



## HELPPOTAJUISTA ARVOKKUUTTA JA MANDOLIININSOITTOA:

### Suomalaisen keskimusiikin juurilla

Suomen Yleisradion alkuvuosien lähetystiedoissa pistää helposti silmään musiikkiohjelmiston tyyllinen vanhakantaisuus. Vuonna 1927 perustettu Radio-orkesteri oli pianon ja jousikvartetin ympärille rakentuva kokoonpano. Siihen kuului orkesterinjohtaja ja pianisti Erkki Lingon lisäksi yhdeksän soittajaa (Karttunen 2002: 20). Radio-orkesterin alkuperäinen miehitys muistuttaa paljon Helsingin ensimmäisiä kylpyläorkestereita 1840-luvulla ja teatteriorkestereita 1860-luvulla. Kuin jäänteinä menneestä Euroopan konservatiiviset huvipaikat – kylpylät ja hienostoravintolat – suosivat vielä 1920-luvullakin samanlaisia kokoonpanoja. Niitä kutsuttiin salonkiorkestereiksi. Samaan aikaan modernin ajan nimeen vanova viihdemaailma tukeutui jo amerikkalaiseen tanssimusiikkiin ja jazzorkestereihin. Tosin ravintoloissa jazzorkesterien ja salonkiorkesterien välinen raja oli vielä pitkään epäselvä. Jazzkulttuurin muotoutuminen Suomessa ei tapahtunut hetkessä. (Jalkanen 1989: 73–128.)

Konservatiivisuus koskee aivan yhtä lailla lähes kaikkea muutakin musiikkia, jota 1920-luvun Yleisradio ohjelmatietojen mukaan tarjosi suomalaisille kuunneltavaksi (*Yleisradio* 1927–1930). Poikkeuksen muodostivat Helsingin kaupunginorkesterin torstaikonsertit, jotka radioitiin suorana Yliopiston juhlasalista. Kaupunginorkesterin ohjelmistoa hallitsi 1800-luvun suursäveltäjäkaanon, joskin melko säännöllisesti orkesteri esitteli myös kotimaisten nykysäveltäjien tuotan-

toa (Ringbom 1932: 123–127). Tavallisen radiokuuntelijan kannalta ohjelmisto oli pikemminkin vaativaa kuin helposti omaksuttavaa. Sinfonioille oli löydetty radio-ohjelmistossa myös moderni vastavoima: viikonloppuiltojen päätteeksi radioitiin pääkaupungin huippuravintoloista musiikkiohjelmaa, uutta amerikkalaista tanssimusiikkia eli jazzia.

Silmiinpistävän suuri osa radion musiikkiohjelmistosta oli peräisin 1800-luvulta ja tyyliään ”helppotajuista” – kevyttä klassista, kuten nykyisin sanotaan. Tyypillisimmät ohjelmanumerot koostuivat kuorolaulusta erilaisilla kokoonpanoilla, soolokappaleista mitä moninaisimmille instrumenteille, oopperalaulajien näyttämökohtauksista ja kevyemmistä laulelmista, salonkiorkesterille sovitetuista kansanmusiikkipotpureista sekä pienimuotoisista tunnelmakappaleista. Konserttikappaleiden lähteenä ooppera näyttää olleen erityisen näkyvästi esillä: jo perustamisvuotenaan 1927 Radio-orkesteri esitti katkelmia ja alkusoittoja 50 eri oopperasta. Kuten myöhemmin ilmenee, oopperamusiikin voimaperäisellä populaaristamisella oli pitkä perinne takanaan. (Lyytinen 1996: 29; Karttunen 2002: 20–22.)

Mitä tämä ohjelmisto on ja mitkä olivat sen juuret? Seuraavassa etsin vastausta niistä muutoksista, joita länsimainen konsertti-instituutio ja musiikin taidemaailma kokivat 1800-luvun puolivälistä lähtien. Huomioni keskittyy vanha-kantaisen populaarimusiikin ominaispiirteisiin sekä niihin muutoksiin, joiden kuluessa vakava säveltaide yhä enemmän eriytyi omaksi alueekseen 1900-luvun alkukymmeninä. Silti taidemusiikki eli varsin kauan symbioottisessa suhteessa viihteellisemmän konserttitarjonnan kanssa. Artikkelin toinen puoli koostuu laajasta ekskurssista. Sen aiheena on varietee-musiikin kotoistaminen osaksi arvostettua kansallista konsertti- ja iltamatoimintaa. Tällainen kehitys näyttää olleen vielä 1900-luvun alussa mahdollista taidemaailman vakavoitumisesta huolimatta. Vakavan ja kevyen väliset rajat musiikissa olivat hyvinkin liukuvat, ja tehtäväni on osoittaa, minkälaisiin olosuhteisiin siirtyminen populaarikulttuurista arvostetumpiin konserttitilaisuuksiin perustui. Päähenkilönä on saksalainen muusikko ja musiikkikauppias Josef Binnemann, joka toimi 1890-luvulta alkaen aktiivisesti sitran, mandoliinin ja kitaran populaaristajana Suomessa.

## Mesomusica – middle-music – keskimusiikki

Ensimmäisenä lähtökohtana käytän *keskimusiikin* käsitettä (englanniksi *middle-music*), jonka olemuksesta Olle Edström (1992) on esittänyt varsin perusteellisen tutkielman. Jo 30 vuotta aiemmin argentiinalainen Carlos Vega (1997 [1962]) määritteli ylä- ja alakulttuurien välissä olevan musiikkialueen termillä *mesomusica*. Se on vähintäänkin sukulaiskäsite keskimusiikille, joskin latinalaisamerikkalainen keskustelu tästä aihepiiristä näyttää jääneen Edströmiltä huomaamatta. Vegan analysoimassa Latinalaisen Amerikan musiikin hierarkiassa suuren säveltaiteen (espanjaksi *musica superior*) ja kansanmusiikin (*musica folkloristica*) välissä on laaja musiikin alue. Se koostuu hänen mukaansa erilaisesta säveltaiteen ohjelmistosta, joka ei ole varsinaista konserttimusiikkia mutta ei myöskään maaseudun kansanmusiikkia. Tyypillisinä esimerkkeinä Vega mainitsee erilaiset urbaanit tanssigenret aina 1700-luvun kontratansseista valssiin ja tangoon. Myös pienimuotoiset laulun lajit (Lied, romanssi) kuuluvat Vegan mielestä *mesomusicaan*. (Vega 1997: 75–85).

Edströmin hahmotelma ruotsalaisesta keskimusiikista 1910–30-luvuilla näyttää olevan Vegan esittämää jaottelua jonkin verran laaja-alaisempi. Toisaalta se jättää kansanmusiikin ohella myös urbaanin tanssimusiikin keskimusiikin ulkopuolelle. Edström on tämän tutkielman yhteydessä erityisen käyttökelpoinen, sillä hänen huomioitaan voi soveltaa suoraan Suomen tilanteeseen. Edström pyrkii vastaamaan kysymykseen, millaista keskimusiikki on rakenteeltaan ja tyyliältään. Hän laskee termin alle ”alkusoirot, salonkimusiikin, soolokappaleet, fantasiat, potpurit, karakterikappaleet, valssit, marssit jne.” Näiden genrejen tyyllinen tausta on klassis-romanttisessa taidemusiikissa, ja suuri osa ohjelmistosta kuuluu ohjelmamusiikin perinteeseen; teoksiin liittyy usein kuviteltu tarina tai maisemakuvaus, tai sävellys perustuu kirjalliseen tekstiin, kuten yksinlauluissa ja ooppera-aarioissa. Myös tanssirytmien käyttö teosten rakenteellisena ideana on yleistä. Kaiken kaikkiaan keskimusiikin teokset suosivat laulullisia melodioita, harmoninen tekstuuri perustuu kolmisointuihin ja septimisointuihin, joskin muitakin nelisointuja voidaan käyttää ekspressiivisessä tarkoituksessa. (Edström 1992: 10.) Näihin Edströmin huomioihin voisi lisätä, että 1900-luvun alussa keskimusiikin tyyli oli lähes kaikissa suhteissa aikansa nykymusiikkia konservatiivisempaa – monesti hyvinkin vanhakantaista ja vanhanaikaiselta kuulostavaa.

Edströmin mukaan keskimusiikilla oli keskeinen asema Ruotsin musiikkielämässä maailmansotien välisenä aikana. Hän jopa väittää, että tämä laaja musiikin alue toimi hyvinvointivaltion muodostumisvaiheissa sosiaalisena liimana eri yhteiskuntaryhmien välillä. Keskimusiikki oli musiikkia, jonka kaikki ruotsalaiset saattoivat kokea ainakin jossain määrin omakseen. (Edström 1992: 7, 46–48.) Suuri yleisö tottui keskimusiikin ominaisuuksiin mykkäelokuvien musiikkisäestyksissä, ja sama helposti omaksuttava sävelmaalailu jatkui tyyllillisenä piirteenä myös äänielokuvien ääniraidalla. Yleisradioiden musiikkiohjelmisto niin Ruotsissa kuin Suomessakin vahvisti keskimusiikin asemaa ja tunnettavuutta, ja samaa asiaa palveli epäilemättä myös koululaitos: mitä muutakaan useimmat koululaulut olivat kuin yksinkertaistettua keskimusiikkia tai sen melodisia heijastumia?

Keskimusiikki kattoi siten ehkä yllättävänkin suuren osan 1900-luvun alkuvuosikymmenten kotien ja julkisten tilojen sävelmaailmasta. Se oli todellista mainstreamia, ja siinä mielessä keskimusiikki on nimityksenä ehkä turhankin vähättelevä tälle laajalle musiikin alueelle. Lisäksi keskimusiikki merkitsi eri asiaa taidemusiikin ja kansanomaisten musiikkien kuuntelijoille: Edellisille keskimusiikki oli kevyttä musiikkia, melkoisen arvotonta sävelilmaisua, joka kuitenkin saattoi edistää hyvän musiikin asiaa ja johdattaa kansalaiset varsinaisen säveltaiteen maailmaan. Jälkimmäisille keskimusiikki oli parempaa ja hienompaa musiikkia; se oli juhlien kohokohta ja tiettyä ammattilaisuutta ja osaamista edellyttävä musiikinlaji.

Ulkopuolelle ja samalla kulttuurisessa hierarkiassa keskimusiikin ylä- ja alapuolelle jäivät yhtäällä moderni konserttimusiikki, kamarimusiikki ja sinfoninen musiikki sekä toisaalla kansanmusiikki ja amerikkalainen tanssimusiikki. Keskimusiikin tyyllinen raja ei ollut tässäkään vedenpitävä. Kun salonkitrio esitti jotain wieniläis-klassista sinfoniaa 1800-luvulla yleisesti käytetyn pianosovituksen pohjalta, lopputulos kuulosti enemmän keskimusiikilta kuin sinfoniamusiikilta. Salonkiorkesterien soittotyö saattoi sekoittua myös pelimannisoittoon, kuten Kaustisen Salonkylän Viljami Niittykosken yhtyeen esityksissä (Kangas & Westerholm 1980). Yhtä lailla Paul Whitemanin ”sinfoninen jazz” 1920-luvulla oli varsin kaukana afroamerikkalaisten muusikkojen hot-tyylistä. Sukulaisuus eurooppalaiseen viihdeorkesterisoittoon oli ilmeinen. (Edström 1992: 55).

## Musiikillinen ja yhteiskuntahistoriallinen tausta

Keskimusiikin synty ja muotoutuminen 1800-luvun musiikkikulttuurissa jäävät Olle Edströmin pohdinnassa suhteellisen vähälle huomiolle, ja joudunkin etsimään vastausta ilmiön historiallisiin taustoihin toisaalta.

Keskimusiikki oli hämmästyttävän laaja musiikin alue, mutta sen tyyllillisenä ytimenä näyttää olleen 1800-luvun ravintolamusiikki. Pekka Jalkasen (2003a: 55) mukaan julkinen ravintolalaitos porvariston musiikillisena kohtauspaikkana kehittyi 1800-luvulla yläluokkaisemman ja yksityisemmän salongin tilalle. Samalla salonkien musiikkikokoonpanot tarjosivat mallin uuden ravintolamusiikin muotoutumiselle. Myös nimitys salonkiorkesteri siirtyi tarkoittamaan ravintoloiden palkkaamia orkestereita, ja niiden esittämää musiikkia ryhdyttiin vastaavasti kutsumaan salonkimusiikiksi. (Vrt. Felliger 1967: 132–134.)

Salonkiorkesterit joutuivat soittamaan hyvin monenlaista musiikkia; skaala ulottui tanssimusiikista ooppera-alkusoiittoihin ja barokin ja klassismin orkesterikappaleisiin. Näiden välissä oleva ohjelmisto oli kuuntelu- ja taustamusiikkia, ja sen ehkä suurimpana ryhmänä olivat pienimuotoiset karakterikappaleet. Useimmiten nämä teokset olivat pianolle tehtyjä sävellyksiä, joista 1800-luvun kasvava musiikkiteollisuus tuotti sovituksia kaikille mahdollisille kokoonpanoille. Salonkimusiikki perustui nimenoman sovituksiin ja siten vanhojen teosten kierrätykseen ja modernisointiin. Sovitusten tekoa ohjasi Jalkasen mukaan ”pöytämusiikin estetiikka”: musiikin kuunteleminen ei saanut edellyttää pitkäjänteisyyttä tai liiallista keskittymistä. Tämän ehdon täytti parhaiten oopperoiden ja muun näyttämömusiikin suosikkisävelmistä koottu potpuri, parafraasi tai fantasia: ”Fantasian kuunteleminen ei vaatinut pitkäjänteisyyttä. Tutun sävelmän tunnistaminen toi mielihyvän tunteen, jota taas seuraava uusi suosikki vahvisti. Fantasiapotpurien ahmattiestetiikka oli kuin suoraan monen ruokalajin ravintolaillallisesta.” (Jalkanen 2003a: 57.)

Salonkiyhtyeiden runkona oli pianon, viulun ja sellon muodostama trio, ja sitä voitiin laajentaa helposti parinkymmenen soittajan orkesteriksi lisäämällä jousi- ja puhallussoittimia sopivassa suhteessa ja tilanteen mukaan. Hienostoravintolat kilpailivat suurilla ja näyttävillä orkestereilla, joiden mallina oli Johann Strauss nuoremman vuosisadan puolivälissä kehittämä wieniläinen tanssiorkesteri. Myös sovitustekniikka lähti salonkitrion runkosoittimista ja perustui kol-

meen elementtiin, melodiaan, säestykseen ja vastamelodiaan. Kun kokoonpanoa suurennettiin, tekstuurin rakenneperiaate säilyi, mutta sointi tukevoitui ja laajeni kaksinnusten avulla. Koska kokoonpanot vaihtelivat suuresti, sovitusten piti olla mahdollisimman monikäyttöisiä, ja puuttuvien äänten oli oltava korvattavissa toisilla. Sovitukset standardoituivat, minkä seurauksena salonkisoituksista tuli malli mille tahansa keskimusiikin orkesterille. Jalkanen (2003a: 60) luettelee niistä keskeisimmät 1900-luvun alun Euroopassa: torvisoittokunnat, unkarilaiset ”mustalaisorkesterit”, Romanian *tarafit*, monessa Itä-Euroopan maassa tunnetut *klezmer*-yhtyeet, venäläiset balalaikkaorkesterit, italialaiset mandoliinikvartetit sekä wieniläiset *schrammel*-yhtyeet. Salonkisoitusten perusidea toistui myös 1800-luvun lopun mekaanisissa soittimissa, posetiiveissa, soittorasioissa sekä harmonikansoitossa.

Jalkasen (2003a: 60) mielestä salonkimusiikin standardisovitukset tekivät ravintolamusiikille enimmäkseen hallaa: ”sovituksissa kaikki soi jotenkin, muttei mikään hyvin”. Keskeisenä syynä olivat ylenmääräiset unisono- ja oktaavikaksinnokset, jotka tekivät varsinkin isojen orkesterien ravintolasoitosta raskasta ja sävytöntä. Tässä lienee vain osatotuus. Erityisesti isojen ravintolaorkesterien ohjelmistoon kuului muutakin kuin standardisovituksia, ja monet orkesterinjohtajat niittivät mainetta hienoilla sovituksillaan, joita he tekivät omille orkestereilleen. Helppotajuista ja viihteellistä ohjelmistoa oli tehty paljon suoraan myös suurille orkestereille. Niinpä esimerkiksi Robert Kajanuksen orkesterin populäärikonserteissa 1900-luvun vaihteen molemmin puolin esitettiin huomattavan runsaasti myös alkuperäismusiikkia, kuten arvostettujen ranskalaisten säveltäjien (Saint-Saëns, Ravel, Gounod, Massenet) ja Sibeliuksen orkesterisarjoja ja näyttämömusiikkia sekä erityisen usein Wagnerin oopperoihin liittyvää orkesterimusiikkia ja Tšaikovskin tunnelmakappaleita. Kriitikot laskivat ne taidemusiikin piiriin, mutta yleisön kannalta ne lienevät olleen samaa keskimusiikkia kuin mikä tahansa oopperafantasia tai kansanlaulupotpuri. Wagnerin *Valkyyrien ratsastuksen* tahdissa sujui keskustelu ja totin maistelu aivan yhtä hyvin kuin jonkun imelän salonkikappaleen seurassa.<sup>1</sup>

Keskimusiikin historiallisen taustan ymmärtäminen edellyttää vielä viihteellisen ja vakavan ohjelmiston vuorovaikutuksen kuvaamista ja siinä tapahtuneita muutoksia 1800-luvulla. Tässä on suureksi avuksi Lawrence W. Levinen

---

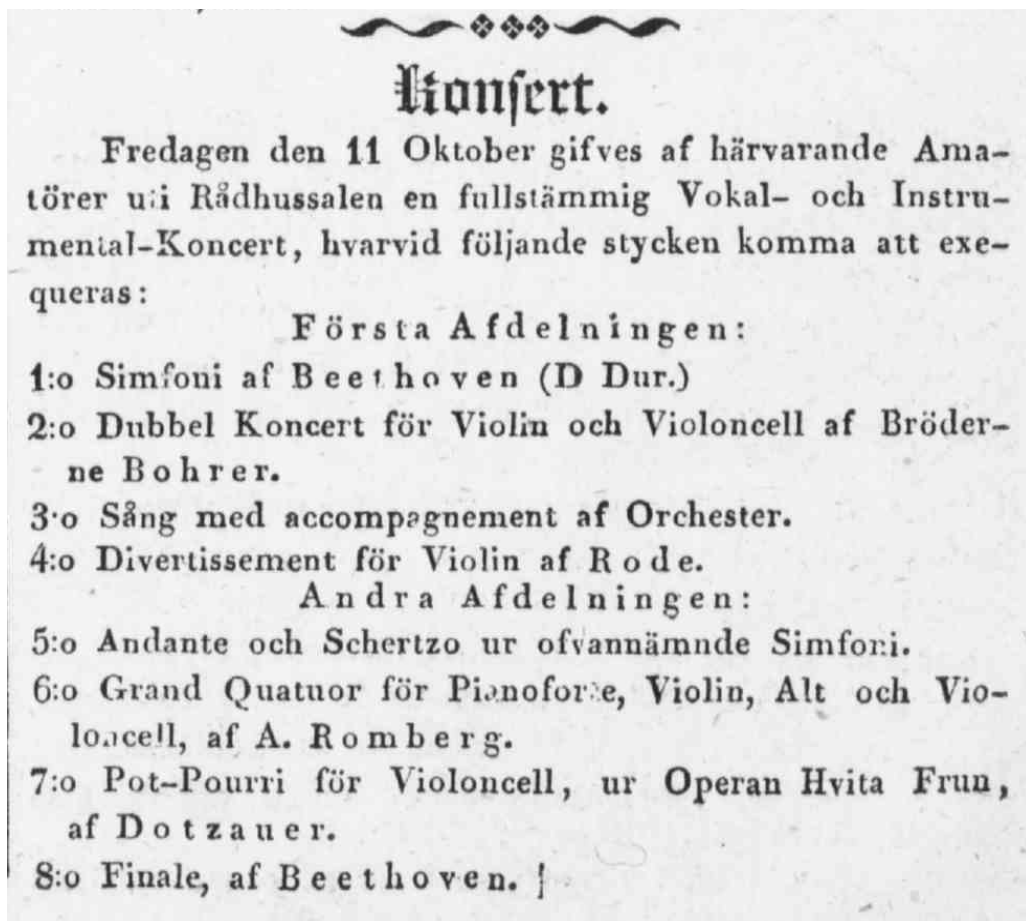
<sup>1</sup> Kajanuksen orkesterin ohjelmistoa populäärikonserteissa olen analysoinut yksityiskohtaisesti aiemmin (Kurkela 2014; Kurkela tulossa).

(1988) analyysi *highbrow/lowbrow*-kulttuurien muodostumisesta. Levine tutkii yksityiskohtaisesti kulttuuristen hierarkioiden syntyä ja muutosta 1800-luvun Yhdysvalloissa. Erityiskohteina ovat teatterinäytökset, ooppera, taidemuseot ja orkesterikonsertit. Vielä 1800-luvun puolivälissä amerikkalainen esittävän taiteen maailma sovelsi monipuolisesti sekalaisten konserttien ja vaihtelevan moninaisuuden periaatetta. Niinpä yleisön hyvin tuntemia Shakespearen draamojen kohtauksia oli tapana sijoittaa huvinäytösten musiikkiesitysten ja taikatempujen väliin. Hamlet pääkallo kädessään oli tuttu näky minkä tahansa minstrel shown tai varieteen osana.

Samanlaista vapautta suosittiin oopperanäytäntöjen kohdalla. Levinen mukaan (1988: 90–91) ”joustavuus näyttää olleen 1800-luvun oopperatuotantojen ainoana lakina”, ja teoksia yhdisteltiin tilanteen mukaan. Vuonna 1835 neworleanslaisessa oopperanäytännössä Meyerbeerin *Robert Paholaista* seurasi koominen minstrel-tanssi, ja sama pääsylippu takasi osallistumisen sekalaisiin viihdenäytöksiin eli vaudevilleihin. Siellä oli mahdollisuus ihastella voimamiehiä, jonglöörejä, tempuilleviä eläimiä sekä kohdata nuorallatanssija ”Herr Clive”, joka esitti isoäitinsä kanssa köyden päällä pas de deuxia. Ooppera oli todellista populaarikulttuuria, josta kaikki elitistisyys oli kaukana. Yksittäiset oopperalaulut levisivät nuottien välityksellä ja muistinvaraisena kansalaisten keskuuteen. Vielä 1870-luvulla newportilainen John Sullivan Dwight kirjoitti päiväkirjaansa: ”Tänään olen kuullut *Casta Divan* seitsemän kertaa; neljästi apinan kanssa [positiivilla soitettuna], ja kolmesti ilman apinaa [ts. kotien ikkunoista hoilattuna]; kaiken kaikkiaan pidän enemmän siitä apinan kanssa” (Levine 1988: 100). Erityisen suosittua oli tehdä italialaisista huippuoopperoista kansanomaisia burleskeja ja parodioita paikalliskielellä, toisin sanoen englanniksi. Mikään ei ollut pyhää, tai paremminkin: mitään taiteen lajia ei pidetty niin koskemattomana tai arvokkaana, ettei esityksiä olisi voinut maustaa ja muuttella vapaasti yleisön mieltymysten tai esittämisympäristön vaatimusten mukaan.

Samantapainen vapaamielisyys konserttikäytännöissä vallitsi myös vanhalta mantereella. Ooppera ja muu musiikkiteatteri olivat Euroopassakin monien populaarilaulujen ja muotitanssien lähde. Esimerkiksi polkan nopea leviäminen kaikkialle Eurooppaan 1840-luvulla perustui valtavaan julkisuuteen, jonka kohteeksi uusi muotitanssi joutui Pariisin musiikinäyttämöillä, erityisesti vaudeville-esityksissä. Toisin kuin Yhdysvalloissa, Ranskassa vaudeville ei ollut varietee,

vaan tarkoitti yksinäytöksistä koomista teatterikappaletta, jossa usein pilailtiin ajankohtaisten tapahtumien kustannuksella; polkkakuume kelpasi hyvin pilailun kohteeksi. (Terni 2006: 231–243.) Sekakonsertin periaate piti otteessaan suurta osaa orkesteriohjelmistoja aina 1800-luvun puoliväliin saakka, kuten William Weber (2008) on laajassa tutkimuksessaan osoittanut. Weberin painottama sekalaisuus (miscellany) koski myös sinfoniakonsertteja. Niissähän ei ollut vielä 1830-luvulla mitenkään harvinaista esittää pitemmät sinfoniat pätkittäin, ensimmäinen osa konsertin alkusoittona, pari osaa konsertin keskellä ja finaali konsertin loppuksi. Käytäntö oli tuttua myös suomalaisille, kuten konsertti-ilmoitus *Helsingfors Tidningar* -lehdessä syksyiltä 1833 osoittaa (kuva 1).



❖❖❖

## Konfart.

Fredagen den 11 Oktober gifves af härvarande Amatorer uti Rådhusalen en fullstämmig Vokal- och Instrumental-Koncert, hvarvid följande stycken komma att exequeras:

Första Afdelningen:

- 1:o Simfoni af Beethoven (D Dur.)
- 2:o Dubbel Koncert för Violin och Violoncell af Bröderna Bohrer.
- 3:o Sång med accompagnement af Orchester.
- 4:o Divertissement för Violin af Rode.

Andra Afdelningen:

- 5:o Andante och Schertzo ur ofvannämnde Simfoni.
- 6:o Grand Quatuor för Pianoforte, Violin, Alt och Violoncell, af A. Romberg.
- 7:o Pot-Pourri för Violoncell, ur Operan Hvita Fruen, af Dotzauer.
- 8:o Finale, af Beethoven. |

Kuva 1: Musikaliska Sällskapetin konsertin ohjelma Helsingissä 11.10.1833 (*Helsingfors Tidningar* 9.10.1833).



Suurin ero kahden mantereen välillä lienee ollut siinä, että sosiaaliset rajat olivat Yhdysvaltain kulttuurielämässä matalampia kuin Euroopassa. Uudesta maailmasta puuttui eurooppalainen sääty-yhteiskunta, ja yhteiskunnan luokkajako perustui enemmän varallisuuteen kuin muodolliseen säätyasemaan. Kuka tahansa saattoi ostaa lipun konserttiin, jos vain varaa oli, sosiaaliseen asemaan katsomatta. Lisäksi Yhdysvalloissa esittävän taiteen näytöksiin liittyvä liiketoiminta oli jo varhain tehokasta ja dynaamista. Sen huomasivat pian myös eurooppalaiset huippuartistit. Heistä kaksi tunnetuinta ennen 1800-luvun puoliväliä tulivat pohjoismaista, norjalainen viulisti Ole Bull sekä ruotsalainen sopraano Jenny Lind. Varsinkin Lindin kiertueet vuosina 1850–52 vahvistivat oopperamusiikin kansansuosiota eri puolilla Yhdysvaltoja. (Levine 1988: 97, 108.)

Tilanne alkoi kuitenkin muuttua 1860-luvun sisällissodan jälkeen. Muutos oli hidas mutta selvästi havaittava. Levine nostaa esiin monia esimerkkejä amerikkalaisen musiikki- ja teatteriyleisön sekä erityisesti kriitikkojen uudesta suhtautumistavasta. Kun aikansa tunnetuimpiin primadonniin kuuluva Adelina Patti teki Amerikan-debyyttinsä 1860-luvun vaihteessa, hänen bravuurikseen tuli lopettaa konsertit paikallisiin populaarilauluihin – niitä hän kävi esittämässä jopa presidentti Lincolnille (Burton 2014). Käytäntö oli tuttua kaikkialta Euroopasta: virtuoosiantistit esittivät mielellään encorena tulkintoja paikallisista kansanlauluista tai muista yleisölle rakkaista kappaleista. Parikymmentä vuotta myöhemmin, vuonna 1882, nyt uransa huipulla oleva Patti järjesti kokonaisen konsertin amerikkalaisista populaarilauluista. *Home, Sweet Home* ja muut populaarisävelmät eivät enää vakuuttaneet New Yorkin taide-eliittiä, ja Pattin konsertti koettiin paikallisen yleisön taidemaun aliarvioimisena (Levine 1988: 135).

1800-luvun lopun tiukkenevaa asenneilmapiiriä kuvastaa erinomaisesti Levi-  
nen (1988: 136) selostus saksalaisen huippupianisti Hans von Bülowin käyttäytymisestä Amerikan-kiertueella vuonna 1876. Bülow esiintyi suurille säveltäjille omistetussa konsertissa, joka kuitenkin noudatti vanhaa sekakonsertin kaavaa. Sen mukaisesti mestaripianistin osuutta edelsi sopraano Emma Thursbyn esitys, johon laulajatar oli epäonnekseen valinnut Schumannin ja Schubertin liedien seuraan Franz Abtin ”melko triviaalina” pidetyn laulun. Bülow raivostui tällaisesta suuren taiteen häpäisemisestä. Astuttuaan lavalle hän pyyhki nenäliinallaan edellisen laulajan säestämisestä saastuneen flyygelin koskettimiston voimakkaita glissandoääniä synnyttäen. Itse musiikkiesitys alkoi improvisaatiolla tutusta tee-

masta, Beethovenin 9. sinfonian finaalin lauluosuuden alusta "O Freunde, nicht diese Töne!" [Voi ystävät, ei näitä säveliä!].

Tämä muistitietoon perustuva anekdootti kuvastaa osaltaan tapahtumassa olevaa suurta muutosta. Vanhat kaiken sallivat konserttikäytännöt saivat antaa tilaa uusille tiukemmille periaatteille. Muutoksen ytimessä oli taidehierarkia ja todellisen taiteen pyhittäminen ja vakavoituminen. Uuden kerrostuneen musiikkielämän rakentuminen toteutui Levinen mukaan lähinnä kolmella tavalla, kyseenalaistamalla ja estämällä matalan ja korkean tyylin sekoittaminen konserteissa ja musiikkinäyttämöllä, lisäämällä asiantuntijavaltaa ohjelmistopäätöksissä sekä kiristämällä yleisön konserttikuria. Paul DiMaggion mukaan (1982: 35) tämän kehityksen maksajina olivat "kulttuurikapitalistit". Tämä taloudellinen eliitti oli kerännyt omaisuutensa teollisuusyrittäjinä ja halusi nyt sijoittaa kertyneet pääomansa korkealuokkaisten taideinstituutioiden, kuten museoiden ja sinfoniaorkesterien kehittämiseen.

Jotta sijoitus olisi ollut kannattavaa, teollisuuspatruunoiden oli syytä liittoutua taidemaailman eliitin, kuten kriitikkojen, orkesterijohtajien ja muiden laadukkaan taiteen puolestapuhujien kanssa. Kahden eliitin yhteiseksi tavoitteeksi tuli arvostetun highbrow-kulttuurin luominen (sana otettiin käyttöön 1880-luvulla). Sen jäsenille oli luonteenomaista älyllinen ja esteettinen ylemmyys taidemaailmassa ja muussa henkisessä elämässä. Viittaus korkeaan otsaan ei ole sattumaa. Aikakauden kiinnostus ihmisrotujen välisiin eroihin ja pyrkimys todistaa valkoisen rodun paremmuus kannusti rasistisiin nimityksiin, joiden juuret viittaavat fyysisen antropologian kallonmittauksiin ja sosiaalidarwinismiin. Loogisena seurauksena taidekeskusteluun ilmestyi 1900-luvun vaihteessa myös korkean otsan vastakohta, lowbrow. Sillä viitattiin kaikkeen ala-arvoiseen ja kehittymättömään kulttuuriin. Musiikin alueella lowbrowta edustivat viihdeteollisuuden moraalittomina pidetyt tuotteet, kuten sirkus, varietee-näytännöt, rytminen tanssimusiikki ja afroamerikkalaisten ja ylipäänsä muiden kuin valkoisten eurooppalaisten kulttuuriset hengentuotteet. (Levine 1988: 221–223.)

Korkean tyylin vakiinnuttamista musiikkinäyttämöllä edisti myös yleisön sosiaalinen eriytyminen. Samalla oopperainstituutio kehittyi myös Yhdysvalloissa varakkaan ja koulutetun luokan vapaa-ajan keskeiseksi näyttämöksi. Euroopassa ooppera oli ollut ylempien luokkien näyttäytymispaikka jo yli 200 vuotta, mutta silti esimerkiksi italialaiset teatterit muistuttivat vielä 1800-luvun alkukymmeninä enemmän kasinoa kuin vakavaa kulttuurilaitosta (Roselli 1984: 4, 28–31).

1800-luvun loppupuolella teatterikasinosta tuli taiteen temppeli. Silti koomisen oopperan ja operettien burleski meno sai melko vapaasti jatkua ja etsiä uusia viihdyttäviä muotoja (esim. Kracauer 2016: 151–179), ja nehan ovat jatkuneet nykyaikaan saakka. Mutta nyt myös oopperan sisällä toteutui aiempaa tiukempi jako kevyeen ja vakavaan. Erityisen totiseksi oopperassa olo kehittyi Wagnerin pitkien säveldraamojen myötä. Bayreuthin kesäisissä juhlanäytännöissä keskiyttiin arvokkaassa mielentilassa säveltäjäneron luomuksiin ja vain niihin. Sadat wagneriaanit liki kaikista länsimaista tekivät kesäisin pyhiinvaellusmatkoja tähän koillisbajjerilaiseen pikkukaupunkiin (Salmi 2005: 178, 212–213). He veivät kotimaihinsa paitsi korkeimman ohjeen siitä, miten Wagnerin musiikkidraamoja tulisi esittää, myös uuden kuunteluihanteen. Sen mukaisesti oopperaan tai sinfoniakonserttiin ei menty ensi sijassa viihtymään, vaan hiljentymään pyhän taiteen äärelle.

## Helpommin omaksuttava säveltaide

Taiteen pyhittämisen ja highbrow-kulttuurin synnyn kuvaajia on syytetty myös yksipuolisuudesta ja tietynlaisesta kyynisyydestä klassisen musiikin taidemaailmaa kohtaan. Ralph Locken (1993: 154–161) mielestä sekä Levine että DiMaggio kiinnittävät analyysissään liian vähän huomiota tavallisten musiikinystävien rooliin ja vaikuttimiin korkealuokkaisin konserttikulttuurin muodostumisessa. Tässä amerikkalainen uusi keskiluokka ei juurikaan poikennut Euroopan sivistysporvaristosta. Molemmissa oli suuri joukko tavallisia ihmisiä, jotka halusivat sivistyä musiikillisesti ja päästä nauttimaan mahdollisimman korkealuokkaisista taide-esityksistä. Vain vakaalta taloudelliselta pohjalta toimivat orkesterit, konserttiorganisaatiot ja musiikkinäyttämöt pystyivät sellaisia tuottamaan. Ilman tätä yleisön innokkuutta uusi highbrow-kulttuuri ei olisi ollut mitenkään mahdollinen – suuret konserttitalot tarvitsivat menestyäkseen laajan keskiluokkaisen yleisöpohjan. Lisäksi Locke (1993: 164) huomauttaa, ettei konserttikulttuurin hienostelu mitenkään estänyt samaa keskiluokkaa nauttimasta myös esityksistä, joissa kuultiin salonkimusiikkia, minstrel-lauluja, Sousan marsseja ja potpureita kevyistä oopperoista ja laulunäytelmistä.

Tämä kirjoituksen aiheen kannalta onkin keskeistä, että yhä vakavoituvan taidemaailman ja kasvavan massakulttuurin väliin jäi huomattavan laaja esittävän taiteen ja taiteellisen toiminnan alue. 1900-luvun alun länsimaisessa kulttuurihierarkiassa tämä välialue omaksui piirteitä sekä yläkulttuurisesta taidemaailmasta että viihdeinstituutioiden käytännöistä. Keskeistä välialueelle näyttää olleen taiteellinen ja tyyllinen konservatiivisuus sekä voimakas sitoutuminen kansallisiin arvoihin – niistä keskeiseksi nousi usein musiikillinen kansansivistys.

Alussa mainitulla Radio-orkesterilla oli Suomessakin runsaasti edeltäjiä ja kansatoimijoita: jousiorkestereita, kielisoitinyhtyeitä, harmonikansoittajia, torvisoittokuntia, kuoroja sekä lukuisa määrä yksittäisiä säveltaiteilijoita, soittajia ja laulajia. He järjestivät säännöllisesti laajemmalle yleisöjoukolla suunnattua musiikkitarjontaa erilaisilla nimikkeillä, kuten kansankonsertti, puistokonsertti ja populaarikonsertti. Erityisen merkittävä uusi kulttuuriympäristö olivat seurantalot. Niitä rakennettiin 1900-luvun alussa kaikkialle Suomeen, käytännössä aivan pienimpiinkin asutuskeskuksiin. Järjestötalojen iltamissa esitettiin paljon musiikkia sekä omin voimin että kiertävien artistien toimesta. Tarjonta oli kirjavaa; siihen kuului todellista varietee-tyyppistä lowbrowta hupilauluineen ja loppuillan tanssimusiikkeineen, mutta myös ylevämpää kuorolaulua ja orkesterimusiikkia. 1920-luvulle saakka iltamien tyyppisin orkesteri oli torvisoittokunta. Vanhojen nuottikirjojen ja ohjelmistotietojen perusteella on ilmeistä, että iltamasoitto kuntien ohjelmiston juhlamusiikkisuus oli melkoisen tarkka, joskin yksinkertaistettu kopio 1800-luvun populaari- ja kansankonserttien repertuaarista. Ohjelmisto ulottui alkusoitoista erilaisiin potpureihin, konserttivalseihin ja marsseihin. Soittokuntien esittämä tanssimusiikki puolestaan pyrki seurailemaan schlagerien ja muun rytmimusiikin uusia virtauksia; lisäksi 1920-luvulta alkaen tanssimusiikin osuus ohjelmistosta kasvoi selvästi – arvokkaamman keskimusiikin osuuden kustannuksella. (Ohjelmistotietoja mm. Karjalainen 1995: 47–60; Kurkela 1983: 99–115 Vehmas 1983: 90–94, liite 6).

Lähdeaineiston perusteella on helppo päätyä käsitykseen, että kansankonserteista, iltamista, kuorujuhlista ja ulkoilmakonserteista koostuva musiikkikenttä tosiaankin ”jäi väliin”; se oli kaikkea sitä mitä ei tarvittu keskittyneeseen kuuntelemiseen eikä tanssin säestykseen. Se edusti vanhoja konsertti- ja ohjelmistokäytäntöjä siinä missä moderni taidemusiikki yhtäällä ja laajeneva populaarikulttuuri toisaalla rakentuivat uusien ideoiden ja makumieltymysten varaan. Lisäksi suomalaisen musiikkielämään ilmestyi 1800-luvun mittaan uusia kokoonpanoja

ja orkesterisointeja – yleensä varieteenäytäntöjen osana tai erityisnumeroina. Yhteiden pohjana olivat monet vernakulaarit kielisoittimet, kuten balalaikka, domra, tamburitza, sitra, mandoliini ja kitara, sekä 1800-luvun soitinuutuudet huuliharppu ja harmonikka. Monilla soittimilla oli jo vuosisatainen historia takanaan, mutta 1900-luvun vaihteen Suomessa niitä oli vielä helppo tarjota uutuuksina tai ainakin harvinaisuuksina ja outoutena.

Mainittujen kielisoitinten suosion kannalta olennaista oli niiden liittyminen kansallisiin kulttuureihin, venäläisiin, serbialaisiin, alppimaalaisiin, italialaisiin ja espanjalaisiin. Jos viaton anakronismi sallitaan, ne edustivat aikansa maailmanmusiikkia, suomalaisille eksoottista äänimaailmaa. Varietee-näytännöissä yhteiden esityksiin liittyi näyttäviä tanssiesityksiä, värikkäitä kansallisia esiintymisasuja ja muuta rekvisiittaa, mikä lisäsi esitysten kiehtovuutta. Soittimista huuliharppu ja harmonikka – samoin kuin torvisoittokuntien venttiilivasket – eivät sinänsä viitanneet mihinkään kansallisuuteen. Ne edustivat modernia aikaa,<sup>2</sup> uutta keskieuropalaista soittimien massatuotantoa ja teollista sointimaailmaa, joka jo sinänsä merkitsi eksotiikkaa ainakin sisä-Suomen maaseutuyhteisöissä. Suomalaisille uutta oli myös tapa yhdistää näitä soittimia soitinperheiksi (soittimien sopraano-, alto-, tenori- ja bassoversiot) ja suuremmiksi kokoonpanoiksi sekä sovittaa niille erilaista kansallista ja muuta populaaria ohjelmistoa. Kuten sanottu, sovitusten esikuvana olivat ravintoloiden salonkiorkesterit. Soitinperheen periaate oli tunnettu jo renessanssin musiikista (Coates 1977: 75), mutta ei sen viehäytys näytä mihinkään kadonneen. Sama käytäntö osoittautui tarkoituksemukaiseksi myös 1800-luvun uusissa kokoonpanoissa.

Välialueella ei ollut sen kaikkia genrejä yhdistävää nimeäkään. Salonkimusiikki viittaasi lähinnä vain salonkiorkesterien tai kotipianistien helppoon ja viihhteelliseen ohjelmistoon. Edellä määritelty keskimusiikki on nykyajan tutkijoiden muodoste, eikä luultavasti kukaan käyttänyt 1900-alussa sellaista sanaa. Tosin jo 1860-luvuilla lehtikirjoitteluun ja konserttinimiin ilmestyi laatusana 'populär'. Se ja sen hieman myöhempi suomenkielinen vastine 'helppotajuinen' kuvaavat hy-

2 Uudenaikaisuus heijastui myös seitsikkotorvien ja harmonikkojen mainoksiin. Ulkomainen teollinen valmistus, urbaanit mielikuvat sekä tekniset yksityiskohdat olivat vallitsevina – ei ninkään kotoperäinen maaseutuidylli, joka nykyisin näihin soittimiin mielellään liitetään (esim. A. Melanin musiikkiliikkeen myynti-ilmoitus, *Hufvudsstadsbladet* 6.12.1892; A. Apostolin liikkeen ilmoitus, *Helsingin Sanomat* 20.6.1905). Myös uusimmat innovaatiot soittimien rakenteessa liitettiin kernaasti myynti-ilmoituksiin, kuten "fonografin kaikusuppilalla" täydennetty "konserttivetoharmonikka" (*Kansalainen* 4.11.1908).

vin tämän alueen konserttitarjontaa myös 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä. 1920-luvun Yleisradion musiikkiohjelmissa toistuvat nämä samat termit, joskin niiden rinnalle nousee jo uudissanakin, 'ajanviete'. Hieman myöhemmin, 1930-luvun lopulta alkaen englanninkielinen radiomaailma ja äänilevyteollisuus ottivat käyttöön termin 'easy listening'. Se ei sisällöltään ollut kovinkaan kaukana siitä, mitä Suomessa oli jo pitkään tarkoitettu helppotajuisella konserttimusiikilla. Toisen maailmansodan jälkeen 'easy listening' sai erilaisia merkityksiä äänilevyteollisuuden markkinointitavoista ja musiikin käyttöyhteydestä riippuen. (Scott 2004: 307–333; Keightley 2008.)

Vasta kaikkein viimeiseksi ja selvästi enemmän kirjallisuuden kuin musiikin kohdalla ylä- ja alakulttuurien välistä aluetta alettiin anglosaksisessa julkisuudessa nimittää termillä *middlebrow*. Sekin oli osittain pilkkasana sivistymispyrkimyksille, joissa yleisö pyrki lukemaan tai kuuntelemaan sellaista kirjallisuutta tai musiikkia, jonka katsottiin kuuluvan sivistykseen – ei siis sen vuoksi, että olisi siitä ollut erityisen kiinnostunut, vaan osoittaakseen kulttuurista pääomaansa. Erityisesti kirjallisuuskritiikki saattoi pitää kehitystä myös korkeakulttuurin turmeltumisena markkinavoimien puristuksessa. (Perrin 2011: 382–386.)

On myös tärkeää huomata, että keskimusiikin repertuaari laajeni ja monipuolistui yhtä aikaa sekä ylhäältä että alhaaltapäin. Yläpuolinen vaikutus tuli ensinnäkin sinfonia- ja teatteriorkesterien käytännöistä ylläpitää toista sataa vuotta vanhaa sekakonsertin perinnettä, joka suosi vaihtelevaa ohjelmistoa ja helppotajuista musiikkia. Tavoitteena oli yleisökasvatus, ja erityisesti alhaisen pääsymaksun kansankonserteilla oli selkeä missio: säveltaiteen arvokkainta perintöä haluttiin tuoda myös alempien yhteiskuntaryhmien kuultavaksi (Tegen 1955: 29–30). Samaa tavoittelivat vakavan musiikin säveltaiteilijat omissa kansankonserteissaan. Tämän lisäksi erilaisten kansalaisjärjestöjen musiikkiryhmät – kuorot ja soittokunnat – pyrkivät ylläpitämään ohjelmistossaan mahdollisimman arvokasta musiikkia, mikä käytännössä tarkoitti juuri keskimusiikkiin luettavaa repertuaaria.

Vähemmän tunnettua on keskimusiikin toinen muotoutumistie. Siinä ravintola- ja varietee-ympäristöstä tulevat artistit pyrkivät saamaan toiminnalleen legitimizeettia (vrt. Mattlar 2015: 52–67) ja uutta yleisöä huonomaineisten viihdepaiikkojen ulkopuolella. Kirjoitukseni loppuosa keskittyy tähän ilmiöön yksityiskohtaisempaan ekskurssina. Sen aiheena on Josef Binnemannin toiminta sitra- ja mandoliinimusiikin edistäjänä Helsingissä 1900-luvun alussa. Binne-

mannin tarinan takana on havaittavissa laajempi kehityskaari, jonka yhteydessä voi puhua mannermaisen varietee-kulttuurin valikoivasta omaksumisesta Suomessa. Olen päätenyt siihen, että koko suomalainen iltamaperinne, monenlaisien yhdistysten kansanomaiset juhlat, perustui kosmopoliittisten viihdemallien uudelleentulkintaan ja niiden siirtämiseen suomalaiselle maaperälle (Kurkela 2000). Tätä kehityskulkua voi nimittää myös mannermaisen varieteen *domestikaatioksi* eli kotoistamiseksi – ja jossain määrin myös kesyttämiseksi: suosittu mutta sivistyksen uhaksi koettu huviteollisuuden instituutio tehtiin vaarattomaksi ja sen soveltuvia osia hyödynnettiin paikalliseen käyttöön, iltamiin ja kansankonsertteihin. Binnemannin toiminta sisältää monia tärkeitä aspekteja tämän musiikkikulttuurin muutoksen kannalta.

## Ekskurssi varietee-taiteen kotoistamiseen: Josef Binnemann

Reininmaalta kotoisin oleva Josef Binnemann (1865–1942) oli yksi monista saksalaisista muusikoista, jotka kotoutuivat Suomeen 1800-luvulla. Olen jo aiemmin tuonut esiin, miten moderni länsimainen musiikkielämä kehittyi Suomessa keskieuropalaisen mallin mukaan ja pääosin saksankielisten muusikkojen ohjastamana (Kurkela 2016; Kurkela & Rantanen tulossa). Binnemannin kaltaisilla musiikin ammattilaisilla oli tässä keskeinen rooli. Samalla Binnemannin ura kuvastaa sitä vahvistuvaa musiikkialuetta, jossa monet muusikot tekivät elämäntyönsä vakavoituvan taidemaailman ja keventyvän viihde-elinkeinojen välissä.

Kuvaavaa ja aiheeni kannalta keskeistä oli Binnemannin uran lähtökohta, varietee-muusikon ammatti. Binnemann soitti viulua, kitaraa ja sitraa saksalaisessa Eduard Schmidtin varietee-orkesterissa. Schmidtin kapelli sai kiinnityksen Helsingin Seurahuoneelle vuodenvaihteessa 1891 ja viipyi Suomessa huhtikuun lopulle saakka, toisin sanoen harvinaisen kauan: varietee-näytösten kosmopoliittinen tuotantonormisto suosi yleensä vain kahden viikon tai kuukauden kiinnityksiä (Rühlemann 2012: 34), tosin ravintolaorkesterit näyttävät ainakin Suomessa pysyneen yhdessä paikassa yksittäisiä artisteja kauemmin. Ilmeinen syy tavallista pitempään vierailuun oli ruotsalainen kuplettilaulaja Sigge Wulff (Bror Siegfried Lindgren, 1869–1892). Nuori taiteilija synnytti Helsingissä komealla ulkonäöllään, tunteellisilla esityksillään ja laulujensa nokkelilla riimeillä ennen

näkemättömän suosion. Eritoten paikallinen naisyleisö hurmaantui siinä määrin, että Wulffin vierailun loppupuolella mustasukkaiset kavaljeerit järjestivät vihelyskonsertin esitysten aikana (Hirn 2002: 134). Wulffin laulut saivat suurimman huomion myös sanomalehdissä, mutta lehtimainintojen ja -ilmoitusten perusteella piirtyy samalla myös tarkka kuva 1890-luvun helsinkiläisestä varieteesta ja sen ohjelmallisesta sisällöstä.

Varieteen idea oli tarjota yleisölle mahdollisimman monenlaista ja vaihtelevaa ohjelmaa. Tärkeää oli myös rakentaa jännitystä yllättävillä ohjelmanumeroilla. Suuren maailman varietee-näytöksiin kuului musiikin, tanssin ja laulun ohessa enemmänkin sirkuksen maailmasta peräisin olevia numeroita, kuten taikureita, eläintenkesyttäjiä, vitsiniekkoja, akrobaatteja ja klovneja (Rühlemann 2012:29). Tähän verraten Schmidtin varieteen esitykset olivat suhteellisen vaatimattomia ja yksipuolisia. Ainoa ilveilynumero oli ryhmältä ”Originaali Jove-Jonny, sammakoiden ja sisiliskojen matkijat”, jotka esittivät ”mystillisen kohtauksen ’aamu metsässä’”. Pakollista eksotiikkaa edusti ”kansainvälinen” (mahdollisesti romanialainen) naiskvartetti Taccianu. (*Nya Pressen* 31.1.1891). Illan ohjelma alkoi useimmiten muutamalla orkesterinumerolla. Schmidtin kapelli suosi keväällä 1891 kahta tai kolmea peräkkäistä teosta: ensin soitettiin marssi (mm. Verdin *Aida*-oopperan loppumarssi; Johann Straussin *Viribus unitis*), jota seurasi alkusoitto (Adamin *Päivä kuninkaana*; Kuhlaun *Elverhöi*; Bellinin *Norma*). Tämän musiikki-osuuden jälkeen oli ensimmäisen hupinumeron vuoro.

Varieteen ohjelman rakenne vastasi siten hyvinkin tarkkaan niitä sekakonsertteja ja teatterihuveja, joita koko läntinen maailma suosi vielä 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Helsingin teatteriorkesterin soitannollis-draamalliset illamat (ruotsiksi *musikalisk-dramatisk soirée*) 1860-luvulla eivät ohjelmansa puolesta juurikaan poikenneet myöhemmistä varieteista. Vaihtelua ohjelmaan haettiin näyttämökohtauksilla, lausunta- ja tanssiesityksillä sekä mieskvartetin esityksillä. Yhdessä suhteessa varhaisten säätyläisiltamien ja varieteen ero oli kuitenkin jyrkkä: 1860-luvun soireet olivat olennainen osa Helsingin säätyläistön taide-maailmaa, kun taas 1890-luvun varietee-näytännöt eivät enää siihen kuuluneet. Kaikkien, jotka pitivät itseään oikean taidemaailman jäsenenä – muusikkojen, säveltäjien, näyttelijöiden, laulajien, kriitikkojen ja jopa yleisön – oli syytä pitää itsensä kaukana varietee-tuotannoista. Tähän pyrki myös herra Binnemann, pikkuhiljaa, kuten seuraavasta ilmenee.



Hidas siirtyminen varietee-soittajan työstä taidemaailmaan vaati Binnemannilta monenlaisia toimenpiteitä. Joulukuussa 1891 hän avioitui suomalaiseseen säätyläisperheeseen kuuluvan Elina von Brandenburgin<sup>3</sup> (1848–1902) kanssa, mikä ei liene ollut vähäinen tekijä edistämään Binnemannin verkostoitumista pääkaupungin musiikkia harrastaviin kulttuuripiireihin (*Uusi Suometar* 13.12.1891). Elinan isosisko Augusta Amalia Platen oli Helsingissä pitkään toiminut pianonsoitonopettaja ja ravintolamuusikko (*Astra* 1.4.1929, ”Augusta Amalia Platen”). Myös Elina soitti pianoa ja toimi monesti säestäjänä miehensä konserttikiertueilla. Suomen kansalaisuus Binnemannille myönnettiin loppuvuonna 1897 (*Hufvudstadsbladet* 7.12.1897). Ilman kansalaisuutta liiketoimien harjoittaminen lienee ollut pitemmän päälle mahdotonta, ja näitä toimia Binnemannilla alkoikin olla runsain mitoin: muusikon ammatin lisäksi sitran ja muiden soittimien soitonopetusta, omia soitinryhmiä ja yhdistyksiä, omien sävellysten ja soitinoppaiden julkaisemista omakustanteina sekä vuosikymmenen lopulla jo monenlaista soitin- ja nuottikauppaa ja maahantuontia omassa musiikkiliikkeessä Eerikinkatu 5:ssä. Myymälän soitinvalikoimaan kuului alusta lähtien muun muassa luuttuja, viuluja, mandoliineja, sitroja, kanteleita sekä kitaroita – kaikista soittimista monenlaisia malleja. Uuden liikehuoneiston Binnemann avasi vuonna 1903 Bulevardi 28:aan, missä se sitten toimikin lähes 40 vuotta. (*Uusi Suometar* 4.11.1894, 21.1.1900; *Hufvudstadsbladet* 29.12.1897, 4.2.1899, 11.12.1902, 20.9.1903.)

Onnistunutta verkostoitumista herraspiireihin kuvastaa myös Binnemannin myöhempi yksityiselämä. Kun ensimmäinen vaimo kuoli 1900-luvun alussa, leskeyttä ei kestänyt kovin pitkään. Seuraava vaimo löytyi vieläkin ylempää, suomalaisesta aatelistosta. Uusi rouva Binnemann oli jo hieman varttuneempi Eugénie af Forselles (1860–1953), Venäjän armeijan kenraalin ja senaattorin tytär. Hän oli nuoruudessaan 1880-luvulla kutsuttu keisarinna Maria Feodorovnan seurueeseen tämän Suomen-vierailun aikana ja kantoi tästä syystä hovineidon titteliä (*Viborgs Nyheter* 7.7.1910; *Suomen Kuvalehti* 1.4.1950, ”Keisarinnan hovineito”).

Binnemannin ykkössoitin oli viulu. Hän hallitsi monia muitakin instrumentteja ja julkaisi myös soitinoppaita ainakin sitralle, kitaralle, mandoliinille ja kan-

---

3 Von-liitteestään huolimatta von Brandenburg -suku ei ollut ainakaan Suomessa varsinainen aatelissuku, mutta sillä oli vahvat yhteydet Savon säätyläispiireihin sekä Joroisten ja Juuan kartanokulttuuriin 1600-luvun lopulta alkaen; Elinan isä toimi Rantasalmen maanmittarina ja omisti Juvalla Loukion kartanon. (*Astra* 1.4.1929; *Geni* (internet); *Aateliskalenteri* (internet).)

teleelle. Läpilyönti Suomessa tapahtui nimenomaan sitrataiteilijana, ja myöhemmin työlistalle nousi mandoliinin soiton edistäminen. Molemmilla soittimilla oli pitkä historia keski- ja eteläeurooppalaisessa kaupunkimusiikissa, ja 1800-luvulla molemmat saivat osittaisen kansallissoittimen statuksen, mandoliini Italiassa ja sitra Baijerissa ja nykyisen Itävallan alueella (Coates 1977: 75–86; Nathan 1946: 66, 78; Jalkanen 2003b: 182–185). Uudessa nationalistisessä roolissaan kumpikin soitin – pienikokoisen matkaharpun ohella – nousi tärkeään asemaan kiertävien italialaisten ja eteläsaksalaisten musiikkiryhmien ohjelmistossa. Nämä ryhmät tulivat tunnetuksi kaikkialla Euroopassa ja myös Atlantin toisella puolella 1800-luvun alusta lähtien, ensin perheyhtyeiden tai vastaavien kokoonpanojen kiertueina ja sittemmin varietee-näytösten osana. (Nathan 1946: 63–79.)

Kiinteä yhteys varietee-näytöksiin ei kummankaan soittimen kohdalla ollut meriitti vakavoituvan taidemaailman kontekstissa. Ne tulkittiin helposti arvottomiksi kansansoittimiksi, joilla saattoi olla kansallista arvoa kotimaissaan mutta ei kaukana pohjolassa. Taidesoittimiksi niistä ei kriitikkojen mielestä ollut. Taidekritiikin nuiva suhtautuminen mandoliininsoittoon ei jättänyt tulkinnanvaraa talvella 1904, kun italialainen Ernesto Rocco esitti mandoliinilla Paganinin viulukonserton Kajanuksen populaarikonsertissa. Kriitikko Alarik Ugglan paheksui jopa yleisön suosionosoituksia. Taidetta ei ollut syytä halventaa sirkustemppeja suosimalla:

Lukuista yleisö osoitti huonoa makua palkitessaan hra Roccon musiikillisen klovnerian runsailla aplodeilla, mikä johti Sarasaten *Zigeunerweisen* esittämiseen, jos mahdollista vieläkin paradisemmin kuin edellisen konserton kohdalla. Olisiko johtunut jostakin erehdyksestä, että hra Rocco osallistui vakavaan konserttiin, sillä keikailevan signorens. ”taide” kuuluu epäilemättä siihen ympäristöön, jota tarjotaan yleisölle populaarien jälkeen.” (A.U. *Hufvudstadsbladet* 21.2.04, käännös VK.)

Viittaus populaarikonserttien jälkeiseen ympäristöön tarkoitti nimenomaan varieteeta, jonka aika koitti Seurahuoneella yleensä klo 22, illan helppotajuksen konsertin jälkeen.

Mandoliiniin kohdistuva ylenkatse oli Binnemannille yhdentekevää vielä syksyllä 1891, kun hän jätti Schmidtin varieteen, asettui pysyvästi Helsinkiin ja alkoi tuoda itseään esille sitrataiteilijana. Toiminta sitran, viulun, jousisitran ja kitaransoiton opettaja alkoi samoihin aikoihin: opetuskielinä olivat ruotsi, sak-

sa ja ranska (*Hufvudstadsbladet* 19.10.1891). Päähenkilömme näyttää tuossa vaiheessa jo opiskelleen toisen paikalliskielen, ja luultavasti ruotsi jäi Binnemannin toimintakieleksi myös tulevina vuosina. Sillä pärjäsi erinomaisesti 1900-luvun alun Helsingin ylä- ja keskiluokkaisissa piireissä, joihin Binnemann jo avioliittojensakin puolesta sijoittui. Myös liiketoiminnan harjoittaminen ruotsiksi onnistui hyvin – luultavasti paremmin kuin suomeksi. Kannattaa muistaa Einari Marvian kuvaus Fazerin musiikkikaupan toimintakielestä 1900-luvun alussa: liiketoimintaa hallitsi saksa, myymälöissä puhuttiin etupäässä ruotsia, ja suomea osasivat vain ”siivojatar Albertina” ja ”juoksupoika Kalle” (Marvia 1947: 67).

Vielä marraskuussa Binnemann esiintyi ”kitarataiteilijana ja sitravirtuoosina” ruotsalaisen Emil Pulchaun ”konsertti-iltama-seurueessa” Helsingin Seuraahuoneella. Nimestään huolimatta kyse oli varieteestä, minkä lehti-ilmoituskin paljasti: ”Huom! Herra Pulchau kertoo naurua herättäviä juttujaan.” Emil Pulchau olikin varsinaiselta ammatiltaan näyttelijä, joka oli pienen seurueensa kanssa kierrellyt Suomen kaupunkeja jo parin vuoden ajan (*Nya Pressen* 31.10.1890; 4.11.1891). Kiintoisaa Pulchaun toimissa oli kuitenkin se, että hän haki suosiota myös kansankonserteista. Hän toisin sanoen järjesti tavallisten varietee-näytösten ohella konsertteja sunnuntai-iltapäivisin laajemmille kansalaispiireille. Ohjelma oli suurin piirtein sama, paikkakin usein sama, mutta lippujen hinta oli vain 50 penniä, eli puolet normaalista varietee-näytännöstä.

Kansankonsertit olivat 1880-luvulta lähtien näkyvä osa Helsingin musiikki-tarjontaa. Hyvin monet vierailevat säveltaiteilijat pitivät normaalien – ja tavallisesti Yliopiston juhlasalissa järjestettyjen – konserttiensa lisäksi yhden tai kaksi kansankonserttia. Ohjelmisto oli usein helppotajuisempaa ja mielellään myös taituruutta korostavaa, konsertit hieman lyhyempiä ja mikä tärkeää, lippujen hinnat alhaiset. Tavoitteena oli laajentaa hyvän musiikin tarjontaa alemmille yhteiskuntaryhmille. Toisin sanoen kyse oli ylhäältä ohjatusta musiikkivalistuksesta.

Pulchaun varietee-ryhmä toimi kansanomaistamisessa toisin päin. Omissa kansankonserteissaan se tarjosi kyseenalaisena pidettyä varietee-viihdettä hallalla, mutta irrotti sen paheellisena pidetystä ravintolaympäristöstä. Konserttimuoto teki varieteestakin hyväksyttävää kulttuuria, etenkin jos pahimmat karkeudet ja temppuilut karsittiin ohjelmasta pois. Seuraavina vuosina Binnemann esiintyi monissa vastaavissa kansankonserteissa sitrasolistina. Ulkonäöltään kan-

teletta muistuttava mutta ääneltään outo soitin herätti kiinnostusta. Seuraava vaihe oli oman sitraorkesterin ja yhdistyksen perustaminen.

## Sitraorkesteri

Yhdistys 'Finlands Zitra – Suomen Sitra' näki lehtitietojen perusteella päivänvalon marraskuussa 1892 (*Finland* 16.11.1892). Seuraavana keväänä oli vuorossa yhdistyksen oma kansankonsertti, joka pidettiin Palokunnantalossa sunnuntaina 16.4. 1893 klo 17. Binnemannin tavoite oli selvästi Alppimaiden sitrataiteen tunnetuksi tekeminen helsinkiläisyleisölle. Konsertin ainoa suomalainen kappale oli loppusoittona kuultu Suomen ratsuväen marssi. Muu ohjelma koostui parista ooppera/operetti-aariasta (Gounod, Hervé) sekä esitteli laajasti keskieurooppalaisten sitrasäveltäjien tuotantoa. Teosten säveltäjänimet kertoivat luultavasti yhtä vähän konsertin helsinkiläisyleisölle kuin nykypäivän musiikintutkijalle. (Kuva 2.)

Helsinkiläisten musiikkipiirien suhtautumista sitramusiikkiin kuvaa hyvin konserttiin liittynyt lehtikirjoittelu, jossa kriittisimmän äänen toi julki Oskar Merikanto, *Päivälehd*en kriitikko. Merikannon konserttiarvio oli verraten tyyli:

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

**Med benäget biträde**  
af  
**Zitterlöreningen**  
**„Finska Zittran“**

Fru Hilda Castegren, samt solister-  
ne Herrarne C. Müller (flöjt) och  
Wunderlich (kontrabas)  
gifver undertecknad  
**i Brandkärshuset**  
**Folk-konsert**  
Söndagen den 16 April kl. 5 e. m.

**Program:**

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

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

**Josef Binnemann.**

Kuva 2: Suomen Sitran ensimmäinen konsertti Helsingin Ylioppilastalolla 16.4.1893  
(Hufvudstadsbladet 16.4.1893.)

Merikannon arvioissa korostuu penseys muukalaista musiikkia kohtaan ja nimen-  
omaan sitran kalseasta soinnista, jonka hän katsoi olevan suomalaisille täysin

sopimaton. Hän torjui suoralta kädeltä Binnemannin orkesterihankkeen ja sen tirolilaisen sävelkielen. Sellaista oli turha Suomeen perustaa. Mielenkiintoisen lisänsä tyrmäykseen tuo lehti-ilmoitusten välittämä tieto, jonka mukaan Merikanto itse esiintyi täsmälleen samaan aikaan toisessa kansankonsertissa aivan nurkan takana, Ylioppilastalolla. Siellä konsertoi sokea kanteletaiteilija Achilles Ockerström monipuolisen solistiryhmän avustamana. Oma konsertti ei estänyt Merikantoa arvioimasta kilpailevaa konserttia, ja kaiken lisäksi hän arvioi myös oman konserttinsa samassa lehdessä. Seppo Heikinheimon mukaan (1995: 165–167) tällainen menettely ei ollut lainkaan poikkeuksellista Merikannon kriitikontyölle. Nykyajan jääviyssäännöt eivät selvästikään olleet voimassa 1900-luvun alun musiikkijournalismissa.

Binnemannin konsertti arvioitiin myös pääkaupungin kahdessa ruotsinkielisessä lehdessä. Niiden suhtautuminen kahteen kansankonserttiin näyttää olleen lähes suomenkielisten vastakohta. *Hufvudstadsbladet* selosti muun muassa tarkoin sitraorkesterin kokoonpanon (kuusi sitraa, kitara, viulu ja kontrabasso), minkä lisäksi Binnemannin kerrottiin osoittaneen ”niin suurta valmiutta sitransoitossa”, että vilkkaat suosionosoitukset velvoittivat ylimääräiseen kappaleeseen. *Nya Pressen* puolestaan ei huomionnut kantelekonserttia millä tavoin, mutta Binnemannin kansankonsertista nimimerkki K. – Karl Flodin – kirjoitti varsin myötäsukaisen arvion. Toisin kuin Merikanto väitti, konsertti annettiin Flodin mukaan ”ei niinkään huonosti täytyneelle salille”, jossa vallitsi maaseutumainen ja rauhallinen tunnelma. Runsaista aplodeista päätellen yleisö oli pitänyt esityksestä ja kuunnellut ”hyvin tyytyväisenä hra Binnemannin hiljaista sitransoittoa, joka osoitti ei niinkään vähäistä soitintaituruutta.” Flodin antoi Binnemannille myös tunnustusta siitä, että sitrataiteilija oli onnistunut perustamaan todellisen koulukunnan, jolla oli nuoria seuraajia. (*Nya Pressen* 17.4.1893, K.)

Olisi tietenkin liian uskaliaista arvioida yhden konserttikerran kritiikkien perusteella, miten eri kieliryhmät suhtautuivat ulkomaisen varietee-taitelijan pyrkimykseen päästä kansallisen taidemaailman jäseneksi. Lisäksi tilanteet muuttuivat, ja Binnemannin asema Helsingin musiikkipiireissä vahvistui vuosien saatossa. Myöhemmin jopa Oskar Merikanto löysi itsensä Binnemannin kanssa esiintymässä ilmeisesti useammassakin isänmaallisessa juhlassa (esim. *Hufvudstadsbladet* 22.3.1906; *Nya Pressen* 14.10.1909). Joka tapauksessa ruotsinkieliset musiikkipiirit näyttävät olleen jatkossakin suunta, johon Binnemann kohdisti yhteistyöpyrkimyksensä. Vuoden 1893 lopulla hän esiintyi laulajatar Lydia Molan-

derin kansankonsertissa tutussa paikassa Palokunnantalolla. Muu avustajakunta oli hyvinkin tunnettua: mukana olivat Ruotsalaisen teatterin näyttelijät John Riego, Hilda Borgström ja Adolf Lindfors sekä oopperalaulaja Emmy Achté. Ohjelmassa oli aarioita, runonlausuntaa sekä operettikohtauksia, ja säestäjänä toimi edellä mainittu Karl Flodin. Lehtiarviot Binnemannin osuudesta olivat myönteiset, joskin myös yksi kriittinen ääni kuului. *Helsingfors Aftonbladin* (27.12.1893) arvostelija A:n mielestä ”herra Binnemannin sitrasoolo olisi hyvin voinut jäädä pois. Ainakin hra B:n pitäisi saada soittimensa jotenkin täsmälliseen vireeseen julkisesti esiintyessään”.

Seuraavina vuosina Binnemann jatkoi konserttiuraansa omia konserttikiertueita tekemällä ja suosittuna iltamaesiintyjänä pääkaupunkiseudulla. Kiertueet ulottuivat lähinnä Itä- ja Etelä-Suomen pienempiin asutuskeskuksiin, kuten Heinolaan, Savonlinnaan, Kuopioon, Lahteen, Loviisaan ja Hämeenlinnaan. Niitä koskeva lehtikirjoittelu oli usein suorastaan ylistävä. Helsinkiin verrattuna Sisä-Suomen musiikkitarjonta oli ilmeisesti sen verran vähäisempää, että kiertävä ulkomainen sitrataiteilija sai helposti huomiota osakseen. Helsingin esiintymisillä oli toisenlainen merkitys. Erityisesti taitelijapiirien iltamissa Binnemann verkostoitui aikansa keskeisten musiikkitoimijoiden kanssa. Tyypillinen juhla oli Kaunokirjailijaliiton vuosijuhla keväällä 1900, jonka päättäneessä iltamassa Binnemann esiintyi yhdessä Abraham Ojanperän sekä Karl ja Ida Ekmanin kanssa. Esitelmän Venäjän uusimmasta säveltaiteesta piti Evert Katila, aikansa johtava musiikkikriitikko. (*Päivälehti* 29.4.1900.) Musiikkikauppiaan suorat yhteydet muusikkoihin ja Helsingin seurapiireihin vaikuttivat siihen, että Binnemannista tuli suosittu esiintyjä pääkaupungin aatteellisissa juhlissa ja iltamissa. Yhteistyökumppaneita olivat niin Kajanuksen orkesteri kuin monet aikansa tunnetuimmat säveltaiteilijat, kuten jo mainittu Merikanto, Emil Kauppi, M.M.-kuoro, Hjalmar Frey ja monet muut oopperalaulajat (Esim. *Hufvudstadsbladet* 16.1.1910; *Nya Pressen* 14.10.1909). Samalla sitrasta oli tullut salonkikelpoinen soitin Helsingin musiikkipiireihin.

Sitran kotoistaminen uuteen musiikkiympäristöön edistyi myös uusien sovitusten myötä. Jo marraskuussa 1894 *Hufvudstadsbladet* tiesi kertoa Binnemannin esiintyneen Tukholman Akvariumissa, toisin sanoen varietee-teatterissa, mutta nyt tosisuomalaisella ohjelmalla, johon kuului ”melko hyvin onnistunut sovitus” Paciuksen *Suomen laulusta* (Suomis sång) ja kansanlaulusta *Tuol' on mun kultani*.

Myös oma sävellys, ”eloisa ja hyvin omaperäinen” *Johanna-polkka*, oli saavuttanut suuren suosion. Vuotta myöhemmin Binnemannilta ilmestyi jo laaja sovituskokoelma, ja *Uusi Suometar* (8.6.1895) tähdensi lukijoilleen, miten ”eteväksi tunnettu sitran, mandoliinin ja kitaransoiton opettaja J. Binnemann on sovittanut noin 40 yleisesti tunnettua sävelmää, suomalaisia ja ruotsalaisia kansanlauluja y.m. sitraa varten. Hra Binnemannin nimi lienee riittävänä takeena siitä, että sovitukset on huolellisesti ja taitavasti tehty”.

Jo muutamassa vuodessa Binnemannille muodostui vakio-ohjelmisto, jota hän esitteli Helsingin iltamissa ja konserttikiertueillaan. Tyyllisesti ohjelmisto perustui 1800-luvun populaarimusiikin estetiikkaan, jonka juuret ulottuivat vähintäänkin biedermeier-aikaan: yksinkertainen kolmisointuharmonia ja romanttiset melodiat tuottivat idyllisiä säveltunnelmia, Alppimaiden maisemia ja reippaampia tanssisävelmiä. Pekka Jalkasen mukaan (2003: 185) Binnemannin marssit, valssit ja salonkikappaleet olivat mitä tyyppillisintä wieniläismelodiikkaa, ländleriä ja schrammelia. Tällainen saattoi kuulostaa 1900-luvun alussa vanhanaikaiselta ja loppuun kuluneelta, eikä Binnemann välttynyt ilkeiltäkään lehtiarvioilta. Syksyllä 1908 Binnemann oli jälleen konserttikiertueella, nyt Tampereella. *Tammerfors Nyheterin* (29.11.1908) kriitikko A.K. ei ollut mitenkään innostunut. Hänestä koko konsertti tarjosi ”apean näkymän, joka masensi sekä yleisöä että artistia”. Toimittaja arvosti Binnemannin muusikonkykyjä sinänsä, esitys oli sulavaa ja ilmeikästä, mutta ongelma oli soittimen äänessä ja tyyliässä: ”sitra liikuttavine vanhan ajan äänineen kuuluu menneisyyteen”. Sama huomio koski taiteilijan omia teoksia:

Binnemannin sävellykset olivat kaikkiaan antiikkista siirappityyliä. *Capriccio* oli läheistä sukua kappaleelle *Jungfruns bön*, eräs toinen muistutti myös elävästi kappaleita *En morgon på Alperna* ja *Studentens arkebusering*. Älköön tätä sanottako moitteena. Sitralle eivät sovi minkäänlaiset modernit yllätykset dissonanssien tai rohkeiden modulaatioiden muodossa.

Mainitut sukulaisteokset kuuluivat 1800-luvun salonkimusiikin tunnetuimpiin kappaleisiin ja pianonsoiton alkeisohjelmistoon, jota lukemattomat säätyläismamsellit ja -nuorukaiset olivat tapailleet kotipianojen ääressä muun muassa helsinkiläisen Beuermannin musiikkiliikkeen julkaisemina nuotteina (esim. *Nya Pressen* 3.11.1888; *Wiborgsbladet* 5.7.1889; Anon. 1897). 1910-luvulla tämän-



kaltainen tunnelmamusiikki saattoi olla monien mielestä vanhanaikaista, mutta teokset olivat silti jatkuvasti kotisoittajien ja ravintolaorkesterien ohjelmistossa (esim. *Jakobstad* 23.6.1909; *Hangö* 29.11.1913). Osa musiikkiyleisöstä halusi tukeutua menneeseen, ja juuri siinä lieene ollut Binnemannin jatkuvan menestyksen salaisuus. Hänen uransa sitransoittajana nimittäin jatkui 1930-luvulle saakka – ehkä hieman yllättäen alussa mainitun Yleisradion ansiosta. Herra Binnemann sitrasooloinen oli usein kuultu esiintyjä radion alkuvuosien musiikki-illoissa (esim. *Maaseudun Tulevaisuus* 8.5.1928, 16.6.1932). Vaikka tarkempia ohjelmatioita ei olekaan säilynyt, ei ole mitään syytä olettaa, etteivätkö hänen kappalevalintansa jatkuneet hyväksi koetulla linjalla: alppimaisemissa, rakkaustuskissa, kaipauksessa ja reippaissa isänmaallisissa marsseissa.

## Italialainen orkesteri

Binnemannin sitraorkesteri ei sen sijaan näytä olleen pitkäaikainen projekti. 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla hän kiinnitti huomionsa toiseen kosmopoliittiseen soittimeen, mandoliiniin ja siinä sivussa myös kitaraan. Mandoliinista oli tullut jossain määrin muotisoitin yhdistysten musiikinharrastajien keskuudessa, ja vuosisadan vaihteesta alkaen ilmoituksia mandoliinisoittajien ja -yhtyeiden esiintymisestä iltamissa ja elokuvanäytännöissä alkoi olla lehdissä melko säännöllisesti (*Nya Pressen* 4.12.1898; *Wiborgs Nyheter* 17.11.1902). Hieman myöhemmin sai huomiota myös toinen eksoottinen peli, venäläinen balalaikka, ja varsinkin työväeniltamissa ei ollut harvinaista kuulla sekä mandoliini- että balalaikkaryhmiä, joista jälkimmäisissä saattoi olla lähes 20 soittajaa (*Wiipuri* 13.12.1908; *Työmies* 1.2.1908). Mandoliiniyhtyeet näyttävät olleen hieman pienempiä ja niiden soitto ilmeisen pelimannihenkistä korvakuulomusisointia ja hupilaulajien säestystä<sup>4</sup> – ainakaan esitysten taiteelliseen laatuun ei lehdistö

---

<sup>4</sup> Väitettä on tosin mahdoton todentaa, koska 1900-luvun alun mandoliiniyhtyeistä

ei ole juurikaan tutkittu, ja asiaa koskeva lehtimaininnat ovat erittäin ylimalkaisia.

Pelimannihenkisyys viittaa tässä epämuodolliseen organisaatioon eikä välttämättä tarkoita sitä, etteikö esimerkiksi nuotteja olisi hyödynnetty opettelun välineenä. Tiedot myöhemmistä mandoliiniorkestereista 1930-luvulla osoittavat, että nuotit saatettiin korvata myös omaperäisillä tabulatuureilla. Siinä numeron paikka neliviivastolla osoitti soitettavan kielen ja numerot 0–5 otelaudan nauhan (0=vapaa kieli), jota painamalla kulloinenkin ääni tuotettiin (Kurkela 1983: 152–153).

nähty aiheita kiinnittää juuri minkäänlaista huomiota.

Mandoliini oli kuulunut Binnemannin soolokonserttien soitinvalikoimaan jo 1890-luvulla. Bravuurinumerona oli sovitus kansanlaulusta Linjaalirattaat pianon säestyksellä. Mandoliini näyttää silti olleen vain sitrakonsertin kuriositeetti, vaihtelunumero. Mutta tilanne muuttui pian. Musiikkikauppiaina Binnemannin oli helppo huomata mandoliinien kasvava menekki, ja koska hän oli myös pieniin soittimiin erikoistuneen musiikkikoulun vetäjä, tilanne ilmeisesti houkutteli häntä mandoliininsoiton tason nostamiseen koulutuksen keinoin. Vuosina 1905–07 Binnemann julkaisi soitinkoulut niin mandoliinille, kitaralle kuin kanteleellekin (*Hufvustadsbladet* 7.9.1905; 17.2.1907). Samalla hän tuotti materiaalia, sovituksia ja omia sävellyksiä, soittajien ja yhtyeiden tarpeisiin. Heti perään oli vuorossa oma ”italialainen yhtye”, joka koostui 12 mandoliinin, kitaran ja viulun soittajasta (*Helsingfors-Posten* 25.11.1905). Yhtyeen jäseneksi pääsi tietyn määrän oppitunteja otettuaan. Myöhemmin yhtye kasvoi ”Suureksi mandoliiniorkesteriksi”, jossa oli ”10 rouvaa ja 10 herraa”; tarkemmaksi kokoonpanoksi ilmoitettiin lehdessä ”6 ensi- ja 4 toista mandoliinia, 2 mandolaa, 7 kitaraa ja 1 soloviulu. Yhteensä 20 henkeä.” (*Hufvudstadsbladet* 10.1.09; *Uusi Suometar* 5.11.09).

Soittaminen perustui Binnemannin laatimiin sovituksiin ja oli siten samalla tavoin nuottiperusteista kuin ammattiorkesterien työskentely. Tämä käytäntö auttoi omalta osaltaan Binnemannin mandoliiniorkesteria erottumaan iltamayhtyeiden ja kuplettisäestäjien joukosta ja nousemaan samalla hieman korkeammalle musiikkielämän arvohierarkiassa.

Toimeliaana liikemiehenä Binnemann yhdisti mandoliiniorkesterinsa toimintaan sekä koulutuksen että kilpailun. Binnemannin musiikkikoulussa oli 1910-luvulle tultaessa yli 300 oppilasta, ja opetusta annettiin viulun, kitaran, mandoliinin, pianon, kanteleen ja konserttisitran soitossa (*Nya Pressen* 10.9.1910). Hän oivalsi myös markkinoida mandoliinitunteja myöhempien viuluopintojen esiasteena, joka nopeutti myöhempää viulistin uraa: ”HUOM.! Mandoliinin soitto on erinomainen alkuopetus vaikeeseen viulunsoittoon. Se joka alkaa soittamaan viulua, soitettuaan mandoliinia ahkerasti yhden vuoden, menee suurilla askeleilla eteenpäin ja ennen kaikkea pääsee vähemmällä vaivalla ja harmilla kuin se, joka on aivan alottelevainen viulusoitossa.” (*Helsingin Sanomat* 24.12.1908.)

Vielä enemmän julkisuutta Binnemann saavutti soittokilpailuilla. Syksyllä 1909 hän järjesti julkisen mandoliinin soittokilpailun, joka pidettiin Helsingin Ylioppilastalolla mandoliiniorkesterin vuosijuhlakonsertin yhteydessä. Lehtiar-

vio kertoi loppuunmyydystä konsertista ja korkeasta tasosta: ”yleinen käsitys oli, että kaikki esiintyjät toimittivat asiansa yllättävän hyvin.” (*Nya Pressen* 9.11.1909)

Sanomalehdessä julkaistun ohjelman perusteella saa hyvän käsityksen mandoliiniorkesterin musiikin laadusta (kuva 3). Keskeistä Binnemannin kannalta lienee ollut se, että hän sai myös omia sävellyksiään näyttävästi esiin kilpailun yhteydessä. Itse kilpailukappalekin oli maestron oma teos *Serenata*, jonka säveltäjä oli omistanut tulevalle vaimolleen ja soitto-oppilaalleen Eugenielle (nuottikäsikirjoitus, Kansallisarkisto). Konserttiin kuului myös maestron oma solistinen osuus konserttisitralla, ja vanhaa sekakonsertin perinnettä seuraten ohjelmaa kontrastoititiin lauluesityksellä, jossa mandoliinin italialaisuutta korosti *O sole mio*, myöhemmän 1900-luvun kansainvälinen kestohitti.

**Binnemannin Mandoliini-  
orkesterin Vuosijuhlan**

johdosta annetaan **Ylioppilastalolla**  
sunnuntaina 7 p. marrask. klo 5 i.-p.

**KONSERTTI**

ja sen yhteydessä

**Kilpailu Mandoliininsoitossa**

Ensimmäinen kerta Suomessa.

**Ohjelma:**

1. a.) Juhlamarssi Bartl.
- b.) Berseuse des Fleurs A. Leonardi.
- c.) Bellman'in Katrilli J. Binnemann.  
(Mandoliini orkesteri)
2. a.) Gebirgsdyll } J. Binnemann.
- b.) Capriccio } J. Binnemann.
- c.) Suomalaisia säve-  
liä sov. J. Binnemann.  
(Konserttisitra solo)
3. Mandoliinikilpailu (5 osanottajaa)  
Kilpailukappale: „Sere-  
nata“ J. Binnemann.
4. a.) Den stollte skude trues. (Meri-  
mieslaulu). (Meri-  
mieslaulu).
- b.) 6 sole mio. (Italialainen kansan-  
laulu). (Meri-  
mieslaulu).  
(Barytoni Solo orkesterin säestyksellä)
5. Palkintojen jako.
6. a.) La vague et L'alcion. A. Cottin.
- b.) Canti popolari Marsch. L. Igur.

Lippuja à 2: —, 1: 50, 1: —, ja 50 p.  
lehterille, myydään sunnuntaina Yliop-  
pilastalolla klo 11—1 ja 4:stä i.-p.

**HUOM!** Kaikki istumapaikat 1: —,  
1: 50 ja 2: — ovat numeroidut.

**Mandoliiniorkesterissa** on 6 en-  
si- ja 4 toista mandoliinia, 2 mandolaa,  
7 kitaraa ja 1 soloviulu. Yhteensä **20**  
**henkeä, (9 naista 11 herraa).**

**J. Binnemann.**

Kuva 3: Binnemannin mandoliiniorkesterin konsertin ohjelma 7.11.1909 (Uusi Suometar  
5.11.1909.)

Kilpailukonsertti oli lehtien mukaan kaikkalainen menestys, ja jo seuraavana keväänä Binnemann ryhtyi samaan yritykseen kitaransoittokilpailun keinoin, tällä kertaa Helsingin Työväentalolla (*Uusi Suometar* 15.4.1910). Mandoliiniorkesterilla oli tässäkin kilpailussa keskeinen asema, kilpailukappaleena jälleen Binnemannin oma sävellys *Kitaravalssi*, ja maestro esiintyi myös sitrasolistina. Konsertissa esitettiin myös Binnemannin ehkä laajin sävellys *Finska lotsar*, viisiosainen fantasia sekakuorolle ja mandoliiniorkesterille. Uudella teoksellaan Binnemann näyttää yllättäen astuneen poliittisen musiikin alueelle. Sven Hirnin mukaan (1999: 256) teos oli sävelletty venäläistämistoimenpiteitä vastustavien lakkoilevien suomalaisten luotsien ja heidän päällikkönsä kunniaksi.<sup>5</sup> Teos loppuu ylistyslauluun, jossa luotsien isänmaallinen taistelu ylevöitetään sekakuoron ja piano-osuuden yhteisellä päätöksellä. Elettiin niin sanotun toisen venäläistämiskauden alkuhetkiä, ja sensuurin vuoksi teoksen poliittisuus ei voinut näkyä lehtikirjoituksissa kuin korkeintaan rivien välissä. Esimerkiksi *Nya Pressenin* (18.4.1910) arvio keskittyi luotsien merimatkaan ja kamppailuun aaltoja vastaan, joita Binnemannin sävellys lehden mukaan monipuolisesti kuvaili.

1910-luvulle tultaessa Binnemann oli onnistunut nostamaan mandoliinin ja kitaran yhteysoiton ilmeisen korkealle tasolle. Musiikkikouluun tuli uusia oppilaita, konsertteihin tuli riittävästi yleisöä, ja näppäiltävien kielisoitinten varaan rakentuvalla orkesterilla alkoi olla oma innokas kannattajakuntansa. Seuraava kehittämisaskel ajoittuu vuoteen 1912, jolloin Binnemann julkisti uuden orkesterinsa, ”Helsingin Kansanorkesterin”, syntymän (*Uusi Suometar* 6.10.1912). Orkesterin pohja oli vanhassa mandoliiniorkesterissa, mutta kokoonpanoa oli laajennettu aiempaa monipuolisemman orkesterisoinnin suuntaan: mandoliinien, mandoloiden ja kitaroiden ohkeen oli nyt lisätty sello, huilu ja pedaaliharppu. Johtaja soitti itse viulua (*Uusi Suometar* 10.12.1914).

Kansanorkesteria koskevien tietojen perusteella sen nimi ei viitannut missään tapauksessa kansanmusiikkiin, ainakaan termin nykyisessä merkityksessä. Ilmeisesti nimi määritteli nimenomaan orkesterin kohdeyleisön samalla tapaa, kuin

---

5 Luotsien työtaistelu johtui kiistasta, joka liittyi Suomen luotsilaitoksen siirtämiseen yleisvaltakunnallisen luotsilaitoksen yhteyteen. Näyttää kuitenkin siltä, että *Finska lotsar*-fantasiamarsista tuli poliittinen vasta jälkeempään. Teos oli luultavasti tilaustyö, jonka Binnemann oli säveltänyt viimeistään keväällä 1910. Sitä esitettiin mainitusta vuodesta alkaen, ja sen pianonuotti julkaistiin 1911 (*Luotsauksen historia*, internet). Luotsien työtaistelu oli esillä lehdistössä keväältä 1910 lähtien mutta se kulminoitui vasta keväällä 1912, jolloin se herätti runsaasti huomiota (*Helsingin Sanomat* 30.4.1910; 1.5.1912).

kansankonsertitkin olivat jo muutaman vuosikymmenen tehneet. Säilyneen valokuvan (kuva 4) perusteella voi lisäksi päätellä, ettei kyse ollut folkloreryhmästä. Esiintymisasut olivat lähes juhlavan herraskaiset. Ohjelmistotietoja on säilynyt harmillisen vähän. Silti konserttiohjelma vuoden 1914 lopusta vahvistaa jo helposti arvattavan. Edellisten kokoonpanojen tapaan Kansanorkesteri keskittyi Binnemannin omiin sävellyksiin, joiden vanhakantainen, haaveileva ja ehkä hie- man siirappinen tyyli tuli jo edellä mainituksi. Nimimerkillä ”Jubb” Binnemann oli ryhtynyt tekemään myös tanssimusiikkia, jota oli mukana ohjelmassa. Alkanut maailmansota antoi ohjelmaan oman värityksensä. Belgian kansallislaulun valinta ohjelmaan saattoi johtua yksinkertaisesti siitä, että Saksa oli heti sodan alussa hyökännyt puolueettomaan Belgiaan, mikä veti Iso-Britannian mukaan so- taan. Saksa oli nyt vihollisvaltio, ja Saksan entisen alamaisen herra Binnemannin oli varsinkin sodan alussa viisasta esittää solidaarisuutta uudelle isänmaalleen. Samassa hengessä oli myös luonnollista lopettaa konsertti Moskova-marssiin.



Kuva 4: Binnemannin Kansanorkesteri noin 1914 (kuvatiedot puuttuvat; julkaistu *Kantele-* lehdessä 2011/1.)

## Johtopäätökset ja jälkiajatukset

Josef Binnemann on mielenkiintoinen esimerkki ulkomaisesta muusikosta, joka uudisti suomalaista musiikkielämää tšekäläisittäin harvinaisten soittimien ja yhtyeiden myötävaikutuksella. Keskimusiikin laajassa kirjossa mandoliinit, kitarat ja sitrat jäivät silti poikkeuksiksi. Binnemannin Kansanorkesteri ei ilmeisesti jatkanut toimintaansa maailmansodan ensimmäistä vuotta pidempään. Musiikkikoulu sen sijaan jatkui ainakin 1920-luvulle, ja lehtitiedot jatkuvasti suurista opiskelijamääristä kertovat siitä, että kitaran, mandoliinin ja sitran soittaminen kiinnosti helsinkiläisiä edelleen.

En kuitenkaan nostanut Josef Binnemannia ekskurssini pääosaan vain alppimusiikin edistäjänä tai keskimusiikin tarjonnan laajentajana Suomessa. Keskeisin tarkoitus oli osoittaa, miten yksittäinen varietee-soittaja saattoi siirtyä musiikin taidemaailmaan vielä siinäkin vaiheessa, kun taidemusiikin piiri alkoi sulkeutua omaksi järjestelmäkseen. 1900-luvun alussa Suomeen oli vakiintunut aika lailla nykyisen kaltainen musiikin taidemaailma, johon kuuluivat ensimmäinen konservatorio (1882), ensimmäinen kaupunginorkesteri (1914), vakinainen ooppera (1911) ja voimakkaasti kasvanut kotimaisten taidesäveltäjien joukko. Myös maan johtavien orkesterien ohjelmistossa helppotajuiset konsertit rupesivat väistymään sinfoniakonserttien ja muun vakavan ohjelmiston tieltä.

Samaan aikaan länsimainen orkesterimusiikki tavoitti yhä laajemman yleisöpohjan kevyemmällä ohjelmistolla, jota tässä artikkelissa on nimitetty keskimusiikiksi. Sen juuret olivat 1800-luvun orkesterien repertuaarissa ja niin kutsutuissa sekakonserteissa. Keskimusiikin ohjelmisto oli hyvin laaja, ja samaa voi sanoa eri kokoonpanoista, jotka siihen tukeutuivat. Sinfoniseen musiikkiin erikoistuneet maan suurimmat orkesterit Helsingissä, Turussa ja Viipurissa esitivät vielä 1910-luvulla huomattavan määrän populäärikonsertteja herrasväelle ja kansankonsertteja työläisille. Tyypillisin keskimusiikin esittäjä 1900-luvun alussa oli silti ilman muuta torvisoittokunta, joka kuului erottamana osana erilaisten yhdistysten ylläpitämään kulttuuritoimintaan ja iltamien musiikkiohjelmaan.

Binnemannin tarinassa sitralla, mandoliinilla ja kitaralla esitetty keskimusiikki raivasi itselleen pariaksi vuosikymmeneksi paikan Suomen musiikkielämässä. Se joutui samalla vuorovaikutukseen kansallisuusaatteen, työväenkulttuurin, musiikkikaupan ja -koulutuksen kanssa. Binnemannin sävellykset ja konsertit



saivat myös poliittisia sävyjä, mikä ei 1900-luvun alkukymmenten yhteiskunnallisessa kuohunnassa ollut mitenkään harvinaista. Binnemannin menestyksen edellytyksenä näyttää olleen hänen kykynsä verkostoitua pääkaupungin ylä- ja keskiluokkaiseen musiikki- ja kulttuuripiireihin. Myös laajat kiertueet Suomen monille paikkakunnille edistivät asiaa. Binnemannin toiminta kertoo myös siitä, miten paheellisena pidetty varietee musiikin osalta kotoistettiin kunnialliseen ja arvostettuun konserttielämään ja yhdistysten juhliin. Vain harva jos kukaan muisti enää 1910-luvulla Binnemannin uraa varietee-soittajana.

Tässä artikkelissa olen useaan otteeseen korostanut keskimusiikin tyyllistä ja kontekstuaalista laajuutta. Tyylin ytimessä oli ravintoloiden salonkiorkesterien ja iltamien torvisoittokuntien repertuaari, jonka musiikillisia ominaisuuksia muun muassa Olle Edström (1992) ja Pekka Jalkanen (1989; 2003a) ovat analysoineet hyvinkin yksityiskohtaisesti. Nämä analyysit perustuvat pääosin nuottiperustaiseen teosanalyyysiin ja musiikin sovitustapojen vertailuun. Keskimusiikin rajankäynti saa kuitenkin hieman toisen ulottuvuuden, mikäli muutamme musiikin ontologista lähtökohtaa.

Jos musiikki on enemmänkin esitys tai kuulemiskokemus kuin notaatio eli teoksen graafinen kuvaus, keskimusiikin rajat sekoittuvat entisestään. Keskeiseksi nousevat orkesterityypit, esittäjät, yleisöt ja vieläpä esityspaikat. Tästä lähtökohdasta torvisoittokunnan esittämä ooppera-alkusoitto oli kiistatonta keskimusiikkia, mutta jos sinfoniaorkesteri esitti saman teoksen alkuperäisestä partituurista sinfoniakonsertin aluksi tai oopperanäytännön yhteydessä, esitys siirtyi middlebrow-tason yläpuolelle, musiikin taidemaailman ytimeen. Tuohon kaanoniin eivät iltamien soittokunnat tai pienyhtyeet koskaan yltäneet, eivätkä työväentalolla pidetyt kansankonsertit olleet ainakaan aikansa taidekritiikin näkökulmasta varsinaista taidemusiikkia. Highbrow-taso jäi saavuttamatta, vaikka esittäjänä oli sinfoniaorkesteri (kuten usein oli) tai konsertin pääesiintyjänä kuuluisa oopperalaulaja.

Viimeistään 1920-luvulla tilanne johti Suomessakin siihen, että vakavat ja vakavasti otettavat konsertit pidettiin oikeassa konserttisalissa ja tuskin enää lainkaan ravintolaympäristössä. Mannermaalla sama muutos oli tapahtunut muutama vuosikymmentä aikaisemmin. Kaikki konserttisalin ulkopuolella esitetty musiikki kuului keskimusiikin kirjavaan maailmaan. Poikkeuksen teki tanssimusiikki, joka muodosti oman laajan kokonaisuutensa. Kun kotimainen äänilevyteollisuus murtautui esiin 1930-luvulla, sen pääpaino oli nimenomaan tanssimu-



siikissa. Keskimusiikkiakin – viihdeorkestereita ja torvisoittoa – oli kotimaisessa levytuotannossa mukana, mutta sen merkitys jäi marginaaliseksi. Suuren maailman easy listening -genre isojen viihdeorkesterien esityksinä ei ilmeisesti koskaan kehittynyt merkittäväksi tekijäksi suomalaisessa äänitetuotannossa. Pienen markkina-alueen äänitetuotanto suosi yksinkertaisempia ja halvempia ratkaisuja. Tanssigenreissä pysyttelevä iskelmä pienen studio-orkesterin säestyksellä sopi tähän tarkoitukseen parhaiten.

## Lähteet

### Arkistoaineisto

Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma

Ms.Mus. 4:1–12, Josef Binnemann

*Serenata* Op. 33C

*Finska Lotsar*, Fantasi-Marsch Op 42

### Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti

Astra

Finland

Hangö

Helsingfors Aftonbladet

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Jakobstad

Kansalainen

Maaseudun Tulevaisuus

Nya Pressen

Program-Bladet

Päivälehti

Suomen Kuvalehti

Tammerfors Nyheter

Työmies

Wiborgsbladet

Wiborgs Nyheter

Viipuri

Yleisradio: viikoittain ilmestyvä ohjelmalehti

## Kirjallisuus

- Aateliskalenteri, [http://www.riddarhuset.fi/svenska/atter\\_och\\_vapen/index-63454?def-63454=&str-63454=Brandenburg](http://www.riddarhuset.fi/svenska/atter_och_vapen/index-63454?def-63454=&str-63454=Brandenburg) (luettu 28.7.2017).
- Anonyymi (1897) Om pianot och pianospel. *Program-Bladet* No 33, 14.11.1897.
- Burton, Louise (2014) Home Sweet Home: Adelina Patti, the Soprano Who Sang for President Abraham Lincoln. *Classicalite* Feb 12, 2014. <http://www.classicalite.com/articles/5941/20140212/home-sweet-home-adelina-patti-the-soprano-who-sang-for-president-abraham-lincoln.htm> (luettu 28.7.2017).
- Coates, Kevin (1977) The mandoline – an unsung serenader. *Early Music*, Vol. 5, No. 1, 75–87.
- DiMaggio, Paul (1982) Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture and Society*, 1982/4, 33–50.
- Edström, Olle (1992) The place and value of Middle Music. *STM* 1992:1, 7–60.
- Felliger, Imogen (1967) Der Begriff Salonmusik und Salonmusik in der Musikanaschauung des 19. Jahrhunderts. Dahlhaus, Carl (hg), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse, 131–150.
- Geni, <https://www.geni.com/people/Gustaf-von-Brandenburg/600000007208293552> (luettu 28.7.2017).
- Heikinheimo, Seppo (1995) *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Keuruu: Otava.
- Hirn, Sven (1999) *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Jyväskylä: Kansanmusiikki-instituutti.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Jalkanen, Pekka (2003a) 1800-luku: huvitteleva porvari. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 14–111.
- Jalkanen, Pekka (2003b) Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 112–250.
- Karttunen, Antero (2002) *Radion sinfoniaorkesteri 1927–2002*. Keuruu: Yleisradio.
- Keightley, Keir (2008) Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946–1966. *American Music*, Vol. 26/3, 309–335.
- Karjalainen, Kauko (1995) *Suomalainen toroiseitsikko. Historia ja perinteen jatkuminen*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, julkaisuja 20.
- Kangas, Jukka & Westerholm, Simo (1980) *Viljami Niittykosken nuottikirja. Salonkylän musiikkihistoriaa*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

- Kracauer, Siegfried (2016 [1937]) *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*. New York: Zone Books.
- Kurkela, Vesa (1983) *Taistojen tiellä soiteltiin. Varkautelaiset työväenilmat ja niiden musiikki*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Kurkela, Vesa (2000) Työväenilmat, viihde ja valistus. *Naurava työläinen, naurettava työläinen. Näkökulmia työväen huumoriin*, toim. Joni Krekola, Kirsti Salmi-Niklander ja Johanna Valenius. Saarijärvi: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 8–33.
- Kurkela, Vesa (2015) Seriously Popular. Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in late-19th-Century Helsinki. In *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Edited by Vesa Kurkela & Markus Mantere. Surrey and Burlington: Ashgate, 123–138.
- Kurkela, Vesa (2016) National or Universally Germanized? The Formation of Musical Life in 20<sup>th</sup>-Century Finland as Transcultural Process. *Nationality vs. Universality. Musical Historiographies in Central and Eastern Europe*. Edited by Slawomira Zeranska-Kominek. Cambridge Scholars Press, 145–154.
- Kurkela, Vesa (tulossa) Popular Wagner. Wagner Evenings in Helsinki 1890–1911. In *Wagner and the North*, Edited by Martin Knust & Anne Sivuoja-Kauppa. Helsinki: Sibelius Academy.
- Kurkela, Vesa & Rantanen, Saijaleena (tulossa) Germany as a Cultural Paragon. Transferring Modern Musical Life from Central Europe to Finland. In *Cultural Mediators in Europe 1750–1950*. Leuven University Press.
- Levine, Lawrence W. (1988) *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Locke, Ralph P. (1993) Music Lovers, Patron, and the "Sacralization" of Culture in America. *19th-Century Music*, Vol. 17/2, 149–173.
- Luotsauksen historia, <http://www.luotsauksenhistoria.fi/musiikkia/kuuntele-luotsimarssi/> (luettu 28.7.2017)
- Marvia, Einari (1947) *Oy Fazerin musiikkikauppa 1897–1947*. Helsinki: Nordblad & Petterson.
- Mattlar, Mikko (2015) "Ei mitä hyönsä rilutusta" Populaarimusiikin tie legitimiiksi kulttuuriksi *Helsingin Sanomissa 1950–1982*. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.
- Nathan, Hans (1946) The Tyrolese Family Rainer, and the Vogue of Singing Mountain-Troupes in Europe and America. *The Musical Quarterly*, Vol. 32, No. 1, 63–79.
- Perrin, Tom (2011) Rebuilding "Bildung": The Middlebrow Novel of Aesthetic Education on the Mid-Twentieth Century United States. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 44/3, 382–401.
- Roselli, John (1984) *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press.

- 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 1985. Kansanlaulun käsite ja symboliikka 1930-luvun alun Saksassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/1985, 188–197.
- Scott, Derek (2004) Other mainstreams: light music and easy listening, 1920–70. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, eds. Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 307–335.
- Tegen, Martin (1955) *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*. Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning.
- Vega, Carlos (1997) [1962] "Mesomusica": Un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena* 51, 75–96.