

JALOSTAVAA HUVITTELUA Robert Kajanuksen helppotajuiset konsertit sivistämisprojektina

Mielenosoitus populäärissä

Helsingin Seurahuoneella sattui torstaina 18.10.1906 outo yhteenotto, josta riitti aihetta useisiin kirjoituksiin pääkaupungin lehdissä. Robert Kajanuksen johtama Helsingin Filharmonisen Seuran orkesteri piti tuona iltana melko normaalin kaavan mukaan helppotajuisen konsertin eli toiselta nimeltään populäärin. *Hufvudstadsbladetissa* (18.10.1906) julkaistun uutisen mukaan illan solistivieraana oli Ina von Pfaler, Berliinissä opiskeleva nuori suomalainen laulajatar (Anon. 1934: 513). Hän esitti pari Schubertin liedii Oskar Merikannon kanssa sekä orkesterin säestyksellä resitatiivin ja aarian Mozartin *Figaron häistä*.

1900-luvun alussa helppotajuisten konserttien suosio oli vähenemässä. Kilpailevaa kulttuuritarjontaa oli yhä enemmän, ja ajan todellinen uutuus, elävät kuvat, veti yleisöä puoleensa. Kajanus olikin alkanut kiinnittää populääreihin aiempaa enemmän kotimaisia ja ulkomaisia solisteja, koska he houkuttelivat yleisöä. Liedii ja kaikkien tuntemia oopperanumeroita esittävä nuori laulaja oli tässä mielessä luonteva valinta – olihan kyseessä vielä kotimainen artisti, Saksassa opiskellut uusi lupaus. Nyt kävi kuitenkin niin, että von Pfalerin esitys ja muukin musiikkiohjelma jäivät täysin illan muiden tapahtumien varjoon.

Jo ennen illan konsertin alkua Seurahuoneen vakioyleisö kiinnitti huomiota tuntemattomiin kuulijoihin. Suomalaisen puolueen nuoret aktivistit olivat varanneet parhaat paikat. Kuten pian ilmeni, paikalle tulon syynä ei ollut musiikista nauttiminen, vaan kielipoliittinen mielenosoitus. Nuorsuomalainen *Helsingin Sanomat* (19.10.1906) uutisoi tapahtuman otsikolla ”Paha omatunto kummittelemassa”:

Eilen illalla oli suometarlaisten jättiläisponnistus – helppotajuisessa konsertissa. Mistä vihat? Filharmoninen Seura oli taloudellisista syistä päättänyt lakata ilmentämistä helppotajuisista konserteistaan. Suomettarelaiset, jotka kaikessa ja kaikkialla epäilevät salajuonia, olivat sydämestään suuttuneet ja päättäneet julkisesti kostaa. Heitä oli kokoontunut salin täydeltä aina koululapsia myöten, ja kun toinen osasto alkoi, nousivat he miehissä lähtemään viheltäen ja huutaen alas. Mutta koko tuo mielenosoitus tuntui syrjäisestä naurettavalta. Sali oli näet hyvin täysi vielä demonstranttien poistuttuakin, ja arvattavasti on yleisö tästä lähtien entistä lukuisammin oleva konserteissa läsnä. Suomettarelaisille itselleen on oleva ainoa vahinko siitä, jos he tekevät sivistyslakon.

Vanhasuomalaisia lähellä oleva *Raataja*-lehti näki illan tapahtumat toisin. Nimimerkki ”Mukana ollut” näki mielenosoituksen ”suomenmielisen kansanosan” oikeutettuna mielenilmauksena. Sen mielestä myös Kajanuksen konsertteja uhkasi jatkossa yleisökato – toisin kuin *Helsingin Sanomat* arveli. *Raatajan* (19.10.1906) dramaattinen kuvaus esitti suomenmieliset sankareina, samalla kun liberaalit nuorsuomalaiset tuotiin esiin ruotsinkielisten liehittelijöinä, suomenkielisen rintaman hajottajina:

Kulkiessani siinä räähkyvien ja räpyttävien, suunniltaan joutuneiden ihmisten ohi pois salista, en voinut pidättää surumielisyyden tunnetta, joka väkisin täytti mielen kuullessani, miten ahkerasti juuri nuorsuomalaiset syytivät solvaussanoja. He tahtoivat taaskin niin sydämestään osoittaa ruotsalaisille ystävilleen, miten uskollisia he ovat miten nöyriä seuraamaan johtavien veljiensä esimerkkiä.

Eniten tapahtuneesta riemastuivat – ja närkästyivät – ruotsinkieliset lehdet. Heille kahden suomalaisen puolueen kinastelu oli epäilemättä mieluisaa luet-

tavaa, ja vanhasuomalaisen puolueen sivistymättömyydestä saatiin taas vahva todistus – puolueen konservatiivinen kansanomaisuus näyttää olleen pysyvä pilkan kohde ruotsinkielisten poliittisessa retoriikassa. Pilalehti *Fyren* julkaisi aiheesta ainakin kolme erilaista pilakuvaa. Niistä yhdessä Kajanus on sijoitettu Gallén-Kallelan tunnetun *Sammon puolustus* -taulun (1896) Väinämöiseksi puolustamaan säveltaidetta Pohjolan akan roolissa olevan *Uuden Suomettaren* hyökkäykseltä (Kuva 1).

Sampos försvar.



Kuva 1. "Sammon puolustus" (*Fyren* 27.10.1906).

Suomalaisen puolueen nuorison tempaus herätti ärtymystä nimenomaan sen vuoksi, että kielipolitiikka ja puoluelehtien ilmoitushankinta sekoitettiin taiteeseen. ”Taide on taidetta ja liiketoiminta liiketoimintaa”, painotti *Hufvudstadsbladetin* (20.10.1906) nimimerkki Tom, joka kertoi, miten nuorison mielenosoituksen jälkeen varsinainen *musiikkiyleisö* [korostus alkuperäisessä tekstissä] pääsi palaamaan vakiopaikoilleen, jotka ”suomettarelaiset keltanokat” olivat heiltä anastaneet. Kirjoitus painotti lisäksi, että ”taiteilijat ja muu musiikkia rakastava yleisö oli tullut paikalle musiikkia kuuntelemaan. Musikaalinen yleisö tapaa yleensä mennä konsertteihin musiikillisista syistä. Tälle yleisölle on täysin yhdenmukaista, ilmoitteleeko orkesteri ja missä sen tekee”.

Säveltaiteen erillinen maailma

Kieliriita oli siinä määrin esillä suomalaisessa yhteiskunnassa ja politiikassa autonomian ajan lopulla, että se helposti peitti ja yksinkertaisti aikakauden muut kulttuuriset tavoitteet ja ohjelmat kaksinapaiseen asetelmaan ruotsinkieliset vs. suomenkieliset. Näin taisi käydä tässäkin tapauksessa. Tapahtuma nosti pääkaupungin herrasväen normaaliin iltaelämään kuuluvan musiikkitilaisuuden hetkeksi lehtien valokeilaan ja vitsien kohteeksi. Siitä jäi historian jälki, joka johdattaa meidät suomalaisen konserttielämän unohtuneeseen vaiheeseen.

Tämän artikkelin tarkoitus on täydentää menneisyyskuvamme Kajanusen populaarikonserttien muodostaman aukon osalta. Syksyn 1906 lehtikirjoittelu tuo esiin sen kulttuurisen ympäristön, jossa Seurahuoneen konsertit pidettiin. Tarkastelen tämän konserttimuodon kehitystä taiteensosiologiasta tutulla taide maailman käsitteellä (Becker 1982: 34–39). Otsikon mukaisesti olen kiinnostunut nimenomaan helppotajuihin konsertteihin liittyvistä sivistyspyrkimyksistä ja siinä yhteydessä olen täsmentänyt tarkastelukulmaani Norbert Elias (1990, 1997) sivilisaatioteorian ja Pierre Bourdieun kulttuurituotannon kenttäteorian ajatuksilla (esim. Bourdieu 1993: 30–58). Nämä 1900-luvun sosiologian klassikot tarjoavat välineitä analysoida suhteellisen suljetun ja luokkaperustaisen musiikkiyleisön ja sen sisällä toimivien auktoriteettien toimintaa ja tarkoituksiperiä. Elias (1997: 48–49) analyysi saksalaisen yliopistokaupungin porvariston sosiaalisista suhteista, yhdistystoiminnasta ja seurapiireistä voisi hyvinkin kuvata

myös Suomen pääkaupungin ”sivistyneen” luokan elämää. Tämä ei ole yllätys, kun ottaa huomioon, miten paljon suomalainen hengenviljely ja taide otti vaikutteita nimenomaan Saksasta. Olen toisessa yhteydessä kuvannut, miten juuri musiikin alueella saksalaiset esikuvat vaikuttivat erityisen voimakkaina (Kurkela 2014).

Helsingin musiikillisen taidemaailman sisällä oli epäilemättä monenlaisia mielipiteitä ja suuntauksia, eivätkä julkiset konsertitkaan voineet tapahtua 1900-luvun vaihteen oloissa täysin poliittisesta elämästä irrallaan – sen verran suuria mullistuksia koko suomalainen yhteiskunta noina autonomiataistelun, suurlakon ja eduskuntaudistuksen vuosina koki. Lehtikirjoituksiin perehtymällä olen kuitenkin päätyneet käsitykseen, että keskustelu musiikista, sen arvoista ja yleisön kasvattamisesta tapahtui suhteellisen irrallaan päivänpolitiikasta. Sitä säätelivät erityisesti 1800-luvun sivistyspuhe, jonka voi jakaa kahteen osaan: liberaalin sivistysporvariston itsekasvatukseen ja kansallismieliseen kansanvalistukseen. Jako oli ilmennyt aiemmin 1800-luvulla muun muassa keskustelussa taideteollisuuden kehittämisen tarpeellisuudesta (vrt. Klinge 1982: 172–180). Jukka Sarjalan (1994: 246) mukaan 1800-luvun lopun musiikkikritiikissä oli kyse makunormituksesta, jonka pääkaupungin säätyläisväestö suuntasi itse itselleen – pääosin ruotsin kielellä. 1890-luku toi vahvasti mukaan suomenkielisen kritiikin, mutta musiikin sivistyspuhe ei siitä juurikaan muuttunut. Suomenkieliset kriitikot olivat tyypillisesti kaksikielisiä, ja he jatkoivat sivistysporvariston perinnettä: valistuksen kohteena oli koulutettu musiikkiyleisö eikä ”kansaa”, joka puolestaan oli yleisen kansanvalistuksen kohteena.

Sivistysporvariston itsekasvatus ja kansallismielinen kansanvalistus saattoivat näin jälkikäteen sekoittua keskenään. Molemmat rakentuivat aikakaudelle tyypillisen edistysuskon varaan. Ne olivat silti jossain määrin erilliset kulttuurikeskustelun alueet. Oikeastaan vain jälkimmäinen oli voimakkaasti sidoksissa suomalaisuustaisteluun ja kielikysymykseen, kun taas liberaalinen taidepuhe mieluummin kartteli sitä. Erillisyyttä näkyi jo edellä kuvatussa lehtikirjoittelussa siten, että nimenomaan ruotsinkieliset kommentaattorit kielsivät konserttitoiminnan yhteiskunnallisen tai poliittisen luonteen.

Kansanvalistuspuhe ja -pyrkimykset jäivät tämän tarkastelun ulkopuolelle yksinkertaisesti siksi, että Kajanuksen populaarikonsertit oli suunnattu Helsingin säätyläisille ja sääty-yhteiskunnan purkauduttua heidän asemansa perineelle ruotsinkieliselle ja kaksikieliselle koulutetulle luokalle. Tämä ryhmä ei

kuulunut kansanvalistuksen vastaanottajiin, mutta oli sitäkin voimakkaammin taiteellisten sivistämispyrkimysten kohteena. Olen päätenyt tähän rajaukseen selventääkseni Kajanusen populäärikonsertteihin liittyvää kirjoittelua ja mielipiteiden tarkastelua. Populäärikonsertin vakioyleisö, muusikot ja kriitikot – eli *Hufvudstadsbladetin* esiin nostama ”musiikkiyleisö” – näyttäytyy seuraavassa tarkastelussa melko suljetun taidemaailman ydinjoukkona. Sen asema perustui kulttuuriseen pääomaan, jonka ylläpidossa symbolinen ja asiantuntijavalta oli ratkaisevassa asemassa. Musiikin taidemaailma – jota tässä yhteydessä voi myös konserttielämäksi kutsua – näyttäytyy suhteellisen autonomisena toiminta-alueena (Bourdieu 1993: 37–39). Tämä joukko koostui 1900-luvun alussa yhteiskunnan ylä- ja keskiluokasta, joten myös taloudellinen ja poliittinen valta oli kasautunut heidän lähelleen. Silti taidemaailman sisäinen valta perustui aivan muille ansioille. Niistä keskeisiä olivat säveltaiteen asiantuntijuus ja kyky saarella hyvän maun rajat.

Makukysymykset olivat myös Jukka Sarjalan (1994: 214–223) tutkimuksen kohteena, kun hän analysoi konserttikulttuurin alkuaikoja ja musiikkikritiikkiä Helsingin sanomalehdissä vuosina 1860–1888. Hänen mukaansa toisena vahvana tavoitteena aikakauden musiikkivaikuttajilla oli konserttikuri. Päivälehtien musiikkikirjoittajat pyrkivät sievistämään konserttiyleisön kuuntelutapoja, jotta ne vastaisivat paremmin romantiikan ajan uutta kuunteluihannetta, keskittyntä kuuntelijaa. Kysymys arvokkaasta ohjelmistosta ja kuuntelurauhasta olivat ne konserttiporvariston itsekasvatuksen päämäärät, joihin alituisen palattiin vielä 1900-luvun alussakin, ja ne ovat myös tämän artikkelin keskeiset tutkimuskohteet. Tässä kuten monessa muussakin eurooppalaisen säätyläistön tapojen jalostamisessa oli keskeistä periaate, jonka Norbert Elias (1997: 33) on tiivistänyt keskiaikaisen käytösoppaan lauseeksi: ”Asiat, jotka kerran olivat sallittuja, ovat nyt kiellettyjä”.

Suomalainen kriitikkokunta oli jo 1800-luvun lopulla vakuuttunut siitä, että hyvän maun kehittämisessä juuri orkesterimusiikilla oli suuri merkitys (Sarjala 1994: 166–167). Maassa ei ollut 1870-luvun poikkeuskautta lukuun ottamatta säännöllistä oopperatoimintaa, ja näyttämömusiikin ja hyvän maun kohtaamista häiritsti musiikinäyttämön huvipainotteisuus, mikä heijastui monessa yhteydessä operettiin ja erityisesti varieteenäytöksiin kohdistuneena ylenkatseena. Tätä taustaa vasten Kajanusen orkesteri tarjosi säveltaidemaailman rakentamiselle

ja yleisön maun kasvatukselle tärkeän, ellei tärkeimmän areenan 1900-luvun vaihteen molemmin puolin.

Miksi yleisökasvatuksen näyttämöksi valikoitui nimenomaan populäärikonsertti, helppotajuinen musiikki-ilta? Sinne jos minne Helsingin sivistysporvaristo kokoontui viihtymään ja unohtamaan arkihuoliaan tai keskustelemaan ystävien kanssa ajankohtaisista aiheista. Edustiko helppotajuinen konsertti jo nimensä mukaisesti jotakin taidemaailman erikoistapausta, jossa taiteen asiantuntijavalta oli suojattomampi ja horjahti helpommin kuin vakavammassa konserttitoiminnassa? Huvittelunhalu ja riehakkuus tuntuvat ainakin nykyajan perspektiivistä sopivan huonosti yhteen vakavamielisen taidenautinnon kanssa. Jos populaarien yleisöä haluttiin kasvattaa keskittyneeseen kuunteluun, siinä vaadittiin ainakin pitkämielisyyttä.

Musiikinhistorian sinfoniaharha

1900-luvun vaihteen orkesterimusiikin tutkija kohtaa usein ilmeisen vinoutuman, jota hieman kärjistäen voi kutsua sinfoniaharhaksi. Sen myötä orkesterimusiikin tutkimus on keskittynyt sellaisten arvokkaiden suurteosten esittämishistoriaan, joita sinfoniaorkesterit vielä nykyisinkin pääasiassa soittavat. Kohtuuden nimessä on myönnettävä, että nykyisin arvossa pidetty oli usein myös omana aikanaan arvostetuinta musiikkia, ja esimerkiksi musiikkikritiikki käytti jo 1800-luvulla paljon palstatilaa sinfoniakonserttien monipuoliseen selostamiseen. Mutta lehdissä kirjoitettiin yllättävän paljon muistakin konserteista ja musiikki-ilaisuuksista, jotka orkesterihistoriat kuittaavat lyhyesti – elleivät vaikene niistä tyystin. Orkesterien rooli hyvinkin erilaisten musiikillisten tarpeiden tyydyttäjänä on vaarassa unohtua kokonaan. Sinfonisen historiakuvan synnyn taustalla on 1800-luvun lopulla alkanut vähittäinen ohjelmiston muutos. Sen yhteydessä suurempien orkesterien ohjelmistot vakavoituivat ja keskittyivät suurimuotoisiin teoksiin, kuten juuri sinfoniseen musiikkiin. Samalla kevyempi ohjelmisto – orkesterisoiton aiempi ydinalue – jäi pikkuhiljaa vähemmälle. Nykyisin sitä esitetään enää erityistilaisuuksissa, kuten uuden vuoden konserteissa ja vappumatineoissa.

Muutos ohjelmistossa – ja musiikkielämän yleisen arvoilmapiirin kiristyminen – näyttää tapahtuneen 1920-luvun Suomessa verraten nopeasti. Niinpä jo 1930-luvulla alkoi olla tapana unohtaa, mitä orkesterisoiton todellisuus oli ollut parikymmentä vuotta aiemmin. Kun 25-vuotias orkesterimuusikko Nils-Eric Ringbom¹ julkaisi vuonna 1932 Helsingin kaupunginorkesterin historiikin (suom. *Helsingin orkesteri*), tarinan pääpaino on orkesterin julkisissa sinfoniakonserteissa. Ringbomin (1932: 93–128) kirja sisältää muun muassa tutkimuksen kannalta arvokkaan luettelon ”niistä sinfonia-, sävellys-, johtaja-, oratorio-, juhla- ja muista huomattavista konserteista, joissa orkesteri on avustanut (1882–1932)”. Tiedot ravintolakonserteista luonnollisesti puuttuvat – niitä kirjoittaja ei laske-
nut ”huomattavien konserttien” ryhmään. Populäärikonsertteja ei silti kokonaan unohdettu; Ringbom selostaa niitä neljän sivun verran yhteensä 22 sivun mittaisen ”Orkesterin toiminta” -jakson yhteydessä.

1930-luvulla populäärikonsertit olivat vielä musiikkiyleisön aktiivimuistissa, vaikka julkinen kirjoittelu pyrki ne jo ehkä sivuuttamaan. Vuosisadan lopulla tilanne oli kokonaan toinen. Kun Helsingin kaupunginorkesterin satavuotishistoriikki ilmestyi (Marvia & Vainio 1993), hyvin harvalla lukijalla oli enää selkeää käsitystä helppotajuisten eli populäärikonserttien olemuksesta – tai edes olemassaolosta. Orkesterin vaiheet vuoteen 1889 kuvannut Einari Marvia kuittaa koko vanhan konserttikäytännön muutamalla lauseella. Lisäksi kommentointi on lievästi sanottuna vähättelevää, kun ottaa huomioon sen keskeisen aseman, joka populäärikonserteilla oli Kajanuksen orkesterin toiminnassa. Kirjan loppuosan kirjoittaja Matti Vainio varaa ilmiölle kokonaisen pienen jakson 1890-luvun kehitystä analysoidessaan. Neljän sivun selostus ei tietenkään ole kovin paljon yhteensä lähes 800 sivun kokonaisuudessa. Silti luultavasti juuri Vainion ansiosta nykyinen tutkijapolvi tuli edes tietoiseksi helppotajuisten konserttien olemassaolosta. Siitä syntyi ihmettelevä kysymys ”mitä ne olivat?” Siihen vastaaminen otettiin myös yhdeksi tutkimustehtäväksi Suomen Akatemian rahoittamaan *Retlinking 'Finnish' Music History* -tutkimushankkeeseen. Tämä kirjoitus on pieni osa tuota vastausta.

¹ Ringbom tuli myöhemmin tunnetuksi säveltäjänä ja musiikintutkijana sekä toimi pitkään Helsingin kaupunginorkesterin intendenttinä (Tolvas 1979: 49).

Sekakonsertin perintö

Kajanuksen orkesterin toiminnan 30 ensimmäistä vuotta (1882–1912) tarjoavat monipuolisen esimerkin siitä, miten orkesterikulttuuri vakiintui Suomessa ja miten siitä tuli arvostettua taidetta. Alkuvuosien tapahtumista muodostuu samalla tarina orkesterin kehityksestä pääkaupungin musiikkiyleisön sivistämisprojektin keskeiseksi toimijaksi. Tarinan yksi päätepiste nähtiin syksyllä 1914, kun Filharmonisen Seuran orkesterista tuli yhteiskunnan ylläpitämä taidelaitos, Helsingin kaupunginorkesteri (Ringbom 1932: 41–47). Populäärikonsertit olivat tärkeässä asemassa tuon kehityksen eri vaiheissa. Juuri niiden kohdalla käytiin myös räjänkäyntiä musiikillisen taiteen ja ei-taiteen välillä.

Nykyajan konserttikäytäntöihin tottuneelle Kajanuksen helppotajuinen konsertti näyttää aika erikoiselta: sinfoniaorkesteri esittää helposti sulavaa klassista musiikkia ravintolayleisölle, jonka käyttäytyminen tuo mieleen enemmän jazzklubin kuin konserttitilanteen. Viipurilaislehden kirjeenvaihtaja kuvaili Helsingin Seurahuoneen menoa vuonna 1887 ihastuneena:

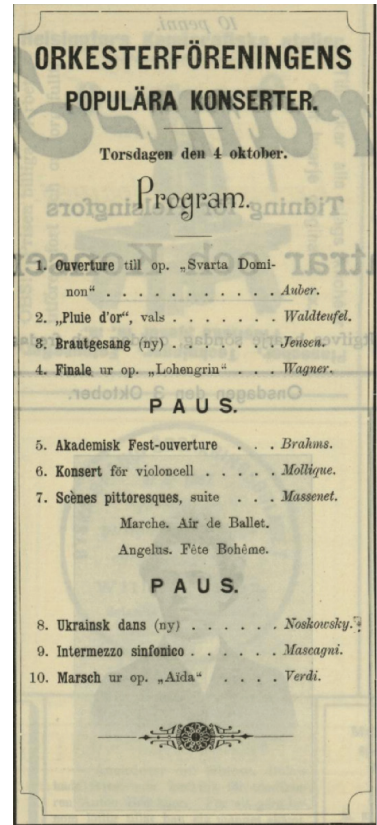
Kaikki on järjestetty tosi viihtyisästi. Hienostuneesti koristellussa salongissa on pöytä pöydän vieressä ja niissä istuu herroja ja daameja – jälkimmäisillä tavallisesti jokin käsityö mukanaan – keskustellen vilkkaasti päivänpolttavista kysymyksistä. Samalla kun wienervalssi hurmaa korvan ja leppeä tuutinki tai kupillinen teetä vie kitalaen, päivän puheenaiheet kiertävät suusta suuhun eri täydennyksillä. (Östra Finland 16.2.1887, "Helsingforsbref". Käännös vk.)

Illan ohjelma muistutti musiikillista tilkkutäkkiä, jossa kuitenkin oli tiivis muoto: kolme soittojaksoa, joiden välissä ehkä varttitunnin tauot. Jokaisessa konsertissa toistuivat tietyt ohjelmanumerot, kuten jokaisen ohjelman osan alussa soitettu alkusoitto, ensimmäisen osan toisena numerona esitetty wienervalssi sekä illan ohjelman päättävä marssikappale. Keskimäinen osa saattoi kestää jopa tunnin, ensimmäinen ja viimeinen harvoin yli puolta tuntia. Keskimäiseen sisältyi yleensä myös illan arvostetuin osuus, tunnetun solistin virtuoosikappale tai muu keskittymistä vaativa orkesteriteos – sinfoninen runo tai orkesterisarja. Ohjelman rakenne perustui silmiinpistävän suurelle vaihtelevuudelle: iloista Strauss-valssia saattoi seurata Händelin *Largo* ja sitä taas Massenet'n eksoot-

tinen orkesterisarja. Konsertin kolmiosainen rakenne, ohjelmiston vaihtelevuus ja taiteellisesti vaativimman ohjelman keskittyminen pisimpään toiseen soittajaksoon käyvät ilmi torstai-illan konsertin ohjelmasta, joka pidettiin 4.10.1894 (Kuva 2).

Populäärien suosion huippuaikana, 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa, niitä järjestettiin yleensä kolmesti viikossa, tiistaisin, torstaisin ja lauantaisin. Konsertit alkoivat illalla klo 19.30 ja kestivät harvoin yli iltakymmeneen. Tässä vaiheessa hilpeään tunnelmaan päässyt yleisö tavallisesti havahtui orkesterin esittämään *Porilaisten marssiin* tai johonkin muuhun juhlalliseen ja yleävään marssiin tai poloneesiin. Viipurilainen tarkkailija koki illan lopun seuraavasti:

Taitavasti luovimalla pienten iloisten kuppikuntien välissä frakkipukuiset tarjoilijat hännystelevät edestakaisin 25 pennin touhukkuudellaan, kunnes lopulta-kin uljas marssisävel – ohjelman viimeinen numero – muistuttaa, että ”voisi olla aika miettiä kertosäettä”, ja kukin poistuu kotiinsa tyytyväisenä iltaansa. (Östra Finland 16.2.1887, ”Helsingforsbref”. Käännös vk.)



Kuva 2. Kajanuksen orkesterin populäärikonsertti 4.10.1894. (Program-bladet: tidning för Helsingfors teatrar och konserter. No 14.)

Populäärikonsertti oli ilmeisen suosittua ajanvietettä kouluja käyneiden helsinkiläisten keskuudessa. Se oli sopivaa ajankulua sivistysporvarille, joka halusi kuunnella musiikkia hyvässä seurassa, mutta ilman varieteenäytäntöjen paheelista leimaa. Edellä kuvatun sinfoniapainotuksensa vuoksi musiikinhistorian tutkimus on varsin yksimielisesti nähnyt Kajanuksen populäärikonsertit viihdetilaisuuksina, joiden vastakohtana oli vakava konserttitarjonta. Niinpä esimerkiksi Marvia (1993: 127) toteaa yksikantaan: ”sisältyihän jokaisen populäärikonsertin ohjelmaan 7–10 teosta, joiden pääosa kuului viihdemusiikin piiriin”. Marvian päättelyn pohjana lienevät orkesterin nuotistoluettelot, jotka sisältävät

satamäärin erilaista käyttömusiikkia ja hyvin kevyttäkin materiaalia. Marvia ei selvästikään tutkinut tarkemmin, mitä populääreissä oikeasti soitettiin, eikä helpotajuisien konserttien ohjelma-analyysi ole jaksanut innostaa sen paremmin Marvian kirjoittajakumppania Matti Vainiota (1993: 227–229) kuin muitakaan musiikinhistorian tutkijoita. Useimmat heistä ovat laskeneet populaarikonsertit yksiselitteisesti kevyen ”salonkimusiikin” kategoriaan (Jalkanen 2003: 210), puhuneet niiden kohdalla ”makujen eriytymisestä” (Sarjala 1994: 218–220) tai sivuuttaneet ne kokonaan (Salmenhaara 1995: 493–505).

Lähempi ohjelmistoanalyysi² osoittaa, että Kajanuksen orkesteri esitti helpotajuisissa konserteissa pitkälle hyvinkin samanlaista ohjelmistoa kuin Yliopiston juhlasalin sinfoniakonserteissaan. Samat alkusoitot, sinfoniset runot ja orkesterisarjat toistuivat molemmissa. Ilmeisin ero oli siinä, että populääreissä soitettiin erittäin harvoin kokonaisia sinfonioita eikä ainakaan Beethovenin sinfonioita, joiden korkea taidearvo ilmeisesti esti niiden esittämisen ravintolaympäristössä. Toisaalta wienervalssit, orkesterigalopit ja muut iloiset tanssirytmiset teokset kuuluivat pakollisina kohtina populaarikonserttien ohjelmaan, kun taas helsinkiläisten sinfoniakonserttien repertuaarista ne näyttävät hävinneen jo 1870-luvulla. Lisäksi sinfoniakonserttien pääpaino oli klassikoissa, kuolleitten säveltäjien teoksissa. Sen sijaan helpotajuisissa esitettiin silmiinpistävästi paljon nykymusiikkia, ranskalaista, venäläistä, skandinaavista ja vuosisadan vaihteesta alkaen yhä enemmän myös uutta suomalaista orkesterimusiikkia.

Myös Richard Wagnerin musiikki oli populääreissä näkyvästi esillä. Kajanus oli intohimoinen wagneriaani, joka ilmiselvästi halusi jakaa Wagnerin musiikin ilosanomaa helsinkiläisyleisölle. Vuodesta 1891 alkaen Kajanus järjesti populaarikonsertteina lähes vuosittain useita Wagner-iltoja. Niissä soitettiin pelkkää Wagneria – yleisölle tutun kolmiosaisen ohjelmarakenteen puitteissa. Kuulijoiden valtaosa ei ollut koskaan nähnyt ainuttakaan Wagnerin oopperaa – niistä kolme (*Lentävä hollantilainen*, *Tannhäuser* ja *Lohengrin*) esitettiin Suomessa vasta toukokuussa 1900. Esitykset toteutettiin venäläisessä Aleksanterin teatterissa A. Falckin saksalaisen oopperaseurueen ja paikallisten laulunharrastajien yhteistyönä (Byckling 2009, 384; vrt. Salmi 2005, 94–97, 103). Bayreuthin mestarin taide tuli täällä tutuksi nimenomaan alkusoittojen ja orkesterille sovitettujen oopperakatkelmien välityksellä. (Kurkela 2015b.)

² Populaarikonserttien ohjelman kuvaus perustuu ohjelmatietojen systemaattiseen läpikäyntiin, jonka tuloksia olen esitellyt aiemmin kahdessa tutkimusartikkelissa (Kurkela 2015a; 2015b).

Huvittamistehtävänsä ohella Kajanuksen populäärit olivat arvostettuja konserttitapahtumia, joista Helsingin johtavat musiikkiarvostelijat kirjoittelivat säännöllisesti sanomalehdissä. Se että esitys tapahtui vähemmän arvokkaassa ympäristössä, ei näytä haitanneen edes ankarimpia musiikkiarvostelijoita. Kriitikko yleensä vain hyppäsi arviossaan kevyemmät esitykset yli tai tyytyi Ilmari Krohnin tavoin toteamaan, että ”jos heitämme syrjään Straussin tanssialiin kuuluvan valssin, tarjottiin neljä sävellystä, joita voisi klassillisiksi kutsua” (*Uusi Suometar* 8.10.1890). Syy sallivuuteen on ilmeinen: 1700-luvulta peräisin oleva sekakonsertin periaate eli vahvana suomalaisessa konserttikulttuurissa, eikä Suomi ollut tässä edes mikään takapajula. Ainakin 1880-luvulle saakka kirjavat konserttiohjelmat olivat enemmän sääntö kuin poikkeus myös läntisten metropolien arvostetuimmista orkestereissa, kuten William Weber (2008: 171–172, 235–272) on tutkimuksessaan osoittanut. Ohjelmisto tosin klassistui voimakkaasti jo vuosisadan puolivälissä, mutta itse konsertin rakenne pysyi sekalaisena.

Helsingin yleisö oli tottunut nauttimaan sekalaisella ohjelmistorakenteella toteutetusta orkesterimusiikista ainakin 1860-luvun alusta lähtien. Tuolloin pääkaupunkiin saatiin uusi teatteri, ja sen orkesteri alkoi ylläpitää säännöllistä konserttitarjontaa. Aluksi konserttien sijasta puhuttiin musiikillisista iltamista ja erikseen vielä sinfonisista iltamista (*symphonisk soirée*), jolloin tilkkutäkkiohjelmaan sisältyi jokin – yleensä klassinen – sinfonia. *Soirée*-ohjelmiston kolmiosainen rakenne alkusoittoineen ja orkesterivalsseineen muistutti hämmästyttävän paljon Kajanuksen populäärejä. Sinfonia määritteli alusta lähtien konserttipaikaksi Yliopiston juhlasalin. Muut *soirées* eli musiikilliset iltamat pidettiin kaupungin kahdessa teatterirakennuksessa sekä Kaivohuoneella ja Seurahuoneella, kahdessa hienoimmassa ja suurimmassa ravintolassa. Ravintolaympäristö tarjosi mahdollisuuden musiikkiyleisön monipuolisempaan palveluun, johon kuului myös juomatarjoilu konsertin aikana.

Yleensä iltamakonsertin kohokohtana – niin Yliopistolla kuin muissakin tiloissa – oli joku solisti, jonka esityksen aikana syvennyttiin tuokioksi musiikin seuraamiseen. Pelkkä orkesterisoitto – ja varsinkin pienempimuotoiset kappaleet – koettiin lähinnä ohjelmantäyteenä. Niiden aikana oli hyvä poiketa vestibyylin puolella tupruttamassa sikaria ja pitämässä palaveria. Aikakauden kriitikoiden vakaumus orkesterimusiikin ensisijaisuudesta musiikillisen maun ja sivistymisen lähtökohtana ei siten vielä ainakaan 1870-luvulla vastannut kuuntelutapojen

todellisuutta. Kriitikot itsekin noudattivat valikoivaa kuuntelemistapaa, mikä saattoi joskus johtaa kiusallisiin seurauksiin. Niinpä nuorelle Martin Wegeliukselle sattui 1870-luvulla sellainenkin erehdys, että hän tuli arvostelleeksi teosta, jota ei edes soitettu konsertissa. Itse asiassa hän oli kappaleen aikana eteisen puolella asioita hoitamassa ja tuli vasta viimeisten tahtien aikana konserttihuoneeseen. Ohjelma oli sillä kohtaa vaihtunut, ja Wegelius arvioi jutussaan väärää teosta. (Sarjala 1994: 221–222.)

Syksyllä 1873 Nathan Emanuelin johtama teatteriorkesteri esitteli uutuuksena *promenad*-konsertit. Ne pidettiin juuri valmistuneella Ylioppilastalolla, ja yleisö sai tottua konserttimusiikkiin vapaan seurustelun merkeissä. Kävelykonsertit Ylioppilastalon pienissä tiloissa eivät ilmeisesti vetäneet tarpeeksi yleisöä, ja seuraava vaihe orkesteritoiminnan suosion nostattamiseksi olivat *monstre*-konsertit, joissa teatteriorkesteri teki yhteistyötä kahden suuren sotilassoittokunnan kanssa. Konsertit pidettiin ulkoilmassa Hesperian puistossa tai Kaivohuoneella, jolloin yleisön vapaampi liikkuvuus oli helpompi toteuttaa. (*Finlands allmänna tidning* 7.10.1873; *Hufvudstadsbladet* 9.10.1873, 13.9.1874; *Morgonbladet* 20.6.1878.)

Lienee syytä korostaa, että kaikilla edellä ja jäljempänä mainituilla kevyemmillä konserttimuodoilla on vankka yleiseurooppalainen tausta. Viimeistään 1830-luvulta alkaen Pariisissa, Lontoossa, Wienissä ja muissa musiikkikeskuksissa konserttilaitos alkoi kaupallistua tunnettujen orkesterijohtajien – Musard, Jullien, Strauss ja Lanner – suosion myötä. Konserttien suosiota ja yleisöpohjaa pyrittiin laajentamaan monin tavoin: siirtämällä konsertit ulkoilmaan, rakentamalla isoja paviljonkeja ja konserttihalleja, alentamalla lippujen hintoja, suurentamalla orkesterien kokoa sekä kasvattamalla konserttien vetovoimaa orkesteriteoksilla, jotka pohjautuivat tanssimusiikin ja oopperan varaan (wienervalsit, kattrillit, polkat, oopperapotpurit). (Weber 2008: 208–231; Rink 2002: 63–64.) Myös Helsingissä seurattiin yleistä kehitystä, tosin monesti vuosikymmeniäkin myöhässä ja ulkomaisia trendejä omiin pienempiin oloihin istuttamalla.

Sekalainen ohjelmisto ja vapaat oltavat, siinä resepti, jota helsinkiläisten orkesterien oli noudatettava jatkossakin, jos mielivät saada yleisöä soittotilaisuuksiin. Kajanuksen orkesterin välitön edeltäjä, Bohuslav Hrimalyn luotsaama Helsingfors konserttorkester (1879–1882) ei onnistunut saamaan tarpeeksi ennakkotilauksia Yliopistossa suunniteltuihin sinfoniakonsertteihin ja keskittyi esittämään pelkästään populäärikonsertteja useana päivänä viikossa. Niiden pi-

topaikaksi oli jo tuossa vaiheessa vakiintunut ravintola Seurahuoneen juhlasali. (Salmenhaara 1995: 492; huvi-ilmoitukset Helsingin lehdissä, esim. *Helsingfors* 13.12.1879, 30.10.1880, 17.1.1881; *Hufvudstadsbladet* 26.11.1881.)

Suosion tavoittelun ja taiteellisuuden välissä

Tähän konserttikäytäntöjen maailmaan Robert Kajanus loi oman orkesterinsa syksyllä 1882. Se erosi aiemmista ainakin seuraavissa suhteissa. 36 muusikon soittajistolla se oli lähes kaksi kertaa suurempi kuin aiemmat teatteriorkesterit ja välitön edeltäjänsä Helsingfors konserttorkester. Orkesterin taloudellinen perusta oli ainakin hieman vakaammalla pohjalla kuin edeltäjillä. Senaatin pienen avustuksen lisäksi toiminta perustui yksityiseen rahoitukseen, jonka järjestämisessä paikalliset liikemiehet Waldemar Klärich ja Nikolai Sinebrychoff olivat keskeisessä roolissa. Kuitenkin Kajanus itse kantoi suurimman taloudellisen riskin, mikä tarkoitti, että orkesterin oli tultava pääosin toimeen pääsylipputulolla. Tilannetta helpotti hieman se, että orkesteri – tai oikeasti siitä koottu pienempi kokoonpano – huolehti myös Ruotsalaisen teatterin näytäntöjen musiikkitarpeesta. Lisäksi tuloja saatiin erilaisista säestystehtävistä, olivat ne sitten isänmaallisia juhlia, solistikonsertteja tai venäläisessä Aleksanterin teatterissa toteutettuja ulkomaisten oopperakiertueiden näytäntöjä.³ Orkesterin soittajisto vakiintui pariaksi vuosikymmeneksi runsaaseen 40 soittajaan. Se koostui aina 1900-luvun alkuvuosiin saakka pääosin ulkomaisista muusikoista, ja koska toimintakausi oli vain seitsemän kuukautta, soittajien vaihtuvuus oli suurta: Kajanus joutui joka syksy rekrytoimaan orkesteriin uusia jäseniä, pääasiassa Pietarista ja Itämeren alueen kylpyläorkestereista, jotka työllistivät orkesterisoittajat kesäkaudella.

Kajanuksen orkesteri oli nykykielellä ilmaistuna kaupallinen yritys, ja menestyäkseen sen täytyi ensisijaisesti vastata paikallisen musiikkiyleisön kysyntään. Toisaalta Kajanuksella oli ilmeisesti alusta lähtien korkeat taiteelliset tavoitteet. Hän halusi kehittää orkesteristaan Suomessa ennen näkemättömän taideinstituution, mannermaiset mitat täyttävän sinfoniaorkesterin. Säännölliset sinfonia-

³ Orkesteriyhdistyksen alkukauden toiminnan taloudellisia ratkaisuja ja vaikeuksia on selostettu yksityiskohtaisesti Marvian tutkimuksessa (Marvia & Vainio 1993: 40–41, 59–96; ks. myös Vainio 2002: 129–165 ja Salmenhaara 1995: 498–503).

konsertit Yliopiston juhlasalissa olivat tärkeä osa musiikillisen taidemaailman vakiinnuttamispyrkimystä.

Viikoittaiset populäärikonsertit Seurahuoneella kehittyivät juuri tämän kaksoistavoitteen – kannattavuuden ja korkean taiteellisen tason – saavuttamiseksi. Ne varmistivat orkesteritoiminnan jatkuvuuden myös silloin, kun Orkesteriyhdistys keikkui vararikon partaalla. Lehtikirjoittelun perusteella populääreihin riitti yleisöä silloinkin, kun Kajanuksen keskimäärin kerran kuussa järjestetyt sinfoniakonsertit kärsivät yleisökadosta. Tilanne muuttui oikeastaan vasta 1900-luvun alussa, jolloin populäärikonsertti koki ensimmäisen kriisinsä, kuten myöhemmin selostan.

Kajanuksen orkesterin läpimurto oli sidoksissa ravintolatoimen ohella sanomalehdistön ja siihen liittyvän julkisuuden voimakkaaseen laajenemiseen. 1880-luku oli suomenkielisen lehdistön voimakkaan kasvun aikaa, jolloin aiemmin lähes kokonaan ruotsinkielinen musiikkikritiikki sai rinnalleen suomenkielisen. Taidearvostelu oli myös irtautunut omaksi kokonaisuudekseen muun uutisoinnin joukosta; kriitikoiden asiantuntijuus sai ”julkisen suojapaikan sanomalehtien sivuilta” (Sarjala 1994: 142). 1890-luvulle tultaessa kaupungissa oli neljä merkittävää sanomalehteä, jotka julkaisivat säännöllisesti musiikkiarvosteluja ja muita musiikkielämää koskevia kirjoituksia: *Hufoudstadsbladet*, *Nya Pressen*, *Uusi Suometar* ja *Päivälehti* (syksystä 1904 alkaen *Helsingin Sanomat*). Keskeisiä kriitikoita tässä tarkasteltavana aikana (noin 1890–1910) olivat Karl Wasenius, Karl Flodin, Ilmari Krohn, Evert Katila ja Oskari Merikanto. Heidän tukensa Kajanuksen orkesterin toiminnan jatkuvassa esilläpidossa on lähes silmiinpistävä – eikä vähäisemmässä määrässä helppotajuisten konserttien kohdalla.

Edellä tuli jo esiin, että 1880-luvulla kultivoitunut kuuntelu ja konserttikuri olivat varsin uusi asia kriitikoillekin. Keskittyntä kuuntelemista korostava konserttikäyttäytyminen rajoittui vielä pitkään sinfonia- ja solistikonsertteihin sekä Yliopiston juhlasaliin. Seurahuoneen konserteissa vallitsi toisenlainen ilmapiiri, mutta yhtä kaikki myös niihin näyttää liittyneen tietoinen pyrkimys konserttitaipojen kohentamiseen ja hyvän maun kasvattamiseen.

Helppotajuinen konsertti oli monessa suhteessa ongelmallinen ympäristö konserttikurin ja maun varjelemiseen. Kajanus itse muisteli vähän ennen kuolemaansa taiteellisten pyrkimystensä vastaanottoa huvittelunhaluisen yleisön taholta:

Mutta monesti minun oli nieltävä katkera kalkki. Kun esimerkiksi soitin ensimmäisen kerran Svendsenin Norjalaisen rapsodian, eräs vanha ystäväni tuli ja sanoi: 'Kuule Kajanus, et kai sinä luule, että olemme tulleet tänne jotain sävelluomuksia [tonskapelser] kuuntelemaan?' Niinpä, yleisö oli hyvinkin sitä mieltä, että oli vaan parempi jutella musiikin säestyksellä. (ben Hang 1932: 192. Käännös vk.)

Kajanus tunsi Svendsenin Leipzigin opintovuosien ajoilta (Vainio 2002: 75–76) ja esitti arvostamansa säveltäjäkollegan musiikkia mielellään; neljä *Norjalais-ta rapsodiaa* kuuluivat populäärien ohjelmistoon jo 1880-luvulta lähtien (ensimmäinen ohjelmatieto on helmikuulta 1885, *Rapsodia n:o 3*). Kansanmusiikkiaiheista ammentavat teokset olivat epäilemättä helposti sulavaa musiikkia myös aikakauden yleisölle. Potpurimuotoinen rakenne, kansalliset sävelaiheet ja vaihtelevat tunnelmat edustivat sitä estetiikkaa, joka oli kaikille tuttua ja jopa kriitikkojen hyväksymää. Pitkähkö kesto (yli 10 minuuttia) ja hiljaiset ja surumieliset jaksot saattoivat silti kyllästyttää juhlijaa kuulijakuntaa, joka ei jaksanut keskittyä mihinkään monimutkaisempaan. Voi myös olla, että 1880-luvun yleisö pysytteli vielä ehdottomammin musiikin huvikäytön kannalla kuin 1890-luvun ja 1900-luvun kuuntelijat. Sivistystyö alkoi vasta vähitellen tuottaa tulosta.

Populääreissä oli ilman muuta monenlaisia kuulijoita, ja maksava asiakas ainakin jossain määrin myös määräsi tahdin. Mitä tahansa "sävelluomuksia" Kajanus ei voinut esitellä, vaikka taiteellinen kunnianhimo olisi siihen yllyttänytkin. Musiikkikritiikki oli kuitenkin Kajanuksen uskollinen liittolainen, kun hän pyrki edistämään orkesterin yleisökasvatusta. Varsinkin 1890-luvulla lehtikirjoittelusta välittyvä kuva pääkaupungin johtavien musiikkikriitikoiden positiivisesta suhtautumisesta ja hyväntahtoisuudesta vanhaa konsertti-instituutiota kohtaan. Tämä asenne tulee hyvin esille Ilmari Krohnin kirjoituksessa toukokuussa 1891. Samalla Krohn veti näkyviin monet erilaiset vaikeudet, jotka rajoittivat hänen mielestään Kajanuksen orkesterin kehittymistä.

Talven kuluessa ovat n.k. helppotajuiset konsertit kohonneet verrattomasti taidearvossa ja siten saavuttaneet sanomalehdistönkin puolelta suurempaa huomiota, kuin siihen asti oli suvaittu niiden osaksi suoda. Tosin esitys ei aina ole tasaista, mutta toisinaan on edellisen kerran puutteet korvattu aivan monenker-

taisesti. Ei voi vaatiakaan, että soittokunta olisi kahdesti viikossa oikealla konserttivireellä, varsinkin kun yleisö on rauhaton ja virvokkeita kannetaan läpi salin ihanimmankin soiton kestäessä; sitä paitsi tiedämme, että orkesterin valittavasti täytyy neljänä iltana viikossa soittaa ruotsalaisessa teaterissa, säästään yleisön keskustelua väli-ajoilla tai osaltaan auttaen ilmoille jotain viheliäistä operettia. – Eikö kuitenkin vast’edes vielä on aika koittava, jolloin hyvää orkesteria ei muuhun käytetä, kuin kunnan konsertteihin ja ooperaan. – Erittäin onnistunut ajatus oli panna toimeen helppotajuisia konserttia yhtenäisillä ohjelmilla [Wagner-illat, teemakonsertit säveltäjien kansallisuuden mukaan]. Hauskaa oli huomata, millä hartaalla osanotolla yleisö tämänkaltaista konserttien taiteellisuudesta kannatti; liekö syytä ollut todellinen hyvä aisti vai olisiko se muodinasiaksi tullut? – Joka tapauksessa luulen juuri semmoisilla ohjelmilla voitavan yleisön aisti kohottaa. (*Uusi Suometar* 2.5.1891.)

Temaattiset illat näyttävät olleen 1890-luvun uutuus, ja epäilemättä niihin sisältyi yleisöä valistava elementti: jos helsinkiläiset saivat kuullakseen useana iltana pelkästään Wagneria tai venäläistä uutta musiikkia, niin yleinen musiikin tuntemus ja kiinnostus säveltaidetta kohtaan nousi huomaamatta. Krohn maalasi orkesterille loistavan tulevaisuudenkuvan, jossa ”viheliäisen operetin” sijaan esitettiin oopperaa eikä epämääräinen käyttömusiikki häirinnyt ”kunnan konsertteihin” keskittymistä. Tämä ennustus on kieltämättä myös toteutunut Kajanuksen orkesterin perillisten osalta. Se on myös ollut johtolanka, joka seuraten aiempi kansallismielinen tutkimus rakensi teleologista historiakuvaa Suomen musiikista. Siinähan toteutunut kehitys määrittelee tulkinnan lähtökohdat ja suuren kansallisen kertomuksen sisällön. Vuonna 1891 orkesterimusiikin tulevaisuutta ei kukaan tiennyt, ja Krohnin kommentti onkin nähtävä aikakauden edistysuskon ja kehitysihanteen tuotteena.

Krohnin tunnustus populäärikonserteille näyttää pitävän paikkansa myös lehtikirjoittelun kokonaisuuden valossa. 1890-luvulla helppotajuisia järjestettiin kolmesti viikossa, ja niitä käsiteltiin sanomalehtien konserttiarvosteluissa aivan saman arvoisina kuin muitakin, tavallisesti Yliopiston juhlasalissa pidettyjä konsertteja. Neljä pääkaupungin lehteä seurasivat hyvinkin tarkkaan helppotajuisten konserttien tapahtumia erityisesti silloin, kun joku mannermainen virtuoosi oli saatu esiintymään. Myös kaikki ulkomailla opiskelleet kotimaiset nuoret taiteili-

jat esiteltiin ja heidän esityksensä analysoitiin usein yksityiskohtia myöten.⁴ Yksi 1890-luvun solistisankareista oli viulisti Charles Grigorovitsch, josta tuli säännöllisten esiintymistensä vuoksi populäärien kestopuosikki. *Päivälehdessä* (13.10.1897) nimimerkki E:n arvio Grigorovitschin konsertista olkoon esimerkki – tosin normaalia lyhyempi – koko vuosikymmenen kritiikeistä:

Helppotajuisessa konsertissa esitti hra Charles Grigorovitsch yhden enimmin pidetyistä kappaleistansa, Wieniawskin "Souvenir de Moscou". Sävellyks on parista venäläisestä kansanlaulusta kokoonpantu virtuoosinnumero täynnä vaikeita polyfoonisia ja kokonaisia flageolettijaksoja. Mutta hra G. osaa, samalla kun hän suorittaa kappaleen teknilliset vaikeudet kerrassaan loistavasti, panna siihen myös niin paljon henkeä ja luonteenomaista väritystä, että esitys saa puhtaasti taiteellisen leiman. Yleisön innokkaiden suosionosoitusten johdosta, soitti hra G. tavallisella anteliaisuudellansa moniaita ylimääräisiä numeroita. Orkesterin numeroista mainittakoon Weberin ihana "Oberonuvertyyri" ja eräs uusi jouhiorkesterikappale, syvämielinen, vaikka hieman yksitoikkoinen "Andante funebre" Tschaikovskilta.

Koko vuosikymmenen ajan populääreissä esiintyivät monet samat solistit kuin Yliopiston juhlasalissa. Tämä selittyy jo pelkästään taloudellisilla seikoilla: Helsingissä vierailevan taiteilijan oli järkevä antaa niin monta konserttia kuin kysyntää oli, ja populääreistä löytyi takuuarma yleisö ylimääräisille esiintymisille. Yli 80 vuosittaisen helppotajuisen konsertin tarjoama mahdollisuus lisäesiintymisiin ei ollut vähäinen, kun niiden määrää vertaa kaikkiin Yliopiston juhlasalissa pidettyihin konsertteihin: niiden määrä vuodessa vaihteli 1890-luvulla 30 ja 40 välillä – mukana oli myös Kajanuksen orkesterin sinfoniakonsertit, joita järjestettiin 8–10 yhden sesongin aikana. (Lappalainen 1994: 263–270.)

Aikakauden keskeisen musiikkiarvostelijan Karl Flodinin mukaan Helsingistä oli kehittynyt kansainväliset mitat täyttävä musiikkikaupunki, jota myös vierailevat säveltaiteilijat kilvan kehuivat:

⁴ Käsitykseni perustuu Helsingin lehtien (*HBL*, *Nya Pressen*, *Uusi Suometar*, *Päivälehti*) populäärikonsertteja koskeviin kritiikkeihin ja uutisointiin vuosina 1890–1899. Lehtijuttujen määrä on lähes tuhat, ja ne on kerätty Kansalliskirjaston DIGI-tietokannasta.

Helsingissä vierailevat ulkomaiset muusikot ihmettelevät pääkaupungin musiikkielämän voimaperäisyyttä. Musiikillisessa mielessä, he sanovat, Helsingissä vallitsevat täysin eurooppalaiset olosuhteet. - - Itse asiassahan *musiikillinen* yleisö "par excellence" ei ole suuri, mutta juuri siksi täytyy sen elävälle taideinnolle antaa suurempi tunnustus. - - Juuri populäärikonserteista mainio orkesterimme saa pääasiallisen elantonsa; sinfoniakonsertit järjestetään ainoastaan suurimman taiteellisen arvostuksen ylläpitämiseksi." (*Nya Pressen* 31.12. 95; *Musikilivet i H.fors* 1895 K. Kursiivi alkutekstissä. Käännös vk.)

Flodinin mukaan varsinainen musiikkiyleisö oli kovin pieni, ja Flodin jopa pelkäsi, että se hemmoteltiin liiallisella tarjonnalla liiankin vaativaiseksi. Samoin kuin Krohn edellä, Flodin korosti populäärikonserttien merkitystä. Pelkkien sinfoniakonserttien varassa musiikkielämä ei voinut kehittyä.

Suurista saavutuksista huolimatta helppotajuisen konsertin formaatissa oli ongelmansa, jotka askarruttivat musiikillisen maun ja sivistyneen kuuntelijakäytöksen kehittäjien mieltä. Koska osa yleisöstä ei selvästikään kuulunut Flodinin mainitsemaan *musiikilliseen* yleisöön, konsertissa saattoi sattua taidenautintoa kovasti haittaavia tapahtumia. Oskar Merikannon mitta tuli täyteen jouluna 1895. Soittolavaa lähimmässä pöydässä istujat saivat kuulla kunniansa.

Helppotajuisessa konsertissa eilen, niin kuin monta kertaa jo ennenkin sai kuunnella enemmän muutaman kuulijajoukon räihinätä ja hyvin äänekästä rupattamista, kuin orkesterin arvokkaita esityksiä. Soisi toki hienommalta yleisöltämme, kuten eilen soittolavaa lähimmässä pöydässä, odottaa niin paljon hienoutta, ettivät he, kun kerran konserttiin tulevat, häiritsisi sekä esiintyjä että muuta yleisöä. (*Päivälehti* 29.12.1895, O.)

Sivistämisen ja konserttikurin esteenä ei ollut pelkästään yleisö, myös ravintolaelinkeinon yhdistäminen konserttiin oli haastavaa. Karl Wasenius peräsi suurempaa hienotunteisuutta tarjoiluhenkilökunnalta varsinkin herkkien solistiesitysten aikana:

Onhan äärimmäisen kiusallista joutua katselemaan, kun tarjotin tarjottimen perään tuodaan esiin herkän soolonumeron aikana ja tämä kaikki vielä marssimalla ylimpänä juhlasalissa, soittajien ja yleisön välissä. Muutaman minuutin kärsivällisyyden ja odottelun ei pitäisi haitata kumpaakaan osapuolta (tarjoilevaa ja kuluttavaa), eikä tuottaa taloudellista eikä gastronomistakaan vahinkoa. (*Hufvudstadsbladet* 14.3.1895; Bis. Käännös vk.)

Kriitikoiden tiedossa näyttää olleen myös tavallisen yleisön perimmäinen motiivi käydä helppotajuisessa konsertissa: seurustelu ja huvittelunhalu. Siitä oli musiikillinen sivistyminen ehkä kaukana. Yleisön käyttäytyminen oli silti hyväksyttävää tai ainakin siedettävää, kunhan seurustelu tapahtui muita pahemmin häiritsemättä. Populäärien proosallisempi puoli kelpasi myös vitsien aiheeksi, kuten seuraava *Päivälehd*en (19.12.1897) kuvitteellinen kertomus ”Helppotajuisessa konsertissa” osoittaa:

Rouva Andersson: – ”Minulla olisi vielä paljon kerrottavaa teille – juuri parahiksi lopetti herra Gregorovitsch soittonsa!”

Rouva Pettersson: ”Te teitte minut hirveän uteliaaksi. Taputtakaamme käsiämme kovasti, kenties hän soittaa uudestaan”.

Populäärikonsertin kriisi

Helppotajuisen konsertin rooli iloisena ja viattomana taidenautintona joutui hetkeksi syrjään vuosisadan vaihteessa. Helmikuun manifestin laukaisema vastarinta veti puoleensa myös säveltaiteen, mistä parhaana osoituksena oli Jean Sibeliuksen ”protestimusiikin” nousu tsaarin hallinnon vastaisen kulttuuritaistelun kärkeen (Murtomäki 2007). Venäläistämiskauden synkeissä oloissa myös Kajanuksen populäärit nousivat näkyviksi isänmaallisuuden manifestaatioksi. Niihin oli helppo sisällyttää kansallismielistä ohjelmaa, pienimuotoisia teoksia yleisön taisteluhenkä nostattamaan. Helmikuussa 1900, Helmikuun manifestin yksivuotispäivänä Kajanuksen populääriin ohjelmaan ladattiin suuri joukko isänmaallisen musiikin ydinteoksia.

Helppotajuinen konsertti eilisiltana muodostui isänmaalliseksi, mieliä lämmitäväksi juhlahetkeksi, tai toisin sanoen surullisten tapausten vuosijuhlaksi. - - Jo ohjelman ensi numero "Vaasan marssi" sai isänmaallisen tunnelman herätetyksi ja se kohosi kohoamistaan kunnes "Suomen laulun" toistamiseen soitettua, yli ohjelman soitettiin "Maamme laulu" jota seisoaltaan kuunneltiin ja johon laulaen koko suurilukuinen yleisö yhtyi. Toistettava oli myöskin tuo mahtava Porilaisten marssi, joka oli ohjelman viimeisenä numerona. Ohjelman - - arvokkain kappale oli Sibeliuksen sviitti "Kuningas Kristianista", jossa tekijän suuri kyky niin loistavasti esiintyy ja jonka useat osat olivat toistettavat. (*Päivälehti* 16.2.1900, nim. J. K.)

Populäärikonserteista tuli muutamaksi vuodeksi hyvinkin isänmaallisia tilaisuuksia. Se ei kuitenkaan suojellut Filharmoonisen seuran konserttitoimintaa taloudellisilta vaikeuksilta, jotka nousivat esiin vuosisadan vaihteen jälkeen. Konserttikausilla 1901–1902 ja 1902–1903 populäärien suosio näytti laskevan nopeasti. Syyt olivat luultavasti pääkaupungin huvielämän sisällön yleisessä kevenemisessä ja yleisön maun muutoksessa. Ajalle uusi mutta sittemmin melko tyypillinen keskustelu käytiin vuonna 1901, kun nimimerkki "Sam" pakinoi *Hufvudstadsbladetissa* (27.1.1901) Kajanuksen populäärien taiteellisuutta vastaan:

Eikö herra Kajanus voisi olla niin vilpittömän ystävällinen että kiinnittäisi joitakin vähäpukaisia naisia esittämään populääreissä hienoja varietee-numeroita? Miksei herra K. halua suoda Helsingin herroille, rouville ja neideille hiukkasen jalompaa, arvokkaampaa taidetta kuin mitä edustavat Jacobs, Beethoven, Mozart, Tschaikovski jne. Minä vaan kysyn. Kiltti herra Kajanus, kiinnittäkää sitä ennen edes joku kukkopillivirtuoosi noiden viulistien ja sellistien sijaan! (Käännös vk.)

Kirjoitus oli selvästikin kieli poskessa tehty, mutta hyvä maku ei ollut kaikille leikin asia. Samin pakinaan tarttui *Uuden Suomettaren* (30.1.1901) nimimerkki H. K. Salanimen taakse kätkeytyi mitä ilmeisimmin Heikki Klemetti, joka tuli myöhemmän uransa aikana tunnetuksi omaperäisestä ja äkäisestä kirjoitustyylistään. Tällainen lehdistöpolemiikki oli samalla osoitus musiikkikirjoittelun täydellisestä kaksikielisyydestä vielä 1900-luvun alussa: ruotsalaisen lehden juttuun reagoitiin heti suomenkielisellä puolella ja päinvastoin. Klemetti lyttäsi Samin varieteehaikailut kerrassaan:

Mitä tämä "Samin" kukka sitten tarjoaisi nähtävää, kuultavaa? Laulajia, laulajattaria, jotka eivät kykene paremmissa paikoissa esiintymään, väärään suuntaan kehitettyjä voimistelijoita, atleetteja ja muita temppujen tekijöitä, ajatusten luki-joita ja sen semmoisia, sekä kaikkea tätä höystämässä musiikki, jonka etevimmät edustajat olivat Strauss ja Offenbach.

Varmemmaksi vakuudeksi H. K:n kirjoitus päättyi ylevään tavoitteeseen. Siinä toistui samat makua normittavat teemat, joita Helsingin musiikkikriitikot olivat toistelleet 1860-luvulta lähtien:

Nykyinen taiteellinen maku ja aisti ovat siksi alhaisella kannalla, että meidän ei suinkaan sovi ruveta vielä kylläisinä mässäilemään, vaan meidän on päinvastoin koetettava voimiemme mukaan yhä eteenpäin kehittyä, saavuttaaksemme edes jonkunlaista yleissivistystä tällä alalla.

Filharmoninen Seura näytti olevan todella vaikeuksissa. Yleisöä ei tullut enää entiseen malliin, ja kaiken kukkuraksi Kajanus sai kuulla, että kaupungin avustus olisi olennaisesti vähenemässä, minkä lisäksi orkesteria uhkasi häätö Seurahuoneelta. *Päivälehti* (7.9.1902) Tuomas tiesi syksyllä 1902 kertoa:

Kajanuksen aikovat ajaa pois Seurahuoneelta. - - Helppotajuiset tulisivat sitten jälleen kai Palokunnan talolle muutettavaksi. Seurahuoneelle lieenee aikomus kutsua joku naisorkesteri. Hyvä jumala siunatkoon! Niin kuin meillä ei ennaltaan naisorkestereita olisi! Ja niin kuin soitannollinen yleisömmä koskaan tottuisi pitämään Palokunnan taloa omanaan!

Uutinen oli totta, ja populäärit pidettiin kaudella 1902–1903 Palokunnan talon salissa. Tilanne ei ollut uusi; orkesteri oli soittanut helppotajuisia Palokunnan talolla jo 1890-luvun alussa ja toisen kerran vuosikymmenen puolivälissä (1895–1897). Tuolloin talo oli vetänyt yleisöä hyvin puoleensa uutuudellaan. Tosin jo konserttikaudella 1895–1896 oli havaittavissa yleisömäärien vähenemistä, jonka kriitikot halusivat laittaa uuden vähemmän kodikkaan konserttitilan syyksi (esim. *Päivälehti* 16.10.1895; *Nya Pressen* 31.12.1895). Myöskään tässä yhteydessä esiin nostetut naisorkesterit eivät olleet mitenkään uusi ilmiö. Keskieurooppalaiset *Damenkapellet* olivat olleet osa pääkaupungin musiikkitarjontaa yli 10 vuoden

ajan. Nyt vaan syystä tai toisesta niitä ja muuta varietee-tarjontaa oli entistä runsaammin, samalla kun populaarikonserttien yleisömäärät vähenivät.

Palokunnan talon kausi kesti vain vuoden, ja orkesteri pääsi jälleen palaamaan Seurahuoneelle syksyllä 1903. Helppotajuisten konsertin ja kulinarismien välillä edelleen vallitsevaa yhteyttä kuvasti hyvin *Hufvudstadsbladetin* (19.8.1903) nimimerkki "Reportörin" paljon puhuva kommentti: "Enää ei tarvitse kiirehtiä konsertin jälkeen jonnekin muualle syömään". Uudessa toivon ilmapiirissä *Uuden Suomettaren* (2.10.1903) kriitikko Evert Katila vetosi yleisöön helppotajuisten puolesta: "Näistä riippuu nimittäin Filharmonisen Seuran taloudellinen tila, eikä sinfoniakonserteista, joiden tulot menevät enimmäkseen ulkomaisten solistien palkkioihin." Katila pohti myös yleisön maun muutosta. Sitä vaivasi jonkinlainen "solistihulluus", ilman kuuluisuuksia ei konsertteihin menty.

Kajanus oli tietysti huomannut saman, ja seuraavina vuosina isänmaallisten konserttien ohessa populaariyhtyeiden yleisömenestys perustui kuuluisiin virtuooseihin. Vuonna 1904 Seurahuoneella esiintyi kaksi ihmelasta Pietarista, Efrem Zimbalist (15 vuotta) ja Michael (Mischa) Elman (11 vuotta). Tosiasiassa Elman oli tuolloin jo 13-vuotias, mutta ihmelapsikonserttien markkinoinnissa oli hyväksyä ilmoittaa solistin ikä alakanttiin (Lappalainen 1994: 118). Pojat olivat Pietarin konservatorion viuluguru Auerin oppilaita, joiden taitoja helsinkiläiset kriitikot kilvan kehuivat (Esim. *Uusi Suometar* 17.4., 27.4., 29.4., 7.12.1904). Toinen yllättävä keino yleisöpulan lopettamiseksi oli unkarilainen mustalaisorkesteri, jonka Kajanus kerrottiin testanneen Budapestin matkallaan. Se kiinnitettiin soittamaan populaarikonserttien jälkeen sekä konserttien välipäivinä (*Hufvudstadsbladet* 19.8.1903).

Suosion tavoittelu ihmelapsilla ja yhteistyö eksoottisten muusikoiden kanssa sisälsi omat vaaransa. Helsinkiläinen musiikkikritiikki ei enää ostanut kaikkea helppotajuisten tarjontaa, suhtautuminen oli 1900-luvun alussa selvästi kriittisempää kuin 10 vuotta aiemmin. Äänenpainot saattoivat olla hyvinkin närkästyneitä, jos Kajanus oli erehtynyt valitsemaan vakiintuneen säveltaidemaailman ulkopuolisia solisteja. *Hufvudstadsbladetin* (21.2.1904) arvostelija Alarik Ugglan oli hyvin tuohtunut Ernesto Roccon konsertista, jossa mandoliinitaiteilija esitti virtuoosimusiikkia. Myös yleisö sai kuulla kunniansa:

Lukuisa yleisö osoitti huonoa makua palkitessaan hra Roccon musiikillisen klovnerian runsailla aplodeilla, mikä johti Sarasaten Zigeunerweisen esittämi-

seen, jos mahdollista vieläkin parodisemmin kuin edellinen [Paganinin] konsertto. Olisiko johtunut jostakin erehdyksestä, että hra Rocco tuli mukaan vakavaan konserttiin, sillä koketin signoren ns. ”taide” kuuluu ilman kaikkea epäilystä siihen ympäristöön, jota tarjotaan yleisölle populaarien jälkeen. (Käännös vk.)

Helsinkiläisyleisö sai myös huomata, etteivät kaikki Pietarin viuluguru Auerin ihmelapset olleet tasokkaita. *Uuden Suomettaren* (21.1.1910) Evert Katila ei antanut armoa luokattomalle pietarilaisvieraille, jonka ohjelmaan kuului Tshaikovskin viulukonsertto:

G. Laserson ei ole ihme eikä lapsi, vaan tavallinen, ehkä lahjakaskin, konservatorion oppilas, nuorukainen, jonka huuliparta on jo pitemmälle kehittynyt kuin hänen soittonsa. - - Esitys oli teknillisesti aivan epäkypsä; vääriä nuotteja, puhtauskompastuksia ja muistin hairahduksia vilisi varsinkin viimeinen, mutta myöskin ensimmäinen osa, ja esityksestä puuttui sen lisäksi kaikki rytmillinen tasasuhtaisuus ja plastillisuus. Sellaisia ”ihmelapsia” olisi meillä itsellämmekin – niitä ei kannata Pietarista tuoda.

Säveltaiteen konsulit valvoivat aiempaa tarkemmin helppotajuisia konsertteja, ja Kajanus joutui luultavasti arvioimaan entistä tarkemmin vierailijakiinnitysten tasoa. Toisaalta tuossa vaiheessa jo 50-vuotias kapellimestari oli onnistunut siirtämään suuren osan helppotajuisten johtamisvastuusta orkesterinsa luottomuusikoille ja ulkopuolisille johtajille (Ringbom 1932: 61–66). Kaikkea arvoaan populaarikonsertti ei ollut vielä menettänyt. Siitä kertoi omalla tavalla *Hufvudstadsbladetin* musiikkipaavin, Karl Waseniuksen laatima uutinen marraskuussa 1906. Sen mukaan nuori säveltäjä- ja pianistilupaus Selim Palmgren oli nimitetty Filharmonisen orkesterin varajohtajaksi vastaamaan populaarikonserteista, jotta Kajanus voi keskittyä sinfoniakonsertteihin. Waseniuksen mukaan populaarit olivat Palmgrenille hyvä harjoituspaikka ”suurempiin muotoihin” (*Hufvudstadsbladet* 2.11.1906).

Vuorossa oli muutenkin musiikillisen taidemaailman ydinjoukon uusi aktio populaarikonsertin uudistamisen puolesta. Vuosia 1905 ja 1906 voi pitää käännekohtana suomalaisen taidemusiikkielämän julkisuuden kannalta, sillä maan ensimmäiset pitkäkestoisemmat musiikkilehdet näkivät tuolloin päivänvalon.

Otto Andersson luotsaama *Finsk musikrevy* (1905–1908) ja Heikki Klemetin *Sävelitär* (1906–1918) tarjosivat ammattimaiselle musiikkikirjoittamiselle uudenlaisen foorumin. Säveltaidemaailma esittäytyi näissä lehdissä vakavasti otettavana kulttuurin kenttänä, jonka toimijoilla oli asiantuntemukseen pohjautuva valta määrittellä maailmansa rajat ja kehityksen suunta.

Tärkeä osa tuota kehitystä oli luonnollisesti pääkaupungin konserttielämä ja siinä sivussa populaarikonserttien tuleva suunta. Jo ensimmäisessä numerossaan *Finsk musikrevy* (1905/1) julkaisi kiertokyselyn lukijoilleen. Otsikko meni suoraan asiaan: ”Miksi käyt niin harvoin orkesterin populaarikonserteissa? Toivotko jotain toimenpiteitä, jotka saisivat sinut tulemaan useammin niihin?”

Musikrevyn filharmoniset lukijat vastasivat innolla kyselyyn. Monia uusia ideoita nousi esiin, jotka liittyivät konserttien ohjelmistoon ja yleisön kuunteluolosuhteisiin. *Helsingin Sanomien* (3.10.1905) uutinen teki varsin kattavan yhteenvedon lukijoiden vastauksista:

- Haluaisin että ravintola kokonaan erotetaan konsertista, väliaikoja olisi lyhennettävä, ohjelman keskittäminen, pikku pöydät pois, tarjoilu johonkin viereiseen huoneeseen, ohjelmat ilmoitettava hyvissä ajoin.
- Tarjoilijat häiritsevät liiaksi, tietyt kappaleet rauhoitettava tarjoilumeteliltä.
- Kiusallinen paksu tupakansavu on estänyt minua käymästä konserteissa.

Tällä keskustelulla oli seurauksensa. Vuoden 1905 suurlakkoa seuranneen poliittisen vapauden ja ihanteellisuuden ilmapiirissä koettiin sellainenkin ihme, että populaarikonsertteihin tuli tarjoilukielto. *Uusi Suometar* (10.11.1905) uutisoi tyytyväisenä: ”Nykyään ei ole helppotajuisissa konserteissa tarjoilua. Tämän pitäisi vaikuttaa sen, että yleisö entistä ahkerammin kävisi näissä konserteissa, koska nyt eivät edeskäyvät liiallisessa virkainnossaan häiritse tarkkaavaista kuulijaa, eikä lasien helinä eikä korkkien pauke epäonnistuneesti säestä orkesterin esiintymistä.”

Ilmeisesti muutoksesta ei tullut lopullinen eikä edes pitkäaikainen. Myös seuraavina vuosina kriitikko Wasenius joutui muutamaan otteeseen kiinnittämään huomiota yleisön häiriökäyttäytymiseen herkkien konserttinumeroiden esityksen aikana (*Nya Pressen* 3.10.1906; *Hufvudstadsbladet* 4.12.1907). Konsertti tapahtui ravintolatilassa, ja koko liiketoiminnalta olisi mennyt pohja pois, jos tarjoilu olisi kielletty pysyvästi. Seuraavina vuosina ilmeisesti tyydyttiin

vain tarjoilun rajoittamiseen taiteellisesti keskeisten ohjelmasuoritusten aikana. Muutoksen suunta oli kuitenkin selvä ja pidemmän päälle hyvin keskeinen populäärien olemuksen kannalta. Se muutti väijäämättömästi musiikki-illan luonnetta – epäilemättä keskittyvän konserttikuuntelun kannattajien toivomalla tavalla. Millä tavalla se vaikutti yleisön koostumukseen, sitä voi vain arvaila. Joka tapauksessa populäärikonsertin sisällössä alkoi painopiste olla sanan loppuosalla.

Huvitteleva porvaristo ja musiikin taidemaailma

1900-luvun alussa Seurahuoneen populäärikonsertit pysyttelivät kiinteänä osana musiikin taidemaailmaa. Se oli kiistattomasti taidemusiikin piirin sisäpuolella, ja Kajanusen isolla orkesterilla tuntui myös olevan Helsingissä jonkinlainen monopoli arvokkaan ravintolakonsertin järjestämiseen. Tämä tuli selvästi esiin tammikuussa 1910, kun Oopperakellarin orkesterin johtaja Victor Carnier päätti järjestää erityisen ”taiteellisen konsertin” (Concerte Artistique) keskiviikon ravintolavieraiden iloksi. Illan ohjelma oli kolmesta jaksosta koostuva perinteinen sekakonsertti, jossa oli alkusoitto (*Hebridit*) pari oopperafantasiaa (oopperoista *Nürnbergin mestarilaulajat* ja *Jevogeni Onegin*), kotimaisia orkesterihittejä (Sibeliuksen *Valse triste* ja Järnefeltin *Kehtolaulu*), näyttämömusiikkia sekä Lisztin *Unkarilainen rapsodia*. Erityistä taiteellisuutta ja samalla populäärikonsertin kaavaa rikkoi Schubertin ”keskeneräinen” h-mollisinfonia. Konserttiin oli vapaa pääsy, ja ravintola oli lehtitiedon perusteella tupaten täynnä. (Huvi-ilmoitukset 19.1.1910 kaikissa neljässä Helsingin päälehdessä.)

Varsinaisen konserttikritiikin kannalta tapahtuma näyttää olleen jotenkin arveluttava, eikä konserttia arvioinut kuin *Nya Pressen* (20.1.1910). Myös tämän lehden ”Urbanin” kirjoitustyylistä voi päätellä, ettei hänkään ollut musiikkiarvostelija. Juttu ei kertonut juuri mitään itse esityksestä, vaan kuvaili yleisön tunnelmia ja ravintolan palveluja. Konserttiin liittyi kuitenkin pieni yksityiskohta, joka toi sille lisää julkisuutta, nyt pilalehti *Fyrenin* (22.1.1910) kulttuuripalstalla. Lehden nimimerkki ”Spex” väitti kirjoituksessaan, että kapellimestari Kajanus oli sallinut 14 soittajansa vahvistaa Carnierin artistikonserttia. Kirjoituksen mukaan Kajanus oli aiemmin kieltänyt jyrkästi muusikoitaan toimimaan vapaapäivinä

”iloisemman musiikin palveluksessa”. Kirjoittaja ihmetteli, miksi Kajanuksen ”ankara periaate” oli äkkiä muuttunut juuri samana päivänä, kun kaupungin toinen suuri orkesteri, Alexei Apostolin ”konsertti-orkesteri” [Helsingin torvisoittokunta] ilmoitti pitävänsä suuren wienervalssi-illan Kajanuksen orkesterin kotipesällä, Seurahuoneella.

Vihjailu Apostolin ja Kajanuksen huonoista väleistä ja heidän orkesteriensa kovasta kilpailusta sai Kajanuksen antamaan haastattelun *Fyrenille*. Hän myönsi antaneensa luvan kolmelle – ei 14:lle – soittajalleen vahvistaa Carnierin orkesteria, koska tahtoi edistää hyvää kevyttä musiikkia. Samalla hän kertoi tullessa johdetuksi harhaan:

Jos olisin aavistanut, että herra Carnier pyytäisi apua päästäkseen loukkaamaan vakavaa taidetta (Schubertin h-mollisinfonia Opriksessa!), niin olisin muutta mutkitta sanonut ei. Spexin pitäisi tästä ymmärtää, että toimiani sanelevat toiset näkökohdat kuin mitä hänen arvottomat vihjailunsa kilpailusta herra Apostolin kanssa antavat ymmärtää. Lopuksi haluan vielä kerran vakuuttaa, ettei minulla ole mitään iloista ja pirteää musiikkia [glad och pigg musik] vastaan, mutta en tunne mitään myötätuntoa musiikillisia huijauksia [pig-musik] kohtaan. (*Fyren* 29.1.1910; Intervju med Kajus [Kajanus] på Espis. Käännös vk.)

Ravintolaorkesterin esittämä sinfoninen musiikki oli Kajanuksen mielestä säveltaiteen tarvelemistä. Kommentin takana saattoi olla myös ajatus, että yksinoikeus musiikin taidemaailman edustamiseen ravintolaympäristössä kuului hänen omalle orkesterilleen. Kajanus oli myös alkanut kehittää omaa populaarikonsertin konseptiaan entistä taiteellisempaan – tai ainakin ajankohtaisempaan – suuntaan. Tämä näkyi muun muassa siinä, että illan ohjelmaa tiivistettiin kahteen jaksoon ja sen aikana esiteltiin pelkästään uutta ranskalaista tai uutta kotimaista musiikkia. Jälkimmäisissä oli usein tapana, että kotimaiset säveltäjät johtivat teoksensa itse; yhtenä ääriesimerkkinä oli huhtikuussa 1907 pidetty populaari, jossa ensimmäisen jakson johti unkarilainen kapellimestari Nándor Rékai kotimaansa ohjelmalla, ja toisella jaksolla puikkoa heilutti peräti viisi kotimaista säveltäjää, Järnefelt, Kajanus, Melartin, Palmgren ja Sibelius – kukin omista teoksistaan.⁵ Konsertin päätti Erkki Melartinin 3. sinfoni-

⁵ 62:dra Populära-Konserten i Societetshuset. Program tisdagen den 23 April 1907 kl. ½ 8 e. m. (Kansalliskirjaston pienpainatteen).

an viimeinen osa. Melartin oli osallistunut helppotajuisten taiteellistamiseen jo aiemmin; mm. hänen kaksi ensimmäistä sinfoniaansa oli esitetty populääri-
rissä välittömästi Yliopiston juhlasalin kantaesityksen jälkeen. (*Uusi Suometar* 11.3.1903, 10.2.1905.)

1910-luvulle saakka populäärikonsertti säilytti asemansa Helsingin musiikilisen taidemaailman ydintapahtumana – sinfoniakonserttien ja ulkomaisten kuuluisuuksien solistikonserttien rinnalla. Se pystyi vuosikymmeniä vastustamaan painetta kahdelta taholta.

Ensimmäinen paineen nostaja oli moderni taidemaailma, joka ilmeisesti kaikkialla länsimaissa kehitti orkesterilaitosta taiteellisempaan ja yleisöä kurinalaisempaan suuntaan. Kajanuksen populäärikonsertti kykeni viivästyttämään tätä muutosta ja ylläpitämään yli 30 vuoden ajan vanhaa sekalaisen konsertin perintöä. Siihen kuului erittäin vaihteleva ohjelmisto, mutta myös yleisön valtaosan satunnainen tai puoliksi keskittyvä tapa kuunnella esitystä. Epäilemättä viimeinen pisara tuon vapauden menetykseen oli tarjoilun lopettaminen esityksissä. Samalla myös istuminen pienissä pöytäryhmissä koettiin tarpeettomaksi, ja koko konsertin ilmapiiri vakavoitui aivan riippumatta siitä, mitä ohjelmassa soitettiin. Muutos ei tapahtunut hetkessä, koska konserttisalin ylläpitäjänä oli ykkösluokan ravintolayrittäjä. Tarjoilukielto alkoi koskea kaikkia yhteiskuntapiirejä viimeistään kesäkuun 1. päivänä 1919, kun Suomen uudessa tasavallassa astui voimaan ehdoton kieltolaki. Tarjoilu loppui nyt myös ”valioväen” ravintoloissa, joita sota-ajan vuoksi vuonna 1914 säädetty ”juovutusjuomakielto” ei ollut vielä koskenut. (Peltonen 1997: 96–97.)

Toinen kilpaileva taho olivat teatteriympäristössä kehittyneet populaarikulttuurin muodot, kuten varietee, operetti, sirkus ja muut sekalaiset viihdenäytökset. Helppotajuinen konsertti veti vuosikymmeniä yleisöä puoleensa, vaikka kevytkenkäisempää näyttämöllistä huvia oli tarjolla koko ajan. Luultavasti tämä oli mahdollista vain sen vuoksi, että pääkaupungin viihdetarjonta oli suhteellisen kehittymätöntä ja epäsäännöllistä. Esimerkiksi ensimmäinen oikea varietee-teatteri Apollo aloitti toimintansa vasta vuonna 1911 (Hirn 2001). Paikallinen sivistysporvaristo pysyttäytyi mieluiten vanhassa. Sen mieli ja maku muuttuivat kevyempään suuntaan samalla tavalla verkkaisesti kuin taidemaailman sisällä haluttiin liikkua vakavampaan suuntaan. Populäärikonserttien pitkän menestyksen takaajana olikin viime kädessä helsinkiläisen koulutetun luokan konserva-

tiivisuus ja taidemaun muutoksen rauhallinen tahti. Sekalainen konsertti onkin ilmiselvä osoitus musiikkiyleisön tapojen ja mentaliteetin pitkästä kestosta, *longue durée*sta (Hyrkkänen 2002: 74–90). 1700-luvulta peräisin oleva tapa kuunnella musiikkia vaihtelevien affektien kokonaisuutena säilyi Helsingissä läpi koko 1800-luvun ja vähän ylikin. Oliko niin, että moderni aika – sen iloton taidemaailma ja karkea viihdetarjonta – ahdisti liikaa? Populäärikonsertin kodikkuudesta löytyi turva ja helpotus monenlaiseen vaivaan.

* * *

Kohottavaksi lopuksi Kajanuksen populäärikonsertin vaiheisiin pääkaupungin taidemaailman osana nouskoon *Fyrenin* pilapiirros vuodelta 1910. Se kertoo vastaansanomattomasti helsinkiläisen koulutetun luokan uusista haasteista vanhan ja uuden elämäntyylin, ihanteen ja todellisuuden välillä. (Kuva 3.)

Piirroksen vasen sarake kuvaa sivistysporvarin – mahdollisesti *Fyrenin* itseironisen journalistin – työpäivän ihanteellista kulkua. Oikea puoli näyttää siten todellisuuden. Työpäivän pitäisi alkaa aamukymmeneltä postin selailulla ja jatkua sitten iltapäivällä utteran kirjoittelun parissa. Todellisuudessa kello 10 toimittaja kuorsaa vielä suu auki omassa sängyssään, ja iltapäiväkin menee omakohtaiseen ”*longue durée*en”, olon paranteluun kahvin ja konjakin avulla. Tämän artikkelin kannalta keskeisin on iltaohjelman kuvaus. Toimittajan pitäisi kohottaa mieltään populäärikonsertin herättämien tunnelmien varassa, mutta reaali maailmassa askel suuntautuu elokuvateatteriin jännittävää takaa-ajokohtausta seuraamaan. Puolilta öin toimittaja ei tietenkään ole nukkumassa, kuten pitäisi, vaan ilta jatkuu sikaria tuprutellen ja punssia nautiskellen hyvässä seurassa.

Helsingforsarens dag.

Huru han borde lefva.

Huru han lefver.



Kuva 3. Helsingkiläisen päivä (Fyren 1.12.1910).

Viimeistään amerikkalaisen massakulttuurin tulo Suomeen elokuvaesitysten muodossa ratkaisi pelin lopullisesti populäärikonsertin tappioksi. Säännölliset elokuvaesitykset alkoivat Helsingissä vuonna 1904, ja jo vuotta myöhemmin tämän artikkelin suosikkilähde, kulttuurilehti *Fyren* (25.11.1905) kutsui Helsinkiä ”elävien kuvien kaupungiksi”, jossa oli kolme suurta ja prameata elokuvateatteria vaihtelevalla ohjelmalla. Seuraavalla vuosikymmenellä ”leffasta” oli tullut jo erittäin suosittu kansanhuvi. Myös Kajanus vaihtoi huomionsa 1910-luvulla populäärikonserteista ”kansankonsertteihin” ja ”kansansinfoniakonsertteihin”, toisin sanoen alempien luokkien yleisökasvatukseen Helsingin työväentalolla. Tällainen toiminta sopi epäilemättä paremmin verovarjoilla toimivan Helsingin kaupunginorkesterin profiiliin. Kaupungin haltuun joutui myös populaarien tapahtumapaikka, ravintola Seurahuone, josta tehtiin vuonna 1913 Helsingin kaupungintalo (Salminen 1998: 84).

Helppotajuinen konsertti instituutiona, joka sekoitti länsimaisen konserttikulttuurin erilaisia affekteja toisiinsa ja rinnakkain, lakkasi pian olemasta – tietävästi viimeiset konserttisarjat vanhalla nimellä järjestettiin konserttikaudella 1918–1919. Konserttipaikkana oli edelleen ravintola, nyt Helsingin uuden pörssitalon Grand Restaurant Börs.⁶ Populäärikonsertti tosin jatkui musiikkiohjelman mallina suomalaisessa ravintolamusiikissa aina 1930-luvulle saakka ja joutui vain vähitellen amerikkalaisen tanssimusiikin eli jazzin syrjäyttämäksi. Populäärimusiikista tuli populaarimusiikkia. Viimeisimpiä vanhakan- taisen populääriaffektin ja -mentaliteetin venyttäjiä oli vuonna 1927 perustettu Radio-orkesteri, joka noudatti syntyessään nimenomaan helppotajuisen salon- kisoiton perintöä (Salmenhaara 1995: 506–507; Lyytinen 1996: 28, 33). Ohjelma vakavoitui radiosakin sitä mukaa, kun Radio-orkesterin koko kasvoi ja siitä tuli Radion sinfoniaorkesteri.

⁶ Helsingin musiikkilautakunta Ua4, Ua5, Helsingin kaupunginarkisto; <http://porssitalo.fi/porssitalon-arkkitehtuuri>.

Lähteet

Arkistolähteet

Helsingin kaupunginarkisto, Helsingin musiikkilautakunta 1915–1920.
Kansalliskirjasto, Pienpainatteet.

Lehtiaineisto (Kansalliskirjaston DIGI-tietokanta)

Finlands allmänna tidning

Finsk Musikrevy

Fyren

Helsingfors

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Morgonbladet

Nya Pressen

Programbladet

Päivälehti

Raivaaja

Uusi Suometar

Östra Finland

Kirjallisuus

Anonyymi (1934) *”von Pfaler Ina. Aikalaiskirja 1934*, s. 513. <http://runeberg.org/aikalais/1934/0511.html> (luettu 15.8.2015).

Becker, Howard S. (2008) *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

ben Hang, Maj (1932) *”Aktuellt i toner. Robert Kajanus drar några av sina minnen”*. *Helsingfors Journalen*, N:o 13, s. 192.

Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

Byckling, Liisa (2009) *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.

- Elias, Norbert (1990) *Über den Prozess der Zivilisation I–II*. Frankfurt am Main: Suhkamp.
- Elias, Norbert (1997) *Saksalaiset. Valtataistelut ja habituskehitys 1800- ja 1900-luvuilla*. Suom. Paula Nieminen. Tampere: Gaudeamus.
- Hirn, Sven (2001) *Apolloteatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hyrkkänen, Markku (2002) *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Jalkanen, Pekka (2003) "Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel". Kirjassa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY. Ss. 112–251.
- Klinge, Matti (1982) *Kaksi Suomea*. Helsinki: Otava.
- Kurkela, Vesa (2014) "Universal, National or Germanised?" *Finnish Music Quarterly* 2/2014, ss. 26–29.
- Kurkela, Vesa (2015a) "Seriously Popular. Deconstructing Popular Ochestra 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 Publishing, ss. 123–138.
- Kurkela, Vesa (2015b) "Popular Wagner. Wagner evenings in Helsinki 1890–1911". In *Wagner and the North*, edited by Martin Knust & Anne Sivuoja-Kauppalaa. Forthcoming, Sibelius Academy 2016.
- Lappalainen, Seija (1994) *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lyytinen, Erkki (1996) "The Foundation of Yleisradio". Rauno Endén, ed. *Yleisradio 1926–1996. A History of Broadcasting in Finland*. Helsinki: Finnish Historical Society. Ss. 11–70.
- Marvia, Einari – Matti Vainio (1993) *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*, Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Murtomäki, Veijo (2007) *Jean Sibelius ja isänmaa*. Helsinki: Tammi.
- Peltonen, Matti (1997) *Kerta kiellon päälle. Suomalainen kieltolakimentaliteetti*. Hämeenlinna: Tammi.
- Ringbom, Nils-Eric (1932) *Helsingin orkesteri 1882–1932*. Suomentanut Taneli Kuusisto. Helsinki: Frenckellin kirjapaino.
- Rink, John (2014) "The profession of music". *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson. Cambridge University Press. Ss. 55–86.
- Salmi, Hannu (2005) *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*. New York: University of Rochester Press.
- Salmenhaara, Erkki (1995) *Suomen musiikin historia 2*. Helsinki: WSOY.

JALOSTAVAA HUVITTELUA:
ROBERT KAJANUKSEN HELPPOTAJUISET KONSERTIT SIVISTÄMISPROJEKTINA

- Salminen, Anu (1998) "Engelin Seurahuoneesta Kaupungintaloksi". Kirjassa *Kaupungin Leijonasydän*. Helsingin kaupunginmuseo. Ss. 83–84.
- Sarjala, Jukka (1994) *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*. *Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*, Turku: Turun yliopisto.
- Tolvas, Ilpo (1979) "Ringbom, Nils-Eric". *Otavan iso musiikkitietosanakirja 5*. Helsinki: Otava. S. 49.
- Vainio, Matti (2002) "Nouskaa aatteet" *Robert Kajanus – elämä ja taide*. Helsinki: wsoy.