

Vesa Kurkela & Maija Lahti

PIANONUOTTI JA HELPPO SOVITUS

**– varhaiset nuottihitit suomalaisen nuottikaupan ja
musiikkikustannuksen kuvaajina**

Tämän katsauksen tarkoitus on eritellä suomalaista nuottimyyntiä ja -kustannusta 1800-luvun puolivälistä 1920-luvulle. Keskeisessä asemassa ovat pianonuotti ja amatöörien soitettavaksi soveltuva ohjelmisto. Alkuvuosinaan kotimainen nuottikauppa ja musiikkikustannus näyttävät rakentuneen lähes pelkästään niiden varaan, ja vielä 1900-luvun alussakin samankaltaiset tuotteet muodostivat nuottikaupan ytimen. Sen lisäksi nostamme esiin erilaisia menetelmiä ja näkökulmia, joiden avulla on mahdollista arvioida tai kertoa edes jotakin nuottien avulla levinneen musiikin suosiosta ja markkinointikeinoista kotimaisen musiikkikustannuksen varhaisvuosina.

Tässä ei ole silti tarkoitus kirjoittaa suomalaisen musiikkikustannuksen suurta tarinaa – kirjoituksemme paisuu varsin laajaksi jo muutenkin.¹ Kotimaisen kustannustoiminnan varhaisvaiheista hyppäämme lopuksi 40 vuotta eteenpäin, 1900-luvun vaihteeseen. Tuolloin nuottien kustannus muuttui Suomessa monipuolisemmaksi ja liittyi läheisesti suomalaisen säveltaiteen nousuun. Pyrimme kuitenkin osoittamaan, että liiketoiminnan pääpaino pysyi ennallaan. Keskeisenä tuotteena olivat edelleen pianonuotti, salonkityylinen musiikki, kuoro- ja yksinlaulut sekä amatöörimusisoinnin tarpeet.

Suosituksen musiikin nuottimyynti lienee ollut musiikkikustannuksen perustavoite aina siitä lähtien, kun ensimmäiset musiikkikustantajat aloittivat toimintansa 1500-luvun alun Venetsiassa. Suosituista teoksista otettiin vielä 1800-luvun puolivälissä melko maltillisia painosmääriä, 300–400 kappaleen painosta pidettiin jo runsaana (Lenneberg 1983: 174–176). 1860-luvulla tilanne muuttui selvästi, ja englantilaisten nuottikustantajien ensimmäiset painokset salonkimusiikista ja yksittäisistä suosikkilauluista saattoivat olla jopa 50.000 kappaletta. Wieniläisen Spinan kustantamon arvioidaan painaneen Johann Strauss nuoremman ensimmäistä suurta valssihittiä *An der schönen blauen Donau* useita miljoonia kappaleita. (Tegen 1986: 93.) Viimeistään tuolloin voidaan puhua todellisista nuottihiteistä, jotka synnyttivät suuren luokan liiketoimintaa aivan samalla tavoin kuin äänilevyhitit seuraavalla vuosisadalla.

1800-luvun Suomi oli nuottikaupan periferiaa, ja kotimainen nuottikustannus kehittyi itsenäiseksi liiketoiminnaksi varsin myöhään. Vakiintuneemmasta nuottien

julkaisemisesta voidaan puhua vasta 1860-luvun alussa, kun helsinkiläinen musiikkikauppias Ludvig Beuermann täydensi liiketoimintaansa jatkuvalla joskin pieni-kuoroisella musiikkikustannuksella. Paikallisten ”nuottihittien” painosmäärät olivat luultavasti hyvin pieniä – pikemminkin kymmeniä kuin satoja kappaleita. Jo tätä ennen Beuermann ja muutamat kirjakauppiat olivat välittäneet ulkomaisia nuotteja lähinnä säätyläiskotien tarpeisiin – kirjakauppojen nuottivälitys oli alkanut viimeistään 1820-luvulla. Laajemmaksi liiketoiminnaksi nuottikustannus kehittyi vasta 1900-luvun vaihteessa, jolloin herrat Konrad Georg Fazer ja Robert Emil Westerlund ryhtyivät systemaattisesti kustantamaan kotimaisten säveltäjien tuotantoa.

Varhaisen nuottikaupan ja musiikkikustannuksen tutkimusta Suomessa vaikeuttaa lähteiden puute. Mitään kustantajien tai kauppojen nuottimyyntiä koskevaa tietoa ei ole saatavissa, ja myytävänä olleista nuoteistakin on säilynyt varsin pieni osa. Silti 1800-luvun nuottikaupan ja suosikkisävelmien selvitys ei ole aivan toivoton tehtävä. Lisäksi se on metodologisesti sangen haasteellista. Tämän artikkelin tarkoitus on myös pohtia erilaisia menetelmiä ja lähdekriittisiä ongelmia, joita eri vuosikymmenten nuottikaupan tarkempaan analyysiin liittyy. Samalla Suomen orastava nuottikauppa pyritään asettamaan laajempaan kehykseen, monipuolisen musiikkiteollisuuden kehittymiseen 1800-luvun Euroopassa. Saatavilla oleva lähdeaineisto ohjaa suuresti tämän tutkimuksen menetelmien valintaa. Keskeisenä lähteenä ovat pääkaupungissa ilmestyneet sanomalehdet – musiikkia koskeva kirjoittelu ja ilmoitukset. Lisäaineistona ovat nuottien myyntiluettelot ja itse nuotit, joihin on toisinaan painettu myös nuottimyyntiä koskevaa tietoa. On selvää, että yksipuolinen ja puutteellinen aineisto edellyttää rohkeita tulkintoja ja jättää sijan monille vasta-argumenteille.

Siirryttäessä 1900-luvun alkuun nuottien myynnistä ja suosiosta voidaan esittää jo huomattavasti tarkempia tietoja. Musiikkikustannus eli vuosisadan vaihteessa voimakkaan kasvun aikaa. Helsingissä toimi ainakin neljä aktiivista nuottikustantajaa, K. F. Wasenius, Axel Lindgren, A. Apostol sekä Helsingin Uusi Musiikkikauppa, jota johtivat K. G. Fazer ja R. E. Westerlund. Tämä lisäksi Kansanvalistusseura julkaisi paljon nuotteja kuoroille ja soittokunnille. Hieman myöhemmin, vuonna 1904, Fazer ja Westerlund purkivat yhteisyrityksensä ja jatkoivat itsenäisinä firmoina, jotka molemmat harjoittivat myös nuottien kustantamista. (Marvia 1947: 52.)

Tämän artikkelin kannalta on ainutlaatuista, että molempien yhtiöiden nuottikustannusta koskevat kortistot ovat säilyneet nykypäivään. Korteista saa selville hyvin tarkasti Suomessa kustannettujen nuottien keskeiset liiketoimintatiedot: yksittäisten teosten painomäärät ja julkaisuajat, painosten lukumäärät ja uusien painosten julkaisuajankohdat, säveltäjille maksetut kertakorvaukset, painamiseen liittyneet kustannukset jne. Tietoja on vuodesta 1898 aina 1980-luvulle saakka, jolloin kustannusala siirtyi digitaalitekniikkaan. Kortistot eivät kuitenkaan ole säilyneet täydellisinä, ja niiden tulkintaan liittyy erilaisia lähdekriittisiä ongelmia, joita pohditaan tuonnempana.

Nuottikauppa ja Suomi

1800-luvun musiikkikustantajien keskeinen päämäärä oli myydä nuotteja mahdollisimman paljon mahdollisimman monelle. Nykyaikaisen musiikkikustannuksen muut tavoitteet, kuten esitystilaisuuksien etsiminen teoksille tai musiikin mekanisointi, eivät vielä kuuluneet liiketoiminnan piiriin. Tekijänoikeutta ei nykyisessä merkityksessä tunnettu, ja nuotti oli ainoa musiikin monistamisen väline – ellei erilaisia musiikkiautomaatteja, kuten posetiiveja, soittorasioita, automaattuurkuja ja muita suuria soittokoneita, oteta huomioon. Orastavaa hittiajattelua voi huomata myös Suomen ensimmäisen nuotteihin erikoistuneen musiikkikauppiaan Ludwig Beuermannin sanomalehti-ilmoittelun sanavalinnoissa ja erityisesti siinä, mitä musiikkia hän valitsi tarjottavaksi yleisölle.

Nuottien myynti oli ennen Beuermannia kuulunut lähes yksinomaan kirjakauppiaiden tehtäviin. Osa kirjakaupan pitäjistä harjoitti myös nuottien kustannus- ja painotoimintaa, ja niiden kautta saattoi tilata nuotteja ulkomailta. Osa kirjakauppiaista tilasi myös itse nuotteja myytäväksi tai toimi ulkomaisten nuottikustantajien virallisina edustajina. Niinpä turkulaisella F. A. Meyerin yliopistokirjakaupalla oli jo vuonna 1824 virallinen edustus 13 keskieurooppalaisen musiikkikustantajan nuoteista. Edustusosoikeuden turkulaisille olivat antaneet mm. leipzigiläiset Breitkopf & Härtel, Peters ja Whistling, mainzilainen Schott & Söhne sekä Steiner & Comp Wienistä ja Christiani Berliinistä. (ÅU 10.1.1824; FAT 12.2.1824.)

Vastaavasti tukholmalaisella Abraham Hirschin musiikkikustantamolla kerrotaan olleen Suomessa parhaimmillaan 20 auktorisoitua edustajaa. Hirsch myös mainosti tuotteitaan 1840-luvulla mm. Turun, Helsingin ja Porvoon lehdissä ja julkaisi nuotteja yhteisesti ainakin Freckellin kirjapainon kanssa. (Heintz 1992: 188; ÅT 19.8.1843; MB 8.3.1848; BT 27.12.1848.) Meyerin ohella vanhimpia nuotteja välittäviä kirja-kauppoja olivat J.W. Lillja Turussa, Frenckell ja Son. Turussa ja Helsingissä, Wasenius & Kump. Helsingissä sekä ja A.M. Öhman Porvoossa.

Kaikki mainitut kirjakaupat toimivat 1840-luvulta alkaen myös nuottikustantajina; Wasenius julkaisi jo 1837 Ehrströmin *Suomalaisen messun*. Ehrströmin lisäksi myös Paciuksen, Engelbergin, Ingeliuksen ja Collanin lauluja kustannettiin kotimaisen voimin jo 1840-luvulla. (Marvia 1978: 364). 1850–1860-luvulla nuotteja ja nuottikirjoja kustansivat myös kirjakauppiaat Paavo Tikkanen ja G. W. Edlund, joka hankki Frenckellin kirjakaupan omistukseensa vuonna 1862 (Kovero 1950: 454). Edlundin rinnalle merkittäväksi nuottikirjojen kustantajaksi nousi seuraavilla vuosikymmenillä K. E. Holm. Monet kirjakauppiaista painoivat nuottinsa itse, koska he toimivat myös kirjapainoina ja kirjojen ja sanomalehtien kustantajina. Lisäksi nuotteja painoivat mm. Liewendahlin, Tengströmin, Polénin, Lundbergin, Weilin & Göösin ja Sederholmin kirjapainot. Näistä Liewendahl oli kaikkein aktiivisin aina 1800-luvun lopulle saakka.²

Saksalainen Ludwig Beuermann (1815–1868)³ oli tullut Suomeen muusikkona vuoden 1846 alussa ja ryhtyi toimimaan Helsingissä myös musiikinopettajana. Kaupungissa oli noina vuosina saksalaisista ja muista keskieurooppalaisista muusikoista koostuvia tanssiorkestereita (Jalkanen 2003: 120–122), ja on mahdollista, että Beuermann tuli Suomeen juuri tällaisissa työtehtävissä.

Syksyllä 1849 Beuermann perusti tšekäläisittäin uudenlaisen liikkeen. Beuermannin musiikkikaupassa myytiin soitimia ja nuotteja, minkä lisäksi hän perusti musiikillisen lainakirjaston eli ”lainainstituutin”. (Hirn 1998: 29–30; HT 1.11.1848, HT 19.12.1849, FAT 8.12.1849.) Asiakkaat saattoivat nyt tilata Beuermannin luettelosta tietyn määrän nuotteja lainaksi maksua vastaan. Nuotteja musiikkikauppias tilasi lähinnä Pietarista ja Saksasta. Tällaiset kirjastot olivat hyvin yleisiä mannermaalla. Lenneberg (1983: 176) on arvioinut, että ennen vuotta 1830 Ranskassa, Saksassa ja Englannissa toimi viitisenkymmentä musiikillista lainakirjastoa kussakin, ja jopa Tanskassa ja Norjassa niitä oli parikymmentä.

Beuermannin nuottikirjaston laajuus ilmenee 1850–1860-luvulla painetuista nuottikirjastoluetteloista, joihin musiikkikauppias viittasi lehtimainoksissaan. Ensimmäinen luettelo ilmestyi vuonna 1850 ja sisälsi 1.788 teosta 219 eri säveltäjältä. Vuoden 1869 luettelossa oli jo 6.238 teosta, ja säveltäjien määrä oli 597.

Beuermannin liikkeen perustaminen osui sängen otolliseen aikaan. Helsinki eli 1840-luvulla ja 1850-luvun alussa huvi- ja seuralämän korkeasuhdannetta, mikä heijastui myös monipuolisena musiikkitarjontana. Tärkeimpänä syynä oli Kaivopuiston kylpylä, joka veti Suomenlahden pikkukaupunkiin huomattavan määrän venäläistä ja balttilaista säätyläistöä. Varsinkin kesäisin Helsingin hotellit ja vuokrahuvilat olivat täynnä, ja konsertteja, tanssiaisia ja musiikkiteatteria oli tarjolla useana päivänä viikossa. Kylpylävieraina olevien ylimysten joukossa oli monia musiikinharrastajia, jotka osallistuivat konserttien järjestämiseen ja myös esiintyivät niissä. Kaupungissa ei vielä ollut vakinaista orkesteria, ja konserteissa tukeuduttiin säännöllisesti hotellin- ja kylpylänpitäjä Kleinehin kiinnittämien saksalaisten muusikkojen apuun.

Toisaalta vireä huvitoiminta kannusti kaupungin ja yliopiston musiikinharrastajia konserttien pitoon. Paciuksen vuonna 1844 perustaman Symfoniföreningin amatöörisoittajat konsertoivat myös melko säännöllisesti. Kaikki tämä oli omiaan edistämään myös uusien nuottien kysyntää ja menekkiä. (Tommila 1982: 82–111; Salmenhaara 1995: 340–341; Jalkanen 2003: 120.)

Uusi musiikkiliike lisäsi kilpailua ja paransi nuottien saatavuutta. Helsingin kirjakauppiat vastasivat Beuermannin haasteeseen näkyvällä ilmoittelulla. Erityisen aktiivinen oli Waseniuksen kirjakauppa, joka julkaisi pitkiä myyntiluetteloitaan varsinkin *Helsingfors Tidningarin* liitteissä. Esimerkiksi vuonna 1850 heinäkuun 27. päivän lehdessä Wasenius julkaisi listan noin 250 nuotista. Suurin osa niistä oli keskieurooppalaisten kustantajien ja sovittajien tuotantoa.

Beuermannin luettelot kuvaavat ilmeisen hyvin tuon ajan salonkimusiikin repertuaaria. Pekka Jalkanen (2003: 53–54) on analysoinut Beuermannin luetteloa vuodelta 1851 ja päätyy jakamaan myytävät nuotit viiteen luokkaan: oopperasovituksiin, karakterikappaleisiin, virtuoosikappaleisiin, yksinlauluihin ja tanssimusiikkiin. Ne vastannevat kohtuullisen hyvin 1800-luvun säätyläiskotien musiikin ja hieman julkiemman salonkimusiikin koko sisältöä. Ehdoton valtaosa nuoteista on pianonuotteja ja yhtä hallitseva osuus oopperafantasioita ja muita potpuriluonteisia sovituksia muodissa olevien oopperoiden aiheista. Karakterikappaleet olivat pieniä tunnelmakuvia pianolle. Jalkanen laskee niihin mukaan myös tanssityylijäljitelmät, kansanlaulusovitukset ja kansallishymnit, joilla rakennettiin kansallisia ja eksoottisia tunnelmia. Karakterikappaleiden ydin oli kuitenkin mielialatunnelmissa (kaipaus, iloisuus, alakulo, unelma jne.), jota kuvaamaan pienimuotoinen salonkiteos oli kehitelty. Tärkeällä sijalla on teoksen nimi, jonka perusteella tunnelmakappale myös tunnistettiin ja hankittiin. (Vrt. Brown 2006.)

Myös virtuoositeosten alkuperä oli yhteydessä oopperasovituksiin ja muihin fantasiamuotoisiin teoksiin, joita aikakauden kiertävät virtuoosimuusikot – pianistit, viulisti, sellistit, klarinetistit ja muut – sävelsivät alun perin omaan käyttöönsä. Huipuvirtuoosien kuten Lisztin, Thalbergin ja Paganinin teoksia esittivät sitten vähemmänkin tunnetut solistit, jotka saivat niiden hyvästä tulkinnasta itselleen ylimääräistä mainetta ja arvostusta. Pelkän nuottiluettelon perusteella on kuitenkin vaikea erottaa virtuoositeoksia tavallisille kotisoittajille tarkoitetusta aineistosta. Kuitenkin brilliant-lisämääre fantasian tai masurkan yhteydessä kertoo, ettei ko. nuottia kannattanut paljon yrittää kaupata tavallisille kotisoittajille.

Seuraavassa taulukossa on koottu yhteen Beuermannin ensimmäisen myyntiluettelon pianonuottien määrällinen jakautuminen eri musiikinlajien kesken. Sen rinnalla tarkastellaan Beuermannin kirjakaupan viimeistä säilynyttä luetteloa vuodelta 1869. Genret on määritelty pelkästään teosten nimen perusteella, joten jaottelu on varsin karkea. Kaikkia teoksia ei ole pystytty luokittelemaan lainkaan eikä teosten virtuoosisuutta tai muutakaan sisällöllistä ominaisuutta ei ole lähdetty arvioimaan.

Taulukko 1. *Beuermannin myyntiluettelon pianonuotit musiikinlajeittain vuosina 1850 ja 1869*

Vuosi	1850		1869	
Genre	N	%	N	%
Oopperaperäiset sovitukset	475	31	1361	27
Karakterikappaleet	255	16	1207	24
Tanssirytmiset teokset	192	12	621	12
Sonaatit	168	11	311	6
Etydit	57	4	184	4
Kansanlaulusovitukset	41	3	107	2
Sinfoniasovitukset	40	3	138	3
Tanssimusiikki	90	6	265	5
Marssit	26	2	67	1
Kokoelmat ja muut	196	13	850	17
Yhteensä	1540	101	5111	101

Oopperamusiikista peräisin oleva pianomusiikki – fantasiat, potpurit, divertissementit, bouquet de melodies jne. – näyttää todellakin olleen sitä, mihin nuottikauppiat pannonstivat. Beuermannin ensimmäisessä luettelossa oopperaperäistä musiikkia oli lähes kolmannes ja vielä parikymmentä vuotta myöhemminkin oopperamusiikin osuus oli ylivoimainen.

Toiseksi laajin ryhmä olivat karakterikappaleet, joiden suhteellinen osuus tarjonnasta lisääntyi selvästi tarkastelujakson aikana. Siihen sisältyi lukematon määrä erilaisia tunnelmakappaleista, virtuoosisia ja aloittelijoille tarkoitettuja. Niiden asema säätöläisten kotimusiikissa oli aivan keskeinen. Teoston tyypillisiä otsikkoja olivat mm. *Fjerran från Dig, Le Parfume – Reverie, Tränen Klänge, Fleurs de bois, Jägers Abschied* ja *Pensées caractéristiques*. Kolmantena suurena ryhmänä olivat erilaiset tanssirytmiset teokset. Ne saattoivat olla yksittäisiä tanssikappaleita, mutta vielä useammin laajempimuotoisia tanssisarjoja ja potpureita sekä tietysti virtuositeoksia merkinnällä ”Mazurka brillant” tai ”Grande polka de concert”.

Sonaatit ja etydit edustivat toisaalta pianonsoiton klassista ohjelmistoa ja toisaalta harjoituskappaleita, jotka olivat tärkeitä sekä soittajien kehittymiselle että nuottikaupalle. Pianokoulut ja muu harjoitusmateriaali kuului olennaisena osana nuottitarjontaan. Kauppiat tuntuvat ymmärtäneen jo varhain, että asiakkaiden soittotaidon kehitys edisti myös nuottimyyntiä.

Klassisen ohjelmiston merkittävää osuutta kuvastaa se, että nimet Beethoven ja Mozart nousevat varsin korkealle, kun luetteloiden yksittäiset säveltäjät listataan teostensa määrän perusteella – vuoden 1850 luettelossa Beethoven oli ykköstilalla 95 teoksella ja Mozart 13. sijalla 37 teoksella; vuonna 1869 Beethoven oli sijalla 8 (116

teosta) ja Mozart sijalla 11 (109 teosta). Luettelon aikalaissäveltäjistä pianomusiikin nykyiseen kaanoniin ovat jääneet erityisesti Mendelssohn, Chopin ja Liszt, joista Mendelssohn oli vuoden 1850 luettelossa sijalla 4, Chopin sijalla 8 ja Liszt sijalla 20. Vuoden 1869 luettelossa Mendelssohn ja Chopin olivat säilyttäneet asemansa (13. ja 22. sija), mutta Lisztin teoksia ei ollut enää myynnissä kuin 21 eri nimikettä. Nykyajan pianomusiikin klassikoista vuoden 1869 luetteloon olivat nousseet Schumann, Haydn ja Schubert.

Aiheemme kannalta on nyt keskeistä pohtia, miten voisimme saada varmempaa tietoa eri nuottien myyntimenestyksestä ja suosiosta. Beuermannin myyntiluettelot eivät tarkkaan ottaen kuvaa lainkaan sitä, mitä ihmiset halusivat ostaa saati sitä mitä nuotteja tosiasiallisesti lainattiin tai ostettiin. Luettelot kertovat vain siitä, mitä musiikkikauppias arveli suomalaisen säätyläisistä koostuvan asiakaskuntansa haluavan lainata ja ostaa. Lisäksi ne tietysti kertovat, mitä Pietarista ja Keski-Euroopasta oli saatavissa tai mitä Beuermannin suhteilla saatiin välitetyksi. Sen sijaan luettelot eivät ilmaise tietenkään mitään yksittäisten musiikkiteosten suosiosta. (Vrt. Salmi 2005: 36.)

Selvästi parempi suosion mittari voidaan saada tarkastelemalla, mitä nuotteja Beuermann ja muut nuottikauppiat mainostivat päivälehdissä. Tämäkään ei kerro sitä, mitä musiikkia tai mitä nuotteja myytiin eniten. Mutta toisaalta voidaan olettaa, etteivät musiikkikauppiat tuhlanneet rahojaan sellaisen musiikin mainostamiseen, josta he tiesivät jo etukäteen, ettei se menisi kaupaksi. Nuottikauppias oli liikemies eikä kansanvalistaja – ei ainakaan vielä 1800-luvun puolivälissä, jolloin nuottikauppa pääosin kohdistui harvalukuisen säätyläistön musiikillisiin tarpeisiin.

Täydentävänä menetelmänä on selvittää, mikä oli nuottien myynnin suhde olemassa olevaan näyttämömusiikin ja konserttien tarjontaan. Jos jotakin teosta esitettiin paljon konserteissa, se saattoi lisätä myös nuotin kysyntää.

Populaarin sietämätön keveys

Mikä oli 1800-luvun puolivälin Suomessa populaaria? Voidaanko suomalaisessa luokkayhteiskunnassa – karkeasti ottaen muutamaan tuhanteen säätyläiseen ja väkirikkaaseen rahvaaseen jakautuneessa maassa – edes puhua populaarikulttuurista? Tällä käsitteellä on totuttu kuvaamaan sellaisia kulttuuri-ilmauksia ja taiteen muotoja, jotka ylittävät yhteiskunnalliset ja etniset rajat kuin leikiten ja muodostavat suuren kuluttajien luokan, massayleisön. Oliko 1800-luvun Suomessa lainkaan populaarimusiikkia ja hittejä siinä mielessä kuin seuraavalla vuosisadalla – elokuvan ja joukkoviestimien aikakaudella – näillä sanoilla totuttiin tarkoittamaan? Yleensä 1800-luvun populaarikulttuurin olemusta maassamme ei ole edes pyritty problematisoimaan, ja syykin on ilmeinen. Tutkimuksen lähtökohdat ovat poikkeuksetta lainattu

ulkomailta, Yhdysvaltain ja Länsi-Euroopan teollistuvista maista ja kaupungeista, joissa kulttuuriteollisuudelle syntyi jo varsin suuret ja toimivat markkinat viimeistään 1800-luvun puolivälissä.⁴

Mannermaisena populaarimusiikin tuotteet rantautuivat usein nopeasti Suomeen, kuten tässäkin kirjoituksessa eri tavoin pyritään osoittamaan. Mutta oliko se täällä populaarikulttuuria vai uutta kevyttä ohjelmistoa säätyläisten kotimusiisoinnin ja juhlatilaisuuksien käyttöön? Tämän tutkimuksen aineiston valossa näyttää siltä, että ulkomaisesta populaarimusiikista tuli aluksi pelkkää säätyläiskulttuuria ja vasta paljon myöhemmin jotain muuta. Suomen säätyläistö ja heidän kulttuuriaan jäljittelevä porvaristo muodosti koko vuosisadan tavattoman ohuen kerrostuman tavallisen kansan yläpuolelle. Vielä 1800-luvun puolivälissä tuo kerrostuma oli niin ohut, ettei siitä millään muodostunut laajaa kuluttajien luokkaa.⁵ Lisäksi luokkarajat olivat aivan vuosisadan lopulle saakka varsin jyrkät.

Seppo Knuutila (1987: 6) on kiinnittänyt huomiota siihen, että kansankulttuurin tutkijan tulisi olla varovainen yleisyyden, levinneisyyden ja määrän yhdistämisessä suosioon. Varsinkin ennen 1900-lukua yleisyys ja suosio eivät merkinneet samaa asiaa. Köyhyys ja keuhkotauti olivat yleisiä, mutta eivät varmasti suosittuja. Kansanlaulut ja tanssit olivat yleisiä, mutta harva rahvaan parissa ajatteli, että ne olivat suosittuja. Niitähän ei myyty, niillä ei ollut markkina-arvoa.

Kansankulttuurin ja populaarikulttuurin perustavaa laatua oleva ero onkin ehkä tässä: edellinen ei synnyttänyt kulttuuriteollisuutta, jälkimmäisen kehitys perustui nimenomaan taiteellisten tuotteiden tavaramuotoon ja monistamiseen. Taiteesta kehittyi hyödyke, jolla oli selvä markkina-arvo ja omat liiketoiminnan muotonsa ja menetelmänsä.

Oopperasovitusten ja muiden pianonuottien osalta tilanne oli Suomessa päinvastainen: ne olivat suosittuja, mutta eivät mitenkään yleisiä. Selitys piilee siinä, että nuottien avulla välittyvä musiikki – oli se sitten kevyttä tanssimusiikkia tai vaikeatajuisempaa säveltaidetta – kuului lähes pelkästään säätyläiskulttuuriin. Tilannetta kuvaa hienosti *Helsingfors Tidningarissa* 22.12.1852 ilmestynyt kirjoitus ”Konstens publik i Finland”. Kirjoitus pohti varsin yksityiskohtaisesti eri taiteenlajien yleisöjen määriä ja tulevaisuutta Suomessa. Musiikkia pidettiin jo tuolloin teatterin jälkeen toiseksi eniten yleisöä keräävänä taiteen alana. Silti ”musikaalisen yleisön” kokonaismäärä jäi suuriruhtinaskunnassa sangen pieneksi.

Konserttimusiikin yleisö on tietysti melko rajoittunut ja siihen lasketaan kaupungeissa tavallisesti vain kaksi prosenttia väestömäärästä. Myöskään Helsinki, missä on korkein musiikillinen koulutustaso, ei voi laskea pysyvää konserttiyleisöään suuremmaksi kuin 300–400 henkilön välillä. [–] Sen lisäksi on muitakin, jotka varojen ja tilanteen mukaan käyvät konserteissa – Sinfoniayhdistyksellä on 1000 kuulijaa – ja kun me tästä vähennämme likimain kolmasosan, jota muoti ja uteliaisuus vetävät konsertteihin, uskallamme arvioida, että Helsingillä on kaksi kertaa suurempi sivistynyt musiikkiyleisö kuin muissa kaupungeissa, nimittäin 4 prosenttia väestömäärästä. (Käännös VK.)

Jos vertaa lehtikirjoituksen arviota siihen, mitä tiedetään Helsingin asukasmäärästä tilastojen valossa, esitetty arvio musiikkiyleisön määrästä kuulostaa varsin uskottavalta. Helsingissä oli 1800-luvun puolivälissä noin 20.000 asukasta, joista reilu 15.000 kuului ruotsalais-suomalaiseen seurakuntaan. Loput olivat varuskuntien sotilaita ja toisuskoisia ulkomaalaisia, joista suurimman ryhmät muodostivat venäläiset ja saksalaiset. Heikki Wariksen (1951: 40) tutkimuksen mukaan ruotsalais-suomalaisen seurakunnan jäsenistä 6 % eli 1200 kuului varsinaiseen säätyläistöön – virkamiehiin ja heidän perheisiinsä – sekä 5,5 % eli reilu tuhat kauppiasiin ja muuhun porvaristoon. Tämän lisäksi säätyläistöön on laskettava varakkaat venäläiset ja saksalaiset kauppiat sekä yliopiston opiskelijat eli ylioppilaat sekä Helsingin varuskuntien upseerit, joiden osallistuminen kaupungin huvi- ja seuraelämään oli huomattava. Helsingin asukasluku ei kasvanut merkittävästi kuin vasta 1870-luvulla, mistä alkaen myös säätyläiskulttuurissa alkoi näkyä suurempia muutoksen merkkejä. (Waris 1951: 11–15, 42, 51.)

20.000 asukkaan pääkaupungissa oli siten korkeintaan kolmetuhatta säätyläiskulttuuriin lukeutuvaa. Lehtikirjoituksen mukaan alle tuhat muodosti säätyläisten konserttien yleisön ja kevyen musiikin kuluttajakunnan, mikä tuntuu uskottavalta. Kirjoitus tosin arvioi teatterin yleisöpohjaksi noin kahdeksan prosenttia väestöstä, 1600 henkeä, joiden varaan voitiin esittää kolme täyttä salillista paikallisessa teatterissa. Tässäkin yhteydessä kirjoittaja korosti musiikin merkitystä teatterin suosion takaajana; toisin sanoen ooppera ja laulunäytelmä takasivat näytäntöjen menestyksen.

Nuottikaupan näkökulmasta näin pieni yleisöpohja ei mahdollistanut mitään suuria myyntimääriä. Kirjoitus arvioi myös nuottimyyntin volyyymiä. Arvio on yllättävän tarkka ja erittelevä, joten on syytä olettaa, että kirjoittaja on hankkinut tietonsa suoraan nuottikauppailta.

Myös musiikissa on tieteellinen kirjallisuutensa, jota kenties myydään 200 kpl, käytännölliset julkaisunsa (soitinkoulu ja alkeiskappaleet), joiden myynti lienee 400–500 kpl sekä kaunokirjallisuutensa, laulut ja soitot, jota saadaan myydyksi 400–600 kpl. Nuottien myynti on melko huomattavaa Helsingissä, missä sitä harjoitetaan kolmessa kirjakaupassa ja yhdessä lainakirjastolla varustetussa musiikkiliikkeessä; Turussa myydään myös paljon, muissa kaupungeissa vähemmän. (HT 22.12.1852, käänös VK.)

Reilun tuhannen kappaleen vuosimyynti ei todellakaan ollut mikään kultakaivos. Markkinoiden pienuus selittää myös sen, miksi kotimaisten nuottien kustantaminen käynnistyi niin hitaasti. Jos vertaa tuhannen kappaleen vuosimyyntiä siihen valtavaan määrään yksittäisiä nuottinimikkeitä, joita Beuermann ja Helsingin kirjakauppiat tarjosivat ostettavaksi myyntiluetteloissaan ja sanomalehtien ilmoituksissa, ei voi päätyä kuin yhteen johtopäätökseen: valtaosaa tarjolla olevista nuoteista ei myyty yhtään kappaletta. Samalla joudumme miettimään uusia perusteita, joiden avulla voisimme löytää suosikkiteoksia laajan teostarjonnan joukosta.

Toiseksi voimme tehdä senkin johtopäätöksen, että populaarikulttuurin kehitys Suomessa oli 1800-luvun puolivälissä varsin alkeellisessa tilassa. Nuottimyynti ei tavoittanut suuria kansanjoukkoja, mutta ainakin kaikkein suosituimpien nuottipe-
räisten musiikkien vaikutus ulottui nopeasti myös rahvaan keskuuteen. Varsin kuvaava on polkan leviäminen Suomeen. Polkka tuli täällä tunnetuksi nuottien välityksellä viimeistään kesällä 1844. Jo reilua vuotta myöhemmin, lokakuussa 1845 tiesi *Borgå Tidning* kertoa:

Polkka, joka on herättänyt niin suurta innostusta ja niin paljon moitetta ja nuhteita, on nyt myös maassamme ennättänyt alas rahvaan keskuuteen. Eräissä talonpoikaishäissä Loviisan lähellä olevassa kylässä polkattiin äskettäin suurella innolla melko pienessä huoneessa päivänvaloon saakka. (BT 29.10.1845, käänös VK.)

Nuottimusiikin leviäminen kansan keskuuteen on aivan oma tutkimusaiheensa, eikä siihen ole tilaisuutta puuttua tässä sen enempää. Kuitenkin on syytä huomauttaa, että nuottihittien sijaan kukoisti kansankulttuurissa kokonaan toinen painetun musiikin muoto, joka synnytti laajaa kustannustoimintaa koko vuosisadan: arkkiveisut. Anneli Asplund (2006: 264–71) on tutkinut arkkiveisusävelmien olemusta. Hänen mukaansa arkkiveisujen sävelmäviittausten perusteella voi laatia arkkisävelmien hittilistan, joka kuvaa 1800-luvun loppupuolen suosikkisävelmiä. Listan perusteella ilmenee, että osa arkkiveisuhiteistä – ehkä noin joka kolmas – oli säätyläismusiikista tai isänmaallisten juhlien käyttömusiikista peräisin: *Lähteellä, Maamme, Porilaisten marssi, Hämmäläisten laulu, Savolaisen laulu, Honkaen keskellä*. Nämä laulut olivat jo kiistämättömästi populaarimusiikkia, ne olivat myös kansansuosionsa puolesta populaareja eivätkä pelkkää keskieuropalaista heijastusta, kevyttä musiikkia säätyläistön käyttöön.

Laulut ilmestyivät myös pianonuottiversioina säätyläisyleisölle, mutta niiden yleistyminen kansan keskuuteen eteni muuta tietä. Asplund mainitsee, että suuri osa em. hiteistä ilmestyi vuonna 1864 Heinrich Wächterin laulukirjassa *50 koululaulua*. Tässä katsauksessa joudutaankin kokonaan sivuuttamaan toinen musiikkikustannuksen valtavirta, laulukirjat, joita Suomessa julkaistiin 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä kymmeniä eri laitoksia. Ne olivat uutta populaarikulttuuria, kansanvalistuksen musiikkitoimintaa. Sen merkitys 1900-luvun suomalaiseen musiikkiin on ollut vähintään yhtä suuri kuin tässä tarkasteltavana olevan säätyläisten pianomusiikin.

Pianon läpimurto

Pianonuottien kaupan laajeneminen ennen 1800-luvun puoltaväliä liittyi kiinteästi siihen, että pianosta kehittyi länsimaissa kaupunkiporvariston keskeisin soitin. Keskieuropalainen soitinteollisuus laajeni huomattavasti pianojen suosion myötä. Pariisissa oli vuonna 1845 noin 60.000 pianoa; soitin kuului jo joka viidennen per-

heen kalustukseen. Pianojen varsinainen massatuotanto käynnistyi Yhdysvalloissa 1860-luvulla, jolloin sinne siirtynyt saksalainen Heinrich Steinweg myi lähes 2000 Steinway-merkkistä soitinta vuodessa. Ala paisui nopeaan tahtiin, ja 1900-luvun vaihteessa yhdysvaltalaisien pianojen vuosituotanto lähenteli jo 300.000 soitinta. (Koponen 2003: 257; Tegen mt: 89.)

Suomen pienissä oloissa ei voitu päästä tuhansiin soittimiin. Piano oli pitkään lähes yksinomaan säätyläistön soitin. Kesti vielä vuosikymmeniä ennen kuin pianot yleistyivät pikkukaupungeissa, missä säätyläisten määrä oli hyvin pieni. Maaseudun kartanoissa klaveereja oli ollut jo 1700-luvulla. Vielä 1800-luvun alussa Turku on klaveerien valmistuksen keskus, vaikka suuri osa turkulaisten soittimista olikin ulkomaista valmistetta. Helsingissä klaveerien ja fortepianojen määrä moninkertaistui 1810–1820-luvulla, kun ensin keskushallinnon ja myöhemmin yliopistonkin virkamiehet joutuivat muuttamaan Turusta Helsinkiin. Helsingin menestyneimmät kauppiaat olivat hankkineet pianot koteihinsa jo vuosisadan alussa. Heille kotimuisoinnin ja musiikkitalaisuuksien edistäminen oli oivallinen tapa korostaa sosiaalista asemaansa. (Dahlström 1978: 109–113; Koponen 2003: 167–70.)

Helsingissä kotimainen modernien pianojen valmistus oli alkanut vuonna 1835, kun Erik Granholm perusti sinne soitintehtaan. Tehdas valmisti 30 toimintavuotensa aikana yli 520 pianoa. 1850-luvulla kaupungissa toimi jo kaksi muutakin pianoverstasta, minkä lisäksi pianoja valmistettiin ainakin Turussa, Porvoossa, Vaasassa, Hämeenlinnassa, Kuopiossa, Oulussa ja Viipurissa. Monet pianoverstaat olivat varsin pieniä, mutta joukkoon mahtui todellisia tehtaita. (Dahlström 1978: 50–51, 118–120.)

Itse asiassa Porvoossa oli aloitettu pianojen valmistus jo vuonna 1818, kun Henric Blomqvist perusti sinne pianotehtaan. Blomqvist valmisti yhdessä oppilaansa Olof Granfeltin kanssa kymmenen vuoden aikana noin 200 pianoa. Molemmat olivat saaneet koulutuksensa Pietarissa. Vuosisadan loppuun mennessä Suomessa oli valmistettu noin 2400 pianoa, joista 1500 oli pöydän muotoisia taffeileita ja niitä suurempia royalpianoja, 850 pianinoja eli nykyisten pystypianojen edeltäjiä sekä puolensataa muuta pianosoitinta, joista osa flyygeleitä. (Dahlström mt: 105–107; Hirn 1997: 29; Koponen 2003: 171–2; Haga 2003: 285–6.)

Suurin osa suomalaisten pianoista oli kuitenkin ulkomaista alkuperää. *Helsingfors Tidningar* arvioi vuonna 1852, että ”maan 6 tai 7 soitinvalmistajaa saavat myydyksi noin 40 pianoa vuodessa, mutta kaksi kertaa niin paljon tilataan Pietarista” (HT 22.12.1852). Lisäksi tuon ajan lehdissä oli usein ilmoituksia myös käytetyistä pianoista, joten vanhempia soittimia kierrätettiin ilmeisen tehokkaasti. Näin arvioituna pianojen lukumäärä oli Suomessa 1850–60-luvulla kenties pari tuhatta tai hieman enemmänkin. Se ei kuulosta paljolta, mutta se oli tarpeeksi pääosin ennakkotilauksiin perustuvan nuottikaupan tarpeisiin.

Pianomusiikki hallitsi selvästi alkuaikojen suomalaista nuottikauppaa. Lehti-ilmoittelussa muut nuotit olivat todella harvinaisia, varsinkaan jos pianosäestyksellistä

musiikkia ei lasketa mukaan (yksinlaulut, viulu- ja huilumusiikki). Melko poikkeuksellinen oli syyskuussa 1851 Waseniuksen kirjakaupan ilmoitus, joka koski tanssimusiikkia kitaralle, viululle, huilulle ja klarinetille. Myynnissä oli myös muutama nuotti viululle ja säestävälle orkesterille sekä soolohuilulle; hieman enemmän nuotteja oli tarjolla mieskvarteteille; varsinainen kuoromusiikin nuottikauppa käynnistyi laajemmin vasta parikymmentä vuotta myöhemmin, kun erilaiset yhdistykset alkoivat perustaa lauluseurojaan. (HT 27.8.1851, 3.9.1851, 11.9.1851)

Pianonuottien valta-asema näkyi hyvin myös Ludvig Beuermannin myyntiluettelossa. Ensimmäisessä 68-sivuuisessa luettelossa oli yksi sivu nuotteja sooloviululle (29 teosta) ja soolohuilulle (4 teosta), kaksi sivua yksi- ja moniääniselle laululle – suurin osa niistäkin pianosäestyksellä, sekä yksi sivu jousikvartetille ja kahdelle viululle. Luettelon viisi sivua oli tarvittu erilaiselle pianosäestykselliselle musiikille (viulu, sello ja huilu). Loput 59 sivua koostuikin sitten erilaisesta pianomusiikista (yhteensä 1788 teosta).

Pianonuotti ja ooppera

1800-luvun puoliväli on hyvin kiintoisaa aikaa länsimaisen musiikin historiassa ja erityisesti arvohistoriassa. Tuossa vaiheessa konserttielämä ja taiteelliseksi koettu musiikki alkoivat selvästi erottautua omiksi instituutioikseen. Tähän muutokseen liittyi musiikkikritiikin kehitys: musiikin ammattilaiset, hyvin usein säveltäjät, alkoivat kirjoittaa säännöllisesti sanomalehdissä konserttiarvosteluja ja muita musiikkia arvottavia kirjoituksia. Hyvä maku ja musiikin syvämietteinen ja keskittynyt kuuntelu nousivat tavoitteiksi. Niiden avulla todellinen säveltaide haluttiin nyt erottaa kevyemmistä musiikin lajeista ja viihteellisimmistä käyttöyhteyksistä. Jukka Sarjalan (1994: 54–55) mukaan muutoksen ydin oli siinä, että soitin- ja laulumusiikin ero ymmärrettiin uudella tavalla; instrumentaalimusiikki ei ollut enää tekstille alisteista. Jopa kotimusoointikin mullistui tavalla, jota Sarjala nimittää ”kuuntelunormin muutokseksi”: musiikilla ryyditetyt seurusteluhetket muuttuivat keskittyneeksi kuuntelemiseksi. Tämä kaikki korosti aiempaa enemmän musiikin teosluonnetta sekä taiteen ja viihteen eroa.

Eriytyisen kiistanalaiseksi musiikin alueeksi nousi ooppera. Se oli kaupunkiporvariston tavattomassa suosiossa ja eurooppalaisen nuottikustannuksen runsaudensarvi. Pariisin Suuren oopperan ja Koomisen oopperan säveltäjämestarit ja librettojen tekijät laativat varsinkin 1820–40-luvulla lähes vuosittain uusia näyttäviä oopperaproduktioita, jotka nousivat maailmanmaineeseen – tai ainakin yleiseurooppalaiseen maineeseen. (Bacon 2001: 234–260.) Suomen kaltaisissa pienissä maissa ei ollut vielä omia oopperataloja, mutta tieto oopperauutuuksista ja niiden hittisävelmistä levisi monia muita reittejä. Kiertelevät oopperaseurueet esittivät keskeistä oopperakirjallisuutta suuremmissa kaupungeissa, joissa oli mahdollisuus teatterisalin vuokraamiseen.

Paikalliset pienet teatterit esittivät oopperoita vaikka kuinka vajaalla miehityksellä – oopperan suosio takasi yleisön.

Eniten oopperamusiikki levisi kuitenkin ei-oopperana, näyttämöteoksista laadituina lukuisina sovituksina. Erityinen merkitys oli virtuoosimusikoilla, varsinkin pianisteilla, jotka sisällyttivät ohjelmistoonsa huomattavan määrään oopperoihin perustuvaa materiaalia. Oopperafantasioista ja transkriptioista tuli rakastettua konserttiohjelmistoa. Legendaariset pianistivelhot Franz Liszt ja Sigismund Thalberg pyrkivät oopperafantasioissaan tekniseen loistoon ja pauhaavaan bravuuriin. Heillä oli koko joukko seuraajia, jotka valitsivat samantapaisen ohjelmiston virtuoosiesitystensä perustaksi.

Vuosisadan puolivälissä ammattipianistit alkoivat siirtyä pienistä salongeista suuriin konserttisaleihin. Virtuosiset resitaalit eivät olisi olleet mahdollisia ilman konserttiflyygeliä teknistä kehitystä. Pianon äänen volyyymi ja pituus lisääntyivät huomattavasti 1820-luvulla, jolloin taffelpianojen runko alettiin valmistaa valumetallista. Samalla vasaroitten paino ja kielten jännitys moninkertaistuivat vuosisadan vaihteen vasaralaveereihin verrattuna. 1800-luvun puoliväliin mennessä pianojen ambitus kasvoi myös huomattavasti. Kun Beethoven sävelsi vielä vuosisadan vaihteessa viisioktaaviselle soittimelle, Lisztin käytössä oli vuonna 1826 ranskalainen Erard-flyygeli, jonka alimman ja ylimmän äänen välimatka oli jo peräti seitsemän oktaavia. Konserttipianojen kehittämisessä käytiin koko vuosisadan jatkuvaa kilpailua eri valmistajien kesken. Lukuisten innovaatioiden tuloksena kehittyi soitin, joka vastasi erityisen hyvin aikakauden uuden musiikin soinnillisia vaatimuksia. (Winter 1989: 348–363.)

Suuren maailman soitinnovaatioihin verrattuna Suomessa soitettiin vielä pitkään varsin vaatimattomilla ja vanhanaikaisilla taffelpianoilla. Suomen pianonrakennusta perusteellisesti selvittäneen Fabian Dahlströmin (1978: 58–67) mukaan 1830–40-luvun soittimet soveltuivat parhaiten yksinkertaisen salonkimusiikin soittoon ja laulujen säestämiseen. On silti huomattava, että kotimaisen pianonrakennuksen uudistukset sattuivat juuri 1850-luvulle. Tuolloin tuotiin markkinoille isot taffelit eli royal-pianot sekä nykyisiä pystypianoja muistuttavat pianot. Molempien tekninen mekanismi oli tarpeeksi nopea ja herkkä vaativamman pianomusiikin esittämiseen.

Helpot sovitukset

Nuottikaupan kannalta Lisztin ja Thalbergin teokset olivat marginaalituotteita. Nuottien ostajien suuri enemmistö koostui amatöörisoittajista, joille virtuoositeokset olivat aivan liian vaikeita. Nuottikustannuksen yhteyteen kehittyikin varsinainen oopperasovitusteollisuus, joka tähtäsi monipuolisen ja tarpeeksi helpon ohjelmiston tarjoamiseen Euroopan kaupunkiporvariston kotimusiikin tarpeisiin. (Vrt. Salmi 2005: 35–36.)

1800-luvun nuottikaupan keskeiseksi piirteeksi nousevatkin helpot sovitukset. Tietoyhteiskunnan termejä lainaten moderni piano oli musiikkimarkkinoille tuotettu uusi uljas *hardware*. Siinä oli melko helposti omaksuttava käyttöliittymä, sillä pianon koskettimiston avulla saattoi varsin nopeasti tuottaa korrekteja ääniä, joiden vire ei ollut soittajan taidoista kiinni. Tätä käyttöliittymää oli jo testailtu ja kehitelty yli 200 vuotta, 1500-luvun virginaaleista ja uruista alkaen. Tarvittiin vain sopiva *software*, ohjelmisto, jonka avulla vähemmänkin harjoitusta saanut ja taitamaton soittaja kykeni hienolta kuulostavan musiikin tuottamiseen. Tarvittiin helppoja sovituksia.

Helpon ”pianosoftan” tekijöillä oli kysyntää. 1800-luvun puolivälin eurooppalaisissa nuottiluetteloissa esiintyy joukko nimiä, jotka eivät sano nykyajan musiikkinkuntelijalle juuri mitään: Herz, Beyer, Burgmüller, Rosellen, Gorja, Cramer, Hünten, Doehler. Tuon ajan nuottikaupassa näiden herrojen tuotokset myivät usein huomattavasti paremmin kuin klassisen musiikin kaanoniin otetut säveltäjät Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin tai Liszt.

Henri Herz (1803–1888), Ferdinard Beyer (1803–1863), Friedrich Burgmüller (1806–1874), Henri Rosellen (1811–1876), Alexandre Edouard Gorja (1823–1860), Johann Cramer (1771–1858), Franz Hünten (1793–1878), ja Theodor Döhler (1814–1856) olivat arvostettuja konsertoivia pianisteja ja opettajia mutta myös säveltäjiä ja erityisen taitavia sovittajia. He olivat erikoistuneet tuottamaan sellaista repertuaaria, joka ei ollut liian vaikeaa ja kiinnosti kaupunkiporvariston amatööripianisteja. He sävelsivät paljon pienimuotoista ja helppoa salonkimusiikkia, kuten tanssimusiikkia, karaktäärikappaleita ja romansseja. Silti heidän tuotantonsa ydin koostui lähinnä Pariisissa toimivien huippusuositettujen oopperasäveltäjien teosten kierrätyksestä.

Samoissa nuoteissa mainitaan tietenkin myös musiikin alkuperä, ajan oopperamusiikin suurmestarit Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Verdi, Weber, Flotow, Hérold sekä muutamia muita nykyisin varsin unohdettuja säveltäjiä. Voidaan tietysti kysyä, kumpi ryhmä oli hitintekijöitä, oopperasäveltäjät vai pianosovitusten tekijät. Vastaus lienee: molemmat. Totta kai kunnia äärettömän suosittujen oopperoiden teosta lankei niiden säveltäjille. Mutta on yhtä kiistämätöntä, että ilman sovittajia esimerkiksi nuottikauppa ei olisi hyötynyt oopperoiden suosiosta juuri mitään. Lisäksi voi perustellusti väittää, että ilman vuosikymmeniä kestänyttä pianosovitusten julkaisemista ja myyntiä 1800-luvun ooppera olisi jäänyt huomattavasti paikallisemmaksi ilmiöksi, suurkaupunkien porvariston huviksi. Pianosovitukset tekivät oopperasta yleiseurooppalaista populaarimusiikkia, joka ylitti kaikki kansalliset rajat ja jossain määrin myös luokkarajat.

Etupäässä koomisen oopperan yksipuolinen suosio ei tietenkään miellyttänyt hyvän maun vartijoita, jotka olisivat halunneet kehittää säveltaidetta vakavampaan suuntaan. Suomessa tällainen keskustelu oli ilmeisesti vähäisempää kuin Euroopan keskuksissa, mutta kriittisiä ääniä esiintyi täälläkin. Kriitikoista tunnetuimpia oli säveltäjä Axel Gabriel Ingelius, joka talvella 1846 kommentoi kotimaisen musiikkielämän kehitystä

melko sarkastiseen sävyyn:

Vanhemmat klassikot, esim. Mozart, ovat tulleet valtavan vanhanaikaisiksi; myös hieman myöhemmältä ajalta olevat, esim. Boiëldieu, Beethoven, eivät ole erityisen hyvin muistissa. Sen sijaan puuhaillaan varsin vesittyneen italialaisen musiikin parissa. Sitäkään ei arvosteta sen alkuperäisessä yksinkertaisessa asussa, vaan se pitää ensin jalostaa. Se tapahtuu siten, että aaria joutuu jonkun variaatiomaakarin (H. Herz, F. Hüntens) käsiteltäväksi, joka suuressa verstaassaan sovittaa siitä Tema con Variazionin. Italialainen teema on tällä tavoin muhennettuna aivan vastustamaton ja se on sitä vieläkin enemmän, mitä pitempään sen harjoittamiseen on uhrattu aikaa. Koska nyt muoti on kaikkialla samanlainen, säveltäjä joutunee nykyisin kauheaan asemaan, olemaan suosittu mutta ajatukseton, rikas ja merkityksetön. (HT 4.2.1846, käännös VK.)

Ingeliuksen mainitsema *tema con variazioni* alkoi jo 1840-luvulla olla vanhentunut menetelmä oopperoiden sovittamisessa. Tämä klassismin ajan sovitystyyppi syrjäytyi fantasioiden ja parafrasien tieltä. Monet fantasiat sisälsivät ensin johdannon, jonka jälkeen useat oopperan teemoista esiteltiin hieman tai enemmän muokattuina peräjälkeen, potpurin tavoin. Teoksen päätti finaali, jossa eri teemoja voitiin yhdistellä toisiinsa. Oopperasta valitut katkelmat eivät yleensä seuranneet oopperan draamallista kulkua. Niiden valintaperusteena oli suosio, mielenjäävyys ja vetovoima – ominaisuudet, joista sittemmin tuli kaikenlaisen hittimusiikin tekemisen lähtökohta. (vrt. Suttoni 2006.)

Oopperoihin perustuvat pianosovitukset olivat oman aikansa hittejä. Ne varmistivat nuottikustannuksen kannattavuuden. Tutkimuskirjallisuuden (Suttoni mts; Tegen 1986) mukaan oopperasovitusten valtakausi alkoi vuoden 1830 paikkeilla, ja sitä kesti aina 1870-luvulle asti. Syynä suosion hiipumiseen oli osittain se, että vuosisadan vaihteen oopperoista puuttuivat helposti mieleen jäävät ja yksinkertaiset melodiat, jotka olivat otollisia pianosovitusten raaka-aineeksi. Martin Tegen (mts: 14) ottaa esimerkiksi kaksi 1870-luvun tunnetuinta oopperaa, Bizet'n *Carmen* (1875) ja Wagnerin *Der Ring des Nibelungen* (1876). Kun edellinen sisälsi runsaasti hittimelodioita monien Carmen-fantasioiden ja -potpurien tarpeisiin, niin jälkimmäinen oli jo selvästi ”antipopulääriä musiikkia” (Tegen). Toisaalta konserttiohjelmistot vakavoituivat, eikä oopperasovituksia enää haluttu esittää resitaalien ja sinfoniakonserttien yhteydessä. Alkusoitot sinne jäivät – niitähän on esitetty tähän päivään saakka konserttiohjelmissa.

Suomessa oopperasovitusten esittäminen jatkui vielä ns. kansankonserttien tai populäärikonserttien yhteydessä pitkälle 1900-luvun puolelle. 1800-luvun lopulla oopperafantasiat täydentyivät ja korvautuivat osittain operetti- ja kansanlaulupotpureilla sekä wienervalssien ketjuilla. Myös sävellysmuotona vapaasti rönsyilevän fantasian ote piti suomalaisessa musiikissa varsin pitkään. Siitä ovat osoituksena ensimmäiset kotimaiset suuret orkesteriteokset, kuten Robert Kajanuksen Suomalaiset rapsodiat 1-2 sekä erityisesti torvisoittokuntien ohjelmisto, jonka suurimuotoisimmat teokset olivat enimmäkseen parafraseja ja potpureita. (Vainio 2002: 108–110, 207–209; Jalkanen 2003: 161–162, 228–233.)

Oopperamusiikin ja muiden laajojen ja moni-ilmeisten orkesteriteosten siirtäminen pianonuotteille tuli huomattavasti helpommaksi nelikätisten sovitusten avulla. Niistä kehittyi tärkein väline, jonka avulla 1800-luvun muusikot oppivat ja saivat kuunneltavakseen aikakauden uudet orkesterisävellykset ja historiallisen repertuaarin. Mannermaalla nelikätisten pianosovitusten tuotanto oli valtavaa. Esim. pelkästään saksalaiselle kielialueelle suunnatun Hofmeisterin nuottien myyntiluettelossa vuonna 1844 oli lähes 9.000 yksittäistä teosta nelikätisenä pianosovituksena (Christensen 1999: 256–57).

Beuermannin ensimmäisessä luettelossa nelikätisiä nuotteja oli 216, mikä oli 12 % koko tarjonnasta (1788). Parikymmentä vuotta myöhemmin, vuonna 1869, Beuermannin luettelossa oli 812 nelikätistä sovitusta, mutta sekin oli vain 13 % luettelon teosten kokonaismäärästä (6238). Merkittävä osa sovituksista oli klassisten ja muiden sinfonioiden kokonaisuutuksia, alkusoittoja ja virtuoosikappaleita sekä tietysti erilaisia oopperasovituksia. Varsin pieni osuus antaa aiheen olettaa, ettei nelikätisten sovitusten menekki ollut Suomessa kovin laajaa. Samaa kertovat muiden nuottikauppojen lehti-ilmoitukset. Nelikätisiä nuotteja tarjottiin myyntiin, mutta suhteellisen harvakseltaan.

Olivatko nelikätiset sovitukset suomalaisten mielestä liian kalliita vai oliko niiden ohjelmisto liian vaativaa paikallisille kotisoittajille, sitä on vaikea mennä arvailemaan. Joka tapauksessa näillä sovituksilla voitiin hyvin korvata puuttuva orkesteri Helsingin julkisissa konserteissa. Tästä esimerkkinä mainittakoon sellisti Otto von Köningslövin konsertti 17.10.1850, jossa esitettiin Felix Mendelssohnin *Hebridit*-alkusoitto kahdella pianolla kahdeksankätisesti.⁶

Oopperanäytökset ja konsertit pianonuottien menekin takaajana

Suomen suurimmissa kaupungeissa oli jo 1830-luvulla omat teatteritalonsa, Helsingissä Engelin piirtämä puutalo, Turussa ja Viipurissa kivistä rakennetut teatterit. Lisäksi kaupungeissa oli jo tuolloin seurahuoneet, joissa pidettiin julkisia konsertteja. Teatterinäytännöistä huolehtivat etupäässä ruotsalaiset ja saksalaiset kiertävät ammattiryhmät. Laulunäytelmät ja oopperat olivat kuuluneet niiden ohjelmistoon jo 1700-luvulta alkaen. Oopperan alalla kunnostautuivat erityisesti saksalaiset ryhmät, jotka olivat luoneet maineensa lähinnä Baltian keskuksissa, Tallinnassa ja Riikassa. Saksalaisia teatteriseurueita vieraili Suomen kaupungeissa säännöllisesti 1820-luvulta lähtien. Monet niistä olivat erikoistuneet nykyoopperaan, Pariisin oopperatalojen menestysteoksiin. (Hirn 1999: 81–85, 104–105.)

Oopperaseurueet viipyivät yhdessä kaupungissa yleensä vain kuukauden tai kaksi, ja esityksiä oli miltei päivittäin. Koska yleisöä ei riittänyt kuin pariin kolmeen

näytökseen, ryhmien ohjelmisto oli yleensä yllättävän laaja. Aikalaismuistikuvan mukaan pääkaupungissa saatiin kuulla 1840-luvulla ”melkein kaikki siihen aikaan tunnetut oopperat”.⁷ Helsingissä kesällä 1839 pari kuukautta esiintyneellä Wilhelm von Kestelootin seurueella oli yhdeksän oopperan ohjelmisto, vuosina 1840–43 useita vierailuja tehneen Philip Hornicken ja Joseph Reithmeyerin seurueen repertuaari ylty reippaasti yli 20 teokseen. Niistä suosituinta, Auberin *Mustaa dominoa* esitettiin yhdeksän kertaa. Kyseessä oli varsin tuore teos; sen ensiesitys oli ollut Pariisissa vuonna 1837. Kesällä 1849 oli vuorossa Heinrich Wilhelm Gehrmannin seurue, jonka näyttelijäkunnassa oli 69 jäsentä: orkesteri käsitti 16 soittajaa ja kuorossa lauloi 20–30 laulajaa. Kuten ennenkin, paikallisia avustajia käytettiin tarpeen mukaan. Ohjelmisto käsitti tälläkin kertaa yli 20 teosta, joukossa useita uutuuksia. Ryhmä esitti mm. von Flotowin *Marthan*, jonka ensi-ilta oli ollut Wienissä vain pari vuotta aiemmin. (Lampila 1997: 21–26, 31–34; Hirn mt: 134–151.)

Kiertävien seurueiden ansiosta Suomi ei ollut mitään oopperan syrjäseutua. Kolmen suurimman kaupungin säätyläistö ja osa heidän palveluskuntaansa näki hämmästyttävän määrän sen aikuista nykypoopperaa. Kokemuksiin kuuluivat myös Mozartin keskeisimmät näyttämöteokset, joita lähes joka seurue piti ohjelmistossaan. Artikkelin liitteenä olevaan luetteloon on koottu kirjallisuuden ja lehtitietojen perusteella luettelo Helsingissä vuosina 1827–1857 esitetyistä teoksista. Listalla on 52 oopperaa, mutta se ei ole välttämättä kovin kattava. Erityisesti 1830-luvulla ja 1840-luvun alussa kiertelevät ryhmät eivät juuri käyttäneet lehti-ilmoittelua, ja mikä vieläkin ratkaisevampaa, näytöksiä ei arvioitu tai esitelty säännöllisesti sanomalehdissä (Hirn mt: 134). Maininnat olivat enemmänkin satunnaisia, minkä vuoksi osa esityksistä on saattanut jäädä unholaan. Joka tapauksessa lista antaa melko värikkään kuvan ulkomaisesta oopperatarjonnasta Suomen pääkaupungissa.

Teosten määrän ja esittämiskertojen perusteella listalta erottuvat italialaiset Rossini, Bellini ja Donizetti, ranskalaiset Auber ja Meyerbeer sekä saksalaiset koomisen oopperan kehittäjät von Flotow ja Lortzing. Lortzingia lukuun ottamatta näiden kaikkien säveltäjien maailmansuosion osatekijänä oli menestys Pariisin näyttämöillä, mikä muodosti myös perustan oopperasovituksiin keskittyneelle pianonuottiteollisuudelle. On kiintoisaa, että koomisen oopperan suosikkiteosten ohella Suomessa esitettiin lähes kaikki tärkeimmät Suuren oopperan sankariteokset, kuten Meyerbeerin *Robert de diable*, *Hugenotit ja Profeetta*, Donizettin *Lucia di Lammermoor* ja Auberin *Porticin mykkä*, jonka alkusoittoa soitettiin ahkeraan myös Helsingin konserteissa 1840-luvulla.

Helsingkiläisten oopperatuntemus ei jäänyt kuitenkaan kiertelevien seurueiden varaan. Vähintään yhtä tärkeässä asemassa olivat erilaiset konsertit, joissa hittioopperoista uutetuilla teoksilla oli sängen silmiinpistävä asema. Kaupungissa vieraili vuosittain useita kansainvälisen tason artisteja, laulajia, viulisteja, sellistejä, balettianssijoita, harpunoittajia ja tietenkin pianisteja. Kaikkien ohjelmistossa oopperoista johdettujen teosten suuri määrä oli silmiinpistävä.

Oopperoiden suosiminen ei rajoittunut edes vierailukonsertteihin. Sama ohjelmistopainotus toistui paikallisten amatöörien konserteissa, Akademiska Sångföreningen ja jopa Symfoniföreningen konserteissa ja soitannollisissa iltamissa.

Asiaa voi tarkastella hieman tarkemmin Kansalliskirjastossa olevan konserttiohjelmien kokoelman avulla, joka on osa helsinkiläisen keräilijän Mathias Weckströmin jäämistöä.⁸ Kokoelmassa on 320 numeroitua konserttiohjelmaa tai muuta konsertti-ilmoitusta vuosilta 1834–1869. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta konsertit on pidetty Helsingissä, ja ne sisältävät niin vierailevien ammattilaisten kuin paikallisten musiikinharrastajien esittämää musiikkia. Seuraavassa kuvataan vuosikymmenittäin, kuinka yleisesti ohjelmat sisälsivät oopperoista peräisin olevia teoksia.

1830-luku

Tältä vuosikymmeneltä on säilynyt 24 helsinkiläistä konserttiohjelmaa. Kahta lukuun ottamatta kaikissa konserttien ohjelmaan kuului alkusoittoja, oopperafantasioita tai aarioita – yleensä kaikkia samassa konsertissa. Kaksi poikkeusta oli 30.5.1835 pidetty Musikaliska sällskapetin kolmas konsertti, jossa esitettiin Kalkbrennerin pianokonsertto ja klassisia jousikvartettoja ja kvintettoja, sekä 30.11.1836 järjestetty musiikillinen soirée, jossa Tyroler-Natur-Alp-Sångare-niminen ryhmä lauloi keski-eurooppalaisia kansanlauluja.

1840-luku

1840-luvulta on peräisin 82 helsinkiläistä käsiohjelmaa tai konsertti-ilmoitusta. Oopperan vahva osuus ohjelmistoissa jatkui entisen kaltaisena, eikä oopperaperäinen ohjelmisto puuttunut käytännössä yhdestäkään konsertista. Jopa kaupungissa vierailleet tirolilaiset kansanlaulajat olivat nyt havainneet, että oopperaohjelmistoa kannatti esittää jodlauksen rinnalla. Muutaman konserttiohjelman kohdalla on tosin tyydyttävä tulkintaan, koska alkusoiton kohdalla lukee pelkästään ”ouverture” tai ohjelma sisältää fantasian, reverien tai rondo brillianten ilman tarkempaa määrettä.

1850-luku

Weckströmin kokoelmaan kuuluu 103 ohjelmaa 1850-luvun helsinkiläisistä konserteista. Nyt mukana on jo 11 sellaista konserttia, joiden ohjelmassa ei ole oopperoista peräisin olevaa ohjelmaa. Niistä kaksi oli Rudolf Lagin johtamia sinfoniakonsertteja (22.11.1853; 30.11.1858), kaksi Tyroler National-Sångare -ryhmän konserttia, kaksi hengellistä konserttia ja loput viisi musiikillisia iltamia, joissa oopperaohjelman sijasta oli kuorolaulua, kansanlaulusovituksia tai salonkimusiikin pikkuteoksia.

1860-luku

1860-luvulta on säilynyt 82 helsinkiläistä konserttiohjelmaa. Nyt konsertit näyttävät kehittyneen selvästi kaksijakoisiksi. Uutuutena ovat vakavamieliset konsertit,

joissa Helsingin teatteriorkesteri esitti klassisia tai uusia sinfonioita – von Schantzin ja Meissnerin johdolla. Niissäkin esitettiin alkusoittoja, mutta oopperasäveltäjien sijaan valittiin usein Mendelssohn (*Hebridit*) tai Beethoven (*Prometheus, Leonora, Coriolan*). Solistikonserteissa oli edelleen paljon laulumusiikkia, mutta oopperaohjelmisto sai yhä enemmän antaa tilaa kuorolaululle ja liedille. Toisaalta myös vanhat hyväntekeväisyyskonsertit olivat edelleen suosiossa, ja oopperaperäinen ohjelmisto kukoisti. Ohjelmiin lisättiin oopperasovitusten rinnalle uutta populaarimusiikkia, kuten Straussin ja Lannerin valsseja ja polkkia sekä romansseja. Näissäkin konserteissa jälkimmäinen osa koostui usein klassisista sinfonioista (Haydn, Mozart ja Beethoven).

Mitkä sitten olivat ne säveltäjät ja oopperat, joita helsinkiläinen konserttiyleisö sai kuulla kaikkein useimmin? Weckströmin kokoelman perusteella kaikkein suosituimpia oopperasäveltäjiä olivat konserteissakin italialaiset. Niinpä 1840–50-luvulla Helsingin konserteissa soitettiin taajimmin, yhteensä 29 kertaa, musiikkia Donizettin oopperoista *Lucia Lammermoor* ja *Lemmenjuoma* ja yhtä paljon katkelmia tai sovituksia Bellinin teoksista *Norma, Puritaanit* ja *Unissakävelijä*. Muita paljon esitettyjä olivat Rossinin *Semiramide*, Donizettin *Anna Bolena* ja *Belizar* sekä Auberin *Porticin mykkä*. Italialainen romanttinen ooppera ja Pariisiin Suuren oopperat sankariteemat pitivät näin pintansa myös konserttitarjonnassa. Ooppera-alkusoitoista aivan omaa luokkaansa oli Weberin *Taika-ampuja*, jota esitettiin Helsingin konserteissa ainakin 16 kertaa. Muuten tarjonta oli silmiinpistävä laajaa, sillä konserttiohjelmissa oli katkelmia tai alkusoittoja lähes 90 eri oopperasta.⁹

Oopperafantasiat ja muut potpurit jäivät pysyväksi piirteeksi myös pianonuottien kauppaan, siinä missä niiden asema pysyi vakaana myös konserttitarjonnassa. Kesällä 1862 Beuermann tarjosi lehdessä myytäväksi ”vanhoja ja uusia nuotteja pianolle 2 ja 4 kädelle”:

Marksin Potpurrit kaikista tunnetuista Oopperoista, nimittäin Robert, Hugenots, Postelion, Stumma, Montechi i Capuletti, Norma, Tell, Ernani, Freischuss, Prophete, Figaro's Hochzeit, Tannhäuser, Othello, ja kaunis Trubaduuri, jne. jne. (Käännös VK.)

Sovittajanimi Marks esiintyi paljon tuon ajan myyntiluetteloissa. Tämän salanimen takana oli useita sovittajia, jotka tekivät pianomusiikkia saksalaiselle Cranzin kustantamolle. Tunnetuin heistä oli säveltäjä Johannes Brahms. (Christensen 1999: 268.)

1860-luvulla nuottitarjonnan ytimeen nousivat kuitenkin pienimuotoisemmat teokset, karakterikappaleet, yksinlaulut sekä ennen kaikkea tanssimusiikki. Tanssimusiikin nuottikauppaa olikin pohjustettu jo useita vuosikymmeniä.

Tanssimusiikin suosikit

Beermannin myyntiluettelot sisälsivät suhteellisen vähän tanssimusiikkia, vain 5-6 % koko tarjonnasta. Se ei luultavasti kerro mitään pianolla soitettavan tanssimusiikin suosiesta, ja toisaalta myytäväksi tarjottiin huomattavan paljon enemmän tanssirytmisiä teoksia, valsseja, masurkkoja ja polkkia, joita ei syystä tai toisesta haluttu myydä tanssimusiikki-otsikon alla. Tanssimusiikki oli jatkuvasti suosittua Helsingin säätyläispiireissä, ja pianosovituksia tarvittiin jo senkin vuoksi, että yläluokan tanssit pidettiin aina 1880-luvulle saakka suurimmaksi osaksi yksityisasunnoissa – usein pelkän pianon säestyksellä. (Koponen mt: 241–55.)

Tanssimusiikki oli jo 1830-luvulta lähtien varteenotettava nuottimyynnin alue Suomessakin. Kirjakauppiat ilmoittelivat lehdissä erikseen tanssisävelmäuutuuksista, joita oli saatavilla pianosovituksina. Eniten tanssimusiikkia näyttää tarjonneen Waseniuksen kirjakauppa, joka julkaisi pitkiä luetteloita tanssinuoteista jo 1840-luvun alussa. 1850-luvun puolivälin jälkeen myös tanssimusiikin nuottien suurimmaksi kauppiaksi nousi Beermann, joka ryhtyi myös itse kustantamaan niitä.

Tanssimusiikki liittyi monien vuosikymmenten ajan Pariisin menestysopperoiden markkinointiin. Jostakin syystä oopperan ja tanssimusiikin, hittioopperoiden ja muotitanssien välinen suhde on jäänyt musiikinhistoriassa hyvin vähälle huomiolle. Uusin tutkimus on kuitenkin osoittanut, kuinka Pariisin huippuopperat toimivat 1830–40-luvulla ja myöhemminkin muotitanssien synnyttäjinä. Mikä vieläkin tärkeämpää, tiettyjen tanssien, kuten kantrillin, polkan ja galopin suurta suosiota käytettiin tietoisesti hyväksi uusien oopperoiden lanseerauksessa. Olipa Pariisissa tapana puhua 1830-luvulla, että yleisö oppi oopperauutuudet jaloillaan, ts. yleisten tanssiaisten orkesteriohjelmistoissa soitettiin tavan takaa sellaisia tanssiuutuuksia, jotka hieman myöhemmin tulivat tutuiksi oopperatalojen uusissa produktioissa. Pariisin alaluokan keskuudessa katrilleista kehittyi säädettömäksi leimattu cancan, jota Jacques Offenbach sittemmin hyödynsi *Orfeus manalassa* -operetin ja muiden teostensa suosion varmistamisessa. (Clark 2002: 510–11, 518–525.)

Oopperan ja muotitanssin likeinen suhde näkyi myös Suomen sanomalehtien nuottien myynti-ilmoituksissa. Kuvaava esimerkki oli Öhmanin kirjakaupan ilmoitus *Borgå Tidningissä* toukokuussa 1842. Ilmoituksen ensimmäinen kohta kuulutti ruotsiksi: ”Francaiser, Cotillon & Anglaise för pianoforte efter favorit melodier ur Operan Lucie eller Bruden från Lammermoor, af Donizetti, 35 kop.” (BT 25.5.1842).

Tämän jälkeen tarjottiin ostettavaksi vielä franseeseja, valsseja, katrilleja ja kotilloneja oopperoista *Norma* (Bellini), *Muurari* (Auber), *Zampa* (Hérold) sekä *Hugenotit* ja *Robert de Normandie* (Meyerbeer). Näiden tanssikappaleiden säveltäjinä – eikä siis sovittajina – mainittiin tuon ajan arvostetuimmat valssimestarit Johann Strauss (vanhempi) ja Joseph Lanner sekä oopperafantasioistaan tunnetut Henri Herz ja Henri Duvernoy. Lannerilta ja Straussilta oli myös tarjolla 15 ”Favorit-valssia”, minkä lisäksi

saatavilla oli ”valitut kokoelmat” uusinta tanssimusiikkia vuosilta 1840 ja 1841, joiden erinomaisuutta todistettiin maininnalla ”dansade i Stockholm”. Tukholmassa tanssittu musiikki oli ollut hyvän tanssimusiikin takaajana jo monia vuosia aiemmin erilaisissa pianonuotti-ilmoituksissa (esim. FAT 22.7.1835, HT 5.7.1837, ÅT 17.3.1838, HT 4.1.1840, HM 21.6.1841).

1840-luvun uutuustanssi oli polkka, joka löi itsensä läpi Pariisissa aivan vuosikymmenen alussa. Ensimmäiset maininnat polkasta ilmaantuivat Suomen lehtiin kesällä 1844. Kesäkuun lopulla *Helsingfors Tidningar* kertoi, kuinka ”viime keskiviikon tanssiaisissa täällä esiteltiin ensimmäisen kerran jo kaikkialla maailmassa suosittua polkkaa, galopin tapaista polskaa” (sic!). Kyseessä oli Jalkasen (2003: 164) mukaan Kaivohuoneen tanssiaiset, joissa venäläinen kylpyläseurapiiri halusi olla ajan hermolla. Sama lehti raportoi elokuussa, kuin ”polkkakuume valtaa Ranskaa”. Sen kunniaksi ranskalaiset olivat keksineet myös uuden teonsanan polkkaamiseen: ”je polke, tu polkes, il polke, nous polkons o.s.v.” (HT 29.6.1844; HT 7.8.1844).

Saman vuoden syksyllä ilmestyivät myös ensimmäiset polkkanuottien myynti-ilmoitukset, pianosovituksina tietenkin. Polkan tunkeutuminen Suomen nuottimarkkinoille ilmenee seuraavasta tilastosta, jossa verrataan kahta kirjakauppa Waseniuksen myynti-ilmoitusta ja eri tanssilajien osuutta tarjolla olevista nuoteista.

Taulukko 2. *Waseniuksen kirjakaupan myynti-ilmoitusten tanssimusiikkinuotit tanssilajin mukaan vuosina 1847 ja 1850*

Vuosi	1847		1850	
Genre	N	%	N	%
Valssit	42	48	31	28
Masurkat	15	17	19	17
Polkat	10	11	39	35
Katrillit	13	15	8	7
Galopit	1	1	7	6
Tirolilaiset	2	2	0	0
ei mainintaa	5	6	7	6
Yhteensä	88	100	111	99

Polkan tarjonnan ja ehkä samalla myös kysynnän ja suosion kasvu näkyy vertailussa selvästi. Kun vielä vuonna 1847 tarjolla oli vain 10 polkkasävelmää, kolme vuotta myöhemmin niiden määrä oli noussut 39:een, mikä oli yli kolmannes myynti-ilmoituksen tuotteista. Toisena uutuutena oli galoppi, polkan kaltainen nopea ja yksinkertainen paritanssi, jota oli tanssittu franseesin lopputanssina jo vuosisadan alusta lähtien. Masurkkojen määrä näyttää pysytelleen samana, kun sen sijaan valssien ja katrillien tarjonnassa oli huomattavaa laskua. Tarjonnan laskut ja nousut eivät kuitenkaan olleet

kovin merkittäviä, sillä esimerkiksi valssi säilytti valta-asemansa Euroopan ja Suomen tanssiparketeilla koko vuosisadan. Katrilli sen sijaan alkoi jo olla ehkä hieman vanhanaikainen, eikä sitä esiinny enää kovinkaan paljon seuraavien vuosikymmenten tanssinuottien luetteloissa.

Tanssinuottien yhteydessä oli myös säveltäjätiedot sukunimien tarkkuudella. Kumpikin luettelo koostui pääosin erinimisistä säveltäjistä. Silti niissä toistui kuusi nimeä, joiden teoksia oli myös eniten tarjolla: Bohlmann, Burgmüller, Gorja, Herz, Marcaillou ja Musard. Näistä Burgmüller, Gorja ja Herz ovat tuttuja myös muusta pianomusiikista, mm. oopperafantasioiden tekijöinä, kun taas nimi Musard viittaa ranskalaiseen orkesterinjohtajaan Philippe Musardiin (1792–1859), joka herätti huomiota näyttävillä ulkoilmakonserteillaan ja soittoon liitetyillä ääniefekteillä 1820–30-luvun Pariisissa ja Lontoossa. Se, että kyseessä oli vaihtuva hittimusiikki, näkyy erityisesti siinä, ettei luetteloissa ollut yhtään samaa teosta. Tanssimusiikkirepertuaari vaihtui nopeasti jo tuolloin, eikä kolme vuotta vanhoja sävelmiä kannattanut pitää myytävänä.

Polkkavillitys aiheutti myös sen, että myös Suomessa painettiin aiempaa enemmän pianonuotteja. Jalkasen (2003: 164) selvityksen mukaan ennen Krimin sotaa pelkästään polkkia pianolle ilmestyi 20 kappaletta. Suurin osa niistä oli täällä toimineiden tai vierailleitten keskieuropalaisten musikkojen säveltämiä – ja joko omakustanteita tai kirjakauppojen kustantamina. Tuon ajan polkkatuotantoa nimenomaan Suomen markkinoille edustivat mm. seuraavat: Heinrich Herz: *Den vackra Finskan Polka* (1845), Heinrich Bollé: *Kukku-Polka* (1845), Carl Ganszaug: *Allinen-polka* (1846), Carl Ganszaug: *Mac-Mac Polka* (1846), Carl Achenbach: *Marien-Polka* (1847), Carl Ganszaug: *Matrosen Polka* (1849), C.M. Zeller: *Julia Polka* (1852), I.H. Doppler: *Damen-Launen Polka* (1852), Heinrich Wächter: *Triller-Polka* (1852) sekä C.G. Wasenius: *Augusta Polka* (1853).¹⁰

Polkkien suosio Suomessa jatkui aina 1860-luvulle saakka. Tällöin Beuermannin musiikkikauppa tarjosi ostettavaksi myös omia kustanteitaan, vaikka ulkomaisten nuottien määrä oli jatkuvasti selvästi suurempi. Beuermannin tanssinuottitarjonnasta saa hyvän käsityksen vuonna 1863 julkaistun myynti-ilmoituksen perusteella. ”Dansmusik för Pianoforte” -ilmoitus sisälsi 53 tanssinuottia. Niistä polkkia oli 36 teosta, polkkia lähellä olevia polkkamasurkoita ja galoppeja 7, valsseja 9 ja katrilleja 1. Eniten teoksia oli Johann Straussilta, 21 kappaletta, joista polkkia 19. Teokset olivat vauhdikkaita ja harmittomia ainakin nimensä perusteella: *Sturm-Polka*, *Die Naive Polka*, *Blitz-Polka*, *Cubido-Polka*, *Curli-Polka*, *Tag und Nacht Polka*, *Drollerie-Polka*, *Diabolin-Polka*, *Turioso-Polka (Quasi Galopp)* sekä *Studenten-Polka*. (FAT 13.2.1863)

Omassa julkaisutuotannossaan Beuermann oli hieman tasapuolisempi. Vuosina 1862–1866, kunkin vuoden joulun alla, musiikkikauppa julkaisi viisi kokoelmaa tanssimusiikkia ”Kring Julgranen! Samling af lätt och omtyckt Dansmusik för Piano-forte” (HD 13.12.1862; FAT 5.12.1863; HT 28.11.1864; HT 30.11.1865, Beuermann 1866). Jokaisessa vihkossa oli neljä teosta, joiden voi katsoa edustavan hyvin sitä

tanssimusiikkia mikä villitsi helsinkiläistä tanssivaa säätyläisyleisöä ja heidän palveluskuntaansa optimistisella 1860-luvulla, ennen vuosien 1867–68 synkkiä kato- ja nälkävuosia. Iloista ilmapiiriä olivat omiaan lisäämään säätyvaltiopäivien kokoontuminen, yhdistys- ja elinkeinovapaus, Suomen oma markka sekä ensimmäinen rautatie Helsingistä Hämeenlinnaan.

1862

1. Imatra, Vals af Ducommun
2. Alltid munter, Polka af Faust
3. Le premier succès, Quadrille de Schubert
4. Förgät mig ej, Polka af Höpfner

1863

1. Faust, Qvinnans lof, vals
2. Daase, Studenten-Polka
3. Croisez, Le Polais de L'Industrie, quadrille
4. Fausts nyaste Polka Rothkäppchen

1864

1. Labissky, Julfröjd-vals
2. Quadrille öfver motiver ur Fredmans Epistlar
3. Erinnerung an Sanssouci-Polka
4. Faust, Aurora Polka-Mazurka

1865

1. Colonnen-Vals af Strauss
2. Contredanser, Francaises efter motiver ur operan Kung Karls Jagt
3. Björneborgs marsch arr. af F. v. Schanz
4. Schwarzwalder-Spiel-Uhren-Polka af Doppler

1866

1. Gungl, Erinnerung an Peterhoff, vals
2. Wick, Flotte Bursche Quatrilles
3. Faust, Waldmeister-Polka
4. La Tombola, Polka-Mazurka

Johann Straussia lukuun ottamatta Beuermannin julkaisemat säveltäjät ovat nykyisin varsin tuntemattomia, eikä heidän nimiään ja tietojaan tahdo löytyä mistään lähdekirjoista. Nimi Labissky viitanee ”Böhmin valssikuninkaaseen” Joseph Labitzkyyn (1802–1881), joka loi merkittävän uran Karlsbadin kylpyläorkesterin kapellimestarina. Faust oli luultavasti Carl Faust (1825–1892), toinen Johann Straussin varjoon jäänyt tanssimusiikin säveltäjä, jonka nimi esiintyy säännönmukaisesti lukemattomissa nuottiluetteloissa ja tanssiorkesterien ohjelmistoissa. (Tegen 1986: 16, 245). Myös unkarilainen Joseph Gungl (1810–1889) oli omana aikanaan varsin tunnettu orkesterinjohtaja ja tanssimusiikin säveltäjä. Nimi Doppler puolestaan saattaa viitata Itävallan Puolassa syntyneisiin huilistiveljeksiin Albert Franz (1821–1883) ja Karl Doppleriin

(1825–1900), jotka molemmat toimivat säveltäjinä, konsertoivina muusikkoina ja kapellimestareina, edellinen myös huilunsoiton professorina Wienin konservatoriossa.¹¹ Mutta keitä olivat Suomen ensimmäisen *Imatra-valssin* säveltänyt Ducommun, kattrillin tekijä Wick tai polkkasäveltäjät Höpfner ja Daase? Asia jää myöhemmän tutkimuksen selvitettäväksi.

Suomalaisen musiikin vähittäinen nousu nuottikustannuksen osaksi näkyi kiintoisalla tavalla myös tanssimusiikissa. Beuermann oli sisällyttänyt viimeiseen tanssikoelmaansa franseseja Paciuksen oopperasta *Kung Karls Jagt* (ke. 1852) – tapa joka oli erittäin tyypillinen edellisten vuosikymmenten tanssimusiikin julkaisutoiminnalle ympäri Eurooppaa. Lisäksi *Porilaisten marssia* myytiin myös tanssimusiikkikappaleena, mikä kertonee tämän isänmaallisen marssin tavattomasta suosiosta tuon ajan Suomessa.

Beuermannin muut nuottijulkaisut

Ludvig Beuermannista kehittyi 1860-luvulle tultaessa varteenotettava musiikkikustantaja, jos hänen toimintaansa vertaa paikallisten kirjakauppiaiden kustannusaktiivisuuteen. Ensimmäisen nuottinsa liike julkaisi jo 1852. Niistä on säilynyt ainakin J. H. Dopplerin *Damen-Launen Polka* sekä kaksi August Tawaststjernan tekemää pianosovitusta. Niistä toinen oli kokoelma ranskalaisia kontratansseja Paciuksen oopperasta *Kung Karls Jagt*, toinen puolestaan *Airs finois*, joka sisälsi sovitukset kansanlauluista *Voi, voi, kun kullallein* ja *Minun kultani*. Edellinen teos saattoi toimia mannermaiseen tapaan Paciuksen oopperan ennakkobuffina; ooppera sai kantaesityksensä Helsingissä samana vuonna. Jälkimmäinen teos liittyi orastavaan kansanlauluinnostukseen, joka oli saanut alkunsa Lönnrotin *Kantelettaren* (1840) nuottiliitteen lauluista sekä vuonna 1849 ilmestyneestä A. Reinholmin toimittamasta kansanlaulukokoelmasta *Suomen kansanlaulantoja*.

Säilyneiden nuottien ja julkaisuluetteloiden perusteella voi arvioida, että Beuermannin liike julkaisi vuoteen 1870 mennessä suunnilleen 200 nuottia. Pelkästään vuonna 1867 ilmestynyt myyntiluettelo ”Förteckning över musikalier utkomna hos Ludvig Beuermann” sisälsi 177 erillistä nuottia tai kokoelmavihkoa. Nuottien pääpaino oli ajan hittimusiikissa, ja niitä läpikäymällä saa hyvän käsityksen siitä, millaiseen musiikkiin liitettiin tuohon aikaan suurempia myyntiodotuksia. Suurin osa nuoteista näyttäisi olleen Beuermannin itsensä kustantamia ja useimmiten helsinkiläisen Liewendahlin kirjapainon painamia. Mukana oli myös muutama ”alikulustannus”¹² berliiniläiseltä kustannustalolta Bote & Bock. Berliiniläisen firman omistus- ja painoleimalla varustettuja nuotteja Beuermann julkaisi ainakin vuonna 1866 ilmestyneessä sarjassa *Nya omtyckta musikalier*. Se sisälsi 12 teosta: tanssimusiikkia, karakterikappaleita ja näyttämömusiikista peräisin olevia sovituksia.

Vuonna 1864 Beuermann julkaisi Helsingissäkin toimineen saksalaisen orkesterijohtajan ja säveltäjän Wilhelm Ganszaugen konserttimasurkan (*Mazurka de Concert pour Piano*). Tämän virtuoositeoksen nuotin takakannessa on kaksiosainen luettelo 57 nuotista, jotka olivat äskettäin (nyligen) ilmestyneet musiikkikaupan kustannuksella. Tuo ”äskettäin” tuntuu olleen aika suhteellisen käsite, koska listan alussa komeilevat teokset Beuermann oli julkaissut jo noin 10 vuotta aiemmin. Nuotit oli numeroitu siten, että 47 ensimmäistä oli pianonuohteja ja 10 viimeistä yksinlauluja pianon säestyksellä.

Beuermannin uutuusluettelo tarjoaa kiintoisan näkymän 1860-luvun puolivälin säätilyläistön populaarimusiikkiin. Tanssimusiikilla oli korostunut asema, sillä 47 pianonuohteista 16 teosta oli nimetty jonkin tanssilajin tai tanssin mukaan. Esillä ovat valssit, polkat, masurkat, yksi polska, katrilli, galoppi, matruusitanssi, juhlatanssi sekä edellä eriteltyt kokoelmat ”kevyttä ja kaunista tanssimusiikkia” vuosille 1863 ja 1864 otsikolla *Kring julgranen*. Listalla on myös kolme juhlallista marssia, Wagnerin *Tannhäuser*-oopperasta, Fredrik Wickin Suomen säädylle vuotta aiemmin omistettu *Landtdags Marsch* sekä ”helppo sovitus” Chopinin surumarssista (*Marche Funèbre*), joka sisältyy myös säveltäjän H-mollipianosonaattiin.

Yhtä suuren ryhmän (16 teosta) muodostavat erilaiset tunnelma- eli karakterikapaleet, joissa salonkimusiikin yksinkertaisuutta suosiva estetiikka sai tyypillisen ilmauksensa. Ryhmään kuuluivat mm. *En vansinnigs sista dröm* (ei tekijätietoa), Merkelin *Im wunderschönen Monat Mai*, Croisezin *Fången och Svalan*, Spindlerin *Klocktoner*, Rosellenin *Rêverie* sekä Schumannin *Schlummerlied*. Samaan tunnelmamusiikin sarjaan kuului myös Mendelssohnin kokoelma *Lieder ohne Worte*, jota Beuermann kauppasi 7 vihkon laajuisena.

Muita pianonuohteja olivat Beyerin pianokoulu sekä saman tekijän *Melodienbuch. 100 Erholungen für Jugend*. On hieman yllättävää, ettei oopperaparafraseja tai muita sovituksia ollut mukana – em. *Tannhäuserin* lisäksi – kuin yksi, Burgmüllerin sovituskokoelma ”Lätta och vackra stycken ur Op. Trubaduren”.

Verdin *Trubaduria* oli myynnissä tosin myös laulunuohtina, *Misereren* ja *Trubadurin kuolinlaulun* osalta. Toinen ajalle tyypillinen hitti näyttää olleen laulu vaudevillinäytöksestä *Den svaga sidan*, joka talvella 1861 herätti suurta pahennusta mm. cancan-kohtauksensa takia Helsingin Uudessa Teatterissa. Yksi näytäntö päättyi suomenmielisten ylioppilaiden vihellyskonserttiin Julius Krohnin johdolla. Sven Hirnin mukaan (1999: 252) närkästymisen pohjimmaisena aiheena ei ollut niinkään näytöksen moraalittomuus, vaan se, että fennomaanit halusivat osoittaa mieltään koko operettihuumaa ja ruotsinkielisen teatteriyleisön keventynyttä makua vastaan. Nuotintimyyntin kannalta tällainen kohu oli epäilemättä vain eduksi.

Muuten Beuermann keskittyi laulunuohtien julkaisussa uuteen suomalaiseen yksinlaulutuohtantoon. Myyntilistalla olivat Conrad Greven neljä laulua *Ur lifvets strid*, Paciuksen *Suomis Sång*, *Soldatgässen*, *Slummer Sång* ja *Fridsböner*, von Schantzin

neljä nimeämätöntä laulua sekä Linsénin *Låtta Lennings vaggvisa*. 1860-luvulla suomalainen laulumusiikki alkoi vähitellen saada tilaa myös nuottikaupassa. Varsinainen läpimurto tapahtui vasta paljon myöhemmin, ensin kuorosovituksina erilaisissa laulukirjoissa sekä sittemmin vuosisadan vaihteessa kaikenlaisen laulukirjallisuuden jatkuvana tuotantona.

Nuottimainos vs. konsertit

Beuermannin nuotti-ilmoitus ei tietenkään tälläkään kertaa kerro paljon siinä mainittujen nuottien todellisesta suosiosta. 1860-luvun todellisia hittejä helsinkiläisen säätyläisyleisön keskuudessa on yritettävä etsiä hieman toista tietä. Listan nuotteja voi jälleen verrata lehti-ilmoitteluun ja katsoa, mitkä nuotit nousivat helsinkiläisten sanomalehtien ilmoituksissa esille. Tämän lisäksi hittejä voi jäljittää konsertti-ilmoitusten avulla. Näin saadaan tietoa siitä, olivatko nuottiuutuudet oikeasti musiikkia, jota myös esitettiin julkisesti. Voidaan hyvinkin olettaa, että osa oli tällaista musiikkia, osa ei missään tapauksessa. Pianokoulujen ja joulukuusitanssien teokset eivät ymmärrettävästi päässeet julkiseen tarjontaan, ja sama koski osaa tunnelmakappaleista. Ne kuuluivat kotimusiikin ohjelmistoon, jonka todellista suosiota on hyvin vaikea arvioida jälkikäteen.

Beuermannin musiikkikauppa näyttää omaksuneen 1860-luvulla uuden mainontatavan, joka nosti julkiset esitykset nuottien kelpoisuuden takaajiksi. Liike otti asiakseen mainita varsin säännöllisesti, oliko nuottiuutuutta jo soitettu julkisuudessa tai miksi se muuten oli tullut suosituksi.

Varsin tyypillinen oli nuotin myynti-ilmoitus *Finlands Almänna Tidningissä* 22.5.1863:

Myytävänä. Beuermannin Musiikkikaupasta on äskettäin ilmestynyt Apolnair de Kontskyn kaunis ja suosittu Mazurka, jota herra ja mamselli Legat tanssivat täkäläisessä teatterissa ja jota sittemmin orkesteri on usein soittanut. Pelkästään pianolle, hinta 2 markkaa (ulkomaiset nuotit maksavat kaksinkertaisesti tai yhden ruplan) (Käännös VK.)

Ilmoituksessa mainittu masurkka oli myös em. takakansi-ilmoituksessa, joten tämä konserttimasurkka on laskettava 1860-luvun paikallisten suosikkisävelmien joukkoon. Säilyneen nuotin perusteella Beuermann julkaisi teoksen nimellä *Souvenir du 17'eme Siecle, op. 7 Mazourka*. Varsin laajamuotoinen teos on nimestään huolimatta aika kaukana barokista. Yksinkertainen kolmisointumelodiikka viittaa enemmän Biedermeier-kauden tanssimusiikkiin.

Edellisenä syksynä Beuermann ilmoitti useampaan otteeseen kahdesta todellisesta maailmanhitistä, italialaisen Luigi Arditin (1822–1903) valssista *Il Bacio* (*Kyssen*) sekä Johann Strauss nuoremman (1825–1899) *Vibrations*-valssista. Edellisen kohdalla

todettiin, että ”tämä valssi on hyvin suosittu koko Euroopassa”, ja jälkimmäisen suosio sidottiin puolestaan helsinkiläiseen musiikintarjontaan: ”Täkäläinen teatteriorkesteri on soittanut usein tätä valssia ja se on hyvin suosittu”. (FAT 21.11.1862) Arditin valssi kuultiin myös konserttiesityksenä syyskuussa 1864, kun riikalainen laulajatar Ernestine Pollack esitti sen Kaivohuoneen salongissa. Valssin suosiosta kertoo sekin, että toinen tanssimusiikin suurnimi Joseph Lanner teki siitä polkan, jonka nuottia sitten niin Beuermann kuin Wasenius kauppasivat helsinkiläisille nimellä ”Kyss Polka efter Arditis Il Bacio” (HT 3.9.1864, HT 10.6.1863, HT 21.10.1863).

Beuermannin ilmoituksessa on vielä toinenkin kiintoisa yksityiskohta. Siinä todettiin, että ulkomaiset nuotit maksavat tuplasti enemmän. Orastava kotimainen nuottikustannus yritti kilpailla edullisilla hinnoilla. Saatavilla olevan aineiston perusteella on mahdotonta sanoa, perustuiko kilpailuetu edulliseen sopimukseen, pieneen voittomarginaaliin vain vähäisiin tuotantokustannuksiin. Luultavasti säveltäjät antoivat teoksensa Suomen pienille markkinoille kustannettavaksi puoli-ilmaiseksi, eikä keski-eurooppalaisten säveltäjien teoksista tarvinnut välttämättä maksaa yhtään mitään.

Jotkut nuottikustannuksen tutkijat puhuvat vastaavissa tapauksissa piratismista ja tekijänoikeuksien rikkomisesta. Termien käyttö puoltaa siinä mielessä paikkaansa, että monet kustantajat ja eräät säveltäjät, kuten Beethoven, olivat jo 1800-luvun taiteessa kovasti huolissaan tekijätulojensa joutumisesta ei-auktorisoitujen nuottipainajien tasuun (Stroh 2003: 47–49; Adams 1994: 34–35). Silti tällaisiin näkemyksiin sisältyy ainakin lievää anakronismia. 1800-luvun puolivälissä ei ollut nykyisen kaltaista tekijänoikeuskäsitystä. Jos teoksiin oli tekijänoikeus, oikeuden haltijana oli poikkeuksetta kustantaja, joka oli sen ostanut kertakorvauksella säveltäjältä. Oikeussuhteet olivat kuitenkin varsin epäselviä eivätkä ne päteneet maiden välillä. Kun ei ollut lakia, niin ei voinut olla laittomuuttakaan. (Vrt. Stroh mt: 50.)

Beuermannin nuotin takakansilistassa oli monia muitakin teoksia, joiden esitystietoja käytettiin lehti-ilmoittelussa. Mainittua *Landtdags Marschia* kerrottiin syyskuussa 1963 soitetun ”Herra Meissnerin kapellin” – eli Helsingin teatteriorkesterin – toimesta sunnuntain iltamassa, ja sen kerrottiin saaneen ”yleisön yleisen hyväksynnän”. Nuotista oli otettu jo toinen painos, ja sitä mainostettiin erikseen myös lehdessä mainitsemalla, että teoksen säveltäjä Frans Wick oli Pietarin keisarillisen teatteriorkesterin ensimmäinen viulisti (HT 17.10.1863).

Meissnerin konserteissa soitettiin muutakin Beuermann-tuotantoa. Paciuksen *Slummersång* Emil von Quantenin tekstiin kerrottiin esitetyn sinfoniakonsertissa neiti Stadiuksen ohjelmistossa, ja *Tannhauser*-marssia myytiin Wagnerin omana pianosovitukseksi maininnalla, että teos esitettäisiin sinfoniakonsertissa saman päivän iltana. Edelleen Meissner sai olla suosion takaajana lehti-ilmoituksessa, jossa tarjottiin myytäväksi pianonuottia ”kauniista espanjalaisesta tanssista ’El Jaleo de Xeres’” (FAT 19.01.1864).

Tyypillinen oli myös maaliskuussa 1866 julkaistu ilmoitus, jossa tarjottiin ostettavaksi tanssimusiikkinuotteja Offenbachin operetista *Den sköna Helena*. Ruotsalainen

Lindmarkin teatteriseurue oli tuonut operetin Arkadian teatterin ohjelmistoon saman vuoden alussa. Sitä esiteltiin ja arvioitiin lehdissä hyvinkin kriittisesti – sekä harjoituksen puutteesta että libretton ronskista tyylistä. Kuten niin usein myöhemminkin, moralisoivasta lehtikritiikistä tuli ilmaista mainosta. Helsinkiläiset kiinnostuivat uudesta operetista, ja sitä esitettiin kevään aikana peräti 11 kertaa. (Hirn 1999: 272.)

Populaaristamisen keinot

Nuottimyyntiä koskeva päivälehti-ilmoittelu koki selvän muutoksen 1850-luvun lopulla. Kaikki helsinkiläiset nuottikauppiat, Beuermann, Wasenius, Frenckell ja Sederholm alkoivat lyhentää pitkiä myyntilistojaan, joita oli aiemmin julkaistu varsinkin päivälehtien liitenumeroissa. Nyt siirryttiin valikoivaan ilmoitteluun. Siinä nostettiin esiin vain tiettyjä teoksia tai musiikinlajeja, joille arveltiin olevan kysyntää.

Muihin nuottimyyntiin eli helsinkiläisiin kirjakauppoihin verrattuna Beuermannin myyntitoiminnassa alkoi näkyä 1860-luvun alussa sävyjä. Ne kertovat tietoisesta pyrkimyksestä liiketoiminnan edistämiseen mainonnan ja musiikin populaaristamisen keinoin. Lisäksi Beuermann pyrki korostamaan itse kustantamansa musiikin saataavuutta.

Nuottimyyntiä ohjasi jo vanhastaan helppojen sovitusten perinne. Itse asiassa hittioopperoista tehdyt joka mamsellin sovitukset ja helpot tanssikappaleet edustivat populaaristamisen huippua, kuten julkaisumäärät osoittavat. Nämäkin pyrkimykset saivat 1860-luvulla uusia keinovaroja, samalla kun kustantajat ja nuottikauppiat panostivat entistä enemmän opetusmateriaaliin. Mitä paremmin suomalaiset pianonsoittajat oppivat soittamaan, sitä laajempaa valikoimaa nuotteja heille voitiin saada myydyksi. Seuraavassa on esitelty kolme keinoa, joilla lisääntyvä nuottikauppa ja orastava kotimainen nuottikustannus pyrkivät populaaristamaan nuottikirjallisuutta.

Ajankohtaisuus

1800-luvun tanssimusiikki oli soitinmusiikkia. Sanojen puutteessa säveltäjät ja kustantajat pyrkivät liittämään hittiyrityelmänsä johonkin ajankohtaiseen aiheeseen, paikkakuntaan tai teoksen musiikilliseen ominaisuuteen. Hyvä esimerkki tästä käytännöstä oli Franz Hoyerin *Helsingfors—Tavastehus Jernbans-Galopp*. Siinä sovellettiin 1800-luvulla suosittua ohjelmamusiikin ideaa kiintoisasti tanssimusiikin yhteyteen. Pianonuotin eri kohtiin on kirjoitettu sanallinen selitys siitä, miten matka junalla Hämeenlinnaan musiikin mukaan etenee. Samaa tarinaa kustantaja käytti myös myynti-ilmoituksessa, epäilemättä kiinnostuksen lisäämiseksi:

Kullalta ja hopealta hohtavalla otsikkosivulla nähdään junan kiihuttavan eteenpäin, ja itse musiikki maalaillee kuinka matkustajat astuvat junaan, kuinka juna lähtee liikkeelle, ylittää sillan ja saapuu Hämeenlinnaan. (FAT 20.12.1862, käännös VK.)

Ajankohtaisia ja julkisesti merkittäviä asioita yhdistettiin pianonuottien myyntiin monessa muussakin yhteydessä. Tällaisia aiheita olivat 1860-luvulla mm. valtiopäivien istunto (edellä mainittu Wickin *Landtdags Marsch*, 1862) sekä valssi *Studentens lyra* (1869), jonka Mathilda Furuhjelm julkaisi ilmeisesti omakustanteena Ylioppilastalon rakentamisen hyväksi (Hirn 1997: 97).

Soittokynnyksen madaltaminen

Pianokoulut ja erilaiset harjoituskappaleet olivat olleet näkyvä osa suomalaisten nuottikauppioiden ilmoittelua jo 1840-luvulta lähtien. Ostettavaksi oli tarjolla monien tunnettujen pianopedagogien harjoitusaineistoa; mm. Beyer, Czerny, Cramer ja Diabelli esiintyivät melko säännöllisesti ilmoituksissa.

Nuottien myynti-ilmoitukset eivät enää tyytyneet vain ilmoittamaan helpoista sovituksista. Sen lisäksi ostajia motivoitiin notin hankintaan monisanaisemmin, ostopäätöksen hyödyllisyyttä korostamalla. Beuermann mainosti Chopinin *Marche funèbre* -teoksen uutta sovitusta seuraavasti:

Helppo sovitus h-mollissa Chopinin kuuluisasta surumarssista, joka tarjoaa myös vähemmän harjoittelulle pianonsoittajalle mahdollisuuden tämän suosittuun teoksen esittämiseen. (HD 15.9.1862, käännös VK.)

Waseniuksen kirjakauppa osallistui samaan suostutteluun suurella ilmoituksella, jossa esiteltiin ”Pianonsoittajien kirjastoa”, joka koostui kokoelmasta helpompia salonkiteoksia. Näin väitettiin helpotettavan soitonopettajien työtä sopivien musiikkikappaleiden löytämisessä oppilaille, joiden taito ei riittänyt pitemmälle kuin ”vähemmän vaikeiden salonkikappaleiden” esittämiseen. (HT 13.5.1863)

Kansallisten sävyjen esiin nosto

Edellä on jo tullut ilmi, kuinka myös Suomessa sävelletty musiikki alkoi vähitellen päästä osaksi paikallista nuottikauppaa. Beuermannin ensimmäiset kustannustuotteet olivat Suomessa vaikuttaneen ruotsalaissyntyisen August Tawaststjernan sovituksia kansansävelmistä ja Paciuksen ensimmäisestä oopperasta *Kung Karls Jagt*. 1860-luvun alussa Beuermannin listalta löytyivät ainakin Karl Collan, Gabriel Linsén, Conrad Greve, Filip von Schanz sekä Carl Ganszaug, saksalaissyntyinen muusikko, joka toimi mm. Vanhan kirkon urkurina. Suurin osa tästä musiikista oli yksinlauluja pianon säestyksellä.

Silti kansallisten sävyjen korostaminen jäi yllättävän vähäiseksi, kun ottaa huomioon ajankohdan. 1860-luku oli fennomanian nousun ja yhteiskunnallisen toiminnan vapautumisen aikaa, minkä näkyvimpinä merkkeinä olivat säätyvaltiopäivien kokoontuminen vuonna 1863 sekä oman markan käyttöönotto vuonna 1865. Ehkä saksalainen Beuermann ei pitänyt kansallista nousua nuottikaupan kannalta tärkeänä ilmiönä. Hänelle nuottikauppa oli ”business as usual”: oli luultavasti kannattavampaa kustantaa keskieurooppalaista tanssimusiikkia kuin isänmaallisia lauluja. Kansallinen säveltaide ja musiikkikustannus solmivat vahvan liiton vasta 40 vuotta myöhemmin, kuten jatkossa ilmenee.

Samaa voi sanoa suomalaisen kansanlaulun esiin nostamisesta. Ensimmäiset laulukokoelmat, Reinholmin (1849), Collanin, von Schanzin ja Poppiuksen (1854–55) julkaisemat kansalaulujulkaisut olivat tuon ajan tapaan sovitettu ”pianon mukasoinnulle” ja soveltuivat siten hyvin säätyläistön kotimuisoinnin tarpeisiin. Silti Beuermann eivätkä muutkaan Helsingin nuotteja myyvät kirjakauppiat näytä olleen niiden julkaisemisesta kiinnostuneita, ja ne ilmestyivät kansallismielisempien Öhmanin ja Tikkasen kirjakauppojen kustantamina – Tikkanen vastasi mm. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran kustannustoiminnasta ja toimi *Suometar*-lehden julkaisijana (Gardberg 1973: 44). Kansanlaulusovitusten vähää merkitystä pianonuottikaupassa kuvastaa sekin, että niiden osuus Beuermannin myyntiluetteloissa oli 2–3 % koko tarjonnasta. Kansanlaulujen julkaiseminen vilkastui Suomessa 1860-luvun lopulta alkaen, mutta nyt kohteena ei ollut enää säätyläistö vaan koulut ja yhdistysmuotoiset lauluseurat. Samalla piano–laulu-sovitukset saivat antaa tilaa erilaisille kuorosovituksille.

Konserttiyleisöjen laajentuminen

Helsingfors Dagbladin toimittaja, filosofian tohtori Rafaël Hertzberg kirjoitti vuonna 1889 ilmestyneen monipuolisen kirjan Helsingin elämästä. Hertzberg kuvailee myös Helsingin musiikkielämää ja suurelle yleisölle tarjottujen populaarikonserttien yleisömenestyksiä. Seurahuoneelle mahtui kaksi tuhatta kuulijaa, joita houkuteltiin kahvilamaisiin seurusteluhetkiin ja Robert Kajanuksen johtaman orkesterin tarjoamiin musiikkielämyksiin jopa kolmasti viikossa.

Näissä populaarikonserteissa vallitsee vilkkaampi, kahvilamainen eloisuus poiketen siitä vakavasta ja esteettisestä asenteesta, joka yleisöllä muutoin ja sinänsä aivan oikein on konserteissa. Niissä istutaan ryhmässä pöytien ääressä, nautitaan virvokkeita, tupakoidaan, rupertellaan ja kuunnellaan musiikkia. [--] Nämä konsertit merkitsevät talvikaudella samaa kuin Kappeli ulkoilmamusiikineen kesäkaudelle ja myöhäissyksyllä, luonnollisesti sillä erotuksella, että suoritukset poikkeavat musiikillisesti laadultaan. (Martinsen 2004: 177.)

Populaarikonserttien lisäksi järjestettiin kaupungin rahvaalle kansankonsertteja, jotka yleensä ottivat paikakseen Ylioppilastalon. Hertzbergin kuvailun mukaan nämäkin tilaisuudet keräsivät väkeä tungoksiin saakka. Tähän pyrittiin mahdollisimman pienellä sisäänpääsymaksulla ja laadukkaalla ohjelmistolla. Kansantajuiset konsertit näyttävät kuitenkin olleen ohjelmistoiltaan hyvin samankaltaisia kuin Kajanuksen orkesterin vakavat konsertit, sinfoniakonsertit. Useimmissa tapauksissa ohjelmistoa oli vain hieman kevennetty muutamalla kansanlaulusovituksella. Kansankonserttien taustalla olivat epäilemättä kansanvalistukselliset syyt: vakavalla musiikilla sivistettiin ja kasvatettiin uutta konserttiyleisöä.

Hirnin (1997: 61) mukaan kansanomaisia musiikkitilaisuuksia järjestivät yleensä laulajat ja näyttelijät. Konsertteja antoivat esimerkiksi amatöörilaulajat, joiden ohjelmistoissa oli nyt myös suomen- ja ruotsinkielisiä kansanlauluja. Säestäjinä toimivat useimmiten tuttavat ja kollegat, ja ohjelmistot olivat hyvinkin kirjavia. Hirnin sanoin ”tilaisuuksia leimasi lievä kaupallisuus”, olihan kyseessä ensisijaisesti lisäansioiden hankinta.

Vuosisadan vaihteessa Helsinki koki voimakkaita murrosaikoja. Sortovuosien ja niitä seuranneen perustuslaillisen kehityksen pyörteissä sääty-yhteiskunta hajosi lopullisesti ja romutti vanhan sosiaalisen rakenteen. Syntyi uusi taloudelliseen asemaan perustuva luokkayhteiskunta, jossa sivistyksellä oli myös luokitteleva merkitys. Ylintä taloudellista luokkaa olivat tehtaanomistajat ja koroillaan eläjät, joita seurasivat keskimmäiseen luokkaan kuuluvat kiinteistönomistajat, kauppiaat, virkamiehet ja vapaiden ammattien harjoittajat. Alempiin luokkiin kuuluivat mm. käsityöläiset, palvelusmiehet, aliupseerit, työläiset ja sotilaat. Arkipäivän puheessa luokkajako noudatteli sääty-yhteiskunnan mallia: porvarit ja työväki loivat asetelman, jonka merkittävimpänä tunnuksena oli luokan jäsenten yhteisesti omaksuma kulttuuri. 1900-luvun alussa yhteiskunnan luokkien kaksijakoisuus alkoi ilmetä myös sananparilla sivistynyt ja sivistymätön. (Åström 1956: 41–58.)

Helsingissä vuosisadan vaihde toi tullessaan hyvin nopean väestökasvun. Kun vuonna 1890 kaupungin väkiluku oli noin 65.500, kymmenen vuotta myöhemmin helsinkiläisiä oli jo noin 93.000. Vuoteen 1910 mennessä helsinkiläisten väkiluku oli kasvanut noin 137.000:een. Helsingin väestökasvua selittää ennen kaikkea kaupunkiin suuntautunut muuttoliike, joka oli vilkkaimmillaan vuosina 1911–1915. Tuolloin kaikkiaan 40.000 henkilöä muutti kaupunkiin. Suomen kieli nousi Helsingin yleisimmin käytetyimmäksi kieleksi, sillä suurin osa muuttajista oli suomenkielisiä. Vuonna 1910 kaupungin väestöstä jo lähes 60 prosenttia oli suomenkielisiä, kun ruotsinkielisiä oli 35 prosenttia, venäjänkielisiä 4 prosenttia ja saksankielisiä vajaa 1 prosentti. Kaksikielisyys oli kuitenkin yleistä, mikä lievitti vastakohtaisuuksia. (Åström 1956: 9–12, 19, 31.)

Suomalaisen musiikkikustannuksen toinen aalto

Vaikka konserttiyleisöjä pyrittiin laajentamaan musiikillisella kansanvalistuksella, se ei näytä vaikuttaneen ainakaan samassa määrin nuottikaupan laajenemiseen. 1800-luvun puolivälin tilanne jatkui 1890-luvulle saakka. 1880-luvun alussa Helsingissä toimi oikeastaan vain yksi merkittävämpi musiikkikauppa, jolla oli myös kustannustoimintaa. Se oli Axel E. Lindgrenin omistama entinen Beuermannin Musiikkikauppa. Beuermannin nuottikatalogi siirtyi Lindgrenin omistukseen uuden kauppiaan avioituttua Beuermannin lesken kanssa vuonna 1877 (Jalkanen 2003: 27). Lindgrenin musiikki-likkeestä tulikin 1880–1890-lukujen merkittävin suomalainen musiikkikauppa.

1880-luvun alkupuolella nuottikaupan alalle saapui uusi yrittäjä. Joulukuun 20. päivä 1884 *Helsingfors Dagbladin* etusivulla oli 37-vuotiaan Anna Melanin ilmoitus: ”Musikaliehandel, Vestra Henriksg. 24. (9918) Anna Melan”. Melanin lehti-ilmoitus oli vaatimaton, mutta musiikillisesti lahjakas Melan oli Berliinissä ja Dresdenissä pianonsoittoa opiskellut säätyläinen. Muutamassa vuodessa Anna Melanin musiikkikaupasta kehittyi kaupan mainoslehtisten mukaisesti ”Suurin Nuotti & Instrumenttikauppa, Piano & Harmoonimakasiini Helsingissä”. Marvian (1947: 16) arvion mukaan Melanin Musiikkikaupan menestystä auttoi omistajan laaja asiantuntijuus pianomusiikissa. Hän kykeni myös soittamaan asiakkailleen heidän haluamaansa pianomusiikkia, ja tämä varmasti edisti osaltaan nuottien menekkiä. Anna Melanin elämän päättyessä vuonna 1897 liikkeen myyminen oli edessä. Ostajat olivat Konrad Georg Fazer ja Robert Emil Westerlund, ja näin perustettiin samana vuonna Helsingin Uusi Musiikkikauppa.

Helsingin Uusi Musiikkikauppa aloitti kustannustoiminnan vuonna 1898 (Marvia 1947: 42). Sen suurin kilpailija oli Axel E. Lindgrenin musiikkikustantamo. Myös kirjakauppias ja musiikkikriitikko K. F. Wasenius oli julkaissut jo huomattavan määrän uutta suomalaista musiikkia. Vuosisadan vaihteessa Helsingin Torvisoittokunnan perustanut kreikkalaissyntyinen Alexei Apostol perusti hänkin oman musiikkikaupan ja -kustantamon sekä pianotehdas Apollon. Apostol myös maahantoi soittokunnille torvia Saksasta, ja hänen kustannuskatalogissaan torviseitsikkojen nuottitarpeet näytävät olleen etusijalla.

Suomalainen nuottikustannustoiminta oli siten jo melko vilkasta. Uudesta kustannusaallosta kirjoitettiin myös sanomalehdissä. Esimerkiksi *Päivälehdessä* (23.11.1899) huomioitiin virinnyt musiikkikustannustoiminta, mutta samalla uutisen kirjoittaja Oskar Merikanto ilmaisi huolensa ”ala-arvoisten sepustusten” julkaisemisesta:

Heiti kun alkoi ilmestyä useampia kustantajia kotimaisten sävellysten alalla, alkoi musiikkikirjallisuus meillä kasvaa tulisella vauhdilla. Sävellyksiä on sitten lähtenyt kuin ”turkin hihasta” ja kilvan niitä kustantajat ovat rientäneet painattamaan. Luonnollistahan on että tällaisessa tulvassa on paljon vähempiarvoistakin, jopa ala-arvoista ja monen teoksen suhteen tekee mieli kummastella, kuinka kustantaja on ilman minkäänmoista kritiikkiä

ryhtynyt sellaisen tavaran kustantamiseen. Toisaalta taas on siunattu asia, että säveltäjillemme on tilaisuus saada teoksensa kustannetuiksi ja sen kautta tunnetuiksi.

Uudet kustantamot ja erityisesti Helsingin Uusi Musiikkikauppa ryhtyivät musiikkikustannukseen uudella kiihkolla ja ammattimaisuuteen pyrkivällä otteella. Osaamista piti hakea ulkomailta. R. E. Westerlund tiedusteli ruotsalaisilta kollegoilta kustannuskäytäntöjä, painatusten kustannuksia sekä säveltäjille maksettavien palkkioiden suuruuksia. Eräässä kirjeessään Westerlund oli kiinnostunut ulkomaisten nuottien painatuskäytännöstä: ”Kuinka menettelette ulkomaisten kustantajien laulujen kanssa? Ostatteko painatusoikeuden vai painatteko vain kysymättä mitään? Anteeksi kysymyksen, mutta toivoisin niin mielelläni saada tietää Teidän tapanne.” (Marvia 1947: 43–44.)

Westerlund ja Fazer päätyivät kuitenkin jo toimintansa alussa ratkaisuun, että he kustantaisivat vain kotimaisten säveltäjien teoksia. Uusien musiikkikustantamoiden perustamisaltoa sattuikin suotuisaan aikaan, suomalaisen säveltaiteen nousukauteen. Sibelius, Melartin, Merikanto ja Palmgren olivat juuri aloittaneet sävellystuotantonsa.

Suomalaisella musiikkikustannukselle lankesi melkoinen tehtävä suomalaisen säveltaiteen levittäjänä ja kansan musiikillisena sivistäjänä. Ainakin kustantajat ilmaisevat mieluusti asian tällä tavoin omissa historiikeissaan. Samalla Marvia (1947: 51) tuo esiin nuottikustantamojen ristiriitaisen roolin: toisaalta nuottikustantamo on voittoa tavoitteleva liikeyritys, toisaalta se palvelee kulttuurilaitoksena, joka painattaa teoksia ennen kaikkea niiden musiikillisen arvon perusteella.

1900-luvun alussa oli selvästi kyse nuottikustannuksen tietoisesta markkinoinnin kehittämisestä; liikeyrityksenä Helsingin Uusi Musiikkikauppa tarvitsi nuoteilleen mahdollisimman suuren levikin, ja siksi liiketoiminnan kannattavuus asetti omat rajoituksensa kustantamon julkaisuille. Nuottikustannuksen alalla alkoi olla myös huomattavaa kilpailua, sillä toimihan Helsingissä kaupungin kokoon nähden jo melko monta nuottikustantamoa ja soitinkauppaa. Mutta lienee kiistämätöntä, että nuottien menekkiä sulavoittivat myös niiden kansallisesti arvokkaat musiikkisisällöt.

Laulumusiikin nousu

Musiikkikustantajien myyntikatalogien perusteella painetuinta ja epäilemättä myös suosituinta musiikkia olivat pianomusiikki ja pianosäestäinen laulumusiikki. Esimerkiksi vuoden 1907 Fazerin nuottiluettelossa lähes 40 prosenttia teoksista oli pianolle sävellettyä musiikkia. Apostolin luettelossa kaksi vuotta myöhemmin oli 104 teosta, joista 25 kappaletta on pianolle sävellettyä ja 63 lauluteoksia. Nuottikatalogien tarkastelu osoittaa, kuinka pianomusiikki alkoi menettää valta-asemaansa laulumusiikille.

Taulukon yksinlaulut ja duetot -sarakkeessa on huomioitu *a cappella*- sekä piano-säestiset (ja muut instrumenttisäestiset) lauluteokset. Yhteensä-sarakkeesta ilmenee kunkin luettelon teosten kokonaismäärä.

Taulukko 3. *Piano- ja laulumusiikki suomalaisten musiikki-kustantajien nuottiluetteloissa vuosina 1893–1924.*

Kustantaja	Katalogi	Piano-musiikki	Yksinlaulut/ duetot	Kuorot	Yhteensä
Axel E. Lindgren	1893	56 %	23 %	2 %	127 kpl
Axel E. Lindgren	1903	56 %	44 %	–	103 kpl
Axel E. Lindgren	1906	54 %	32 %	5 %	267 kpl
K. G. Fazer	1907	39 %	42 %	3 %	357 kpl
A. Apostol	1909	24 %	41 %	19 %	104 kpl
K. G. Fazer	1911	36 %	43 %	4 %	464 kpl
A. Apostol	1914	18 %	46 %	16 %	262 kpl
R. E. Westerlund	1921*	36 %	37 %	4 %	1704 kpl
K. G. Fazer	1924	31 %	44 %	2 %	1030 kpl

* Westerlundin katalogissa yhteisesti myös Apostolin ja Lindgrenin kustantamat nuotit. Westerlund osti liikkeet 1910-luvulla.

Westerlundin vuoden 1921 luettelon valtava koko – 1704 teosta – johtuu siitä, että Westerlund osti Apostolin ja Lindgrenin liikkeet vuosina 1917 ja 1919. Luettelosta 632 teosta on Westerlundin kustantamia, 697 teosta Lindgrenin kustantamia ja 375 Apostolin kustantamaa teosta. Luettelo ei siten kuvaa vuoden 1921 tilannetta, vaan nuottitarjontaa pitemmältä ajalta.

Pianomusiikissa ovat selkeästi eniten esillä pianolle sävelletyt pienimuotoiset tunnelmakappaleet, kuten nocturnet, idyllit, kehtolaulut ja elegiat. Katalogeissa on runsaasti myös tanssirytmistä pianomusiikkia, valsseja, menuetteja, masurkkoja, polkkia, kattrilleja ja galoppeja. Lisäksi kansanmusiikkisovitukset olivat varsin yleisiä. Axel E. Lindgrenin nuottikatalogeissa esiintyvät toistuvasti etenkin säveltäjänimet Oskar Merikanto, Jean Sibelius, Gabriel Linsén sekä norjalainen säveltäjä-pianisti Christian Teilman (1845–1909). Hän tuli suosituksi melodisilla pianokappaleilla ja lauluillaan, joita hän sävelsi aikanaan yli 200 teosta.

Lindgrenin vuoden 1906 luettelo sisältää eniten Merikannon kappaleita, sitten Erkki Melartinin, Selim Palmgrenin, Sibeliuksen ja Karl Flodin teoksia. Selvää enemmistö on pianolle sävellettyjä ja sovitettuja tunnelma- ja tanssikappaleita sekä marsseja. Kolme vuotta myöhemmin Apostolin ja Lindgrenin katalogeissa on erityisesti Melartinin sekä Palmgrenin lauluja ja tunnelmakappaleita, kun taas pianomusiikkia

kokonaisuudessaan hallitsevat tanssirytmiset teokset, kansanmusiikkisovitukset ja tunnelmakappaleet.

1910-luvulla luettelot sisälsivät selvästi eniten pianotunnelmointia ja toiseksi tanssirytmisiä kappaleita. Edellä mainittujen suosittujen säveltäjien joukkoon nousivat myös Toivo Kuula lauluillaan sekä Karl Ekman kansanmusiikkisovituksillaan. Myös 1920-luvulla tunnelmakappaleet olivat painetuinta musiikkia, edellä mainittujen lisäksi myös Emil Kauppi, Heino Kaski, Ilmari Hannikainen ja Leevi Madetoja nousivat ajan nuottikatalogeissa esille.

1800-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä alkanut laulumusiikin nousu on havaittavissa paitsi kotimaisten kustantajien kustannuskatalogeista myös konserttiohjelmista. Sanomalehtien konsertti-ilmoitusten ohjelmissa oli suosittujen aarioiden rinnalla aiempaa enemmän suomalaisia ja ruotsalaisia kansanlauluja eri säveltäjien sovittamina, osia Edward Griegin *Peer Gynt* -sarjasta, Emil Genetzin isänmaallisia kuoroiteoksia jne. Suomenkieliset laulut ilmestyivät konsertti-ilmoituksiin vaivihkaa. Vielä 1870- ja 1880-luvulla suomenkieliset laulut, ne muutamat joita konserteissa esitettiin, olivat lähinnä kansanlauluja tai kuorolauluja.

Suomenkielisten lauluteosten vähäinen tarjonta johtui yksinkertaisesti siitä, ettei sellaista ohjelmistoa oltu vielä paljonkaan sävelletty. Ruotsinkielinenkin repertuaari oli lähinnä kansanlauluja. Marvian (1947: 45–46) mukaan Helsingin Uuden Musiikkikaupan kustantamon aloittaessa toimintansa R. E. Westerlund oli varsin pian huomannut suomenkielisen laulumusiikin puutteen. Hän pyysikin muun muassa P. J. Hannikaiselta ja Ernst Mielckiltä lauluja myös suomenkielisillä teksteillä. Näin hän halusi, omien sanojensa mukaan, varmistaa painamiensa laulujen tunnettavuuden ”myös syvissä riveissä”. 1900-luvun alussa suomalaisten säveltäjien pienimuotoiset yksinlaulut muodostivatkin jo merkittävän osan kotimaisten kustantajien katalogeista. Sibelius, Järnefelt, Merikanto, Melartin, Ilmari Hannikainen, Heino Kaski ja Emil Kauppi olivat vuosisadan alussa – ainakin Fazerin ja Westerlundin kustannuskorttisten perusteella – kärkipään laulutekijöitä.

Kustannuskorttien nuottihitit 1898–1925

Fazerin ja Westerlundin kustannuskorttistoista käyvät ilmi nuottien painos- ja kappalemäärät päivämäärätietoineen. Kustannuskorteista saa tarkan määrällisen tiedon kunkin teoksen painomäärästä, mutta korteissa on myös ongelmansa. Tiedot ovat osittain puutteellisia, merkinnät joissakin korteissa epäselviä ja vaikeasti tulkittavissa. Näin on erityisesti sellaisten kustannuskorttien kohdalla, joissa alun perin suunniteltua painosmäärää on muutettu.

Myös painosmääriä on merkitty eri tavoin. Osassa kortteja useampi painos saman vuoden aikana on merkitty samaksi painokseksi, osassa erillisiksi painoksiksi. Huolimatta näistä ongelmista, korttisto antaa varsin luotettavan kuvan eri sävellysten

painomääristä. Epätietoisuus siitä, kuinka paljon eri sävellysten kohdalla on puutteita painosmerkinnöissä tai kuinka paljon suosittua musiikkia on jäänyt kokonaan kortiston ulkopuolelle, on tässä tapauksessa vain hyväksyttävä.

Aineisto koostuu kahdesta erillisestä korttinpusta, joista toinen on K. G. Fazerin musiikkikaupan ja toinen vuonna 1904 Helsingin Uudesta Musiikkikaupasta erkautuneen R. E. Westerlundin musiikkikaupan kustannuskortisto. Kustannuskortit käsittävät ajallisesti Helsingin Uuden Musiikkikaupan kustannustoiminnan alusta, vuodesta 1898 alkaen, noin 1980-luvun puoliväliin saakka. 1980-luvulla painosmääriä ei ole enää merkitty kustannuskortteihin, vaan digitaaliseen muotoon PC:lle. Nämä tallenteet eivät kuitenkaan ole säilyneet.

Fazerin kustannuskortiston ensimmäiseksi julkaisuksi on merkitty Fredrik Paciuksen kolminäytöksinen ooppera *Kaarle kuninkaan metsästys* – nyt oopperasta voitaneen käyttää suomalaista nimeä, koska nuotti oli kaksikielinen. Teoksen painaminen oli epäilemättä ”pelkkä kulttuuriteko”, kuten Marvia (1947: 45) historiikissaan arvioi. Taloudellista hyötyä julkaisu tuskin lupasi: 354-sivuisen täydellisen pianopartituurin odotettiin myyvän korkeintaan muutamia kymmeniä kappaleita.

Vuosisadan vaihteessa oli tavallista, että kappaleista otettiin kerrallaan kahden-, kolmen- tai viidensadan kappaleen painoksia. Monet Jean Sibeliuksen piano- ja lauluteoksista olivat ensipainoksiltaan viidensadan kappaleen määriä. Joistakin instrumentaalikappaleista otettiin jopa kuudensadan kappaleen ensipainos. Se osoitti, että kyseiselle teokselle odotettiin hyvää menekkiä. Tällainen ennakkosuosikki näyttää olleen Ernst Mielckin pianokappale *Två impromptus*, jonka ensipainos oli kuusisataa kappaletta. Kustannuskortin mukaan painos jäi kuitenkin viimeiseksi.

Ensimmäisiä vuonna 1898 painettuja nuotteja oli myös vapaaherra Einar Cronstedtin (1876–1940) pianokappale *Petite romance mélancolique*. Cronstedt oli Tampereella vaikuttanut itseoppinut harrastajasäveltäjä, ja hänen kappaleensa oli menestys, sillä vuoteen 1934 mennessä teosta oli painettu kaikkiaan neljätoista painosta, yhteensä 3.600 kappaletta.

Nuottijulkaisujen ulkomuotoon kiinnitettiin erityistä huomiota. Esimerkiksi Cronstedtin käsikirjoituksen korrehtuuri lähetettiin takaisin painoon ohjeistuksella: ”...huomautamme Teille ensinnäkin, että orvokit takasivulla voivat kernaasti jäädä pois, ja säveltäjän nimen Einar Cronstedt ylle pyydämme Teitä ystävällisesti sijoittamaan vielä vapaaherran kruunun...” (Marvia 1947: 45). Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelmassa olevien nuottikäsikirjoitusten ja painoluonnosten perusteella saa käsityksen, että monet säveltäjät huolehtivat itse sävellystensä kansitaiteesta.¹³

Muita vuosisadan vaihteen menestyskappaleita olivat Karl Ekmanin viululle ja pianolle sovitettu kokoelma *Finska folkvisor I*, jota painettiin vuosina 1898–1905 yhteensä noin 1.100 kappaletta sekä Edith Sohlströmin pianosävellys *Elegie*, jonka painos oli 800 kappaletta vuosina 1900–1905. Suomalaisten ja ruotsalaisten kansanlaulujen suosio on selvästi havaittavissa myös ajan konsertti-ilmoituksissa. Näissä il-

moituksissa lauluja ei kovinkaan usein nimetty erikseen, vaan luvassa oli ”suomalaisia kansanlauluja”, ”folkvisor” tms.

Kappaleiden suosio saattoi näkyä myynnissä välittömästi, mutta useimmiten kustantajat joutuivat tekemään riskisijoituksia ja odottamaan nuotin tuomaa taloudellista voittoa useita vuosia. Suosikkisävelmät eivät nousseet aina välittömästi myyntimestyksiksi. Jokin teos saattoi nousta esiin vasta seuraavalla vuosikymmenellä, kun sille löytyi sopiva tilaus. Mikäli tarkastellaan välittömiä nuottihittejä, nousee erityisen kirkkaasti esiin Oskar Merikannon pianosävellys *Valse lente*, josta otettiin jo kahden ensimmäisen vuoden aikana (1898–1900) viisi painosta, yhteensä 1.900 painettua nuottia. Vuoteen 1984 mennessä sävellyksestä oli otettu jo 84 painosta, yhteensä 87.500 painettua nuottia. Kun tähän lisätään viulusovitukseen 8.500 painettua nuottia sekä salonkiorkesterisovitukseen 2.400 painettua nuottia, kappaleen kokonaispainosmäärä oli vuoteen 1984 mennessä lähemmäs 99.000 kappaletta. Suomalaisten nuottien joukossa *Valse lente* on hittien hitti.

Fazerin ja Westerlundin kustannuskortistojen laajuudesta johtuu, että tähän artikkeliin on tutkittu vain valittua osaa. Kortistoista on poimittu tarkempaan analyysiin eniten painetut teokset kultakin säveltäjältä eri vuosikymmeninä. Selviää, että nuotteja on kustannettu eniten pianomusiikista, toiseksi eniten pianosäesteisistä laulumusiikista ja kolmanneksi eniten kuoromusiikista. Mikäli kustannuskortteja analysoidaan painettujen määrien mukaan, Fazerin kymmenen painetuinta nuottiteosta olivat 1980-lukuun mennessä seuraavat. Oppikirjat ja soitinkoulut eivät ole mukana tarkastelussa.

- Oskar Merikanto: *Valse lente* (pianolle)
- Oskar Merikanto: *Folkvisa Op 90 No 1* (laululle ja pianolle)
- Ludvig van Beethoven: *Für Elise* (pianolle; alikustannettu)
- Oskar Merikanto: *Gubben Noak* (pianolle)
- Armas Järnefelt: *Berceuse* (viululle ja pianolle)
- Jean Sibelius: *Finlandia Op 27 No 7* (mieskuorolle)
- Jean Sibelius: *Finlandia Op 27 No 7* (sekakuorolle)
- Edith Sohlström: *Elegie* (pianolle)
- Jean Sibelius: *Berceuse Op 40 No 5* (pianolle)
- Jean Sibelius: *Romance Op 24 No 9* (pianolle)

Vastaavasti arvioituina Westerlundin painetuimmat nuotit olivat:

- Taneli Kuusisto: *Suomalainen rukous* (sekakuorolle)
- Oskar Merikanto: *Kesäillan valssi* (pianolle)
- Oskar Merikanto: *Kesäillan idylli Op 16 No 2* (pianolle)
- Jean Sibelius: *Sången om korsspindeln Op 27 No 4* (pianolle)
- Sam Sihvo: *Jääkärin morsian (potp.)* (pianolle)
- Armas Maasalo: *Joulun kellot* (sekakuoro/mieskuoro)
- Oskar Merikanto: *Mustalainen Op 22 No 1* (pianolle)
- Toivo Kuula: *Kaksi pianokappaletta Op 3*
- Taneli Kuusisto: *Suomalainen rukous* (mieskuorolle)
- Alfred Anderssén: *Höga sång* (sekakuorolle)

Kustannuskorteista käyvät ilmi nuottien painosmäärät, mutta ne eivät tietenkään kerro tarkkoja myyntilukuja. Tarkastelussa on lähdetty siitä, että nuotin suuri painosmäärä viittaa myös suosioon. Kustannuskortiston *bestsellerit* eivät silti näy sanomalehtien konsertti-ilmoituksissa. Selitys löytyy kahtaalta. Suuri osa teoksista, kuten tunnelmalliset pianokappaleet, eivät kuuluneet konserttiohjelmistoon; niitä soittivat pääasiassa amatöörimuusikot kodeissaan. Lisäksi otti oman aikansa ennen kuin suomalainen musiikki hyväksyttiin laajemmin mukaan konserttiohjelmistoihin.

Ateenalaisten laulu – nuottihitti venäläissorron varjossa

Seuraaviin taulukoihin on laskettu Westerlundin ja Fazerin kustantamojen eniten painetut teokset vuosina 1898–1925. Taulukoissa ei ole huomioitu oppikirjoja tai soitinkouluja. Helsingin Uuden Musiikkikaupan kustantamon ensimmäiset nuottimestykset johtavat erityisesti yhden säveltäjän kynään, Sibeliuksen.

Taulukko 4. *Vuosien 1898–1900 painetuimmat teokset.*

Teos (julkaisuvuosi)	Säveltäjä	Kokoonpano	Kappalemäärä*	Painosmäärä*
Athenarnes sång Op 31 No 3 (1899)	Sibelius, Jean	Laulu ja piano	2.000 (3.400)	2 (5)
Valse lente Op 33 (1898)	Merikanto, Oskar	Piano	1.900 (87.443)	5 (84)
Petite Romance melancolique (1898)	Cronstedt, Einar	Piano	1.100 (3.600)	3 (14)
Finska folkvisor I (1898)	Ekman, Karl	Viulu ja piano	500 (7.615)	1 (17)
Elegie (1900)	Sohlström, Edith	Piano	400 (17.070)	2 (26)
Säv, säv, Susa Op 36 No 4 (1900)	Sibelius, Jean	Laulu ja piano	400 (4.825)	1 (9)
Sången om korsspindel Op 27 No 4 (1899)	Sibelius, Jean	Piano	400 (19.500)	1 (31)
Finlandia Op 26 No 7 (1900)	Sibelius, Jean	Piano	300 (9.970)	1 (13)
Legend I Op 6 (1899)	Melartin, Erkki	Piano	300 (5.160)	1 (14)
Legend II Op 6 (1900)	Melartin, Erkki	Piano	300 (5.710)	1 (14)

* Sulkuihin merkityt kappalemäärät ovat kokonaismääriä 1980-luvulle saakka.

Fazerin ja Westerlundin ensimmäiset nuottimenestykset olivat pääasiassa pianolle sävellettyjä tai sovitettuja, romanttisia karaktäärikappaleita ja kansanlauluja. Kuitenkin kustantamon ensimmäiseksi menestystuotteeksi nousi vuosisadan vaihteessa sortovuosien ”protestilaulu”. Vuonna 1899 Sibeliuksen poika- ja mieskuorolle, torviseitsikolle ja rummuille säveltämä teos, *Ateenalaisten laulu*, oli melko suora kannanotto tsaarin hallinnon suunnitteleuille venäläistämistoimille. Nikolai II:n allekirjoitettua vuonna 1899 helmikuun manifestin, jolla pyrittiin lakkauttamaan Suomen suuriruhtinaskunnan autonominen asema, Sibelius ryhtyi säveltämään voimakkaan isänmaallista vastalauseetta: ”Kaunis on kuolla, kun joukkosi eessä urhona kaadut, taistellen puolesta maas’, puolesta heimosikin.”

Neljä päivää helmikuun manifestin jälkeen Sibelius kirjoitti Kajanukselle: ”Sinun huu-dahdukseksi ’eläköön rakas isänmaa’ kaikuu sydämessäni - niin, Eläköön tämä onneton onneton maa.” Ja hän ryhtyi säveltämään protestilaulua. Tekstin hän otti Viktor Rydbergin Deksiippos-runoelmasta, johon sisältyi antiikkisia vertauskohtia Suomen tilanteelle. Ateenalaisten tuskainen huuto ”Gootti tulee, gootti tulee” oli suomalaisille yhtä kuin ”Ryssä tulee, ryssä tulee”. (Tawaststjerna 1989a: 138.)

Vertauskuvalliset sanat kajahtivat yleisölle ensi kerran jo 26. huhtikuuta Sibeliuksen sävellyskonsertissa, jossa teos esitettiin konsertin loppuksi. Seuraavan päivän *Päivälehdessä* (27.4.1899) oli kirjoitus konsertista, jossa satapäisen yleisön hyvä-huudoista ei ollut tahtonut tulla loppua. *Ateenalaisten laulu* oli vaadittu esittämään välittömästi uudestaan. Taulukossa esiintyvä pianosovitus, ruotsin- ja suomenkielisen (Yrjö Veijolan suomennos) tekstin kanssa, painettiin Westerlundin ja Fazerin toimesta elokuussa. Saman vuoden marraskuussa, kun *Päivälehti* alkoi jälleen ilmestyä kolmen kuukauden lakkauttamisen jälkeen, lehdessä julkaistiin uutinen *Ateenalaisten laulun* uusista sovituksista.

Jean Sibeliukselta on hrojen Fazer & Westerlundin kustannuksella ilmestynyt tuo tunnettu Ateenalaisten laulu sekä köörille pianon tai urkuharmoonin säestyksellä että pianosovituksella [--] Ateenalaisten laulu on helmi Sibeliuksen tuotteissa ja ansaitsee kautta maamme tulla lauletuksi ja tunnetuksi. Se on pianokappaleenakin hyvin vaikuttava numero, mutta vasta kun se poika- ja miesäänillä unisono esitetään, tekee se unohtumattoman vaikutuksen. [--] Levitköön vaan tuo laulu joka kolkkaan maattamme ja innostakoot sen kauniit sanat sekä nuoria että vanhoja! (PL 23.11.1899, kirjoittajana nimimerkki ”O.” eli Oskar Merikanto.)

Tämä nuottihitti oli merkillinen poikkeus valtavirran kustannustuotteista. *Ateenalaisten laulu* ei jäänyt vain säätyläisten kotikappaleeksi, vaan laulusävellyks saavutti paljon laajemman yleisön. *Ateenalaisten laulu* oli paitsi suosittu myös yleisesti suosittu. Tawaststjerna (1989a: 157–158) mukaan *Ateenalaisten laulua* ”esittivät kaikki kaikkialla”: ylioppilaskuorot, Suomen Kaartin soittokunta; se soi Kajanuksen orkesteri kansankonserttien ylimääräisenä, musiikkiopiston illoissa, kansankorkeakouluissa ja

urheilukentillä. Laulu osui täysin ajan hermoon venäläistämistoimenpiteiden painostamassa ilmapiirissä. Myöhemmin protestisävellystä ei ole juurikaan painettu. Ainoastaan viisikymmenluvun alussa sama pianosovitus sai uuden neljänsadan kappaaleen painoksen, lisäksi kappaale esiintyy muutamissa kokoelmissa.

Merikannon, Cronstedtin, Sohlströmin ja Melartinin romanssien lisäksi suosioon nousivat Sibeliuksen kaksi laulukappaletta, *Säv, säv, susa (Soi, soi, kaisla)* ja teatterilaulu Kuningas Kristian II:sta, *Sången om korsspindeln (Laulu ristilukista)*. Myös *Finlandian* läpimurto tukeutui ainakin osittain venäläistämispolitiikan nostattamaan yleiseen vastarintamielialaan. Teosta esitettiin ensin monilla eri nimillä (*Suomi, Suomen herääminen, Vaterland, La Patrie, Finale*), kunnes vuonna 1900 tehty pianosovitus sai nimen *Finlandia*.

Menestysnuotit pyrittiin yhdistämään jo varhain musiikin uuteen monistamistapaan, äänilevyyn. Esimerkiksi *Ateenalaisten laulun* ensimmäinen nuottipainos vuonna 1899 oli 1.000 kappaletta, ja kun Helsingin Torvisoittokunta levytti kappaaleen A. Apostolin johdolla vuonna 1905, nuottia oli painettu yhteensä jo 3.000 kappaletta. Sibeliuksen *Säv, säv, Susa* levytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1904 esittäjänään mezzosopraano Alexandra Ahnger, Oskar Merikannon pianosäestyksellä. *Sången om korsspindeln* levytettiin vuonna 1909 baritoni William Hammarin toimesta. (Strömmer 2000.)

Valse lente levytettiin kuitenkin vasta vuonna 1928. Saman levyn A-puolella oli Edith Sohlströmin *Elegia*, joten kyseessä oli todellinen hittilevy. Tosin kumpikin sävellyks oli noussut suosioon jo lähes kolmekymmentä vuotta aikaisemmin. Näiden sävellysten kohdalla on mahdoton arvioida levytyksen vaikutusta sävellyksen menestykseen ja nuotin leviämiseen.

Kestohitit syntyvät

1900-luvun painetuimmat kappaleet eivät poikenneet tyyliltään aiemmasta salonkimusiikista. Järnefeltin menestysävellyks *Berceuse* oli varsin pitkäkestoinen suosikki, siitä otettiin kymmenen vuoden aikana jopa 16 painosta. Marvia (1947: 49) kuvaileekin Järnefeltin *Berceusen* menestystä ”täydelliseksi” ja sitä se epäilemättä oli – ainakin kustantajan näkökulmasta.

Viulisti Simon Steinberg levytti Järnefeltin *Berceusen* Helsingissä vuonna 1913. Muita varhaisia levytyksiä olivat vuonna 1904 Sibeliuksen *Flickan kom*, esittäjänään sopraano Maikki Järnefelt Armas Järnefeltin pianosäestyksellä, sekä *Den första kysens* sopraano Adele Leander-Flodinin esittämänä, Karl Flodinin pianosäestyksellä. (Strömmer mts.)

Taulukko 5. Vuosien 1901–1910 painetuimmat teokset.

Teos (julkaisuvuosi)	Säveltäjä	Kokoonpano	Kappalemäärä*	Painosmäärä*
Berceuse (1904)	Järnefelt, Armas	Viulu ja piano	5.550 (29.335)	16 (49)
Valse lente Op 33 (1898)	Merikanto, Oskar	Piano	4.000 (87.443)	5 (84)
Till Finlands Ungdom Häft I (1904)	Aufrichtig, Hans	Piano	3.548 (16.628)	5 (17)
Flickan kom Op 37 No 5 (1901)	Sibelius, Jean	Laulu ja piano	2.700 (5.890)	5 (12)
Den första kyssen Op 37 No 1 (1901)	Sibelius, Jean	Laulu ja piano	2.600 (5.450)	6 (9)
Romance (Des-duuri) Op 24 No 9 (1902)	Sibelius, Jean	Piano	1.800 (12.330)	3 (12)
Valse triste Op 44 (1904)	Sibelius, Jean	Piano	1.600 (8.535)	3 (8)
Gubben Noak (1907)	Merikanto, Oskar	Piano	1.100 (29.775)	3 (47)
Finska folkvisor Häft I (1906)	Merikanto, Oskar	Piano	1.100 (10.850)	3 (17)
Elegie (1900)	Sohlström, Edith	Piano	1.000 (17.070)	4 (26)

Myös suomalaiset kansanlaulut olivat edelleen painetuimpien joukossa, tällä kertaa muun muassa Merikannon sovituksina. Sibeliuksen opuksen 37 myöhäisromanttiset laululliset draamat Runebergin teksteillä olivat niin ikään menestyksiä. Myös yksi Sibeliuksen edelleenkin soitetuimmista pianokappaleista *Romance* (op. 24/9) nousi pian menestykseen. Myöhemmin osoittautui, että Arvid Järnefeltin *Kuolema*-näytelmään sävelletyn orkesterimusiikin joukosta nousi todellinen maailmanhitti, *Valse triste*. Suomalainen nuottimyynti antoi siitä jo pieniä viitteitä: kahdeksan kuukauden aikana (1904–1905) sävellyksen pianosovituksesta otettiin kolme painosta, yhteensä 1.600 painettua nuottia.

Taulukossa ilmoitettu kokonaispainomäärä voi tuntua teoksen suosioon nähden melko vaatimattomalta. Syy löytyykin liiketoimista ja Sibeliuksen orastavasta nousukaudesta maailmalla. Tuolloin oli selvää, että Sibeliuksen teosten tunnettavuutta lisäisi tunnetun eurooppalaisen kustantajan yhteydet. Alkuvuodesta 1905 Sibelius ja berliiniläinen musiikkikustantaja Robert Lienau aloittivat keskustelut Sibeliuksen viulukonsertton kustantamisesta. Jo aiemmin muutkin kuin Fazer ja Westerlund olivat

kustantaneet muutamia Sibeliuksen teoksia, sekä kotimaiset että ulkomaiset kustantajat. Se, että säveltäjät antoivat teoksiaan julkaistavaksi eri kustantajille, oli tuohon aikaan hyvin tavanomainen käytäntö.

Vaikka Sibelius oli saanut pääkustantajaltaan Fazerilta pohjoismaisen mittapuun mukaan kohtuullisia ja hyviä sävellyspalkkioita, ei niistä ollut kilpailijaksi eurooppalaisille palkkioille. *Valse tristestä* ja aiemmasta nuottihitistä *Säv, säv, Susa* Sibelius sai kummastakin kertakorvauksena 100 markkaa. Sen sijaan toisesta sinfoniasta Sibeliukselle maksettiin 1.500–2.000 markkaa. (Tawaststjerna 1989b: 33–34.)

Lienau ja Sibelius solmivat noin neljän vuoden sopimuksen, jossa Sibelius sitoutui säveltämään vuosittain neljä suurta teosta yhteensä 8.000 Reichsmarkan minimipalkkiota vastaan. Sopimus vaati Sibeliukselta kovaa työtahtia, lopulta jopa mahdottomia. Suomalaisille kustantajille Sibelius sävelsi edelleen muutamia salonkikappaleita, jonka kaltaisia hän ei koskaan vienyt Lienaulle. Saman vuoden keväällä Fazer yllätti myymällä Saksan tunnetuimmalle kustantajalle Breitkopf & Härtelille ”täydelliset oikeudet kaikkiin Fazerin liikkeen omistuksessa oleviin Sibeliuksen sävellyksiin – sekä painettuihin että painamattomiin – kaiverrettuine kuvalaattoineen päivineen”. Tawaststjerna pohtii kauppaa johtaneita syitä:

Yhtenä perusteena on voinut olla se, että hänen [Fazerin] Sibelius-julkaisunsa, jotka olivat ilmestyneet Venäjän suuriruhtinaskunnassa, eivät nauttineet tekijänoikeussuojaa Länsi-Euroopassa – Venäjä ei ollut allekirjoittanut Bernin sopimusta. Fazer tarvitsi ”suojeluelimen”, Breitkopf & Härtelin, ja tämä vähensi hänen kiinnostustaan Sibeliukseen kustannuskohteena, varsinkin kun hän ei muutenkaan ollut erityisen innostunut kustannustoiminnasta. (Tawaststjerna 1989b: 35.)¹⁴

Breitkopf & Härtelille siirtyneiden Sibeliusten teosten joukossa oli myös *Valse triste*. Pian teos levisi maailmalle kulovalkean tavoin erilaisina sovituksina. Säveltäjälle ei kertakorvauksen jälkeen jäänyt käteen juuri muuta kuin mainetta ja kunniaa, sillä ajalle tyypillisesti teoksen sovitusoikeudet kuuluivat kustantajalle. Nimikustantajien Lienau ja Breitkopf & Härtelin tekemä työ Sibeliuksen töiden levittämisessä edisti kuitenkin merkittävästi säveltäjän tunnettavuutta maailmalla.

Hittisäveltäjä Merikanto

1910-luvun selkeästi merkittävin nuottihittien tekijä oli Oskar Merikanto, jonka pianokappaleet nousivat suosioon jäädäkseen. Muun muassa *Kesäillan valssi* (*Grande valse*) oli alunperin pianokappale, mutta pian siitä versioitiin myös monia nykyisin hyvin tunnettuja laulusovituksia. Viktor Sundin runoon sävelletty *Folkvisa* (Op 90 No 1) tunnetaan nykyisin paremmin Jussi Snellmanin suomennoksena *Miss' soutuena tulessa*.

Taulukko 6. Vuosien 1911–1920 painetuimmat teokset.

Teos (julkaisuvuosi)	Säveltäjä	Kokoonpano	Kappalemäärä*	Painosmäärä*
Valse lente Op 33 (1898)	Merikanto, Oskar	Piano	21.800 (87.443)	23 (84)
Kesäillan idylli Op 16 No 2 (1912)	Merikanto, Oskar	Piano	11.150 (24.550)	13 (33)
Berceuse (1904)	Järnefelt, Armas	Viulu ja piano	11.100 (29.335)	20 (49)
Det gälls (1912)	Hannikainen, Ilmari	Laulu ja piano	7.600 (10.450)	8 (15)
Mustalainen Op 22 No 1 (1916)	Merikanto, Oskar	Piano	5.300 (14.000)	6 (18)
Folkvisa Op 90 No 1 (1916)	Merikanto, Oskar	Laulu ja piano	4.800 (39.729)	7 (28)
Kesäilta Op 1 (1913)	Merikanto, Oskar	Piano	4.200 (37.878)	7 (35)
Gubben Noak (1907)	Maasalo, Armas	Piano	4.100 (29.775)	11 (47)
Karjalan jääkärien marssi Op 24 No 2 (1919)	Maasalo, Armas	Laulu ja piano	4.000 (5.000)	4 (7)
Juhlarssi Prinsessa Ruusunen Op 22 No 30 (1912)	Melartin, Erkki	Piano	3.500 (11.990)	9 (23)

Kuten taulukko osoittaa, suosikkisävelmät saattoivat olla eniten painettujen listalla jopa kahdenkymmenen vuoden ajan. Samoin on helppo havaita, että vuosikymmen-ten aikana painosmäärät ovat kasvaneet huomasti. Kun 1900-luvun ykkössävelmää, Järnefeltin *Berceuse*a painettiin 5.550 kappaletta, 1910-luvun vastaavaa, Merikannon *Valse Lentea*, painettiin jopa 21.800 kappaletta.

Kokoelmien vuosikymmen

1920-luvun alussa painetuimpien teosten joukossa on aikaisempaa enemmän kokoelmia. Niiden lisäksi taulukon kärkeen on sijoittunut tuttuja teoksia aiemmilta vuosilta. Vuosikymmenen alussa uusista teoksista painettiin erityisen paljon Sibeliuksen sävellyksiä, mutta ne eivät kuitenkaan nousseet painosmääriltään vielä viiden vuoden aikana kovin suuriksi.

Taulukko 7. Vuosien 1921–1925 painetuimmat teokset.

Teos (julkaisuvuosi)	Säveltäjä	Kokoonpano	Kappalemäärä*	Painosmäärä*
Valse lente Op 33 (1898)	Merikanto, Oskar	Piano	8.500 (87.443)	8 (84)
Berceuse Op 40 No 5 (1913)	Sibelius, Jean	Piano	6.500 (15.000)	4 (9)
Folkvisa Op 90 No 1 (1916)	Merikanto, Oskar	Piano	6.000 (39.729)	4 (28)
Gubben Noak (1907)	Merikanto, Oskar	Laulu ja piano	5.100 (29.775)	9 (47)
Suomen nuorisolle (1921)	Aarto, Uuno	Piano	5.000 (8.000)	1 (3)
Kaipuu Op 3 (1920)	Sjöblom, Herman	Piano	4.500 (5.500)	7 (9)
Kokoelma yksinlauluja nuorisolle (1925)	–	Laulu	4.000 (43.640)	4 (36)
Sången om korsspindel Op 27 No 4 (1913)	Sibelius, Jean	Piano	3.000 (19.500)	4 (31)
Joululauluja – Julsånger (1922)	Kauppi, Emil (sov.)	Laulu ja piano	3.000 (13.500)	2 (10)
Impromptu Op 99 No 4 (1922)	Sibelius, Jean	Piano	3.000 (3.300)	2 (3)

Herman Sjöblomin (1894–1962) valssi *Kaipuu* oli yksi niistä harvoista kappaleista, jotka päätyivät myös levyille vuonna 1920-luvun alussa. Sotatoimet vaikuttivat siihen, että vuosina 1915–1925 Suomessa ei tehty levytyksiä juuri ollenkaan (Gronow & Saunio 1990: 81). Sjöblom oli paitsi muusikko ja säveltäjä sekä myöhemmin, vuodesta 1940 lähtien, myös Westerlundin musiikkiliikkeen toimitusjohtaja. Hän sävelsi paljon helppotajuisia pianokappaleita sekä sovitti suuren määrän teoksia salonkiorkesterille.

Marvian (1947: 68) mukaan vuosisadan vaihteessa suurin osa nuottien ostajista oli ruotsinkielisiä. Ruotsinkielisten lisäksi musiikkikaupalla oli saksan-, suomen- sekä venäjänkielisiä asiakkaita. Toisin sanoen eniten nuotteja osti edelleen pääasiassa kaupungin varakkain osa, kaksi- tai monikielinen sivistyneistö. Pianokauppa kulki aaltojen harjoilla ja pohjissa, riippuen muun muassa yhteiskunnallisesta tilanteesta. Sortovuodet vaikuttivat pianojen myyntiin alentavasti. Tuolloin Uusi Musiikkikauppa sai pianoja ja flyygeleitä kaupaksi vuosittain vain 15–25 kappaletta. Vuoteen 1910 mennessä tilanne oli jo muuttunut: pianoja, flyygeleitä ja automaattipianoja myytiin ennätyselliset 138 kappaletta.

Ensimmäisen maailmansodan vuodet katkaisivat jälleen pianojen menekkiä, mutta jo vuonna 1919 Fazerin Musiikkikaupan pianomyynti oli palautunut lähes ennalleen – 110 myytyä pianoa ja flyygeliä (Marvia 1947: 57, 98–99). Pianomyynnin luvut näyttäsivät kuitenkin viittaavan siihen, ettei kyseisen soittimen omistaminen ollut vielä vuosisadan vaihteessa kovin yleistä muiden kuin varakkaiden kaupunkilaisten piirissä.

K. G. Fazerin poika Georg Fazer ryhtyi liikkeen johtoon vuonna 1915. Hän perusti Fazerin musiikkikaupalle useita sivuliikkeitä. Vuosien 1917–1919 aikana Fazerin musiikkikaupalla oli sivuliikkeet Viipurissa, Tampereella ja Vaasassa. Lisäksi myös Helsinkiin perustettiin kaksi uutta sivuliikettä. (Marvia 1947: 87–91.)

Uusien liikkeiden perustaminen kertoo siitä, että nuotit levisivät vähitellen myös maaseudulle. Ei maaseutu ollut jäänyt ilman nuotteja aiemminkaan, jo Beuermann oli pyrkinyt ulottamaan liiketoimintansa koko maahan. Mutta nyt nuottien levitys tehostui olennaisesti. Vaikka salonkityylyiset pianonuotit pysyivät edelleen lähinnä ylä- ja keskiluokan huvina, muuta nuottimateriaalia alkoi vähitellen levitä myös laajempiin kansakerroksiin. Esimerkiksi tuhatmäärin painetut laulukokoelmat saavuttivat jo huomattavasti laajempia yleisöjä.

1920-luvun puolivälistä lähtien kustannustoiminnassa alkoivat puhaltaa jo uudet tuulet. Tärkein muutos oli musiikillinen: kevyt salonkimusiikkiperinne alkoi väistyä ja tehdä tilaa uudelle suomalaiselle iskelmämusiikille. Samalla myös nuottikustantamoissa ”vakava” konserttimusiikki ja populaarimusiikki erkaantuivat selkeästi toisistaan. Monet 1890–1920-lukujen musiikkikustannuksen menestyjät ovat silti jääneet suomalaisen säveltaiteen historiaan merkittävinä teoksina. Siitä kertoo jotain jo se, että nämä samat nuottihitit tuntuvat jatkuvasti olevan ajankohtaista materiaalia suomalaisten pianistien ja laulajien ohjelmistoissa.

Päätelmät

Suomalaisen nuottikaupan varhaisvaiheiden vertaaminen 1900-luvun alun tilanteeseen tuo esiin varsin selväpiirteisen kehityslinjan – etenkin jos tarkastelu rajoittuu nuottihitteihin tai menestysteoksiin. Nuottikaupan muuttumattomana piirteenä oli keskittyminen pianonuotteihin. Pianonuotti oli varhaisen nuottikaupan lähes yksinomainen tuote, ja se säilytti asemansa myös 1900-alussa. Kuitenkin sen rinnalle ja ohikin nousivat erilaiset laulumusiikin teokset, vaikka huomattava osa myös niistä oli pianosäesteisiä yksinlauluja.

Toinen silmiinpistävä piirre oli nuottitarjonnan voimakas sitoutuminen salonkimusiikin lajityyppeihin ja amatöörimusisoinnin tarpeisiin. Lisäksi tanssimusiikilla oli jatkuvasti kova kysyntä. Nuottikauppa oli voittoa tavoittelevaa liiketoimintaa, joten myytävien nuottien oli seurattava musiikkiyleisön mieltymyksiä. Viitteitä suosituista

teoksista saadaan lähinnä helsinkiläisten konserttien ohjelmistoista sekä musiikki-kauppiaiden myynti-ilmoituksista.

Aina 1860-luvulle saakka nuottikaupan keskiössä oli pianolle sovitettu ooppera-fantasia tai muu oopperamusiikista peräisin oleva piano-ohjelmisto. 1830–40-luvulla ja myöhemminkin keskieurooppalaiset menestysopperat määrittivät jopa kaikkein suosituimman tanssimusiikin. Tanssisäveltäjillä oli tuolloin tapana lainailla suosituimpia oopperateemoja ja tanssillisia välisoittoja uutuustanssien musiikilliseksi lähtökohdaksi.

1860-luvulla oopperaperäinen pianomusiikki alkoi vähitellen antaa tilaa muille salonkimusiikin lajityypeille, kuten karakterikkaille, liedeille ja romansseille sekä kansansävelmistä rakennetuille potpureille ja kuorosovituksille. Kaikkein suosituin tai eniten esillä oleva musiikki oli silti edelleen tanssimusiikkia tai sellaista tanssirytmistä musiikkia, joka oli tarkoitettu pääosin muuhun kuin tanssikäyttöön (esim. Chopinin valssit).

Tässä vaiheessa erityisesti Ludvig Beuermann keskittyi ulkomaisten salonki- ja tanssimusiikin hittien uudelleenjulkaisemiseen. Kustannettavista teoksista osan oli tehnyt joukko Suomen keskuksissa toimineita orkesterisoittajia, joiden kotimaa oli Saksa, Böömi, Baltia ja muut Euroopan maat. Myös Suomen säveltaiteen ensimmäinen polvi oli usein saksalaista syntyperää (Pacius, Ganszauge, Greve), joskin joukkoon mahtui jo muutama ruotsinkielisen säätyläistön vesa: Ingelius, Ehrström, Collan, Moring (Salmenhaara 1996: 333–334, 417–423, 427–441). Heidän pienimuotoiset sävellyksensä kustannettiin yleensä Suomessa. Nämä romanssityyppiset yksinlaulut ja kansanlaulufantasiat herättivät paljon huomiota ja nousivat usein merkityksessä ulkomaisten salonkituotteiden tarjonnan yläpuolelle.

Kotimaisen nuottikustannuksen läpimurto tapahtui vasta 1900-luvun vaihteessa. Aiempi kustannushistorian tutkimus – ja kansallismielinen musiikinhistoria yleensäkin – on yleensä halunnut korostaa tämän ”kultakauden” eroa 1800-luvun puolivälin ensi yrityksiin. Nyt toimittiin klassisen musiikin perustalta ja päämääränä oli vakavan kansallisen säveltaiteen kehittäminen.

Tarkempi katsaus Fazerin ja Westerlundin alkuaikojen nuottikustannuksen suosikkiteoksiin kuitenkin osoittaa, että liiketoiminnan perusta ei ollut klassikoissa vaan salonkimusiikissa, alun perin säätyläiskäyttöön sävelletyissä kevyessä musiikissa. Lähes kaikki suomalaiset nuottihitit ennen 1930-lukua olivat tyylillisesti sangen lähellä salonkimusiikkia tai 1800-luvun puolivälin yksinlaulua, liedä ja romanssia. Muutos 1800-lukuun koski lähinnä sitä, että laulumusiikki syrjäytti nyt selvästi pianonuottien tuotannon.

Suomessa sävellettiin jo 1900-luvun alussa myös suurimuotoisempia teoksia, mutta niistä ei ollut nuottikustannuksen leipälajiksi. Pianosovituksia suuremmista teoksista ei enää tehty samassa määrin kuin edellisellä vuosisadalla. Vuoden 1905 jälkeen Suomen kansainvälinen nykysäveltäjä Jean Sibelius ei enää tuonut hyötyä suomalaisille

kustantajille. Fazerin liike möi hänen vanhemman tuotantonsa saksalaiselle Breitkopf & Härtelille, ja Sibelius itse teki myöhemmät kustannussopimuksensa ulkomaisten kustantajien kanssa. Vain salonkimusiikkia lähellä oleva tuotanto jäi suomalaisten firmojen haltuun.

Se että 1900-luvun alun tanssimusiikki puuttuu tästä tarkastelusta, johtuu lähdeaineistosta. Samalla se kertoo jotain olennaista tanssimusiikin muutoksesta. Fazerin ja Westerlundin kortistot eivät sisällä tanssimusiikkia, koska ne ovat ”vakavan musiikin” nuottimyyntien kortistojä. Ero konserttimusiikkiin ja populaarimusiikkiin tapahtui myös musiikkikustannuksessa viimeistään 1930-luvulla, kun kevyen musiikin nuottien kustantaminen siirtyi nousevan äänilevyteollisuuden sivutoimiseksi liiketoiminnaksi. Toisaalta näyttää ilmeiseltä, etteivät Fazer ja Westerlund todellakaan kustantaneet tanssimusiikkia edes toimintansa alkuvuosina. Keskittyminen arvokkaampaan pidettyyn repertuaariin oli tietoinen valinta, osa kansallisen säveltaiteen kehittämissuunnitelmaa. Tanssimusiikin kysyntään vastattiin maahantuomalla ulkomaisilla nuotteilla.

Tämän tutkielman taustalla hämmöttää jatkuvasti kysymys siitä, olivatko 1800-luvun säätyläisten ostamat nuottihitit populaarimusiikkia Suomessa. Päädyimme siihen, että pianonuotin välittämä musiikki oli kyllä suosittua, mutta ei kovin yleistä. Sama kysymys koskee 1900-luvun alun Fazerin ja Westerlundin nuottisuosikkeja. Suurimmat myyntimenestykset liikkuvat nyt tuhansissa, ja varsinkin kuorolauluteoksia, kuten *Ateenalaisten laulua*, kuunneltiin ja esitettiin varsin laajoissa kansankerroksissa. Toisaalta suuri osa pianonuohteista oli edelleen vain ylä- ja keskiluokan huvia, tuolloin jo vanhakantaisen salonkiperinteen viimeistä vihantaa.

Osa 1900-luvun alun nuottihiteistä – pääasiassa laulut – oli todellista hittimusiikkia, laajalle levinnyttä ja yleisesti suosittua populaarikulttuuria, osa taas ei. Jälkimmäiseen osaan kuului pianonuotti. Se oli edelleen vain suosittua, mutta ei yleistä. 1920-luvun jälkeen pianonuotti menetti muutenkin asemansa populaarimusiikin tärkeimpänä mediumina ja monistamisen keinona. Asema ei mennyt tietenkään kokonaan. 1900-luvun Suomessa pianonsoittajia oli monikymmenkertainen määrä edelliseen vuosisataan verrattuna – ja suurin osa heistä ainakin yritti opetella soittamaan nuotista.

Viitteet

- ¹ Suuri kertomus on myös tekeillä. Tämä kirjoitus on samalla osa Suomalaisen musiikkikustannuksen historia -projektia, jonka aloitteentekijänä ja rahoittajana on Suomen Musiikkikustantajat ry.
- ² HYK, nuottikokoelman paikkaliput; Vasenius 1878: 210–212; Vasenius 1880: 53–54; Marvia 1978: 364; Gardberg 1973: 1–16, 40–44.
- ³ Henkilöhistorialliset tiedot on tässä kirjoituksessa koottu varsin erilaisista lähteistä, kuten tietosanakirjoista ja internetistä, eikä niitä tämän jälkeen erikseen mainita. Tärkeänä lähteenä ovat myös Hirn (1997) ja Bacon (2001).
- ⁴ Populaarimusiikin osalta tätä kehitystä ovat kuvanneet hyvin mm. Scott (1989: 45–59) ja Tegen (1986: 13–25).
- ⁵ Säätyläisten ja varsinkin korkeimman säädyn lukumäärä kasvoi varsin hitaasti ennen 1870-lukua, ja tämän jälkeen koko vanha säätyrakenteen alkoi hitaasti murentua: säätyläisistä alkoi tulla sivistyneistöä (Wirilander 1974: 128, 356–370, 440).

- ⁶ HYK pienpainatteet/ Weckström, Konsertprogram.
⁷ Anders Ramsayn muistelmat, siteerattu Lampila 1997: 27.
⁸ HYK pienpainatteet/ Weckström, Konsertprogram.
⁹ Tiedot on koottu Weckströmin konserttiohjelmista vuosilta 1840–1859 (HYK, pienpainatteet).
¹⁰ Tiedot näistä teoksista sisältyvät Hirnin (1997: 16–35) historiikkiin.
¹¹ <http://www.flutepage.de/englisch/flutists/afdoppl.shtml>
¹² Alikustannus lienee tässä tapauksessa lievästi anakronistinen ilmaus. Emmehän tiedä, oliko Beuermannilla jonkinlainen sopimus saksalaisen kustantamon kanssa vai painoiko hän ulkomaiset nuottinsa ilman auktorisointia. Jälkimmäinen vaihtoehto lienee todennäköisempi, kun pitää mielessä 1800-luvun alkupuolen yleiset eurooppalaiset käytännöt.
¹³ HYK, käsikirjoituskokoelma/ Fazer.
¹⁴ Helsingin Uuden Musiikkikaupan aikoina Westerlund hoiti kustannustoimintaa ja Fazer keskittyi soitinkaupan johtamiseen.

Lähteet

ARKISTOAINEISTO

Fennica Gehrman Oy Ab
 Fazerin ja Westerlundin kustannuskortistot.
 Helsingin yliopiston kirjasto (HYK, Kansalliskirjasto)
 Pienpainatteet / kustannuskatalogit, konserttiohjelmat
 Käsikirjoituskokoelma / Fazer
 Nuottikokoelma / paikkaliput

NUOTTIEN MYYNTILUETTELOT

Beuermann 1850. Katalog över musikalier som finnas att tillgå i Ludvig Beuermanns Musikhandel och Länebibleothek i Helsingfors. Helsingfors: A. W. Gröndahl.
 Beuermann 1866. Förteckning öfver musikalier utkomna hos Ludvig Beuermann i Helsingfors. Helsingfors: Theodor Sederholms boktryckeri.
 Beuermann 1867. Förteckning öfver musikalier utkomna hos Ludvig Beuermann i Helsingfors. Helsingfors: Finska Litteratur-sällskapets tryckeri.
 Beuermann 1869. Katalog över musikalier som finnas att tillgå i Ludvig Beuermanns Musikhandel och Länebibleothek i Helsingfors. Helsingfors: Theodor Sederholms boktryckeri.

NUOTIT

Alberti (Arditi) [1864]. *Il Bacio (Kysse)*, Vals, omytyckta i hela Europa. Piano/Sång med Piano-accompagnement. Ludv. Beuermann. Helsingfors.
 Ganszaug, Wilhelm [1964]. *Souvenir. Mazurka de Concert pour Piano*. Louis Beuermann. Helsingfors.
 Collan, Karl – Poppius, Wilhelm – Lagi, Rudolf 1854–55. *Valituuta Suomalaisia Kansan Lauluja. 1–4. 1–2* Öhman´in kirjakaupan kustannuksella, 3–4 P. Tikkasen kustantama. Helsinki.
 Doppler, J. A. [1852]. *Damen-Launen Polka* für das Pianoforte von J. A. Doppler. Helsingfors 1852 bei Ludw. Beuermann.
 Hoyer, Frans [1862]. *Helsingfors-Tawastehus Jernban-Galopp*. Komponerad för Pianoforte wörnadsfullt tillegnad Friherrinnan Rokassowsky af Frans Hoyer. Helsingfors hos Ludw. Beuermann.
 de Kontski, Apollinaire [1863]. *Souvenir du 16. Siecle*. Mazourka pour le Violon avec accompagnement d’Orchestree composée et transcrite pour le piano par Apollinaire de Kontski. Helsingfors chez Louis Beuermann.
 Sibelius, Jean [1899]. *Aténarnes sång. Ateenaalaisten laulu*. Helsingfors Nya Musikhandel, Fazer & Westerlund, Helsingfors.
 Tawaststjerna, Frans August 1852. *Contredanses francaises* efter motiver ur operan *Kung Carls Jagd* arrangerade för Piano-Forte af A. Tavaststjerna. Helsingfors. Ludvig Beuermann.

SANOMALEHDET

Borgå Tidning (BT)
 Finlands Almäna Tidning (FAT)
 Helsingfors Morgonblad (HM)
 Helsingfors Tidningar (HT)
 Hufvudstadsbladet (HBL)
 Päivälehti (PL)
 Uusi Suometar (US)
 Åbo Tidningar (ÅT)
 Åbo Underrättelser (ÅU)

KIRJALLISUUS

- Adams, Sarah (1994) "International Dissemination of Printed Music During the Second Half of the Eighteenth Century". Artikkelele teoksessa *The Dissemination of Music. Studies in the History of Music Publishing*, ed. Hans Lenneberg, 21–42. Lausanne: Gordon & Breach.
- Asplund, Anneli (2006) "Kirjallinen laulu". Artikkelele teoksessa *The Dissemination of Music. Studies in the History of Music Publishing*, ed. Hans Lenneberg, 21–42. Lausanne: Gordon & Breach.
- Asplund, Anneli (2006) "Kirjallinen laulu". Artikkelele teoksessa *Suomen musiikin historia*. Kansan-musiikki, 200–271. Helsinki: WSOY.
- Bacon, Henry (2001) *Oppepan historia*. 2 p. Helsinki: Otava.
- Brown, Maurice J.E. (2006) "Characteristic piece". Grove Music Online, ed. L. Macy. Oxford Uni-verity Press. www.grovemusic.com.
- Christensen, Thomas (1999) "Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 2 (Summer, 1999), pp. 255–298.
- Clark, Maribeth (2002) "The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris". *The Journal of Musicology*. Vol. 19, Nr. 3, pp. 503–526.
- Dahlström, Fabian (1978) *Finländsk klavertillverkning fore år 1900 samt beskrivning av Sibelius-museets inhemska klaversamling*. Acta musica VII. Åbo: Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi.
- Gardberg, Carl-Rudolf (1973) *Kirjapainotaito Suomessa III*. Turun palosta vuoteen 1918. Helsinki: Helsingin graafinen klubi.
- Gronow, Pekka ja Saunio, Ilpo (1990) *Äänilevyn historia*. Helsinki: WSOY.
- Haga, Marcus (2003) "Pianokokoelman aarteita". Artikkelele teoksessa *Harpunkielistä shimmykarkkiin – Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*, 285–291. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseon julkaisu.
- Heintz, Veslemöy (1992) "Förlag, musikhandel, instrumenttillverkning". Artikkelele teoksessa *Musi-ken i Sverige*. Den nationella identiteten 1810–1920, red. Leif Jonsson och Martin Tegen, 185–198. Stockholm: Fischer & Co.
- Helistö, Paavo (1993) "Musiikki". Artikkelele teoksessa *Suomen taide ja kulttuuri*, toim. Päivi Mo-lander. Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Hirn, Sven (1997) *Sävelten tahtiin*. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti, julkaisuja 44.
- Hirn, Sven (1999) *Alati kiertueella*. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870. Helsinki: Yliopistopaino.
- Jalkanen, Pekka (2003) "1800-luku: Huvitteleva porvari; Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel". *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, ss. 14–250.
- Knuuttila, Seppo (1987) "Onko yleinen suosittua? – alustavia ajatuksia". *Kansanmusiikista populaarimusiikiksi*, toim. Ilpo Saunio, 6–10. Helsinki: Kansanmusiikin keskusliitto.
- Koponen, Sani (2003) "Piano valloittaa Helsingin – Piano helsinkiläiskodeissa 1800-luvulla". Artikkelele teoksessa *Harpunkielistä shimmykarkkiin – Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*, 163–269. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseon julkaisu.
- Kovero, Martti (1950) "Helsinki kauppakaupunkina". *Helsingin kaupungin historia III*. Ajanjakso 1809–1975. Ensimmäinen nide. Helsinki: SKS, ss. 369–464.
- Lampila, Hannu-Ilari (1997) *Suomalainen ooppera*. Porvoo: WSOY.
- Lappalainen, Seija (1994) *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa – Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lenneberg, Hans (1983) "Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century. Some Vignettes". *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 2 (Spring, 1983), pp. 174–183.
- Martinsen, Rolf (toim.) (2004) *Helsinki herra Hertzbergin silmin*. Kertomus 1880-luvun Helsingin elämästä. Suommennos alkuteoksesta Rafaël Hertzberg (1889): *Helsingfors för tre hundra år sedan och i våra dagar*. Helsinki: Helsinki-seura.

- Marvia, Einari (1947) *Oy Fazerin musiikkikauppa 1897–1947*. Helsinki: Nordblad & Petterson.
- Marvia, Einari (1978) ”Musikkikustantamo”. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4. Keuruu: Otava, ss. 363–364.
- Salmenhaara, Erkki (1995) ”Romantiikka ja Biedermeier”. *Suomen musiikin historia 1*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY, ss. 325–518.
- Salmi, Hannu (2005) *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*. New York: University of Rochester Press.
- Sarjala, Jukka (1994) Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide – Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888. *Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C* 100.
- Scott, Derek (1989) *The Singing Bourgeois. Songs on the Victorian Drawing Room and Parlour*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Stroh, Patricia (2003) ”Evolution of an Edition: The Case of Beethoven’s Opus 2. Part 2: Partners and Pirates, Correction and Corruption: The Reprint Publishers and Their Editions from 1798 to 1826”. *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 60:1 (September 2003), ss. 46–129.
- Strömmer, Rainer (2000) *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1901–1945*. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Suttoni, Charles (2006) ”Piano fantasies and transcriptions”. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Oxford University Press. www.grovemusic.com.
- Tawaststjerna, Erik (1989a) *Jean Sibelius, osa 2. (toinen painos)* Keuruu: Otava.
- Tawaststjerna, Erik (1989b) *Jean Sibelius, osa 3. (kolmas painos)* Keuruu: Otava.
- Tegen, Martin (1986) *Populär musik under 1800-talet*. Stockholm: Edition Reimers.
- Tommila, Päiviö (1982) *Helsinki kylpyläkaupunkina 1830–1850-luvuilla*. Huhmari: Helsinki-seura.
- Waris, Heikki (1951) ”Helsinkiäyhteiskunta”. *Helsingin kaupungin historia III. Ajanjakso 1809-1975*. Helsinki: SKS, ss. 9–211.
- Weber, William (2006) *Concert Programmes 1790–1914*. Cardiff University & RCM, London. <http://www.cph.rcm.ac.uk/Programmes1/Pages/BtoR1.htm>.
- Winter, Robert (1989) *Keyboards. The new Grove Handbooks in Music. Performance Practice Music after 1600*, eds. Mayer Brown & Sadie. London: MacMillan Press, ss. 346–373.
- Wirilander, Kaarlo (1974) *Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721–1870*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Vainio, Matti (2002) ”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus. *Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Vasenius, Valfrid (1878) *Suomalainen kirjallisuus 1544–1877. Aakkosellinen ja aiheenmukainen luettelo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapaino.
- Vasenius, Valfrid (1880) *Suomalainen kirjallisuus. Aakkosellinen ja aiheenmukainen luettelo. 1 lisävihko 1878–1879 ynnä lisätietoja vanhemmista kirjoista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapaino.
- Åström, Sven-Erik (1956) ”Kaupunkiyhteiskunta murrosvaiheessa”. Artikkeliteoksessa *Helsingin kaupungin historia IV:II, ajanjakso 1875–1918*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino Oy.

Liite 1.

Mozart: Taikahuilu, Don Juan, Figaron häät
 Beethoven: Fidelio
 Rossini: Sevillan parturi, Tancred, Otello, La Cenerentola, Wilhelm Tell (Karl den Djerfve)
 Donizetti: Lemmenjuoma, Lucrezia Borgia, Rykmentin tytär, Belisario, Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix, Dom Sébastien, Don Vincente
 Bellini: Norma, I Capuleti e i Montecchi, Unisakävelijä
 Auber: Fra Diavolo, Musta Domino, La Neige, Porticin mykkä (Fenella), Le Macon, La Part du Diable, Gustave III ou Le Bal Masque
 Meyerbeer: Robert le Diable, Hugenotit, Le Prophète
 von Flotow: Martha, Alessandro Stradella, Indra

Boieldieu: La Dame Blanche, Jean de Paris
 Cherubini: Les deux journées (Vedenkantaja)
 von Weber: Taika-ampuja, Preciosa
 Lortzing: Tsaari kirvesmiehenä, Aseseppä, Kaksi tarkka-ampujaa, Undine, Der Wildschütz
 Hérold: Zampa
 Adam: Longjumeaun postiljooni
 Verdi: Ernani, Rigoletto
 Wagner: Tannhäuser
 Isouard: Centrillon
 Kreutzer: Das Nachtlager von Grenada
 Müller: Der Alpenkönig und der Menschenfeind
 Halévy: Die Jüdin
 Méhul: Joseph
 Grétry: Raoul Barbe Bleu