

Matti Vainio

Orkesteri etsii tietään

Tutkielmia Suomen
orkesterihistorian vaiheilta

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1992

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 40

Matti Vainio

Orkesteri etsii tietään

Tutkielmia Suomen
orkesterihistorian vaiheilta

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1992

URN:ISBN:978-951-39-8847-0
ISBN 978-951-39-8847-0 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-680-717-8
ISSN 0075-4633

Copyright © 1992, by Matti Vainio and
University of Jyväskylä

Jyväskylän yliopiston monistuskampus
ja Sisäsuomi Oy, Jyväskylä 1992

ABSTRACT

Vainio, Matti

The orchestra seeks its way. Studies in Finnish orchestral history/

Matti Vainio

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1992. 251 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 40)

ISBN 951-680-717-8

Zusammenfassung

The monograph comprises six separate studies relating to Finnish orchestral history. The studies deal with 1) the early phase of orchestral activity in Finland from 1600-1700, 2) some of the leading figures in the Finnish orchestral tradition (Robert Kajanus, Georg Schnéevoigt, Tauno Hannikainen), 3) three conflicts relating to the orchestra in the Finnish capital, 4) the image of Finland created abroad by the Finnish orchestras, 5) the development of orchestral activity from its beginnings to the concert institution it has become today and 6) the concert hall debate in Finland's two capitals (Turku, Helsinki) over the past two hundred years. The studies are mainly concerned with the two main Finnish orchestras, the Helsinki Philharmonic Orchestra, which is the oldest professional orchestra both in Finland and the Nordic countries (founded 1882), and its sister ensemble, the Finnish Radio Symphony Orchestra (founded 1927).

The publication of these studies marks the bicentennial of the Finnish orchestra, which was variously celebrated in spring 1990. Orchestral activity in Finland dates back to the founding of the Turku Musical Society in 1790 which, in turn, occurred on the birthday of Gustav III, king of Sweden (and Finland). In fact, the history of the orchestra in Finland is considerably older than this with a rather vigorous musical life starting up in Turku Academy shortly after its foundation in 1640.

From a European perspective the position of orchestral music in Finland today is very good indeed: Finland not only has one of the world's densest networks of institutions for the study of music but also one of the world's densest networks of orchestras. Nonetheless, orchestral activity has often been in crisis – as indeed is the case at present. Surprisingly, the ingredients of crisis have had much in common over the years: the material prerequisites for orchestral activity have adversely affected those of the musical and spiritual dimensions with a corresponding effect on the level of artistic activity.

Running throughout these studies, then, is a single "motif": the crisis which orchestras, in performing their artistically and socially important work over the years, have found themselves in through no fault of their own, and in which they find they are continually required to justify their existence. Each study examines the origins of the crisis in question, its background, those involved and, finally, the strategies for solving it. In describing this process the aim has been to illuminate some of the most interesting and, from the viewpoint of development, most important musical trends in Finnish orchestral history.

The Helsinki Philharmonic Orchestra, The Finnish Radio Symphony Orchestra, History of Orchestra, Orchestra Institution, Musical History of Finland.

SISÄLLYS

ESIPUHE	9
1 SUOMEN ORKESTERIHISTORIAN KULMAKIVIÄ	13
1.1 Orkesteritoiminnan akateeminen perinne	13
1.2 Julkinen konserttitoiminta alkaa Turussa	15
1.3 Turun Soitannollinen Seura	16
1.4 Orkesteritoiminta alkaa Helsingissä	18
1.5 Paciuksen kultaa-aika	20
1.6 Teatteriorkestereiden aika	21
1.7 Orkesterimusiikin uusi kukoistus	23
2 KOLME TAISTELEVAA KAPELLIMESTARIA	26
2.1 Robert Kajanus – ensimmäinen kaikista	26
2.2 Georg Schnéevoigt – ”orkesteripiiskuri”	45
2.3 Tauno Hannikainen – moderni aristokraatti	55
3 KOLME KYLMÄÄ ORKESTERISOTAA	71
3.1 Poliittiset intohimot orkesteririidan siemeninä	71
3.2 Ensimmäinen kylmä orkesterisota	85
3.2 Toinen orkesterisota	96
3.4 Kolmas orkesterisota	105
3.2 Orkesterisotien loppunäytökset	119
4 ORKESTERIT SUOMI-KUVAA KIRKASTAMASSA	124
4.1 Miksi Suomi-kuvaa pitää kirkastaa?	124
4.2 Helsingin filharmonikot Pariisiin maailmannäyttelyssä	127
4.3 Helsingin sinfoniaorkesteri Ruotsissa	151
4.4 Helsingin kaupunginorkesteri Englannissa	154
4.5 Helsingin kaupunginorkesteri Ruotsissa	166
4.6 Kirkastuiko Suomi-kuva?	168

5	MUSIIKKIA MONEEN MAKUUN	170
5.1	Valiosinfonioita eliittiyleisölle	170
5.2	Säveltäjät johtavat omiaan	181
5.3	Kaiken kansan konsertteja	184
5.4	Orkesterit kritiikin kourissa	188
6	TOTEUTUNEET JA TOTEUTUMATTOMAT MUSIIKKISALIT	199
6.1	Konserttitoiminnan varhaisvaiheita Turussa	199
6.2	Musiikkitoimintaa Helsingissä 1700-1800-luvuilla	201
6.3	Helsingin toteutumattomia konserttisali- hankkeita tällä vuosisadalla	213
6.4	Toteutuiko haave kunnan konsertti- salista sittenkään?	226
	ZUSAMMENFASSUNG	235
	LÄHTEET	247

ESIPUHE

Tämä tutkimus lienee tarpeen yhdistää Suomen orkesterilaitoksen 200-vuotistapahtumiin, joita vietettiin monin muodoin keväällä 1990. Orkesteritoimintamme on laskettu varsinaisesti alkaneen Turun Soitannollisen Seuran perustamisesta, joka taas tapahtui kuningas Kustaa III:n syntymäpäivänä 1790. Tosiasiallisesti suomalainen orkesteritoiminta on huomattavasti vanhempaakin, sillä jo Turun akatemiassa – heti kohta sen perustamisen jälkeen 1640-luvulla – ryhdyttiin harjoitettamaan verrattain vilkasta yhtymusisointia, vaikka muodot ehkä olivatkin nykynäkökulmasta katsoen vaatimatomat, eikä konsertteja edes pidetty kaikelle kansalle avoimina. Joka tapauksessa tarvittava käyttömusiikki saatiin omasta takaa kaikkiin akatemian juhlatilaisuuksiin. Institutionalisoitunut julkinen konserttitoiminta kylläkin virisi sittemmin juuri Soitannollisen seuran aloitteesta.

Tilanteen tänään kuvittelisi olevan eurooppalaisittainkin katsoen erinomainen. Suomessa on maailman tiheimpiin kuuluvan musiikkioppilaitosverkoston lisäksi maailman tiheimpiin kuuluva orkesteriverkosto, jonka ei ole toistaiseksi tarvinnut juurikaan huolehtia tulostavasti ikävistä ongelmista: Orkesterit kuuluvat useimmiten kunnan kulttuuripalvelujen järjestelmään ja saavat rahoituksensa ensisijaisesti sitä kautta ja toissijaisesti valtionavustuksista, siis ns. julkisista varoista. Yksikään orkesteri ei meillä tule toimeen "omakustan-

nushintaan” eli markkinatalouden periaattein itserahoitteisesti. Järjestelmää ollaan tosin paraikaa uudistamassa; hallitus on antanut eduskunnalle esityksen orkesterilaiksi, joka toteutessaan muuttaa rahoitusrakenteita radikaalistikin, eräiden yksiköiden kohdalla edulliseen, eräiden taas vähemmän edulliseen suuntaan.

Viime vuosina eletyistä hyvistä ajoista huolimatta voidaan sanoa, että orkesterilaitoksemme on jälleen kriisissä – jos kohta siinä se on ollut monesti ennenkin. Nykyisen kriisin aiheuttajana on tietysti ennen muuta raha eli kulttuuripolitiikan peitekielellä ilmaisten taidelaitoksen toimintaedellytykset, joita monet kunnat ovat lähteneet päättäväisesti kaventamaan. Julkisuudessa on ollut puhetta eräiden orkesterien lakkauttamisesta ja monien orkesterien toimintojen supistamisesta. Lakkauttamista on esitetty paitsi taloudellisista myös taiteellisista syistä. Orkesterien ylläpito on käynyt ymmärrettävästä syistä kunnille raskaaksi, koska orkesterit vain nielevät rahaa, mutta eivät sitä juurikaan tuota.

Eräät kriitikot taas ovat pitäneet maamme monia pieniä ja keskisuuriakin orkestereita todellisten orkesterien irvikuvina, jotka eivät mm. puutteellisten taitojensa ja vähäisen kokonsa vuoksi pysty täysipainoisiin taiteellisiin suorituksiin ja siten vain vääristävät orkesterimusiikkia kuuntelevan kansan musiikillista todellisuuskuvaa. Sen vuoksi järjestelmä olisi korvattava tämän mallin mukaan muutamalla suurella ja laadukkaalla orkesterilla, jolloin niiden tehtäviin lisättäisiin konserttimatkailu – aluetoiminta – ympäri laajoja maakuntia. Olisiko ideoitsijoilta unohtunut, että alueorkesteritoimintaa on maassa riittävästi kokeiltu harjoittamalla sitä paikka paikoin jo parinkymmenen vuoden ajan? Kokemukset vain eivät ole olleet kaikissa tapauksissa kovin rohkaisevia.

Ottamatta kantaa esitettyihin säästöratkaisuihin voidaan siksi helposti ymmärtää, miksi orkesterit ja niiden mukana orkesterien pitkälle koulutetut taiteilijat kokevat jälleen joutuneensa – vielä kahdensadan kunniakkaan toimintavuoden jälkeenkin – syvään kriisiin ja *etsivänsä yhä omaa tietään*, joka välillä jo näytti löytyvän mutta joka taas nyt näyttää kadonneen jäljettömiin.

Tämä tutkielmakokonaisuus on syntynyt pitkäaikaisesta suomalaisen orkesterihistorian alaan liittyneestä tutkimusharastuksestani, joka alkuun kohdistui etupäässä maamme – ja samalla koko Pohjoismaiden – vanhimman, yhtäjäksoisesti

toimineen ja edelleenkin toimivan ammattiorkesterin, Helsingin Orkesteriyhdistyksen, sittemmin Helsingin Filharmonisen seuran orkesterin, sittemmin Helsingin kaupunginorkesterin vaiheiden selvittämiseen. Asian teki normaalia kiinnostavammaksi se, että nimenomaan tässä orkesterissa ja tämän orkesterin toiminnan tuloksena syntyi valtaosa sitä suomalaisista musiikkia – mm. Sibeliuksen koko sinfoniatuotanto – joka muodostaa tukevan kivijalan musiikkikulttuurillemme.

Sittemmin näkökulmani on toki laajentunut koko suomalaisen orkesterihistorian jälkien seurailuun. Yhteinen piirre nyt käsiteltävänä oleville kysymyksille on edellä mainittu kriisi – tilanne, johon orkesterit ovat aikojen kuluessa eri syistä joutuneet taiteellisesti ja yhteiskunnallisestikin tärkeää työtä tehdessään ja jossa ne ovat sitten joutuneet yhtä mittaa tavallaan perustelevaan olemassaolonsa oikeutusta ja siten pyrkineet kriiseistään selviytymään: *etsimään tietään*.

Tekstiäni on sen eri vaiheissa lukenut moni kollega. Useita saamiani kommentteja olen ottanut kiitollisena huomioon, useita en. Saksankielisen yhteenvedon on kääntänyt Jürgen Matthies ja englanninkielisen abstraktin Michael Freeman.

Omistan kirjan ystävättärelleni Veeralle, joka on vuosikaudet kahdesti päivässä – aamuin illoin – pitänyt tunnollisesti huolta omien tarpeittensa ohella myös minun liikunta- ja ulkoilutarpeistani.

Jyväskylässä kuningas Kustaa III:n 245. syntymäpäivänä

Matti Vainio

1 SUOMEN ORKESTERIHISTORIAN KULMAKIVIÄ

1.1 Orkesteritoiminnan akateeminen perinne

Vuotta 1790 – Turun Soitannollisen Seuran perustamisvuotta – on yleensä totuttu pitämään suomalaisen orkesteritoiminnan institutionalisoitumisen alkuna samalla tavoin kuin vuotta 1640 – Turun akatemian perustamisvuotta – suomalaisen korkeakoululaitoksen alkuna. Nämä kaksi sinänsä täysin erillistä kulttuuri-instituutiota liittyvät yllättävän läheisesti toisiinsa: orkesterimusiikin harjoitus on kuulunut alusta pitäen merkittävänä osana akateemisen elämän juhlaan ja arkeen.

Tosiassiallisesti orkesteritoiminta Suomessa on paljonkin vanhempaa. Tiedossamme on, että ainakin 1500-luvulta lähtien Turun linnassa on esitetty säännöllisesti yhtyemuotoista ”pöytämusiikkia”, jota voitaneen hyvinkin pitää orkesterimusiikin eräänlaisena alkuasteena.¹ Mutta varsinaisesti Turun akatemian perustaminen synnytti erittäin merkittävän akateemisen musiikinharjoituksen tardition ylioppilaiden piirissä. Jo akatemian vihkiäisjuhlassa opiskelijoista koottu yhtye piti huolen rituaaleihin tarvittavasta juhlamusiikista. Sama-

¹ Marvia 1959

ten akatemian konsistori päätti heti ensi töikseen, että jokainen uusi professori tuli asettaa virkaansa tietynlaisin juhla-menoin, joihin musiikki kuului aivan oleellisena osana. Turun akatemian ensimmäisestä promootiosta 1643 lähtien orkesterimusiikki tuli kuulumaan Upsalan yliopistosta lainatun mallin mukaan näidenkin akateemisten rituaalien merkittäviin muotoihin – kuten se kuuluu nykyisissäkin promootiojuhlallisuuksissa; sen sijaan professori-installaatioiden ja eräiden muiden akateemisten riittien yhteydestä orkesterimusiikki on aikojen kuluessa valitettavasti lakkautunut.²

Vaikka ylioppilaiden vapaasta musiikinharjoituksesta onkin melkoisesti tutkimustietoa akatemian ensimmäisen vuosisadan ajalta,³ siinä ei kuitenkaan ollut järjestettyä musiikinopetusta ennen vuotta 1747. Tällöin akatemiaan näet perustettiin ensi kertaa musiikin harjoitusmestarin virka. Viran perustamisasetuksessa korostettiin akateemisen kapellin periaatteellista tärkeyttä valtakunnan sivistyselämässä muiden Ruotsin valtakunnan yliopistojen malliin.

Näin Suomi oli saanut kautta aikain ensimmäisen vakinaisen musiikinjohtajansa ja samalla ensimmäisen orkesterinsakin. Tuolloin syntynyt akateeminen kapelli toimi miltei yhtäjaksoisesti 178 vuotta eli vuoteen 1925, jolloin Robert Kajanuksen kärsivällisyys amatööriorkesterin johdossa oli hvennut loppuunsa ja sen rinnalle perustettu Ilmari Krohnin vuonna 1926 synnyttämä Helsingin yliopiston Ylioppilaskunnan Soittajat (YS). Sitä voidaan pitää Turun akateemisen kapellin toiminnan välittömänä jatkona. Näin ollen vuotta 1747 voisi pitää paitsi yliopistollisen musiikinharjoituksen myös suomalaisen amatööripohjaisen orkesteritoiminnan tosiasiallisena alkamisvuonna.

Tiedot Turun akatemian kapellin musiikkitoiminnasta ovat kuitenkin perin niukat – lähteitä tuhoutui ensin Turun palossa 1827 sekä sittemmin jatkosodan pommituksissa 1944, jolloin Helsingin yliopisto kärsi suuret vahingot. Akateemisen orkesterimusiisoinnin muotoja ovat ansiokkaasti selvittäneet mm. Otto Andersson, John Rosas ja erityisesti Einari Marvia.

Akateemisen kapellin tiedetään harjoitelleen kahdesti viikossa keskiviikkoisin ja lauantaisin, koska professorit pitivät luentojaan viikon neljänä muuna arkipäivänä, jotta mu-

² Klinge ym. 1988

³ Andersson 1947; Marvia 1958 ja 1986

siikin, piirustuksen ja miekkailun harjoitusmestarit saattoivat pitää puolestaan omat tuntinsa mainittuina päivinä. Kapellin koosta, soitinkokoonpanosta ja ohjelmistosta ei ole säästynyt paljonkaan tietoa. Eräistä vihjeistä voi olettaa, että soittajien lukumäärä lienee vaihdellut kahdenkymmenen molemmin puolin ja että ohjelmiston runko rakentui 1700-luvun puolivälin luonnollisesta käyttömusiikista, varhaisista sinfonioista.

Soittavat ylioppilaat muodostivatkin 1800-luvun puoleen väliin saakka sekä Turun että Helsingin orkesterien tosiasiallisen rungon. Syy miksi akateemisen kapellin syntyä ei ole pidetty varsinaisen orkesteri-instituutiomme alkuna, on ehkä se, ettei tämä orkesteri konsertoinut juurikaan julkisesti, vaan sen toiminta oli osa Turun akatemian muuta – lähinnä tieteellistä ja pedagogista – toimintaa, ja toisaalta siksi, koska soittajain aines vaihtui ymmärrettävistä syistä kovin tiheään, ei orkesterin kvaliteetti kenties aina vastannut kaikkia odotuksia.

1.2 Julkinen konserttitoiminta alkaa Turussa

Ensimmäinen suomalainen yhdistys, jolla yhtenä päätehtävänä oli nimenomaan orkesterimusiikin edistäminen, oli Porthanin ystäviensä kanssa perustama Aurora-seura.⁴ Sen aktiivi toiminta rajoittui vuosiin 1770-79, jona aikana se muun toimintansa ohella ylläpiti vilkkaasti toiminutta orkesteria. Siinä soittivat akatemian professorit, dosentit, maisterit ja ylioppilaat rinta rinnan. Vaikka seura oli ajan tavan mukaan "salaseura", se järjesti kuitenkin Suomen ensimmäisen julkisen orkesterikonsertin syksyllä 1773.

Kaikki edustavat kaupunkilaiset oli kutsuttu tähän Turun – ja samalla koko Suomen – ensimmäiseen julkiseen konserttiin; ohjelmasta ei tosin ole muuta tietoa kuin seuran oman lehden ylimalkainen toteamus, että "eräs sopiviin säkeistöihin sävelletty aaria esitettiin kyvykkään äänen laulamana".⁵ Konsertin jälkeen vieraita kestittiin, jonka jälkeen huviteltiin

⁴ Marvia 1970

⁵ Tidningar utgifne af ett Sällskap i Åbo 1773

tanssimalla. Samoihin aikoihin seuraavanakin vuonna 1774 pidettiin toinen julkinen konsertti, jossa "laulettiin Porthanin tekstiin sävellettyjä lauluja";⁶ tästäkään konsertista ei ole muuta yksityiskohtaisempaa tietoa. Seuraavana vuonna ei julkista konserttia enää saatu järjestetyksi, koska kaikki voimat vei kuningas Kustaa III:n Turkuun tekemä vierailu ja sen aiheuttama juhlamusiikin tarve, minkä seuran orkesteri luonnollisesti hoiti. Vaikka konserttitoiminta olikin verrattain vaatimattomaa, alkuaskel oli silti otettu. Seurassa syntynyt taiteenteettien arvostus periytyi sellaisenaan sen toiminnan suoranaiseksi jatkajalle, Turun Soitannolliselle Seuralle.

1.3 Turun Soitannollinen Seura

Turun Soitannollisen Seuran perustaminen 24. tammikuuta 1790, kuninkaan syntymäpäivänä, loi vasta maan orkesteritoiminnan todelliset traditiot. Tämän päivän ovat Suomen sinfoniaorkesterit sittemmin ottaneet konkreettiseksi historialliseksi juurekseen, jonka perusteella tammikuussa 1990 juhlittiin näytävästi suomalaisen orkesterilaitoksen 200. syntymäpäivää.

Soitannollisen seuran orkesteri syntyi muodollisesti ottamalla akatemian ulkopuolelle, mutta sillä oli edelleen erittäin kiinteät suhteet sekä professorikuntaan että ylioppilaisiin samoin kuin nyt myös kaupungin parhaimpiin amatööreihin ynnä sotilassoittajiin. Tämä joukko alkoi nyt musisoida yhdessä, päinvastoin kuin Akateemisen kapellin aikana, jolloin soitajakunta oli muodostunut yksinomaan akatemian omasta väestä. Tällaisena orkesteri täytti ne perinteikkäät kansainväliset tunnusmerkit, jotka oli haettu varhaisemmasta keskieuropalaisista Collegium Musicum -tyyppisestä orkesteritraditiosta.

Orkesterin ensimmäinen toimintakausi vuosina 1790-1808 merkitsi epäilemättä musiikin kulta-aikaa esittävän säveltämisemme historiassa. Säännöllisesti toistuneilla konserteillaan

⁶ Tidningar utgifne af ett Sällskap i Åbo 1774

se loi ensimmäisen perustan taidemusiikin viljelylle Suomessa. Tämän vuoksi on perusteltua muistaa Turun Soitannollisen Seuran perustamista suomalaisen orkesterimusiisoinnin merkittävänä virstanpylväänä.

Orkesterin konsertit, jotka pidettiin alkuun ns. Seipellin salissa ja myöhemmin akatemiatalon Suuressa Auditoriossa, olivat kahdentyppisiä, keskiviikkoiltaisina pidetyt harjoituskonsertit ja varsinaiset konsertit lauantai-iltapäivisin. Seuran jäsenillä oli monenlaisia erioikeuksia, joita muulla konserttyleisöllä ei ollut: Esimerkiksi orkesterin kenraaliharjoitukset pidettiin heille aina julkisina, mikä perinne säilyi sittemmin Helsingin kaupunginorkesterissakin vielä pitkälle Robert Kajanuksen aikaa. On syytä huomauttaa, että nyt oltiin vasta luomassa ensimmäisiä suomalaisia taidemusiikin konserttistituutiota. Turun konserttien muodoiksi vakiintuivat vuosikymmenten kuluessa orkesteri-, kamarimusiikki- ja solistiesiintymiset. Tämäkin perinne on säilynyt meidän päiviimme saakka. Pääsiäisen seudulla pidettiin yhteiskunnallisesti tärkeitä hyväntekeväisyyskonsertit, joissa päänumerona esitettiin jokin suuri orkesterisäestyksinen vokaaliteos. Tämänkin perinteen monet orkesterimme ovat säilyttäneet nykypäiviin. Sitkeä, pitkään elänyt tapa oli konserttilippujen myynti yksinomaan koko vuotuisen konserttisarjan tilaajille (ns. abonemangi-periaate). Kertalippuja ei aina ollut edes saatavilla. Näin tapahtuu monessa Keski-Euroopan musiikkikeskuksessa edelleen, ja meilläkin tilanne oli sama vielä pitkälle 1920-lukua. Lippujen myynnistä naisille oli pikkutarkat säännöksensä: naiset pääsivät Turussa harvakseltaan pidettyihin "vapaiksi" merkittyihin konsertteihin, joihin myytiin kertalippuja paitsi matkustavaisille myös kunniallisille naisille. Tästä tavasta sentään luovuttiin verrattain nopeasti.⁷

Orkesterin yhteyteen perustettiin myös myös "neuvontalaitos" (informationsinstitut), eräänlainen soittajaopisto, jossa orkesterin etevimmät jäsenet opastivat musiikillisesti lahjakkaita nuorukaisia orkesterimuusikon tehtäviin. Aivan vastaavanlaisen "orkesterikoulun" perusti Robert Kajanuskin 1885 omaan orkesteriinsa; sen merkitys ennen yhdistymistään silloiseen Helsingin musiikkiopistoon (nyk. Sibelius-akatemia) oli suomalaisen orkesterimuusikkokoulutuksen kannalta poikkeuksellisen suuri aikana, jolloin vasta perustetun Hel-

⁷ Andersson 1947

singin musiikkiopiston mahdollisuudet käytännölliseen orkesterimuusikkokoulutukseen olivat pitkään lähes olemattomat. Havaitsemme, että useat Kajanuksen sittemmin Helsinkiin lanseeraamat konserttimusiikin edistämisen ideoista periytyvät itse asiassa Turkuun vuosisatojen taakse.⁸

Lakattuaan toiminnasta 1809 Suomen sodan alkaessa Turun Soitannollisen Seuran orkesteri sai odottaa elpymistään aina vuoteen 1823, mutta nelivuotisen toiminnan katkaisi tuhoisa kulttuurikatastrofi Turun palo 1827. Siinä seura menetti melkoisen osan mittaamattoman arvokasta nuotistoaan, joka ilmeisestikin jo paloon mennessä oli koko valtakunnan laajin (yli 2 600 teosnimikettä). Säilynyt nuottiluettelo osoittaa, että seura oli hankkinut omistukseensa kaiken merkittävän noina aikoina ilmestyneen orkesterikirjallisuuden, jota ei ollut saatavilla missään muualla valtakunnassa.

1.4 Orkesteritoiminta alkaa Helsingissä

Helsingin musiikillinen herääminen alkoi vasta 1810-luvun lopulla. Siihen oli ensisijaisesti vaikuttanut Helsingin tulo pääkaupungiksi 1812, jolloin sinne alkoi muuttaa virkamiehistöä ja muita säätyläisiä, jotka olivat Turussa tottuneet orkesterimusiikkiin. Helsingin varhaisin orkesteri oli Viaporin sotakuvernöörin, kontra-amiraali ja kreivi Ludvig van Heydenin yksityisorkesteri, joka toimi säännöllisesti vuosina 1815-24. Siihen kuului Viaporin sotilassoittajien lisäksi sekä linnoituksessa asuvia että helsinkiläisiä amatöörejä. Tämä verrattain vaatimattomalla pohjalla toiminut orkesteri aloitti joka tapauksessa Helsingin orkesteriperinteen osallistumalla Viaporin omien tapahtumien lisäksi myös Helsingin musiikkielämään. Vuonna 1822 Helsingissä pidettiin jo seitsemän ja kahta vuotta myöhemmin yhdeksän julkista konserttia, mitä voidaan pitää varsin hyvänä aloituksena.

⁸ Andersson 1922

Keväällä 1827 perustettiin Soitannollinen harjoitusseura,⁹ joka pyrki korvaamaan omiin ongelmiinsa lakanneen Viaporin soittajiston tyhjäksi jättämää tilaa. Se alkoi heti järjestää aktiivisesti julkisissa musiikki-iltoja. Seura muutti pian nimensä Helsingin Soitannolliseksi Seuraksi Turun mallin mukaisesti. Orkesterissa oli jo 20-30 soittajaa, millä kokoonpanolla voitiin hyvin esittää paitsi klassista kantarepertuaaria myös uutta romanttista salonkimusiikkia.¹⁰

Yliopiston muutettua Turusta Helsinkiin 1828 Soitannollisen seuran toiminta näyttää kuitenkin lopahtaneen heti hyvään alkuun päästyään. On oletettu, että seura ehkä häpeili vaatimattomia muusisia taitojaan, kun uuteen pääkaupunkiin tulvahti Turusta yhtäkkiä joukko "suuren maailman" soittajia, joilla oli – ellei muita ansioita – ainakin monikymmenvuotiset soittajaperinteet takanaan.¹¹ Yhteismusisointi käynnistyi hetkessä, sillä yliopiston kapelli aloitti harjoittelunsa ja konsertointinsa heti keväällä 1829. Ehkäpä kaikkein aktiivimmaksi tekijäksi tuli Akateeminen musiikkiseura, joka sai hankituksi yliopiston suosiollisella avustuksella omistukseensa melkoisen soitinkokoelmankin. Tämä osoittaa, että yliopisto todella halusi kantaa vastuuta ei vain omassa opiskelijapiirissään tapahtuneesta musisoinnista vaan koko pääkaupungin musiikkielämästä konserttitoimintaa myöten. Orkesterin nuotistokin oli jo kartutettu kunnioitusta herättävän laajaksi, joten ainakaan materiaalisia esteitä konserttitoiminnan uudelleen aloittamiseen ei ollut.

Itse konserttitoiminnan muodoissa pyrittiin tarkoituksellisesti jäljittelemään puolta vuosisataa aiempia Turun konserttiperinteitä. Akateeminen musiikkiseura piti kolmisenkymmentä konserttia, joiden ohjelmaan kuului monien alkusoittojen lisäksi Mozartin, Haydnin, Rombergin, Kuffnerin ja Winterin sinfonioita ja Mozartin, Dussekin ja Czernyn piano-konserttoja.

⁹ Rosas 1952, 428

¹⁰ Marvia 1973

¹¹ Rosas 1952

1.5 Paciuksen kulta-aika

Saksalaissyntyinen Fredrik Pacius aloitti kolmikymmenvuotisen työnsä yliopiston musiikinopettajana 1835. Tuo aika merkitsi Helsingissä konsertti- ja oopperamusiikin ennen näkemättöä nousukautta. Kaikki perustui ensisijaisesti siihen musiikkielämän kannalta onnelliseen päätöksen, että yliopisto määritteli uuden musiikinopettajansa toimenkuvan normaalia laajemmaksi. Yliopistollisen musiikinviljelyn rinnalle näet tärkeimmäksi tehtäväkentäksi tuli säännöllisen konserttielämän ylläpitäminen pääkaupungissa mahdollisimman laajalla pohjalla.¹² Tuo kauaskantoinen säädös mahdollisti julkisen konserttitoiminnan pikaisen kehittymisen Helsingissä.

Konserttitoiminnan alku oli kaikin puolin komea: klassisen kauden aiemmat mestarit Mozart ja Haydn täydentyivät nyt parilla Beethovenin sinfoniolla, ooppera-alkusoittaja suositettiin edelleen runsaasti, ja voimia taas saatiin kokeilla laajoissa oratorioissa, joissa iskukykyisen orkesterin lisäksi tarvittiin suurta kuoroa. Pacius teki yksin kaiken: harjoitti orkesterin, perusti ja harjoitti oratoriokuoron ja etsi osaavat solistit. Merkittävin saavutus koko maan siihenastisessa musiikkielämässä lienee ollut Händelin Messiaan suomalainen ensiesitys vuoden lopulla 1839. Unohtaa ei liioin sovi Paciuksen oman viulukonserton kantaesitystäkään 1845 säveltäjän itsensä soittaessa solo-osuuden ja myös Paciuksen kolmen oopperan – Kaarle-kuninkaan metsästys, Loreley ja Kypron prinsessa – kantaesityksiä. Ne olivat koko silloisen musiikki-Suomen ylittämättömiä merkkitapauksia, joita muisteltiin pitkään.

Paciuksen aikana Helsingin musiikkielämää rikastuttivat kotimaisten tapahtumien lisäksi monet ulkomaiset konsertti- ja oopperanvierailut. Esimerkiksi 1850-luvulla helsinkiläiset perehdytettiin ensi kertaa varsin tuoreeltaan Richard Wagnerin vasta syntyneisiin oopperoihin juuri ulkomaisten oopperaseurueiden välityksellä, joista voi mainita ainakin Tallinnan ja Riian saksalaiset oopperanäyttämöt, jotka pitivät ahkerasti huolta Helsinginkin oopperatarpeista. Omiakin oopperaesityksiä alettiin pian kokeilla; niistä mainittakoon Bizet'n Sevillan parturin ja Donizettin Lemmenjuoman esitykset 1849. Tuon

¹² Andersson 1938, 93

ajan merkittävimmäksi oopperatapahtumaksi nousi kuitenkin ylitse kaiken muun Fredrik Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästys -opperan yhdeksän esitystä lähes amatöörivoimin 1852.

Paciuksen "kulta-aika" pääkaupungin orkesteri- ja oratoriokonserttien sekä oopperaesitysten vakinaisena johtajana päättyi 1850-lukuun; samalla päättyivät myös ylioppilaiden mahdollisuudet osallistua kaupunkinsa musiikkielämään, kun orkesterin toimintakin sen myötä lakkasi. Harrastuksen loppumiseen vaikuttivat myös 1853 alkanut Krimin sota, joka lopetti ulkomaisten taiteilijoiden – orkesterien ja oopperaseurueiden – vierailut, eikä yleisökään ollut enää kovin innokasta osallistumaan musiikin harrastukseen olojen käytyä rauhatomiksi.

1.6 Teatteriorkestereiden aika

Konserttimusiikin harrastus näyttää heränneen 1860-luvun alussa uudestaan henkiin. Tapahtumien uusi käänne piili ilmeisestikin siinä, että pääkaupunkiin oli juuri valmistunut komea teatterirakennus, Uusi teatteri (nyk. Ruotsalainen teatteri). Sen valmistumista juhlistettiin perustamalla teatterin yhteyteen vakinainen ammattiorkesteri, jonka rahoitukseen keisariltakin saatiin sievoinen valtionapu. Suurehkon orkesterin rooli puheteatterissa tietenkin herättää kysymyksiä. Mutta kun muistaa tapana olleen vielä vuosikymmeniä, että teatterinäytäntöihin kuului oleellisena osana ns. väliaikamusiikki, joka tarkoitti orkesterialkusoiton esittämistä ennen näytöstä ja erillisiä orkesterinumeroita väliajoilla teatteriyleisön viihdyttämiseksi, teatteriorkesterin tarve käynee jollain tavalla ymmärrettäväksi.

Heti perustamisestaan lähtien teatteriorkesterit kuitenkin halusivat laajentaa toimintareviiriään kunnianhimoisesti vaatimattoman teatterisoittelun ulkopuolelle perinteisen konserttiorkesterin toiminnan suuntaan. Filip von Schantzin johdolla toiminut orkesteri alkoi siis antaa säännöllisesti sinfiakonsertteja – teatterisoittojensa ohella – peräti sellaisen

määrän (yli 10 vuosittain), ettei niitä kertaakaan koko vuosisadan kuluessa ylitetty. Lisäksi esiinnyttiin vanhassa Arkadia-teatterissa helppotajuisin ohjelmin populaarikonserteissa. Orkesterin ohjelmassa alkoi olla jo erittäin vaativaakin ohjelmistoa kuten Beethovenin sinfoniat yhdeksättä lukuunottamatta, lukuisia Mozartin, Haydnin, Schubertin, Schumannin ja Mendelssohnin sinfonioita.

Teatteriorkesteri työskenteli todella kovan paineen alaisena, koska sen työvelvoitteisiin kuului sekä perinteinen teatterin väliaikamusiikki, operettinäytännöt, oopperaesitykset ja konserttiorkesterina toimiminen. Ohjelmistokin kasvoi vuosi vuodelta tuntuvasti. Orkesterin johtajatkin vaihtuivat muutaman vuoden välein, sillä taloudellinen vastuu orkesteritoiminnasta oli pitkän aikaa vielä seuraavallakin vuosisadalla yksin heidän harteillaan. Solisteina toimivat 60-luvulla pääasiassa orkesterin omat pulttimuusikot, mutta 70-luvulta lähtien solisteja ruvettiin saamaan ulkomailta. Heistä mainittakoon nimekkäimpinä esimerkiksi venäläinen pianisti Nikolai Rubinstein, puolalainen violisti Henryk Wieniawski ja venäläinen violisti Leopold Auer.¹³

Oopperatoiminta vahvisti pääkaupungissa 1870-luvulta lähtien merkittävästi asemaansa, sillä sitä harjoitettiin paitsi Ruotsalaisessa teatterissa myös kuuden vuoden ajan Kaarlo Bergbomin Suomalaisen teatterin lauluosastossa eli Suomalaisessa oopperassa (1873-79). Vaikka kilpailu saikin monia epäterveitä piirteitä, voidaan sanoa, että tuskin koskaan lienee Helsingissä ollut aiemmin tai myöhemminkään saatavilla oopperaa niin runsaasti, ja kaiken lisäksi peräti maan kahdella kielellä – suomeksi ja ruotsiksi – ynnä saksankielisinä vierailunäytäntöinä, kuin noina aikoina. Teatteriorkesterin vakinaisen kokoonpanon lisäksi työllistettiin siten vielä toinenkin teatteriorkesteri Ruotsalaisessa teatterissa. Kahden oopperan taistelu yleisön suosioista alkoi ennen pitkää näännyttää kumpaakin osapuolta,¹⁴ kunnes rahat yksinkertaisesti loppuivat, ja toiminta piti pysäyttää. Ensiksi luovutti Suomalainen ooppera 1879, ja seuraavana vuonna tuli Ruotsalaisen teatterin oopperanäytösten lakkauttamisen vuoro.

Oopperatuotannon myötä orkesteritoimintakin aloitti jyrkän alamäen 1870-luvun lopulla: useiden epäonnekkaiden sat-

¹³ Marvia s.a.

¹⁴ Aspelin-Haapkylä 1907, 162

tumien mukana helsinkiläisyleisö näyttää menettäneen kiinnostuksensa sinfoniseen musiikkiin, ja viimeisen teatteriorkesterin taru päättyi apeisiin lopettajaisiin 1879.

1.7 Orkesterimusiikin uusi kukoistus

Vielä kerran Helsingissä piti kulkea yksi lyhyt epäonnistumisen tie päästä päähän, ennen kuin pysyvä orkesteriratkaisu maahan syntyi. Sen lyhyen tien kulki Helsingin konserttiorkesteri, jonka toimikausi jäi runsaan parin vuoden mittaiseksi 1879-1882. Sinä aikana orkesteri ennätti esittää kylläkin eräitä todella merkittäviä uutuuksia, joista mainittakoon mm. Johannes Brahmsin Ein deutsches Requiem ja Joseph Haydnin Luominen-oratorio.

Suomen – ja samalla koko Pohjoismaiden – ensimmäinen täysin ammattimainen orkesteri, Helsingin Orkesteriyhdistys, syntyi kaupungin yksityisten porvarien rahoituksella 1882.⁵ Tuo Robert Kajanuksen kokoama 36-miehininen orkesteri saa kunnian olla myös Suomen ensimmäinen orkesteriyhtymä, jonka ei ainakaan vielä 110 vuoden ikään yllettyään ole tarvinnut lopettaa toimintaansa sen paremmin julkisten varojen kuin yleisönkään puutteen vuoksi. Tosin orkesterin lakkauttamista tai sulauttamista joihinkin muihin olemassa oleviin taidelaitoksiin ovat aika ajoin vaatineet sekä nykyisen omistajan edusmiehet – Helsingin kaupunginvaltuusto – että suuren yleisön puolesta puhujat – eräät musiikkikriitikot – perusteinaan joko kulttuuri- ja talous- tai puoluepoliittiset saneeraustarpeet tai muut tavanomaiset taide-elämän intrigit.

Yksityisen orkesteriyhdistyksen omistuksesta orkesteri siirtyi monivaiheisen ”kylmän orkesterisodan” seurauksena vuonna 1914 sijaintikuntansa Helsingin omistukseen Helsingin kaupunginorkesterin nimellä. Kaupunginorkesteri aloitti 36 soittajan vahvuutena 1882, mutta se ryhtyi määrätietoisesti kasvattamaan soittajistonsa lukua niin, että jo 1920-luvun lopulla siinä oli 69, 1950-luvulla 85 ja 1990-luvulla satakunta

¹⁵

Ringbom 1932; Marvia s.a.; Vainio s.a.

soittajaa.¹⁶

Kun Robert Kajanus erosi tehtävistään 1932 palveltuaan orkesterinsa johdossa täydet 50 vuotta, kapellimestariksi tuli Georg Schnéevoigt, joka paitsi jatkoi orkesterinsa laadukkuuden määrätietoista kehittämistä myös pyrki radikaalisti uudistamaan sen ohjelmistopolitiikkaa uudemman musiikin suuntaan. Orkesteri on työskennellyt soittamalla keskimäärin joka toinen viikko sinfoniakonsertin ja lähes viikottain muita konsertteja. Lisäksi se vastasi myös Suomalaisen Oopperan orkesteritarpeista aina vuoteen 1963 saakka, jolloin kansallisooppera vasta sai oman orkesterinsa.

Konserttitarjonta Helsingissä lisääntyi merkittävästi, kun Yleisradio perusti 1927 oman orkesterinsa Erkki Lingon johdolla. Alkuvuotensa tämä alle 30-miehisenä aloittanut soittajisto tosin tyytyi palvelemaan omistajaansa Yleisradiota vain studioittensa hämärissä. Mutta kun rahoittaja osoitti myöntyvyyttä orkesterin kasvattamishaluihin ja toiminnan laajentamiseenkin, radio-orkesterin tavoitteet kasvoivat radikaalisti: Helsingin kaupunginorkesteri sai itselleen vakavasti otettavan kilpailijan, jonka ekspansiota ei suinkaan katseltu kaikilta tahoilta suopein silmin.

Toivo Haapasen kapellimestarikaudella orkesteri jatkoi uhmakkaasti kasvuaan, se alkoi pitää julkisia konsertteja sekä sinfonisin että kevyin ohjelmin: vaatimattomasti alkaneesta radio-orkesterista oli kehittymässä laatusoittajisto. Nils-Erik Fougstedtin tullessa ylikapellimestariksi 1953 radio-orkesteri kasvoi vihdoin täysimittaiseksi Radion sinfoniaorkesteriksi, jonka olemassaolo synnytti lisää pitkäaikaisia ja vaikeiksi osoittautuneita konflikteja pääkaupungin ja koko Suomen "ykkösorkesterina" tähän saakka toimineen Helsingin kaupunginorkesterin taholta.¹⁷

Orkesteritoiminta maaseudulla alkoi vilkastua 1910-luvun lopulla Suomen itsenäistyttyä. Maaseutuorkesterien toiminta pohjasi yleensä yksityisiin musiikkiyhdistyksiin, jotka varsin työläästi kykenivät julkisen rahoituksen niukkuuden vuoksi ylläpitämään soittajistojaan. Siksi tyydyttiinkin monissa tapauksissa useimmiten joko puoliammattilaisiin tai täysin amatööriorkestereihin. Esimerkiksi 1868 uudelleen perustetun Turun Soitannollisen Seuran oli pakko lopettaa pitkään jat-

¹⁶ Vainio s.a.

¹⁷ Maasalo 1980

kunut lähes ammattimainen orkesteritoimintansa taloudellisiin vaikeuksiin 1924. Orkesteritoiminta saatiin kuitenkin jatkumaan 1927 Turun kaupungin perustettua yhdistyksen rautioille kunnallisella pohjalla toimivan Turun kaupunginorkesterin. Turun mallin mukaisesti vastaavanlaisia musiikkiseuroja orkesteritoimintoiheen perustettiin muihinkin kaupunkeihin, mutta toimintakaudet jäivät yleensä lyhyenlaisiksi.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen maaseutuorkesterien toiminta Suomessa oli siis saatu ripeästi käyntiin. Kaikissa suurissa ja keskisuurissakin kaupungeissa toimi ainakin osittain vakinainen joko täysin ammatillinen tai puoliammattimainen orkesteri. Mutta valtionavustusten vähetessä ja lopulta tyrehtyessä orkesterit yksi toisensa perään joutuivat loppettamaan toimintansa. Näin ollen vuonna 1925 Helsingin kaupunginorkesteri havaitsi olevansa maan ainoa vakinaisesti toimiva orkesteri.

Vuonna 1927 tilanne alkoi hiukan korjautua, kun suunnilleen samanaikaisesti perustettiin sekä Yleisradion ylläpitämä radio-orkesteri että alle 30-jäseninen Turun kaupunginorkesteri, jonka johtajaksi tuli Tauno Hannikainen. Viipurissa aloitti kymmenen vuoden tauon jälkeen toimintansa 40-jäseninen Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri 1929. Johtajana oli ensin Eino Raitio ja vuodesta 1930 toiminnan loppumiseen, talvisodan syttymiseen saakka, Boris Sirpo. Tampereen orkesteri – sittemmin Tampereen kaupunginorkesteri – perustettiin niin ikään 1929; senkin vahvuus oli aluksi vaatimattomat 30 muusikkoa. Kapellimestareina toimivat ensialkuun Elias Kiiannies ja Eero Kosonen. Näitä seurasivat mm. Kuopio ja Oulu.

Tätä kirjoitettaessa 1991 Suomessa työskentelee 13 ammatissinfoniaorkesteria, 11 ammattikamari- ja runko-orkesteria sekä lisäksi 6 muuta orkesteria, jotka työskentelevät sivutoimisten muusikoiden ja amatöörisoittajien voimin.⁸ Orkestereita ylläpitävät pääasiallisesti niiden sijaintikunnat, kun taas valtion osuus orkesteritoiminnan kustannuksista on verrattain vaatimaton. Hallitus on antanut vuonna 1991 eduskunnalle esityksen orkesterilaiksi, joka toteutuessaan parantaisi merkittävästi orkesterien toimintaedellytyksiä.

¹⁰ Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n Konserttikalenteri 1991

2 KOLME TAISTELEVAA KAPELLIMESTRIA

2.1 Robert Kajanus – ensimmäinen kaikista

Robert Kajanus syntyi Helsingissä 2. joulukuuta 1856 keski-luokkaiseen, ruotsinkieliseen virkamiesperheeseen, jossa isä ei sanottavammin osoittanut kiinnostusta musiikkiin, kun taas äidin kerrotaan olleen hyvinkin musikaalinen – hänhän kuului arvostettuun Flodinien musiikkisukuun.¹ Kaksitois-tavuotiaana Kajanus aloitti järjestelmälliset musiikkiopinnot. Teorianopettajana oli Richard Faltin, ja viulunsoiton opiske-lua ohjasi Gustaf Niemann. Mutta kun viulunsoiton opiskelu alkoi tuottaa nuorelle Robertille outoja ja ylitsepääsemättömiä vaikeuksia, saatettiin asiaa selvitettäessä vain todeta, että hän oli vasenkätinen. Violistille tällainen tieto oli silloin – ja usein on vieläkin – ammatillinen katastrofi. Asian johdosta ei tuol-loin osattu ryhtyä tarpeellisiin toimiin, joita olisivat tietenkin olleet soittokäden muuttaminen vasemmasta oikeaan ja viu-lunkielten vaihtaminen otelaudalla vastaavasti päinvastai-seen järjestykseen. Niemann jätti hankalan ongelman muiden ratkaistavaksi puuttumatta itse siihen sormellakaan. Näin tär-veltyi kallisarvoista aikaa toivottomiksi osoittautuneisiin yri-

¹ Suomalainen 1952, 30-35

tyksiin korvata vasenkätisyyden haitat ylenpalttisella harjoittelulla.

Kajanuksen nuoruusvuosien merkittäviin elämyksiin kuuluivat usein tapahtuneet vierailut Helsingin lähistöllä, Sammatissa, työteliäitä eläkepäiviä viettäneen Elias Lönnrotin luo.² Lönnrothan askaroi noihin aikoihin Kalevalan ja Kantelettaren julkaisutöistä päästyään uusien kansanrunoutta ja jopa kansanmusiikkia koskeneiden kysymysten parissa. Näillä vierailuilla ja yhteyksillä muihinkin kansallisuusmiehiin kuten Zachris Topeliukseen ja August Ahlqvistiin oli epäilemättä merkittävä vaikutuksensa nuoren Kajanuksen maailmankuvan kehittymiseen, sillä suomen kieli, suomalaisuus yleensäkin ja sen merkitys kansakunnalle alkoi sitä kautta aue- ta puhtaasta ruotsinkielisestä miljööstä peräisin olleelle musiikinopiskelijalle.

Koska Suomi ei kyennyt tarjoamaan vielä tuolloin ammattimuusikoiksi tähtäville nuorille korkea-asteen koulutusta musiikkialan oppilaitosten puuttumisen vuoksi, Kajanus matkusti valtion stipendiaattina muiden kaltaistensa lailla Leipzigin konservatorioon jatkamaan kohtuullisen menestyksekkäästi alkaneita opintojaan. Viulunsoiton opettajaksi hän sai itsensä Henryk Schradieckin,³ jonka vielä nykyisetkin violistinalut hyvin tuntevat paljossa käytössä olevista etydivihkoistaan. Schradieckin epämieluisaksi tehtäväksi tuli pian ilmoittaa viulutaiturin uraan tähdänneelle Kajanukselle se kolkko uutinen, ettei tällä ollut enää juuri mitään mahdollisuuksia toteuttaa suurta nuoruudenhaavettaan vasenkätisyytensä vuoksi. Siihen ilmoitukseen romahtivat nuoren Robert Kajanuksen haaveet lopullisesti. Emme tiedä dokumenttien puuttuessa, kuinka hän kuulemaansa suhtautui, mutta arvata toki voidaan, minkä masennuksen tällainen ilmoitus synnyttää. Tässä yhteydessä lienee syytä muistuttaa, että miltei samanlaisen kohtalon koki nuori Sibeliuskin joitain vuosia myöhemmin: violistinuran haaveet karisivat nimittäin häneltäkin joskaan syynä ei ollut vasenkätisyys vaan yksinkertaisesti se, että vakavat opinnot oli aloitettu liian myöhään ja kenties liian tehottomastikin. Mutta Kajanus ei silti luopunut kaikista toiveistaan, vaikka violistinurasta luopuminen kirvelikin;

² Kajanus 1921, 31; Kalevalaseuran vuosikirja I: 1921

³ Robert Kajanuksen pojan, viulutaiteilija Kaj Kajanuksen tiedonanto kesällä 1991

musiikin teorian ja sävellyksen opinnot sujuivat nimittäin erinomaisesti.

Leipzigin konservatorio oli tuohon aikaan oppilaitos, joka keräsi suojiinsa kaikki pohjoismaiset musiikin jatko-opiskelijat, samaten siellä vierailivat säännöllisesti kaikki Euroopan nimekkäimmät musiikkimiehet. Kajanus ystäväystyi mm. norjalaisiin kollegoihinsa Johan Svendseniin, Christian Sindingiin ja Edvard Griegiin, joista tuli sittemmin – juuri tämän ystävyysuhteen ansiosta – usein nähtyjä solisti- ja kapellimestarivieraita Helsingissä. Leipzigin-kauden jälkeen Kajanus jatkoi vielä vuoden verran opintojaan Pariisissa, jonne pohjoismainen siirtokunta oli Leipzigista muuttanut. Tänä aikana Kajanuksen sävellyksenopintoja ohjasi mainittu norjalaisystävä Johan Svendsen.

Kajanus omaksuikin Svendseniltä hänen kansallisromanttisen ajattelutapansa, johon kuului tärkeänä osana koko luomistyötä määrittävä periaate, että kansansävelmien tulee olla taidemusiikin perustana. Tällä periaatteella syntyivätkin Kajanuksen ensimmäiset kansainvälistä julkisuutta saaneet sävellykset kalevalainen episodi Kullervon kuolema (1881) ja Suomalainen rapsodia nro 1 (1881), jotka hän vielä sai johtaa Dresdenissä opintojaan viimeistellessään 1880-1882. Kullervon kuolema (tunnetaan myös nimellä Kullervon surumarssi) on musiikinhistoriamme ensimmäisiä puhtaasti kalevala-aiheisia sävelrunoelmia. Kajanus on pyrkinyt antamaan teokselle kansallista ominaisleimaa paitsi teoksen otsikkovalinnalla myös siten, että hän käyttää teoksen melodisena rakennusaineena tuttua kansansävelmää "Oi äiti parka ja raukka". Se luotaa syvälle kalevalaiseen myyttimaailmaan muttei lainkaan niillä tavoin, jotka ovat sittemmin tulleet meille tutuiksi lähinnä Sibeliuksen kalevala-aiheisen musiikin kautta. Sen sijaan Kajanuksen tyyli pohjaa lujasti saksalaiseen myöhäisromantiikkaan ja siinä Richard Wagnerin musiikilliseen kieleen.

Helsingin orkesteriolot olivat olleet kautta aikain perin vaatimattomat: useita yrityksiä konserttimusiikin edistämiseksi oli toki tehty, mutta yksikään niistä ei ollut johtanut pysyviin tuloksiin. Helsingin verkkainen musiikillinen herääminen ruusununestaan alkoi vasta 1810-luvun lopulla, mutta yksikään perustettu orkesteriyritys ei ollut jaksanut elää uu-

nessa pääkaupungissa muutamaa vuotta kauempaa.⁴ Viimeisin yritys, vuonna 1879 perustettu Helsingin konserttiorkesteri oli sekin taloudellisen pakon edessä joutunut lopettamaan toimintansa keväällä 1882 vain vajaat kolme vuotta toimittuaan.

Tässä Kajanus näki kaukoviisaasti hetkensä koittavan: hän oli oppinsa saanut ja tarvitsi nyt kotimaastaan työpaikan, eikä orkesterinjohtajan tehtävä tuntunut kovin huonolta ratkaisulta sen jälkeen, kun musiikkiopiston perustaminen ja opettajuus siellä oli luisunut Martin Wegeliuksen, Kajanuksen pahimman kilpailijan, käsiin.⁵ Ensisijaisesti Kajanus siis oli aikonut omistautua musiikinteorian opettajan ja mahdollisesti musiikkiopistonkin johtotehtäviin. Mutta tämä ajatus siis kariutui, koska Wegelius ennätti ensin. Kaupungista puuttui kuitenkin orkesteri, jossa Kajanus seuraavaksi näki mahdollisuutensa. Hän ryhtyikin pikaisiin toimiin sellaisen koostamiseksi. Ymmärtämystä ei juuri löytynyt; esimerkiksi Wegelius – Kajanusta huomattavasti kokeneempi kapellimestari – piti ajatusta typeränä. Kahta ihmistä lukuunottamatta kukaan ei uskonut hänen mahdollisuuksiinsa.

Ne kaksi asiaan uskovaa riittivätkin. Rahoittajikseen Kajanus sai yllättäen houkutelluksi varakkaan porvarismiehen Waldemar Klärichin ja jo ennestään kulttuurimesenaatiksi tunnetun tehtailija Nikolai Sinebrychoffin.⁶ Ei ole tiedossa, millaista suostuttelua Kajanus joutui käyttämään, mutta parisessa viikossa asia oli selvä. Syyskuun 4. päivänä 1882 Helsinkiin oli perustettu mainittujen sponsoriensa kustantama 36-miehinen sinfoniaorkesteri, joka sai nimekseen Helsingin Orkesteriyhdistys ja jonka johtajaksi 26-vuotias Kajanus itsensä nimittytti. Jos rahoituksen järjestäminen oli vaatinut häneltä organisatorista kykyä ja luovaa uskaliaisuutta, soittajien rekrytoiminen osoittautui kuitenkin kaikkein visaisimmaksi ongelmaksi, sillä kotimaisia koulutettuja muusikoita ei yksinkertaisesti ollut olemassa seitsemää enempää (kuusi jousisoittajaa ja yksi puhaltaja).⁷ Näin ollen Kajanus etsi muusikkonsa ul-

⁴ Marvia s.a., 24-71

⁵ Ringbom 1932, 15 ja Dahlström 1982, 23

⁶ Ringbom 1932, 16-17

⁷ Helsingfors Dagblad 29.9.1882

komailta – lähinnä Saksasta ja Baltian maista.⁸ Joka tapauksessa syyssesongin alkaessa vakanssit oli täytetty ja orkesteri valmiina työhönsä.

Helsingin Orkesteriyhdistyksen ensimmäinen julkinen konsertti 3.10.1882 Yliopiston juhlasalissa ei kylläkään muodostunut "uuden aikakauden juhlavaksi alkusoitoksi", jollaiseksi sitä on romantisoiden kuvattu. Totta puhuaksemme sali oli päinvastoin masentavan vajaa – kuulijoita oli isossa salissa vajaat parisataa henkeä. Orkesterikin soitti kiireisistä järjestelyistä ja lyhyestä harjoitteluajasta johtuen kovin vaatimattomasti, eikä erityisempää innostusta ollut tuntuvilla yleisönkään keskuudessa,⁹ sillä mistään ainutkertaisesta tapauksesta ei ollut kysymys: Helsingissä oli näet 1800-luvun aikana soittanut moni orkesteri ensikonserttinsa kuollakseen pois mikä ennemmin, mikä myöhemmin.

Avajaiskonsertin ohjelmassa oli Beethovenin viidennen sinfonian ja F-duuri romanssin lisäksi Mendelssohnin Hebridit-alkusoitto ja Weberin Juhla-alkusoitto sekä eräitä ylimääräisiä suosikkikappaleita. Kajanus sai ensimmäisestä kapellimestarinäytöstään lehdistöltä normaalin kohteliaat kiitokset, ja orkesterille toivoteltiin kohteliaasti pidempää ikää kuin aikaisemmille yrittäjille. Asennoitumista uuteen orkesteriyhtykseen voidaan siis kuvata hyvinkin skeptiseksi.

Alkuvaikeuksista miten kuten selviytyttyään orkesteri kykeni kuin ihmeen kaupalla pitämään toimintaansa yllä Helsingin kaupungilta ja valtiolta saamiensa avustusten sekä paljolti myös yksityisen anteliaisuuden varassa. Välttämättömiin tulolähteisiin kuuluivat lisäksi pääkaupungin kaikissa teatteri- ja oopperaesityksissä avustaminen, jota työtä näyttää riittäneen runsain mitoin. Orkesterin oli pakko urakoida pääsylipputulonsa eteen tämän päivän muusikon mittapuun mukaan aivan kohtuuttomasti; sellaista menoa ei yksikään työnantaja enää tohtisi työntekijältään vaatia eikä liioin yksikään muusikko suostuisi tekemään sellaista työmäärää sellaisella nälkätalalla, jonka Kajanus soittajilleen saattoi tarjota (keskimäärin 170 mk/kk; noin 2 800 nykymarkkaa).¹⁰ Työskentelyohjel-

⁸ Marvia s.a., 102-103

⁹ Päivälehti, Uusi Suometar, Helsingfors Dagblad ja Morgonbladet 4.10.1882

¹⁰ Helsingin orkesteriyhdistyksen pöytäkirjat vuodelta 1882; Marvia s.a., 104 ja 107

man runkona olivat näet neljän viikon välein pidetyt sinfoniakonsertit Yliopistolla ynnä keskimäärin neljä kertaa viikossa toistuneet populaarikonsertit, jotka taas tapahtuivat iloisessa lasinkilinässä tuutinkihöyryisessä ravintola Seurahuoneessa, nykyisessä Helsingin kaupungintalossa. Tärkeän tulolähteen muodostivat myös ns. teatterisoitot, joista saaduilla varoilla Kajanus pystyi pyörittämään verrattain vaativaa ja monipuolista sinfoniasarjaansa. Pitkään aikaan – aniharvoja poikkeuksia lukuun ottamatta – muilla kuin Kajanuksella ei ollut asiaa johtajankorokkeelle sen paremmin sinfonia- kuin populaarikonserteissakaan, sillä hän piti lähes mustasukkaisesti kiinni kerran vaivalla hankkimastaan tahtipuikosta.

Kajanus esitti 1800-luvun lopun sinfoniakonserteissa melkoisen edustavan joukon musiikkikirjallisuuden merkkeiksi. Beethovenin sinfoniat olivat hänellä alusta pitäen ensi sijalla; vahva Beethoven-perinne säilyi ohjelmistossa hamaan loppuun saakka. Weberin, Schumannin, Mendelssohnin, Tšaikovskin, Wagnerin, Berliozin kuten myös pohjoismaisten mestarien (Grieg, Svendsen, Gade ym.) nimet toistuvat tiheään. Sen sijaan wieniläisklassikoista Mozartia tai Haydnia ohjelmistossa esiintyi yllättävän harvoin. Kotimainen musiikki alkoi myös verkkaisen kehityksensä – joskaan muita nimiä Kajanuksen itsensä ja säveltäjänä aloitelleen Sibeliuksen lisäksi ei ensimmäisinä vuosina juuri esiintynyt.

Kajanus oli tutustunut Sibeliukseen ensi kerran ilmeisesti tänä a-molli jousikvartetin kantaesityksen yhteydessä, mikä tapahtui toukokuun viimeisenä päivänä 1889.¹¹ Kajanuksen kerrotaan oivaltaneen juuri tuona iltana, että yhdeksän vuotta häntä nuorempi, siis 24-vuotias Sibelius oli astuva tästä hetkestä lähtien suomalaisten säveltäjien kärkeen. Tarina kertoo Kajanuksen tajunneen tuolloin, että hänen – yhtä vähän kuin muidenkaan tämän alan yrittäjien – tuskin maksoi vaivaa kirjoittaa Suomessa enää musiikkia; niin ylivoimaisena Sibeliusta pidettiin.¹²

Näillä ajatuksilla Kajanus siis rajasi suhteensa Sibeliukseen: hän ymmärsi tilanteen, jopa ihaili avoimesti tuota nuorta maestroa, mutta tietenkin kaikki tämä teki häneen kipeää. Erityisesti Kajanusta tuntuu hämmentäneen tämä uusi ja aivan odottamaton tilanne, ettei hän itse enää ollutkaan maan

¹¹ Furuholm 1916, 79

¹² Tawaststjerna 1965, 151

ainoa lupaavin säveltäjä, jollainen oli vielä edellisenä päivänä ollut. Tästä lähtien Kajanus näyttää omistautuneen oudoksuttavan epätavalliseksi Sibeliuksen tunnetuksi tekemiseen sekä kotimaassa että muualla Euroopassa. Mutta Kajanus olisi toki ollut yli-ihminen, ellei siihen olisi liittynyt liki demonista itsesthostusta: toisaalta hän melkein palvoi Sibeliuksen neroutta – ja toisaalta katkeroitui itse entistä syvemmin hänelle yllättäen langenneessa Suomen säveltaiteen "kakkosmiehen" roolissaan. "Minä olen vain taiteen isvossikka, pääasia on, että nerolle on vaunut valjastettuina", hän toisteli mielellään tilannetta ehkäpä ironisoidenkin.¹³

Kajanus oli säveltänyt vuonna 1885 Kalevalan 50-vuotisjuhliin sinfonisen runon Aino, jota on täysi syy pitää siihenastisen suomalaisen sinfonisen musiikin ylittämättömänä huipuna. Sitä paitsi se oli absoluuttisesti ensimmäinen suomalainen sinfoninen runo – genre, joka nousee kukoistuksensa Sibeliuksen sittemmin syntyvässä tuotannossa. Aino sai kantaesityksensä ja muissakin yhteyksissä osakseen todella suurta huomiota. Eikä ole ihme, että Kajanukselle povattiin senkin näytön perusteella loistokasta uraa säveltäjänä. Aino on sävelkieleltään hyvin wagneriaaninen, mikä käytännössä tarkoittaa mehevää, monipuolisesti aaltoilevaa ja rikasta orkesterisointia, runsaita sekvenssikulkuja ja sävellajien tiheää vaihtelua, kromatiikkaa. Mitäpä se ajankohdan yleismaun huomioon ottaen muuta olisi voinut ollakaan; olihan Kajanus juuri Saksassa opiskellessaan imenyt itseensä saksalaisen orkesterisatsin kirjoittamisen normaalit tyyli-manerit. Loppunousussa Kajanus täydentää orkesterikudostaan mieskuorolla, mikä tehostaa upeasti teoksen dramaattista Lohengrin-vaikutelmaa. Tässä teoksessaan Kajanus jäi vielä kauaksi ihailemastaan ja jopa tietoisesti suunnittelemaastaan "suomalaiskansallisesta musiikkityylistä", johon hän tuli sittemmin sävellystyössään päätymään.

Kajanus sai johtaa uutuusteoksensa 1890 peräti Berliinin filharmonisen orkesterin konsertissa. Sattumoisin paikalla oli kaupungissa tuolloin opiskellut nuori Jean Sibelius. Ainon kuuleminen näyttää muodostuneen hänelle suureksi elämykseksi – ei siksi, että hän olisi suurestikaan innostunut wagnerilaisesta orkesterinkäytöstä, vaan ennen muuta siksi että, kuten Sibelius kirjoittaa päiväkirjassaan, "Aino-sinfonia avasi sil-

¹³ Tawaststjerna 1967, 108 ja Suomalainen 1952, 98

mäni näkemään, miten ihmeteltävän runsaasti Kalevalassa oli tarjolla musiikillisesti hahmotettavaksi soveliaista ainesta".¹⁴ Tiedämme nyt, että tuosta kokemuksesta Sibelius sai hyvin konkreettisen herätteen kaksi vuotta myöhemmin syntyneen Kalevala-aiheisen sinfoniarunonsa, Kullervo-sinfonian, säveltämiseen.¹⁵

Oman kiintoisan sävynsä noiden aikojen elämäntapaan antoi Sibeliuksen, Kajanuksen, Axel Gallénin ja eräiden muiden taiteilijoiden muodostama Symposion-veljeskunta, joka iltaa yhdessä istuen keskusteli kaikista taiteen ajankohtaisista kysymyksistä. Musiikkielämän johtohahmona ja toisia jonkin verran vanhempana Kajanuksella oli siinä selvä johtoasemansa. Piirin jäsenyys näyttää lähentäneen Sibeliusta ja Kajanusta entisestään. Aina kun Sibelius halusi kuulla vasta valmistuneen partituurinsa soivana todellisuutena, Kajanus luovutti orkesterinsa hänen laboratorioskseen. Sibeliuksen harjoittaessa orkesteria Kajanus oli aina läsnä ja antoi tarvittaessa mielellään paitsi johtamisohjeita myös ehkä orkestraatioonkin liittyviä neuvoja tässä suhteessa kokeneemmalta Kajanukselta, vaikka Sibelius myöhemmällä iällään kielsikin jyrkästi kaiken yhteistyön tässä suhteessa ja loukkautui sydänjuuriaan myöten nähdessään mainitun seikan painettuna eräässä itsensä ja Kajanuksen yhteistyötä kuvaavassa kirjoituksessa.¹⁶ Todennäköistä on myös, että Kajanus sai toimia Symposionin piirissä Sibeliuksen uskottuna ateljeekriitikonakin. Symposion-kausi huipentui ystävysten kohdalla vuonna 1894, jolloin Gallén maalasi tunnetun symbolismin sisäisen hengen värittämän taulunsa Probleemi (Symposion) ja jolloin kolmikon kosteat illanvietot joutuivat suuren yleisön huomion kohteeksi. Se ei koitunut kunniaksi sen paremmin Gallénille kuin Kajanukselle tai Sibeliuksellekaan, sillä kansakunnan taistellessa olemassaolostaan sen arvostettujen kansallisten symbolien olisi pitänyt esiintyä julkisuudessa kansalaismielipiteen mukaan nuhteettomien johtajien tavoin. Ehkäpä he olivat hetkeksi unohtaneet kuuluvansa sellaiseen eliitin eliittiin, jonka edesottamuksia seurattiin paitsi hyväntahtoisen ymmärtävästi, myös kadehtivan kavalasti, sillä kaikkia heitä sekä ylistettiin että parjattiin. He olivat ymmärrettävistä syistä alati

¹⁴ Tawaststjerna 1965, 164

¹⁵ Tawaststjerna 1965, 201-202

¹⁶ Suomalainen 1952, 89; vrt. Ringbom 1981, 12-13

kansakunnan huomion keskipisteessä.

Kajanuksen ja Sibeliuksen elämät ja kohtalot, työt ja toimet, juhlat ja arjet liittyvät siten liki kuuden vuosikymmenen ajan hyvin läheisesti toisiinsa, viettiväthän he suurimman osan elämäänsä toistensa likeisessä vaikutuspiirissä, Sibelius Ainolassaan monumentaaliteoksiaan luoden ja Kajanus puolestaan orkestereineen Sibeliuksen musiikkia jatkuvasti esittäen ja sen puolesta taistellen. Toisaalta on tiedossa sekin, etteivät Sibeliuksen ja Kajanuksen välit olleet suinkaan yhtämittäistä auringonpaistetta, sillä kumpainenkin Suomen musiikkielämän tuolloinen johtohahmo koki vuoron perään selviä identiteettikriisejä, kummankin itsetunto kärsi ajoittain pahoa kolhuja ja kumpikin epäili väliin toista osapuolta epärealistista kilpailusta armottomassa musiikkimaailmassa. Symposiumveljien myönteiset tunteet näyttävät hallinneen lähinnä nuoruutta ja keski-ikää, kun taas negatiiviset tunteet värjäsivät myöhempiä aikoja.

Saattaisi luulla, että ainaisessa taloudellisessa ja taiteellisessakin epävarmuudentilassa olleen orkesteritoiminnan pyörittäminen ynnä sävellystyöt sekä monet luottamustoimet olisivat työllistäneet Robert Kajanuksen enemmän kuin kylliksi, mutta toisin oli. Kajanus himoitsi avoimesti Helsingin yliopiston nimikkeeltään vaatimatonta musiikinopettajan virkaa, jolla oli komeat perinteet ja jonka haltijalla aivan ehdoton arvovalta-asema koko maan musiikkielämän todella näkyvimpanä hahmona. Viran edellisistä haltijoista Fredrik Pacius oli pitänyt sitä hallussaan yli 35 vuotta ja Richard Faltin 25 vuotta. Jostain selittämättömästä syystä Kajanus katsoi tarvitsevansa käytännön muusikontyönsä täyteen vielä yliopiston musiikinopettajan virankin tuomaa akateemista arvovaltaa, koska hän sananmukaisesti joutui taistelemaan viran itselleen läheisimmältä kollegaltaan ja ystävältään Jean Sibeliukselta, joka oli hänen vakavin kilpahakijansa ja jolle viran yleisesti oli katsottu ilman muuta kuuluvan.

Asiantuntijalautakunta katsoi, että Sibeliuksen tasoinen säveltäjä olisi kaunistus mille yliopistolle tahansa ja pitivät Sibeliusta ansioituneimpana. Perustelu Sibeliuksen puolesta jatkui: Sibelius tulisi päästää taloudellisesta ahdingostaan antamalla hänelle virka, joka takaisi aikaa ja rauhaa omistautua sävellystyölle. Kajanukselle katsottiin riittäväksi johtaa pääkaupungin musiikkielämää kapellimestarinpultistaan, jonka

rinnalla yliopiston musiikinjohtajuus – mikäli se hänelle suostaisiin – varmaankin jäisi sivuseikaksi.¹⁷

Esittelymuistion viimeinen perusteluvirke kolahti kaikehtikin kipeästi Kajanuksen heikkoon itsetuntoon. Hän piti sitä henkilökohtaisena loukkauksena varsinkin, kun siihen liittyi vihjaus siitä, että Sibeliuksen sävellystyötä pidettiin valtakunnallisesti merkittävänä, eikä häneen enää kohdistuttu tässä katsannossa minkäänlaisia odotuksia. Yliopiston konsistori esittikin Sibeliuksen nimittämistään äänin 25-3. Tästä sydämistyneenä Kajanus päätti panna raskaat akateemiset valitusmyllyt pyörimään: vaatimattoman yliopistoviran saamisesta näyttää tulleen hänelle ylittämätön kunnia-asia. Hän laati tyyppillisen yliopistollisen valituskirjelmän, jossa tavan mukaan ylisti omia ansioitaan ja vähätteli epähienolla tavalla Sibeliuksen sävellys-, orkesterinjohto- ja luennointitaitoja. Tällä tempullaan hän ei saanut keneltäkään osakseen vähäisintäkään sympatiam; asia saatiin julkisuudessa näyttämään siltä, että Kajanus oli riistämässä leivän heikommin toimeentulevan Jean Sibeliuksen suusta.¹⁸

Sibelius oli aiheellisestikin Kajanuksen puuhista tyrmistynyt, eikä voinut käsittää, miksi jo ennestään hyvätuloinen ja vakaaseen taloudelliseen asemaan päässyt Kajanus halusi viedä varattomalta ja virattomalta ystävältään vähäisen toimeentuloturvan aivan nenän edestä. Ystävyys sai sen luokan kolauksen, ettei Sibelius siitä ilmeisesti milloinkaan täysin toipunut, vaikka pyrkikin toista ulospäin näyttämään. Yliopiston kansleri nimitti virkaan Kajanuksen toiselta ehdokassijalta ja osoitti siten, ettei tehtävään kaivattu säveltäjäneroa vaan työteliäs harjoitusmestari, jollainen Kajanuksesta sitten tulikin.

Tuohonkin virkaan tullessaan Kajanus oli täynnä suunnitelmia ja työtarmoa: vaativan päätyönsä lisäksi hän ohjasi vähintään kerran viikossa Yliopiston Akateemisen orkesterin harjoittelua, jonka osaamisen taso oli harrastelijaorkesterina tietenkin perin vaatimatonta luokkaa. Kajanus ei kauan jaksanutkaan olla kiinnostunut nuorten amatöörien yhteissoiton harjoittamisesta, vaan päästi otteen herpautumaan. Osallistumisaktiivisuus orkesteriharjoituksiin, jotka pidettiin aina –

¹⁷ Helsingin yliopiston konsistorin pöytäkirjat 1897; Kajanuksen valituskirjelmä konsistorille 1.5.1897; Tawaststjerna 1967, 106-108

¹⁸ Emmy Achtén kirje Aino Acktéille 28.4.1897; Leppänen 1962, 236

perinteen mukaisesti – perjantai-iltaisoin klo 19-21, oli koko 1910-20-lukujen kovin vaatimatonta, huonoimmillaan 6-7 soittajaa, parhaimmillaan jonkin verran parikymmentä soittajaa. Kajanuksen kerrotaan istuneen pöydän ääressä ajatuksiinsa vaipuneena tahtipuikkoaan huolettomasti heilutellen. Hän oli myös verrattain usein estynyt tehtäviensä hoidosta muiden kiireittensä vuoksi, jolloin hänen sijaisenaan toimi kaupunginorkesterin tuleva konserttimestari Arvo Hannikainen. Akateemisen orkesterin toiminta lopahti kapellimestarinsa ja sitä tietä opiskelevan nuorison kiinnostuksen puutteeseen kokonaan 1925. Ei liene epäilystä, etteikö siihen johtanut syy ollut ensisijaisesti Kajanuksen: koska hän ei kyennyt ylläpitämään vuosisataista akateemista orkesteritraditiota, muut voimat astuivat puolestaan ohjaksiin. Helsingin yliopiston ylioppilaskunta kokosi heti sen jälkeen Ilmari Krohnin johdolla uuden soittajiston, Ylioppilaskunnan Soittajat, jonka johtoon 1926 valittiin Toivo Haapanen.⁹

On totta, ettei Robert Kajanus erityisemmin hyvin onnistunutkaan tämän virkansa hoidossa, sillä muut työt nielivät ymmärrettävistä syistä hänen aikansa ja kiinnostuksensa. Sen vuoksi Akateemisen orkesterin toiminta näivettyikin Kajanuksen kaudella nopeasti miltei olemattomiin. Virka-asema yliopiston musiikinopettajana toi hänelle kuitenkin eräitä näyttäviä, joskin Kajanuksen tosiasialliseen pätevyYTEEN nähden hieman outoja tieteellisiä virkatehtäviä, jollaisena sopii pitää esimerkiksi kansanmusiikintutkija Ilmari Krohnin vastaväittäjänä toimimista tämän väitöstilaisuudessa vuonna 1900. Yliopiston musiikinopettajan virkaa Kajanus piti hallussaan – perinteiden mukaisesti – täydet 30 vuotta.

Kajanus halusi osoittaa huolta myös muun Suomen orkesterimusiikin kehittämistä pestautumalla vuosisadan lopulla myös Tampereen Orkesterin johtajaksi ja vielä senkin lisäksi merkittäviin kuoronjohtajan tehtäviin Helsingissä. Kun näihin liitetään vielä Kajanuksen hallussaan pitämät lukuisat musiikkialan luottamustoimet ja vaikutusvaltaiset lautakuntajäsenyydet, ei ole lainkaan liioiteltua todeta, että hänellä oli aika ajoin ohjaksissaan koko Suomen musiikkielämä – mihin asemaan hän näyttää kunnianhimensa ajamana tietoisesti pyrkinneenkin.

⁹ Marvia 1986, 28-34

Vuosisadan vaihteen tienoilla Suomessa elettiin suurten kansallisten aatteiden voimakentässä. Tsaarinvallan sortovuodet toivat jokapäiväiseen elämään monet tummanpuhuvat pilvensä. Samaan aikaan suomalainen taide eli kultakautaan, ns. karelianismin aikaa, jolloin paluu menneisyyteen, kansanrunon romanttiseen maailmaan hallitsi ajattelua. Kaikki taiteet kuvaamataiteista ja kirjallisuudesta musiikkiin saivat hedelmöityksensä kansallisesta aineksestä. Suomi osana Venäjän valtakuntaa etsi myös valtiollista identiteettiään. Taiteella pyrittiin valmistelemaan tulevaa itsenäisyyskampppailua. Vaikka tsaarin Venäjä loikin painostavaa ilmanalaa, Venäjän ja Suomenmusiikilliset yhteydet olivat politiikan ristiriidoista huolimatta vilkkaat: Kajanus ja Sibelius kävivät usein johtamassa konsertteja Venäjän eri kaupungeissa, ja sieltä vierailivat Suomessa mm. Glazunov, Siloti ja Rahmaninov. Suomi ei siis elänyt lainkaan missään musiikillisessa umpiossa, kuten meillä on nykyään taipumus luulla, joskin läntinen Eurooppa oli toistaiseksi jäänyt suomalaiselta musiikilta valloittamatta.

Kajanus oli jo koulupoikana saanut kansallisen herätyksen Lönnotia Sammatissa tapaillessaan. Pian hän tajusi monien kaltaistensa lailla, että suomalainen musiikki oli se keino, jolla hän saattoi taistella sortajaa vastaan: maailmalle oli näytettävä, mitä Suomessa osattiin. Sibeliuksen musiikki oli tietenkin se materiaali, johon Kajanus paitsi taiteilijana myös suomalaisuusmiehenä luotti. Nämä seikat kypsyttivät Kajanuksen mielessä suurisuuntaisen hankkeen, jota monet pitivät järjettömänä: Kajanus halusi viedä orkesterinsa konsertoimaan Pariisissa pidettyyn vuoden 1900 maailmannäyttelyyn. Lisäksi hän tajusi selvästi, että kiertueen menestys riippuisi keskeisesti Sibeliuksen panoksesta.

Hankkeen epäilijät joutuivat häpeään, sillä vaikka julkista rahoitusta ei poliittisista syistä järjestynytkään, suunniteltu Euroopan-kiertue silti toteutui, ja orkesteri konsertoi Kajanuksen johdolla matkalla Pariisiin kaikkiaan parissakymmenessä eurooppalaisessa kaupungissa soittaen siten sananmukaisesti Suomea maailmankartalle. Ohjelmassa oli yksinomaan suomalaista musiikkia.

Orkesterin talous horjui vuosikaudet kuilun partaalla; valtion ja kaupungin myöntämät avustukset olivat riittämättömät, eikä yksityinen uhrimielikään aina taannut toiminnalle jatkuvuutta. Syksyllä 1911 Suomen poliittiset olot kääntyivät

entistä vakavampaan suuntaan Venäjän hallituksen vastustessa kaikkia yhteiskunnallisia uudistuksia tai niihin vähänkin viittaavia seikkoja. Suomen uusi kenraalikuvernööri F.A.Seyn kiristi oloja mm. lakkauttamalla orkesterimäärärahat kokonaisuudessaan. Se päätös olisi toteutuessaan tiennyt Kajanuksen orkesterin 30-vuotisen taipaleen loppua, mihin vallanpitäjät ilmeisesti pyrkivätkin. Kajanus ei kuitenkaan antanut hallitsijoille luovutusvoittoa, vaan teki jäljempänä tarkemmin kuvatun salaisen matkan Pietariin puhuakseen vallanpitäjille orkesterinsa määrärahojen säilyttämisen puolesta. Keisaria itseään hän ei yrityksistään huolimatta tavannut, sen sijaan hän sai esitellä asiaansa pääministeri Kokovtsoville, joka lupasikin kirjoittaa puoltokirjeen Suomen kenraalikuvernööri Seynille.

Ajatus tavata keisari oli varmaankin periaatteessa vilpittön, mutta toteutus ei niissä oloissa loppuun asti harkittu, sillä tiedon vuodettua heti julkisuuteen Kajanuksen ura Suomen ensimmäisenä kapellimestarina näytti olevan mennyttä. Hänet leimattiin poliittisin polttomerkein "petturiksi", "luopioksi", "sortohallituksen myötäilijäksi" jne., koska oli uskaltanut nöyristelymatkalle Pietariin. Todellisuudessa mistään tällaisesta ei ollut kysymys, mutta toisen sortokauden paineessa kaikki politiikalta vähänkin haiskahtavat toimet, jotka suuntautuivat Pietariin päin, nähtiin kovin mustavalkoisina. Kajanuksen vastustus leimahti liekkiin, ja yhdestä suusta vaadittiin hänen eroaan. Kajanusta varoitettiin vakavasti nousemasta enää orkesterinsa johtajankorokkeelle, koska odotettavissa oli mielenosoituksia. Kajanus hävisikin maan alle, ja kulumassa olleen kevään konsertit johti hänen sijastaan Selim Palmgren.

Filharmonisen Seuran Orkesteri, joksi orkesterin nimi oli muutettu 1894, oli kamppailut jo pitkään talousongelmiensa parissa, kun esiin tuotiin ajatus orkesterin kunnallistamisesta eli ottamisesta täydellisesti Helsingin kaupungin haltuun. Ensimmäinen askel siihen suuntaan oli Kajanuksen syrjäyttämishanke Pietariin-matkan jälkeen. Kaupunki näet halusi orkesterin johtoon miehen, jonka harteilla ei olisi niin kyseenalaisia poliittisia rasitteita kuten Kajanuksella oli.

Sellainen mies löytyikin pian. Hän oli Kajanuksen orkesterin entinen sellisti Georg Schnéevoigt, joka oli juuri tehnyt itseään kapellimestarina tunnetuksi Euroopan suurilla konserttilavoilla. Laadittuun suunnitelmaan kuului, että tämä

mies sopivan tilaisuuden tullen syrjäyttäisi Robert Kajanuksen, jonka asema Suomen musiikkielämässä oli ollut siihen saakka ollut aivan ylittämätön. Kun Schnévoigtin sitten oli määrä ryhtyä orkesterin peräsimeen, yksikään orkesterin soittajista ei halunnut lähteä mukaan hänen yritykseensä – näin se osoitti in corpore lojaalisuutta Kajanukselle, joka palasikin jälleen oman orkesterinsa peräsimeen. Kaupungin avustusrahat ohjattiin kuitenkin yksin Schnévoigtille, ja hän perustikin niiden turvin oman orkesterinsa, Helsingin sinfoniaorkesterin, joka muodostui yksinomaan ulkomailta värvätyistä soittajista.

Kun Kajanuskin sai yksityisin varoin ylläpidetyksi omaa vanhaa orkesteriaan, tilanne oli se, että pienessä Helsingissä toimi vuosina 1912-1914 samaan aikaan kaksi täysimittaista sinfoniaorkesteria, joiden ei suinkaan ollut tarkoitus täydentää toinen toistaan, vaan kilpailivat ankarasti keskenään mm. julkisista kulttuurimäärärahoista, yleisön suosiosta jne. Elettiin Helsingin "ensimmäisen kylmän orkesterisodan" aikaa. Musiikkiyleisön tuki taas jakautui niin, että poliittis-kielellisesti suomenmielisesti asennoituneet ryhmittäytyivät Kajanuksen orkesterin ympärille, kun taas ruotsinmielisesti asennoituneet kannattivat Schnévoigtin orkesteria. Sibelius asettui alusta pitäen Kajanuksen suomenmielisten leiriin ja otti jopa vastaan kapellimestarintehtäviä Kajanuksen orkesterissa, kun niitä hänelle tarjottiin. Mutta hän ei voinut tälläkään kertaa peittää pirullista, jopa sairaalloiseksi kasvanutta skepsistään. Päiväkirjan muistiinpano kertoo tästä karusti: "Kajanuksen suunnitelmaan kuuluu varmasti saada minut tieltään varjoon--. Suomen musiikinhistoriankin kirjoittaa varmasti joku hänen kätyrinsä, joka siirtää minun teokseni Kajanuksen sävellystenjoukkoon."²⁰ Schnévoigtin mutkattomuutta taas osoittaa oivallisesti, ettei hän lainkaan pannut pahakseen Sibeliuksen esiintymistä Kajanuksen leirissä, vaan johti huolettomasti omassa orkesterissaan ja jopa ulkomaisilla konserttiturneillaan edelleenkin runsaasti Sibeliuksen musiikkia antamatta häiritä itseään millään lailla sen bagatellin, että Sibelius sattui olemaan poliittisilta mielipiteiltään "kajanuslainen".

On hiukan outoa, ettei niinkään merkittävän kapellimestarihahmon, jollainen Kajanus kiistatta oli, johtajantyöstä ole jälkipolvien silmissä syntynyt erityisempää legendaa, vaikka

²⁰ Päiväkirjamerkintä 6.-7.9.1912; Tawaststjerna 1972, 306 mukaan

aineksia siihen olisi yllin kyllin ollut jo esimerkiksi 50 vuotta kestäneen kapellimestariurankin perusteella. Ehkäpä hänen hillitty, kaikesta hermostuneisuudesta poikkeava rauhallisuutensa ja tasapainoisuutensa ynnä luontainen arvovaltansa loivat kuvaa pikemminkin hieman harmaasta, jopa värittömästä uurastajasta kuin haltioituneesta virtuoosikapellimestarista, jollaisia meidän aikamme rakastaa.

Kajanus oli laajojen ja suurisuuntaisten rakenteiden ja muotojen hahmottaja, eikä hänen taiteensa häikäissyt ulkonaisilla eleillä sen enempää kuin yksityiskohdissa herkuttelullakaan.²¹ Tästä voi päätellä, että Kajanus ei kuulunut ns. taiturikapellimestarien fakkiin, jollainen pulttivirtuoosi taas Schnéevoigt mitä ilmeisimmin oli. Työssään Kajanus harrasti perin kohtuullisia, jopa hitaahkoja aikamittoja, verkkaista musiikin etenemistä, kuten vanhenevilla maestroilla usein on tapana. Hänen tahdinlyöntinsä muistetaan olleen suuri-kaarista ja plastisen kaunista, tarvittaessa voimakasilmeistäkin. Mutta esimerkiksi rytmin tarkkuutta erityisesti korostava, tehostetun terävä ja pieni lyönti ei siihen juurikaan kuulunut. Ulkoa johtamiseen hän suhtautui periaatteellisen kielteisesti, joten tutuimmatkin partituurit olivat aina pultissa esillä. Jotkut Kajanuksen solisteista ovat huomauttaneet, etteivät orkesterisäestykset olleet hänen vahvinta aluettaan,²² vaan parhaimmillaan hän oli suurten sinfonisten muotojen parissa. Luonteeltaan ja suhteessa soittajiinsa hän oli korostetun aristokraattinen ja tiukka, jopa autoritaarinen. Hän ei pitänyt tarpeellisena mitenkään lähestyä muusikoitaan ihmisenä tai kollegana; useimpiin hän säilytti viileän etäisyyden, eikä rento tuttavallisuus tullut missään oloissa koskaan kysymykseen.

Johtamissaan sinfoniakonserteissa Robert Kajanus tarjosi yleisölleen ydinosan koko silloisen maailman arvostetuimmasta orkesterikirjallisuudesta. Puolivuosisataisen kapellimestarin- uransa aikana Kajanus joutui luonnollisesti perehtymään hyvinkin laajaan repertuaariin. Mutta yksi säveltäjä pysyi kautta aikain hänen kapellimestarinpersoonallisuudelleen muita lähempänä. Tuo säveltäjä oli Beethoven, eikä Beethovenia ylittänyt kukaan. Kapellimestarinuransa hän sekä aloitti että lopetti Beethovenin sinfoniolla: ura alkoi kohta-

²¹ Marvia 1958, 243

²² Taneli Kuusiston, Jussi Jalaksen, Anja Ignatiuksen ja Aulikki Rautawaaran haastattelut Yleisradiossa; ks. myös Ringbom 1981, 24-27

losinfoniolla 3. lokakuuta 1882 ja loppui komeaan kaareen yhdeksännellä sinfoniolla 28. huhtikuuta 1932. Näihin rajapyykkeihin sopikin mainiosti hänen merkittävä elämäntyönsä.

Silti on hieman kummallista, ettei Kajanuksen klassismikäsitykseen mahtunut Beethovenin lisäksi muita wieniläis-klassikoita, sillä sekä Mozart että Haydn jäivät hänelle yllättävän etäisiksi.²³ Beethovenin ohella Kajanuksen toinen suuri rakkaus oli tietenkin Sibeliuksen musiikki, jota hän esitti aivan jatkuvasti paitsi omassa orkesterissaan myös lukuisilla koti- ja ulkomaisilla kiertueillaan. Kajanuksella näet oli verrattain runsaasti kysyntää ulkomaillakin: työtehtäviin kuuluivat jatkuvat johtajavierailut Euroopan tärkeimmissä musiikkikeskuksissa – ohjelmistossa luonnollisesti aina ennen muuta Sibeliusta. Vuosi 1930 oli sekä Sibeliukselle että Kajanukselle merkittävä. Suomen valtio näet päätti kulttuurikuvaansa kiilloittaakseen subventoida Sibeliuksen sinfonioiden levytyshanketta Englannissa tuntuvasti, ja Sibelius sai vapaasti valita soittajiston ja orkesterinjohtajan. Sibelius valitsi tietenkin Robert Kajanuksen ja London Symphony Orchestran. Kajanus johtikin Lontoossa vuosina 1931 ja 1932 klassisiksi käyneet tulkinnat ensimmäisestä, toisesta, kolmannesta ja viidennestä sinfoniasta sekä Tapiolan, Pohjolan tyttären, Finlandian ja Bel-sazarin pitojen levytykset. Ne ovat tänäänkin vielä täysin kuuntelukelpoisia levytyksiä, ja niitä voitaneen pitää tulkintansa kannalta hyvinkin autenttisina, kun tiedetään, että Sibelius itse ilmaisi niihin useaan otteeseen tyytyväisyytensä.²⁴

Sibeliuksen sinfonioiden kantaesitykset olivat luonnollisesti tapahtuneet säveltäjän itsensä johdolla lukuunottamatta seitsemännen kantaesitystä, jonka Kajanus johti. Romantikoista taas Tshaikovski oli hänelle läheisimpiä. Uudemman musiikin virtauksiin – mikä hänen aikanaan merkitsi käytännössä lähinnä myöhäisromantiikkaa ja impressionismia sekä pientä osaa ekspressionismia – hän suhtautui melko varovaisesti. Ja kaikkein uusimpiin – "melumusiikkiin" (mm. atonalismi), Kajanuksen omaa sanontaa lainaten – täysin torjuvasti.²⁵ Tästä huolimatta ei ole syytä leimata hänen musiikkimieltymyksiään täysin konservatiiviksikaan, sillä ansioluetteloon kuuluvat sellaisetkin merkittävät uutuudet kuten Gustav

²³ Ringbom 1981, 25

²⁴ Tawaststjerna 1988, 344-345

²⁵ Suomalainen 1952, 212-215

Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Aleksandr Skrjabin ja Arthur Honegger.

Robert Kajanuksen sävellystuotanto jää yleensä Kajanuksen persoonasta puhuttaessa hänen muitten ansioittensa varjoon. Tuotanto ei ole laaja mutta paikoitellen varsin laadukas. Tuotannon vähäisyyttä perustellaan mielellään jalolla tarinalla siitä, kuinka Kajanus Sibeliuksen nerouden havaitessaan katsoi asiakseen sen edessä väistyä ja keskittyä yksin tämän neron tuotannon tunnetuksi tekemiseen. Olipa tämä totta tai tarua, tosiasia on, että Kajanuksella on laajahko ja laadukas sävellystuotanto, jota voisi luonnehtia lähinnä myöhäisromanttiseksi, jota wagneriaaninen kromatiikka eräin poikkeuksin syvästi värittää. Nuoruudentöittensä jälkeisen pitkän vaikeamisen säveltäjänä Kajanus katkaisi 1915 tuomalla esiin peräti korutonta klassista tyyliä edustavan Sinfoniettan, josta täysin puuttui aiempien teosten kuohuva myöhäisromantiikka; Kajanus oli tietoisesti muuttanut tyyliänsä vastaamaan enemmän ajankohdan neoklassisia vaatimuksia. Tämäkin tapaus osoittaa hänen sulavaa liikkumiskykyään musiikillisten valtavirtojen dynamisessa kentässä.

Robert Kajanuksen työtä kohtaan alkoi esiintyä voimakasta kritiikkiä 1920-luvulta alkaen lähinnä siksi, että hänen katsottiin liian tiukasti takertuneen tahtipuikkoonsa, eivätkä nuoret lahjakkuudet näin saaneet tilaisuutta kokeilla kykyjään. Kritiikki ei ollut aivan aiheetonta, sillä Kajanus varjeli asemaansa joskus niin mustasukkaisesti, ettei monikaan kotimainen nuorempi kapellimestari päässyt noihin tehtäviin harjaantumaan. Ainakin parilla kolmella nuorella muusikolla olisi ollut lahjoja ja muita edellytyksiä kapellimestarintehtäviin: Armas Järnefeltillä, Georg Schnévoigtilla ja Toivo Haapasella. Kaksi edellistä joutuikin hakeutumaan vastaavansiin tehtäviin ulkomaille – molemmat Tukholmaan – missä kumpikin loi itselleen Järnefelt ooperakapellimestarina ja Schnévoigt konserttiyhdistyksen orkesterin johtajana, varsin arvostetun aseman. Toivo Haapanen taas työskenteli radio-orkesterin kapellimestarina ja samalla Yleisradion musiikkipäällikkönä ennen siirtymistään tieteelliselle uralle.

Armas Järnefeltin muutamat kapellimestarivierailut Helsingissä eivät Kajanusta pahemmin häirinneet, ja Toivo Haapaselle hän soi armollisesti tilaisuuden silloin tällöin johtaa kaupunginorkesterin kansankonsertteja tai joitain tilauskon-

sertteja. Sen sijaan Georg Schnéevoigtin 1920-luvulla alkaneita vierailuita hän katsoi karsaasti alusta pitäen. Paitsi että kyseessä oli "vaarallinen" kilpailija, jonka Kajanus koki omaa karriäriään pahasti uhkaavana, hänellä ei juuri ollut positiivista kuvaa Schnéevoigtin työskentelytaidoista muutoinkaan: Kajanuksen vankkumaton kanta oli, että Schnéevoigt saattoi hyvinkin olla kohtuullisen kelvollinen tahdinlyöjä ja "orkesteripiiskuri" – kuten hän kollegansa työskentelyä hieman halventavasti kuvaili – mutta syvästi musiikkia ymmärtävän taiteilijan ominaisuuksia hän ei kilpailijassaan halunnut lainkaan nähdä.²⁶

Kajanus oli jo täyttänyt 75 vuotta, kun hän ilmeisestikin ensi kertaa itse havaitsi tulleensa ikään, jolloin yleensä on aika siirtyä eläkkeelle. Eläkkeelle vetäytymistä olivat eri piirit hienovaraisesti hänelle vihjailleet jo 1920-luvun puolesta välistä lähtien tuloksetta. Vaikka aika olikin ajanut Kajanuksesta ehkä ohi – hän oli vanha ja sairas mies – ajatus johtajanvaihdoksesta pelotti monia: Kajanus oli johtanut rautaisella kädellään orkesteria täydet 50 vuotta, eikä suomalaisessa muusikkokunnassa ollut ollut tilaa uusien kapellimestarilahjakkuuksien kasvaa. Kajanuksen tiedetään kylläkin pohtineen seuraajakysymystään neuvottomana – Selim Palmgren, Hannikais-veljekset Ilmari ja Tauno, Simon Parmet ja Martti Similä olivat hänen pohdinnoissaan esiintyneet²⁷ – mutta yksikään esille tulleista nimistä ei häntä täysin tyydyttäneet.

Georg Schnéevoigtin nimi ei saattanut pälkähtää Kajanuksen päähänsä, siksi vihamielisissä väleissä he olivat aikanaan eronneet. Mutta 1920-luvun puolivälissä alkaneet Schnéevoigtin kapellimestarivierailut Helsingissä eivät olleet jättäneet helsinkiläisyleisöä kylmäksi – päinvastoin: häntä alettiin vähin erin pitää Suomen kaikkien aikojen kansainvälisesti maineikkaimpana kapellimestarisuuruutena, ja Kajanuksen ansiot tällä rintamalla alkoivat monelta jo unohtua. Julkisuuteen tarkoituksellisesti saatetuilla indoktrinaatiolla hänestä ikään kuin vähä vähältä kasvatettiin Kajanuksen itse-oikeutettu "kruununperijää". Eikä Schnéevoigtkaan jättänyt tarjoutuneita tilaisuuksia käyttämättä omaksi hyväkseen. Hän valoi vettä myllyyn koko kevään 1931 antamalla haastatteluja ja lausuntoja lehdille siitä, kuinka surkeaan kuntoon pääkau-

²⁶ Suomalainen 1952, 228-229

²⁷ Suomalainen 1952, 232-235

pungin musiikkielämä oli Kajanuksen aikana vajonnut. Hän puhui suomalaisen musiikkielämän "syvästä depressiosta", jopa rappiosta, jonka parantamiseksi tarvittaisiin jättiläis-
mäisiä ponnistuksia. Niin ikään hän oli sitä mieltä, että Helsingin kaupunginorkesteri oli jäänyt auttamattomasti jälkeen eurooppalaisen orkesterimusiikin yleisestä kehityksestä.²⁸ Nämä teesit tulivat olemaan ne "vaalilupaukset", joita taitavasti käyttämällä hän pyrki saalistamaan muutosta tilanteeseen halunneiden äänet. Eikä Schnévoigtin menestys ollut niinkään huono.

Kun Schnévoigt lopulta valittiin Kajanuksen seuraajaksi 1932, ei Kajanus-parka ilmeisesti eläessään, edes orkesterisodan äärimmäisen piinallisina vuosina 1912-14, ollut kokenut mitään niin suurta nöyryytystä. Hän katsoi tulleen surutta yli-
ajetuksi ja tunsu puolivuosisataisen kapellimestarintyönsä Helsingin kaupunginorkesterissa valuneen hiekkaan. Hän ei sitä enää henkisesti kestänyt, vaan kuoli pian eläkkeelle jääty-
ään.

Huolimatta kiistattomasta laadukkuudestaan Robert Kajanuksen sävellystuotanto vajosi pian hänen kuolemansa jälkeen unhoon – eihän voinut kuvitella, että orkesterin uusi johtaja, Kajanuksen pahin riitakumppani Georg Schnévoigt olisi sitä enää johtamassaan orkesterissa soitattanut. Wagneriaanista alkutuotantoa ei soitettu vuosikymmeniin missään juuri lainkaan, ja niinpä Kajanuksen säveltäjäkuvaa jäivät julkisuuteen hahmottamaan lähinnä vaatimattomat kansanlaulusovitelmat ja muu tilapäisempi ja pienimuotoisempi tuotanto, jota radio-orkesteri sentään harvakseltaan esitti. Tämä teki tietenkin vääryyttä Kajanuksen säveltäjäkuvan kokonaisuudelle.

Kajanuksen särmikäs ja peräänantamaton luonne taas oli ajanut hänet useisiin ristiriitoihin ja konflikteihin eri henkilöiden ja instituutioiden kanssa, minkä vuoksi jälkimaailma yhdistää hänen nimensä ennen muuta moniin suomalaista musiikkielämää raastaneisiin rettelöihin, joista ns. "orkesterisota" ja siihen johtaneet toimet oli lajissaan vakavin. Tämäkään kuva ei tee oikeutta Kajanuksen todelliselle persoonallisuudelle, jossa kovan ja periksi antamattoman ulkokuoren taakse peittyi lämminhenkinen ja hyväntahtoinen humanisti. Kaikissa toimissaan, jotka ulospäin saattoivatkin näkyä rii-

²⁸ Hufvudstadsbladet 5.3.1931

danhaluisuutena, hän pyrki epätsekkäästi vain parantamaan suomalaisen musiikin ja itse perustamansa esittäjäistön, Helsingin kaupunginorkesterin asemaa.

Samaten se hieman kyseenalainen maine, joka tähdentää hänen musiikillisen makunsa kaavamaisuutta, kehittymättömyyttä ja konservatiivisuutta, ei ole kaikin puolin oikeudenmukainen. Kajanuksen tilillä on monen kansallisen ja kansainvälisenkin uutuusteoksen ensi- ja kantaesityksiä, mikä todistaa täysin päinvastaisesta taidekäsityksestä. Kaikki nämä seikat osoittavat, että Robert Kajanus kaipaisi jälkipolviltaan sellaista rehabilitaatiota, jossa osoitettaisiin hänen monipuoliset ansionsa suomalaisen säveltaiteen kehittämisessä: että hän kiistatta oli – Sibeliuksen jälkeen – suomalaisen musiikkimaailman merkittävin hahmo.

2.2 Georg Schnéevoigt – ”orkesteripiiskuri”

Robert Kajanuksen jäätyä keväällä 1932 eläkkeelle Helsingin kaupunginorkesterin johtajan tehtävästä hänen seuraajakysymyksestään näyttää tulleen pääkaupungin vakavin ja keskustelluin ongelma, jonka ratkaisemiseen ottivat osaa paitsi ne, joille asia virallisesti kuului – Helsingin kaupungin musiikkilautakunta – myös ns. suuri yleisö: kapellimestarin vaihdoksesta kehittyi siten paitsi musiikkipoliittinen mitä suuremmassa määrin myös puolue- ja kielipoliittinen kiistakysymys, jonka juuret periytyivät pääkaupungin ensimmäisen ”orkesterisodan” vuosiin 1912-14. Kaupunginorkesterin johtoon valittiin Georg Schnéevoigt, mies, joka ei jättänyt juuri ketään kylmäksi: häntä joko palvottiin tai vihattiin.

Marraskuun 8:ntena 1872 Viipurissa syntyneellä Georg Schnéevoigtilla oli sukuperintönä suonissaan paitsi kansainvälisyyttä myös aidon muusikon verta. Hänen isänsä oli saksalais-syntyinen, Venäjän armeijassa työskennellyt, Suomeen muuttanut sotilaskapellimestari, joka itse ohjasi poikansa varhaisimpia musiikkiopintoja, aluksi lähinnä sotilassoittokun-

nan käyttämissä puhallininstrumenteissa, sittemmin viulussa ja sellossa. Jo 14-vuotiaana Georg Schnéevoigt hankkiutui Kajanuksen perustaman ja johtaman Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterikoulun sellooppilaaksi, ja 17-vuotiaana hän suunnisti ulkomaille jatkamaan opintojaan viipyen sillä tiellä – hieman rauhattoman luonteensa ajamana – mm. Leipzigissa, Brysselissä, Dresdenissä ja Wienissä.²⁹ Hänestä kehittyi ilmeisen kelpo sellisti, joka jo nuorena miehenä sai soolosellistin arvostetun kiinnityksen Hampurin sinfoniaorkesteriin. Viivytyään siinä tehtävässä pari vuotta hän palasi Suomeen 1895 Kajanuksen johtaman Filharmonisen seuran orkesterin soololististiksi. Tässä toimessaan hän viihtyi kahdeksan vuotta. Mutta hänen kunnianhimoinen luonteensa ei saanut orkesterisellistinä tarpeeksi tyydytystä, vaikka solistitehtäviäkin jossain määrin järjestyi. Sen vuoksi hän alkoi suunnata varhaisessa vaiheessa katseensa kohti kapellimestarinkoroketta. Helsingissä se oli poikkeuksellisen vaikeaa, sillä Kajanus ei mielellään luovuttanut tahtipuikkoaan juuri muille kuin henkilökohtaisille luottomiehilleen – näihin Schnéevoigt ei missään vaiheessa kuulunut.

Vuosisadan alkukymmen oli musiikin kuten muidenkin taiteiden suuren nousun ja ripeän kasvun aikaa. Silloin perustettiin uusia orkestereita ja kasvatettiin vanhoja, mikä lisäsi melkoisesti kapellimestarien kysyntää monella suunnalla. Erytisesti orkestereita perustettiin yleisön suosimiin kylpyläkaupunkeihin, joissa monet kuuluisuuteen sittemmin ponnahtaneet orkesterinjohtajat hankkivat ensimmäiset kannuksensa. Tällainen oli Georg Schnéevoigtinkin tie.

Hänen soittajanuransa päättyi Helsingissä ilman dramaattikkaa vuonna 1903, jonka jälkeen hän omistautui yksinomaan kapellimestarintehtäviin. Ennen vakituisia kiinnityksiään hän harjoitteli tulevaa ammattiaan useana vuonna Riian kylpyläorkesterin kapellimestarina. Münchenin Kaim-orkesterin kapellimestarina hän taas työskenteli vuodet 1904-08, Kiovan sinfonikkojen johtajana 1908-09 ja Riian sinfoniaorkesterin johtajana 1910-12, kunnes hänet houkuteltiin Helsinkiin eräitten poliittisten ja kielellisten piirien bulvaaniksi 1912 tarkoituksena anastaa tahtipuikko Robert Kajanuksen käsistä tunnetuin, hieman noloin seurauksin: vallankaappaus ei onnistunutkaan suunnitellulla tavalla, ja Schnéevoigt likasi pa-

²⁹ Ranta 1947, 364-373

hemman kerran siihen saakka vielä puhtaina säilyneet kätensä. Samalla suhteet Robert Kajanukseen ja Filharmonisen seuran orkesteriin myrkyttyivät ikiajoiksi, mikä tuli jatkossa pahoin vaikeuttamaan hänen omaa työskentelyään Suomessa.

Schnéevoigt oli esiintynyt Helsingissä ensimmäisen kerran kapellimestarina jo talvella 1906, jolloin hän oli rohjennut ottaa konserttiohjelmansa päänumeroksi peräti Brucknerin neljännen sinfonian. Arvostelut olivat poikkeuksellisen suopeat; erityisesti ihasteltiin Schnéevoigtin komeettamaista nousua oman orkesterin sellopultista kansainvälisille kapellimestarinkorokkeille. Osoitettuja näyttöjä rohjettiin pitää jopa niin laadukkaina, että hänet oikopäätä luettiin Euroopan huomattavimpiin orkesterinjohtajiin. Eikä siinä ollut paljonkaan liioittelua: Schnéevoigt oli ponnahtanut äkisti nimettömästä orkesterimuusikosta nimekkääksi kapellimestarituotteeksi, joka myi hyvin kaikkialla musiikillisesti sivistyneessä Euroopassa. Oskar Merikantokin totesi lehdessään, että "-- hänen äkkinäinen kohoamisensa tämän alan huipulle on aivan ihmeellinen. Jokin käsittämätön taikavoima hänellä täytyy olla, kun hän vain muutamalla harjoituksella sai orkesteristamme niin oivallisen, ettei sitä mitenkään meidän tavalliseksi Filharmonisen seuran orkesteriksi olisi uskonut. Koko sointuisuus oli erilainen, jalompi ja mehevämpi tavallista. Ainoastaan räikeääninen trumpetti ja epävarmat valttitorvet huomauttivat meidän orkesteristamme, muuten olisi luullutkin kuulevansa Schnéevoigtin orkesteria Münchenissä".³⁰

Georg Schnéevoigtista vallitsi Suomessa oheisen sanoma-lehtikritiikin kaltainen kuva, kun häntä ryhdyttiin houkuttelemaan suunnitellun orkesterivallankumouksen keulakuvaksi: maailmanluokan kapellimestari, josta suunnilleen jokainen orkesteri hänet saadessaan olisi ollut ylpeä. Schnéevoigt ja hänen vaikutusvaltaiset ruotsinkieliset ja -mieliset tukijansa eivät tulleet kuitenkaan ottaneeksi huomioon sitä, että Kajanus – ilmeisestä virhearvioinnistaan huolimatta tehdä salainen Pietarin-matka – ei ollut menettänyt omia uskollisia poliittisia tukijoitaan, eikä hänessä itsessään liioin ollut havaittavissa vähäisintäkään merkkiä luovuttaa arvovaltataistelun orkesterin ylläpidossa.

Schnéevoigt ilmeisestikin kuvitteli, ettei hänen tarvitsisi muuta kuin saapua Helsinkiin ja ottaa Kajanuksen orkesteri

³⁰ Helsingin Sanomat 14.2.1906

haltuunsa. Hän arvioi kuitenkin tilanteen peräti väärin ja joutui keskelle mellakkaa, pääkaupungin ensimmäistä "kylmää orkesterisotaa". Luultavasti hän olisi kieltäytynyt kunniasta ottaa vastaan kutsu tulla Helsinkiin, mikäli hänellä olisi ollut pienintäkään vihiä siitä, millaiseen rettelöön hän joutuisi osalliseksi. Mutta toisaalta perääntyäkään ei voinut, kun taisteluun oli antautunut. Schnéevoigt ei uskonut – niin kuin ei uskonut kukaan muukaan – että Kajanus kykenisi hankkimaan rahoituksen orkesterilleen, joka solidaarisuudesta pitkäaikaista johtajaansa kohtaan ei kallistanut korvaansa Schnéevoigtin seireeninlauluille paremmasta palkasta, vähemmästä työstä ja muusta tarjotusta hyvästä. Tosiasiassa Kajanustakin hämmästytti oman soittajajoukkonsa täydellinen yksimielisyys ja solidaarisuus.

Helsingissä siis ajauduttiin tilanteeseen, että vuosina 1912-14 kaupungissa toimi sekä Kajanuksen vanha orkesteri että Schnéevoigtin uusi Helsingin sinfoniaorkesteri. Ne eivät suinkaan eläneet rauhaisassa rinnakkainelossa, vaan kävivät liki veristä taistelua pääkaupunkilaisyleisön suosiosta – kuten toisaalla tarkemmin kerrotaan – suomenkieliset ryhmittyneinä Kajanuksen ja hänen orkesterinsa taakse ja ruotsinkieliset vastaavasti Schnéevoigtin ja hänen orkesterinsa taakse. Noina kahtena vuotena 150 000 asukkaan Helsingissä konserttitarjonta kaksinkertaistui ja soiton laatu parantui, kumpikin orkesteri kilpaili kiinnostavista teosuutuuksista, niissä vieraili korkean tason kotimaisia ja kansainvälisiä solisteja. Kaiken tämän sai aikaan Kajanuksen ja Schnéevoigtin orkesterikilpailu.

Kaksi vuotta taistelua käytiin, ennen kuin jonkinlainen sovinto löytyi. Musiikkilautakunnan puheenjohtajan, arkkitehti Hugo Lindbergin sovittelumallissa kumpikin orkesteri lopetti toimintansa ja tilalle perustettiin kunnallinen Helsingin kaupunginorkesteri. Uuteen orkesteriin taattiin "pääjohtajan" täsmälleen identtiset virat kummallekin taistelupukarille, Kajanukselle ja Schnéevoigtille. Tosin elokuussa 1914 syttynyt maailmansota sekoitti monet hyvät suunnitelmat, mutta orkesteria – ja sen kahta "pääjohtajaa" – pidettiin vaikeuksista huolimatta pystyssä julkisin varoin. Ei ole epäilystä, etteikö Schnéevoigtin persoona olisi tuonut Helsingin kaupunginorkesterin kolmekymmenvuotisiin rutiineihin hieman uutta eloa, jota syntyi pääjohtajien omien persoonallisuuksien eroavuuksista. Schnéevoigtin konserttisarjan ja Kajanuksen kon-

serttisarjan keskinäinen kilpailu toi esiin orkesteririidan koomisetkin puolet, joita oli yllin kyllin valppaiden kriitikoiden naureskeltaviksi saakka.

Tilanne oli kuitenkin sekä Helsingin musiikkielämän että sen pääedustajien Kajanuksen ja Schnéevoigtin kannalta niin mahdoton, ettei se voinut jatkua loputtomiin. Schnéevoigt luovutti kahden vuoden kuluttua 1916 perin kyllästyneenä ja vastasi myöntävästi Tukholman konserttiyhdistyksen orkesterinjohtajuustarjoukseen. Niiden kymmenen vuoden aikana, jotka hän johti Tukholman orkesteria, hän nosti soittajistonsa vaatimattomasta tasosta aivan kiistatta kansainväliselle tasolle saakka piiskaten soittajistonsa entistä kunnianhimoisempiin suorituksiin, mikä toi sittemmin orkesterille mainetta ulkomaita myöten. Schnéevoigtin tulinen temperamentti ja vahva persoonallisuus aiheuttivat hänelle myöhemmin huomattavia vaikeuksia Tukholman konserttiyhdistyksessä – häntä syytettiin mm. diktatorisista otteista, hallituksen toimivallan ohittamisesta ohjelmapolitiikassa ynnä muusta omavaltaisuudesta,³¹ mutta kiivaimmatkaan vastustajat eivät voineet kieltää hänen suuriarvoista työtään Tukholman konserttiolojen uudelleen luoja. Schnéevoigtin muistokonsertin yhteydessä 1947 tukholmalaislehdet olivat täysin yksimielisiä siitä, että ”Georg Schnéevoigt jää ainaisesti Ruotsin musiikin historian erääksi suurimmaksi nimeksi”.³²

Saatuaan tämän orkesterinsa hyvään kuntoon, hän tarvitsi jälleen uuden koulutushaasteen, mikä löytyikin nyt Oslosta vuosiksi 1919-27. Sen toimen kanssa yhtaikaisesti hän hoiti vielä sivutöinänsä Düsseldorfin orkesterin johtajuutta. Vuonna 1927 hän muutti jälleen, tällä kertaa Los Angelesiin saakka, kahdeksi vuodeksi, jonka jälkeen 1931 hän palasi hivenen hiljaisempiin oloihin Malmön orkesterin johtoon. Tätä johtajuutta hän piti hallussaan kaikkien muitten töittensä ohella kuolemaansa saakka.

Julkinen kamppailu Helsingin kaupunginorkesterin johtajuudesta alkoi maaliskuussa 1931, vaikkei Kajanus ollut vielä edes ilmoittanut tulevasta erostaan. Schnéevoigtin vanha tukijoukko Hufvudstadsbladetin ympäriltä järjesti suosikilleen myönteistä julkisuutta haastatteleamalla häntä ensimmäi-

³¹ Engström 1977, 37-47

³² Konserföreningen i Stockholm (leikearkisto)

sen kerran pitkään aikaan.³³ Schnéevoigt ei lainkaan salannut sitä käsitystään, että Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmapolitiikassa oli jääty kauas menneisyyden lumoihin. Hänen mielestään ohjelmaprofiili konsertissa kuin konsertissa oli edelleen sama kuin se oli ollut orkesterin perustamisaikoihin 1880-luvulla. Tulevan johtajan suururakaksi hän näki saattaa ohjelmisto jälleen ajankohtaiselle tasolle. Hän ei salannut sitäkään käsitystään, että Kajanuksen Beethoven-ihailu ja eräiden romantikkojen palvonta oli ollut turmiollista orkesterin kehittymisen kannalta. Kun ohjelmistosta vielä puuttuivat tyystin muut klassikot ja oman ajan "modernistit", tilanne oli ajautunut kestävämmäksi. Tämän jälkeen kenellekään ei jäänyt epäselväksi, kenen häpäisemiseksi tuon kritiikin oli määrä toimia.

Kuten odottaa saattaa, Schnéevoigtin haastattelusta sukeutui piinallinen lehtikirjoittelu, jossa ei sanoja säästely; tilanne alkoi muistuttaa ensimmäisen orkesterisodan muotoja. Kajanus itse ei halunnut omalla nimellään osallistua taisteluun; sen tekivät hänen kannattajansa. Musiikkilautakunnan varapuheenjohtaja Henrik Ramsay ennätti ensimmäisenä tuomitsemaan Schnéevoigtin puheet epäoikeudenmukaisiksi vääristelyiksi.³⁴ Hän myös kyseenalaisti Schnéevoigtin esittämät väitteet siksikin, että tämä – pitkään Suomesta poissa olleena – oli täydellisesti kadottanut tuntuman Suomen musiikkielämän ominaispiirteisiin. Tämän jälkeen Schnéevoigt tarttui itsekin kynään eikä enää säästellyt sanojaan kehottamalla höyrylaivayhtiön toimitusjohtaja Ramsaytä käyttämään asiantuntemustaan höyrylaivayhtiön johtamisessa ja jättämään musiikkiin liittyvät asiat niille, jotka niissä kysymyksissä ovat asiantuntijoita.³⁵ Keskustelu lehdistössä jatkui tähän sävyyn koko kevään, se levisi myös nimettömäksi yleisönosastonkirjoitteluksi, jossa tähdättiin suorasukaiseen mielipiteenmuokkaukseen. Edessä ollut kapellimestarinvalinta haluttiin entistä enemmän nähdä elämän ja kuoleman kysymyksenä, koko valtakuntaa liikuttavana sisäpoliittisena ratkaisuna.

Keväällä 1932, kun Kajanus oli vihdoin ilmoittanut erostaan, kapellimestarinvirka julistettiin haettavaksi, jolloin siihen ilmoittautuivat seuraavat henkilöt: Ossian Fohström, Leo

³³ Hufvudstadsbladet 11.3.1931

³⁴ Hufvudstadsbladet 13.3.1931

³⁵ Hufvudstadsbladet 15.3.1931

Funtek, Toivo Haapanen, Arvo Hannikainen, Tauno Hannikainen, Nikolai van Gilse van der Pals, Simon Pergament-Parmet, Eino Raitio, Georg Schnéevoigt ja Ilmari Weneskoski.³⁶ Seuranneessa äänestyksessä, jonka pohjaksi ei ollut hankittu tällä kertaa edes asiantuntijanlausuntoja, Georg Schnéevoigt sai kaikkien muiden musiikkilautakunnan jäsenten äänet – paitsi ei luonnollisestikaan Henrik Ramsayn ääntä. Georg Schnéevoigt astui toistamiseen Helsingin kaupunginorkesterin johtoon 1.9.1932 varsin kypsässä 60 vuoden iässä.³⁷

”Lentäväksi suomalaiseksi” lehdistössä ristitty Schnéevoigt oli siis Helsinkiin tullessaan johtanut lähes kaikkialla maailmassa kaikkein arvostetuimpia valio-orkestereita. Hän oli sen lisäksi ennättänyt tehdä legendaarisen paljon myös suomalaisen musiikin hyväksi – ennen kaikkea johtamalla Sibeliuksen musiikkia. Tuskin Suomessa edes tiedettiin, minkä tason mainetta Schnéevoigt maailmalla nautti. Tällainen kosmopoliittinen tausta antoi tietenkin orkesterille uutta inspiraatiota, vallankin kun Schnéevoigtilla oli heti alkuun esitettävänään imponoivia uudistussuunnitelmia. Toisaalta vastapainoksi monilla tahoilla tunnettiin ymmärrettävää kaiho mieltä Robert Kajanuksen 50-vuotisen jäyhän-arvokkaan aikakauden päättymisen myötä.

Schnéevoigt oli saanut Tukholmassa kiitosta ennen muuta orkesterin teknisen kunnan ja taiteellisen valmiuden merkittävänä kohottajana. Tähän asiaan hän tuli Helsingissäkin paneutumaan: orkesterin tekninen valmius ja taiteellinen kvaliteetti kaipasi uuden johtajan mukaan tiukkakätistä hiontaa.³⁸ Joidenkin muistissa lienee vieläkin Schnéevoigtin orkesterinkäsittelyn taituruuden salaisuus: se yksinkertaisesti piili harjoittelun erityisessä tehokkuudessa. Tässä suhteessa hän osoitti vertaansa vailla olevaa sitkeyttä, fanaattista itsepäisyyttä ja tarvittaessa melkoista häikäilemättömyyttäkin, mistä kaikki eivät luonnollisesti aina olleet kovin ihastuneita. Mutta Schnéevoigtin ”piiskaamiseen” – jota sanaa Kajanus oli kilpailijansa työskentelymetodista halventavassa merkityksessä käyttänyt – liittyi aina lämmin ja hyväntahtoinen huumorin ryyti, joskus jopa poikamainen kujeilu, mistä mestarin muistetaan itsensä nauttineen estottomasti. Kun tämä toistui strate-

³⁶ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 30.6.1932

³⁷ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 1.9.1932

³⁸ Helsingin Sanomat 3.9.1932

gisissa kohdin harvakseltaan, orkesteri oli valmis antamaan hänelle myös paljon anteeksi ja kiintyi pian lämpimin sitein arvostettuun johtajaansa.³⁹

Schnéevoigtin persoonaa luonnehtii ilmeikkästi hänen johdollaan orkesterissa soittaneen muusikon muistikuva siitä, miten johtaja vanhoilla päivillään astui orkesterinsa eteen konsertin alussa: "-- aivan nähtävästi kulkuaan hidastellen, hymyillen ja päättään nyökytellen, pikku pilankin jollekin orkesterilaiselle sivumennessään puoliääneen virkahtaen, tuli johtajankorokkeen luo, nousi sille, ja hänen tuttavallisesti kumarrellessaan yleisölle koko kasvot hymyilivät, kuin hän olisi astunut kaivatun mielityönsä ääreen. Mutta sitten, kun hän oli kääntynyt orkesteriin päin ja puikko nousi lyöntiin, hän oli kokonaan toinen mies. Hän oli käskijä. Auta armias, ken silloin kompuroi."⁴⁰

Georg Schnéevoigtin yhtenä tavoitteena orkesterin ohjelmapolitiikan uudistuksessa oli suomalaisen musiikin aseman edistäminen.⁴¹ Tämä tavoite perustui tietenkin siihen, että kriitikot olivat Kajanusta moittineet ennen muuta siitä, ettei tämä ollut halunnut esittää orkesterissaan juuri muita suomalaissäveltäjiä kuin Sibeliusta, vaikka 1910- ja 1920-luvut olivat tuottaneet runsaasti uutta suomalaista musiikkia. Suomalaisen musiikin lisäksi Schnéevoigt halusi esittää sellaisia uusia teoksia, joita ei Suomessa aiemmin ollut kuultu. Hän perusteli asiaa näin: "En tietenkään tahdo pelottaa musiikkiyleisöä joidenkin ulkomaisten atonalistien teoksilla, tahdon tutustuttaa yleisöä siihen, mikä nykypäivien musiikissa on kaunista ja arvokasta. Johtamieni konserttien tulee olla musiikallisia juhlahetkiä."⁴² Tässä yhteydessä tarkemmin punnitsematta, esitettiinkö uutta kansainvälistä musiikkiohjelmistoa ja suomalaista musiikkia riittävästi tai suhteellisen vähän Schnéevoigtin johtajakaudella, on kerrottava se totuus, että Schnéevoigt itse joutui myöhemmin vakavasti miettimään suhdettaan tähän kaikkien kapellimestarien ikuisuuskysymykseen. Kävi nimittäin sittemmin ilmeiseksi, ettei uuden musiikin avokätinen viljely konserteissa hyvistä luuloista

³⁹ Aaltoila 1958, 348

⁴⁰ Suomalainen 1952, 203

⁴¹ Uusi Suomi 3.9.1932

⁴² Helsingin Sanomat 3.9.1932

huolimatta aina sittenkään ollut niin helppoa kuin hän oli kuvitellut. Schnévoigt joutui näet toteamaan: "Nuoret pyytävät minua esittämään uutta ja uutta. Mutta ei se käy. En minä halua soittaa vain tyhjille seinille."⁴ Tosiasia on, että Schnévoigtin ohjelmat lopulta sittenkin joutuivat palaamaan ns. romanttiseen musiikkimaailmaan, jonka vastustajaksi hän virkaantuloaastattelussaan oli ilmoittautunut.

Vaikka Georg Schnévoigt pyrki kaikin voimin orkesterinsa toimintaedellytysten parantamiseen, ajankohta ei hänen virkaan astuessaan ollut uudistussuunnitelmille suotuisa; useimmat hänen vilpittömistä ideoistaan ja maan musiikkielämän parantamiseksi tarjoamista suunnitelmista eivät ennättäneet toteutua hänen elinaikanaan, mikä luonnollisesti katkeroitti hänen mieltään. Maailmassa elettiin 1930-luvun alussa kaikkia tahoja koetellutta talouspulaa. Ja kun lamakaudesta oli selvitty joten kuten, tulivat väliin jo toisen maailmansodan onnettomat vuodet.

Georg Schnévoigtin ensimmäiset konserttisuunnitelmatkin joutuivat heti supistus- ja karsimistointen kohteeksi. Syksystä 1932 hänen esittämänsä ulkomaisten kapellimestarivierailijoiden ja solistienkin määrä pudotettiin murto-osaan aiotusta. Siitä huolimatta Schnévoigtin onnistui ajaa toteutuksen asteelle eräitä tärkeimpinä pitämiään uudistuksia, joista mainittakoon mm. koululaiskonserttien ja tehdaskonserttien aloittaminen. Uusista ideoista toteutuivat myös Suomi-kuvan kirkastamiseksi järjestetyt konsertimatkat Lontooseen 1934 ja Tukholmaan 1936. Toteutumatta taas jäivät mm. monet muut kiertuehankkeet sekä erinomaisen suunnitelman asteelle ennättäneet Helsingin kansainväliset musiikki- ja oopperajuhlat ja pääkaupungin kahden sinfoniaorkesterin, Helsingin kaupunginorkesterin ja radio-orkesterin yhdistämishanke, jonka Schnévoigt taas ideoi onnistuneen Englannin-kiertueen jälkeen syksyllä 1934. Orkesterit eivät ole yhtyneet vieläkään, vaikka yrityksiä on tehty sen jälkeen monia. Sen sijaan musiikkijuhlat syntyivät pääasiassa Schnévoigtin ideoimalta pohjalta vasta hänen itsensä kuoltuaan: vuonna 1951 perustettiin Helsinkiin yksityisen säätiön rahoittamat ns. Sibelius-viikot, jotka sittemmin lisää kansainvälistyttyään ja laajennuttuaan musiikin lisäksi muillekin taiteen alueille nimettiin Helsingin juhla viikoiksi 1968.

⁴ Suomalainen 1952, 216

Schnéevoigt jätti Helsingin ja Suomen talvisodan syttyessä ja siirtyi konsertoimaan Australiaan. Maaliskuussa 1941 hän palasi Helsinkiin pitämään jäähyväiskonserttiaan ja siirtyi sitä tietä eläkkeelle. Siitä huolimatta hän jatkoi Malmön konserttiyhdistyksen orkestrin johdossa aina kuolemaansa, vuoteen 1947 saakka.

Georg Schnéevoigtin moninaiset kapellimestarintehtävät, nopeasti vaihdelleet taidevirtaukset ja erilaiset olosuhteet eri maissa ovat pakottaneet hänet syvällisesti perehtymään valtaosaan koko siitä musiikin runsaudesta, mitä merkittävää orkesterille on kirjoitettu. Yleensäkin lienee ani harvoja orkesterinjohtajia, jotka tässä suhteessa voisivat kilpailla Schnéevoigtin kanssa. Uskomattoman joustavasti hän on myös aina jaksanut seurata alansa uutuuksia. Vuosikymmenien poissaolon jälkeen kotimaastaan hän uskomattoman lyhyessä ajassa perehtyi myös uusimpaan suomalaiseen orkesterikirjallisuuteen, jota erityisesti 1920-luku oli tuottanut, ja luonnollisesti monet Sibeliuksenkin teokset kuuluivat hänen myöhempiin loistonumeroihinsa.

Vaikka Schnéevoigtin ulkoiset liikkeet jo ilmaisivat suuren orkesterivirtuoosin ja vaikka persoonallinen eläytyminen olikin hänen taiteensa pääperusteita, hän rakensi kuitenkin erityisen huomattavassa määrin harjoituksessa tehdyille työlle. Harjoituksissa näkyi koko loistossaan hänen intensiivinen voimansa, hänen lannistumaton tahtonsa päämäärän toteuttamiseksi ja ennen kaikkea hänen pettämätön, käytännöllinen ammattitaitonsa. Orkesterin koulutuksessa Schnéevoigt kohdisti päähuomion rytmillisen iskevyyden ja jousisoitinten intensiivisen laulavuuden saavuttamiseen. Kaunis orkesterisointi sellaisenaan ei hänelle ollut arvokas tavoite sinänsä, ellei se perustunut melodisten ja rytmisten aineisten voimakkaaseen elämään. Vahvat massavaikutukset hän suggeroi orkesteristaan esiin tavalla, joka vastustamattomasti kykeni pureskeltamaan jokaisesta soittajasta äärimmäisen voiman, ja hänen häipyvien pianissimoittensa aikana olisi varmaan kuullut neulankin putoamisen. Schnéevoigtin kouliintunut tyyli löysi jokaiselle musiikin lajille oman ilmaisunsa, joka kuvastuu hänen persoonallisesta suhtautumisestaan muovailtavaan taideteokseen. Schnéevoigtista puhuttaessa lienevät hänen tulkintojensakin arvostelijatkin yhtä mieltä siitä, että aina ne ovat kuitenkin elävää taidetta.

Georg Schnéevoigtin ura oli kaiken kaikkiaan loistokas, ja hänen taiteellinen työnsä ulottui maantieteellisestikin laajemmalle kuin kenenkään muun suomalaisen muusikon oli siihen mennessä ulottunut. Hän piirsi nimensä sävelten aika-kirjoihin taiteilijana, joka osaa hyvin paljon ja joka ei pelkää olla sitä mitä pohjimmiltaan on: toisaalta aina iloinen mistään piittaamaton velikulta ja toisaalta tarmokas, äärimmäisen vaativa opettaja ja johtaja samalla kertaa.

2.3 Tauno Hannikainen - moderni aristokraatti

Helmikuun 1. päivän 1950 helsinkiläislehdet kertoivat, että Yhdysvalloissa pitkään työskennellyt maineikas suomalainen 26. helmikuuta 1896 syntynyt ja tunnettuun suomalaiseen Hannikaisen musiikkisukuun kuuluva kapellimestari Tauno Hannikainen oli jättänyt johtamansa Chicagon sinfoniaorkesterin aikomuksenaan ehkä palata jälleen Suomeen. Saman vuoden syksyllä kotimaassa vieraillessaan hän johti joitain suomalaisia orkestereita – mm. Helsingin kaupunginorkesteria, Radion sinfoniaorkesteria sekä paria maaseutuorkesteria – kuin ”kokeeksi”. Ne herättivät kuulijoissaan ja myös arvostelijoissa suurta ihastusta. Kannunvalannat hänen mahdollisesta uudesta kotimaan kiinnityksestään alkoivat saman tien. Sekä Yleisradio, joka oli juuri edesmenneen Toivo Haapasen jälkeen vailla ylikapellimestaria,⁴⁴ että Helsingin kaupunginorkesteri sananmukaisesti iskivät häneen kyntensä.

Kilpaan ehti ensimmäisenä Yleisradio. Mutta sitkeiden sopimusneuvotteluiden rauettua lokakuussa 1950 Hannikainen ilmoitti Helsingin kaupungin musiikkilautakunnalle olevansa tietyin ehdoin sen käytettävissä.⁴⁵ Huolimatta siitä, että hyvässä muistissa oli vielä kymmenen vuotta aikaisemmin tapahtunut Hannikaisen nimittäminen kyseiseen virkaan hieman noloin seurauksin – hänhän ei ehtinyt toimia tehtävässään päivääkään – häneen suhtauduttiin nyt erittäin myö-

⁴⁴ Maasalo 1980, 131

⁴⁵ Yleisradion johtokunta 28:11/50; Maasalo 1980, 130

tämielisesti. Tauno Hannikaisen aiemman kotimaahan paluun olivat ensiksikin ehkäisseet sotatilasta johtuneet liikenne-esteet ja sittemmin muut amerikkalaiset kapellimestari-kiinnitykset. Musiikkilautakunnan piirissä Hannikaisen jatkuviin virkavapauspyyntöihin oli aikoinaan suhtauduttu kiusaantuneesti, ja monet olivat nähneet siinä vain tarpeetonta vitkuttelua eikä välttämättä tosiasiallista kotimaahan paluun halukkuutta. Seurauksena olikin, että Hannikaisen ensimmäinen sopimus katsottiin jonkin ajan kuluttua rauenneeksi.

Viisivuotisen sota-ajan tuoman interregnumin jälkeen musiikkilautakunta päätti tarttua Hannikaiseen uudemman kerran ja esitti kaupunginhallitukselle hänen kutsumistaan kaupunginorkesterin johtajaksi 1.6.1951 alkaen yhden vuoden määräajaksi; pidempään sopimuskauteen Hannikainen ei toisitaiseksi itse ollut suostuvainen, vaan halusi jättää tarpeen vaatiessa Amerikkaan paluun edelleen avoimeksi.⁶ Kaupunginhallitus nimitti Tauno Hannikaisen sanottuun tehtävään esityksi ajaksi.⁷

Virkaan astuessaan 55-vuotias Tauno Hannikainen oli ollut yhtäjaksoisesti poissa kotimaastaan noin 12 vuoden ajan; tänä aikana Yhdysvalloissa oleskellessaan hän oli ennättänyt amerikkalaistua jopa luopumalla kotimaansa kansalaisuudesta. Talvisodan puhkeamiseen mennessä, jolloin hänen muuttonsa Amerikkaan tapahtui, hän toki oli ennättänyt luoda arvostetun maineen sekä sellistinä että kapellimestarina. Kaupunginorkesterissakin hän oli toiminut vuosina 1916–17 selonsoittajana ja sittemmin kuulun Hannikaisten veljestrion (Tauno, Arvo ja Ilmari) jäsenenä. Trio Hannikaisestahan tuli 1920-luvun alussa käsite, jolla suomalaisessa musiikkikulttuurissa on edelleen himmenemätön hohtonsa. Suomalaisen Oopperan kapellimestarin Oskar Merikannon voimien ehdyttyä Tauno Hannikaisesta tuli hänen seuraajansa vuosiksi 1921–25 ja 1926–27, jona aikana hän ennätti muun ohella johtaa mm. Madetojan Pohjalaisten kantaesityksen. Mutta oopperan ylivoimainen talouskriisi, joka johti suoranaiseen konkurssiin, päätti hänen toimintansa oopperassa 1927.

Sitä ennen Robert Kajanus oli antanut joukon orkesterinsa kansankonsertteja Hannikaisen johdettavaksi vuosina 1923–24 ja lieneepä toivonut salaa nuoresta maestrosta jossain

⁶ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 18.12.1950

⁷ Helsingin kaupunginhallitus 28.12.1950

vaiheessa seuraajaansakin kaupunginorkesterin johtajaksi. Oopperatyön päätyttyä Hannikaisesta tuli tuolloin juuri kunnallistuneen Turun kaupunginorkesterin kapellimestari kahdeksitoista vuodeksi aina talvisodan syttymiseen saakka vuoteen 1939 lukuunottamatta yhtä välivuotta, jolloin Turun orkesteria johti Toivo Haapanen. Turusta käsin hän kuitenkin vieraili ahkerasti paitsi tietysti Helsingissä myös Baltian maissa ja Keski-Euroopassa ja aloitti silloin kansainvälisen uransa luomisen, jolta ei puuttunut hohtoa. Vuonna 1938 hän oli johtanut Sibeliusta Yhdysvalloissa, ja menestys oli ollut sitä luokkaa, että Bostonin sinfoniaorkesterin silloinen kapellimestari, suuri Sibeliuksen musiikin ihailija Sergei Kussevitsky kutsui Hannikaisen seuraavana vuonna johtamaan orkesterinsa eräitä sarjakonsertteja.⁶

Kapellimestarivierailu Helsingin kaupunginorkesterissa marraskuulla 1939 ei tapahtunut enää kaikkein rauhallisimmilla oloilla: pian sen jälkeen alkanut talvisota varjosti jo uhkaavasti tulevaisuutta. Hannikaisen kerrotaan dramaattisesti empineen matkalle lähtöä Amerikkaan, mutta – kuten Heikki Aaltoila kertoo – “saatuun kehotukseen ‘viralliselta taholta’ lähteä, koska juuri Yhdysvalloissa oli tärkeätä tehdä musiikkiamme tunnetuksi tällaisena ajankohtana, hän kuitenkin matkusti Bostoniin --”. Sotien aikana hän piti yhdessä puolisonsa, laulajatar Arvida Hannikaisen kanssa Amerikassa muun työskentelyn ohella runsaat kolmesataa “propagandakonserttia” Suomen Avun hyväksi.

Bostonin ja New Yorkin onnistuneet kapellimestarivierailut johtivat suoraa päätä laajaan USA:n konserttiturneeseen, joka lopulta päättyi Duluthiin, mistä Hannikainen otti vastaan v. 1942 hänelle tarjotun kiinnityksen sinfoniaorkesterin johtajaksi. Saavutettuaan pian tässä työssä mieleisiään tuloksia Hannikainen laajensi toiminta-alaansa kaupungin lasten ja nuorten piiriin perustamalla Duluthiin lapsi- ja nuoriso-orkestereita, joiden kanssa työskentelyyn hän uhrasi suuren osan energiastaan. Mainittakoon tässä, että nuoriso-orkesteritoimintaa hän oli jo kokeillut Turun-kaudellaan, ja Helsingin kaupunginorkesterin johtajanviran ohella hän jatkoi menestyksellisesti tätä työtä, kuten jäljempänä kerrotaan.

Nelivuotisen Duluthin-kauden aikana Hannikainen jatkoi myös runsasta vierailutoimintaa. Onnistuneet konsertit

⁶ Aaltoila 1958, 596

Chicagossa vuonna 1946 saivat aikaan kiinnityksen sikäläisen orkesterin toiseksi johtajaksi, mikä tehtävä pian vaihtui ensimmäisen kapellimestarin vaativaan virkaan. Orkesterin huima kokonaistyyttö – puolentoista sataa sinfoniakonserttia vuosittain, josta Hannikaisen tehtäviin kuului valtaosa – ei riittänyt vielääkään täyttämään hänen työskentelykapasiteettia, vaan Hannikainen toimi samaan aikaan parin tasokkaan nuorisoorkesterin kapellimestarina ja opetti paikallisen musiikkikorkeakoulun kapellimestariluokalla. Juuri sotien päätyttyä Sibelius oli kirjoittanut Hannikaiselle Yhdysvaltoihin mainiten kirjeessään muun muassa: "Sinua odotettiin ja odotettiin ja odotetaan. Niin että näet, kuinka tervetullut olet, --."⁴

Kesäkuussa 1951 Hannikainen siis nimitettiin toistamiseen Helsingin kaupunginorkesterin johtoon ja aloitti samalla vain vuoden mittaiseksi sovitun kautensa, joka ei päättynytkään tuon määräajan kuluttua vaan vasta 1963 eli kahdentoista työntäyteisen ja menestyksekkään vuoden jälkeen. Huomatarkoon, että Hannikaisen koko työikää säätelivät kellontarkasti toistuneet 12 vuoden syklit: Turun-kausi oli kestänyt 12 vuotta, Amerikan-kausi samoin 12 vuotta ja lopulta Helsingin-kausikin venyi 12 vuoden mittaiseksi. Hannikaista pidempään kiinnitysaikaan ylsi enää Helsingin kaupunginorkesterin historiassa vain Robert Kajanus, joka oli ollut tehtävässään viisikymmentä vuotta.

Tauno Hannikaisen kapellimestaripersonanaa voi lyhyesti luonnehtia vaikeaksi. Vuosikaudet amerikkalaisessa taide-elämässä oleskelleena hän oli tottunut siihen, että kaikista orkesteria koskevista asioista päättää sen tulosvastuullinen johtaja yksin: ohjelmistosuunnittelu, solistien ja vierailujohdajien valinta, soittajien kiinnittäminen – ylipäätään kaikki päätöksenteko – olisi tullut kuulua yksin hänelle. Hannikainen ei oikein ymmärtänyt, että asioita suomalaisessa kunnallisessa orkesterissa oli jo pitkään ollut tapana hoitaa kollegiaalisin päätöksin. Tätä päätöksentekoa hoitivat hallintoasioissa kaupunginvaltuuston poliittisten voimasuhteiden mukaan valitsevat luottamusmiehet – musiikkilautakunta, joka oli perustettu jo ensimmäisen orkesterisodan aikoihin 1912. Orkesterin itsensä sisäisiä asioita taas käsitteli sen oma luottamusmiehistö, valtuuskunta, ja ohjelmistopolitiikan suunnittelusta oli vastuussa musiikkilautakunnan nimeämä ohjelma-

⁴ Sibeliuksen kirje Tauno Hannikaiselle 25.7.1945; Aaltoila 1958, 601

jaosto, mikä organisaatio oli perustettu alkuvuodesta 1948. Orkesterin koesoittolautakunnan tehtävänä taas oli tutkia muusikonvirkoja hakeneiden henkilöiden teknis-taiteellisia valmiuksia ja antaa lausuntonsa ja ehdollepanonsa asiassa musiikkilautakunnalle, joka lopullisen nimittämisen suoritti. Kaikissa näissä orgaaneissa oli osa jäsenistä valittu tehtävään virka-asemansa ja osa demokraattisen äänestysmenettelyn perusteella.

Jokaiseen näistä suhteellisen moniportaisista esittely- ja asiantuntijaelimistä Tauno Hannikainen suhtautui alkuvuosinaan avoimen vastenmielisesti: edustaessaan ns. "vanhaa hallintokulttuuria" hän koki ne oman johtajuutensa ja valtansa vaarallisiksi kaventajiksi. Eniten häntä lienee kiusannut orkesterin ohjelmajaoston olemassa olo päätellen siitä äänensävyistä, jota hän käytti jaostosta virkaan astumisensa toisena päivänä: "Mikä se sellaisen 'ohjelmajaoston' tarkoitus oikeastaan on? Onko se jonkinlainen kaupunginorkesterin johtajan yläpuolella oleva instanssi, joku elin, joka ehkä määrää, millaisia solisteja tai vierailujohtajia vakinainen johtaja saa kiinnittää tai joka ehkä sotkeutuu myös siihen, miten tämä rakentaa ohjelmistonsa?".⁵⁰ Hannikainen näki asemansa kaupunginorkesterin johtajana jopa niin 'uhanalaiseksi', että suhtautui kovin varauksellisesti mahdollisuuksiinsa jäädä pidemmäksi aikaa tällaisiin oloihin: "Jos asia on todellakin näin, huomautan jo heti alkuun, että oleskeluni Helsingissä tulee olemaan hyvin lyhyt."⁵¹

Hannikaisen tuntemaa ahdistusta omasta asemastaan ei alkuun lieventänyt edes se, että hänelle kerrottiin orkesterinjohtajalla olevan itseoikeutettu asema ohjelmajaostossa, eikä sekään hänelle kerrottu tosiasia, että ohjelmajaoston luomiseen olivat johtaneet mm. ne pahat riidat, joita Schnévoigtila ja musiikkilautakunnan silloisella puheenjohtajalla Eino Suolahdella oli keskenään ollut ja joista tällaisen elimen perustamisella toivottiin päästävän. Intendentti Nils-Eric Ringbomin jämerä peräänantamattomuus lienee sittemmin rauhoittanut Hannikaista, jolle Ringbom kirjoitti: "Systeemin [ohjelmajaoston olemassa olon] hyvydestä tai huonoudesta voidaan tietenkin keskustella loputtomasti. Tosiasia nyt kuitenkin

⁵⁰ Tauno Hannikaisen kirje Nils-Eric Ringbomille 2.6.1951

⁵¹ *ibid.*

on, että sellainen elin on olemassa ja kuuluukin olla--".⁵² Jouduttuaan sittemmin toimimaan itseoikeutettuna jäsenenä ohjelmajaostossa ei Hannikaisen ja muun jaoston välillä yleensä ollut suuriakaan erimielisyyksiä ohjelmapolitiikan suunnan määrityksestä. Suurimman arvovaltatappion Hannikainen lienee kokenut silloin kun ohjelmajaosto musiikkilautakunnan tukemana halusi vuonna 1954 kiinnittää Suomessa jo aiemminkin vierailleen tummaihoisen kapellimestarin Dean Dixonin uudelleen vierailujohtajaksi. Tuota suuremmoisen yleisö- ja arvostelumenestyksen saanutta johtajaa Hannikainen ei pitänyt "niin suurena taiteilijana, että hänet sillä perusteella olisi pitänyt toistamiseen kiinnittää".⁵³ Ohjelmajaostossa hän jäi vastustavine äänineen ypyöksiin, ja musiikkilautakuntakin toimi tällä kertaa Hannikaisen tahdon vastaisesti ja kiinnitti Dixonin.

Orkesterin koesoittolautakunnankin kanssa Hannikaiselle sattui alkuaikoina vakavia erimielisyyksiä, jotka johtivat ikäviin ja pitkällisiin valitusprosesseihin. Kun esim. vuonna 1952 koko koesoittolautakunta oli asettunut yksimielisesti erään soittajanvirkaa hakeneen muusikon valitsemisen kannalle perustaen kantansa yksinomaan taiteellis-teknisiin kriteereihin, Hannikainen kannattikin yllättäen äänestyksessä toiselle sijalle tullutta. Koesoittolautakunnan enemmistön ehdokas luonnollisesti asetettiin virkaan ehdolle musiikkilautakunnan nimitettäväksi. Mutta – arkuuttaanko? – musiikkilautakunta kuitenkin nimitti yksin Hannikaisen kannattaman ehdokkaan vedoten perusteluissaan siihen, ettei se halunnut asettua poikkiteloin orkesterinjohtajan kanssa, joka kuitenkin itse joutuu käytännössä vastuuseen orkesterinsa taiteellisesta menestyksestä. Vaalissa hävinneen soittajan valituskierros kaupunginhallituksessa ei tuottanut tulosta: kaupunginhallitukseen ei halunnut puuttua musiikkilautakunnalle kuuluiin nimityskysymyksiin jo aiemmin omaksumaan periaatteelliseen kantaansa vedoten.

Seuraavana vuonna 1953 erimielisyydet jossain määrin jatkuivat, mutta vuodesta 1954 Hannikaisen ja koesoittolautakunnan yhteistyö alkoi sujua paremmissa merkeissä. Tosin Hannikainen aina sopivan tilaisuuden tullen otti puheeksi sen, että hänen mielestään koesoittolautakunnan kokoonpano

⁵² Nils-Eric Ringbomin kirje Tauno Hannikaiselle 8.6.1951

⁵³ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 19.3.1954

oli liian suuri – pienemmälläkin lautakunnalla olisi tultu toimeen. Lautakunnassa oli paitsi itseoikeutetut orkesterinjohdaja ja intendentti myös melko laajapohjainen orkesterin valtuuskunnan, Suomen Kansallisoopperan ja Suomen Muusikkojen Liiton asiantuntijaedustus.

Varmaankin näistä alkuvuosien erimielisyyksistä johtui, ettei Hannikainen suostunut tekemään kerrallaan yleensäkin vuotta pidempiä sopimuksia. Vasta vuonna 1956 hän uskaltautui viiden vuoden sopimukseen, jonka jälkeen tätä kiinnitystä vielä jatkettiin kahdesti vuodella. Tämän jälkeen Hannikainen ei enää ollut halukas ottamaan vastaan uusia sopimuksia, vaan siirtyi eläkkeelle 1.6.1963 lukien. Eläkkeelle siirtymisensä jälkeen hänelle tarjottiin vielä vierailutehtäviä, mutta useimmista niistä hän päättäväisesti kieltäytyi, vaikkakin varsin mieluusti esiintyi vierailijana muissa kotimaisissa orkestereissa ja ulkomaillakin. Ensiksi olivat vuorossa Euroopan musiikkimetropolit Wien, Lontoo, Pariisi ja Berliini; sittemmin hän suhahteli ”tämän tästä pallonpuolikkaan verran milloin mihinkin suuntaan” aina Etelä-Amerikkaa ja Kiinaa myöten tuskin koskaan Sibeliuksen musiikkia ohjelmastaan unohtaen.⁵⁴

Eräs Hannikaisen merkittävimpiä tekoja kirjaimellisesti ottaen Helsingin kaupunginorkesterin työn ulkopuolella mutta käytännössä huomattavan läheisesti sen toimintaedellytyksiin liittyen oli maineikkaan Helsingin nuoriso-orkesterin perustaminen syksyllä 1953 – aikana, jolloin erityisesti ammatillinen ja myös harrastelijamainen musisointi oli monilla tavoin uhkaavassa kriisitilassa. Kun 1940-luvun lopulla muusikkojen jälkikasvu oli jo näyttänyt suhteellisen valoisalta, ja avautuneet soittajanvakanssit voitiin täyttää verrattain hyvän koulutuksen saaneilla taiteilijoilla ankaran koesoittokilvan jälkeen, kääntyi tilanne 50-luvulla yllättäen huolestuttavaksi: Kutakin avautunutta vakanssia oli hakemassa enintään vain pari henkilöä, joita ei aina voitu puutteellisten taitojen vuoksi kiinnittää soittajanvirkoihin, eikä kaikkiin virkoihin aina löytynyt edes yhtäkään hakijaa. Ilmeisestikin tämän uhkaavan vaaran vainuten Hannikainen perusti nuoriso-orkesterinsa, jonka koulumiseen hän uhrasi poikkeuksellisen paljon voimavarojaan. Nuoriso-orkesterin tavoitteena oli luonnollisesti edistää nuorten musiikin harrastusta yleensä, mutta ei liene sa-

⁵⁴ Aaltoila 1958, 603

laisuus sekään, että Hannikainen pyrki huomaamattomasti tätä tietä myös houkuttelemaan nuoria ja lahjakkainsoittajia havaitsemiaan soittajanalkuja ammattimuusikon tielle. Helsingin nuorisoorkesteri täytti molemmat tehtävänsä: Soittajistosta tuli hetkessä valtakunnallisesti ja jopa Pohjoismaissakin tunnettu ja tunnustettu orkesteri, jonka riveistä sittemmin nousi monia musiikin ammattikseen valinneita taiteilijoita.

Vaikka kaupunginorkesterin muusikot lienevätkin suhtautuneet maailmanmies-Hannikaiseen aluksi hieman arastellen, ehkäpä joskus vähän pelonsekaistakin kunnioitusta häntä kohtaan tuntien, soittajat kiintyivät pian hänen johdonmukaiseen, tehokkaaseen ja tasaiseen työskentelytapaansa monin syvällisin sitein. Hannikainen ei harrastanut teoreettista esitelmointiä kapellimestarinkorokkeelta, kuten jotkut hänen edeltäjänsä olivat tehneet, hän ei liioin ollut temperamentikas ärhentelijä tai julmistelija yhtä vähän kuin rehevä huumorimieskään, jollainen Georg Schnévoigt oli tyypiltään ollut. Hän ei juurikaan antautunut leppoisaan jutusteluun soittajistonsa kanssa – tietty aristokraattinen välimatka johtajan ja soittajien kesken säilyi ehdottomasti kaikissa tilanteissa – eikä rento tuttavallisuus koskaan tullut kysymykseen, jollaiseen Martti Similän aikana oli totuttu. Äkkipikaisuus ja siihen liittyvät hysteriakohtaukset taas olivat hänelle yhtä vieraita kuin ne ominaisuudet olivat olleet tyypillisiä esim. Simon Parmetille. Sen sijaan Hannikainen loi kuvan kärsivällisestä ja sinnikkäästä orkesterin kouluttajasta, joka alati vaivaa nähden pyrki kirkkaaksi hiomiinsa päämääriin ja jonka taituruus ja usein maaginenkin voima vain korostui työskentelytavan tehokkaassa rauhallisuudessa. Edelleenkin kerrotaan ylitsevuotavan lennokkaita tarinoita siitä, ”miten nerokkain teknillisin oivalluksin Hannikainen on esim. ratkaissut suunnattomat esitykselliset probleemat Stravinskin Kevään pyhityksessä ja tehnyt toivottoman näköisestä rytmillisestä kaleidoskoopista selkeäsärmäistä, kuultavaa kristallia”.⁵⁵

Tauno Hannikanen ei pelännyt paljoa työtä – päinvastoin hän joskus haali sitä itselleen moninkertaisesti, mitä kaiken järjen mukaan olisi ollut yhdelle miehelle tarpeen. Kun jotkut hänen edeltäjistään olivat pyrkineet saamaan aikaan ”edullisen” työsopimuksen, jossa johdettavien konserttien määrä olisi ollut suoritettuun palkkioon nähden mahdollisimman al-

⁵⁵ Aaltoila 1958, 602

hainen, Hannikainen puolestaan halusi johtaa itse mahdollisimman paljon konsertteja. Ensimmäisenä sopimuskautena vierailevia kapellimestareita olikin vain muutama harva – mitä toisaalta lehdistö hieman oudoksui – ja normaalitilanteeksi muovautui sellainen käytäntö, että Hannikainen johti itse konserteista keskimäärin 75–80 prosenttia. Tällä tavoin menetellessään hän ei koko toimikautenaan kadottanut oma-kohtaista kosketusta orkesteriinsa – ja kääntäen: vierailijakapellimestarit eivät koskaan päässeet “turmelemaan” Hannikaisen käden persoonallista jälkeä, kuten hänen tapansa oli tätä asiaa tiedusteltaessa vastata.

Kapellimestarintyöt Helsingissä aloittaessaan Hannikainen oli painottanut erityisesti kahta seikkaa, joiden puolesta hän tulisi ponnistelemaan. Hän kertoi aikovansa vaalia koulunuorison musiikkiharrastuksia “aivan erityisellä innolla”, sillä “koululaiskonsertit kasvattavat uutta musiikkiyleisöä”. Koululaiskonserttijärjestelmää olikin hänen mielestään kehitettävä voimaperäisesti, sillä esim. amerikkalainen koululaiskonsertti-instituutio oli saanut aikaan sen, että koulunuoriso oli Hannikaisen mukaan Yhdysvalloissa huomattavasti enemmän perillä klassisesta musiikista kuin Suomessa. Koululaiskonsertit Hannikainen ottikin erityiseen suojelukseensa; muutamana alkuvuonna hän johti kaikki suhteellisen usein järjestetyt koululaiskonsertit itse, ja myöhemmin niiden johto annettiin hänen itsensä lisäksi hänen tarkoin valitsemilleen ulkomaisille vierailijakapellimestareille.

Toinen seikka, joka kaipasi vahvaa julkista huomiota hänen mielestään, oli Helsingin onnettomana jatkunut konserttitalitilanne. Yliopiston juhlasalia hän muiden lailla piti kurjana: “Solistiparkoja käy sääliksi yliopiston juhlasalissa. Loistava solistikin muuttuu siellä keskinkertaisuudeksi. --Uusi konserttisali olisi saatava keinolla millä hyvänsä--.”⁵⁶ Hannikaisen kaudella aloitteita tehtiinkin jälleen useita, joita taas kertaalleen pohdittiin monissa komiteoissa, kuten toisaalla kerrotaan – niin kuin oli tehty vähintään kerran kymmenessä vuodessa aina Kajanuksen ajoista lähtien – mutta tuloksia ei vielääkään syntyneet.

Tauno Hannikaisen ohjelmapolitiikka joutui heti alkuun pääkaupunkilaiskriitikoiden hämmästelyn kohteeksi. Kunnioituksesta tunnettua maestroa kohtaan harva musiikkitoi-

⁵⁶ Helsingin Sanomat 5.9.1951

mittaja rohkeni kuitenkin lausua lehdessään ääneen petty-
myksensä orkesterin syyskauden 1951 konserttisuunnitelmas-
ta, vaikka ilmeistä syytä olisikin ollut. Monen mielestä se vai-
kutti häkellyttävän vanhoilliselta, jopa linjattomalta. Ohjel-
makokonaisuuteen ei sisältynyt yhtään ainutta uutuutta, "uut-
ta musiikkia" edustivat vain kaksi Prokofjevin ja Bartókin
Suomessa ja useampaan kertaan aiemmin esitettyä teosta, ja
suomalainenkin musiikki rajoittui ainoastaan yhteen Sibe-
liuksen sinfoniaan. Hannikaisen "sisäänajokauden" kaltaista,
kieltämättä kovin perinnäistä ohjelmakokonaisuutta ei var-
mastikaan ollut Helsingin kaupunginorkesterista tarjottu kon-
serttiyleisölle ainakaan toistakymmenen vuoteen. Ei ollut
siksi ihme, että moni tunsi mielessään hämmästyä ja petty-
mystä siitä huolimatta, että syksyn mittaan arvostelu oli yksi-
mielisesti todennut orkesterin teknisen tason ja sen soinnilli-
sen homogeenisuuden kivunneen aimo annoksen ylöspäin.
Olikin siksi ymmärrettävää, että asiasta nousi julkinen häly
tammikuun alussa 1952.

Kaupunginorkesterin vuosia 1951–1963 eli Tauno Hanni-
kaisen johtajankautta voidaan monesta syystä nimittää uudis-
tumisen ajaksi. Hannikainen pani alttiiksi kaiken tarmonsä ja
kykynsä orkesterin taiteellis-teknisen tason nostamiseksi, hän
uudisti – erinäisten yritysten ja erehdysten kautta – orkesterin
ohjelmiston, laajensi sitä moneen suuntaan, jopa lopulta ai-
van uusimpaan ja radikaaleimpaan oman aikansa musiikkiin
saakka unohtamatta silti koskaan klassikoita ja itselleen kovin
läheistä romantiikan musiikkia.

Pitkään ulkomailla asuneena hän kylläkin oli ennättänyt
vieraantua kotimaansa musiikkioloista melko perusteellisesti
eikä näin ollen ollut voinut perehtyä Suomen musiikin
uusimpiin saavutuksiin. Aika ajoin näytti jopa siltä, ettei hän
kovin innokkaasti olisi ollut halukaskaan siihen tutustumaan
päättellen siitä, ettei kotimaista musiikkia ainakaan 1950-luvun
alkupuolella hänen johtamissaan konserteissa juurikaan
esiintynyt; jopa Sibelius oli monen mielestä vuosikausia oh-
jelmistoissa aliedustettuna. Olikin syystä odotettavissa, että
Hannikainen sai ensimmäisinä virkavuosinaan monelta ta-
holta vastaansa suomalaisittain verrattain rajuja hyökkäyksiä,
joissa häntä ankarin sanoin arvosteltiin suomalaisen musiikin
tarkoituksellisesta vieroksunnasta ja muunkin uuden musii-
kin yliolkaisesta syrjinnästä.

Suomalainen musiikkikriittikokunta, joka sekin 1950-luvun kuluessa alkoi vähitellen uudistua ja terävöityä, oli kohteliaasti vaieten seurannut syksyn 1951 melko mielenkiinnottoman ja kovin tavanomaisen Bach–Beethoven–Brahms–Tšaikovski -ohjelman odottaen kevääksi 1952 jotain uutta ja ”häikäisevämpää”. Mutta kun sellaista ei odotuksista huolimatta näkynyt tulevaksi, syntyi asiassa verrattain kiivassanainen julkinen yhteenotto, jossa Hannikainen pakotettiin lopulta kertomaan, mihin hän harjoittamallaan ohjelmapolitiikalla pyrki, miksi ohjelmista puuttuivat edelleen 1900-luvun musiikin ja – ennen muuta – suomalaisen musiikin kaikki edustajat. Riitelyksi kasvaneen keskustelun avasi radiopakinallaan ”eräs nuori helsinkiläinen musiikkiarvostelija”, kuten Tauno Hannikainen tuota röyhkeää riitapukaria sanomalehdille antamassaan kiukkuisessa vastineessa nimitti. Tuo riitapukari oli Kauppalehden uusi musiikkiarvostelija, maisteri ja pianisti Joonas Kokkonen, joka todettuaan havaitsemansa epäkohdat orkesterin ohjelmiston suunnittelussa ei halunnut niistä vaivata: ainoina uuden musiikin edustajina olivat vain Prokofjevin ja Bartókin jo aiemmin esitetyt teokset, suomalaista musiikkia esitettiin vain Sibeliuksen 3. sinfonian ja Bengt von Törnen yhden sävellyksen verran, koululaiskonsertit ovat langenneet viihteen pauloihin. Orkesteritoiminta Helsingissä näytti synkeältä.

Tammikuun alussa itseensä kohdistuneesta kritiikistä pahasti tuhtunut Hannikainen vaati tiukasti ”erään nuoren musiikkiarvostelijan” päästä vadille. Pääkaupungin lehdille⁵⁷ jakamassaan vastineessa Hannikainen katsoi, että tuon ”nuoren musiikkiarvostelijan” mielipide edusti tyypillistä musiikkikriitikon kantaa; hehän eivät tunnetusti välitä kuulla sitä musiikkia, josta varsinainen konserttiyleisö pitää, vaan toivovat kuullakseen ”pelkästään uutuuksia ja kantaesityksiä, joista saisivat lausua mielipiteensä ja arviointinsa lehdensä lukijoille”. Tämä asetelma – kriitikko/tavallinen konsertissa kävijä – nosti pohdittavaksi mm. sen kysymyksen, ketä varten konserttien ohjelmat lopulta laaditaan, kriitikkoja vai tavallisia konsertissakävijöitä. Hannikainen todisteli omaa linjaansa sillä argumentilla, että ”yleisölle on annettava sitä musiikkia, josta se nauttii”. Ja koska kaupunginorkesterin konsertit olivat olleet syksyllä lähes loppuunmyytyt, yleisö oli nauttinut kuu-

⁵⁷ esim. Uusi Suomi 5.1.1952

lemastaan. Tämän vuoksi ohjelmisto oli sitä ajatellen oikein suunniteltu. Erään myönnytyksen Hannikainen Kokkosellekin antoi: "Uutuudet välipaloina ovat virkistykseksi."

Noita "uutuuksia" ei kylläkään konserttikauteen 1951–52 sisältynyt. Hannikainen jatkoi: "Kokemukseni perusteella voin sanoa, että jonkin orkesterin tasoa ei kohoteta soitattamalla sillä yhtä mittaa uutuuksia. Ensin on orkesteri saatava kantaohjelmistoa esittämällä parhaaseen mahdolliseen valmeuteen ja siihen päästyä voidaan uutuudetkin esittää tavalla, joka tekee ne yleisölle nautittavaksi." Ensimmäisen konserttikauden aikana Hannikainen ei rohjennut ottaa ohjelmaansa edes yhtä Mozartin sinfoniaa, koskapa Mozart-soitolla yleensä parhaiten mitataan orkesterin taso ja kunto, kuten hän selitti.

Vaikka Hannikaisen perustelut olivatkin järkeenkäyviä, ei kritiikki säästännyt niitä monilta kärkeviltäkään jälkiarvioinneilta. Eräs ärhentelevimpiä kirjoittajia, joka ei Kokkosen ohella Hannikaisen ohjelmaperiaatteita hyväksynyt oli arvostettu nimimerkki Särrä, säveltäjä Sulho Ranta, joka happamasti irvailen muunsi vapaasti omassa pakinassaan Hannikaisen sanat muotoon: "Valtaosa *kapellimestareita* rakastaa eniten teoksia, jotka se tuntee jo ennestään ja joista se tietää jo etukäteen nauttivansa edellyttäen, että ne saavat ensiluokkaisen *menestyksen*".⁵⁸ Ei ollut Joonas Kokkonenkaan Hannikaisen selittelyyn tyytyväinen; luovan säveltaiteen kannalta hän kuvasi Hannikaisen piirtämää tilannetta lohduttomaksi, mikäli ohjelmistonsuunnittelun perustana on se lähtökohta, että konsertit kohdistetaan sille yleisönosalle, joka haluaa kuulla vain ennestään jo hyvin tuntemiaan teoksia.

Vaikka tilanne uuden musiikin ja kotimaisen musiikin kohdalta 50-luvun kuluessa huomattavasti paranikin – joinakin vuosina Hannikainen osoitti olevansa monia nuorempiaankin huomattavasti radikaalimpi – lehdillä tuntui jatkuvasti olevan aihetta moitiskella Hannikaisen ohjelmapolitiikkaa. Ylioppilaslehden ja myöhemmin Helsingin Sanomain äkäinen kirjoittaja Martti Vuorenjuuri antautui koko tarmollaan piikiksi Tauno Hannikaisen ja kaupunginorkesterin lihaan, kun taas Radion sinfoniaorkesterin tiistaikonsertit saivat häneltä yleensä hyvin lämpimän myötämielen. Kilpailevien orkesterien ohjelmalinjoista hän kiteytti aforistisesti talvella 1953: "Tiistaikonsertit tulevat yhä suuremmassa määrin todel-

⁵⁸ Ilta-Sanomat 9.1.1952

lisen musiikkiyleisön omiksi konserteiksi. Perjantaisin ollaan fiinejä ja kuunnellaan – Tshaikovskya”.⁵⁹

Suomalaisen musiikin vähyys oli kautta koko Hannikaisen ajan eräs suomalaisen orkesteritoiminnan puhuttavimpia ongelmia. Särrä mm. jankutti aina sopivan tilaisuuden tullen kysymyksiään, miten saattoi olla mahdollista, että suomalaisen orkesterimusiikin laajat käsikirjoituskokoelmat, jotka kaupunginorkesteri oli vuosien kuluessa kalliilla rahalla kirjastoonsa lunastanut, lojuivat hyllyissä soittamattomina – ”siellä lojukoot, koska muualta tulee painettua, ‘parempaa’,” kiteytti Sulho Ranta,⁶⁰ joka ei välittänyt mistään kainoussyistä salata sitä tosiasiaa, että mm. juuri hänen omat sävellyksensä kuuluivat tuohon ”hyllyissä käyttämättöminä lojuvien” onnettomaan joukkoon.

Varsinainen vahingonilon riemujuhla syntyi syksyllä 1953 siitä, että ainoa kaupunginorkesterin esittämä suomalainen teos, Uno Klamin Kalevala-sarja, soitettiin samoihin aikoihin myös radio-orkesterissa. Tilannetta pahensi vielä se, että toinenkin ilkeä yhteensattuma orkesterien ohjelmistoissa pääsi sattumaan: Brahmsin viulukonsertto esitettiin molemmissa orkestereissa aivan peräjälkeen. Ohjelmakoordinaatioon ei toiminut. Hannikaisen harteilta julkinen kritiikki karisi kuitenkin kuin vesi hanhen selästä. Näiden ja muidenkin vastaavien tapausten jälkeen hän toisteli aina samat tutut fraasit, joilla hän oli menettelyään ennenkin puolustautunut: ”Me annamme juuri sitä, mitä yleisö haluaa kuulla.”⁶¹ Ja koska yleisö tuohon aikaan suorastaan taisteli konserttien pääsyli-puista, se ilmaisi sillä pitävänsä Hannikaisen linjaa oikeana. Virhettä ei ollut tapahtunut.

Ilmeisestikin monista julkisista polemiikeista johtuen kaupunginorkesterissakin alettiin järjestelmällisesti etsiä ensinnäkin sellaisia vuosisadanvaihteen tai vanhempiakin merkkiteoksia, jotka syistä tai toisista olivat jääneet Suomessa aiemmin esittämättä, ja toisaalta ohjelmistoon tulivat mukaan myös eräät kaikkein uusimmat, tuon ajankohdan omat säveltaiteelliset virtaukset omine merkkiteoksineen. On syytä muistuttaa, että varsin näyttävä osa ajankohdan modernia musiikkia tuli esille nimenomaan vanhoilliseksi moititun Tauno

⁵⁹ Ylioppilaslehti 1.3.1953

⁶⁰ Ilta-Sanomat 1.9.1953

⁶¹ Helsingin Sanomat 3.9.1953

Hannikaisen aikakaudella ja juuri hänen alaoitteestaan: näyttipä väliin siltäkin, että mitä iäkkäämmäksi Hannikainen itse ehti, sitä radikaalimmaksi hänen ohjelmapoliittinen linjansa kävi. Ensi kertaa Suomessa esitettyjä kansainvälisiä modernin musiikin merkkiteoksia oli hänen kaudellaan esillä yli 70 teosnimikettä, ja kotimaisia kantaesityksiäkin kertyi lopulta kunnioitettavat 40 teosnimikettä. Niiden esittäminen keskittyi pääasiallisesti vuoden 1955 jälkeiseen aikaan. Vuonna 1958 tuotiin esiin Alban Berg, ja 1960-luvun alussa kuultiin jo muidenkin Wienin uuden koulun säveltäjien merkkiteoksia – luonnollisestikin kaikki ensimmäistä kertaa Suomessa, vaikkakin vasta neljä-viisi vuosikymmentä valmistumisensa jälkeen. Kaikki ansio tästäkin uroteosta kuuluu Tauno Hannikaiselle.

Kriitikoilta Tauno Hannikainen, joka vieläpä johti itse kaikki nämä esitykset, sai ymmärrettävästi pelkää suitsutusta, mutta kaupunginorkesterin normaali konserttiyleisö kuunteli ensimmäiset Schönberg- ja Webern-esitykset peräti ymmällään. Toisessa konsertissa, jonka väliajan jälkeen oli luvassa jälleen uusia Schönberg-rariteetteja, suurin osa yleisöä poistui mielenosoituksellisesti koteihinsa kesken kaiken – ja yliopiston juhlasali jäi Schönbergin ja Webernin teosten ajaksi ammottamaan tyhjyyttään.⁶² Tauno Hannikaisen todellista ennakkoluulottomuutta uuden musiikin etulinjassa osoittaa sekin, että hän keväällä 1960 aikoi johtaa Karlheinz Stockhausenin teoksen Kontrapunkte I, mutta esitys jouduttiin peruuttamaan, koska Helsingistä ei löytynyt ainuttakaan pianistia, joka olisi suostunut soittamaan teoksen vaativat pianosoolot.⁶³

Syyt, miksi juuri Tauno Hannikaisen kautena sattui kovin monia yhteenottoja lehdistön kanssa, ovat moninaiset. Eräs syy on tietenkin se, että hänen aikanaan kriitikkokunnassa tapahtui täydellinen sukupolvenvaihdos: jo vuosikymmeniä musiikkiarvostelijoina toimineet vanhat sävyisät herrat lopettivat kriitikontoimensa ja uudet, usein vielä reilusti alle 30-vuotiset ”vihaiset” nuoret miehet astuivat heidän sijaansa; sukupolvi oli vaihtunut lavealla rintamalla. Toinen tärkeä syy oli varmastikin se, että Tauno Hannikainen osoitti koko uransa ajan ehkä liiallisen korostunutta kunnianarkuutta tarttumalla kovin helposti kynään ja viemällä jokaisen – usein

⁶² Ylioppilaslehti 13.5.1961

⁶³ Uusi Suomi 7.2.1960 ja Helsingin Sanomat 10.2.1960

melko vähäpätöisenkin – bagatellin lehdistön julkisesti riepoteltavaksi. Näillä kovasanaisilla kirjeoperaatioillaan hän myrkytti monen osapuolen mieliä.

Niiden säveltäjien merkeissä, joilla Tauno Hannikainen oli juhlinut 60-vuotispäiväänsä ja 40-vuotista taiteilijanuraansa 1956, hän halusi myös uransa päättää. Jäähyväiskonserttinsa ja samalla 50-vuotisen taiteilijajuhlakonserttinsa ohjelmaan 1963 hän valitsi luonnollisesti Sibeliuksen ja Brahmsin ensimmäiset sinfoniat – samalla Brahmsin sinfoniolla hän oli myös debytoinut Helsingin kaupunginorkesterin johdossa 1934. Ohjelmaan ei ymmärrettävistä syistä kuulunut yhtäkään uudemman musiikin edustajaa, mikä lopulta paljasti Hannikaisen todellisten mieltymysten suunnan.

Tauno Hannikaisen kapellimestarinkuvaa olivat koko hänen puolivuosisataisen toimintansa aika erityisesti sävyttäneet romantiikan ajan säveltäjät, ja sillä musiikin alueella hän myös saavutti ehkäpä kaikkein suurimmat voittonsa. Juhlakonsertin ohjelma kuvastikin tältä kannalta ajatellen erinomaisesti hänen taiteilijanlaatuaan: Sibeliuksen ensimmäisessä sinfoniassa hänen kerrotaan loihtineen esiin pohjoismaisen romantiikan kukkean ilmapiirin koko väriloistossaan; Brahmsin ensimmäinen sinfonia puolestaan oli edustanut germaanisen romantiikan syvähenkisyttä. Suhteellisen harvoin kai voidaan eläkkeelle täysinpalvelleena siirtyvän kapellimestarin työskentelystä yhä sanoa, että tämä olisi enää kapellimestarintaiteensa kukkealla huipulla, kuten kaikki arvostelijat Hannikaisen kohdalla totesivat yhteen ääneen.⁶⁴

Kaupunginorkesterin johtajanviran jätettyään Hannikainen ei suinkaan vetäytynyt viisaan lepoon, vaan – paitsi että aloitti Turussa musiikkiopistonjohtajana kokonaan uuden karriäärin – harjoitti myös laajaa vierailevan kapellimestarin toimintaa sekä kotimaassa että ulkomailla. Monista hartaista odotuksista ja pyynnöistä huolimatta hän oli kuitenkin haluton johtamaan vierailijana omaa entistä orkesteriaan. Intendentti Nils-Eric Ringbomin diplomaattisen ylipuhumisen tuloksena Hannikainen saatiin suostutelluksi lupautumaan kaupunginorkesterin sinfoniakonsertin johtajaksi vielä marraskuussa 1968, mutta sitä ei yllättäen enää voitukaan toteuttaa suunnitellulla tavalla: Hannikainen kuoli 11.11.1968 vain muutamaa päivää ennen sovittua konserttia. Tämän konser-

⁶⁴ Helsingin Sanomat 19.5.1963 ja Uusi Suomi 19.5.1963

tin joutui johtamaan varsin lyhyellä varoitusajalla Hannikaisen vielä tuohon aikaan tuiki tuntematon oppilas Sibelius-akatemian kapellimestariluokalta. Hänen nimensä oli Okko Kamu, joka nostatti ennennäkemättömän innostuksen sensaatiomaiseksi kuvatulla johtajandebyytillään.

3 KOLME KYLMÄÄ ORKESTERISOTAA

3.1 Poliittiset intohimot orkesteririidan siemeninä

Suomen poliittisten olojen jyrkkää käännettä entistä huomompaan suuntaan osattiin eri kansalaispiireissä jo odottaa, kun Venäjän hallitus alkoi vähin erin vastustaa Suomen kaikkia yhteiskunnallisia uudistuksia tai niihin vähänkin viittaavia seikkoja. Ensimmäisen sortokauden päättyminen suurlaksoon 1905 oli pakottanut keisarin kylläkin peräytymään, jolloin olot vähäksi aikaa paranivat. Mutta uuden sortokauden alkaessa 1908 tilanne palasi entiselleen. Siihen vaikutti erityisesti 1909 valtaan tullut uusi kenraalikuvernööri, kiihkeä panslavisti F.A.Seyn, joka noudatti kaikissa toimissaan johdonmukaisesti Bobrikovilta omaksumaansa sortolinjaa ja jopa pyrki sitä entisestään kiristämään. Näissä oloissa oli oikeastaan odotettavissakin se katastrofi, mikä Helsingin Filharmonisen seuran orkesterille, Suomen ainoalle ammatilliselle sinfoniaorkesterille – ja sen ohella maan monille muillekin kulttuuriinstituutioille – tapahtui syksyllä 1911.

Orkesterin valtiolta saama toiminta-avustus oli pysynyt vuosikaudet 45 000 mk:ssa (noin 660 000 nykymarkkaa) syksyyn 1911 saakka, jolloin budjettikäsittelyn yhteydessä vuoti

yleiseen tietoisuuteen huhu, ettei senaatin laatimaan seuraavan vuoden budjettiin sisältynyt lainkaan valtionavustuksia orkesteri-, teatteri- ja muita kulttuurilaitoksia varten. Tyrmistystä herättänyt huhu osoittautui pian paikkansa pitäväksi. Pääkaupungin orkesteritoiminnan kannalta päätöksen seuraukset olivat selvät: se merkitsisi vääjäämättä Suomen ainoan tosiasiallisen ammattisoittajiston, Filharmonisen seuran orkesterin, liki 30-vuotisen olemassaolon loppua. Siihen vallanpitäjät ilmeisesti pyrkivätkin, sillä kulumassa olleen toisen sortokauden aikana Suomen senaattiin oli nimitetty jäseniksi vain joko venäläistyneitä suomalaisia tai puhtaita venäläisiä panslavisteja, jotka eivät olleet kai täysin vakuuttuneita, mihin tarkoituksiin kulttuurille varatut määrärahat tosiasiallisesti menivät. Hurjimmat huhut näet tiesivät kertoa, että Suomen kulttuurimäärärahat olisi ovelasti siirretty valmisteilla olleen vallankumouksen sotilastarpeisiin.

Sanomalehdet tarttuivat uhkan edessä innokkaasti uuteen ongelmaan. Etupäässä tyydyttiin ihmettelemään, miksi juuri kulttuuritoiminta haluttiin maasta lakkauttaa. Ihmettelyä herätti ennen muuta se, että vallankin musiikin alueella Helsingin ja Pietarin kulttuurinvaihtosuhteet olivat sortokausista huolimatta olleet vilkkaat, minkä vuoksi venäläishallinnon ei olisi ollut tarvis epäillä tällä taholla pienintäkään vehkeilyä. "Filharmoninen orkesteri ei kerta kaikkiaan saa kuolla", julisti Hufvudstadsbladet¹ tulkiten siten kaupungin kaikkien musiikinystävien tunteita. Hädän hetkellä tulivat asianomaisten mieliin kaikki mahdolliset ystävätkin, jotka kenties voisivat jotenkin vaikuttaa asiaan. Lehti neuvoi pikimmiten kääntymään venäläisten Suomen-ystävien, esim. Alexandr Glazunovin ja Alexandr Skrjabinin tai koko sen arvostetun venäläisen taiteilijakollektiivin puoleen, jolla tiedettiin olevan vähänkin vaikutusvaltaa Venäjän kulttuurihallinnossa.

Budjetin ennakkotietojen osoittauduttua paikkansa pitäviksi Helsingin orkesteria ylläpitävän Filharmonisen seuran johtokunta katsoi ainoaksi mahdollisuudekseen irtisanoa kaikki orkesterin soittajat vuoden 1912 alusta lähtien;² samalla johtokuntakin jätti paikkansa.³

¹ Hufvudstadsbladet 17.11.1911

² Filharmonisen seuran pöytäkirjat kadoksissa; ks. esim. Helsingin Sanomat 28.11.1911

³ Uusi Suometar 9.12.1911 ja Helsingin Sanomat 10.12.1911

“Soitto vaikenee”, otsikoi Helsingin Sanomat⁴ muusikkojen irtisanomis uutisen tultua julki ja jatkoi tulevaa tilannetta ironisoiden: "Näin loppui soitto Suomen pääkaupungista. Sibeliuksen käy mahdolltomaksi saada esitetyksi uusia sävellyksiään ja Salome jää viimeiseksi oopperaksi, jonka täällä saamme kuulla --. Pois jäävät myös populäärit ja sinfoniat ja saamme palautua alkuperäisempiin musiikkimuotoihin, kanteleeseen ja käsihanuriin, pianoon ja posetiiviin. Niillähän voimme sitten esittää pienen kiitoshymnin sille kotimaiselle, isälliselle hallitukselle, joka häin hyvää huolta pitää maan taiteesta ja sen asukkaiden hermoista. Sopisi alkaa tuo konsertti esim. näin:

Mikä sorti suuren äänen,
Soiton soresan lopetti ?
- Sorti Suomemme senaatti,
Tappoi taiteen keltalinn... "

Vuoden viimeisessä konsertissa oli aistittavissa apea hautajaismieliala, jota vielä lopuksi vahvistettiin tilanteeseen sopivalla ylimääräisellä, Sibeliuksen Tuonelan joutsenella. Helsingin Sanomien⁵ arvostelija totesi, että "sen hiotummin, sen tunnelmallisemmin, kuin Kajanus orkestereineen sen tulkitsti, sitä tuskin voitaneen esittää. Ja tällöinen etevä orkesteri tällöisen nerokkaan miehen johdolla – sekö joutaisi Helsingistä kuolemaan pois, niinkuin muinoin kantele meren synkkyyteen ? Ei, se on mahdoton ajatus. Orkesterin pelastamisesta pitääkööt huolta kaupungin viisaat isät".

Eräät ruotsinkieliset sanomalehdet, Nya Pressen etunenässä, taas käyttivät jo heti tässä vaiheessa sekavaa tilannetta esitoitta hyväkseen ja rupesivat spekuloimaan orkesterin tulevaisuuden näkymillä. Ruotsalaisleiriin kuulumaton Robert Kajanus ei ollut näiden tahojen mieleen, ja sopivaa tilaisuutta oli suorastaan odotettu hänen syrjäyttämisekseen. Kun oivallinen tilaisuus tähän nyt havaittiin, esiin nostettiin Georg Schnéevoigtin nimi, jonka puolesta ruvettiin heti näyttävän harkitusti rummuttamaan. Sodan ensimmäinen näytös oli valmis, kun Helsingin Sanomat⁶ hyökkäsi puolestaan ruotsalaistahoja

⁴ Helsingin Sanomat 30.11.1911

⁵ Helsingin Sanomat 28.12.1911

⁶ Helsingin Sanomat 9.12.1911

vastaan ja piti sen suuntaisia spekulatioita käsittämättömänä loukkauksena Robert Kajanuksen persoonaa kohtaan. Lehti ei kuitenkaan malttanut olla huomauttamatta, että mikäli uutta miestä tarvitaan, "ennen kaikkea vaaditaan sille paikalle *sivistynyt* mies", minkä ehdon täyttää kelpollisista kapellimestareista vain Armas Järnefelt. Tällä oli tietenkin tarkoitus vihjata, ettei Schnéevoigt täyttänyt lehden mielestä tuota ehtoa. Nya Pressen taas suitsutti Schnéevoigtin erinomaisuutta kapellimestarina; tästä Helsingin Sanomain⁷ tunnettu pakinoitsijanimimerkki Teemu – Eino Leino – sai aiheen mehevän aiheen piikitellä: "--jos ystävämme Schnéevoigt Riiasta todellakin lukee, mitä kaikkea hänestä näinä päivinä on Nya Presseissä kirjoitettu – ja minä luulen, että hän kyllä lukee – pelkään, ettei hän enää elämässään tule kaipaamaan muuta 'palsamia'. Sillä hänellä jos kenelläkään näyttää olevan syytä huudahtaa: Jumala varjelkoon meitä meidän ystäviltämme!" Ensimmäiset paineet kapellimestarinvaihtoon oli näin synnytetty.

Tilanne eteni tästä siten, että Filharmonisen seuran uusi johtokunta kutsui koolle 10.12.1911 kansalaiskokouksen Seurahuoneen suureen saliin, jossa oli tarkoitus keskustella orkesteria uhkaavasta katastrofista. Hätäkokouksen puheenjohtajaksi valittiin prof. Werner Söderhjelm, jonka ehdotuksesta päätettiin pikaisesti kääntyä kaupunginvaltuuston puoleen orkesterikysymyksen järjestämiseksi. Mainittuun kokoukseen saapui runsaan väkijoukon lisäksi kaksi kiintoisaa kirjelmää, toinen prof. Richard Faltinilta ja toinen entiseltä senaattorilta ja silloiselta valtiopäiväedustajalta Leo Mecheliniltä, jolla oli takanaan myös vankka kunnallispoliitikon ura mm. Helsingin kaupunginvaltuuston puheenjohtajana. Kumpikin heistä esitti, että kokouksen tulisi ryhtyä pikaisesti pohtimaan mahdollisuutta siirtää Filharmonisen seuran orkesteri kokonaisuudessaan Helsingin kaupungin haltuun. Kyseessä oli siis orkesterin kunnallistamisen ensimmäinen ääneen lausuttu toive.

Mainittakoon, että viikkoa aikaisemmin seuran johtokunnan jäsen Edvard Fazer oli puolestaan esittänyt eräässä lehtiartikkelissaan⁸ samantapaisia, kovin radikaaleiksi leimatuja käsityksiään orkesterin kunnallistamisesta. Esimerkkinä

⁷ Helsingin Sanomat 12.12.1911

⁸ Hufvudstadsbladet 30.11.1911

hän mainitsi, että mm. kaikilla Saksan suuremmilla kaupungeilla on niiden ylläpitämät kunnalliset orkesterit. Esitys ei vielä silloin saanut musiikkiväenkään jakamatonta kannatusta; ajatukseen ei vielä ollut kypsytty. Toimikunta, johon tulivat tohtori Gösta Enckell, prof. Söderhjelm ja tohtori Henrik Ramsay, saikin tehtäväkseen laatia asiasta kokouksen päätöksen mukaisen esityksen sekä laatia orkesterin taloudesta tarkan selvityksen, joka oli määrä liittää valtuustolle jätettävään kirjelmään. Tämän lisäksi kokous päätti, että orkesterin toimintaa on jatkettava – aiemmasta lopetuspäätöksestä huolimatta – keväällä 1912, vaikkei valtionavustuksia saataisikaan. Rahoitus päätettiin hankkia muualta: hetkessä pantiin toimeen suuri keräys, jotta kevätkaudelle tarvittavat 15 000 mk (220 000 nykymarkkaa) löytyisivät. Eräille läsnäolleille daameille delegoitiin tuo vastuullinen varainkeräys, ja peräti ennen vuodenvaihdetta – siis parissa viikossa – summa oli jo koossa.

Kansalaiskokouksen valitseman toimikunnan ohella myös seuran johtokunta jätti valtuustolle kirjelmän,⁹ jossa se "ilmoittaa, että seura sen tilanteen vuoksi, mikä on syntynyt keisarillisen senaatin päätettyä tästä kalenterivuodesta alkaen pyyhkiä valtion budjetista pois sen yleisistä varoista saadun avustuksen, joka pääasiassa juuri on tehnyt seuran toiminnan mahdolliseksi, ei katso voivansa enää ylläpitää Helsingissä orkesteria". Kirjelmä päättyi toivomukseen, että "Helsingin kaupunginvaltuusto vielä harkitsisi vakavasti asiaa, ennen kuin orkesteri on ehditty lopullisesti lakkauttaa, mitä kaupungin taholta mahdollisesti voitaisiin tehdä sen tarjolla olevan vaaran torjumiseksi, joka nyt uhkaa tuhota pääkaupunkimme musiikkielämää".

Tilanteen ollessa näin sekava Robert Kajanus päätti kaikessa hiljaisuudessa – omalta kannaltaan niissä oloissa varsin epäviisaasti – tehdä kaikessa hiljaisuudessa matkan Pietariin ensisijaisena tarkoituksenaan tavata Suomen ministerivaltiosihteerinä Pietarissa toiminut kenraali August Langhoff, puhuakseen tälle siitä kansallisesta onnettomuudesta, mihin senaatin taannoinen päätös oli Suomen taide-elämän syössyt. Erinäisten vaiheiden jälkeen Kajanus pääsi jopa kulttuuriasioidissa vaikutusvaltaisen prinsessa Helenan sekä ministeripresidentti (= pääministeri) Kokovtsovin puheille. Esikuvan

⁹ Filharmonisen seuran vuoden 1911 pöytäkirjat ovat kadonneet; sit. Ringbom 1932, 36-38 mukaan

"protestilleen" Kajanus lienee saanut niiltä historiantutkijoilta, mm. J.R. Danielsonilta, ja oikeusoppineilta, mm. Leo Mecheliniltä, ja myös Euroopan huomattavimpien kansainvälisen oikeuden edustajilta, jotka olivat – tosin tuloksetta – painottaneet omissa julkisissa protesteissaan, että Venäjän hallinto toimi vastoin kaikkia oikeuksiaan. Kajanuksen taiteellista idealismia voi kuvata ajankohdan poliittisissa oloissa naiiviksi, joskin ihailtavan epätietokäyttöksi yritykseksi saada onnettoman kehityksen pyörä pysähtymään. Kajanus on parikymmentä vuotta tapahtumien jälkeen kuvannut haastattelijalle puolivälissä joulukuuta 1911 tapahtuneita Pietarin-matkojaan, joiden aikana hän tapasi mainitun kenraali Langhoffin lisäksi muitakin vaikutusvaltaisia henkilöitä, varsin värikkäästi. Tässä toistettakoon kertomuksen pääosa, jonka Nils-Eric Ringbom¹⁰ on vuonna 1932 merkinnyt muistiin:

Seyn pyyhki pois kaikki sivistysmäärärahat (paitsi orkesterin, myös tuberkuloosiyhdistysten, kansakoulujen, y.m.). Matkustin silloin Pietariin ja puhuin siellä asiasta Suomen ministerivaltiosihteeri Langhoffille. Hallitukseen oli näihin aikoihin Mechelinin jälkeen tullut kreivi Berg – Seynin ja koko hänen joukkionsa hyvä ystävä. Kerroin nyt seikkaperäisesti Langhoffille, mitä nämä herrat puuhasivat, ja kysyin sitten: "Saako tämä kaikki nyt sitten luhistua?" – Langhoff selitti, ettei hän vallitsevien valtiollisten olojen tähden voinut puolestaan tehdä mitään, ja lisäsi, että ainoa keino olisi käydä Krimillä – keisarin puheilla. Sehän oli luonnollisesti mahdotonta. Epätoivoisena läksin silloin vanhan ystäväni Alexander Glasunowin luokse, joka oli Pietarin konservatorion johtaja, ja, muuten, tunnettu suomalais-ystävällisyydestään, ja selitin asian hänelle. Taiteilijana olin mielestäni täysin oikeutettu keskustelemaan toisen taiteilijan kanssa yhteisistä harrastuksista ja yrittämään aikaansaada älymystön taholta lähtevää mielipiteen ilmaisua siinäkin maassa, joka uhkasi hävittää koko kulttuurielämämme. Keskusteltuaan ensin erään toisen sikäläisen musiikkielämän merkkihenkilön kanssa Glasunow kääntyi puhelimitse prinsessa Helenan puoleen, joka oli siihen aikaan Venäjän Keisarillisen Musiikkiseuran esimies. Tämä seura oli joitakuuta vuosi sitten viettänyt 50-vuotisjuhlaansa, mihin minut Filharmoonisen Seuran orkesterin kapellimestarina oli kutsuttu; olinpa minä vielä pitänyt puheenkin ja jättänyt kyseessäolevalle seuralle suomalaisten adressin. Prinsessa muisti nyt tämän tilaisuuden ja vastasi Glasunowille: "Kajanus? Onko hän sama, joka muutama vuosi sitten piti meille sen kauniin puheen? Vai niin, pyydä häntä tulemaan luokseni." No niin, minä menin ja kerroin asiani hänelle. Hän kehotti minua matkustamaan kotiin ja lupasi tehdä voitavansa. Muutaman viikon kuluttua sain ministeripresidentti Kokovtsoffilta kirjelmän, jossa minua kehoitettiin saapumaan määräaikana hänen luokseen (minut siis kutsuttiin hänen luok-

¹⁰ Ringbom 1932, 34-36

seen, enkä itse koskaan anonut mitään audienssia). Minua tietysti hämmästytti asian saama käänne, – mutta haluaisinpa kaikesta huolimatta nähdä sen maanmieheni, joka minun asemassani olisi menetellyt toisin. Matkustin siis toisen kerran Pietariin, kävin taas tapaamassa Glasunowia ja kysyin häneltä vielä, kävisikö todella päinsä mennä sellaisen herran luokse. Hän vastasi: "Vapaa taiteilija voi puhua kenen kanssa tahansa." – Kävin tapaamassa myöskin veljeäni, joka oli silloin kirkkoherrana Pietarissa. Hänen luonaan minua varoitettiin mitä vakavimmin: "Älä ikinä mene sinne, sinut vangitaan!"

Kun nyt en kerta kaikkiaan voinut välttää tätä käyntiä, päätin ottaa tilaisuudesta vaarin ja tehdä käyntini siinä vakaassa mielessä, että puhun suuni puhtaaksi. No niin, minä tulin ministeriöön, ja kulkiessani läpi huonerivien tarkasteli minua joukko ihmisiä kuin Arguksen silmin, keksiäkseen mihin olin piilottanut murha-aseeni. – Niin tulin lopultakin erääseen saliin, joka vilisi koreavormuista ylhäistä väkeä. Minä luulin nyt saavani odottaa pari tuntia, ennenkuin tulisi vuoroni päästä sisään noiden kaikkien hienojen herrojen jälkeen, mutta jonkun minuutin kuluttua lähestyikin minua muuan herra, joka esittäytyi ministerin sihteeriksi. Tämä kutsui minut yksityishuoneeseensa ja alkoi ylenmäärin kiitellä minua siitä, että olin ystävällisesti luovannut järjestää hänen rouvalleen, joka oli laulajatar, esiintymisen jossain sinfoniakonsertissa – siitä ei tosin koskaan tullut mitään. Hän muisti kuitenkin tuon lupauksen. Usein voi pienillä syillä olla suuret seuraukset. Minä siirryin kevyeseen keskustelusuhteeseen ja perehdytin häntä maamme olosuhteisiin. Kuulin vuorostani häneltä, että Seyn ja etenkin kreivi Berg olivat uskottelleet ministeriössä oleville esimiehilleen, että kaikki sivistysmäärärahat pyydettiin vain Suomen varustamiseksi tykistöllä ja ammusvaroilla. Tähän sanoin luonnollisesti: "kreivi Berg valehtelee!", johon puhetoimerini vastasi: "Niin, kyllä mekin olemme olleet huomaavinamme, että hän valehtelee, mutta emmehän me voi varmuudella tällaista väittää."

Ei Mechelin eikä kukaan muukaan Suomen kansalainen päässyt näihin aikoihin käymään korkeimmissa virastoissa, niin että minä olin todella ainoa, joka sai silloin audienssin.

Sihteeri vei minut siis ministerin luo – kaikkien korkeiden herrojen ohitse. Seisoin yksin suuren vastaanottosalin ovella. Ministeri istui salin toisessa päässä olevan kirjoituspöytänsä ääressä. Kului pitkä aika. Vihdoin vilkaisi hänen ylhäisyytensä ylös ja alkoi tarkastella minua sanomatta sanaakaan. Sitten hän nousi, tuli salin puoliväliin ja pysähtyi siihen. Seurasin hänen esimerkkiään, kävelin lattian puoliväliin, pysähdyin ja ojensin käteni – mikä ei ollut *comme il faut*. Hän kääntyi ja meni takaisin kirjoituspöytänsä ääreen, yhä vain sanaakaan sanomatta. Oletin että minun piti seurata häntä ja menin hänen kirjoituspöytänsä luo. Vain ele – ilman halaistua sanaa – nojatuoliin päin. Sitten kun olin istunut, hän alkoi puhutella minua venäjäksi. Vastasin saksaksi, pyysin anteeksi, etten osannut venäjää, ja anoin lupaa keskustella saksaksi, mihin hän armollisesti suostuikin. Kun olin sitten saanut sananvuoron, puhuin yhtämittaa kait parikymmentä minuuttia avomielisesti maamme olosuhteista, ei vain musiikkielämälle vaan myöskin kansakouluille,

teattereille, keuhkotaudin vastustamistyölle j.n.e. – kaikki, mitä sillä hetkellä saatoin muistaa, ja jätin kirjallisen selostuksen, jommoinen minua oli kehoitettu laatimaan. - "Minä kirjoitan", vastasi pääministeri lyhyesti, ja lähetti minut pois. En käsittänyt lainkaan, mitä hän sillä tarkoitti, ja luulin aluksi, että kaikki oli mennyt hullusti. Mutta kun sihteeri, joka tuli minua vastaan audienssin päätyttyä, sai kuulla, että ministeri kirjoittaisi, onnitteli minua ja lisäsi: "Muulloin joutuvat tuollaiset paperit tavallisesti paperikoriin."

No niin, muutaman päivän kuluttua sai Seyn kirjelmän, jonka pontena oli: Ei saa koskea Suomen sivistyspyrintöihin! Hän oli raivoissaan. Minun oli tultava hänen luokseen. No, kunnan mieshän ei voinut siihen aikaan mennä sellaisen herran kuin Seynin luo. Läksinkin ensin tapaamaan erästä vanhaa kouloveriani, joka oli yleisesti kunnioitetussa ja huomattavassa asemassa (missä hän on muuten siitä lähtienkin ollut, vaikka hän onkin nyttemmin jättänyt julkisen toiminnan), ja kysyin häneltä neuvoa. Se kuului: "Sinun asemassasi menisin sinne, sillä kun taistelee hyvän asian puolesta, on sama, kenen kanssa puhuu." – Minä menin. Seyn raivosi kuin mielipuoli ja huusi: "Minä kyllä totta tosiaan tiedän, minne rahat menevät." – "Se ei ole totta", vastasin minä – ja elän vielä.

Kajanus tuskin osasi arvata, mikä häntä Pietarin-matkojen jälkeen odotti salaisuuden paljastuttua tammikuun alussa 1912. Kokovtsov näet toimitti Kajanuksen hänelle jättämän selonteon edelleen kenraalikuvernööri Seynille, joka puolestaan julkisti asian. Kajanus sai niskaansa mitä kiivaimman ja katkerimman sanomalehtipolemiikin, jossa eräät piirit – ainakin Konni Zilliacuksen johtamat aktivistit ja toisaalta myös perustuslailliseen rintamaan kuuluneet nuorsuomalaiset ja ruotsalaiset – näkivät Kajanuksen Pietarin-matkat myöntövyyttä ja nöyristelyä kuvastavina *anomuskäynteinä*, jollaiseen ei olisi ollut lupa missään tapauksessa alistua. Kajanus itse sellitti tehneensä matkat *bona fide*, pikemminkin *vastalauseena*. Näiden käsitteiden välillä oli luonnollisesti suuri ero, mutta sitä ei niissä poliittisissa oloissa pystytty ymmärrettävistä syistä näkemään.

Salaisuuden paljastuttua Kajanus toimitti lehdistön tiedoksi pääministeri Kokovtsoville jättämänsä muistion kopion, joka julkaistiin lehdissä laajasti referoituna 13.1.1912.¹¹ Varsinaisen tekstiosan jälkeen lehdet totesivat, että pääministeri Kokovtsov on lähettänyt kyseisen kirjelmän tiedoksi ja toimenpiteitä varten kenraalikuvernööri Seynille, joka puolestaan on lähettänyt sen senaattiin, "lausuen samalla toivo-

¹¹ Helsingin Sanomat 13.1.1912

muksenaan, että senaatti sivistysmäärärahojen joukkoon ottaisi myöskin Filharmonisen Seuran aikaisemman valtionavun". Kajanuksen "vaarallinen" ja myrskyn vesilasissa aiheuttanut teksti on mitä vaatimattomin ja tavanomaisin perustelu sille seikalle, miksi Helsingissä on tarpeen ylläpitää sinfoniaorkesteria. Kajanus oli siihenastisen toimintansa aikana laatinut vastaavanlaisia perustelutekstejä useita kymmeniä, sekä valtiovallalle että kaupunginjohdolle, eikä kenellekään olisi aiemmin voinut johtua mieleen, että niillä halutaisiin "mielistellä" vallanpitäjiä. Mutta nyt olivat suhdanteet – ja poliittiset intohimot – toiset: kaikissa toimissa vainuttiin mielellään jotain epäilyttävää, joten ei ollut ihme, että moinen kamppailu saattoi syntyä. Nils-Eric Ringbomin edellä mainitussa haastattelussa Kajanus jatkoi vielä lopuksi:

Minä olin nyt kaikista vastoinkäymisistä huolimatta saanut iloita siitä, että olin voinut tehdä jotain maani puolesta, mutta silloin näenkin ruotsinkielisissä sanomalehdissä otsakkeen: Orkesterikysymys Pietarin poluilla ("Orkesterfrågan på Petersburgska vägar") – ja saan niskaani mitä kiivaimman ja katkerimman sanomalehtipolemiikin. Vastasin vain lyhyesti hyökkäyksiin, sillä en kait minä siihen aikaan voinut julkisesti kertoa, että Seyn ja Berg olivat valehtelijoita, —.

Kuten sanottu, vastasin tunnetuista syistä vain lyhyesti hyökkäyksiin; vasta kevätpuolella laadin pitemmän kirjoituksen (harvojen ystävieni innokkaista kehoituksista), joka julkaistiin ruotsinkielisissä sanomalehdissä, mutta en tässäkään voinut mainita mitään Seynistä ja Bergistä, t.s. siitä, mikä asiassa oli tärkeintä.

Niin, olihan minulle hirveä pettymys, kun tultuani kotiin ja luul-len tehneeni jotain hyvää – sainkin koko maan vastaani...

Jos Kajanus todellakin lapsenuskossaan luuli, että Pietarista kotiin palattuaan häntä juhlittaisiin kansallissankarina, hän erehtyi pahemman kerran. Kajanukseen nimittäin suhtauduttiin kuten pahimpaan maanpetturiin, joka juuri on käynyt myymässä maansa viholliselle muutamasta killingistä.

Ensimmäinen hyökkäys tuli yllättävältä taholta – seuran oman johtokunnan sihteerin, tohtori Guss Mattssonin kynästä. Hän oli vain pari viikkoa aikaisemmin hyökkäystään ylistänyt Kajanukset suuriarvoisia tekoja Suomen musiikkielämälle lehdessään Dagens Tidningissä.¹² Kajanuksen Pietarinmatkoja tuo loistava pakinoitsija taas ei voinut käsittää. Hänestä kysymyksessä oli maanpetokseen verrattavissa oleva ri-

¹² ks. esim. Tidning för Musik 1912: 9

kos. Argumentoinnissaan Mattsson oli aika lailla oikeassa: "Luulisi Kajanuksen itsensä tietävän, mitä tämänkaltainen epätavallinen vetoaminen venäläiseen ministeripresidenttiin merkitsee. Eihän kysymyksessä ollut *venäläinen avustus*, vaan jaossa olivat *suomalaiset verorahat*. Kääntyminen (suomalaisen) ministerivaltiosihteerin puoleen oli asianmukaista, --, mutta *venäläisten* ministerien kynnyksen yli ei tulesuomalaisen anojan ikinä astua, -- sillä on kiistämätön tosiasia, etteivät keisarikunnan ministerit voi laillisesti sitovalla perusteella määrätä Suomen suurista sen enempää kuin pienistäkään asioista. Sen ovat -- Euroopan oikeus-oppineet toistuvasti toteen näyttäneet. -- Suomen senaatilla on niin halutessaan laillinen oikeus ehdottaa orkesterimäärärahojen pois pyyhkäisyä, minkä jälkeen kansalaiset voivat sanoin ja teoin reagoida moraalisesti epäoikeutettuna pitämänsä toimintaan – kuten on tapahtunutkin. Mutta herra Kajanuksella ei ole ollut sen enemmän laillista kuin moraalistakaan oikeutta menettelytapaansa. Tähän liittyy käsittämätön kaksinaispeli: yhdeltä puolen vahva vetoamus ministerineuvostopolitiikkaa vastustavan yhteiskunnan sydämiin – ja lompakoihin, toisaalta samanaikaisesti nöyrä kumarrus saman ministerineuvoston päämiehelle.-- On luultavaa, että orkesterikysymys ratkeaa valtionavun kannalta ennen pitkää onnellisesti. Mutta, herra Kajanus, mistä luulette saavanne tämän jälkeen toisen vähintään yhtä tärkeän edellytyksen tulevalle työllenne: suomalaisen musiikkielämän luottamuksen ja henkisen tuen?"

Kajanuksen ensimmäinen vastine loistavatyyliä argumentoineelle Guss Mattssonille oli melko avuton selittelyyritys, eikä hän liene sillä laajempia sympatioita itselleen voitannutkaan.¹³ Palattuaan myöhemmin toisen kerran asiaan, Kajanuksen sävy oli jo hivenen nöyrytynyt. Hän myöntää, ettei ollut taiteilijana perillä kaikista poliittisista koukeroista, joiden yli hänen sisäinen vakaumuksensa toimi: "Muusikkona ja ihmisenä olen mielestäni tehnyt oikein, mutta poliittisesta näkökulmasta katsottuna minua voitaisiin ehkä moittia."¹⁴

Samaan aikaan keskustelu asiasta vyörähti käyntiin lehden yleisönosastossa, ja useimpien kantaa ottaneiden mielestä Kajanuksen Pietarin-matka oli selvästi poliittinen *kumarrusmatka* (bockningsresa); vain harvat uskalsivat olla toista miel-

¹³ Nya Pressen 15.1.1912

¹⁴ Dagens Tidning 4.12.1912 ja Hufvudstadsbladet 16.3.1912

tä pitämällä sitä Kajanuksen itsensä lailla totisena *tappelumatkana* (boxningsresa). Nya Pressen⁵ tulkitsikin monien ajatukset suorasukaisesti tammikuussa 1912: "Tämä professori Kajanuksen yksityishanke on saattanut hänen asemansa orkesterinjohtajana kestävämmäksi; se ei millään tavoin saa vaikuttaa orkesterikysymyksen tulevaan ratkaisuun." Eino Leino muiden muassa syöksyi puolustamaan Kajanusta Guss Mattssonin hyökkäykseltä ihmetellen, "miksi mies on haluttu heittää yli laidan taiteen ulkopuolisten tapahtumien tähden" ? Tähän ärähti esteetikko Yrjö Hirn toteamalla, että jos tyhjillä sympatian ilmauksilla koetetaan pois pyyhkäistä selvästi poliittisen teon merkitys, se – olipa tehty kuinka 'hyvässä tarkoituksessa'tahansa – on törkeä vääräys. Kun palkaksi tästä teosta tarjotaan raikuvat kättentaputukset ja eläköönhuudot julkisella paikalla, se on omiaan herättämään häpeän tunnetta muissa taiteen alan edustajissa."⁶

Kajanuksen-vastainen mieliala eteni vuoden alussa 1912 jopa niin pitkälle, ettei tämä rojhennut – julkisen mielenosoituksen pelossa ja yliopiston rehtorin neuvosta – astua orkesterinsa eteen johtamaan vuoden ensimmäistä sinfoniakonserttia, vaan luovutti viime hetkessä ennen konsertin alkua tehtävänsä konserttimestari Anton Sittille.⁷ Mutta niiden lisäksi, jotka yhtyivät Kajanuksen toimia arvostelleiden kuoroon, oli kyllä olemassa pieni joukko ymmärtäjiäkin. Edellä mainitun sinfoniakonsertin jälkeen pidetty helppotajuinen konsertti, jonka Kajanus jo itse rohkeni johtamaan, sen osoitti. Otto Kotilainen raportoi tunnelmista seuraavasti: "Kun prof. Kajanus ilmestyi johtajanpaikalleen, otti yleisö hänet vastaan valtavilla, kauan kestäväillä suosionosoituksilla, mihin orkesteri kokonaisuudessaan -- innokkaasti yhtyi. --Lopuksi puhkesi yleisö voimakkaihin eläköön- ja bravo-huutoihin, joita vastaanottamaan prof. Kajanus sai käydä useat kerrat."⁸ Muutamilta muusikkokollegoiltaan Kajanus sai myös kirjeitse sympation osoituksia, jotka pian palkittiin. Toivo Kuula kirjoitti Berliinistä: "Olen iloinen kuultuani, että suomalaiset puolustavat suurmiestään, vaikka häntä veljet ahdistelevatkin."⁹ Ja Leevi

⁵ Nya Pressen 13.1.1912

⁶ Dagens Tidning 18.1.1912

⁷ Helsingin Sanomat 17.1.1912

⁸ Uusi Suomi 17.1.1912

⁹ Toivo Kuulan kirje Robert Kajanukselle 27.1.1912

Madetoja päivitteli kuulemiaan uutisia niin ikään Berliinistä: "Näinkö pitkälle on siis tuo typerä klikki ajanut taide-elämämme turmion teillä."²⁰

Tammikuun loppupuolella 1912 nousi lehdistössä yhä pohditummaksi keskustelunaiheeksi orkesterin ottaminen kaupungin täydelliseen huostaan eli se kysymys siitä, että orkesterista tulisi muodostaa kunnallinen laitos. "Kaupunginorkesterista on tullut päivän tunnussana", totesi Uuden Suometaren musiikkitoimittaja Evert Katila,²¹ "mutta ennen kuin asia pääsee liian pitkälle, ei voi olla huomauttamatta sen heikkouksista, vieläpä voi se sisältää suuren vaaran musiikkiolomme kehitykselle". Katila näki vaaroja lähinnä siinä, miten valtuusto – ilman musiikkialan asiantuntijoita – voi päättää mistään orkesteria koskevista, sille uppo-oudoista asioista. Hyvänä esimerkkinä valtuuston asiantuntemattomuudesta lehti piti yritystä, jolla Filharmonisen seuran orkesteri ja A. Apostolin johtama Helsingin Torvisoittokunta haluttiin eräissä piireissä yhdistettäväksi. Mainittu torvisoittokunta oli mielinyt kiistatilannetta hyväksi käyttäen itselleen jonkinlaista "kaupunginorkesterin" asemaa – astuaen näin pahasti Kajanuksen hankkeen varpaille – palkkaamalla soittokuntaan vakinaisten torvien lisäksi jousisoitinryhmän tarkoituksena esittää tarvittaessa sinfonista musiikkiakin.

Näiden soittajistojen yhdistämisellä oli toivottu päästävän siihen, että tuleva kaupunginorkesteri voisi tarvittaessa jakautua moniin erilaisiin pienyhtyeihin, mitä ajatusta Katila siis piti suunnittelijoiden asiantuntemattomuuden huippuna. Mieli-piteet "kaupunginorkesterikysymyksen" tiimoilta kävivät pahasti ristiin. Hufvudstadsbladet²² esimerkiksi ei voinut käsittää, miten jollain voi olla otsaa vastustaa polttavan orkesteriongelman järkevintä mahdollista ratkaisua; lehti vetosi auktoriteetteihin, jotka olivat esitetyn idean kannalla: Kajanus, Richard Faltin, Edvard Fazer, Aleksei Apostol, Karl Ekman jne. Orkesterin pelastamisesta tavalla tai toisella – nyt lähinnä kunnallistamistietä – tuli tästä lähtien Helsingin lehtien päivittäinen uutisaihe seuraavan kahden ja puolen vuoden ajaksi.

²⁰ Leevi Madetojan kirje Robert Kajanukselle 31.1.1912

²¹ Uusi Suometar 19.1.1912

²² Hufvudstadsbladet 20.1.1912

Kun paineet orkesteriolojen järjestämiseksi olivat kovat, kaupunginvaltuusto asetti asiantuntijatoimikunnan laatimaan ehdotuksen, miten orkesterikysymys tulisi kokonaisuutena ratkaista. Toimikunta, jonka puheenjohtajana oli August Ramsay, jätti lausuntonsa valtuustolle tammikuun lopussa 1912.²³ Mietinnössä esitetään orkesterihankkeen tarkat kustannusarviot vuosittain; samoin todetaan, että "kun kerran pääkaupungin soitannollinen elämä on sille asteelle kehittynyt" sellainen kunnallinen orkesteri on kaupunkiin perustettava, joka täyttää ne tehtävät, joita Filharmonisen seuran orkesteri on viimeisen 30 vuoden aikana hoitanut. Toimikunta piti myös erillistä torvisoittokuntaa kaupungissa välttämättömänä. Orkesterin hallinnon toimikunta esittää järjestettäväksi siten, että valtuusto valitsee laajapohjaisen *musiikkilautakunnan*, jonka tehtäväksi tulisi kiinnittää kapellimestarit ja solistit, laatia konserttiohjelmisto, hoitaa talous jne.

Orkesteriasian käsittely kaupunginvaltuustossa²⁴ osoittautui kovin vaikeaksi ongelmaksi; se jäi pöydälle useammassa istunnossa. Monet valtuusmiehet suhtautuivat esitykseen periaatteellisen varauksellisesti, koska mallia vastaavanlaisesta kunnallisesta taideinstituutiosta ei ollut. Valtuuston jäsenet perustelivat kielteisiä kantojaan lähinnä sillä, että kaupungin tulisi olla varovainen perustaessaan laitoksia, joiden kalliiksi käyvään ylläpitoon se käytännössä sitoutuisi ikuisesti. Joustavampana vaihtoehtona pidettiin vuosittaisen avustuksen myöntämistä jollekin yksityiselle orkesterihankkeelle.²⁵ Asiasta äänestettäessä kaupunginorkesterin perustamista kannatti 15 valtuutettua ja sitä vastusti 20 valtuutettua, joten kunnallistamishanke sillä erää raukeni. Valtuusto päätti kuitenkin perustaa 15. helmikuuta 1912 lähtien mietinnössä ehdotetun musiikkilautakunnan, joka siitä lähtien palvelikin Helsingin kaupungin ylimpänä musiikkiasioiden esittelijänä tai eräissä tapauksissa päättäjänä ynnä sittemmin perustetun Helsingin kaupunginorkesterin johtokuntana noin 70 vuotta.

Ongelma oli jälleen palannut alkutilanteeseensa: pysyvää tukea orkesterille sen enempää kaupungin kuin valtionkaan taholta ei ollut tiedossa. Filharmoninen seura kutsui koolle

²³ Utskottbetänkande angående stadens medverkan för upprätthållandet af härvarande orkestrar och särskilda teatrar, Helsingfors 24.1.1912

²⁴ Helsingin kaupunginvaltuusto 13.2.1912

²⁵ Helsingin Sanomat 14.2.1912

ylimääräisen yhtiökokouksen,²⁶ jonka asiana oli päättää, "miten yhtiö voi jatkaa toimintaansa tai miten mahdollisesti realisoidaan yhtiön omaisuus", kuten esityslistassa todettiin. Helmikuun lopulla päätettiin anoa senaatilta vielä kertaalleen joko 50 000 mk:n avustusta tai – ellei se voi tulla kysymykseen – saman suuruista valtionlainaa vakuutena yhtiön omistama nuottikirjasto.²⁷ Maaliskuussa pidetty uusi ylimääräinen yhtiökokous²⁸ päätti, ettei orkesteria epävarmoista oloista huolimatta lakkauteta, vaan kevätkausi hoidetaan kaupungilta juuri saadulla – lähinnä symbolisella – 15 000 markan avustuksella ja valtiolta otettavalla 50 000 markan lainalla. Tilanteen palatua jälleen alkutekijöihinsä kaksi johtokunnan jäsentä, Lars Sonck ja Olof Nykopp, sanoutuivat protestiksi irti seuran johtokunnan jäsenyydestä, koska "toimintamahdollisuudet oli kuristettu mielettömiksi kaupunginvaltuuston äskeisen päätöksen takia" – kuten he perustelivat eroaan.²⁹

Kun jo pitkälle valmistellut suunnitelmat kunnallisen orkesterin aikaan saamiseksi olivat näin rauenneet, kaupunginvaltuusto³⁰ päätti antaa musiikkilautakunnan tehtäväksi järjestää Helsingin orkesteriolot toistaiseksi siten, että syksystä 1912 alkavaksi konserttikaudeksi myönnetään 75 000 mk:n määräraha (1,2 milj. nykymarkkaa) "jollekin musiikkilautakunnan määräämälle musiikkiyhdistykselle tai yksityiselle henkilölle, jonka voidaan taiteellisessa ja taloudellisessa suhteessa katsoa kykenevän tyydyttämään orkesterimusiikin vaatimukset paikkakunnalla".

Musiikkilautakunta³¹ kokoontui heti valitsemaan mainitua yhdistystä tai henkilöä, jolle orkesteriyritys uskottaisiin. Yksimielisesti se tällöin totesi, että olisi sekä taiteellisesti että taloudellisesti edullisinta, mikäli hanke voitaisiin antaa yhden miehen käsiin. Niin ikään yksimielisesti päätettiin, että ensisijaisesti tiedustellaan Georg Schnévoigtin ja Armas Järnefeltin

²⁶ Filharmonisen seuran ylim. yhtiökokoukset 18.1.1912, 31.1.1912 ja 14.2.1912

²⁷ Filharmonisen seuran johtokunnan pöytäkirja 29.2.1912

²⁸ Filharmonisen seuran ylim. yhtiökokous 16.3.1912

²⁹ Lars Sonckin ja Olaf Nykoppin kirje Filharmoniselle seuralle 16.3.1912

³⁰ Helsingin kaupunginvaltuusto 13.2.1912

³¹ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 15.2.1912; ks. myös Helsingin Sanomat 23.2.1912

halukkuutta kyseiseen tehtävään. Näin Robert Kajanus sivuutettiin suunnitelmista tylästi, koska Helsingissä vallitsi juuri tuohon aikaan edellä kuvattu, Kajanuksen Pietarin-matkoista johtunut voimakas Kajanuksen vastainen mieliala. Musiikkilautakunnan valitsemista ehdokkaista Järnefelt kieltäytyi osoittaen solidaarisuuttaan Kajanukselle. Näin ollen orkesteripäällikön tehtävä lankesi automaattisesti Georg Schnéevoigtille, jonka tuli sopimuksen mukaan omalla vastuullaan ja mainitulla rahasummalla palkata ensiluokkainen sinfoniaorkesteri, johon kuuluu vähintään 49 soittajaa, ja 16-miehinen torvisoittokunta lähinnä ulkoilmasoittoja varten, jota taas johtaisi A. Apostol. Orkesterien taiteellinen vastuu tuli Schnéevoigtille, kun taas asioiden "ylivalvonnan" otti itselleen musiikkilautakunta.

Näin oli Helsinkiin käden käänteessä perustettu – tosin vasta paperilla – Georg Schnéevoigtin johtama uusi orkesteri, joka sai nimekseen *Helsingin Sinfoniaorkesteri*. Schnéevoigt ja musiikkilautakunnan jäsenet kumppaneineen luulivat vielä tässä vaiheessa tehneensä helposti onnistuneen vallankaappauksen, minkä seurauksena Schnéevoigt olisi saanut Kajanuksen hyvään kuntoon trimmaaman orkesterin ohjaimiinsa. Mutta siinä he erehtyivät. Kajanus oli päättänyt taistella.

3.2 Ensimmäinen kylmä orkesterisota

Georg Schnéevoigt saapui salamana Riiasta, silloisesta kiinnityspaikastaan, Helsinkiin ja aloitti välittömästi musiikkilautakunnan kanssa sopimuksen tehtyään orkesterinsa koostamisen. Samaan aikaan masinoitiin Kajanusta vastustavissa lehdistä tarmokas Schnéevoigtia ylistävä ja vastavuoroisesti Kajanusta parhaava kampanja, jonka yhteydessä mm. musiikkilautakunnan jäsen Oskar Merikanto lausui Helsingin Sanomien³² haastattelijalle seuraavaa: "Siitä voi olla varma, että kapellimestari Schnéevoigt, joka on Münchenissä ja Riiassa

³² Helsingin Sanomat 24.2.1912

järjestänyt sinfoniaorkesterinsa hyvään kuntoon, että hän, tarmokas johtaja ja orkesterisävellysten tulkki,--, on koettava parastansa saadakseen sinfonikonserttien taiteellisen tason kohoamaan." Kun haastattelija tiedusteli, miksei Kajanusta ollut pyydetty kyseiseen tehtävään, Merikanto jatkoi: "Musiikkilautakunnassahan on kaksi kaupunginvaltuuston jäsentä, -- ja valtuustossa lie tullut ilmi tyytymättömyyttä orkesterin tähänastiseen taloudenkin hoitoon: yleisön uhrautumisesta huolimatta ovat 'afäärit' menneet alaspäin. Ei olisi voitu pitää yritystä yllä kourallisella kannattajia. -- Varmasti on nyt saavutettu asian ratkaisu mielestäni paras mahdollinen."

Merikannon esittämät perusteet Kajanuksen syrjäyttämiseksi olivat tietenkin puhtaita verukkeita; esimerkiksi taloudenhoito – jossa toki oli menneinä vuosina löytynyt huomautettavaa – ei uusimman yhtiöjärjestyksen mukaan enää ollut aikoihin kuulunut Kajanuksen vastuualueeseen. Ja toisaalta "afäärien alaspäin meno" oli johtunut yksinomaan kohonneista kustannuksista ja julkisen rahoituksen riittämättömyydestä. Varsinaista – eli poliittista – syytä ei ollut nuorsuomalaisuutta edustaneessa Helsingin Sanomissa häveliäisyysyistä lausuminen ääneen. Niin ikään ruotsalaisten intresseihin kuului suomalaismielisen Kajanuksen vaihtaminen sopivan tilaisuuden tullen ruotsalaiseksi koettuun Schnéevoigtiin. Sen sijaan suomettarelaisuutta edustaneessa lehdessä³³ voitiin musiikkilautakunnan päätökseen suhtautua todellisuutta paremmin vastaavalla tavalla, eikä tässäkin leirissä sanoja säästetty vastapuolen – Schnéevoigtiin – mustamaalaamiseksi. Evert Katila kirjoitti: "Tunnettua on että orkesterikysymyksen tultua avonaiseksi, laajaperäiset juonet on ollut vireillä hra Schnéevoigtiin tänne saamiseksi ja nyt ne ovat onnistuneet, kiitos kaupunginvaltuustoa hallitsevan äärimmäis-ruotsalaismielisen ryhmän, joka on ojentanut hra Schnéevoigtiin asian ajajille auttavan käden. -- Ja näin on tuo maailmanrannan kiertäjä, jolla ei tähän asti ole ollut pysyväistä sijaa, näennäisesti päässyt unelmiensa perille, Helsingin musiikkielämän johtomieheksi, jota paikkaa hän on intohimoisesti jo pitkään tavoitellut. Pääkaupungin orkesteriasia on luisunut sinne, jonne sitä epäkansallisella taholla on tahdottu suistaa – muukalaisen onnenonkijan ja liikekeinottelijan käsiin. -- Ratkaisu on sellainen, että jos se tulisi pysyväiseksi, se olisi surman isku

³³ Uusi Suometar 25.2.1912

suomalaiselle säveltaiteelle". Katila tiesi kertoa lukuisista tapauksista, joissa Schnéevoigt oli osoittanut välinpitämättömyytensä ja jopa vihamielisyytensä suomalaista musiikkia kohtaan. "Suomalaisen Sinfoniaorkesterin ympärille muukalaisvaltaa vastaan!", päätti Katila pippurisen artikkelinsa.

Samana päivänä edellisen kanssa julkaistiin myös ensimmäinen Schnéevoigtin haastattelu hänelle myötämielisessä Helsingin Sanomissa,³⁴ jolloin Schnéevoigt antoi puolestaan tulla täydeltä laidalta. Hänen mielestään Kajanuksen orkesteri oli sekä taiteellisesti että taloudellisesti kurjassa kunnossa; eikä hän voinut käsittää, kuinka orkesteri saattoi tuottaa tappiota, vaikka sen julkiset avustukset olivat 70 000 mk vuodessa, jollaisia avustuksia hänen mukaansa mikään eurooppalainen orkesteri ei saanut. Orkesterin taiteellinen taso oli hänen mielestään alapuolella kaiken arvostelun, sillä esim. "-- toisen viulun soittajista vain yksi osaa joten kuten soittaa, kun taas alttoviuluista ei ainoakaan" ja kaiken kaikkiaan yli puolet orkesterin jäsenistä oli Schnéevoigtin mielestä ala-arvoisia ja soittajiston sisäinen järjestys kaikin puolin onneton. Häntä ihmetytti kovin myös se seikka, että muusikot seisoiivat nyt niin yhtenä miehenä Kajanuksen takana – saman Kajanuksen, josta he olisivat pari vuotta aikaisemmin halunneet mielihyvin luopua, jolloin joitain orkesterilaisia oli käynyt pyytämässä Schnéevoigtia suorittamaan pikaisen vallankaappauksen.

Vallinneista asenteista voidaan laskea, että Kajanuksen ja Schnéevoigtin kannatus/vastustus oli suurin piirtein tasassa, mikä teki sotimisen poikkeuksellisen kovakouraiseksi. Musiikkilautakunta piti Schnéevoigtin kanssa tekemäänsä sopimusta "sivistystarkoituksellisessa suhteessa etuisana"; siihen sisältyivät nimittäin "sunnuntaikonsertit kevyellä ohjelmalla, helppohintaiset kansankonsertit ja sinfoniat, jopa maksuttomatkin kansankonsertit". Kaupungin kannalta hyvänä pidettiin sitäkin, että musiikkilautakunnalla oli nyt valta valvoa yrityksen sekä taiteellista että taloudellista puolta, jota kontrolloia kaupungilla ei kovista haluistaan huolimatta Kajanuksen yksityisessä orkesterissa ollut.

Heti Suomeen saavuttuaan Schnéevoigt tarjosi kiinnityksiä perustamaansa Helsingin Sinfoniaorkesteriin Filharmonisen seuran orkesterin sellaisille jäsenille, joita hän saattoi pitää tehtävään pätevinä – kaikkihan eivät Schnéevoigtin kvalifi-

³⁴ Helsingin Sanomat 25.2.1912

kaatioita täyttäneet, kuten edellä mainittiin.

Jo helmikuun 24:ntenä Schnéevoigtia ja hänen hanketaan kohtasi ensimmäinen yllättävä vastoinkäyminen: Helsingin lehdet tiesivät näet kertoa,³⁵ että "Filharmonisen Orkesterin koko kantajoukko, orkesterin kaikki suomalaiset jäsenet ja melkoinen joukko ulkomaalaisia, on päättänyt, etteivät he tule vastaanottamaan heille -- tarjottavaa tointa suunnitellussa uudessa orkesterissa". Orkesterilaisten kielteistä päätöstä osallistua Schnéevoigtin orkesteriin perusteltiin viidellä ponella, jotka julkaistiin päivälehdissä.³⁶ Ne eivät olleet Schnéevoigtille mieluista luettavaa; hän sai nyt puolestaan kuulla muusikoilta olevansa ammattiinsa epäpätevä, luonteeltaan yhteistyökyvytön, suomalaista musiikkia – ja eritoten Sibelius-ta – tilaisuuden tullen mielellään halventava toisen luokan tahdiniskijä. Asiaa pahensi Schnéevoigtin kannalta vielä entisestään pari päivää kieltäytymistiedon jälkeen julkaistu uutinen, joka kertoi, että "Filharmoninen Seura aikoo jatkaa orkesteritoimintaa myöskin soittokaudella 1912-1913" huolimatta Schnéevoigtin mahdollisesti aloittavastia uudesta orkesterista.³⁷ Tässä tilanteessa olisivat monelta kapellimestarilta jo housut tutisseet, mutta eivät Schnéevoigtilta.

Musiikkilautakunnan jäsenet Oskar Merikanto ja Edvard Fazer saivat riitaisuuksista selkkauksen näin pitkälle edetessä niin kyllikseen, että katsoivat parhaaksi erota sen jäsenyydestä.³⁸ Samaan aikaan joukko suomalaisia säveltaiteen edustajia (Toivo Kuula, Heino Kaski, Leevi Madetoja, Toivo Saarenpää, Ernst Linko, Kosti Vehanen ja Lauri Ikonen) antoi julkisuuteen syvän paheksunnan ilmauksensa Robert Kajanuksen syrjäyttämisen ja Georg Schnéevoigtin kiinnittämisen johdosta.³⁹ Tätä mallia seurasi pian laajempi allekirjoittajien joukko Jean Sibeliuksen johdolla.⁴⁰ Rintama-asetelmat pääkaupungin orkesterisotaa varten olivat valmiit taisteluun.

³⁵ ks. esim. Helsingin Sanomat 24.2.1912

³⁶ Helsingin Sanomat 1.3.1912

³⁷ Helsingin Sanomat 29.2.1912

³⁸ Uusi Suometar 3.3.1912

³⁹ Helsingin Sanomat 5.3.1912

⁴⁰ Helsingin Sanomat 15.3.1912

Maaliskuun lopulla Filharmonisen seuran suunnitelmat⁴¹ olivat edenneet jo niin pitkälle, että saatettiin ilmoittaa orkesterin jatkavan normaalisti toimintaansa antamalla tulevana soitantokautena kymmenen sinfonista valiokonserttia, jotka tullaan pitämään Suomen Kansallisteatterissa. Useiden koti- ja ulkomaisten etevien johtajien ja solistien kanssa olivat sopimusneuvottelut uutisen mukaan loppusuoralla. Koska Kajanus katsoi, ettei hän siinä tilanteessa voinut itse toimia orkesterinsa johtajana, hän pani bulvaanit asialle. Seura palkkasi orkesterille kaksi varajohtajaa, joihin tehtäviin kiinnitettiin nuoret säveltäjät Toivo Kuula ja Leevi Madetoja. Vieraileviksi kapellimestareiksi onnistuttiin saamaan vielä Jean Sibelius ja Armas Järnefelt, joista kummankin tarkoitus oli johtaa useampia konsertteja, Sibeliuksen lähinnä omia uutuusteoksiaan. Ulkomaisista vierailevista johtajista sopimukset oli tehty jo Alexandr Glazunovin ja Wilhelm Stenhammarin kanssa.⁴² Syntymässä olevan tilanteen vakavuuden tajuten – Helsinkiin oli itse asiassa jo syntynyt kaksi sinfoniaorkesteria, toinen toisensa kiusaksi – musiikkilautakunta yritti vielä yhtä sovintoneuvottelua, jossa se viimeisen kerran houkutteli Kajanuksen orkesteriin sitoutuneita suomalaismuusikkoja siirtymään Schnéevoigtin orkesterin leipiin, jopa melkoisia palkankorotuksia lupailen.⁴³ Mutta soittajat pitivät uhmakkaasti pintansa; he ilmoittivat musiikkilautakunnalle, että sopimukset oli jo tehty Kajanuksen kanssa, eikä niistä ollut enää syytä luopua. Schnéevoigtille ei tässä tilanteessa jäänyt muuta vaihtoehtoa kuin kutsua lähes kaikki orkesterinsa tarvitsemat soittajat ulkomailta, mistä heitä olikin noihin aikoihin verrattain vaivatonta rekrytoida.

Kiistan alkuvaiheita kiinnostuneena seurannut yleisö alkoi vähin erin nähdä koomisiakin piirteitä kahden orkesteritaananin ylväässä kamppailussa, ja joku huomauttikin, että kun konserttitarjonta Helsingissä kaksinkertaistuu syksystä 1912 alkaen, senhän pitäisi olla jokaista musiikinystävää suuresti ilahduttava asia. Johtajien arvovaltakiistat eivät tavallista konserttisaakävijää liikuta; sille riittää, että hyviä konsertteja on tarjolla paljon.⁴⁴ Yleisön aikanaan osoittama kiinnostus – ja

⁴¹ Helsingin Sanomat 24.3.1912

⁴² Helsingin Sanomat 21.4.1912

⁴³ Helsingin Sanomat 25.4.1912

⁴⁴ Helsingin Sanomat 9.8.1912

aika – tekee kyllä tehtävänsä tappamalla kyllä toisen niistä, mikäli kaupunkiin ei mahdu kahta orkesteria. Tällainen ironinen realismi oli kyllä oikeutettua, vaikka asioiden taustalla tietenkin piili syviä intohimoja ja tragedioita.

Kesällä Filharmonisen seuran johtokunta joutui tiukasti miettimään komeaksi suunnittelemansa konserttikauden rahoituskysymyksiä. Johtokunta oli jo anonut ja saanut 50 000 mk:n (725 000 nykymarkkaa) valtionlainan verrattain edullisella 4 %:n korolla ja 15 vuoden maksuajalla; vakuutena oli seuran arvokas nuottikirjasto, joka periaatteessa siirtyi valtion hallintaan mutta jäi orkesterin käyttöön. Syksyn alussa pantiin lisäksi toimeen orkesterin historian suurimmat ja menestyksekkäimmät arpajaiset. Niitä mainostettiin pitkin syksyä pääkaupungin sanomalehdissä peräti kokosivun ilmoituksin: "Tähänastisista Suomen huomatuimmat Suur-Arpajaiset, joiden arvot maksavat vain 1 mk [15 nykymarkkaa] kpl, vaikka voitot ovat aivan loisteliaat." Voitoiksi oli saatu mm. Gallen-Kallelan, Halosen, Järnefeltin, Stigellin ja Sailon maalauksia ja veistoksia, "viiden hengen istuttava automobiili, pianino, herrain ja naisten huoneen kalusto, tietokirjasto kaappeineen, kirjoituskone, kulta- ja hopeakelloja" ja 5 000 mk:n, 3 000 mk:n ja 2 000 mk:n pankkitalletustodistuksia. Kampanjassa myytiin 150 000 arpaa ja ne tuottivat kaikkiaan 75 291 mk (1,1 milj. nykymarkkaa).⁶

Näillä varoilla, joiden lisäksi seura sai yllätyksekseen entisen suuruisen, 45 000 mk:n valtionavun kalenterivuodeksi 1913, orkesteritoimintaa saatettiin ilman minkäänlaisia vaikeuksia pyörittää toistaiseksi. Kajanuksen orkesteri, jota oli ruvettu kutsumaan Kotimaiseksi Orkesteriksi, erotukseksi Schnéevoigtin orkesterista, jossa oli lähes pelkästään ulkomaisia muusikoita, oli palkannut syksystä 1912 kaikkiaan 60 soittajaa, joista puolet oli suomalaisia ja toinen puoli ulkomaisia. Huomattakoon, että vain Pariisin-kiertueen aikana orkesterissa oli ollut näin vahva miehitys. Syy muusikkomäärän kasvattamiseen oli yksinkertaisesti se, että Schnéevoigtin orkesteriin oli juuri kiinnitetty sama määrä soittajia; ulkoisetkin olosuhteet alkavaan kilpailutilanteeseen piti siis saattaa yhdenvertaisiksi.

Sinfoniakonsertit, joita suunnitelmissa oli koko kaudeksi peräti kymmenen aiemman kuuden sijaan, annettiin Kansal-

⁶ Filharmonisen seuran johtokunnan kokous 3.6.1912

listeatterissa. Sen huonoa musiikkiakustiikkaa korjattiin erityisellä "akustisella kaikulaitteella", jonka malli oli saatu Oslosta ja joka ilmeisestikin pidensi jossain määrin soiton jälkikaiunta-aikaa. Orkesteri aloitti toimintansa 10. lokakuuta pidetyllä 30-vuotisjuhlakonsertillaan. Siitä tuli odotetusti ennen näkemätön Kotimaisen Orkesterin – ja tietenkin Kajanuksen itsensä – riemujuhla.

Schnéevoigtin orkesterissa, joka oli ottanut nimekseen Helsingin Sinfoniaorkesteri, oli siis myös 60 soittajaa, joista kahdeksan suomalaista ja 52 ulkomaista. Suunnitelmiin kuului antaa 14 sinfoniakonserttia. Ja kuin Kotimaisen Orkesterin kiusaksi, senkin ohjelmisto rakennettiin paljolti suomalaisen musiikin varaan. Helsingin Sinfoniaorkesteri aloitti toimintansa 30. syyskuuta.

Kun orkestereiden ohjelmistosuunnitelmat julkaistiin, Kajanuksen nimi puuttui monien yllätykseksi kokonaan Kotimaisen Orkesterin johtajaluettelosta. Tämä sai aikaan kansanliikkeen, joka vaati Kajanusta itseään astumaan rohkeasti esiin. Syyskuun lopulla lehdissä oli useita kansalaisvetoomuksia, joissa vaadittiin "Filharmonisen seuran luoja ja koko Helsingin musiikkielämän rakastetun ja kunnioitetun perustajan" osallistumista kapellimestarintehtäviin.⁶ Kajanus vastasi vetoomukseen näin: "-- pyydän kunnioittavasti ilmoittaa, että minä siihen nähden, mitä on tapahtunut ja lausuttu tämän vuoden kuluessa, en näe mitään mahdollisuutta asettua jälleen entiseen asemaani meidän musiikkielämässämme. -- Niinpä jään minä Filharmonisen Seuran johtokuntaan siksi jäseneksi, jonka tehtävänä on valvoa yrityksen taiteellista toimintaa, ja sitten kun on osoittautunut, että ryhtymykseni asiaan myöskin johtajana -- on tarpeen vaatimaa, olen suostuva johtamaan ensimmäiset konsertit."⁷

Lopputulokset koko talven ja kevään 1912 aikana käydyistä neuvotteluista – ja riidoista – oli se, että Helsingissä aloitti syysystä 1912 toimintansa kaksi täysikokoista sinfoniaorkesteria, Kajanuksen Kotimainen Orkesteri ja Schnéevoigtin Helsingin Sinfoniaorkesteri. Edes vähäisintä työnjakoa tai ohjelmaprofiilien tasausta ei saatu – tai haluttu saada – aikaan, vaan päinvastoin: kun Schnéevoigt tiesi, että Kajanus ratsasti ideologisesti "oikealla" kotimaisella ohjelmistolla, hänkin yhtäkkiä

⁶ Helsingin Sanomat 20.9.1912

⁷ Uusi Suometar 21.9.1912

"kiinnostui" kotimaisesta musiikista. Ja vastaavasti kun Schnévoigt otti ohjelmistonsa eräitä julkista kiinnostusta herättäneitä myöhäisromanttisia uutuusteoksia, Kajanuskin kiirehti ujuttamaan sellaisia oman soittajistonsa ohjelmaan – vastoin aiemmin omaksumiaan periaatteita.

Yleisön esittämistä vetoomuksista johtuen Kajanus kuitenkin "uhrautui" nousemaan johtajankorokkeelle heti ensimmäisessä syksyn konsertissa, vaikka olikin vielä viikkoa aikaisemmin ilmoittanut näistä tehtävistä kieltäytyvänsä. Uuden Suomettaren⁶ Evert Katila riemuitsi edustamansa rintaman voitosta näin: "Hänen [Kajanus] nerokkaan, suurisuuntaisen johtonsa alaisena tulevat tänään Kotimaisen Orkesterin ensimmäiset sävelet lennokkaina kaikumaan.-- Kotimaisen orkesterin tämän päivän konsertit ovat soitantokauden varsinaiset avajaiset." Viimeisellä lauseellaan hän viittasi siihen, ettei Schnévoigtin orkesterin jo pitämää ensimmäistä konserttia voinut laskea konserttikauden "varsinaiseksi" avaukseksi. Tilanne näytti puolin ja toisin paitsi perusteiltaan mutta myös ohjelmistopolitiikaltaan sekä mielettömältä että ennen kaikkea koomiselta. Kun 150 000 asukkaan kaupungissa toimi kaksi keskenään kilpailevaa sinfoniaorkesteria, tilannetta pidettiin yleisesti lyhytaikaisena ja viimeistään seuraavan vuoden 1913 alussa tavalla tai toisella itsestään ratkeavana ongelmana. Näin ei kuitenkaan käynyt, ja "kylmäksi orkesterisodaksi" lehdissä ristitty mittelo entisestäänkin vain kiristyi.

Asiaa järkevältä pohjalta ajatelleet havaitsivat kuitenkin pian, ettei näin voinut pitkään jatkaa. Alkuvuodesta 1913 lehdistössä heräteltiin torkkuvia konsuleita uudestaan neuvonpitoon, jolla mahdoton tilanne voitaisiin ratkaista. Musiikkilautakunta ja Filharmonisen seuran johtokunta ryhtyivätkin ensimmäistä kertaa vakavasti neuvottelemaan aprillipäivänä 1913 tavoitteena kummankin orkesterin yhdistäminen. Musiikkilautakunta⁷ laati ensimmäisen ehdotusluonnoksen, jonka mukaan ongelma ratkaistaisiin siten, että "Filharmoninen Seura lakkauttaisi orkesterinsa ja pitäisi kaupungin avustamaa laitosta toimintansa välikappaleena".

Seuran johtokunta ei luonnollisestikaan voinut suostua tämänkaltaiseen ehdotukseen, vaan esitti puolestaan, että "Helsingin Sinfoniaorkesteri lakkaisi toimimasta ja Filhar-

⁶ Uusi Suometar 23.9.1912

⁷ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 1.4.1913

mooninen Seura saisi tehtäväkseen huolehtia kaupungin myöntämää avustusta vastaan orkesterimusiikista Musiikkilautakunnan valvonnan ja tarkastuksen alaisena". Tätä ei taas musiikkilautakunta hyväksynyt, vaan teki vuorostaan kolmannen ehdotuksen, jonka mukaan kumpikin laitos lakkautettaisiin ja muodostettaisiin kokonaan uusi yhdistys". Tähän ei taaskaan suostunut Filharmoninen seura.⁵⁰ Kun kysymystä oli jälleen palloeltu puolelta toiselta lainkaan asiassa edistymättä, muuta mahdollisuutta ei ollut kuin keskeyttää neuvottelut ja jatkaa kummankin orkesterin toimintaa entisillä linjoilla. Helsingin musiikkielämää raastavasta sisällissodasta ei näyttäneenkään tulevan loppua.

Mitä ilmeisimmin sodankäynti oli siirtynyt tässä vaiheessa väsytystaistelun strategiaan. Filharmoninen seura sai hoideksi taloutensa nyt yllättävän hyvin, sillä edellä mainitun 45 000 mk:n valtionavun lisäksi se järjesti vielä yhdet suuret arpajaiset, jotka tuottivat peräti 78 470,29 mk (1,1 milj. nykymarkkaa). Lisäksi konserteista saadut tulot kasvoivat edellisvuosista huomattavasti, mikä puolestaan mahdollisti vielä orkesterin soittajavahvuuden lisäämisen 62 muusikkoon. Tässä vaiheessa oli populaarikonsertit jo lopetettu yleisön kiinnostuksen puutteesta, mutta niiden sijaan olivat tulleet Vanhalle ylioppilastalolle ns. ylioppilaskonsertit, joissa taas riitti runsaasti kävijöitä. Teatteri- ja oopperasoitot osoittautuivat nekin taloudellisesti verrattain suotuisiksi.⁵¹ Itse asiassa Filharmonisen seuran orkesterilla meni "kylmän orkesterisodan" varjossa sekä taloudellisesti että taiteellisestikin paremmin kuin koskaan aikaisemmin.

Schnéevoigtin johtamalla Helsingin Sinfoniaorkesterilla ei sen sijaan mennyt yhtä hyvin. Sen saamaa 75 000 mk:n määrärahaa oli jakamassa myös Aleksei Apostolin johtama Torvisoitto-kunta 16 000 mk:n verran, joten Schnéevoigt joutui turvautumaan jo ensimmäisen toimintasyksyn aikana yksityisiin avustuslähteisiin, mitä tosin ruotsalaismielisistä tahoilta vaikeuksitta löytyikin. Myöskin kaupunginvaltuusto joutui antamaan Schnéevoigtille 12 000 mk:n lisämäärärahan syntyneiden tappioiden peittämiseksi, mikä herätti suomalaistaholla

⁵⁰ ks. tilanteen referaatit esim. Uusi Suometar 11.4.1913 ja Ringbom 1932, 40

⁵¹ Filharmonisen seuran tilinpäätös 31.12.1912 ja vuosikertomus 1912-1913

runsaasti pahaa verta.⁵² Schnévoigtin itsensä puuhailuihin ei sen sijaan aina suhtauduttu kovin myötämielisesti, sillä hän hajoitti itseään runsaasti muissa vaativissa tehtävissä kuten jatkamalla entistä kapellimestarintoimintaansa ainakin Riiasa ja Pietarissa Helsingin ohella. Tämä tuotti päänvaivaa myös musiikkilautakunnalle, jolla ei ollut aseita eikä vaikutusvaltaakaan puuttua asiaan.⁵³

Vasta syyskonserttikauden alettua musiikkilautakunta ryhtyi jatkamaan kertaalleen katkenneita neuvotteluja uudelleen, nyt jo kunnallisen kaupunginorkesterimallin pohjalta. Lehdistö osallistui edelleenkin innokkaasti keskusteluun raporttoimalla puolin ja toisin tehtyjä sovintoesityksiä ja ottamalla oman kielellis-poliittisen näkökulmansa mukaisesti kantaa asioihin. Hufvudstadsbladet ja erityisesti Nya Pressen kunnostautuivat entiseen tapaan Kajanuksen parjauksessa ja muokkasivat yleistä mielipidettä siihen suuntaan, ettei Kajanukselle itselleen ja häntä tukeville "suomenmielisille nationalisteille" tulisi antaa mahdollisuutta nostaa Kajanusta uudelleen Helsingin konserttielämän johtoon. Syynä oli Nya Pressenin⁵⁴ mielestä se, että Kajanukseen henkilöityy koko raastavan orkesterisodan ydin, henkilöön, joka "on liian mahdava mies ja jonka kanssa suomalais-nationalistiset musiikki-voimat ja pyrkimykset ovat yhtyneet. -- Kajanuksen tahdon alle kaupungin ei ole alistuttava!".

Mikä oli sitten tämä pelätty ja vihattu Kajanuksen "tahto", jota vastaan ruotsinmieliset niin voimallisesti pyrkivät taistelemaan. Kajanus ajoi henkeen ja vereen orkesterin ottamista kaupungin haltuun, mitä taas ruotsalaistahot eivät hyväksyneet. Nya Pressen markkinoi parjauuskampanjassaan omaa vaihtoehtoaan, joka oli tämä: "Onnellisin ratkaisu meidän kannaltamme olisi muodostaa uusi yksityinen yhtiö, joka olisi koottu musiikinystävistä kaikilta tahoilta ja joka veisi läpi yhteenlittymisen, sekä sitten kaupungin ja valtion avulla hoitaisi orkesteriyrittystä – yksityisenä yhtiönä. Jos kaupunki ottaisi orkesterin hoitaakseen, sen täytyisi olla varautunut siihen, ettei sen menoja voida täsmällisesti määritellä, että kaupunki ei nykyhetkellä voi odottaa saavansa valtionavustuksia, mihin yksityissektorilla olisi paljon suuremmat mahdollisuudet, että

⁵² Uusi Suometar 1.6.1913

⁵³ Uusi Suometar 25.4.1913

⁵⁴ Nya Pressen 2.12.1913

kaupungin täytyisi laajentaa eläkeoikeuksia orkesterinjohtajan ja soittajien vuoksi sekä että jokin kaupungin musiikkilautakunta ei milloinkaan kykene hoitamaan orkesteriyrittystä mikä kuitenkin on puhdas liikeyritys."

Välillä näytti siltä, että Nya Pressen sai kirjoittelullaan reivityksi rikki nekin vähäiset lähentymisyrittökset, joita loppuvuodesta 1913 oli alkanut kummankin kiistelevän osapuolen välillä näkyä. Helsingin Sanomat⁵⁵ tarttui seuraavana päivänä Nya Pressenin esittämiin kunnallistamista vastustaviin kannanottoihin ja esitti sen realistisen totuuden, että lehden harjoittamalla hajoitustyöllä voi olla vain yksi mahdollinen seuraus: "-- orkesterisota leimahtaa silloin, --, uuteen liekkiin ja käy entistä kärkevämmäksi. Ja edesvastuu kohtaa siitä silloin yksinomaan niitä ruotsinkiihkoisia kynänkäyttäjiä, jotka eivät yhteishyvän nimissäkään jaksakaan hillitä vaikeasti käsitettävistä syistä kiihtyneitä intohimojaan."

Musiikkilautakunta oli lähettänyt marraskuussa kummallekin riitaosapuolelle kirjeet,⁵⁶ jossa ehdotettiin seuraavia toimenpiteitä:

1. Ennen kuin Helsingin kaupunginorkesteri konserttikauden 1914-15 alusta perustetaan, lopettavat siihen mennessä toimintansa sekä Filharmonisen Seuran orkesteri että Helsingin Sinfoniaorkesteri;
2. Musiikkilautakunta tai jokin muu kunnallinen elin, joka tulee käsittelemään kaupunginorkesteria koskevia asioita, pannaan kokoon eri mielipidesuuntia edustavista jäsenistä, joihin kapellimestarit eivät kuitenkaan kuulu äänivaltaisina jäseninä;
3. Vakinaisiksi sinfoniakonserttien johtajiksi kiinnitetään sekä Robert Kajanus että Georg Schnéevoigt yhtä suurella palkkiolla. Varajohtajaksi kiinnitetään joku etevä kotimainen muusikko;
4. Herrat Kajanus ja Schnéevoigt saavat kukin oman itsenäisen konserttisarjansa, jotka käsittävät yhtä monta konserttia kausittain;
5. Muusikkojen kiinnitys kaupunginorkesteriin tapahtuu kunnallisten viranomaisten normaalimenettelyn kautta kapellimestarien lausuntojen jälkeen. Muusikot saavat mahdollisuuksien mukaan turvatun aseman kaupungin palveluksessa, johon kuuluu mm. oikeus eläkkeeseen. Kiinnitettäessä etusija annetaan niille suomalaisille soittajille, jotka vuonna 1911 olivat kiinnitettyinä Filharmoniseen Seuraan.

Tuskin on mahdollista kuvitella, miten paljon neuvotte-luja tällainen ehdotus oli kummaltakin osapuolelta vaatinut.

⁵⁵ Helsingin Sanomat 3.12.1913

⁵⁶ Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kirje Helsingin Filharmoniselle seuralle 5.11.1913

Esiintyneistä puolue- ja kielipoliittisista intohimoista huolimatta kuukauden kuluttua neuvotteluissa oli pääkohdissa saatu aikaan hämmästyttävä yksimielisyys,⁵⁷ jota lehdistö ylisti Salomonin ratkaisuksi. Musiikkilautakunta jättikin tämänsäältäöisen esityksen kaupunginvaltuustolle⁵⁸ tammikuun lopulla. Sillä katsottiin lopulta olevan jonkinlaiset mahdollisuudet päättää pääkaupungin musiikkielämää kahden vuoden ajan pahasti rasittanut orkesterisota.

3.3 Toinen orkesterisota

Helsingin kaupunginorkesterin keväällä 1934 tekemä konserttikiertue Englantiin tilapäisesti laajennetussa 85 muusikon soittovahvuudessa oli avannut muidenkin kuin kapellimestari Georg Schnéevoigtin korvat huomaamaan, että orkesterin kokonaisuus oli vahvennuksesta huomattavasti kohentunut ja täyteläistynyt. Raudan ollessa vielä kuumaa Schnéevoigt teki heti kiertueen päätyttyä aloitteen orkesterin soittajavahvuuden vakinaisesta lisäämisestä. Normaalivahvuus sinfoniakonserteissa oli ollut jo useamman vuoden ajan 65 muusikkoa; nyt esitettiin kuuden uuden vakanssin perustamista,⁵⁹ joista kaupunginvaltuusto sittemmin hyväksyi kahden uuden soittajan toimen perustamisen.⁶⁰ Tämä ei luonnollisestikaan tyydyttänyt Georg Schnéevoigtia, jonka tavoitteena oli pikaisesti saada aikaan peräti eurooppalaisittain ajatellen kilpailukykyinen ja kaikki kansainväliset mitat täyttävä suuri sinfoniaorkesteri.

Kuultuaan kaupunginvaltuuston päätöksen, joka ei luvannut todellista ratkaisua orkesterin laajentamishankkeeseen,

⁵⁷ Uusi Suometar 2.12.1913

⁵⁸ Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kirje kaupunginvaltuustolle 28.1.1914

⁵⁹ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 4.9.1934

⁶⁰ Helsingin kaupunginkanslian kirje musiikkilautakunnalle 8.11.1934/n:o 255

seen, Schnéevoigt päätti ryhtyä radikaalimpiin, eräällä tavoin 'ulkoparlamentaarisiiin' toimiin: hän ohitti tietoisesti kaikki normaalit virkatiet, joita väyliä pitkin asioita oli normaalisti totuttu hoitamaan, ja lähestyi suorasukaisella ja kulissientakaisella ehdotuksellaan⁶¹ silloista opetusministeriä Oskari Manteretta – kaupungin omiin luottamusmiehiin hän ei enää luottanut. Jäljenteen kirjeestään hän sentään toimitti musiikkilautakunnan tiedoksi⁶² – tämänkin vasta sen jälkeen kun asia oli tullut lehdistössä julkiseksi.⁶³ Kirjeestä käy ilmi että Schnéevoigt oli edellisenä keväänä – heti orkesterin onnistuneen Lontoon-matkan jälkeen – ottanut asian yksityisesti puheeksi opetusministerin kanssa. Schnéevoigtin radikaali ehdotus kuului kaikessa lyhykäisyydessään: Helsingin orkesteriolojen järkiperaistämiseksi tulisi Helsingin kaupunginorkesteri ja Radio-orkesteri yhdistää yhdeksi suureksi ja kunnolla toimivaksi sinfoniaorkesteriksi. Ehdotustaan Schnéevoigt perusteli monilla huomionarvoisilla argumenteilla. Kaiken lähtökohdana on tietenkin kaupunginorkesterin keväällä 1934 Lontoon tekemä, taiteelliselta menestykseltään hyvin onnistunut konserttimatka, joka "saattoi maan todelliset musiikinystävät toivomaan, että Kaupunginorkesterin mieslukua lisättäisiin, jotta jousiluku voitaisiin säilyttää Lontoon matkan vahvuisena", kuten Schnéevoigt kirjoitti. "Kansallisorkesterimme [jolla nimellä kaupunginorkesteri oli esiintynyt paitsi Englannissa myös Pariisin-kiertueella v. 1900] saattaminen siksi täydelliseksi soittimeksi, jollainen Suomen musiikkikulttuurilla nyttemmin pitäisi olla, jotta se arvokkaalla ja taiteellisesti täysipainoisella tavalla voisi kestää ulkomaisenkin arvostelun, on mahdollista, jos Kaupunginorkesteri ja Suomen Yleisradion orkesteri ybdistettäisiin, tai paremminkin, jos Kaupunginorkesteria lisättäisiin, jotta se käsittäisi noin 90 soittajaa, ja Suomen Yleisradio puolestaan sopisi Helsingin kaupungin kanssa siitä, että Kaupunginorkesteri ottaisi hoitaakseen myöskin Suomen Yleisradion nykyisen orkesterin työn." Tällaisen konkreettisen ehdotuksen Schnéevoigt teki "Helsingin orkesteriolojen järkiperaistämiseksi" ohi Helsingin kaupungin, joka ylläpiti orkesteriaan.

⁶¹ Georg Schnéevoigtin kirje opetusministeri Oskari Manterereelle 1.12.1934

⁶² Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 6.3.1935

⁶³ Uusi Suomi 3.12.1934

Vuonna 1927 perustettu radio-orkesteri oli tuolloin toiminut siis seitsemän vuotta, ja siinä oli silloin vaatimattomasti 26 soittajan virkaa, mikä tarkoitti käytännössä, että sen ei ollut mahdollista ottaa ohjelmistoonsa mitään suurimuotoisempia tehtäviä; studio-ohjelmat olivatkin radio-orkesterin pääasiallinen toimintamuoto. Schnéevoigt piti itsestäänselvyytenä, että orkesterien yhdistäminen olisi kummankin osapuolen etujen mukaista sekä itse konserttitoiminnan että taloudenkin kannalta. Jälkimmäistä argumenttia hän erityisesti painotti todetessaan, ettei uudistamisprosessi tulisi maksamaan markkaakaan; päinvastoin siitä olisi taloudellista hyötyä molemmille osapuolille. Samalla olisi Schnéevoigtin mukaan tullut kaupanpäällisenä onnellinen ratkaisu Suomalaisen Oopperan orkesterinkäyttöongelmaan. Esityksensä tueksi kirjoittaja kertoi laajalti ulkomaisista käytännöistä, joiden mukaan vain "muutamissa harvoissa rikkaissa maissa on olemassa suurempia radio-orkestereita", ja suurimmassa osassa Euroopan maita "kansallisorkesterit" hoitavat myös radion koko musiikkitarjonnan. Schnéevoigt oli ennakoanut, että hänen itsensä julkisuudessa esittämänä yhdistämiskysymyksestä nousisi suuri hämminki. Siksi hän pyysikin ovelasti kirjeensä loppuksi ministeri Manteretta tekemään kuvailemansa aloitteen omissa nimissään, "jotta asia ei joutuisi karille siitä syystä, että jotkut henkilöt yksityisistä etupyyteistä ryhtyisivät sitä vastustamaan".

Schnéevoigt oli arvannut oikein: hänen yhdistämishankkeensa tultua äkkiarvaamatta julkisuuteen jo kirjettä seuraavana päivänä asiasta nousi hirmumyrsky kaupungin kaikissa musiikkipiireissä. Koko joulukuun kestäneessä erittäin kovasanaisessa väittelyssä vastakkain olivat ensisijaisesti Schnéevoigt, idean isä, ja Toivo Haapanen, radio-orkesterin johtaja. Kuvaavaa on, että Helsingin kaupungin musiikkilautakunta, jolle asia olisi kaikkein lähimmin kuulunut, pysyi koko kiistan ajan hiirenhiljaa ja otti kysymykseen ensi kerran kantaa vasta maaliskuussa 1935⁴ todeten lakonisesti, "ettei esitys voinut tässä yhteydessä antaa aihetta toimenpiteisiin lautakunnan puolelta". Sen koommin musiikkilautakunta ei tältä pohjalta asiaa käsitellytkään.

Päivälehdistö antoi runsaasti palstatilaa tämän herkullisen konfliktin käsittelyyn. Schnéevoigtin kirjeen julkistami-

⁴ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 6.3.1935

sen jälkeen puheenvuoron sai ensimmäinen lähin asianosainen, Toivo Haapanen Yleisradiosta. Haapasen mukaan ehdotus oli ajatuksena mahdoton, sillä Schnéevoigtin mallin mahdollisesti toteutuessa selvä häviö olisi nimenomaan radio. Radion käyttöön ehdotettu soittajisto olisi luonteeltaan varsin tilapäinen ja sidoksissa koko ajan mahdollisen uuden ison orkesterin konserttitoimintaan. Haapanen tyrmäsi myös Schnéevoigtin selityksen siitä, että ulkomaiset järjestelyt tukisivat millään tavalla tätä aloitetta. Kaiken lisäksi Haapanen uskoi radion oman esittäjäistön pikaisiin kasvumahdollisuuksiin, mikä jo sinänsä tekisi Schnéevoigtin aloitteen tarpeettomaksi.⁶⁵

Luonnollisestikin Schnéevoigtin vastine⁶⁶ Haapaselle oli paitsi kiukkuinen myös erittäin poleeminen, mikä oli luonteenomaista Schnéevoigtin furiosomaiselle puhe- ja kirjoitustyylille. Schnéevoigt katsoi, ettei "häntä [Toivo Haapasta] voida pitää hyvänä voimana, vaan hän aivan yksinkertaisesti pysyy itsekkään ihmisen häikäilemättömällä kannalla" – Schnéevoigt hän oli halunnut kirjeellään lähestyä nimenomaan yhteiskunnan ns. "hyviä voimia", jotka halusivat uskoa hänen itsensä edustaman "hyvän" voittoon. Raivokkaassa vastineessaan Schnéevoigt meni todella pitkälle; hän tuomitsi jopa koko radion keksintönä, sillä se hänen mielestään "mitä suurimmassa määrin vahingoittaa kaiken muun musiikin esittämistä". Radiotoiminta on kirjoittajan mukaan johtanut kaiken musiikkitoiminnan järjettömään ylitarjontaan, mikä jo näkyy siinä, että konserteissa käy enää hälyttävän vähän yleisöä. Näin Schnéevoigt samalla huitaisulla tuomitsi koko radiotoiminnan harjoittamisen. Schnéevoigt piti myös periaatteellisesti vääränä, että radio – lisenssitulojensa avulla – pystyy palkkaamaan oman orkesterin, jolla se soittaa taiteellisesti "alempiarvoista musiikkia" – ja kaiken lisäksi kykenee maksamaan soittajilleen tarpeettoman korkeaa palkkaa, jollaisiin esim. kaupunki ei pysty. Samalla kirjoittaja asettaa radio-orkesterin soittajien taiteellisen tason peräti kyseenalaiseksi. "Pidän radiota ja kaikkea sitä vahinkoa, jonka se aiheuttaa pääkaupungin elävälle musiikielämälle, hyvin tuhoisana —." Perimmäiseksi syyksi aloitteeseensa Schnéevoigt tunnustaa lopuksi halunsa ehkäistä "radiota kulkemasta sitä tietä, joka en-

⁶⁵ Uusi Suomi 3.12.1934

⁶⁶ Uusi Suomi 13.12.1934

nemmin tai myöhemmin on johtava tuhoisiin seurauksiin ilman, että radion omin voimin onnistuisi korvata sitä, mitä se mahdollisesti muilta voi hävittää”.

Schnéevoigtin yliampuva raivonpurkaus ei kuitenkaan toiminut suunnitellulla tavalla; pikemminkin se kääntyi monissa tapauksissa kirjoittajaa itseään ja hänen ajamaansa asiaa vastaan. Toisaalta Schnéevoigtin katkeruuden voi hyvin ymmärtääkin, sillä useimmat hänen uudistusajatuksistaan oli päättäjien tasolla haudattu kaikessa hiljaisuudessa. Kaupunginorkesterikin oli pitkään saanut työskennellä monella tapaa ankeissa oloissa, ylityöllistettynä ja alipalkattuna vailla kaupungin virkamiehen sosiaali- ja oikeusturvaa. Orkesterin soittajamäärääkään ei lupauksista huolimatta ollut kasvatettu. Ja kun konserttien kävijämäärät olivat jo pidemmän aikaa osoittaneet olevansa jyrkässä alamäessä, mihin syitä etsittiin yksinomaan radion taholta, Schnéevoigtin katkeruudelle löytyy järkiperusteita. Radio-orkesteri sen sijaan oli osoittanut virkeää kasvun intoa, sen johtajalla Toivo Haapasella oli monia tuoreita radiomusiikin ja Yleisradion oman orkesteritoiminnan edistämissuunnitelmia, jotka jatkuvasti näyttivät olevan suopeassa myötätuudessa – päinvastoin kuin Schnéevoigtin omat ideat, jotka toinen toisensa jälkeen ajoivat karille. Palkkausasiatkin radio oli pystynyt hoitamaan kaupunkia paremmin: virta alkoi käydä kaupunginorkesterin suunnalta radioon. Näin ollen Georg Schnéevoigtilla oli todella syytä kademieleen, jopa katkeruuteen.

Julkinen hyökkäys synnyttää luonnollisesti vastineensa. Toivo Haapasen oli ymmärrettävästi pakko yksitellen torjua jokainen Schnéevoigtin esittämä argumentti.⁶⁷ Sen hän teki tavoilleen uskollisena viileän maltillisesti ja ”ääntään korottamatta”, vaikka siihen hyvinkin olisi ollut aihetta. Analyytikon varmuudella hän osoitti jokaisen Schnéevoigtin argumentin kestävämmäksi. Lopuksi hän totesi, että yhteistyö mainittujen orkesterien välillä saattaisi olla varsin hedelmällinen ajatus sinänsä muttei Schnéevoigtin asettamin ehdoin: ”Schnéevoigtin suunnitelman toteuttamiselle ei tällä hetkellä ole käytännöllisiä sen paremmin kuin aatteellisiakaan edellytyksiä olemassa”. Tämän erän voittajaksi selviytyi siten Toivo Haapanen ja radio-orkesteri.

⁶⁷ Uusi Suomi 17.12.1934

Kuten edellä huomautettiin, kaupungin musiikkilautakunta varoi ottamasta Schnéevoigtin aloitteisiin kantaa ennen kuin siihen oli pakko kiivaimpien taisteluiden jo tauottua maaliskuussa 1935. Silloinkin vain tyydyttiin toteamaan, ettei asia antanut aihetta enempiin toimiin. Periaatteessa samaan tapaan suhtautui asiaan myös "orkesterisodan" toinen osapuoli Yleisradio: johtokunnan ja hallintoneuvoston pöytäkirjoissa ei ole yhdistämiskysymystä koskevia mainintoja ainutakaan.⁶⁸ Georg Schnéevoigtin käyttämä bulvaani, opetusministeri Oskari Manterekaan ei liene ollut yhdistämisen tarpeellisuudesta kovin vakuuttunut, koskapa hän – Yleisradion hallintoneuvoston jäseneksi pian tultuaan – esitti sittemmin, että radio-orkesterin "suurentamiseen oli pyrittävä mahdollisimman pian vaikkapa säästämällä varoja sen sijaan jossain muussa kohden".⁶⁹

Orkesterien yhdistämiskysymys jäi tämän näytöksen jälkeen joksikin aikaa hautumaan, kunnes se kolmen vuoden kuluttua, syksyllä 1937, pulpahti jälleen esiin – tällä kertaa yllättäen Yleisradion oman johdon aloitteesta. Radion johtaja J. V. Vakio oli saanut tietää, että eräiden Pohjoismaiden radiot olivat lakkauttaneet omat orkesterinsa ja yhdistäneet ne paikallisiin jo toiminnassa olleisiin sinfoniaorkestereihin. Radion johtokunta oli nyt havainnut, että näin voitaisiin kenties päästä taloudellisempiin ratkaisuihin. Toisin sanoen kyseessä oli täsmälleen Georg Schnéevoigtin aikaisemman suunnitelman uusi lämmittäminen. Hallintoneuvosto valtuuttikin johtokunnan ryhtymään Helsingin kaupungin kanssa heti yhdistämisneuvotteluihin.⁷⁰ Kysymystä käsiteltiin nyt jo radion johtokunnassakin,⁷¹ jolloin Toivo Haapanen esitti uudelleen aiemman, vuonna 1934 lausumansa sanat: "On -- aivan paikallaan --, että Helsingissä on kaksi kunnollista orkesteria, Kaupunginorkesteri ja Radio-orkesteri; kaksi orkesteria toimii toistensa rinnalla muuallakin vastaavissa oloissa."⁷² Lisäksi Haapanen epäili vahvasti, voisiko mahdollinen yhdistetty orkeste-

⁶⁸ Maasalo 1980, 128

⁶⁹ Yleisradion hallintoneuvoston pöytäkirja 9:1/36; Maasalo 1980, 128 ja 130

⁷⁰ Yleisradion hallintoneuvoston pöytäkirja 12:4/37; Maasalo 1980, 128 ja 130

⁷¹ Yleisradion johtokunnan pöytäkirja 1:10/38; Maasalo 1980, 128 ja 130

⁷² Sit. Maasalo 1980, 128

ri hoitaa kaikki pääkaupungin musiikkitarpeet: sinfonia- ja kansankonsertit, oopperatoiminnan, muun teatterimusiikin sekä radion. Organisaatio-ongelmat muodostuivat hänen mukaansa ennen pitkää niin pulmallisiksi, että ennemmin tai myöhemmin huomattaisiin radion tarvitsevan oman orkesterin.⁷³ Johtokunta katsoi kuitenkin toteen näytetyksi, ettei radio-orkesteria ollut voitu käyttää tarpeeksi tehokkaasti ottaen huomioon sen aiheuttamat suuret kustannukset.⁷⁴ Tähän vedoten Yleisradion johtokunta esitti Helsingin kaupungille uutena ratkaisuna yhteisen komitean asettamista tehtävänään jälleen miettiä orkestereiden yhdistämiskysymystä.

Kaupunginhallituksen tiedusteltua musiikkilautakunnalta⁷⁵ sen mielipidettä orkesterien yhdistämishankkeeseen Yleisradion tekemän aloitteen pohjalta musiikkilautakunta päätyi esittämään Yleisradion johdon lailla komitean asettamista, koska kannanmäärittelyä vaikeaan kysymykseen se piti tässä vaiheessa ennenaikaisena.⁷⁶ Tällä toimella haluttiin ostaa lisäaikaa vaikean kysymyksen työntämiseksi jälleen sivuraiteelle ilmeisestikin odottamaan epäedullisten suhdanteitten muuttosta.

Kaupunginhallitus asettikin mainitun keväällä 1938 komitean,⁷⁷ jonka toimeksianto jo oli yllättävän suorasanainen: pääkaupungin orkesterien yhdistämishankkeen valmistelu. Huomattakoon, että enää ei puhuttu potentiaalisissa moduksissa, vaan lähdettiin siitä realiteetista, että orkesterit yhdistetään. Komiteatyössä määrättiin otettavaksi huomioon Helsingin kaupunginorkesterin, radio-orkesterin, Suomalaisen Oopperan sekä helsinkiläisten teatterien musiikkitarpeet.⁷⁸ Jotta jatkossa olisi välttytty taiteilijoiden kiusalliseksi käyneiltä julkisilta kinasteluilta, komitean jäsenet valikoitiin ns. korkealta virkamiestasolta: puheenjohtajaksi asetettiin kaupunginjohtaja J. W. Keto sekä jäseniksi toimitusjohtaja J. V. Vakio, johtaja Ilmari Heikinheimo ja tohtori Toivo Haapanen Yleisradios-

⁷³ Maasalo 1980, 128

⁷⁴ Maasalo 1980, 128

⁷⁵ Helsingin kaupunginhallituksen lähete 10/622, 4.2.1938

⁷⁶ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 11.2.1938, kirje kaupunginhallitukselle 11.2.1938/n:o 39

⁷⁷ Kadonneiden asiakirjojen vuoksi tarkka asettamisajankohta tuntematon, ilmeisesti kyseessä on alkuvuosi 1938

⁷⁸ Helsingin kaupungin komitea n:o 125, 1938–1939

ta sekä tohtori Eino Suolahti ja tohtori Henrik Ramsay musiikkilautakunnasta.

Komitea aloitti asioiden käsittelyn Georg Schnéevoigtin tähän tarkoitukseen laatiman muistion pohjalta "Helsingin orkesteriolojen järjestelystä".⁷⁹ Muistion taustalla häämötti Schnéevoigtin aiemman orkesterien yhdistämishankkeen lisäksi "lähitulevaisuudessa tosiseikaksi muuttuva konserttitalohanke". Konserttitalohanke oli todellakin tullut aktueelliksi kevään 1938 aikana. Toukokuussa 1938 kaupunginhallitus oli jopa antanut tiedoksi musiikkilautakunnalle, että valtioneuvosto oli asettanut toimikunnan, jonka tehtäväksi tuli laatia uuden konsertti- ja kongressitalon suunnittelukilpailu.⁸⁰ Muistiossaan Schnéevoigt siis toisti aiemmat kantansa, mutta niiden tueksi hän esitti tarkat laskelmat niistä säästöistä, joita kaupungille ja Yleisradiolle koituisi orkesterien yhdistymisen toteuduttua; tämä koituisi kaikki "Suomen säveltaiteen ja sen harjoittajien onneksi ja menestykseksi ja koko isänmaamme kunniaksi", kuten Schnéevoigt muistionsa päätti.

Toivo Haapasen komitealle laatima pitkä ja seikkaperäinen muistio⁸¹ osoitti kuitenkin Schnéevoigtin laskelmat kestävämmiksi ja liioitellun optimistisiksi. Niin ikään Haapanen todisti, että orkesterien mahdollinen yhdistyminen ei suinkaan koituisi säveltaiteen ja sen harjoittajien onneksi ja menestykseksi – kuten Schnéevoigt oli todistellut – vaan pikemminkin se huonontaisi ratkaisevasti kummankin osapuolen työskentelyoloja: kaupunginorkesteri, joka nykyisinkin oli Haapasenkin tietämän mukaan raskaasti ylityöllistetty, joutuisi entistä suuremman työmäärän eteen, ja Yleisradion tarpeisiin seitsemänä päivänä viikossa ei orkesteria olisi missään oloissa irroitettavissa. Oopperalle tämä järjestely merkitsisi Haapasen mukaan suoranaista kuoliniskua. Näiden huomautusten lisäksi Haapanen esitti sovintosuunnitelman, jonka mukaan molemmat pääkaupungin orkesterit tietyn yhteistoitinnan periaatteella itsenäisesti toimien voisivat edelleenkin jatkaa työtään omilla saroillaan.

⁷⁹ Georg Schnéevoigtin muistio 14.3.1938

⁸⁰ Helsingin kaupunginhallitus 12.5.1938 ja musiikkilautakunta 10.6.1938

⁸¹ Toivo Haapasen muistio, päiväämätön

Georg Schnéevoigt laati vielä yhden muistion,⁸² jossa hän vastasi Haapasen kannanottoihin puolustellen sitkeästi oman ratkaisumallinsa ehdotonta paremmuutta.

Joulukuun lopussa 1938 asia oli edistynyt komiteassa sen verran, että lehdistölle saatettiin siitä tiedottaa. Komitean puheenjohtaja J. W. Keto kertoi,⁸³ että hankittujen lausuntojen perusteella kysymys näytti edelleen ristiriitaiselta: Georg Schnéevoigt piti yhdistymistä aiemman kantansa mukaisesti erinomaisena, kun taas Toivo Haapanen vastusti hanketta henkeen ja vereen omiin aiempiin näkökohtiinsa edelleen vedoten. Helsingin teatteriorkesteriyhdistyksen mukaan yhdistäminen olisi oivallinen ajatus; kaupunginorkesterin ja radioorkesterin yhdistymisen jälkeen tällä tavoin vapautuvista toimista voitaisiin muodostaa toinen orkesteri, joka huolehtisi Suomalaisen Oopperan ja muiden helsinkiläisteattereiden musiikkitarpeista. Puheenjohtajan mukaan – asian saatua tällaisen käänteen – tarvittiin nyt Suomalaisen Oopperan lausunto, jota paraikaa odoteltiin. Samalla haastateltava totesi, että koska molemmat laitokset, joita yhdistymishanke koskee, ovat päättäneet jatkaa toimintaansa vuonna 1939 entiseen tapaan, on komitealla näin hyvää aikaa koko alkava vuosi asioiden perinpohjaiseen kypsyttelyyn.

Näiden perin erimieleisten jopa sekavien vaiheiden jälkeen kaupungin orkesterikomitean työskentelystä ei tiedetä mitään: lopullista mietintöä ei koskaan liene edes syntynyt.⁸⁴ Näin ollen on ilmeistä, että orkesterien yhdistämiskysymys, ”pääkaupungin toinen kylmä orkesterisota”, joksi se lehdistössä oli nimetty, raukeni itsestään ensiksikin siksi, että aatteen ’isä’, Georg Schnéevoigt poistui maasta sodan uhan käytyä ilmeiseksi ja jäi sille tielleen, ja toisaalta siksi, että tapahtumien jälkeen pian syttynyt talvisota pysähdytti paitsi Helsingin konserttitoiminnan myös muunkin tämänlaatuisen toiminnan joksikin aikaa kokonaan.

⁸² Schnéevoigtin muistio 28.11.1938

⁸³ Uusi Suomi 30.12.1938

⁸⁴ Helsingin kaupunginarkistossa kaupunginkomiteoiden nro 125 asiakirjoissa on ainoastaan yhden komiteankokouksen pöytäkirja 15.3.1938 sekä kaksi Schnéevoigtin lausuntoa ja yksi Haapasen lausunto.

Maasalo toteaa Radion sinfoniaorkesterin 50-vuotishistoriassaan,⁶⁵ että pääkaupungin orkesterikysymystä sivuttiin Yleisradion hallintoneuvoston kokouksen pöytäkirjoissa tässä muodossa enää vain kerran, joulukuussa 1940, ja silloinkin kokonaan toisessa asianyhteydessä: "— nyttemmin tämä ajatus oli katsottava rauenneeksi."⁶⁶ Tämä raukeamistapahtuma ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että yhdistämiskysymystä olisi lopullisesti haudattu vielääkään; sotakirveet kaivettiin maasta uudestaan noin kymmenen vuoden kuluttua, ja riita jatkui uusin voimin entistä tuimempänä.

3.4 Kolmas orkesterisota

Kuten edellä on kerrottu, vuosina 1912–14 pääkaupungin musiikkioloja järjestyttännyt kahden tasavahvan orkesteripäällikön, Robert Kajanuksen ja Georg Schnéevoigtin käymä säälimättömän ankara ensimmäinen orkesterisota johti lopulta kunnallisen Helsingin kaupunginorkesterin syntymiseen. Toisen orkesterisodan aikana saadut haavat näyttivät arpeutuneen jollain tavoin, kun sodittavana oli samaan aikaan toinen maailmansotakin. Vaikka tilanne Helsingin orkesteririntamalla oli maailmansodan päätyttyä ollutkin näennäisen rauhallinen, ja sekä kaupunginorkesteri että radio-orkesteri tekivät kumpikin työtään omilla saroillaan, pääkaupungin orkesterien keskinäiset suhteet eivät silti olleet kunnossa. Kaupunginorkesterin taholla kyräiltiin varsin epäluuloisesti radio-orkesterin näyttäviä kasvupyrkimyksiä.

Radion aloittamaa julkista konserttitoimintaa v. 1947 oli kaupunginorkesterin taholla pidetty syntipukkina moniin konserttitoiminnan tuolloisiin ongelmiin – mm. silloin tällöin ilmenneeseen vakavaankin yleisöpulaan – huolimatta siitä, että radion taholta oli kaupunginorkesteria tyynnytely, ettei sillä ollut pahoja aikeita mielessä ja ettei ollut väliä sillä, ker-

⁶⁵ Maasalo 1980, 129

⁶⁶ Yleisradion hallintoneuvosto 5:4/40; Maasalo 1980, 129

tykö radion järjestämiin konsertteihin yleisöä 200 vai 600 henkeä, koska musiikkiohjelmien tuottaminen radio-ohjelmiin oli sen päätehtävä eikä kilpailu helsinkiläisen konserttiyleisön suosiosta. Vailla merkitystä ei ollut sekään seikka, että radio-orkesteri, jolla ei ollut kaupunginorkesterilaisten useinkin rasitukseksi kokemaa oopperassa soiton velvoitetta – ja ylipäänsäkin vähemmän työtä – alkoi imeä soittajistoa naapuriorkesterista muuna houkuttimenaan vieläpä paremmat palkkaolot.

Vuosikausia hiljakseen kytenneet kipinät ryöstäytyivät suurpaloksi 8. marraskuuta 1952. "Kolmannen orkesterisodan" syttymisen aiheutti Helsingin Sanomain mainittuna päivänä julkaisema vaatimaton pikku-uutinen "Radio-orkesterilla laajentumissuunnitelmia".⁸⁷ Uutisessa kerrottiin, että radio-orkesterin soittajavahvuutta aiottiin ryhtyä kasvattamaan kaikessa hiljaisuudessa tavoitteena luoda siitä täysimittainen sinfoniaorkesteri. Samalla kerrottiin myös aivan uudesta suunnitelmasta laajentaa radiosekstetti suureksi viihdeorkesteriksi.

Elokuun alusta 1951 toimeensa astunut Yleisradion uusi kapellimestari Nils-Eric Fougstedt oli pannut heti tuulemaan radio-orkesterin kehittämiseksi suureksi sinfoniaorkesteriksi: "-- hän ei aikonut tyytyä vajaanmittaiseen orkesteriin eikä jatkuvaan sovitteluun musiikillisten vaatimusten ja orkesterin voimavarojen välillä."⁸⁸ Fougstedtin kuningasajatus oli kasvat-
taa radio-orkesteri suuryksiköksi, joka tuottaisi itse kaiken Yleisradion tarvitseman orkesteri- ja yhtymusiikin paitsi ei tanssimusiikkia.⁸⁹ Idea oli tuotu joulukuussa 1952 Yleisradion johtokunnan käsiteltäväksi, jolloin se myös oli yksimielisesti hyväksytty. Samalla vahvistettiin orkesterin eri kokoonpanojen viralliset nimitykset: Radion Sinfoniaorkesteri, Radio-orkesteri, Radion Viihdeorkesteri, Radion Kamariorkesteri ja Radiosekstetti – joiden lisäksi tulivat vielä Radio-orkesterin jousisto ja Radion Puhallinorkesteri omina yksikköinä.⁹⁰

Kun Yleisradion ohjelmajohtaja Jussi Koskiluoma oli esitelymuistiossaan vielä maininnut, että ehdotettu "ratkaisu merkitsisi suurta parannusta Radio-orkesterin kohdalla ja kohottaisi sen muiden maiden radio-orkesterien tavoin keskei-

⁸⁷ Helsingin Sanomat 8.11.1952

⁸⁸ Maasalo 1980, 138

⁸⁹ Maasalo 1980, 139

⁹⁰ Maasalo 1980, 139

sen kansallisorkesterin asemaan”,⁹¹ ei ollut oikeastaan ihme, että kaupunginorkesterin hallintojohto säikähti. Asiaa lienee pahentanut huomattavasti se, että Koskiluoma rohkeni puhua radio-orkesterin nostamisesta ”kansallisorkesteriksi”; olihan tuo kunnianarvoisa nimitys tähän saakka kuulunut yksinoikeudella Helsingin kaupunginorkesterille, joka oli mm. käyttänyt itsestään sitä nimeä kaikilla ulkomaankiertueillaan.

Poikkeuksellisen ärtyneen – ja ehkä myös hiukan kaunaisen – ”sodanjulistuksen” suoritti kaupunginorkesterin intendentti Nils-Eric Ringbom saman päivän Hufvudstadsbladetissa⁹² otsikolla Kylmä orkesterisota. Varmaankin mitä vilpittömmässä tarkoituksessa laadittu artikkeli palautteli aluksi lukijoiden mieliin vuosien 1912–14 säälimättömät taistelut ja povasi rohkeasti, että nykyisen kaltainen tilanne alkaa uhkaavasti muistuttaa noiden vuosien onnettomia tapahtumia. Kirjoittaja ei ollut unohtanut edellisen orkesterisodan johdosta Yleisradion taholta annettua lupausta, jonka mukaan radio-orkesterin tiistaikonserttien päätehtävä olisi antaa konsertteja ”kansanomaisin mutta arvokkain ohjelmin”, ja torstaikonserttien taas oli määrä olla ”puhtaita viihdekonsertteja kevyeen tyyliin”. Alkuperäisen suunnitelman mukaan tällaisen ohjelmalinjan harjoittamisella ei olisi jouduttu nykyiseen kriisitilanteeseen eikä niissä puitteissa olisi liioin orkesterien välille syntynyt minkäänlaista kilpailuasetelmaa. Mutta kun tilanne oli vähin erin luisunut siihen, että radio-orkesterinkin konsertit olivat muuttuneet normaaleiksi sinfoniakonserteiksi, konflikti oli sillä valmis: Helsingissä kilpaili yleisön suosioista jälleen kaksi sinfoniaorkesteria, toinen kunnallinen Helsingin kaupunginorkesteri, toinen käytännössä valtion ylläpitämä Radion sinfoniaorkesteri. Tilanne siis muistutti hyvin ilmeisellä tavalla ensimmäisen kylmän orkesterisodan alkuasetelmaa vuodelta 1912.

Tällainen kehitys Yleisradiossa oli tietenkin hyvin ymmärrettävä: radio-orkesterilla ja sen johtajilla erityisesti oli tietenkin voimakkaita taiteellisia ambitiesiä eikä heillä periaatteessakaan ollut mitään syytä tyytyä työskentelemään näkymättömissä studioissa vailla imponoivaa kosketusta konserttiyleisöön. Niin ikään radio-orkesteri ei halunnut pitäytyä pelkkään kevyeen ohjelmistoon, vaan ennen pitkää voimia haluttiin

⁹¹ Yleisradion johtokunta 26:12/52, liite 82; Maasalo 1980, 173

⁹² Hufvudstadsbladet 8.11.1952

kokeilla koko klassisen ja moderninkin ohjelmiston parissa. Tällaiselle kehitykselle sinänsä ei kai kenelläkään liene ollut mitään periaatteellista vastaan sanomista. Mutta kun orkesterien keskinäinen kilpailu oli johtanut automaattisesti myös kilpailuun maan parhaista soittajavoimista, oli Ringbomin mukaan asioiden kulkuun puututtava voimakkaasti ja tehokkaasti.

Perusteltuaan näkemyksiään vielä pitkään molempien orkestereiden talouskysymysten kannalta kirjoittaja oli valmis esittämään oman ratkaisuehdotuksensa. Se oli periaatteeltaan täsmälleen sama, jonka Georg Schnéevoigt oli kahdeksantoista vuotta aiemmin julkisuudessa esittänyt: Helsingin tulee saada yksi todella edustava ja tarpeeksi suuri konsertoiva sinfoniaorkesteri. Kirjoittaja pahoitteli vielä sitäkin, että Georg Schnéevoigtin voimat ennättivät murtua, ennen kuin hän ehti ajaa suurimittaisen ideansa toteuttamisasteelle. Ringbom huomautti jälleen, että Helsingin kokoiselle kaupungille riittää mainiosti yksi kunnollinen sinfoniaorkesteri, joka hoitaisi paitsi julkiset konsertit myös osan Yleisradion tarvitsemää musiikkia; hänen mielestään maakunnan tasokkaampien orkestereiden kapasiteettia voitaisiin tässä yhteydessä myös käyttää Yleisradion ohjelmatuotantoon. Organisaatioehdotukseen kuului vielä se momentti, että mahdollisesti perustettava suuri sinfoniaorkesteri tulisi kokonaisuudessaan vapauttaa oopperatyöskentelystä ja samassa yhteydessä Suomalaiselle Oopperalle tulisi perustaa oma orkesteri. Moninaisin budjettilaskelmin Ringbom vielä todisteli ehdotuksensa taloudellista kannattavuutta – jopa edullisuutta nykytilanteeseen verrattuna – ja varoitti Yleisradiota pidättäytymään suunnittelemistaan laajennusoperaatioista, ennen kuin puolueeton, eri intressiryhmiä edustava asiantuntijaryhmä olisi asian perusteellisesti tutkinut. Lopuksi Ringbom ehdotti – kuten Schnéevoigtkin oli aikoinaan ehdottanut – komitean asettamista, joka voisi viedä ”polttavan orkesterikysymyksen onnelliseen ratkaisuun”. Komitean puheenjohtajuutta hän jo tarjosi suoraa päätä opeusministerille, jonka auktoriteettiasemaan Schnéevoigtkin oli vuoden lopussa 1934 turvautunut.

Seuraavan päivän Uusi Suomi julkaisi saman kirjoituksen suomennettuna⁹³ ja haastatteli lisäksi eräitä valtion, Helsingin kaupungin sekä pääkaupungin musiikki-instituutioi-

⁹³ Uusi Suomi 9.11.1952

den tunnetuimpia nimiä. Opetusministeri Reino Oittinen, jota Ringbomkin oli jo manannut altavastaajakseen, oli lausunnossaan kovin varovainen, vaikkakin totesi, että esitetyt näkökohdat näyttivät äkkipäätänsä järkeviltä. Oittinen tosin epäili sitä, olisiko kaupunginorkesterin mahdollista tyydyttää sekä radion orkesteritarpeet että Helsingin monien arvokkaitten juhlien musiikkitarpeet. Sen sijaan ajatusta maaseutuorkesterien esiintymismahdollisuuksien lisäämiseksi radio-ohjelmassa Oittinen piti erittäin kannatettavana. Uusia organisatorisia järjestelyjä opetusministeri piti periaatteessa mahdollisina, mutta edellytyksenä hänen mukaansa on, että kaikki osapuolet ovat niihin halukkaita; muussa tapauksessa valtion on "mahdotonta ryhtyä järjestelemään kahden riippumattoman laitoksen yhteistoimintaa".

Helsingin opetus- ja sivistystoimen apulaiskaupunginjohtaja Pekka Railo esitti mielipiteensä kunnallisvirkamiehenä, jonka vastuualueeseen kaupunginorkesterin toiminta kuului. Hän myönsi, että kaupungin johdossa oli usein keskusteltu suuren orkesterin ylläpidon kohtuuttomasta kalleudesta kaupungin veronmaksajille ja etsitty keinoja kaupungille aiheutuneiden kustannusten tuntuvaksi supistamiseksi. Erityisesti oopperan aiheuttamat menot koettiin raskaina ja niiden kustannusten siirtämistä valtiolle pidettiin vähintäänkin kohtuullisena. Ei liene herättänyt kaupunginorkesterin johdossa ja muusikoissakaan varauksetonta ihastusta se, että Railon mukaan olisi mahdollista myös ajatella asiaa toisin päin: "—etukäteen ei tulisi pitää selviönä, että juuri kaupunginorkesteri saa elää ja kehittyä ainoaksi suurorkesteriksi, samalla kun radio-orkesteri pysähtyisi kehityksessään, supistuisi ja sulautuisi kaupunginorkesteriin. Minusta voitaisiin yhtä hyvin — ajatella, että radio-orkesterista kehitettäisiin täydellinen suurorkesteri, joka Helsingissä toimivana täyttäisi ja tyydyttäisi koko maan, radion ja myös Helsingin kaupungin sinfoniaorkesterin tarpeen." Tässä puhui tyypillinen kunnallisvirkamies, joka priorisoi työnantajansa, kaupungin, taloudellisen edun ennen oman hallintokunnan, kulttuuri- ja sivistystoimen, etua.

Kaupunginorkesterin uusi johtaja Tauno Hannikainen ei halunnut lausua ajatuksiaan kaupungin ja valtion välisistä erimielisyyksistä, vaan totesi tekevänsä omaa työtään kilpailematta kenenkään kanssa ainoana päämääränään kaupun-

ginorkesterin taiteellisen tason kohottaminen: "Minun musiikkimaailmani ei mahdu mitään hajoittavaa kilpailua eikä väärää kunnianhimoa." Sibeliuksen akatemian rehtori Ernst Linko totesi vain yksikantaan, että mikäli radio-orkesteri "katsoo voivansa kiinnittää lisää miehiä ja korottaa heidän palkkaansa, ei kai siinä mitään pahaa ole. Nostakoot muut perässä!" Linko ei pitänyt yhdistymistä tarpeellisena – eikä myöskään siihen uskonut. Hänen mielestään jokainen hoitakoon omat asiansa; "enkä omasta puolestani tunne minkäänlaista halua sekaantua kummankaan osapuolen järjestelyihin", totesi Linko omaan saivartelemattomaan tyyliinsä. Suomalaisen Oopperan kapellimestari Jussi Jalas puhui vain oman laitoksensa näkökulmasta toteamalla, että ooppera tarvitsi välttämättä oman orkesterinsa. Mutta Jalaskin ymmärsi sen vaikeuden, mikä oitis syntyisi oopperaorkesterin perustamisen jälkeen: koska todella päteviä soittajia ei ole riittävästi kiinnityksistä vapaina, ei olisi muuta mahdollisuutta kuin verottaa jo olemassa olevia maamme orkestereita.

Muutkin sanomalehdet tarttuivat varsin halukkaasti pääkaupungin "kolmannen kylmän orkesterisodan" mitteloihin. Helsingin Sanomat esitti pääkirjoituksessaan⁹⁴ hillittyjä näkemyksiä asiasta, mutta rohkeni kuitenkin kysyä, olisiko sittenkään aiheellista esitetyllä tavalla vaarantaa niiden näyttävien kulttuuritraditioiden jatkumista, joiden luojana Helsingin kaupunginorkesterilla maamme johtavana sinfoniaorkesterina on ollut ratkaisevat ansionsa, mikäli kokonaisuuden etu sekä taloudellisessa että taiteellisessa mielessä tuntuisi puolustavan orkesteritoiminnan keskittämistä esitetyllä tavalla. Hillittyyn sävyyn liittyi kuitenkin selkeä kannanotto, joka puolsi periaatetta, ettei tapahtuneen kehityksen suuntaa ole välttämättömyyttä lähteä muuttamaan. Lehti puolsi korkean tason komitean asettamista, joka voisi taata sen, ettei kenenkään asianosaisten etuja tarvitsisi loukata.

Nils-Eric Ringbomin kohuartikkelia seuranneena päivänä tarkasteltiin kirjoituksen saamaa vastaanottoa Hufvudstadsbladetissa otsikolla Vähän ääntä ja varovaisia kannanottoja "kylmästä orkesterisodasta".⁹⁵ Kirjoituksen ingressissä todetaan vähän pettyneinä – ehkä lehdessä odoteltiin kyteneen asemasodan puhkeamista laajojen rintamajoukkojen avoi-

⁹⁴ Helsingin Sanomat 9.11.1952

⁹⁵ Hufvudstadsbladet 9.11.1952

meksi taisteluksi – että useimmat instituutiot ja yksityiset henkilötkin, joilta oli pyydetty lausuntoa asiasta, ”olivat vetäytyneet hiljaisuuden suojaan. Radio neuvottelee. Muusikkojen liitto ei ota asiaan periaatteellista kantaa. Sibelius-Akatemia tahtoo pysytellä ’kylmän orkesterisodan’ ulkopuolella ja oopperan johto on tavoittamattomissa. Opetusministeriö ja kaupungin musiikkilautakunta ovat sitävastoin ministerin ja puheenjohtajan kautta varovaisesti ilmaisseet hyväksyvänsä suurelta osaltaan maist. Ringbomin periaateohjelman”. Lehti haastatteli jälleen opetusministeri Reino Oittista, joka toisti sen, mitä edellä Uuden Suomen artikkelin yhteydessä mainittiin.⁹⁶

Musiikkilautakunnan puheenjohtaja Lauri Aho, joka toki hyvin oli perillä ongelmasta ja siihen johtaneista syistä, oli sitä mieltä, että tilanne oli monessakin katsannossa kääntymässä kestävämmäksi. Syiksi hän mainitsi mm. pääkaupungin liian monet orkesterikonsertit, joiden määrä oli muutamassa vuodessa kieltämättä kolminkertaistunut – mutta sitä ei taas ollut tehnyt konserttiyleisön määrä! – ja radio-orkesterin harjoittama muusikkojen kalastelu kaupunginorkesterista. Ahon mukaan rationalisointiin olisi syytä. Yleisradion pääjohtaja Einar Sundström ei halunnut lausua asiasta mitään vedoten siihen, ettei kysymykseen radiossa ollut vielä ennätetty paneutua. Suomen Muusikkojen Liiton puheenjohtaja Armas Karsti ei ottanut liioin kantaa liittonsa johtajana vaan pikemminkin yksityisenä muusikkona. Hänen mielestään oli luonnollista, että muusikot hakeutuvat sellaisiin toimiin, joissa työolosuhteet ovat miellyttävämmät ja taloudelliset edut paremmat. Hän myös muistutti suomalaisten muusikkojen kärsivän vuosia kestäneestä kroonisesta alipalkkauksesta.

Yleisradio ei toistaiseksi antanut Ringbomin esitykseen virallista vastinetta; sen sijaan radio-orkesterin ylikapellimestari Nils-Eric Fougstedt ja pääjohtaja Einar Sundström torjuivat jyrkästi Hufvudstadsbladetissa kumpikin⁹⁷ Ringbomin esitykset mahdottomina ja asettivat samalla kirjoittajalle kiperiä kysymyksiä vastattavaksi. Samalla he myös päättäväisesti kiistivät väitteen, että radio olisi tietoisesti lähtenyt kaupunginorkesterin kanssa kilpasille. Kaiken lisäksi he olivat varmoja perustein sitä mieltä, ettei Ringbomin suunnittelema yhdistetty

⁹⁶ Uusi Suomi 9.11.1952

⁹⁷ Hufvudstadsbladet 11.11.1952

suurorkesteri kykenisi millään tavoin tyydyttämään sekä pääkaupungin sinfonisen musiikin että radion muun elävän musiikin valtavaa tarvetta. Ringbomin taloudellisiin näkökohtiin liittyneet edullisuusperustelut kuitattiin täysin virheellisiksi ja tarkoituksellisen harhaanjohtaviksi. Samassa yhteydessä ylikapellimestari Fougstedt julkisti ensi kertaa myös laatimansa suunnitelman radio-orkesterin radikaalista laajentamisesta ja sen työn monipuolistamisesta.

Seuraavan päivän Uusi Suomi⁹⁸ julkaisi suomennettuna Sundströmin vastineen Ringbomille ynnä vielä radion ohjelmajohtaja Jussi Koskiluoman varsin yksityiskohtaiset ja tyrmäävät mietteet asiasta. Koskiluoma tarttui – aivan ilmeisesti Ringbomia härnätäkseen – apulaiskaupunginjohtaja Railon esittämään toiseen vaihtoehtoon: aiempien suunnitelmien asemesta nimenomaan radio-orkesterista voitaisiinkin kehittää täydellinen suurorkesteri, joka Helsingissä toimivana täyttäisi ja tyydyttäisi koko maan, radion ja myös Helsingin kaupungin, sinfoniaorkesterin tarpeen. Ja tämän orkesterin ylläpitämiseen osallistuisi kaupunki omalta osaltaan tarvitsematta enää yksin kustantaa koko maan musiikkielämän arvovaltaa säilyttävää orkesteria. Jussi Koskiluoman olletikin hupimielissä tekemä vastaveto asetti nyt kaupunginorkesterin itsenäisen aseman uhkaavalla tavalla kyseenalaiseksi, ja kun taustatuki tähän ajatukseen löytyi peräti kunnallisen sivistystoimen hallinnon ylimmältä portaalta, olisi Ringbomin housujen luullut jo tutisevan. Näin ei kuitenkaan käynyt. Tämä rohkeasti tuulimyllyjä vastaan yksin taisteluun lähtenyt soturi karautti tantereelle uudestaan – eikä hän välttämättä taisteluun hävinnyt, ainakaan moraalisesti.

Kirjoittamisensa vastineissa Hufvudstadsbladetissa⁹⁹ ja Uudessa Suomessa¹⁰⁰ Ringbom kommentoi pistävin sävyin saamaansa torjuvaa julkista palautetta, joka näytti vaikuttaneen hänen vanhaan kuningasajatukseensa kuin vesi hanhen selkään: hän pyrki osoittamaan saamansa kritiikin asiantunteemmaksi tai muutoin epäjärkeväksi. Edes johtaja Jussi Koskiluoman viittaus apulaiskaupunginjohtaja Railon yllättävään näkemykseen – radio-orkesterikin voitaisiin kehittää tarvittavaksi 'kansallisorkesteriksi' – ei kirjoittajaa säikäyttänyt.

⁹⁸ Uusi Suomi 12.11.1952

⁹⁹ Hufvudstadsbladet 12.11.1952

¹⁰⁰ Uusi Suomi 13.12.1952

Ringbom vastasi ylpeästi: "Tässä keskustelussa omaksumani kannan tärkein peruste on, päinvastoin kuin johtaja Koski-luoma näyttää luulevan, ei suinkaan pitäminen kiinni jäärä-päisesti Kaupunginorkesterin prioriteetista, vaan ainoastaan kohtalokkaan voimien hajoittamisen välttäminen ja halu aikaansaada todella ensiluokkainen kansallisorkesteri. — Tähän pääasiaan nähden toisarvoiseksi jää kysymys, onko kansallisorkesterin pohjana oleva Kaupunginorkesteri vai Radio-orkesteri."¹⁰¹

Herrat Ringbom ja Fougstedt jatkoivat kirpeää dialogiaan vielä Hufvudstadsbladetin yleisönosastossa¹⁰² radio-orkesterin laajennushankkeiden 'totuudellisuudesta', kuten toinen osapuoli väitti, ja 'epätodesta', kuten taas toinen osapuoli asian näki. Kun eräät muut lehdet olivat katsoneet velvollisuudekseen myös lausua "orkesterisodan" mittelöistä omat kantansa – mm. Ylioppilaslehti asettui Ringbomin rintamaan radio-orkesterin manöövereitä vastaan¹⁰³ ja turkulainen Uusi Aura¹⁰⁴ oli loukkautunut siitä, että maan kaikki musiikille suunnatut varat syötiin Helsingissä – ensimmäinen näytös päättyi ilmeiseen tasatulokseen: ei ollut voittajia eikä liioin voitettuja.

Musiikkilautakunta ei ollut omaksumansa tavan mukaan käsitellyt orkesteriongelmaa kollegiaalisesti koko sanomalehtipolemiikin aikana. Kirjoittelun laimennuttua lautakunta esitti intendentin laatiman muistion pohjalta kaupunginhallitukselle,¹⁰⁵ että se ryhtyisi toimiin komitean asettamiseksi tutkimaan kysymystä, jotta ongelmaan "löydettäisiin sille kaikkia asianosaisia tyydyttävä ratkaisu". Puheenjohtajaksi musiikkilautakunta esitti opetusministeriä.

Kaupunginhallitus pyysikin opetusministeriötä asettamaan ehdotetun komitean.¹⁰⁶ Ennen komitean asettamista opetusministeriö kuitenkin halusi hankkia lausuntoja eri osapuolilta komitean tarpeellisuudesta. Sitä vastaan lienee tuskin kenelläkään ollut moittimista, mutta syystä tai toisesta komiteaa ei kuitenkaan asetettu huolimatta siitä, että "yleinen mielipide" oli katsonut tämän tien ainoaksi mahdollisuudeksi

¹⁰¹ ibid.

¹⁰² Hufvudstadsbladet 13.11.1952 ja 14.11.1952

¹⁰³ Martti Vuorenjuuri, Ylioppilaslehti 15.11.1952

¹⁰⁴ Uusi Aura 16.11.1952

¹⁰⁵ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 30.1.1953

¹⁰⁶ Helsingin kaupunginhallitus 12.2.1953

ratkaista asia kaikkia osapuolia tyydyttävällä tavalla. Ei ole tarkkaa tietoa siitä, miksi komitean asettaminen kaikesta huolimatta raukesi. Kysymykseen lienee vaikuttanut se, että sosiaalidemokraattinen opetusministeri R. H. Oittinen, joka itse tunsii henkilökohtaista mielenkiintoa pääkaupungin orkesteriolojen järjestelyyn, ei tullut enää 9.7.1953 nimitetyn uuden hallituksen opetusministeriksi, vaan tehtävään tuli maalaisliiton Johannes Virolainen, joka toimi opetusministeriön päällikkönä 20.10.1954 saakka lukuunottamatta vajaan puolen vuoden välikautta (17.11.1953-5.5.1954), jolloin opetusministerinä oli ministeriön kansliapäällikkö, kokoomuksen Arvo Salminen. Ministerien tiuha vaihtuminen ja heidän kulttuuri-intressiensä erilaiset suunnat saattoivat olla yhtenä syynä koko asian hautautumiseen. Ei ole liion mahdotonta sekään, että poliittiset konstellaatiot – toisaalta valtion valvoma Yleisradio ja toisaalta kunnallinen kaupunginorkesteri – tekivät ongelman käsittelyn liian arkaluontoiseksi, joten se siksi jätettiin 'lepäämään'.

"Kolmannen orkesterisodan" julistamisesta ennätti näin kulua kaikessa hiljaisuudessa runsaat kaksi vuotta, ja koko piinallinen välikohtaus lienee ollut jo lähes unohtumaisillaan, kun Helsingin Sanomat joulukuun alussa 1954 Robert Kajanuksen syntymäpäivän kunniaksi julkaisemassaan pääkirjoituksessa¹⁰⁷ muistutteli mieliin, ettei opetusministeriö ollut jostain syystä pyydettyä orkesterikomiteaa asettanut, eikä itse ongelman ratkaisu ollut näin ollen edistynyt alkua pidemmälle. Tässä vaiheessa ei Johannes Virolainenkaan enää ollut opetusministerinä, vaan tehtävään oli 20.10.1954 tullut niin ikään maalaisliiton edustaja Kerttu Saalasti. Paitsi että Helsingin Sanomien pääkirjoitus kiirehti orkesteriongelman ratkaisua, se otti esille samassa yhteydessä toisen pääkaupungin musiikkielämän polttavan ongelman: konserttialin puuttumisen, joka asia tällä kertaa priorisoitiinkin.

Helsingin Sanomienkaan hätyyttely ei tuottanut tulosta: toivottua komiteaa ei asetettu vielääkään. Sen sijaan asiat lähtivät etenemään aivan toista tietä. Yleisradion johto oli nimittäin aloittanut uuden toimitalonsa suunnittelun 1957, jolloin oli herännyt spontaani ajatus, että Yleisradio ja Helsingin kaupunki voisivat kenties edistää yhteistyötään rakentamalla samaan kompleksiin konserttialin, joka tyydyttäisi kaupungin

¹⁰⁷ Helsingin Sanomat 2.12.1954

molempien orkestereiden tarpeet. Radion johtokunta tiedustelikin kaupunginhallituksen mielipidettä asiasta.¹⁰⁸ Kaupunginhallitus kiinnostuikin ideasta ja nimitti neuvottelukunnan pohtimaan yhteistoiminnan ehtoja.¹⁰⁹ Perustettu neuvottelukunta jakautui muutamaan jaokseen, joista orkesterijaoksen tehtäväksi tuli pohtia kaupunginorkesterin ja radion sinfoniaorkesterin yhdistämiskysymystä.

Suunnilleen samoihin aikoihin oli Suomen Kansallisooppera julkistanut maan sanomalehdissä ilmoituskampanjan, jossa kehoitettiin asiasta kiinnostuneita muusikoita lähettämään hakupaperinsa Kansallisoopperaan piakkoin perustettavaa orkesteria varten. Tämä huikea välistä veto sekoitti pääkaupungin orkesteriolojen järjestämisyritykset entistä pahemmin. Lehdistössä alettiin kysellä huolestuneesti, oliko Suomen oloissa ylipäätään mahdollista perustaa pääkaupunkiin edes välttävän tasoinen kolmas orkesteri – hyvästä puhumattakaan – jo olemassa olleiden kaupunginorkesterin ja Radion sinfoniaorkesterin rinnalle.¹¹⁰ Seppo Nummi pohdiskeli kysymystä Uudessa Suomessa¹¹¹ ja totesi ainoaksi mahdollisuudeksi näissä oloissa sen, että joudutaan väistämättömästi tyhjentämään ”maaseudun musiikkikeskukset hyvistä soittajista”. Samassa yhteydessä ihmeteltiin myös sitä, mitä kaupunginorkesterille tapahtuisi, jos se vapautettaisiin yhtäkkisesti oopperatyöstä; olihan oopperassa soittaminen muodostanut keskimäärin runsaan puolet sen työvelvollisuudesta. Oopperan pääjohtaja Jouko Tolonen, jonka ajatuksista hämmäntävä ja Suomen orkesterioloja pahasti sekoittanut oopperaorkesterin perustamisidea oli peräisin, lausui haastattelussa uhmakkaasti, että ”nyt on tullut ajankohta, jolloin orkesterikysymys on vihdoinkin saatava selväksi”.

Tolosen tekemien tiedustelujen perusteella oli mahdollista havaita, että kiinnostus oopperaorkesteria kohtaan oli ollut soittajien keskuudessa suuri; mahdollisesti perustettavaan oopperaorkesteriin oli ilmoittautunut peräti 162 muusikkoa.¹¹² Musiikkilautakunnan puheenjohtaja Veikko Loppi ihmetteli lähinnä oopperan kummallisen ennen aikaista menettelyä ju-

¹⁰⁸ Yleisradion johtokunta 4:4/57, liite 37; Maasalo 1980, 174

¹⁰⁹ Helsingin kaupunginhallitus 16.5.1957

¹¹⁰ Uusi Suomi 30.10.1958

¹¹¹ *ibid.*

¹¹² Suomen Sosialidemokraatti 2.12.1958

listaa soittajantoimet hakuun ennen kuin alustavaakaan päätöstä oopperaorkesterin perustamisesta oli olemassa tai edes minkäänlaista rahoitusvarmuutta oli olemassa. Loppi pohdiskeli myös oopperan mahdollisuuksia ylläpitää nykyisenlaisissa olosuhteissa omaa orkesteria, koska Helsingin kaupunki ei missään tapauksessa tulisi kustantamaan kahta orkesteria. Ei ollut ihme, että Kansallisoopperan orkesterihanke vielä tässä vaiheessa raukesikin, ja pääjohtaja Tolonen sai nolosti nenilleen.

Kaupunginhallituksen asettaman pääkaupungin orkesterien yhteistoimintaa järjestelleen neuvottelukunnan orkesterijaosto, johon kuuluivat kaupunginjohtaja Lauri Aho puheenjohtajana sekä kaupungin musiikkilautakunnan puheenjohtaja Veikko Loppi, intendentti Nils-Eric Ringbom, johtaja Onni Toivonen, ohjelmajohtajat Jussi Koskiluoma ja Christoffer Schildt sekä musiikkipäällikkö Kai Maasalo, lähetti ensitöikseen jäsenensä Ringbomin ja Maasalon pohjoismaisiin pääkaupunkeihin ottamaan selkoa niiden omien orkesteriolojen järjestelyistä.¹¹³ Kierroksen jälkeen kumpikin laati jaostolle laajat muistiot Helsingin orkesterikysymyksestä matkalta saatujen kokemusten valossa. Ringbom oli edelleen kiinni vuonna 1952 laatimansa suunnitelman linjoissa, ja Maasalo puolestaan katsoi, että radion omat tarpeet jäisivät Ringbomin malleissa tyydyttämättä.¹¹⁴

Musiikkilautakunnassakin luonnollisesti pohdittiin tilannetta. Marraskuussa 1958 pidetyssä neuvottelussa¹¹⁵ puheenjohtaja Loppi jo myönsi, että Helsingin kokoisessa kaupungissa kaksi sinfoniakonserttia viikossa mahdollisesti olikin liikaa, joskin yksi konsertti ehkä olisi taas liian vähän. Yhdistämishankkeeseen intendentin ehdottamalla tavalla hän suhtautui edelleen torjuen. Eräänlaiseksi osaratkaisuksi hän esitti, että orkesterit siirtyisivät pitämään sinfoniakonserttejaan vuoroviikoin.

Kaupunginorkesterin kapellimestari Tauno Hannikainen oli taistelujen kestäessä muodostanut henkilökohtaisen mieliteensä asiasta, josta hän vielä muutamaa vuotta aikaisemmin oli halunnut vetäytyä syrjään. Ringbom oli tällä välin saanut Hannikaisesta luotettavan tukijansa. Hannikaisenkin

¹¹³ Maasalo 1980, 174

¹¹⁴ Maasalo 1980, 174

¹¹⁵ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 25.11.1958

käsityksen mukaan Helsinkiin riittäisi mainiosti yksi kunnollisen kokoinen sinfoniaorkesteri. Musiikkilautakunnan jäsenet, professori Martti Turunen ja toimittaja Ontro Virtanen taas olivat huolissaan siitä, millä tavoin mahdollisen yhtymisen tapahduttua voitaisiin järjestää niiden muusikoiden asema, jotka eivät mahdollisesti tulisi kiinnitetyiksi uuteen suur-orkesteriin. Puheenjohtaja Loppi joutuikin keskustelun päätteeksi toteamaan, että musiikkilautakunta ei ollut valmis määrittelemään lopullista kantaansa intendentin ehdottamaan yhdistymiskysymykseen.

Yleisradiossakin oli luonnollisesti pitkään pohdittu yhdistämiskysymystä sekä hankittujen selvitysten että asiantuntijanlausuntojen pohjalta – ja päädytty lopulta kielteiseen lopputulokseen.¹¹⁶ Kaupunginhallituksen asettama orkesterijaosto saattoi vihdoin todeta helmikuussa 1961, ”että näin ollen orkestereiden yhdistämisalioite raukeaa” ja että ”orkesterijaosto on suorittanut tehtävänsä ja lopettaa toimintansa tähän”.¹¹⁷ Kaupunginhallituksen saatua tietoonsa Yleisradion lopullisen kannan, sekin totesi asian loppuunkäsitlelyksi.

Virallisella taholla ponnistelut yhteisen sävelen löytämiseksi päättyivät tähän; samalla päättyi kovin mutkikkaaksi käynyt pääkaupungin ”kolmas orkesterisota”. Todeta sopii, että tällä kertaa oli sodittu yhteen menoon muutamien lyhyin aselevoin lähes yhdeksän vuotta. Eikä tuloksia syntynyt tälläkään kertaa: rajat jäivät entiselleen, rauhansopimusta ei allekirjoitettu eikä rintamalinjoja purettu. ”Neljännen orkesterisodan” mahdollisuus jäi mitä ilmeisimmäksi.

”Kolmannen orkesterisodan” vaivalloiset loppuselvittelyt kestivät kuitenkin vielä parisen vuotta. Sodanjulistaja Nils-Eric Ringbom selosti lehdessään *Nya Pressen*issä tilannetta vielä kertaalleen¹¹⁸ – samat asiat toistettiin myös Uudessa Suomessa¹¹⁹ – ja kiteytti ongelmat kolmeen ryhmään: 1) Radion sinfoniaorkesterin on saatava enemmän aikaa studiotyöskentelyään varten, 2) Kaupunginorkesterin tulisi saada enemmän aikaa julkisia konserttejaan varten, jotka ovat muodostaneet sen toiminnan keskipisteen ennen kuin oopperatyö alkoi viedä yli

¹¹⁶ Maasalo 1980, 174

¹¹⁷ Helsingin kaupunginhallituksen orkesterijaosto 24.2.1961; Maasalo 1980, 174-175

¹¹⁸ *Nya Pressen* 27.3.1961

¹¹⁹ *Uusi Suomi* 29.3.1961

puolet sen toiminta-ajasta ja 3) Kansallisoopperan on välttämättä saatava oma orkesterinsa. Ringbomin esittämät ratkaisut sisältyvät jo edellisten kysymysten asetteleeseen: jos Kansallisooppera saisi oman orkesterinsa, jota kaupunki ja valtio tukisivat yhtä suurin osuuksin, voitaisiin kaupunginorkesteri vihdoin vapauttaa sille kuuluvaan yksinomaisiin konserttiorkesterin tehtäviin, jolloin taas radion sinfoniaorkesteri puolestaan voisi keskittyä sille ensisijaisesti kuuluviin tehtäviin eli studiotyöhön. Ringbomin haastamat todistajat puhuivat tiukasti edustamansa instituution suulla. Taneli Kuusiston mielestä Ringbomin ehdotus ansaitsi lämpimät suosionosoitukset, kun taas esim. musiikkilautakunnan puheenjohtaja Veikko Loppi oli sitä mieltä, ettei Ringbomin laatima suunnitelma näissä oloissa vaikuttanut onnistuneelta. Muista haastatelluista oopperan talousjohtaja Alfons Almi kaipasi luonnollisesti omaa orkesteria, ja radion musiikkipäällikkö Kai Maasalo olisi ratkaissut ongelmat uuden konserttitalon rakentamisella. Ratkaisua ei tähänkään löytynyt.

Ringbom kommentoi lehdessään¹²⁰ saamiaan vastauksia ylistämällä Taneli Kuusiston ennakkoluulottomuutta – Kuusistohan esitti aplodeja Ringbomille – ja moittimalla Maasaloa vanhoihin ajatusratioihin juuttuneeksi konservatiiviksi. Musiikkialan ammattilaisten haastattelut jatkuivat vielä yhdessä Nya Pressenissä,¹²¹ jolloin pääkaupungin orkesterien kapellimesterit saivat lausua mielipiteensä. Tauno Hannikainen perusteli konserttitalon tähdellisyyttä, Jussi Jalas erillisen oopperaorkesterin tarvetta, kun taas Paavo Berglund näki ongelman käytännön kannalta ja piti suurimpana onnettomuutena vallinnutta kroonista muusikkopulaa, mikä oli saatava ratkaistuksi ennen kuin muita muodollisempia ongelmia kannatti edes lähteä pohtimaan. Viimeisen kerran Nya Pressen käsitteli asiaa konserttiyleisön näkökulmas-ta¹²² otsikolla Masentavan itsekästä riitelyä! Seuraavan vuoden heinäkuussa Hufvudstadsbladet palasi vielä kerran asiaan¹²³ pääkirjoituksessaan Orkesteripolitiikkaa.

Nils-Éric Ringbom otti elämän ja kuoleman kysymyksensä vielä kertaalleen esiin parin vuoden hiljaisuuden jälkeen

¹²⁰ Nya Pressen 5.4.1961

¹²¹ Nya Pressen 11.4.1961

¹²² Nya Pressen 14.4.1961

¹²³ Hufvudstadsbladet 16.7.1962

tammikuussa 1964, mutta keskustelua ei juurikaan enää saatu syntymään.¹²⁴ Seppo Heikinheimo kommentoi Helsingin Sanomissa¹²⁵ tätä orkesterikysymystä muun asian lomassa ja katsoi, että tuuletusta tarvitsi erityisesti kaupunginorkesteri peräti mielenkiinnottomine ja huonosti harjoiteltuine ohjelmineen. Erityisesti Heikinheimo kiinnitti huomionsa Ringbomin varomattomaan lausahdukseen, jossa tämä oli kirjoittajan mukaan rohjennut – itse kaupunginorkesterin intendenttinä – nimittää omaa orkesteriaan ”keskinkertaiseksi”. Ilmeisestikään Ringbom ei ollut tarkkaan ottaen käyttänyt tuota ilmaisuja, vaan hän oli todennut, että oli voimien tuhlausta Helsingin kokoisessa kaupungissa, että sillä oli kaksi ’puolisuurta’ ja kaksi ’puolihyvää’ orkesteria.¹²⁶ Ilmaisuilla on tietenkin semanttisesti merkitsevä ero, mutta mahdollisesta käännösepä-tarkkuudesta huolimatta epiteettiä ’keskinkertainen’ tai eräitä sen sanan negatiivisia synonyymejä alkoi enenevästi ilmaantua eri yhteyksissä kaupunginorkesterin taiteellisesta yleistasosta keskusteltaessa: huolettomasta sanankäytöstä johtunut ymmärrysvirhe ei liene korjautunut täysin vielääkään. Tähän orkesterin sisästä päin tulleeseen arviointiin toimittaja halusi lämipimästi yhtyä. Orkesterien yhdistämiskysymykseen Heikinheimo sen sijaan otti varovaisen kannan; hän jopa esitti järjestettäväksi konserttiyleisön keskuudessa ”kansanaanestyksen”. Tähän kommenttiin päättyivät tällä erää pääkaupungin kolmannen kylmän orkesterisodan jälkinäytökset.

3.5 Orkesterisotien loppunäytökset

Pääkaupungin kolmas orkesterisota Helsingin kaupunginorkesterin ja Radion sinfoniaorkesterin yhdistämiseksi oli vuoden 1962 mennessä vähin äänin siirtymässä pois päiväjärjestyksestä, kun vuoden lopulla 1964 asia jälleen kerran yllättäen

¹²⁴ Nya Pressen 7.1.1964

¹²⁵ Helsingin Sanomat 14.1.1964

¹²⁶ Ringbomin haastattelu 15.4.1982

otettiin vielä virallisesti esiin kaupunginvaltuustossa. Valtuutettu Janne Hakulinen eräiden muiden valtuutettujen tukeamana näet teki aloitteen toimikunnan perustamiseksi selvittämään pääkaupungin sekavaksi käyneitä musiikkiolo-ja.¹²⁷ Tässä aloitessa esitettiin lähinnä samoja argumentteja, joita oli aina 1930-luvulta lähtien esitetty konkreettisena tavoitteena julkisten varojen mittava säästö päällekkäisten toimintojen yhdistämiseksi – kuten asiaa kauniisti perusteltiin.

Valtuutetut vaativat, että kaupunginorkesterin tulisi jäädä edelleen kunnalliseksi orkesteriksi, mutta Radion sinfoniaorkesteri tulisi lakkauttaa ja että Yleisradio saisi tästedes hankkia musiikkiohjelmansa ensisijaisesti kaupunginorkesterin konserttiaanitteina. Sinfoniaorkesterin sijaan Yleisradiolle annettiin velvoite perustaa suuri viihdeorkesteri, joka kokonaan omistautuisi viihde- ja populaarimusiikin esittämiseen. Tällä järjestelyllä aloitteentekijät uskoivat päästävän tarvittavaan keskittämiseen, ja niin saataisiin myös aikaan kipeästi tarvittava työnjako kahden suursoittajiston välille. Kaupunginhallitus oli kuitenkin nyt sitä mieltä, että koska asiaa oli menneiden vuosien – oikeammin: vuosikymmenten – aikana perusteellisesti tutkittu ja käyty neuvotteluja, jotka aina olivat päättyneet tuloksettomina, ei aloite antaisi aihetta enää enempiin toimiin. Koska suurin osa valtuustoakaan ei enää ollut halukas lähtemään aiempiin rettelöihin Yleisradion kanssa, aloite raukeni.

Mutta ei mennyt jälleenkään monta vuotta, kun kysymys leimahti uudestaan julkisuuteen vuoden alussa 1971. Suomen Sosialidemokraatin kunnallistoimittaja Reino Forsberg laati Viikkosanomiin¹²⁸ poikkeuksellisen hyökkäävänsävyisen kirjoituksen Helsingin kaupunginorkesterista, ”Suomen kalteimmasta orkesterista”, jota hän vaati lopetettavaksi. Perusteeksi esitettiin tällä kertaa sitä, että ”orkesteri oli suomalaiset työskentelynormit huomioon ottaen ”hämmästyttävässä määrin alityöllistetty”. Kirjoittaja vertasi orkesterin työoloja vuosikymmenten takaisiin aikoihin, jolloin orkesterilla oli 5-6 konserttia tai muuta esiintymistä viikossa. Oopperan saatua oman orkesterinsa 1963 tämäkin työ loppui, ja nykytilanteessa enää vaivauduttiin esiintymään yhden vaivaisen konsertin verran viikossa, kuten kirjoittaja laskeskeli. Hän palautteli

¹²⁷ Helsingin kaupunginvaltuusto 9.12.1964/Aloite nro 23

¹²⁸ Viikkosanomat nro 5/4.2.1971

vielä mieliin sodanjälkeisiä aikoja, jolloin kausikortteja jonoitettiin kadulla yötä päivää – kulttuurinnälkä kun oli vielä tuolloin suuri – ”kulttuurinnälkä, joka sammui samalla kun sianliha vapautui säännöstelystä”. Kirjoittaja ei sinänsä halunnut leimautua musiikinviholliseksi, mutta katsoi, että kaupunginorkesterin lakkauttamisella päästäisiin arvioimaan uudelleen 88-vuotiaan laitoksen yhteiskunnallista merkitystä.

Asiaan tarttui seuraavaksi sosiaalidemokraattinen kulttuuripoliitikko Pekka Gronow,¹²⁹ joka toisaalta ojensi puolue- toveriaan eräissä tämän pahimmissa haksahduksissa ja toisaalta hurrasi tämän ajatuksille niistä kysymyksistä, jotka koskivat pääkaupungin orkesterien yhdistämistä. Loppupontimenaan Gronow ehdotti asian puolueetonta tutkimista. Jälleen siis alkoi julkinen pyykki Helsingin kaupunginorkesterin asemasta, erityisesti nyt sen väitetyistä ”alityöllistämistä”. Sosiaalidemokraattinen kaupunginvaltuutettu Risto Sänkiaho pani vielä paremmaksi ehdottaessaan valtuustossa,¹³⁰ että orkesteri tuli panna tositöihin kiertelemään muiden ihmisten vapaapäivinä lauantaisin ja sunnuntaisin kaupungin eri saleissa ja esikouppunkien kouluissa. Esitykseen kuului myös, että orkesteri velvoitettaisiin esittämään musiikkiohjelmaa kaupungin järjestämässä tilaisuuksissa ja laitoksissa kuten kouluissa ja vanhainkodeissa.

Uuden Suomen musiikkikriitikko Seppo Nummi¹³¹ kiirehti ensimmäisenä tyrmäämään kaikki puheet orkesterin alityöllistämistä ja muistutteli lukijoiden mieliin, että nykykainen orkesteri tarvitsee tietyn harjoitus- ja valmentautumisasjan jokaista julkista esiintymistään varten, mikä takaa esi-tyksen tason laadun. Sitä paitsi Nummi muistutti, että orkesteri teki kaiken aikaa sellaista ”sosiaalista” konsertointityötä kaupungin lähiöissä, jota valtuutetut olivat kaipaillleet. Säveltäjä Kari Rydman lopetti tällä kertaa puheet orkesterin ”alityöllisyydestä” murskaamalla pykälä pykälältä puolueoveriensä Forsmanin ja Gronowin naiivit väitteet. Orkesterin yhdistämisideaakin hän piti mahdottomana.

¹²⁹ Suomen Sosialidemokraatti 12.2.1971

¹³⁰ Risto Sänkiahon pvm:tön aloite Helsingin kaupunginhallitukselle 11.1.1971

¹³¹ Uusi Suomi 25.2.1971

Nya Pressen,¹³² jonka musiikkikriitikkona toimi kaupunginorkesterin intendentti Nils-Eric Ringbom, yhdistämishankkeen kiihkeä puolustaja, vihjaisi varovaisesti samoihin aikoihin, että kun Finlandia-talon pian valmistuessa molemmat pääkaupungin orkesterit "alkavat harjoitella ja konsertoida samassa talossa, ei ole kaukana askel läheisempäänkään yhteistyöhön --". Samalla viikolla saatiin vielä omin korvin kuulla, ettei intendentti Ringbom ollut luopunut vuosikymmeniä vanhasta ideastaan, jonka mukaan pääkaupungin musiikkielämää voitaisiin parhaiten edistää yhdistämällä sen molemmat sinfoniaorkesterit. Helsingin alueradio näet haastatteli eläkkeelle siirtyvää intendenttiä sekä oletetun alityöllisyyden että yhdistämishankkeen tiimoilta. Ringbom ei malttanut olla lämmittämättä vanhaa riitakysymystä uudestaan henkiin.¹³³ Lehtien tiedustellessa mielipidettä Helsingin kaupunginjohtaja Teuvo Auralta, tämäkin piti ideaa "mielenkiintoisena". Samaten Yleisradion pääjohtajaksi vastikään tullut Erkki Raatikainen innostui asiasta antaen pyytämättä "asiantuntijanlausunnon" orkesterien taiteellisesta tasosta. Oman talon orkesteri oli Raatikaisen mielestä tietenkin kaupunginorkesteria selvästi parempi. Tilanne olisi näin ollut jälleen kypsä mahtavaan konfliktiin, aikaisempia verisempään "neljänteen orkesterisotaan", mutta tällä kertaa se – viisasta kyllä – tukahdutettiin valtioneuvoston päätöksellä alkuunsa.

Valtio näet antoi lupauksen asettaa suomalaisen orkesteritoiminnan yleistilaa pohtivan komitean, jonka tehtäväksi tulisi myös pääkaupungin polttavan orkesteriongelman ratkaiseminen. Komitea asetettiin lupausten mukaisesti seuraavana vuonna.¹³⁴ Mutta ilmeisesti asian arkaluontoisuuden vuoksi itse komitea ei halunnut ottaa kantaa orkesterien yhdistämiskysymykseen, vaan sysäsi ikävien päätösten teon tuonnetuksi mahdollisesti asetettavalle yhteistyöelimelle. Sellaista ei kuitenkaan koskaan perustettu, vaan tehtävä lankesi vuonna 1965 toimintansa aloittaneelle Suomen Sinfoniaorkesterit ry:lle, johon ovat sen jälkeen liittyneet jäseniksi maan kaikki ammatillisesti toimivat orkesterit.

Kun yhdistämishanke oli taas kertaalleen tullut poistetuksi päiväjärjestyksestä, pääjohtaja Erkki Raatikainen kutsui eri

¹³² Nya Pressen 27.3.1971

¹³³ Suomen Sosialidemokraatti 23.3.1971

¹³⁴ Orkesterikomitea. Komiteamietintö 73/1973

osapuolet neuvotteluun marraskuussa 1973,¹³⁵ jolloin käytiin läpi kaikki esille tuodut vaihtoehdot, ja todettiin, ettei yhdistämiselle ole olemassa minkäänlaisia reaalisia mahdollisuuksia.¹³⁶ Asia oli sillä loppuun käsitelty. Kysymykseen ei ole sen koommin palattu.

Käytyjen orkesterisotien lopputulokset olivat lopulta kovin laihat siihen energiaan nähden, mikä sodankäynnissä oli kulutettu: kumpaakaan Helsinkiin pääorkestereista ei ole lakkautettu, vaikka sensuuntaisia vaatimuksia melko tasaisesti kymmenen vuoden välein aina esitetään. Liioin ei orkesterien työnjakoa ole nähty tarpeelliseksi lähteä yhdessä pohtimaan. Suomen Kansallisooppera sai syksyllä 1963 oman orkesterinsa,¹³⁷ mikä puolestaan vapautti kaupunginorkesterin sen omaan varsinaiseen tehtäväänsä konsertti-orkesterina.

Yleisradiokin toteutti sinfoniaorkesterinsa suurisuuntaiset laajennushankkeet aivan suunnitelmallaan tavalla eikä osoittanut pienintäkään merkkiä halusta hautautua studioitensa yleisöttömiin uumeniin, kuten kaupunginorkesterin taholta oli toivottu. Kun käydyn sodan pohjimmaisena tarkoituksena oli ollut tehdä kahdesta pääkaupungin orkesterista yhtyneet liittolaiset, saatiinkin pian havaita, että molemmat osapuolet olivat etääntyneet toisistaan entisestään ja joutuneet keskenään ikuiseen "suurvaltopoliittiseen varustelukilpaan" – kumpikin halusi kasvattaa itsestään pääkaupungin – ja koko Suomen – johtavan sinfoniaorkesterin. Kun suhdanteet 1960-luvulta alkaen merkittävästi paranivat ja kulttuurisesti vauras 1970-luku paransi orkesterimusiikin mahdollisuuksia koko valtakunnassa, ei kilpailua ole tarvinnut enää käydä sen paremmin konserttiyleisöstä kuin soittajien rekrytoinnistakaan. Näin saatettiin ruveta kilpailemaan siitä, mistä toki kaikkien orkesterien kannattaakin kilpailla: työn tulosten taiteellisesta painoarvosta.

¹³⁵ Yleisradion kirje Helsingin kaupungin musiikkilautakunnalle 24.9.1973/2/006/73/JT

¹³⁶ Maasalo 1980, 232

¹³⁷ Kansallisoopperan hallintoneuvoston päätös 2.4.1962

4 ORKESTERIT SUOMI-KUVAA KIRKASTA- MASSA

4.1 Miksi Suomi-kuvaa pitää kirkastaa?

Suomen harjoittama Suomi-kuvan kirkastamistyö muualla maailmassa on koettu viime vuosina erityisen tärkeäksi valtion virallisille elimille kuuluvaksi tehtäväksi. Siitä puhuvat asiantuntemuksellisesti yhtä hyvin tieteen ja taiteen kuin kaupan ja teollisuudenkin edustajat. Tällä hetkellä sitä harjoittavat monenlaiset virkamiehet monella tasolla monesta virastosta käsin.

Ensiksi on tarpeen kysyä, miksi Suomi-kuvan kirkastamista ylipäänsä tarvitaan: Eikö kulttuurimme substanssi yllä ilman erityisiä kirkastustoimia kansainväliseen tietoisuuteen saakka vai onko kenties maineemme kulttuurivaltiona saanut vuosien saatossa tahroja, joita tulee aika ajoin puhdistaa? Selkeitä vastauksia ei kai ole, mutta monet tahot silti kantavat huolta Suomen ulkoisen kuvan kirkkaudesta. Perusteeksi todetaan usein, että koska ns. sivistysvaltiot haluavat kommunikoida ensi sijassa toisten sivistyneiden maiden kanssa – eli sellaisten jotka osaavat hoitaa julkisuuskuvansa, johon yhtenä elementtinä tietenkin kuuluu kohtuullisen tasokas kulttuurielämä – asia koetaan tärkeäksi. Maan julkisuuskuvan

vaalimiseen kuuluu tietysti muitakin elementtejä: esimerkiksi itsenäisyyttään tai suvereenisuuttaan etsivän valtion on haettava tunnustuksensa muilta valtioilta. Tuohon suvereniteettiin kuuluu poliittisen suvereniteetin ohella yhtenä osana oma kulttuuri. Kaikista näistä tavoitteista on ollut kyse, kun suomalaista musiikkia on viety Eurooppaan vuosisadan alusta lähtien.

Huolen kantaminen Suomen kulttuurikuvasta ei kuitenkaan ole kovin uusi asia, vaikka viime aikoina tapahtuneet näyttävät kirkastustoimet ovatkin asian uudestaan aktualisaneet. Huolta Suomen ulkoisen kuvan kirkkaudesta on periaatteessa koettu ainakin satakunta vuotta: sortovuosien kurimuksessa Suomen yksityiset kulttuuritahot heräsivät ensi kerran konkreettisesti tähän ongelmaan, kun vuodeksi 1900 suunniteltiin Pariisiin siihen saakka suurinta ja kansainvälisintä maailmannäyttelyä. Suomi-kuvasta olivat tuolloin huolissaan lähinnä yksityiset kulttuuritietoiset suomenmieliset kansalaiset. Huolta ei ymmärrettävästikään vielä kantanut valtio, joka pikemminkin pyrki tukahduttamaan suuriruhtinaskuntansa kaikki – kulttuurisetkin – pyrkimykset, joissa voitiin haistaa vähänkin separatistisia tavoitteita.

Runsaat kolmekymmentä vuotta tuota onnistunutta kirkastustapahtumaa myöhemmin – johon osallistui aktiivisella panoksellaan Suomen ainoa ammattisoittajisto, Helsingin Filharmonisen seuran orkesteri – aloite vieraillla Lontoossa tuli jo orkesterin itsensä piiristä. Nyt kuitenkin matkan toteuttamiseen osattiin liittää runsaasti yhteiskunnallis-taloudellisia tavoitteita: Suomen talouselämä esimerkiksi saatiin vaivatta ymmärtämään, millaisia mahdollisuuksia kulttuurisesti kirkas Suomi-kuva aivan suoranaisesti avasi maan kaupalle ja teollisuudelle kulttuuritietoisessa vastaanottajaosapuolella. Senpä vuoksi ensimmäistä itsenäistymisen jälkeistä musiikkiin keskittynyttä Suomi-kuvan kirkastusmatkaa Lontooseen tulivat syvästä maailmantalouden lama-ajasta huolimatta tukemaan maan "viralliset tahot" aina tasavallan presidentin kulttihahmosta Suomen Pankin ja talouselämämme ylimpään johtoon saakka. Ehkäpä voidaan arvella, että valtiovalta ja elinkeinoelämä yhdessä alkoivat tuolloin käsittää velvollisuutensa myönteisen Suomi-kuvan ylläpitäjänä ulkomailla.

Uusin Suomi-kuva -keskustelun käynnistäjä 1980-luvun alussa oli suomalaisen yritysmaailman nopea kansainvälistyminen tai yleisemmin sanoen Euroopan integraatiokehitys. Se

johti moniin Suomen kulttuurikuvaa maailmalla pohtineisiin toimenpiteisiin. Vuonna 1987 perustettiin Suomen kuva -niminen työryhmä, joka teki joukon ehdotuksia ja suosituksia ensisijaisesti kaupallis-teollisia lähtökohtia silmällä pitäen, muttei unohtanut kokonaan kulttuuristakaan aspektia. Vuonna 1989 ulkoministeriön lehdistö- ja kulttuurikeskuksen toiminta-alaa ja -edellytyksiä laajennettiin tuntuvasti, ja suomalaisen kulttuuridiplomatian erityiskohteeksi määriteltiin suomalaisen kulttuurin tunnetuksi tekeminen maailmalla, sanalla sanoen: Suomi-kuvan kirkastaminen.

Tätä työtä harjoitetaan nykyään melko laajalla rintamalla. Virkamiehet tekevät sitä ulkomaanedustustoissamme ja Suomi-instituuteissamme, ulkomaanlehtorit ja -professorit pitävät yllä Suomi-tietämystä monissa ulkomaisissa yliopistoissa jne. Tärkeintä työtä lienevät edelleenkin suomalaisen kulttuurin tehoiskut – mm. suomalaisten esittäjistöjen konserttikiertueet – tärkeinä pidettyihin ulkomaisiin kulttuurikeskuksiin. Sellaisesta toiminnasta Suomi-kuva on ennenkin kirkastunut. Soiva Suomi-kuvan kirkastaminen, joka on nykyään mitä luontevin ja itsestään selvin kulttuuridiplomatian toteuttamismuoto, valjastettiin tarkoitukseensa ensi kertaa vuonna 1900 pidetyssä Pariisin-maailmannäyttelyssä, johon Suomikin osallistui näytteillepanijana omassa paviljongissaan, jossa esiteltiin laajalti mm. suomalaista kuvataidetta sekä käsi- ja taideteollisuutta.¹ Samaan maailmannäyttelyyn teki Suomen ainoa ammattimainen sinfoniaorkesteri, Helsingin Filharmonisen seuran orkesteri, (nyk. Helsingin kaupungin-orkesteri), kautta aikain ensimmäisen Euroopan-turneensa. Musiikillista Suomi-kuvaa kirkastettiin tuolloin runsaan kuukauden ajan sekä meno- että paluumatkalla Pariisin lisäksi parrissakymmenessä muussakin eurooppalaisessa kaupungissa.

Noina vuosikymmeninä eivät julkisin varoin tehdyt musiikkimatkat olleet lainkaan mahdollisia, vaan varat oli hankittava enimmäkseen yksityisistä sponsorilähteistä tai suoraan kansalta, jota oli tarkoitus matkalla edustaa. Näin ollen seuraava todellinen musiikkikuvamme ”kirkastusmatka” oli mahdollista tehdä vasta yli kolmen vuosikymmenen kuluttua Englantiin, ellei oteta lukuun yhtä lyhyttä pyrähdystä Ruotsiin 1912. Seuraavassa tarkastellaan niitä tapoja ja keinoja, miten näillä kirkastusmatkoilla tehtävät hoidettiin ja koetetaan kuvata sitäkin, millainen vastaanotto oli eli miten Suomi-kuva lopulta kirkastui – jos kirkastui.

¹ Hausen 1971, 27-59

4.2 Helsingin filharmonikot Pariisin maailmannäyttelyssä

Heinäkuun 2. päivänä 1900 Robert Kajanuksen, Filharmonisen seuran orkesterin johtajan siihenastisen toiminnan suuri-suuntaisin – jopa huimapäisin – yksittäishanke, orkesterin Pariisin-kiertue, piti toisen jäähyväiskonserttinsa Helsingin Palokunnantalossa. Seuraavana aamuna eli 3. heinäkuuta klo 11 orkesteri huoltojoukkoineen astui höyrylaiva Oihonnaan määränpäänä Euroopan taide-elämän silloinen mekka, Pariisi. Sanomalehdet kertoivat, että "suuri yleisöjoukko oli todistamassa matkalle lähtöä, ja monet eläköön-huudot kohotettiin matkalaisten menestykseksi – matkalaisten, joiden jalona tehtävänä oli nyt lähteä maailmalle *tekemään tunnetuksi Suomea* ja sen säveltaiteen parhaimpia luomuksia", kuten tavoite ilmaistiin.² Näin alkoi siis ensimmäinen Suomi-kuvan virallinen kirkastusmatka Eurooppaan Hufvudstadsbladetin kuvaamana.

Puolisen vuotta ennen tätä tapahtumaa, kun ajatus orkesterin lähettämisestä kesällä 1900 Pariisissa pidettävään maailmannäyttelyyn oli syntynyt, näyttivät kaikki tiet hankkeen toteuttamiseksi olleen tukossa: valtion julkisista varoista ei apua liennyt, mielipiteet matkan tarpeellisuudesta Suomi-kuvan kirkastamiseksi menivät myös pahasti ristiin. Toisaalta oli sellainen pieni aktivistien ryhmä, jolle Pariisin-matka merkitsi aatteellis-isänmaallisten toiveiden toteutumaa, toisaalta taas osa maan kulttuuriväkeä piti suunnitelmaa lähinnä pröystäilevänä, jollaiseen niissä oloissa ei olisi ollut varoja eikä ehkä tarvettakaan. Suunnitelman perusteet olivat monet, joihin jäljempänä palataan. Toteuduttuaan matka antoi – mihin piintyneimpienkin skeptikkojen oli myöntyminen – Filharmonisen seuran orkesterin 1800-luvun toiminnalle aivan erityisen kunniakkaan päätöksen ja oli samalla näyttävä ulospäin suuntautuva voimainponnistus Suomelle juuri sen tukalimpina aikoina. "Painoihan silloin Suomen koko kansallista olemassaoloa lyijynraskas harmaus, ja tulevaisuuden taivasta valaisi routavuosien synkkä kajo", kuten tilannetta jälkeen päin runollisesti on kuvattu.³

² Hufvudstadsbladet 4.7.1900

³ Yrjö Suomalainen, Uusi Suomi 1.7.1950

Monet manifestit olivat herättäneet kansalaisissa aiheellista pelkoa autonomian perusteiden murenemisesta, ja tässä asiassa yhtyivät maan kaikki kulttuuripiirit valtiollisten toimihenkilöiden pelkoon ja huolestuneisuuteen. Seuraus oli kulttuurihistoriallisestikin merkittävä. Tästä vaiheesta lähtien näet alkoi ilmetä maan sivistyselämän voimien selvää viritymistä kansakunnan henkisen kestokyvyn tietoiseen lujittamiseen. Edellisen vuoden Helmikuun manifesti, joka peruutti Suomen sata vuotta nauttimat erioikeudet, laukaisi sivistystyön piirissä toiminnan, joka ääneen lausumattakin tiedostettiin kulttuurikansan itsepuolustukseksi.

Ja juuri ennen orkesterin matkalle lähtöä tapahtui venäläisten asennoitumisessa Suomeen jälleen uusi dramaattinen käänne huonompaan. Kesäkuun puolivälissä näet oli pidetty Helsingissä Robert Kajanuksen johdolla suuret laulu- ja soittojuhlat, joilla eräät Sibeliuksen uudet teokset – Ateenalaisten laulu ja kuoroteos Isänmaalle – olivat innostaneet valtaisia ihmismääriä. Samoihin aikoihin kierteli myös huhuja, joita lehdistössä verrattiin huuhekajan ääneen kesäyössä: venäjä tul-taisiin määräämään Suomen viralliseksi kieleksi. Huhut piti-vätkin paikkansa, ja keisari allekirjoitti uuden kielireskriptin 20. kesäkuuta. Kansalaisadressilla oli manifestin jälkeen koe-tettu kääntyä keisarin puoleen olojen normaalistamiseksi, mutta demonstraatio ei tuottanut tulosta, ja juuri nimitetty venäläiskuvernööri valmistautui pitämään yllä Helsingin jär-jestystä "kasakkain solmuruoskilli".⁴ Jäljelle jäi enää vain yksi keino: Sibeliuksen Finlandia lauloi tästä lähin kansan tuskaa ja – toivoa. Elettiin Bobrikovin aikaa.

Tammikuussa 1900 esitettiin aiheellisestikin monia kipe-riä kysymyksiä matkaintoilijoille: Miksi ruveta tällaiseen yri-tykseen, jonka käytännöllisiä mahdollisuuksia, saati onnistu-mista, musiikkipiireissäkin pidettiin enemmän kuin ky-seenalaisina? Mistä varat niin suurisuuntaiseen hankkeeseen? Oliko orkesteri edes tekniseltä kunnoltaankaan sellainen, että se voisi itseään ja maansa säveltaidetta nolaamatta esiintyä suuressa maailmassa? Ja mitä todellista hyötyä loppujen lo-putuksi olisi koko matkasta? Samassa yhteydessä epäiltiin sitä-kin, miten jokin kaukainen, lähes "eksoottinen" orkesteri voi-si kiinnostaa pariisilaisia, vallankin kun ohjelmassa olisi vain yleisölle tuiki tuntematonta suomalais-kansallista musiikkia. Kaukana eivät olleet ajatukset siitäkään, että Pariisin-konserteil-la voitaisiin pikemminkin tehdä maallemme ja sen musiikki-

⁴ ks. Tawaststjerna 1967, 172

kulttuurille hallaa kuin hyötyä.⁵ Monikaan ei siis uskonut kulttuurikuvamme kirkastumiseen konserttikiertueen avulla.

Kajanus vähälukuisine tukijoineen piti kuitenkin matkan toteuttamista niin tärkeänä, että vaikeuksia – niin käytännöllisiä kuin periaatteellisiakin – vastaan kannatti ruveta taistelemaan. Pariisin maailmannäyttely oli heidän mielestään sellainen tilaisuus, jossa Suomen pitäisi edustamiensa pääalojen, kuvaamataiteiden ja arkkitehtuurin, ohella päästä sanomaan sanansa myös musiikin kielellä, kun kerran näyttämisen arvoista oli olemassa. Olihan musiikki sitä paitsi lähes ainoita kulttuurimme alueita, jolla oli vapaa puhevalta, kuten hankkeen puolustajat perustelivat ajatuksiaan. Välillä näytti siltä, että konserttimatkasta oli tulossa periaatekysymys, kulttuurikansan kahtia jakava tekijä. Epäilevien kirjoitusten jälkeen ilmestyi aina uusia vastineita, joissa puolusteltiin voimakkaasti matkan propagandistista merkitystä ja haettiin sopivia esimerkkejä menneisyydestä: suomalainen orkesteri, suomalaisen miehen johdolla esittämässä suomalaista musiikkia – sellainen hanke ei ikinä voi olla onnistumatta!⁶

Ilmeisesti Kajanus oli pyrkinyt pohjustamaan Filharmonisen seuran johtokunnan asialleen myötämieliseksi, koskapa kokousten pöytäkirjoissa ei näy jälkeäkään keskusteluista matkan periaatteellisesta tarpeellisuudesta. Sensijaan eräät yksityispaperit⁷ kertovat selvästi, ettei Kajanuksella ollut johtokuntansakaan varauksetonta tukea matkahankkeelle. Eräässä myöhemmässä puheessaan hän totesi: "Myöhemmin kun tuli kysymykseen suomalaisen säveltaiteen esittäminen kontinentin kulttuurimaille, oli hän [Ferdinand Flodin] se, joka viime hetkessä teki Pariisin-matkan mahdolliseksi. Tuo tilanne on selvästi edessäni: Filharmonisen seuran johtokunnalla oli kokous, missä piti vihdoin päättää, oliko matkustettava vai ei. Meitä oli kolme miestä itseni lisäksi. Ne kolme horjuivat näkökannoissaan, ja lopuksi päätettiin, että ellen minä voinut löytää henkilöä, joka suostuisi menemään asiasta henkilökohtaiseen takuuseen, *peruutettaisiin koko suunniteltu matka..*" Tämän perusteella on oletettavissa, että valtioneuvos Ferdinand Flodin oli näytellyt Pariisin-matkan toteutumisessa varsin tärkeää roolia; todennäköisesti hän oli taannut omalla omaisuudellaan orkesterin tarvitseman pankkilainan. Tammiukuussa 1900 saatettiin todeta seuran johtokunnan kokouk-

⁵ Nya Pressen 6.2.1900

⁶ Nya Pressen 18.3.1900

⁷ esim. Robert Kajanuksen puhe enolleen, valtioneuvos Ferdinand Flodinille tämän 80-vuotissyntymäpäivänä v. 1902.

sen pöytäkirjassa enää vain lakonisesti, että matkan kustannukset tulisivat olemaan 60 000 mk (n. 1 020 000 nykymarkkaa), josta summasta puolet tulisi saada valtionapuna Keisarikaiselta Senaatilta.⁸

Johtokunnan allekirjoittamassa avustusanomuksessa⁹ perustellaan laajalti konserttimatkan tarpeellisuutta keskittymällä siihen kieltämättä outoon tilanteeseen, että Pariisin maailmannäyttelyssä Suomea oli tarkoitus esitellä käytännöllisesti katsoen vain maalaustaiteen, kuvanveiston ja taideteollisuuden näkökulmasta, jota allekirjoittaneet eivät voineet hyväksyä Suomen kulttuurikuvasta siten saatavan yksipuolisen informaation vuoksi. Sen asemesta haluttiin antaa Suomen vilkkaasta ja elävästä kulttuurielmästä totuudenmukaisempi kuva, johon ennen muuta kuuluu rikas musiikkielämä: "Todennäköisesti täyteläisemmin kuin mikään muu taiteenlaji kykenee suomalais-kansallinen säveltaide antamaan kuvan kaikesta siitä parhaimmasta, syvällisimmästä ja omalaatuisimmasta, joka kuuluu suomalaiseen kansanluonteeseen.-- Tällä tavalla ulkomaat saisivat tilaisuuden tehdä tuttavuutta Suomen säveltaiteen etevimpien ja edustavimpien sävellojien välityksellä maamme kulttuurielämään. Että myöskin suomalainen säveltaide tulisi edustetuksi maailmannäyttelyssä, olisi suurimerkityksellistä, ja se voisi käytännössä tapahtua niin, että yksi – tai mahdollisesti useampikin – konsertti annettaisiin Pariisissa yksinomaan suomalaisin ohjelmin.-- Voidakseen toteuttaa suunnitelmansa orkesteria tulisi laajentaa 60-miehiseksi, joista suunnilleen puolet on suomalaissyntyisiä, ja orkesterin harjoittaisi huolellisesti ja johtaisi kapellimestari Robert Kajanus. -- Orkesteria ei voisi palkata kolmea kuukautta lyhyemmäksi ajaksi, sillä kesäkuukausiksi (toukokuusta syyskuun loppuun), jolloin orkesterityö normaalisti on pysähdyksissä, muusikot yleensä ottavat kesäkiinnityksen ulkomaille.-- Kustannukset 60-miehisen orkesterin palkkaamiseksi kolmen kuukauden ajaksi, matkat Pariisiin ja takaisin ja siellä oleskelu enintään viikon ajan kohoavat vähintään 60 000 markkaan. --Tämän vuoksi allekirjoittaneet anovat Teidän Keisarikaiselta Majesteetitiltanne alaimaisimmin, että Teidän Majesteettinne tahtoisi myöntää kyseessä olevaan tarkoitukseen valtionavustusta, joka vastaa puolta matkan kokonaiskustannuksista eli 30 000 mk.--"

⁸ Filharmonisen seuran johtokunta 21.1.1900

⁹ Filharmonisen seuran johtokunnan avustusanomus keisarille 22.1.1900

Keisarillista päätöstä ei jännittävässä epävarmuudentilassa tarvinnut odotella kauan, sillä viikon kuluttua seuran johdosta sai vastaanottaa seuraavan viestin:¹⁰ "Hänen Keisarillisen Majesteettinsa Suomen Senaatti on antanut esittelyttä itselleen tämän alamaisimman kirjeen, mutta ei ole katsonut aiheelliseksi myöntyä hakemukseen --." Vaikka senaatilta ei kovin suuria uskallettu odottaakaan, näin kylmän kielteinen päätös oli kuitenkin yllätys. Tämän jälkeen oli olemassa enää yksi mahdollisuus, johon nyt turvauduttiin: yksityiseen uhrimieheen vetoaminen. Siihen korttiin oli ennenkin vedottu, ja se tiedettiin tehokkaaksi edelleenkin.

Helmikuun 5. päivänä 1900 painettiin sanomalehtiin ja lentolehtisiksi Albert Edelfeltin, Robert Kajanuksen ja R.E. Westerlundin henkilökohtainen vetoamus Suomen kansalle,¹¹ jolta suorasukaisesti pyydettiin mainitun uhrimielen osoitusta rahalahjoitusten muodossa. Vetoamuksessa kerrotaan totuudenmukaisesti – kummallakin kotimaisella kielellä – se kieltämättä tasapainoton tilanne, että ennakkosuunnitelmien mukaan "Suomea edustaa Parisin maailmannäyttelyssä mitä ihannetaiteisiin tulee ainoastaan kaksi näiden taiteiden lajia – maalaus- ja kuvanveistotaide. Ehkä täydellisemmin kuin mikään muu taide pystynee kuitenkin kansallinen suomalainen säveltely antamaan kuvan siitä, mitä Suomen kansan hengessä piilee parhainta, syvällisintä ja omituisinta,-- . Ylen tärkeätä senvuoksi olisi että Suomen säveltaidekin saisi edustuksensa tulevassa maailmannäyttelyssä, ja tämä saattaisi tehokkaalla tavalla tapahtua ainoastaan siten, että yksi tai tilaisuuden satuesssa useampiakin orkesterikonsertteja yksinomaisesti suomalaisine sävellyksineen maailmannäyttelyn aikana pan-taisiin Pariisissa toimeen". Tämän perustelun jälkeen vetoamuksessa paheksutaan jyrkästi Keisarillisen Senaatin kielteistä suhtautumista asiaan sen hylättyä avustusanomuksen, mikä aiheuttaa sen, ettei "maamme tulisi siis lainkaan tilaisuuteen lähestyvässä kansainvälisessä kilpailussa osoittamaan nykyistä kehityskantaansa eräällä kulttuurin tärkeimmällä alalla, ellei voisi toivoa, että se yhä valvova kansalaishenki, joka erityisesti viime aikoina niin usein on tahtonut ottaa ja osannut ottaa maan elämänasioita huolekseen, nyt tässäkin asiassa on kannatuksensa antava. Luottaen siihen, että tämä vetoamisemme on herättävä vastakaikua, pyydetään kunnioittaen Suomen isänmaallisia kansalaisia puheenalaisessa tarkoituksessa merkitsemään apunsa listaan."

¹⁰ Keisarillisen Senaatin päätös 31.1.1900, nro 97/1

¹¹ Vetoamus Suomen Kansalle, joka julkaistiin kaikissa päivälehdissä 5.2.1900

Vetoomuksen allekirjoittaneet, orkesterin johtokunnan jäsenet Kajanus ja Westerlund sekä maailmannäyttelyn Suomen-osaston ylikomissaari Albert Edelfelt – vaikka maalari olikin, tunsivat vilpittömästi tarvetta musiikin ottamiselle mukaan – osasivat vetää oikeasta narusta. Vetoaminen "Suomen isänmaallisiin kansalaisiin", jotka koettelemusten aikana ennenkin ovat osoittaneet kunnioitettavan "valvovaa kansalaishenkeä" ja jotka myös ovat omin avuin ottaneet "maan elämänasiat huolekseen" – ottivat ne nytkin. Keräyslistoja levitettiin kuumeisella kiireellä ympäri Suomea, ja käden käänteessä kansan karttuisa käsi oli antanut matkahankkeelle selkeän toteuttamiskehotuksen 30 000 markan (noin 530 000 nykymarkkaa) rahalahjan muodossa. Yhden säilyneen Helsingin keräyslistan mukaan lahjoituksia tuli esim. orkesterin omasta lähipiiristä seuraavasti: Valtioneuvoksetar Hallonblad 2 000 mk (noin 35 000 nykymarkkaa), lääketieteen kandidaatti Harald Furuholm samoin 2 000 mk, maisteri R.E.Westerlund ja musiikkikauppias Fazer kumpikin 1 000 mk (noin 17 500 nykymarkkaa), valtioneuvos Julius Osberg samoin 1 000 mk ja kauppaneuvoksetar Eva Ahlström 5 000 mk (noin 87 000 nykymarkkaa). Näistä viimeksi mainittu oli jo aikaisemmin ojentanut auttavan kätensä orkesterin talousongelmien ratkaisuisissa; samalla tavoin hän tuli tekemään monesti vielä myöhemminkin.

Julkinen sana käsitteli orkesterin matkailuasiasia hyvin yksityistyiskohtaisesti, jopa väliin kiihkeästi; reaktiot eivät olleet hankkeelle yleensäkään kovin suopeita. Useimmiten kysyttiin, eikö olisi järkevämpää lähettää Suomesta Pariisiin vain kapellimestari, joka vuokraisi käyttöönsä paikan päällä valmiina olevan näyttelyorkesterin. Tätä ratkaisumallia tarjottiin tietysti kustannusten säästämiseksi. Esitystä kiirehdittiin vastustamaan mm. siksi, että kapellimestarille pariisilainen näyttelyorkesteri olisi tuiki vieras, ja päinvastoin – sikäläisille soittajille taas suomalainen musiikki olisi ylen outoa. Tähän vetoajilla oli esimerkkikin: kun norjalaisväveltäjä Johan Svendsen jokin aika sitten oli esittänyt Pariisissa pohjoismaista musiikkia paikallisella orkesterilla, konsertista tuli tahtomattaan puhdas parodia. Nya Presseniin talvella toimittamassaan avoimessa kirjeessä nimimerkille "A.B.", joka oli voimakkain sanoin hyökännyt orkesterin matkasuunnitelmia vastaan, Kajanus maalaili laveasti ideaalikuvaan "lähellä pohjoista napapiiriä toimivasta, maailman pohjoisimmasta sinfoniaorkesterista,

jonka tehtävänä olisi osoittaa Euroopan kulttuurikeskuksille, että täälläkin päin maailmankolkkaa on olemassa omaa vireää musiikkielämäänsä.-- Nyt tai ei koskaan on hanke toteutettava. --, sillä tilanne on kerrankin ainutlaatuinen --, sitä paitsi ajankohta Suomessa on sellainen, että on suorastaan isänmaallinen velvollisuus tehdä kaikilla mahdollisilla aloilla, mitä suinkin tehtävissä on".¹²

Pelkän kapellimestarin lähettämistä koskeneen vaihtoehdon tultua näin torjutuksi, tarjottiin vielä sitä mahdollisuutta, että muiden maailmannäyttelyyn osallistuvien pienten valtioiden Ruotsin, Norjan ja Hollannin kanssa muodostettaisiin yhteinen orkesteri, joka hoitaisi kunkin neljän maan musiikin esittämisen. Tämäkin malli todettiin mahdottomaksi sen vuoksi, että jos hallitusvalta saisi siitä vihiä, sen johtopäätös olisi epäilemättä tämä: Suomessa vehkeillään laittomasti hallitsijan selän takana vieraiden valtioiden kanssa, jolloin Bobrikovin olisi helppo nostaa tie pystyyn kieltämällä matkaan aikovien ulkomaanpassit. Jäljelle ei jäänyt muuta vaihtoehtoa kuin oman soittajiston lähettäminen matkaan.

Huolimatta vahvasta vastustuksesta ja täydellisestä epävarmuudentilasta Kajanus ryhtyi jo kevättalvella – kaiken varalta – orkesterinsa perinpohjaiseen valmentamiseen. Aiemmin ei ollut ollut aikaa yksittäisten stemmaharjoitusten pitoon, nyt sekin toteutettiin: jokikinen soittaja opetteli jokaisen esityskappaleen käytännöllisesti katsoen ulkoa, ja harjoittelua valvoi itse Kajanus korkeimman omakätisesti. Myöhemmin keväällä, kun järjestetyt rahankeräykset oli havaittu yllättävän tuottoisiksi ja matkan onnistuminen näytti jo ainakin taloudellisesti varmalta, uskallettiin orkesteria vahvistaa suunnitelmien mukaisesti koti- ja ulkomaisilla soittajilla niin, että matkakokoonpanoon kuului lopulta 66 soittajaa,¹³ joista 21 oli palkattu vakinaisen orkesterikokoonpanon ulkopuolelta. Muusikoista oli suomalaisia todellisuudessa vain 25, mikä aiheutti eräitä varotoimia. Keväällä näet ajateltiin, että olisi edullista hankkeen julkisuudelle painattaa sanomalehtiin matkalle lähtijöiden nimet. Onneksi ajoissa kuitenkin huomattiin, ettei näin voinut missään tapauksessa tehdä, sillä silloin olisi viimeistään paljastunut "suomalaisen orkesterin" kannalta se hieman nolo seikka, että valtaosa sen soittajista oli

¹² Den finska musiken i Paris. Öppet bref till herr A.B. Nya Pressen 4.2.1900

¹³ Redovisning av Georg Schnéevoigt under orkesterns vistelse uti Paris ifrån den 1-4 August 1900

itse asiassa saksalaisia. Visusti varottiin myös, ettei tämä salaisuus pääsisi vuotamaan ranskalaisten tietoon, sillä vuosina 1890-1871 maiden välillä käyty sota oli vielä tuoreessa muistissa, ja Ranskassa kyti edelleen katkera viha kaikkea preussilaisuutta kohtaan. "Pariisin-orkesterin" kokoonpano voidaan rekonstruoida seuraavaksi: 12 ensiviulua, 10 toista viulua, 8 alttoviulua, 7 selloa, 5 kontrabassoa; 3 huilua, 2 oboeta, 1 englannintorvi, 2 klarinettiä (1 bassoklarinetti), 2 fagottia; 3 trumpettia, 4 käyrätorvea, 3 pasuunaa, 1 tuuba, 1 harppu ja 2 lyömäsoittajaa.¹⁴

Matkan käytännölliset järjestelyt eivät olleet yksinkertaiset, vaikka tarvittavat varat olivatkin jo periaatteessa koossa. Varsinaisiin rutiinitehtäviin Kajanus itse ei puuttunut. Kapteeni Henry Biaudet hankittiin hoitamaan matkan taloutta, ja kriitikko Karl Flodinin huoleksi annettiin teosesittelyjen ja käsiohjelmatekstien laatiminen. Hän kirjoittikin suppeahkon esittelyn Helsingin musiikkielämästä, ja samaan vihkoseen painettiin myös konserteissa esitettävien laulujen tekstit sekä alkukielillä että monikielisinä käännöksinä.

Orkesterin matkahanketta ilmaantui tulisesti puoltamaan Sibeliuksen lähiystävänä sittemmin tunnettu Axel Carpelan. Hän laati Kajanukselle 34-kohtaisen – salassa pidettäväksi tarkoitetun – ohjekirjelmän,¹⁵ joka antaa yksityiskohtaisia neuvoja, miten missäkin tilanteessa on toimittava. Tämän päivän näkökulmasta katsottuna nuo ohjeet vaikuttavat ehkä koomisiltakin – ja niiden takaa on haistavinaan myös hiukan itsevarmaa ylemmyyttä – mutta ei käy kieltäminen, eikö muistio olisi ollut hyvinkin hyödyllinen matkaopas ainakin niille Pohjolan pojille, jotka nyt ensi kertaa astuivat Suomen kamaran ulkopuolelle. "Onhan se vähän niin kuin korpikylän ukko jostain Suomen kaukaisilta laitamilta ilmestyisi tallukoissaan juhlalliseen sinfoniakonserttiin", Carpelan totesi. Helsingin satamassa laivaan siirryttäessä monen läsnäolijan huomiota kiinnitti kaikille tuntematon lyhykäinen, knallipäinen ja muutoinkin aristokraatin näköinen herrasmies, joka elegantisti elehtien jakeli pikku kukkakimppuja laivaan kiirehtiville orkesterin jäsenille, jotka puolestaan naureskelivat tuon tuntemattoman originellin selän takana hänen poikkeuksellista

¹⁴ Orkesterin kokoonpano perustuu sanomalehtitietoihin, koska muita dokumentteja ei ole säilynyt.

¹⁵ Axel Carpelanin pvm:tön Promemoria Robert Kajanukselle Pariisin matkaa varten.

olemustaan.¹⁶ Mies oli Axel Carpelan. Poimittakoon tähän näytteeksi muutamia Carpelanin laatimia ohjeita matkalla käyttäytymiseksi:

Johtajan on tarkoin noudatettava ulkoisessa esiintymisessään yleisiä ranskalaisia käytöstapoja. On otettava selvää, onko hänen astuttava sisään *tipsuttavin askelin* (allegretto grazioso) vai *puoleksi juoksumarssia* (allegro con fuoco) vai tulisiko hänen astua sisään peräti *grandezza maestosa*.

On selvitetävä myös, pitääkö vahanahkakengät olla tupsulla vai ilman ja ovatko johtajan frakin hännäykset viimeisen nykymuodin mukaiset – kuten ehdottomasti pitää. On harjoiteltava kumarrusta ja aplodien vastaanottoa korkeimman pariisilaistavan mukaan sanomalla ääneen seuraavat fraasit: "*Je vous remercie de tout mon coer*" (ensiksi ujusti sammaltaen ja sitten – jos yleisö käy rajuksi aplodeillaan – tämä sanotaan deklamatorisella päätöksellä).

Ernst Mielckin ja *Jean* Sibeliuksen nimistä painetaan ohjelmalehtiin ainoastaan etunimen alkukirjaimet, sillä muutoin hullut ranskalaiset luulevat heti, että Sibelius olisi muka ranskalaista ja Mielck puolestaan saksalaista syntyperää.

Pariisissa täytyy jokaisen orkesterin jäsenen ehdottomasti kantaa silinteripytyä, jota tervehdittäessä elegantisti kohotetaan; samoin on oltava hansikkaat kädessä.

Orkesterin saksalaiset jäsenet eivät saa keskusteluissaan missään tapauksessa käyttää julkisesti saksaa (Pariisissa tämä ehdottomasti kielletään). Yksikin ainoa tällainen varomattomuus – ja kaikki on hukkaan heitettyä!

Orkesterilaisten on käyttäydyttävä erityisen kohteliaasti – mikä varmaan meidän suomalaispojillemme tulee olemaan hyvin vaikeaa. On oltava kohteliaita myös tarjoilijoille ja kengänkiillottajille. Pienemmästäkin saadusta neuvosta on paljastettava pää kunnioittavasti sanoen: *kiitän kaikkein nöyryimmästi*. Lisäksi huomautan, ettei konserttihuoneistossa sen enempää kuin ravintolapöydässäkään saa rähistä tai tupakoida, mikä on barbaarista. Konserttilavalla on näytettävä iloista ja rauhallista naamaa, eivätkä orkesterin jäsenet saa antaa ensimmäisen menestyksen nousta päähän, vaan on koko ajan koetettava ylittää itsensä jokaisessa yksittäisessä konsertissa.

Kukaan ei saa juoda keittämätöntä vettä eikä syödä keittämättömiä hedelmiä (vettä ei ylipäättäänkään juoda sellaisenaan ollenkaan, vaan siihen on lisättävä aina punaviiniä, joka ehkäisee vatsasairauksilta). Konserttipäivinä olkoon voimassa ulkonaliikkumiskielto klo 10 ap - klo 3 ip pyörtömyksen ja auringonpistoksen ehkäisemiseksi, sillä olosuhteet Pariisissa ovat heinäkuussa trooppiset!

Albert Edelfelt, joka Pariisissa jo hoiteli näyttelyyn liittyviä käytännön järjestelyjä, antoi Kajanukselle jatkuvasti kirjeitse ohjeita ja tilannekatsauksia, jotka totuuden nimissä saivat kuu-

lostamaan näyttelyjärjestelyt yhtä epämääräisiltä ja improvisatorisilta kuin väliin näyttivät Kajanuksen orkesterin matkapuuhatkin. Erityiseen poliittiseen varovaisuuteen näyttää antaneen aiheita se maailmannäyttelyn ilmapiiri, jonka kanssa Edelfelt joutui monasti sananmukaisesti taiteilemaan. Venäläisten Pariisiin lähettämä näyttelykomissaari ruhtinas Tenisev näet tiedettiin varsin allergiseksi kaikelle sille, mikä voitiin vähänkin tulkita separatistiseksi mielenilmaukseksi Suomen taholta. Suomen näyttelysalin sisäänkäytävän yläpuolelle oli hänen määräyksestään ehdottomasti asetettava kyltti *Section russe*, mikä tapahtuikin. Edelfelt kertoi kyllä pitävänsä huolen siitä, että peräseinälle kyllä ilmaantuisi asianmukainen *Finlande* -kyltti, mikä tarpeen tullen poistettaisiin – ja taas palautettaisiin.¹⁷

Huhtikuuisessa kirjeessään Kajaukselle¹⁸ Edelfelt tiedusteli kautta rantain orkesterilaisten esiintymisasujen sopivuutta ranskalaiseen ympäristöön ja tapakulttuuriin: "Minun täytyy valitettavasti puuttua sellaiseenkin kysymykseen kuin pukeutumiseen. Monet ovat näet tiedustelleet minulta, millaisissa asusteissa orkesterimme esiintyy. Täällä on jo niin monta musisoivaa unkarilaista, bosnialaista, herzegovinalaista jne. niin koreissa puvuissa, etten usko, että voimme kilpailla heidän kanssaan ulkonaisessa komeudessa, *vaikkapa* [konserttimestari] *Anton Sitt* puettaisiin Väinämöiseksi ja [soolosellisti] *Schnévoigt* Joukahaiseksi. Paljon mainostusta tarvitaan, mutta olisi ollut hyvä, jos olisitte voineet tulla kesäkuussa, sillä heinäkuussa Pariisi on täynnä vain maalaisia. Vaikeinta on saada heidät vakuuttuneeksi asian vakavuudesta. Koko maailmannäyttely alkaa muuten saada hyvin huvinomaisen ja kaupallisen leiman – minusta tuntuu. Kukapa olisi muuten uskonut, että täkäläinen Suomen-paviljonki yleisesti katsotaan arkkitehtuurinsa ja makunsa kannalta numero ykköseksi, mutta niin vain kuitenkin on.--. Gallén on tehnyt ihmeitä. Hänen freskonsa ovat suuremmoiset."

Orkesterin oli alun pitäen tarkoitus matkustaa Helsingistä suoraan Pariisiin, mutta kun matkareittiä suunniteltiin, päätettiin yhdellä iskulla lyödä useampiakin karpäsiä ja konsertoida kaikissa matkan varrelle sattuvissa suuremmissa kaupungeissa. Näinpä reitiksi hahmottuivat seuraavat 13 kaupunkia, joissa annettiin kaikkiaan 19 konserttia:

¹⁷ Berta Edelfelt 1930, 112-113; Tawaststjerna 1967, 172

¹⁸ Albert Edelfeltin kirje Robert Kajanukselle 4.4.1900

Tukholma (4.–5.7.1900), Kristiania (= Oslo) (7.–9.7.1900), Göteborg (10.7. 1900), Malmö (11.7.1900), Kööpenhamina (12.–13.7.1900), Lyypekki (15.7.1900), Hampuri (16.–17.7.1900), Berliini (18.–19.7. 1900), Amsterdam (22.7.1900), Haag (23.7.1900), Rotterdam (24.7.1900), Bryssel (25.7.1900) ja Pariisi (30.7. ja 3.8.1900).

Orkesteri valmisti kiertuettaan varten kaksi hieman erilaista ohjelmaa, joita tosin tarpeen tullen jonkin verran muuteltiin. Ilmeisestikin Kajanus tajusi heti alkuun, että yrityksen menestys riippuisi kokonaan Jean Sibeliuksen osuudesta. Toiseen ohjelmaan hän sijoitti painopisteiksi ensimmäisen sinfonian ja *La Patrien* (=Finlandia), toiseen taas osia Kuningas Kristian -sarjasta, Tuonelan joutsenen ja Lemminkäisen paluun. Kaikki muu oli varmaankin enemmän tai vähemmän täytettä. Kiertueen menestyksen kannalta oli ehkä hiukan epäviisasta, ettei Lemminkäistä ja Saaren neitoja otettu mukaan. Se olisi varmaankin tuonut ohjelmistoon mukaan tervetullutta "duuri-ainesta" ja esitellyt säveltäjästä sellaisen puolen, jolta Wagnerin ja Straussin ihailijoiden olisi ollut helpompi Sibeliusta lähestyä. Tämä ongelma ei ole poistunut Keski-Euroopassa pidettävästä Sibeliuksen konsertista varmaan vieläkään. Mainittakoon tässä, että Sibeliuksen kuvaelmamuusiikin finaalin uutukaista nimeä, *Finlandiaa*, pyrittiin tietoisesti – ilmeisesti matkustuskiellon tai muiden poliittisten komplikaatioiden pelossa – välttelemään. Niinpä teos kulki nykyisen nimensä mukaisena vain Ruotsin ja Norjan ohjelmateksteissä; jopa Helsingin läksiäiskonsertissa ja Kööpenhaminassa sen nimenä oli *Suomi*, Skandinavian ulkopuolella kielialueesta riippuen taas joko *Vaterland* tai *La Patrie*.

Kajanus oli tietenkin kiertueen itseoikeutettu pääkapellimestari, ja Sibeliuksen nimettiin kiertueen varajohtajaksi. Hänen oli tarkoitus johtaa joitain omia teoksiaan ainakin Pohjoismaissa. Mutta – syystä tai toisesta – Sibeliuksen ei monien pettymykseksi johtanut koko kiertueen aikana ensimmäistäkään konserttia, ja hänen ainoaksi tehtäväkseen jäi vain näyttäytyminen korokkeella kiittämässä saamistaan suosionosoituksista. Ainollekin hän kirjoitti olevansa pelkkä "privatier".⁹

Solistikysymys puolestaan ratkaistiin siten, että Pariisiin ensimmäiseen konserttiin kiinnitettiin juuri tuolloin suurta maailmanmainetta nauttinut, pariisilaisyleisön lemmikki Aino Ackté, oli juuri Pariisin Suuren Oopperan solistina näyttänyt mainetta Faustin Margaretan roolissa. Hän sai tehtäväk-

⁹ Tawaststjerna 1967, 173

seen laulaa suomalaisten säveltäjien yksinlauluja ja kansanlaulusovituksia pianon säestyksellä. Mainittakoon samalla, ettei Aino Ackté näyttänyt olleen ainakaan alkuun kovin innostunut suomalaisesta orkesterivierailusta²⁰ – hänelle ehkä tuli mieleen paikalliset musiikkiolot hyvin tuntevana samantapaisia epäilyjä, joita helsinkiläislehdissä oli vastikään esiintynyt. Kaikesta huolimatta Ackté onnistuttiin tehtävään taituttelemaan. Toisen Pariisin-konsertin solisteiksi kiinnitettiin Maikki Järnefelt ja Ida Ekman, jotka myös jakoivat keskenään solistitehtävät muissa esiintymiskaupungeissa. Kajanuksen Kesämuistoja-sarjassa viulusoolot esitti Heikki Halonen.

Ensimmäinen konserttiohjelma oli seuraava:

Jean Sibelius	Sinfonia nro 1
Ernst Mielck	Kalastajatyttö
Oskar Merikanto	Kaksi kansanlaulusovitusta (sol. Aino Ackté)
Armas Järnefelt	Preludi
Robert Kajanus	Kesämuistoja-sarja (viulusoolo: Heikki Halonen)
Ernst Mielck	Yksinlauluja (sol. Aino Ackté)
Oskar Merikanto	Yksinlauluja (sol. Aino Ackté)
Armas Järnefelt	Yksinlauluja (sol. Aino Ackté)
Jean Sibelius	Suomi/Vaterland/La Patrie (= Finlandia)

Toisen konsertin ohjelma oli seuraava:

Robert Kajanus	Suomalainen rapsodia nro 1
Armas Järnefelt	Korsholma
Suomalaisia kansanlaulusovituksia	(sol. Maikki Järnefelt)
Jean Sibelius	Musiikkia näytelmään Kuningas Kristian II
Suomalaisia kansanlaulusovituksia	(sol. Ida Ekman)
Jean Sibelius	Tuonelan joutsen
	Lemminkäisen paluu

Heinäkuun 1. ja 2. päivinä Helsingissä annettujen jäähyväiskonserttien arvostelut olivat luonnollisesti olleet poikkeuksellisen ylistäviä ja kannustavia; tunnelma oli vähän samantapainen kuin olisi lähdetty soitellen sotaan suuria maailmoja valloittamaan – ja sellainenhan tilanne käytännöllisesti katsoen olikin. "Ei ollut saapuvilla sitä sydäntä, joka ei olisi ollut valmis huudahtamaan: *Jo tuntui soitto soitolle, laulu laululle tehosi !*, kuten Päivälehti deklamoii kalevalaisittain.²¹

²⁰ Albert Edelfeltin kirje Robert Kajanukselle 4.4.1900

²¹ Päivälehti 3.7.1900

Orkesterin uudesti syntynyttä ilmettä, mikä tietyisti johtui paitsi melkoisesti suurentuneesta soittajistosta myös poikkeuksellisen perusteellisesta konserttiin valmistautumisesta, puolestaan kehuttiin samassa lehdessä näin ylitsevuotavasti: "Orkesterin esitys oli detaljeihin saakka taiteellisesti ehyttä, äärimmäisiin saakka harkittua, nyansseissaan hienoa sävelmaalailua, jolle vertaista meillä ei ole koskaan kuultu. Mahtavilla ääniresursseillaan sai orkesteri esille etevän johtajansa kaikki pyyteet, loistavat fortet, huumaavat nousut, hurmaavat pianissimot ja muut säveltäjäin aatemaailmoista kertovat ja kuvaavat sävelefektit seurasivat toisiaan puhtaina kuin marmorisiin veistetyt. -- Niin, ihastuksella kuulumme miten näinä viikkoina ulkomailla tullaan meidän musiikkiamme edustamaan ja hartain onnen ja menestyksen toivotuksin erottiin konsertista vasta puolen yön lähetessä." Tällaisissa voitontunnelmissa oli helppo lähteä matkaan Suomi-kuvaa eurooppalaisille kirkastamaan.

Pohjoismaissa annettujen konserttien impressaarioksi palkattu Folmer Hansen sen sijaan onnistui turmelemaan lähes kaikki asiat, mihin työnsä puolesta tarttui, sillä konserttijärjestelyissä pääsi tapahtumaan monenlaisia onnettomuuksia. Esimerkiksi ruotsalaisen käsiohjelman kaikkiaan 15 rivillä oli jo 10 painovirhettä, konserttien mainonta hoidettiin anteeksiantamattoman heikosti – eräissä tapauksissa se jopa unohtui impressaariolta kokonaan. Hansenin vuokraamat konserttihuoneistot taas olivat enimmäkseen hämäräperäisiä loukkoja, joita sekä orkesteri että yleisö neniään nyripistellen ihmetteli. Esimerkiksi Tukholman ensimmäinen konsertti oli Olympia-sirkuksessa, joka lemusi väkevästi hevosilta ja tallilta, ja toinen taas pidettiin ulkoilmanäyttämöllä, jonka ylle oli tilapäiseksi katokseksi pingotettu sateen varalta palanen purjekangasta, mutta orkesteri joutui soittamaan ilman minkäänlaista taustaa. Sellaisessa esityksessä akustiikkakin varmaan meni menojaan raivonneen pohjoistuulen mukana. Hämmästyttävää on, että konsertit ylipäätään saatiin joten kuten pidetyksi.

Onnettomista olosuhteista huolimatta kumpikin Tukholman-konsertti muodostui orkesterille selväksi voitoksi; tunnelmiin liittyi olletikin runsain määrin sympatiaa veljeksien kokemien valtiollisten koettelemusten johdosta. Tukholman ensimmäinen konsertti oli 4. heinäkuuta. Konsertissa koettuja tunnelmia kuvaa hyvin Svenska Dagbladetissa² ollut

kritiikki, jossa ei yksityiskohtaisesti puututtu teosten tai itse esityksenkään arviointeihin, vaan keskityttiin ennemmin konserttitunnelmien kuvailuun: "Yleisöä oli kertynyt paikalle runsaasti – vuodenaikaan nähden jopa hämmästyttävän runsaasti – ja se osoitti orkesterille suosiotaan voimakkein aplodein, huudoin ja vaati toistoja ja ylimääräisiä. Konsertin lopussa suosionosoitukset muodostuivat suorastaan juhliviksi, ja sen jälkeen kun kapellimestari Kajanus oli lukemattomat kerrat kutsuttu esiin ja myös säveltäjä Sibeliuksen oli pitänyt sekä yksinään että yhdessä kapellimestari Kajanuksen kanssa tulla vastaanottamaan suosionosoituksia, alkoi yleisö vaatia Maamme-laulua, jolloin orkesteri palasi paikoilleen ja toteutti yleisön pyynnön. Mutta kun Maamme oli soitettu, pyydettiin heti perään Porilaisten marssia [jonka Sibeliuksen oli laivamatkalla Helsingistä Tukholmaan ajankulukseen juuri sovittanut, kirj. huom.], ja taas täytyi orkesterin kokoontua ja soittaa tämäkin sävellys. Aplodit, bravo-huudot ja nenäliinanhuiskutukset jatkuivat vielä pitkään." Mainittakoon lisäksi, että arvostelija oli erittäin viehättynyt Sibeliuksen 1. sinfoniasta, joka nyt kuultiin Suomen ulkopuolella ensi kertaa ja joka säveltäjän itsensä oli ollut tarkoitus johtaa mutta jonka Robert Kajanus kuitenkin oli syystä tai toisesta johtanut. Vertailut Beethovenin yhdeksänteen Scherzo-osassa ja Tšaikovskiin sekä Joachim Raffiin Andantessa olivat kuitenkin ehkä hieman kaukaa haettuja huolimatta siitä, että arvostelija piti teosta "epätavallisen suuressa määrin omaperäisenä ja kiinnostavana".

Aftonbladet²³ jatkoi samalla linjalla: "Suomalaiset ovat aina suomalaisia, ja olisikin ihme, ellei heitä otettaisi innostuneesti vastaan millaisessa konserttitilassa tahansa --. "Lehti muistutti myös kiintoisasta analogiasta Bobrikovin Suomen ja vuoden 1830 Puolan tapausten kesken: "Juuri kun Puolaa pistettiin sydämeen, kohosi Chopin esiin. Kenties Suomessakin sairas simpukka hioo aidon helmen." Dagens Nyheter²⁴ antoi puolestaan tunnustusta niin kapellimestarille kuin soittajistollekin: "Sinfonian johti suorastaan täydellisesti hra Kajanus, joka koko illan hallitsi erinomaisen mainiota orkesteriaan. Ja tähän voi täysin mitoin soveltaa vanhaa sananpartta: 'Sotapäällikkö ei yksin voita taistelua, vaan syvät rivit voittavat sen hänen johdollaan.'"

²³ Aftonbladet 5.7.1900

²⁴ Dagens Nyheter 5.7.1900

Toinen Tukholman-konsertti annettiin Hasselbackenin ulkoilmanäyttämöllä 5. heinäkuuta, ja siitä kirjoitti Aftonbladet²⁵ jälleen hyvin myönteiseen sävyyn unohtamatta antaa moraalista tukeaan Suomen kansallisuustaistelulle: "On oimtuinen sattuma, että Suomen Laulu ja 'Suomen soitto' ovat juuri *näinä* päivinä tulleet luoksemme [Suomen Laulu -niminen kuoro oli nimittäin vähän aikaa sitten konsertoinut myös Tukholmassa, kirj.huom.]. Kun veljiltämme estetään puhumisen vapaus [tsaarinhallinto oli paria päivää aiemmin takavarikoinut Nya Pressen -lehden yhden numeron, kirj.huom.], silloin he sanovat meille surullisin – mutta silti miehekkäin – sävelin, miltä heidän sisimmässään tuntuu. -- Kun kättentaputukset ja bravo-huudot eivät ottaneet loppuakseen, viritti orkesteri Paciuksen Maamme-laulun, jolloin yleisö nousi seisomaan ja paljasti päänsä. Maamme oli soitettava yleisön vaatimuksesta vielä toistamiseen. Omaksi vastaukseksen tauotta jatkuviin suosionosoituksiin orkesteri soitti vielä Porilaisten marssin. -- Jos kaikesta juhlainnostuksesta, suosionosoitusten lämmöstä huolimatta tunnelmassa tähän asti olisikin ollut jotain pidättyvää, johtuen siitä, että suomalaisten läsnäolo ja heidän surunvoittoinen musiikkinsa olivat herättäneet raskaita ajatuksia – jotain kummallista mielenahdistusta – nyt mursi innostus kaikki loputkin padot, nyt täytyi sen, mitä oli haluttu sanoa rakkaalle Suomelle, päästä esiin. Näytti aivan siltä kuin myrsky olisi myllertänyt tyvenet vedet. Kokonainen hattu- ja nenäliinameri joutuivat salamannopeasti liikkeeseen, ja jylisevät huudot kaikuivat vuoroin hiljeten, vuoroin paisuen: Eläköön Suomi!... Eläköön meidän rakkaat suomalaisveljemme!... Eläköön Suomi! –Monen läsnäolijan silmissä näkyi kyyneleitä. Ja suomalaiset puolestaan, ylhäällä lavalla, he kaikki huiskuttivat meille takaisin ja huusivat jottain, mitä emme kuulleet. Tämä valtava näytelmä kesti pitkät tovit. Harvoin – tuskin koskaan – lienee Tukholma saanut olla niin tosien ja vilpittömien ihastuksenosoitusten todistajana. Lopuksi pyydettiin vielä kolmannen kerran Maamme-laulu, ja kun se aloitettiin, yhtyi siihen koko yleisö. Viimeiseksi soitettiin Suomalaisen ratsuväen marssi, jonka jälkeen suosionosoitukset jatkuivat vielä kauan. Ilta kokonaisuudessaan oli unohdumaton."

Suomen tuolloisia valtiollisia oloja ajatellen kummankin Tukholman-konsertin harvinaislaatuinen tunnelma käy hyvinkin ymmärrettäväksi. Koska kommentit esim. niistä suo-

malaisista sävellysuutuuksista, joita matkalla esitettiin, jäivät yllättävän niukoiksi, voitaneen tehdä se päätelmä, että kuvatut hurjat suosionosoitukset, eläköönhuudot ja nenäliinain huiskutukset syntyivät kokonaan muista kuin puhtaasti musiikillisista syistä: ruotsalaiset halusivat osoittaa näin solidaarisuuttaan Suomen veljeskansalle sen ahdingon hetkellä – ja sitähän matkalta muun ohessa oli lähdetty hakemaan. Kummassakaan mielessä pettyä ei vielä tarvinnut.

Tukholmasta matka jatkui Kristianiaan – nykyiseen Osloon – jossa annettiin peräti kolme konserttia, kaikki täysille huoneille kuten Tukholmassakin, ja innostus näyttää sielläkin olleen melkoinen. Verdens Gang²⁶ mm. kirjoitti, että Sibeliuksen, Kajanuksen ja Järnefeltin kautta tehtiin tuttavuutta uusimpaan ja edistyksellisimpään suomalaiseen musiikkiin, jossa tätä nykyä hallitsee kansallisten lähteiden etsintä; tässä mainitut säveltäjät ovat onnistuneet luomaan kerrassaan omalaatuista taidetta. Sibeliuksen 1. sinfonia herätti yksittäisistä teoksista jälleen kuitenkin suurinta ihastusta. Konsertin tunnelmaa lehti kuvasi näin: "Suomalaisen Filharmonisen orkesterin -- konsertti muodostui täydelliseksi juhlaiksi. Sellaista tunnelmaa meillä harvoin esiintyy konserttisaleissa. -- Hra Kajanus osoittautui erittäin eteväksi kapellimestariksi, ja 70-miehisestä orkesterista on sanottava suoraan, että se puolesti loistavasti hyvää mainettaan. Se on ehdottomasti luettava parhaimpiin täällä koskaan kuultuihin orkestereihin." Örebladet²⁷ taas päättää arvionsa näin: "Se lämmin suosio, joka ilmeni suomalaisten konsertissa, oli luonnollisesti oikeutettu itse musiikin vuoksikin. Mutta epäilemättä siihen sekotui syvä osanotto sitä kansaa kohtaan, joka näyttää taistelevan toivotonta taisteluaan henkisen vapautensa puolesta. Varmuudella voidaan sanoa näiden konserttien johdosta, että jos Suomen kansa muillakin kulttuurin aloilla voi tehdä, mitä se on tehnyt musiikissa, niin sillä pitää olla oikeus – ei ainoastaan säilyä kansana, vaan – saada kunniakas sija kansana kansojen joukossa." Kristianiassakin orkesteri joutui soittamaan normaalit ylimääräisensä – Maamme-laulun, Porilaisten marssin ja Suomen laulun – ja myös siellä yleisö yltyi juhlimaan orkesteria "raivokkain kättentaputuksin, hurraa-huudoin ja hattujen huiskutteluihin; korvia huumaavan melun läpi erotuivat voimakkaina ja rytmikkäinä kaikuneet 'eläköön Suomi' -huudot", kuten tunnelmaa raportoi muuan matkassa ol-

²⁶ Verdens Gang 8.7.1900

²⁷ Örebladet 10.7.1900

lut suomalaislehtimies.²⁸

Göteborgissäkin aiempien konserttien tunnelmat toistuvat lähes sellaisenaan: sali oli viimeistä paikkaa myöten loppuunmyyty ja suosionosoitukset lämpimät. Göteborgsposten²⁹ huomauttaa, että kaupungissa on totuttu hyvään orkesterimusiikkiin tasoon, mistä ovat pitäneet huolta kaupungissa säännöllisesti vierailleet Berliinin ja Leipzigin valio-orkesterit. Lehden arvion mukaan Helsingin orkesterin ei ollut tarpeen näiden orkesterien rinnalla lainkaan hävetä, sillä "odotukset ylitettiin moninkertaisesti". Eniten tuntuu göteborgilaistakin kriitikkoa miellyttäneen Sibeliuksen kansallisväritteinen musiikki.

Malmössä tapahtuivat sitten ensimmäiset katastrofit: konserttiagentti oli ensiksi unohtanut vuokrata konserttihuoneiston ja toiseksi hän oli myös unohtanut panna paikallisiin lehtiin ilmoitukset tulevasta konsertista. Kaupungin ratsastushallin omistajan avulla tilanne saatiin osittain pelastetuksi. Tämä neuvokas mies oli nimittäin havainnut Tukholman ja Göteborgin sanomalehdistä, että orkesterin oli tarkoitus antaa konsertti hänen omistamassaan salissa, jota ei kuitenkaan ollut varattu. Mukana seurannut Hufvudstadsbladetin toimittaja³⁰ kertoo Malmön uhkaavalta näyttäneestä tilanteesta näin: "Ratsastushallin omistaja luovutti muun tilan ystävällisesti orkesterin käyttöön, mutta orkesteri ei kuitenkaan voinut soittaa illalla täydessä vahvuudessaan, sillä agentti Folmer Hansen oli tällä kerralla unohtanut varata tarpeeksi nuottitelineitä. Seurauksena tästä oli, että osa orkesteria sai ylimääräisen vapaailan, ja toinen osa orkesteria soitti. Yleisöäkin oli vain noin 200 henkeä, mikä näytti vajaalta kouralliselta valtaisassa hippodromissa, ja yleisökadon syynä oli jälleen tuo onneton agentti, joka oli siis unohtanut painattaa ja jakaa ilmoitukset. Herra Folmer Hansen sai kuullakseen muutamia katkeria totuuden sanoja... 'Teistä päästyäni kiitän Jumalaa', kerrotaan Hansenin sanoneen konsertin jälkeen, 'samoin teemme me – siitä saatte olla varma', kuului puolestaan orkesterilaisten vastaus."

Kööpenhaminan kumpaakin konserttia 12. ja 13.7. vaivasi melkoinen yleisökato, eikä tunnelmaa Tivolin konserttisalissa soittajien kannalta parantanut sekään masentava tieto, joka saatiin yllättäen "ikuisiksi ajoiksi lakkautetun" Nya Pressenin

²⁸ Hufvudstadsbladet 13.7.1900

²⁹ Göteborgsposten 11.7.1900

³⁰ Hufvudstadsbladet 15.7.1900

jäähyväisnumeron välityksellä, mikä konkreettisella tavalla muistutti kotimaassa vallinneesta sortosensuurista. Nationaltidende-lehden kriitikko³¹ puolestaan luettelee kritiikissään ne neljä tekijää, jotka olivat hänessä aiheuttaneet pettymyksen tunteita. Ensiksikin konsertin alku myöhästyi puolisen tuntia, koska konserttimestarit olivat ymmärtäneen konsertin alkamisajankohdan väärin, eivätkä siksi saapuneet ajoissa paikalle. Toinen pettymys oli se, että ohjelmaa oli painetusta muodostaan jostain syystä typistetty. Kolmanneksi olisi haluttu nähdä Sibeliuksenkin johtavan – kuten ohjelmalehti lupasi – mutta häntä ei vain kuulunut johtajankorokkeelle. Ja neljänneksi pettymykseksi kriitikko mainitsee sen, että kappaleet soitettiin toisessa järjestyksessä kuin oli ohjelmalehtiseen painettu, eikä selkoa saatu, mikä kappale milloinkin esitettiin.

Ilmeisestikin Sibelius olisi halunnut itsekin johtaa, mutta suhteessa Kajanukseen oli todennäköisesti tapahtunut jotain, minkä vuoksi Kajanus itsepintaisesti halusi yksin hoitaa kaikki kapellimestarintehtävät. Konsertin puoliväliin saakka tunnelma oli tosi matalalla ja yleisö huomiota herättävän kylmä, mutta kun esitysvuoroon tuli Sibeliuksen Lemminkäis-sarja, se herätti vihdoin kuulijat, eikä yleisö tahtonut poistua, ennen kuin oli omin silmin nähnyt tuon nerokkaan teoksen säveltäjän. "Sibeliuksen ylivoiman rinnalla vaikuttivat muut suomalaissäveltäjät hiukan värittömiltä. --Esimerkiksi Järnefeltin Korsholmaa oli mahdoton ymmärtää, kun ei tiedä, mitä teoksen nimi edes tarkoittaa. Neljä vähäistä kansanlaulua, jotka Ida Ekman esitti sinänsä kauniilla sopraanollaan, eivät vaikuttaneet huolimatta kauniista tunnelmistaan ja suomalaisesta luonteestaan. --Suomalaisessa orkesterissa näytti vallitsevan kova kuri, ja se seuraa intelligenttiä johtajaansa vaikka tuleen ja veteen.--Orkesteri ansaitsee kaiken mahdollisen kiitoksen."

Orkesterin toisessa konsertissa oli väkeä yhtä vähän kuin ensimmäisessäkin, joskin paikalla sanotaan olleen koko Kööpenhaminan musiikkieliitti.³² Muut illan säveltäjät sivuutettiin kohteliain maininnoin, kun Sibelius sai taas runsaasti suitsutusta osakseen. Politiken-lehti³³ kirjoitti näin: "--Sibeliuksen säveltäjänkyky on kerrassaan uskomaton. Niin rohkeaa ja itsenäistä musiikkia kirjoittavat ainoastaan nykyajan hengistä parhaat.-- Myrskyisin suosionosoituksin kutsuttiin

³¹ Nationaltidende 13.7.1900

³² Politiken 13.7.1900

³³ ibid.

esiin sekä Kajanus että Sibelius. Edellistä on kiittäminen miellyttävästä orkesterivierailusta, ja jälkimmäisen nimi laskettakoon tästedes aikamme musiikintekijöiden kaikkein parhaiden joukkoon."

Kööpenhaminasta orkesterin matka suuntautui Saksaan, jossa – kuten arvata saattoi – järjestelyt sujuivat kommelluksitta; "enää ei suvaita sirkuksia tai muita markkinapaikkoja", kiteytti Hufvudstadsbladetin mukana ollut reporteri.³⁴ Lyypekissä, jossa annettiin yksi konsertti, yleisön suhtautuminen ylitti kaikki odotukset, vaikka oltiin jo Pohjoismaiden vaikutuspiirin ulkopuolella. Yleisöä tosin oli niukanlaisesti eräiden yhteensattumien vuoksi, mutta lehtiartostelut olivat sitäkin ylistävämpiä. Lübeckische Anzeigerissa³⁵ vuodatetaan tunnustusta niin suomalaisille säveltäjille kuin itse soittajistollekin: "Se seikka, että ohjelmaan kuului yksinomaan suomalaisten säveltäjien teoksia, teki sen aivan erityisen viehättäväksi. Miten korkealle pienikin kansa voi nousta, siitä Suomen kansa, kaikista muista asioista huolimatta, antaa säveltaiteellaan selvän todistuksen."

Hampurin kaksi konserttia pidettiin perinteikkäässä Convent Gartenissa. Yleisöä oli vähänlaisesti, mutta vastaanotto erittäin lämmin. Sibeliuksen 1. sinfonia herätti tämänkin päivän näkökulmasta kiintoisia ajatuksia, joita voisi kuvata "tyypillisesti saksalaisiksi". Ajatukset tuskin herättivät mukana olleessa säveltäjässä erityistä ihastusta, kun häntä verrattiin esotta venäläisiin mestareihin. Arvostelija totesi näet seuraavaa: "Olisi tarpeetonta ruveta esittämään lopullista arviota Sibeliuksen säveltäjäntyyppistä; niin monimielisestä teoksesta oli kysymys. Tarkasti kuunneltuna ei sen taiteellinen vaikutus suinkaan ollut itsestään selvää. Suomalaisella musiikilla, joka pyrkii olemaan itsenäistä varsinkin venäläiseen musiikkiin verrattuna, on Sibeliuksessa, yhdessä maansa lahjakkaimmassa pojassa, epäilemättä eteenpäin pyrkivää voimaa. Mutta ikävä kyllä hänessä ei ole sellaisen tulkitsemistavan edustajaa, joka todella selvästi eroaisi ns. nuorvenäläisestä koulukunnasta. Sinfoniassa on toki kansallista leimaa, mutta sävy on venäläinen – eikä se siitä muuksi muutu."

Kumpikin Berliinissä annettu konsertti herätti sikäläisen musiikkiyleisön piirissä melkoista kiinnostusta; "-- konsertissa oli merkille pantavaa, että erittäin runsas yleisö oli mitä parhaimmalla tuulella. Niin paljon ja myrskyisästi en ole nähnyt

³⁴ Hufvudstadsbladet 19.7.1900

³⁵ Lübeckische Anzeiger 16.7.1900

Berliinin konserttisaleissa ennen aplodeerattavan", totesi ensimmäisen konsertin jälkeen Berliner Börsen Courierin kriitikkokin.³⁶ Toisesta konsertista totesi Berliner Lokal Anzeiger³⁷ näin rohkeasti – lausetta, jota Suomessa tultiin sittemmin innokkaasti ja suurta ylpeyttä tuntien monessa yhteydessä vuosikymmenten ajan enemmän tai vähemmän tarkasti siteeraamaan: "Herra Kajanus voi syystä olla ylpeä orkesteristaan. Se ei ole, mitä tulee rytmiseen tarkkuuteen, nuorekkuuteen, ilmaisuskaalan monipuolisuuteen, parhaimpia saksalaisia orkeistereita vähääkään huonompi. On todellakin ihmeteltävää, että nykymaailmasta niin kokonaan vierotetussa Helsingissä on voinut syntyä näin oivallinen soittajisto."

Berliinistä matka jatkui Amsterdamin, Haagin ja Rotterdamin kautta Brysseliin. Hollannin kaupungeissa orkesteri joutui konsertoimaan liki tyhjille saleille. Sinänsä hyväntahtoisten kriitikkojen ei onnistunut kesähelteellä herättää musiikkipiireissä vähäisintäkään mielenkiintoa "J. Sibelinoon, Kajanukseen ja Gätanefeltiin" [!],³⁸ jollaisiin muotoihin oudot nimet olivat lehdissä vääntyneet. Uuden Suomettaren matkaraportissa³⁹ kerrotaan hollantilaisten olleen hyvin perillä, missä päin maailmankolkkaa Suomi sijaitsi samoin kuin Suomen poliittisesta ahdinkotilasta, joka tuotti orkesterille ylimääräistä sympatiaa. Hollannin-konserteista ei kuitenkaan ole käytettävissä lehtiartikkeluja. Konserttien järjestelyissä havaittiin – Tanskan malliin – vakavia puutteita, joiden selvittäminen alkoi nostattaa muusikoissa jo kapinamielialaa. Mutta Brysselissä ne jälleen lienevät unohtuneet, sillä järjestelyt pelasivat, ja yleisöä oli kohtuullisesti. Paikallisen lehden, Indépendent Belgen arviointi⁴⁰ keskittyy lähinnä ihmettelemään sitä, miten niin-kin pohjoisessa maassa kuin Suomessa voi olla näin hyvä ja ammattitaitoinen orkesteri, jossa jousisto edustaa täysin kansainvälistä luokkaa – päin vastoin kuin esim. puhaltajat, joiden sointia kuvataan "vihlovaksi". Kajanuksen johtamistekniikka myös saa verraten yksityiskohtaisen analyysin, ja loppu-toteamuksena on: "Yhteisö on erinomaista."

Kalevalainen myyttimaailma ei sen sijaan näytä kriitikolle auenneen, vaikka hän kertoi juuri nähneensä Pariisin-näytte-

³⁶ Berliner Börsen Courier 19.7.1900

³⁷ Berliner Lokal Anzeiger 20.7.1900

³⁸ De Telegraf 22.7.1900

³⁹ Uusi Suometar 3.8.1900

⁴⁰ Indépendent Belge 25.7.1900

lyn Kalevala-aiheiset taulut ja varmemmaksi vakuudeksi lukeneensa äsken ilmestyneen tutkimuksen Kalevalasta: "Selvää on, ettei sinfoninen runo voi näitä suomalaisia taruja selvitää. Mitä kotimainen yleisö käsittää – tai arvaa – ei ulkomainen kuulija voi ymmärtää. Mutta niin syvä on esittäjien ja säveltäjien vakaumus, että se väistämättä vetää puoleensa." Belgiassa Kajanuksen Kesämuistoja sai ymmärtävämmän vastaanoton kuin Sibeliuksen Kuningas Kristian II ja muut Kalevala-aiheiset teokset, sillä "minusta tuntuu, kuin Sibeliuksen kirjoittanut nämä teokset orksesterille enemmänkin pianistin näkökulmasta", erehtyy kirjoittaja arvelemaan artikkelinsa lopuksi.

Pariisiin lopulta saavuttua orkesterilla oli takanaan tuhansien kilometrien vaivalloinen matka, liki kuukausi matkantekoa ja 12 konserttia. Matka keskikesän kuumuudessa oli ollut rasittava. Anonyymi mukana ollut muusikko on kertonut,⁴¹ että "rautatievaunuissa istuttiin väsymyksessä äänettöminä. Parasta oli – tehtiin sellainen havainto – koettaa pysytellä koko ajan valveilla. Niinpä konserttimestari Anton Sitt väitti, ettei hän uskalla sulkea silmiään. Jos hän sen tekisi, hän ei enää koskaan uskaltaisi herätä".

Heinäkuun 30:ntena ja elokuun 3:ntena olivat vihdoin matkan varsinaiset huipentumat, Pariisin-konsertit. Ennen orkesterin saapumista Pariisiin olivat Aino Ackté ja toimittaja Axel Berndtson tehneet innokasta propagandaa näiden tilaisuuksien hyväksi. Samaten Suomen-osaston ylikomissaari Albert Edelfelt oli aktiivisesti osallistunut valmistelutehtäviin. Akseli Gallen-Kallela puolestaan oli laatinut näyttävät jengidaiheiset julisteet Pariisin-konsertteja varten, mutta ne eivät lukuisten epäonnekkaiden vastuksien vuoksi nähneet Pariisissa koskaan päivänvaloa. Ainoa seikka, mikä aiheutti Kajanukselle tässä vaiheessa ylimääräisiä huolenaiaheita, oli iänikainen "Venäjän-peikko", jonka vaikutusta oltiin näkevinään kaikkialla. Ymmärrettävästi Kajanus Suomen ilmapiirin lähes vainoharhaiseksi painostamana suhtautui Pariisiin kuten Helsinkiin. Toisaalta taas kansallisessa huumassa uskallettiin jopa painattaa peräti uudet pääsyliput, kun entisiin oli sattunut "vahingossa" painamaan orkesterin kotimaaksi *Russie*; tämä korjattiin luonnollisesti muotoon *Finlande*, eivätkä edes venäläiset sitä liene huomanneet – tai sitten eivät välittäneet. Ne jotka odottivat uteliaasti piristäviä poliittisia rettelöitä, joutuivat pettymään. Suomen salaiset separatistiset hankkeet näytävät siinä touhussa unohtuneen.

⁴¹ Uusi Suomi 5.7.1950

Pariisin Trocadero-palatsin konserttisali – joka koki purkutuomion jo ennen toista maailmansotaa – näytti ensimmäisen konsertin alkaessa masentavan tyhjältä, vaikkakin kuulijoita oli noin 2 000 henkeä; salissahan oli 5 000 istumapaikkaa. Tällaisen yleisömäärän saaminen Pariisin tapaisessa maailmankaupungissa – keskellä ranskalaisten parhainta lomakautta – merkitsi orkesterille jättiläismenestystä, jollaiseen ei koskokaan ollut uskallettu varautua. Osansa oli varmasti myös Aino Acktélla ja hänen tuolloin nauttimalla suuren oopperadiivan maineella ja varmaan vielä hänen väsymättömällä uurastamisellaan. Uuden Suomettaren kirjeenvaihtaja⁴² kertoo tästä näin: "Meidän suloinen kansalaisemme, Parisin lemmikki neiti Aino Ackté on ollut ensimmäisenä meidän puolestamme puhumassa. Hän on käynyt presidentin rouvan puheilla ja sattunut saapumaan sinne samaan aikaan kuin Persian shaahi, mutta kumminkin toimittanut asiansa niin, että korkea rouva on luvannut saapua [konserttiin]. -- Neiti Aino on sitä paitsi pannut koko vaikutusvoimansa liikkeelle saadakseen sanomalehtiin kunnollisia puffeja konserteistamme." Eikä Ainon tekemä propaganda valunutkaan hukkaan. Pariisilaislehdet näet kilvan julkaisivat kirjoituksia Suomesta ja Suomen musiikkielämästä, esittelivät ilmeisesti Acktéltä saamiensa tietojen perusteella konserteissa esitettäviä teoksia ja ylipäätään ottivat poikkeuksellisen myönteisen kannan suomalaisorkesterin Pariisin-vierailuun.

Ensimmäisen konsertin vastaanotosta kirjoitti muuan paikalla ollut suomalainen⁴³ seuraavasti: "Kajanus kutsuttiin esiin yhä uudelleen ja uudelleen mahtavin bravo-huudoin ja aplodein, joista ei ollut tulla loppua ollenkaan, minkä vuoksi soitettiin ylimääräisenä Marseljeesi. Ja kun suosionosoitukset tämän jälkeen pikemminkin kasvoivat kuin hiljenivät, soitettiin vielä Porilaisten marssi, jonka esityksessä oli hehkua ja tunnelmaa enemmän kuin koskaan ennen. Vielä kauan sen jälkeen kun viimeiset sävelet olivat tauonneet, pysyi yleisö paikallaan raivokkaasti taputtaen." Vastavanlainen näytelmä toistui toisenkin konsertin jälkeen.

Kuten arvata saattaa, suomalainen musiikki oli ranskalaiselle kuulijalle uppo-outoa; jälleen sitä ymmärrettävistä syistä verrattiin emämaan Venäjän säveltaiteeseen, jota taas tunnet-

⁴² Uusi Suometar 4.8.1900

⁴³ Notis- och Annonsbladet 6.8.1900

tiin puolestaan verrattain hyvin. Le Figaron kriitikko⁴⁴ oli löytävänä kuulemastaan musiikista "omintakeisuutta", "maan sielua", ja jopa siinä hänen mielestään näkyi selvästi meikäläisen "rodun syvin olemus". Sibeliuksen teoksissa taas "tuoksui koskematon luonto; kuin puut olisivat juuri varistamassa lehtiään välkkyvän veden äärellä". Konsertin ylittämätön vetonaula oli kuitenkin Aino Ackté, "joka suuremmoisella mestaruudella ja hämmästyttävän vaihtelevalla äänenvärillä lauloi kolmen suomalaissäveltäjän (Mielck, Merikanto, Järnefelt) laulua --. Ei mitenkään voi lakata ihmettelemästä sitä suloutta, sitä henkevyyttä ja voimaa äänessä ja ilmeissä, jota hän osoitti tulkitessaan näitä kuutta hienon ylevää ja omintakeista sävellystä, jotka yleisön vaatimuksesta toistettiin". Le Petit Bleu kirjoitti⁴⁵ samaan sävyyn ja huomautti, että "täytyy panna mieleen tuo Sibelius..." Le Journal des Débates⁴⁶ taas puhui yleisesti ottaen "erinomaisen suuresta suosiosta", johon vaikutti erityisesti Sibeliuksen Isänmaa (= Finlandia). "Siellä oli paljon innostuneita suomalaisia, joiden hehku valtasi kuulijakunnan kokonaan. Illasta tuli sangen mahtava isänmaallinen mielenosoitus. Suomen sielu tykytti salissa tuntuvasti." Vähäisiä kriittisiäkin sävyjä oli ranskalaislehdistä luettavissa. Le Temps'in kriitikko⁴⁷ esimerkiksi pani Sibeliuksen "sinfonian" lainausmerkkeihin, sillä hänen mielestään sen säveltäjä oli ottanut teoksensa muodon klassiset edellytykset liian vapaasti, mikä vei hänet auttamatta "liioitteluun"; lisäksi hän ei pitänyt varauksettomasti siitäkään, että säveltäjä käytti musiikkia maalarin tavoin, joka luo vaikutelmia maisemasta, metsistä ja taivaasta. Sama seikka vaivasi hänen mielestään muidenkin suomalaissäveltäjien teoksia.

Toisen Pariisin-konsertin tulos oli paljolti ensimmäisen kaltainen. Sibelius noukki jälleen enimmäkseen pisteet – nyt häntä huudettiin jo kuuluvasti lavalle, mutta hän katsoi jostain syystä parhaimmaksi olla näyttäytymättä – myös Kajanuksen ja Järnefeltin teoksista kirjoitettiin varsin myönteiseen sävyyn. Uudet solistit Ida Ekman ja Maikki Järnefelt saivat niin ikään ansaitsemansa kehuja esittämistään kansanlauluista. Le Journal des Débates⁴⁸ mainitsi – ilmeisesti hieman leikkisään sävyyn –

⁴⁴ Le Figaro 1.8.1900

⁴⁵ Le Petit Bleu 1.8.1900

⁴⁶ Le Journal des Débates 1.8.1900

⁴⁷ Le Temps 7.8.1900

⁴⁸ Le Journal des Débates 19.8.1900

ettei ole lainkaan ihme, "jos nämä kaksi daamia – toinen vaalea, toinen tumma – raikuvimpien aplodien hetkellä tunsivat vähäistä kateutta maanmiestään, onnellista Aino Acktéta kohtaan, joka on löytänyt oman paikkansa Pariisista".

Pitkän ja vaivalloisen kiertueen kokonaisuudesta voinee kaikella syyllä kuvata lähes erinomaiseksi. Kajanus itse katsoi,⁴⁹ että Berliinin-konsertit olivat kuitenkin olleet menestyksellisimmät ottaen huomioon sen – kuten hän huomautti – että berliiniläinen yleisö on yleensä erittäin kylmää ja berliiniläiset kriitikot maailman ankarimpia. Ja koska tästä huolimatta vastaanotto kummankin ryhmän taholta osoittautui ylitsevuotavan lämpimäksi, Kajanuksella oli syytä ylpeydentunteeseensa, jota hän ei lainkaan pyrkinyt salailemaan. Näin ollen matka täytti kaikki sille asetetut aatteelliset tavoitteet, osittain jopa moninkertaisesti: Suomi itsenäisyytensä puolesta kamppailevana valtiona sai Euroopassa laajaa sympatiaa, suomalainen säveltaide kokonaisuutena sellaista kansainvälistä tunnustusta ja kiinnostuksen osoitusta, jota se ei juuri koskaan aiemmin ollut saanut, ja Sibeliukselle tarjoutui myös oivallinen tilaisuus antaa esimakua eurooppalaisille musiikkikeskuksille siitä mitä tulossa oli. Sanalla sanoen: Suomi-kuvan kautta aikain ensimmäinen kirkastusyritys onnistui reilusti yli odotusten. Siitä huolimatta kritiikin ruusukimput eivät kyenneet virittämään Pariisissa minkäänlaista kiinnostusta Suomen säveltaiteen ylpeyteen, Jean Sibeliukseen, kuten yksi tavoitteista oli ollut. Kun suuret nimet kerran olivat lomilla, tarpeellisia yhteyksiä ei päästy solmimaan. Sibeliuksen oman uran kannalta Pariisin-matkan ajankohta oli siten täysin väärä.

Jos matkan taiteellis-propagandistinen menestys olikin ollut hyvä, samaa ei voi sanoa sen taloudellisesta menestyksestä. Kiertuetta suunniteltaessa oli sen rahallinen tuotto laskettu hiukan liian optimistiseksi, sillä pääsylipputulot jäivät niukemmiksi kuin oli arveltu. Pohjoismaiset konsertit tuottivat tosin 7 200 kruunua, kun taas menot olivat 9 000 kruunua. Matkaa edelleen jatkettaessa ei tulojen ja menojen tasapaino enää säilynyt, sillä Saksan, Hollannin ja Belgian konsertit nielivät suuria summia, ja yksin Pariisinkin konserttien tappio nousi peräti 15 000 frangiin. Tilanne näytti etenkin Pariisissa täysin katastrofaaliselta: käyttövarat olivat lopussa, eikä edes soittajien palkkoja voitu sovitulla tavalla maksaa, mikä johti

⁴⁹ Päivälehti 8.8.1900

orkesterilaisten taholta esitettyyn lakkovaroitukseen. Toteutuessaan lakko olisi mm. estänyt Pariisin-konserttien pitämisen.

Tunnelmat Pariisissa olivat heinäkuun lopulla todella kiireät. Asia saatiin kuitenkin onnellisesti hoidetuksi, kun Kajanuksen onnistui hankkia sähkösanomateitse yksityinen pikaluotto seuran hallituksen jäseneltä, valtioneuvos Julius Osbergiltä. Tämä merkitsi kuitenkin sitä, että kotiin matkalta palatuaan orkesteri tiesi olevansa korviaan myöten veloissa. Myöhemmin matkan tappiotiliä tosin hiukan vähensi valtiolta saatu pienehkö avustus, mutta koko ongelmaa se ei ratkaissut. Keräyksillä oli tosin saatu varsin kohtuullisia yksityisiä avustuksia, mutta nekään eivät riittäneet. Silloin jouduttiin tukeutumaan "sisarseurojen" apuun. Akademiska Sångföreningen antoi mm. lahjakonsertin, orkesteri itse piti seuraavan syksyn mittaan ylimääräisiä rahankartutuskonsertteja, joiden tulot vähentämättömänä käytettiin matkatappion kuluihin, niin ikään seura järjesti "hilpeän herrain illan" Ylioppilastalolla sekä lukuisia musiikki-iltamia maaseutukaupungeissa, helsinkiläisdaamit arpajaisiaan jne. Tästä huolimatta kesti vielä monia vuosia, ennen kuin musiikillisen Suomi-kuvan ensimmäisen kirkastusmatkan suuret tappiot oli saatu maksetuksi. Vaikeuksista huolimatta ei liene ollut yhtäkään asianosaista, joka olisi ainakaan ääneen lausunut epäilyään matkan kaikenpuolisesta tarpeellisuudesta ja onnistumisesta. Näin yhteiskuntakin sai lähes ilmaiseksi julkista myönteisyysarvostusta. Suomi kiillotti ensimmäisen kerran julkisuuskuvansa parissakymmenessä Euroopan maassa, mutta yhteiskunta maksoi laskun niillä, jotka sille palveluksia olivat tehneet.

4.3 Helsingin sinfoniaorkesteri Ruotsissa

Helsingin Sinfoniaorkesterin kaksi konserttikautta kestänyt toiminta alkoi virallisesti syksyllä 1912 pidetyllä sinfoniakonsertilla Yliopiston juhlasalissa. Robert Kajanuksen syrjäyttänyt kapellimestari Georg Schnéevoigt oli koonnut orkesterinsa ensimmäiseksi konserttikaudeksi pääasiassa ulkomaisista, eten-

kin saksalaisista soittajista, koska valtaosa suomalaisista muusikoista, joille paikkaa tarjottiin, oli kieltäytynyt tarjotusta tehtävästä ja siten osoittanut solidaarisuuttaan Robert Kajanuksen Filharmonisen seuran orkesteritoiminnalle. Näin Helsingissä aloitti työskentelynsä syyskauden alussa 1912 kaksi täysimittaista sinfoniaorkesteria, joista toinen edusti pääasiallisesti ruotsinkielistä väestönosaa ja toinen suomenkielistä. Koska Schnévoigtin orkesterin soittajat olivat enimmältään ulkomaisia, kutsuttiin Kajanuksen orkesteria siksi "Kotimaiseksi orkesteriksi". Etenkin ruotsinkielinen väestönosa ja ne, jotka olivat sydämistyneet Robert Kajanukseen tämän Pietarin-matkojen johdosta, odotti tulevalta Helsingin Sinfoniaorkesterin musiikkikaudelta paljon. Siihen ladattiin nyt Suomen musiikkielämän koko tulevaisuudentoivo.

Georg Schnévoigt halusi hänkin lähteä orkesterillaan maailmaa valloittamaan. Ajatus on täysin ymmärrettävä, eivätkä tämän päivän kapellimestaritkaan tee asiassa minkäänlaista poikkeusta: kun orkesteri saadaan johtajan mielestä sellaiseen kuntoon, että sen taitoja kehtaa maan rajojen ulkopuolellakin esitellä, on tapana suunnistaa matkaan. Näin teki Schnévoigtkin, mutta taustalla oli myös toinen ajatus: Helsingin Sinfoniaorkesterinkin piti voida hankkia ulkomaan kannuksensa, kuten oli tehnyt aiemmin Kajanuksen johtama Filharmonisen seuran orkesteri Pariisin-matkallaan. Maaliskuuhuhtikuun vaihteessa 1913 lähdettiin Ruotsiin, jossa oli määrä antaa konsertit sekä Tukholmassa että Upsalassa; matkan varrella oli tarkoitus harjoitella julkisesti ohjelmistoa vielä Turussa, jossa kyllä oli oma orkesteri mutta yli puolta pienempi Schnévoigtin soittajistoa. Näinpä Turussa vietettiin melkoisia musiikkijuhlia, kun Helsingin Sinfoniaorkesteri karautti sinne soittamaan Sibeliuksen lisäksi siihen aikaan aivan uutta ja edistyksellistä Mahleria.

Ruotsin-konsertteja mainostettiin poikkeuksellisen näytävästi: lehdet julkaisivat haastatteluja ja dramaattisia tilannearvioita Helsingissä riehuvan orkesterisodan tiimoilta, ja aivan erityisesti lehtiä näytti kiinnostavan se vahvasti mainostettu uusi, mitä Suomen kansainvälisimmäksi mainostetun musiikkihahmon Georg Schnévoigtin kerrottiin tuoneen mukanaan Helsingin ummehtuneeseen musiikkielämään. Dagens Nyheter⁵⁰ painotti sitä, että nyt Helsingistä vierailulle tullut orkesteri olisi se ainoa oikea Suomen "virallinen" edustusorkesteri, koskapa se sai ainoana Helsingin orkesterina täy-

⁵⁰ Dagens Nyheter 31.3.1913

den kaupunginavustuksen. Tällä haluttiin osoittaa, että Kajanuksen orkesteri, joka toki hyvin tunnettiin Tukholmassakin, oli nyt julkiset avustuksensa ja sitä tietä asemansakin menettänyt. Georg Schnévoigtia kuvailtiin suureksi uudistajahahmoksi, joka oli epäitsekkäästi rientänyt pelastamaan Helsingin – ja samalla koko Suomen – onnettomiksi luisuneet olosuhteet musiikin alalla jättäen epäitsekkäästi taakseen loisteliaan maailmanmaineensa tarjoamat mahdollisuudet. Robert Kajanuksesta ja hänen ansioistaan Suomen säveltaiteen hyväksi sen paremmin kuin Filharmonisen orkesterin tekemästä Ruotsin-matkasta v. 1900 ei lehti muistanut mainita halaistua sanaa. Ei jää arvailujen varaan, mikä taho nämä tiedot lehdelle oli syöttänyt.

Ruotsissa orkesteri antoi kaikkiaan neljä konserttia, joista kolme Tukholmassa ja yhden Upsalassa. Musiikkiarvostelijat, jotka olivat varsin nimekkäitä ruotsalaisen musiikkimaailman edustajia kuten Vilhelm Peterson-Berger, Ture Rangström ja Olallo Morales, ylistivät yhdestä suusta orkesterin kurinalaista työskentelyä ja kapellimestarin kykyä hallita suuren orkesterin soitinmassoja niin että kaikki aiotut yksityiskohdat ja pienimmätkin sävelfinessit olivat selvästi kuultavissa. Myös vierailun suurta periaatteellista merkitystä Ruotsin musiikkielämään painotettiin; tekihän Schnévoigt ruotsalaisille tunnetuksi paitsi naapurimaan merkittävimmän säveltäjän Jean Sibeliuksen musiikkia myös erityisesti kaikkein uusimpia eurooppalaisia säveltäjiä kuten Gustav Mahler, joka oli säveltäjänä silloin vielä täysin tuntematon koko Pohjolassa. Mahlerin neljännen sinfonian lisäksi ruotsalaisyleisö sai kuulla seen Ricahrd Straussin Sinfonia domestican ja Also sprach Zathustran. Muita orkesteriteoksia olivat Tshaikovskin neljäs ja Sibeliuksen ensimmäinen sinfonia. Soolonumeroina esitettiin Sigrid Schnévoigtin tulkinnat Tshaikovskin ja Griegin pianokonsertoista, joiden esityksissä kritiikki ei nähnyt vähäisintäkään moitteen sijaa. Arvostelijat olivat valmiit luokittelemaan solistin – aivan aiheellisesti – Euroopan huomattavimpiin naispianisteihin kuuluvaksi.

Kiertueen "kakkossolistina" esiintyi orkesterin oma konserttimestari Richard Burgin, joka soitti Glazunovin viulukonserton. Ajattelemisen aihetta tulevaan ohjelmistosuunnitteluun antoi eräs nimetön Svenska Dagbladetin kriitikko⁵¹ ihmettelemällä, miksi suomalainen orkesteri ei ulkomaisella kiertueellaan soittanut muuta suomalaista musiikkia kuin yh-

⁵¹ Svenska Dagbladet 2.4.1913

den ainokaisen Sibeliuksen sinfonian, joka ei sävellyksenä edes saanut kaikilta tahoilta varauksetonta kiitosta; sen "heikkouksia" pohdiskeltiin lehdissä yhtä lailla kuin positiivisiakin ominaisuuksia.⁵² Kaiken kaikkiaan ruotsalaislehdistö kirjoitti erittäin näkyvästi Helsingin Sinfoniaorkesterin vierailusta. Ja jälleen kirkastettiin maailmalla suomalaista säveltaidetta. Vai olisiko sittenkin käynyt tällä kertaa niin, että siinä kirkastuivatkin pikemminkin Mahler, Strauss, Grieg ja Tshaikovski ja maestro Schnévoigt itse? Yksi Sibeliuksen sinfonia ei tällä kertaa tarvittavassa määrin kyennyt ylittämään ruotsalaista julkisuuskynnystä. Vai olisiko syynä ollut ehkä Ruotsin musiikkielämän *fac totum*, kriitikko Vilhelm Peterson-Berger, jonka suhteet Sibeliukseen ja tämän säveltaiteeseen olivat lievästi sanoen kriittiset?

4.4 Helsingin kaupunginorkesteri Englannissa

Alkusyöksystä 1933 – heti uuteen virkaansa Helsingin kaupunginorkesterin johtajaksi Kajanuksen jälkeen tultuaan – Georg Schnévoigt herätti orkesterin piirissä ajatuksen konserttimatkasta Englantiin. Idea lienee ollut peräisin edellisen kevään aikana Helsingissä järjestetystä Englannin-viikosta, jota oli vietetty lähinnä teollisuuden ja kaupan piirissä tapahtuvien toimintojen edistämiseksi.⁵³ Suomalaisen orkesterin lähettäminen ulkomaille konsertoimaan oli tuolloin ajatuksenakin aivan uusi; tuskin kenelläkään oli enää muistissa 34 vuotta aiemmin tehty Keski-Euroopan konserttikiertue. Kaupungin musiikkilautakunta piti ajatusta ymmärrettävästi varsin tärkeänä,⁵⁴ jonka jälkeen Schnévoigt sai siltä valtuudet aloittaa neuvottelut englantilaisen agentin kanssa. Järjestelyihin otti heti alusta lähtien aktiivisesti osaa Suomen valtion edustajana Lontoon-lähettiläämme G.A.Gripenberg.

⁵² Dagens Nyheter 5.4.1913

⁵³ Helsingin Sanomat 13.5.1934

⁵⁴ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 2.12.1933 ja 27.12.1933

Schnéevoigtin kunnianhimoisena tavoitteena oli antaa Lontoossa viisi pääasiassa Sibeliuksen musiikkiin keskittyvää orkesterikonserttia. Lontoolainen agentti tosin esitti vakavia varauksia liian rohkeasti lasketusta yleisömenestyksestä, koska kiertueen ajankohta, touko-kesäkuun vaihde, oli Lontoon musiikkielämän kaikkein vilkkainta kautta, jolloin siellä vierailivat samaan aikaan monet merkittävät ulkomaiset konsertti- ja oopperaseurueet. Suurlähettiläs Gripenbergkin oli perustellusti sitä mieltä, että paikallisen konserttitoimiston esittämä kolmen konsertin sarja olisi Schnéevoigtin viiden konsertin sarjaa huomattavasti realistisempi vaihtoehto.⁵⁵ Samalla hän esitti kantanaan – konserttiagenttuurin ideaa mukailleen – että olisi “aivan välttämätöntä saada Sibelius itse johtamaan kolmesta konsertista vähintään kaksi, sillä ainoastaan tässä tapauksessa voitaisiin olla varmoja konserttien yleisömenestyksestä. Jos Sibelius ei kuitenkaan saapuisi Lontooseen, olisi hyvin kyseenalaista, miten lontoolaisyleisö olisi saatavissa ollenkaan liikkeelle”.

Kapellimestarikysymyksestä sukeutui lopulta suuri ja periaatteellinen näkemysero, jopa riita, sillä Sibeliuksen aiottu esiintyminen omien teostensa johtajana ei ymmärrettävistä syistä miellyttänyt Schnéevoigtia, sillä hän tahtoi esiintyä yksin ilman Sibeliuksen “varjostusta”. Samaten hän halusi ehdottomasti pitää kiinni suunnittelemaastaan viiden konsertin sarjasta. Ankaransävyyisessä ja loukkaantuneen tuntuoisessa kirjeessään suurlähettiläs Gripenbergille hän toteaa kategorisesti, “ettei kaupunginorkesteri tule missään tapauksessa matkallaan konsertoimaan kenenkään muun johdolla kuin oman vakinaisen taiteellisen johtajansa”. Schnéevoigt jatkaa kirjeessään: “Matkaidea on yksin minun, enkä näe mitään mieltä järjestää mainiota tilaisuutta jollekin ulkopuoliselle korjata niitä hedelmiä, jotka minä omalla taiteellisella työlläni olen saavuttanut! Sibelius ei ole mikään varsinainen kapellimestari eikä hän varmaan enää edes johdakaan. Sitä vastoin olen koko ajan ollut sillä kannalla, että Sibelius olisi pyydettyvä mukaan matkalle ja hänen tulisi astua konserttien jälkeen vastaanottamaan yleisön kunnian- ja kiitoksenosoitukset.”⁵⁶ Sibelius itse oli todellakin jo matkasuunnitelmien varhaisessa vaiheessa ilmoittanut, ettei hän tule osallistumaan orkesterin konsertti-kiertueeseen sen paremmin johtajana kuin soittajiston maskottinakaan, joten se ongelma näytti ratkeavan itsestään.

⁵⁵ G.A.Gripenbergin kirje intendentti Ernest Pingoud’lle 20.10.1933

⁵⁶ Schnéevoigtin kirje Gripenbergille 2.11.1933

Schnéevoigt oli hiukan tarpeettoman pontevasti kuuluttanut julkisuudessa lähtevänsä orkestereineen 'maailmaa valloittamaan' ja näyttämään nirsolle englantilaisyleisölle, ettei hänen Kajanuksen jälkeen uudesti trimmatun orkesterinsa tarvitse lainkaan hävetä esim. Berliinin tai Wienin filharmonikkojen tai BBC:n sinfoniaorkesterin rinnalla.⁵⁷ Lontoolaisen agenttuurin johtaja antoi kuitenkin – brittiläisen-hienostuneeseen tapaan – Schnéevoigtin ymmärtää, että tarpeetonta liioittelua kenties tulisi välttää: "En ollenkaan epäile, etteikö orkesterinne olisi lajissaan erittäin hieno, ja tiedän toki myös itse, että professori Schnéevoigt on erinomainen kapellimestari. Valitettavasti vain kumpakaan näistä ilmeisistä tosiasioista ei vielä toistaiseksi voida pitää Lontoossa itsestänselvyyksinä – niin kuin luonnollisestikin pitäisi kaikin mokomin tehdä."⁵⁸

Vuoden 1934 alussa Lontoon-matkan toteuttamiseksi muodostettiin kaupunginorkesterin Lontoon-matkan komitea, jonka tehtävänä oli vaikeiden taloudellisten kysymysten järjestäminen. Kävi näet ilmi, ettei tälläkään kertaa ollut mahdollista järjestää matkaa pelkän julkisen rahoituksen turvin, vaan sponsoriapua tarvittiin kipeästi yksityisiltä tahoilta, erityisesti elinkeinoelämän piiristä. Asiaa vaikeutti vielä yleismaailmallinen talouspula – nykykielellä kai lama – joka pakotti harkitsemaan jokaisen pennin venytystä kunnallisessa julkishallinnossakin.

Lontoon-matkan komitean uutterana puheenjohtajana ja rahoituskysymyksen pääasiallisena ratkaisijana toimi Suomen tuon ajan talouselämän nimekkäin patruuna, vuorineuvos Jacob von Julin, ja peräti tasavallan presidentti P. E. Svinhufvud oli houkuteltu matkan muodolliseksi suojelijaksi. Opetusministeriön, Helsingin kaupungin sekä Kordelinin ja Ahlströmin rahastojen avustusten lisäksi tarvittiin vielä teollisuuden ja liike-elämän taloudellista tukea – kuten Suomen Pankin silloinen pääjohtaja Risto Ryti asiaa ideoi.⁵⁹ Merkittävän rahallisen tukensa antoivat mm. Suomen Selluloosayhdistys, Suomen Sokeri, Suomen Paperitehtaitten yhdistys ja Suomen Puuhiomoyhdistys sekä vielä esim. Sinebrychoff Oy, joka lahjoitti omia tuotteitaan 2 600 pulloa olutta soittajien tarpeisiin laivamatkaksi, sekä Rettigin ja Strengbergin tupakkatehtaat, jot-

⁵⁷ Uusi Suomi 13.5.1934 ja Helsingin Sanomat 9.5.1934

⁵⁸ Wilfrid van Wyckin kirje Ernest Pingoudille 13.12.1933

⁵⁹ Helsingin Sanomat 13.5.1934

ka lahjoittivat orkesterin jäsenille yhteensä 20 000 savuketta matkaeväiksi.⁶⁰ Koska nämäkään varat ja eväät eivät vielä riittäneet, von Julin hankki sekä koti- että ulkomailta suuret rahalliset takuut, joita valitettavasti jouduttiin sittemmin myös käyttämään, sillä kustannukset ylittyivät kokonaisbudjetista 600 000 mk:lla (noin 870 000 nykymarkkaa).

Yleisömenestyksen varmistamiseksi von Julin allekirjoitti vielä 1 077 henkilökohtaista kirjettä merkittävälle lontoolaisille elinkeinoelämän johtohahmoille tarjoten lippuja myytäväksi kaupunginorkesterin konsertteihin. Suomen suurlähettilään puoliso, rouva Peggy Gripenberg taas kirjoitti samassa tarkoituksessa yli 400 vastaavanlaista kirjettä Lontoon diplomaattipiirien edustajille.⁶¹

Kaupunginorkesterin Lontoon-matka haluttiin nähdä siten yksissä mielin tärkeäksi ei vain "maailman suurimman elossa olevan säveltäjän" – kuten asia lehdistössä ilmaistiin – teosten autenttisen esittämisen kannalta maailman eräässä tärkeimmässä konserttikeskuksessa. Sen lisäksi matkan aatteellista merkitystä painotettiin: Suomi halusi kirkastaa kulttuurikuvaansa maailmalla. Oli itse asiassa kyse suomalaisesta kulttuurialan suurisuuntaisimmasta propagandakiertueesta 34 vuoteen sitten orkesterin Pariisin-matkan kesällä 1900. Ilmeisestikin juuri tämänkaltainen matkan tavoitteiden painotus sulatti mm. Suomen talouselämän tunteita kulttuurielämää kohtaan ja sai ne siksi myöntämään suurlahjoituksia tuolloin vallinneesta lamasta huolimatta. Ehkäpä ne vainusivat matkassa myös omiin taloudellisiin etuihinsa liittyvää mainosarvoa. Samalla tavoin suuri yleisökin – "yleinen mielipide" – otti asian odottamattoman täydellisesti omakseen: ihmisiä yhdisti lähes kansallisylpeys siitä, että nyt Suomi oli lähdössä näyttämään maailmalle, mitä se osasi. Vuonna 1934 kaupunginorkesterin Lontoon-vierailu oli varmasti mittasuhteiltaan ja merkitykseltään kokonaan toista luokkaa kuin saman orkesterin sittemmin toteutuneet monet ulkomaanvierailut. Tähän ajatteluun nojaten – Helsingin kaupunginorkesteri edusti Lontoossa koko Suomea ja sen kulttuuria – orkesterin englanninkieliseksi nimeksikin tuli vierailun ajaksi "Finnish National Orchestra", Suomen kansallisorkesteri.

Lontoon konserttien ohjelmistokysymys ei ollut helppo ratkaista. Schnéevoigtilla oli omia, peräänantamattomia käsityksiään sen rakenteesta, lontoolaisagentilla samoin omiaan.

⁶⁰ Lontoon-matkan Komitean raportti opetusministeriölle 6.11.1934

⁶¹ Uusi Suomi 21.6.1934

Käsitykset eivät olleet aina tarpeeksi lähellä toisiaan, ja näin yhteentörmäyksiltä ei voitu välttyä. Schnéevoigtin vaatimista Wagner-alkusoitoista lontoolaisagentti ei halunnut kuulla puhuttavankaan siitä yksinkertaisesta syystä, että Lontoossa vieraili vuosittain mm. maineikkaita saksalaisorkestereita, joiden autenttisten Wagner-esitysten rinnalle oli sen mielestä tarpeettoman riskialtista tuoda suomalaista esitystä verrattavaksi.⁶² Ohjelmiston perusrungon rakenteesta vallitsi molempien osapuolten kesken täysi yksimielisyys: sen tuli muodostua Sibeliuksen sinfonioista ja eräistä muista hänen orkesteriteoksistaan. Sibeliuksen itsensä mielipidettä ohjelmakysymyksestä tiedusteltaessa tämä oli ilmoittanut, että eräille nuoremmille ajankohdan suomalaisille säveltäjille tulisi myös varata tilaisuus teostensa esittelemiseen kansainvälisellä areenalla. Sibelius ei kylläkään itse halunnut nimetä yhtään nuorempaa suomalaista säveltäjää eikä sävellystäkään, jotka voisivat tulla kysymykseen.⁶³ Moninaisten selvittelyjen jälkeen – Schnéevoigtin mielestä Sibelius yksin olisi riittänyt edustamaan suomalaista säveltaidetta – tällaisiksi säveltäjiksi sovittiin Selim Palmgren, Leevi Madetoja, Toivo Kuula, Väinö Raitio ja Uno Klami. Palmgrenin Virta-pianokonsertton esittäjä muodosti jälleen seuraavan vaikean ongelman. Lontoalainen konserttitoimisto olisi ehdottomasti halunnut esittäjäksi säveltäjän itsensä, joka oli aiemmin esittänyt konserttonsa piano-osuutta suurella menestyksellä sekä Amerikassa että Euroopan metropoleissa. Siihen Schnéevoigt ei voinut suostua, vaan hän vaati solistiksi oman puolisonsa Sigrid Schnéevoigtin, minkä kiistan hän myös sittemmin voitti. Laulusolistiksi kiinnitettiin Suomalaisen Oopperan solisti Helmi Liukkonen.

Konserttimatkan valmisteluvaiheessa Schnéevoigt kiinnitti musiikkilautakunnan huomiota siihen seikkaan, että orkesterin normaalikoko, 69 soittajaa, oli liian pieni ajatellen esiintymistä suuressa Queen's Hallissa. Lautakunnan anomuksesta kaupunginhallitus myönsi varat 16 avustajan palkkaamiseen,⁶⁴ joten kaupunginorkesterin soittovahvuus Lontoon-kiertueella oli 85 muusikkoa.

Ennen matkalle lähtöään orkesteri antoi matkavahvuudessaan kaksi jäähyväiskonserttia 14. ja 18.5.1934. Näiden konserttien ohjelmassa olivat luonnollisesti kaikki Lontoossa esi-

⁶² Wilfrid van Wyckin kirje Ernest Pingoud'lle 20.1.1934

⁶³ Uusi Suomi 21.6.1934

⁶⁴ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 3.4.1934

tettävät teokset. Kotimaiset arvostelut olivat odotetusti rohkaisevan ylistäviä; erityisesti keuhuttiin jousiston uudesti syntyntä sointia, jonka oli arvostelujen mukaan saanut aikaan orkesterin tilapäinen vahvistettu kokoonpano.⁶⁵ Toisaalta eräät arvostelijat olivat huomaavinaan paikoitellen kenties yliharjoittelusta johtuneita väsymisen merkkejä.⁶⁶ Lähtöhaastatte- luissa Georg Schnéevoigt kertoi, että Lontoossa ovat juuri konsertoineet Berliinin ja Wienin filharmonikot, mutta – kuten Schnéevoigt vitsaili – ”vasta kolmas kerta toden sanoo --”,⁶⁷ minkä lehdet heti otsikoivat: ”Sibeliuksen musiikilla Englan- tia valloittamaan”.⁶⁸

Kaupunginorkesteri antoi Lontoon Queen’s Hallissa kolme konserttia: 29.5., 1.6. ja 4.6.1934. Näiden lisäksi pidettiin yksi konsertti myös Hullissa 5.6.

Ensimmäisen konsertin ohjelma oli seuraava:

Elgar	Cockaigne-alkusoiitto
Sibelius	Tuonelan joutsen
Sibelius	Sinfonia nro 7
Sibelius	Pohjolan tytär
Sibelius	Sinfonia nro 1

Toisen konsertin ohjelma oli seuraava:

Sibelius	Öinen ratsastus ja auringonnousu
Sibelius	Sinfonia nro 6
Palmgren	Pianokonsertto (Virta), solisti: Sigrid Schnéevoigt
Kuula	Orjan poika
Klami	Karjalainen rapsodia

Kolmannen konsertin ohjelma oli seuraava:

Madetoja	Häijyt oopperasta Pohjalaisia
Sibelius	Luonnotar, solisti: Helmi Liukkonen
Sibelius	Sinfonia nro 4
Raitio	Joutsenet
Sibelius	Sinfonia nro 2

⁶⁵ Evert Katila, Helsingin Sanomat 15.5.1934

⁶⁶ Väinö Pesola, Suomen Sosialidemokraatti 19.5.1934 ja Yrjö Suomalainen, Uusi Suomi 19.5.1934

⁶⁷ Uusi Suomi 20.5.1934

⁶⁸ Uusi Suomi 23.5.1934

Hullin City Hallissa annetun konsertin ohjelma oli seuraava:

Sibelius	Finlandia
Sibelius	Satu
Palmgren	Pianokonsertto (Virta), solisti: Sigrid Schnéevoigt
Sibelius	Tuonelan joutsen
Sibelius	Valse triste
Sibelius	Luonnotar, solisti: Helmi Liukkonen
Klami	Karjalainen rapsodia.

Pessimistisistä ennakko-odotuksista huolimatta liput konsertteihin menivät yllättävän hyvin kaupaksi: ensimmäinen Lontoon-konsertti lähes pelkästään Sibelius-ohjelmin oli käytännöllisesti katsoen loppuun myyty (noin 2 200 kuulijaa), kun taas ne konsertit, joiden ohjelmassa oli vähemmän Sibeliusta muiden suomalaissäveltäjien hyväksi myivät jossain määrin heikommin, joskaan eivät huonosti nekään (kaikissa yli 1 800 kuulijaa). Tämä todisti konserttiagentin väitteet periaatteeltaan oikeiksi siinä, että lontoolaisyleisö halusi kuulla suomalaisorkesterin esittämänä nimenomaan – ja pelkästään – Sibeliusta. Ottaen huomioon senkin, että samoiksi päiviksi oli Lontooseen sattunut muitakin merkittäviä vierailukonsertteja – mm. Benjamino Giglin konsertti Royal Albert Hallissa, jossa oli lähes kymmentuhatta kuulijaa, ja Vladimir Horowitzin pianoilta – tulos oli odotettua huomattavasti valoisampi. Mainittakoon vielä, että orkesterin vierailu Englantiin muodosti sattumalta eräänlaisen ”Suomi-viikon” – joksi Schnéevoigt oli halunnut alkuun matkaa nimitettävän – koska samaan aikaan mm. laulajatar Astra Desmond antoi arvostelujen kiittämän Kilpis-konsertin Wigmore Hallissa ja Aulikki Rautawaara esiintyi suurella menestyksellä erään saksalaisen oopperaseurueen solistina.⁶⁹

Englantilaisyleisö tunsi Sibeliuksen, oli tottunut hänen musiikkiaan arvostamaan ja jopa rakastamaan. Voidaankin sanoa, että Englanti oli Suomen lisäksi ainoa Euroopan maa, jossa Sibeliuksen musiikkia tuolloin ylipäänsä ymmärrettiin. Sibelius-propagandaa oli Isossa-Britanniassa tehty jo paljon alkaen Sibeliuksen ystävistä Rosa Newmarchista aina Sir Henry Woodiin, huomattavaan Sibelius-kapellimestariin, ja Cecil Grayhin, skottisäveltäjään, jonka kirjoittama Sibelius-monografia oli ilmestynyt pari vuotta aiemmin ja saanut innoittuneen vastaanoton. Cecil Gray laati myös konserttien käsiohjel-

⁶⁹ Helsingin Sanomat 11.6.1934

matekstit Sibeliuksen teoksista ja hoiti ansiokkaasti Sibeliuspublisiteettia muutoinkin arvostettuna musiikkikriitikkona. The Sibelius Society ja levy-yhtiö HMV olivat jo aiemmin julkaisseet äänilevysarjan Sibeliuksen sinfonioista, ja Robert Kajanuksen johtamina ja Lontoon sinfoniaorkesterin soittamina oli myös saatavissa Columbia-yhtiön sarja Sibelius-äänilevyjä, joita suomalaisvierailun yhteydessä tietenkin näkyvästi mainostettiin.

Englantilaisten kriitikkojen arvostelut konserteista olivat yleensä varsin myönteiset, ja konserttiyleisö ”osoitti orkesterille lämmintä myötätuntoa, joka numero numerolta voimistui”. Helsingin Sanomien Lontoon-kirjeenvaihtaja kuvasi tilannetta ensimmäisen konsertin jälkeen näin: ”Tunnelma kohosi kohoamistaan, purkautuen lopulta, Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian suurenmoisen esityksen jälkeen, loppumattomiksi kättentaputuksiksi, eläköön-huudoiksi ja jalkojentömistyksiksi. Illan menestys oli täydellinen --. Orkesterin kunniaksi on sanottava, että se soitti rauhallisesti kuin kotonaan. Prof. Schnéevoigtin kasvoille ilmestyi illan kuluessa yhä aurinkoisempi hymy.”⁷⁰ Arvosteluja kaikista kolmesta Lontoon-konsertista kirjoittivat varmaan kaikki Lontoon kymmenet sanomalehdet sekä kymmenien muidenkin kaupunkien lehdet; näiden lisäksi arviointeja, Sibelius-artikkeleita ja Suomen musiikkia koskevia esseeluontoisia kirjoituksia julkaistiin musiikkialan ammattilehdissä jälleen lukuisia kymmeniä. Kaikkiaan kerättyjen lehtileikkeiden määrä matkalta nousi lähemmäs viiteen sataan.⁷¹

Ryhtymättä tarkemmin erittelemään orkesterin saamaa vastaanottoa, voidaan todeta – eräin varauksin – lähes suomalaislehtien otsikointien tapaan, että ”menestys oli täydellinen”.⁷² Erityisen valppaasti kriitikot pyrkivät etsimään kapellimestarin Sibelius-tulkinnosta joitain oleellisia tulkinnallisia eroja niiden englantilaisten kapellimestarien käsityksistä, joihin konserttiyleisö oli itse tottunut. The Daily Telegraphin kriitikko mm. totesi, että Schnéevoigtin näkemys poikkesi varsin huomattavastikin englantilaisten kapellimestarien käsityksestä, mutta ”olisi turhan uhkarohkeaa sanoa, että kaikki mitä Schnéevoigt teki, merkitsisi ehdotonta paremmuutta”.⁷³

⁷⁰ Helsingin Sanomat 30.5.1934

⁷¹ Helsingin kaupunginarkiston leikekokoelmat: Lontoon matka 1934

⁷² Helsingin Sanomat 30.5.1934 ja Uusi Suomi 30.5.1934

⁷³ The Daily Telegraph 30.5.1934

Esimerkkinä arvostelija mainitsi, että mm. seitsemännen sinfonian 'karheutta' jossain määrin tarpeettomasti siloiteltiin ja että johtaja korosti hieman enemmän kuin tarpeellisesti sinfonian lyyrisiä ominaisuuksia. Pohjolan tyttäressä orkesteri esiintyi kirjoittajan mielestä ansiokkaammin: teos oli kaikin puolin selvä, kiinteä, tasapainoinen ja lujasti koostettu sekä myös tarvittavan runollisesti nähty. The Times taas huomautti, että kapellimestari näytti jättäneen pois jotain oleellista Sibeliuksen 'villeydestä', jota kirjoittaja piti säveltäjän erityisenä tunnusmerkkinä, eikä johtaja liioin tuonut hänen mielestään esiin niitä "wieniläisrytmin kosketuksia", jotka hiukan keventäisivät seitsemännen sinfonian ankaruutta.⁷⁴ Tämäkin kriitikko piti Pohjolan tyttäätä illan ehdottomasti ansiokkaimpana esityksenä ja pohdiskeli lisäksi sitä periaatteellista kysymystä, olisiko suomalaisten tulkintoja kunnioitettava esim. pitämällä niitä jollain tapaa "autenttisina" tai asettamalla ne eräänlaiseen auktoriteettiasemaan muiden tulkintojen yläpuolelle.

Aamulehti The Morning Post puuttui arvioinnissaan mm. instrumenttien käytön englantilaisesta tavasta poikkeavaan käyttöön erityisesti vaskipuhaltimien kohdalla ja piti tätä tekijää alkuun melkoisena esteenä antautua ehdoitta musiikin itsensä vietäväksi. Samaten lehti huomautti, "ettei voida sanoa orkesterin olevan teknillisesti millään muotoa täydellinen - esityksissä oli paljonkin yksilöllisiä puutteita, joita ei voi sivuuttaa - mutta kokonaisuutenaesityksissä oli sellaista alkuperäistä voimaa, että se tuntui paikoin jopa brutaalilta". Tästä huolimatta kirjoittaja antoi myös tunnustusta toteamalla, että "orkesteri ilmensi Sibeliuksen persoonallista voimaa paljon korosteisemmin kuin mihin oli totuttu."⁷⁵ The Evening News -niminen lehti totesi myös, ettei "suomalaisorkesterin esitys antanut vahvistusta niille perin retorille keinoille, joilla meidän johtajame ja orkesterimme koettavat tuoda esiin Sibeliuksen vaikuttavuutta - mutta suomalaisethan tuntevat Sibeliuksensa. -- Suomalaisen orkesterin vierailulle on tästä syystä annettava erityisen suuri arvo. Se on hyvin hieno orkesteri, osittain jopa loistava."⁷⁶ The Evening Standard puolestaan ihaili orkesterin kuria, iskevyyttä ja fraseeraustaitoa.⁷⁷ Yksikään konserttiarvioita kirjoittanut lehti ei jättänyt tietenkään

⁷⁴ The Times 30.5.1934

⁷⁵ The Morning Post 30.5.1934

⁷⁶ The Evening News 30.5.1934

⁷⁷ The Evening Standard 30.5.1934

mainitsematta sitä konserttien saaman julkisen arvonannon hienoa brittiläistä elettä, että kuninkaallisen perheen jäsenet, prinsessat Helene ja Victoria, kunnioittivat läsnäolollaan ensimmäistä konserttia ja että Kreikan kuningas Yrjö oli puolestaan läsnä toisessa konsertissa.

Orkesterin toinen Lontoon-konsertti sai myös periaatteessa hyvän menestyksen, mutta koska ohjelmassa oli muitakin suomalaisia sävellyksiä Sibeliuksen ohella, tunnelma näyttää näiden osalta jääneen melkoisesti vaisummaksi. Sibeliuksen kuudes sinfonia sai odotetusti myrskyisän vastaanoton, sitä verrattiin halukkaasti Henry Woodin äskeisiin Lontoon-tulkintoihin, mitkä todettiin toisistaan täydellisen erilaisiksi. Öinen ratsastus ja auringonnousu ei ollut kuulijoita paljontaan viehättänyt. The Daily Telegraphin kriitikko mm. kirjoitti, ettei teos ole laadullisesti ensiluokan kappale: "-- sen esittäminen ehkä vaatii suurempaa taituruutta kuin tällä orkesterilla on käytettävissään".⁷⁶ Palmgrenin pianokonsertosta sama kirjoittaja totesi lakonisesti, että se toi etsimättä mieleen 19. vuosisadan alun eräitä tunnettuja muistomerkkejä. Muista suomalaisteoksista hän mainitsi – jälleen perin varaukselliseen sävyyn – että Klamin Karjalainen rapsodia "alkoi kuin Tulilintu ja jatkui kuin Ruhtinas Igor; teoksessa on kyllä värikylläisyyttä, mutta siitä valitettavasti puuttuu tyyliä". Kuulan Orjan pojasta kriitikko vain totesi, että siinä oli enemmän voimaa kuin esim. Palmgrenin pianokonsertossa, muttei tippaakaan eleganssia. Loppuhuipennuksenaan kriitikko totesi, että muiden suomalaissäveltäjien musiikki on "valovuosien etäisyydellä Sibeliuksesta".

On totta, että Sibeliuksen säveltäjäkollegoiden musiikki sai melko happaman kritiikin; näinhän oli käynyt Pariisissakin. The Music Lover -lehden kriitikko jopa huomautti, että olisi kernaasi toivonut Sibeliusta nuoremmilta suomalaissäveltäjiltä jotain "kunnolla jännittäviä asioita. Mutta voi! Merkkiäkään sellaisesta ei löytynyt. Palmgrenin pianokonsertossa tuskin oli paljon muuta kuin Rahmaninovia, jota oli maustettu hiukan Gershwin-elementeillä". Toivo Kuulasta ja Leevi Madetojasta kirjoittaja totesi yksikantaan: "Mitä vähemmän heistä sanon – sen parempi."⁷⁷ Tämän kriitikon suhtautuminen Sibeliukseenkin oli poikkeuksellisen penseää, eikä orkesteriaan säästynyt pistäviltä huomioilta: "Vaikka orkesteri jo toisessa konsertissaan soitti kohtuullisen hyvin, se ei

⁷⁶ The Daily Telegraph 2.6.1934

⁷⁷ The Music Lover 9.6.1934

silti ole mikään ensiluokan orkesteri, jollaiseksi sitä on täällä mainostettu.” Musiikkilehti *Musical Opinion*in käsitys Sibeliuksen sinfonioista edusti myös varsin kriittistä näkemystä; artikkelin kiteytyksenä voitaisiin luetella tässä Sibeliuksen pahimmat ”viat”: ”liikaa jatkuvasti toistuvia aineksia, liikaa tshaikovskimaisuutta, liikaa maneereita ja liian vähän todellista asiaa.”⁸⁰ *The Morning Post*inkin mukaan Sibeliuksen kuudes sinfonia eroaa muista aikakauden merkittävistä sinfonioista kuin ”käsittelemätön graniittilohkare kiillotetusta marmorista”. Tulkintakysymyksistäkin lehden kriitiko halusi huomauttaa, että ”tulos ei ollut suoraan sanoen omiaan täyttämään odotuksia”, mutta – kirjoittaja myöntää – odotuksetkin tällaisen orkesterin suorituksista olivat poikkeuksellisen korkealla tasolla.⁸¹

Kolmannen ja viimeisen Lontoon-konsertin ohjelmaan sisältyi mm. Sibeliuksen ’vaikea’ neljäs sinfonia, jonka vaikeudesta, synkkyydestä ja sisäänpäinkääntyneisyydestä jokainen arvostelija halusi keskustella. Kun samaan konserttiin oli sijoitettu myös Sibeliuksen valoisampi ja kaikille lontoolaiskuulijoille tuttu toinen sinfonia, kontrasti oli luonnollisesti jyrkkä. Kuin yhdestä suusta todettiin, että englantilaistenkin oli vihdoin aika tutustua Sibeliuksen ”synkkiin puoliin” todella harvoin kuullun neljännen sinfonian välityksellä. *The Times* epäili, ettei sinfoniolla olisi juuri mahdollisuuksia tulla yhtä suosituksi kuin toinen sinfonia oli. ”Teoksen liittäminen tähän konserttisarjaan oli siksi tervetullut, vaikka tuntuikin siltä, ettei professori Schnévoigt saanut aikaan esitystä, joka olisi ollut kyllin selkeä tehdäkseen sävellyksen merkityksen ja tarkoituksen meille selväksi.”⁸² Madetojan Häijyt ja Raition Joutsenet sivuutettiin yleensä lyhyillä – jopa melko varauksellisilla – huomioilla. Sibeliuksen Luonnotar solistinaan Helmi Liukkonen arvioitiin taas poikkeuksetta myönteisesti.⁸³

Paluumatkalla Suomeen orkesteri konsertoi vielä kertaalleen Hullissa, jossa toistettiin osa Lontoon-ohjelmistoa lähes 2 500-päiselle, erityisen kiitolliselle konserttiyleisölle.⁸⁴ Matkan varrella orkesteri antoi vielä yhden ylimääräisen konsertin Kööpenhaminan Tivolin suuressa konserttisalissa, mikä konsertti koitui kotimaisten lehtikommenttien perusteella nähtynä erinomaiseksi menestykseksi sekin.

⁸⁰ *Musical Opinion* 1934:8

⁸¹ *The Morning Post* 2.6.1934

⁸² *The Times* 5.6.1934

⁸³ *The Times* ja *The Daily Telegraph* 5.6.1934

⁸⁴ *The Hull Daily Mail* 5.6.1934 ja *Helsingin Sanomat* 6.6.1934

Georg Schnéevoigt ja hänen orkesterinsa soittajat kokivat konserttimatkan kauttaaltaan suureksi voitokseen. Englantilaiskriitikoilta orkesteri oli saanut taiteellisesta tasostaan aivan kiistattoman tunnustuksen. Sibeliuksen musiikkikin oli koskettanut paria vähäistä poikkeusta lukuun ottamatta jokaista arvostelijaa ja konserttiyleisön yksittäistä jäsentä. Nimenomaan ja ainoastaan Sibeliuksen musiikilla sai Suomi musiikkeineen ja kulttuureineen Englannissa erittäin myönteistä julkisuutta, jota ilmeisesti vain valitettavan vähäisin osin osattiin sittemmin käyttää maan hyödyksi.

Ainoan pettymyksen tuotti englantilaiskriitikoiden poikkeuksettoman vastenmielinen suhtautuminen muihin esillä olleisiin suomalaissäveltäjiin; edes Palmgrenin Virta-konsertto ei saanut Englannin-matkalla myönteistä arviointia, vaikka teosta oli meillä muutoin pidetty yhtenä parhaista edustussävellyksistämme.

Joka tapauksessa menestystä yleisesti ottaen luonnehdittiin kotiin palattua suuremmaksi, suuremmoisemmaksi ja yllättävämmäksi kuin ennakolta oli koskaan uskallettu arvailla. Englannin-konsertit, Suomen musiikin ja muunkin kulttuurielämän – kirjallisuuden ja arkkitehtuurin – näkyvä esillä olo julkisuudessa, orkesterin suorittama Sibeliuksen toisen ja neljännen sinfonian levytys sekä Finlandian kuvanauhoitus ja viimeisen Lontoon-konsertin suora radiointi ympäri brittiläistä imperiumia koettiin aivan ymmärrettävästi sellaiseksi kulttuurielämämme saavutukseksi, kulttuurikuvan kiillotukseksi, ettei vastaavaa vertauskohdetta aiemmilta vuosilta löytynyt. Orkesterin kautta aikain ensimmäisestä Euroopan-kiertueesta Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1900 ei näissä yhteyksissä mainittu sanallakaan, vaikka varmasti syytä olisi ollut sitäkin muistella. "Unohtamiseen" oli Schnéevoigtilla omat henkilökohtaiset syynsä: hänellä ei luonnollisestikaan ollut vähääkään halua muistella pahimman kilpailijansa ja vihamiehensä, juuri edesmenneen Robert Kajanuksen aiempia taiteellisia voittoja.

Siispä Schnéevoigtin orkesteri palasi Suomeen monilla tavoin juhlistuna "kansallissankarina". Ensimmäisen Englannin-vierailun päätteeksi Schnéevoigt ja hänen englantilaiset isäntänsä sopivat periaatteessa orkesterin uudesta konserttimatkasta Brittein saarille; vierailuväliksi suunniteltiin paria kolmea vuotta. Erinäisistä syistä toinen Englannin-matka ei kuitenkaan koskaan toteutunut hyvistä lupauksista huolimatta. Väliin tulivat ensin Schnéevoigtin monet yksityiset ulko-

maankiertueet pitkähköin virkavapauksin Helsingin kaupunginorkesterista, ja sittemmin suunnitellut vierailuhankkeet teki tyhjäksi 30-luvun lopulla Suomen joutuminen mukaan toiseen maailmansotaan.

4.5 Helsingin kaupunginorkesteri Ruotsissa

Sen sijaan kaupunginorkesterin konserttimatka Ruotsiin toteutui vielä 30-luvun kuluessa, huhtikuussa 1936, jolloin Tukholmassa vietettiin näyttävästi monipuolista Suomi-viikkoa. Näissä merkeissä Tukholmassa vieraili kaupunginorkesterin lisäksi mm. Suomen kansallisteatteri. Kummallakin Tukholmassa pidetyllä konsertilla on poikkeuksellisen suuri propaganda-arvo. Tukholmalaislehdissä kertailtiin laajasti paitsi orkesterin itsensä hankalia alkuvaiheita ensin yhdistyspohjaisena soittajistona ja sitten vaikeita kunnallistamisprosesseja Suomen poliittis-historiallisia taustoja vastaan.⁸⁵ Samalla muisteltiin orkesterin edeltäjän, Georg Schnéevoigtin johtaman Helsingin Sinfoniaorkesterin edellistä Ruotsin-vierailua Helsingin "orkesterisodan" vuonna 1913, joka näyttää jättäneen kirjoittajiin miellyttäviä muistoja.

Tukholman konserttitalossa 20.4.1936 pidetyssä ensimmäisessä vierailukonsertissa oli tällä kertaa esillä pelkästään Sibeliuksen teoksia: Tapiola, Lemminkäis-sarja ja toinen sinfonia. Georg Schnéevoigt ei halunnut enää riskeerata Lontoon-konserttien tapaan ottamalla mukaan muita suomalaissäveltäjiä, jotka auttamatta jäisivät "Suuren Tammen" varjoon ja siten varjostaisivat itse orkesteriakin. Orkesteria kehuttiinkin homogeeniseksi ja korkeatasoiseksi ensembleksi. Sen sijaan käsi-ohjelmatekstit herättivät kriitikoissa jopa närkästystä. Karl Ekmanin kirjoittamia Sibeliuksen esittelyjä pidettiin lapsellisen ylistävinä ja kohtuuttoman subjektiivisina, ikään kuin ne olisi laadittu uskonvarmuutta vahvistaviksi "puolustuspuheen-vuoroiksi", jollaisiin ei nähty minkäänlaista tarvetta.⁸⁶

⁸⁵ Svenska Dagen 21.4.1936

⁸⁶ Nya Dagligt Allehanda 21.4.1936

Lehdet tarttuivat hanakasti myös siihen Schnéevoigtin antamaan ja naiiviksi todettuun lausuntoon, että orkesteri kuuluisi maailman kuuden parhaan sinfoniaorkesterin joukkoon – Schnéevoigt muistelee jonkun englantilaiskriitikon näin kirjoittaneen.⁸⁷ Erään kirjoittajan mielestä orkesteri voi olla laadullisesti varsin mainio, vaikkei se ehkä kuuluisikaan aivan maailmaneliittiin. Tämän konsertin ohjelmasta tukholmalaislehdet kiinnittivät erityishuomionsa Lemminkäis-sarjaan, joka – kuten huomautettiin – oli täysin käsittämättömästä syystä joutunut vuosikymmeniksi unhoon.⁸⁸ Kurt Atterberg oli jopa sitä mieltä, että ”Lemminkäis-sinfonia”, kuten hän teosta nimitti, oli Sibeliuksen sinfoniaista absoluuttisesti paras.⁸⁹

Seuraavana päivänä radioitu toinen Tukholman-konsertti sisälsi uudestaan soitetun Sibeliuksen toisen sinfonian lisäksi mm. osia Uno Klamin Kalevala-sarjasta, Väinö Raition 20-luvun läpimurtoteoksen Joutsenet ja Leevi Madetojan sinfonisen runon Kullervo. Eräs kirjoittaja huomautti arvioinnissaan, että olisi vihdoin aika ottaa Madetojan Pohjalaiset Kuninkaallisen Oopperankin ohjelmistoon. Klamia hän taas tiesi pitää säveltäjänä, johon Suomi oli kaikessa hiljaisuudessa asettanut Sibeliuksen jälkeen suurimmat odotuksensa ja toiveensa.⁹⁰

Kuten tapaan kuului Helsingin kaupunginorkesterin ja Tukholman vastaavan orkesterin yhteistyötä alettiin suunnitella lähitulevaisuutta silmällä pitäen; tarkoituksena oli saada tukholmalaisorkesteri vierailemaan Helsingissä, ja vierailun muotoja suunniteltiin jopa niin pitkälle, että aloitettiin järjestelyt suuren yhteiskonsertin pitämiseksi Messuhallissa ”isäntäorkesterin” kanssa.⁹¹ Tämäkään vastavierailu – kuten mikään aiemmistakaan – ei toteutunut hyvää suunnitelmaa pidemmälle.

⁸⁷ Svenska Dagen 21.4.1936

⁸⁸ Dagens Nyheter 21.4.1936

⁸⁹ Stockholms Tidning 21.4.1936

⁹⁰ Nya Dagligt Allehanda 22.4.1936

⁹¹ Helsingin Sanomat 24.4.1936

4.6 Kirkastuiko Suomi-kuva?

Edellä on musiikillisen Suomi-kuvan tietoista kirkastamista ulkomaille seurattu neljän suomalaisen orkesterivierailun näkökulmasta vuosina 1900, 1913, 1934 ja 1936. Näistä ensimmäinen, Pariisin-kiertue, oli eräänlaista harjoittelua kansainvälisiin olosuhteisiin, kun taas Lontoon-vierailu näyttää sujuneen jo verrattain rutinoituneesti. Orkesteri taustavoiminaan tiedosti jokaisella matkalla uskollisesti vastuunsa Suomen kulttuurikuvan virallisena inkorporaationa: Soittajistoa vahvistettiin matkoja varten tuntuvasti; se pyrittiin joka kerta trimmaamaan poikkeuksellisen hyvään soittokuntoon; kapellimestari- ja solistikysymyksestä, joiden ymmärrettiin olevan matkan onnistumisen keskeisimpiä kysymyksiä ohjelmiston valinnan ohella, käytiin kiivaitakin neuvotteluja, koska erimielisyyttäkin esiintyi; ohjelmiston valintaan kiinnitettiin erittäin suurta huomiota, koska suomalaisen musiikin asemaa konserttiohjelmiston peruspilarina pidettiin itsestäänselvyytenä; muuhun Suomi-kuvan propagointiin kuten käsiohjelmiin ja konserttien ennakkomainontaan panostettiin parhaalla mahdollisella tavalla, koska sillä uskottiin olevan positiivista vaikutusta musiikkiyleisön muodostamaan kokonaiskäsitykseen orkesterivierailusta.

Suomalaisten orkesterien ulkomaankiertueilla, jotka Schnévoigtin viimeisen Ruotsin-matkan jälkeen pysähtyivät kahdeksikymmeneksi vuodeksi, oli jokaisella kiistatta positiivinen vaikutuksensa ei vain yksin suomalaiseen musiikkiin ja orkesteritaiteeseen, vaan niiden avulla kyettiin kääntämään varsin tehokkaasti ulkomaisia katseita Suomen suuntaan. Englannin-matkalla kyettiin todistettavasti edistämään myös suomalaisen kaupankäynnin ja teollisuudenkin etuja Englannissa.

Siitä huolimatta saavutetut konkreettiset edut tai ennalta asetetut tavoitteet – mahdollisesti maailmalla syntynyt myönteinen kulttuurikuva Suomesta, suomalaisen musiikin edustuskelpoisuus ulkomaisilla konserttilavoilla, suomalaisen esittävän säveltaiteen kansainvälisestäkin arvioiden kohtuullisen laadukas taso – jäivät enemmän tai vähemmän kertaluonteisiksi saavutuksiksi. Suomella ei ollut varaa taikka ehkä tai toakaan panostaa enempään. Liioin ei ollut olemassa "kulttuu-

rin edistämismääräyksiä”, ei Suomi-instituutteja, ei kulttuuri-
virkamiehiä ulkovaltain edustustoissamme, ei suomalaisen
kulttuurin professoreita ja lehtoreita ulkomaisissa yliopistois-
sa, kuten nyt on.

Paljon pyyteetöntä työtä, suuria uhrauksia ja äärimmäisiä
ponnistuksia valui siksi osittain hukkaan; jokainen kulttuu-
rimme yksittäinen kirkastusmatka oli tavallaan aina aloitetta-
va alusta. Ne yksityiset henkilöt, jotka hankkeidensa toteutta-
miseksi puuhasivat, tekivät intomielisesti tärkeäksi arvioitua
työtään aatteen vuoksi, eivät koskaan minkään palkkion toi-
vossa.

Nyt tilanne on sikäli muuttunut, että valtio on tunnusta-
nut tämän työn kuuluvan ainakin jossain määrin itselleen
mm. perustamalla edellä sanottuja instituutioita ja alkamalla
pohtia ulkomailla koettavaa Suomen kulttuurikuvaa. Siitä on
myös osoituksena mm. Kansainvälisen tiedottamisen neuvot-
telukunnan asettaminen ja sen ideoiden julkistaminen 1991,
itsenäisyytemme 75-vuotisjuhlien – kulttuurimme tähän asti
laajimman kansainvälisen kirkastuskatselmuksen – tausta-ai-
neistoksi.⁹²

⁹²

Kansainvälisen tiedottamisen neuvottelukunta. Loppuraportti 1990,
70-75

5 MUSIIKKIA MONEEN MAKUUN

5.1 Valiosinfonioita eliittiyleisölle

Sinfoniakonsertteja on perinteen mukaisesti aina pidetty sinfoniaorkestereiden tärkeimpänä, keskeisimpänä ja eräänlaisena perustoimintamuotona; kaikki muu konserttitoiminta taas on ollut enemmän tai vähemmän sitä palvelevaa tai ainakin sen täydentäjää. Niin kauan kuin Suomessa on julkisia orkesterikonsertteja järjestetty vuodesta 1790, niiden muodot ovat olleet ensisijaisesti sinfonisia, sillä juuri sinfoninen musiikki oli 1700-luvulta lähtien ehkäpä kaikkein käypäisintä käyttömusiikkia. Vieläkään muodot eivät ole siitä muuttuneet: sinfoniakonsertin ydin, päänumero, on edelleenkin sinfonia mahdollisista solistikonsertoista tai muista täytenumeroista huolimatta. Tässä tilanteessa on pysytty mm. siksi, että parin vuosikymmenen tauon jälkeen tänä päivänä sävelletään jälleen sinfonioita tai ainakin sinfonista musiikkia. Ajassa muuttumattomaan asenteeseenkin viittaavat suorasti sinfoniakonserteista pitkään käytetyt esteettiset tai jopa sosiaaliset rinnakkaiskäsitteet – ”eliittikonsertit” ja ”valiokonsertit” – joilla pyrittiin tähdentämään tietyllä tavoin kvalitatiivista vastakohtaa ”helppotajuisille” tai peräti ”kansankonserteille”.

Kun 1800-luvulla sinfoniakonserttien perinne levisi Turusta Helsinkiin akateemisten kapellien ja soitannollisten seurojen sinfonisten harrastusten kautta, tavaksi tuli seurata ohjelmistonkokoamisessa yhä toimivaa sinfoniakonsertin rakennetta: alkusoitto-solistikonsertto-sinfonia, jota sittemmin hieman eri tavoin varioitiin. Joka tapauksessa konsertin ehdoton painopiste oli sinfoniassa. Orkesterien kokoonpano on tietenkin aina asettanut esitettävälle musiikille omat rajansa, sillä klassista sinfonista ohjelmistoa on voitu aivan hyvin esittää verrattain pienelläkin kokoonpanolla, kun taas romanttiseen ja myöhäisromanttiseen ohjelmistoon on yleensä tarvittu ns. suuri, vähintään 70 soittajan vahvuinen orkesteri.

Aivan oman lukunsa muodostivat sellaiset teokset, joissa suuren orkesterin lisäksi tarvittiin esittäjistöön mukaan kuoro. Tällaiset teokset nousivat heti alusta pitäen suuren yleisön erityissuosioon, sillä kun esiintyjäjoukko oli poikkeuksellisen massiivinen, sitä oli ilmeisesti myös esityksestä saatu elämys: useissa tällaisissa tapauksissa esiintymislavalla oli yhtäaikaisesti liki kaksisataa soittajaa ja laulajaa.

Näitä tarkoituksia varten Robert Kajanuksen johtaman Filharmonisen seuran orkesterin elimellisenä osana oli instituutio nimeltä Sinfoniakuoro. Sen perustamisajankohdaksi mainitaan useissa muisteloissa vuosi 1888. Tällöin Kajanus – johtaessaan ensimmäistä kertaa Beethovenin yhdeksännen sinfonian kolme perättäistä esitystä, 12., 14. ja 16. huhtikuuta – tarvitsi esittäjistöönsä kolmen vokaalisolistin lisäksi suurta kuoroa. Juuri muutakaan mahdollisuutta ei ollut kuin sananmukaisesti polkaista tyhjästä tätä tarkoitusta varten erityinen kuoro, sillä Richard Faltinin perustama ja johtama maineikas Lauluyhdistys oli lopettanut toimintansa jo neljä vuotta aiemmin 1884. Beethovenin yhdeksännen sinfonian esitys vuonna 1888 ei kuitenkaan vielä ratkaissut tulevien orkesterikuoroteosten esitysongelmia, sillä vain tätä konserttia varten kokoonpantu kuoro ei vielä jäänyt pysyvänä instituutiona eloon. Noista Beethoven-konsertista syntyi kuitenkin se positiivinen käsitys, että yhdeksännen sinfonian esityksiä pidettiin orkesterin koko siihenastisen toiminnan ylittämättömänä huippuna.

Vuonna 1890 Kajanus vieraili Saksassa johtamassa Berliinin filharmonikoita, jolloin ohjelmassa oli mm. hänen oma sinfoninen runoelmansa Aino. Samalla matkalla hän sai lisäopastusta kapellimestarintyöhönsä itseltään Hans von Bülo-

wilta; tämä ei jäänyt kotimaassa huomiotta. Lehdet nimittäin raportoivat, että Kajanuksen johtamiseen oli tullut lisää tuoretta voimaa, ryhtiä ja tarkkuutta, mikä varmaankin olisi tarpeen – näin yleisesti spekuloitiin – johdettaessa tulevaisuudessa Beethovenin yhdeksännen sinfonian kaltaisia, poikkeuksellisen suurta esityskoneistoa vaativia teoksia. Mainittakoon, että esityskoneiston vahvuus oli Beethovenin yhdeksännen sinfonian esityksissä ollut puolisentoistasataa henkeä.

Jostain syystä seuraava kuoro-orkesteri -esiintyminen siirtyi kuitenkin neljän vuoden päähän, jolloin Helsingin päivälehdissä¹ julkaistiin huhtikuussa 1892 seuraavanlainen uutinen: "Kapellimestari R.Kajanus on perustanut täällä Lauluyhdistyksen --. Kantajoukkona tulee olemaan se sekakööri, joka on harjoitettu Beethovenin 9:ttä sinfoniaa varten--." Vasta kun Beethovenin yhdeksäs sinfonia tällöin (23.4.1892) uudelleen esitettiin lähes entisin kuorovoimin, muodostui sinfoniakuoro vakinaisluontoiseksi instituutioksi, jonka tavoitteena oli esittää orkesterin kanssa yhdessä vuosittain pari kuoroa edellyttävää suurteosta. Vuotta 1892 onkin siksi oikeampaa pitää sinfoniakuoron todellisena perustamisvuotena.

Sinfoniakuoron tarpeellisuus Kajanuksen orkesterin yhteydessä tunnustettiin kauttaaltaan. Silti sen taival ei aina ollut kovin ruusuinen, sillä tyyppillisenä amatöörikuorona se tarvitsi ammattiorkesterin omaksumiskykyyn nähden moninkertaisen valmentautumisajan. Herkkähermoinen Kajanus ei monine kiireineen jaksanut itse juurikaan paneutua äänenmuodostuskoulutukseen tai edes varsinaiseen "stemmaharjoitteluunkaan", joka luonnollisesti on aikaavievin ja tuskallisin harjoitteluprosessin vaihe. Tämän vuoksi hän kehitti omaksi tuekseen erinomaisesti toimineen "instruktöörijärjestelmän". Toisin sanoen kuoron "instruktööri" eli stemmaharjoittaja opetti laulajille kädestä pitäen usein kuukausimääriä kestäneiden harjoittelukausien aikana yksittäiset äänet ja tarvittaessa eri soolo-osuudetkin, minkä jälkeen Kajanus itse piti vain kuoron ja orkesterin yhteisharjoitukset. Sinfoniakuoron ansiokkaista instruktööreistä on ennen muuta mainittava Kajanuksen sisar, Selma Kajanus, jonka kerrotaan hoitaneen harjoittajan tehtävänsä uupumattomalla tarmolla ja kyenneen myös innostamaan laulajakaartinsa niissä oloissa ylittämättömiin saavutuksiin. Muina menestyksekkäinä harjoittajina toimivat mm. maineikkaat kuoronjohtajat Carl Sjöblom, Richard

¹ Uusi Suometar 21.4.1892

Schida, Fanny Flodin-Leclercq, Bertha Liljeström-Funtek ja Josefina Lattu.

Kuoron amatööriluonne sai monen musiikin ammattilaisen ainakin toiminnan alkuvuosina suhtautumaan sen osamisen tasoon hyvinkin varauksellisesti. Esimerkiksi Richard Faltinin kerrotaan vakavasti ravistaneen päätään ja ilmaisseen vahvan epäilyksensä kuultuaan Kajanuksen hankeesta ottaa esitettäväksi Beethovenin Missa solemnis huhtikuussa 1893.² Useilta tahoilta tulleista epäilyistä huolimatta Kajanus päätti riskeerata – eikä ilmeisestikään turhanpäiten – ottaen huomioon, mitä lehdistö esityksestä kirjoitti: "Myrskyisiä suosionosoituksia ja loputtomia esiinhuutoja --. Hän on jälleen vienyt musiikkiamme ja musiikkielämäämme suuren askelen eteenpäin. -- Eilinen konsertti oli hänelle, hänen köörilleen ja orkesterilleen täydellisin voitto."³ Eikä siinä vielä kaikki. Ennen konsertin alkua johtajalle ojennettiin orkesterin fanfaarien kera ja yleisön innokkaasti hurratessa laakeriseppele sinivalkonauhoin, joissa oli kultakirjaiminen teksti: "Missa Solemnis 18 19/4 93 med tacksamhet af kören." Konsertin päätyttyä Kajanukselle tuotiin yleisön puolesta vielä toinenkin seppel, jonka ojensi Jean Sibelius. Tämän seppeleen nauhoissa luki: "Robert Kajanukselle 18 19/4 93 kiitollisilta kuulijoita."

Sibelius tiesi kokemuksestaan tarkoin, millaista oli työkennellä niin monenkirjavan esittäjistön kanssa tyydyttävään tulokseen pääsemiseksi; olihan hän itse lähes päivälleen kaksi vuotta aiemmin johtanut oman Kullervo-sinfoniansa kantaesityksen osittain samojen laulajien kanssa; sen esityksen valmistelu ei suinkaan ollut sujunut vastoinkäymisittä. Sinfoniakuoron uusi tuleminen ei vielä silloin ollut tapahtunut, ja yksin tätä tarkoitusta varten kokoon haalitun kuoron koostumus oli todella kirjava: "pääkaupunkilaisherroja, jotka tulivat ensi-iltaan frakissa, ja tervetulleena vahvistuksena lukkarikoulun oppilaita yksinkertaisissa pukimissaan. Hän [Sibelius] puhui saksaa orkesterille, ruotsia pääkaupunkilaisherroille ja suomea lukkaripojille,--."⁴

Orkesterin 1890-luvun ohjelmistoon kuului useita suurten säästyksekkien kuoroteosten esityksiä, joissa sinfoniakuoro itseoikeutetusti avusti. Aikajärjestyksessä ehkä edustavinta – ja myös vaativinta – ohjelmistoa edustivat mm. Beethovenin

² Suomalainen 1952, 90

³ Uusi Suometar 20.4.1983

⁴ Tawaststjerna 1965 269

yhdeksännen sinfonian neljän esityksen (1888, 1892, 1896 ja 1905) ja Missa Solemniksen ohella Bruchin Kaunis Helena (1892), Brahmsin Kohtalonlaulu (1893), Verdin Requiem (1894), Berliozin Faustin kirous (1895 ja 1900) sekä saman säveltäjän Romeo ja Julia (1897) ynnä vielä Mozartin Requiem (1898).

Vuosisadan vaihduttua ohjelmisto kasvoi vielä laajamuu-
toisemmilla teoksilla, joita olivat mm. Bachin h-molli messu (1901), Mozartin c-molli messu (1902), Lisztin Christus (1903), Händelin Samson (1904), Haydnin Luominen (1910) ja Lisztin Missa Solemnis (1911), joka jäi sinfoniakuoron viimeiseksi esiintymiseksi. Läheskään aina ei Helsingin musiikkiyleisön mielenkiinto vastannut sitä vaivannäköä, mitä musiikkikirjallisuuden suurten teosten valmistaminen esityskuntoon oli orkesterilta ja kuorolta vaatinut. Joskus saatiin tyytyä puoleen salilliseen tai vain muutamaaan kymmeneen kuuliijaan, joskus taas laulusolistit – kohteliaasti sanoen – eivät olleet aina ajan tasalla, ja joskus kritiikilläkin oli huonot päivänsä, mitkä seikat herättivät Kajanuksessa ymmärrettävää katkeruutta.

Huhtikuussa 1911 sinfoniakuoro esiintyi viimeisen kerran toimittuaan sitä ennen liki neljännesvuosisadan ajan. Tänä aikana se paitsi avusti parissakymmenessä suurteoksessa sekä monissa pienemmissä kuoroa vaativissa orkesteriteoksissa, se myös lauloi kuoro-osuuksia lukuisissa oopperanäytännöissä, joita sen toiminnan aikoihin oli Helsingissä erittäin runsaasti tarjolla, yliopiston promotiojuhllisuuksissa, isänmaallisissa tilaisuuksissa jne. Näin tehdessään se voidaan nähdä sen perinnön jatkajana, minkä Richard Faltin oli luonut perustessaan aikanaan oman perinteikkään "Lauluyhdistyksensä". Sinfoniakuoron tehtävät siirtyivät sittemmin erälle nuoremille kuoroille kuten Suomen Laululle, Svenska Oratorieföreningenille, Kansalliskuorolle ja Kilven Kuorolle. Ei ole epäilystä, etteikö sinfoniakuoro olisi ollut mitä merkittävin tekijä Helsingin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun musiikkielämässä.

Aivan ensimmäisistä sinfoniakonserteista lähtien tavaksi oli tullut valmistaa soitantokauden aikana keskimäärin kahdeksan sinfoniakonserttia; tämä määrä perustui siihen järjestelmään, että ns. sesongin aikana lokakuusta toukokuuhun harjoitettiin kuntoon yksi vaativa sinfoninen eliitti-/valiokonsertti kuukaudessa. Näissä luvuissa pysyttiin 1900-luvun alkuun saakka, jolloin konserttien määrää lisättiin yli kaksin-

kertaiseksi. Esimerkiksi 1910-20-luvuilla sekä jälleen 1940-50-luvuilla oli sinfonisen musiikin kysyntä ja sitä tietä tarjonta erittäin vilkasta; edes maailmansotien monine seurauksineen ei annettu vaikuttaa pääkaupungin konserttitarjontaan, koska kysyntää riitti sotatilan keskelläkin. Kun Yleisradio avasi oman orkesterinsa konsertit yleisölle avoimiksi, mitä ne eivät siihen saakka olleet olleet, Helsingissä oli 1940-luvun lopulta lähtien säännönmukaisesti viikottain vähintään neljä orkesterikonserttia: kaksi sinfoniakonserttia ja kaksi kansankonserttia. Yleisöä niihin riitti vielä 1960-luvun alkuun saakka, vaikka monilla tahoilla tarjontaa pidettiin järjettömän suurena.

Sinfonista musiikkia harrastavan yleisön määrä oli alkuun tietenkin vaatimaton, mutta siitä kiinnostuneiden määrät alkoivat nopeasti lisääntyä Filharmonisen seuran perustamisesta lähtien – kiitos Robert Kajanuksen muilla konserteillaan harjoittaman musiikkikasvatustyön – kasvaakseen 1900-luvun alussa sellaisiin mittoihin, että yleisöä oli säännöllisesti käännytettävä yliopiston juhlasalin ovelta takaisin, koska pääsyliput oli myyty aina loppuun jo ennakkomyynnissä. Kahden ensimmäisen kymmenluvun aikana kävijämäärät vaihtelivat 350-550 kuulijan tietämissä. Käytännössä se tarkoitti noin puolta yliopiston juhlasalillista kuulijoita.

Yleisön konserteissa käyntiä näyttää määrittäneen sellainen laki, että sota- ja pulakausina, jolloin aineelliset olot olivat huonot, konserteissa kävijöiden määrät nousivat huippulukemiin, koska hieman liioitellen sanoen rahalla ei ollut juuri muuta ostettavaa kuin konserttilippuja. Kun taas valtion yleis-tilanne parani, vallitsi rauhan aika ja taloudellinen noususuhdanne ja rahalla voitiin ostaa tavaraa, konserttien kävijämäärät vastavuoroisesti laskivat pohjalukemiin. Ilmiö todistaa sitä, että aineellisten olojen ollessa epävakaa ihmiset pyrkivät ravitsemaan itseään kaikilla tarjolla olevilla henkisen kulttuurin muodoilla. Taloudellisen korkeasuhdanteen aikana ihmisten kiinnostuksen kohteet taas ovat enemmän materiaaliset, jolloin henkisiin harrastuksiin jäävä kapasiteetti on vähäisempi. Tätä merkillistä teoriaa vahvistavat selvästi koko 1900-luvun ensimmäisen puoliskon lipunmyyntitilastot sekä Helsingin kaupunginorkesterissa että radio-orkesterissa.

Konserttilippujen mieletön kysyntä sai joskus aikaan Suomen oloissa ennen kokemattomia ilmiöitä, kun lippujen myyntiä oli ylenmääräisen kysynnän vuoksi pakko rajoittaa ja sinfoniakonserttien määrää lisätä kaksinkertaiseksi. Helsinki-

läisten vuonna 1946 kokemaa sinfonisen musiikin nälkää osoittaa konkreettisesti mm. se, että kun kaupunginorkesterin kausilippujen myynti oli ilmoitettu aloitettavaksi eräänä syyskuuisena maanantaiaamuna klo 9, ensimmäiset aiemmista kokemuksistaan viisastuneet jonottajat saapuivat Fazerin musiikkikaupan ovelle jo edellisenä sunnuntai-iltana klo 19:n maissa. Puoleen yöhön mennessä jonottajia kerrotaan olleen jo pitkälti toista sataa. Helsingin Sanomat⁵ kertoi jonotustunnelmista, jotka eivät suinkaan tapahtuneet ensimmäistä kertaa, näin: "Jonotustaktiikka oli tottumuksesta edistynyt huomattavasti. Pari jonottajaa siirteli shakkinappuloitaan kuin shakkiturnauksessa ainakin. Toiset taas kuluttivat aikaansa lueskelemalla tai soittamalla mukanaan tuomallaan gramofonilla konserttimusiikkia. Muutaman kerrotaan jopa kääriytyneen makuupusseihinsa. Jonottajat itse pitivät huolen siitä, että kukaan ei päässyt etuilemaan, sillä jokaiselle jonoon tulijalle annettiin järjestysnumero." Lehtitietojen mukaan niillä, jotka olivat tulleet jonottamaan viimeistään klo 3:een mennessä aamuyöllä, oli jonkinlaisia toiveita kausilipun saamiseksi. Pisimmillään yöllinen lippujono kiemurteli Fazerin liikkeen edustalta Aleksanterinkadulta Mikonkadulle aina nykyisen Renlundin rautakaupan kohdalle lähelle Hallituskadun risteystä! Orkesterin hallinto oli järjestänyt paikalle pari rotevaa torvensoittajaa valvomaan jonottajien oikeusturvaa, ettei "tiskinaluskauppaa" tai mustan pörssin keinottelua pääsyt tapahtumaan. Huomattakoon, ettei kyseessä ollut minkään maailmantähden yksittäinen konsertti, jonne ryntäyksen olisi voinut ehkä käsittää, vaan Helsingin kaupunginorkesterin tavanomaisen sinfoniakonserttisarjan kausilippujen myynti.

Ensimmäisen suomalaisen klassisen musiikin tähtikultin syntymää taas saatiin todistaa syyskuussa 1969. Tauno Hannikaisen äkillisen kuoleman jälkeen 1968 hänen johdettavakseen suunnitellun sinfoniakonsertin oli johtanut Okko Kamu, Hannikaisen oppilas Sibelius-akatemian kapellimestariluokalta. Ohjelma oli vaativa: Brahmsin Haydn-muunnelmat, Mendelssohnin neljäs sinfonia ja Dvorákin sellokonsertto solistina Paul Tortelier. Erityisen vaativa se oli 22-vuotiaalle Okko Kamulle. Konsertin jälkeisinä päivinä lehdet eivät kitsastelleet kehuissaan; kaikki puhuivat "vuoden tapauksesta", sensaatio-

⁵ Helsingin Sanomat 2.9.1946

ta vailla vertaa.⁶ Suomalaiselle kapellimestaritaivaalle oli näin syntynyt uusi tähti, joka komeettamaisesti syöksyi miltei täydestä pimeydestä kirkkaiden valokiilojen loisteeseen. Mutta vieläkin parempaa oli tulossa. Vajaan vuoden kuluttua tästä debyyttistään Kamu näet voitti kansainväliset Karajan-kilpailut.

Kuin tilauksesta – mutta kuitenkin täydellisestä sattumasta – Kamulla oli aiemmin tehty sopimus johtaa kaupunginorkesteria pari päivää kilpailuvoittonsa jälkeen. Kun taidemusiikkimaailman taivaalle oli kerralla syntynyt uusi kirkas supernähti, saattaa varvata, että yleisöryntäys tähän konserttiin oli Suomen oloissa ennen kokematon. Helsingin Sanomat⁷ kuvasi tilannetta näin: "Uusimman suomalaisen musiikin historian nopein pääsylippujen kato tapahtui maanantiaamuna, kun kaupunginorkesterin torstaisen sinfoniakonsertin kerta-lippuja alettiin myydä: noin puoli tuntia oli kulunut lippukassan aukeamisesta, kun kysyjä sai jo vastaukseksi 'loppuunmyyty'." Fazerin musiikkikaupan lipunmyyntiä ja lipunjonottajien oikeuksia oli pyydetty vartioimaan anivarhaisesta aamusta Helsingin kaupungin poliisivoimat. Tämä ryntäys oli vastaavanlainen kuin vuoden 1946 ryntäys, mutta tällä kertaa ei jonotettu kausilippuja koko konserttikauden tilaisuuksiin eikä suinkaan esimerkiksi illan maineikkaan pianosolistin, Rolf Bergrothin vuoksi, joka esiintyi pitkästä aikaa Mozartia soittaen, vaan nyt jonotettiin Okko Kamun vuoksi. On kai tarpeetonta muistuttaa, että suomalainen lehdistö eli valtaisassa Kamu-huumassa monen kuukauden ajan: Ensimmäinen suomalainen vakavan musiikin tähtikultti oli siten synnytetty.

Sinfoniakonserttien vakioyleisön musiikkimaku puolestaan noudatti ymmärrettävästi omia säännönmukaisia lakejaan. Makutottumuksia kuvastaa hyvin esimerkiksi se mielihetimitiedustelu, joka järjestettiin konserttiyleisölle marraskuussa 1953. Tiedusteluun otti osaa käytännöllisesti katsoen koko satunnainen konserttiyleisö (726 henkeä), jota pyydettiin nimeämään kolme säveltäjää, joiden teoksia konserteissa toivottiin esitettävän. Tiedustelun tulos ei ollut yllättävä: se antoi selvän tuen harjoitetulle ohjelmapolitiikalle, jota noina vuosina luotsasi Tauno Hannikainen. Ylivoimaisena suosikkina oli tietenkin Sibelius, joka sai yksin 245 ääntä. Yli 100 ääntä saivat musiikin "kolme suurta B:tä" – Beethoven (173), Brahms

⁶ Helsingin Sanomat 9.11.1968

⁷ Helsingin Sanomat 30.9.1969

(145) ja Bach (129) – sekä yleisön erityissuosikki Tshaikovski (101). Alle sata ääntä saivat seuraavat ulkomaiset säveltäjät mainitussa järjestyksessä: Mozart, Bartók, Prokofjev, Franck, Bruckner, Stravinsky, Shostakovitsh, Hatshaturjan, Grieg, Chopin, Ravel, Debussy ja Schumann. Suomalaisista säveltäjistä oli Sibeliuksen jälkeen suosituin Uno Klami, joka sijoitui koko kilvassa seitsemänneksi; häntä seurasi 12:ntena Leevi Madetoja ja Einar Englund seuraavana. Heidän jälkeensä eniten saivat ääniä Ahti Sonninen, Ernest Pingoud, Heino Kaski, Toivo Kuula, Selim Palmgren ja Väinö Raitio. Muut suomalaiset säveltäjät eivät saaneet kuin muutamia hajääniä.⁶

Tulosta saattaa kuvata odotetun kaltaiseksi, sillä tämän-taipaisissa mielipidetiedusteluissa yleisöllä on tapana sosiaalipsykologisten lakien mukaan eniten "pitää" siitä musiikista, jota sille on viime aikoina useahkosti tarjottu ja jota se siis jossain määrin tuntee. Konserttiohjelmaa selatessa havaitsee helposti, että soitetuimpia teoksia olivat noina aikoina olleet juuri parhaiten sijoittuneiden Bachin, Beethovenin, Brahmsin ja Tshaikovskin sävellykset. Kotimaisista säveltäjistä Sibeliuksen saama sijoitus oli lähinnä itsestään selvyys. Ja koska Klamin musiikkia oli ilmeisesti eniten hänen jälkeensä esitetty, yleisö myös "piti" siitä. Ainoa poikkeus tästä ajatuskaavasta on Pingoud, jonka teoksia ei ollut esitetty sitten säveltäjän kuoleman 1942 sävellysten partituurien katoamisen vuoksi mutta jotka sitä ennen olivat olleet Helsingin orkestereissa erittäin hyvin esillä. Tästä huolimatta Pingoud sijoittui suomalaisista säveltäjistä niinkin korkealle kuin kuudennelle sijalle. Einar Englundin sijoittuminen heti Madetojan jälkeen osoitti, että yleisö oli ottanut omakseen hänen kaksi sinfoniaansa, jotka vastikään oli kantaesitetty. Tällä kertaa yleisön toiveet oli toteutettavissa helposti: minkäänlaista muutosta ohjelmapolitiikkaan ei tarvinnut tehdä. Eikä toistaiseksi tehtykään. Muutoksen aika tuli vasta myöhemmin.

Hieman sisäänpäin kääntynyt helsinkiläinen musiikkielämä alkoi selvästi piristyä ja kansainvälistyä 1940-50-lukujen vaiheessa, jolloin pitkän tauon jälkeen alkoivat ulkomaisten kapellimestari- ja solistikuuluisuuksien vierailut. Samaten perinteiset standardiohjelmistot alkoivat uudistua radikaalisti: uusi musiikki teki voimakasta tuloaan Suomeenkin. Kun esimerkiksi venäläistä musiikkia ei ollut kuultu Tshaikovskin tai Rahmaninovin lisäksi muuta, tämä aika toi esiin uuden nimen, Dmitri Shostakovitshin, jonka sinfoninen tuotanto oli

⁶ Helsingin Sanomat 12.11.1953

nyt näkyvästi esillä. Samanaikaisesti karttuivat myös Bartók-, Hindemith- ja Britten-ohjelmistot. Kotimainen sävellystaidekin alkoi samaan aikaan uuden nousun, jolloin suuri joukko 1920-40-luvuilla syntyneitä säveltäjiä vakiinnutti asemansa eräinä merkittävinä musiikkikulttuurimme kulmakivinä. Samalla astui suomalaiseen säveltaiteeseen jälleen uusi aika-kausi, uudet sävellystekniset ja -esteettiset ihanteet – mm. dekafoonia ja avantgarde – jotka panivat perinteisen sinfonia-konsertin muotoihin tottuneen eliittiyleisön käsityskyvyn lujille. Siitäkään huolimatta kaikki tahot – erityisesti alati valppaat ja äänekkäät nuoret musiikinopiskelijat – eivät olleet tyytyväisiä hiljaiseloon; heidän mielestään edelleenkin elettiin musiikillisesti pimeää aikakautta.

Jo 1940-50-lukujen vaihteesta lähtien oli uusinta musiikkia pyritty monilla tahoilla järjestelmällisesti tekemään tunnetuksi. Tätä tarkoitusta ajoi erityisesti tammikuussa 1949 perustettu Nykymusiikki–Nytidsmusik r.y -niminen seura, jonka ensimmäisinä puheenjohtajina toimivat Eino Roiha ja Nils-Eric Ringbom. Seuran muina perustajajäseninä oli joukko pääkaupungin nuoria – ja vähän vanhempiakin – nykymusiikin harrastajia kuten Erik Bergman, Einar Englund, Leo Funtek, Uno Klami, Joonas Kokkonen, Aarre Merikanto, Sulho Ranta, Matti Rautio ja Erik Tawaststjerna. Näin siis synnyttiin yhdistys, joka usean vuoden ajan erittäin vireästi edisti uusimman musiikin sarkaa ja joka siten monin aktiivisin toimintamuodoin teki uraa uurtavaa työtä tavoitteensa hyväksi.

Heti perustamisensa jälkeen seura oli ilmaissut myös halunsa liittyä jäseneksi ISCM:ään (International Society for Contemporary Music). Liittyminen ei kuitenkaan käynyt hankaluuksitta, sillä myös Suomen Säveltäjät ry. pyrki mainitun kansainvälisen seuran Suomen-edustusjärjestöksi. Monimutkaisten välienselvittelyjen jälkeen, jotka kaikki käytiin julkisuudessa sanomalehtien palstoilla, Nykymusiikkiseura kuitenkin sai virallisen aseman ISCM:n Suomen-sektiona 1951. Tämä merkitsi sitä, että Suomellekin avautuivat nyt ovet kansainvälisen emoseuran merkittäville kansainvälisille nykymusiikkijuhlille, jonne tämän jälkeen voitiin lähettää edustussävellyksiä Suomesta. Nykymusiikkiseura toimikin heti perustamisestaan lähtien aktiivina konserttien ja keskustelutilaisuuksien järjestäjänä, ja seuran tilaisuuksissa esiteltiin tuoreeltaan mm. Schönbergiä, Weberniä, Bergiä, Boulezia, Beriota

Nonota jne. – monia näistä ensi kertaa Suomessa. Näillä toimintaperiaatteillaan Nykymusiikkiseura toimi vuoteen 1967 saakka.

Nuorin avantgardistipolvi ei kuitenkaan ollut Nykymusiikkiseuran toimintaan tyytyväinen, vaan erinäisten manifestien jälkeen, joita sittemmin kutsuttiin Kari Rydmanin määritelmän mukaan "hätähuudoiksi musiikkikulttuurimme tilasta",⁹ perustettiin sen vastapainoksi 1957 Suomen Musiikki-
nuoriso -niminen seura, jonka johtoon tuli Matti Rautio. Tämän seuran piirissä toimineet nuoret säveltäjät suomivat ahkerasti "sairaana musiikkielämämme"¹⁰ monia mädännäisyyksiä. Eräs ankarimpia puutarhureita oli juuri Kari Rydman. Hänen moniosainen artikkelisarjansa "Sairas musiikkimme", joka julkaistiin Ylioppilaslehdessä, osoitti, että musiikillinen ilmapiiri 1950-60-lukujen vaihteessa ei enää uinunut ruusu-
senuntaan, vaan tilanne oli pikemminkin odottavan jännittynyt: "Kolme kirjoitustani ovat olleet hätähuuto. En pyri häpäisemään henkilöitä vaan asioita ja asiantiloja. Odotan kärsimättömänä, että joku heittäisi tervehdyttävän pommin musiikilliseen slummimme."¹¹ Odotettua pommia vain ei toistaiseksi kuulunut.

Suomen Musiikki-
nuorison järjestämät konsertit, joihin Helsingin kaupunginorkesteri ja Radion sinfoniaorkesteri osallistuivat, herättivät kuulijoissa lähinnä tyrmistyksen tunteita. Nya Pressenin tulistuneelta kriitikolta Nils-Eric Ringbomilta ne saivatkin lennokkaan lempinimen, "lastenkamari-konsertit",¹² josta heti vakiintui yleisesti käytetty nimi kaikille Suomen Musiikki-
nuorison järjestämille konserteille. Niiden ensisijaisena tarkoituksena lienee ollut ärsyttää vanhempaa kriitikko- ja säveltäjäpolvea, miksei myös tyrmistynyttä sinfoniakonsertin vakioyleisöäkin. Tässä tehtävässään ne onnistuivatkin yli odotusten. Ne saivat aikaan loputonta verbaalista saivartelua lehdistössä siitä, mikä oli "oikeaa" taidetta/musiikkia ja mikä taas ei. Kaikkein tiukkailmeisimmin tätä "uutta aaltoa" vastustaneet, tuolloin keski-ikäiset herrat – Joonas Kokkonen, Nils-Eric Ringbom ja Einar Englund – taisivat useimmiten jäädä näissä "suunsoittajaisissa" kunniakkaalle toiselle sijalle.

⁹ Ylioppilaslehti 15.1.1960

¹⁰ Ylioppilaslehti 8.4.1960

¹¹ Ylioppilaslehti 6.5.1960

¹² Nya Pressen 4.2.1962

Loppujen lopuksi ryhmän avantgardistisuus oli verrattain vaatimatonta luokkaa: tällä metelillä tutustutettiin suomalaiset mm. Stockhausenin elektroniseen ilmaisuun, Cagen konkretismiin, uuteen puolalaiseen säveltäjäkouluun, happenningiin jne. Toisaalta nuoret suomalaiset säveltäjät löysivät tätä kautta väylän tuoda esiin omia edellä mainittujen esikuvien innostamina syntyneitä teoksiaan. Näiden prosessien johdosta musiikillinen maaperäkin samalla muokkautui moniin kunnianhimoisempiinkin yrityksiin. Samalla muokkautui konserttiyleisö: perinteisten sinfonisten valiokonserttien eliittiyleisö ei halunnut avantgardea kuulla ja vetäytyi entistä tiukemmin omien mieltymystensä taakse. Siihen antoi pitkän aikaa mahdollisuuden Helsingin kaupunginorkesteri, joka keskittyi kokeilujensa jälkeen selkeästi palvelemaan juuri tämän yleisönosan konserttitarpeita. Radion sinfoniaorkesteri puolestaan lähti rohkeasti uusille teille uuden musiikin ja suomalaisen säveltaiteen ennakkoluulottomaksi suosijaksi. Tämä valinta eriytti pääkaupungin kahden orkesterin ohjelmaprofiilit niin erilaisiksi, että konserttiyleisökin eriytyi sen mukana: kaupunginorkesterin konsertteihin ryhtyivät hakeutumaan ne, jotka halusivat kuulla taattua kvaliteettia, perinteistä klassis-romanttista repertuaaria, radio-orkesterin konsertteja taas kansoittivat pääasiallisesti ne, joita enemmän miellytti oma aika ja sen moninaiset uudet musiikilliset ilmiöt.

5.2 Säveltäjät johtavat omiaan

Pääkaupungin orkesterien tärkeisiin konserttimuotoihin on kuulunut vanhastaan sävellyskonsertti-instituutio. Tämä tarcoitti sitä, että tietty konsertti omistettiin kokonaan jonkun säveltäjän omille sävellystuotteille. Useimmiten sävellyskonserteissa esitettiin kyseessä olevan säveltäjän kaikkein uusimpia teoksia; tavallista olikin, että esitetyt sävellykset olivat vieläpä kantaesityksiä. Sävellyskonsertit oli aloitettu jo 1800-luvun puolella, mutta erityisesti tämän jälkeen sävellyskonser-

teista tuli 1910-20-luvuilla erittäin usein käytetty konserttimuoto. Helsingin kaupunginorkesterin oman organisaation kannalta suurin osa niistä – ehkä muutamaa Sibeliuksen sävellyskonserttia lukuunottamatta – oli kuitenkin luonteeltaan epävirallisia, ts. ne eivät juuri koskaan kuuluneet orkesterin omiin vakituisiin konserttisarjoihin. Tämä tarkoitti, että yksittäiset säveltäjät saattoivat niin halutessaan vuokrata orkesterin tiettyä veloitusta vastaan ”avustamaan” omassa sävellyskonsertissaan. Tapaan kuului lähes poikkeuksetta, että sävellyskonsertin antanut säveltäjä itse johti orkesteria, koska vuokraussopimukseen kuului ainoastaan orkesterin luovutus vuokraajalle muttei orkesterin johtajan luovutusta. Robert Kajanuksen omasta asenteesta nuorten säveltäjien omien teosten kantaesityksiin tiedettiin yleisesti, ettei hän ollut niistä erityisen kiinnostunut eikä juurikaan mahdollisista pyynnöistä huolimatta ottanut niitä johtaakseen.

Huolimatta sävellyskonserttien tietystä epävirallisesta luonteesta tästä instituutiosta kasvoi Suomen uusimman musiikin historian kannalta ehkäpä eräs merkittävimpiä foorumeita, joitten puitteissa ensiesitettiin suunnillen kaikki 1910-20-luvuilla syntynyt ”ensimmäisen modernismiaallon” uusi suomalainen orkesterimusiikki. Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan tapoihin kuului, että se vaati sävellyskonserttia aikovalta säveltäjältä parin musiikkielämän auktoriteetin lausunnot siitä, että esitettäväksi aiottu musiikki vastasi taiteellisesti tarkoitustaan; tällaisina suosittelijoina toimivat useimpien kohdalla Sibeliuksen ohella Selim Palmgren, Erkki Melartin ja Erik Furuholm.

Vuosina 1914-32, jolloin sinfonisen konserttimusiikin kysyntä yleisön taholta oli suurimmillaan, sävellyskonsertteja pidettiin Helsingin kaupunginorkesterissa kaikkiaan noin puolen sataa. 1930-luvulle tultaessa määrät alkoivat huveta, ja 1940-luvulta lähtien ne loppuivat lähes kokonaan.

Kaupunginorkesterissa painoarvoltaan merkittävimmät sävellyskonsertit olivat luonnollisesti Jean Sibeliuksen musiikille omistetut konsertit, joita oli uusintoja mukaan lukematta yhteensä toista kymmentä. Näiden lisäksi Sibeliuksen uutuuksia kuultiin tiheästi muissakin orkesterin sinfoniasarjoissa. Sävellyskonserttinsa Sibelius johti aina itse seitsemännen sinfonian kantaesitystä lukuunottamatta, jonka johti Kajanus. Ei liene liioittelua todeta, että Sibeliuksen kaikki sävellyskonsertit olivat suuria kansanjuhlia, joista ei puuttunut myönteistä

publisiteettia ja jotka useimmiten uusittiin vähintään kerran, monet useamminkin. Tämä todistaa mestarin nauttimaa suurta kansansuosiota. Muita uutterimpia sävellyskonserttien antajia olivat mm. Aarre Merikanto (3 sävellyskonserttia), Väinö Raitio (3), Ernest Pingoud (5), Selim Palmgren (3), Heino Kaski (2), Armas Järnefelt (3), Uno Klami (2) ja Bengt von Törne (2) sekä lukuisa joukko suomalaisia säveltäjiä, jotka esiintyivät kerran. Mainittakoon, että Pietarin konservatorion 1910-luvun johtaja Aleksandr Glazunov, jolla oli ollut vuosisadan alusta saakka läheisiä suhteita Suomen musiikkielämään, antoi Helsingissä kaksi omaa sävellyskonserttia 1920-luvun alkupuolella. Myöskin radio-orkesteri halusi tukea sävellyskonsertein suomalaisia säveltäjiä ja heidän teostensa ensiesittelyä. Ensimmäinen radio-orkesterin järjestämä sävellyskonsertti oli 1932, jolloin esiintyi Väinö Haapalainen johtajana omin sävellyksin. Parin vuoden kuluttua siitä esiintyi Nils-Eric Fougstedt omin sävellyskonsertein ja 1936 debytoi Olavi Pesonen.

Puolesta välistä 1910-lukua oli alkanut ensimmäisen kerran ilmetä merkkejä siitä, että kotimainen säveltaide oli joutunut vakavaan kriisiin. Tähän saakka sävellyksesteettisiä ihanteita olivat säädelleet lähes yksinomaan romanttiset tai eräät nationalistiset eskuvat. Nuoren Aarre Merikannon ensimmäinen sävellyskonsertti loppuvuodesta 1914 antoi vihjeitä, että vallitseva taidekäsitelmä oli vähin erin muuttumassa. Väinö Raition ensimmäinen sävellyskonsertti 1916 ja Aarre Merikannon toinen sävellyskonsertti 1917 olivat tästä jo näkyvämpiä ennusmerkkejä. Pietarissa syntynyt, mutta Venäjän vallankumouksen jaloista Suomeen emigroitunut Ernest Pingoud puolestaan piti ensimmäisen sävellyskonserttinsa Suomessa vuoden lopulla 1918; sitä seurasi muutaman kuukauden kuluessa toinenkin sävellyskonsertti. Voidaan sanoa, että juuri nämä kolme nuorta säveltäjää sysäsivät sävellyskonserteillaan suomalaisen säveltaiteen kokonaan uusille urille, joista sittemmin kehkeytyi ensimmäinen suomalainen modernismiaalto, joka tuskin olisi yltänyt niin nopeasti niin radikaaleihin tavoitteisiin ilman joustavasti ja nopeasti toiminutta sävellyskonsertti-instituutiota.

5.3 Kaiken kansan konsertteja

Eräs Robert Kajanuksen ideoima ja monessakin katsannossa poikkeuksellisen suosituksi osoittautunut konserttimuoto olivat ns. helppotajuiset eli populaarikonsertit. Niiden varhaisin perinne juonsi juurensa 1860-luvun ns. picknickeistä, joissa musiikin kuuntelun lomassa nautittiin makoisan suuhunpantavan ohella monenmoisista muistakin sosieteetin riemuista. Uusitussa muodossaan populaarikonsertit aloitettiin Helsingin Orkesteriyhdistyksen perustamisesta, syksystä 1882 lähtien. Heti alkuun Helsingin suomenkielinen väestönosa rupesi kutsumaan näitä konsertteja tuttavallisesti "populääreiksi", kun taas ruotsinkieliset puhuivat "poppaneista".

Alkuun esiinnyttiin helppotajuisesti kaksi kertaa viikossa, vuodesta 1893 lähtien kolme kertaa ja vuosina 1900-1902 jo peräti neljästi viikossa tiistaisin, torstaisin, lauantaisin ja sunnuntaisin, mikä lienee ollut ennätys lajissaan. Vuosien kuluessa näiden konserttien lukumäärä rajoittui keskimäärin kolmeen viikottaiseen esiintymiseen, kunnes orkesterin kunnallistumisen myötä (1914) ne kävivät sattumanvaraisemmiksi ja loppuivat alkuperäisessä muodossaan vuonna 1919 kokonaan. Populaarien lopettamisesta huolimatta helppotajuisten perinnettä ei luonnollisestikaan kokonaan katkaistu – edellytti hän Helsingin kaupunki sellaisten järjestämistä avustuksensa myöntämisen ehtona – vaan ne jatkuivat uudistetussa muodossaan pitkälle 1950-lukua.

Populaarikonserttien ohjelmisto muodostui yleensä taidemusiikkilajikkeen kaikkein kevyimmästä repertoaarista tai muusta pienimuotoisemmasta musiikista, jolla Kajanus toivoi vähin erin kasvattavansa kelvollista ja asiantuntevaa konserttiyleisöä varsinaisiin eli sinfoniakonserteihinsa, joita hän erityisesti vaali. Hänen mielestään populaareilla, jotka siis edustivat eräänlaista kasvattavaa välivaihetta todellista tavoitetta kohden, oli siksi erittäin merkittävä ja kauaskantoinen musiikkikasvatustehtävä.

Helsinkiin suuntautuneet monien nimekkäidenkin taiteilijoiden vierailut pitivät huolen siitä, etteivät populaarit päässeet muodostumaan ohjelmistoltaan liian "keveiksi" tai yksitoikkoisiksi. Kajanuksen periaatteena näet oli valita vaihtelevaa mutta ei milloinkaan arvotonta ohjelmaa. Ja nimen-

omaan solistiesiintymisiin hän näyttää kiinnittäneen tarkkaa huomiota. Alkuvuosina populaarien solistina esiintyi järjestään orkesterin omia, taitavimpia muusikkoja, joille tällä tavoin järjestyi haluttuja solistiesiintymisiä. Mutta pian Kajanus alkoi kiinnittää ulkomaisiakin solisteja: jotkut kerraksi-pariksi, jotkut taas useammaksi kuukaudeksikin yksinomaan populaareihin. Ja solistin täystyöllisyys oli turvattu, kun esiintymisiä oli enimmillään neljäkin viikossa.

Sen jälkeen kun näissäkin konserteissa päästiin nimekkäiden solistien makuun, alkoi yleisökin tulla kerta kerralta vaativaisemmaksi; sille ei kelvannut mikä tahansa puolihuolimaton soittelu, jota sitäkin toki joskus pääsi tapahtumaan. Tästä ovat osoituksena eräät kipakat yleisönosastokirjoitukset päivälehdissä. Kajanus pyrki pitämään poikkeuksellisen hyvää huolta populaareistaan jo yksinkertaisesti siksi, että ne olivat orkesterin kokonaistalouden tasapainossa pysymisen ehdoton edellytys: usein kovin vajaasti kansoitettut sinfoniakonsertit näet tuottivat orkesterin ylläpitäjälle silkkaa tappiota, kun taas kahdesta neljään kertaan viikossa pidetyt ja lähes säännöllisesti loppuunmyytyt ja siten hyvätuottoiset populaarit paikkasivat sinfoniasarjan taloutta merkittäväällä tavalla.

Populaariperinteen alkuaikoina – vallankin keväisin ja syksyisin – kun ilmat olivat kesäisiä, konserttilippujen kysyntä 1800-luvun lopun lipunmyyntipisteissä, Borgströmin sikaripuodissa ja Hartwallin vesimymälässä, oli verrattain laimeaa, koska kaupunki tarjosi asukkailleen monen muunkin laista kansanhuvia: esimerkiksi Kaivohuoneen vehmaudessa saattoivat esiintyä rykmentin soittokunta ja Unkarista vieraileva mustalaisorkesteri vuoroiloin. Kaartin pataljoona piti taas huolta ulkoilmamusiikista Hesperiaassa, ja Kaisaniemessäkin olivat omat, eräitä piirejä houkuttelevat huvinsa tarjona paitsi ulkosalla myös Willensaunan pikkupaheellisissa sisätiloissa.

Mutta talvisaikaan Kajanuksen populaarit vetivät huoneet täyteen; paljon oli tosin konsertissa läsnä sellaistaakin väkeä, joka ei ihmeemmin piitannut vierailleista solistikuuksista tai Kajanuksen orkesterin sinfoniasarjoista mutta jolle populaarit olivat viikon ohittamaton kohokohtia. Konsertit muotoutuivat pian luonteeltaan tosiasiallisiksi seurapiiritapahtumiksi, jossa käytiin säännönmukaisella tavalla näytäytymässä. Ravintola Seurahuoneessa eli nykyisellä Helsingin kaupungintalolla, jossa konsertit useimmiten pidettiin, oli

alusta pitäen vakiintunut tietty rattoisa tunnelmansa. Yrjö Suomalainen,¹³ yksi orkesterin varhaisia viulisteja, muistelee asiaa näin:

Kantavierailta oli vakituiset pöytänsä: [bassolaulaja] Ojanperä, lukkarikoulun johtaja Achté, [musiikkiopiston viulunsoitonopettaja] Novacek ym. nähtiin viikoittain aivan säännöllisesti populääreissä; taiteilijat kuten Sibelius, ja 'pensselit' Gallén, Eero Järnefelt ym. istuivat omassa pöydässään heti ovesta vasemmalle, ja tuttuja helsinkiläiskasvoja näki ylt' ympäri salissa konjakkikarahvien ääressä.

Näissä konserteissa – jos niitä nykyajan kriteerein varsinaisiksi konserteiksi voi sanoa – yleisö ei istunut suinkaan tuoliriveissään vaan – ravintolasalissa kun oltiin – pienten pöytien ääressä nauttien musiikkia kuunnellessaan erinäisiä virvokkeita. Orkesterilaisten rouvat istuivat kodikkaasti sukankutumiseen ja ristipistotöineen vapaalippulaisina omissa oloissaan parvekkeella, missä soittajat kävivät heitä näyttävästi ja äänekäästikin väliajalla tervehtimässä. On täysi syytä epäillä, että salissa vallitsi konserttitilanteesta huolimatta taukoamaton iloinen puheensorina ynnä sukkapuikkojen ja totilasien kilinä liittyneinä tarjoilijattarien aiheuttamiin ääniin, kun he pöytien välissä puikkelehtien kiirehtivät täyttämään vaativan konserttiyleisönsä juomatoivomuksia. Kun tämä tilanne ilmeisesti häiritsi jotakuta solistiesiintyjää, ruvettiin painettuihin käsiohjelmiin myöhemmin liittämään pieni asteriski (*) niiden sävellyksen osien kohdalle, joissa orkesteri soitti pianissimossa – merkiksi ja varoitukseksi siitä, että niissä kohdin toivottiin vältettävän kovin äänekästä keskustelua. Ei ole tarkkaa tietoa siitä, miten tämä signaali vaikutti yleisökuuriin. Sen sijaan tiedetään, että niiden henkilöiden lukumäärä, jotka harjoittivat musiikin varjolla vallan muita nautintoja, taisi olla väliin melkoinenkin. Uusi Suometar mm. raportoi asiasta kerran närkästyneenä; ilmeisesti kirjoittaja oli joutunut paikkaan, "missä oli joukko nuoria naisia herroineen. He ovat tavallisesti silloin ilman förkeliä ja iloitsevat ja rähisevät kuin keväällä laiturille irtilaskettu hieholauma".¹⁴

Varsin piinallista lienee ollut Kajanuksen tällaista menoa sananmukaisestikin katsella, sillä ajan tavan mukaan Kajanus johti orkesteriaan näissä konserteissa kasvot yleisöön – ja selkä

¹³ Suomalainen 1952, 76

¹⁴ Suomalainen 1952, 78

orkesteriin – päin. Vasta vuosisadan vaihteeseen tultaessa hän vähin erin uskalsi kääntää selkänsä yleisölleen. Huomattakoon vielä, että sinfoniakonsertit Kajanus jo alun alkaen johti nykyisen tavan mukaisesti, selkä yleisöön päin.

Kuten edellä mainittiin, populaarit pidettiin normaalisti ravintola Seurahuoneella. Vuosisadanvaihteen jälkeen orkesteri kuitenkin joutui etsimään uuden konserttitilan näille esiintymisilleen, koska Seurahuoneen omistaja havaitsi, etteivät populaarit enää tuottaneet sitä, mitä niiden olisi tullut tuottaa ollakseen taloudellisesti kannattavia. Toisaalta ravintolatilalle oli löytynyt uudemmanaikaisiakin huvimuotoja kuten revyyteatterit ym. vastaavat ilottelut, jotka alkoivat houkuttella yleisöä vuosisadan alkupuolella enemmän kuin vanhat kunnan populaarit.

Tämän seurauksena populaarit jouduttiin siirtämään Palokunnantalolle, jonka musiikkiakustiikkaa kylläkin pidettiin Seurahuonetta selvästi parempana, mutta perinteikäs tunnelma puuttui: populaarien vakioyleisö ei löytänyt sinne enää tietään, ja salit alkoivat tuota pikaa ammottaa tyhjyyttään, valankin kun osoittautui, ettei Palokunnantalolla saatu aikaan tarjoilumahdollisuuksiakaan Seurahuoneen tapaan. Viimeisenä oljenkortena kokeiltiin vielä Uutta Seurahuonettakin, jossa tarjoilu taas pelasi, mutta sekään ei synnyttänyt enää entisenkaltaista yleisöryntäystä konsertteihin. Näin ollen ei ollut muuta mahdollisuutta kuin lopettaa populaarit kokonaan. Yleisön kiinnostuksen lopahtamisen syytä oli varmasti muitakin: "Elävät kuvat" olivat tulleet muotiin – niitä rynnättiin nyt joukoin ihmettelemään – muissa ravintoloissa soitteli samaten sellaisia orkestereita, joiden tahtia ei vähääkään haitannut, vaikka yleisö käyttäytyi äänekkäästikin, taikurit, revyytaiteilijat, miekannielijät ja muu sirkusväki yksinkertaisesti riistivät markkinat populaareilta.

Kajanuksen orkesterin työskentelyn painopistekin oli alkanut saada uusia muotoja ooppera- ja teatterisoitoista, joten vanhanmalliset populaarit jouti siis lopettaa tarpeettomina uusien viihdemuotojen tieltä keväällä 1919. Niiden sijaan tulivat nyt uudet, samalle sosiaaliryhmälle, "tavallisille musiikinystävälle", tarkoitetut kansankonsertit, joiden järjestämistä kaupunginhallitus – sen jälkeen kun orkesteri alkoi saada enemmän kaupungin tukea – asetti avustuksen myöntämisen ehdoksi. Alkuun näitä konsertteja annettiin kymmenkunta vuodessa, kunnes tarve lisääntyi huomattavasti, ja pian niitä pidettiin jokaisena sunnuntaiamupäivänä mm. vastavalmis-

tuneella Työväentalolla, Ylioppilastalolla ja 1930-luvun alusta lähtien Konservatoriossa. Kansankonserttien ohjelmisto periytyi suoraan populaarien ohjelmaperiaatteista.

Syksyllä 1908 Robert Kajanus loi jälleen uuden konserttityypin, joka pyrki olemaan eräänlainen välimuoto sinfoniakonserttia ja kansankonserttia. Se sai nimekseen kansansinfoniakonsertin. Kerrotaan, että ensimmäisiin tällaisiin konsertteihin mahtui paikalle vain noin kolmasosa halukkaista, vaikka Työväentalon salissa oli 1 165 istuinpaikkaa.⁵

Kansansinfoniakonsertteja tuli yleensä olemaan yhtä monta kuin oli varsinaisia sinfoniakonserttejakin. Näissä konserteissa nimittäin oli ohjelmassa edellisen sinfoniakonsertin päänumero ja sen lisäksi jokin sooloesitys ja päätteeksi jokin lyhyt ja helppotajuinen orkesteriteos. Helsingin kaupunginorkesterin kansansinfoniakonsertit, jotka Robert Kajanus halusi aina itse johtaa, kuulunevat lajinsa ensimmäisiin koko Euroopassa. Tiedossa on, että geneveläinen kapellimestari Henri Marteau noudatti omassa orkesterissaan muutamaa vuotta myöhemmin Kajanuksen esimerkkiä, ja pian tämäntapaiset "puolisinfoniset" konsertit levisivät ympäri Euroopan konserttikeskuksia. Meillä niiden suosio kuitenkin jäi lyhyenlaiseksi.

5.4 Orkesterit kritiikin kourissa

Radio-orkesterin aloitettua syksyllä 1947 julkiset tiistaikonserttinsa kaupunginorkesterin taholta niitä katseltiin hyvin huolestuneesti jopa karsastaen. Syynä oli tietenkin se, ettei samoille markkinoille haluttu mielellään toista yrittäjää. Sekin osattiin ennakoida, että julkisessa konsertoinnissa myös julkinen vertailu orkesterien keskinäisestä paremmuudesta tulisi ennen pitkää väistämättömästi eteen. Luonnollisesti se koettiin kiusalliseksi. Muitakin vaaroja kahden sinfoniaorkesterin konserttitoiminnasta samalla paikkakunnalla nähtiin kuten sekini tosiasia, että konserttimusiikin kokonaistarjonta muo-

⁵ Ringbom 1932, 66

dostui Helsingissä 1940-luvun lopulta lähtien pelottavan suureksi.

Konserttien suuri määrä puolestaan nostatti esiin uusia ongelmia: olihan selvää, että kvantiteetin palvonta alkaisi ennen pitkää tuottaa kvaliteettiongelmiä. Uuden Suomen musiikkiarvostelija Yrjö Suomalainenkin oli jo huomautellut,¹⁶ että Suomen kaikkien orkestereiden lippulaivan, Helsingin kaupunginorkesterin taiteellisessa tasossa oli alkanut viime aikoina ilmaantua arveluttavia horjahduksia. Selim Palmgren puolestaan puhui "luonnottomasta konserttitulvasta", joka uhkasi tukahduttaa kaiken terveen kehityksen. "Koskaan aikaisemmin ei pääkaupungissamme ole niin ylen runsaasti tarjottu keskinkertaisia, heikkoja tai suorastaan ala-arvoisia esityksiä kuin 1946-47 syys- ja kevätkonserttikausina. Älkää hyvät ihmiset puhukokaan musiikkielämän voimakkaasta noususta! -- Sanalla sanoen: sen sijaan että olisivat virkistäviä, kohottavia juhlatilaisuuksia, Helsingissä konsertit ovat käyneet suorastaan maanvaivaksi."¹⁷

Selim Palmgrenin mainitsema konserttitulva pääkaupungissa kuitenkin jatkui entisenlaisena, ja normaalitilanteeksi tasautui neljä säännöllistä orkesterikonserttia viikossa. Pariksi vuodeksi tilanteen syvempi pohdinta jäi, kunnes Uusi Suomi nostatti keskustelun uudestaan vuonna 1951 näyttävällä otsikolla, jossa kuitenkin oli kysymysmerkki lopussa: "Helsingissä liikaa orkesterikonsertteja?"¹⁸ Pyydetty mielipiteet jakautuivat tasaisesti kahtia: toinen puoli esitti, että noissa oloissa kahden orkesterin kilpa oli turha, ja vastapuoli taas totesi, että konserttien rajoittaminen oli perin arveluttavaa. Keskusteluun liittyi paitsi kysymys konserttien väitetyistä liiallisuudesta myös vanha riita Helsingin kaupunginorkesterin ja radio-orkesterin yhdistämisestä, jota on käsitelty toisaalla tarkemmin. Epäilevistä ja varauksellisista asenteista radiotoimintaa kohtaan ei päästy vieläkään, vaikka useimmat kaupunginorkesterinkin konsertit radioitiinkin suorina lähetyksinä ja Yleisradio osallistui merkittäväällä taloudellisella panoksellaan kaupunginorkesterin vierailevien kapellimestarien ja solistien kustannuksiin.

Sanomalehtikeskustelun yksiselitteinen lopputulos oli, että konsertteja oli Helsingin kokoisessa kaupungissa liikaa. Kaupunginorkesterin ja radio-orkesterin konsertit olivat kyllä

¹⁶ Uusi Suomi 23.12.1951

¹⁷ Palmgren 1948, 191

¹⁸ Uusi Suomi 23.12.1951

luonteeltaan selvästi erilaiset: viimeksi mainitut oli tarkoitettu ensisijaisesti radionkuuntelijoille ja ne olivat yhtäjaksoisia ja väliajattomia, eikä ollut väliä sillä oliko niiden radiointitilaisuuksissa läsnä 700 vai 300 henkeä, koska pääasiana oli kuitenkin nauhoitus ja radiointi. Ammattisäveltäjiltä asiaa tiedusteltaessa Kalervo Tuukkanen oli sitä mieltä, että "konserttien yleisömäärä riippuu niiden ohjelmien ja solistien tasosta", jota vastaan hänelläkin oli huomautettavaa. Uno Klami oli haluton vähentämään konserttitarjontaa, vaikka myönsikin, että "taso epäilemättä nousisi, jos konserttien lukumäärää voitaisiin vähentää". Tämä dramaattinen konserttien ja yleisön tulva niihin tyrehtyi pian; jo vuoden vaihteessa 1948-49 kaupungin musiikkilautakuntakin saattoi todeta tuloslaskelmastaan – saman olivat arvostelijat jo jokin aika sitten havainneet – että ensiksi alkoivat sunnuntaikonsertit potea yleisöpulaa, ja pian yleisöpula laajeni muuhunkin konserttitoimintaan.¹⁹ Pohjalukemana voitaneen pitää kevään 1951 erästä onnetonta periodia, jolloin moniin konsertteihin Yliopistolle saatiin myydyksi kertalippuja vain muutama kymmenen kappaletta.²⁰

Toinen kysymys, joka kautta aikojen on aiheuttanut polemiikkaa, on orkestereissa harjoitettu ohjelmapolitiikka. Eri-tyisesti kaksi siihen liittyvää kysymystä on aina ollut esillä. Toinen on uuden musiikin osuus ja toinen suomalaisen musiikin osuus ohjelmakokonaisuudesta. Useimmiten arvostelijat ovat voineet todeta, että kaikkein sorretuimpia alueita ovat juuri nämä mainitut kaksi aluetta. Lähes kaikkina vuosikymmeninä on käyty vähintään yksi ja joskus useampikin kriitikkomittelö ohjelmapolitiikan väitetyistä vinosuuntauksista. Asiaa on luonnollisesti tarkasteltu kummankin pääkaupunkilaisorkesterin näkökulmasta. Jossain tarkastelussa on vuoroin toinen ja taas vuoroin toinen todettu tässä suhteessa "paremmaksi" kuin kilpailija. Eräs toinen tarkastelukulma on ollut kapellimestareittain tapahtuva. Siinä taas on mitattu orkesterien johtajien mieltymyksiä tai antipatioita kahden tunnetun suureen – uuden musiikin ja kotimaisen musiikin – suhteen. Tarkastelun perusteella on voitu laatia eräänlaisia "kapellimestariprofiileja", jotka paljastavat asianomaisen joko sellaiseksi tai tällaiseksi.

¹⁹ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 28.1.1949

²⁰ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 30.3.1951

Lähestulkoon jokainen kapellimestari Kajanuksesta alkaen on vuorollaan saanut julkiset syytteet suomalaisen musiikin ja uuden musiikin syrjinnästä. Julkisuuden piirtämiä kapellimestariprofiileja – olivatpa ne sitten tosia tai epätosia – voitaisiin luonnehtia seuraavasti. Kajanuksen vastainen kritiikki tässä suhteessa alkoi 1910-20-lukujen vaihteesta eikä sen jälkeen lakannutkaan. Hänen musiikkimakuaan syytettiin aika ajoin niin konservatiiviseksi, ettei siihen mahtunut juuri muuta kuin klassismia ja romantiikkaa. Samalla tavoin arvosteltiin hänen haluttomuuttaan esittää sitä runsasta uuden suomalaisen musiikin satoa, joka syntyi pitkin 1910-20-lukua. Georg Schnéevoigt puolestaan aloitti Kajanuksen jälkeen 1930-luvulla radikaaliksi luonnehditun ohjelmapolitiikan, joka kyllä tyydytti kritikoita – mutta ei enää suurta yleisöä, joka edelleen kaipasi perusromanttista ohjelmistoaan, ja kun ei sitä saanut, jättäytyi pois konserteista. Senpä vuoksi hänkin kääntyi viimeisinä vuosinaan hyvin perinteisen ohjelmapolitiikan linjoille. Martti Similän 1940-luvun kapellimestaritaidetta kohtaan nousi myös erittäin vahva kritiikki, joka kyllä ei johtunut noudatetusta ohjelmapolitiikasta sinänsä – jota monet tahot pitivät jopa varsin uudistusmyönteisenä – vaan orkesterin taiteellisen tason täydellisestä romahduttamisesta.

Tauno Hannikaisen epäkiitolliseksi tehtäväksi tuli orkesterin taiteellisen tason nostaminen entiselleen, mistä johtui, että hän joutui aloittamaan kovin varovaisesti matalalla profiililla. Siitä hän kuitenkin pian radikaalistui vanhetessaan enemmän kuin kukaan toinen kapellimestari Helsingissä oli siihen mennessä tehnyt. Jos häntä oli ensimmäisinä virka-vuosinaan moitittu siitä, että uusi musiikki oli vuosi vuodelta loistanut ohjelmistoista poissaolollaan, tilanne oli Hannikaisen runsaan kahdentoista toimintavuoden aikana muuttunut ratkaisevasti uudelle musiikille edullisempaan suuntaan. Tauno Hannikaisen viimeisen kiinnityskauden alkaessa syksyllä 1962 saatettiin lehdissä tarkkojen prosenttilaskelmien perusteella todeta,²¹ että Helsingin kaupunginorkesteri oli tullut pohjoismaisista orkestereista kirkkaalle ensimmäiselle sijalle nykymusiikkimyönteisyydessä. Orkesterin ohjelmistosta ”modernin” musiikin osuudeksi oli laskettu peräti 45 prosenttia, kun sen määrä esim. Osllossa oli 32 prosenttia ja Tukholmassakin enää vain 21 prosenttia. Kun vielä voidaan todeta, että kotimainen musiikki oli sekin alkanut saada vahvan jalansijan

21

Suomen Sosialidemokraatti 3.9.1962

ohjelmaosuuksista ja orkesterille pystyttiin takaamaan keskimäärin 12 tunnin eli neljän kerran harjoittelu kutakin konserttia kohti, oli tilanne muuttunut jo kaiken kaikkiaan melko valoisaksi. Olivatko asiaan vaikuttaneet edellä kuvatut riidat, debatit, polemiikit ja "orkesterisodat", jää pohdittavaksi.

Orkesterien taiteellisen suorituskyvyn kohtalokas alamäki oli toinen niistä ongelmista, jotka alkoivat puhuttaa kriitikoita erityisesti Martti Similän kauden jälkipuoliskolla, 1940-luvun lopulla. Sen jälkeen se onkin ollut jatkuvan tarkkailun ja silmällä pidon alaisena, niin kuin kuuluukin olla. Päivänkriitikki oli yksimielisesti todennut, että heti Hannikaisen tultua ohjaksiin 1950-luvun alusta orkesterin taso oli alkanut ilahduttavan nousunsa. Keväällä 1952 Päivän Sanomien yleisönosastossa² tosin esitettiin huomio, ettei orkesteri kaikilta osiltaan sietänyt lähempää laaduntarkkailua. Kirjoittaja ihmetteli, miksei voitu mennä siihen samaan menettelytapaan, mikä on vallalla muidenkin maiden tärkeimmissä sinfoniaorkestereissa: vakanssiensa säilyttämiseksi soittajat joutuvat lyhyehköin välein astumaan julkiseen pruuviin, 'laaduntarkistukseen' eli soittokokeeseen. Kirjoittajan mielestä muusikot ovat sosiaalisen asemansa varmistuttua ja taloudellisten etujensa parantuttua liiaksi "virkamiesmäistyneet", mikä oli johtanut siihen, etteivät monet viitsineet enää nähdä vaivaa soittotaitonsa ylläpitämiseksi. Kysymys oli arka mutta valitettavan tosi.

Keskustelua orkesterin taiteellisesta tasosta ei 50-luvun alkuvuosina paljonkaan edellisen kommentin lisäksi käyty; yleensä tyydyttiin vain kiittämään kapellimestaria, jonka ansiosta soittajiston taiteellinen kvaliteetti oli kohentunut. Sen sijaan 50-luvun loppuvuosina alkoi – lähinnä sellaisten nuorten kriitikkojen toimesta, jotka olivat hakeneet ponnahtauslautansa Ylioppilaslehdestä ja siirtyneet sitten muihin päivälehtiin – orkesterin ankara "silmälläpito" ja Suomen oloissa ennennäkemättömän kovakourainen arvostelu, jossa ei sanoja säästely eikä kuvia kumarrettu. Kun päivänkriitikot näihin vuosiin saakka olivat tyytyneet suhteellisen hienostuneeseen sävyyn vain vihjailemaan siitä, että parantamisen varaa esityksessä oli, nyt nuoret kriitikot alkoivat seurata partituurit kourassa musiikin etenemistä, ja kukin muusikko sai aamulla lukea lehdestä, miten soolo oli onnistunut, sisääntulo lipsahtanut kahdeksasosan verran, miten nuottikuvaan painetuista nyansseista ei ollut välitetty mitään jne.

² Päivän Sanomat 29.5.1952

Jotkut kriitikot eivät katsoneet tarpeelliseksi piitata lainkaan inhimillisistä hienotunteisuusnäkökohdista, vaan kirjoittivat kritiikkinsä perin suorasukaiseen sävyyn yksittäisen orkesterimuusikon nimen painokkaasti aina mainiten. Vuosista 1957–58 lähtien suorastaan muodiksi tuli kirjoittaa kaupunginorkesterin surkeasta "rappioutilasta" mm. seuraavaan tapaan: "-- ilta oli täydellinen pohjanoteeraus Kaupunginorkesterin rappiossa tältä keväältä. Paitsi sitä, että orkesteri soitti sutuisesti, laahaten ja innottomasti -- se soitti epäpuhtaasti, epätasaisesti ja ennen kaikkea meni kokonaista viisi kertaa 'metsään' yhden ainoan konsertin kuluessa. Kaupunginorkesterin rappio ei johdu kapellimestarista vaan muutamien muusikoiden täysin yliolkaisesta suhtautumisesta työhönsä, muutamien lähinnä iästä johtuvasta teknillisestä rappeutumisesta ja loppujen lopuksi Kaupunginorkesterin virastollisesta systemistä: muusikoiden tasoahan ei valvota, kun he kerran ovat kaupungin virkamiehiksi tulleet, he soittavat eläkeikänsä saakka. -- Prof. Tauno Hannikaisen tulkintoja häiritsi luonnollisesti tavattomasti orkesterin rappio ja tuon tuosta hän sai vaientaa vasemmalla kädellään metsässä vaeltelevia soitinryhmiä. Jos ei johdossa olisi ollut niin rutinoitu mies, oltaisiin varmasti jouduttu katkaisemaan esitys."²³ Esitettävänä teoksina olivat tässä tapauksessa mm. Einojuhani Rautavaaran *Modificata* ja Einar Englundin toinen sinfonia.

Helsingin Sanomien musiikkikriitikon Martti Vuorenjuuren kirjoitus aiheutti luonnollisesti moniviikkoisen vastineiden vaihdon, jossa otettiin mittaa paitsi kirjoittajan ja orkesteriaan puolustamaan nousseen intendentti Nils-Eric Ringbomin partituurinlukutaidosta myös siitä, mitä kumpikin oli konsertissa todella kuullut tai – luullut kuulleensa.²⁴ Yleisökin puuttui halukkaasti keskusteluun,²⁵ mutta lopullista "totuutta" asiassa ei löytynyt tiukoista etsinnöistä huolimatta; sen sijaan sanan säilät säihkyivät, kun taistelevat osapuolet nimittelivät toisiaan ja toistensa tarkoituseriä mm. sellaisilla ilmaisuilla kuten "alkeellisen poleeminen journalismi", "masentava sanomalehtimiesmoraali", "primitiivinen polemiikki", "häikäilemätön kierous", "halpahintainen väittelytyyli" ja "destruktiivinen røyhkeys".²⁶

²³ Helsingin Sanomat 30.4.1958

²⁴ Helsingin Sanomat 11.5.1958

²⁵ Ilta-Sanomat 12.5.1958

²⁶ Helsingin Sanomat 17.5.1958

Päivän Sanomien kriitikko Matti Piipponen pyrki suhtautumaan tilanteeseen objektiivisemmin todeten tyyntäytävästi, että useat soitinryhmät edustavat toki maan ehdottomasti korkeinta tasoa, mutta kiusallisena ongelmana on eräiden soittajien korkea ikä: "On selvää, että harmaat hiukset herättävät ansaittua arvonantoa, mutta orkesterisoinnin rosoisuutta ne toki eivät korvaa."²⁷ Kirjoittaja mainitsi nimeltä neljä orkesterin ansioitunutta – ja iäkkäintä – soittajaa, jotka hänen mielestään ovat viime aikoina osoittautuneet "auttamattomasti liian heikoiksi, kauniimmin sanoen: 'ikä alkaa painaa'." Kysyessään, miksi soittajien eroamisikäraja edelleen pidetään 67 vuodessa, kirjoittaja osui oikeaan. Suomen Muusikkojen Liitto oli kyllä aktiivisesti ajanut eläkeikärajan alentamista, mutta menestys oli ollut huono; orkesterimuusikkojen oli palveltava mainittuun ikään, vaikka taidot alkoivatkin jo rapistua. Lopuksi kirjoittaja vihjaa, ettei kaupunginorkesterin entinen pitkä taiteellinen etumatka Radion sinfoniaorkesteriin enää ollutkaan niin kovin pitkä.

Matti Piipposen arviointiin yhtyi pian kolmaskin ankara puutarhuri, nuori Kari Rydman,²⁸ jonka mielestä kaupunginorkesterin konsertit olivat käyneet lähes piinallisiksi Piipposen jo mainitsemien yksityisten muusikkojen ala-arvoiseksi rapistuneen soittotaidon vuoksi. Rydmanin mielestä orkesterin soittajien taiteilijakurikin oli uhkaavasti heikkenemässä, taiteellinen johto oli tilanteessa voimaton ja orkesterikoneisto virkavaltaistunut. Lääkkeeksi tähän Rydman esitti ohjelman, jossa a) muusikot on alistettava koesoittoon vähintään joka viides vuosi, b) byrokratia poistettava ja soittajien virkamiesasemaan kuuluva koskemattomuus hävitettävä, c) taiteelliselle johdolle suotava valtuudet soittajanpaikkojen jaossa ja – ennen muita toimenpiteitä – d) konserttien määrää on vähennettävä: konsertti joka toinen viikko vuorotellen radioorkesterin kanssa olisi täysin riittävä. Näihin kritiikkeihin ei orkesterin taholta enää vastattu.

Pari muutakin kielteistä julkisuutta saanutta riitakysymystä raastoi kaupunginorkesteria samoihin aikoihin. Itäksalaisen kapellimestarin Kurt Masurin vieraillessa Radion sinfoniaorkesterin johtajana huhtikuussa 1958 häntä haastatellut Helsingin Sanomien²⁹ musiikkitoimittaja Martti Vuorenjuuri

²⁷ Päivän Sanomat 10.5.1958

²⁸ Päivän Sanomat 13.5.1958

²⁹ Helsingin Sanomat 29.4.1958

kirjoitti lehdessään: "Helsingissä hän oli ehtinyt istua Perjan-
taikonsertissa [kaupunginorkesterin konsertissa] ja totesi koh-
teliaasti korviensa olleen lukossa lentomatkan jälkeen, mutta
piti jousistoa silti niin heikkona, että hänenkin korvillaan sen
kuuli." Tämä yksi virke aiheutti seuraavan lehtipolemiikin ja
omanarvontuntoisten herrojen "tukkanuotan", kuten sitä
lehdissä nimitettiin. Kirjoituksen mukaan Masur oli rohjen-
nut todeta perin kriittisen lausumansa orkesterista, jota hän it-
se ei edes johtanut, yhden konsertin perusteella ja kaiken li-
säksi "korvat lukossa" äskeisen lentomatkan jälkeen.

Oli selvää, että arvostelun kohteeksi joutuneen orkesterin
johtaja, Tauno Hannikainen, kimmastui, lähetti Masurille
äkäisen kirjeen ja toimitti sen myös julkisuuteen. Lehdet sai-
vat jälleen riemastuttavaa polemiikkaa kirjoittaakseen. Kir-
jeessään Hannikainen kummeksui haastattelua seuraavasti: "-
- minusta tuntuu melkein uskomattomalta, että orkesterinjoht-
taja, joka vieraillee kaupungissa, jossa on kaksi orkesteria, ar-
vostelee julkisesti sitä orkesteria, jota hän ei itse johda ja jonka
hän tuntee vain pintapuolisesti,--." Masurin vastaus Hanni-
kaiselle tuotiin myös julkisuuteen.³⁰ Kirjeessään Masur kielsi
kertaakaan arvostelleensa kaupunginorkesteria vedoten sii-
hen, ettei ollut kuullut orkesterin soittoa kuin yhdessä konser-
tissa – ja silloinkin "korvat lukossa". Helsingin Sanomain
toimittajan, Martti Vuorenjuuren kirjoitusta hän kuvasi "kar-
keaksi vääristelyksi": "Ei olisi johtunut mieleenikään lausua
Teidän orkesteristanne tai Teistä vähäksyvää arvostelua, ja va-
litan erittäin suuresti, että olen uhrannut sekuntiakaan lehti-
miehelle, joka ilmeisesti on halunnut väärinkäyttää haastatte-
luani vain joihinkin henkilökohtaisiin tarkoituksiinsa. Voitte
olla varma että jos vielä joskus tulisin Helsinkiin, en ole enää
vaihtava sanaakaan tämän nuoren, ilmeisesti hiukan heppoi-
sen herran kanssa, ja tulen virallisesti kieltämään häntä kir-
joittamasta minusta riviäkään."

Välikohtauksen saatua julkiset puitteet, eri asianosaiset
joutuivat luonnollisesti selittelemään sanomisiaan; sellainen
oli Masurilta vaadittu "kannanoton lievennys" – mitäpä muu-
takaan hän olisi voinut tehdä? – ja sellaisia joutui välikoh-
tauksen aiheuttanut toimittajakin kyhäilemään. Toimittaja ei
kuitenkaan peräytynyt, vaan piti tiukasti kiinni alkuperäisestä
haastattelulausunnosta, ja haastoi jopa eräitä toimittajakolle-

³⁰ Uusi Suomi 8.5.1958

goitaan, jotka olivat haastattelun omin korvin kuulleet, asiaansa todistajiksi.³¹ Jokainen musiikkitoimittaja katsoi velvollisuudekseen kommentoida asiaa omassa lehdessään, mikä paisutti kysymystä ylettömästi.

Sen sijaan itse peruskysymykseen – oliko kaupunginorkesterin jousistossa tai yleensä soittajistossa mahdollisesti jotain perusteellisesti vialla – ei huomattu juurikaan tarttua. Kari Rydman lienee ollut kirjoittajista ainoa, joka pohdiskeli ongelmaa syvemmilläkin.³² Hän totesi, että sinfoniakonserttien suuri määrä sekä kaupunginorkesterissa että Radion sinfoniaorkesterissa oli vääjäämättömästi johtanut siihen, ettei kummallakaan orkesterilla ollut enää pitkiin aikoihin ollut aikaa harjoitella kunnolla ohjelmistoaan; pari harjoitusta konserttia kohden – josta Masurkin oli ollut kauhuissaan³³ – oli luonnollisesti riittämätön paneutuminen minkälaisen tahansa ohjelman kunnialliseksi läpiviemiseksi. Tässä kiistassa – ja yhtä hyvin sitä edeltäneissäkin kiistoissa – hyökkäyksiä ei varmastikaan ollut tarkoitettu hyökkäyksiksi itse orkesteria ja sen soittajia vastaan, vaan pikemminkin tuon työyhteisön taiteellisen innostuksen ja teknisen osaamisen puutetta vastaan. Kenellekään ei liene jäänyt tuona aikana salaisuudeksi, että tässä katsannossa kaupunginorkesterissa varmaankin oli melkoisesti parantamisen varaa. Tällaiseksi koki asian myös muusikkojen oma ammattijärjestö Suomen Muusikkojen Liitto, jonka jäsenlehti *Muusikko*³⁴ pohti pääkirjoituksessaan ”Vainolaiset liikkeellä” syntyneitä kohua. Lehti myönsi, että tilanne oli vaikea, mutta torjui jyrkästi ne parannuskeinot, joita riidan aikana oli tarjottu. Hiukan kärjistetyt esityksethän olivat olleet: a) orkesterinjäsenten työsuhde on saatava mahdollisimman tilapäiseksi, b) työsopimukset ja pulttijärjestys ratkaistaan tiheään uusittavilla koesoitoilla. Liitto tarjosi kuitenkin sovinnon kättä ja yhteisymmärrystä; ”me kunnioitamme auktoriteettia, mutta emme ruoskaa.”

Vuodenvaihteessa 1961–62 keskustelunaallokko Helsingin sinfoniaorkestereiden ohjelmistoista pyyhkäisi voimallisesti yli kaikkien pääkaupungin sanomalehtien. Jonkinasteista tyytymättömyyttä oli esiintynyt jo jonkin aikaa, mutta tuolloin se kulminoitui väkeväksi lehtipolemiikiksi. Molempien orkes-

³¹ Uusi Suomi 9.5.1958 ja Päivän Sanomat 9.5.1958

³² Päivän Sanomat 13.5.1958

³³ *ibid.*

³⁴ *Muusikko* 1958: 6

tereiden ohjelmia moitittiin nyt tasapuolisesti yrittämisen innon ja mielikuvituksen puutteesta sekä byrokraattisesta harmaudesta. Utta musiikkia haluttiin kuulla enemmän, ja samalla myös kaivattiin vanhemman musiikin piiristä harvinaisempia ja aiemmin esittämättömiä teoksia. Pahaksi puutteenksi nähtiin myös se, ettei kumpikaan pääkaupungin sinfoniaorkestereista ollut kyennyt luomaan omaa persoonallista linjaansa. Aivan erityinen kritiikki kohdistettiin siihen, että kaupunginorkesterin kumpikin sinfoniakonserttisarja A ja B oli rakennettu sisällöltään täysin samailmeisiksi. Seppo Nummi mm. ideoi lehdessään, että toinen niistä olisi mainiosti voinut edustaa Euroopan suurkaupunkien prominenttien tilauskonserttisarjojen traditionaalia kaavaa, jommoista musiikkimakua harrastaa "edustavin ja arvoikäisin osa konserttiyleisöömme", kun taas B-sarjan konsertit olisi voinut "värittää -- tuntuvasti rohkeammalla siveltimellä". Nummi heitti esiin myös idean Musica nova tai Musica viva -konserttisarjoista, joissa tarjottaisiin kaikkein uusinta ja ajankohtaisinta musiikkia.³⁵ Radion sinfoniaorkesteri ottikin kritiikistä onkeensa, ja pian tämä hieno idea toteutettiin Paavo Berglundin johdolla. Kaupunginorkesteri ei vielä tässä lähdössä ehtinyt mukaan.

Vuoden 1962 lopulla Kari Rydman viritti vielä tärkeän periaatteellisen ja ajankohtaisen keskustelun musiikkikritiikistä ja musiikkikriitikon jääviydestä.³⁶ Musiikkikritiikin eettisistä ongelmista ei ollut keskusteltu yhtä perusteellisesti vuosikymmeniin. Kirjoittaja vastusti kiihkeästi sitä suomalaista käytäntöä, että useimmilla musiikkikriitikoilla oli taustanaan johtava asema maan musiikkielämän eri instituutioissa. Hänen mielestään luovilla säveltaiteilijoilla yhtä vähän kuin erilaisten musiikki-instituutioiden johtavilla henkilöillä ei saisi olla moraalista oikeutta toimia julkisina musiikkiarvostelijoina. Rydmanin esimerkit olivat miettimisen arvoisia, sillä esimerkiksi kaupunginorkesterin intendentti toimi Nya Presse-
nin vaikutusvaltaisena pääkriitikkona, jossa asemassa hän joutui myös kirjoittamaan sen orkesterin asioista – joskaan ei luonnollisesti konserteista – jonka hallinnollinen päällikkö hän itse oli. Samaten hän kirjoitti vuosikymmenten ajan lähes kaikki konserttikritiikit myös oman orkesterinsa kilpailijan, Radion sinfoniaorkesterin, konserteista. Tilanne vaikutti nu-

³⁵ Kauppalehti 3.3.1962

³⁶ Hufvudstadsbladet 21.11.1962

rinkuriselta, joskaan pienen maan pienissä olosuhteissa tällaista ei voinut välttää. Sibelius-akatemian kaikissa virkahierarkioissa olevat sävellyksenopettajat – professoreista tuntiopettajiin – joutuivat melko usein arvostelevaan julkisuudessa toinen toistensa sävellyksiä – ja myös oppilaidensa. Eikä ollut tavatonta sekään, että oppilaat päätyivät arvostelevaan omien opettajiensa sävellyksiä tai solistiesiintymisiä. Rydman jätti loppupohdinnan retoriseksi: olisiko musiikkikritiikkiä meidän oloissamme lainkaan mahdollista olla, mikäli tällä tavoin ”sitoutuneilta” musiikin ammattilaisilta kiellettäisiin julkinen kriitikontoimi eettis-moraalisista syistä.

Musiikkikritiikkiä koskeneessa Hufvudstadsbladetin keskustelussa manattiin kaikki ylläkuvatut henkilöt ilmaisemaan asiasta omat kantansa. Jotkut tällaisissa asemissa olleet kriitikot närkästyivät, koska heidän ”objektiivisuutensa” tehtäväänsä oli yleensä asetettu kyseenalaiseksi. Jotkut totesivat, ettei pienissä ympyröissä muunlainen järjestelmä ollut mahdollinen ja jotkut olivat sitä mieltä, että ensimmäisenä pätevyysvaatimuksena oli taito kirjoittaa – eikä muilla kysymyksillä ollut vähäisintäkään merkitystä. Einar Englund esimerkiksi kertoi, että omat oppilaat saivat häneltä kaikkein perusteellisimman ja myös kaikkein ankarimman arvostelun.³⁷ Tämän debatin päätti Kai Chydenius³⁸ toteamalla, ettei käyty keskustelu ollut ratkaissut musiikkikritiikin ongelmaa mihinkään suuntaan: jos ei muutosta tule, tilanne jatkuu yhtä hullunkurisena, kuin se on ollut tähänkin saakka. Niin se jatkui – ja jatkuu edelleenkin.

³⁷ Hufvudstadsbladet 23.11.1962, 25.11.1962, 28.11.1962 ja 30.11.1962

³⁸ Hufvudstadsbladet 30.11.1962

6 TOTEUTUNEET JA TOTEUTUMATTOMAT MUSIIKKISALIT

6.1 Konserttitoiminnan varhaisvaiheita Turussa

Konserttitaloja ja muita elävän musiikin esitystiloja on paitsi rakennettu myös suunniteltu Suomessa varsin ahkerasti – keskimäärin viiden vuoden välein – aina siitä saakka, kun konsertti- ja oopperatoimintaa on maassa harjoitettu. Suomen pääkaupunkeihin Turkuun ja Helsinkiin on ollut viimeisen parinsadan vuoden aikana vakavasti suunnitteilla pitkälti yli kaksikymmentä toinen toistaan upeampaa elävän musiikin esittämistilaa – pääasiassa konsertti- ja oopperataloja –, joissa ovat suunnittelijoina olleet maan etevimmät arkkitehdit Carl Ludvig Engelistä, Lars Sonckista ja Armas Lindgrenistä Alvar Aaltoon. Murheellista sanoa, mutta juuri yksikään näistä suurista suunnitelmista ei ole tarkoitukseensa täydellisesti toteutunut.

Pääkaupunkiemme konserttitilapyrkimyksiä selvittääkseni otin tarkasteluni kohteeksi kaikki vähänkin merkittävämät musiikkiteatteri- ja konserttitilahankkeet ja niiden kokeumat kohtalot runsaan kahdensadan vuoden ajalta. Käytän tarkoituksellisesti sanaa 'konserttitila', koska monet suunnitel-

luista hankkeista ovat olleet pikemminkin konsertti-/musiikkitaloja kuin konsertti-/musiikkitaloja. Varhaisimman tarkasteluajankohdan määritti luontevasti Turun akatemian piirissä harjoitettu musiikkitoiminta ja sen jälkeen Suomen orkesterilaitoksen syntyminen vuonna 1790 ja sitä kautta säännöllisen konserttitoiminnan alku Suomessa.

Orkesteritoimintaa on maassamme edellä mainitun laskeutuvan mukaan harjoitettu siis ainakin runsaat kaksisataa vuotta. Soitannollinen seura piti tapana järjestää pari kertaa viikossa toistuneet julkiset harjoituksensa eli keskiviikkokonserttinsa ja myös varsinaiset konserttinsa eli lauantaikonserttinsa pääasiassa kahdessa tilassa, joko ns. Seipellin salissa, seuran omassa huoneistossa, tai Turun akatemian Suuressä Auditoriossa. Seipellin sali oli tuohon aikaan maan absoluuttisesti suurin julkinen juhlasalitila, johon mahtui kaikkiaan parisen sataa henkeä. Siinä vietettiin siksi kaikki pääkaupungin isoimmat juhlatilaisuudet aina ruotsinvallan hovitapaamisista venäjänvallan kuuluisiin keisaritanssiaisiin huhtikuussa 1809, jolloin keisari Aleksanteri I teki tutustumiskäynnin uuden valtakuntansa länsiosaan, Turkuun. Kulttuurihistoriallisesti erittäin arvokas rakennus – nykyisin ”Ingmanin talona” tunnettu – sijaitsee Turussa Aurajoen rannalla Linnankadun varrella sillä kohdalla, missä oli ensimmäinen Aurajoen ylittävä silta.

Mainittu juhlasali sijaitsi rakennuksen toisessa kerroksessa. Laajempaan juhlahuoneistoon kuului vielä pari muuta pienempää salia, jotka voitiin suuremmissa tilaisuuksissa yhdistää. Seipellin sali oli myös seuran tavanmukainen kokous- ja esitelmähuone, jossa pidettiin konserttien lisäksi orkesteriharjoitukset ja seuran muutkin julkiset tilaisuudet. Joillekin suosikkikonserteille tämä sali osoittautui kuitenkin liian pieneksi; silloin turvauduttiin akatemian Suureen Auditorioon, jossa pidettiin tietenkin myös akatemian omat juhlarituaalit. Niissähän musiikilla oli aivan olennainen osansa. Tällaisia tilaisuuksia olivat mm. akateemiset initiaatiot, professori-installaatiot, lukukausien avajaiset ja päättäjäiset jne. Näissä tilaisuuksissa musisoivat yhdessä kaupungin kaikki vähäiset ammattilaiset ja amatöörit sekä tietenkin akatemian musiikkia harrastavat opettajat ja opiskelijat. Suureen Auditorioon oli jo 1674 rakennettu pienehkö orkesterilehteri akatemian omia juhlatilaisuuksia – eritoten tanssiaisia – varten; orkesterikonsertteja varten sitä oli alkuperäisestä tarkoituksestaan huomattavasti

tavasti laajennettu, joten siinä mahtui kohtuullisesti esiintymään tarvittava parinkymmenen miehen orkesteri.¹ Seuran varsinaisesta Seipellin konserttialista siirrettiin akatemian saliin myöhemmin suuri orkesterikoroke, joka puolestaan sijoitettiin joko salin kateederin eteen tai sen ympärille.

Seuraavan vuosisadan alusta lähtien tilanne muuttui ratkaisevasti, kun Turun vanhan akatemiatalon lisärakennustyöt saatiin alkuun keväällä 1801 ja päätökseen 1808. Puhdaslinjaisista uusklassismia edustava uusi akatemiarakennus tarjosi valmistuttuaan ehkäpä Suomen kauneimpiin kuuluvan juhlasalinsa mm. juuri konserttikäyttöön; olihan talon suunnitellut arkkitehti C.C. Gjörwell saanut itseltään H.G. Porthanilta määräyksen ottaa suunnittelussa tarkoin huomioon juhlasalin vastaiset musiikkitarpeet.² Näinpä konsertit siirrettiin tässä vaiheessa lopullisesti Seipellin salista akatemiatalon uuteen juhlasaliin. Siirtoon vaikuttivat tosin myös maan tulevat uudet isännät: venäläinen sotaväki halusi ottaa Seipellin salin omaan käyttöönsä ja hääti Soitannollisen seuran sieltä tylästi ulos. Seuran toimintojen kannalta tilanne ei tästä juurikaan huonontunut, päinvastoin: uuden akatemiatalon juhlasali tarjosi entistä upeammat ja konserttitoiminnan kannalta käytännöllisemmät puitteet konserteille, ja toisaalta seuran ja sen orkesterin toiminta lakkasi seuraavan vuoden aikana Suomen tultua liitetyksi Venäjän valtakuntaan.

Konserttielämän kehitys Turun Soitannollisen Seuran kahdeksantoistavuotisen toimikauden aikana kehittyi tasaisesti. Alun innostusta seurasi ymmärrettävä herpaantuminen, joka kuitenkin kääntyi pian pitkälliseen kukoistuskauteen.

6.2 Musiikkitoimintaa Helsingissä 1700-1800-luvuilla

Orkesterikonserttien tilanne Helsingissä oli ollut Turkua paljon vaatimattomampaa, sillä Helsinki alkoi kehittyä kaupunginakin vasta Viaporin rakentamisen myötä 1700-luvun puoli

¹ Andersson 1952, 126-169

² H.G. Porthanin kirje C.C. Gjörwallille 17.4.1800, sit. Kaarina Pöykkö 1991, 57-62

välissä, jolloin Turussa oli saatu nauttia ajoittain korkeatasoisestakin musiikkitarjonnasta jo liki sadan vuoden ajan. Musiikkitoiminta Helsingissä rajoittui tuolloin lähes yksin Viaporin soitilassoittokunnan vaatimattomiin musiikki-iltoihin linnoituksessa. Viaporin kustavilaisuutta jäljittelevien seura-
piirien suosittuihin huvituksiin kuuluivat myös luutut ja laulelmat, ja linnoituksen sotilassoittokunnassa koulutettiin erinomaisia puhallinsoitinten taitajia. Huilu ja klarinetti olivatkin paljon suuremmassa määrin solistisia soittimia kuin ne ovat nykyään. Viaporiin liittyy läheisesti myös "Pohjolan Mozartin", Bernhard Henrik Crusellin nimi; nuori Crusellkin sai ensimmäiset soitinopintonsa juuri Viaporin soitilassoittokunnassa.

Hiukan suurimuotoisempia tai juhlavampia Helsingin musiikkitalaisuuksia varten oli käytettävissä ensialkuun kaupungin puinen raatihuone, joka kuitenkin purettiin jo syksyllä 1786. Aikakirjojen mukaan 1700-luvulla Helsingissä tosin pidettiinkin vain yksi ainoa sinfoniakonsertti elokuussa 1786, jolloin saatiin kokoon raatihuoneen juhlasaliin juuri ja juuri sellainen orkesteri, että mm. jokin Joseph Haydnin sinfonioista (ei tietoa mikä) saatiin esitetyksi. Konsertin pianosolistina oli mitä todennäköisimmin 15-vuotias ihmelapsi Thomas Byström – eräänä varhaisena säveltäjänämme sittemmin tunnettu – vaikka ainokainen konsertista säästynyt lähdetieto puhuukin Byströmin asemesta "Nyströmistä".³ Taidemusiikkia siis esitettiin perin harvoin, ja jos esitettiinkin, helsinkiläiset eivät vielä osanneet ottaa sitä omakseen. "Jos heidän olisi ollut mahdollista valita mekaanisten sirkustemppuesitysten ja musiikkitalaisuuden väliltä, olisi ollut itsestään selvää valita edellinen vaihtoehto".⁴

Helsinki alkoi kehittyä musiikillisesti vasta venäjänvallan aikana, mihin luonnollisesti vaikutti se, että Turku menetti pääkaupunkiasemansa sille 1812. Vain 4 000 asukkaan uutta pääkaupunkia, joka oli pahoin kärsinyt 1808 raivonnessa tulipalossa, ryhdyttiin kiireesti jälleenrakentamaan keisari Aleksanteri I:n suosiollisella myötävaikutuksella. Rakennussuunnittelun perustaksi tuli J.A.Ehrenströmin laatima asemakaava, jonka pohjalta Suomeen 1816 saapunut saksalainen arkkitehti

³ Andersson 1939, 17; Marvia s.a., 4

⁴ von Frenckell 1947, 149-166

Carl Ludvig Engel alkoi monumentaaliseksi kuvatun suunnittelutyönsä.⁵

Helsingin varhaisinta konserttiorkesteria piti yllä 1815-24 Viaporin sotakuvernööri, kontra-amiraali ja kreivi Ludvig van Heyden. Orkesterissa soittivat Viaporin sotilasmuusikoiden lisäksi linnoituksen muut musiikinharrastajat ja eräät Helsingin amatöörit. Vähitellen orkesteri alkoi osallistua myös kaupungin musiikkielämään pitämällä silloin tällöin julkisia konsertteja. Ne tapahtuivat tietenkin ensiksi Viaporissa amiraalin yksityisasunnon yhteydessä sijainneessa aatelisten kerhohuoneistossa ja myöhemmin kaupungissa nykyisen Senaattorin kaakkoiskulmassa Aleksanterinkatu 20:ssä edelleenkin sijaitsevassa kauppias Bockin yksityispalatsissa, jossa oli suurehko sali juhla- ja konserttitarpeita varten.⁶ C.L. Engel suunnitteli rakennukseen sittemmin mm. yhden lisäkerroksen ja komean tynnyriholvauksella varustetun juhlasalin, joka oli uusitussa muodossaan valmis palvelemaan mm. konserttisalinana 1818.⁷ Tämä rakennus toimi Engelin saneerausten jälkeen ensiksi kenraalikuvernööri Menshikovin ja Zakrevskin residenssinä, jonka jälkeen tulevat kenraalikuvernöörit muuttivat asumaan Smolnaan. Sittemmin rakennuksessa toimi Helsingin raatihuone vuodesta 1837, kunnes kaupunginvaltuusto aloitti siellä työskentelynsä 1875.

Uuden pääkaupungin musiikkielämän kannalta tärkeä tapaus oli maan korkeimman hallinnon siirtäminen Turusta Helsinkiin 1819, jolloin asukasluku nousi kerralla tuntuvasti. Toisaalta pääkaupunki sai kaipaamaansa säätyläisväkeä, joka oli Turussa tottunut enemmän kulttuuriharrastuksiin – mm. konsertteihin – kuin ”maalaiset” helsinkiläiset. Mainittakoon, että vuonna 1822 kaupungissa pidettiin seitsemän konserttia ja paria vuotta myöhemmin jo yhdeksän. Julkisten konserttien määrät alkoivat siitä tasaisen nousunsa. Harrastus laajeni pian sellaisiin mittoihin ns. Helsingin romantiikan vaikutuksesta, että pääkaupunkiin perustettiin Turun-mallin mukaan 1827 Helsingin Soitannollinen Seura orkestereineen, joka varmasti merkitsi ensi askeleita kohti kiinteämpiä konsertti-instituutioita.⁸ Orkesteriin kuului tuolloin jo 25 soittajaa ja se järjesti ensimmäisenä soitantokautenaan peräti 12 julkista konserttia.⁹

⁵ Kalevi Pöykkö 1990, 8-12

⁶ Marvia s.a., 5-7

⁷ Kalevi Pöykkö 1990, 29

⁸ Rosas 1952, 428

⁹ Marvia s.a., 6

Pääkaupungin kehittämiseksi olivat tärkeitä vuosikymmeniä 1820-30-luvut, sillä tuolloin olivat kaupunkiin muuttaneet kenraalikuvernööri, yliopisto, professorit, ylioppilaat, korkea virkamieskunta, venäläiset upseerit jne. Heitä varten tarvittiin runsaasti uusia julkisia rakennuksia, joissa pääkaupungin konsertti- ja muita musiikkitoimintoja sekä ennen kaikkea sosiaalista viihde-elämää alettiin ylläpitää. Huomattakoon toisaalta, ettei pääkaupunkiin rakennettu yhtäkään varsinaista konserttisalia, vaikka muita julkisia kulttuuritiloja syntyikin useita. Niissä musiikin esittäminen oli toki hyvin mahdollista. C.L.Engel – ”pääkaupungin arkkitehti” – teki väsymättä rakennussuunnitelmiaan, ja ne kaikki toteutettiin yleensäkin pikavauhtia.

Engel tiedetään suureksi teatterin ja musiikin ystäväksi. Berliinissä ja Pietarissa asuessaan hän oli tottunut korkeatasoiseen musiikkiteatteriin, jota noissa kulttuurikaupungeissa oli luonnollisesti päivittäin tarjolla. Suomeen jouduttuaan hän tietenkin jäi tämän tason kulttuuripalveluista paitsi. Teatteri- ja oopperaelämä oli Suomessa lähes yksin kiertävien seurueiden varassa. Niiden esitykset oli pidetty joko ns. Etholénin ladossa Espoon tullissa (nyk. Arkadian kortteli) tai sitten Siltaavuoren hakaan Brobergin laidunmaille rakennetussa latoa muistuttavassa suuressa varastorakennuksessa, joka oli aiemmin palvellut mm. tykistömakasiinina. Tämä rakennus oli todella kurjan näköinen sekä sisältä että ulkoa, vaikka sitä olikin yritetty dekoroida 1813 teatteri- ja oopperaesitysten tarpeisiin.¹¹ ”On oikeastaan hirveätä, mitä kaikkea vailla minun on täällä oltava, ja ellen olisi todella vähään tyytyväinen mies, en kestäisikään täällä”, Engel kirjoitti eräälle ystävälleen kuvattaessaan totuudenmukaisesti Helsingin perin ankeita teatteri- ja musiikkioloja.¹² Ei lienekään siksi ihme, että teatteritaloa alettiin puuhata pääkaupunkiin ensimmäisten julkisten rakennusten joukossa.

Myös Helsingin asemakaavan suunnitellut todellinen valtioneuvos Johan Albrekt Ehrenström oli kulttuuri-ihminen, joten uuden teatteritalon rakennuttaminen sai vauhtia siltäkin suunnalta. Engelin tehtäväksi tuli laatia teatterin rakennuspiirustukset. Hän otti saamansa työn hyvin vakavasti perehtyen tarkoin myös itselleen vieraisiin akustisiin kysymyksiin, jotka tulivat tietenkin eteen musiikkiteatterin, oopperan ja jopa orkesterikonserttien edellytyksiä pääkaupunkiin kehi-

teltäessä. Periaattellisenä mallina suunnittelutyössä Engelille näyttää olleen Berliinin oopperateatterin rakennus, johon hän moniaissa teksteissään yhtä mittaa viittaa. Rakennuspiirustus valmistui 1826 ja itse rakennus peräti jo seuraavana vuonna. Yhdistetty teatteri-oopperarakennus sijoitettiin Esplanadille, nykyisen Mikonkadun kohdalta länteen. Paikkaa voidaan pitää silloisen Helsingin keskustasuunnitelman kannalta erittäin edustavana ja kaupunkikuvallisestikin tärkeänä, kun julkisivukin antoi Mikonkadulle. Itse rakennus oli tehty puusta, se oli yksinkertaisen niukkailmeinen, uusklassinen luomus. Siinä oli suhteellisen tilava näyttämö ja hevosenkengän muotoinen katsomo 400 hengelle asiaankuuluvine aitoineen. Aikalaiset pitivät sitä kauniina ja akustisesti erinomaisena, joskin nopeasti kasvaneen uuden pääkaupungin oloihin ajatellen jo alkuaankin kovin pienenä muusain temppe-linä.¹²

Teatterissa järjestettiin tarkoituksensa mukaisesti sekä teatteri- että oopperanäytäntöjä samoin kuin muita musiikkiteollaisuuksia. Siellä pidettiin mm. Fredrik Paciuksen esikoisooopperan Kaarle-kuninkaan metsästyksen kantaesitys 24.3.1852, joka oli pääkaupungin "Suuri Tapaus". Esityksen päätyttyä säveltäjää kiitettiin spontaanilla Maamme-laululla, jonka jälkeen kiirehdittiin kansalaispäivällisille Seurahuoneelle. Ooppera sai kaikkiaan yhdeksän loppuunmyytyä esitystä. Teatterissa järjestettiin myös monia muita ooppera- ja musiikkiesityksiä. On syytä vielä muistuttaa, että 1840-60-luvuilla pääkaupungissa alkoi vierailta lähinnä Saksasta ja Baltian maista – siksi että Helsinki sijaitsi sopivasti Tukholman ja Pietarin välissä – runsaasti ulkomaisia oopperaseurueita, jotka tähän saakka olivat vierailleet vain Turussa ja jättäneet Helsingin väliin. Nyt tilanne oli Helsingin pääkaupunkiaseman vuoksi muuttunut päinvastaiseksi. Helsingin omatkin voimat esittivät vuosittain ainakin yhden oopperaproduktion. Näin ollen Esplanadin teatteri oli erittäin vilkkaassa oopperakäytössä: tuona aikana siinä esitettiin yhteensä yli 50 eri oopperaa noin 150 näytännössä.¹³ Runsaassa kolmessakymmenessä vuodessa teatteri kuitenkin ennätti rapistua vilkkaassa käytössä ja huonossa hoidossa – siinä ei ollut sen paremmin lämmitystä kuin valaistustakaan – sellaiseen kuntoon, ettei sen korjausta pidetty tarkoituksenmukaisena siksikään, että se oli tehty aikanaan vaatimattomalla säästöbudjetilla. Näin sen kohtaloksi tuli

¹² Kalevi Pöykkö 1990, 84-96

¹³ Marvia s.a., 23

vuonna 1860 purku uuden uhkean kivi- ja betonirakenteisen teatterin, Uuden teatterin (nyk. Ruotsalainen teatteri) tieltä.

Esplanadin teatteri sai kuitenkin jatkaa entisenkaltaista tehtävänsä Helsingin oopperatoiminnan päänäyttämönä Arkadia-teatterin nimellä ns. Arkadian aukiolla suunnilleen nykyisellä J.K. Paasikiven patsaan kohdalla. Arkadia-teatterissa toimi vakinaisesti 1872-1902 Kaarlo Bergbomin perustama Suomalainen Teatteri (nyk. Suomen Kansallisteatteri). Vuosina 1873-1879 Bergbom pyöritti siinä erittäin ennakkoluulottomasti muun teatteritoiminnan ohella Suomalaisen Teatterin lauluosastoa eli Suomalaista Oopperaa, mikä jatkoi pääkaupungin suomenkielistä oopperatoimintaa.¹⁴ Tuona aikana siinä esitettiin suomen kielellä kaikkiaan noin 30 eri oopperaa 450 näytännössä, mitä on pidettävä vertaansa vailla olevana saavutuksena.¹⁵ Mutta onnettomat kielitaistelut tulivat tässäkin sotkemaan upeasti alkaneen oopperatoiminnan: Uudessa teatterissa aloitettiin yllättäen omat ruotsinkieliset ooppera-, operetti- ja laulunäytelmäesityksensä. Samaan aikaan Suomalaisen Oopperan kanssa siinä pyöritettiin noin 35 oopperaa tai operettia ja noin 40 muuta laulunäytelmää – useissa tapauksissa Ruotsalaisessa teatterissa esitettiin vieläpä aivan samoja teoksia kuin Suomalaisessa Oopperassa, mikä osoittaa, että paljon muusta ei voinut olla kysymys kuin kieli- ja sivistyspoliittisesta kiusanteosta.

Oopperoiden ja muiden esitysten määrät olivat kummasakin teatterissa uskomattomat. Kahden oopperatalon keskinäinen kamppailu Helsingin kokoisessa kaupungissa oli kuitenkin voimille liikaa: ensiksi luovutti Bergbom rahahuoltonsa uuvuttamana 1879, ja seuraavana vuonna 1880 kuivui kokoon kiistaosa-puolen oopperaharrastus, vaikka oopperatoiminnan edellytykset eräässä mielessä 1879 suoranaisesti parainivat. Tuolloin näet valmistui Bulevardille venäläinen garnisoninäyttämö, Aleksanterin teatteri. Säännöllistä suomenkielistä oopperatoimintaa saatettiin Helsingissä kuitenkin odottaa yli 30 vuotta eli vuoteen 1911, jolloin Kotimainen ooppera perustettiin.¹⁶ Sitä ennen oopperatoimintaa harjoitettiin mm. Suomen Kansallisteatterissa, josta kerrotaan jäljempänä.

Yliopisto oli muuttanut Turusta Helsinkiin syksyllä 1828. Merkillistä kyllä tämä sai odottamatta aikaan sen, että Soitan-

¹⁴ Sola 1937, 46, 62, 83

¹⁵ Aspelin-Haapkylä 1906, 358

¹⁶ Aspelin-Haapkylä 1906, 162, 329

nollisen seuran lupaavasti alkanut toiminta lopahti. Ilmeises-
 tikin vasta perustettu seura ujosteli taitojaan, kun pääkaupun-
 kiin yhtäkkiä tulvahti Turusta joukko soittajia, joilla oli mo-
 nikymmenvuotiset orkesterimusiisoinnin perinteet takanaan.¹⁷
 Konserttitoiminta virkosi siitä kuitenkin jälleen käyntiin, ja
 kevästä 1829 sekä Yliopiston kapelli että Soitannollisen seu-
 ran orkesterikin saivat yhdessä aikaan kelpo sarjan konsertteja.
 Aktiivisimmaksi pääkaupungin musiikkiinstituutioksi tuli
 Akateeminen musiikkiseura, jota Yliopisto tuki monin tavoin
 mm. hankkimalla orkesterin käyttöön niissä oloissa kunnioi-
 tettavan soitinkokoelman ja nuotiston. Ilmeisesti Yliopisto ha-
 lusi kantaa vastuuta pääkaupungin konserttitarpeista. Tätä
 vastuuta se sitten tulikin kantamaan – huonetilojen osalta –
 lähes 140 vuotta. Yliopiston musiikinopettajan virkakin sai
 tehtäväkuvaansa pääkaupungin musiikkielämän kaikinpuoli-
 sen ylläpidon ja kehittämisen.¹⁸ Monet tämän perinteikkään
 viran haltijoista – Carl Salgé, Fredrik Pacius, Richard Faltin ja
 Robert Kajanus – pitivät toimenkuvan tämän alueen hyvää
 hoitoa kunnia-asianaan.

Seuraavaksi Engelin julkisista kulttuurirakennuksista
 valmistui 1832 Yliopisto, jonka juhlasali sai toimia pääkau-
 pungin sinfoniakonserttien ja muiden suurempien musiikki-
 tilaisuuksien pääasiallisena pitopaikkana aina vuoteen 1971.
 Engel suunnitteli salin hieman oudohkoon puolipyöreään
 muotoon, minkä arveltiin tuovan siihen lisää käytännöllisyyt-
 tä verrattuna suorakulmaiseen saliin, jollainen Turun akate-
 mialla oli ollut käytössään. Salin joonialaisten pylväiden vä-
 liin Engel sijoitti kaksi lehteriä, toisen – ajan tavan mukaan –
 ilmeisestikin naisille ja toisen musiikkiesityksiä varten orkes-
 tereille, kuoroille ja muille esittäjistöille.¹⁹ Salin muoto ei ai-
 kaa myöten osoittautunut musiikkiesitysten kannalta kovin
 tyydyttäväksi. Esimerkiksi orkesterit ja kuorot esiintyivät aina
 viime jatkosodan pommitusten aiheuttamaan salin tuhoon
 saakka sen oikealla sivustalla. Vasta salin uudistamisen jäl-
 keen toteutettiin nykyinen amfiteatterin muotoinen toiminta-
 periaate, ja orkesterien esiintymispaikaksi tuli salin perman-
 non keskiosa, jolloin yleisö sai suoran katsekontaktin esiinty-
 jiiin.

¹⁷ Marvia s.a., 6-7

¹⁸ Andersson 1938, 93

¹⁹ Kalevi Pöykkö 1972, 131-135

Heti Yliopiston valmistumisen jälkeen pääkaupungin musiikkiolot muuttuivat radikaalisti, kun maahan saapui Fredrik Pacius, joka oli saanut nimityksen Yliopiston musiikinopettajan virkaan 1835.²⁰ Sitä seurasi vilkas parikymmenvuotinen konsertti-, ooppera- ja kuoromusiikin kausi, johon juuri Paciuksella itsellään oli mitä merkittävin ansionsa. Orkesteritoiminta oli paljolti akateemisen soittajiston varassa, jota tarpeen mukaan täydennettiin muutamilla ammattisoittajilla ja Soitannollisen seuran tai muun musiikkiyhdistyksen jäsenellä. Yliopiston juhlasali tajosi konserttitoiminnalle juhlat ja asianmukaiset puitteet.

Helsingille 1850-luku merkitsi monia murroskohtia: kaupungin hienostuneen empire-keskustan rakennustyöt saatiin vihdoinkin loppuun Nikolainkirkon (nyk. Tuomiokirkon) valmistuessa 1852; Krimin sota myös päättyi 1856, minkä johdosta ulkomaiset taiteilijavierailut maassa jälleen alkoivat. Toisaalta menetystä pääkaupungin konserttielämälle merkitsi, kun Fredrik Pacius lopetti orkesterijohtajan tehtävänsä. Se tarkoitti käytännössä amatöörimusisoinnin loppumista Helsingissä. Tätä seurasi välittömästi muutaman vuoden hiljaiselo konserttimusiikin kannalta. Helsinki siirtyi 1860-luvulla jälleen uuteen aikakauteen. Eräinä merkkeinä siitä olivat 1860 Uuden teatterin ja 1861 Ritarihuoneen valmistumiset. Niiden mukana Helsinki astui uuteen kaupunkikuvalliseen ilmeeseen: uusklassismin kautta uusrenessanssin aikakauteen.

Samaan aikaan Helsinki sai kuuden vuoden tauon jälkeen vakituisen orkesterin. Sen saaminen liittyi kivirakenteisen Uuden teatterin valmistumiseen G.T. Chiewitzin suunnitelmien perusteella. Tätä näyttämötaiteen merkkitapausta juhlistettiin perustamalla teatterin yhteyteen myös vakinainen ammattiorkesteri. Teatterin perustajat antoivat orkesterille niin suuren merkityksen, että keisarilta anottiin vielä rakensuostöitten kestäessä 3 000 hopearuplan vuotuinen määräraha orkesterin ylläpitoon. Yllättäen anottu tuki myönnettiin.²¹ Mihin sitten puheteatterissa tarvittiin orkesteria? Tuon ajan tapa oli vielä vuosikymmeniä eteenpäinkin, että teatterinäytäntöön kuului olennaisena osana väliaikamusiikki, mikä tarkoitti orkesterialkusoiton esittämistä ennen näytännön alkua sekä eril-

²⁰ Andersson 1938, 75-92

²¹ Wasastjerna 1948, 38-51

lisiä orkesterinumeroita väliajoilla.² Teatteriorkesterien työt eivät silti koskaan rajoittuneet vain puhenäytäntöjen alku- ja välisoittoihin. Uudessa teatterissa esitettiin 1860-70-luvuilla runsaasti oopperoita, operetteja, vaudevillejä ja muita musiikinäytelmiä, joiden esittämisessä aina tarvittiin orkesterimusiikkia. Siksi oma orkesteri oli teatterille välttämätön.

Syntynyt teatteriorkesteri – kuten kaikki sen seuraajatkin – pitivät kunnia-asianaan myös tilauskonserttisarjojen järjestämisestä. Pääkaupungin konserttielämä oli siten koko 1860-70-lukujen ajan näiden ammatillisten teatteriorkesterien varassa.

Uusi teatteri ei miellyttänyt kaikkia: ulkoasu sai raskaita moitteita monilta tahoilta. Sen sijaan sisätilat olivat tyydyttävämmät. Sitä hallitsivat valkoinen, punainen ja kulta. Kaasuvalot toimivat kohtuullisesti 80-liekkisessä avotulisessa kaasukruunussa, ja teatteri oli myös lämmitetty. Avajaisissa esitettiin Paciuksen uusi ooppera Kypron prinsessa, jota oli työstämässä toistasataa soittajaa, laulajaa ja näyttelijää.

Mutta Uusi teatteri ennätti toimia vain kaksi ja puoli vuotta, kun se paloi poroksi toukokuussa 1863. Suuren teatteri- ja oopperainnostuksen vallassa järjestettiin heti suunnitelukilpailu uuden rakennuksen saamiseksi. Työ toteutettiin pietarilaisen arkkitehti Nikolai Benois'n piirustuksen pohjalta, ja 1866 Uusi teatteri oli – tosin sekä ulkoiselta että sisäiseltä ilmeeltään – melkoisesti muuttuneena jälleen käyttökunnossa.³

Helsingin nykyinen kaupungintalo kauppatorin varrella kuuluu myös Engelin suunnittelemiin monumentaalirakennuksiin. Sitä ei suinkaan alun alkaen rakennettu nykyisenlaiseen virastokäyttöön, vaan sananmukaisesti seurahuoneeksi ravintoloiheen, tanssiais- ja juhlasaleineen sekä hotelleineen.⁴ Rakennus valmistui 1832, mikä vahvasti selvästi Esplanadin seutua kaupungin huvielämän keskuksena. Juhlasali oli valoisa ja ilmava monine ikkunoineen, pylväikköineen ja valkoiseksi maalattuine seinineen sekä kipsikoristeisine kasettikattoineen. Se toimi suurten tanssiaisten ja juhlien sekä myös moninaisten konserttien, erityisesti ns. populaarikonserttien pitopaikkana. Salissa oli permannosta korotettu pienehkö kiinteä orkesterilehteri, jossa tanssiaisorkesteri soitti. Sen sijaan orkesterikonserteissa soittajisto siirtyi salin eteen soittamaan liikuteltavalle irtolavalle.

² Marvia s.a., 25

³ Wasastjerna 1948, 41-45

⁴ Kalevi Pöykkö 1990, 129-133

Seurahuone oli paitsi koko Suomen suurin ja komein hotelli ja ravintola se myös toimi ahkerassa seurapiirien huvittelu- ja konserttikäytössä kahdeksankymmenen vuoden ajan. Populaarikonserttien idea oli synnytetty tosin jo joulukuussa 1833, jolloin alkoi ns. picknickien perinne. Ne olivat maksullisia tanssiaisia, joiden yhteyteen kerääntyi myös erilaisia ohjelma numeroita, keskustelu- ja pelikerhoja. Juhlasaliin ja sen viereisiin sivusaleihin mahtui yhteensä huvittelemaan jopa 1 600 henkeä. Seurahuoneen oledmassaolo elvytti merkittäväällä tavalla nuoren pääkaupungin kulttuurielämääkin, koska siellä oli vihdoin tilaa soittaa ja laulaa. Fredrik Paciuksen muutto Helsinkiin herätti todellisen musiikki-innostuksen. Esimerkiksi pitkänäperjantaina 1835 Pacius johti Seurahuoneella Musiikin ystävien yhdistyksen orkesteja, jolloin esitettiin Ludvig Spohrin oratorio Die letzten Dinge. Yleisöä oli kertynyt 20 000 asukkaan Helsingistä runsaat 800 henkeä. Noihin aikoihin siellä vieraili tiheään myös suuria kansainvälisiä tähtiä, jotka vetivät Seurahuoneen salin aina täyteen. Seurahuoneen juhlasalissa saivat kantaesityksensä monet suomalaisen musiikin merkittävät teokset.

Lokakuun 19. päivänä 1882 Seurahuoneella aloitettiin Robert Kajanuksen johtaman Helsingin orkesteriyhdistyksen (nyk. Helsingin kaupunginorkesteri) populaarikonserttien 30-vuotinen taival. Paitsi että ne olivat orkesteriyhdistykselle taloudellisessa mielessä erittäin tuottoisia – parhaimmillaan niitä pidettiin juuri siksi neljänä iltana viikossa – niillä pyrittiin epäitsekästä kasvattamaan myös uutta konserttiyleisöä.

Näissä konserteissa esitettiin tavallisesti taidemusiikin kaikkein kevyintä repertoaaria ja yleensäkin kaikenlaista pienimuotoista musiikkia, jolla Kajanus toivoi vähin erin kasvattavansa kelvollista ja asiantuntevaa konserttiyleisöä varsinaisiin eli sinfoniakonsertteihinsa Yliopistolle. Erityisesti Helsinkiin suuntautuneet monien nimekkäiden taiteilijoiden vierailut pitivät yllä aika ajoin suhteellisen korkeakin tasoa. Toisaalta Kajanus orkestereineen pyrki alituisesti huolehtimaan siitä, etteivät populaarit päässeet muodostumaan ohjelmistoltaan liian vaativiksi, sillä ne olivat taloudellisessa mielessä pääkaupungin kaiken muunkin konserttitoiminnan ehdoton selkäranka. Populaarien oli tuotettava runsaasti rahaa, niiden oli houkuteltava.

Alkuaikoina kaupunki tarjosi monen muunkinlaista musiikillista kansanhuvia populaarikonserttien kanssa kilpaile-

maan: esimerkiksi Kaivohuoneella – joka Engelin suunnitelmien mukaan oli valmistunut 1835 – esiintyivät säännöllisesti kylpylävieraita viihdyttämässä moniaat balettiryhmät, rykmentin soittokunta ja vaikkapa vieraileva mustalaisorkesteri Unkarista vuoroiloin. Kaivohuoneeseen kuului suuri salonki, biljardisali, ruokasali, naisten sali ja sanomalehtisali. Suuri salonki oli saleista komein ja siihen mahtui runsaat 600 henkeä kerrallaan nauttimaan kylpylälaitoksen yli 20 erilaista tarjolla olevaa terveysvettä. Aamukuudelta alkanutta vedentuontia säestettiin aina vähintään pianonsoitolla, useimmiten kuitenkin Kaivohuoneelle vuokratun soittokunnan tai vuodesta 1842 lähtien jopa Saksasta tuotetun kamariorkesterin säestyksellä. Kaivopuiston puiden siimeksessä taas kuultiin kesäaikaan sotilassoittoa. Vuonna 1864 Kaivohuoneen lounaispuolelle rakennettiin musiikkipaviljonki Albert Edelfeltin laatimien suunnitelmien mukaan. Sillä harjoitettiin suomalaista varietepeerinnettä, ja myöhemmin lavalla esitettiin runsaasti operetteja ja muita laulunäytelmiä sekä pidettiin kesäisiä ulkoilmakonsertteja. Tällä lavalla ovat esiintyneet – tunnetuimmasta päästä mainiten – jopa laulajatar Jenny Lind ja viulun mestari Henry Vieuxtemps.

Kaisanimen puinen ravintolarakennus valmistui 1839. Sekin oli C.L.Engelin piirtämä – kuten melkein kaikki muutkin Helsingin keskustan julkiset rakennukset. Engelin kynänjälki on jo nykyisestä ravintolarakennuksesta monien saneerausten jälkeen tyystin kadonnut. Kaisaniemestä tuli heti alkuun ylevien ja henkevien ihmisten ravintola. Se sai arvokkaan akateemisen maineenkin, sillä ylioppilaat ja muut oppineet ottivat sen heti haltuunsa. Akateemisten lisäksi siellä viihtyivät monet runoilijat (Runeberg, Topelius, J.J.Wecksell), säveltäjät (Sibelius, Pacius, von Schantz) sekä kuvataiteilijat (erityisesti muistetaan Louis Sparre). Villensaunan kylpylähotelli rakennettiin 1864 Kaisaniemen dekoratiivisen joutsenlammen eteläpuolelle, sille paikalle, jossa nyt on Kansallisteatterin pieni näyttämö. Kaisaniemikin sai 1870-luvulla Kaivopuiston lailla musiikkipaviljongin, joka tarjosi omat musiikilliset huvinsa erityisesti kuorolaulun ystäville. Ylioppilaiden kuorokulttuuri hallitsi suvereenisti sitä aluetta.

Esplanadin Kappelilla on myös erittäin vahva musiikki-perinteensä, joka oli erikoistunut ennen muuta vaskipuhallinmusiikkiin. Ensimmäinen temppeleimäinen Kappeli valmistui jo kesällä 1840. Siitä ei kuitenkaan ole enää mitään jäl-

jellä, vaan uusia on tehty entisten tilalle useampiakin. Hampus Dahlströmin suunnittelema Uusi Kappeli, joka on arkkitehtuuriltaan temppeleimäinen, avautui kesällä 1867. Siitä tuli heti valmistuttuaan kaupungin suosituin kesäpaikka, kun Kaivohuone oli alkanut menettää Krimin sodan vuoksi kansainvälistä suosiotaan. Uudistusten jälkeen Kappelin sisätiloihin mahtui 500 vierasta ja saman verran ulkosalle hiekkakentälle. Kappelin eteen rakennettiin maineikas soittolava, jonka suunnitteli ajan tavan mukaiseksi arkkitehti Brynolf Blomqvist. Soittolavan katto oli korkea ja pyrki jäljittelemään simpukan kuoren muotoa. Sen molemmin puolin kohosi kaksi kupolein koristettua tornia; seinätkin olivat hyvin koristeelliset. Tällainen lavarakennelma oli käytössä aina vuoteen 1923 saakka, jolloin se uusittiin. Vuonna 1939 taas rakennettiin se funkkistyylinen ja kovin askeettinen lava, joka on edelleen pystyssä. Kappeli soittolavoineen oli vuosikymmenten ajan Helsingin tärkeimpiä kohtaustaikoja. Sinne kokoontuivat kulttuuri- ja taide-elämän tunnetut edustajat, siellä viettivät aikaansa myös sekä valtion että kaupungin arvokkaat virkamiehet ja siellä metsästivät juttujaan sanomalehtien edustajat. Sen vuoksi Kappeliin kannatti panostaa.

Parina ensimmäisenä kesänä lavalla soittivat venäläiset rykmentin soittokunnat ryhdikästä sotilasmusiikkiaan, mutta sen jälkeen muusikot ovat olleet kotimaisia. Torvisoittoa oli ohjelmassa joka ikinen ilta, ja iltapäivämusiikkiakin oli tarjona monena päivänä viikossa. Soittolavalla kuultiin aluksi Kaartin pataljoonan soittokuntaa Adolf Leanderin johdolla. Tuota soittokuntaa pidettiin koko keisarikunnan parhaana.

Espan Kappelin merkittävin ja pitkäaikaisin nimi oli kuitenkin Aleksei Apostol, Kaartin pataljoonan Konstantinopolista Suomeen mukanaan tuoma orpo ottopoika, josta kehittyi aikakautensa Suomen merkittävin sotilasmuusikkojen kouluttaja ja kapellimestari. Vuonna 1914 Apostolista tuli uuden kaupunginorkesterin apulaisjohtaja ja rahastonhoitaja, jonka tehtävänä oli nimenomaan puistosoittojen organisointi ja toteuttaminen kaupungissa. Vuonna 1925 hänestä tuli Suomen armeijan ylikapellimestari. Kolmattakymmentä vuotta hänen soittokuntansa ilahdutti helsinkiläisiä Kappelin lavalla: Apostol teki sillä tavoin tunnetuksi Kappelia ja Kappeli Apostolia.²⁵

Mutta talvisaikaan, kun ulkoilmalavojen musiikkitoiminta oli pysähdyksissä, Kajanuksen populaarit Seurahuo-

²⁵ Mustonen 1990, 107-110

neella vetivät aina huoneet täyteen. Paljon oli sellaistaakin väkeä, joka ei pahemmin piitannut vierailleista solistikuuluisuuksista ja Kajanuksen orkesterin sinfoniasarjoista Yliopistolla mutta jolle Seurahuoneen populaarit olivat viikon ylittämätön kohokohta.

Konsertit muuttuivat pian luonteeltaan myös seurapiiritapahtumiksi. Näissä konserteissa yleisö ei suinkaan istunut tuoliriveissään vaan – ravintolasalissa kun oltiin – pienten pöytien ääressä nauttien musiikkia kuunnellessaan ravintolan tarjoamia virvokkeita, kuten edellä kerrotaan.²⁸

Seurahuoneesta populaarien konserttisalinä jouduttiin luopumaan 1900-luvun alkupuolella, koska yleisöä alkoivat vetää muut uudempiaikaisemmat huvitukset kuten revyyteatterit, eivätkä populaarit enää siten tuottaneet ravintolalle yhtä hyvin kuin aiemmin. Uudeksi konserttipaikaksi tuli nyt VPK:n Palokunnantalo, akustiikaltaan Seurahuonetta huomattavasti parempi sali. Mutta kun yleisö oli tottunut nauttimaan musiikkia kuunnellessaan virvokkeita ja sellaiseen ei Palokunnantalolla ollut mahdollisuutta, väki kaikkosi populaareista. Koko instituutio lopetettiin kiinnostuksen puutteesta keväällä 1919.

6.3 Helsingin toteutumattomia konserttisalihankkeita tällä vuosisadalla

Kautta vuosien ja vuosikymmenten Kajanuksen orkesteri oli joutunut viettämään melkoista kiertolaiselämää; harjoitukset pidettiin yhtäällä ja konsertit taas toisaalla lukuisissa kaupungin kulloinkin saatavilla olleissa saleissa. Vain sinfoniakonsertit oli keskitetty Yliopistoon. Populaarit olivat siis Seurahuoneella ja Palokunnantalolla, kun taas Kansantalolla ja Työväentalolla pidettiin kansankonsertteja. Myöhemmin tulivat valmistuttuaan mukaan Ylioppilastalo ja Konservatorio. Tällainen hajasijoitus vaikeutti tietenkin suuresti orkesterin sointikuvan kehittämistä ja yhtenäistämistä.

²⁸ Vainio s.a. ja Suomalainen 1952, 78

Oman konserttitalon aikaansaaminen oli kylläkin ollut koko orkesteritoiminnan ajan jatkuvasti esillä. Eräät suunnitelmat olivat edenneet jo varsin pitkällekin luonnospiirustuksineen ja tontinvarauksineen, mutta vuosisadanvaihteen taloudelliset olot eivät olleet sallineet ajatusten toteuttamista. Toisaalta on sanottava, että Helsingin kaupunginvaltuuston poliittinen vasemmisto yhdessä oli tiukasti pitänyt vuosikymmenten ajan kiinni siitä periaatteellisesta näkemyksestään, että konserttitoiminta oli luonteeltaan eliittiväen eliittihuvia, jonka vuoksi orkesteritoiminnan ylläpito verovaroin katsottiin sosiaalisesti epäoikeudenmukaiseksi eikä sitä siksi haluttu nähdä kunnan tehtäviin kuuluvaksi. Samat tahot tietenkin pitivät johdonmukaisesti ajatusta yhteiskunnan rahoittamasta konserttitalosta poliittisesti mahdottomana.

Vuosisadanvaihteessa oli paljon puhuttu idealistisessa jälkikarelianismin hengessä kolossaalista "yhteis-taidepalatsia", johon oli suurellisesti tarkoitusta sisällyttää paitsi konserttisali ja musiikkiakatemia myös kuvataidenäyttelyjen ja korkeimman taideopetuksen edellyttämiä tiloja. Rakennusta ideoitiiin Arkadianmäelle suunnilleen nykyisen Eduskuntatalon paikalle. Hankkeella oli varsin näkyviä puuhamiehenä kuten runoilija Eino Leino, joka Robert Kajanuksen lyhytaikaisena vävynä kiinnostui yllättäen pääkaupungin musiikkiolojen kehittämisestä. Tämä ensimmäinen suuri yritys eteni aina Senaattiin saakka, jossa sitä pidettiin Helsingin oloihin niin ylimoitettuna, ettei ajatus saanut siltä taholta vähäisintäkään ymmärtämystä.

Vuoden 1905 lopussa pääkaupungin sinfoniaorkesteria ylläpitäneessä Filharmonisen seuran johtokunnassa asia tuli esille uudestaan; Kajanus oli päättänyt saada orkesterilleen kodin.⁷⁷ Aiemmat suurisuuntaiset suunnitelmat oli nyt sikäli yksinkertaistettu, että mahdollisuuksia päästä positiiviseen ratkaisuun pidettiin hyvinä: uusi "riisuttu konserttitalomalli" sisälsi vain konserttisalin eikä lainkaan muita oheistoimintatiloja. Seuran johtokunnan kokouksessa asia herätti sellaista kansalaisinnostusta, että oitis päätettiin panna toimeen ajan tavan mukaan suurarpajaiset konserttisalin aikaansaamiseksi pääkaupunkiin. Maaliskuussa 1906 pidetyt arpajaiset tuottivatkin yllättävän hyvin, 15 000 mk (noin 250 000 nykymarkkaa), mikä valoi uskoa hankkeen toteuttamiseen. Toukokuussa pidetyssä ylimääräisessä yhtiökokouksessa päätettiinkin, että seu-

⁷⁷ Helsingin Filharmonisen seuran johtokunta 8.12.1905

ran tulee kaikin tavoin avustaa suunnitelman toteuttamista; samalla päätettiin ryhtyä keräämään tarvittavaa 100 000 mk:n peruspääomaa. Helsingin VPK:n Palokunnantalon koristeellinen uusrenessanssisali silloisella Hankasalmenkadulla, nykyisellä Keskuskadulla Ateneumin taidemuseon vieressä, täytti suunnittelijoiden mielestä – perusteellisesti saneerattuna – kaikki oivallisen konserttisalin edellytykset.²⁸ Arkkitehti Lars Sonck palkattiin laatimaan suunnitelmat, joiden valmistumisen jälkeen keisarille jätettiin anomus valtionavun toivossa.²⁹

Kirjelmässä selostettiin laajasti Suomen musiikkielämän aktiivisuutta ja vedottiin myös niihin positiivisiin arviointeihin, joita orkesteri oli vuoden 1900 Pariisin-matkallaan näyttänyt arvostetuilta ulkomaisilta kriitikoilta. Anomuksen ytimenä oli se tosiasia, ettei pääkaupungissa ollut ensimmäistään erityisesti konserttitarkoituksiin suunniteltua huoneistoa. Siitä seurasi vääjäämättä, että suomalainen musiikkielämä – aktiivisuudestaan huolimatta – ei ole voinut tarpeellisella tavalla vakiinnuttaa asemaansa kelpollisen esiintymistilan puuttuessa. Yliopiston juhlasalikin, jossa sinfoniakonsertit poikkeuksetta oli pidetty, arvioitiin tähän tarkoitukseen täydellisen sopimattomaksi. Sen jälkeen vertailtiin olosuhteita muissa maissa, ja Helsingin konserttiolot saatiinkin näyttämään tilakysymyksen kannalta aivan takapajuisilta. Lopuksi esiteltiin suunnitelma Palokunnantalon saneeraamisesta ja pyydettiin valtion osallistumista konserttisalin toteuttamiseen 500 000 mk korottoman lainan muodossa. Suunnitelma kariutui aivan alkuunsa. Helsingin Vapaapalokunta vaati omistamastaan salista näet sellaista hintaa – 575 000 mk (liki 10 milj. nykymarkkaa) – jota pidettiin pääkaupungin yleiseen hintatasoon nähden aivan kiskurimaisena. Koska myyntisummaa ei neuvottelemallakaan saatu järkevämmäksi, ainoaksi mahdollisuudeksi jäi hankkeesta luopuminen. Samalla ryhdyttiin etsimään muuta sopivaa tonttia uudisrakennusta varten.³⁰

Loppuvuodesta 1907 sellainen löytyikin, kun kymmenkunta eri vaihtoehtoa oli käyty läpi. Seuran hallitus kääntyi oitis kaupunginvaltuuston puoleen³¹ pyytäen, että kaupunki luovuttaisi korvauksetta kyseisen tontin konserttitalon rakentamista varten.

²⁸ Helsingin Filharmonisen seuran ylim. yhtiökokous 23.5.1906

²⁹ Helsingin Filharmonisen seuran kirje keisarille 18.4.1906

³⁰ Helsingin Filharmonisen seuran ylim. yhtiökokous 23.5.1906

³¹ Helsingin Filharmonisen seuran kirje Helsingin kaupunginvaltuustolle 14.11.1907

Tämä tontti oli keskustan historiallinen Arkadian-kortteli, josta edellä on ollut puhe. Sitä rajoittivat siis Läntinen Heikinkatu (nyk. Mannerheimintie), Arkadiankatu ja Etelä-Rautatienkatu. Tontti oli siis täsmälleen sama, jossa oli toiminut ns. Arkadia-teatteri, Esplanadilta sinne siirretty teatterirakennus, jossa Kaarlo Bergbom oli pyörittänyt Suomalaista Teatteriaan ja Suo-malaista Oopperaansa. Arkkitehti Armas Lindgrenin laatimien suunnitelmien mukaan korttelin itäiseen osaan tuli rakentaa kyseinen konserttitalo, kun taas länsiosa korttelia tuli varata kuvaamataiteiden näyttelyhuoneistoa varten. Taidepalatsihanketta ei siis ollut vielähdän haudattu. Kaupungin rahatoimikamari käsitteli suunnitelmaa lähinnä tontti- ja rakennustoimen näkökulmasta ja päätyi suositteluun valtuustolle, että se varaisi sanotun tontin anottuun tarkoitukseen.²

Valtuustossa asia eteni tällä kertaa yllättävän suotuisasti, ja tontti varattiinkin esitettyyn tarkoitukseen.³ Mutta valtuusto halusi kuitenkin harkita yksityiskohtia vasta sen jälkeen, kun oli perustettu tarvittava rakennusyhtiö. Tätä varten taas laadittiin monien kaupungin musiikinystävien ja muiden asianharrastajien allekirjoittama julkinen vetoamus⁴ rakennusyhtiön perustamiseksi; siinä kehoitetaan kauniin sanakääntein kansalaisia antamaan asialle tukensa – eli merkitsemään osakkeita – 100 000 mk:n peruspääoman kartuttamiseksi. Asiakirjassa todetaan vielä, että konserttitalon kokonaiskustannukset ovat noin 700 000 mk (10,7 milj. nykymarkkaa). Taloon ilmoitetaan rakennettavaksi kaksi konserttisalia, joista isompaan on suunniteltu 1 500 istumapaikkaa ja pienempään, kamarimusiikkisaliin 600 paikkaa. Vetoamuksen allekirjoittajina olivat musiikkimaailman nimistä mm. Jean Sibelius, Aino Ackté, Armas Järnefelt, Erkki Melartin, Otto Kotilainen ja Oskar Merikanto sekä muista valtiollisen ja kulttuurielämän nimekkäistä hahmoista mm. Axel Gallén, Eliel Saarinen, Leo Mechelin, Lars Sonck ja Armas Lindgren.

Osakemerkinnän käynnissä ollessa Robert Kajanus koetti parhaansa mukaan edistää asioiden kulkua. Eräs merkillisimpiä oli hänen laatimansa kirje kuuluisalle amerikkalaiselle teollisuuspohatalle ja monimiljonäärille Andrew Carnegielle,

² Helsingin kaupungin rahatoimikamarin lausunto kaupunginvaltuustolle 28.11.1907

³ Helsingin kaupunginvaltuusto 1.12.1908

⁴ Upprop för ett konserthus i Helsingfors 17.4.1909

joka oli 1800-luvun lopussa perustamallaan rauta- ja teräsvalimoilla hankkinut suunnattoman omaisuuden, minkä hän sittemmin 1900-luvun alussa muutti rahaksi, jonka sitten lahjoitti maansa tieteelle ja taiteelle. Hänen tunnetuimpia lahjoituksiaan on New Yorkissa 1891 valmistunut konserttitalo, Carnegie Hall, minkä valmistuminen lienee saanut Kajanuksenkin tarttumaan kynään.

Pitkässä saksankielisessä kirjeessään³⁵ Kajanus kertoo laveasti Suomesta, sen sijainnista kaukana pohjoisessa "Skandinavian ja Venäjän välissä", maasta jossa kukoistaa köyhistä ja vaatimattomista oloista huolimatta rikas musiikkielämä. Samoin hän referoi omaa elämäänsä kapellimestarina ja säveltäjänä sekä Suomen silloisten musiikkiolojen organisoijana. Lopulta Kajanus pääsee itse asiaan: vaikka maalla on tarjottavanaan ensiluokkainen orkesteri, joka on niittänyt mainetta taannoisella Euroopan-kiertueellaan, eteviiä säveltäjiä ja kapellimestareita, sen pääkaupungista puuttuu kunnollinen konserttisali. Kajanus selostaa tarkoin – aina materiaaleja ja kustannusarvioita myöten – konserttitalon viimeisimpiä rakennussuunnitelmia ja sitä, ettei köyhässä maassa ole Carnegien kaltaisia "kapitalisteja", jotka voisivat ojentaa auttavaa kättään, ja pyytää lopuksi hänen taloudellista tukeaan hankkeen toteuttamiseksi. Päiväyksetön kirje voidaan eräiden yksityiskohtien perusteella ajoittaa vuoteen 1909 eli kauteen, jolloin Arkadia-hanke oli Helsingin kaupungin taholta vähäisessä myötätuudessa ja jolloin toisaalta myös oli saatu varmuus siitä, ettei valtionapua rakennushankkeeseen saataisi.

Tämä lohduton tilanne todennäköisesti on saanut Kajanuksen tarttumaan kuvattuun epätoivoiseen yritykseen. Kuten arvata saattaa, Andrew Carnegielta ei pyydettyjä rahoja tullut; ilmeistä on myös, ettei hän edes vastannut Kajanuksen kirjeeseen. Tilanne oli siis syksyllä 1909 kolmannen – ja siihenastisista vakavimman – yrityksen jälkeen taas nollilla: konserttitalohanke Arkadian tontille karahti uudemman kerran kiveen valtionavun epäämiseen. Virallisesti tämä hanke raukesi tosin vasta helmikuussa 1912, jolloin kaupunginvaltuusto – silloisissa erittäin vaikeissa olosuhteissa pääkaupungin "kylmän orkesterisodan" päätteeksi – jätti "konserttitalokysymyksen juuri perustetun musiikkilautakunnan lähemmin valmisteltavaksi orkesteriolojen järjestämisen yhteydessä".³⁶

³⁵ Robert Kajanuksen kirje Andrew Carnegielle, pvm:tön kirjekonsepti keväällä 1909

³⁶ Helsingin kaupunginvaltuusto 28.2.1912

Uusi musiikkilautakunta tekikin helmikuussa 1913 esityksen, että jo kertaalleen varatulle Arkadian-tontille rakennettaisiin puolentoistatuhannen hengen konsertti- ja oopperasali. Rakennuspiirustukset laati pikavauhtia arkkitehti Armas Lindgren. Mutta tämäkin suunnitelma oli tuomittu epäonnistumaan täsmälleen samoihin syihin kuin kaikki muutkin edelliset yritykset – valtionavustusten epäämiseen. Ensimmäisen maailmansodan vaikeista ajoista paljolti johtuen hanke ei saanut ymmärtämystä kaupunginvaltuustossakaan. Silti asian tiimoilta käytiin paljon julkisia keskusteluja, joita lehdistö mielellään referoi ja kommentoi.³⁷ Kajanuksen johtama Kotimainen Orkesteri soitti kaikki sinfoniakonserttinsa "orkesterisodan" vuosina 1912-14 Suomen Kansallisteatterin komeassa, Onni Tarjanteen piirtämässä ja 1902 valmistuneessa jugend-tyylisessä teatterirakennuksessa, jonka sali oli orkesterille erityisesti rakennetusta "kaikulaitteesta" huolimatta akustisesti perin heikko. Kansallisteatteri oli itse asiassa monien vuosien ajan aina 1930-luvulle saakka suomalaisen musiikki-teatterin päänäyttämö, sillä siellä järjestettiin useiden kotimaisten oopperoiden esitysten lisäksi ns. Wagner-näytännöt vuosina 1904-09 sekä italialaiset oopperanäytännöt 1911. Samaten se toimi 1911 perustetun Kotimaisen Oopperan päänäyttämönä aina vuoteen 1919 eli siihen saakka, kun Aleksanterin teatteri Bulevardilla luovutettiin sen yksinomaiseen käyttöön.

Monista vastoinkäymisistä huolimatta uuden konserttitalin toiveita ei haudattu vielääkään lopullisesti, vaikka kaikki yritykset tähän mennessä olivatkin kariutuneet; heti orkesterin kunnallistamisen jälkeen asiaan palattiin uudelleen.

Orkesterisodan päätyttyä laihan sovintoon 1914 ja kunnan ylläpitämän kaupunginorkesterin synnyttyä samassa rauhanteossa odoteltiin säädyllyisesti pari vuotta, ennen kuin konserttitalohanke vedettiin jälleen esiin. Asian esille tuomista edesauttoi tällä kertaa poikkeuksellinen taho, vakuutusyhtiö Kaleva. Marraskuussa 1916 Kaleva näet tarjoutui erinäisin ehdoin kunnostamaan konserttitaliksi suurehkon huoneiston Kaivokatu 10:ssä.³⁸ Asiaan liittyi toinenkin yllätys. Heti seuraavana keväänä nimittäin kaupunginvaltuustossa tehtiin vastaesitys,³⁹ jossa lähdettiin ajamaan pontta, että kaupungin eri taidealan laitoksille tulisi pikaisesti järjestää omat toimiti-

³⁷ Tidning för Musik 1913: 1-2

³⁸ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 15.11.1916

³⁹ Helsingin kaupunginvaltuusto 12.3.1917

lansa. Tämän rakennussuunnitelman piiriin ehdotettiin mm. "konservatoriota" (Helsingin musiikkiopisto), Suomalaista Oopperaa ja näyttelytiloja kuvataiteille. Uuden kaupunginorkesterin kaipaamista konserttitiloista ei puhuttu tässä aloitteessa mitään. Konservatoriolle esitettiin maa-alaa Pohjois-Rautatienkatu 9:stä – mihin se sittemmin rakennettiinkin – oopperatalolle nykyistä Eduskuntatalon paikkaa ja näyttelytiloiksi nykyistä Taidehallin tonttia. Ilmeisesti tämä uusi – sinänsä hyvää tarkoittava esitys – toimi lopulta sekä itseään että konserttitalohanketta vastaan; eihän voi kuvitella, että kahta näin mittavaa hanketta olisi Helsingissä voitu toteuttaa yhtä kaisesti.

Kaupunginvaltuusto suhtautui vakuutusyhtiö Kalevan tarjoukseen poikkeuksellisen suopeasti, vaikka poliittinen vasemmisto leivittikin lehdistössä "tietoa", joka pyrki paljastamaan Kalevan tarjouksen törkeäksi yhtiön oman taloudellisen edun tavoitteluksi. Esimerkiksi sosiaalidemokraattinen Työmies-lehti väitti Kalevan hanketta yritykseksi huijata rahat kaupungilta "rikkaan yläluokan huvien hyödyksi". Lehden mielestä – kanta edusti lähes koko vasemmiston ajattelua – konserttitaloa ei Helsingissä tarvita nyt eikä juuri tulevaisuudessaakaan.⁴⁰ Täysin ymmärrettävää oli, että kirjoittelu nostatti kaupungissa mahtavan poliittisen riidan. Riidoista ja epäilyistä huolimatta hanketta jyrättiin eteenpäin sellaisella voimalla, että valtuusto lopulta hyväksyi niukalla enemmistöllä Kalevan tarjouksen.⁴¹ Nyt vain odoteltiin saneeraustöiden alkua. Mutta lähes kahteen vuoteen asiasta ei kuulunut mitään; paha julkinen kohu korruptio- ym. väärinkäytösvihjauksineen teki tehtävänsä: Kaleva luopui tarjouksestaan vähin äänin ja ilmoitti vihdoinkin asiaa yhtiöltä tiedusteltaessa myyneensä tontin rakennuksineen valtiolle.⁴²

Musiikkilautakunta ei hellittänyt. Kesällä 1919 lautakunta herätteli jälleen kaupunginvaltuustoa aloitteellaan, että tontin uusi omistaja, valtio, ja Helsingin kaupunki muodostaisivat yhtiön rakennuttamaan konserttitalon aiemmalle Kaivokadun tontille.⁴³ Uuden suunnitelman mukaan kaupunki osallistuisi tämän suunnitelman toteuttamiseen myymällä kon-

⁴⁰ Työmies 26.4.1917

⁴¹ Helsingin kaupunginvaltuusto 17.4.1917

⁴² Vakuutusyhtiö Kalevan kirje Helsingin kaupungin musiikkilautakunnalle 17.3.1919

⁴³ Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kirje kaupunginvaltuustolle 19.6.1919

serttitalolle aiemmin varatun Arkadia-korttelin ja luovuttamalla kauppahinnan perustettavalle uudelle yhtiölle. Esitys oli jo toteutumaisillaan, mutta kun rakennustöitä ei erinäisistä viivytyksistä johtuen kyetty aloittamaan valtion määräämän valmiusajan kuluessa, koko hanke raukesi jälleen siihen. Tontti joutui sitten Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan omistukseen, joka rakensikin sittemmin paikalle mahtavan liikekeskuksen.

Kului jälleen seitsemän vuotta, ettei konserttitalokysymykseen kajottu. Mutta loppuvuodesta 1925 musiikkilautakunta katsoi velvollisuudekseen jälleen puuttua asiaan. Taas oli löydetty uusi paikkavaihtoehto. Se oli valtion omistama tontti Unioninkadulla Pohjois- ja Etelä-Makasiininkatujen välissä. Lautakunta valmistutti pikimmiten alustavat luonnospierrokset,⁴ joiden perusteella esitettiin kaupunginvaltuustolle rakennettavaksi konserttitalo, jossa olisi 940 istuinpaikkaa permannolla ja 920 paikkaa parvekkeella eli yhteensä 1 860 isuinsijaa.⁵ Orkesterilavan suuruudeksi kaavailtiin peräti 200 m²; mainittakoon vertailun vuoksi, että Yliopistolla se oli vain 50 m². Suunnitelma edusti sekä kokonsa että muunkin varustuksensa puolesta tuon ajan huippumodernia tasoa. Kaupunginvaltuusto tarvitsi asiaa pohtiakseen vain vajaat neljä viikkoa todetakseen sen kummemmitta perusteluitta, että esitys "ei tällä kertaa aiheuta mitään toimenpiteitä".⁶

Vuonna 1930 oli toiveita herättänyt se, että kaupunki olisi saanut valtion raha-arpajaisten voittovaroista avustusta sen aikaa, kunnes säästöön olisi kertynyt rakennuskustannuksiin tarvittava määräraha. Silloisiin suunnitelmiin kuului, että kaupunki olisi luovuttanut Simonkadulla sijaitsevan ns. "Narinkka"-alueen konserttitalon käyttöön.⁷ Tämän suunnitelman kariutuminen taas johtui monista syistä. Ilmeistä oli, että asian kannalta oli tapahtunut kohtalokas ja epäedullinen hallituksenvaihdos, ja toisaalta valmisteilla ollut Helsingin konservatorion (nyk. Sibelius-akatemia) oma uudisrakennus Pohjois-Rautatienkadulla suuntasi puoleensa kaiken sen huomion, jota musiikkia harrastavat piirit olivat aiemmin osoittaneet kaupunginorkesterin konserttitalokysymykseen. Vuo-

⁴ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 12.2.1926

⁵ Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kirje kaupunginvaltuustolle 12.3.1926

⁶ Helsingin kaupunginvaltuusto 21.4.1926

⁷ Ringbom 1932, 49-50

den lopulla 1930 harjakorkeuden saavuttanutta Eino Forsmanin piirtämää uutta funkkistyylistä Konservatoriota tarjottiinkin heti mm. kaupunginorkesterin konserttisaliksi.⁴⁸ Konservatorion salissa, jossa oli vain vajaat 700 istuinpaikkaa ja jossa myös näyttämölavan ahtaus asettaa orkesterille huomattavia vaikeuksia, järjestettiin sittemmin talon valmistuttua syyskauden alussa 1931 varsin suuri osa kaupunginorkesterin konsertteja, mm. kansan- ja kansansinfoniakonsertit, koululaiskonsertit jne.

Suhdanteet Helsingin konserttimusiikkirintamalla muuttivat radikaalisti keväällä 1932, jolloin kaupunginorkesteria 50 vuotta johtanut Robert Kajanus jäi eläkkeelle. Hänen tilalleen orkesterin johtoon astui Georg Schnéevoigt, joka innolla aloitti oman näkemyksensä mukaisen uudistustyön pääkaupungin musiikkielämässä. Koko 1930-luvun loppua sävyttivät monet repivät ristiriidat kuten pääkaupungin kahden orkesterin – kaupunginorkesterin ja radio-orkesterin – toisiinsa sulauttamishanke, jonka Schnéevoigt oli aloittanut.⁴⁹ Samaan yhteyteen kytkettiin myös seuraava konserttitalokysymyksen selvittely. Schnéevoigt laati ideoittensa lanseeraamiseksi yleiseen tietouteen laajan muistion ”Helsingin orkesteriolojen järjestelystä”,⁵⁰ jonka taustalla hämmötti paitsi orkesterien yhdistämishanke myös edelleenkin ratkaisematta oleva konserttitalokysymys. Se oli todellakin tullut ajankohtaiseksi kevään 1937 aikana, kun musiikkilautakunnan puheenjohtaja Eino Suolahti teki valtuustoaloitteen konserttisalin rakentamiseksi.⁵¹ Toukokuussa 1938 kaupunginhallitus oli jopa antanut tiedoksi musiikkilautakunnalle, että valtioneuvosto olisi asettamassa toimikuntaa, jonka tehtäväksi tulisi laatia uuden konsertti- ja kongressitalon suunnittelukilpailu.⁵² Huomattakoon, että konserttitalon toimintoihin lisättiin nyt ensimmäistä kertaa kongressitarpeet. Tämä seikka ei aikaa myöten miellyttänyt kaupungin musiikkipiirejä, ja siitä tuli vuosikymmenien ajaksi konserttitalon toteuttamisen vaikein kiistakapula, joka ei ole ratkennut edes Finlandia-talon valmistuttua.

⁴⁸ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 11.12.1930

⁴⁹ Vainio s.a., 120-140 ja Maasalo 1980, 128-130

⁵⁰ Georg Schnéevoigtin muistio 14.3.1938

⁵¹ Helsingin kaupunginvaltuusto 17.3.1937

⁵² Helsingin kaupunginhallitus 12.5.1938 ja kaupungin musiikkilautakunta 10.6.1938

Kesäkuussa 1938 oli suunnitelmissa päästy jo niin pitkälle, että valtuusto varasi suunniteltua konsertti- ja kongressitaloa varten maa-alan, jota rajoitti etelässä Simonkatu, lännessä Annankatu ja pohjoisessa linja-autoasema.⁵³ Kaupunginhallituksen aiemmin asettama rakennussuunnittelutoimikunta kokoontui kuitenkin vain yhden ainokaisen kerran, jolloin se tuli siihen tulokseen, ettei sen ollut mahdollista ratkaista konserttitalon rakentamista koskevia kysymyksiä, ennen kuin joku/jotkut toimikunnan jäsenet olisivat tutustuneet vastaavanlaisen hankkeen toteutuksiin muissa Pohjoismaissa. Tutustumismatkoja ei kuitenkaan tarvinnut tehdä, sillä konserttitaloasia työnnettiin sivuraiteelle tuolloin suunnitteilla olleiden – mutta sodan vuoksi sittemmin toteutumattomien – olympialaisten vuoksi. Kun lähestyttiin marraskuun loppua 1939, voitiin vain todeta Suomen olevan mukana toisessa maailmansodassa. Viiden sotavuoden aikana ei tietenkään ka- jottu konserttitalokysymyksiin.

Konsertteja pidettiin Helsingissä läpi sotavuosien lukuisista pommitusuhista huolimatta – erästä aivan lyhyttä jatko-sodan kautta lukuun ottamatta. Yleensä konsertit pidettiin Yliopistolla. Juuri sodan loppuvaiheessa, helmikuussa 1944, Yliopiston juhlasali sai kesken Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonserttia täysosuman ja tuhoutui pahasti. Konsertti oli kylläkin juuri ennätetty keskeyttää ja ohjata yleisö pommi-suojiiin muutamaa minuuttia ennen täysosumaa. Tämän tapahtuman jälkeen sinfoniakonsertitkin siirrettiin Konservatorioon. Sen salin ja esiintymislavan pienuuden vuoksi odotettiin kiihkeästi Yliopiston juhlasalin korjausten valmistumista.

Ennen sitä musiikkilautakunnan uusi puheenjohtaja ja kaupunginvaltuutettu Lauri Aho teki seuraavan aloitteen konserttitalon rakentamiseksi syksyllä 1946, ja musiikkilautakunta pani oman jaostonsa asiaa valmistelemaan.⁵⁴ Suunnittelun lähtökohdat olivat täysin samat kuin vuoden 1938 konserttitalotoimikunta oli tavoitteekseen asettanut, nyt vain sillä erotuksella, että Yleisradion mukanaolo katsottiin nyt tarpeelliseksi. Syksyn 1947 kuluessa konserttitalohanke sai lisäkanta-vuutta lähestymässä olleiden olympiakisojen ja Helsingin kaupungin 400-vuotisjuhlien johdosta.⁵⁵ Tässä vaiheessa asia

⁵³ Helsingin kaupunginvaltuusto 22.6.1938

⁵⁴ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 20.9.1946

⁵⁵ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 28.10.1947

sai kuitenkin kohtalokkaalta vaikuttaneen käänteeseen: olympiakisat tulivat toistamiseen sekoittamaan konserttitalohankkeen. Olympialaisten vuoksi Helsingin Messuhallin laajennussuunnitelmaan näet liittyi sellaisen juhlasalin rakentaminen, jota voitaisiin käyttää sittemmin myös konsertti- ja kongressisalina.

Helsingin olympialaisten ja urheilulaitoskomitean lausunto uuden konsertti- ja kongressitalon rakentamista koskevassa asiassa oli ymmärrettävästikin tyrmäävä; komitea katsoi, ettei erillistä konsertti- ja kongressisalia enää tarvittu.⁵⁶ Asiaa ei auttanut sekään musiikkilautakunnan sinänsä huomionarvoinen toteamus, että Messuhallin sali on – ja ilmeisesti uudistettunakin tulee olemaan – konserttiktarkoituksiin perin alkeellista luokkaa.⁵⁷ Lausunnossaan kaupunginhallitukselle musiikkilautakunta vain alistuneesti myöntää, että jo vuosikymmeniä vireillä ollut konserttitalohanke tullee näin jäämään ainakin lähitulevaisuudessa syrjään muiden ”tärkeämpien” rakennushankkeiden tieltä. Kainona toivomuksena se kuitenkin esitti, että Messuhallin suunnittelussa myös akustisiin kysymyksiini kiinnitettäisiin edes hivenen huomiota. Kaupunginvaltuusto päätti lopullisesti tämänkertaisenkin konserttitalohankkeen hautaamisesta lokakuussa 1948; tehdyt esitykset ja valmistelutyöt eivät antaneet aihetta toimenpiteisiin, kuten päätösasiakirjassa tylästi todettiin.⁵⁸

Huhtikuun 1. päivänä 1948 pidettiin Yliopiston uudistetun juhlasalin vihkiäiskonsertti, joka näyttää muodostuneen kuulijoille shokiksi ja antaneen kriitikoille vakavaa mietittävää. Sali todettiin yleisesti – arkkitehti Jukka Sirénin suunnittelemana – entistä käytännöllisemmäksi ja kauniiksi katsella; orkesterilava oli nyt muutettu salin oikeasta ylänurkasta keskelle eteen, jolloin tila kokonaisuudessaan saatiin muistuttamaan amfiteatterin muotoa. Mutta kaikki kriitikot olivat akustisista kysymyksistä peräti ymmällään: minne on voinut kadota Yliopiston juhlasalin entinen hyvä akustiikka?⁵⁹

Kuukauden kuluttua vihkiäiskonsertista oltiin jo täysin vakuuttuneita, että entinen mainio konserttitila oli akustisesti

⁵⁶ Olympiakisojen ja urheilulaitoskomitean lausunto kaupunginhallitukselle 8.7.1948

⁵⁷ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 27.8.1948

⁵⁸ Helsingin kaupunginvaltuusto 6.10.1948 ja musiikkilautakunta 5.11.1948

⁵⁹ ks. esim. Uusi Suomi 5.4.1948

täysin turmeltunut, jopa kelvoton. Musiikkilautakunta kehotti Yliopistoa ryhtymään kiireellisiin toimiin juhlasalin akustiikan ennalleen saattamiseksi.⁶⁰ Kaikki tahot – kriitikoista konserttiyleisöön – näyttävät olleen ällikällä lyötyjä. Ja korjauskehotusta kiirehtivät päivälehtien lisääntyneet ja kovin huolestuneet akustiikkakommentit, joissa valiteltiin äänen ”puuroutumista” sellaiseksi, ettei siitä saanut mitään selvää. Matti Rautio esim. kirjoitti, että ”solistin esitystä en voi arvostella kuulemani perusteella, sillä -- oli mahdotonta kuulla kuvioita selvästi ja kirkkaasti. Sen perusteella, mitä näkyi, saattoi päätellä pianistin hallinneen tehtävänsä kelpo miehen tavoin”.⁶¹ Uno Klami taas kirjoitti: ”Ei ollut hänen [pianosolistin] syy, että useimmiten kuului vain pelkkää huminaa.”⁶²

Yliopiston juhlasalin remontissa korjauskelvottomaksi turmeltunutta akustiikkaa yritettiin kylläkin kerran parantaa peittämällä ääntä itseensä imevä rei’itetty keskikatto umpeen, mutta tulosta ei pidetty juurikaan nähdyn vaivan arvoisena, vaikka jälkikaiunta-aikaa saatiinkin ehkä hiukkasen optimoiduksi. Lehtikriitikot suorastaan vaativat orkesterin konserttien siirtämistä takaisin Konservatorion pienempään mutta akustisesti tyydyttävämpään saliin. Tällaiset kirjoittelut painivat jälleen liikkeelle hankkeet todellisen konserttisalin aikaansaamiseksi Helsinkiin.

Seuraava konserttitaloa koskeva avaus tuli yllättävältä taholta. Helsingin Sanomat otti esille Helsingin epätyytyttävät orkesteriolot pääkirjoituksessaan Robert Kajanuksen syntymäpäivänä 2.12.1954. Vallinnut ”poikkeustila” johtui paitsi kaupunginorkesterin ja radio-orkesterin jatkuvista riitaisuuksista, jotka hankaloittivat pääkaupungin konserttielämän kokonaisu järjestelyä, myös kelvollisen konserttisalin puutteesta.⁶³ Lehden mukaan ”varsinaisten konserttikauden aikaisten orkesterikonserttien ohella on akustisesti kunnollinen konserttisali ennen kaikkea Sibelius-Viikon tarpeita ajatellen suoranaisten välttämättömyys”.

Joku lehteä palveleva ”syvä kurkku” oli jälleen saanut kuulla, että Yleisradiolla oli tärkeitä rakennushankkeita suunnitelmissaan, joihin kuului myös konserttisalin aikaansaaminen. Lisäksi tiedettiin myös Suomalaisen Oopperan puuhan-

⁶⁰ Helsingin kaupungin musiikkilautakuntakunta 30.4.1948

⁶¹ Vapaa Sana 12.4.1948

⁶² Helsingin Sanomat 12.4.1948

⁶³ Helsingin Sanomat 2.12.1954

neen itselleen uutta taloa, josta julkisuudessa oli käytetty ooppera- ja konserttitalon nimeä. Tilanne näytti todellakin yhtäkkiä siltä, että kaupunkiin olisi suunnitteilla ainakin kaksi suurta konserttisaliä. Lehti osoitti aiheellista huolestuneisuutta siitä, että näinkin laajakantoiset rakennusinvestoinnit oli alustavasti suunniteltu toisistaan täysin erillään ja jopa toisistaan tietämättä ja ehdotti käytettävissä olevien voimien järkevää yhdistämistä. Lisäksi huomautettiin, että pääkaupungin konserttisalarpeen pystyisi hyvin tyydyttämään yksi kunnollinen sali, jossa voisivat toimia sekä kaupunginorkesteri että radio-orkesteri. Tämä edellyttäisi kuitenkin molempien orkestereiden välisten kiistakysymysten saattamista sitä ennen järjestykseen.

Helsingin Sanomain tieto Yleisradion konserttialisuunnitelmasta osoittautui paikkansa pitäväksi. Yleisradio nimittäin oli ostanut kesällä 1955 puolustusministeriöltä Mechelininkadun varrelta autopataljoonan käytössä olleesta tontista osan suunnitteilla ollutta yleisradiotaloa varten.⁶⁴

Muun ohella Yleisradion suunnitelmiin liittyi suuren musiikkistudion ja -salin rakentaminen tähän kompleksiin, jossa olisi tilaa noin 300-400 kuulijalle. Helsingin kaupunginhallitukselle sittemmin lähettämässään kirjeessä Yleisradion johto ilmaisi halunsa laajentaa suunnitelmia siten, että pienen musiikkisalin asemesta voitaisiinkin rakentaa ainakin 1 800 hengen ensiluokkainen konserttitalo kummankin orkesterin tarpeisiin.

Tämä hanke taas eteni huonosti kai siksi, että toteuttamiseen oli kytketty muitakin ongelmia kuten orkesterien yhdistämismiskysymys, jota joillain tahoilla voimallisesti ajettiin – esim. kaupunginorkesterin intendentti Nils-Eric Ringbom – ja joillain tahoilla intohimoisesti vastustettiin, kuten radio-orkesterin piirissä.

Riitojen keskellä väliin ennätti kansandemokraattinen Kulttuuriryön liitto ry., joka lokakuussa 1957 tarjosi valmismaisillaan ollutta Alvar Aallon luomaa Kulttuuritalon uutta salia kaupunginorkesterin konserttien pitopaikaksi.⁶⁵ Vaikka musiikkilautakunnassa ilmenikin – vallankin poliittisen vasemmiston piirissä – halukkuutta konserttien siirtämiseksi Kulttuuritalolle, äänestyksen jälkeen konsertit päätettiin kui-

⁶⁴ Yleisradion kirje Helsingin kaupunginhallitukselle 28.1.1957

⁶⁵ Kulttuuriryön liitto ry. Helsingin kaupungin musiikkilautakunnalle 26.10.1957

tenkin toistaiseksi pitää Yliopistolla.⁶⁶ Niissä poliittisissa oloissa kaupungin konserttitoimintaa ei ollut mahdollista sijoittaa kansandemokraattisen liikkeen toimitiloihin. Jo syksyllä 1958 näytti kuitenkin melko todennäköiseltä, ettei Helsingin kaupungin ja Yleisradion yhteisellä konserttitalohankkeella olisi toteutumisen mahdollisuuksia.⁶⁷ Hankkeen virallinen lopettaminen kuitenkin venyi siihen saakka, kunnes Yleisradio saattoi omalta osaltaan todeta helmikuussa 1961, että orkesterien yhdistämisalotteet raukeavat, ja samalla raukesi yhteinen salihankekin.⁶⁸

6.4 Toteutuiko haave kunnan konserttisalista sittenkään?

Helsingin kaupunginhallituksen vetäytymispäätökseen olivat varmastikin vaikuttaneet paitsi lukkiutunut tilanne orkesterikiistassa myös mitä ilmeisimmin jo jonkin aikaa kehitteillä ollut ja keväällä 1961 julkistettu Alvar Aallon laatima keskustan uusi asemakaavasuunnitelma, jossa Töölönlahden rannalle oli sijoitettu erilaisia kulttuuritarpeita palvelevia julkisia rakennuksia kuten museoita ja – konserttitalo. Huomata kannattaa, mitä kaupunginhallituksen kannanotossa vielä todettiin: mikäli konserttitalo voidaan sijoittaa keskustan uuden asemakaavasuunnitelman vahvistamisen jälkeen Töölönlahden rannalle, se on valmis Yleisradion kanssa yhteistoimintaan vastaisuudessakin. Kolmekymmentä vuotta sitten lausuttu yhteistyöhalu konserttitalon aikaansaamiseksi Töölönlahden rannalle olisi tällä hetkellä mitä ajankohtaisin neuvottelujen aihe Helsingin kaupungin ja Yleisradion kesken, mikäli vielä muistettaisiin se, että 1961 tähän kysymykseen sovittiin palattavaksi heti, kun Töölönlahti-projektin toteuttamista jatketaan.

⁶⁶ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 26.11.1957

⁶⁷ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 30.9.1958

⁶⁸ Helsingin konserttitaloneuvottelukunnan orkesterijaosto 24.2.1961; Maasalo 1980, 174

Elokuussa 1961 – kun Helsingin kaupunginteatterikin oli jo ”vasemmalta” ohittanut konserttitalohankkeen – musiikkilautakunta toimitti intendentti Nils-Eric Ringbomin muistion pohjalta laatimansa kirjelmän kaupunginhallitukselle.⁶⁶ Kirjelmässä toivottiin konserttitalon aikaansaamista viimeistään Jean Sibeliuksen 100-vuotissyntymäpäiviksi 1965. Muistiossa Ringbom sysäsi Helsingin kaupungin häpeäksi sen, ettei se ollut kyennyt vielääkään toteuttamaan hanketta, joka oli ollut aivan yhtäjaksoisesti vireillä 1890-luvulta saakka. Kirjoittajan mukaan ei ollut kunniaksi Helsingille, että monet pienemmät maaseutukaupungit olivat sotien jälkeen rakentaneet itselleen suuret ja edustavat konserttitalot. ”Jos pääkaupungissa jouduttaisiin ilman konserttitaloa viettämään Sibeliuksen 100-vuotisjuhllallisuuksia vielä 1965, joista varmaan tulee olemaan ainutlaatuinen sekä kansallinen että kansainvälinen musiikkitapahtuma, olisi tämä meille vieläkin kiusallisempaa.” Juhlat vietettiin ilman uutta konserttitaloa, ja se todellakin osoittautui kiusalliseksi kaikille osapuolille.

Vuoden 1962 alussa kaupunginvaltuustossa tehtiinkin aloite kongressi- ja konserttitalon rakentamiseksi.⁶⁷ Aloitteessa esitettiin tällä kertaa sellaista tilaratkaisua, että rakennuskompleksiin voitaisiin tarvittaessa taata toimitilat myös Suomen Kansallisoppperalle. Sama aloite tuotiin valtuustoon uudelleen huhtikuussa kaupunginhallituksen esityksenä, jolloin valtuuston hyväksyttäväksi ehdotettiin, että Helsinkiin on lähitulevaisuudessa rakennettava yhdistetty konsertti- ja kongressitalo Töölönlahden rannalle Alvar Aallon keskustan asemakaavasuunnitelman mukaan. Kansallisopperan tilatarve oli tässä esityksessä jo pudotettu pois. Asiasta oli hankittu lausunto myös pääkaupungiksitalon 150-vuotisjuhlotoimikunnalta, joka niin ikään piti hanketta kiireellisenä ja erittäin tarpeellisenä. Kaupunginhallitus esitti, että rakennustyöt olisi aloitettava heti kaupunginteatterin valmistuttua. Kaupunginhallituksen investointitoimikunta oli omissa sijoitusohjelmassaan puolestaan pitänyt konsertti- ja kongressitaloa ajankohtaisena vuosina 1962-66. Lisäksi kaupunginhallitus esitti, että rakentamisen periaatepäätös olisi tehtävä viimeistään Helsingin pääkaupungiksitalon 150-vuotisjuhlien yhteydessä. Kaupunginvaltuusto hyväksyi ehdotuksen sellaisenaan.⁶⁸

⁶⁶ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 29.8.1961

⁶⁷ Helsingin kaupunginvaltuusto 21.2.1962

⁶⁸ Helsingin kaupunginvaltuusto 4.4.1962

Vain viikon kuluttua tästä päätöksestä kaupunginhallitus antoi konsertti- ja kongressitalon suunnittelutehtävän arkkitehtitoimisto Alvar Aallolle.²

Pääkaupungin yhdistetty konsertti- ja kongressitalo ei kuitenkaan valmistunut musiikkilautakunnan toivomaksi ajankohdaksi eli joulukuuksi 1965, jolloin vietettiin Jean Sibeliuksen 100-vuotismuistojuhlia, vaan konsertti- ja kongressitalon valmistumista oli erinäisistä syistä odotettava vielä kuusi pitkä vuotta.

Syksyllä 1964 kaupunginorkesterin johtoon astui nuori ja energinen kapellimestari Jorma Panula, joka odotetusti hyökäsi virkaantulohaastattelussaan mm. Helsingin konserttitalokurjuutta vastaan.³ Yliopiston salia hän piti "säkkinä", jossa oli mahdotonta päästä minkäänlaisiin laatutuloksiin. Kulttuuritalon salia hän piti akustisesti mannermaisena ja ihmetteli vilpittömästi sitä, ettei kaupunginorkesterin konsertteja jo ollut siirretty sinne kuten Radion sinfoniaorkesterin konsertit. Musiikkilautakunta pysyi sitkeästi alkuperäisessä kannassa, eikä se koskaan sallinut kaupunginorkesterin konsertteja siirrettäväksi Kulttuuritalolle, vaan orkesteri työskenteli Finlandiatalon valmistumiseen saakka Yliopistolla.

1960-luvun ylivoimaisesti merkittävimpiin kunnallispoliittisiin ratkaisuihin, jotka koskettivat pääkaupungin musiikkielämää, kuului uuvuttavan pitkään suunnitteilla olleen ja monenlaisia kohtaloita kokeneen konserttitalohankkeen eteneminen ratkaisuunsa, jota tosin vain osa hankkeen toteuttajista ja rakennuksen käyttäjistä suostui pitämään todellisena ratkaisuna. Näinkin laajakantoisen ja kaupungille huomattavan kalliin rakennusinvestoinnin toteuttaminen ei periaatteellisista rakentamispäätöksistä huolimatta suinkaan syntynyt kivuita. Kaupungin päättävät elimet tarvitsivat runsaasti aikaa lopullisiin päätöksiinsä, ja eräiden vasemmistolehtien kiihdyttämä konserttitalon vastainen periaatekampanja pyrki yksiselkoisesti tekemään jo pitkälle edenneen hankkeen jälleen kerran tyhjäksi. Konserttitaloa ajaessaan ylipormestari Lauri Aho joutui monenlaisten ongelmien eteen mm. tekemään eri poliittisten ryhmien kanssa tragikoomisiltakin vaikuttavia lehmänkauppoja. Esimerkiksi sosiaalidemokraatit uhkasivat kaataa valtuustossa koko konserttitalohankkeen, ellei sen asettamiin reunaehtoihin suostuttaisi. Ehtoihin kuuluivat mm. Kaupunginteatterin rakentaminen "työväen kau-

² Helsingin kaupunginhallitus 12.4.1962

³ Uusi Suomi 3.5.1964

punginosana" tunnettuun Kallion kaupunginosaan ja eräiden ylimääräisten sosiaalietujen saaminen kaupungin tietyille henkilöstöryhmälle. Hankkimillaan etuisuuksilla kaupungin eräät demaritahot kävivät näin julkeaa kauppa. Aho oli pakotettu ajamaan oman väkensä, kokoomuksen valtuutetut, näiden ehtojen taakse, ja sosiaalidemokraattinen valtuustoryhmä saatiin näin kivuliaasti konserttitalon rakentamisen kannalle.⁷⁴

Kun kaupunginhallitus oli kesällä 1965 hyväksynyt Alvar Aallon konsertti- ja kongressitalosuunnitelman,⁷⁵ kaupunginvaltuusto pääsi hyväksymään luonnospiirustukset kesällä 1966.⁷⁶ Kuten edellä todettiin, rakennustyöt oli tarkoitus alkaa heti kun Kaupunginteatterin työt oli saatu päätökseen,⁷⁷ minkä oli määrä tapahtua kesällä 1967; näin konserttitalon suunniteltiin valmistuvan viimeistään vuoden 1969 aikana. Kuten hyvin tiedetään, tämäkään aikataulu ei pitänyt paikkaansa.

Syksyllä 1967, jolloin rakennustöiden piti lopulta alkaa, Helsingin uusi kiinteistötoimen apulaiskaupunginjohta ilmoitti epämääräisesti julkisuudessa, että konserttitaloa "ehkä aletaan rakentaa joskus ensi vuonna"; samalla hän lausui, että "tärkeämpiäkin rakennuskohteita kyllä olisi".⁷⁸ Näillä "tärkeillä kohteilla" hän tarkoitti ns. itäisen sairaalan rakennushankkeita, jotka olivat hänen edustamalleen puolueelle tärkeitä ja jäämässä muiden rakennushankkeiden jalkoihin. Tämä herätti pääkaupungin musiikkipiireissä vakavaa levottomuutta, joka ilmeni mm. kapellimestari Jorma Panulan vihaisena hyökkäyksenä lehtien yleisönosastoissa.⁷⁹ Panula ilmaisi monen muunkin ajatukset käynnissä olevasta konserttitalofarssista: -- puheet ja lupaukset eivät jaksakaan enää raivostuttaa, vaan ne alkavat naurattaa."

Vastustuksesta huolimatta asia kuitenkin eteni – mutta kiduttavan hitaasti edelleenkin. Syksyllä 1968 allekirjoitettiin urakkasopimukset, ja talon oli määrä valmistua sen mukaan viimeistään elokuun loppuun 1971 mennessä. Erinäisistä syistä – mm. rakennusalan työnseisaukset ja pääurakoitsijan jou-

⁷⁴ Ylipormestari Lauri Ahon tieto prof. Yrjö Blomstedtille, joka edelleen välitti sen kirjoittajalle 12.5.1988

⁷⁵ Helsingin kaupunginhallitus 17.6.1965

⁷⁶ Helsingin kaupunginvaltuusto 22.6.1966

⁷⁷ Helsingin kaupunginvaltuusto 4.4.1962

⁷⁸ Helsingin Sanomat 30.8.1967 ja 17.9.1967

⁷⁹ Helsingin Sanomat 17.9.1967

tuminen konkurssiin – valmistuminen viivästy vielä siitakin muutamalla kuukaudella. Rakennuskustannukset arvioitiin tuolloin 35 milj. markaksi (n. 200 milj. nykymarkkaa), mutta ne tulivat sittemmin kohoamaan yli 61 milj. markan (n. 330 milj. nykymarkkaa).

Talon peruskiven muurauksen aikoihin toukokuussa 1969 aloittivat eräät tahot vihaisen sotansa valmistumassa olutta rakennusta kohtaan. Kansan Uutisten musiikkikriitikko Ilpo Saunio mm. kirjoitti, ettei "sen musiikkipolitiikan takia, jota Helsingin kaupunki instituutioineen harjoittaa, mitään konserttitaloa tarvita. Kongressitalo saattaisi olla paremmin paikallaan, mutta ehkä linja-autoasema olisi vielä näitäkin tärkeämpi. Tai saataisiinpa Helsinkiin äkkiä metro!"⁸⁰ Tämän-tyyppiset mielenilmaukset olivat vielä pientä sen rinnalla, mitä sen jälkeen seurasi. Syksyllä 1969 kaupunginhallituksen järjestelytoimisto näet päätti, että talon tulee valmistuttuaan palvelulla kaikenlaista konsertti- ja kongressitoimintaa niin tehokkaasti, että sen oma kannattavuus saadaan mahdollisimman suureksi. Nykykielellä sanoen konsertti- ja kongressitalolle asetettiin täydellinen tulosvastuu, mihin ei ns. julkisella sektorilla ollut vielä totuttu. Samalla toimisto suositteli kaupunginhallitukselle, että kaupungin oma orkesteri tulisi taloon "vuokralaiseksi" kuten kaikki muutkin konsertinjärjestäjät ja kokoustenpitäjät huolimatta siitä, että talo oli alun alkaen tarkoitettu ensisijaisesti juuri musiikkilautakunnan ja kaupungin oman orkesterin ensisijaisia tarpeita varten.

Keväällä 1970 julkisuuteen alkoi tulla hälyttäviä merkkejä siitä, että rakenteilla olleen konserttitalon käyttötarkoituksiin suunniteltiin kaupungin virallisissa hallintoelimissä merkittäviä periaatteellisia muutoksia. Tällöin kaupunginvaltuuston eri poliittiset ryhmät olivat joutuneet määrittämään kantansa siihen, oliko talon toimintoja kehitettäessä konsertti- vaiko kongressitoimintoja pidettävä ensisijaisina. Kylmänä suihkuna kaupungin musiikkiväen niskaan kongressitoiminnot katsottiin tärkeämmiksi, mistä lehdistö kehitti mehevän skandaalin.⁸¹ Lehdistö teki yhtäkkiä kaupunginorkesterin intendentistä Nils-Eric Ringbomista näytelmän suurimman konnan: hän oli päässyt vaikuttamaan rakennuksen suunnitteluvaiheessa liikaa talon käyttötarkoituksiin – talon suunnittelijan Alvar Aallon ollessa vielä mukana huonetilaohjelmia laadittaessa – mi-

⁸⁰ Kansan Uutiset 14.5.1969

⁸¹ Hufvudstadsbladet 15.5.1970 ja Suomen Sosialidemokraatti 15.5.1970

kä olisi tapahtunut musiikkitoimintojen etua silmällä pitäen. Näin olisivat talon kongressitarpeet jääneet liikaa taka-alalle musiikkitoimintojen suunnittelun kustannuksella. Tällaisen realiteetin kieltäminen on tarpeetonta: Ringbomilla oli kiistämättä erittäin merkittävä ja vaikutusvaltainen asema talon huonetilaohjelmaa suunniteltaessa; itse asiassa ne olivat kokonaan hänen käsialaansa. Eikä hän kainostellut millään tavoin tälläkään kertaa käyttä hänelle suotua asemaa pääkaupungin musiikkielämän hyödyksi.

Kun Helsingin uusi kaupunginjohtaja, ylipormestari Teuvo Aura alkoi määrätietoisesti toimia pääkaupungin kohottamiseksi kansainvälisen kongressikeskuksen asemaan, siitä pitäen nämä kaksi talon toimintalohkoa asetettiin virallisesti kilpailemaan toistensa kanssa. Kilpailu ei useinkaan ollut muodoiltaan kovin sivistynyttä. Ensimmäinen merkki rintamalinjojen kiristymisestä oli se sinänsä vähäpätöiseltä vaikuttanut muutoseikka, että taloa alettiin kesken rakennustointen kutsua vaivihkaa kongressi- ja konserttitaloksi, kun aiemmin oli puhuttu vain joko konserttitalosta tai konsertti- ja kongressitalosta. Sanomattakin on selvää, että sillä operaatiolla kuumennettiin tarpeettomasti kaupungin musiikkiväen herkkiä tunteita. Talon toimintojen uuteen painottumisjärjestykseen olivat olleet johtamassa mm. majoitus-, matkailu- ja liikennealojen lähetystö, joka oli toukokuussa 1970 käynyt jättämässä Teuvo Auralle vetoituksen, että kongresseja tulee voida talossa järjestää läpi vuoden eikä vain parina hiljaisena kesäkuukautena, kuten aiemmin oli Ringbomin johdolla toivorikkaasti suunniteltu.⁸² Ei ollut odottamatonta, että tämäkin näkökanta synnytti pitkään kyteneen kissanhännänvedon – josta ei puuttunut koomisiakaan piirteitä – kaupungin konsertti- ja kongressiväen kesken.

Musiikkilautakuntakin huolestui asiasta toden teolla,⁸³ kun kapellimestari Jorma Panula uhkasi yllättäen irtisanoutua virastaan, mikäli näin fataalit muutokset talon toimintaperusteissa toteutuisivat.⁸⁴ Uusi tilanne tuotti monia kirjelmiä ja niiden vastineita, ja valtuuston puheenjohtaja Jussi Saukko-nen sai yleensä ottaa musiikkiväen kovasanaiset moitteet vastaan, jotka hän yleensä tyyneesti ja arvokkuuttaan koskaan menettämättä sieti.

⁸² Kauppalehti 20.5.1970

⁸³ Helsingin kaupungin musiikkilautakunta 21.9.1970

⁸⁴ Ilta-Sanomat 5.6.1970

Näiden ristiaaltojen kuohunnassa havahduttiin ennen pitkää huomaamaan se tyrmistyttävä tosiasia, ettei suunniteltu rakennus kykenisikään tyydyttävästi palvelemaan molempia intressiosapuolia: kongressi- ja konserttitalo olisikin heti valmistuttuaan aivan liian pieni suunniteltuihin käyttötarkoituksiin. Kaupungin yleisten töiden lautakunta päättikin kesäkuussa 1970 esittää kaupunginhallitukselle, että vielä rakennusvaiheessa olleelle talolle olisi pikaisesti ryhdyttävä suunnittelemaan lisäsiipeä. Lehdistö sai jälleen syyn riemuita keltovottoman suunnittelutyön paljastettu-aan.⁶⁵ Panulan erohuhut voimistuivat entisestään, kun hän otti sivukiinnityksen Århusiin Tanskaan. "Valtataistelu kiihtyy konserttitalon käytöstä – musiikkimaailma ei tingi kannastaan", otsikoi Uusi Suomi uhmakkaasti pääkaupungin kuumimmasta kiistakysymyksestä syksyllä 1970.⁶⁶

Jollain taholla lienee ajateltu, että jos Panula lähtee, onhan silti käytettävissä kansainvälisen Karajan-kapellimestarikilpailun juuri voittanut Okko Kamu. Hän taas katkaisi alkuunsa siivet sellaisilta huhuilta toteamalla, että "jos herra Panula on pakotettu jättämään paikkansa käytettäväksi, on kysymyksessä epätoivoinen ja henkilökohtaisia uhrauksia vaativa taistelu kulttuurielämämme oikeuksien puolesta. Tällöin on selvää, että annan hänelle kaiken mahdollisen tukeni, enkä missään tapauksessa tule olemaan Helsingin kaupungin käytettävissä edes lyhyempiäaikaisena vierailujohtajana. -- kaikki muusikkoystäväni, kuten mm. Leif Segerstam, ovat yhtä ehdottomasti tällä kannalla".⁶⁷ Varmimmaksi vakuudeksi Kamu esitti vielä Yleisradiossakin madonluvat ylipormestari Teuvo Auralle, johon inkarnoituivat nyt kaikki konserttimusiikin vastaiset aatteet, ja Helsingin kongressiväelle, jotka "salakavalasti aikovat ryöstää Konserttitalon musiikkimaailmalta kongressitaloksi".⁶⁸

Riitaista ilmapiiriä eivät rauhoittaneet erouhkat eivätkä kiistakuoroon liittyneiden muiden musiikkialan auktoriteettien – mm. Joonas Kokkosen – välitysyrietykset, vaan kaupunginhallitus päätti asiallisista vasta-argumentaatioista piittaamatta joulukuussa 1970, että konsertti- ja kongressitaloa tulee käyttää ympärivuotisesti sekä kongressi että konserttitoimin-

⁶⁵ Uusi Suomi 26.6.1970

⁶⁶ Uusi Suomi 22.9.1970

⁶⁷ Uusi Suomi 22.9.1970

⁶⁸ Ilta-Sanomat 28.9.1970

taan ja että taloon sijoitetaan sen käyttö- ja vuokraustoiminnalle välttämätön hallintovirasto; sen sijaan konserttitoiminnan edellyttämiä toimistotiloja sinne ei sijoiteta.⁸⁹ Samassa yhteydessä tehtiin päätös lisärakennuksen pikaisesta rakentamisesta.

Loppuvuodesta 1971 valmistuneen Helsingin kongressi- ja konserttitalon nimeksi kaupunginhallitus määräsi Finlandia-talon.⁹⁰ Sen inauguraatio pidettiin kahden konsertin merkeissä, joista sinfoniakonsertti oli 2.12.1971 ja pop-gaala -konsertti 5.12.1971. Näin oli Helsinkiin vihdoon saatu aikaan kaikkien aikojen ensimmäinen konserttisali, jonka puolesta oli käyty lähes yhtämittaista taistelua noin 80 vuoden ajan. Ja jos väliajat otetaan huomioon, aikaa konserttisalin saamiseen oli tuhrautunut ensimmäisistä yrityksistä liki puolentoistasataa vuotta. Tunnelmat avajaiskonsertissa olivat eräiltä osin jopa riemukkaat. Tämän saattoi havaita esim. tuolloisista sanomalehdenotsikoista: "Pelimannit katon alla"⁹¹ tai "Finlandia-talon avajaiset: Musiikkimme uusi aika".⁹² Tällaisista sävyistä huolimatta riemun seasta saattoi myös haistaa peitettyä resignaatiomielialaa, jonka viimeisin, kongressiväen kanssa käyty turha mitteli oli peruuttamattomasti synnyttänyt. Näitä sävyjä kuvasi alakuloisella tavallaan paljonpuhuvan realistinen lehtiotsikko: "Isännästä tehtiin vieras Finlandia-talon avajaisiin".⁹³

Musiikkikriitikkojen ensimmäisiä arvioita Finlandia-talon konserttisalin akustiikasta odotettiin tietenkin suurella kiinnostuksella heti avajaiskonserttien jälkeen. Ja sellaiset myös saatiin. Käsitykset olivat kautta linjan perin synkeät. Pääasiassa jälkikäiunta-ajan lyhyys oli tuottanut useimmille tarkkailijoille raskaan pettymyksen. Kriitikko Antero Karttunen jopa näki kokonaistilanteen tragikoomisuuden täydessä valaistuksessaan, sillä keskiviikkoisessa konsertissa akustisesti parjatun Yliopiston "parvekkeelta kuunneltuna kaupunginorkesteri 'soi' huomattavasti täyteläisempänä ja tasaisempana kuin torstaina Finlandia-salin 18. rivillä istujan korvaan".⁹⁴ Heti avajaiskonsertista alkanut akustiikkakeskustelu on jatkunut – milloin asiallisena, milloin epäasiallisenakin – kulu- neet pari vuosikymmentä. Tänä aikana eritoten salin jälkikäi-

⁸⁹ Helsingin kaupunginhallitus 21.12.1970

⁹⁰ Helsingin kaupunginhallitus 28.6.1971

⁹¹ Uusi Suomi 28.11.1971

⁹² Helsingin Sanomat 4.12.1971

⁹³ Suomen Sosialidemokraatti 2.12.1971

⁹⁴ Kansan Uutiset 4.12.1971

unta-aikaa on pyritty monin korjausyrityksin optimoimaan. Toisten – tosin harvalukuisten asiantuntijoiden – mielestä akustiset olosuhteet ovat tehdyissä korjauksissa ratkaisevasti kohentuneet, kun taas valataosa musiikkiväestä on ollut sitä mieltä, etteivät hyvät yritykset ole ongelmaa millään tavoin parantaa. Olipa lopullinen totuus niin tai näin, tuntui hieman fataalilta, kun heti avajaiskonsertin jälkeen lehdistössä todettiin, että "Kulttuuritalo on edelleen Helsingin paras konserttisali!" (Antero Karttunen)⁵⁵ ja ettei Finlandia-talon konserttisalin akustiikasta saa "koskaan tekemälläkään kunnollista" (Einar Englund).⁵⁶

Yliopiston juhlasalin konserttikäytöstä luovuttiin virallisesti 1. joulukuuta 1971, jolloin pidetystä Helsingin kaupunginorkesterin konsertista tuli monelle haikea jäähyväisjuhla; olihan tuo tila palvellut pääkaupungin ensimmäisenä "tilapäisenä" konserttisalina peräti 140 vuoden ajan. Orkesteri soitti Jorma Panulan johdolla Joseph Haydnin sinfonian nro 45 fismolli, lempinimeltään "Jäähyväiset". Lainaan tähän Uuden Suomen musiikkikriitikon Heikki Aaltoilan laatiman kuvauksen konsertin päätöstapahtumasta: "Vasta nyt oli akateeminen erontunnelman jalo sävytys aitoa. Salin valot olivat pois, pilarit hehkuivat kuin Ateenan kukkulalla, ja Väinö Aaltosen reliefit heräsivät elämään. Olisipa vielä ollut elävien kynttilöiden valaistus pulteissa [nyt käytettiin sähkökynttilöitä, kirj.huom.] ja aito sammuksiin puhaltaminen kunkin soittajan vuorollaan lopettaessa ja häipyessä, vaikutelma olisi ollut fantastinen. Jorma Panula pelasti kuin pelastikin tilaisuuden sellaiseksi kuin siltä läpikotisin rohjettiin odottaa. Yliopiston juhlasali palautuu nyt akateemiseen solenniteettiasuunsa, joka oli pakko purkaa akustisista haittasyistä. Tätä Jukka Sirénin kaunista huonetta ei unohdeta, sinne vielä palataan musiikin merkeissä."⁵⁷

Nyt näyttää siltä, että Heikki Aaltoilan profetia on lähellä toteutumistaan... Vai ryhdyttäisiinkö Töölönlahdelle vihdoin rakentamaan sitä varsinaista *konserttitaloa*, jota onkin jo odoteltu puolentoistasataa vuotta?

⁵⁵ Antero Karttunen, *Kansan Uutiset* 4.12.1971

⁵⁶ *Hufvudstadsbladet* 8.12.1971

⁵⁷ *Uusi Suomi* 3.12.1971

1 EINFÜHRUNG IN DIE ORCHESTER- GESCHICHTE FINNLANDS

1.1 Die akademische Tradition des Orchesterwesens

1790 - das Gründungsjahr der Musikgesellschaft von Turku - wird allgemein als der Beginn der Institutionalisierung des finnischen Orchesterwesens angesehen, so wie das Jahr 1640 - Gründung der Akademie von Turku - den Anfang des finnischen Hochschulwesens darstellt. Diese zwei an und für sich völlig verschiedenen Kultureinrichtungen haben eine überraschend enge Beziehung zueinander: Die Pflege der Orchestermusik war von Anfang an ein wichtiger Bestandteil des akademischen Lebens, bei feierlichen Anlässen wie auch im Alltag.

In Wirklichkeit ist das Orchesterwesen Finnlands viel älter. Wir wissen, daß wenigstens seit dem 16. Jahrhundert im Schloß von Turku regelmäßig "Tafelmusiken" aufgeführt wurden, die man mit gutem Grund als eine Art Vorstufe der Orchestermusik ansehen kann. Eigentlich aber entstand erst mit der Gründung der Akademie von Turku in Studentenkreisen traditionell eine Pflege des akademischen Musiklebens. Schon bei der feierlichen Einweihung der Akademie sorgte ein aus Studenten bestehendes Ensemble für einen dem Anlaß gemäßen Musikrahmen. Ebenso faßte das Konsistorium der Akademie als erstes den Beschluß, daß jeder neue Professor mit einer bestimmten Zeremonie, bei der die Musik eine wesentliche Rolle spielte, ins Amt eingesetzt werden soll. Ab 1643, als an der Akademie zum erstenmal eine Promotionsfeier organisiert wurde, gehörte auch die Orchestermusik zu

den wichtigsten der von der Universität Uppsala übernommenen akademischen Rituale - was auch heute noch der Fall ist. Andererseits wurde im Laufe der Zeit bei der Professoreneinsetzung und bei gewissen anderen akademischen Feierlichkeiten leider auf die Orchestermusik verzichtet.

Obwohl man das freie Musizieren der Studenten während des ersten Jahrhunderts der Akademie ausführlich nachweisen konnte, wurde andererseits bis 1747 kein organisierter Musikunterricht erteilt. Zu diesem Zeitpunkt nämlich hatte man zum ersten Mal das Amt eines musikalischen Leiters geschaffen. Im Gründungserlaß für das Amt wird die grundsätzliche Wichtigkeit des akademischen Orchesters für das Kulturleben des Reichs betont, gemäß der Tradition der anderen Universitäten des schwedischen Königreichs.

Auf diese Weise bekam Finnland seinen ersten festangestellten Kapellmeister, und damit auch sein erstes Orchester überhaupt. Die damals entstandene akademische Kapelle bestand beinahe ohne Unterbrechung über 178 Jahre hinweg. 1925 ging die Periode von Robert Kajanus als Leiter des Amateursorchesters zu Ende. An dessen Stelle rückte das von Ilmari Krohn 1926 gegründete Orchester der Studentenschaft der Universität Helsinki (Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunnan Soittajat = YS); die Arbeit der akademischen Kapelle der Universität Turku fand so ohne Unterbrechung ihre Fortsetzung. Auf diese Weise kann das Jahr 1747 nicht nur als der Beginn der studentischen Musikaktivitäten angesehen werden, sondern auch als das eigentliche Gründungsjahr des finnischen nichtprofessionellen Orchesterwesens.

Das Wissen über die musikalischen Aktivitäten der Akademiekapelle von Turku ist allerdings recht düftig - ein Teil der schriftlichen Quellen wurde beim Brand von Turku 1827 zerstört, ein Teil wurde 1944 während der Bombardierungen von Helsinki vernichtet, die Universität wurde besonders stark in Mitleidenschaft gezogen. Verdankenswerte Beiträge zur Erforschung der Formen des akademischen Musiklebens stammen u.a. von Otto Andersen, John Rosas und im speziellen von Einari Marvia.

Man weiß, daß zweimal in der Woche, Mittwochs und Freitags, Proben stattfanden; an den anderen vier Wochentagen hielten die Professoren ihre Vorlesungen; für Musik, Zeichnen und Fechten wurden die erwähnten Tage freigehalten. Über die Zusammensetzung, die Orchestrierung und das Programm der Kapelle ist uns nicht viel Wissen überliefert. Aufgrund gewisser Hinweise kann man annehmen, daß die Zahl der Musiker ungefähr 20 betrug, und daß das Programm zur Hauptsache aus

normaler Gebrauchsmusik des 18. Jahrhunderts, aus den frühen Sinfonien, bestand.

Musizierende Studenten bildeten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sowohl in Turku als auch in Helsinki den Grundstock des Orchesters. Der Grund dafür, daß die akademische Kapelle nicht als Begründerin des eigentlichen Orchesterwesens angesehen wird, liegt vielleicht darin, daß dieses Orchester so gut wie gar nie öffentlich aufgetreten ist. Seine Wirkung war ein Teil der vorwiegend wissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit der Akademie. Weiter ist festzustellen, daß der Musikerbestand aus verständlichen Gründen sehr schnell wechselte; die Qualität des Orchesters mag möglicherweise nicht alle Erwartungen erfüllt haben.

1.2 Anfänge des öffentlichen Konzertwesens in Turku

Die erste finnische Vereinigung, die sich im besonderen für die Förderung der Orchestermusik einsetzte, war die von Porthan und seinen Freunden gegründete Aurora-Gesellschaft. Deren aktives Wirken beschränkte sich auf die Jahre 1770 bis 1779. In dieser Zeit wurde unter anderem ein lebhaftes Orchesterwesen gepflegt. Im Orchester spielten die Professoren der Akademie, die Dozenten, die Magister und die Studenten Seite an Seite. Obwohl die Gesellschaft, wie üblich zu der Zeit, eine "geheime Gesellschaft" darstellte, so organisierte sie im Herbst 1773 trotzdem das erste öffentliche Konzert in Finnland.

Alle Bürger von Turku mit Rang und Namen wurden zu dieser ersten öffentlichen musikalischen Aufführung der Stadt und überhaupt ganz Finnlands eingeladen; über das Programm ist uns nur das überliefert, was die Gesellschaft in ihrem eigenen Blatt festgehalten hatte, daß "zu einer bestimmten Arie mit schöner Stimme passende Strophen gesungen wurden". Nach dem Konzert wurden die Gäste bewirtet und anschließend vergnügte man sich beim Tanzen. Im darauffolgenden Jahr, 1774, fand zur gleichen Zeit das zweite öffentliche Konzert statt, an dem "zu Porthans Texten komponierte Lieder gesungen worden sind"; auch zu dieser Aufführung gibt es keine anderen, genauere Zeugnisse. Im nächsten Jahr konnte kein öffentliches Konzert mehr durchgeführt werden, weil der Besuch von König Gustav III. in Turku alle Kräfte beanspruchte. Für die festlichen Musikaufführungen war selbstverständlich das Orchester der Gesellschaft zuständig. Obwohl die Konzertaktivitäten sich im vergleichsweise recht

bescheidenen Rahmen hielten, so war dennoch ein erster Schritt getan worden. Die Wertschätzung der von der Gesellschaft geschaffenen künstlerischen Qualitäten vererbte sich an deren direkte Nachfolgerin, die Musikgesellschaft von Turku.

1.3 Die Musikgesellschaft von Turku

Erst die Gründung der Musikgesellschaft von Turku am 24. Januar 1790, dem Geburtstag des Königs, schuf die eigentliche Tradition des finnischen Orchesterwesens. Dieses Datum haben die finnischen Orchester später als ihren konkreten historischen Ursprung angesehen, was zur Folge hatte, daß man im Januar 1990 den 200. Geburtstag des finnischen Orchesterbetriebs ausgiebig feierte.

Das Orchester der Musikgesellschaft ist genaugenommen keine Gründung der Akademie, aber sie hatte sehr enge Beziehungen sowohl zur Professorenschaft und zu den Studenten als auch zu den besten Amateur- und Militärmusikern der Stadt. Diese Gruppe begann nun zusammen zu musizieren, anders als zur Zeit der Akademie-Kapelle, als das Orchester ausschließlich aus Vertretern der Universität bestand. In dieser Gestalt erfüllte das Orchester die traditionenreichen internationalen Anforderungen, welche man von der älteren mitteleuropäischen Collegium Musicum-Orchestertradition übernommen hatte.

Die erste Periode des Orchesters, von 1790 - 1808, bedeutete zweifellos ein musikalisches goldenes Zeitalter in der Geschichte der Tonkunst-Aufführungen. Die regelmäßig veranstalteten Konzerte bewirkten, daß sich die hohe Kunst der Musik in Finnland zum ersten Mal eine breitere Basis schaffen konnte. Deswegen muß mit guten Gründen daran erinnert werden, daß die Entstehung der Musikgesellschaft von Turku für das finnische Musikwesen ein wichtiger Meilenstein darstellt.

Die Konzerte des Orchesters, die zuerst im sog. Seipell - Saal stattfanden und später im Großen Auditorium, im Haus der Akademie, waren von zweierlei Art: mittwochs gab es die Generalprobe, und jeweils am Samstagnachmittag wurde das eigentliche Konzert aufgeführt. Die Mitglieder der Musikgesellschaft besaßen gegenüber dem gewöhnlichen Konzertpublikum verschiedene Privilegien: Beispielsweise standen ihnen die Generalproben immer offen, eine Tradition, die sich bis in die Zeiten des späteren Stadtorchester von Helsinki unter Robert Kajanus erhalten hatte. Es muß erwähnt werden, daß das

finnische Konzertwesen erst jetzt im Begriff war zu entstehen. Allgemein haben sich die Konzerte in Turku im Verlauf der Jahrzehnte in der Form von Orchester-, Kammermusik- und Solistenaufführungen eingebürgert. Auch diese Tradition hat sich bis auf die heutigen Tage erhalten. Um Ostern herum organisierte man die gesellschaftlich wichtigen Wohltätigkeitskonzerte, bei denen als Hauptteil irgendein wichtiges Vokalwerk mit Orchesterbegleitung aufgeführt wurde, wie es bei manchen Orchestern auch heute noch der Fall ist. Eine recht langlebige Sitte war der Verkauf der Konzertkarten ausschließlich in der Form von Jahresabonnements, also im sog. Abonnementsprinzip. Einzelne Eintrittskarten waren oft gar nicht erhältlich. In einigen Musikzentren in Mitteleuropa ist diese Form des Kartenverkaufs bis heute üblich, in Finnland war dies bis in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts der Fall. Der Kartenverkauf an Frauen war genauestens geregelt: Die Frauen waren in Turku nur zu den selten veranstalteten, "freien" Konzerten zugelassen, Einzelkarten gab es dann nicht nur für zufällig am Ort weilende Reisende, sondern eben auch für die Frauen aus den gehobenen Kreisen. Dieser Brauch wurde allerdings ziemlich bald aufgegeben.

Im Zusammenhang mit dem Orchester kam es auch zur Gründung des sog. "Informationsinstitutes", einer Art von Musikschule, in der die besten Musiker des Orchesters musikalisch begabte Jugendliche zu Orchestermusikern heranbildeten. Eine gleichartige "Orchesterschule" begründete auch Robert Kajanus 1885 für sein eigenes Orchester; diese Schule hatte vor der Vereinigung mit der damaligen Musikschule von Helsinki (der heutigen Sibelius-Akademie) eine außerordentliche Bedeutung im Hinblick auf die Ausbildung von Orchestermusikern. Die Ausbildungsmöglichkeiten der eben eröffneten Musikschule von Helsinki waren lange Zeit noch äußerst beschränkt. Wir stellen also fest, daß zahlreiche der von Kajanus lancierten Ideen zur Förderung der Konzertmusik eigentlich um Jahrhunderte zurückreichen, in die Zeit der Musikgesellschaft von Turku.

Als 1809 die Musikgesellschaft von Turku bei Beginn des Finnischen Krieges ihre Tätigkeit einstellte, dauerte die Wiederbelebung des Orchesters bis zum Jahre 1823. Der Brand von Turku 1827, eine eigentliche Kulturkatastrophe, führte nach vier Jahren erneut zur Einstellung der Orchestertätigkeit. Dabei verlor die Gesellschaft einen beträchtlichen Teil ihrer kostbaren Notenliteratur, welche bis zum Brand mit über 2600 Werksnamen die umfangreichste Sammlung des ganzen Reiches darstellte. Das Verzeichnis der Notensammlung, das sich erhalten hat, bezeugt, daß sich die Gesellschaft alles anschaffte, was zur damaligen Zeit an Orchesterliteratur Rang und Namen hatte, wenn sie nicht sonstwoher im Reich erhältlich war.

1.4 Die Anfänge des Orchesterwesens in Helsinki

Das musikalische Erwachen begann in Helsinki erst zu Beginn der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts. Wichtigster Faktor spielte dabei die Tatsache, daß Helsinki 1812 Hauptstadt wurde. Beamte und Großbürger, die in Turku zum Orchesterpublikum gehörten, begannen, sich in Helsinki niederzulassen. Das älteste Orchester in Helsinki, das von 1815 - 1825 regelmäßig konzertierte, war die Privatkanpelle des Militärgouverneurs von Viapori, Konteradmiral und Graf Ludwig van Heyden. Neben den Militärmusikern gehörten auch Bewohner der Festung sowie Amateure aus Helsinki zu den Mitgliedern des Orchesters. Dieses vergleichsweise bescheidene Orchester eröffnete jedenfalls die musikalische Tradition in Helsinki, indem es sowohl zu den Festlichkeiten auf Viapori als auch zum Musikleben von Helsinki seinen Beitrag leistete. Im Jahre 1822 gab es in Helsinki schon sieben Konzerte, zwei Jahre später fanden acht öffentliche Aufführungen statt; wahrlich ein recht beachtlicher Anfang.

Im Frühling 1827 wurde der Musikalische Spielverein gegründet, als Ersatz für die wegen inneren Schwierigkeiten aufgelöste Kapelle aus Viapori. Sofort wurden öffentliche Musikabende veranstaltet. Bald gab man sich nach dem Vorbild aus Turku einen neuen Namen: Musikalische Gesellschaft von Helsinki. Das Orchester bestand schon aus etwa 20 - 30 Musikern, eine Zusammensetzung, die es erlaubte, neben dem klassischen Standardrepertoire auch moderne romantische Salonmusik aufzuführen.

Nach dem Umzug der Universität von Turku nach Helsinki 1828 jedoch scheint die Musikalische Gesellschaft trotz vielversprechenden Anfängen unvermittelt aufzugeben. Es wurde vermutet, daß man sich vielleicht des bescheidenen musikalischen Niveaus schämte, als plötzlich aus Turku eine Musikertruppe "von Welt" in die neue Hauptstadt strömte, welche - wenn nichts anderes - so doch eine einige Jahrzehnte lange Musiktradition besaß. Das gemeinsame Musizieren setzte sofort ein, denn die Kapelle der Universität begann schon im Frühling 1829 mit den Proben und den Konzerten. Den vielleicht wichtigsten Beitrag lieferte die Akademische Musikgesellschaft, indem es ihr gelang, dank der wohlwollenden Unterstützung der Universität, eine recht beachtliche Sammlung an Musikinstrumenten anzuschaffen. Dies zeigt, daß die Universität wirklich bereit war, nicht nur für das Musikleben innerhalb der eigenen Studentenschaft Verantwortung zu übernehmen, sondern auch zugunsten der ganzen Hauptstadt. Auch die Notensammlung des Orchesters war auf einen

bemerkenswerten Stand angewachsen, so daß es mindestens im materiellen Bereich keine Hindernisse gab für einen Neubeginn der Konzerttätigkeit.

Selbst in den Formen des Konzertwesens wollte man bewußt an die ein halbes Jahrhundert alte Tradition von Turku anknüpfen. Die Akademische Musikgesellschaft organisierte an die 30 Konzerte. Neben zahlreichen Introduktionen gehörten Sinfonien von Mozart, Haydn, Romberg, Küffner und Winter sowie Pianokonzerte von Mozart, Dussek und Czerny zum musikalischen Programm.

1.5 Die Blütezeit unter Pacius

Der aus Deutschland stammende Fredrik Pacius begann seine 30-jährige Laufbahn als Musiklehrer an der Universität im Jahre 1835. Diese Periode bedeutete für das Konzert- und Opernwesen in Helsinki eine einmalige Blütezeit. Diese Entwicklung beruhte in erster Linie auf der für das Musikleben glücklichen Entscheidung der Universität, den Aufgabenbereich ihres neuen Musiklehrers weiter zu fassen als es bis dahin üblich war. Neben der Nachwuchsförderung an der Universität wurde nämlich die Pflege des Konzertwesens in der Hauptstadt auf möglichst breiter Grundlage zum wichtigsten Aufgabenbereich. Dieser folgenreiche Erlaß ermöglichte eine rasche Ausweitung des Konzertlebens in Helsinki.

Der Auftakt zu dieser Entwicklung war in jeder Hinsicht grandios: Die früheren Meister der klassischen Zeit, Mozart und Haydn, wurden mit einigen Beethoven-Sinfonien vervollständigt, Opern-Ouverturen genossen große Beliebtheit, und schließlich konzentrierte man alle Kräfte auf umfangreiche Oratorien, die neben einem kraftvollen Orchester auch einen großen Chor erforderten. Pacius machte alles alleine: probte mit dem Orchester, gründete und betreute den Oratoriumschor und suchte fähige Solisten. Zu der wohl bedeutendsten Leistung in bezug auf das damalige Musikleben des ganzen Landes gehörte die finnische Erstaufführung von Händels Messias Ende 1839. Nicht vergessen werden dürfen die Uraufführung von Pacius' eigenem Violinkonzert im Jahre 1845, wobei der Komponist den Soloteil selbst spielte, und schließlich auch nicht die Uraufführungen seiner drei Opern - "König Karls Jagd", "Loreley", "Die Prinzessin von Zypern". Dies waren zweifellos die Höhepunkte des damaligen Musiklebens in Finnland.

Zur Zeit von Pacius bereicherten neben den Eigenproduktionen auch zahlreiche ausländische Konzert- und Operngastspiele das lokale Musikleben. Beispielsweise hatte man im Helsinki der 50er Jahre dank Gastaufführungen ausländischer Ensembles zum ersten Mal Gelegenheit, die recht modernen Opern Richard Wagners kennenzulernen. Erwähnenswert sind vor allem die deutschen Opernbühnen aus Reval und Riga, die regelmäßig den Opernwünschen des Publikums in Helsinki Rechnung trugen. Früh versuchte man sich mit eigenen Operaufführungen; u.a. Bizet' "Barbier von Sevilla" -und Donizettis "Zaubertrank" -Aufführungen im Jahre 1849. Zum herausragendsten Opernereignis dieser Zeit aber zählen die beinahe nur mit Amateuren realisierten neun Aufführungen von Pacius' Oper "König Karls Jagd".

Mit Beginn der 50er Jahre ging die Ära von Pacius als festangestellter Intendant der Orchester- und Oratoriumskonzerte sowie der Operaufführungen in der Hauptstadt zu Ende; gleichzeitig verloren mit der Auflösung des Orchesters die Studenten die Möglichkeit, aktiv am Musikleben der Stadt teilzunehmen. Ein weiterer Faktor war der Ausbruch des Krimkrieges, der die Gastspiele der ausländischen Orchester und Operngruppen verunmöglichte, auch war das Publikum in diesen unruhigen Zeiten nicht mehr besonders am Musikleben interessiert.

1.6 Die Periode der Theaterorchester

Zu Beginn der 60er Jahre schien das Interesse an der Konzertmusik wieder zu erwachen. Der Grund für diese Wende könnte darin liegen, daß zu dieser Zeit in der Hauptstadt gerade ein prächtiges Theatergebäude eingeweiht wurde, das Neue Theater (heute: das Schwedische Theater). Die Einweihung wurde mit der Gründung eines zum Theater gehörenden professionellen Hausorchesters gefeiert, zu dessen Finanzierung der Kaiser eine schöne Summe Staatshilfe beigesteuert hatte. Die recht wichtige Orchesterrolle in einem Sprechtheater wirkt natürlich erstaunlich. Aber wenn man weiß, daß die sog. Zwischenmusik noch jahrzehntelang ein wichtiger Bestandteil der Theateraufführungen bildete - zur Unterhaltung des Publikums vor und zwischen den Theaterdarbietungen - so wird das Bedürfnis nach einem eigenen Hausorchester verständlich.

Doch gleich nach seiner Gründung erweiterte das Theaterorchester seinen Aktionsbereich über die eher bescheidenen

Theaterauftritte hinaus in den Bereich der traditionellen Konzertaufführungen. Unter der Leitung von Filip Schantz wurden nun also regelmäßig Sinfoniekonzerte aufgeführt - neben der Tätigkeit am Theater - in einer Häufigkeit (über 10 pro Jahr) wie sie im ganzen Jahrhundert nicht mehr erreicht worden ist. Zusätzlich organisierte man im alten Arkadia-Theater populäre Konzerte mit einem leichter verständlichen musikalischen Programm. Im Orchesterprogramm erschienen andererseits auch schon besonders anspruchsvolle Werke wie Beethovens Sinfonien, die Neunte ausgenommen, zahlreiche Sinfonien von Mozart, Haydn, Schubert, Schumann und Mendelssohn.

Das Theaterorchester stand unter einem wirklich großen Druck, zu seinem Arbeitsprogramm gehörten sowohl die Theatermusik, Operettenstücke und Opernaufführungen als auch Konzertdarbietungen. Auch erweiterte sich das Programm von Jahr zu Jahr beträchtlich. Die Dirigenten wechselten alle paar Jahre, denn die finanzielle Verantwortung lastete voll auf ihren Schultern. Als Solisten traten in den 60er Jahren vor allem die Musiker aus den eigenen Reihen auf, aber später, in den 70er Jahren, begann man auch ausländische Solisten zu engagieren. Die bekanntesten Namen waren dabei der russische Pianist Nikolai Rubinstein, der polnische Violinist Henryk Wieniawski und der russische Violinist Leopold Auer.

Das Opernwesen gewann ab den 70er Jahren in der Hauptstadt an Bedeutung, denn es wurden nicht nur im Schwedischen Theater Aufführungen geboten, sondern auch über sechs Jahren hinweg am Finnischen Theater von Kaarlo Bergbom, d.h. an der Finnischen Oper (1873 - 1879). Obwohl diese Konkurrenz auch negative Züge annahm, so kann man doch sagen, daß wohl zu keiner Zeit in Helsinki das Opernangebot so reichhaltig war, und außerdem auch noch in den beiden Landessprachen - finnisch und schwedisch - zusätzlich, wie üblich zu dieser Zeit, die Gastaufführungen in deutscher Sprache. Neben dem Hausorchester des Theaters brauchte man also zusätzlich noch ein zweites Hausorchester für das Finnische Theater. Der Kampf der zwei Opern um die Gunst des Publikums erschöpfte schließlich beide Teile, bis das Geld zu Ende ging und der Betrieb eingestellt werden mußte. Als erstes gab die Finnische Oper 1879 auf, und im nächsten Jahr erfolgte die Einstellung der Opernaufführungen am Schwedischen Theater.

Zusammen mit der Opernproduktion erfolgte auch der Niedergang des Orchesterwesens gegen Ende der 70er Jahre: Aufgrund mehrerer unglücklicher Umstände hatte das Publikum in Helsinki kein Interesse mehr an der sinfonischen Musik. Die Geschichte des letzten Theaterorchesters ging 1879 zu Ende.

1.7 Die Renaissance der Orchestermusik

Bevor ein beständiges Orchesterwesen in Finnland aufgebaut werden konnte, mußte man in Helsinki noch einmal den ganzen dornigen Weg des Scheiterns durchleben. Das Konzertorchester von Helsinki hatte nur gut zwei Jahre lang Bestand, von 1879 - 1882. In dieser kurzen Zeit schaffte es das Orchester, einige wirklich bedeutende moderne Werke aufzuführen, darunter "Ein deutsches Requiem" von Johannes Brahms und das "Schöpfungs" - Oratorium von Joseph Haydn.

Das erste wirklich professionelle Orchester Finnlands - und damit auch ganz Skandinaviens, das Konzertorchester von Helsinki, wurde 1882 aus der Taufe gehoben. Dem von Robert Kajanus gegründeten 36-Mann-Orchester gebührt die Ehre, das erste Orchesterunternehmen zu sein, das nach über 110 Jahren des Bestehens weder aufgrund fehlender öffentlicher Mittel noch wegen Publikumsmangel seine Tätigkeit beenden mußte. Zwar haben von Zeit zu Zeit sowohl die Abgeordneten der Stadt Helsinki - die heutige Besitzerin - als auch das Sprachrohr des großen Publikums - gewisse Musikkritiker - die Auflösung des Orchesters oder dessen Verschmelzen mit irgendeiner anderen Kunstinstitution gefordert; als Begründung diente die Notwendigkeit entweder irgendeiner Sanierungsmaßnahme im kulturellen, wirtschaftlichen oder parteipolitischen Bereich, oder irgend eine andere der üblichen Intrigen in der Kunst-Welt.

Aus dem Besitz eines privaten Orchestervereins gelangte das Orchester im Gefolge eines vielschichtigen "kalten Orchesterkrieges" im Jahre 1914, unter dem Namen Stadtorchester von Helsinki, in den Besitz seiner Heimatstadt. Das Stadtorchester begann mit 36 Musikern im Jahre 1882, aber man wollte die Zahl der Spieler bewußt anheben, so daß es bei der Gründung des Radio-Orchesters 1927 schon aus 69 Musikern bestand.

Als Robert Kajanus nach vollen 50 Jahren als Leiter des Orchesters von seinem Amt zurücktrat, wurde Georg Schnévoigt neuer Kapellmeister. Dieser steuerte bewußt die Entwicklung hin auf ein höheres qualitatives Niveau und verfolgte auch radikal eine Programmpolitik in Richtung moderner Musik. Im Durchschnitt wurde jede zweite Woche ein Sinfoniekonzert aufgeführt und beinahe jede Woche irgendein anderes Konzert. Zusätzlich erfüllte es bis 1963, bis die Nationaloper ihr eigenes Orchester bekam, auch immer seine Aufgabe als Hausorchester der Finnischen Oper.

Das Konzertangebot in Helsinki erweiterte sich beträchtlich, als das staatliche Radio 1927 sein eigenes Orchester unter der

Leitung von Erkki Linko erhielt. In den ersten Jahren mußte sich das mit weniger als 30 Musikern ausgestattete Orchester damit begnügen, seinem Besitzer, dem staatlichen Radio, in düsteren Studioräumen dienlich zu sein. Als aber der Geldgeber bereit war, den Entwicklungsdrang und die Ausweitung der Aktivitäten zu unterstützen, änderten sich die Ziele des Radio-Orchesters radikal: Das Stadtorchester bekam einen ernstzunehmenden Konkurrenten, dessen Expansion nicht nur mit Wohlwollen betrachtet wurde. Unter der Leitung von Toivo Haapanen wuchs das Orchester eigensinnig weiter; es führte sowohl Sinfoniekonzerte als auch Konzerte mit leichterem Charakter auf: aus dem bescheidenen Radio-Orchester der ersten Stunde entwickelte sich langsam ein Qualitätsorchester. Als Nils-Erik Fougstedt 1953 Kapellmeister wurde, wuchs das Radio-Orchester gerade zum ausgewachsenen Sinfonieorchester heran, dessen Vorhandensein zusätzliche langwierige und sich als schwierig erweisende Konflikte mit dem bisherigen Nummer-Eins-Orchester der Hauptstadt und damit des ganzen Landes, des Stadtorchesters von Helsinki, verursachte.

Auf dem Lande belebte sich die Orchesterszene zu Beginn der 20er Jahre im Zusammenhang mit der Unabhängigkeit Finnlands. Diese Orchester basierten vorwiegend auf privaten Musikvereinen, die aufgrund der Knauzigkeit der öffentlichen Hand mit viel Aufwand versuchten, ihren Bestand an Musikern zu erhalten. Deswegen begnügte man sich in vielen Fällen entweder mit halbprofessionellen oder mit vollständig nicht-professionellen Orchestern. Die 1868 erneut gegründete Musikalische Gesellschaft von Turku beispielsweise mußte 1924 wegen wirtschaftlichen Schwierigkeiten aufgeben, nachdem sie lange Zeit auf annähernd professionellem Niveau aktiv gewesen war. Das Orchester konnte schließlich doch weiterexistieren, als die Stadt Turku 1927 die Reste der Musikgesellschaft in das neugegründete kommunale Stadtorchester übernahm. Nach dem Vorbild von Turku entstanden auch in anderen Städten entsprechende Orchester, aber ihr Bestehen war im allgemeinen von recht kurzer Dauer.

Nach dem ersten Weltkrieg entstanden außerhalb der Hauptstadt innerhalb kurzer Zeit neue Orchester. In allen großen und größeren Städten gab es ein wenigstens zum Teil institutionalisiertes professionelles oder halbprofessionelles Orchester. Als aber die staatlichen Unterstützungen schließlich versiegten, mußte ein Orchester nach dem anderen seine Tätigkeit aufgeben. Auf diese Weise stellte man 1925 in Helsinki fest, daß das Stadtorchester das einzige beständige Orchester im ganzen Land war.

1927 begann sich die Situation etwas zu verbessern, als

etwa gleichzeitig das Radio-Orchester und das Stadtorchester von Turku gegründet wurden, letzteres stand unter der Leitung von Tauno Hannikainen und bestand aus weniger als 30 Musikern. In Vyborg nahm 1929 nach 10-jährigem Unterbruch das 40-köpfige Orchester der Musikfreunde von Vyborg den Orchesterbetrieb wieder auf. Leiter war anfangs Eino Raitio; ab 1930 bis zum Ausbruch des Winterkriegs, als das Orchester den Betrieb einstellte, stand es unter der Leitung von Boris Sirpo. Das Orchester in Tampere - das spätere Stadtorchester - existiert ebenfalls seit 1929; auch dessen Größe beschränkte sich zu Beginn auf bescheidene 30 Musiker. Kapellmeister waren bei Beginn Elias Kiiänmies und Eero Kosonen.

1992 bestehen in Finnland 13 Berufs-Sinfonieorchester, 11 Berufs-Kammerorchester und Ensembles sowie 6 andere Orchester, die mit Teilzeit- oder mit Amateurmusikern arbeiten. Die Orchester werden in der Regel von den Gemeinden, in denen sie aktiv sind, finanziell getragen, der Staatsbeitrag an die Orchester dagegen ist vergleichsweise bescheiden. Die Regierung hat dem Parlament 1991 einen Vorschlag für ein Orchestergesetz unterbreitet, das im Falle seiner Verwirklichung zu einer spürbaren Verbesserung der Bedingungen für den Orchesterbetrieb beitragen würde.

LÄHTEET

Painetut ja panamattomat teokset:

- Aaltoila, Heikki** Georg Schnéevoigt. Teoksessa Suomalaisia musiikin taitajia (toim. Maire Pulkkinen). Helsinki 1958.
- Andersson, Otto** Johan Josef Pippingsköld och musilivet i Åbo 1808-27. Åbo 1922.
- Andersson, Otto** Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet. Helsingfors 1938.
- Andersson, Otto** Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790-1808. Åbo 1947.
- Andersson, Otto** Turun Soitannollinen Seura 1790-1808. Turku 1952.
- Aspelin-Haapkylä, E.** Suomalaisen teatterin historia I-II. Helsingfors 1906.
- Aspelin-Haapkylä, E.** Suomalaisen teatterin historia III-IV. Helsingfors 1909.
- Dahlström, Fabian** Sibelius-Akatemia 1882-1982. Helsinki 1982.
- Engström, Bengt Olof** 75 år med Stockholms Konsertföreningen. Stockholm 1977.

- v. Frenckell, Ester-M. Öffentliga nöjen och privata i Helsingfors 1818-27. Helsingfors 1943.
- v. Frenckell, Ester-M. Öffentliga nöjen och privata i Helsingfors 1827-32. Helsingfors 1947.
- Furuhjelm, Erik
Hausen, Marika Jean Sibelius. Helsingfors 1916.
Finlands paviljong på världsutställningen i Paris. Finskt sekelskifte. En konstbok från Nationalmuseum. Redigerad av Eva Norden-
svan. Stockholm 1971.
- Heinricius, G. Skildringar från Åbo akademi 1808-1828.
Åbo 1911.
Kalevalaseuran Vuosikirja I . Helsinki 1916.
Kansainvälisen tiedottamisen neuvottelu-
kunta. Loppuraportti. Helsinki 1990.
- Klinge, Matti Kuninkaallinen Turun Akatemia. Keuruu
1987.
- Leppänen, Glory
Lindfors, Erik Tulesta tuhkaksi. Porvoo 1962.
Striden kring Konsertföreningen. En åter-
blick och en vidräkning. Stockholm 1922.
- Maasalo, Kai Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikym-
mentä. Jyväskylä 1980.
- Maasalo, Kai
Marvia, Einari Suomalaisia sävellyksiä. Porvoo 1965.
Helsingin kaupunginorkesterin 100-vuotis-
historiasta tausta ja vuodet 1882-1888. Käsi-
kirjoite s.a. Helsingin kaupunginorkesterin
arkisto.
- Marvia, Einari Esittävän säveltaitemme varhaisvaiheita.
Suomen Musiikin Vuosikirja 1958. Keuruu
1958.
- Marvia, Einari Robert Kajanus. Teoksessa Suomalaisia mu-
siikin taitajia (toim. Maire Pulkkinen). Hel-
sinki 1958.
- Marvia, Einari Teiniemme musiikinharjoituksesta 1600-lu-
vulla. Suomen Musiikin Vuosikirja 1958-59.
Keuruu 1959.
- Marvia, Einari (toim.) Suomen säveltäjiä I. Porvoo 1965.
- Marvia, Einari (toim.) Suomen säveltäjiä II. Porvoo 1966.
- Marvia, Einari Auroraseura ja musiikki. Suomen Musiikin
Vuosikirja 1968-69. Keuruu 1970.
- Marvia, Einari Akateeminen orkesterielämä 1828-68 ja sen
juuret. Licensiaatintutkielma Turun yliopis-
tossa. Käsikirjoite 1973.

- Marvia, Einari** Ylioppilaskunnan Soittajien vuosisataiset perinteet. Teoksessa Ylioppilaskunnan Soittajat 1926-1986 (toim. Mika Ainola). Helsinki 1986.
- Mustonen, Pertti** Ravintolaelämää. Kulttuurikuvia, nostalgiaa, kulinaria. Helsinki 1990.
Orkesterikomitean mietintö. Komiteanmietintö 73/1973. Helsinki 1973.
- Palmgren, Selim** Minusta tuli muusikko. Porvoo 1948.
Pulkkinen, Maire (toim.) Suomalaisia musiikin taitajia. Helsinki 1958.
- Pöykkö, Kaarina** Erik Cainberg ja hänen reliefisarjansa Turun vanhassa akatemiatalossa. Jyväskylä 1991.
- Pöykkö, Kalevi** Das Hauptgebäude der keiserlichen Alexander-Universität von Finnland. Helsinki 1972.
- Pöykkö, Kalevi** Carl Ludvig Engel 1778-1840. Pääkaupungin arkkitehti. Helsinki 1990.
- Ranta, Sulho** (toim.) Sävelten taitureita. Porvoo 1947.
Ranta, Sulho Georg Schnéevoigt. Teoksessa Sävelten taitureita (toim. Sulho Ranta). Porvoo 1947.
- Ringbom, Nils-Eric** Helsingin orkesteri 1882-1932. Suom. Taneli Kuusisto. Helsinki 1932.
- Ringbom, Nils-Eric** Nykymusiikki-Nytidsmusikks uppgång och fall. Teoksessa Erik Bergman. A Seventieth Birthday Tribute – Festskrift för E.B. 24.11.1981 (ed. by Jeremy Parsons). Salo 1981.
- Ringbom, Nils-Eric** Orkesterhövdingar. Ekenäs 1981.
Rosas, John Musikaliska sällskapet och Symfoniföreningen i Helsingfors 1827-1853. Helsingfors 1952.
- Sola, Väinö** Saksalaisia oopperanäytäntöjä Helsingissä viime vuosisadan keskivaiheilla. Musiikki tieto 1937: 46, 62, 83.
- Suomalainen, Yrjö** Robert Kajanus. Hänen elämänsä ja toimintansa. Helsinki 1952.
Suomen Sinfoniaorkesterit ry. Konserttikalenteri 1991. Helsinki.
- Tawaststjerna, Erik** Jean Sibelius 1. Helsinki 1965.
Tawaststjerna, Erik Jean Sibelius 2. Helsinki 1967.
Tawaststjerna, Erik Jean Sibelius 3. Helsinki 1972.

- Tawaststjerna, Erik** Jean Sibelius 4. Helsinki 1978.
Tawaststjerna, Erik Jean Sibelius 5. Helsinki 1988.
Vainio, Matti Helsingin kaupunginorkesterin 100-vuotishistoriasta vuodet 1889-1982. Käsikirjoite s.a. Helsingin kaupunginorkesterin arkisto.
- Wallin, Nils L.** Har vi råd med symfoniorkestrar? Symfoniorkesteren i det moderna systemsamhället. Motala 1977.
- Wasastjerna, Nils** Helsingfors tre kulturverk. Helsingfors 1948.

Sanomalehdet:

Aftonbladet, Berliner Börsen Courier, Berliner Lokal Anzeiger, Dagens Nyheter, Dagens Tidning,, The Daily Telegraph, The Evening News, The Evening Standard, Le Figaro, Göteborgsposten, Helsingfors Dagblad, Helsingin Sanomat, The Hull Dail, Hufvudstadsbladet, Ilta-Sanomat, Indépendent Belge, Le Journal des Débates, Kansan Uutiset, Kauppalehti, Lübeckische Anzeiger, Morgenbladet, The Morning Post, The Musical Opinion, The Music Lover, Muusikko, Nationaltidende, Notis- och Annonsbladet, Nya Dagligt Allehanda, Nya Pressen, Le Petit Bleu, Politiken, Päivälehti, Päivän Sanomat, Stockholms Tidning, Svenska Dagen, Svenska Dagbladet, Suomen Sosialidemokraatti, De Telegraf, Le Temps, Tidningar utgifvne af ett Sällskap i Åbo, Tidning för Musik, The Times, Työmies, Uusi Suometar-Uusi Suomi, Vapaa Sana, Verdens Gang, Viikkosanomat, Ylioppilaslehti, Örebladet.

Asiakirjakokonaisuudet:

- Helsingin kaupunginvaltuuston pöytäkirjat (Helsingin kaupunginarkisto)
 Helsingin kaupunginhallituksen pöytäkirjat (HKA)
 Helsingin Orkesteriyhdistyksen pöytäkirjat (HKA)
 Helsingin Filharmonisen seuran pöytäkirjat (HKA)
 Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan pöytäkirjat (HKA)

Helsingin kaupunginorkesterin johtokunnan pöytäkirjat (HKA)
Helsingin kaupunginorkesterin kirjarkisto (Helsingin kaupungin-
orkesterin arkisto)
Konsertföreningen i Stockholm -arkisto (Tukholman konsertti-
yhdistyksen arkisto)
Lilly Kajanuksen arkisto (Helsingin kaupunginorkesterin arkisto)
Robert Kajanuksen kirjarkisto (Helsingin yliopiston kirjasto)
Suomen Kansallisoopperan hallituksen pöytäkirjat (Suomen
Kansallisoopperan arkisto)
Yleisradion johtokunnan pöytäkirjat (Yleisradion arkisto)
Yleisradion hallintoneuvoston pöytäkirjat (YA)

Haastateltuja henkilöitä:

Professori Yrjö Blomstedt, professori Anja Ignatius, professori Jus-
si Jalas, viulutaiteilija Kai Kajanus, professori Taneli Kuusisto,
fil.lis. Einari Marvia, laulajatar Aulikki Rautawaara, fil.tohtori
Nils-Eric Ringbom, professori Erik Tawaststjerna.