

Joonas Korhonen

Wienervalssin kulkeutuminen Euroopassa 1800-luvun ensimmäisen neljänneksen aikana

Vertailevan historian tueksi ja kritiikiksi syntyneet, kulttuurin vuorovaikutussuhteita tarkastelevat menetelmät ovat luoneet monia käyttökelpoisia malleja kulttuurin leviämisen historialliseen analyysiin. Joonas Korhonen soveltaa malleja 1800-luvun alun muotitanssin, wienervalssin, varhaisen kulkeutumisen tarkasteluun ja pohtii tapaustutkimuksensa pohjalta mallien käyttökelpoisuutta.

”Oi, kadulla soitetaan posetiivia – myös valssi! Täytyy lähteä kuuntelemaan. He soittavat valssia, jonka olen kuullut kymmeniä tuhansia kertoja tanssiaisissa Lontoossa vuosien 1812 ja 1815 välillä. Musiikki on omituinen asia.”¹

Tähän tapaan runoilija ja kosmopoliitti George Gordon Byron ilmaisi katumuusikon synnyttämää iloa Ravennassa helmikuun toisena päivänä vuonna 1821. Valssisävelmät olivat kulkeutuneet laajoille alueille 1800-luvun alun Euroopassa tehden valssista yhden ensimmäisistä eurooppalaisista muotitansseista. Vaikka jo varhaismodernissa Euroopassa monet hovi- ja kansantanssit olivat levinneet pitkien matkojen päähän, niiden kulkeutuminen paikasta toiseen tanssinopettajien, pelimannien ja muiden matkalaisten välityksellä oli ollut verrattain hidasta. Valssi sen sijaan – uusien musiikin painomenetelmien ja jakeluverkostojen avustamana – levisi laajoille alueille nopeassa tahdissa. Valssia voidaankin pitää kulttuuriteollisuuden varhaisena lapsena.

Tässä artikkelissa ei käsitellä Byronin ja valssin kompleksista suhdetta – johon kyllä palataan vielä hetkeksi myöhemmin – vaan wienervalssin leviämistä 1800-luvun alun Euroopassa. Huomio kiinnittyy erityisesti mekanismeihin ja rakenteisiin, jotka mahdollistivat tanssikulttuurin leviämisen 1800-luvun alussa. Vaikka vasta vuosikymmenen loppua voidaan pitää wieniläiseksi kutsutun nopean valssityylin varsinaisena kultakautena, wienervalssista kehittyi eurooppalainen tanssi-standardi jo ennen Johann Strauss juniorin syntymää Wienissä vuonna 1825. Varhaiset wienervalssin säveltäjät eivät ehkä silti voineet uneksiaakaan sen kaltaisesta suosioista, jota ”valssikuningas” Strauss nuorempi sai myöhemmin osakseen – puhumatta *Tonava kaunoisen* kymmeneen tuhansiin yltävistä painosmääristä 1800-luvun lopulla.² 1800-luvun alkua voidaan yhtä kaikki pitää tärkeänä wienervalssin historiassa, koska juuri tuona aikana tanssityyli kulkeutui ensimmäisen kerran suurimpiin eurooppalaisiin kaupunkeihin.

Kiitos laajan ja ansiokkaan tutkimusperinteen, wienervalssin historiasta tiedetään jo paljon. Erityisesti 1800-luvun lopun Wienin tanssikulttuuri sekä Strauss vanhemman ja nuoremman laajalle ulottuneet konserttimatkat ovat saaneet huomiota osakseen.³ Varhaisemman

1. “Oh! there is an organ playing in the street – a waltz, too! I must leave off to listen. They are playing a waltz which I have heard ten thousand times at the balls in London, between 1812 and 1815. Music is a strange thing.” George Gordon Byron (1935) teoksessa Thomas Moore (toim.) *The works of Lord Byron: with his letters and journals, and his life*, London: John Murray, 97.

2. Joseph Wechsberg (1973) *TheWaltz Emperors – The Life and Times and Music of the Strauss Family*, New York: Putnam, 167–178.

3. Roberto Iovino (1998) *Gli Strauss – Una dinastia a tempo di valzer*, Firenze: Camunia editrice srl.; Hanns Jäger-Sunstenau (1965) *Johann Strauss, der Walzerkönig und seine Dynastie, Familiengeschichte, Urkunden*, Wien: Verlag für Jugend und Volk; H. E. Jacob (1939) *Johann Strauss, father and son; a century of light music*, New York: Greystone Press; Fritz Lange (1917) *Der Wiener Walzer*, Wien: Verlag des Volksbildungshauses Wiener Urania; Wechsberg (1973).

valssihistorian tutkimus on puolestaan koettanut valottaa valssin hämäriä alkujuuria sekä pohtia valssin symbolisia merkityksiä. Valssin suurta suosiota 1800-luvun alussa on selitetty sillä, että se symbolisoi menuettikulttuurin leimaaman *ancien régime* -kauden loppua ja modernin porvarillisen aikakauden alkua.⁴ Usein Wienin ”tanssivaa” kongressia on pidetty valssin suosion alkulähteenä Euroopassa.⁵ Sen sijaan rakenteet, jotka mahdollistivat valssin nopean leviämisen, ovat jääneet vähälle huomiolle. Tämä voidaan nähdä laajempina kulttuurihistorian puutteena, johon on alettu kiinnittää huomiota vasta viime vuosina.

Jo toisesta maailmansodasta lähtien antropologit ja historioitsijat ovat osoittaneet suurta mielenkiintoa kulttuurin leviämistä kohtaan. Erityisesti akkulturaation eli kulttuurin omaksumisen ja sopeutumisen tutkimus on pyrkinyt perusteelliseen kulttuurivaihdon analyysiin. Se on ollut kuitenkin kiinnostuneempi kulttuurin paikallistason vastaanotosta kuin kulttuurin leviämisen mekanismeista. Liian usein kulttuurin leviämistä on pidetty passiivisena tapahtumana, johon siitä usein käytetty diffuusio-termi viittaa.⁶ Myöhemmin kulttuurihistorioitsijat osoittivat leviämismallin liian yksinkertaiseksi. Kulttuurin siirtyminen ei olekaan suoraviivaista liikettä keskustoista periferioihin, vaan monitasoista vuorovaikutusta näiden välillä.⁷ Varsinaisista menetelmistä, metodeista puhumattakaan, ei kuitenkaan tuolloin keskusteltu.

Vasta 1990-luvulta eteenpäin niin kutsuttu *cultural transfer* -malli on pyrkinyt problematisoimaan kulttuurin leviämisen tutkimuksen ja kehittämään metodeja, joilla kulttuurin siirtymisen mekanismit aukeaisivat paremmin historioitsijoille. *Cultural transfer* on osa sellaista vertailevaa historiantutkimusta, jossa asian tai idean siirtyminen ja muuttuminen siirtymisprosessin aikana muodostavat keskeisen tutkimusongelman. Tässä artikkelissa *cultural transfer* -termi suomennetaan kulttuurin kulkeutumiseksi. Toisin kuin siirtyminen, johon *transfer* suo-

ranaisesti viittaa, sana kulkeutuminen sisältää myös tahattoman liikkeen, ja siinä missä siirtymisen-termi viittaa suoraviivaiseen siirtymäprosessiin yhdestä paikasta toiseen, kulkeutuminen tarkoittaa paljon monitasoisempaa liikettä. Koska kulttuurin kulkeutuminen on nimenomaan monitasoinen ja -vaiheinen prosessi, tavat tutkia sitä hakevat vielä muotoaan.

Mathias Middell hahmotteli eurooppalaisen kulttuurin kulkeutumisen mallin suuntaviivoja vuonna 2000 julkaistussa artikkelissaan ”European History and Cultural Transfer”. Middell nosti esille kolme seikkaa: Ensinnä hän muistutti, että kulttuurin siirtyessä sitä tulkitaan eri tavoin vastaanottajan kulttuurin kehyksestä riippuen. Toiseksi ja kolmanneksi Middell painotti

4. Elisabeth Claire (2004) *Women, Waltzing & Warfare: The Social Choreography of Revolution at the End of the Long 18th century*, PhD diss., New York University; Rémi Hess (1996 [1989]) *Der Walzer: Geschichte eines Skandals [La Valse. Révolution du couple en Europe]*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt; Mark Knowles (2009) *The wicked waltz and other scandalous dances: outrage at couple dancing in the 19th and early 20th centuries*, Jefferson, N.C.: McFarland. Tarkemmin valssin historian poliittisuudesta ks. Joonas Korhonen (2011) *Social Choreography of the Viennese Waltz. The transfer and reception of the dance in Vienna and Europe 1780–1825*, PhD diss., Firenze: EUI.

5. Ks. esim. Hess (1996) 143.

6. Hyvä esimerkki akkulturaatioteorian soveltamisesta kulttuurihistorialliseen tutkimukseen on Pekka Jalkasen väitöskirja jazzkulttuurin murroksesta 1920-luvun Helsingissä. Jalkanen painottaa kulttuurituotteen sopeutumisen ja kulttuuriympäristön merkityksiä jazzmusiikin omaksumisessa. Pekka Jalkanen (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy: jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*, Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ks. myös Melville J. Herskovits (1941) *The myth of the Negro past*, New York: Harper, cop., 110–142; George Peter Murdock (1965 [artikkeli julkaistu ensimmäisen kerran 1956]) ’How Culture Change’, teoksessa George Peter Murdock, *Culture and society, twenty-four essays*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 113–128.

7. Peter Burke (2009) *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 8–12. Kulttuurin leviämistä ovat tarkastelleet kriittisesti mm. Peter Burke (1978) *Popular culture in early modern Europe*, London: T. Smith; Arnaldo Momigliano (1975) *Alien wisdom: the limits of Hellenization*, Cambridge: Cambridge University Press.

välittäjien (*agents*) ja rakenteiden tärkeää roolia tavaroiden ja aatteiden levittäjänä.⁸ Tällainen lähestymistapa toi epäilemättä paljon uutta kulttuurihistorian kentälle, jossa erityisesti suurten rakenteiden, kuten markkinoiden, tutkimusta on jonkin verran vierastettu. Suoraviivainen kulttuurin siirtymisen malli soveltuu kuitenkin hyvin vain esineiden siirtymistä käsittelevään tutkimukseen. Immateriaalisten asioiden kulkeutumisen analysointiin malli soveltuu huonosti, kuten monitasoisen vuorovaikutuksen historian (*histoire croisée* tai *entangled history*) puolesta puhuneet historioitsijat myöhemmin varoittelivat.

Monitasoisen vuorovaikutuksen historian isät Michael Werner ja Bénédicte Zimmermann osoittivat vertailevaan historiaan ja kulttuurin siirtymisen tutkimukseen liittyviä ongelmia. Alun perin jo vuonna 2004 ilmestyneessä artikkelissaan ”Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity” he huomauttavat, että kulttuurin kulkeutumisen tutkimuksen mallit ovat liian yksinkertaistavia. Kriitikissään he painottivat, että liian usein kulttuurin siirtymistä on tutkittu lähtö- ja saapumispisteiden välisenä vuorovaikutuksena, vaikka prosessi on huomattavasti monitasoisempi. Lisäksi he totesivat, että siirtyvä asia ei pysy samanlaisena vaan muuttuu kulkeutumis- ja vastaanotto-prosessien aikana. Ja vaikka siirtymän tutkimus vertailevan historian osana oli pyrkinyt lähtökohdiltaan laajentamaan nationalistisen historiankirjoituksen suppeaa näkökulmaa, tosiasiallisesti siirtymää tutkineet historioitsijat olivat vain vahvistaneet rajoja käsittäessään siirtyvät esineet ja asiat vieraiksi vaikutteiksi.⁹ Vertailevan historian merkitystä kulttuurin kulkeutumisen tutkimuksessa ei silti sovi aliarvioida, sillä kulkeutuvan asian muutokset saadaan monesti parhaiten näkyviin juuri vertailevan menetelmän keinoin, kuten Jürgen Kocka huomautti *History and Theory* -lehdelle kirjoittamassaan puheenvuorossa vuonna 2003.¹⁰

Minkään edellä esitellyistä malleista ei tarvitsekaan olla ristiriidassa toisten kanssa. Oli sitten

puhe vertailevasta historiasta, monitasoisen vuorovaikutuksen historiasta tai kulttuurin kulkeutumisen mallista, ne kaikki tarjoavat käyttökelpoisia menetelmiä kulttuurin vuorovaikutussuhteiden tutkimiseen. Siksi ne monesti nivo-taankin yhteen *transnational history* -käsitteen alle. Tämän termin käytön ongelmaksi voidaan nähdä se, että yrittäessään tarkastella valtionra-jat ylittävää vuorovaikutusta, se samalla epäsuorasti hyväksyy kansallisvaltion kulttuurin vuorovaikutuksen yksiköksi. Sen vuoksi pitäisikin ehkä mieluummin puhua verkostojen historias-ta, kuten Philipp Ther on pohtinut artikkelissaan ”Comparison, Cultural Transfers, and the Study of Networks: Toward a Transnational History of Europe”. Verkostothan kulttuurivaihdon alustana mahdollistivat nationalismien ideain leviämisen 1800-luvun Euroopassa.¹¹

Esineiden ja asioiden kulkeutuminen on monitasoinen prosessi, mikä suuressa määrin pitää paikkansa myös varhaisen wienervalssin leviämisenessä. Edellä mainittuja näkökulmia apuna käyttäen on mahdollista räätälöidä erityinen musiikkityylien kulkeutumiseen sopiva lähestymistapa. Koska musiikkityylit leviävät niin konkreettisina esineinä, kuten nuotteina ja äänitteinä, kuin immateriaalisesti, kuten musiikkina ja tanssina, sekä Middellin esineitten kulkeutumiseen soveltuvia huomioita että Wernerin ja Zimmermannin monitasoisen vuorovaikutuksen ideaa voidaan soveltaa tietyn musiikkityylin kul-

8. Matthias Middell (2000) 'European History and Cultural Transfer', *Diogenes* 48, 23–30.

9. Michael Werner & Bénédicte Zimmermann (2006) "Beyond Comparison: Histoire Croisée and the challenge of reflexivity", *History and Theory* 45, 30–50.

10. Jürgen Kocka (2003) 'Comparison and Beyond', *History and Theory* 42, 39–44.

11. Philipp Ther (2009) 'Comparison, Cultural Transfers, and the Study of Networks. Toward a Transnational History of Europe', teoksessa Heinz-Gerhard Haupt & Jürgen Kocka (toim.) *Comparative and transnational history: Central European approaches and new perspectives*, New York: Berghahn Books, 204–255.

keutumisen tutkimiseen. Näin ollen ensimmäisenä huomioon tulee ottaa markkinat, johon kuuluvat esimerkiksi musiikin kustantaminen, jakelu ja myyminen. Toiseksi pitää muistaa niin ikään Middellin painottamien välittäjien, tässä tapauksessa muusikoiden, merkitys ja kolmanneksi musiikkityylien muutos siirtymisen ja vastaanotto-prosessin aikana.

Tällaisen mallin soveltaminen wienervalssin varhaisen leviämisen kartoittamiseen tarkoittaa ensinnä sitä, että tutkitaan, missä määrin wienervalssi levisi nuottipainanteina musiikinkustantajien välityksellä. Toiseksi selvitetään, kuinka valssin vastaanotto muutti valssia. Koska kiertelevät tanssiorkesterit yleistyivät vasta myöhemmin vuosisadalla, välittäjien merkitys wienervalssin kulkeutumisessa rajoittui pääasiassa musiikinjulkaisijoihin. Valssimusiikin jakelun lähteinä tässä artikkelissa käytetään kustantajien julkaisuluetteloita sekä musiikkilehtien arvosteluja ja mainoksia, kun taas wienervalssin esitys- ja tanssikäytäntöjen vertailussa analysoidaan aikalaiskuvauksia. Tässä artikkelissa vertaillaan erityisesti wienervalssin kehittymistä Wienissä, Pariisissa ja Lontoossa, jotka voidaan laskea tuon ajan Euroopan tärkeimmiksi kulttuurikeskuksiksi. Ajallisesti tutkimus rajoittuu vuoteen 1825, jolloin wieniläinen musiikinkustantaja Anton Diabelli julkaisi ensimmäiset Strauss vanhemman säveltämät valssit.

Verkostoitunut musiikkiteollisuus ja wienervalssin levitys

Aluksi voi tuntua anakroniselta puhua musiikkiteollisuudesta 1800-luvun alun Eurooppaa käsiteltäessä, mutta kun ottaa huomioon kulttuuri-teollisuuden vakiintuneen määritelmän sekä 1800-luvun alun tienoilla tapahtuneen huiman muutoksen musiikin jakelutavoissa, tulee kenties toisiin aatoksiin. Jos käyttää kulttuuri-teollisuuden teorian isän Theodor W. Adornon määritelmää, voi termiä soveltaa myös 1800-luvun alun Eurooppaan. Adornon mukaan kulttuuri-teollisuus tuottaa massoille räätälöityjä kulttuu-

rituotteita, eikä siinä ole sinänsä kyse teollisuudesta vaan prosessista, jossa kulttuurituote standardisoidaan ja sen jakeluverkostot järjestehtään.¹² Kutakuinkin näin tapahtui 1800-luvun alun musiikin tuotannossa. Vielä ei voinut puhua varsinaisesta massayleisöstä, vaan musiikintuotanto kohdistui rikkaan yläluokan, aateiston ja porvariston, tarpeisiin.¹³

Kaikkiaan 1800-luvun alun musiikin tutkimisen kulutuksen ja kulttuuri-teollisuuden näkökulmasta ottaa vasta ensi askeliaan. Monet musiikintutkijat ovat kuitenkin jo huomauttaneet asian tärkeydestä. Musiikin viihteellistymistä tutkinut Derek B. Scott on huomauttanut, että nuottien painaminen teollisesti sekä viihdebisneksen kasvu 1800-luvun alussa mullistivat koko Euroopan musiikkikulttuurin.¹⁴ Rudolf Rasch on puolestaan todennut, ettei millään muulla teknisellä innovaatiolla ole ollut niin suurta merkitystä musiikin kulkeutumisessa säveltäjältä yleisölle kuin nuottien painamisen menetelmän käyttöön otolla 1700-luvulla. Vaikka nuottien painaminen oli aluksi kallista, 1800-luvun alun keksinnöt, kuten litografiapainotekniikka, tekivät musiikin

12. Theodor W. Adorno (1975) 'Culture Industry Reconsidered', *New German Critique* 6, 12–19.

13. Napoleonin sotien ja sodanjälkeisen taantuman kurjistamassa Euroopassa harvoilla oli mahdollisuus käyttää rahaa musiikin kaltaisiin ylleysyystuotteisiin. Vaikka vuosisadan alussa porvariston määrä ja vaikutusvalta nopeasti kasvoivat, pysyi aatelisto pitkään maanosan hallitsevana sosiaaliluokkana. Ks. Dieter Langewiesche (1989) *Europa Zwischen Restauration und Revolution 1815–1849*, München: Oldenbourg Verlag GmbH, 22–36; Pamela Pilbeam (2006) "Bourgeois Society", teoksessa Stefan Berger (toim.) *A Companion to Nineteenth-Century Europe: 1789–1914*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 86–87.

14. Derek B. Scott (2008) *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, New York: Oxford University Press, 44–45, 118. Ks. myös Rudolf Rasch (toim.) (2008) *The Circulation of Music in Europe 1600–1900. A Collection of Essays and Case Studies*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag; William Weber (1977) 'Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8, 5–22.

jäljentämisestä entistä halvempaa ja mahdollistivat musiikin levittämisen aiempaa suuremmalle yleisölle.¹⁵ Juuri 1800-luvun alussa pianot yleistyivät eurooppalaisten kaupunkien aatelis- ja porvariskodeissa. Pianon roolia musiikkiteollisuuden synnyssä ei voi aliarvioida, koska suurin osa nuottipainanteista oli sille sovitettuja. Myös wienervalssi hyötyi musiikkiteollisuuden synnystä: Arnfried Edler onkin huomauttanut, että 1800-luvun aikana valssia ja erityisesti sen wieniläistä versiota tanssittiin pianon säestyksellä yksityiskodeissa eri puolilla Eurooppaa.¹⁶

Eurooppalainen musiikkiteollisuus oli laajasti verkostoitunutta jo 1700-luvun lopussa. Suurimmilla saksalaisilla ja ranskalaisilla kustannusyhtiöillä oli agentteja Euroopan suurimmissa kaupungeissa, kuten Pariisissa ja Lontoossa. Kustantajat vaihtoivat keskenään paitsi painotuotteita myös kuparikaiverruksia, joista nuotteja voitiin kopioida lisää.¹⁷ 1800-luvun ensimmäisellä neljänneksellä musiikkiteollisuus kasvoi huimaa vauhtia. Kuvaavaa on, että lontoolaisen musiikinjulkaisija Booseyn nuottiluettelo sisälsi vuonna 1824 jopa 10 000 ulkomaista teosta.¹⁸

Siinä missä Lontoo, Pariisi ja Wien olivat 1700-luvun loppuun mennessä vakiinnuttaneet asemansa tärkeimpinä musiikin painopaikkoina, tuli Leipzigiistä seuraavan vuosisadan alussa eurooppalaisen musiikkiteollisuuden neljäs keskeinen kaupunki. Leipzigiäisistä kustantajista erityisesti Breitkopf & Härtel on syytä mainita. Siitä tuli yksi 1800-luvun tärkeimmistä musiikkustantajista. Tuona aikana Lontoon maineikkaimpia kustantajia olivat Samuel Chappel, Vincent Novello, Thomas Boosey ja Johann Baptist Cramer. Pariisin tunnetuimpia 1800-luvun alun musiikkustantajia olivat Erard, Richault, Carli, Pacini, Janet & Cotele sekä Frey. Näiden pariisilaisten kustantamoiden tavoin myös monet wieniläiset kustantamot, kuten Artaria & co., S. A. Steiner & co., Hoffmeister ja Diabelli, tunnettiin laajalti. Muita tärkeitä saksalaisia kustantajia olivat André Offenbachissa, Schott Mainzissa, Simrock Bonnissa ja A. M. Schlesinger Berliinissä.

Muualla Euroopassa musiikkiteollisuus kehittyi hitaammin, vaikka monissa kaupungeissa, kuten Pestissä ja Münchenissä, toimikin suurten julkaisijoiden sivukonttoreita tai itsenäisiä painotaloja, kuten Italiassa ja Ruotsissa. Pianojen ja painetun musiikin symbioottista suhdetta kuvaa, että monissa musiikkustantajien kaupungeissa myytiin myös pianoja. Näin oli asianlaita esimerkiksi Breitkopf & Härtelin ja lontoolaisen Clementin musiikkikaupoissa.¹⁹

Koska musiikin merkitys ylellisyshyödykkeenä kasvoi, ilmestyi 1800-luvun alussa paljon alan aikakauslehtiä, joissa musiikkiteoksia paitsi arvosteltiin myös mainostettiin. Yksi ajan laajalevikkisimmistä lehdistä oli Breitkopf & Härtelin Leipzigissä julkaisema *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ). Vuosien 1798 ja 1848 välillä, jolloin AMZ ilmestyi, Euroopassa lasketaan olleen jopa 260 erinimistä, musiikkiin erikoistunutta aikakauslehteä. Monet näistä olivat kuitenkin lyhytikäisiä.²⁰ Kyseisten lehtien ilmoituksia ja ar-

15. Rudolf Rasch (2005) 'Introduction', teoksessa Rudolf Rasch (toim.) *Music Publishing in Europe 1600–1900*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 1–2. Suomessa nuottikustannuksen merkitystä populaarimusiikille on käsitelty kattavasti teoksessa *Suomen musiikin historia 6. Populaarimusiikki*. Ks. Pekka Jalkanen (2003) '1800-luku: huvittleva porvari', teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela (toim.) *Suomen musiikin historia 6. Populaarimusiikki*, Helsinki: WSOY, 25–29.

16. Arnfried Edler (2002) 'Virtuose und poetische Klaviermusik', teoksessa Sabine Ehrmann-Herfort et al. (toim.) *Europäische Musikgeschichte II*, Kassel: Bärenreiter, 2002, 743. Ks. myös Arthur Loesser (1990) *Men, women, and pianos: a social history*, New York: Dover Publications.

17. Sarah Adams (1994) 'International Dissemination of Printed Music during the Second Half of the Eighteenth Century', teoksessa Hans Lennenberg (toim.) *The Dissemination of Music*, Lausanne: Gordon and Breach, 21–28.

18. Loesser (1990) 251–252.

19. D. W. Krummel (1990) 'Music Publishing', teoksessa D. W. Krummel and Stanley Sadie (toim.) *The New Grove Handbook in Music. Music Printing and Publishing*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press LTD, 98–110.

20. Imogen Fellingner (1968) *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 10–28.

vosteluja katsomalla huomaa, että vuosisadan alussa sonaatit, otteet oopperoista, laulut ja tanssit – siis helpot ja viihdyttävät pianolla säestettävät kappaleet – olivat suosituinta musiikkia Eurooppalaisen yläluokan keskuudessa.

Lehdistä käy myös ilmi, että wieniläinen tanssimusiikki nautti suurta arvostusta Euroopassa. Vuonna 1804 AMZ:ssä ilmestyneen wieniläisen Joseph Bockin tanssimusiikkikokoelman arvostelussa todettiin, että Bockin eläväiset valssit todistavat itävaltalaisien ja böömiläisten tietävän parhaiten, kuinka tanssimusiikkia tehdään.²¹ Toisessa lehden arvostelussa puolestaan keuhuttiin wieniläisten ja prahalaisten säveltäjien hallitsevan parhaiten tanssin säveltämisen.²² Sanalla sanoen, wienervalssilla näytti olleen paljon kaupallista potentiaalia 1800-luvun alun musiikkimarkkinoilla. Tanssityyli kulkeutuikin moniin paikkoihin jo vuosisadan ensimmäisen neljänneksen aikana. Ensimmäinen musiikkiteollisuuden julkaisema wienervalssi lienee ilmestynyt eräässä Veberin kokoelmassa Pariisissa 1790. Se sisälsi valssin *La Viennoise*, joka perustui vanhaan wieniläiseen kansansävelmään *Ach du lieber Augustin*.²³

Niin kutsuttu Meyselin katalogi²⁴ antaa kattavan kuvan wienervalssin leviämisestä ennen vuotta 1816. Leipzigissä vuonna 1817 julkaistu Meyselin *Handbuch der musikalischen Literatur* onkin erinomainen lähde musiikin kulkeutumista tutkittaessa. Listasihan se lähes kaiken Euroopassa ennen vuotta 1816 julkaistun musiikin. Kuitenkin, vaikka luettelossa oli 234 julkaisijan tiedot, suurin osa niistä oli saksalaisia, kun taas englantilaiset puuttuivat lähes tyystin.²⁵ Meyselin katalogin puutteista huolimattakin selviää, että wienervalssseja painettiin jo varhain Wienin ulkopuolella – ja nimenomaan ulkopuolella. Wienissä nopeita valsseja ei kutsuttu vielä wienervalssseiksi. Meyselin katalogista käy ilmi myös pianon merkitys wienervalssin kulkeutumisessa. Seuraavista luetteloon merkityistä wienervalssseista nimittäin vain ensimmäinen oli sovitettu muulle instrumentille kuin pianolle (suluisa

painopaikka ja kustantaja): *Walses nouvelles de Vienne* (Pariisi, Janet et C.); *N. de Walses Viennoises. Suite 1, 2, 3.* (Pariisi, Pleyel); *Congresswalzer, Wiener* (Kööpenhamina, Loser); *Congresswalzer, Wiener, no. 1, 2.* (Hampuri, Boehm); *Favoritwalzer, Wiener. No. 1, 2* (Dessau, Tuch); *Walzer Wiener, No. 1, 2* (Hampuri, Boehm); *Wiener Taenze* (Leipzig, Peters).²⁶

Vuoden 1817 jälkeen Friedrich Hofmeister julkaisi päivityksiä Meyselin katalogiin. Niistä selviää, että wienervalssseja julkaisi vuonna 1819 tanskalainen Granz; vuonna 1820 Tuch Dessausa, Böhme Hampurissa sekä Lischke Berliinissä; vuonna 1821 Darnmann Züllissä ja vuonna 1825 Granz Hampurissa.²⁷ Monet valsseista päätyivät leipzigiläisiin musiikkikauppoihin, kuten niiden mainoksista selviää.²⁸ Koska Leipzig oli musiikkikaupan keskus, ei ole ihme, että sikäläisestä Hinrichsin musiikkikaupassa oli sekä Dessausa

21. *Allgemeine Musikalische Zeitung* toukokuu 1804, 594–595.

22. *Allgemeine Musikalische Zeitung* syyskuu 1805, 803–804.

23. Sarah Bennett Reichart (1984) *The influence of eighteenth century social dance on the Viennese classical style*, PhD Diss., New York: The City University of New York, 341.

24. Alkuperäisen luettelon oli laatinut Carl Friedrich Whistling Meyselin ollessa vain julkaisija. Tutemattomasta syystä Whistling ei halunnut nimeään 1817 julkaistua alkuperäiseen katalogiin. Ks. Neil Ratliff (1977) teoksessa Carl Friedrich Whistling, Friedrich Hofmeister & Neil Ratliff (toim.) *Handbuch der musikalischen Literatur*, New York: Garland, iii.

25. Ernst C. Krohn (1919) 'The Bibliography of Music', *The Musical Quarterly* 5, 231–254.

26. Anton Meysel (1817) *Handbuch der musikalischen Literatur: oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Meysel: Leipzig.

27. Hofmeisterin lisäykset löytyvät teoksesta Whistling, Hofmeister & Ratliff (1975).

28. Ks. esim. *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* elokuu 1817, 23; *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* marraskuu 1820, 55.

että Berliinissä julkaistut kopiot wieniläisen Joseph Wilden valsseista.²⁹

Wilden ohella yksi ensimmäisistä laajasti tunnetuista wieniläisistä valssisäveltäjistä oli Johann Nepomuk Hummel, jonka tansseista muuan kreivi von Beroldingen huomautti: ”Tansseja, joita hän on säveltänyt Apollo-saliin (ajan suurin tanssihalli Wienissä), kuullaan nyt Euroopan joka kulmassa.”³⁰ Vaikka Hummel miellettiin 1800-luvun alun Euroopassa wieniläissäveltäjäksi, Wolfgang Amadeus Mozartin ja Ludwig van Beethovenin tavoin hän ei ollut kotoisin kaupungista. Pressburgissa eli nykyisessä Bratislavassa syntyneen säveltäjän tiettyjä tansseja kutsuttiin Euroopassa wienervalssiksi, vaikka Wienissä samat tanssit tunnettiin nimellä Deutscher Tanz tai Teutscher Tanz. Kun eräs saksalainen muotilehti julkaisi vuonna 1811 yhden hänen wieniläiseen Apollo-saliin säveltämistään suosituista tansseista nimellä *Theutscher Tanz*, kymmenisen vuotta myöhemmin täsmälleen sama tanssi löytyi englantilaisesta musiikkilehdestä nimellä *New Vienna Waltz with three trios*.³¹ Böhme oli julkaissut Hummelin tansseja wienervalssin nimellä myös Hampurissa vuonna 1820.³² Näyttääkin siltä, että eurooppalaista musiikkiteollisuutta käy kiittäminen wienervalssin nimen käyttöönottamisesta. Julkaisihan Steiner & co. ensimmäisen wienervalssin (Michael Pamerin *12 neue Wiener Walzer*) Wienissä vasta vuonna 1816.³³

Lisäksi tulee ottaa huomioon, että monet Euroopassa julkaistuista wienervalssseista olivat variaatioita eli muunnelmia. Ne olivat esitettäväksi tarkoitettuja musiikkikappaleita, jotka eivät sinänsä soveltuneet tanssittaviksi. Esimerkiksi kaikki Pariisissa vuoden 1814 jälkeen julkaistut wienervalssit olivat muunnelmia.³⁴ Tämä käy ilmi *Bibliographie de la France* aikakauslehdessä, joka listasi ranskalaiset vuosien 1814 ja 1825 välillä julkaistut uutuudet.³⁵ Silti Pariisissa tanssittiinkin wienervalssseja. Mainitsihan Meysel kaksi wienervalssia tanssiluettelossaan, minä lisäksi monet aikalaiset kertoivat pariisilais-

ten mieltymyksestä wienervalssiin, kuten seuraavassa alaluvussa selviää.

Myös Lontoossa, jonne wienervalssi näyttää rantautuneen verrattain myöhään, ilmestyi paljon muunnelmia. Koska Meyselin luettelo ei juuri ottanut huomioon englantilaista julkaisu- toimintaa, on nojautettava muihin lähteisiin, nimittäin Lontoossa julkaistuihin musiikkilehtiin ja Stationer’s Companyn tekijänoikeusluetteloon. Harvassa olivat kuitenkin lehdet, joissa mainostettiin wienervalssia. Poikkeuksena voidaan mainita toukokuun 1815 *The Monthly Magazine*, jossa oli arvostelu lontoolaisen Mitchellin julkaisemasta *Les Delices* -kokoelmasta. Se sisälsi yhden wienervalssin.³⁶ Stationer’s Companyn tekijänoikeusluettelossa ei mainittakaan wienervalssia vuoteen 1818 mennessä, johon asti se oli voimassa. Siinä oli kuitenkin monia Wienissä sävellettyjä valsseja – erityisesti Mozartin töitä.³⁷ Luettelo ei ollut kattava, ja siihen rekisteröitiin vain kappaleet, joilla uskottiin olevan kaupallista potentiaalia, kuten Nancy A.

29. J. C. Hinrichs (1815) *Verzeichnis neuer Bücher, die vom Januar bis Juny 1815 wirklich erschienen sind, nebst Verlegern, Preisen und einem wissenschaftlichen Repertorium, zu finden*, Leipzig: J. C. Hinrichs, 96.

30. ”Dances that he has composed for the Apollosaal are now heard in all the corners of Europe.” Kreivi von Beroldingenin kirje Freiherr von Wechnmarille 4.9.1816. Lainattu teoksesta Mark Kroll (2007) *Johann Nepomuk Hummel: a musician’s life and world*, Lanham, Md: Scarecrow Press, 390.

31. Ks. *London und Paris Vol. I* 1811, 350; *The Harmonicon Part II, Vol. II* 1824, 46–48.

32. Whistling, Hofmeister & Ratliff (1975).

33. Alexander Weinmann (1979) *Vollständiges Verlagsverzeichnis: Senefelder, Steiner, Haslinger, I*, München & Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler.

34. *Bibliographie de la France: ou Journal général de l’imprimerie et de la librairie* (1814–1825).

35. Ks. Paul Joannides (1973) ”Towards the dating of Géricault’s Lithographs” *The Burlington Magazine* 115, 666–668.

36. *The New Monthly Magazine* toukokuu 1815, 357.

37. Michael Kassler (2004) *Music entries at Stationers’ Hall 1710–1818*, Ashgate: Aldershot.

Mae on huomauttanut.³⁸ Se antaa silti jonkinlaisen kuvan Lontoon musiikkitarjonnasta.

Wienin ulkopuolella valsseiksi kutsuttujen Mozartin saksalaisten tanssien kulkeutuminen Lontooseen käy ilmi myös eräästä *Ovid in London* -nimisestä runosta, jossa äiti pyytää tytärtään soittamaan Mozartin tai Pleyelin valssia pianolla: ”My daughter must play on our famous pye anny – A waltz, dear Jamima, from Mozart or Pleyel.”³⁹ Erityisesti Mozartin tanssit-eos nimeltään *Mozart’s celebrated waltz* näytti olleen suosittu. Olihan sen yksi muunnelma kirjattu Staioner’s companyn rekisteriin vuonna 1816⁴⁰, minkä lisäksi eräästä lehtiarviosta selviää, että sen ensimmäinen versio oli julkaistu kaupungissa jo vuonna 1812.⁴¹

Koska monet lontoolaiset julkaisijat toivat musiikkia maahan, 1800-luvun kolmannelle vuosikymmenelle tultaessa myös wienervalssseja alettiin pikkuhiljaa myydä kaupungissa. Clementi & co:n musiikkikaupan vuoden 1818 julkaisukatalogin tuontimusiikkiliite sisälsi yhden wienervalssin.⁴² Lisäksi kokoelmassa *Euterpe, or a choice collection of Polonaises and Waltzes for the Piano-Forte, by foreign composers* oli Hummelin tansseja.⁴³ *Amusement des Dames* puolestaan sisälsi *Austrian waltz* -nimisen kappaleen.⁴⁴ Ja kuten jo mainittiin, lontoolainen *Harmonicon* julkaisi Hummelin saksalaisen tanssin wienervalssina vuonna 1825.

Juuri vuoden 1825 tienoilla wieniläisen tanssimusiikin maine Lontoossa näytti olleen korkeimmillaan. Vuonna 1824 Lontoossa ilmestyi niin kutsuttu Diabellin variaatiot -teos, joka sisälsi sellaista wieniläisten kuuluisuuksien kuin Beethovenin ja Hummelin säveltämiä valssimuunnelmia. Tämä käy ilmi *The Quarterly musical magazine and review* -lehdessä olleesta Boosey & co:n mainoksesta.⁴⁵ Samana vuonna julkaistiin muunnelmia Franz Schubertin valssista – kukaan ei tosin tainnut tietää alkuperäistä säveltäjää, koska *Harmonicon* julkaisi valssin nimellä *Carl Czerny’s variations upon a favorite Vienna waltz* mainitsematta lainkaan Schubertia.⁴⁶

Vaikka wienervalssi kulkeutui moniin paikkoihin Euroopassa 1800-luvun ensimmäisen neljänneksen aikana, sen leviäminen näyttää rajoituneen saksalaisiin kaupunkeihin sekä Kööpenhaminaan, Pariisiin ja Lontooseen. Nämä sijaittivat vilkkaimpien kauppareittien halkomalla alueella, jolla myös tärkeimmät musiikkikustantajat toimivat. Tämä rajasi tärkeitäkin musiikkikeskuksia varhaisen musiikinjakelun ulkopuolelle. Esimerkiksi monissa Italian kaupungeissa julkaiseminen oli vielä vaatimatonta ja keskittyi italialaisen musiikin tuottamiseen.⁴⁷ Muuan matkailija ihmettelikin sisilialaisten vanhentuneita tanssitapoja vuosien 1808 ja 1809 välillä. Matkailijan mukaan valssi ei ollut vielä rantautunut saarelle.⁴⁸ Siinä missä rahvaan tanssit olivat paikallisia, yläluokka omaksui englantilaisia ja ranskalaisia tansseja. Milanon kuulussa Habsburgien kuningaskuntaan monet muoti-ilmiot kulkeutuivat sinne itävaltalaisen eliitin välityksellä. Carl J. Stegmann kirjoitti päiväkirjaansa 1700-luvun lopussa itävaltalaisnaisten tuoneen ranskalaisia ja englantilaisia tansseja Milanoon.⁴⁹

38. Nancy A. Mae (2009) ”The Market for Music in the Late Eighteenth Century and the Entry Books of the Stationers’ Company”, *The Library: The Transactions of the Bibliographical Society* 10, 157–187.

39. Anonyymi (1814) *Ovid in London – Ludicrous Poem, in six cantons by a Member of the University of Oxford*, London: William Anderson, 41.

40. Kassler 2004, 684

41. *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics* joulukuun 1812, 336.

42. *An Appendix to the Catalogue of 1816, Clementi & Co*, London: W. Peart, 1818.

43. *The Harmonicon Vol. I* 1824, 47.

44. *Longon Magazine* lokakuun 1823, 432.

45. *The Quarterly musical magazine and review* 1824, 531–535.

46. *The Harmonicon* 1824, 146.

47. Krummel (1990) 111–116.

48. Karl Gotthard Graß (1815) *Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers II*, Stuttgart [u.a.]: Cotta, 283.

49. Carl J. Stegmann (1798) *Fragmente über Italien aus dem Tagebuche eines jungen Deutschen*, Tübingen, 165–166.

Myös Napoleonin sodat saattoivat haitata wienervalssin kulkeutumista. Eräs kirjoitus saksalaisessa *Morgenblatt für gebildete Stände* -lehdessä vuodelta 1814 kiinnitti huomiota siihen, että Kööpenhaminan seurapiirielämä oli muuttunut vanhanaikaiseksi sodan katkaistua siteet Isoon-Britanniaan, Ranskaan ja Hampuriin. Ei ollutkaan yllätys, että vanhat tanssit, kuten kattrillit ja menuetit, olivat yhä muodissa. Tosin silloin tällöin Kööpenhaminassakin saattoi nähdä tanssittavan ”tyrolilaisia” ja wienervalssseja.⁵⁰ Kulkuverkostot näyttävät rajoittaneen wienervalssin varhaista leviämistä Euroopassa, mikä mukailee 1800-luvun toisen suosituksen painotuotteen, romaanin, kulkeutumisen kaavaa. Franco Moretti on huomauttanut kirjojen leviämistä käsittelevässä tutkimuksessaan kirjauutuusien siirtyneen 1800-luvun alussa nopeimmin suuriin kulttuurikeskuksiin, kuten Lontooseen ja Pariisiin.⁵¹

Kulttuurin leviämisen analysointiin kehitetyt mallit, jotka painottavat välittäjien ja jakeluverkostojen merkitystä kulttuurituotteen kulkeutumisen mekanismeina, soveltuvat wienervalssiesimerkin valossa hyvin kulttuurituotteen liikkeen selvittämiseen. Se että tietyt tanssit näyttävät saaneen wienervalssi-nimen vain tietyissä kaupungeissa, todistaa siirtymisen muuttavan kulttuurituotteen merkityksiä. Wernerin ja Zimmermannin kritiikkiä mukailen tämä ei kuitenkaan kerro kaikkea valssin kulkeutumisesta. Monitasoisen vuorovaikutuksen mallin mukaan myös itse kulttuurituote muuttuu siirtymäprosessin aikana. Niinpä tarvitaan vielä kappale wienervalssin paikallisen muutoksen analysointiin.

Vastaanotto Wienissä, Pariisissa ja Lontoossa

Jakeluverkoston puutteiden ohella wienervalssin paikallinen vastaanotto esti tanssityylin kulkeutumista 1800-luvun alun Euroopassa. Wienervalssi ei ensinäkään saanut jalansijaa kaikissa kaupungeissa, joissa se oli julkaistu nuottipai-

nanteena. Toiseksi, jos joskus olikin ollut alkupe-
räinen idea siitä, kuinka wienervalssia tuli tanssia, sen tulkinta oli jatkuvassa muutoksessa. Eri kaupunkien ja ihmisryhmien tulkintatavat myös vaikuttivat toisiinsa. Wienervalssin varhainen historia olikin monitasoisen vuorovaikutuksen historiaa.

Katsomalla ajan sanakirjoja ja tanssikuvauksia käy ilmi, että teoriassa wienervalssi ymmärrettiin monin paikoin nopeaksi tanssiksi, jota tanssitaan pareittain 3/8 tempolla. Joskus tällaisista tansseista saatettiin käyttää nimeä saksalainen tanssi tai pelkkä valssi. Yksi aikaisimmista wienervalssin määritelmistä löytyy saksalaisesta sanakirjasta *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, jossa wienervalssi määriteltiin vuonna 1811 nopeaksi valssiksi.⁵² Meni kuitenkin monta vuotta ennen kuin wienervalssi terminä vakiintui saksalaisilla alueilla. Tästä todistaa esimerkiksi se, että wienervalssi määriteltiin Leipziginä julkaistussa Beckerin tanssiopassarjassa (1797–1827) ensimmäisen kerran vasta vuonna 1818, jolloin ”geschwinder oder Wiener Walzer” määriteltiin nopeaksi 3/8 tanssiksi.⁵³ Ei liene satumaa, että samana vuonna julkaistussa Saksanmatkan kuvauksessa todettiin: ”Nyt on tulossa muotiin tanssia valssia hurjalla nopeudella – Wienistä tuotu tyyli, ja mikä epäilemättä lisää tanssin kauneutta tai nautintoa.”⁵⁴

50. *Morgenblatt für gebildete Stände* 28.6. 1814, 612.

51. Franco Moretti (2007) *The Atlas of the European Novel 1800–1900*, London & New York: Verso, 164–166.

52. Joachim Heinrich Campe (1811) *Wörterbuch der Deutschen Sprache. Fünfter und letzter Theil* Braunschweig: Schulbuchhandlung, 564.

53. Elfriede und Karl-Heinz Lange (1984) *Modetänze um 1800 in Becker's Taschenbüchern 1791–1827: und ihr Einfluss auf die Volkstanzpraxis des 19. und 20. Jahrhunderts in Niederdeutschland*, Berlin: Deutscher Bundesverband Tanz, 9–11.

54. ”It is now becoming the fashion to waltz with great rapidity – a mode imported from Vienna, and which by no means increases the beauty or pleasure of the dance.” Charles Edward Dodd (1818) *An Autumn near the Rhine; or, Sketches of courts, society, scenery, &c. in Some of the German States*

Kaikkia nopeita valsseja ei kuitenkaan sanottu wienervalssiksi. Vuoden 1830 tienoilla aarhusilainen tanssinopettaja huomautti, että svaabilaista, wieniläistä, tyrolilaista, unkarilaista sekä Hopsa ja Pirre tanssia tanssittiin usein niin villisti, että maa alkoi täristä. Kaikki eivät ymmärtäneet termejä kuitenkaan samalla tavalla. Milanossa 1821 julkaistu *Dizionario e Bibliografia della musica* määritteli tyrolilaisen valssin rauhalliseksi 3/4 valssiksi ja itävaltalaisen valssin vielä rauhallisemmaksi 2/4 ländleriksi.⁵⁵ Ja siinä missä *Dictionnaire de musique moderne* vuodelta 1825 määritteli valssin tanssiksi, jota tanssitaan maltillisella nopeudella moderato,⁵⁶ englantilaisessa vuoden 1825 musiikkisanakirjassa valssi käsitettiin nopeaksi 3/8 tanssiksi.⁵⁷

AMZ:in arvostelijaakin mietitytti *Wiener Congress-Walzer* -niminen valssi vuonna 1818; eihän tanssissa ollut mitään erikoista, koska se muistutti niin paljon nopeaa saksalaista tanssia.⁵⁸ Samaa aprikoi vuotta myöhemmin wieniläisen musiikkilehden *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* toimittaja sanoessaan ettei Wienin tanssiaisia seurattessa ollut aina helppo tajuta milloin saksalainen tanssi loppui ja valssi alkoi.⁵⁹

Vaikka nopeista valsseista käytettiin wienissä pääosin nimeä saksalainen tanssi, niitä tanssittiin samalla tavalla kuin muualla wienervalssiksi kutsuttuja tansseja: nopealla 3/8 tempolla pareittain ympäri tanssisalia. Nimimerkki Göttingin der Tanzkunst huomioi vuonna 1808, että juuri avatussa Apollo-tanssisalissa saksalainen tanssi oli kaikkein suosituin ja sen tahdissa huimapäiset tanssijat aivan kuin lensivät nopeasti mutta varmasti ympäri huonetta.⁶⁰ Wienin maine valssikaupunkina kasvoi Wienin kongressin aikana: Vuodelta 1815 on säilynyt tanssisali Sperliä mainostava lentolehtinen, josta voidaan päätellä hurjien valssien olleen suosittuja myös siellä. Ilmoituksessa pyydetään – naisten turvallisuuden takia – että suosittuja saksalaisia tansseja tanssittaisiin vain yhdessä ympyrämuodos-

telmassa, jolloin ehkä välttyttäisiin yhteentörmäyksiltä.⁶¹

Eikä nopeiden valssien tanssiminen kuulunut vain suuriin tanssisaleihin. Jo 1800-luvun alussa englantilainen matkailija oli ihmetellyt Wienin aatelin reipasta valssityyliä yksityistanssiaisissa.⁶² Myöhemmin wieniläisen nuorison kerrottiin pyörähdelleen valssien tahdissa esimerkiksi aateloidun porvarin Arnsteinin tanssiaisissa, joissa valsseja säesti pianolla muiden ohella Arnsteinin tytär.⁶³ Kuten aikalaisartikkeli ”Über das Fortepiano-Spiel” vahvistaa, pianot mahdollistivat tanssiaisten siirtämisen julkisista saleista yksityiskoteihin. Tekstin mukaan tavat nauttia pianomusiikista olivat muuttuneet. Enää ei soitettu pelkästään sonaatteja ja otteita oopperoista, vaan myös tanssit saavuttivat suurta suosiota pianomusiikkina. Valssin kaltaiset tanssit muuttivat yksityisten musiikkitalaisuuksien luonteen. Vieraat eivät vain istuneet kuuntelemassa soittoa, vaan ottivat osaa musiikkiin tanssimalla ympäri huonetta. Artikkelin mukaan saksalainen tanssi muutti lisäksi pianon soittotavan, alettiinhan sitä soittaa kuin rumpua, jotta säästävällä

Bordering on the Rhine, London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 232.

55. Pietro Lichtenthal (1821) *Dizionario e Bibliografia della musica I*, Milano: Antonio Fontana, 250, 294.

56. M. Castil-Blaze (1825) *Dictionnaire de Musique Moderne*, Paris: Au Magasin de Musique de la Lyre Moderne, 28, 362.

57. John Feltham Danneley (1825) *An encyclopedia, or dictionary of music* London: Preston, 12, 271.

58. *Allgemeine Musikalische Zeitung* elokuu 1818, 564.

59. *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 22.3.1818, 325–326.

60. Anonyymi (1808) *Reise der Göttinn der Tanzkunst in den Apollo-Saal und zu den übrigen Faschingslustbarkeiten in Wien*, Wien: J. Schrämbel, 1808, 11–12.

61. *Einladung zu einem Gesellschafts-Ball bey dem Sperl in der Leopoldstadt*. Den 25. Jänner 1815.

62. John Gustavus Lemaistre (1806) *Travels after the Peace of Amiens, through parts of France, Switzerland, Italy and Germany*, London: J. Johnson, 318–320.

63. Loesser (1990) 160–162.

vasemmalla kädellä voitiin tuottaa tarvittava um-pah-pah-valssitempo.⁶⁴

Myös Pariisissa nopeat valssit tulivat suosituiksi 1800-luvun ensimmäisen neljänneksen aikana. Turhaan sai matkalainen odottaa sunnuntaina kuulevansa kirkonkellojen pauhun, kun valssimusiikki kantautui jokaisesta kaupungin sopesta.⁶⁵ Saksalaisen Ernst Moritz Arndtin mukaan ranskalaiset oppivat valssin saksalaisilta vallankumoussotien aikana⁶⁶, kun taas wieniläinen Johann Pezzl huomautti sarkastisesti, että ranskalaiset oppivat tuntemaan Wienin taalerin, naiset ja valssin Napoleonin joukkojen miehittäessä ensimmäisen kerran kaupungin vuonna 1805.⁶⁷ Vaikka edellisessä luvussa todettiin sotien rajoittaneen wienervalssin kulkeutumista, saattoivat sodat näin ollen myös edesauttaa tanssityilien leviämistä.

Vuonna 1808 *London & Paris* raportoi pariisilaisista tanssiaisista, joissa tanssit kuulostivat aivan itävaltalaisilta valsseilta ja ländlereiltä.⁶⁸ Myöhempien vuosien aikana monet matkailijat panivat merkille Pariisissa tanssitut nopeat valssit. Tämä piti paikkansa erityisesti Tivoli-nimisessä puistossa, jonne pariisilaiset hakeutuivat tanssimaan kesäkuukausien aikana. Vuonna 1814 englantilainen matkailija kertoi, että Tivolissa tanssittiin ”saksalaisia valsseja”, joiden kiihkeä tanssitapa lähenteli hulluutta.⁶⁹ Vuosia myöhemmin toinen matkailija havaitsi, kuinka sadat parit tanssivat puistossa päätähuimaavia ja säädyttömän näköisiä valsseja.⁷⁰

Englantilaisia mantereen tanssimuoti huimasi. Näyttää siltä, että Lontoossa nopeita valsseja alettiin tanssia verrattain myöhään, ja silloinkin ne saivat paljon paheksuntaa osakseen. Vielä 1816 julkaistussa Wilsonin tanssioppaassa saksalainen valssi esiteltiin jähmeänä kuviotanssina, joka muistutti enemmän 1700-luvun saksalaistanssia kuin modernia valssia.⁷¹ On oletettu, että valssin toivat Lontooseen mantereella matkailleet aristokraatit, ja monessa yhteydessä seurapiirirouvat Madame de Lieven ja Lady Caroline Lamb mainitaan ensimmäisiksi valssin har-

rastajiksi kaupungissa. Madame de Lieven oli Venäjän suurlähettilään puoliso, joka kuului myös Almack-nimisen seurapiirihuoneen johtokuntaan. Monien tanssintutkijoiden mukaan juuri Almackissa olisi tanssittu Lontoon ensimmäiset valssit.⁷²

Lontoossa valssi kohtasi paljon vastarintaa. Vuonna 1812 alussa mainittu runoilija Byron kirjoitti salanimellä pilkkarunon valssista. Runossa *Waltz: An Apostrophic Hymn*⁷³ runoilija kritisoi valssin moraalitonta tanssiasentoa ja ulkomais- ta eli saksalaista alkuperää. Byronin kauna valssia kohtaan johtui tiettävästi osin siitä, että hänen silloinen rakastajattarensa Lady Caroline Lamb piti valssista, jota Byron ei itse huonojen jalkojensa takia voinut tanssia. Byronin valssirunon taustoja tutkineen William Childersin mukaan valssi edusti Byronille myös saksalaista kulttuuri-invaasiota Englantiin. Byron, kuten

64. *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 7.11.1818, 410–414.

65. *The Atheneum; or Spirit of the English Magazines* joulukuu 1822, 241.

66. Curt Sachs (1965) *World history of the dance*, New York: Norton, 432.

67. Johann Pezzl (1805) *Neue Skizze von Wien*, Wien: J. V. Degen, 299.

68. *London und Paris* huhtikuu 1808, 84–85.

69. William Shepherd (1814) *Paris in Eighteen Hundred and Two, and Eighteen Hundred and Fourteen*, London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 97.

70. John Wilkes (1821) *Encyclopaedia Londinensis, Volume XVIII*, London: Encyclopaedia Office, 485.

71. Thomas Wilson (1816) *A description of the correct method of waltzing, the truly fashionable species of dancing* [–] *Part I containing a correct explanatory description of the several movements and attitudes in German and French waltzing. Illustrated by engravings, from original designs and drawings, by J. H. A. Randall*, London: Sherwood, Neely, and Jones.

72. Knowles (2009) 30–34, 194; Gaston Vuillier (1898) *A History of Dancing – From the earliest Ages to our own Times*, London: William Heinemann, 410.

73. George Gordon Byron (1837) ‘Waltz an Apostrophic Hymn’, teoksessa *The Works of Lord Byron. Complete in one volume*, Francfort O.M.: H. L. Broenner, 617–620.

monet maanmiehensä, vierasti saksalaista Ison-Britannian kuningas Yrjö IV:tä sekä saksalaista kulttuuria ihannoivaa kulttuuripolitiikkaa, jonka tuloksena muun muassa saksalaisia kirjoja käännettiin englanniksi ja joillekin saksalaisille tuotteille myönnettiin tullivapaus.⁷⁴ Niinpä myös *London Times* leimasi valssin paheelliseksi tuontitavaraksi.⁷⁵ Vuonna 1819 *La Belle Assemblée* huomautti, että wienervalssit sopivat erityisen huonosti englantilaisille naisille, jotka eivät ole kasvatuksensa takia tottuneet moisiin säädyttömyyksiin.⁷⁶

Kuten Lontoo osoittaa, vastaanotolla on suuri merkitys kulttuurin kulkeutumisessa. Vaikka monet musiikinkustantajat toivat wienervalssia ja Lontooseen, tanssi ei saanut suurtakaan jalansijaa kaupungissa vielä 1800-luvun alussa. Aate-
listo saattoi tanssia sitä pianojensa säestyksellä suljettujen ovien takana, kuten vaikkapa Wienissä oli tapana. Yleinen mielipide Lontoossa sen sijaan näytti olleen nopeita wienervalssia vastaan. Näin ollen wienervalssin vastaanotto Lontoossa muodostui erilaiseksi Wieniin ja Pariisiin verrattuna. Näissä kaupungeissahan nopeita valssia tanssittiin myös julkisissa tiloissa, joissa monet lontoolaiset matkailijat törmäsivät tanssiin ensi kerran – tosin tietämättä yleensä tanssin nimeä. Wienervalssi-termi ei näytä vakiintuneen Euroopassa vielä vuosisadan ensimmäisen neljänneksen aikana, ja Wien – paradoksaalista kyllä – ei ollut ensimmäisten eurooppalaisten kaupunkien joukossa, joissa wienervalssi-nimiä tansseja soitettiin ja tanssittiin 1800-luvun alussa.

Ympäri mennään – yhteen tullaan

Wienervalssin varhaisen leviämisen tarkastelu kulttuurin kulkeutumisen analysointiin kehitettyjen mallien avulla todistaa niiden käyttökelpoisuuden. Monet *cultural transfer* -mallin puolesta puhuneet ovat huomauttaneet, että rakenteet ja verkostot ovat keskeisessä roolissa modernin kulttuurin siirtymisessä. Niitä tutkimalla pystyykin ymmärtämään paremmin myös wienervalssin

varhaista leviämistä. Wienervalssin kulkeutumisen analysointi myös osoittaa, että kulttuurin leviäminen on kaikkea muuta kuin suoraviivainen prosessi. Syytä onkin muistaa Wernerin ja Zimmermannin huomiot vuorovaihtuksen monitasoisesta luonteesta ja siitä, että kulttuurituotteella on taipumus muuttua kulkeutumisprosessin aikana. Juuri näin tapahtui wienervalssille, ymmärrettiinhän sen merkitys 1800-luvun alussa monin tavoin. Kolmanneksi voi varmasti todeta, että vertaileva historia, jonka kritiikiksi monet kulttuurin kulkeutumisen mallit alun perin kehitettiin, pysyy varmasti tärkeänä menetelmänä myös kulttuurin leviämisen ymmärtämisessä. Onhan niin, ettei wienervalssin erilaisista tanssitavoista tai sen kulkeutumisen rajoista olisi voinut saada tarpeeksi tietoa vertailematta kaupunkeja toisiinsa. Tässä tutkimuksessa vertailun osuutta olisi voinut syventääkin, jolloin olisi kyetty kertomaan tarkemmin esimerkiksi valssin leviämisen ajallisesta muutoksesta.

Entä mitä opittiin itse wienervalssin historiasta? Varhaisen kulkeutumisen mekanismeja tarkastelemalla selvisi muun muassa se, että Wienin kongressia ei voi pitää wienervalssin eurooppalaisen suosion alkulähteenä, kuten monesti kuulee väitettävän. Varhaisesta leviämisestä saa kiittää pikemmin ajan musiikkiteollisuutta, joka julkaisi wienervalssia Euroopassa jo ennen kongressia. Täytyy kuitenkin muistaa, että vaikka musiikkiteollisuus pyrki standardisoimaan wienervalssin jo 1800-luvun alussa, tanssin varhainen leviäminen Euroopassa kohtasi monia esteitä, joiden vuoksi se levisi varsin rajoitetusti vuosisadan ensimmäisen neljänneksen aikana.

74. William Childers (1969) "Byron's 'Waltz': The Germans and Their Georges", *Keats-Shelley Journal* 18, 81–95.

75. *The London Times* 16.6.1816, 2.

76. *La Belle Assemblée* syyskuu 1819, 110–111. – *Nyt julkaistu Joonas Korhosen artikkeli on käynyt läpi tieteellisen vertaisarvioinnin.*

Niinpä onkin epätodennäköistä, että juuri wienervalssi olisi keskeyttänyt Byronin kirjoituspuuhat Ravennassa vuonna 1821. Byronhan kertoi, että samaa valssia oli soitettu Lontoossa vuosien 1812 ja 1815 välillä, eikä tuohon aikaan wienervalssi-nimisiä tansseja näyttänyt olleen

kaupungissa vielä saatavilla. Wieniläinen valssi se saattoi kuitenkin olla. Mozartin valssit olivat nimittäin musiikkijulkaisuluetteloiden ja aikalaiskuvausten perusteella erityisen suosittuja tuon ajan Lontoossa.