



Mandoliiniorkesteri Euroopassa ja Helsingissä 1878–1930

Orkesteri-instituution mallin paikalliset sovellukset

1800-luku oli monien teknisten innovaatioiden vuosisata. Keksinnöt ja kehittämissyrkimykset koskivat myös musiikkia ja erityisesti soitinrakennusta. Uusia soittimia suunniteltiin ja patentoitiin runsaasti, ja niiden kaupallinen hyödyntäminen synnytti monissa maissa monipuolisen ja laajan soitinteollisuuden. Kehitystyö kohdistui ennestään käytössä olleisiin ja kokonaan uusiin soittimiin. Uusista erityiseen suosioon nousivat harmonikat, huuliharput ja harmonit, joiden äänen tuottaminen perustui vapaalehdykän periaatteelle. Silti suurin osa innovaatioista koski jo ennestään tunnettuja soittimia, kuten vaskipuhaltimia, pianoja ja tämän artikkelin aihetta, näppäiltäviä kielisoittimia.

Keskeinen syy uusien soittimien keksimiseen ja vanhojen uudistamiseen oli muuttuneissa sointi-ihanteissa. Niiden mukaisesti soitinrakentajat, säveltäjät ja sovittajat pyrkivät aiempaa voimakkaampiin, pitempiketoisiin ja kirkkaampiin soitinääniin ja monipuolisempaan orkesterisointiin. Osittain volyymin kasvu oli pakon sanelemaa. Kun porvarillinen julkisuus vakiintui kaupunkikulttuurin yleiseksi käytännöksi, se toi mukanaan kaikille avoimet konsertit. Niitä varten länsimaiden metropoleissa rakennettiin aina vain suurempia konserttisaleja ja muita huvipaikkoja, ja niihin taas tarvittiin yhä suurempia orkestereita (Knight 2006: 36). Uudessa toimintaympäristössä pelkkä soittajien lukumäärän lisääminen ei riittänyt. Myös 1700-luvun lopun sinfoniaorkesterin, ”Haydnin orkesterin” kokonaissointia ryhdyttiin samalla uudistamaan (Dolan 2013: 7–10). Muutos ilmeni lähes dramaattisesti Berliozin *Fantastisen sinfonian* (1830) orkestraatioissa, joka monipuolisti soittimistoa erityisesti vaski- ja perkussiosoitinten osalta (Vanderburg 2012).

Sinfoniaorkesterin kehitys tunnetaan musiikinhistoriassa yleensä hyvin, ja tutkimustakin on julkaistu etenkin oppikirjoina.¹ Huomattavasti vähemmän on kiinnitetty

1 Ks. Sevsay 2013: 643, jossa on listattu keskeiset oppikirjat.

huomiota perin toisenlaisen orkesterikäytännön muotoutumiseen. Aivan 1800-luvun loppuvuosina eri puolille Eurooppaa ja Yhdysvaltoihin perustettiin erilaisia kansansoitinorkestereita. Nimestään huolimatta ne olivat tyypillistä kaupunkikulttuuria, keskiluokan musiikinharrastajien yhdistystoimintaa, johon liittyi usein koulutuksellisia tavoitteita. Orkesterit saattoivat olla hyvinkin suuria, usean kymmenen soittajan kokoonpanoja. Niistä tunnetuimpia ja vanhimpia ovat italialaiset mandoliini- ja venäläiset balalaikkaorkesterit. Myös banjon soitto synnytti huomattavan määrän amatööriyhtyeitä Yhdysvalloissa ja Englannissa. Orkesterit koostuivat pääosin banjon, mandoliinin ja kitaran soittajista, ja laajaa harrastusta alettiin kutsua BMG-liikkeeksi. (Noonan 2008: 41–60.)

Kaikille näille orkestereille oli tyypillistä yhdistää monenlaisia vernakulaareja näppäilyluuttuja yhteen kokoonpanoon, uudistaa soitinten rakennetta ja soinnillisia ominaisuuksia sekä ryhmitellä niitä soitinperheeksi jousikvartetin tapaan. Ohjelmisto oli lähestulkoon samaa keskimusiikkia (Kurkela 2017: 3–4), jota aikakauden torvisoittokunnat ja ravintolaorkesterit esittivät ympäri maailman: sovituksia suosituista lauluista ja tansseista sekä alkusoittoja, näyttämömusiikin potpureita, konserttivalsseja, romansseja ja marsseja (vrt. Edström 1992: 9–17). Monet kappaleet liittyivät ainakin viitteellisesti siihen maahan, jonka symbolina orkesterin pääinstrumentti esiintyi. Esimerkiksi mandoliiniorkesterien ohjelmistossa oli lähes aina italialaisia sävelmiä – ja balalaikkaorkestereissa venäläisiä – aivan riippumatta siitä, missä maassa orkesterit toimivat.

Seuraavassa keskityn italialaiseen mandoliiniorkesteriin, jonka vaiheet valottavat myös yleisemmin näppäilyluuttujen orkesteribuumia. Aluksi teen katsauksen siihen, miten italialainen mandoliiniorkesteri syntyi, mikä oli sen historiallinen tausta ja musiikkikulttuurinen ympäristö. Tämän jälkeen katse kääntyy Helsinkiin 1900-luvun vaihteen molemmin puolin, ja valokeilaan nousee mandoliinin omaksuminen suomalaiseseen musiikkikulttuuriin.

Artikkelin keskeinen tarkoitus on pohtia, miten mandoliinin soittajat ja mandoliiniorkesterien perustajat omaksuivat piirteitä orkesteri-instituutiosta ja miten he toisaalta hyödynsivät varieteen ja kaupallisen huvi-instituution tuotantotapoja musiikkinsa suosion laajentamisessa. Mitkä olivat ne yllärajaiset mallit, joita noudattamalla paikallinen mandoliininsoitto organisoitui ”italialaiseksi orkesteriksi” myös Helsingissä? Lisäksi arvioin muitakin kulttuurisen siirron kanavia ja välittymistapoja, joiden tuella mandoliinista tuli paikallisen pienryhmämusiisoinnin suosikkisoitin ja sen soitosta olennainen osa suomalaista kansan- ja populaarimusiikkia. Tarkastelukausi ulottuu 1800-luvun lopulta 1920-luvulle.

Institutionaalinen kehys

Mandoliiniorkesterien synnyn ja leviämisen taustalla oli kaksi 1800-luvun musiikkielämälle keskeistä kulttuurista käytäntöä: länsimainen suuri orkesteri sekä varieteenäytäntö. Molempia voi kutsua maailmanlaajuisiksi instituutioiksi, jotka herättivät kiinnostusta kaupunkikeskuksissa kaikilla mantereilla. Ne tarjosivat esikuvan lukuisille organisaatioille, jotka halusivat kehittää paikallisia orkestereita ja huvitoimintaa suuren maailman käytäntöjen mukaisiksi. Mandoliininsoittajien pyrkimys suurempiin kokoonpanoihin heijasteli länsimaisen orkesterilaitoksen yleistä kehitystä. Suuri sinfoniaorkesteri oli kiehtova ylijäräinen malli, jonka sääntöjä paikalliset orkestereita ylläpitävät organisaatiot pyrkivät noudattamaan (esim. Heikkinen 2018: 10). Säännöt koskivat muun muassa soitinvalikoimaa, orkestroinnin periaatteita, soittimiston jakautumista usean soittajan sektioihin, erillistä soitonjohtajaa ja kapellimestarin ehdotonta auktoriteettiasemaa sekä soittamisen yleistä kurinalaisuutta. Tämä alun perin eurooppalaisten hovien ja sittemmin kaupunkien ja filharmonisten seurojen ylläpitämä orkesterimalli levisi 1900-luvun vaihteen molemmin puolin maailman metropoleihin, ennen kaikkea Yhdysvaltoihin (DiMaggio 1982: 308–313), ja hieman myöhemmin myös moniin Etelä-Amerikan ja Aasian kulttuurikeskuksiin (esim. Yang 2017: 50–52; Knight 2006: 35–36.).

Suurissa mandoliiniorkestereissa oli piirteitä, jotka tuovat mieleen länsimaisen orkesteri-instituution – muun muassa sovituseriaatteet, nuotteihin perustuva esittäminen, harjoittelukäytännöt, konsertointi ja orkesterin johtajan korostunut asema. Tästä huolimatta kansansoitinorkesterit muodostivat oman kokonaisuutensa, orkesteri-instituution alalajin. Suurin ero oli soittamisen lähtökohdissa ja ohjelmistossa. Sinfoniaorkesterit olivat ammattimaista toimintaa ja soittajat pitkälle koulutettuja, suuret mandoliiniorkesterit harrastajapohjaisia ja niiden ohjelmisto kevyine alkusoitto-sovituksineen ja tunnelmakappaleineen lähempänä aikansa populaarimusiikkia kuin arvostettua konserttimusiikkia. Musiikin taidemaailmassa kansansoitinorkesteri jäi lähes aina rajalle, taiteen ja populaarikulttuurin väliin, ja etäisyys varsinaiseen taidemusiikkiin ja sinfoniaorkesteriin pysyi selvänä.

Mandoliinin jatkuvan suosion takasi sen asema pienryhmäsoittimena, jota käytettiin tanssiyhtyeissä ja laulujen säestämiseen. Omaksumisen toinen peruspilari olikin ylikansallinen viihdenäyttämö, jonka yleisnimi 1800-luvun lopulla oli varietee. Yhdysvalloissa varietee tunnettiin paremmin nimellä *vaudeville*, ja Englannissa vastaavan instituution nimi oli *music hall* (Lewis 2007: 315–320; Earl 1986). Varietee oli oopperan ja sirkuksen ohella 1800-luvun keskeisin urbaani huvi-instituutio. Se oli tiiviissä yhteydessä sekä musiikkiteattereihin että ravintolaelinkeinoon ja muodosti samalla mallin, jonka mukaisesti sekä metropolien valtavat huvittelukeskukset että pienempien kaupunkikeskusten musiikkiravintolat järjestivät ohjelmansa. Koko

toiminta perustui kosmopoliittisiin artisteihin, oman aikansa tunnetuimpiin viihde-tähtiin. He liikkuvat maasta ja jopa maanosasta toiseen tehokkaasti verkostoituneiden agentuurien avustamana. (Rühlemann 2012: 29–36; Günther 1981: 11–31.)

Suurissa musiikkikeskuksissa varieteen vaikutus heijastui musiikkiteatterien kehitykseen ja ilmeni valtavien viihdepalatsien perustamisena. Suomessa kansallishenkinen laitosteatteeri sulki varieteen kokonaan toimintansa ulkopuolelle, ja varieteen näyttämönä olivat 1800-luvulla ja 1900-luvun vaihteessa pääosin musiikkiravintolat.² Keskeistä varieteeinstituution mallissa oli ohjelman vaihtelevuus ja esittävän taiteen eri alueiden rinnakkaiselo. Varieteessa perinteiset sirkustaiteilijat – akrobaatit, ilveilijät ja eläinten kesyttäjät – kohtasivat tasaväkisinä oopperan ja musiikkiteatterin sankaritenorit ja keimailevat subretit, soitinvirtuoosit, balettiryhmät ja muut tanssijat. Viimeistään 1890-luvun alussa tähän ohjelmakokonaisuuteen tulivat mukaan myös mandoliinin soittajat. Mandoliinia käytettiin lukuisissa ohjelmanumeroissa, kuten lauluesitysten säestyssoittimena, klovnien ja muiden hupinumeroiden rekvisiittana ja ennen kaikkea soittimena monenlaisissa pienkokoonpanoissa.

Kääntäminen ja kotoistaminen

Mandoliiniorkesterin idean leviämisessä erityisen kiehtovia ovat paikalliset tulkinnat ja toteutustavat. Otollisen lähestymistavan niiden tutkimiseen tarjoaa diskursiivinen instituutioteoria. Sen piirissä on kiinnitetty laajasti huomiota konkreettisiin käytäntöihin, joiden myötä globaalit ideat sekoittuvat paikallistason toimintaan (Alasuutari 2015: 162). Kulttuurinen omaksuminen ei tapahdu hetkessä, ja siitä voi erottaa moniakkin vaiheita. Mandoliinin soiton kulttuurinen siirto³ Euroopan musiikkikeskuksista Suomeen näyttää sisältäneen kaksi selkeää jaksoa, jotka menivät osittain ajallisesti päällekkäin: *kulttuurisen kääntämisen* (translation) ja *kotoistamisen* (domestication). Molemmat käsitteet korostavat paikallisten toimijoiden aktiivisuutta uuden musiikillisen käytännön omaksumisessa.

Kulttuurinen kääntäminen liittyy tilanteeseen, jossa jokin kulttuurituote tai instituution malli esitellään uudessa ympäristössä, uusille yleisöille. Kyse on aluksi pelkästään imitoinnista ja kopioinnista, mutta tämäkään toiminta ei ole sattumanvaraista. Uutuudessa täytyy olla jotain puoleensa vetävää, mistä johtuen kulttuurin tuotteet

2 Suomen ensimmäinen ja ilmeisesti ainoaksi jäänyt varieteteattereri Apollo toimi vuosina 1911–1917. Teatterissa esitettiin myös operetteja vaihtelevalla menestyksellä. (Hirn 1992: 107; Hirn 1997: 264–277.)

3 Lyhyt johdanto kulttuurisen siirron (cultural transfer) käsitteeseen ja tutkimukseen, ks. Rossini (2014: 5–9).

ja toimintamallit siirtyvät usein menestystuotteina. Niissä tunnustetaan jokin menestyksen mahdollisuus (Sahlin-Andersson 1996: 78–82). Näin oli myös mandoliinin kohdalla: ennen mandoliinin soiton omaksumista soitin tuli tutuksi Suomessa menestyssävelminä, uudenaikaisena äänenä soitinautomaateissa ja italialaisen eksotiikan airuena.

Kulttuurinen kääntäminen on peruskäsite myös nykyisessä käännöstieteessä, jossa pohditaan paljon kulttuuristen merkitysten siirtämistä (Buden & Novotny 2009: 196–203). Uusien soittimien ja orkesterityyppien omaksuminen perustui samankaltaiseen kulttuurin siirtoon. Mandoliinit ilmestyivät suomalaisten musiikkikauppojen myyntiluetteloihin jo varhain, mutta ennen kuin niitä kukaan halusi tai osasi ostaa, potentiaalisille ostajille oli käännettävä myös mandoliinin soiton kulttuurinen tausta ja musiikin tyyli. Mandoliinin kulttuurinen konteksti ilmeni suomalaisille muun muassa sanomalehtien matkakertomuksissa ja muissa romanttisissa Italian ja muun Välimeren kuvauksissa. Musiikkityylin kääntäminen oli selvästi hankalampaa maailmassa, josta äänitteet puuttuivat. Niinpä mandoliinimusiikin esittely jäi varieteeryhmien, soitinoppaiden ja mandoliiniaisien orkesterikappaleiden varaan.

Kotoistaminen on diskursiivisessa instituutioteoriassa käsite, jolla kuvataan kulttuuristen käytäntöjen omaksumisen syvempää vaihetta. Se pyrkii olemaan sensitiivinen myös paikallisten toimijoiden kokemusmaailmaa kohtaan. Keskeistä kotoistamisen tapahtumassa onkin paikallisen toiminnan ratkaiseva rooli kosmopoliittisen toimintamallin sopeuttamisessa. Paikalliset lähtökohdat ja tarpeet mutta myös avainhenkilöiden ”kosmopoliittinen tietoisuus” yhdistyvät toisiinsa. (Alasuutari 2015: 172.)

Orkesterien kohdalla kosmopoliittinen tietoisuus tuo esiin kaksi keskeistä seikkaa, ohjelmiston ja yksittäisten henkilöiden roolin omaksumisen toteuttamisessa. Orkesterien toimintamalli ei koskenut pelkästään esittämistapoja ja -tyylejä. Keskeisessä osassa oli soitto-ohjelmisto, joka sinfoniaorkestereissa oli pääosin kosmopoliittista sekä klassikkojen että uudemman musiikin osalta. Voisi jopa väittää, että juuri yhtenäinen ohjelmisto, kaikkialla esitetyt samat klassiset sinfoniat, tekivät sinfoniaorkesteri-instituutiosta ylirajaisen. Myös mandoliiniorkestereilla oli oma erityinen repertuaarinsa, joka korosti näppäilyluuttujen soittimellisuutta sekä todellista tai keksittyä kansallista alkuperää. Ylirajaisen ohjelmiston ohella myös yhteiset sovituskäytännöt määrittivät orkesterien kokoonpanon. Maasta ja alueesta toiseen leviävät orkesteripartituurit pakottivat orkesterit globaaliin muottiin, sillä teoksen esitystä oli vaikea toteuttaa ilman partituurin määrittämiä soittimia. Jos sinfoniaorkesterista puuttui fagotti tai huilu, orkesteriteoksen esittäminen jäi kovin vajaaksi. Sovituskonventio määritteli myös mandoliiniorkesterin soittimiston. Mukana piti olla ainakin kahden eri äänialan mandoliineja sekä kitara, muuten kyseessä ei ollut oikea ”italialainen” mandoliiniorkesteri.

Orkesteri-instituution kotoistamisen agentteina, käytännön toimeenpanijoina, oli varsin pieni määrä asiantuntijoita. He toimivat yleensä orkesterien johtajina ja kouluttajina. Heillä piti olla riittävä kosmopoliittinen näkemys asioista ja paikalliset rajat ylittävä tietotaito. Hyvin usein orkesterisoiton varhaiset edistäjät olivatkin ulkomaisia muusikoita, jotka olivat valinneet uuden maan tai kaupungin toimintaympäristökseen. Toinen ryhmä kotoistajia koostui paikallisista muusikoista, jotka olivat opiskelleet tai toimineet ulkomailla ja verkostoituneet monipuolisesti. Kuten myöhemmin ilmenee, mandoliinin kohdalla ulkomaisten asiantuntijoiden rooli oli aivan ratkaiseva.

Mandoliini ja kaupallinen nationalismi

Kansansoitinorkesterit olivat näkyvä ja kuuluva innovaatio 1900-luvun vaihteen länsimaisessa musiikkikulttuurissa. Pelkkä soitintekninen innostus ei niiden nousua kuitenkaan selitä. Tarvittiin myös yleistä kiinnostusta eksoottisia ilmiöitä, kansallisuuksia ja kansankulttuuria kohtaan. Kaikki kansansoitinorkestereihin kehitetyt näppäilysoittimet – kitarat, mandoliinit, domrat, balalaikat, buzukit, tamburitzat, kanteleet, sitrat ja banjot – perustuivat kansankulttuurin soittimiin. Useimmilla niistä oli vuosisatainen historia takanaan siinä vaiheessa, kun ensimmäiset orkesterit näkivät päivänvalon.

Nationalistisille liikkeille oli luonteenomaista omaksua symboleikseen erilaisia kansankulttuurin artefakteja tai aineetonta perintöä. Kansansoittimien ohella paljon hyödynnettyä perinnettä olivat talonpoikaiston vaatetus, runot ja laulut, tanssit ja tarinat. Vielä 1800-luvun alussa aineellisen ja aineettoman perinteen hyödyntäminen oli suhteellisen vapaata, ja etuliite kansa- (folk, Volk, populaire) tai kansallinen (national) oli mahdollista liittää jopa täysin keksittyihin perinteisiin – tai kaupunkiporvariston huvittelutapoihin ja viihteen lajeihin. Pääasia oli, että perinteen voitiin kuvitella löytyvän turmeltumattoman maalaiskansan keskuudesta ja sen juuret kaukaisilta ajoilta. (Bohlman 2004: 24–27, 35–64; Olson 2004: 23–24.)

Yleensä kansansoitinten soittoa on tarkasteltu osana kansallisen itsetunnon kohottamista. Esityksiin on liittynyt poikkeuksetta hieman juhlallinen sävy. Kansansoittimilla oli silti myös leikillinen puolensa. Näistä soittimista tuli osa 1800-luvun kasvavaa viihdeteollisuutta, joka suosi eksotiikkaa. Soittoaesityksiin sisältyi myös koomista ja jopa parodista kansanomaisuutta, joka oli keskeinen osa teatteri- ja tanssiesitysten sisältöä koko 1800-luvun ajan. Varietee oli vuosisadan kevytmielisten huvinäytäntöjen kulminaatio, ja sen yhteydessä on syytä puhua *kaupallisesta nationalismista*, joka oli nykyajan maabrändien markkinointiin verrattuna sangen viatonta ja alkeellistakin

(vrt. Volcic & Andrejevic 2011: 598–601). Varieteen kansalliset ilmaukset olivat monessa suhteessa vakavan ja julistavan nationalismin vastakohta. Näytösten kansallisilla ilmauksilla oli tuskin koskaan vain yhtä sisältöä, vaan ne kuuluivat luokkaan *divertissement* (Olson 2004: 19). Sehän tarkoittaa huvittelua, mutta sanan alku on samaa kantaa kuin *divers*, joka viittaa sekalaiseen sisältöön. Kansalliset huvinäytökset leikittelivät ja sekoittivat perinteitä ja etnisyyksiä aika vapaasti, kuten myös mandoliinin kohdalla voidaan huomata.

Monien muiden luuttusoittimien tavoin mandoliini oli ollut yleinen soitin yläluokan hoveissa, salongeissa ja konserteissa jo vuosisatoja, kun se tavallaan keksittiin 1800-luvulla uudelleen. Soitin oli käytössä 1500-luvulta lähtien monenlaisissa kokoonpanoissa, ja 1700-luvulla useat huippumuusikot Vivaldista Mozartiin sävelsivät sille konserttoja aivan yhtä lailla kuin tuon ajan orkesterien normisoitimmille, viululle, sellolle, huilulle, oboelle, klarinetille ja eri klaveereille.⁴ 1700-luvun puolivälissä kvarttivireinen ja useimmiten kuusikielinen *mandolino* alkoi tehdä tilaa napolilaiselle soitinuutuudelle, jossa oli neljä kaksoiskieltä viritettyinä kvintteihin viulujen tapaan. Utta soitinta soitettiin plektralla aiemman sormilla näppäilyyn sijaan. (Tyler 1981: 444–445; Coates 1977: 84–85.)

Mandoliinille sävellettyä musiikkia, toisin sanoen painettuja nuotteja ja käsikirjoituksia, oli kertynyt 1800-luvun alkuun mennessä merkittävä valikoima, joka koostui konserttojen ohella pienemmistä salonkikappaleista. Soitin alkoi jäädä pois konserttikäytöstä 1810-luvun jälkeen, ja siitä tuli italialaisen kaupunkirahvaan suosikki ja katulaulajien säestyssoitin. Samalla mandoliinista kehittyi italialaisuuden symboli hyvässä ja pahassa. Italia alkoi olla eurooppalaisessa julkisuudessa ”munkkien, maantierosvojen, tikarien ja mandoliinien maa”, kuten säveltäjä Gioacchino Rossinin kerrotaan valittaneen (Walton 2004: 35). Napoli oli ollut vuosisatoja varakas ja keskeinen kulttuurikeskus, mutta tilanne muuttui Italian yhdistymisen (1861) jälkeen. Hallinnollinen ja taloudellinen painopiste siirtyi Roomaan ja Pohjois-Italian teollisuuskeskuksiin, ja Napolista ja koko Etelä-Italiasta tuli taantuva alue, köyhä periferia. Uusi kansallisvaltio tarvitsi kuitenkin kansallisia kiinnekohtia, jolloin köyhän kansan soittimesta, napolilaisesta mandoliinista tuli huomattava Italian yhtenäisyyden symboli. (Sparks 2003: 13–14, 20.) Vaikka vertaus ontuukin, lienee silti mahdollista sanoa, että mandoliinista tuli Italian kantele.

4 Mandoliinin varhaisempi historia ei mahdu tämän esityksen rajoihin, mutta siihen on olemassa lukuisia lähteitä ja yleisesityksiä; ks. esim. Tyler & Sparks (1992), joka keskittyy modernin mandoliinin esimuotoihin, soittimien rakenteeseen ja konserttiohjelmistoihin erityisesti Italiassa ja Ranskassa.

Toisin kuin viisikielinen kantele, mandoliini oli tuossa vaiheessa kehittynyt aikakauden sointi-ihanteita vastaavaksi soittimeksi. Pascuale Vinaccia oli 1830-luvulla rakentanut modernin napolilaisen mandoliinin. Siinä oli neljä paria teräskieliä, aiempaa pitempi otelauta, kirkkaampi ja kuuluvampi ääni. Lisäksi mandoliinin soittajat omaksuivat soittotavan, jossa kaikki vähänkin pitemmät äänet esitettiin tremolona. 1700-luvun mandolinoissa tremoloa oli käytetty pääasiassa korusävelissä (Coates 1977: 85). Uusi soittotapa antoi mandoliinille värisevän ominaissoinnin, joka heijastui kaikkiin uusiin mandoliinisävellyksiin ja sovituksiin. Se mahdollisti myös pitkät *cantilena*-tyyppiset melodiat, jotka olivat 1800-luvun sentimentaalisten populaarilaulujen perusta. (Sparks 2003: 16–17; Wölki 1989: 28).

Värisevä mandoliiniääni oli niin tunnistettava äänenlaatu, että siitä tuli soinnillinen yleiskäsite. 1800-luku oli myös erilaisten soitinautomaattien vuosisata, ja niiden rakentajat ihastuivat mandoliinin ääneen. Myös Suomen sanomalehdissä julkaistiin 1880-luvulla mainoksia, joissa tarjottiin ostettavaksi mandoliinin äänellä varustettuja soittorasioita (speldosor) ja suurempia soittokoneita (spelverk). Eniten esillä olivat sveitsiläisen Hellerin valmistamat automaatit, joissa mandoliiniääni oli lähes vakiona. (*Wiborgs Tidning* 24.2.1880; *Hufvudstadsbladet* 23.11.1883.)

Paitsi äänenlaatuna mandoliini näyttää siirtyneen yleisnimeksi monenlaisille muille luuttusoittimille. Ainakin ranskalaisen ja pohjoiseurooppalaisen yleisön mielissä mandoliinista oli tullut yleisnimi etnisille luutuille, jotka pisananmuotoisen koppansa perusteella erottuivat kitaroiden joukosta. Myös suomalaiset saattoivat tutustua niihin tietokirjoissa ja sanomalehdissä (esim. Reclus 1880: 504; *Morgonbladet* 23.8.1878). Mandoliini oli siten sanana, äänenlaatuna ja ulkonäöltään valmiiksi yleisölle tuttu viimeistään 1880-luvulla, jolloin sen käyttö yleistyi maasta toiseen liikkuvien varieteeryhmien keskuudessa.

Modernin mandoliinin läpimurto

Mandoliinin uusi nousu eurooppalaisen yleisön suosioon alkoi hieman yllättäen espanjalaisten ylioppilasryhmien avustamana Pariisin maailmannäyttelyssä 1878. Espanjassa paikalliseen karnevaaliperinteeseen kuuluivat ylioppilasryhmät, jotka kiertelivät katuja renessanssiajan akateemisia asuja jäljittelevissä puvuissaan ja esittivät serenadeja ja muita lauluja soitinryhmän säestyksellä. Säestysryhmässä oli useita kitaran ja bandurrian soittajia. (Christoforidis 2018: 24–27.) Kauempaa katsottuna bandurria-luuttu muistuttaa italialaista mandoliinia, ja pariisilaisyleisö tietenkin alkoi puhua espanjalaisista mandoliinin soittajista. Myös Suomen lehdissä esiintyi mainintoja ”sevillalaisista mandoliineista” (*Uleåborgs Tidning* 3.2.1879).

Kevättalvella 1878 monikymmenpäinen ryhmä madridilaisia ylioppilaita päätti lähteä Pariisiin esiintymään karnevaaliin, joka pidettiin maailmannäyttelyn aattona. Karnevaalin hulinassa nämä *estudiantinat* pääsivät näyttämään taitojaan kymmen-tuhatpäiselle väkijoukolla ja herättivät poikkeuksellisen paljon julkista mielenkiintoa. Heitä kutsuttiin esiintymään nimihenkilöiden yksityistilaisuuksiin ja lopulta myös konserttisaleihin ja teattereihin. (Christoforidis 2018: 27–33.) Estudiantinan vierailun vaiheista raportoitiin yksityiskohtaisesti eri maiden sanomalehdissä. Tapahtumat tulivat myös suomalaisten tietoon, kun monet tšekäläiset sanomalehdet siteerasivat ranskalaisia ja saksalaisia uutisia (esim. *Morgonbladet* 27.3.1878, 7.4.1878; *Helsingfors Dagblad* 16.3.1878).

Seuraava vaihe oli uuden muoti-ilmion taloudellinen hyödyntäminen, jossa kansallisia symboleja tulkittiin varsin vapaasti. Karnevaalisoiiton valtava suosio ja julkisuus maailmannäyttelyssä synnytti Madridissa idean perustaa ammattilaisryhmä johtajanaan Dionisio Granados. Ryhmä otti nimekseen Estudiantina Figaro. (Christoforidis 2018: 33–34.) Myös se suuntasi Ranskaan, ja Pariisiin varieteenäyttämöillä hankitun menestyksen siivittämänä ryhmä teki ensimmäisen pitkän kiertueen yli 10 Euroopan maahan ja esiintyi sadoissa eri huvipaikoissa, musiikkiteattereissa, konserttisaleissa ja huvipuistoissa. Vuoden vaihteessa 1880 ryhmä suuntasi Yhdysvaltoihin ja teki myöhemmin myös pitkän kiertueen moneen Etelä-Amerikan maahan. (Martin Saraga & Silva 2015.)

Mandoliini ja bandurria ja jossain määrin myös Espanja ja Italia sekoittuivat keskenään 1880-luvun varieteen maailmassa, kun eksoottiset näppäilysoitin- ja lauluryhmit kehittivät esityksiään kaupallisen menestyksen suuntaan. Ryhmien yleisnimeksi tuli nopeasti estudiantina, ja nimen suosiota ja tunnettavuutta oli omiaan lisäämään Émile Waldteufelin saman niminen konserttivalssi (1883), joka kuului vuosisadan lopun tunnetuimpiin orkesterikappaleisiin.

Vieraan kulttuurin artefaktien ja taideilmausten hyväksikäyttö kuului olennaisena osana 1800-luvun esittävän taiteen piirteisiin – niin teatterissa, konserttimusiikissa kuin mitä suurimmassa määrin nousevan viihde-elinkeinoon piirissä. Toisin kuin nykyisin, 1800-luvun kaupallisen nationalismin ilmapiirissä kulttuurista omimista ei kyseenalaistettu juuri millään tavalla. Kansallisia, etnisiä ja paikallisia kulttuuri-ilmauksia oli mahdollista hyödyntää vapaasti, sellainen kuului moderniin maailmaan. Oli sitten kyse taidemusiikin tai musiikkiteatterin teoksista, niihin pyrittiin saamaan kansallista tai eksoottista sävyä soinnillisin, melodisin, koreografisin, kielellisin tai visuaalisin keinoin. Erityisen nopeita ja tehokkaita eksotiikan hyödyntäjiä olivat varieteeartistit, ja tätä ketteryyttä kuvaa hyvin myös estudiantina-ryhmien tapaus.

Yhdysvalloissa oli jo Figaro-ryhmän kiertueiden aikoihin huomattava määrä italialaisia mandoliinin taitajia ja soitinryhmiä. Espanjalaisten valtava suosio johti pian siihen, että myös italialaiset alkoivat esiintyä nimillä *Estudiantina* tai *Spanish students*. Asiaan kuului, että he markkinoivat itseään ”alkuperäisinä” ja aitoina ylioppilaina. (Sparks 2003: 26–27.) Myös Euroopassa ja erityisesti itäisellä Välimerellä *estudiantina*-nimi yhdistyi vuosikymmenien ajan pieniin mandoliini/kitara-yhtyeisiin, jotka esiintyivät konserttikahviloissa ja muissa huvipaikoissa. Erityisen suosittuja nämä *estoudiantinat* tai *mandolinatat* olivat kreikkalaisissa ja turkkilaisissa kahviloissa. Myös varhaisimmat paikalliset äänilevyt 1900-luvun alussa olivat osaksi niiden tuotantoa. (Fabbri 2019: 79–80; Dalianoudi 2019: 107–108.)



Kuva 1. Reale circolo mandolinisti Regina Margherita Firenzessä 1892.

Lähde: Adelstein 1901: 11.

Pyrkimys taidemaailmaan

Mandoliinin soiton ylikansallinen suosio sai olennaista lisäpontta toimenpiteistä, jotka Italian musiikkilämässä tähtäsivät mandoliinin soiton kehittämiseen ja arvostuksen lisäämiseen. Tässä yhteydessä syntyi suuri monikymmenpäinen

mandoliiniorkesteri. 1880-luvun alussa Italian kaupungeissa perustettiin ensimmäiset mandoliininsoittajien harrastajayhdistykset, jotka käyttivät nimeä *circolo mandolinisti*. Niistä tunnetuin, ”Reale circolo mandolinisti Regina Margherita”, aloitti toimintansa Firenzessä vuonna 1881. Kuninkaallinen nimi johtui siitä, että Italian silloinen kuningatar Margherita oli innokas mandoliininsoittaja. Toinen vaikutusvaltainen mandoliinin tukija oli säveltäjä Giuseppe Verdi, joka sijoitti milanolaisen *circolon* soittajia Otello-oopperan ensiesitykseen La Scalassa 1887. Seuraavilla vuosikymmenillä suuria orkestereita perustettiin eri puolille Eurooppaa ja Yhdysvaltoja, ja harrastus levisi myös muihin maanosiin. Euroopan keskeisiksi mandoliinimaiksi kehittyivät Englanti, Ranska, Belgia, Hollanti ja Itävalta ja hieman myöhemmin myös Saksa. Orkesterimallin istuttajina toimivat lähes poikkeuksetta italialaiset huippumuusikot ja mandoliininsoiton opettajat. Kaikissa maissa harrastuksen kannattajat tulivat keskiluokasta ja aristokratiasta. (Sparks 2003: 29–49; Sillanpää 1982: 27–29.)

Säilyneiden valokuvien ja kontekstitiedon perusteella mandoliiniseuroille oli tyypillistä eräänlainen kulttuurinen ylevyys ja jopa akateemisuus, mikä ilmeni juhlallisessa pukeutumisessa ja arvostetuimpien konserttisalien käytössä. Huomion arvoinen seikka on myös naissoittajien suuri määrä. Esimerkiksi mainitussa Regina Margheritassa oli 36 soittajaa, kapellimestari ja laulusolisti. Kolmannes soittajista oli naisia (kuva 1). Toisesta valokuvasta vuodelta 1903 ilmenee, että lontoalaisessa The Polytechnic Mandolin and Guitar Orchestrassa oli ehdoton enemmistö naissoittajia – noin 70 henkilön potretissa vain kymmenkunta miestä.⁵ Englannissa mandoliiniorkesterit olivatkin aluksi pelkästään yläluokan naisten harrastus. Niistä ensimmäinen Ladies’ Mandolin and Guitar Band perustettiin 1886. Orkesteri koostui laajimmillaan 60 naissoittajasta, kaikki ylhäisosuvuista, ”ladies of rank and title” (Sparks 2003: 90). Orkesteri katsoi soveliaaksi esiintyä vain hyväntekeväisyyskonserteissa, ja sen taiteellinen taso herätti suurta arvostusta. Aikakaudella, jolloin naisten osallistuminen yhteiskunnalliseen ja yhteisölliseen toimintaan oli tarkoin rajattua, mandoliiniorkesteri näyttää olleen tarpeeksi hyveellinen harrastus naisillekin – siinä missä kuorolaulukin. 1900-luvun alussa naisorkestereita oli jo satoja, ja niitä toimi kaikissa suuremmissa kaupungeissa. Samalla soittajisto keskiluokkaistui, ja mukaan hyväksyttiin myös miessoittajia. (Sparks 2013: 623–629.)

Toisin kuin ammattimaiset sinfoniaorkesterit, mandoliiniseurat perustuivat harrastajatoimintaan, jolla oli ilmeisiä koulutuksellisia tavoitteita. Toiminnan johtajina ja kehittäjinä olivat paikalliset virtuoosisoittajat ja *professorit* (soitonopettajat), joiden

5 Kuvan julkaisseen Paul Sparksin (2003: 93) mukaan miesten osuus koko orkesterista oli noin kolmannes; kuvan ottohetkellä suurin osa miehistä oli töissä. Orkesterin konserttivahvuuden kerrotaan olleen 190 esiintyjää.

tavoitteena oli kehittää mandoliinista arvostettu taidesoitin. Heistä tunnetuimpia olivat firenzeläinen Carlo Munier, roomalainen Giuseppe Branzoli ja napolilaiset Calacen veljekset. Nämä ammattilaiset muodostivat yleensä samalla mandoliinikvartetin, joka konsertoi myös itsenäisesti ja esitti muun muassa klassisia jousikvartettoja mandoliinisovituksina. Lisäksi orkesteriyhdistysten voimahahmot julkaisivat soitto-oppaita opetuksensa tueksi. Hyvin keskeinen osa mandoliiniseurojen toimintaa olivat suuret soittokilpailut. Niitä järjestettiin ilmeisesti useimmissa musiikkikeskuksissa, joihin suuria mandoliiniorkestereita perustettiin. Kilpailut nostivat amatööri-orkesterien toimintaa näkyville, ja samalla niillä voitiin korostaa mandoliininsoiton korkeita taiteellisia tavoitteita. (Sparks 2003: 50–61; Sillanpää 1982: 27.)

Italialaiset huippusoittajat tekivät jatkuvasti konserttimatkoja pitkin Eurooppaa. Monet asettuivat suuriin musiikkikeskuksiin ja edistivät merkittävästi mandoliiniharrastusta eri maissa. Näiden maestrojien ja heidän taiturikvartettiansa ohjelmisto koostui tyypillisesti klassisesta 1700-luvun mandoliinirepertuaarista ja mandoliinille sovitetuista jousikvartetoista. Myös uutta taidemusiikkia sävellettiin mandoliinille suhteellisen paljon. Teosten tyyli oli aika kaukana uuden taidemusiikin modernismista ja lähempänä 1800-luvun lopun jälkiromantiikkaa. Keskeistä oli esitellä mandolinistin teknistä taituruutta. Yhtymäkohta 1800-luvun viulu- ja sellovirtuooseihin oli ilmeinen, ja monen mandoliinimaestron ohjelmistoon kuului klassisen repertuaarin ohella virtuositeknikkaa vaativia jousisoitinteoksia. (Sparks 2003: 30–42, 87–111.)

Oikeastaan useimpien mandoliiniorkesterien yhteydessä pitäisi puhua mandoliini- ja kitariorkestereista, sillä suurenkin orkesterin sovitusten perustana oli kvartetti, jossa oli kaksi mandoliinia, kitara ja mandola (alttomandoliini). Kitaristeja orkestereihin oli suhteellisen helppo saada, sillä soitin oli koko 1800-luvun sangen yleisesti käytössä eurooppalaisen säätyläistön ja taidepiirien keskuudessa, eikä Suomikaan ollut tässä suhteessa poikkeus (Savijoki 2019: 60–61). Utta oli se, että mandoliiniorkesteri nosti kitaransoiton kotiymäristöstä konserttilavalle.

Kitaralla oli tärkeä tehtävä esityksen harmoniapohjan vahvistajana sekä rytmisen säestyksen ylläpidossa. Mandoliinit puolestaan olivat jousikvartetin ykkös- ja kakosviulujen asemassa ja mandolan funktio sovituskokonaisuudessa vaihteli tarpeen mukaan (Sparks 2013: 628–629).⁶ Suuressa mandoliiniorkesterissa kvartetin kaikkia soittimia oli moninkertainen määrä, minkä lisäksi kokonaisuutta vahvistettiin alemman rekisterin luutuilla. Silti sinfoniaorkesteri-instituution malli vähintäänkin

6 Esimerkki mandoliinikvartetin sovitustyylistä, ks. Raffaele Calace: Bolero, Op. 161/2 (<https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=68149#>). Myös Sparksin kirjassa (2003: 55, 101–103) on pari hyvää esimerkkiä kvartetisovituksista.

häämötti taustalla. Jo ensimmäisissä italialaisissa mandoliiniorkestereissa oli käytössä useita konventionaalisia orkesterisoittimia, kuten viuluja, selloja, harppuja, puhallin- ja lyömäsoittimia. Sama käytäntö toistui kaikkialla, missä italialaista orkesterimallia noudatettiin tarkasti. (Sparks 2003: 93, 103.)

Myös Venäjällä italialainen musiikki oli jo vanhastaan kovassa kurssissa ja mandoliini tuttu soitin yläluokan salongeissa. Mandoliiniorkesterin mallia sovellettiin suuren kansansoitinorkesterin kehittämiseen poikkeuksellisella tavalla, kun pietarilainen muusikko Vasili Andrejev perusti vuonna 1888 ”isovenäläisen” orkesterin, jossa oli kymmenittäin balalaikan ja domran soittajia. Suurimmissa Venäjän armeijan balalaikkaorkestereissa tiedetään olleen jopa lähes 400 soittajaa. (Dahlblom 2017: luvut 2.4–6 ja 4.1–2; Olson 2004: 16–18.) Venäläinen kansansoitinorkesteri ei sisällä tämän artikkelin rajoihin, mutta sitä ei voi Suomen kohdalla täysin sivuuttaakaan. Balalaikka ja mandoliini kohtasivat Suomessa melko poikkeuksellisella tavalla.

Mandoliinikulttuurin kääntäminen suomalaisille

Ensimmäiset lehtimaininnat suomalaisista mandoliininsoittajista ovat 1890-luvulta. Sitä edelsi parin vuosikymmenen mittainen kausi, jolloin soitinta ja siihen liittyvää sointimaailmaa esiteltiin ja sen kulttuurista taustaa tehtiin monin eri tavoin tutuksi täkäläiselle yleisölle. Edellä oli jo puhetta musiikkiautomaattien standardiäänistä, joihin mandoliini luettiin säännöllisesti. Mandoliiniaiheet orkesterikappaleet olivat toinen kulttuurisen kääntämisen väline. Jo mainitun *Estudiantina*-valssin ohella paljon esitetty teos oli Louis César Desormesin *Polka des mandolines*. Se kuului muun muassa Robert Kajanuksen orkesterin populaarikonserttien vakio-ohjelmiin aivan orkesterin ensimmäisestä konsertista (19.10.1882) alkaen (*Program-Blad* 19.10.1882).

Mandoliini oli suomalaisille lukijoille tuttu sanomalehtien matkakertomuksista ja kaunokirjallisista teksteistä ilmeisesti koko 1800-luvun ajan. Silti yleiseurooppalainen mandoliinikuume heijastui 1870-luvun lopulta alkaen lehtimainintojen moninkertaistumisena. Italia ja sen kulttuuri kiinnosti lukijoita, ja kuvaukset saapasmaan kansanjuhlista ja romanttisista tuokiokuvista toistuivat vuosittain. Esimerkiksi *Helsingfors Dagbladin* (2.5.1880) jatkokertomus kertoi toscanalaisesta viininkorjuujuhlasta, johon mandoliini kuului keskeisenä osana: ”Oli viininkorjuuaika. Rypälesato oli ollut hyvä ja sitä kerättiin kaikkialta, tanssittiin ja laulettiin, mandoliinit soivat, rakkaus ja ilo vallitsi kaikkialla maassa.”⁷

7 Kaikki ruotsinkieliset lehtisitaatit ovat kirjoittajan kääntämiä.

Mandoliinit ilmestyivät myös paikallisten musiikkiliikkeiden soitintarjontaan viimeistään 1880-luvulla. Esimerkiksi hiljattain avattu Anna Melanin musiikkikauppa tarjosi kesällä 1888 ”hienosti koristeltuja laivanmuotoisia” mandoliineja 50–75 markan hintaan. Soitin oli samaa hintaluokkaa kuin kitara ja siten selvästi kalliimpi kuin halvimmat oppilasviulut ja harmonikat (15 mk), mutta puu- ja vaskipuhaltimia (90–125 mk) halvempi (*Nya Pressen* 30.8.1888). Mandoliinit olivat todennäköisesti italialaisia, joiden hinta oli myöhemminkin selvästi saksalaisia bulkkisoitimia korkeampi. 1900-luvun alussa Binnemannin musiikkiliikkeessä saksalaiset mandoliinit maksoivat vain 12 markkaa (*Työmies* 15.12.1906). Edullisia mandoliineja oli mahdollista tilata postin välityksellä, mikä edisti soittimen leviämistä ympäri maata. Hallvalla ei saanut tässäkään tapauksessa hyvää, ja Seppo Sillanpää (1982: 113–119) pitääkin mandoliinien huonoa laatua keskeisenä syynä soittimen myöhempään vähättelyyn ja huonoon maineeseen kansansoitajien ja tanssivan yleisön keskuudessa.

Viimeistään 1880-luvulla mandoliini alkoi olla nimenä, käsitteenä ja jopa soittimena tuttu ainakin sanomalehtiä lukevien suomalaisten keskuudessa. Elävä kosketus itse musiikkiin oli vielä harvinaista, mutta tilanne muuttui kiertävien varieteeartistien myötä. Sven Hirnin (1997) yksityiskohtaiseen populaarimusiikin historiaan on koottu paljon tietoa Suomen suurimmissa kaupungeissa vierailleista soitto- ja lauluryhmistä, joiden esityksissä mandoliini näytteli näkyvää roolia. Varietee-instituution luonteen mukaisesti mandoliiniin liittyvä ohjelmatarjonta vaihteli sisällöllisesti paljon, ja skaala ulottui musisoivien klovnien esityksistä frakkiasuisten virtuoosiprofessorien ja mandoliinikvartettien konserttikappaleisiin.

Espanjalaiset estudiantinat nostivat mandoliinin – toisin sanoen bandurria-luutun – myös suomalaisiin sanomalehtiin marraskuussa 1886, jolloin taiteilijaseurue palasi Venäjän kiertueeltaan ja piti konsertin Viipurissa. Paikallislehden mukaan ryhmä koostui 10 espanjalaisesta ylioppilaasta kansallispuvuissa. Erityisesti mainittiin heidän olevan ”mandoliinivirtuoseja” (*Östra Finland* 24.11.1886). Vaikka ryhmän nimeä ei mainittu, kyseessä oli mitä todennäköisimmin edellä mainittu Figaro.⁸

Reilua vuotta myöhemmin Helsingin Töölössä, Hesperian varieteessa esiintyvät Deltocellin klovniveljekset nostivat mandoliinin hupailunumeroidensa valokeilaan. Valokuvan perusteella arvioituna (Hirn 1986: 71) toisen klovnin soitin oli napolilainen mandoliini, jossa oli neljä kaksoiskieltä. Seuraavana kesänä Hesperian varietee esitteli Armaninin perheyhtyeen, jonka soittimiksi mainittiin kolme mandoliinia ja

8 Martin Saragan ja Silvan (2015) tutkimuksessa on melko kattava selvitys Figaron kiertueista, joihin kuului vuonna 1886 vierailu Venäjällä. Lehdessä mainittiin myös ryhmä johtajan nimi, ”signor Granado” (*Åbo Tidning* 9.12.1886).

yksi kitara. Lehtiarvion mielestä mandoliinikvartetti ylitti ”italialaisella bravuurillaan” huomattavasti sen, mitä paikallisissa varieteenäytännöissä oli totuttu kuulemaan (*Hufvudstadsbladet* 19.6.1889).

1890-luvun alussa Helsingin varieteenäytösten pääpaino siirtyi Seurahuoneelle, ja italialaiset soitto- ja lauluryhmät alkoivat olla näkyvä osa vuosittaista ohjelmatarjontaa. Samalla mandoliininsoiton valtikka siirtyi Espanjasta Italiaan. Sven Hirn (1997: 140) ajoittaa italialaisten ryhmien läpimurron syyskuuhun 1893, jolloin Seurahuoneella esiintyi Le Celebre Quintette Napolitain Gramegna. Yhtye oli saavuttanut suosiota Pietarissa ja sen kerrottiin esiintyneen monesti myös keisarilliselle hoville. Ryhmä koostui viulistista, kolmesta kitaristista ja mandoliinivirtuoosista, joka ”tunteella ja maulla esitti tätä pohjolassa niin vähän tunnettua soitinta”. Erikoista Gramegnan saamassa julkisuudessa oli se, että tästä varietee-esityksestä kirjoitettiin lyhyet arvostelut useimpiin Helsingin päivälehtiin. Jopa kaupungin tunnetuimmat kriitikot Bis (Karl Wasenius) ja O. (Oskar Merikanto) innostuivat runollisiksi Gramegnan esityksen kohdalla. Merikannon mieleen oli joukon johtaja herra Gramegna, ”laaja-ääninen ja hauska baritoni”. Kaiken huippu oli ”kuitenkin hra Dantonio, mandoliinin soittaja, jommoista ei suinkaan usein saa kuulla; niin suuremoinen oli hänen tekniikkinsä ja aistikas hänen säestyksensä” (*Päivälehti* 17.9.1893).

Italialaisuus ja mandoliini pääsivät pian osaksi Helsingin suomenmielisten kulttuuripiirien juhlintaa. Maaliskuussa 1895 Seurahuoneella pidettiin suuret ”Allegriarpajaiset Suomalaisen Teatterin hyväksi”. Ohjelmaan kuului erillinen varieteenäytös, joka alkoi italialaisilla kansanlauluilla sekakuorolle ja solistille kitaran, mandoliinin ja viulun säestyksellä. Sovituksen oli tehnyt Robert Kajanus, ja hänen tyttärensä Lilly – tuleva harpputaiteilija – toimi laulusolistina. Mandoliinia soitti Bertha Edelfelt ja kitaraa Esther Lupander, ja muista kuoron jäsenistä on syytä mainita Josef Binnemann, joka tuli olemaan keskeisin nimi paikallisessa mandoliini-innostuksessa muutamaa vuotta myöhemmin. Varieteen päätti Jean Sibeliuksen melodraama *Skogrådet* Viktor Rydbergin runoon. (*Päivälehti* 9.3.1895; *Uusi Suometar* 10.3.1895.)

Mandoliini-innostuksen päästyä valloilleen italialaisia laulu- ja soittoryhmiä ilmaantui säännöllisesti Helsinkiin muutaman kerran vuodessa aina 1910-luvulle saakka. Väliin mahtui tosin hieman merkillinen moralistinen takapakki. Keväällä 1896 varieteenäytännöt joutuivat sekä Ruotsissa että Suomessa raittiusliikkeen ja siveydenvartijoiden silmätikuksi. Toisin kuin vielä muutamaa vuotta aikaisemmin, näytäntöjä ei enää pidetty uudenaikaisina taidetilaisuuksina, vaan arvetuttavana huvina ja tapain turmeluksena: ”Niissä juodaan ja mässätään yökaudet iloisten impien rinnoilla” (*Aamulehti* 10.1.1896).

Pitkän julkisen kiistelyn jälkeen Ruotsissa säädettiin keväällä 1896 laki, joka kielsi väkijuomien tarjoilun varieteenäytännöissä. Tästä luonnollisesti seurasi, että varietee jäi pois musiikkiravintoloitten ohjelmasta. Ruotsin tilanteesta kirjoitettiin laajasti myös Suomen lehdistössä, mutta kieltämisspyrkimykset rajoittuivat täällä paikalliselle tasolle (*Nya Pressen* 5.2.1896; *Hufvudstadsbladet* 10.2.1896, 26.7.1896; *Uusi Suometar* 25.4.1896). Helsingissä varieteetarjonta lamaantui tilapäisesti sen jälkeen, kun kaupunginvaltuusto kielsi esitykset määräysvallassaan olevissa huvikiinteistöissä, Seurahuoneella ja Kaivohuoneella. Tilanne palautui ennalleen muutamassa vuodessa, ja 1900-luvun vaihteessa koettiin aiempaa kiivaampi varieteenäytösten kausi. Se näkyi myös entistä useampien italialaisten laulu- ja soittoryhmien vierailuina Suomessa.

Gramegnan vierailua seuranneiden 12 vuoden aikana (1894–1906) Helsingin varieteepaikoissa esiintyi parikymmentä laulu- ja soittoryhmää, joista useimpien ohjelmistoon mandoliinin soitto kuului olennaisena osana (Liite 1). Mukana oli muutama virtuoosisoittaja, joista ”professori Truth” esiintyi toistuvasti muutaman eri yhtyeen mukana. Suurinta osaa seurueista nimitettiin italialaisiksi, ja säilyneiden ohjelmistotietojen mukaan useimmat myös esittivät sovituksia italialaisista suosikkisävelmistä – napolilaisista kansanlauluista ooppera-aarioihin. Lauluista mainittiin muun muassa *Santa Lucia*, *Addio mia bella Napoli*, *Funiculi funiculà* ja *Margherita* (*Nya Pressen* 19.9.1893; *Hufvudstadsbladet* 25.2.1895). Mandoliini oli käytössä myös joillakin ei-italialaisilla seurueilla, kuten Caponsacchin ”espanjalaisella soittokunnalla” (*Päivälehti* 10.4.1899) ja wieniläisellä Kreuselin perheyhtyeellä. Tämän ”mandoliini- ja virtuoosikvartetin” vetonumerona oli 11- ja 8-vuotiaat soitintaiturit, jotka isänsä ja äitinsä kanssa hallitsivat kymmenkuntaa eri soitinta. Mandoliini oli keskeisesti esillä, mutta esitykset noudattivat muuten ravintolasoiton perusohjelmistoa, jossa italialaisuutta edustivat lähinnä ooppera-alkusoirot (*Program-Bladet* 27.1.1895; *Aftonposten* 16.1.1895).

Ryhmien koko vaihteli triosta yli kymmenen muusikon yhtyeisiin. Seurueista suurin oli ilmeisesti Oopperakellarissa 1899 esiintynyt Federico Barbalongan orkesteri, jossa soitti 10 miestä ja neljä naista. Erityisesti suuremmat seurueet olivat normaaleja salonkiorkestereita, joille mandoliininsoitto antoi mahdollisuuden korostaa italialaisuuttaan sekä saada vaihtelua illan ohjelmaan. Niinpä Kämpin yläkerrassa syksyllä 1900 esiintyneestä Emilio Colombon ravintolayhtyeestä kerrottiin, että ”välillä koko orkesteri tarttuu kitaroihin ja mandoliineihin esittääkseen vaihtelun vuoksi jonkun siron pizzicato-kappaleen” (*Hufvudstadsbladet* 11.9.1900). Toinen huomio koskee lauluesitysten keskeisyyttä italialaisten kiertueiden ohjelmistossa ja niiden julkisuuskuvassa. Mandoliinivirtuoosien eli ”professorien” ohella ryhmän laulajat saivat valtaosan huomiosta sekä lehtimainoksissa että kritiikeissä. Gramegnan viitoittamaa tietä seurasivat muun muassa tenorit Fiorentino ja Fuentini, ooppera-baritoni Signor Paqualis, ”väkevä ja hienosti soiva tenori-baritoni” Federico

Barbalonga, ”lämminääninen ja italialaisittain hehkuva tenori” Giovanni Baldini, ”primadonna ja hyvin rutinoitunut” Clara Sacco sekä baritoni Francesco Artuso, joka esitti ”vaativaa ylemmän genren ohjelmistoa” muun muassa oopperasta *Pa-jazzo*. (*Helsingfors Aftonblad* 4.12.1894; *Aftonposten* 14.2.1896; 19.2.1896; *Hufvudstadsbladet* 1.11.1898; 14.5.1899; 4.2.1901.)

Italialaisten ryhmien lehtijulkisuudessa ilmeni sama arvostuksen väheneminen, jonka koko varieteeinstituutio sai kokea 1890-luvun alun läpilyöntikauden jälkeen. Lyhyetkin konserttiarvostelut loppuivat lähes kokonaan. Mandoliiniryhmiä käsittelevät lehtijutut jäivät lyhyiksi maininnoiksi, samalla kun käsittelytavassa alkoi ilmetä pilailua ja sarkasmia. Kirjoittajina olivat nimimerkin suojassa muutamat varieteen vannoutuneet ystävät, joilla ei ollut kykyä tai edes halua arvioida tarkemmin ryhmien taiteellista suoritusta.

Yksi oikeakin mandoliininsoittoa koskeva kritiikki ilmestyi vielä 1900-luvun alussa, kun *Hufvudstadsbladetin* (21.2.1904) Alarik Ugglan arvioi mandoliinitaiteilija Ernesto Roccan esiintymistä Kajanuksen orkesterin populäärissä. Hänen mielestään mandoliinin soitto ei sopinut edes kevyeen orkesterikonserttiin. Esitys oli ”klovneriaa” ja ”parodiaa”, jossa Paganinia ja Sarasatea tulkittiin loukkaavasti ja väärällä soittimella. Ugglan piti tällaisen konsertin järjestämistä ikävänä harha-askeleena: ”Olisiko jostakin erehdyksestä, että hra Rocco tuli mukaan vakavaan konserttiin, sillä keimailevan signoren ns. ’taide’ kuuluu ilman kaikkea epäilystä siihen ympäristöön, jota tarjotaan yleisölle populäärien jälkeen.”

Populäärien jälkeen Seurahuone tarjosi varieteeta, joka myös Ugglan mielestä oli ainoa luonteva paikka mandoliinin soitolle. Kyse oli tietysti vain yhden kriitikon mielipiteestä, mutta omalla tavallaan kommentti kertoo paikallisen taidemaailman asenteiden jyrkkyydestä. Kriittisimmät musiikkiasiantuntijat halusivat sulkea mandoliinin kokonaan oikeiden konserttien ulkopuolelle, täysin riippumatta muusikkojen taidoista. 1900-luvun alkuun mennessä varieteen paheellinen leima oli iskostunut tiukasti jokaisen epäilyttävän soittimen, orkesterityypin ja esiintyjän imagoon. Erityisen karvaasti tämän saivat kokea kiertävät naisorkesterit, joiden lukumäärä Helsingin ravintoloissa oli moninkertainen italialaisiin laulu- ja soittoryhmiin verrattuna. Kuten Nuppu Koivisto (2019: 242–262) on tutkimuksessaan osoittanut, naisorkestereihin ei liittynyt pelkästään ala-arvoisen taiteen leima, vaan mukana seurasi myös huonomaineisen naisen marginalisoiva asema.

Suomalainen mandoliiniorkesteri

Varieteeryhmistä ei ollut suoraan mandoliiniorkesterin malliksi. Niissähän mandoliini oli yleensä sivuosassa, lauluesitysten säestäjänä. Tarvittiin paikallinen toimija, joka

oli perillä mandoliiniharrastuksen kansainvälisistä virtauksista ja toimintamalleista. Tähän tehtävään nousi helsinkiläinen muusikko Josef Binnemann (1865–1942). Alun perin saksalainen Binnemann tuli Suomeen vuoden 1891 alussa Schmidtin varieteeorkesterin viulistina; hänellä oli myös solistisia tehtäviä kvartettilaulajana ja alppisitrان soittajana (*Päivälehti* 11.1.1891; *Uusi Suometar* 1.2.1891). Binnemann verkostoitui tehokkaasti pääkaupungin musiikkipiireihin, avioitui paikallisen ruotsinkielisen säätyläisnaisen kanssa, lopetti varieteetyöt ja aloitti silmiinpistävän laajan musiikkiuran. Ura koostui oman musiikkikaupan ja musiikkikoulun ylläpidosta, soittimien maahantuonnista ja nuottien ja soitinoppaiden kustantamisesta, jossa aineistona olivat pääasiassa omat sävellykset, sovitukset ja opetusmateriaali. Julkisuuteen Binnemann nousi ennen kaikkea sitransoittajana. Hän teki säännöllisiä kiertueita eri puolille Suomea ja saavutti myönteistä mainetta konserteillaan. Hän oli myös vakiutuinen esiintyjä Helsingin porvarillisten järjestöjen iltamissa ja juhlissa.⁹

Circolo mandolinisti -malli sai suomalaisen sovelluksensa syksyllä 1905, kun Binnemann perusti musiikkikoulunsa oppilaista ”Italialaisen orkesterin”. Se piti ensimmäisen konsertin Helsingin Seurahuoneen ”italialaisessa iltamassa” 6. päivänä joulukuuta. Orkesteriin kuului aluksi 12 henkeä soittiminaan ”mandoliinit, viulut ja kitarat”. Myös orkesterin ohjelmisto oli italialaista otsikoiden ja säveltäjänimien perusteella (*Helsingfors-Posten* 25.11.1905; 3.12.1905; *Helsingin Sanomat* 5.12.1905). Jo tätä ennen Binnemann oli esiintynyt helsinkiläisissä juhlissa ja kiertueillaan myös kitaran ja mandoliinin soittajana, vaikka sitrasoolot olivatkin hänen bravuurinsa. Mandoliininumeroihin kuuluivat muun muassa Chopinin *Nocturno*, Ermenegildon *Mandolinata* sekä sovitus kansanlaulusta *Linjaalirattaat*. Repertuaari oli – kuten kaikissa Binnemannin esityksissä – klassisen ja tanssimusiikin väliin sijoitettavaa keskimusiikkia, romanttista salonkityyliä.

Kansainvälistä mallia seuraten orkesterin ytimen muodosti kahdesta mandoliinista, mandolasta ja kitarasta koostuva kvartetti, joka esiintyi myös erikseen (*Nya Pressen* 9.11.1906). Jo kolme vuotta myöhemmin orkesteri oli laajentunut 20 soittajan kokoonpanoksi, jossa oli ”9 naista ja 11 herraa”. Tarkempi kokoonpano oli lehti-ilmoituksen mukaan ”6 ensi- ja 4 toista mandoliinia, 2 mandolaa, 7 kitaraa ja 1 soloviulu” (*Helsingin Sanomat* 12.11.1909). Viulistina ja orkesterin johtajana toimi Binnemann itse. Syksyllä 1912 orkesteri muutti nimensä ”Helsingin kansanorkesteriksi”, ja siinä oli nyt mukana ”myös muita soittimia kuin mandoliineja”. Uusina jäseninä oli kaksi sellistiä ja pedaaliharpun soittaja (*Uusi Suometar* 6.10.1912). Viime vaiheessa orkesteriin kuului myös huilisti (*Uusi Suometar* 10.12.1914).

⁹ Ks. Kurkela (2017), jossa käsitellään Binnemannin uraa yksityiskohtaisesti laajaan sanomalehtiaineistoon tukeutumalla.

Kaikki orkesterin soittajat opiskelivat Binnemannin musiikkikoulussa tai olivat sen entisiä oppilaita. Mukaan pääsi ”ottamalla vähintään yhden kurssin” musiikkikoulussa (*Uusi Suometar* 6.10.1912). Koulussa annettiin alkeisopetusta viulun, kitaran, mandoliinin, pianon, kanteleen ja sitran soitossa, ja oppilaita oli parhaina vuosina yli 300 (*Nya Pressen* 10.9.1910). Binnemannin koulun ja satunnaisen yksityisopetuksen ohella itseopiskelu olikin monen mandolinistin ja kitaristin uran alku. Binnemann oli aktiivinen tässäkin asiassa ja julkaisi jo ennen orkesterin perustamista kantele- ja kitarakoulut (*Hufvudstadsbladet* 7.9.1905). Vuotta myöhemmin ilmestyi myös mandoliinin soiton opas. Kaikki oppikirjat sisälsivät ”teknilliset selitykset sanoilla ja kuvilla suomeksi ja ruotsiksi, kaikki duuri- ja molli-äänilajit säestyksiä kansanlauluihin ja soolokappaleisiin”. Lisäksi lehti-ilmoitus korosti oppaiden olevan ”erittäin sopiva yksinopiskelua varten”. Jo ennen Binnemannin opasta myös Fazerin musiikkikauppa huomasi mandoliininsoiton suuren suosion. Se julkaisi 1905 ”Käytännöllisen mandoliinikoulun”, jonka oli laatinut helsinkiläinen muusikko Leonard Roos. Roos tarjosi myös yksityisopetusta mandoliinin ja kitaran soitossa (*Helsingin Sanomat* 20.9.1908).

Josef Binnemannin yhteydet mandoliininsoiton yleiseurooppalaisiin virtauksiin jäävät valitettavan paljon oletusten varaan. Mitään kirjeenvaihtoa tai muuta henkilöarkistoa en ole hänestä löytänyt.¹⁰ Lienee selvää, että musiikkikauppiaan toimi mahdollisesti tai oikeastaan edellytti ylläpitämisen verkostojen ylläpitoa. Lisäksi Binnemann teki kesällä 1905 konserttikiertueen Norjaan ja Tanskaan (*Hufvudstadsbladet* 27.8.1905) ja myös Ruotsin musiikkielämä oli tuttu aiemman varieteemuusikon uran vuoksi. Soitinten maahantuojana hänellä oli epäilemättä myös suoria yhteyksiä Saksaan, entiseen kotimaahansa. Tanskassa ja Saksassa mandoliiniorkesterien perustaminen tapahtuikin lähes samanaikaisesti Binnemannin hankkeen kanssa. Tanskan ensimmäiset orkesterit syntyivät vuonna 1903 ja 1907. Saksassa ensimmäiset mandoliiniklubit ja niiden ylläpitämät orkesterit oli perustettu jo hieman aiemmin, ja niiden suosio kasvoi nopeasti. Pelkästään Pohjois-Saksassa kerrotaan olleen 1910-luvun alussa parisataa mandoliinin ja kitaransoittajien yhdistystä. (Wölki 1989: 30–31; Sparks 2003: 115–119.)

Binnemann näyttää olleen hyvin perillä eurooppalaisten mandoliiniseurojen käytännöistä aina näyttäviä soittokilpailuja myöten. Suomen ensimmäiset mandolinistien kilpailut pidettiin marraskuussa 1909 loppuunmyydyllä Ylioppilastalolla. Kaupungin suurimmissa lehdissä julkaistun kilpailu- ja konserttiohjelman perusteella saa välähdyksen orkesteripohjaisen mandoliiniharrastuksen musiikilliseen sisältöön.¹¹

10 Kansalliskirjastossa on Josef Binnemannin kokoelma (HYK käsikirjoituskokoelma Ms.Mus 4), mutta se sisältää pääasiassa nuottien käsikirjoituksia.

11 Kilpailuohjelma ja Binnemannin orkesterin kuva on julkaistu Etnomusikologian vuosikirjassa (Kurkela 2017: 28, 30).

Ohjelman silmiinpistävin piirre on 1800-luvulta peräisin olevan sekakonsertin idea. Pyrkimyksenä oli tehdä ohjelma mahdollisimman vaihtelevaksi: mandoliiniorkesterin alkusoittojen jälkeen Binnemann esitti kolme solistista numeroa konserttisitaralla, tämän jälkeen oli varsinainen kilpailuosuus, jossa viisi musiikkikoulun mandoliinioppilasta esitti Binnemannin säveltämän kilpailuteoksen *Serenata*. Tätä seurasi konsertin lauluosuus, joka koostui merimieslaulusta ja kansanlaulusta *O sole mio* baritonilaulaja Weckmanin esittämänä. Sen jälkeen oli vuorossa jo kilpailun tuloksen julistaminen ja palkintojen jako. Kilpailukonsertti päättyi mandoliiniorkesterin osuuteen, merelliseen karakterikappaleeseen ja italialaiseen kansanlauluun.

Itse kilpailuteos oli harmoniapohjaltaan välidominanteja hyödyntävä tunnelmakappale¹², jonka murtoosoinnulle rakentuva melodiikka oli silti riittävän haasteellinen mandoliininsoittajien taidon arviointiin, eli kuten lehtiarvio asian ilmaisi: ”kilpailukappale oli kaunis ja edellytti aika suurta taituruutta esittäjiltään”. Suomen ensimmäisen mandoliinikilpailun voittaja oli herra Bruno Enberg, toiseksi sijoittui herra Åström ja kolmas palkinto myönnettiin herra Nummelinille (*Nya Pressen* 9.11.1909).

Konsertti sai myötäsukaista julkisuutta, joskin kilpailua pidettiin enemmän kansanhuvina kuin varsinaisena konserttitilaisuutena. Utisoinnissa tuotiin esiin mandoliiniorkesterin ”hyvin nyansoitu ja yllättävän hieno” kokonaisuus, joka oli todisteena ”Binnemannin suuresta kyvystä opettaa ja kannustaa nuoria esiintyjä” (*Lördagen* 13.11.1909). Kilpailun saama julkisuus innosti Binnemannia toteuttamaan saman sisältöisen kilpailukonsertin kitaransoitossa huhtikuussa 1910 Hakaniemen uudessa työväentalossa. 19-henkinen mandoliiniorkesteri oli entiseen tapaan säästys- ja ohjelmavastuussa (*Uusi Suometar* 15.4.1910). Mandolinistien kilpailu järjestettiin vielä uudelleen toukokuussa 1913. Osallistujia oli tällä kertaa kahdeksan, ja parhaiksi arvioitiin V. Korpela, A. Kovalski sekä vain 15-vuotias Aino Taiminen, jonka nuorena ja sukupuolen lehtiutinen nosti esiin (*Iltalehti* 8.4.1913).

Vuodet ennen maailmansodan puhkeamista kesällä 1914 näyttävät olleen Binnemannin orkesterin aktiivisinta aikaa. Julkisia konsertteja ja musiikki-iltoja pidettiin säännöllisin väliajoin, useimmat pääkaupungin keskeisissä huvihuoneistoissa (*Helsingin Sanomat* 3.12.1910, 22.4.1914; *Työmies* 13.5.1911; *Nya Pressen* 25.4.1913, 17.5.1913). Maininnat Binnemannin orkesterin esiintymisistä loppuvat vuoteen 1915. Viimeinen suuri tapahtuma oli joulukuussa 1914, jolloin Kansanorkesteri piti konsertin ”työttömäin hyväksi” Palokunnantalolla. Lähes kaikki teokset olivat

12 Teoksen *Serenata* pianonuotin käsikirjoitus, Josef Binnemann op. 33C, omistuskirjoituksella ”Seiner lieben Schülerin Eugenie von Forselles freundlichst gewidmet”. (HYK käsikirjoituskokoelma Ms.Mus 4:9.)

Binnemannin omia sävellyksiä, pääosin italialaisromantiikkaa ja muotitanssien sovituksia. Vuonna 1925 julkaistu Binnemannin 60-vuotiskirjoitus tiesi kertoa, että Kansanorkesteri ”hajaantui sodan tähden” (*Iltalehti* 25.4.1925).

Orkesterin toiminnasta on mahdollista löytää ne keskeiset periaatteet, joita Binnemann sovelsi mandoliinin kotoistamisessa helsinkiläisiin olosuhteisiin. Binnemann kytki mandoliiniorkesterin silmiinpistävän läheisesti omaan sävellystyöhönsä sekä soitinkauppansa ja musiikkikoulunsa toimintaan. Mitään erillistä klubia tai yhdistystä ulkomaiseen malliin Binnemann ei tarvinnut. Kilpailut ja konsertit oli mahdollista järjestää musiikkikoulun opetusohjelman osana. Lähdeaineiston perusteella on vaikeaa tarkemmin arvioida, mihin kilpailujen ja konserttien talous perustui. Kyse oli amatöörien ja oppilassoittajien esiintymisistä, joten tapahtumien henkilöstökulut jäivät epäilemättä pieniksi. Lehti-ilmoitukset olivat merkittävä kuluerä, samoin kilpailupaikkana käytetyn Ylioppilastalon salivuokra. Lippujen hinnat – 50 pennistä kahteen markkaan – olivat samaa tasoa kuin minkä tahansa orkesterikonsertin pääsymaksu. Lehtitietojen mukaan molempiin kilpailuihin oli saapunut runsaasti väkeä (*Iltalehti* 8.4.1913), ensimmäiseen jopa täysi salillinen (*Nya Pressen* 5.12.1910), joten Binnemann tuskin jäi tapahtumista tappiolle.

Binnemann ei toimissaan mandoliiniklubia tarvinnut eikä perustanut, mutta kyllä sellainenkin näki päivänvalon Helsingissä pari vuotta ennen maailmansotaa. Lehtitietojen mukaan kaupungissa toimi vuosina 1912–1913 Helsingin mandoliiniseura, jonka johtajaksi mainitaan herra A. Kuusk. Kuusk oli kirjapainoalan ammattilainen,¹³ joka tunnettiin myös kitaristina ja konserttisitran taitavana soittajana (*Hufvudstadsbladet* 8.11.1911; *Uusi Aura* 15.11.1913). Mitä ilmeisimmin Kuusk oli Binnemannin varhaisia oppilaita, ja hän osallistui myös Binnemannin soittokilpailujen tuomarointiin. Seuran mandoliinikvartetti ja -yhtye – Helsingin mandoliiniorkesterin nimellä – esiintyi yhdistysten iltamissa muun muassa Koiton talolla (*Työmies* 19.10.1912; *Helsingin Sanomat* 29.9.1912, 1.12.1912; *Uusi Suometar* 27.1.1913). Mandoliiniseura järjesti myös oman konsertin ainakin kerran (*Helsingin Sanomat* 27.4.1913). Binnemannin Kansanorkesterille oli näin ilmestynyt kilpailija, mikä lisäsi mandoliinimusiikin näkyvyyttä Helsingin musiikkielämässä. Esiintymistilaisuuksia näyttää riittäneen molemmille. Mandoliiniorkesterien omaperäinen sointi tarjosi lisäväriä monen ohjelmallisen iltaman tarpeisiin.

13 Erilaisten lehtimainintojen perusteella oletan, että kyseessä oli Gustav A. Kuusk, joka vuonna 1913 esiintyi lehtikirjoituksessa Weilin & Göösön kirjansitomien johtajana (*Työmies* 9.9.1913; *Adress- och yrkeskalender för Helsingfors* 1913, 559). Kuusk osallistui keväällä 1910 myös Binnemannin musiikkikoulun kitaransoittokilpailuun ja oli yksi kolmesta ensipalkinnon saajasta (*Nya Pressen* 18.4.1910).

Binnemannin liiketoiminnallinen lähtökohta antaa aiheen kysyä, oliko hänellä lainkaan samanlaisia mandoliinin arvostuksen nostamistavoitteita kuin Euroopan aatteellisilla mandoliiniseuroilla kerrotaan olleen. Luultavasti ei kovinkaan paljon. Lisäksi paikallisen taidemaailman ilmapiiri näyttää olleen harvinaisen nuiva ulkomaisten kielisoitinten, mandoliinin ja kitaran varaan rakennettuun orkesteritoimintaan. Taidemusiikin ammattilaisten näkökulmasta Binnemannin musiikkikoulun opetus oli alkeisopetusta, oppilasorkesteri epämääräistä harrastajatasoa, ja sen ohjelmisto koostui epäkansallisista populaarilauluista ja Binnemannin sävellyksistä. Niiden tyyli oli vanhatyylistä salonki- ja tanssimusiikkia – toisin sanoen sopimatonta varsinaiseen konserttielämään.

Suuren mandoliiniorkesterin eurooppalainen historia luo kuvan harrastustoiminnasta, jonka tukijalkana oli urbaani keskiluokka. Kaikki tunnetuimmat mandoliiniyhdistykset ja -klubit toimivat nimenomaan suurissa kaupungeissa. Soittajien yhteiskunnallisesta asemasta on vaihtelevia tietoja. Sparksin (2003: 90) tutkimuksessa on mainintoja silmiinpistävän yläluokkaisista naisorkestereista, mutta toisaalta Wölki (1989: 32) yhdistää Saksan näppäinsoitinten harrastajatahot 1900-luvun alun Wandervogel-liikkeeseen. Liike kokosi muutamassa vuodessa lippujensa alle kymmeniä tuhansia suurkaupungin keskiluokkaisia nuoria. Liikkeen on katsottu olleen nuorten reaktio porvarillisen kasvatuksen kuria ja jäykkyyttä vastaan. Sen vastavoimaksi löydettiin luontoretkien ja yhdessäolon tarjoama vapaus. Tähän vapautteen mandoliini- ja kitaraorkesterien harrastaminen soveltui hyvin. (Tyldesley 2003: 9–13).

Mitä yhteiskuntaryhmää Binnemannin mandolinistit sitten olivat? Koulun opiskelijatietojen puuttuessa on tyydyttävä varsin aukolliseen päättelyyn. Kun etsin lehtijutuissa mainittuja soittajanimiä¹⁴ *Helsingin osoitekalentereista* (1910; 1912), nimet yhdistyivät seuraaviin ammatteihin: kirjaltaja, ajuri, teollisuuskoululainen, soittonopettaja, hevospies, ulkotyömies, vahtimestari, kauppa-apulainen, asemamies ja konekirjoittaja. Menetelmä on tietysti kiusallisen epävarma, koska orkesterilaisten ja osoitekalentereissa mainittujen nimien välistä yhteyttä on mahdoton todistaa. Silti mainitut ammatit antavat vähintään alustavan viitteen Binnemannin mandolinistien taustoista. He olivat luultavimmin alemmaa keskiluokkaa ja ammattitaitoista työväkeä. Eivät herrasväkeä, mutta eivät köyhälistöäkään.

Muutaman tiedossa olevan ammattimuusikon ura alkoi Binnemannin oppilaana ja mandoliinin soitolla. Heistä tunnetuimpia olivat Dallapé-orkesterin viulistin Helge

14 Suurin osa mandoliininsoittajien nimistä mainittiin kahden soittokilpailun (1910, 1913) uutisoinnin yhteydessä.

Pahlmanin vanhemmat. Pahlmaneilla oli perheyhtye, jossa isä soitti sitraa, äiti kitaraa ja 10-vuotias Helge mandoliinia (Jalkanen 1989: 71). Pahlmanin Aksel-isä oli myös yksi vuoden 1913 mandoliinin soittokilpailun osallistuneista. Kilpailun voitti Väinö Korpela, jonka ura jatkui viulistina 1920-luvun Helsingin huvipaikoissa (*Ilta-lehti* 8.4.1913; Jalkanen 1989: 54).

Mitään pitkäaikaista mandoliiniliikettä saati yhdistystoimintaa Binnemann ei onnistunut Suomeen synnyttämään eikä ilmeisesti siihen pyrkinytkään. Mandoliinin kotoistamisen merkitys olikin toisaalla, orastavan kansallisen populaarimusiikin suunnalla. Samalla katse on suunnattava sinne, missä mandoliinin soitosta näkyy eniten lehtimainintoja: julkisiin kansanhuveihin.

Iltamien soitin

Olen toisessa yhteydessä analysoinut yksityiskohtaisemmin, miten ylikansallinen varietee sulautettiin Suomessa paikalliseen huvikulttuuriin (Kurkela 2020: 100–120). Lopputuloksena syntyi kotimainen iltamainstituutio, joka sivistämis- ja huvittelutehtävänsä ohella muodosti monenlaisten aatteellisten yhdistysten olemassaolon perustan. Varat seuratoimintaan – oli sitten kyse urheiluseurasta, ammattiyhdistyksestä tai puolueosastosta – tulivat suureksi osaksi iltamien pidosta. Myös julkisia huveja koskeva verotus suosii aatteellisten yhdistysten ohjelmallisia iltamia. Niistä tuli omalla tavallaan tavallisen kansan sovellettu varietee, jonka ohjelma vaihteli valistavan ja hilpeän välillä ja jossa sai myös tanssia. Iltama oli omassa aatteellispuhaisessa kaupallisuudessaan yllärajan varieteen suomalainen versio ja monipuolinen esimerkki globaalin instituution soveltavasta omaksumisesta.

Myös mandoliinin lopullinen kotoistaminen lähti liikkeelle kansanvaltaisten järjestöjen iltamista, joissa siitä tuli kitaran ohella lauluesitysten säestyssoitin ja pienyhtyeiden instrumentti. Kitaran soittokin alkoi samaan aikaan laajentua säätyläispiireistä alempien luokkien keskuuteen (Savijoki 2019: 102–103). Ensimmäiset helsinkiläiset mandoliiniyhtyeet näyttävät syntyneen aivan 1890-luvun lopulla. *Nya Pressen* (4.12.1898) raportoi Sörnäisten Arbetets Vänner -yhdistyksen iltamasta, joka järjestettiin Seurahuoneen juhlasalissa. Lähes kaikkien ohjelmallisten iltamien tapaan ohjelma oli monipuolinen ja vaihteleva, todellinen hyveellinen varietee: Kaartin soittokunnan ohjelma- ja tanssimusiikkia, tunnettujen ammattitaiteilijoiden humoristisia puheita ja lausuntaesityksiä, kvartettilaulua M.M.-kuorolta, kuplettiaulua, soolotanssia, Daniel Nyblinin valokuvaesityksiä ja ”mustalaislauluja” sekä viimeisenä yhdistyksen jäsenistä kootun mandoliiniorkesterin esitys ”muutamalla hausalla numerolla”. Ajan lehtijulkisuuteen kuului, ettei amatöörisoittajien nimiä mainittu.

Anonyymit mandoliininsoittajat olivat luultavasti itseoppineita, kuten kansansoittajat yleensäkin. Varsinkin viulistien oli helppo siirtyä mandoliiniin tutun kvinttivityksen vuoksi. Tämä mandoliinin pelimannipohjainen omaksuminen jää helposti pimentoon orkesterihistorioissa. Sparks (2003: 86) huomauttaakin, miten myös Italiassa taidemandoliinin historia unohtaa soittimen kansanomaisen käytön: Sillä aikaa kun kuuluisat virtuoosit esittivät hienostunutta klassista musiikkia Euroopan konserttitaloissa, suurimmalle osalle italialaisia mandoliini oli edelleen soitin yksinkertaisten laulujen ja serenadien säestämiseen. Kansanomaisempi mandoliinin käyttö veti harrastajia puoleensa Suomessakin. Siihen oli tarjolla jopa ohjausta, kuten *Uusi Suometar* -lehdessä (5.1.1909) julkaistu ilmoitus tiesi kertoa: ”Uutisia!!! Korva-kuulon mukaan opettaa soittamaan ’Balalaikkaa’ ja mandoliinia. N. Scheveloff, Vilhovuorenk. 14.”

Onkin syytä palata vielä balalaikkaan. Mandoliinin maailmankartassa Suomi jäi reuna-alueeksi jo sijaintinsa, Pietarin läheisyyden vuoksi. 1900-luvun alku oli Venäjän valtakunnassa isojen balalaikkaorkesterien aikaa, ja ensimmäiset niistä ilmestyivät Suomeen tänne sijoitettujen venäläisten sotilasyksikköjen mukana. Isojen orkesterien vanavedessä balalaikasta tuli myös suosittu pienyhtyesoitin. Suomalainen erikoisuus oli siinä, että näissä yhtyeissä balalaikka ja mandoliini kohtasivat toisensa. Joissakin tapauksessa kohtaaminen johti erikoiseen fuusioyhtyeeseen, jossa balalaikkaa soitettiin yhdessä kitaran ja mandoliinin kanssa.

Mandoliini ja balalaikka nousivat näkyvämmiin esiin huvi-ilmoituksissa vuodesta 1907 alkaen. ”Mandoliinin soittoa”, mandoliinikvartetti tai balalaikkaorkesteri oli tarjolla useissa tilaisuuksissa, joiden järjestäjinä oli erilaisia aatteellisia yhdistyksiä (*Uusi Suometar* 20.9.1907; 2.2.1908; *Nya Pressen* 17.2.1908, *Työmies* 7.3.1908, 10.3.1908, 7.11.1908, 5.12.1908, *Hufvudstadsbladet* 9.8.1908). Vuotta paria myöhemmin lehtimainintoja mandoliininsoittajista ja -orkestereista näkyi myös pääkaupungin ulkopuolella, muun muassa Sortavalassa, Porvoossa, Hämeenlinnassa ja Tampereella (*Laatokka* 28.9.1909; *Uusmaalainen* 16.2.1910; *Hämeen Voima* 12.10.1911; *Tampereen Sanomat* 19.10.1910).

Huvi-ilmoitusten perusteella on vaikea päätellä, millaisista yhtyeistä oli kysymys. Tarkempia nimiä ei mainita yhdessäkään ilmoituksessa. Ilmoitusten kvartetti-sana viitanee vakiomuotoiseen kokoonpanoon, jossa oli kaksi mandoliinia, kitara ja mandola. Uutta ohjelmistoa mandoliinikvarteteille alkoi myös olla entistä enemmän salonkimusiikin kansainvälisissä nuottijulkaisuissa (Jalkanen 1989: 71). Kvartettisoitto edellytti siten riittävää nuotinlukutaitoa sekä oppaita itseopiskeluun. Sekä Binnemannin että Roosin mandoliinikoulut olivatkin tuossa vaiheessa jo saatavilla. Lisäksi on enemmän kuin todennäköistä, että myös Binnemannin orkesterin soittajat muodostivat kvartetteja ja muita yhtyeitä vastatakseen iltamien kysyntään.

Iltamat tarjosivat esiintymispaikan myös puoliammattimaisille yhtyeille. Ivan Putilinin muistikuvan mukaan (Sillanpää 1982: 104–109) ensimmäiset mandoliiniyhdytyeet olivat virolaisia. Niistä tunnetuin oli Grossbergin perheyhtye, jossa äiti soitti kitaraa, poika mandoliinia ja isä mandolaa. Yhtye esiintyi iltamissa ja kahviloissa. Nuoremman Grossbergin nimi oli Georg, ja hän jatkoi vanhempiensa aloittamaa uraa omalla mandoliiniyhdytyeellä, joka esiintyi useissa radiolähetyksissä Yleisradion alkuvuosina (*Helsingin Sanomat* 24.2.1926, 27.2.1937; *Forssan Lehti* 24.1.1927; *Uusi Suomi* 23.9.1928, 21.9.1930).

Toinen Putilinin mainitsema mandoliiniyhdytye oli Sergei Koskelan orkesteri, joka toimi 1910-luvulta alkaen. Koskela teki myös paljon sovituksia mandoliinikvartettille. Seppo Sillanpään (1982: 107) mukaan kvartettia suuremmat mandoliiniyhdytyeet käyttivät myös venäläisiä soittimia, eri kokoisia domria ja balalaikkoja. Nähtävästi niitä myös kutsuttiin balalaikkaorkestereiksi, koska nimi esiintyy iltamailmoituksissa niin usein. Tällaisista yhtyeistä Putilin mainitsee myös helsinkiläisen Fülgen orkesterin, jota hän nimitti ”mandoliinilla täydennetyksi balalaikkaorkesteriksi”. Samanlaista fuusiota edusti myös viipurilainen Alfred Brennerin orkesterin, jossa oli kaksi mandoliinia, kaksi domraa, jousikontrabasso ja piano.

Viimeistään 1920-luvulla mandoliinista tuli ilmeisen yleinen soitin Suomen kodeissa, nuorten retkillä ja myös iltamissa. Sillanpään (1982: 117–118, 121–122) tutkimus osoittaa, ettei suurikaan suosio taannut mandoliinille paikkaa moderneissa ”jatsibändeissä”. Muistitietomaininnoissa mandoliinin soittajan tehtäväksi tuli lähinnä tuurata yhtyeitä taukojen aikana. 1920-luvun lopulta alkaen mandoliini korvattiin tanssiorkestereissa mandoliinibanjoilla, tenoribanjoilla ja myöhemmin orkesterikitairoilla, jotka soveltuivat mandoliinia paremmin orkesterisoiton harmonia- ja rytmi-pohjan vahvistamiseen. Alun perin keskiluokan musiikkiharrastuksen kohde levisi tehokkaasti ja laajasti työväen keskuuteen, mutta jo 1920-luvulla se jäi arvostuksessa selvästi harmonikan varjoon: ”mandoliinia soitti vähän joka jannu, mutta harmonikkaa soittivat ’kovat jätkät’” (Tikka & Tamminen 1911: 20).

Mutta eivät mandoliiniorkesterit kokonaan kadonneet Helsingistäkään. Ehkä hie-man yllättäen mandoliinista tuli suosittu soitin kristillisissä piireissä siinä vaiheessa, kun tanssimusiikin soittajat siirtyivät harmonikkoihin. Ainakin 1920–1930-luvuilla mandoliiniyhdytyeet näyttävät olleen tavallinen näky Pelastusarmeijan juhlissa siinä missä kitarakuorotkin (*Helsingin Sanomat* 14.2.1923; 25.9.1929; 9.6.1934; 2.4.1938). Mandoliininsoitto kuului myös Sörnäisten kristillisen kansanopiston ohjelmaan ainakin vuodesta 1927 alkaen. Säilyneen valokuvan (kuva 2) mukaan orkesterissa oli viisi kitaristia ja yli 30 mandoliinin soittajaa. Muut lähteet kertovat, että mandoliinin yhteissoitto oli keskeinen osa kansanopiston musiikkiopintoja, joita johti laulunopettaja Hannes Karjala. Opiston vuosittainen opiskelijamäärä oli noin

50 henkeä, ja valokuvan perusteella yhteissoittoon osallistui yli 40 opiskelijaa. Toiminta jatkui vähintään 10 vuoden ajan, joten voi väittää, että opisto tarjosi mandoliinin soiton alkeet lähes puolelle tuhannelle kristilliselle nuorelle. (Einiö 1938: 194–200; *Kotimaa* 24.4.1936.)



Kuva 2. Sörnåsten kristillisen kansanopiston oppilasorkesteri 1927–1928. Lähde: Museoviraston kuva-arkisto.

Sörnåsten opistolaisten mandoliiniorkesteri oli jo varsin kaukana 1800-luvun lopun italialaisista orkestereista. Mutta yhtä kaikki, kyse oli amatööriorkesterista, joissa keskeisin soitin oli mandoliini. Ohjelmisto oli kokonaan toinen, hengelliset laulut korvasivat Italian serenadit. Kuten viktoriaanisissa naisorkestereissa, mandoliini osoitti jälleen sopivuutensa puhdasmielisen musiikkikasvatuksen välineeksi.

Kulttuurisen kääntämisen ja kotoistamisen näkökulmasta mandoliinin orkesterisoitto sai Suomessa omaperäisiä piirteitä. Mandoliinimusiikin omaksuminen täkäläiseen kulttuuriseen repertuaariin tapahtui suhteellisen nopeasti, sai monia muotoja, ja sen jäljet kestivät pitkään. Samalla soittimen harrastus siirtyi säätyläispiireistä laajempiin kansalaisryhmiin. Mandoliinista tuli suosittu kansansoitin, jota käytettiin vuosikymmeniä laulujen säestämiseen ja monenlaiseen yhteissoittoon. Sen sijaan italialaistyyppisen suuren mandoliiniorkesterin juurruttaminen Suomeen osoittautui mahdottomaksi. Merkittävin yritys tähän suuntaan kesti reilut kymmenen vuotta (1905–1915), jona aikana Josef Binnemannin johtama orkesteri esiintyi

helsinkiläisissä iltamissa ja piti omia konsertteja, ensin Italialaisen orkesterin ja sitten Kansanorkesterin nimellä. Pari vuotta pääkaupungin iltamissa soitti myös Helsingin mandoliiniseuran orkesteri, mutta tiedot sen toiminnasta ovat valitettavan vähäiset.

Mandoliinin tarina on valaiseva esimerkki musiikkikulttuurin kääntämisen esteistä ja onnistumisista. Ulkomaisen instituution toimintamallia on ilmeisen vaikea omaksua ja kotoistaa, mikäli sitä pidetään liian outona eikä arvosteta tarpeeksi tai pitempiaikainen vetovoima syystä tai toisesta puuttuu. Mandoliinin soiton vaiheet Suomessa osoittavat, miten paljon helpompi on omaksua yksittäinen soitin ja soittotyylit kuin kokonainen orkesteri-instituutio.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto

Digitaaliset aineistot <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>

Doria julkaisuarkisto <https://www.doria.fi>

Käsikirjoituskokoelma Ms.Mus

Lehtiaineisto

Aamulehti

Aftonposten

Forssan Lehti

Helsingfors Aftonblad

Helsingfors Dagblad

Helsingfors-Posten

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Hämeen Voima

Iltalehti

Kotimaa

Laatokka

Lördagen

Morgonbladet

Nya Pressen

Program-blad
 Program-bladet
 Päivälehti
 Tampereen Sanomat
 Työmies
 Uleåborgs Tidning
 Uusi Suometar
 Uusi Suomi
 Uusmaalainen
 Veckobladet
 Viborgs Nyheter
 Åbo Tidning
 Åbo Underrättelser
 Östra Finland

Kirjallisuus

- Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter* (1913). Helsinki: Aksel Paul.
- Adelstein, Samuel (1901) *Mandolin Memories. A descriptive and Practical Treatise on the Mandolin and Kindred Instruments*. San Francisco. <https://www.mandolincafe.com/forum/threads/132094-Samuel-Adelstein-Mandolin-Memories-1901> (luettu 18.10.2021).
- Alasuutari, Pertti (2015) ”The Discursive Side of New Institutionalism”. *Cultural Sociology* 2015, Vol. 9(2), 162–184. <https://doi.org/10.1177/1749975514561805>
- Binnemann, Josef (1907) *Mandoliinikoulu*. Helsinki: Binnemannin musiikkikauppa.
- Bohlman, Philip V. (2004) *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC–CLIO.
- Buden, Boris & Nowotny Stefan (2009) ”Cultural translation. An introduction to the problem”. *Translation Studies*, Vol. 2, No. 2, 2009, 196–219. <https://doi.org/10.1080/14781700902937730>
- Christoforidis, Michael (2017) ”Serenading Spanish Students on the Streets of Paris: The International Projection of Estudiantinas in the 1870s”. *Nineteenth-Century Music Review*, 15 (2018), 23–36. <https://doi.org/10.1017/S1479409817000064>
- Coates, Kevin (1977) ”The Mandoline: An Unsung Serenader”. *Early Music* Vol. 5, No. 1 (Jan. 1977), 75–87. <https://doi.org/10.1093/earlyj/5.1.75>
- Dahlblom, Kari (2017) *Frakki ja balalaikka. Venäläiset kansansoitimet meillä ja maailmalla*. (Julkaisematon käsikirjoitus, kirjoittajan hallussa).

- Dalianoudi, Renata (2019) "Transporting the notes': urbanization and westernization in the music of the northeastern Aegean islands in the nineteenth and the twentieth century". *Folk Life* 57:2, 95–121.
<https://doi.org/10.1080/04308778.2019.1646512>
- DiMaggio, Paul (1982) "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part II: the classification and framing of American art". *Media, Culture and Society* 1982:4(4), 303–322. <https://doi.org/10.1177/016344378200400402>
- Dolan, Emily I. (2013) *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139235976>
- Earl, John (1986) "Building the Halls". *Music Hall. The Business of Pleasure*, ed. Peter Bailey. Milton Keynes: Open University Press, 1–32.
- Edström, Olle (1992) "The place and value of Middle Music". *Svensk tidskrift för musikforskning* 1992:1, 7–60.
- Einiö, Edv. toim. (1938) *Sörnäisten Kristillisen Kansanopiston 30-vuotisjulkaisu*. Hämeenlinna: Karisto.
- Fabbri, Franco (2019) "An 'intricate fabric of influences and coincidences in the history of popular music". *Music History and Cosmopolitanism*, toim. Anastasia Belina ym. London and New York: Routledge, 77–89.
<https://doi.org/10.4324/9781351060950-6>
- Günther, Ernst (1981) *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschelverlag.
- Heikkinen, Olli (2018) "Sinfoniaorkesterin kotoistaminen Suomessa". *Etnomusikologian vuosikirja* 2018, Vol. 30, 6–34.
<https://doi.org/10.23985/evk.69764>
- Helsingin nimikirja- ja suomalainen osotekalenteri* (1910). Helsinki: Kalenteri Oy.
- Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri 1910–1911* (1912). Helsinki: Lilius & Herzberg.
- Hirn, Sven (1997) *Sävelten tahtiin. populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Hirn, Sven (1992) *Operett i Finland 1860–1918*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Hirn Sven (1986) *Kaiken kansan huvit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Knight, David B. (2006) "Geographies of the Orchestra". *GeoJournal*, 2006, Vol. 65, No. 1–2, 33–53. <https://doi.org/10.1007/s10708-006-0011-3>
- Koivisto, Nuppu (2019) *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle. Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- Kurkela, Vesa (2017) ”Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa: Suomalaisen keskimusiikin juurilla”. *Etnomusikologian vuosikirja* 2017, vol. 29, 1–37. <https://doi.org/10.23985/evk.60930>
- Kurkela, Vesa (2020) ”Työväeniltamat – sovellettua varieteeta”. *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana*, toim. Saijaleena Rantanen ym. Helsinki: Tutkimuyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura 2020, 87–123.
- Lewis, Robert M. (2007) *From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830–1910*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Martin Sáraga, Félix O. & Silva Jean-Pierre (2015) *Apuntes sobre las giras europeas de la Estudiantina Figaro*. Tunaemundi. <https://www.tunaemundi.com/index.php/publicaciones/sabias/7-tunaemundi-cat/630-apuntes-sobre-las-giras-europeas-de-la-estudiantina-figaro> (luettu 18.10.2021).
- Noonan, Jeffrey J. (2008) *Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age* Jackson: University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781934110188.001.0001>
- Olson, Laura, J. (2004) *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203317570>
- Reclus, Elisée (1880) *Nouvelle géographie universelle 5. L’Europe scandinave et russe*. Paris: Librairie Hachette. https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/116022/Nouvelle_ge_ographie_universelle_la_terre_et_les_hommes-5_L_1.pdf
- Roos, Leonard (1905) *Käytännöllinen mandoliinikoulu: perusteellista oppia varten*. Helsinki: Uusi musiikkikauppa.
- Rühlemann, Martin W. (2012) *Variétés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Sahlin-Andersson, Kerstin (1996) ”Imitating by Editing Success: The Construction of Organization Fields”. *Translating Organizational Change*, eds. B. Czarniawska and G. Sevón. Berlin: De Gruyter, 69–92. <https://doi.org/10.1515/9783110879735.69>
- Savijoki, Jukka (2019) ’So that the soul would dance in you’ *The Guitar in Finland before the Twentieth Century*. Helsinki: DocMus Research Publications 12.
- Sevsay, Ertugrul (2013) *The Cambridge Guide to Orchestration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sillanpää, Seppo (1982) *Mandoliini Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Suomessa 1930-luvulle asti*. Helsingin yliopisto, Musiikkitiede, Pro gradu -työ.
- Sparks, Paul (2013) ”Clara Ross, Mabel Downing and ladies’ guitar and mandolin bands in late Victorian Britain”. *Early Music*, Vol. 41, No. 4, 621–632. <https://doi.org/10.1093/em/cat095>
- Sparks, Paul (2003) [1995]. *The Classical Mandolin*. Oxford: Clarendon Press.

- Tikka, Marko & Tamminen, Toivo (2011) *Tanssiorkesteri Dallapé. Suomijatsin legenda 1925–2010*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tyldesley, Michael (2003) *No Heavenly Delusion? A Comparative Study of Three Communal Movements*. Liverpool: Liverpool University Press.
<https://doi.org/10.5949/UPO9781846313677>
- Tyler, James (1981) "The Italian Mandolin and Mandola 1589–1800". *Early Music* Vol. 9, No. 4, 438–446. <https://doi.org/10.1093/earlyj/9.4.438>
- Tyler, James & Sparks, Paul (1992) *The Early Mandolin: The Mandolino and the Neapolitan Mandoline*. Oxford: Clarendon Press.
- Vanderburg, Kyle (2012) *The role of orchestration in Berlioz's Symphonie Fantastique*. <https://www.scribd.com/doc/89860177/The-Role-of-Orchestration-in-Berlioz-s-Symphonie-Fantastique> (luettu 18.10.2021).
- Walton, Benjamin (2004) "Rossini and France". *Cambridge Companion of Rossini*, ed. Emanuele Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 25–36.
<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521807364.004>
- Wölki, Konrad (1989) [1939] *Geschichte der Mandoline*. Hamburg: Joachim-Trekel-Verlag.
- Volcic, Zala & Andrejevic, Mark (2011) "Nation Branding in the Era of Commercial Nationalism". *International Journal of Communication* 5 (2011), 598–618.
- Yang, Hon-Lun (2017) "From Colonial Modernity to Global Identity. The Shanghai Municipal Orchestra". *China and the West: Music, Representation, and Reception*, ed. Yang & Saffle. Michigan: University of Michigan Press, 49–64.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n9n.6>