

Leena Heikkilä



HOLGER FRANSMAN

Suomalaisen käyrätorvikoulun uranuurtaja



Leena Heikkilä

HOLGER FRANSMAN

Suomalaisen käyrätorvikoulun uranuurtaja

Sibelius-Akatemia
DocMus-yksikkö

Studia Musica 38

© Leena Heikkilä 2009

Kannen taustakuva: Leena Heikkilä
Kannen valokuva: Atelier Universal

Taitto: Juha Karsikas
Kannen kuva: Leena Heikkilä
Kannen taitto: Juha Karsikas

Painatus: Korian Kirjapaino Alanko Ky

ISBN 978-952-5531-55-8
ISSN 0788-3757
ISBN 978-952-329-198-0 (PDF)
ISSN 2489-8155 (PDF)

TIIVISTELMÄ

Elämäkerrallisen väitöskirjatutkimuksen aihe on käyrätorvitaiteilija Holger Fransmanin (1909–1997) muusikon- ja pedagogin ura sekä hänen kehittämänsä suomalaisen käyrätorvikoulun traditiot. Holger Fransmanin käyrätorvensoittajan uran kehitys sijoittui ajallisesti maamme orkesterikulttuurin ja musiikkioppilaitosten dynaamisimpaan kehitysvaiheeseen — aikaan, jolloin suomalaiset musiikki-instituutiot ammattimaistuivat ja orkesterisoitinten opetus kehittyi kansainväliselle tasolle. Fransmanin orkesterimuusikon ja opettajan ura alkoi 1930-luvun alussa, jolloin lähes kaikki hänen oman soittimensa edustajat olivat ulkomaalaisia. Tuolloin hän otti tietoiseksi päämääräkseen kehittää paitsi omaa ammattitaitoaan, myös alansa koulutusta Suomessa. Tätä tehtävää hän alkoi toteuttaa määrätietoisesti päästyään kuuluisan Wienin Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajan, Karl Stieglerin oppilaaksi vuonna 1931. Wieniläisen esittämisperinteen elementit siirtyivät Fransmanin taiteellisen ja pedagogisen toiminnan kautta suomalaiseen puhallinkulttuuriin — tšekäläisiin koulutusoloihin mukautettuina.

Holger Fransman teki käyrätorvea tunnetuksi Helsingin kaupunginorkesterin äänenjohtajana sekä erilaisilla estradeilla solistina ja kamarimuusikkona. Hän konsertoiti pääkaupungissa ja sen ulkopuolella aikana, jolloin käyrätorvea ei yleisesti tunnettu soolosoittimena. Hän kehitti suomalaista puhallinmusiikkiperinnettä johtamalla puhallinyhtyeitä ja -orkestereita sekä tekemällä niille sovituksia. Fransmanin wieniläisestä perinteestä omaksumat esittämisen ihanteet periytyivät hänen opetusmenetelmiensä välityksellä lähes kahdellesadalle oppilaalle. Yli neljäkymmenen vuoden ajan hän koulutti maamme sinfoniaorkestereihin ja soittokuntiin käyrätorvensoittajia, jotka muodostivat vuosien 1930–1970-lukujen välisenä aikana suomalaisen käyrätorvikoulun ensimmäisen sukupolven.

Tarkastelen tutkimuksessani Fransmanin taiteellista toimintaa sen eri osa-alueiden kautta. Niissä tuodaan esiin hänen uraansa vaikuttaneet henkilöt, esittämistraditiot ja kulttuuriympäristöt. Lähtöoletus on, että esittävä muusikko vaikuttaa omilla henkilökohtaisilla valinnoillaan, ihanteillaan ja ominaisuuksillaan omaan kulttuuriinsa ja sen traditioihin. Muusikkokoulutuksen perinteisessä mestari–kisälliasettelussa opettajan henkilökohtainen vaikutus korostuu yksilön taiteellisessa kehityksessä. Toisaalta ympäröivä musiikkiyhteiskunta ja sen rakenteet asettavat luovan yksilön toiminnalle rajoja. Näistä lähtökohdista olen valinnut tutkimuksen näkökulman, jossa tärkein painopiste on Fransmanin taiteellisessa toiminnassa, mutta jossa selvitetään myös hänen uraansa liittyneiden musiikkiyhteisöjen, -instituutioiden sekä niiden piirissä vallinneiden esittämistraditioiden historiaa.

Elämäkerralliseen tutkimusotteeseen on vaikuttanut se, että kohdetta ei esitellä yksityishenkilönä vaan tietyn musiikkikulttuurin edustajana. Fransmanin taiteilijaprofilin luomisessa tärkein lähdeaineisto ovat olleet hänen haastattelunsa, joita ovat tehneet useat henkilöt. Fransmanin musiikilliseen ajatteluun liittyi muusikon velvollisuus kehittää omaa kansallista kulttuuriaan. Hän myös saavutti itselleen asettamansa päämäärän: hän loi perustan suomalaiselle käyrätorvikoululle, jonka käytännöt ja ihanteet ovat kasvaneet suoraan wieniläisklassisesta ja eurooppalaisesta perinteestä.

Naturvetenskaperna rida vår generation som en mara och tro, att om man forskar efter förebilder så når man individualiteten. Men så är det ej: personligheten är det diamanthårda, det oreducerbara, miljön det som flyter. Konstnären skapar miljön, icke miljön konstnären. Han har del i ett större helt — vore han än född på Kamtschatka.

(Bo Carpelan: Axel)

(Luonnontieteet riivaavat meidän sukupolveamme kuin painajainen ja usko, että esikuvia tutkimalla saavutetaan yksilöllisyys. Mutta näin asia ei ole: persoonallisuus on timantinkova, muuttumaton, ympäristö se joka virtaa. Taiteilija luo ympäristön, ympäristö ei taiteilijaa. Taiteilija on osa suurempaa kokonaisuutta –vaikka hän olisi syntynyt Kamtschatkalla.)

I dedicate this book to
Zhewei Zhang

SISÄLLYS

	sivu
ESIPUHE	8
JOHDANTO	10
Tutkimuskysymykset	11
Luova yksilö ja musiikkikulttuurin traditiot	11
Esittävän säveltaiteen tutkimus ja henkilöhistoriallinen metodi	12
Näkökulma ja metodit tässä tutkimuksessa	14
Tutkimusaineisto ja aikaisemmat tutkimukset	15
Tutkijan ja tutkimuskohteen suhteesta	20
1 SOTILASMUUSIKKO	23
1.1 Nuoruusvuodet sotilassoittokunnassa	24
Kasarmipalvelua ja kornetinsoittoa	24
Pölypesäsoitin vaihtuu käyrätorveen	28
Konserttimatka Tukholmaan vuonna 1926	34
1.2 Kaartista konservatorioon	36
Keppiä ja kylmiä katseita	36
Opiskelua ilman metodeja	38
Pettymyksistä vauhtia suunnitelmille	42
2 OPINTOMATKA WIENIIN	48
2.1 Wieniläisen soinnin jäljillä	48
Aurahaa huippuvalmennukseen	48
Wienintorviyhtyeen esitys radiossa	50
2.2 Stieglerin oppilas	53
Karl Stiegler – legendaarinen soolokäyrätorvensoittaja	53
Stieglerin opetusmenetelmät	55
Wieniläinen käyrätorvikoulu	59
Stieglerin opettajapersoona	66
2.3 Salzburgissa	65
Kansainväliset musiikkijuhlat	65
Filharmonisen soinnin lumoissa	67
Toscaninin mystinen vierailu	69
Kulinarismia ja kvartettisoittoa	72
Wieniläinen testamentti	74
3 SOOLOKÄYRÄTORVENSOITTAJA	83
3.1 Orkesteriuran alkuvaiheet	84
Konservatorion oppilasorkesterissa	84
Muusikkeriliiton konsertti	87
Oopperan ”montussa”	89
3.2 Robert Kajanus ja kansallinen orkesteritraditio	92
Beethoven tarjoaa haasteen	92
Kajanus Sibelius-tulkitsijana	95
3.3 Georg Schnéevoigt – moderni orkesterinjohtaja	97
Musiikkielämän tuuletusta	98
Schnéevoigtin koulutusmenetelmät	100
Taistelu äänenjohtajan paikasta	104
3.4 Kolmekymmentä vuotta äänenjohtajana	108
Muusikot ja kapellimestarien valta	108
Koussevitzky vieraillee Helsingissä	111
Suomalaisen oopperataiteen palveluksessa	113
Sota-ajan orkesteritoiminta	117
Konserttielämä kansainvälistyy	119
”Mestari kapellimestarit ja suuret mestarit”	121
Pitkä orkesteriura päättyy	124
4 SOLISTI, KAMARIMUUSIKKO JA ORKESTERINJOHTAJA	137
4.1 Käyrätorvi soolosoittimena	138
Ensimmäiset studiokonsertit	138

Mozartin konsertot soolo-ohjelmiston perustana	141
Virtuoositeoksia	145
Kamarikonsertot	149
Brittenin <i>Serenadi</i> ja viimeiset solistikonsertit	153
4.2 Kamarimusiikkiyhdyt	156
Radioesityksiä ja kamarimusiikki-illoja	157
Crusell-kvintetti	160
Solistiseitsikko Otava	164
4.3 Fransman orkesterinjohtajana	168
Sport-orkesteri ja muut ammattimuusikoista koostuneet soittokunnat	169
Helsingin Torvisoittokunta	173
Vaskiyhdyt ja niille tehdyt sovitukset	176
5 PEDAGOGI	184
5.1 Käyrätorvensoiton opetus ja opetussuunnitelmat Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa	185
Opetuksesta ja oppilaista ennen 1930-lukua	185
Opetussuunnitelmat muotoutuvat	187
Kurssiohjelmistot ja oppilasnäytteet	190
Tuntiopettajasta lehtoriksi	194
5.2 Holger Fransmanin opetusmenetelmät	197
Perusperiaatteita	197
Huuliasete	198
Äänenmuodostus	200
Legato	202
Espressivo-soittotyylit	204
Tekniikkaharjoitukset	205
Prima vista -soitto	206
Transponointi	206
Soolo-ohjelmisto	207
Yhteissoitto	208
5.3 Fransmanin opettajapersoona	211
6 HOLGER FRANSMANIN ELÄMÄNTYÖN MERKITYS SUOMEN MUSIIKKIKULTTUURILLE	221
Orkesterikulttuuri	221
Suomalainen käyrätorvikoulu	222
Käyrätorvi soolosoittimena	223
Puhallinkamarimusiikki	224
Puhallinorkesterit	225
Fransmanin persoonan vaikutus	226
LÄHTEET	228
KUVALÄHTEET	241
LIITTEET	
1 Holger Fransman. Elämäkertatietoja	242
2 Holger Fransmanin solistiesiintymiset	244
3 Holger Fransmanin julkisia kamarimusiikkiesityksiä	246
4 Holger Fransmanin kamarimusiikkiesityksiä radiossa	251
5 Holger Fransmanin esiintymiset kapellimestarina	260
6 Holger Fransmanin tekemiä sovituksia	268
7 Holger Fransmanin esiintymisiä radio- ja televisio-ohjelmissa	270
8 Solistiseitsikko Otavan esiintymisiä radiossa 1940-luvulla	271
9 Holger Fransmanin oppilaat	273
10 Helsingin Konservatorion ja Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton kurssit, 1936–1970-luku	275
11 Wieniläisen käyrätorvikoulun ohjelmistoa	280
12 Holger Fransmanin esitysten tallenteet	283
13 Käyrätorven rakenteesta ja soittotavasta	284
ESITTÄJÄHAKEMISTO	288

ESIPUHE

Kun fil. lis. Olavi Lähteenmäki 1980-luvulla tapasi Holger Fransmanin Lieksan Vaskiviikolla, hän vaikuttui tämän persoonasta niin, että päätti kirjoittaa Fransmanin elämäkerran. Oma kiinnostukseni Fransmanin taiteellisen elämäkerran tekemiseen lähti osittain samasta lähtökohdasta, päähenkilön poikkeuksellisen karismaattisesta persoonallisuudesta. Olin myös opiskellut pitkään Fransmanin johdolla ja tunsin hänen opetusmetodinsa sekä niiden taustalla vaikuttaneet ihanteet. Se sai minut innostumaan erityisesti opettajani taiteellisen uran ja elämäntyön tutkimisesta.

Lähteenmäen kesken jääneen elämäkertatutkimuksen haastatteluaineisto antoi tutkimukselleni erinomaisen perustan. Ehdin lisäksi itse haastatella Fransmania hänen opetustyönsä päämääristä ja taiteellisista tavoitteista. Olin jo liseniaatintutkimukseni kohdalla tutkinut Fransmanin ja wieniläisen käyrätorvikoulun suhdetta. Siitä huolimatta hänen koko taiteellisen toimintansa osa-alueisiin sekä niihin liittyviin musiikkikulttuurin rakenteisiin ja esittämisperinteisiin tutustuminen vei useita vuosia. Fransmanin taiteilijaprofilin luominen tieteellisen elämäkertatutkimuksen puitteissa oli minulle kaiken kaikkiaan valtava haaste, joka vaati sekä laaja-alaista näkemystä että tietoa eri tutkimusalojen perinteistä.

Esittävän taiteilijan työn laadun ja erityispiirteiden kuvaileminen sanallisesti on lähes mahdotonta. Olen kuitenkin pyrkinyt tähän käyttämällä haastattelusitaatteja, lehtiartikkeluja sekä omaan kokemukseeni perustuvaa ymmärrystä taiteellisesta ja pedagogisesta työstä. Ilman samankaltaisen ymmärryksen omaavia ohjaajia tutkimukseni tuskin olisi koskaan valmistunut. Tässä suhteessa annan suurimman kiitoksen FT Matti Huttuselle, jonka asiantuntemus, kärsivällisyys ja huumorintaju ovat olleet tutkimustyöni vankkana tukena. Haluan esittää lämpimät kiitokseni myös väitöskirjatutkimuksen vastuulliselle ohjaajalle, DocMus-yksikön johtajalle MuT Marcus Castrénille sekä yksikön entiselle johtajalle MuT Annikka Konttori-Gustafssonille heidän kannustuksestaan ja tuestaan. FT Tomi Mäkelältä sain asiantuntevaa ohjausta osallistuessani ulkomaiseen tutkimusprojektiin vuonna 2005. Väitöskirjan esitarkastajille, FT Urve Lippukselle, MuT Esa Tapanille ja FT Marja Tuomiselle osoitan kiitokseni heidän asiantuntevista lausunnoistaan.

Suomen Kansallisoopperan käyrätorven äänenjohtaja, MuM Tommi Viertonen on alansa laaja-alaisena huippuasiantuntijana antanut minulle arvokasta apua käyrätorvensoiton käytäntöihin ja musiikin esittämiseen liittyvissä kysymyksissä. Sisareni FL Elina Standertskjöld on oman alansa, rakennustaiteen, arvostettuna tutkijana ollut minulle esikuva ja järkkymätön tukija. Kiitän myös nimeltä erikseen mainitsematta kaikkia niitä Sibeliuksen Akatemian DocMus-yksikön opiskelijatovereita, jotka antoivat seminaareissa kriittistä ja kannustavaa palautetta työstäni. Tekstin tarkistamisessa minua ovat ystävällisesti auttaneet FT Fred Fenel ja KTM Matti Niinikoski. Lopuksi osoitan erityiskiitokset kirjan taittajalle, Juha Karsikkaalle, jonka panos tutkimuksen saattamisessa lopulliseen muotoon on ollut korvaamaton.

Väitöskirjatutkimusta ovat rahallisesti tukeneet useat tahot. Esitän lämpimät kiitokset Sibeliuksen Akatemialle, Suomalais-ruotsalaiselle kulttuurirahastolle, Suomen Kulttuurirahastolle, Kaakkois-Suomen taidetoimikunnalle sekä Kymin 100-vuotissäätiölle heidän myöntämistään apurahoista ja tutkimustani kohtaan osoittamasta luottamuksesta.

Kouvola, 7.11.2009

Leena Heikkilä

JOHDANTO

Kun 22-vuotias Holger Fransman yksin ja lähes kielitaidottomana saapui kesällä 1931 Wieniin, hän tuskin aavisti, millainen merkitys tällä opintomatalla tuli olemaan hänen tulevaisuudelleen ja suomalaiselle musiikkikulttuurille. Fransmanista tuli suomalaisen käyrätorvensoiton merkittävä uranuurtaja, maamme ensimmäinen käyrätorvisolisti ja yksi arvostetuimmista soitinpedagogeista. Hän uudisti suomalaisen käyrätorvensoiton koulutuksen ja kehitti laajasti kotimaista puhallinkulttuuria. Fransmanin uraan ja taiteelliseen toimintaan vaikuttivat henkilökohtaisten kykyjen ja päämäärien ohella Suomen musiikkielämän uudet virtaukset 1930-luvulla sekä orkesterikulttuurin kansainvälistyminen sotien jälkeen. Tässä kansallisessa kehityksessä Fransmanin henkilökohtainen panos oli merkittävä. Suomalaisen kulttuurin kehittäminen oli tehtävä, jossa korkean vaatimustason säilyttivät kiinnostus ja kontaktit kansainvälisiin orkesterikulttuureihin, erityisesti wieniläiseen perinteeseen.

Holger Alexander Fransman (1909–1997) aloitti muusikonuransa Suomen Valkoisen Kaartin sotilassoittokunnassa 1920-luvun alussa, jolloin suomalaiset soittokunnat noudattivat vielä Venäjän vallan ajan soitinkokoonpanoja. Vuosina 1926–1930 hän opiskeli käyrätorvensoittoa Helsingin Konservatoriossa tarkoituksenaan valmistua sotilaskapellimestariksi. Päästyään kuitenkin jo opiskelunsa alkuvaiheessa avustajaksi Helsingin kaupunginorkesteriin Fransman alkoi kiinnostua yhä enemmän orkesterimuusikon ammatista. Hän liittyi kaupunginorkesteriin Robert Kajanuksen johtajakaudella vuonna 1930 ja eteni tämän seuraajan, Georg Schnéevoigtin kaudella muutaman vuoden kuluttua käyrätorviryhmän äänenjohtajaksi vuonna 1937. 1930-luvun lopulla Fransman alkoi esiintyä myös solistina ja kamarimuusikkona. Sotien välisenä aikana ja sen jälkeen solistiesiintymiset muuttuivat säännöllisiksi. Vielä 1950- ja 1960-luvulla Fransmanin toiminta esittävänä taiteilijana oli hyvin aktiivista, ja hän toimi edellä mainittujen tehtävien lisäksi useiden puhallinorkesterien johtajana.

Fransmanin taiteelliseen ajatteluun vaikutti merkittävästi hänen kesällä 1931 Wieniin tekemänsä opintomatka. Koska ei ollut kotimaassa saanut mielestään riittävän korkeatasoista koulutusta, hän päätti hakea apurahaa ulkomaiseen opiskeluun. Apurahan turvin Fransmanin onnistui päästä wieniläisen Karl Stieglerin oppilaaksi. Stiegler oli yksi aikansa merkittävimmistä käyrätorvisolisteista ja -pedagogeista. Hänen johdollaan Fransman tutustui perusteellisesti wieniläisen käyrätorvikoulun ihanteisiin ja opetusmetodeihin. Wienin Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajana toiminut Stiegler otti Fransmanin mukaansa myös Salzburgin maineikkaille musiikkijuhlille. Siellä nuori suomalaismuusikko pääsi seuraamaan 1920- ja 1930-lukujen huippukapellimestarien työskentelyä sekä tutustumaan henkilökohtaisesti Wienin Filharmonikkojen muusikoihin. Nämä kokemukset ja kontaktit loivat pysyvän yhteyden Itävaltaan ja sen kukoistavaan orkesterikulttuuriin.

Fransmanin ura orkesterimuusikkona kesti yli neljäkymmentä vuotta, mutta sen ohella hän ehti tehdä merkittävän elämäntyön pedagogina. Vuodesta 1931 Fransman toimi käyrätorvensoi-

ton opettajana Helsingin Konservatoriossa (myöh. Sibelius-Akatemia), missä hän alkoi uudistaa käyrätorvensoiton opetusmenetelmiä. Fransmanin menetelmät perustuivat wieniläisen käyrätorvikoulun ja orkesterityylin ihanteille sekä soiton tekniikan eri osa-alueita kehittäville systemaattisille harjoituksille. Niiden noin viidenkymmenen vuoden aikana, jolloin Fransman toimi pedagogina, hän koulutti kokonaisen käyrätorvensoittajasukupolven suomalaisiin orkestereihin ja soittokuntiin. Erikoista oli, että tämän muusikkosukupolven sointi-ihanne ja esittämistyylit perustuivat pitkälti wieniläisiin ihanteisiin.

Fransman elämäntyö oli Suomen oloissa sekä poikkeuksellisen merkittävä että pitkäkestoinen. Hän teki urauurtavaa työtä lähes kaikilla puhallinmusiikkikulttuurin alueilla. Se, että Fransman koki jo uransa alusta lähtien tärkeäksi suomalaisen kulttuurin kehittämisen, erotti hänet monista muista aikansa esittävästä taiteilijoista. Korkean tason ammattilaisena, taitavana pedagogina ja avarakatseisena henkilönä hän saavutti laajaa kunnioitusta sekä musiikkialan ammattipiireissä että harrastajayhteisöissä. Fransmanin ansiot ja toiminta suomalaisen puhallinmusiikin hyväksi huomioitiin myös valtiovalan taholta. Jäätyään eläkkeelle Helsingin kaupunginorkesterista hänelle myönnettiin ensimmäisenä puhallinmuusikkona professorin arvonimi.

Tutkimuskysymykset

Koska tutkimuksen lähtökohtana on kirjoittaa Fransmanin taiteellinen elämäkerta, pääkysymyksenä on selvittää, *miten hänestä tuli oman alansa pioneeri ja asiantuntija Suomessa sekä millainen oli hänen toimintansa laajuus ja laatu.*¹ Pääkysymyksestä seuraa kolme alakysymystä:

- 1) Miten Fransmanin ura kehittyi?
- 2) Mitkä tekijät vaikuttivat sen kehitykseen?
- 3) Miten Fransman itse vaikutti suomalaisen käyrätorvensoittoon ja suomalaisen orkesteri- ja puhallinmusiikkikulttuuriin?

Tutkimuskysymysten pohjalta pyrin muodostamaan kuvan

- 1) Fransmanin henkilökohtaisesta kehityksestä muusikkona ja pedagogina sekä tätä kehitystä ohjanneista merkittävistä tapahtumista ja käännekohdista
- 2) Fransmanin toimintatapoihin ja musiikilliseen ajatteluun vaikuttaneista esikuvista ja musiikkikulttuurin traditioista
- 3) Fransmanin toiminnan erityispiirteistä sekä hänen persoonallisista ihanteistaan ja päämääristään.

Taiteilijaelämäkerroissa on usein ollut tapana kertoa myös päähenkilön yksityiselämästä. Koska päämääräni on kuitenkin tutkia Fransmanin uraa ja sen vaikutusta suomalaisen käyrätorvikulttuuriin, olen rajannut tutkimuksen ulkopuolelle hänen yksityiselämänsä tapahtumat paitsi milloin ne ovat liittyneet läheisesti hänen uraansa.

Luova yksilö ja musiikkikulttuurin traditiot

Kulttuurihistoriassa yksilölliset teot nähdään suuremman kokonaisuuden vaikuttavina osina. Turun yliopiston ensimmäinen kulttuurihistorian professori Veikko Litzen on kuvannut yksilön ja kulttuurin suhdetta seuraavasti: ”[Kulttuurin] kokonaisvaltaisuudesta seuraa yksilöllisten tekojen ja ainutkertaisten ilmiöiden näkeminen suuremman kokonaisuuden vaikuttavina osina. Jos arvostamme kulttuuria — kokonaisuutta — koemme jokaisen sosiaalisena olentona tekemämme teon merkittäväksi. Meillä on vastuu kulttuuristamme, pyöri se mihin suuntaan hyvänsä.”² Ajatus, jonka mukaan yksilölliset teot vaikuttavat sosiaalisen yhteisön kautta kulttuuriin ja että yksilöllä on vastuu omasta kulttuuristaan, liittyy tämän tutkimuksen perusoletukseen. Sen mukaan luovan yksilön ja musiikkikulttuurin traditioiden välillä vallitsee kaksisuuntainen vaikutus. Yhtäältä esittävä taiteilija omaksuu tiedostamattaan piirteitä ympäröivästä musiikkikulttuurista ja alueellisista esittämisperin-

teistä. Toisaalta hän voi osaamisensa, musiikillisen ajattelunsa ja ihanteidensa kautta vaikuttaa traditioiden muuttumiseen ja uusiutumiseen. Luovan yksilön toimintaa täytyy näin ollen tarkastella ja arvioida suhteessa vallitseviin olosuhteisiin, alan yhteisöihin ja taiteellisiin traditioihin.

Musiikkikulttuuriin sisältyy rakenteita, jotka määrittelevät käytännössä esittävän taiteilijan toiminnan ehdot ja rajat.³ Fransmanin kohdalla tärkeitä kulttuurisia rakenteita olivat orkesterit ja musiikkioppilaitokset. Niissä vaikuttavat tietyt toimintaa ohjaavat traditiot, kuten laitosten sisäinen hierarkia, konserttityypit tai ohjelmistot. Musiikin esittämiseen liittyviä traditioita ovat puolestaan historiallisten tyylikausien esittämiskäytännöt, kansallisten musiikkikulttuurien perinteet sekä soitinten tai äänitystekniikan kehitys. Myös yksittäisten säveltäjien teosten esittämiseen vakiintuu joskus tiettyjä piirteitä, jotka muodostuvat traditioksi.⁴ Muusikoiden ja orkestereiden esityksiin alueelliset musiikkikulttuurin traditiot siirtyvät usein tiedostamatta, mutta alan koulutuksessa pyritään yleensä myös tietoisesti tietyyntyyppiseen sointiin tai soittotapaan. Systemaattisia tai historiallisia tutkimuksia kansallisista soitinkoulukunnista tai orkestereiden soitinkulttuureista on toistaiseksi tehty vähän.⁵ Poikkeuksen muodostaa wieniläinen musiikkikulttuuri, jonka edustajat ovat vaalineet sointi- ja esittämistraditiotaan ehkä hartaimmin Euroopassa. Perinnetietoisuus on saanut wieniläiset jopa perustamaan omaan soitinkulttuuriinsa keskittyvän tieteellisen tutkimusyksikön, *Institut für Wiener Klangstil*.⁶

Fransmanin toiminta monilla suomalaisen musiikkikulttuurin aloilla on antanut aiheen tarkastella näiden alojen perinteitä sekä sitä, miten ne laajensivat hänen taiteilijakuvaansa. Tärkein esittämistradition tutkimuskohde on ollut wieniläisen käyrätorvikoulun ja orkesterikulttuurin ihanteet ja erityispiirteet, jotka vaikuttivat voimakkaasti hänen kehitykseensä muusikkona ja taiteilijana. Musiikkikulttuurin perinteiden ja esittämistraditioiden välittymisessä tärkeä vaikutus oli Fransmanin opettajilla, hänen vanhemmilla kollegoillaan, kapellimestareilla ja musiikki-instituutioiden johtajilla, joiden toimintatavat ja näkemykset tarjosivat kehittyvälle nuorelle muusikolle esimerkkejä ja taiteellisia impulsseja. Siksi olen tutkimuksessa nostanut esiin taiteilijoita, joiden persoonalliset työskentelytavat tai näkemykset musiikista muodostuivat Fransmanille esikuviksi.

Esittävän säveltaiteen tutkimus ja henkilöhistoriallinen metodi

Esittävän säveltaiteen tutkimus on pitkään keskittynyt niin sanotun vanhan musiikin esittämiskäytäntöihin. Viimeisten 10–15 vuoden aikana alalle on kuitenkin noussut uusia suuntauksia. Musiikin esittämistä filosofisesta, historiallisesta ja käsitteellisestä näkökulmasta on tutkinut muun muassa Lydia Goehr (1992). Samaa tarkastelutapaa edustaa Hermann Danuserin toimittama kirja *Musikalische Interpretation* (1992). Psykologis-analyyttisen linjan tutkijat Eric Clarke ja John Rink ovat puolestaan luoneet mm. teoreettisia malleja esitysten parametrien ja mikrorakenteiden tarkastelulle (Clarke 1995; Clarke & Cook 2004; Rink 1995, 2002). Suomessa pianistien esitysten mikroajankäyttöä ovat tutkineet Kari Kurkela (1991) ja Naoko Shibayama-Aarnio (2000). Viime aikoina suomalaiset musiikintutkijat ovat alkaneet kiinnostua muusikoiden osuudesta teosten ja niiden esittämistraditioiden syntyyn (Leppänen 1996; Riikonen 2005a, 2005b; Virtanen 2005, 2007; Konttinen 2008). Myös ensimmäiseen käyrätorvensoiton taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ, Esa Tapanin *Pitääkö kertaukset tehdä?* (2001), käsitteli säveltäjän ja esittäjän vuorovaikutusta uusien sooloteosten syntyprosessissa. Musiikin esittäjän näkökulman ovat tutkimuksessaan huomioineet myös Tomi Mäkelä (1989), Matti Oksala (2001), Marja Vuori (2002), Pirre Maijala (2003) ja Milja Vanhanen (2004).

Elämäkertatutkimuksissa on erotettu kaksi perusnäkökulmaa, joista kohteena olevaa ihmistä lähestytään. Niin sanotuissa suurmieselämäkerroissa päähenkilö esitetään voittajana, esikuvana tai poikkeuksellisen vaikuttajana. Tätä lähestymistapaa on käytetty erityisesti hallitsijoiden, poliitikkojen, tiedemiesten ja taiteilijoiden elämäkerroissa.⁷ Teollistumisen ajan jälkeän yleisty kuitenkin vastakkainen suuntaus, jossa ihminen nähdään yhteisön jäsenenä, kulttuurin tuotteena tai olosuhteiden uhrina. Tällöin tarkastelun kohteeksi valittiin yhteiskunnan ja kulttuurin rakenteet. Jälkimmäisen näkökulman yleistymisen 1900-luvulla asetti elämäkertatutkimuksen yleisen historiatut-

kimuksen marginaaliin. Uusiksi historiantutkimuksen suunniksi nousivat 1970–1980-luvuilla mentaliteettihistoria, arkipäivän historia, sukupuolihistoria ja ympäristöhistoria. Mikrohistoriassa puolestaan ihmisten tai yhteisöjen toimintamahdollisuuksia tutkitaan tietyissä historiallisissa tilanteissa ns. pienten kertomusten avulla.⁸

Rakennehistorian nousu ja 1930-luvun suurmies- ja johtajapalvonta sai aikaan, että henkilöhistoriallisen tutkimuksen arvostus laski akateemisessa maailmassa jo toisen maailmansodan jälkeen.⁹ Yksilönäkökulma nousi kuitenkin uudelleen esiin 1980-luvulla, jolloin erityisesti Pohjoismaissa alettiin käydä keskustelua elämäkertatutkimuksen merkityksestä ja arvosta historiantutkimukselle. Ruotsissa järjestettiin 1980- ja 1990-luvulla aiheesta symposiumeja, joissa esiteltiin uusia näkökulmia elämäkertatutkimukseen ja sen metodeihin (Åkerman & Ambjörnsson & Ringby 1997: 7; Baudou 1998). Suomessa ilmapiiriin muutos ei ollut yhtä selvä kuin Ruotsissa, mutta biografian asemasta historiantutkimuksessa keskusteltiin jo 1980-luvulla ja ensimmäinen metodisia kysymyksiä käsittelevä artikkelikokoelma ilmestyi 1990-luvulla (Koivunen & Soikkanen 1994).¹⁰

Myös musiikin tutkimuksessa henkilöhistoriaa on joskus pidetty vähärvoisena osa-alueena, vaikka jotkut sen parissa työskennelleet tutkijat ovatkin olleet suuresti arvostettuja.¹¹ Suomessa alan tunnetuin merkkiteos lienee Erik Tawaststjernan *Jean Sibelius* (1965–1988). Pääasiallisesti biografiseen tutkimukseen keskittyneitä musiikintutkijoita ovat kiinnostaneet säveltäjät. Yksittäisiin suomalaisiin säveltäjiin keskittyneitä tutkimuksia ovat tehneet muun muassa Seppo Heikinheimo (1985, 1995), Erkki Salmenhaara (1987), Matti Vainio (2002, 2009), Jukka Sarjala (2005) ja Tomi Mäkelä (2007a, 2007b). Tuire Ranta-Meyerin tutkimukset Erkki Melartinista (2003, 2007, 2008a, 2008b) ja Pentti Virrankosken Heikki Klemetin elämäkerta (2004) esittelevät puolestaan suomalaisen musiikkikulttuurin laaja-alaiset vaikuttajat.

Säveltäjiin verrattuna esittävästä säveltaiteilijoista on kirjoitettu huomattavasti vähemmän elämäkertoja. Sulho Rannan toimittama *Sävelten taitureita* (ensimmäinen painos 1947) ja Maire Pulkkinen toimittama pienoiselämäkertakokoelma *Suomalaisia musiikin taitajia* (1958) olivat pitkään alan ainoita tietolähteitä. Niissä esiteltiin lähinnä kotimaisia laulajia, pianisteja, kapellimestareita ja jousisoittajia. Myöskään suomalaisen esittävän säveltaiteen historiallisia kokonaisuusityksiä ei ollut saatavilla ennen *Suomen musiikin historia* -sarjan viidennen osan, *Esittävä säveltaide* ilmestymistä vuonna 2002. Siihen liitetyssä Matti Huttusen laajassa artikkelissa ”Suomen esittävän säveltaiteen historia” monet orkesterimuusikotkin ovat saaneet ansaitsemansa huomion. Vasta viime vuosina esittävät taiteilijat ovat alkaneet herättää enemmän huomiota tutkijoiden piirissä. Kapellimestareiden osalta mainittakoon Nils-Eric Fougstedtin (von Bonsdorff 2001) ja Robert Kajanuksen (Vainio 2002) elämäkerrat, joista kumpikin esittelee päähenkilönsä myös säveltäjänä. Yrjö Suomalaisen vanhempi Kajanus-elämäkerta (1952) on sikäli merkittävä, että kirjoittaja toimi itse Kajanuksen orkesterissa useiden vuosien ajan. Tämä lähtökohta on antanut Suomalaiselle mahdollisuuden luoda harvinaisen lähikuvan Kajanuksesta esittäjänä ja tulkitsijana. Vaikka teosta ei voida lähdeviitteiden puuttumisen vuoksi pitää tieteellisenä biografiana, se tarjoaa suomalaisen orkesterimusiikin esittämistraditoiden tutkijalle mielenkiintoista materiaalia. Uusimmista kapellimestareihin liittyvistä tutkimuksista mainittakoon Hannu Salmen toimittama *Armas Järnefelt. Kabden maan mestari* (2009).

Suomalaisista laulajista on kirjoitettu joitain laadultaan ja laajuudeltaan vaihtelevia elämäkertoja (Leppänen 1962; Koivulehto 1987; Nivanka 1992; Savolainen & Vainio 2002; Näsänen 2008). Omaelämäkertoista on mainittava erikseen Wäinö Solan kaksiosainen omaelämäkerta (1951–1952), joka tuo esiin harvinaislaatuista tietoa Suomalaisen Oopperan historiasta ja taiteilijoista. Pianotaiteilijoiden biografoista mainittakoon Ernst Lingon taiteilijaelämäkerta, jossa päähenkilön toimintaa tarkastellaan sekä säveltäjän, pedagogin, hallintomiehen että esittäjän profileista (Sajakorpi 1989). Vasta 2000-luvulla ilmestyi ensimmäinen suomalaisen puhallinmuusikon elämäkerta, Paavo Helistön *Aerila, Kajanuksen klarinetisti* (2005). Myös Sibelius-Akatemiassa on tehty joitain esittävien taiteilijoiden biografoita kuten Annikki Smolander-Hauvosen väitöskirja Paul Salmisesta, suomalaisen kanteleensoiton kehittäjästä (1998) sekä Margit Rahkosen kirja Alie Lindbergistä, 1800-luvun suomalaisesta pianotaiteilijasta (2004). Jan Lehtolan taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ keskittyi puolestaan Oskar Merikannon työhön urkurina ja pedagogina (2005).

Näkökulma ja metodit tässä tutkimuksessa

Koska tutkimuskohteena on Holger Fransmanin ura ja taiteellinen toiminta sekä hänen vaikutuksensa omaan musiikkikulttuuriinsa luovana yksilönä, sen enempiä suurmiestä näkökulman kuin kulttuurihistoriallisen tarkastelutavan valitseminen ei yksistään ole mielekästä. Elämäkerratutkimuksessa edellinen on lisäksi koettu ongelmalliseksi suurmiestä-käsitteeseen sisältyvän arvolutauksen vuoksi.¹² Ruotsalainen Göran B. Nilsson, André Oscar Wallenbergin elämäkerran kirjoittaja, on pyrkinyt poistamaan tuota arvolutausta määrittelemällä suurmiestä-kategoriaan asetetut henkilöt ”yksilöiksi, joilla on positiivisessa tai negatiivisessa mielessä ollut epätavallisen laajalla aikavälillä epätavallisen suuret mahdollisuudet vaikuttaa muiden ihmisten elinehtoihin ja muuttaa niitä”.¹³ Yrjö Blomstedt on puolestaan todennut, että suurmiehiksi korotettuihin henkilöihin liitetään useimmiten ”lujat luonteenominaisuudet, ylevät pyrkimykset ja puhtaat keinot niiden toteuttamisessa”. Tällaisten henkilöiden kohdalla on kuitenkin aina vaikea erottaa yksilö asioista, joita hän edustaa.¹⁴ Fransman toimi suomalaisessa musiikkikulttuurissa poikkeuksellisen monipuolisesti niin taiteilijana kuin pedagoginakin, sekä vaikutti toimintatavoillaan ja persoonallaan erilaisiin musiikkialojen yhteisöihin. Sen perusteella hänet voi Vesa Saarikosken sanoin määritellä ”merkittäväksi henkilöksi, joka toimii subjektina suhteessa omaan ympäristöönsä”.¹⁵

Fransmanin persoonan, hänen taiteellisen uransa sekä näiden vaikutusten tutkiminen asettuu esittävän säveltaiteen historian tutkimuskenttään. Vaikka aiheeseen liittyy kulttuurilaitosten ja musiikkielämän rakenteiden tarkastelua, kyseessä ei ole kulttuurihistorian eikä musiikin tapakulttuurin tutkimus. Lähtökohdana ei myöskään ole ollut tutkia musiikkikulttuuria Fransmanin elämäntyön kautta. Sen sijaan tiettyinä ajanjaksoina vallinneet musiikkikulttuurin olosuhteet ja ehdot toimivat taustana, jota vasten Fransmanin toiminnan lähtökohdat, tavoitteet ja uran kehitys pyritään saamaan ymmärrettäviksi. Tärkeimmiksi uuden tiedon alueiksi tutkimuksessa nousevat käyrätorvensoiton ja orkesterimusiikin esittämistraditiot.

Päähenkilön yhtenäisen kehityskaaren kuvaamisen sijaan olen valinnut systemaattiseksi eli temaattiseksi kutsutun tarkastelutavan, jossa kuvaan Fransmanin työskentelytapaa ja musiikillista ajattelua sekä kokemuksia erilaisissa toimintaympäristöissä.¹⁶ Samalla kuvaan näissä toimintaympäristöissä vallinneita esittämiskulttuurien perinteitä ja niiden historiaa. Näin Fransmanin taiteilijakuva rakentuu useiden teemojen varaan, jotka liittävät hänen uransa merkittävät tapahtumat ja kokemukset suomalaisen musiikkikulttuurin eri kehitysvaiheisiin. Tarkastelutapa pohjautuu sekä teleologiseen historian selitysmallin ideaan, jossa tapahtumia tulkitaan yksilön päämäärien kautta, että rakenteelliseen malliin, jossa tarkastellaan kulttuurin vaikutusta yksilöön. Tässä kahden osittain päällekkäin asetuttavan mallin perusasetelmassa Fransman nähdään sekä tietyn tradition kehittäjänä että edustajana.

Tutkimus jakaantuu viiteen päälukuun Fransmanin musiikillisten toimintaympäristöjen ja -aluiden mukaan. Temaattisesta käsittelytavasta johtuu, ettei lukujen suhteen noudateta tarkkaa ajallista järjestystä (ulkoinen kronologia). Sen sijaan ne asettuvat ajallisesti osittain päällekkäin, mikä luo erilaisia näkökulmia hänen toimintatapoihinsa ja persoonaansa.¹⁷ Periaate mahdollistaa myös ajan ”jatkuvan virran” pysäyttämisen tiettyjen Fransmanin uraan vaikuttaneiden tapahtumien kohdalle lähempää tarkastelua varten. Niinpä esimerkiksi hänen kauaskantoisen merkityksen saanut Wienin-matkansa on saanut kokonaan oman lukunsa. Viidessä ensimmäisessä pääluvussa tekstiin sisältyy kolme erilaista tasoa, jotka vaihtuvat käsiteltävän aiheen mukaan. Ne ovat

- 1) elämäkerrallisten tapahtumien havaintotaso
- 2) ympäristön ja musiikkikulttuurin rakenteiden kuvauksen taso sekä
- 3) esittämistraditioiden historian ja musiikillisten elementtien tarkastelun taso.

Musiikkikulttuurin rakenteita tässä tutkimuksessa edustavat musiikki-, taide- ja kulttuuri-instituutiot (Helsingin kaupunginorkesteri, Helsingin Konservatorio/Sibelius-Akatemia, Suomalainen Ooppera/Suomen Kansallisooppera, Helsingin teatterit ja elokuvateatterit sekä Yleisradio). Näiden Fransmanin työympäristöä hallinneiden instituutioiden sisäisiä rakenteita ovat hallintojärjestelmät,

toimien hierarkiat, muusikoiden ja kapellimestareiden toimenkuvat sekä valta-asetelmat, koesoittoikätyöt, työajat, sopimukset ja palkkajärjestelmät. Esittämistraditioihin liittyviä historiallisia tekijöitä ovat musiikin tyylikausien erityispiirteet, soitinten kehitys, konserttitalit ja -paikat, orkestereiden kokoonpanot, teostraditiot sekä esittävien taiteilijoiden luomat perinteet. Fransmanin toimintaan vaikuttaneita esittämistraditioita olen tarkastellut sekä historiallisesta, pedagogisesta että esitysten näkökulmasta. Historiallisia traditioita edustavat konserttityypit, orkestereiden ohjelmistot, teosten kanta- ja ensiesitykset sekä tiettyjen säveltäjien teoksiin liittyneet perinteet. Pedagogiset traditiot liittyvät Fransmanin opetusmenetelmiin ja niiden päämääriin. Yksittäisten esitysten kohdalla tarkastelun kohteena ovat yksittäiset musiikilliset elementit kuten sointi, artikuloitavat, tempot, rytmit, dynamiikka tai musiikin muotoilu ja painotukset.

Aiemmin mainittujen tekstin tasojen kohdalla on huomioitava niiden erilaiset aikadimensiot. Päähenkilön yksilöllistä tapahtumahistoriaa kuvataan menneisyyden ”reaalisella” aikatasolla, jossa hänen elämänsä jaksoituu vuosikymmenien, vuosien, vuodenaikojen ja kuukausien mukaan. Musiikillisen yhteiskunnan¹⁸ ja kulttuurielämän rakenteiden kehityksessä ajallinen tempo on edellistä hitaampi, sillä siinä muutokset tapahtuvat sukupolvien mitalla tai hitaammin. Esittämistraditioiden kohdalla kehitys ja muutokset voivat olla vieläkin hitaampia.¹⁹

Esittävän taiteilijan ja opettajan työssä ihmisen luonne, päämäärät ja ihanteet leimaavat oleellisesti tavalla hänen toimintaansa. Kun tutkin Fransmanin taiteellisen toiminnan sisäisiä motiiveja ja periaatteita sekä hänen henkilökohtaisia valintojaan, olen joutunut pohtimaan niiden taustalla piileviä psykologisia syitä. Tutkimuksen perusnäkökulmasta johtuen olen kuitenkin keskittynyt selvittämään vain sellaisia syitä, jotka liittyivät Fransmanin musiikillisiin kokemuksiin. Yksilöiden kulttuurista todellisuutta, johon myös musiikillinen maailmankuva kuuluu, voidaan tutkia etsimällä heidän tuottamastaan tekstistä tai puheesta erilaisia kulttuurisia jäsennyksiä.²⁰ Tällaisen aineiston käsittelyssä on käytetty ns. emic- ja etic-tyyppisiä erotteluluokituksia. Etic-tyyppiseksi eli ulkoiseksi luokitteluksi kutsutaan tutkijan asettamia ”oleellisia kriteerejä”, joiden avulla hän jäsentää tekstissä ilmeneviä kulttuurisia aineksia ja luo typologioita. Emic-tyyppiseksi eli sisäiseksi jäsennyksiksi kutsutaan puolestaan tekstiin tai puheeseen ”sisäänrakennettuja” aineksia. Niiden avulla tutkija pyrkii selvittämään, mitkä ajatteluun tai toimintaan liittyvät erottelut ovat ihmiselle tärkeitä ja tekevät hänen menettelynsä ymmärrettäväksi.²¹

Myös Fransmanin kohdalla haastattelut ovat tuoneet esiin tietoja hänen toimintansa päämääristä ja musiikillisesta ajattelustaan. Haastatteluaineistoja on kuitenkin pääasiassa käytetty historiallisen ja esittämiseen liittyvän asioiden keräämiseen. Koska tarkoitus ei ole ollut luoda tai tutkia kulttuurisia typologioita, en ole myöskään noudattanut haastattelusitaattien litteroinnissa samanlaista tarkkuutta kuin on ollut tapana haastateltavien narratioon keskittyvissä tutkimuksissa. Selkeyden säilyttämiseksi olen sen sijaan jättänyt sitaateista pois joitain haastatteluissa esiintyneitä toistoja, joilla ei ole ollut merkitystä asiassällön kannalta. Toistoja esiintyi eniten Fransmanin suomenkielissä haastatteluissa, mikä johtui hänen ruotsinkielisyydestään. Kaikissa haastatteluista poimituissa sitaateissa olen pyrkinyt säilyttämään haastatellun persoonallisen puhetylin enkä ole muuttanut sitä kirjakieliseksi.

Tutkimusaineisto ja aikaisemmat tutkimukset

Fransmanin taiteellista ja pedagogista toimintaa on aiemmin käsitelty Mari Loiskeen Sibelius-Akatemiaan tekemässä kirjallisessa työssä *Holger Fransman* (1993). Aihe liittyi läheisesti myös omaan lisensiaatintutkimukseeni *Holger Fransman ja wieniläinen käyrätorvikoulu* (1999). Jälkimmäisestä on julkaistu myös lyhennetty versio *Wieniläinen käyrätorvikoulu Suomessa* (2004), joka on tarkoitettu lähinnä historialliseksi ja käytännölliseksi oppikirjaksi. Edellisistä olen koonnut tähän tutkimukseen runsaasti Fransmanilta itseltään saatua ensi käden tietoa hänen urastaan ja pedagogikastaan. Vuosien varrella Fransmanista on julkaistu lisäksi lukuisia lyhyempiä haastatteluja ja merkkipäiväartikkeleita, jotka ilmestyivät pääasiassa musiikin alan ammattilehdissä. Tällaisista lehtiartikkeleista saatu asiantieto on yleensä sirpaleista, mutta usein myös merkityksellistä. Eräs tärkeimmistä Fransmania

koskevista lehtihaastatteluista ilmestyi hänen 70-vuotispäivänsä yhteydessä musiikkilehti *Rondossa* vuonna 1979. Sen tekijä Esa-Pekka Salonen esitti Fransmanille kysymyksiä hänen opiskelustaan, muusikonurastaan ja näkemyksistään suomalaisesta musiikkikoulutuksesta (Salonen 1979). Fransman kirjoitti myös itse muutamia lehtiartikkeleita, joiden teemoja olivat Suomen sotilasmusiikki, suomalainen torvisoittokunnat sekä suomalainen käyrätorvikoulu (Fransman 1978, 1981, 1983, 1985, 1986). Hän osallistui myös ensimmäisen suomenkielisen käyrätorvea käsittelevän antologian toimittamiseen. Se sisältää yleisesitykset soittimen historiasta, tekniikasta ja pedagogiikasta (*Käyrätorvi* 1975).

Haastattelut

Tämän tutkimuksen tärkein lähdeaineisto on ollut fil. lis. Olavi Lähteenmäen vuonna 1986 tekemä Fransmanin henkilöhaastattelu, jonka hän teki aikomuksenaan kirjoittaa tämän elämäkerta. Haastattelu tuo esiin runsaasti tietoa niin Fransmanin opiskelusta, hänen opettajistaan kuin hänen uransa vaiheista. Muita aiheita ovat suomalaiset torviseitsikot ja torvisoittokunnat, puhallinorkesterit, suomalaisen radiotoiminnan alkuvaiheet sekä Helsingin kaupunginorkesterin työolosuhteet ja kapellimestarit. Näistä etenkin kuvaukset 1900-luvun alkupuolen ulkomaisten kapellimestarien persoonista ja työtavoista ovat kiinnostavia, sillä niistä ei juuri ole olemassa muita kotimaisia lähteitä. Lähteenmäen tekemässä, kokonaisuudessaan noin seitsemän tuntia kestävässä haastattelussa torviseitsikko ja puhallinorkesteri saavat Lähteenmäen omasta kiinnostuksesta johtuen eniten tilaa. Saadakseen laajemman näkökulman Fransmanin opettajapersoonaan Lähteenmäki halusi haastatella myös tämän oppilaita Esa-Pekka Salosta ja Timo Ronkaista. Koska olin itsekin Fransmanin pitkäaikainen oppilas, hän pyysi minulta vuonna 1986 kirjallisen kuvauksen opettajastani. Näitä lähteitä olen käyttänyt luvussa, jossa tarkastelen Fransmanin opettajapersoonaa ja hänen vaikutustaan oppilaisiinsa.²²

Fransmanin opetusmenetelmiä selvittäessäni tein lisensiaatintutkimukseni yhteydessä kyselyhaastattelun kymmenelle Fransmanin oppilaalle vuosina 1997–98. Sen avulla pyrin saamaan tietoa hänen käytännön opetusmetodeistaan mahdollisimman pitkältä ajalta. Sen lisäksi halusin selvittää oppilaiden näkemyksiä Fransmanista opettajana. Kaikki haastatellut olivat joko toimessa olevia tai entisiä ammattikäyrätorvensoittajia. Olin valinnut heidät seuraavin perustein:

- 1) oppilaita oli koko Fransmanin opetusuran ajalta (1930-luvulta 1980-luvulle)
- 2) heidän opiskelunsa Fransmanin johdolla oli kestänyt useampia vuosia
- 3) joukossa oli Fransmanin johdolla tutkimon suorittaneita sekä
- 4) oppilaita, jotka olivat Fransmanin suosituksesta opiskelleet jonkin aikaa Wienissä.

Edellä mainitut valintakriteerit antoivat minulle mahdollisuuden tarkastella Fransmanin opetuksen käytäntöjä ja periaatteita lähes koko hänen pedagoginuransa ajalta. Opetusmetodeihin liittyvien kysymysten ohessa sain haastateltavilta tietoa Fransmanin persoonallisista opetustavoista sekä kuvauksia hänen suhtautumisestaan oppilaisiinsa. Vanhin haastatelluista oli aloittanut opiskelunsa Fransmanin johdolla 1930-luvun alussa, nuorin taas oli suorittanut hänen johdolla III-kurssitutkinnon vuonna 1986. 1930-luvulla opiskelleita oli kolme ja 1940-luvulla opiskelleita niin ikään kolme. Sen sijaan 1950- ja 1960-luvulla opiskelleita oli yhteensä vain kolme. 1970-luvulla opintonsa aloittaneita oli mukana ainoastaan yksi, mutta koska kuuluiin itse tähän ryhmään, minulla oli tältä ajanjaksoilta paljon omakohtaista tietoa. Neljä haastatelluista oppilaista oli jatkanut lyhyen aikaa opintojaan Wienissä: yksi 1950-luvulla Gottfried von Freibergin johdolla ja kolme 1960–1970-luvuilla Josef Veleban johdolla. Näiltä oppilailta sain jonkin verran tietoa Wienin musiikkikorkeakoulun opetuksen silloisista käytännöistä ja saatoin verrata niitä Fransmanin opetukseen.

Konserttiarvostelut

Fransmanin solisti- ja kamarimuusikon uran tutkimisessa tärkeitä lähteitä ovat olleet konserttiarvostelut. Arvosteluja on suomalaisessa musiikintutkimuksessa käytetty lähteenä silloin, kun on selvitetty musiikkikulttuurissa tietynä aikakautena vallinneita normeja ja arvoja (Sarjala 1990, 1994; Heiniö 1992a) tai tiettyjen säveltäjien ja sävelteosten vastaanottoa eli reseptiä (esim. Heiniö 1985, 1992b, 1999; Huttunen 1995, 1999). Itse käytin lehtiartikkeluja lähinnä Fransmanin solisti- ja kamarimusiikkiesiintymisiin liittyvien ulkoisten tietojen keräämiseen (ohjelmistot, esityspaikat, ajankohdat, esityspaikkakunnat, kanta- ja ensiesitykset sekä esitysten lukumäärät kutakin teosta kohti). Koska Fransman oli ensimmäinen suomalainen solistiuran tehnyt käyrätorvensoittaja, tämä näkyi hänen konserttiansa arvosteluissa. Niistä saattoi löytää sekä käyrätorveen että hänen orkesterimuusikon rooliinsa liitettyjä vakiintuneita, stereotyyppisiä tai karakteristisia ilmauksia.²³

Konserttiarvostelut kertovat Fransmanin esitysten vastaanotosta musiikkiarvostelijoiden keskuudessa ja ne edustavat ns. verbaalista reseptiä, jossa arvostelija välittää lukijalle oman mielikuvansa esityksestä. Yleisön vastaanotosta ne eivät läheskään aina anna mitään tietoja. Huolimatta lehtiartikkelujen subjektiivisuudesta olen pyrkinyt tekemään niiden pohjalta joitain johtopäätöksiä Fransmanin soittotavasta ja tulkinnoista sen mukaan millaisia esitykseen liitettyjä luonnehdintoja niissä esiintyy. Fransmania koskeviin lehtiartikkeluihin liittyy kuitenkin sama ongelma, johon Tuire Ranta-Meyer on kiinnittänyt huomiota Erkki Melartin -tutkimuksissaan — nimittäin kirjoittajien nimimerkit, joiden suojassa olevia henkilöitä ja heidän ammatillista profiiliaan on joskus vaikea jäljittää.²⁴ Kun kirjoittajan ammatillinen tausta ja todellinen tietämys alasta jäävät selvittämättä, on mahdotonta tehdä pitkälle vietyjä johtopäätöksiä arvostelijan mielipiteen tai ilmaisujen pohjalta.

Fransman keräsi itse esiintymisistään julkaistuja lehtiartikkeluja 1930-luvulta alkaen. Viiden albumin muodostama leikekokoelma on ollut ainutlaatuinen tietolähde, kun olen selvittänyt hänen orkesterimuusikon-, solistin- ja kamarimuusikon uransa laajuutta ja tärkeitä painopisteitä. Leikekokoelmaan sisältyy arvostelujen lisäksi erilaisia lehtiartikkeleita sekä konserttiohjelmia ja radio-ohjelmätietoja Fransmanin uran alkua ajoilta 1980-luvulle saakka. Tämän harvinaisen kokoelman ansiosta Fransmanin taiteellisesta toiminnasta on ollut mahdollista muodostaa ajallisesti ja sisällöllisesti varsin kattava kuva. Se antaa myös kuvan lehdistön ja konserttielämän suhteesta eri aikoina. Esimerkkinä mainittakoon 1950-luku, jolloin Helsingin kaupunginorkesterin konserteista saattoi ilmestyä arvostelu yhdeksässä eri lehdessä ja kamarikonserteista enimmillään kahdeksassa lehdessä.

Musiikkikulttuuria koskevat lähteet

Alue, jolta tämän tutkimuksen puitteissa on löytynyt valitettavan vähän lähteitä, on 1900-luvun suomalainen sotilasmusiikkikulttuuri. Perusteellisempaa tutkimusta on tähän mennessä tehty lähinnä 1600- ja 1700-lukujen osalta. Näistä tärkeimpiä ovat Fabian Dahlströmin tutkimukset Bernhard Henrik Crusellista sekä länsimaisen taidemusiikin varhaisvaiheista Suomessa (Dahlström & Salmenhaara 1995; Dahlström 1976, 1985, 2001). 1700-luvun suomalaisia soittokuntia ja niissä palvelleita muusikoita on tutkinut puolestaan Kari Laitinen (Laitinen 1993, 1995) ja saman ajan sotilasmusiikkia sivuaa myös Päivi-Liisa Hannikaisen tuore tutkimus pohjalaisista kirkkomusiikoista 1700-luvun lopulla (Hannikainen 1995, 2008). Amerikkalainen Paul Niemistö sen sijaan on kerännyt tietoja Suomen Kaartin soittokunnan ohjelmistoista ja luetteloinut sen vanhoja nuotteja (Niemistö 2000).

Fransmanin sotilasmuusikon uran vaikutteista kuten 1800-luvun venäläisten soittokuntien esitämistraditioista tai käytännön ehdoista kuten 1920-luvun suomalaisten soittokuntien työoloista, ohjelmistoista, kasarmijärjestyksistä tai soitto-oppilaiden koulutuksesta ei ole olemassa tutkimusaineistoa. Suppeahkoja yleisesityksiä ja artikkeleita suomalaisen sotilasmusiikin historiasta ovat kirjoittaneet Paavo Talvio (1980), Raine Ampuja (1988) ja Jukka Vuolio (1995, 1999, 2006). Uusin julkaisu, Vuolion *Soi raikuen Torvet ja Rummut*, on lajin esityksistä edustavin ja sisältää ennen jul-

kaisematonta kuvamateriaalia. Suomalaista torviseitsikkoperinnettä, jonka juuret ovat autonomian ajan sotilassoittokunnissa, on tutkinut Kauko Karjalainen (1995). Simo Westerholmin artikkelit ovat tuoneet aiheeseen lisävalaistusta (1995). Torvisoittokunnista ja sotilasmusiikista löytyy jonkin verran tietoa myös 1920-luvun musiikkikulttuurin murrosta tutkineen Pekka Jalkasen teoksesta *Alaska Bombay ja Billy Boy* (1989). Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan historiaan liittyviä yksittäisiä tietoja olen löytänyt Sota-arkistosta (Lenni Linnalan erillisarkisto, Suomen Valkoisen Kaartin erillisarkisto). Soittokunnan Tukholman matkasta vuodelta 1926 ja sen aikana soitetusta ohjelmistosta löytyi tietoja myös Tukholman kuninkaallisesta kirjastosta (*Kungliga biblioteket*) sekä Ruotsin valtion musiikkikirjaston (*Statens Musikkbibliotek*) lehti- ja lehtileikekokoelmista.

Suomalaisten musiikki-instituutioiden historia liittyy keskeisesti Fransmanin uraan ja hänen taiteelliseen toimintaansa. Helsingin kaupunginorkesterin muusikoista, ohjelmistoista, konserttityypeistä ja kapellimestareista kertovat tärkeimmät lähteet ovat kaksi orkesterin historiikkia (Ringbom 1932; Marvia & Vainio 1993) sekä Helsingin kaupunginorkesterin arkisto ja Helsingin kaupunginarkisto. Radion sinfoniaorkesterin historiikeista (Maasalo 1980, Karttunen 2002) löytyy erityisesti mielenkiintoista tietoa suomalaisen radiotoiminnan vaiheista. Sibelius-Akatemiasta ja sen edeltäjästä, Helsingin musiikkiopistosta ja Helsingin Konservatoriosta on julkaistu kaksi ansiokasta historiikkia, Arvi Karvosen *Sibelius-Akatemia 75 vuotta* (1957) ja Fabian Dahlströmin *Sibelius-Akatemia 1882–1982* (1982). Uusin musiikkikorkeakoulun perinteitä luotaava historiikki ilmestyi laitoksen 125-vuotisjuhlan kunniaksi (Pajamo 2007). Nykyisin Kansallisarkiston käsikirjoituskokoelmaan kuuluvasta Sibelius-Akatemian arkistosta, joka sisältää laitoksen vuosikertomukset, oppilasmatrikelit ja -listat, kurssiluettelot sekä konserttiohjelmat, olen selvittänyt Fransmanin oppilaiden opiskeluaikoja, ohjelmistoja ja esiintymisiä. Täydentävä lähde on ollut Fransmanin yksityinen oppilaslista, jonka sain häneltä vuonna 1994. Suomalaisen Oopperan (myöh. Suomen Kansallisoopperan) orkesterissa soittaminen kuului vuosikymmenien ajan Fransmanin toimenkuvaan. Ensimmäisen laajan historiikin laitoksen vaiheista on kirjoittanut Hannu-Ilari Lampila (1997). Valitettavasti siitä puuttuvat kokonaan esitystilastot ja henkilöluettelot, jotka antaisivat kokonaiskuvan ohjelmistoista ja taiteellisesta henkilökunnasta. Siksi olen täydentänyt tietoja oopperan esityksistä ja kapellimestareista Suomen Kansallisoopperan arkistosta, muun muassa ohjelmajulisteista. Suomalaisten musiikki-instituutioiden historiaa käsitellään luonnollisesti myös Fabian Dahlströmin, Erkki Salmenhaaran ja Mikko Heiniön neliosaisessa *Suomen musiikin historiassa* (1995–1996), joka on alan uusin merkkiteos.

Wieniläisellä musiikkikulttuurilla oli tärkeä merkitys Fransmanin uraan johtuen siitä, että hän sai Wienistä voimakkaita ja pitkäaikaisia vaikutteita taiteelliselle ajattelulleen. Näitä vaikutteita tutkin jo vuonna 1994 lisensiaatintutkimukseni yhteydessä, kun tutustuin alan kirjallisuuteen sekä Wienin musiikkikorkeakoulun käyrätorvensoiton opetukseen. Samalla perehdyin Institut für Wiener Klangstilissä tehtyihin tutkimuksiin, joiden aiheena olivat wieniläinen orkesterisointi ja wieniläisen puhallinperinteen erityispiirteet. Fransmanin opettajien, Karl Stieglerin ja Gottfried von Freibergin orkesteriuriin ja solistiohjelmistoihin paneuduin sekä Wienin Filharmonikkojen että Wienin musiikinystävien yhdistyksen arkistoissa vuonna 2005. Fransmanin Salzburgin vierailuun liittyneitä taustatietoja olin selvittänyt Salzburgin musiikkijuhlien arkistosta paria vuotta aiemmin.

Wieniläistä orkesterikulttuuria käsittelevä kirjallisuus on keskittynyt lähes pelkästään Wienin Filharmonikoihin. Laajin tämän maineikkaan orkesterin historiaesitys on lähes 700-sivuinen Clemens Hellsbergin *Demokratie der Könige* (1992), joka ilmestyi orkesterin 150-vuotisjuhlan kunniaksi. Samana vuonna ilmestynyi myös Herta & Kurt Blaukopfin *Die Wiener Philharmoniker. Welt des Orchesters – Orchester der Welt*, joka kertoo enemmän orkesterin sisäisistä suhteista, eri soitinryhmien sointitraditioista sekä orkesterin yksittäisistä jäsenistä ja muusikkosuvuista. Orkesterin vaiheista ovat kirjoittaneet lisäksi muun muassa Otto Strasser (1977), Otto Biba (1977) ja Franz Endler (1986). Monipuolisimmin Wienin Filharmonikoiden sointiin ja esittämistyyliin liittyvää problematiikkaa käsitellään Otto Biban ja Wolfgang Schusterin toimittamassa teoksessa *Klang und Komponist* (1992). Kuitenkin ensimmäinen, joka esitteli perusteellisesti wieniläisen puhallintyylin ja -pedagogiikan erityispiirteet, oli Hans Hadamowsky. Hänen toistaiseksi julkaisematon tutkielmansa

Die Klang- und Musiziertradition der Wiener Bläuserschule valmistui vuonna 1973. Sen aihepiiristä ilmestyi jo aiemmin pari lyhyempää lehtiartikkelia (Hadamowsky 1958, 1969).

Käyrätorvensoiton historiallähteet

Käyrätorven historiaa wieniläisellä kulttuurialueella on perusteellisesti ja ansiokkaasti tutkinut Horace Fitzpatrick (*The Horn & Hornplaying 1680–1830. The Austro-Bohemian Tradition* 1970). Tärkein 1900-luvun wieniläistä käyrätorvikoulua edustava lähde on puolestaan Gottfried von Freibergin laaja artikkeli ”Das Horn” kirjasarjassa *Hobe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis* (1938). Siinä Freiberg luo katsauksen soittimen ja soittotekniikan yleiseen kehitykseen ennen paneutumistaan esittämisen erityisteemoihin. Wieniläisen esittämiskulttuurin näkökulmasta artikkelin mielenkiintoisinta ainesta ovat Freibergin näkemykset erivireisten käyrätorvien soinnillisista ominaisuuksista, käyrätorvensoiton opetuksen perusteista, opetusohjelmistoista sekä orkesterisoiton erityisongelmista. Näiden aiheiden tarkalla käsittelyllä Freiberg määrittelee wieniläisen käyrätorvikoulun ihanteet ja kulmakivet. Puhtaasti empiirisestä näkökulmasta wieniläistä käyrätorvikoulua ovat sen sijaan lähestyneet Gregor Widholm ja Gerald Sonneck wienintorven ja kaksoiskäyrätorven soinnillisia ominaisuuksia vertailevassa tutkimuksessaan *Wiener Horn versus Doppelhorn* (1985–87). Sen lähtökohdana on ollut selvittää em. soittimien soinnillisia eroja akustisilla kokeilla, minkä lisäksi tutkijat ovat huomioineet musiikoiden mielikuvien ja niiden taustalla olevan musiikkikulttuurin vaikutuksen sointiin. Tähän aiheeseen keskittyy myös Thomas Jöbstl tutkimuksessaan *Einfluß des Musikers und des Instrumentes auf den Wiener Hornklang* (2000).²⁵

Aiemmin mainittujen kotimaisten tutkimusten (Loiske, Heikkilä) lisäksi käyrätorveen liittyviä erityisteemoja on tutkittu suppeammassa mitassa Sibelius-Akatemiaan tehdyissä kirjallisissa tutkielmissa 1980-luvulta lähtien.²⁶ Niissä historiallista näkökulmaa edustavat muun muassa Esa Tapanin *Käyrätorven koesoittokäytäntö Suomessa* (1996) sekä Mia Kasperin *Kalle Katrama osana suomalaisen käyrätorvensoiton historiaa* (2004).

Nuotit ja soitinkoulu

Käytännön harjoitusmetodeja ja -aineistoa esitteleviä soitinkouluja sekä niihin liitettyjä johdantotekstejä ja esittämishojeita voidaan myös tarkastella musiikkikulttuurin näkökulmasta. Wieniläistä traditiota edustava Ernst Paulin neliosainen käyrätorvikoulu (1946–47), jota myös Fransman käytti opetuksessaan, sisältää suhteellisen runsaasti soiton eri osa-alueisiin liittyvää selittävää tekstiä. Toisaalta wieniläisen koulun ensimmäinen systemaattinen metodi, Josef Schantlin neliosainen *Grosse theoretisch-praktische Horn-Schule für das einfache Horn* (1903) esittelee materiaalsisällöllä ja määrällä sen, mitkä olivat 1900-luvun alun wieniläisen käyrätorviopetuksen tärkeimmät painopisteet ja käytännöt. Suomalaisia käyrätorvikouluja ei toistaiseksi ole julkaistu. Fransmanin käsin kopioima Karl Stieglerin Luonnontorvikoulu (*Naturhornschule* 1906) edustaa kuitenkin sikäli suomalaista käyrätorviperinnettä, että se julkaistiin ensimmäisen kerran Suomen Musiikkioppilaitosten Liiton toimesta kaksiosaisena vuonna 1986. Tätä luonnontorviharjoitusten kokoelmaa on käytetty maamme musiikkioppilaitoksissa ja se on ilmestynyt myös Wiener Waldhornvereinin julkaisusarjassa 1980-luvun lopulla.

Fransmanin laajaa nuottikokoelmaa, jonka hän lahjoitti Suomen Käyrätorviklubille 1980-luvulla, on osittain hyödynnetty lähteenä tässä tutkimuksessa. Kokoelman aineistosta on löytynyt esimerkiksi tietoja hänen solistiohjelmistostaan. Nuotisto sisältää joitain Fransmanin Suomessa kanta- tai ensiesittämien kamarimusiikkiteosten käsikirjoituksia. Nuottilähteiksi voidaan määritellä myös Fransmanin tekemät sovitukset. Tutkimuksen elämäkerrallisesta luonteesta johtuen en ole kuitenkaan tarkastellut tai analysoinut nuottilähteitä musiikkitieteellisistä lähtökohdista.²⁷

Valokuvat, audiovisuaaliset lähteet ja äänitteet

Oman kokonaisuutensa tutkimusaineistossa muodostavat Fransmanin jäämistöstä löytyneet valokuvat. Ne täydentävät Fransmanin henkilökuvaa ja kertovat elävästi niistä historiallisista ympäristöistä ja henkilöistä, joiden kanssa hän oli tekemisissä. Sen sijaan Fransmanin omia valokuva-albumeja, joita todistettavasti oli olemassa useampia, on toistaiseksi löytynyt vain yksi.²⁸ Ne olisivat voineet antaa vahvistusta sille, mitä tapahtumia hän itse piti dokumentoimisen arvoisina. Fransman on kolmen radiohaastattelun (Lampela 1982, Franck 1986, Toivonen 1990) lisäksi esiintynyt muutamassa tv-ohjelmassa, joista Pekka Gronowin suomalaisen äänilevyn historiasta kertova *Äänilevymuistoja* (1992) sisältää kiinnostavaa materiaalia Helsingin kaupunginorkesterin Lontoon-matkasta vuonna 1934. Lähemmäksi Fransmanin persoonaa päästään Henrik Huldénin ohjelmassa *Holger och Esa-Pekka* (1996), jossa Fransmanin lisäksi haastatellaan hänen ehkä menestyneintä oppilastaan, kapellimestari-säveltäjä Esa-Pekka Salosta.

Äänitteet ovat luonnollisesti tärkeitä dokumentteja esittävien säveltäiteilijöiden elämänuraa ja sen merkitystä arvioitaessa. Siihen nähden miten usein Fransman esiintyi julkisissa konserteissa ja radiossa, soivia dokumentteja esityksistä on säilynyt valitettavan vähän. Soolokonsertoista, joissa esittäjällä on eniten tulkinnallisia mahdollisuuksia ja joissa hänen persoonallinen äänenpainonsa siten tulee selvimmin esille, ei valitettavasti ole säilynyt ainuttakaan tallennetta. Ainoa solistisesta teoksesta tehty tallenne on Benjamin Brittenin *Serenadin* esitys vuodelta 1960.²⁹ Kamarimusiikkiesitysten tallenteita on sitä vastoin useita, samoin kuin Fransmanin johtamia puhallinorkesteriesityksiä 1950–1970-luvuilta. Näistä suuri osa on kuitenkin tekniseltä tasoltaan heikkoja. Tallenteet olisivatkin syytä tutkia tarkemmin ja selvittää mahdollisuudet niiden restaurointiin ja julkaisemiseen.

Valokuva-albumien puuttumisen ohella on valitettavaa, ettei Fransmanin jäämistöstä löytynyt henkilökohtaista kirjeenvaihtoa. Kirjeet olisivat saattaneet tuoda lisävalaistusta hänen taiteelliseen ajatteluunsa ja henkilösuhteisiinsa. Eri lähteistä olen kuitenkin saanut vaikutelman, ettei Fransman yleensä kirjoittanut paljon kirjeitä eikä hän muutoinkaan ollut kirjoittamiseen suuntautunut henkilö. Tästä huolimatta joitain hänen jäämistöönsä kuuluneita kirjallisia lähteitä ilmeisesti katosi tai hävitettiin hänen kuolemansa jälkeen.

Tutkijan ja tutkimuskohteen suhteesta

Elämäkertatutkimuksessa tutkijan ja tutkittavan välinen suhde on alue, johon liittyy joskus emotionaalisia tekijöitä. Tutkijan suhde tutkimuskohteeseen voi olla läheinen ja kunnioittava, tai hän voi tuntea tätä kohtaan antipatiaa. Tällöin tutkijan omat arvostukset alkavat helposti vaikuttaa hänen tulkintoihinsa sekä siihen, miten hän näkee tutkimuskohteensa elämän. Läheisyys tutkittavaan saattaa johtaa yksittäisten tapahtumien ylikorostamiseen ja sokeuteen yleisissä linjoissa. Etäinen asenne vaikuttaa puolestaan kuvauksen intensiteettiä vähentävästi.³⁰ Koska olin toistakymmentä vuotta Fransmanin oppilaana ja siksi hyvin lähellä tutkimuskohdettani, minun on tiedostettava tähän läheiseen asemaani liittyvät ongelmat sekä pohdittava sen vaikutusta tulkintoihini. Millä edellytyksillä ja kriteereillä arvioin Fransmanin kykyjä ja ajattelua? Miten omat kokemukseni käyrätorvensoittajana ja opettajana vaikuttavat asioiden käsittelytapaan tutkijana?

Tutustuin Holger Fransmaniin 1970-luvun alkupuolella aloittaessani käyrätorvensoiton opiskelun yksityisesti Helsingin Suomalaisessa yhteiskoulussa. Olin tuolloin lukion viimeisellä luokalla ja mukana koulun orkesterissa. Ylioppilaaksi tultuani pääsin Sibelius-Akatemiaan, missä aloin opiskella pääaineena lyömäsoittimien soitto. Samalla jatkoin käyrätorvensoiton opiskelua sivuaineena Fransmanin johdolla. Parin vuoden kuluttua vaihdoin kuitenkin käyrätorvensoiton pääaineeksi, mikä johtui pitkälti Fransmanin innostavasta opetuksesta ja karismaattisesta persoonasta. Opiskeltuani käyrätorvensoittoa yli kymmenen vuotta suoritin hänen johdollaan diplomitutkinnon vuonna 1983. Kontakti opettajaan säilyi, kun toimin useita vuosia orkesterimuusikkona eri puolella Suomea.

Diplomitutkinnon jälkeen opiskelin pari kuukautta Wienin musiikkikorkeakoulussa ja tutustuin wieniläiseen soitinkulttuuriin. 1980-luvulla keskustelin usein Fransmanin kanssa käyrätorvensoiton opetuksesta sekä suomalaisen käyrätorvensoiton tilasta ja tulevaisuudesta. Vaikka olin aloittanut itse opettamisen jo opiskeluaikana, vasta toimittuani toistakymmentä vuotta päätoimisena käyrätorvensoiton opettajana aloin 1990-luvulla kiinnostua Fransmanin opetusmenetelmien ja musiikillisten ihanteiden alkuperästä. Tässä vaiheessa suostueni häneen oli jo muuttunut kollegiaalisemmaksi ja aloin nähdä hänen pedagogiikkansa merkityksen historiallisesta ja kansallisesta näkökulmasta.

Koska opiskelin Fransmanin johdolla pitkälti toistakymmentä vuotta, tunsin varsin perusteellisesti ne opetusmenetelmät, joita hän käytti 1970- ja 1980-luvuilla. Noudatin myös omissa pedagogin työssäni häneltä oppimiani menetelmiä ja periaatteita, joten minulla oli omakohtaista kokemusta niiden vaikutuksista ja tuloksista. Sen sijaan en ollut koskaan kuullut Fransmanin soittavan³¹ enkä tuntenut hänen opetustapojaan varhaisemmalta ajalta. Olin siis Fransmanin aktiivisen muusikonuran sekä hänen ennen 1970-lukua käyttämänsä pedagogiikan suhteen ulkopuolinen, mutta em. ajan jälkeistä suomalaista käyrätorvikulttuuria tutkiessani ”sisäpuolinen”. Sisäpuolisuus ja omakohtainen tietämys aiheesta olivat myös tutkimustyöhön ryhtymisen syy ja lähtökohta.

Pitkän oppilas–opettajasuhteen vuoksi Fransmanin käsitykset musiikista, sen esittämisestä ja muusikon työn etiikasta ovat väistämättä vaikuttaneet ajatteluuni ja asenteisiini. Siitä, että tunsin Fransmanin henkilökohtaisesti, on ollut myös huomattavaa etua, kun olen pyrkinyt hahmottamaan hänen musiikillista maailmankuvaansa ja työnsä tavoitteita. Luonnollisesti myös kokemukseni esittäjänä ja pedagogina ovat auttaneet minua ymmärtämään Fransmanin toiminnan luonnetta ja laatua. Kun kuvailin Fransmanin ammatilliseen uraan liittyviä tapahtumia, näkökulma säilyy historiallisesta etäisyydestä johtuen ulkopuolisena. Sen sijaan hänen esityksensä ja opetusmenetelmänsä tarkastelussa oma käyrätorvensoittajan koulutukseni toimii ”resonanssipohjana”, joka antaa minulle mahdollisuuden arvioida niiden sisäisiä piirteitä ja merkityksiä.

1 Laadulla ymmärretään tässä sekä toiminnan luonnetta että siihen liittyviä arvoja.

2 Lainaus: Immonen 2001: 17.

3 Musiikintutkimuksessa rakennehistoriallisen metodin kehitti ensimmäisenä Carl Dahlhaus (1977, 1982). Suomessa aiheesta ovat kirjoittaneet mm. Matti Huttunen (1999, 2000) ja Jukka Sarjala (2002).

4 Musiikkikulttuurin traditioita on käsitelty myös teoreettisella, filosofisella ja yhteiskunnallisella tasolla (ks. esim. Lissa 1975).

5 Maakohtaisia ja yksittäisten taiteilijoiden vaikutuksesta syntyneitä viulukouluksia on Suomessa tutkinut Lajos Garam (1985).

6 Institut für Wiener Klangstil (IWK) toimii Wienin musiikkiyliopiston (Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien) alaisuudessa. Instituutissa on tutkittu muun muassa wieniläisten instrumenttien akustiikkaa sekä wieniläistä orkesterisoittoa.

7 Esimerkkeinä mainittakoon Jacob Burkhardtin Aleksanteri Suuren ja Philipp Spittan Bachin elämäkerta.

8 Mikrohistorian lähtökohdista ja näkökulmista ks. esim. Peltonen 1999: 37–39, 52–56.

9 Soikkanen 2005: 4.

10 Teoksen uusittuun painokseen on otettu mukaan myös naistutkimuksen näkökulma (Kurtz & Soikkanen 2006). Elämäkertatutkimuksen metodologiaa käsittelevistä lähteistä ks. myös Mäkelä, P. 2006: 267, viite 8.

11 Musiikillisesta biografiasta tieteellisenä tutkimusalanä ovat kirjoittaneet mm. Lenneberg (1988) ja Pekacz (2006).

12 Suurmiehiin liitettyä nero-käsitettä, sen arvolatauksia sekä suhdetta valtaan on Suomessa pohtinut mm. Tere Vaden (2006).

13 ”[...] individer som positivt eller negativt haft ovanligt stora möjligheter att i ett ovanligt stort tidsrum påverka och förändra livsvillkoren för andra än sig själva” (Nilsson 1997: 24).

14 Blomstedt 1982: 24, 27.

15 Saarikoski 1989: 144, viite 4.

16 Päivi Mäkelän ”temaattiseksi biografiaksi” nimittämän elämäkertatutkimuksen peruslähtökohta on kuitenkin erilainen. Siinä näkökulma painottuu ”henkilöllisen kohteensa ylittävään problematiikkaan” eli päähenkilön elämän ja toiminnan tarkastelulla pyritään ensisijaisesti saamaan tietoa hänen ympäristöönsä liittyvistä asiakokonaisuuksista (Mäkelä, P. 2006: 267–268).

17 Päivi Mäkelä on kiinnittänyt huomiota mikrohistorian ja biografiatutkimuksen yhteneväisyyteen aikatasojen suhteen (Mäkelä, P. 2006: 284).

18 Käsitteen musiikillisesta yhteiskunnasta, jossa yhteisö luo musiikin tiedostuksessaan, on esittänyt Matti Huttunen. Musiikillinen yhteiskunta ei tarkoita pelkästään ihmisten yhteenliittymää, vaan se sisältää myös erilaiset musiikilajit ja musiikki-instituutit (Huttunen 1999: 265–266).

19 Mentaliteettihistorioitsijoihin kuulunut Fernand Braudel esitteli 1960-luvulla kulttuurin kolme ajallista kerrosta, jotka ovat läsnä samanaikaisesti, mutta joilla on erilainen tempo: 1) aineellinen kulttuuri eli lyhykestoinen arkielämä; 2) aaltomaisesti muuttuvat hidastempoiset ilmiöt kuten sosiaali- ja talousjärjestelmien kehitys sekä 3) lähes muuttumaton, ns. geohistoriallinen taso, johon kuuluvat esimerkiksi ihmisen ja luonnon vuorovaikutus tai maantiede ja mentaliteettien historia. (Braudel 1949).

20 Alasuutari 1993: 55, 114–124.

21 Em. erotteluluokitukset on esitelty amerikkalainen antropologi ja kielitieteilijä Kenneth Lee Pike (1954).

- 22 Fil. lis. Olavi Lähtenmäki (1944–1988) teki lisensiaatintutkimuksensa Suomesta Etelä-Amerikkaan 1900-luvun alussa suuntautuneesta siirtolaisuudesta. Hän oli innokas torvisoiton harrastaja ja hän kirjoitti artikkeleita ja musiikkiarvosteluja mm. Turun Sanomiin. 1980-luvulla Lähtenmäki vieraili Lieksan vasikiviöillä ja tutustui siellä Fransmaniin. Vaikuttuneena tämän persoonasta hän alkoi kerätä aineistoa Fransmanin elämäkertaa varten. Työ jäi kuitenkin kesken Lähtenmäen vakavan sairauden ja ennenaikaisen kuoleman vuoksi.
- 23 Yksittäisen taiteilijan esitysten arvosteluissa muodostuvaa tiettyä vokabulääriä, joka toistuu ja alkaa ”elää omaa elämäänsä”, kutsutaan topokseksi. Mikko Heiniön mukaan topos voidaan nähdä paitsi tiettyinä sanoina ja ilmauksina, myös laajempina käsitteinä tai käsitöksinä. Se voi siis olla joko yleinen, esittäjään liittyvä stereotyyppinen ilmaisu tai yksittäisen taiteilijan persoonallista karakteriä kuvaava sana tai luonnehdinta. Kriitikkojen musiikillisille ilmiöille osoittamat merkitykset ja ominaisuudet kuvastavat myös sitä musiikkikulttuuria tai traditiota, johon he itse ovat kiinnittyneet. Samalla ne heijastavat kirjoittajan musiikillista kompetenssia. (Heiniö 1999: 63–68.) Topokset ja niihin liittyvät ”käsitteentät” on musiikintutkimuksessa alunperin esittänyt H. H. Eggebrecht (1972: 38–52).
- 24 Ranta-Meyer 2008: 14.
- 25 Vaskipuhaltajien musiikillisia mielikuvia on tutkittu myös kognitiivisen musiikintutkimuksen piirissä (ks. Trusheim 1987, 1991).
- 26 Aiheina ovat olleet mm. käyrätorvensoiton opetusmateriaalit, soiton fysiologia ja tekniikka, käyrätorvi ja säveltäjät, nainen ja käyrätorvi (ks. Sibelius-Akatemian opinnäytteiden tietokanta eThesis).
- 27 Fransmanin sovitukset on koottu erilliseksi liitteeksi (nro 6).
- 28 Henrik Huldénin toimittamassa tv-ohjelmassa ”Holger och Esa-Pekka” vuodelta 1996 esitellään Fransmanin valokuva-albumi, jossa on valokuvia ja konserttiohjelmaa Helsingin kaupunginorkesterin Lontoon-matkalta v. 1934. Albumia ei löytynyt Fransmanin jäämistöstä.
- 29 Tässäkään tallenteesta teosta ei kuulla alkuperäisessä kokoonpanossa, vaan siinä orkesteriosuuden korvaa piano.
- 30 Ruin 1998: 35–36. Ks. myös Saarikoski 1989: 150–152.
- 31 Fransman lopetti käyrätorvensoiton jäädessään eläkeelle vuonna 1969.

1 SOTILASMUUSIKKO

Helsingissä toiminut Suomen Valkoisen Kaartin sotilassoittokunta ja 1920-luvun alun sotilasmusiikkikulttuuri olivat Holger Fransmanin ensimmäinen musiikillinen ympäristö. Se muodosti kasvualustan, joka antoi suunnan hänen myöhemmälle käyrätorvensoittajan uralleen. Fransmanin soitto-oppilasaikana Suomen sotilassoittokunnissa vallitsivat vielä 1800-luvun Venäjän vallan ajan perinteet. Niihin kuuluivat vaskipuhaltimista muodostetut torvisoittokunnat. Adolf Leander, Suomen Kaartin soittokunnan ensimmäinen suomalaissyntyinen kapellimestari, oli kehittänyt soittajistonsa niin korkeatasoiseksi, että se sai esiintyä usein keisari Aleksanteri III:lle sekä tämän Suomenvierailuilla että Pietarhovissa. Leanderin seuraaja Alexei Apostol jatkoi vuodesta 1899 soittokunnan ja sotilasmuusikoiden kouluttamista torvisoittokuntaperinteiden pohjalta. Suomalaisen sotilasmusiikin suunta muuttui, kun maamme itsenäistyi ja soittokuntia alettiin uudistaa 1920-luvun puolivälissä. Uudistus koski sekä soittokuntien kokoonpanoja että sotilassoittajien koulutusta.

Itsenäisen Suomen sotilassoittokuntien uudistusta johti Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan kapellimestari Lenni Linnala. Hän organisoï myös sotilasmuusikkojen koulutuksen, joka toteutettiin yhteistyössä Helsingin Konservatorion kanssa. Puupuhaltimien lisääminen soitinkokoonpanoihin oli tärkeä askel, sillä se lähensi sotilassoittokuntia sinfoniaorkestereihin. Armeijan Soitto-oppilaskoulun perustaminen antoi sotilasmuusikoille mahdollisuuden edetä urallaan sinfoniaorkestereiden soolovakansseille asti. Fransman oli saanut lähes neljä vuotta musiikillista koulutusta Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnassa ennen kuin koulutus uudistus alkoi. Hän oli soittanut b- ja es-kornettia ennen kuin valitsi Linnalan kehotuksesta käyrätorven. Soittokunnassa oppilailla oli 1920-luvulla paljon palvelustehtäviä, jotka vähensivät välttämätöntä soittoharjoittelu-aikaa. Koulutuksen pääpaino oli yhteissoitossa, ja henkilökohtaiseen ohjaukseen keskityttiin vähemmän. Vasta päästyään Helsingin Konservatorion puhallinopettajien ohjaukseen Armeijan Soitto-oppilaskoulun oppilaat alkoivat saada instrumentikohtaista pitkäjänteistä opetusta. Syksyllä 1926 alkaneeseen uuteen koulutukseen pääsivät aluksi vain puupuhaltajat. Fransman aloitti kuitenkin samaan aikaan käyrätorvensoiton opiskelun konservatoriossa omalla kustannuksellaan.

Fransmanin opiskeluun Helsingin Konservatoriossa kuului pääaineen lisäksi musiikin teoria-aineita sekä orkesterisoittoa. Vaikka käyrätorvensoiton opettajat vaihtuivat aluksi lähes joka vuosi ja opetus oli tästä johtuen lyhytjänteistä, Fransman sai jo parin vuoden päästä oppilasvakanssin Helsingin kaupunginorkesterista. Edettyään vuonna 1930 vakituiseen virkaan hän huomasi, ettei konservatoriossa saatu koulutus riittänyt vaativiin orkesteritehtäviin. Suomessa ei kuitenkaan ollut tarjolla parempaa koulutusta, joten Fransman päätti lähteä ulkomaille opiskelemaan.

1.1 Nuoruusvuodet sotilassoittokunnassa

Kasarmipalvelua ja kornetinsoittoa

Holger Fransman vietti varhaislapsuutensa Helsingin Konstantininkadulla lähellä Uudenmaan kasarmia.¹ Siellä hän näki usein venäläisten sotilaiden marssivan harjoituksiin Kaisaniemen kentälle. Juuri ennen itsenäistymistä, vuonna 1917 Suomessa oli paljon Venäjän armeijan sotilaita, yhteensä noin 125 000 miestä.² Kesällä venäläiset pelkäsivät Saksan maihinnousua Suomeen, minkä vuoksi noin 25 000 sotilasta oli sijoitettu Helsinkiin ja Viaporiin.³ Ehkä tältä ajalta, Fransman ollessa 8-vuotias, oli säilynyt yksi ensimmäisistä musiikillisista muistikuvista, venäläisten sotilaiden moniääninen marssilaulu. Sotilaiden laulu oli Fransmanin mielestä ”jotain niin kaunista”, että hän seurasi joukkoja usein harjoituskentälle asti.⁴ Hän kävi kuuntelemassa myös venäläistä sotilassoittokuntaa, jonka majoituspaikka oli Turun kasarmilla.⁵

Fransmanien kotonakin harrastettiin musiikkia, sillä hänen isänsä, poliisikonstaapeli Alexander Wilhelm Fransman kuului torvisoittokuntaan. Hän oli kotiseudullaan Porvoon maalaiskunnan Illbyssä toiminut aikaisemmin viulupelimannina,⁶ mutta Helsinkiin muutettuaan hän oli liittynyt Fylgia-yhdistyksen ja Vita Regementet -suojeluskuntaosaston soittokuntiin.⁷ Isä piti soittamista ”hyvänä asiana”, ja halusi myös molempien vanhempien poikiensa, Holgerin ja Gunnarin liittävän Fylgian soittokuntaan.⁸ Siellä he aloittivat soittamisen ilmeisesti b-kornetilla.

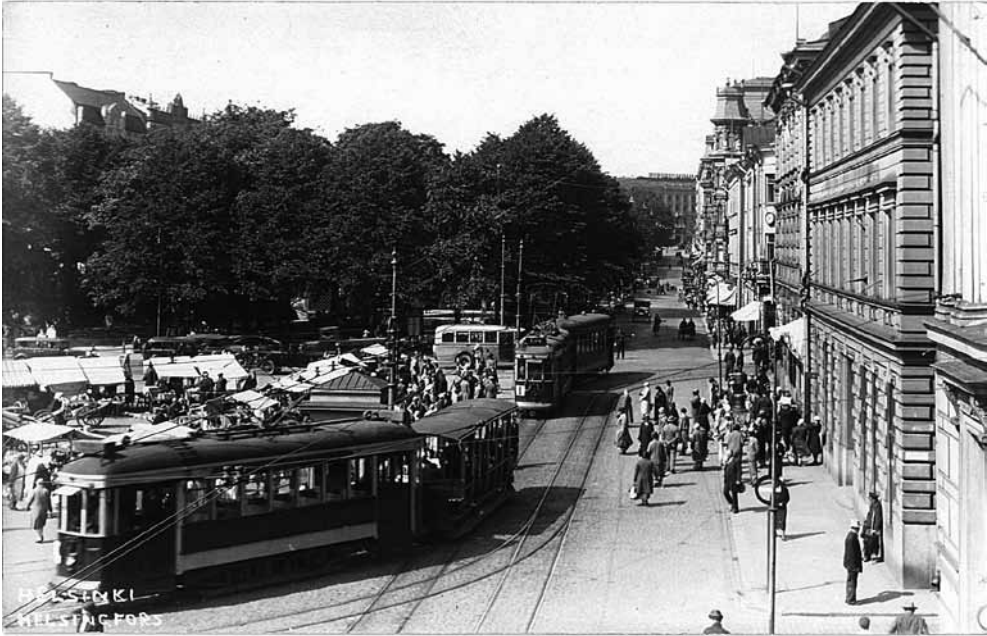
Torvisoitto kuului siis tärkeänä osana Fransmanin lapsuuteen. Varhaiset kokemukset musiikista, sen rytmistä, soinnista ja harmonioista näyttävät vaikuttaneen häneen voimakkaasti. Lahjakkuus ja innostus musiikkiin tulivat ilmeisesti isältä, sillä Fransmanin äidin suhteesta musiikkiin ei ole tarkempaa tietoa. Holgerin lisäksi myös perheen nuorimmasta pojasta Åkesta tuli myöhemmin ammattikäyrätorvensoittaja. Koska vanhemmilla ei ollut varaa kustantaa lapsille koulutusta, Holger Fransman joutui heti kansakoulun käytyään lähtemään ansiotyöhön. Vanhimpana poikana hän joutui kantamaan vastuuta perheen toimeentulosta.

1920-luvun alku oli Suomessa voimakasta yhteiskunnallisen kasvun aikaa. Nopea teollistuminen ja kiihtyvä rakentaminen toivat paljon väkeä maaseudulta Helsinkiin. Pääkaupungista suunniteltiin modernia suurkaupunkia ja nousukaudella rakennettiin uusia kerrostaloja sekä kokonaisia kerrostalokaupunginosia.⁹ Teollisuuden ja tuotannon kehitys paransi kansalaisten ostovoimaa ja liikenteen kasvu muutti Helsingin pikkukaupunkimaista ilmapiiriä. Uusi elämänrytmi tarttui nuorisoon. Kirjailija ja teatterimies Arvi Kivimaa¹⁰ kuvaa 1920-luvun Helsinkiä romaanissaan *Epäjumala*:

Tämä valo ja elämän humina oli uutta. Näin ei ollut vielä muutama vuosi sitten. Siihen aikaan Helsinki oli hengittänyt uneliaan pikkukaupungin tavalla. Nyt tuntui, kuin uusien kivimuurien saarroksista olisi syöksähtänyt paljon nuorta elämää tähän kaupunkiin.¹¹

Helsingin musiikkielämässä alkoi näkyä uusia ilmiöitä, kun ravintoloiden ja kahviloiden konsertti-orkesterien rinnalle ilmestyi tanssi-orkestereita. Jazz-musiikki teki tuloaan pääkaupunkiin ja vaikutti osaltaan siihen, että torvisoittokunnat menettivät 1920-luvun puolivälissä asemansa tanssi-orkestereina. Muodissa olivat amerikkalaistyyliset orkesterit, joihin liittyi osa soittokuntien trumpeteista, pasunisteista ja klarineteista — jälkimmäisistä etenkin ne, jotka soittivat saksofonia. Alkuvaiheessa jazz-musiikki tuli Suomeen pääasiassa Saksasta, missä siihen oli sekoittunut aineksia schlagereista ja kabareemusiikista.¹² Myös kymmenet elokuvateatterit työllistivät muusikoita mykkäfilmiä säestäjinä. Vaikka suomalaisen musiikkikulttuurin rakenteet muuttuivat voimakkaasti, sotilasmusiikki kuului yhä Helsingin kesäiseen konserttielämään, joka keskittyi Esplanadille.

Holger Fransman sai 13-vuotiaana ensimmäisen kesätyöpaikan Helsingin kaupungin revisiovirastosta, missä hänen tehtäviinsä kuului muun muassa kynien teroittamista.¹³ Hän hoiti tehtävänsä hyvin ja osoitti ilmeistä luotettavuutta, sillä kuukauden mittaisen kesäsovimuksen jälkeen häntä pyydettiin jäämään virastoon. Fransman oli kertonut, että siellä haluttiin ”kaikin voimin pitää



Pohjois-Esplanadia Kauppatorilta päin nähtynä

hänet”.¹⁴ Pitemmän päälle toimistotyö ei kuitenkaan innostanut. Sen sijaan Fransman aikoi ryhtyä ammattimuusikoksi.

1920-luvun alussa Fransman oli käynyt isänsä kanssa kuuntelemaan Alexei Apostolin johtamaa Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaa, joka esiintyi säännöllisesti Esplanadin Kappelin pavioliongissa. Esplanadin puistossa vallitsi kesäisin ainutlaatuinen ilmapiiri: ihmiset seurustelivat kahviloissa ja istuivat puiden alla soittokunnan soittaessa marsseja, alkusoittoja sekä kevyitä salonki- ja konserttikappaleita.¹⁵ Soittokunnalla oli merkittävä asema pääkaupungin musiikkielämässä, sillä sen edeltäjä, Suomen Kaartin soittokunta oli kuulunut Venäjän keisarilliseen Kaartin Armeijakuntaan ja ollut koko autonomian ajan maamme tärkein sotilassoittokunta. Sen historia ulottui vuoteen 1819, jolloin Helsingin opetuspataljoonaan värvättiin ensimmäiset muusikot.¹⁶ Soittokunta toimi näkyvästi muissakin kuin armeijan omissa tilaisuuksissa, ja Kaartin soittajia osallistui muun muassa Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan ensiesitykseen vuonna 1852. Vanha Kaartin Soittokunta oli maamme viimeinen venäläiseen sotaväkijärjestelmään kuulunut soittokunta, ja se toimi vuoteen 1905 saakka, jolloin Suomen armeija oli jo lakkautettu. Tämän jälkeen suuri osa sen muusikoista liittyi Alexei Apostolin perustamaan Helsingin Torvisoittokuntaan. Tämä soittokunta toimi puolestaan vuoteen 1918 asti, minkä jälkeen siitä muodostettiin itsenäisen Suomen Valkoisen Kaartin rykmentin soittokunta.¹⁷

Vielä 1920-luvun alussa suomalaisten soittokuntien kokoonpano noudatti venäläistä mallia. Kaartin soittokunnan kokoonpano määrättiin ensimmäisen kerran keisarillisella asetuksella vuonna 1861.¹⁸ Vaskisoittimista koostuneen soittimiston järjesti uuden asetuksen mukaan Adolf Leander vuonna 1880. Kokoonpano oli sikäli käytännöllinen, että normaalivahvuinen 28-miehinen soittokunta voitiin jakaa neljään itsenäisesti toimivaan ryhmään, torviseitsikkoon. Siihen kuuluivat eskornetti, ensimmäinen ja toinen b-kornetti, alttorvi, tenoritorvi, baritonitorvi sekä bassotorvi (tuuba).¹⁹ Suuremmissa seitsikkopohjaisissa soittokunnissa osuudet oli vahvistettu, mutta pienemmät soittokunnat toimivat myöhemminkin pelkkänä seitsikkona. Niissä eskornetit oli tosin usein korvattu klarineteilla.²⁰



Adolf Leander, Suomen Kaartin soittokunnan kapellimestari 1873–1899.

Vaskisoittimien muuttuminen venttiilitorviksi vaikutti Suomen Kaartin soittokunnan soittimistoon ensi kerran Leanderin edeltäjän Ernst Floesselin aikana.²¹ Venttiilitorvet tilattiin 1800-luvulta lähtien Suomeen useimmiten Saksasta, missä niiden rakenteeseen vaikutti vielä 1860-luvulle venäläinen tumma, suurivolyyminen ja kompakti sointi-ihanne.²² Sittemmin kiinnostus venäläiseen sointi-ihanteeseen heikkeni Saksassa, mutta Ruotsissa, Venäjällä ja Suomessa se säilyi edelleen. Leanderin aikana soittokunta sai vaikutteita sekä Venäjältä että Keski-Euroopasta, sillä tsaarin hovissa Pietarissa toimi paljon nimekkäitä eurooppalaisia muusikoita.²³ Tätä kautta Leander sai ilmeisesti idean järjestää Helsingissä saksalaisen mallin mukaisia soittokuntien yhteiskonserteja, joissa esiintyi yhtä aikaa jopa 250 soittajaa. Näitä Leanderin aikana ”Monstre-konserteiksi” kutsuttuja tilaisuuksia järjestettiin vielä Alexei Apostolin aikana ainakin vuoteen 1920 asti.²⁴

Fransman innostui Esplanadin puistossa kuulemistaan torvisoittokunnan esityksistä niin, että ilmoitti isällensä haluavansa liittyä Apostolin soittokuntaan. Alexander Fransman kannusti häntä ryhtymään musiikkialalle, mutta äiti vastusti uravalintaa. Isänsä kanssa 13-vuotias Fransman kuitenkin ilmoittautui soittokunnan pääsykokeisiin syyskuussa 1922.²⁶ Kokeissa testattiin sekä sävelkorvaa että fyysistä soveltuvuutta soittimiin:

Ensinnäkin piti laulaa, en nyt muista oliko se itse Apostol joka kuulusteli. Piti laulaa perässä ja tietysti vaikeampia intervaleja koetettiin ja tällä tavalla testattiin korvaa. Sitten laitettiin instrumenttia ja koetettiin miten instrumentit sopi.²⁷

Apostolille ja parille hänen alaiselleen esitetty laulu avasi Fransmanille tien soittokuntaan.²⁸ Se myös osoitti, että hänellä oli hyvä sävelkorva. Fyysisten valmiuksien kohdalla Fransmania edesauttoi epäilemättä se, että hän oli jo soittanut jonkin aikaa kornettia. Niinpä hänelle määrättiin tääl-



Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta vuonna 1923 (Fransman eturivissä toinen oikealta, hänen takanaan vasemmalla Alexei Apostol).

läkin ensimmäiseksi soittimeksi b-kornetti. Viisivuotisen palvelusittoumuksen Suomen Valkoisen Kaartin soitto-oppilaaksi Fransman allekirjoitti syksyllä 1922. Siihen päättyi lapsuus ja alkoi raskas koulutus. Vaikka oppilaiden päätehtävä oli opetella soittamaan, suurin osa ajasta kului pakollisissa siivoustehtävissä. Talvella oli kannettava painavia, metrin mittaisia jäisiä halkoja ja lämmitettävä suuren kasarmien kaakeliuunit ennen harjoitusten alkua.²⁹ Kesällä oppilaiden ”ristiselkää vahvistettiin” laittamalla heidät nyppimään ruohoa Fabianinkadun mukulakivien välistä. Syksyllä heidän tehtäviinsä kuului kasarmien ikkunoiden pesu ja tilkitseminen.³⁰

Oppilaat ja asevelvolliset kyllä siivosivat omat kämpppänsä mutta muuten meidän oppilaiden oli siivottava kaikki — soittoosalit, kanslia ja aliupseerien huone. Ja se siivoaminen vielä kävi, se piti tehdä aamulla ja illalla, mutta talvella kun piti lämmitellä... Kaakeliuunit oli kaikissa huoneissa jotka lämmitettiin puilla ja se oli kova homma tällaisille oppilaille. [...] Siitä huolimatta tuli kuitenkin soitettua ja harjoiteltua. Vielä niistä puista: talvisaikaan ne olivat siellä pihamaalla kasarmilla [...] tietysti aivan jäässä ja siinä oli vaikeuksia. Hyviä koivupuuta olivat mutta kuitenkin... vaikeuksia oli.³¹

Apostolin johtamassa Valkoisen Kaartin soittokunnassa koulutus aloitettiin rummutusharjoituksilla. Vasta sen jälkeen tulivat harjoitukset puhallinsoittimilla.³² Ilmeisesti Fransman eteni nopeasti b-kornetin soitossa, koska Apostol määräsi hänet pian siirtymään es-kornettiin. Tämä soitin tuotti kuitenkin Fransmanille vaikeuksia, sillä hänen huulensa olivat liian paksut sen pieneen suokappaleeseen.³³ Es-kornetti vaati etenkin korkeassa rekisterissä tarkkaa huulilihasten hallintaa ja hyvää kestävyyttä. Tästä syystä Apostolilla oli ilmeisesti pulaa es-kornetisteista. Fransman siis jatkoi harjoittelua

tällä soittimella — joko siksi ettei vain halunnut antaa periksi tai siksi, ettei Apostol antanut hänen vaihtaa takaisin b-kornettiin.

Alexei Apostol edusti Leanderin oppilaana venäläiselle sotilasmusiikkikulttuurille pohjautuvaa suomalaista soittokuntaperinnettä. Hänen kaudellaan Suomen itsenäistyessä alkoi myös uusien soitinkokoonpanojen suunnittelu. Kuitenkin vasta Lenni Linnala oli se, joka jatkoi suunnittelua sekä pani toimeen suomalaisen sotilasmusiikkikulttuurin uudistukset. Fransmanin muusikon uralle näillä uudistuksilla oli ratkaiseva merkitys. Soittokuntien kokoonpanojen uudistaminen, joka aloitettiin vuonna 1925, lähensi niitä sinfoniaorkestereiden suuntaan. Vanhasta torvisoittokuntaohjelmistosta osa karsiutui pois ja tilalle tuli puhaltimille sovitettuja orkesteriteoksia, suomalaista musiikkia sekä uusia ulkomaisia sovituksia.³⁴ Tämä tasoitti sotilasmuusikkojen tietä orkesterimuusikon uralle.

Pölypesäsoitin vaihtuu käyrätorveen

Fransman oli ollut noin neljä ja puoli vuotta soitto-oppilaana sekä suorittanut tänä aikana asepalveluksensa, kun hän 18-vuotiaana teki palvelussitoumuksen soittajakorpraaliksi 1.4.1927. Saman vuoden kesäkuussa musiikkimajuri Apostol kuoli ja Lenni Linnala siirtyi hoitamaan ylikapellimestarin tehtäviä. Hänen laaja musiikillinen sivistyksensä, tarmokkuutensa ja kokemuksensa orkesterinjohtajana vaikuttivat merkittävästi soittokunnan taiteelliseen kehitykseen. Linnala oli saanut peruskoulutuksensa Suomen Rakuunarykmentin soittokunnassa Lappeenrannassa, minkä jälkeen hän oli opiskellut musiikin teoriaa Helsingin musiikkiopistossa. Lisäkokemusta orkesterisoitossa Linnala oli hankkinut vuoden verran Pietarin Mariinski-teatterin näyttämöorkesterissa. Ennen päätoimiseksi kapellimestariksi ryhtymistään hän oli toiminut kornetistina sekä Apostolin johtamassa Suomen Kaartin Soittokunnassa että Helsingin Torvisoittokunnassa. Mikkelin Musiikinystävain orkesterin ja orkesterikoulun johtajana hän toimi yli kahdenkymmenen vuoden ajan.³⁵ Orkesteri, jonka taiteellinen taso vakuutti jopa itsensä Robert Kajanuksen, esitti Linnalan johdolla muun muassa Haydnin, Mozartin, Schubertin ja Beethovenin sinfonioita sekä Haydnin ja Händelin oratorioita.³⁶

Linnala piti Venäjän vallan aikaa ”maamme soitannollisen kehityksen kannalta onnettomana taka-askelena”. Hänen mielestään torvisoittokuntakokoonpanot olivat 1920-luvulla muodostuneet historialliseksi jäänteeksi, joka esti suomalaisia orkestereita kehittymästä.³⁷ Armeijan Soitto-oppilaskoulun perustaminen ja opetuksen uudistaminen olivat Linnalalle epäilemättä kansallinen tehtävä, jonka tarkoituksena oli kehittää itsenäisen Suomen sotilasmusiikkikulttuuria uusien ideaalien pohjalta. Näitä edustivat eurooppalaiset ja amerikkalaiset sotilasorkesterit. Linnalan on arveltu saaneen virikkeitä uusiin soitinkokoonpanoihin kuultuaan amerikansuomalaisia ”Louhi”- ja ”Humina”-soittokuntia niiden vieraillessa Suomessa 1920-luvulla. Näiden soittokuntien soitinta kuvattiin ”kauniiksi, pehmeäksi ja täyteläiseksi”.³⁸ Laajapohjaisella puhallinkokoonpanolla myös ohjelmisto ja musiikilliset ilmaisumahdollisuudet olivat huomattavasti monipuolisemmat kuin torvisoittokunnilla.³⁹

Linnala oli valmistellut uutta soittokuntaohjesääntöä vuodesta 1923 lähtien kapellimestarina ja armeijan soittokuntien uudistuskomitean sihteerinä.⁴⁰ Soitinkokoonpanojen uudistamisessa hän toimi tarmokkaasti ja onnistui ratkaisemaan monet ongelmat, jotka olivat aikaisemmin estäneet soittokuntien saattamista ”ajan tasalle”.⁴¹ Kaikkiin Suomen soittokuntiin kuului jo ennestään soitto-oppilaita, joita nyt alettiin värvätä puupuhaltimien soittajiksi. Tärkein muutos puhallinsoittajien koulutuksessa oli kuitenkin pätevien opettajien palkkaaminen. Ratkaisuksi tuli Armeijan Soitto-oppilaskoulun perustaminen ja sen opetuksen järjestäminen yhteistyössä Helsingin Konservatorion kanssa.⁴² Sotilassoitto-oppilasosaston johtajana toimi puolustusvoimien ylikapellimestari, ja konservatoriossa voitiin jatkossa suorittaa sotilassoittajan, soittoryhmän johtajan sekä sotilaskapellimestarin tutkinnot.⁴³ Jo ensimmäisiltä osaston soittajakursseilta valmistui musiikkielämässämme myöhemmin ansioituneita puhaltajia.⁴⁴ Ensimmäinen kaksivuotinen kurssi alkoi syksyllä 1926, ja sinne lähetettiin kolmekymmentäkuusi soitto-oppilasta maamme eri sotilassoittokunnista. Heihin kuului 24 klarinetistia, 9 huilistia, 3 oboistia sekä yksi ”lyöntisoittimien” soittaja. Kaikille kuului pääaineen lisäksi säveltapailua sekä yleistä musiikkioppia ja analyysiä.⁴⁵



Soitto-oppilastupa vuonna 1924 (Fransman edessä vasemmalla).



Soitto-oppilas Fransman n. vuonna 1925.



"Louhi-Band" vieraili Suomessa vuonna 1920.

Armeija kustansi soitto-oppilaskoulun oppilaiden asunnon, ruoan ja koulutuksen. Opettajina toimivat Helsingin Konservatorion puhallinopettajat, joista suurin osa toimi Helsingin kaupungin-orkesterissa oman soitinryhmänsä äänenjohtajina. Kyseessä olivat siis alan huipputaitajat. Opetus oli aikaisempaan nähden huomattavan tehokasta, sillä jokainen oppilas sai nyt instrumenttikohtaista opetusta kaksi kertaa viikossa. Valitettavaa oli, etteivät vaskipuhaltajat päässeet vielä tässä vaiheessa uuteen koulutusjärjestelmään. Vakinaisen kansallisen armeijan perustaminen nieli jatkuvasti rahaa, minkä vuoksi soittokunnissa jouduttiin toteuttamaan säästöpolitiikkaa muun muassa palkkojen kohdalla.⁴⁶ Soittokuntaudistukselle asetettiin viiden vuoden siirtymäaika ja sinä aikana puupuhaltajien kouluttaminen oli etusijalla.

Linnala yritti kuitenkin alusta lähtien parantaa vaskipuhaltajien asemaa hankkiutumalla eroon "orkesterisoittajan kehitystä estävistä" soittimista, es-korneteista ja es-alttorvista. Hän ei halunnut, että hänen soittokuntansa muusikot joutuisivat kärsimään samanlaisesta urakehityksestä kuin hänen oma kollegansa, huippulahjakas es-kornetisti Alexander Napoleon Järnefelt, joka oli joutunut kiertämään "pölypesästä toiseen tanssimusiikkia soittamassa nälkäpalkalla".⁴⁷ Siksi Linnala panosti käyrätorviin, trumpetteihin ja pasuunoihin, joilla oli kysyntää muuallakin kuin vain sotilassoittokunnissa. Soitinnuudistuksiaan Linnala perusteli Suomen Musiikkilehdessä toukokuussa 1931:

Ammattisoittajien kasvatuksen kannalta ja tulevaisuutta silmällä pitäen koetan omalta kohdaltani järjestää heille portit avoimiksi siten, että es-kornettia en ollenkaan käytä, b-kornetistit saavat tilaisuuden valmistautua trumpettiin, altoja [alttorvia] en käytä, vaan käyrätorvia, tenoristit ja baritonistit voivat häiriöttä samanaikaisesti harjoittaa veto-pasunaa ja basistithan voivat semmoisenaan päästä sinfoniaorkestereihin.⁴⁸

Uudenaikaisten instrumenttien avulla vaskipuhaltajat saattoivat saada lisäansioita musiikkikulttuurin laajenevalla kentällä, kuten ravintola- ja teatteriorkestereissa tai yhä suosittumiksi käyvissä jazz-orkestereissa. Linnalan periaatteet ja käytännön toimet puhallinmuusikkojen koulutuksen uudistamisessa olivat uraauurtavia ja ne mahdollistivat sotilasmuusikkojen integroitumisen muuhun musiikkielämään. Puhallinsoittajien koulutusta kehitti myös Helsingin Konservatorion rehtori



Valkoisen Kaartin muusikoita Ateneumin edessä 1920-luvun puolessavälissä. Tällä kertaa Fransmanilla on soittimena alttorvi.

Erkki Melartin, joka samaan aikaan panosti voimakkaasti laitoksen orkesteritoimintaan ja aloitti kurssitutkintovaatimusten uudistamisen.⁴⁹

Lenni Linnalan tarmokkuuden ja tarkkanäköisyyden ansiota oli, että Holger Fransmanille tarjoutui tilaisuus vaihtaa es-kornettinsa käyrätorveen. Siitä, milloin soittimen vaihto tarkasti ottaen tapahtui, ei ole tietoa. Linnala tuli Valkoisen Kaartin soittokuntaan kapellimestariksi syksyllä 1924 eikä sen jälkeen aikailut soitinuudistuksen toteuttamisessa.⁵⁰

Uusien soitinkokoonpanojen toimivuutta alettiin kokeilla ulko- ja sisätiloissa. Useissa paikoissa lähellä Kaartin kasarmia (mm. Kaivopuistossa, Esplanadilla ja Kasarmintorilla) tehtiin sotilaallisia marssikokeita ja upseerikasinolla harjoitettiin ”konserttimusiikkikokeita” Haydnin, Beethovenin ja Tshaikovskin teoksilla.⁵¹ Samalla Linnala tutki, ketkä soitto-oppilaista ja vakituisista sotilasmusiikoista saattoivat vaihtaa soittimensa puupuhaltimiin tai uuden soitinkokoonpanon vaatimiin vaskisoittimiin. Niinpä on mahdollista että hän ehdotti Fransmanille käyrätorvea ensimmäisen kerran jo keväällä 1924. Soitin ei kuitenkaan innostanut Fransmania. Häntä kiinnosti enemmän huilu, jonka soittamista hän oli jo alkanut salaa harjoitella. Marsseilla hän oli kokeillut myös piccolohuilua.⁵² Tämä viittaa siihen, että hän oli kuullut puupuhaltajille tarjottavasta uudesta koulutuksesta. Ehkä hän oli myös kyllästynyt vaikeaan es-kornettiin ja halusi siksi kokeilla jotakin kevyempää soitinta.

Syksyllä 1926 Linnala sai Ruotsin muusikkojen liitolta kutsun vierailta soittokuntansa kanssa Tukholmassa ja hänelle tuli kiire saada uudet soitinryhmät järjestykseen. Vierailuun kuului kuu-kauden mittainen esiintyminen korkeatasoisista orkestereistaan tunnetussa Berns salonger -ravintolassa⁵³ sekä osallistuminen Ruotsin kuninkaallisen henkivartiokaartin 400-vuotisjuhlaan. Matka oli myös vastavierailu Göta Livgardes musikkår - ja Västerbottens regementes musikkår -soittokuntien edellisten vuosien vierailuille Suomeen.⁵⁴ Siitä tulikin tavallista merkittävämpi, sillä Linnala saattoi nyt virallisesti esitellä sekä uuden edustussoittokuntansa että Suomen sotilasmusiikin uudistuneen linjan. Fransmanin ammattimuusikon uralle matka merkitsi tärkeää edistysaskelta. Linnala alkoi nimittäin houkutella häntä tosissaan tarttumaan käyrätorveen ja lupasi, että hän pääsisi mukaan matkalle, jos hän pystyisi soittamaan Tukholmassa esitettävän ohjelmiston toisen käyrätorven osuudet. Houkutus tärkeälle edustusmatkalle pääsystä innosti Fransmania paneutumaan harjoitteluun uudella instrumentilla.⁵⁵

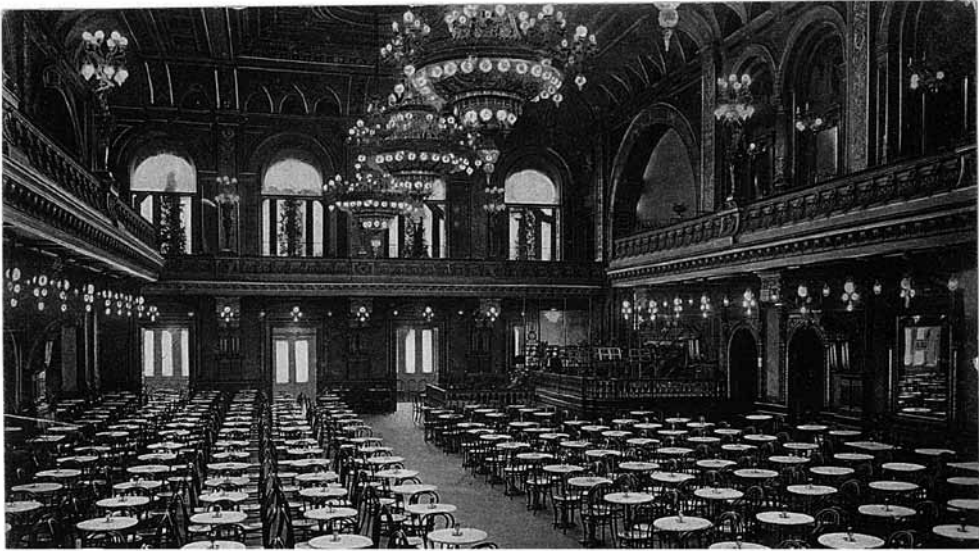


Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta uudessa kokoonpanossaan Riassa 1926.

Ennen Tukholmaan lähtöä soittokunta teki kesällä 1926 lyhyemmät vierailut Tallinnaan ja Riikaan uudessa soitinkokoonpanossa.⁵⁶ Fransman oli käyrätorvensoittajana mukana jo Riian-matkalla, mistä voi päätellä jotain hänen soittimenvaihtonsa ajankohdasta. Vaihto toi mukanaan muutoksia, joihin totuttelemisen kesti vähintään muutaman kuukauden. Käyrätorven ääniala, puhallustekniikka sekä sormitekniikka poikkeavat selkeästi es-kornetista. Laaja ääniala vaatii erilaisen huuliasetteen ja voimakkaamman puhallustavan. Venttiilejä käsitellään vasemmalla kädellä. Huuliasetteen muuttaminen ja siihen tottuminen vei todennäköisesti eniten aikaa. On todennäköistä, että Fransman vaihtoi kornettinsa käyrätorveen viimeistään vuoden 1926 alkupuolella. Uuteen asetteeseen, puhallustekniikkaan ja soittimen käsittelyyn totuttelemisen onnistui häneltä todennäköisesti ilman varsinaisia ongelmia, sillä hän sai varmasti opastusta soittokunnan vanhemmalta käyrätorvensoittajalta, Arvid Heinolta. Myös Linnalan oli täytynyt kokeneena ja laaja-alaisena orkesterinjohtajana huomata Fransmanin luontaiset edellytykset käyrätorvensoittoon.

Sekä Leander että Apostol olivat huolehtineet siitä, että käyrätorvi oli säilyttänyt asemansa suomalaisissa torvisoitokunnissa. Linnalan suunnittelemien uudistusten myötä soittimen rooli kuitenkin muuttui. Puupuhaltimien tultua vakinaisesti soittokuntaan Linnala määräsi kapeaääniset alttorvet korvattaviksi F-vireisillä venttiilikäyrätorvilla, jotka sulautuivat hyvin puupuhaltimiin ja pehmensivät niiden ohella soittokunnan kokonaisuutena. Käyrätorvien määrää myös lisättiin ja vanhojen instrumenttien tilalle hankittiin uusia, mikä osaltaan paransi soinnin laatua.⁵⁷ Uudessa kokoonpanossakin käyrätorvi kuitenkin säilyi edelleen harmoniasoitteena. Siksi Fransmanin osaksi ei tullut soolotehtäviä tai vaativia soittimellisia haasteita. Linnalan johdolla hän sai sen sijaan keskittyä korkeatasoisen yhteissoiton vaatimuksiin.

Uudesta soittimistosta johtuen Linnalan oli sovittava konserttiohjelmisto uudelleen sekä käytettävä aikaa uuden ohjelmiston harjoittamiseen. Tallinnan ja Riian konsertteihin hän valitsi klassis-romanttista orkesterirepertoaria. Mozartin, Beethovenin ja Wagnerin teoksilla Linnala halusi epäilemättä esitellä soittokunnan valmiutta erilaisiin musiikkityyleihin sekä sen laajentunutta soitintipalettia ja teknisiä valmiuksia. Riian matkakokoonpanoon kuului vaskipuhaltimien lisäksi viisi klarinettia, kaksi huilua, kaksi oboeta ja kaksi fagottia. Koska osa puupuhaltajista oli ehtinyt harjoitella uuden soittimen käsittelyä vasta vähän aikaa, ohjelmiston saattaminen esityskuntoon vaati



Berns salonger, suuri salonki 1880-luvun lopulla

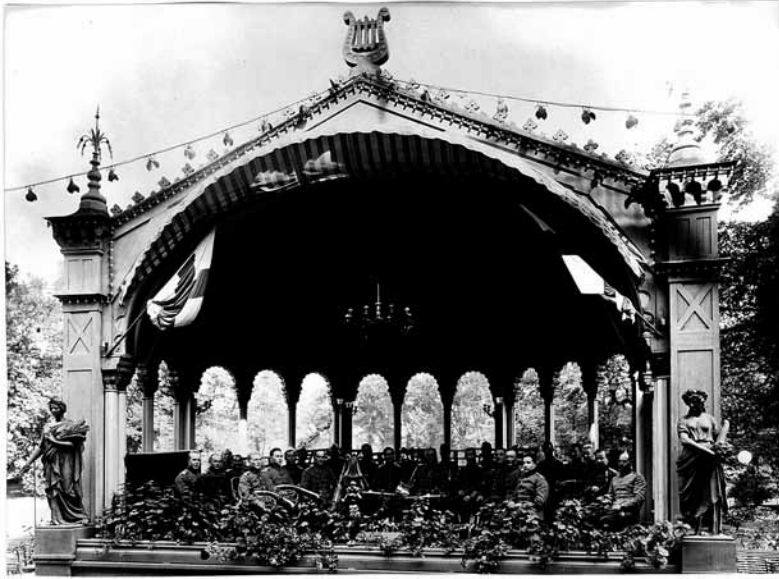
sekä Linnalalta että hänen alaisiltaan paljon harjoitustyötä.⁵⁸ Puupuhallinryhmien mukanaolo vaati soittokunnalta lisäksi dynamiikan uudenlaista käyttöä. Kaikkien muusikoiden, mutta erityisesti vaskepuhaltajien, oli mukauduttava herkempeään ja pehmeämpään puhallinorkesterisointiin.

Linnalan harjoitustyö tuotti tulosta, ja soittokunta selviytyi hyvin uuden ohjelmiston ja kokoonpanon vaatimuksista. Konserttien arvosteluissa sinfoninen ohjelmistovalinta kiinnitti huomiota, minkä lisäksi pantiin merkille kapellimestarin laaja musiikillinen sivistys. Wieniläisklassisen repertoarin kohdalla soittokunnan ilmeikäs, kevyt esittämistyyli sekä ilmava sointi herättivät eniten ihailua:

Orkesterinjohtaja johti temperamentilla ja syvällä ymmärryksellä osoittaen vakavaa paneutumista musiikilliseen sisältöön ... Kaikki sävellykset olivat sinfoniaorkesterin ohjelmistoa, minkä vuoksi ne edellyttivät huomattavaa musiikillista tuntemusta.⁵⁹

[...] suomalainen orkesteri esitti sen [Taikahuilu-alkusoiton] sellaisella keveydellä ja vivah-teilla että se loi täydellisen vaikutelman sinfoniaorkesterista [...].⁶⁰ [...] jo ensimmäisestä hetkestä orkesteri tekee vaikutuksen sointinsa kauneudella ja oivallisella yhteissoitollaan. [...] On hyvin vaikeaa luoda näin erinomainen ensemble ja tämä onkin laskettava suomalaisen kapellimestarin suureksi ansioksi. Temperamenttinsa ja syvän musikaalisen ymmärryksensä avulla hän on saanut orkesterin soinnin kauneuden ja soiton kurinalaisuuden kehittymään huippuunsa.⁶¹

Kun ottaa huomioon, että Fransman oli Tukholman-matkalle lähtiessään soittanut käyrätorvea vain muutamia kuukausia, Linnalan esittämät musiikilliset, soinnilliset ja tyylilliset laatuvaatimukset tuntuivat varmasti korkeilta. Koska Fransman oli soittokunnan nuorimpia, hän joutui työskentelemään taitojensa ylärajoilla suoriutuakseen tehtävistään kunnialla vanhempien ja kokenempien kollegojen silmissä. Vastuu konserttimatkan onnistumisesta oli kapellimestarin lisäksi koko soittokunnalla, joka edusti ensimmäistä kertaa itsenäistä Suomea maan rajojen ulkopuolella.



Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta "Bernsin" ulkoilmalavalla syyskuussa 1926

Konserttimatka Tukholmaan 1926

Tukholmassa, missä soittokunta viipyi kuukauden ajan, Fransman sai tutustua sekä sikäläiseen ravintola- että sotilasmusiikkikulttuuriin. Ruotsia äidinkielenään puhuvana hän myös solmi kontakteja sikäläisiin muusikkokollegoihin.⁶² Lisäksi hän nautti ruotsalaisesta ruokatarjonnasta, joka runsaudessaan poikkesi huomattavasti kotimaisesta. Myös konserttiolosuhteet olivat Tukholmassa toista luokkaa kuin Suomessa. Soittokunnan pääesiintymispaikka, Berns salonger sijaitsi Berzelii-puiston laidalla lähellä kaupungin keskustaa. Se oli kuuluisa ja suosittu salonkiravintola, jonka italialaista myöhäisrenessanssityyliä edustavassa suuressa salissa oli esiintynyt korkeatasoisia konserttiorkestereita 1860-luvulta lähtien. Ravintolan oli rakennuttanut kondiittori ja liikemies Heinrich Robert Berns vuonna 1863.⁶³

"Bernsissä" Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan sopimukseen kuului esiintyminen kaksi kertaa päivässä. Iltapäivällä se soitti puistossa sijaitsevalla ulkoilmalavalla kevyttä ohjelmistoa ja illalla suuressa salongissa kolme ja puoli tuntia konserttimusiikkia. Pari tuntia kestävä päiväesiintymiset aloitettiin noin neljän aikaan. Iltakonsertit alkoivat kello kahdeksan ja kestivät aina puoleenyöhön. Niiden ohjelma oli jaettu kolmeen osaan, joiden välissä oli neljännestunnin mittaiset tauot. Päivittäistä soittoaikaa kertyi soittokunnalle yhteensä noin viisi ja puoli tuntia. Jos ilma oli kolea, päiväesiintyminen siirrettiin sisätiloihin.⁶⁴ Iltakonserteissa yleisö kuunteli musiikkia avarassa salongissa ja sitä reunustavilla lehtereillä virvokkeita tai kahvia nauttien.

Iltakonserttien ohjelma ja aikataulu noudattivat kaavaa, joka oli vakiintunut jo 1800-luvulla. Suomalaiselle soittokunnalle päiväohjelma oli raskas, sillä toisin kuin konserttiorkestereissa, puhalinorkesterissa muusikot joutuvat soittamaan huomattavasti pitempiä jaksoja ilman huulilihasten palautumista edistäviä taukoja. Linnalan kokoamassa konserttiohjelmistossa oli kuitenkin mukana myös lyhyempiä kappaleita kuten marsseja, serenadeja, romansseja ja kansanlaulusikermiä. Iltakonserteissa esitettiin kuitenkin eniten vakavaa konserttiohjelmistoa kuten ooppera-alkusoittoja tai

näyttämömusiikkia. Säveltäjänimiä olivat muun muassa Flotow, Leoncavallo, Tšaikovski, Verdi ja Wagner.⁶⁵

Soittokunnan ensimmäinen konsertti Bernsin suuressa salongissa pidettiin syyskuun 1. päivänä 1926. Seuraavassa Ruotsin muusikkojen ammattiliiton *Musikern*-lehdessä siitä ilmestyi arvostelu, jossa jälleen ihasteltiin sekä soittokunnan teknistä osaamista että sen valmiutta esittää vakavaa orkesterimusiikkia:

Soittaa sekä kuulla että nähdä, että soittokunnan jäsenet ovat saman kansan poikia, johon kuuluvat sellaiset musiikin suurmiehet kuten Sibelius, Kajanus, Melartin ja Palmgren ynnä muut. Kuulija voi soittokunnan esityksiä kuunnellessaan olla tyytyväinen sekä sen erinomaiseen rytmiin ja tarkkuuteen että ohjelmiston valintaan. Soittokunnan johtaja, Lenni Linnala, on epäilemättä erinomainen kapellimestari ja hienostunut muusikko. Ja hänen alaisensa ovat kaikki käyneet erinomaisen koulun; sen huomaa heti kuunnellessaan soittokunnan eri soitinryhmiä.⁶⁶

Tämä arvostelu, kuten aikaisemmat Tallinnan ja Riian konserttien arviotkin, osoittaa Linnalan korkean ammattitaidon ja monipuolisuuden kapellimestarina. Määrätietoisella harjoittamisella hän oli saanut soittokuntansa kehittymään lyhyessä ajassa niin soinniltaan kuin suorituskyvyltään erinomaiseksi. Aikaisempi työskentely sinfoniaorkestereiden kanssa oli antanut Linnalalle laajan perspektiivin, joka antoi hänelle rohkeuden tarttua vaativiinkin orkesteriteoksiin.

Soitinkokoonpanojen uudistuksen jälkeen Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaan kuului neljä käyrätorvensoittajaa. Heistä vanhin ja kokenein, soittokunnan vääpelinäkin toiminut Arvid Heino ei kuitenkaan osallistunut Tukholman-matkaan. Ehkä hän ei voinut irrottautua työtehtävistään Helsingissä koko kuukauden ajaksi. Fransman oli 17-vuotiaana käyrätorviryhmän nuorin. Hän ei ollut soittimen käsittelyssä ehtinyt kovin pitkälle, mutta joutuessaan soittamaan Tukholmassa lähes kuusi tuntia päivässä hänen varmuutensa ja kestävyytensä lisääntyivät. Monipuolinen konserttiohjelmisto tutustutti hänet lisäksi erilaisiin esittämistyyleihin. Tukholmassa hän joutui pakosta vertaamaan suomalaisten soittokuntien olosuhteita ruotsalaiskollegojen elinoloihin. Fransmanista Ruotsissa ansaittu palkka ja ruokatarjonta tuntuivat yllätyksiltä. Tämä johtui siitä, että vaikka elintaso Suomessa oli sodan jälkeen jo noussut, se ei vielä tuntunut armeijan palkkauksessa.⁶⁷ Fransmania ilahdutti Tukholmassa myös tutustuminen samanikäisiin kollegoihin:

[...] oli erittäin hauska tehdä [se matka] koska me ansaitsimme hyvät rahat ja täällä oli vielä silloin kaksikymmentäkuusi ruokatilanne vähän heikko ja etenkin soittokunnassa söimme samaa ruokaa kuin sotilaat, asevelvolliset [...] Siellä kun söimme semmoisessa keittokoulussa, se oli jotakin erikoista kun oli monta eri lajia ruokaa. Oli kalaruokaa, liharuokaa ja alkuruokaa ja jälkiruokaa. Se oli erittäin miellyttävää. [...] Minulla on vielä tänä päivänä niitä solmittuja ystävyysuhteita sieltä Tukholmasta, esimerkiksi senaikaiset soittoppilaat, jotka olivat Götan Kaartin ja Svean Kaartin oppilaita ja nyt myöhemmin ovat Tukholman sekä Radio-orkesterin että Filharmonisen orkesterin jäseniä [...].⁶⁸

Tärkein edustustilaisuus, johon Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta Tukholmassa osallistui, oli syyskuun 4. ja 5. päivänä pidetty Kungliga Svea Livsgardes -soittokunnan 400-vuotisjuhla. Sen yhteydessä pidettiin useita konsertteja sekä suuri sotilasparaati.⁶⁹ Suomalaiset ottivat osaa juhlallisuuksiin soittamalla paraatissa ohimarssiville joukoille muun muassa vanhoja suomalaisia sotilasmarsseja Ruotsin vallan ajalta.⁷⁰ Linnala järjesti erikseen 19. päivänä syyskuuta kunniaatervehdyksen suomalaisen kenraalin, Georg Carl von Döbelnin haudalla Johannes-hautausmaalla. Tilaisuuteen saapui ”suuri ja edustava yleisö”, yhteensä noin tuhat henkeä.⁷¹ Linnala lausui yleisölle lyhyen runomuotoisen puheen suomeksi ja ruotsiksi. Siinä hän korosti maiden yhteistä historiaa sekä Suomen vapautta Venäjältä. Tunnelmaa juhlisti seppeleen lasku sekä soittokunnan esittämät suomalaiset kappaleet, joista Ruotsin vallan ajalta peräisin oleva *Porilaisten marssi* edusti molempien maiden sotilasmusiikkiperinteitä.⁷²

Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan jäähyväiskonsertti pidettiin ”Bernsissä” syyskuun 30. päivänä. Siihen Linnala oli valinnut isänmaallisia teoksia sekä Suomesta että Ruotsista: Järnefeltin *Korsbolma*, Stenhammarin *Sverige*, Sibeliuksen *Valse triste* ja *Finlandia* sekä loppunumerona *Porilaisen marssi*. Konsertin päätyttyä kapellimestarille luovutettiin kolme laakeriseppelettä ruotsalaisilta soittokunnilta ja ravintolan edustajilta. Myöhemmin Suomessa myöntämässään lehtihaastattelussa Linnala ilmaisi tyytyväisyytensä sekä matkan taiteelliseen menestykseen että alaistensa moitteettomaan käytökseen.⁷³

Tukholman-matkaa voidaan pitää tärkeänä tapahtumana Fransmanin tulevan muusikon uran kannalta. Matkan ansiosta hän löysi itselleen uuden, kykyjään vastaavan ja haastavan soittimen. Matkan aikana myös hänen identiteettinsä käyrätorvensoittajana vahvistui ja hän sai soittokunnan konserttiohjelmistosta runsaasti uusia musiikillisia haasteita. Soittokuntatyön rutiini, kuten marssi- ja ulkoilmasoitot vaihtuivat Tukholman hienostuneisiin salonkikonsertteihin, mikä laajensi Fransmanin siihenastisia käsityksiä konserttimusiikista ja -kulttuurista. Uudessa puhallinorkesterikokoonpanossa myös esittämisen ja soinnin ihanteet alkoivat muuttua. Tukholmassa Fransman tiedosti todennäköisesti ensi kertaa muusikon ammatin kansallisen merkityksen: oman maansa musiikkia esittäessään hän ei edustanut vain tiettyä muusikkoyhteisöä tai orkesteri-instituutiota, vaan koko suomalaista musiikkikulttuuria.

1.2 Kaartista konservatorioon

Keppiä ja kylmiä katseita

Sotilassoittokunnassa Fransman joutui Apostolin johtajakaudella tutustumaan ankariin opetusmenetelmiin. Apostol oli pätevä sotilaskapellimestari, joka oli opiskellut käyrätorven- ja pianonsoittoa sekä musiikin teoriaa ja kuorolaulua.⁷⁴ Alaisiaan kohtaan hän oli kuitenkin despoottinen ja hänen tummien läpitunkevien silmiensä katse saattoi olla ”melkein pä tappava”. Harjoituksissa hän oli usein tyytyväinen vasta, kun sai vanhemmatkin soittajat vapisemaan pelosta. Lähes yhtä pelottava oli Max Hauswald, joka opetti soitto-oppilaille pianonsoittoa. Hänen opetuksensa alkoi aamulla, jolloin hän kuulusteli oppilailta pieniä kappaleita noin viisitoista minuuttia kerrallaan. Hauswaldin perusmetodi oli lyödä oppilasta kepillä sormille aina, jos tämä teki virheen.⁷⁵ Iltapäivisin oppilaat saivat instrumenttikohtaista opetusta soittokunnan kersanteilta. Harvat näistä kuitenkin olivat kiinnostuneita oppettamisesta, minkä vuoksi menetelmätkin jäivät toivomisen varaa:

Apostol oli sen ajan opettajana ankara. [...] Se oli varmasti heillä pääasia, että kun he ankarasti katsoivat, niin muusikot pelkäsivät. [...] [Apostol] ei koskaan puhutellut [tuttavallisesti] alaisiaan vaan oli kuin kylmä muuri olisi ollut välissä. [...] Kyllä hänessä sisällä kuitenkin oli lämmin ihminen, mutta piti vaan näyttää kylmältä. [...] Kyllä siellä oli hyvää koulutusta, mutta kuitenkin se oli semmoista puutetta, ettei siinä oikein suuria virtuoosia saatu aikaan.⁷⁶

Vaikka Apostolin suhtautuminen alaisiinsa oli kankeaa, häneltä Fransman oppi orkesterisoiton perusasiat kuten kapellimestarin viittausten seuraamisen sekä tempon ja rytmien täsmällisyyden. Olihan Apostol sitäpaitsi saanut koulutuksensa Leanderilta, Venäjän valtakunnan taitavimpiin kuulavalta sotilaskapellimestarilta. Aikaisemmin Apostol oli johtanut myös Helsingin kaupunginorkesterin helpotajaisia konsertteja ja tilausesiintymisiä. Orkesterin muusikot eivät kuitenkaan sietäneet hänen ylimielistä käytöstään vaan laativat musiikkilautakunnalle kantelukirjelmän, jossa ilmoittivat, ettei Apostol nauttinut heidän luottamustaan eikä kunnioitustaan.⁷⁷ Fransmanin mukaan Apostol sai kuitenkin soittokunnassa aikaan ”hyvin kauniisti soittavia alaisia”.⁷⁸ Ylikapellimestarin, soittaja-alipuseereiden ja soitto-oppilaiden välisen hierarkian jyrkkyys, tiukka kuri ja harjoitusten



Alexei Apostol



Lenni Linnala

pelonsekainen ilmapiiri sai varmasti soitto-oppilaat harjoittelemaan, mutta itsenäistä musiikillista ajattelua heille noissa oloissa tuskin pääsi kehittymään. Yksilöllisiin ongelmiin kuten esimerkiksi huuliasetteiden rakentamiseen ei pystytty keskittymään kuin pinnallisesti. Systemaattisten opetusmenetelmien puuttuessa sotilasmuusikot saavuttivat instrumenttinsa hallinnan pääasiassa kovalla harjoittelulla ja seuraamalla vanhempien kollegojensa esimerkkiä.

Lenni Linnalan johtajakauden aikana soitto-kunnan ilmapiiri muuttui vapaammaksi, mikä antoi sekä orkesterityöskentelylle että soitonopiskelulle paremmat lähtökohdat. Hänen suhtautumisensa soitto-oppilaisiin poikkesi aikaisempien kapellimestareiden ankaran muodollisesta tyylistä. Linnala oli isällinen opastaja, jonka huolenpito ja kannustus helpottivat oppilaiden elämää ankarissa kasarmiolosuhteissa ja lisäsivät heidän harjoittelumotivaatiotaan. Läheisemmät suhteet esimieheen edistivät myös oppilaiden yksilöllistä kehitystä.⁷⁹

Ensimmäisten kolmen soitto-oppilasvuotensa aikana Fransman oli es-kornetin soittajana osoittanut musikaalisuutta ja nopeaa oppimiskykyä. Koska tuo soitin ei kuitenkaan soveltunut hänelle erityisen hyvin eikä hän saanut sen käsittelyssä kunnollista ohjausta, varsinaista edistystä ei tapahtunut. Tämä teki epäilemättä harjoittelusta turhauttavaa ja hidasti Fransmanin musikaalisten kykyjen kehittymistä. Vaihdettuun kornettinsa käyrätorveen hän alkoi saada opetusta Arvid Heinolta, joka oli opiskellut käyrätorvensoittoa Helsingin Musiikkiopistossa vuosina 1923–1925 opettajanaan Otto Labahn.⁸⁰ Sen jälkeen Heino toimi sekä Suomen Valkoisen Kaartin soitto-kunnassa että Helsingin kaupunginorkesterin toisen käyrätorven soittajana.⁸¹

Vaikka Heinon opetusmenetelmistä ei ole olemassa tarkempia tietoja, hänen kokemuksensa eri orkesterisektoreilta olivat varmasti suureksi eduksi Fransmanille. Heinolta Fransman sai käyrätorvensoiton perustaitojen ohella arvokasta tietoa orkesterimuusikon työn vaatimuksista. Heinon opetus perustui todennäköisesti pitkälti hänen kokemuksiinsa käytännön orkesterityöstä. Sen varassa Fransman pääsi opiskelussaan hyvään alkuun. Kunnollista nuottimateriaalia ei kuitenkaan ollut,

vaan harjoituksia soitettiin yksittäisistä nuottilehdistä, jotka opettaja oli joko kirjoittanut itse tai kopioinut ulkomaisista oppikirjoista.⁸²

Opiskelua ilman metodeja

Tukholman-matkan jälkeen Fransman päätti, että hänen täytyi saada lisää opetusta.⁸³ Niinpä hän oman kertomansa mukaan ”kirjoitutti itsensä” Helsingin Konservatorioon.⁸⁴ Ajankohtaan vaikutti se, että samaan aikaan konservatoriossa aloittivat opiskelun vasta perustetun Armeijan Soitto-oppilaskoulun puupuhallinoppilaat. Koska vaskipuhaltajilla ei vielä neljään vuoteen ollut mahdollisuutta päästä puolustusvoimien kustantamaan koulutukseen, Fransmanin oli maksettava oppituntinsa itse. Matkalla saadut kokemukset olivat innostaneet häntä eikä hän malttanut odottaa useita vuosia päästäkseen kehittämään taitojaan. Syksyllä hän ei kuitenkaan osallistunut konservatorion yleisiin pääsykokeisiin, joten oppilaaksi ottamisen on täytynyt tapahtua suosituksella. Oletettavasti asialla oli Lenni Linnala, joka tunsu hyvin laitoksen rehtorin Erkki Melartinin. He olivat toimineet yhdessä sotilasmusiikin uudistuksia valmisteleivassa asiantuntijalautakunnassa vuodesta 1923 lähtien.

Fransmanin päätös pyrkiä konservatorioon kypsyi Tukholman-matkan aikana. Koska Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta palasi Ruotsista Helsinkiin vasta syyskuun lopussa, Fransmanin opiskelu saattoi käytännössä alkaa vasta lokakuun alussa 1926.⁸⁵ Kuinka Fransman sitten aineellisesti onnistui soitto-oppilana pystyi kustantamaan opiskelunsa? Ehkä asia järjestyi siten, että Linnala maksoi hänelle pientä lisäkorvausta soittokunnan nuorempien käyrätorvensoittajien opettamisesta. Fransman on nimittäin kertonut opettaneensa soitto-oppilaille sormituksia ja muita yksinkertaisia perusasioita jo omana opiskeluaikanaan.⁸⁶ Tällainen väliaikaisjärjestely olisikin hyödyttänyt kaikkia osapuolia — Fransman olisi saanut helpotusta opintokustannuksiin, oppilaat olisivat saaneet samoja neuvoja kuin konservatoriossa ja Linnala olisi järjestänyt näin ”varaslähdön” käyrätorvensoittajien koulutukselle, joka alkoi virallisesti vasta muutaman vuoden kuluttua.⁸⁷ Kun Fransman jo seuraavan vuoden maaliskuussa teki palvelusittoumuksen Suomen Valkoisen Kaartin soittajakorpraaliksi, hän pystyi todennäköisesti kokonaan kustantamaan palkallaan oppituntinsa.

Helsingin Musiikkiopistossa ei sen perustamisen aikaan annettu opetusta orkesteripuhaltimien soitossa. Sen sijaan torvisoitto-kuntasoittimet otettiin opetusohjelmaan vuonna 1885. ”Vaskipuhaltimien ja torvisoitton soitinnuksen” luokan opettajana ja johtajana toimi neljäntoista vuoden ajan Suomen Kaartin kapellimestari Adolf Leander. Hän oli taitava sovittaja ja pedagogi, joka oli itse opiskellut viulun- ja käyrätorvensoittoa.⁸⁸ 1900-luvun alkuun saakka vaskipuhallinluokka palveli pääasiassa sotilassoittokuntien johtajien koulutusta.⁸⁹ Leander olikin ilmeisesti ensimmäinen suomalainen kapellimestareiden kouluttaja. Hän loi myös pohjan maamme vaskipuhallinopetukselle laatimalla vuonna 1885 alan ensimmäisen suomenkielisen metodin, *Torvisoitannon oppikirjan*.⁹⁰ Leander teki lisäksi yli 600 erilaista torvimusiikkisävellystä ja -sovitusta.

Orkesteripuhaltimien opetus Helsingin musiikkiopistossa alkoi vuonna 1914, kun Robert Kajanuksen orkesterikoulu yhdistettiin laitokseen. Samalla Kajanuksen johtamasta Helsingin kaupunginorkesterista kiinnitettiin johtavia puhallinmuusikoita musiikkiopiston opettajiksi.⁹¹ Kajanuksen vuonna 1885 perustamassa orkesterikoulussa oli annettu käyrätorvensoiton opetusta jo 1890-luvulla, sillä säilyneessä vuoden 1895–1896 opettajaluettelossa mainitaan huilun ja klarinetinsoiton opettajien ohella käyrätorvensoittaja Otto Thierbach.⁹² Vuoden 1914 Laitosten yhdistämisen jälkeen musiikkiopiston käyrätorvensoiton opettajana toimi vuosina 1917–1922 suomalainen orkesterimuusikko, August Parantainen.⁹³ Parantainen oli opettanut tätä ennen Kajanuksen orkesterikoulussa. Hänen opetuksensa ei kuitenkaan ollut kovin tuloksellista, koskapa yhtään suomalaista käyrätorvensoittajaa ei ennen 1920-luvun loppua kiinnitetty ammattiorkesterin äänenjohtajaksi. Sen sijaan Helsingin kaupunginorkesteriin jouduttiin jatkuvasti palkkaamaan ulkomaalaisia muusikoita joko Saksasta tai Virosta. Parantaisen jälkeen Helsingin musiikkiopiston ja Konservatorion käyrätorvensoiton opettajaksi kiinnitettiin kolmeksi vuodeksi saksalainen Otto Labahn. Kun Fransman aloitti musiikkiopistossa vuonna 1926, laitoksessa oli kuitenkin jo uusi opettaja, virolainen Albert Köheli.

Albert Köhelik (1894–1978) oli tullut Helsingin kaupunginorkesteriin vuonna 1924. Sitä ennen hän oli soittanut vuoden Estonia-teatterin orkesterissa. Köhelikin opettaja oli maineikas Jaan Tamm, Pietarin hoviorkesterin soolokäyrätorvensoittaja ja Tallinnan konservatorion johtaja.⁹⁴ Ollessaan kiinnitettyä Helsinkiin Köhelik valmistui Tammin käyrätorviluokalta Tallinnasta vuonna 1925. Opetuksessaan Helsingin Konservatoriossa hän käytti ilmeisesti Tammin toimittamaa painettua etydikokoelmaa soitinkouluista kopioitujen harjoitusten lisäksi.⁹⁵ Fransman ei kuitenkaan ehtinyt opiskella Köhelikin johdolla kuin vuoden verran, kun tämä siirtyi Liettuaan, missä toimi Kaunasin orkesterissa sekä opettajana kaupungin konservatoriossa.⁹⁶ Köhelikin tilalle konservatorioon valittiin niin ikään virolainen, Helsingin kaupunginorkesterissa kolmatta käyrätorvea soittanut Andreas Saarman. Saarman on Fransmanin opettajista ainoa, jonka opiskelusta tai urasta ei ole löytynyt juuri minkäänlaisia tietoja. Epäselvää on, oliko hänkin ollut Tammin oppilaana. Ainakaan hänellä ei Fransmanin mukaan ollut samanlaisia oppikirjoja käytössään kuin Köhelikillä eikä ylipäätään kunnollista nuottimateriaalia. Saarmanin opetusmenetelmäkään eivät vakuuttaneet Fransmania:

[Saarman] oli kirjoittanut jostakin yhden sivun, josta minä sitten transposeerasin [...] muistan niin hyvin kun hän sanoi että [...] ”sinä et soittanut crescendoa vaikka tossa on merkitty crescendo [...]. Mene kotiin ja harjoittele!” [...] Nykyään eihän nyt yhdestä pienestä crescendosta ruveta uudelleen etydiä harjoittamaan... ja yhdestä samasta sivusta monet viikot. Eihän siitä tule mitään.⁹⁷

Tunneilla edettiin Fransmanin mukaan liian hitaasti, eikä opetuksella tuntunut olevan ”minkäänlaista pohjaa”.⁹⁸ Köhelikiltä Fransman oli saanut ensimmäisen lukukauden lopussa ”edistyksestä” arvosanan 9,5 ja kevätlukukaudella sekä ”ahkeruudesta” että ”edistyksestä” 9. Saarmanin luokalla ”ahkeruus” laski syyslukukauden 1927 lopussa yhdeksiköstä seitsemään. ”Edistyksestä” Fransman sai kuitenkin Saarmanilta arvosanan 9. Pelkkien arvosanojen perusteella ei luonnollisesti voi saada täyttä kuvaa Fransmanin soittotaitojen kehittymisestä ensimmäisten opiskeluvuosien aikana. Pääasiallinen syy opintojen hitaaseen etenemiseen lienee ollut Saarmanin (ja luultavasti myös Köhelikin) opetuksesta puuttunut järjestelmällisyys. Åke Fransmanin kertoman mukaan hänen veljensä oli myös valittanut opettajiansa ”ryypiskelleen” ja laiminlyöneen tuntien pitämistä.⁹⁹ Jo pelkästään se, että konservatorion käyrätorviopettajat vaihtuivat usein, haittasi pitkäjänteistä opiskelua.

Fransman opiskeli konservatoriossa pääaineensa lisäksi musiikin teoria-aineita. Ensimmäisen vuoden aineita olivat musiikkioppi ja -analyysi Arvo Laitisen sekä ”sävelen tapailu” Olga Tavaststjerjan johdolla. Näissä Fransmanin arvosanat olivat ”ahkeruudessa” 9 ja ”edistyksessä” 7,5–8.¹⁰⁰ Niin käyrätorvensoitossa kuin teoria-aineissa opetusta annettiin kaksi kertaa viikossa. Syksystä 1927 lähtien Fransman opiskeli lisäksi pianonsoittoa, jota hänelle opetti Regina Forstén. Muita opettajia olivat Erik Furuohjel (yleinen musiikkioppi ja analyysi sekä kenraalibasson kirjoitus ja soitto) vuosina 1927–1929 sekä Bengt Carlson (yleisen musiikkiopin jatkokurssi sekä musiikin historia) vuosina 1928–1930. Erkki Melartin opetti Fransmanille soinnutusta vuosina 1929–1931 sekä orkesterisoittoa koko opiskeluaajan vuoteen 1931 saakka. ”Soittimille sovitusta” eli puhallinorkesterisoitinnusta Fransman opiskeli kaksi vuotta Lenni Linnalan johdolla (1929–1931).

Syyskauden 1928 lopussa Fransmanin käyrätorvensoiton arvosanat alkoivat nousta. Saarman antoi hänelle ”ahkeruudesta” nyt vain erinomaisia numeroita sekä keväästä 1929 lähtien ”edistyksestä” aina täydet 10. Vain pianonsoitossa Fransmanilla oli vaikeuksia, eivätkä sen arvosanat olleet yhtä hyviä kuin muissa aineissa. Jo aikaisemmin Fransman oli laiminlyönyt pianotunneilla käymistä. Kevääseen 1930 mennessä hän oli kuitenkin suorittanut kaikki päästötodistukseen vaadittavat teoria-aineet, joita olivat yleinen musiikkioppi ja analyysi (kaksi kurssia), kenraalibasson kirjoitus ja soitto, musiikin historia (kaksi kurssia) sekä säveltapailu (kaksi kurssia). Oppilasorkesterissa Fransman oli ilmeisesti hoitanut useamman lukukauden ajan ensimmäisen käyrätorven tehtäviä, mihin viittaavat Melartin antamat parhaat lukukausiarvosanat (10).¹⁰¹

Koska tuohon aikaan puhallinsoittimissa ei voitu suorittaa kurssituntintoja, sitäkin tärkeämmiksi muodostuivat julkiset oppilasnäytteet. Keväällä 1930 Fransman esiintyi ensimmäisen kerran julkisesti näytteessä, jossa hän soitti nykyisin lähes tuntemattoman kappaleen, Reissigerin *Medusan*.¹⁰²



Alikersantti Fransman harjoittelee aliupseerituovassa vuonna 1929.

Samana keväänä Saarman lopetti opettamisen konservatoriossa ja hänen tilalleen tuli Dresdenissä ja Berliinissä opiskellut Victor Massow.

Massow oli Berliinissä ollut muun muassa hovi- ja valtionoopperan muusikon, ”kuninkaallisen kamarivirtuosin” Paul Rembtin yksityisoppilaana. Ennen ensimmäistä maailmansotaa hän oli toiminut orkesterimuusikkona Saksassa, Hollannissa, Shanghaissa ja New Yorkissa. Ennen Helsinkiin tuloaan hän oli ollut kiinnitettynä useaan keskiurooppalaiseen orkesteriin, Colón-teatterin orkesteriin Buenos Airesissa sekä Filharmoniseen orkesteriin Kööpenhaminassa.¹⁰³

Massowin johdolla Fransman pääsi viimeisenä opiskeluvuotenaan niin pitkälle, että hän saattoi esittää osan Mozartin käyrätorvikonsertosta keväällä 1931. Oppilas- tai konserttimatrikkeleista ei kuitenkaan käy ilmi, mikä Mozartin konsertoista oli kysymyksessä. Kyseessä saattoivat olla joko Es-duurikonsertto KV 447 tai D-duurikonsertto KV 412. Koska jälkimmäinen vaatii huomattavasti kehittyneempää sormitekniikkaa, Es-duurikonsertto (vakiintuneen numeroinnin mukaan nro 3) tuntuu todennäköisemmältä vaihtoehdolta. Fransman itse on maininnut sormitekniikkansa olleen tässä vaiheessa vielä puutteellinen.¹⁰⁴ Kuitenkin Mozartin käyrätorvikonsertin esitys Helsingin konservatorion oppilasnäytteisä oli tuohon aikaan harvinainen tapaus.

Konservatorion oppilasnäytteet saivat palstatilaa useissa päivälehdissä. Fransmaninkin esityksestä kirjoitettiin viisi lyhyttä arviointia. Väinö Pesolan mukaan Fransman sai ”hienoa taidetta aikaan puhallussoittimellakin”.¹⁰⁵ Selim Palmgren puolestaan luonnehti hänen sointiaan täyteläiseksi ja hyvin tummasävyiseksi.¹⁰⁶ *Uudessa Suomessa* Yrjö Suomalainen kiinnitti huomiota esittäjän ”ehyisiin ääniin” sekä puhtaisiin intervaleihin.¹⁰⁷ Näissä tiivistetyissä kuvauksissa huomio kiinnittyy ennen kaikkea siihen, että suurin osa kirjoittajista piti Fransmanin sointia kultivoituna sekä sävyllään tummana. Fransman näyttää myös hallinneen hyvin ääntenotot, legatotekniikan sekä suorittuneen kelvollisesti konsertossa esiintyneistä juoksutuksista.¹⁰⁸

Vaikka Fransman oli opiskellut käyrätorvensoittoa viiden vuoden ajan ja suorittanut vaaditut teoria-aineet kevääseen 1931 mennessä, hänelle ei myönnetty Helsingin Konservatorion päästötodistusta. Syyinä oli puuttuva suoritus pianonsoitosta. Vasta yli kymmenen vuotta myöhemmin Fransman palasi kesken jääneiden piano-opintojen pariin saadakseen todistuksensa. Yhden luku-

kauden kuluessa hän saavutti tässä aineessa Väinö Lahden johdolla ”tason, joka jo ylitti alkeiskurssin vaatimukset”.¹⁰⁹ Kun viimeinenkin suoritus oli tehty, Fransman sai päästötodistuksen konservatoriosta keväällä 1942, lähes kuusitoista vuotta sen jälkeen kun oli aloittanut opiskelun laitoksessa. Ennen virallista valmistumistaan hän oli ehtinyt tehdä opintomatkan Wieniin sekä saada kiinnitykset Helsingin kaupunginorkesterin viidennen, kolmannen ja ensimmäisen käyrätorvensoittajan toimiin. Hän oli lisäksi toiminut oman oppilaitoksensa käyrätorvensoiton opettajana yli kymmenen vuotta. Todistuksen sanallisessa osassa viitattiinkin Fransmanin pitkälle edenneeseen uraan:

Lahjakkaana sekä tarmokkaasti ja tunnollisesti työskennellen herra Fransman edistyi nopeasti vaikean soittimensa käsittelyssä ohittaen pian tavallisen oppilastason. Hänen ohjelmistoonsa kuuluukin nykyään käyrätorvikirjallisuuden pääteokset ja hänen taitonsa ja saavutuksensa ovat aina hänen esiintyessään Sibelius-Akatemian julkisissa oppilasnäytteisissä saaneet julkisen arvostelun taholta osakseen yksimielisen tunnustuksen.¹¹⁰

Mainittuja Fransmanin ohjelmistoon kuuluneita käyrätorvikirjallisuuden pääteoksia Fransman oli opiskellut Wienissä 1930-luvulla. Lisäksi todistuksessa kiinnittää huomiota, että Fransmanin opinahjon nimi oli muuttunut Sibelius-Akatemiaksi. Hänen päästötodistuksensa onkin erikoislaatuinen dokumentti, koska se on myönnetty Helsingin Konservatoriosta, mutta allekirjoittajana on Sibelius-Akatemian rehtori Ernst Linko.¹¹¹ Todistuksella ei ollut enää merkitystä Fransmanin orkesterimuusikon uralle. Sen sijaan opetustyöstään hän sai pätevädyttyään luultavasti jonkin verran korkeampaa palkkaa.

Pettymyksistä potkua suunnitelmiin

Saamistaan erinomaisista arvosanoista huolimatta Fransman ei tuntenut saaneensa Massowilta sen enempää kuin muiltakaan Helsingin Konservatorion käyrätorviopettajilta pysyviä ihanteita. Näillä ulkomaalaisilla orkesterimuusikoilla ei ollut varsinaisia pedagogisia systeemejä, eivätkä heidän persoonansa näyttäneet tehneen Fransmaniin sanottavaa vaikutusta. Pätevän opetusmateriaalin puuttuminen oli vakava ongelma aina 1930-luvulle asti, samoin kuin puhallinsoittimien opetussuunnitelmien ja niihin liittyvien kurssitutkintovaatimusten puuttuminen. Kun opettajat eivät noudattaneet järjestelmällistä opetusohjelmaa eikä harjoitusmateriaalia ollut riittävästi, ei soiton tekniikka voinut kehittyä monipuolisesti. Ulkomaalaisten opettajien kohdalla oma osuutensa lienee ollut kielivaikeuksilla. Valitettavinta tilanteessa oli, ettei Fransman voinut arvostaa opettajiaan sen enempää pedagogieina kuin taiteilijoinakaan. Ainakaan hän ei haastatteluissa ole ilmaissut Helsingin konservatorion käyrätorviopettajia kohtaan samanlaista kunnioitusta kuin Lenni Linnalaa tai myöhempää opettajaansa Karl Stiegleriä kohtaan.¹¹² Andreas Saarmanilta hän todennäköisesti oppi eniten, koska oli pyytänyt tältä muistoksi omistuskirjoituksella varustetun valokuvan.

Fransman tunsikin, ettei hän pystynyt edistymään riittävästi opinnoissaan, mikä aiheutti hänelle pettymystä ja turhautumista. Opiskelusta ei tahtonut tulla oikein mitään.¹¹³ Tässä tilanteessa hän alkoi syksyllä 1929 opiskella muiden teoria-aineiden ohella sotilaskapellimestarin tutkintoon vaadittavia aineita. Niitä olivat muun muassa soinnutus sekä ”sotilaskapellimestarisoitinnus”. Fransmanilla oli nyt valittavanaan kaksi tietä: joko edetä sotilaskapellimestariksi tai jatkaa harjoittelua saadakseen paikan ammattiorkesterista. Jälkimmäinen ura olisi kuitenkin edellyttänyt parempia harjoittelun välineitä sekä pätevää opettajaa. Käyrätorvensoitto kiinnosti Fransmania enemmän kuin kapellimestariopinnot, mutta pätevän soitonopettajan puuttuessa hän päätti keskittyä hankkimaan itselleen sotilaskapellimestarin pätevyyden.¹¹⁴

Koska Fransmanin opettajat eivät esiintyneet solisteina, hän saattoi kuulla heidän soittoaan pääasiassa Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa.¹¹⁵ Mitä enemmän hän kuunteli heidän esityksiään, sitä kriittisemmin hän alkoi suhtautua heidän taitoihinsa.¹¹⁶ Erityisesti eräs konsertti jäi hänen mieleensä, sillä sen aikana hänelle valkeni näiden käyrätorvensoittajien todellinen ammatillinen taso:



Andreas Saarman, Fransmanin käyrätorvensoiton opettaja vuosina 1927–1930.

[...] se figelisti Huberman oli täällä. Ja soitettiin Beethovenin viulukonsertti. Ja mä en viitti sano mitään nimiä, kuka nyt soitti sitä käyrätorvee mutta [...] se oli niin arvostelun alapuolella koko se soitto. Ja silloin mulle tuli semmonen mieleen, että mun täytyy oppia tätä käyrätorvea soittamaan niin että siitä tulis jotakin.¹¹⁷

Konsertin solisti oli aikansa kuuluisimpia viuluvirtuoseja, puolalainen Bronislaw Huberman.¹¹⁸ Beethovenin viulukonserton toisessa osassa (*Larghetto*) ensimmäisen käyrätorven osuus sisältää arkoja äänenottoja, jotka vaativat onnistuakseen varmaa huulitekniikkaa. Pienikin virheliike huulissa, puhalluksen paineessa tai hengityksen ajoituksessa voi saada aikaan ikävän ”kiksin” eli osumisen väärään säveleen.¹¹⁹ Herkän tunnelmallisessa hitaassa osassa se ei valitettavasti jää yhdeltäkään kuulijalta huomaamatta.

Se, että käyrätorvensoittajat eivät hallinneet osuuksiaan kuuluisan solistin konsertissa, järkytti Fransmania erityisesti siksi, että hän ymmärsi omien taitojensa olevan yhtä riittämättömät. Jos hän siis aikoi menestyä orkesterimuusikkona, hänen oli pystyttävä kehittymään huomattavasti. Suomessa toimivat ammattikäyrätorvensoittajat eivät häntä pystyneet auttamaan. Niinpä Fransman päätti etsiä opettajaa ulkomailta.¹²⁰

Fransmanin Helsingissä saama musiikkikoulutus kesti kokonaisuudessaan noin yhdeksän vuotta. Lapsena alkanut opiskelu sotilassoittokunnassa antoi hänelle perustaidot sekä soittimen käsittelyssä että yhteissoitossa. Helsingin konservatoriossa Fransman kehitti taitojaan käyrätorvensoitossa ulkomaalaisten orkesterimuusikoiden johdolla viiden lukuvuoden ajan. Opettajien jatkuvan vaihtumisen ja opetuksen puutteiden vuoksi hänen koulutuksensa jäi etenkin tekniikan osalta kesken. Se, että Fransman jo 21-vuotiaana onnistui saamaan vakituisen kiinnityksen Helsingin kaupunginorkesteriin, on laskettava hänen oman kunnianhimonsa ansioksi. Soitinkohtaisen harjoittelun lisäksi hän osoitti määrätietoisuutta musiikin teoria-aineiden opiskelussa. Fransmanin tilanne oli kuitenkin monen vuoden ajan huonompi kuin puupuhallinopiskelijoilla epäpätevien käyrätorvensoiton opettajien hidastaessa hänen kehitystään.¹²¹

Fransman ei löytänyt itselleen esikuvia Helsingin konservatoriosta eikä kaupunginorkesterista. Hän ei pystynyt muusikkona samastumaan ulkomaisiin äänenjohtajiin eikä heidän soittonsa innostaneet häntä taiteellisessa mielessä. Fransmanilla oli kuitenkin luontaiset fyysiset ja musiikilliset edellytykset käyrätorvensoittoon. Muutoin hän ei olisi lähes pelkällä sinnikkyydellään pystynyt edistymään Helsingin kaupunginorkesterin muusikoilta vaaditulle tasolle. Fransmanilla oli voimakas kunnianhimo sekä halua kehittyä korkeatasoiseksi ammattilaiseksi. Opiskeluun häntä oli kannustanut erityisesti Lenni Linnala, joka jo Valkoisen Kaartin soittokunnassa oli opettanut hänelle korkeatasoisen orkesterisoiton kriteerit. Oman ammatillisen päämäärän muotoutuminen johdatti Fransmanin uran suuntaan, joka tuli vaikuttamaan koko suomalaisen käyrätorvensoiton kehitykseen ja luonteeseen.

1 Konstantininkadun nykyinen nimi on Meritullinkatu.
 2 Vahtola 2003: 256.
 3 Viljanen 1955: 186.
 4 Franck 1986.
 5 Fransman Holger, muistiinpanot 1982. Turun kasarmi sijaitsi nykyisen Lasipalatsin paikalla (Mannerheimintie 22–24).
 6 Fransman Holger, haastattelu 1986/I; muistiinpanot 1982.
 7 Karjalainen 1997: 4. Fylgian soittokunnasta en ole löytänyt tarkempia tietoja. Todennäköisesti kyse oli ruotsinkielisestä nuorisoseurasta. Vita Regementets musikkår kuului Helsingin ruotsinkieliseen suojeluskuntaosastoon. Suojeluskunnat olivat 1920- ja 1930-luvuilla kiinteässä yhteydessä sotaväen toimintaan. Vuonna 1927 niillä oli yhteensä 144 soittokuntaa sekä oma ylikapellimestari (Vuolio 2006: 56–57).
 8 Fransman Åke, haastattelu 2001. Åke Fransmanin mukaan hänen isänsä soitti joko bariton- tai tenoritorvea.
 9 Standertskjöld 2006: 96, 109–110.
 10 Arvi Kivimaa oli kirjailija, runoilija ja esseisti, joka toimi 1930-luvulla Tampereen teatterin ja Helsingin Kansanteatterin johtajana. Ennen teatteriuuraansa hän matkusteli laajasti Euroopassa. (Kalemaa 2003: 138.)
 11 Kivimaa 1930: 27.
 12 Jalkanen 1989: 246, 31–33. Aluksi eurooppalainen jazz oli täysin nuottisidonnaista ja improvisointi tuntematonta. Radion ja äänilevyjen välityksellä estystaspaan liittyvät käytännöt tiedostettiin vähitellen. Tällöinkin eurooppalainen intonaatio ja fraseeraus poikkeavasti jyrkästi New Orleans- ja Chicago-tyylin perinteistä (Jalkanen 1989: 33). Vuonna 1926 Suomeen saapui amerikansuomalaisia jazzmuusikoita, joista Wilfred Tuomikoski, Leo Adamson ja Merle Wilkin jäivät joksikin aikaa opettamaan tällaisille muusikoille ”oikeata” jazzin taitoa (Haavisto 2000).
 13 Fransman Holger, muistiinpanot 1982.
 14 Fransman Åke, haastattelu 1997.
 15 Kesällä 1913 Helsingissä vierailut belgialainen lehtimies Jules Leclercq kertoi Esplanadin ilmapiiirin olleen sellainen, että ”luulisi olevansa Tuilleriesssä tai Champs Elysées’llä”. Vastaavaa ”pariisilaisitunnelmaa hän ei ollut tavannut Pietarissa, Tukholmassa eikä muissakaan pääkaupungeissa”. (Siteeraukset Leclercqin 1914 ilmestyneestä kirjasta *Finlande aux mille lacs*: ks. Järvenpää 2006).
 16 Opetuspataljoona muuttui vuonna 1827 Suomen Opetustarkk’ampujapataljoonaksi ja vuonna 1829 Henkivartioiden Suomen tarkk’ampujapataljoonaksi. Samaan aikaan joukko-osasto, johon soittokunta kuului, alettiin kutsua Suomen kaartiksi. Mainitusta vuodesta alkaen soittokunta alkoi vierailla kesäisin Krasnoje selon leirillä Pietarissa, missä se esiintyi monille Euroopan kuninkaallisille (Vuolio 1999: 2; 2006: 42, 46).
 17 Vuolio 2006: 42–43, 46. Nykyinen Kaartin Soittokunnan nimellä toimiva soittokunta on 1800-luvun alkupuolelle ulottuvan yhtäjaksoisen historian perusteella Suomen vanhin ammattiorkesteri.
 18 Vuoden 1861 keisarillisen julistuksen mukaan Kaartin soittokuntaan tuli kuulua kahdeksan käyrätorvea. Torvia oli neljää eri viritystä (G, F, Es ja C), kaksi kappaletta kutakin. (Karjalainen 1995a: 26.)
 19 Uudet soitinkokoonpanot liittyivät yleisen asevelvollisuuslain voimaantuloon. 24.11.1880 annetun keisarillisen julistuksen mukaan Kaartin soittokunnassa tuli olla kuusi käyrätorvea, joista neljä F-vireisiä ja kaksi Es-vireisiä. Lisäksi oli neljä es-vireistä alttorvea. (Karjalainen 1995a: 27) Asetuksen päivämäärä on vakiintunut nykyisten suomalaisten varuskuntasoittoikuntien vuosipäiväksi.
 20 Es-korнетin soittaminen torviseitsikossa on raskasta, sillä sen osuudet sijoittuvat partituurin ylärekeriin. Esimerkiksi orkesterimusiikki sovituksessa viuluosuudet kirjoitetaan es-korнетille, ja ne vaativat usein virtuosomaista tekniikkaa. Klarineteilla osuudet ovat huomattavasti helpommin soitettavissa.
 21 Vuolio 2006: 44. Saksalais-syntyinen Ernst Wilhelm Floessel (1819–1874) toimi Kaartin soittokunnan kapellimestarina vuosina 1853–1874.
 22 Venäläinen sotilasmusiikkilutruuri vaikutti 1800-luvun alusta lähtien etenkin preussilaiseen soitinrakennukseen. Muun muassa Wilhelm Wiprecht, joka konstruoï ensimmäisen venttiili-

tuuban vuonna 1835, suosi venttiilitorvissaan venäläisten metsästystorvien putkiston kartioimaista rakennetta. (Karjalainen 1995a: 12, 25, 40–42, 49.)
 23 Vuolio 2006: 44–46.
 24 Leander järjesti kaikista suomalaisista soittokunnista kootun suurtorvisoittokunnan konsertteja tietyvästi vuosina 1888–1892 (Karjalainen 1995: 72). Konserttiohjelmat olivat kunnianhimoisia: esimerkiksi vuonna 1891 kuultiin Tšaikovskin alkusoitto ”1812” sekä finaali Paciuksen oopperasta *Kaarle-kuninkaan metsästys* (*Nya Pressen* 29.10.1891). Berliinissä tällaisia satojen sotilasmuusikoiden ”massakonsertteja” (Massen-Konzerte) oli järjestetty vuodesta 1837 lähtien (Ahrens 1986: 91). Wilhelm Wiprecht johti soittokuntien ”massaspektaakkelin” myös Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1867 (Allihn 1991: 54).
 25 Adolf Leanderin (1833–1899) syntymävuodesta on erillaisia tietoja. Useimmiten mainitaan vuosi 1833, mutta syntymävuodeksi on annettu myös 1832 (Karjalainen 1995a: 106, viite 263).
 26 Franck 1986.
 27 Ibid.
 28 Allinniemi 1992: 7.
 29 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
 30 Rosberg 1981: 16.
 31 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
 32 Franck 1986.
 33 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
 34 Leanderin ja Apostolin aikana torvisoittokunnat olivat esittäneet sinfoniaorkesterille sävellettyjä teoksia kuten Tšaikovskin *Capriccio Italien* ja alkusoitto ”1812”, Beethovenin alkusoitto näytelmään *Egmont* tai Lisztin *Unkarilaisia rapsodioita*. Myös vuosina 1901–1918 toiminut Helsingin Torvisoittokunta soitti Apostolin johdolla Beethovenin ja Tšaikovskin orkesteriteoksia sekä oopperamusiikin sovituksia (Karjalainen 1995a: 54; Helsingin Torvisoittokunnan ohjelmat Esplanadin kappelissa 13.6.1907 sekä 31.5.1915, Helsingin yliopiston kirjaston Helmi-tietokanta 27.6.2006).
 35 Lenni Linnala (1878–1947) (oik. Johan Leonhard Linnala, aik. Borgman) toimi Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan kapellimestarina vuosina 1925–32 sekä Karjalan Kaartin Rykmentin soittokunnan kapellimestarina Viipurissa vuosina 1933–38. Helsingin Konservatorion soitinnuksen opettajana hän toimi vuosina 1927–33. (Virtamo 1978: 81.) (Muut Linnalan uraan liittyvät tiedot: ”Kapellmästare Lenni Linnala. Några biografiska uppgifter.” *Viborg Underrättelser* 31.10.1933.
 36 Kauko Karjalainen liittää Linnalan niiden sotilaskapellimestereiden joukkoon, jotka ovat kartuttaneet suomalaisen soittokuntien ohjelmistoa ja uudistaneet niiden soitinnusta, mutta joiden työ on jäänyt pitkälti julkisuudelta huomaamatta (Karjalainen 1995a: 95).
 37 Linnala 1931: 84.
 38 Paavo Talvion mukaan Linnala sai näiden orkesterien johtajilta sekä neuvoja että nuottimateriaalia (Talvio 1980: 33).
 39 Puupuhaltimien liittämistä torvisoittokuntaan oli Suomessa kokeillut jo vuonna 1910 Wiipurin Janitsaariorkesterin perustaja Johan Willgren, joka itse oli klarinetisti (Karjalainen 1995a: 73–75).
 40 Linnalan aktiivisuus ja perusteellisuus soittokuntien ohjesäännön muuttamisessa näkyi hänen ehdotuksissaan, jotka hän laati vastaukseksi kapellimestareille osoitettuun kiertokirjeeseen 5.10.1923 (3. divisioonan soittokuntaohjesääntökomitean kirje, Sota-arkisto).
 41 Fransman 1978: 9–10. Jo vuonna 1918 Axel Stenius, Erkki Melartin ja Alexei Apostol olivat laatineet uuden ohjesoittoimistöehdotuksen itsenäisen Suomen armeijan soittokunnille. Siinä kaartien soittokunnille annettiin lupa ottaa käyttöön puupuhaltimet. (Ampuja 1988: Liite 4.2; Pääesikunnan tiedotusosaston pysyvämääräyskokoelma E 1:1.) Uudistusta ei kuitenkaan toteutettu ylempien hallintotasojen erimielisyyksien vuoksi. Linnalan vuonna 1926 toteuttamat soitinkokoonpanot vastasivat pitkälti aikaisempaa, vuonna 1918 annettua ehdotusta. Erona oli vain, etteivät saksofonit olleet uudessa kokoonpanossa vaihtoehtoisia oboiden ja fagottien kanssa, vaan ylimääräisiä sivusoittoimia. (Vuolio 1995: 147.)

- 42 Helsingin musiikkiopisto muuttui Helsingin Konservatoriksi vuonna 1924.
- 43 Talvio 1980: 48.
- 44 Heitä olivat muun muassa klarinetisti Sven Lavela (aik. Lodman), oboisti Asser Sipilä, trumpettisti Uno Koivu ja pasunisti Olavi Lampinen.
- 45 Helsingin Konservatorion vuosikertomus 1926–1927. Sotilasosasto-osaston kurssit 1926–31 (Sibelius-Akatemian-kokoelma: SibA 5/55, Kansallisarkisto. Käsikirjoituskokoelma).
- 46 Vuolio 1995: 140.
- 47 Linnala 1931: 84.
- 48 Linnala 1931: 85.
- 49 Dahlström 1982: 103–105; Ranta-Meyer 2007: 76.
- 50 Hyttinen 1989: 203.
- 51 Kokeita seurasi armeijan musiikkiasiantuntijain lautakunta, johon kuuluivat musiikkiopiston johtaja Erkki Melartin, ylikapellimestari Alexei Apostol, everstit Stenius, Wallenius, Olenius, Nurmio ja Procopé sekä majuri Nurmi ja kapteeni Eino Pietiläinen. (Linnala 1927: 154.)
- 52 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 53 Bernsin salonkiravintolassa (Berns Salonger) olivat esiintyneet 1860- ja 1870-luvuilla mm. August Meissnerin johtama sinfoniaorkesteri sekä Eduard Straussin wieniläinen konserttiorkesteri. 1890-luvulla paikka tuli kuuluisaksi uskaliaista variete-ohjelmistaan. (Rosell 1989: 5–8, 11, 15–16, 20.) Suomalaisista orkestereista ”Bernissä” olivat esiintyneet mm. Filip von Schanzin ”suomalainen orkesteri” 1860-luvulla (Salmenhaara 1995: 459) sekä Turun torvisoittokunta 1900-luvun alussa (Karjalainen 1995a: 8–9).
- 54 Göta Livgardes musikkår vieraili Suomessa vuonna 1924 ja Västerbottens regementes musikkår vuonna 1925.
- 55 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
- 56 ”Lenni Linnala — 50 år som musiker”. *Hufvudstadsbladet* 1.11.1943.
- 57 Fransman 1978: 9.
- 58 Ohjelmistoon kuuluivat alkusoitot Mozartin *Taikahuiluun*, Beethovenin *Egmontin* ja Wagnerin *Lohengrinin* sekä Kajanuksen, Kuuolan, Sibeliuksen ja Palmgrenin orkesteriteoksia.
- 59 ”Orkesterdirigenten dirigerade med temperament och djup förståelse och imponerade genom sin allvarliga hängivelse åt den rena musiken ... Alla dessa kompositioner vore avsedda för sinfoniaorkester, varför de också fordrade en betydlig musikkännedom.” (*Kreis*-lehti, sitaatti ja käännös ruotsiksi: *Viborg Underrättelser* 31.10.1933.)
- 60 “[...] den finska orkesteren utförde den med en lätthet och sådana nyanser att ett fullkomligt intryck av symfoniorkester erhöles [...]”. (*Latois*-lehti, sitaatti ja käännös ruotsiksi: *Viborg Underrättelser* 31.10.1933.)
- 61 “[...] från första ögonblicket imponerar den genom klangskönhet och förträfflig ensemble [...]. Det är mycket svårt att skapa en så utomordentlig ensemble och måste räknas den finska kapellmästaren till största förtjänst. Tack vare temperament och djup musikalisk förståelse har han fört sin orkester till klangskönhetens och disciplinens höjdpunkt.” (*Latois*-lehti, ks. edellinen viite. Sitaatti ja käännös ruotsiksi: *Hufvudstadsbladet* 1.9.1926.)
- 62 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 63 Rosell 1989: 7–8.
- 64 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 65 Berns salonger, ohjelmalehtiset 3.6. ja 16.6.1926 sekä ohjelmalehtinen 30.9.1926 (Fransmanin leikekirja).
- 66 ”Det både höres och synes att musikkårens medlemmar äro söner av ett folk, som inom sig äger sådana musikens stormän som Sibelius, Kajanus, Melartin, Palmgren och flera. Man blir vid åhörandet an kårens prestationer lika tillfredsställd med dess utmärkta rytm och precision som man blir det med avscende på programvalen. Kårens ledare, Lenni Linnala, är utan tvivel en utmärkt dirigent och fint kultiverad musiker. Och hans sjetter hava alla gått i en utmärkt skola; detta kan man vid ett lyssnande till kårens olika stämgrupper genast märka.” (Nimimerkki G.G., *Musikern* 16.9.1926: 280.) (Elli erikseen ole mainittu, sitaattien käännökset tekijän.)
- 67 Soittajakorpraalit olivat koko 1920-luvun ajan lähes säännöllisesti valtion alimmassa palkkaluokassa (Vuolio 1995: 140).
- 68 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 69 Fransmanin mukaan Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta oli kutsuttu myös Tukholman konserttitalon viikkäisiin. (Fransman 1978: 10; Fransman, haastattelu 1986/I). Soittokunnan osallistumisesta uuden konserttitalon tilaisuuksiin syksyllä 1926 en kuitenkaan ole löytänyt tietoja.
- 70 Lenni Linnalan haastattelu. *Hufvudstadsbladet* 3.10.1926.
- 71 *Viipurin taidepakinoita* 6–10, huhtikuu 1937–38, s. 27. Tämä lehden juhlanumero oli omistettu Lenni Linnalalle tämän 60-vuotispäivän johdosta.
- 72 *Åbo Underrättelser* 24.9.1926.
- 73 Lenni Linnalan haastattelu. *Hufvudstadsbladet* 3.10.1926.
- 74 Alexei Apostol (1866–1927) tuli lapsena Suomeen Kaartin soittokunnan muusikkojen mukana Turkin sodasta. Hän opiskeli Helsingin musiikkiopistossa käyrätorvensoittoa Adolf Leanderin johdolla. Myöhemmin hän täydensi musiikinopintojaan Saksassa ja Itävallassa. Vuonna 1905 Apostol avasi Helsingissä musiikkikaupan (A. Apostols Nor & Instrumenthandel) ja vuonna 1906 hän alkoi kustantaa nuotteja. Apostolin välityksellä Suomeen alettiin tuoda lisäksi vaskipuhaltimia Berliinistä C. W. Moritzin liikkeestä. (Karjalainen 1995a: 107; Westerholm 1995b: 12.)
- 75 Fransman, haastattelu 1986/I. Max Hauswald oli syntynyt Dresdenissä vuonna 1877 ja tullut Suomeen joskus 1900-luvun alussa. Hän toimi täällä pianistina ja sovitte musiikkia elokuviin. Vaikka Hauswaldilla ei Suomen armeijassa ollut sotilasarvoa, hän toimi Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan varakapellimestarina vuosina 1920–1925 sekä armeijan virallisena sovittajana ja nuotinkirjoittajana vuosina 1925–1927. Soitto-oppilaskoulun varajohtajaksi hänet valittiin vuonna 1926. (Karjalainen 1995a: 75, viite 201.)
- 76 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 77 Marvia & Vainio 1993: 406–407.
- 78 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 79 Fransman 1978: 10.
- 80 Helsingin musiikkiopiston oppilasmatrikkeli 1922–1928, nro 2080. Otto Labahn toimi Helsingin kaupunginorkesterissa vuosina 1911–1912 ja 1919–1925 vuorottelevana ensimmäisen käyrätorven soittajana (Ringbom 1932: 91; Helsingin kaupunginorkesterin taitelijasopimukset, Helsingin kaupunginarkisto).
- 81 Heino toimi kaupunginorkesterin käyrätorvensoittajana vuosina 1925–1929 ja 1930–1942 (Jyrkiäinen 1993: 670).
- 82 Fransman, haastattelu 1994.
- 83 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 84 Fransman, haastattelu 1979/I.
- 85 Helsingin Konservatorion nimikirjaan Fransman on kuitenkin merkitty oppilaaksi 9.9.1926 lähtien. (Helsingin musiikkiopisto. Oppilasmatrikkeli 1922–1928, nro 2360. SibA 5/11).
- 86 Fransman, haastattelu 1994.
- 87 Ensimmäinen soitto-oppilaskurssi, jolle otettiin myös vaskipuhaltajia, alkoi vuonna 1930.
- 88 Leander soitti viulua ja käyrätorvea mm. Paciuksen, von Schantzin ja Emanuelin orkestereissa. (Ehrström 1965: 175, 177). Jukka Vuolio mainitsee hänen soittaneen edellisten lisäksi vielä baritonitorvea (Vuolio 2006: 37).
- 89 Karvonen 1957: 77–78; Vuolio 2006: 37.
- 90 Leanderin *Torvisoitannon oppikirjasta* sekä hänen opetukseltaan vaskipuhallinluokalla ks. tarkemmin Karjalainen 1995a: 6; Heikkilä 2004: 4–5.
- 91 Orkesterikoulu toimi lähes kolmekymmentä vuotta ja se oli Helsingin ensimmäinen merkittävä kotimaisten orkesterimuusikkojen koulutuslaitos. Robert Kajanuksen orkesterikoulusta ks. tarkemmin Ringbom 1932: 69–72 ja Vainio 2002: 166–167; 238–251.
- 92 Marvia & Vainio 1993: 109. Thierbachin nimeä ei kuitenkaan löydy Ringbomin kirjoittamasta Helsingin kaupunginorkesterin 50-vuotishistoriikista (1932).
- 93 Karvonen 1957: 91.
- 94 Jaan Denisovits Tamm (1875–1933) oli saanut oppinsa Pietarin konservatoriossa Friedrich Homiliukselta 1890-luvulla. Hän

- toimi itse laitoksen opettajana vuosina 1897–1918 (professorina vuodesta 1908 alkaen) sekä Tallinnan konservatorion professorina 1920–33 (sekä 1923–33 johtajana). (Pizka 1986: 468; *Eesti muusika biograafine leksikon* 1990: 248.)
- 95 Tammin käyrätorvikoulu sisältyy Fransmanin nuottikokoelmaan, joka on nykyisin Suomen Käyrätorviklubin hallussa.
- 96 Vuonna 1933 Köhlik palasi Tallinnaan, missä toimi vuoteen 1941 Eestin radio-orkesterin soolokäyrätorvensoittajana (*Eesti muusika biograafine leksikon* 1990: 104).
- 97 Fransman, haastattelu 1994.
- 98 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 99 Åke Fransman, haastattelu 2001.
- 100 Helsingin musiikkiopiston oppilasmatrikkeli 1922–1928, nro 2360. Opiskelusta annettiin lukukausittain peräti kolme arvostusta, jotka olivat ”ahkeruus” (ruots. flit), ”kyky” (begävning) ja ”edistys” (framsteg). Lisäksi matrikkeliin merkittiin viikottaisten oppituntien ja poissaolojen määrä.
- 101 Helsingin musiikkiopiston oppilasmatrikkeli 1922–1928, nro 2360.
- 102 Holger Fransmanin päästötodistus Helsingin Konservatorion 20.5.1942. Kappale esiintyi erilaisissa konserttiohjelmissä myös nimellä ”Ricordanza oopperasta Medusa”.
- 103 *Muusikerilehti* nro 5/1932: 6. Massowin opettaja Paul Rembt on laatinut käyrätorvensoiton harjoitus- ja opiskelumateriaaleja, joita Massow mahdollisesti käytti opetuksessaan Helsingin konservatoriossa.
- 104 Fransman, haastattelu 1994.
- 105 *Suomen Sosialidemokraatti* 22.5.1931, nimimerkki ”-la.”.
- 106 ”...fullig, men väl mörkfärgad ton” (*Hufvudstadsbladet* 22.5.1931, nimim. ”S. P-n.”).
- 107 *Uusi Suomi* 22.5.1931, nimim. ”Y.S.”.
- 108 Edellä mainittujen lehtien lisäksi oppilasesitykset arvioitiin *Suomenmaassa ja Ajan Sanassa*.
- 109 Holger Fransmanin päästötodistus, Helsingin Konservatorio 20.2.1942.
- 110 Ibid.
- 111 Helsingin Konservatorio muuttui Sibelius-Akatemiaksi vuonna 1939.
- 112 Fransman, haastattelu 1994; haastattelu 1986/I.
- 113 Fransman, haastattelu 1994.
- 114 Åke Fransmanin mukaan hänen veljensä piti sotilaskapellimestariopintoja vain lisäkoulutuksena, ei opintojen päämääränä (Åke Fransman, haastattelu 2001).
- 115 Jotkut Fransmanin opettajat soittivat kamarimusiikkia. Andreas Saarman oli esiintynyt 9.2.1919 Sulho Rannan sävellyskonsertissa teoksessa *Suite symphonique* op. 15. Victor Massow soitti 2.12.1930 puolestaan Mozartin kvinteton pianolle ja puhaltimille Es-duuri KV 452. (Mustaniemi 1988: liite 3.)
- 116 Fransman, haastattelu 1979/I; haastattelu 1994.
- 117 Fransman, haastattelu 1979/I.
- 118 Bronislaw Huberman (1882–1947) esiintyi Helsingin yliopistolla ensi kerran vuonna 1909, minkä jälkeen hän konsertoi Suomessa kymmeniä kertoja aina 1930-luvulle saakka (Lappalainen 1994: 119).
- 119 ”Kiksiksi” kutsutaan virhettä sävelen alukkeessa (alunperin saks. gickzen, geckzen = sysätä, antaa alkupotku).
- 120 Fransman, haastattelu 1986/I.
- 121 Esimerkiksi Armeijan Soitto-oppilaskoulun opettajina toimineet huilisti Michele Orlando ja klarinetisti Kusti Aerila olivat paitsi kaupunginorkesterin äänenjohtajia, myös aktiivisesti esiintyviä solisteja (ks. Mustaniemi 1988: liite 3). Kusti Aerilan muusikon urasta ks. myös Helistö 2005.

2 OPINTOMATKA WIENIIN

Opintomatka Wieniin ja Salzburgiin vuonna 1931 muodostui Fransmanin uran käännekohtaksi. Sen aikana hän perehtyi wieniläisen käyrätorvikoulun opetusmenetelmiin ja ihanteisiin. Wienin Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajan, Karl Stieglerin johdolla Fransman opetteli wieniläisen koulun käytännöllisiä harjoitusmetodeja ja tutustui sen laajaan oppimateriaaliin. Käytännön taitojen opiskelun ohella hän tutustui wieniläiseen orkesteritraditioon ja sointityyliin. Tämä tapahtui Salzburgissa, minne Fransman matkusti Stieglerin ja tämän tulevan seuraajan, Gottfried von Freibergin kanssa. Kesällä 1931 Salzburgin musiikkijuhlilla esiintyi kuuluisia kansainvälisiä kapellimestareita ja laulusolisteja. Stieglerin ansiosta Fransman sai tilaisuuden seurata huippukapellimestarien työskentelyä Wienin Filharmonikkojen kanssa. Salzburgissa Fransman kuuli myös ensi kertaa Stieglerin soittavan konserteissa. Samalla hän sai huomata, millaista arvonantoa tämä nautti yleisön, kapellimestarien ja muusikkokollegojensa keskuudessa. Stieglerin tulkinnat, hänen käyrätorvensa sointi ja hänen asemansa alansa auktoriteettina antoivat Fransmanille hänen kaipaamansa esikuvan. Salzburgissa Fransman sai myös esiintyä Wienin Filharmonikkojen käyrätorviryhmän kanssa. Liikkuessaan Stieglerin seurassa taiteilijapiireissä hän tutustui orkesterimuusikoihin ja muihin musiikkijuhlien esiintyjiin. Samalla hän sai nauttia leppoisasta itävaltalaisesta seurustelutyylisestä ja kulinarismista. Nämä kokemukset vaikuttivat osaltaan Fransmanin myöhempään muusikon ja pedagogin profiliin.

2.1 Wieniläisen soinnin jäljillä

Apurahaa huippuvalmennukseen

Sodan jälkeinen ensimmäinen noususuhdanne sekä 1920-luvun modernit virtaukset olivat tarjonneet parikymmenvuotiaalle Fransmanille suuria tulevaisuuden toiveita. Musiikin alalla radio-toiminnan, äänilevyteollisuuden ja äänielokuvan kehitys laajensi muusikoiden työkenttää ja avasi uusia ammatillisia näkymiä. Fransman oli jo päättänyt lähteä ulkomaille ja asettanut opiskelulleen korkeat tavoitteet, kun lupaavasti alkanut nousukausi pysähtyi ja lama iski Suomeen vuonna 1930. Yleismaailmallinen talouskriisi vaikeutti kansainvälistä kauppaa ja huononsi elintarviketilannetta kaupungeissa. Maaseudulta Helsinkiin hakeutuneesta väestöstä suuri osa jäi ilman töitä ja työttömyys uhkasi levitä kaikkiin yhteiskuntaluokkiin. Ankara säästökuuri ja menojen karsiminen alensivat palkkoja jyrkästi.¹ Köyhyys pakotti ihmiset turvautumaan panttilainaamoihin, velanottoon, ilmaiseen ruuanjakeluun ja köyhäinapuun. Rikollisuus kasvoi ja sitä lisäsi osaltaan kieltolaki, joka toi mukanaan salakuljetusta ja pirtukauppaa.²

Lama sekoitti Fransmanin toiveisiin huolen perustoimeentulosta. Palkkojen aleneminen ja yleinen työttömyys saattoivat toisaalta vauhdittaa hänen hakeutumistaan ulkomaiseen koulutukseen. Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan soittajakorpraalina hänellä oli ollut säännöllinen, mutta vaatimaton palkka sekä asunto. Perheen vanhimpana poikana hän tunsu varmasti huolta äitinsä ja veljiensä toimeentulosta. Alexander Fransmanin kuoltua 41-vuotiaana vuonna 1924 nuorin poika Åke oli jouduttu lähettämään maaseudulle sukulaisten kasvatettavaksi.³

Ehkä Fransman näissä olosuhteissa vuoden 1930 alkupuolella harkitsi eri vaihtoehtoja opintomatkinsa kohteeksi. Hän tunsu kaupunginorkesterin ulkomaalaisia puhallinmuusikkoja, joiden avustuksella olisi voinut saada yhteyden esimerkiksi saksalaisiin konservatorioihin. Fransmanin silloinen käyrätorvensoiton opettaja Victor Massow olisi ehkä pystynyt suosittelemaan hänelle pätevää opettajaa Berliinistä tai Dresdenistä. Saksan suurkaupungeissa talouskriisi alkoi kuitenkin näihin aikoihin aiheuttaa yhä enemmän levottomuuksia. Eri puolueiden aseelliset kaartit tappelivat kaduilla ja toreilla ja Berliinissä tällaisissa mellakoissa kuoli kymmeniä ihmisiä keväällä 1929.⁴ Suomen muusikkopiireissä liikkui myös huolestuttavia uutisia Saksan musiikkielämästä. Niitä kertoi muun muassa Keski-Euroopan konserttilavoja kiertänyt, pitkää aikaa Helsinkiin saapunut Georg Schnéevoigt. *Hufvudstadsbladetin* haastattelussa marraskuussa 1930. Hän oli avoimen huolestunut Saksan tilanteesta, sillä kolmekymmentä oopperataloa oli jouduttu sulkemaan ja konsertit kärsivät vakavasta yleisöpulasta.⁵ Levottomuudet ja musiikkielämän kriisi saivat todennäköisesti Fransmanin hylkäämään ajatuksen lähdestä Berliiniin tai Leipzigiin, minne monet suomalaiset musiikinopiskelijat olivat hakeutuneet jatko-opintoihin. Suurin este Keski-Euroopan musiikkimetropoleihin pääsylle oli kuitenkin taloudellinen. Fransmanille ainoa mahdollisuus toteuttaa opintomatka oli saada apuraha.

Syksyllä 1930 Fransman ryhtyi hakemaan apurahaa, vaikka vain harvoille suomalaisille puhallinmuusikoille oli myönnetty avustusta ulkomaisiin opintoihin.⁶ Yleensä apurahojen saajat olivat laulajia, pianisteja tai jousisoittajia. Fransman sai kuitenkin yritykselleen tukea Lenni Linnalalta, joka oli itse opiskellut vuoden verran Weimarissa.⁷ Linnala suunnitteli ja laati Fransmanin hakemuksen sanamuodon, mikä käy ilmi siitä, että se on kirjoitettu hänen käsialallaan. Hakemuksen tueksi tarvittiin kuitenkin arvovaltaisia suosittelevia. Fransmanin aikaisemmista opettajista Helsingin Konservatorion rehtori Erkki Melartin tai Muusikkojen Liiton puheenjohtajana toiminut Lenni Linnala olisivat tulleet kyseeseen, mutta Fransman päätti pyytää suositusta Suomen esittävän säveltaiteen kaikkein arvovaltaisimmalta henkilöltä. Hän oli Robert Kajanus, joka kuului asiantuntijana useisiin musiikkielämän hallinto-organisaatioihin.⁸

Hakemuksessaan Fransman mainitsi aiemmat musiikinopintonsa ja toimensa eri orkestereissa. Näitä olivat sotilassoittokuntien ja Helsingin Konservatorion oppilasorkesterin lisäksi ”palkkioharjoittelijan” toimi Helsingin kaupunginorkesterissa vuosina 1928–1930 sekä avustustehtävät Helsingin Orkesteriyhdistyksen ja Suomen Laivastoyhdistyksen orkestereissa. Tärkein meriitti oli vakiinainen kiinnitys Helsingin kaupunginorkesterin viidennen käyrätorvensoittajan toimeen syksyllä 1930. Opiskelukohteekseen Fransman ilmoitti Tallinnan, ja tulevaksi opettajakseen entisen Pietarin hoviorkesterin soolokäyrätorvensoittajan Jaan Tammin.⁹ Tammia oli Fransmanille joko suositellut hänen silloinen opettajansa Andreas Saarman tai sitten Tamm oli ainoa korkeakouluprofessori, jonka Fransman tunsu maineen perusteella. Hakemuksessaan Fransman toi esiin vielä suomalaisen käyrätorviopetuksen puutteellisuuden sekä halunsa edetä tulevaisuudessa kaupunginorkesterin äänenjohtajaksi:

Kun niin sanoakseni huippuvalmennuksen saaminen käyrätorven soitossa ei nykyoloissa ole täällä mahdollista, niin olen aikonut pyrkiä tällä alalla kuuluisan professori Tammin oppilaaksi Eestiin, voidakseni hänen johdolla valmistua päteväksi vaativimpiinkin tehtäviin, joihin miltei poikkeuksetta on täytynyt valita muukalaisia soittotaitelijoita.¹⁰

Kajanus jos kuka tunsu suomalaisten puhallinmuusikoiden koulutuksen ongelmat. Hänhän oli perustanut pääkaupunkiin orkesterikoulun saadakseen orkesteriinsa päteviä kotimaisia muusikoita. Vielä vuonna 1930 hän vastasi henkilökohtaisesti Helsingin kaupunginorkesterin muusikkojen

Herra Holger Fransman on nuori, toiveikas
soittaja, joka ansaitsee avustusta musiikaali-
sissa feytkimyksissään. Pyytän sen vuoksi
saada parhaimmin suositella häntä saamaan
sitä apurahaa, jota hän opintomatkaa varten
ansoo.

Helsinki 10 p. syysk. 1930.

Robert Kajanus

Robert Kajanusen Holger Fransmanille kirjoittama suositus.

kiinnityksistä. Kajanus oli myös ollut valitsemassa Fransmania viidennen käyrätorvensoittajan toimeen, joten hänellä oli käsitys tämän kyvyistä. Yleensä Kajanus osoitti nuorempia muusikoita kohtaan pidättyväisyyttä ja häntä oli siksi vaikea lähestyä.¹¹ Fransmanin rohkeutta pyytää arvokkaalta kapellimestarilta suositusta lisäsi ehkä se, että tämä oli joskus auttanut rahallisesti orkesterinsa muusikoita.¹² Suosituksen saaminen Kajanuselta kannatti, sillä sen ansiosta Kordelinin säätiö myönsi Fransmanille 5000 markan apurahan. Yhteensä kolmekymmentäviisi muusikkoa oli hakenut avustusta ulkomaiseen opiskeluun, ja heistä vain viisi instrumentalistiä ja kaksi laulajaa saivat apurahan.¹³ Kajanusen suositus toi Fransmanille toisenkin apurahan Rafael Ahlströmin säätiöltä. Sen suuruus oli 4000 markkaa. Opintomatka Tallinnaan näytti nyt toteutuvan.¹⁴

Wienintorviyhtyeen esitys radiossa

Opintomatkasuunnitelmiin tuli kuitenkin pian yllättävä muutos. Eräänä syysiltana 1930 Fransman etsi radiosta ulkomaisia kanavia kuunnellakseen orkesterikonsertteja. Hän löysi wieniläisen kanavan ja kuuli sieltä Karl Stieglerin käyrätorvikvintetin soittoa. Yhtyeen sointi, sen esittämä musiikki ja esittämistyylit olivat Fransmanille uusi kokemus. Hän ihastui kuulemaansa niin, että päätti hylätä Tallinnan-suunnitelmansa ja pyrkiä Wieniin Stieglerin oppilaaksi.¹⁵

Se ääni, se oli niin täydellistä, semmoista paksua, hienoa [...] että se oli se joka sai minut sillä tavalla päättämään, että tuon tapaista minäkin tahtoisin oppia.¹⁶

He soittivat musiikkia, joka sopi erityisesti käyrätorville, myös juhlallisia fanfaareja, ja kaikki esitettiin niin soinnin kuin dynamiikan suhteen sydämellisellä ilmaisulla — se oli kerta kaikkiaan nautintoa korville! Tämä oli minusta jotain niin erikoista, että päätin heti lähteä Wieniin opiskelemaan tämän suuren käyrätorvensoittajan johdolla.¹⁷

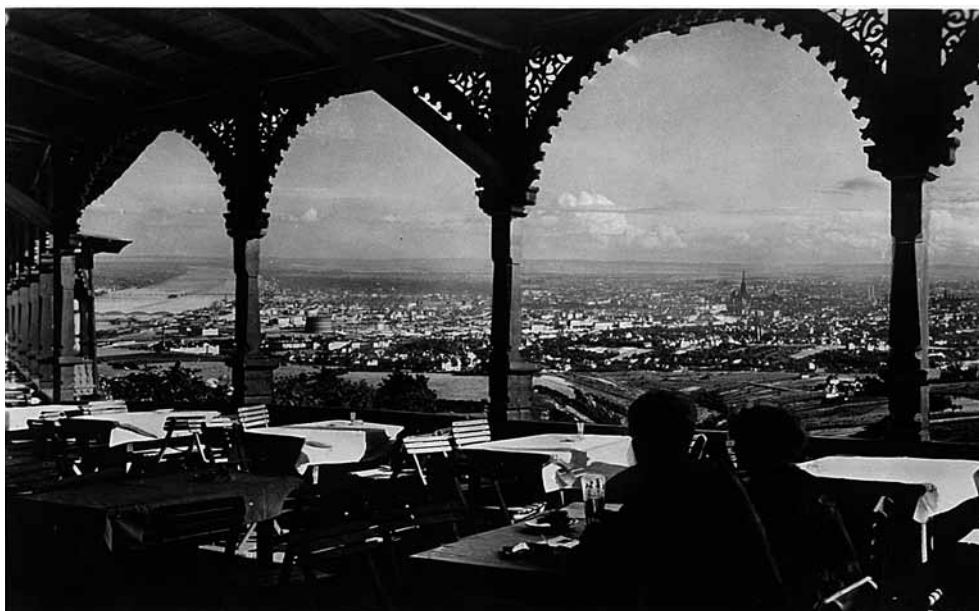
Se, että Fransman sattui kuulemaan wieniläisen yhtyeen soittoa radiossa, oli kohtalonomainen sattuma. Ehkä hänellä oli kuitenkin etukäteistietoja Wienistä ja sen musiikkikulttuurista. Muiden Helsingin Konservatorion oppilaiden tavoin Fransman oli opiskellut musiikin historiaa. Historiantunneilla Bengt Carlson oli juuri edellisvuonna käsitellyt Mannheimin koulun vaikutusta orkesterimusiikkiin sekä wieniläisklassikoihin.¹⁸ Syksyllä 1929 Suomen Musiikkilehdessä oli lisäksi ilmestynyt laajahko artikkeli Wienin musiikkielämästä. Sen kirjoittaja Nikolai van Gilse van der Pals oli kapellimestari, *Hufvudstadsbladetin* musiikkiarvostelija sekä musiikkitieteen tohtori.¹⁹ Viisisivuisessa artikkelissa luotiin houkutteleva kuva musiikkikaupungin maisemista ja wieniläisestä mentaliteetista:

[...] kukkulain ympäröimä kaupunki elämäniloine, rakastettavine asukkeineen, joka pohjois- ja etelä-Euroopan toiselta puolen sekä germaanolais-romaanilaisen lännen ja slaavilaisen idän yhtymäkohtana toiselta puolen onnellisella tavalla yhdistää itämaisen tunteellisuuden ja mielikuvitusvoiman länsimaiseen tarkkuuteen ja ajatuskykyyn [...].²⁰

Van der Pals toi myös esiin Wienin musiikkielämän kaksi tärkeintä piirrettä, kansainvälisyyden ja pitkät historialliset perinteet:

[...] Wienistä tuli muusikereiden kansainvälinen kohtauspaikka ja monessa suhteessa leimaa-antava keskus Euroopan koko musiikkielämälle. [...] Se sivistyksellinen uudestijärjestämistyö, jonka Wien ja sen musiikkielämä on jaksanut kestää Itävallan keisarikunnan kukistumisen jälkeen v. 1918, ja se voima, millä vanha Tonavankaupunki jälleen puolustaa asemaansa yhtenä Euroopan tärkeimmistä musiikkikeskuksista, ansaitsevat mitä suurimman ihailumme.²¹

Vaikka Fransman todennäköisesti tunsi Wienin maineen historiallisena musiikkikaupunkina, edellä mainittu artikkeli tarjosi uuden, konkreettisen ja elävän kuvan muusikon näkökulmasta. Mikäli Fransman luki van der Palsin artikkelin, maininta ”muusikereiden kansainvälisestä kohtauspaikasta”



Wien Kahlenbergilta nähtynä.

saattoi herättää hänen huomionsa. Artikkelin kuvaukset Wienin olosuhteista ja musiikkitarjonnasta antoivat luotettavan vaikutuksen myös siksi, että kirjoittaja oli Suomen orkesterielämässä aktiivisesti toimiva kapellimestari.

Vielä eräs tekijä, jolla saattoi olla yhteyttä Fransmanin Wienin-matkaan, on syytä mainita. Se on siinä mielessä mielenkiintoinen, että se luo yhteyden Helsingin kaupunginorkesterin ja Karl Stieglerin välille. Orkesterissa toimi nimittäin lyhyen aikaa (1927–28) käyrätorven äänenjohtajana itävaltalainen Josef Samwald, joka oli Stieglerin oppilas.²² Suomesta Samwaldista ei löydy juuri mitään tietoja.²³ Wienin musiikkikorkeakoulun arkistosta sen sijaan selviää, että hän sai vuoden kulu-
tua Suomen kiinnityksestään toimen Wienin Valtionopperan näyttämöorkesterista ja sen jälkeen vuonna 1936 Wienin Filharmonikoista.²⁴ Tämä osoittaa, että Samwaldin on täytynyt olla hyvin lahjakas ja taitava muusikko. Poikkeuksellista Samwaldin kohdalla on, että hänen kaudellaan Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa kuultiin wienintorven soittoa.²⁵ Siitä, miten 24-vuotias wieniläinen oli saatu kiinnitettyä Helsinkiin ja mitä kautta yhteys oli syntynyt, voi vain arvailla. Samwaldin opiskelutietojen pohjalta voi ainakin päätellä, että hän oli huomattavasti taitavampi kuin muut kaupunginorkesterin ulkomaiset soolokäyrätorvensoittajat. Jo opiskeluaikana Samwaldin arvosanat Wienin musiikkiakatemiassa olivat erinomaiset ja laitoksen loppututkinnon hän suoritti niin ikään erinomaisesti. Helsingin kaupunginorkesterissa 1920-luvulla soittaneista käyrätorvensoittajista hän oli ainoa, joka siirtyi yhteen maailman huippuorkesterista.²⁶

Fransman on maininnut Samwaldin nimen vain yhdessä haastattelussa, mutta siinäkin hän ei ole lainkaan kommentoinut tämän soittoa.²⁷ Voi olla, ettei Fransman vielä vuonna 1927, jolloin hän oli 16-vuotias sotilasmuusikko, ollut kuullut Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertteja. Toisaalta hänen vaihtelevuutensa voisi selittyä sillä, että kuultuaan muutamaa vuotta myöhemmin Wienissä ja Salzburgissa Karl Stieglerin ylivoimaisia esityksiä muistot Samwaldin soitosta olisivat haalistuneet. Tuntuu kuitenkin epätodennäköiseltä, ettei Fransman olisi kertaakaan kuullut Samwaldin soittoa esimerkiksi kansan- tai kansansinfoniakonserteissa. Arvid Heino, Fransmanin entinen opettaja ja silloinen kollega soittokunnassa, soitti nimittäin samaan aikaan kaupunginorkesterissa. Olsi omituista, jos hän ei olisi maininnut Fransmanille nuoresta itävaltalaisesta, joka muista käyrätorviryhmän jäsenistä poiketen soitti wieniläisellä instrumentilla.

On mahdollista, että Heino olisi kertonut Fransmanille Samwaldista sekä hänen opettajastaan, kuuluisasta Wienin Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajasta. Kuullessaan sitten myöhemmin Stieglerin yhtyeen soittoa radiossa Fransman olisi osannut yhdistää tämän Wienin musiikkiakatemiaan. Fransman on itse kertonut tehneensä päätöksensä Wieniin lähdestä Stieglerin kvintetin radioesityksen perusteella.²⁸ Se ei kuitenkaan estä olettamasta, että hän olisi voinut aiemmin kuulla Samwaldin wienintorven soittoa kaupunginorkesterin konserteissa. Stieglerin kvintettiä kuunnellesaan Fransman oli kuitenkin opinnoissaan ja ammatillisesti huomattavasti pitemmällä, mikä muutti wieniläisen käyrätorvikoulun ihanteet hänelle itselleen konkreettisesti saavutettaviksi.

Kun Fransman oli tehnyt päätöksen matkustaa Wieniin, hän pyysi jotakuta kaupunginorkesterin saksalaisista muusikoista kirjoittamaan puolestaan Stieglerille. Kirjeessään hän pyysi päästä kuuluisan käyrätorvensoittajan oppilaaksi ja kertoi, ettei Helsingissä voinut saada kunnollista koulutusta:

Kirjoitin Stieglerille, että täällä Suomessa on torvensoitto vähän huonoissa kantimissa. Olen soittanut 2–3 vuotta, enkä osaa paljon mitään. Opettajaa ei ole ja tarvetta olisi.²⁹

Todellisuudessa Fransman oli soittanut käyrätorvea neljä vuotta. Ehkä hän kuitenkin arvioi opiskel-
leensa tosissaan vasta kahden–kolmen vuoden ajan. Hän ilmoitti Stieglerille haluavansa oppia myös pedagogisia taitoja. Tämä lähetti myöntävän vastauksen ja ilmoitti että Fransman voisi tulla Wieniin milloin tahansa.³⁰ Käytännössä opintomatka ei kuitenkaan voinut lähteä ennen kuin kesäkuussa 1931, kun kaupunginorkesterin ja Suomalaisen Oopperan soitantokaudet olivat päättyneet.

Saadakseen matkasta täyden hyödyn Fransman alkoi opiskella saksan kieltä. Hän tunsikin ennestään jonkin verran saksan sanastoa — puhuivathan kapellimestarit tuohon aikaan orkesteriharjoituksissa yleisesti ruotsia ja saksaa.³¹ Saksan kielen parempi tuntemus oli kuitenkin välttämätöntä, jotta Fransman saisi opiskelustaan irti tarvittavan hyödyn. Käyrätorvensoiton opetustaitojen omak-

sumiseen ei riittänyt, että suoriutui opettajan antamista harjoituksista, vaan piti myös ymmärtää niiden pedagoginen tarkoitus ja päämäärä. Niinpä Fransman luki omatoimisesti saksaa talvella 1930–1931 orkesteritehtäviensä ja konservatorio-opiskelun lomassa.³²

Keväällä 1931 opinnot Helsingin Konservatoriossa alkoivat olla loppusuoralla. Fransman oli suorittanut kaikki päästötutkintoon vaadittavat teoria-aineet ja opiskeli vielä soinnutusta sekä soitinnusta puhallinorkesterille. Opintomatkaansa varten hän oli päättänyt vielä ansaita jonkin lisämäärän. Ylioppilaskunnan Soittajilla oli huhtikuussa ollut menestyksellinen viisivuotisjuhlaconcertti, jonka jälkeen orkesteri lähti konserttikiertueelle Baltiaan. Tälle matkalle Fransman otettiin mukaan avustajaksi.³³ Viikon mittaisesta matkasta hän ei voinut hyötyä rahallisesti kovin paljon, sillä YS oli Helsingin Yliopiston opiskelijoista koostuva harrastajaorkesteri, joka rahoitti kiertueensa kahvikonsertteja ja tanssi-iltoja pitämällä.³⁴ Sen sijaan hän sai orkesterilta Riiassa kiitosmerkin ”antauksesta ja uhrautuvaisuudesta”.³⁵ Baltian kiertueen taiteellinen anti oli Fransmanille rahallista tuloa merkittävämpi. YS:n innoittavana johtajana toimi nimittäin Toivo Haapanen, pääkaupungin näkyvimpiä kapellimestareita.³⁶ Hänen johdollaan Fransman soitti muun muassa Haydnin sinfonian nro 10³⁷ D-duuri sekä Sibeliuksen *Rakastava-sarjan*, *Valse tristen* ja *Finlandian*.

Noin kuukautta myöhemmin Fransman sai taloudellisesti huomattavasti kannattavamman kiinnityksen. Hän liittyi kolmeksi viikoksi Riian Sinfoniaorkesteriin, missä tarvittiin kesäkauden ajaksi ensimmäisen käyrätorven soittajaa. Vaikka opintomatalle lähtö viivästyi Riian kiinnityksen vuoksi muutaman viikon, siitä saatu matkakassan täydennys oli ilmeisesti välttämätön. Orkesterin kolmen viikon ohjelma oli haastava. Sillä oli viisi täysimittaista konserttia, joissa Fransman soitti ensimmäisen käyrätorven vaativat osuudet muun muassa Beethovenin sinfoniassa nro 3 Es-duuri, Brahmsin sinfoniassa nro 2 D-duuri, Wagnerin alkusoitoissa oopperoihin *Nürnbergin mestarilaulajat* ja *Lehtävä hollantilainen* sekä Mendelssohnin *Nocturnossa* (musiikista näytelmään *Kesäyön unelma*).³⁸ Kun kiinnitys Riiassa päättyi kesäkuun lopussa, Fransman oli erinomaisessa soittokunnossa ja hänellä oli riittävästi rahaa Wienin opintomatkaa varten.

2.2 Stieglerin oppilas

Karl Stiegler — legendaarinen soolokäyrätorvensoittaja

Helsingistä kuljettiin Manner-Eurooppaan laivalla Kööpenhaminan, Stettinin, Lyypekin tai Antwerpenin kautta. Teollisuuden kasvu oli 1920-luvulla lisännyt auto- ja junamatkailua, ja ulkomaan matkustajalaivaliikenne oli vilkastunut.³⁹ Hangosta pääsi laivalla New Yorkiin yhdeksässä päivässä. Vilkkaimmin suomalaiset matkustivat kuitenkin lähikaupunkeihin Tukholmaan tai Tallinnaan.⁴⁰ Näihin kaupunkeihin Fransmanin oli tehnyt ensimmäiset ulkomaanmatkansa Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan kanssa. Nyt hänen matkareittinsä kulki Itämeren yli Stettiniin, mistä juna vei ensin Berliiniin ja sieltä Wieniin.

Matka Helsingistä Wieniin kesti kokonaisuudessaan kolme vuorokautta.⁴¹ Yksin matkustavalle Fransmanille Euroopan suurkaupunkien ilmapiiri ja ihmismassat olivat uusi kokemus. Arvi Kivimaa, joka oli matkustanut samaa reittiä Berliiniin 1920-luvulla, kuvasi tunnelmaa Friedrichstrassen asemalla:

Berlini oli mustanruskean kaupunki [...]. Ihmiset pääsivät työstään ja tungeksivat ruokailain kulmauksissa. Sanomalehtimyyjät huusivat kurkkuaanillään, merkinantokellot kilisivät, rahtihevosten raskaat kaviot tömsyttivät kadunpintaa. [...] Friedrichstrassen asemalla oli tyhjää. Junat olivat juuri lähteneet, muutamat viheriäpukuiset kantajat seisoivat ulkoven ääressä ja käärien kokoon kantoremejään. Heitä ympäröi huonon oluen ja vielä huonompien juttujen ilmapiiri.⁴²

Saavuttuaan Wieniin Fransman joutui matkustamaan vielä noin kymmenen kilometrin päähän keskustasta, kaupungin länsilaidalle. Siellä, Ober-St. Veitissa, Karl Stiegler omisti kolmikerroksisen talon, jota ympäröi puutarhamainen piha. Vain kivenheiton päässä avautuivat Wienerwald ja Lainzer Tiergarten, hehtaarien laajuinen entinen keisarillinen metsästysalue.⁴³ Kuuluisan käyrätorvensoittajan tapaaminen jännitti Fransmania:

Se oli jännittävä, se oli jännittävä se hetki, tapaaminen. Ja kun koko perhe tuli siihen ympärille niin se teki sen vielä jännittävämmäksi. Koko talon väki, siellähän oli Stiegler ja hänen sisarensa perhe, joka asui yläkerrassa, kaikki tulivat ja kaikki olivat niin iloisia ja minulta meni se jännitys vähitellen pois kun huomasin kuinka olin tervetullut sinne vaikka olin nuori kaveri, joka tuli vain opiskelemaan. Mutta he halusivat varmaan näyttää, että olen tervetullut [...].⁴⁴

Fransman yllättyi Stieglerin perheen välittömästä ystävällisyydestä ja samalla pelko kuuluisaa opettajaa kohtaan alkoi haihtua. Stieglerin olemus teki kuitenkin Fransmaniin niin lähtemättömän vaikutuksen, että hän muisti tämän vaatetuksen yksityiskohdat vielä vuosikymmeniä myöhemmin:

Hän ei ollut pitkä, hän oli enemmän semmoinen tanakka herrasmies ja hän käytti aina kotioloissa semmoista wieniläis- eli itävaltalaista pukua, sellaista vihreästä kankaasta tehtyä metsästystakkia, jossa oli tummanvihreä kaulus. Nämä pukimet hän piti aina kotonaan, se oli hänen kotiasunsa.⁴⁵

Stieglerin ulkoinen tyyli ja käyttäytyminen poikkesivat huomattavasti Fransmanin aikaisemmista opettajista. Jo ensitapaamisella tulivat esiin hänen persoonansa kaksi puolta: maailmanmiehen arvokkuus ja itävaltalainen leppoisuus. Poikkeuksellista oli, että Stiegler järjesti tuntemattomalle suomalaiselle opiskelijalle majoituksen ja täysihoidon omassa talossaan. Fransman sai aterioida päivittäin opettajansa ja tämän perheen seurassa, mikä antoi hänelle erinomaisen tilaisuuden tutustua wieniläiseen ruoka- ja seurustelukulttuuriin. Oman huoneen hän sai talon kellarikerroksesta, missä asui myös Stieglerin sisarenpoika, käyrätorvensoittaja Gottfried von Freiberg. Siellä molemmilla oli hyvää tilaa harjoitella. Heillä oli lisäksi käytössään yhteinen olohuone, minne ”flikka” eli perheen kotiapulainen tarjoili aamiaisen.⁴⁶ Fransmanin kanssa lähes samanikäinen Freiberg oli opiskellut käyrätorvensoittoa enonsa johdolla Wienin musiikkiakatemiassa ja suorittanut muutamaa vuotta aikaisemmin loppututkinnon. Sen jälkeen hän oli toiminut vuoden ajan Landestheater Karlsruhen soolokäyrätorvensoittajana ennen kuin tuli vuonna 1928 valituksi toiseksi soolokäyrätorvensoittajaksi Wienin Valtiooperaan ja Filharmonikkoihin enonsa rinnalle.⁴⁷

Fransmanin tavatessa Stieglerin tämä oli 55-vuotias ja uransa huipulla. Wienin Filharmonikkojen arvohierarkiassa hänet rinnastettiin konserttimestariin, mikä merkitsi erityissopimuksella määritettyä palkkaa.⁴⁸ Stieglerin yhteiskunnallisesta arvostuksesta puolestaan kertoi Regierungsrat-arvonimi, joka hänelle myönnettiin vuonna 1927 ansioistaan Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajana ja solistina.⁴⁹

Stiegler oli ilmiömäinen musiikillinen lahjakkuus, joka oli aloittanut soitonopiskelun 9-vuotiaana instrumentteinaan piano ja viulu.⁵⁰ 11-vuotiaana hän soitti lisäksi trumpettia,⁵¹ jonka hän pian vaihtoi käyrätorveen. Tällä soittimella hän pääsi 13-vuotiaana Wienin Musiikinystävien Yhdistyksen konservatorioon (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde), missä häntä opetti Wienin hovioopperan ja hoviorkesterin soolokäyrätorvensoittaja Josef Schantl.⁵² Pianonsoittoa Stiegler opiskeli konservatoriossa Ernst Ludwigin sekä teoria-aineita Robert Fuchsin johdolla.⁵³ Hän suoritti kaksivuotisen valmistavan jakson (Vorbildungsschule) yhdessä vuodessa, siirtyi sen jälkeen ammatillisiin opintoihin (Ausbildungsschule) ja suoritti loppututkinnon erinomaisin arvosanoin 18-vuotiaana vuonna 1894.⁵⁴

Opintojen jälkeen myös Stieglerin orkesteriura eteni vauhdikkaasti. Hän ehti olla vain muutamien kuukauden Eduard Straussin orkesterissa kun sai vakituksen kiinnityksen Saksaan Wiesbadenin hoviteatterin ensimmäiseksi käyrätorvensoittajaksi.⁵⁵ Gustav Mahler kuuli hänen soittoaan



Karl Stiegler

Wiesbadenissa vuonna 1899 ja kiinnitti hänet välittömästi Wienin hovioopperan orkesteriin. Siellä Stiegler soitti vuoden verran kolmatta käyrätorvea ennen kuin hänet valittiin ensimmäisen käyrätorven soittajaksi. Samalla hänestä tuli Wienin Filharmonikkojen jäsen.⁵⁶ Vuodesta 1906 lähtien Stieglerin titteli oli soolokäyrätorvensoittaja ja vuonna 1915 hänelle myönnettiin hoviorkesterin jäsenyys.⁵⁷

Stiegler tunsi henkilökohtaisesti monia säveltäjiä ja nautti heidän arvostustaan. Richard Strauss omisti hänelle teoksensa *Introduktion, Thema und Variationen* op. 17.⁵⁸ Myös Straussin käyrätorvikonsertto nro 1 op. 11 kuului Stieglerin repertoariin ja hän esitti sen Wienissä säveltäjän johdolla 7.5.1921. Stieglerin solistipalkkiot olivat huikeat: Baselin Mozart-juhlilla vuonna 1922 esitetystä Mozartin käyrätorvikonsertosta KV 417 hänelle maksettiin 2000 kultamarkkaa.⁵⁹ Hänen taitonsa ja tulkintansa herättivät kunnioitusta myös muissa kuuluisissa kapellimestareissa. Eräs heistä oli Gustav Mahler, joka palkkasi Stieglerin useasti sinfoniansa nro 5 esityksiin. Soolokäyrätorvensoittajan nauttimasta maineesta kapellimestarien ja säveltäjien keskuudessa kertovat hänen kuolemansa jälkeen Wienin Filharmonikoille osoitetut surunvalittelukirjeet.⁶⁰

Stieglerin opetusmetodit

Fransmanilla oli erityinen onni päästä Stieglerin oppilaaksi. Eihän hänellä ollut aikaisempia kontakteja eikä suosituksia Wieniin. Sitä, että Fransman sai tutustua samanaikaisesti sekä yhteen aikansa kuuluisimmista käyrätorvisolisteista että hänen tulevaan seuraajaansa, Gottfried von Freibergiin, voi pitää suoranaista ihmeenä. Stieglerin maine soolosoittajana oli jo muodostunut legendaariseksi,



Stiegler kotonaan Ober-St. Veitissa. Taustalla omistuskirjoituksin varustetut valokuvat mm. Bruno Walterilta, Felix Weingartnerilta, Artur Nikishiltä ja Gustav Mahlerilta.



Stieglerin talo, Bowitschgasse 7 (nykyinen 13. kaupunginosa).

ja pedagogina hän oli lähes yhtä kuuluisa. Monet hänen kouluttamistaan käyrätorvensoittajista toimivat Wienin Valtionopperassa ja Wienin Filharmonikoissa. Stieglerin intohimoinen paneutuminen opetustyöhön koitui erityisen hyödylliseksi Fransmanille, jolla oli taidoissaan vielä huomattavia puutteita. Havaittuaan nopeasti nuo puutteet Stiegler laati uudelle oppilaalleen tiukan opetus- ja harjoitusaikataulun. Nyt Fransman huomasi myös eron wieniläisen professorin ja aikaisempien opettajiensa ammattitaidossa. Stiegler alkoi heti rakentaa kunnollista perustaa soittotekniikalle ja tahti oli kova:

Se oli aamulla heti kello yhdeksältä oli yksi – pari tuntia ... ja iltapäivällä. Ja tätä tapahtui joka päivä. Että missä sillä tavalla opiskellaan? Se oli jotakin niin valtavaa ja hän teki kaikki just että kun hän huomasi että mulla ei ollut mitään... minkäänlaista aavistusta. Esimerkiksi... mun sormet ei kulkenu lainkaan... no tietysti ne kulki mitäkin mut ei ollut semmosta että ois voinu soittaa Mozartin konsertteja.⁶¹

Aamupäivisin keskityttiin teknisten taitojen parantamiseen. Siihen Stieglerillä oli tarjolla yksinkertaisia perusharjoituksia, joita täydennettiin laajalla etydiohjelmistolla. Nämä harjoitukset tuottivat Fransmanille paljon työtä, sillä soiton tekniikka oli juuri se osa-alue, jota Helsingin Konservatorion opetuksessa oli laiminlyöty. Toinen liian vähälle huomiolle jäänyt alue oli transponointi, joka kuuluu orkesterikäyrätorvensoittajan tärkeimpiin taitoihin. Koska oppitunteja oli kahdesti päivässä, Fransmanin oli niiden välissä harjoiteltava ankarasti suoriutuakseen annetuista tehtävistä:

Se oli kova kuri ja kato kun joka päivä oli tunti. [...] sun sit piti harjotella vähä pirusti et sai ne etydit menemään kun ei ollu ollenkaan semmisiin transponeerauksiin tottunu [...] se oli kuule, se oli kovaa.⁶²

Iltapäivätunneilla keskityttiin melodisiin harjoituksiin sekä sooloteoksiin pianon säestyksellä. Stiegler soitatti Fransmanilla lisäksi runsaasti orkesteri- ja oopperakirjallisuuden käyrätorviosuusia sekä

prima vista -tehtäviä. Illalla oli vielä harjoiteltava seuraavan aamun tuntia varten. Sormi- ja kielitekniikkaharjoituksia Fransman soitti Stieglerin oman opettajan, Josef Schantlin laatimasta käyrätorvikoulusta.

Sormet eivät kulkeneet niin oli pakko ruveta soittamaan [...] Schantlin kakkosesta ne skaalat. Ja niitä eestaas, eestaas, joka äänilaji ja aina nopeammin ja nopeammin. [...] Sitten myöskin luonnonäänet olivat se toiseksi tärkein ja kolmanneksi tärkein oli legatoharjoitukset. [...] Ja sit me soitettiin kokonaan kaikki nää mitä wieniläiset soittaa ja ihan alusta alkaen ja sitten tuli tietysti myöhemmin niitä isoja vaikeita [...].⁶³

Schantlin laatima ”teoreettis-käytännöllinen” neljä osaa käsittävä käyrätorvensoiton oppikirja oli 1800-luvulta lähtien ollut wieniläisen käyrätorvikoulun peruspilari. Sen osat ovat: I. Luonnontorvikoulu (*Naturhornschule*); II. Venttiilitorvikoulu, asteikko- ja intervalliharjoituksia (*Ventilhornschnule, Tonleiter u. Intervallstudien*); III. 120 pientä melodista kappaletta (*120 kleine melodiose Tonstücke ohne Begleitung zur Erlernung des Vortrages und Vorschule des Soloblasens*) sekä IV. 90 vaativaa etydiä (*90 ausgewählte vorzügliche Etüden zur höheren Ausbildung*) [...].⁶⁴ Fransman tutustui Stieglerin johdolla aluksi toiseen osaan, joka sisälsi systemaattisia asteikko- ja intervalliharjoituksia kaikissa duurisävellajeissa. Todennäköisesti hän soitti tunneilla myös oppikirjan kolmannen osan melodisia harjoituksia, jotka valmensivat oppilasta ”esittämiseen ja soolosoittoon”.⁶⁵ Myöhemmin Fransman käytti Sibelius-Akatemiassa omassa opetuksessaan erityisesti Schantlin oppikirjan neljättä osaa, johon oli koottu vaativia tekniikka- ja transponointietydejä.

Schantlin oppikirja on laaja ja siihen kuuluu harjoituksia kaikkien soiton tekniikan osa-alueiden sekä musiikillisen ilmaisen kehittämiseksi. Stiegler täydensi tätä oppikirjaa omalla metodillaan, johon kuului lähes 300 etydiä sisältävä *Luonnontorvikoulu (Naturhornschule)*.⁶⁶ Schantlin ja Stieglerin laatimat oppimateriaalit antoivat erinomaiset välineet Fransmanin myöhemmälle opettajan työlle. Juuri tällaisia käyrätorvensoiton harjoituskokoelmia Suomesta oli siihen asti puuttunut. Myös Stieglerin opetusmenetelmät olivat tehokkaita ja poikkesivat suomalaisesta koulutuksesta:

Ei se [Suomessa] ollu semmosta eteenpäin menoa [...] joka vuosi taikka joka tunnillakin pitää mennä eteenpäin [...]. Se taso oli sitten ihan erilaista siellä Wienissä... se oli kuin taivas aukenis...⁶⁷

Stieglerin opetuksen runkona toimi Schantlin toimesta Wienin Musiikkinystävien Konservatorioon laatima käyrätorvensoiton tutkintosuunnitelma, jonka ohjelmisto-osuuden hän oli ajanmukaistanut ja laajentanut. Stieglerin aikana loppututkintoon johtava koulutus kesti kuusi vuotta, ja siihen sisältyi kolmen lukuvuoden valmistava jakso (*Vorbildungsschnule*) sekä kolmen lukuvuoden ammatillinen jakso (*Ausbildungsschnule*).⁶⁸ Suunnitelmaan kuului äänenmuodostus- ja luonnontorviharjoituksia, asteikko-, intervalli- ja kolmisointuharjoituksia sekä laaja kokoelma erilaisia etydejä.⁶⁹ Etydejä soitettiin toisesta lukuvuodesta alkaen myös transponoiden. Koko koulutuksen ajan ohjelmistossa oli sekä pianosäestyksellisiä etydejä että sooloteoksia. *Prima vista* - ja yhteissoittoharjoitukset kuuluivat tärkeänä osana viikko-ohjelmaan.⁷⁰ Stiegler piti Fransmanin kohdalla tärkeänä laajaan repertoariin tutustumista eikä sen vuoksi takertunut liikaa yksityiskohtiin. Tämä toi harjoitteluun tehokkuutta ja mielenkiintoa:

Se oli siis rankkaa eteenpäin menoa ja [...] siellä ei pienten väärrien äänten takia otettu uudelleen vaan aina eteenpäin. [...] tällä tavalla tuli äärettömän... kaikki salaisuudet, koko käyrätorvensoitto... ei hänellä ollut mitään salaisuuksia vaan hän teki kaikki.⁷¹

Fransman piti erityisen hyödyllisinä Stieglerin päivittäisiä *prima vista* -harjoituksia, joita tämä itse säesti pianolla. Niihin kuului paitsi käyrätorvelle sävellettyjä alkuperäisteoksia, myös Stieglerin sovittamaa orkesteri- ja oopperakirjallisuutta (esimerkiksi melodioita Wagnerin oopperoista).⁷²



Stieglerin käyrätorviluokka vuonna 1924 (Gottfried von Freiberg keskirivissä viides oikealta).

Tässä kohden on huomattava yhteys Stieglerin ja Wienin Hovioopperan kapellimestarin, Hans Richterin välillä. Richter oli ennen kapellimestariuraansa toiminut Wienin Filharmonikkojen käyrätorvensoittajana ja oli Stieglerin isän, hovioopperan arkistonhoitaja Josef Stieglerin henkilökohtainen ystävä.⁷³ Karl Stiegler tunsi kapellimestarin lapsuudestaan saakka ja on mahdollista, että tämä suhde vaikutti hänen lopulliseen soitinvalintaansa. Richter oli aikansa merkittävimpiä Wagner-kapellimestareita, joka tunsi sekä säveltäjän että tämän oopperoiden käyrätorviosuudet läheisesti.⁷⁴ Kun Stiegler 23-vuotiaana liittyi Wienin Filharmonikoihin, Richterin viisitoista vuotta kestänyt toinen kausi oopperan ja filharmonisten konserttien johtajana oli jo päättynyt, ja hänen tilalleen oli valittu Gustav Mahler. Stiegler ei siis ehtinyt soittaa Richterin johdolla. On kuitenkin oletettavaa, että hän oli nuorena kuullut tämän tulkintoja Wagnerin oopperoista.⁷⁵ Näin Fransmanin Stiegleriltä omaksuman Wagnerin oopperoiden esittämisperinteen voidaan olettaa välittyneen kahdelta suunnalta: yhtäältä Josef Schantlin kautta, joka oli soittanut säveltäjän johdolla sekä toisaalta Wagnerin ”luottokapellimestarin” Hans Richterin kautta, joka tunsi säveltäjän toiveet ja tulkinnat.⁷⁶

Stieglerin metodien, wieniläisen koulun repertoaarin sekä ahkeran harjoittelun ansiosta Fransmanin tekniikka alkoi kehittyä ja hän siirtyi pian konserttojen ja soolo-ohjelmiston pariin. Niiden yhteydessä Stiegler opetti hänelle perusteellisesti wieniläisen koulun esittämistyyliä, kuten laulavaa soittotapaa sekä oikeaoppista legatoa ja fraseerausta. Nämä elementit kuuluivat oleellisesti Mozartin käyrätorvikonserttoihin ja kamarimusiikkiteoksiin sekä muuhun wieniläisklassiseen sooloohjelmistoon:

[...] se ei ainoastaan ollut se että nuotit tuli oikein vaan siinä piti esimerkiksi kahdeksasosat... ei niiden kanssa koskaan saanut kiirehtiä [...] sanotaan että jos kaksi kahdeksasosaa oli niin ei saanut koskaan lyhentää sitä toista kahdeksasosaa vaan se piti aina [...] pitää täysarvoisena että tuli täyttä musiikkia, ei saanut mitään fuskata [...]. Ja sitten tämä



Stieglerin tekemä lisäys Mozartin käyrätorvikonserttoon *Es-duuri KV 447*.⁸⁰

fraaisoitto, [...] ne piti yrittää soittaa myöskin etydeissä että se ei ollut vaan semmoista teknillistä harjoitusta vaan hän halusi musiikkia myöskin vaikka oli vain harjoitus, etydi.⁷⁷

Tästä sitaatista käy ilmi, kuinka Stiegler opetti Fransmanille pienimpien musiikillisten yksikköjen, kuten säkeiden ja sävelten välisten siirtymien merkityksen laadukkaaseen soinnin ja laulavan linjan muodostamisessa. Stiegler oli itse esittänyt Mozartin konserttoja Wienin Filharmonikkojen solistina muun muassa Clemens Kraussin ja Felix Weingartnerin johdolla.⁷⁸ Fransman piti häntä ehdottomasti ”aidon wieniläisen Mozart-perinteen” jatkajana.⁷⁹ Tämä esittämistraditio ei kuitenkaan ollut jäykkä tai muuttumaton, mistä ovat osoituksena Stieglerin Mozartin soolo-osuuksiin tekemät lisäykset, joita ei esiinny painetuissa laitoksissa. Nämä lisäykset Fransman säilytti omassa opetuksessaan 1970-luvulle asti.

Niihin uusiin esittämisen ihanteisiin, jotka Fransman omaksui Stiegleriltä, kuului laulavaan cantabile-soittotapaan liittyvä, wieniläisen sointityylin mukainen ”sitkeä” legato. Tähän jousisoittimilla myös portamentoksi nimitettyyn soittotapaan⁸¹ Fransman paneutui todennäköisesti ensi kerran Stieglerin *Luonnontorvikoulun* avulla.

Wieniläinen käyrätorvikoulu

Stieglerin opetuksen peruselementtien, kuten cantabile-soittotavan ja oikeaoppisen legaton merkityksen ymmärtämiseksi on tarkasteltava niiden yhteyttä wieniläiseen puhallintyyliin. Sen tärkein lähtökohta on äänenmuodostus, jossa noudatetaan ”suoran” puhalluksen periaatetta.⁸² Tämä äänenmuodostuksen tapa liittyy puolestaan oleellisenä osana wieniläiseen orkesterisointiin.

Hans Hadamowski on selvittänyt wieniläisen puhallintyylin periaatteita sekä niiden suhdetta wieniläiseen sointityyliin (*Wiener Klangstil*) tutkielmassaan *Wiener Bläserstil* (1958).⁸³ Hänen mukaansa ns. suoralla puhallustavalla pyritään eliminoimaan ”subjektiivinen äänenmuodostus”, joka pahimmillaan johtaa imelään sentimentaalisuuteen.⁸⁴

Vasta kun on päästy eroon vibratosta [...] on mahdollista päästä todella sielukkaaseen ääneen ja todelliseen laulavaan soittotapaan. Vibrato on nimittäin hyvä (ja halpa) keino peittää ilmavirran puutteellinen hallinta, intonaation ja sävelten yhdistämisen heikkoudet, asteikon epätasaisuus, soinnin heikko laatu sekä kykenemättömyys mielekkääseen dynaamiseen arkkitehtuuriin [...].⁸⁵



Wienintorvi (soittaja: Gottfried von Freiberg)

Wieniläisessä puhallinkoulussa siis vältetään vibratoa, koska vain ”suoralla” äänenmuodostuksella katsotaan saavutettavan tarkka intonaatio, hallitut legatot ja soinnin tasaisuus. Se mahdollistaa lisäksi huomattavan monisävyisen dynaamisen asteikon, jota vaaditaan musiikin hallittuun muotoiluun:

Soittotyylillä, johon ei kuulu vibratoa, vaatii sen sijaan paljon ankarampaa itsekuria: sen saavuttamiseksi on tunnontarkasti vaalittava ja kehitettävä kaikkea sitä, mikä kuuluu absoluuttis-musikaaliseen ilmaisuun, sekä vältettävä kaikkea mikä vähentäisi ilmaisuuden selkeyttä. [...] Suora ääni mahdollistaa [...] valtavan määrän dynaamisia sävyjä, siis harvinaisen hienovireisen dynamiikan hallitsemisen. Tämän hienovireisen dynamiikan rakennustaidon tulee kuitenkin ilmaista puhtaasti musikaalista todellisuutta ja siksi se liittyy olennaisesti fraseeraukseen [...]⁸⁶

Wieniläisen puhallinkoulun ilman vibratoa tapahtuva äänenmuodostus kehittää kaikkien orkesteripuhaltimien soinnillista muuntautumiskykyä, mikä auttaa niitä sulautumaan parhalla mahdollisella tavalla eri soitinryhmiin ja orkesterin kokonaisuuteen. Wiener Klangstil puolestaan syntyy kokonaisuudesta, johon kuuluvat wieniläinen soittimisto ja esittämissäyteli. Sitä edustavat puhtaaimmillaan Wienin Valtionopperan orkesteri ja Wienin Filharmonikot. Wieniläisen soitintyylin perusta on wieniläisklassisen ja saksalaisen romantiikan ajan orkesterisoiton ihanteissa, ja sen tärkeimmät osatekijät ovat perinteisten soitimien sointi ja muusikoiden soinnilliset mielikuvat.⁸⁷

Käyrätorven kohdalla sekä soitin että äänenmuodostuksen ihanne ovat määrääviä wieniläisessä perinteessä. Wieniläiseen orkesteritraditioon kuuluu erottamattomasti wienintorvi — 1830-luvulla kehitetty instrumentti, jonka rakenne on säilynyt lähes muuttumattomana meidän päiviimme asti.⁸⁸ Se on wieninoboena⁸⁹ ohella tärkein yksittäinen soitin, jonka omaleimainen sointi erottaa wieniläiset orkesterit selvästi muista orkestereista. Näitä instrumentteja ja niiden sointi-ihannetta vaalitaan edelleen sekä Wienin Filharmonikoissa että Wienin musiikkiyliopistossa, koska niiden soinnin katsotaan heijastavan wieniläisklassisen ja romantiikan ajan orkesterisoitinta.⁹⁰ Wienintorvi on siten osa Beethovenin, Schubertin, Brahmsin, Brucknerin ja Mahlerin sekä osittain myös Wagnerin ja Richard Straussin orkesteriteosten alkuperäistä sointimaailmaa.

Wienintorvi poikkeaa rakenteeltaan, soinniltaan ja soittotavaltaan kaikkialla muualla käytössä olevasta kaksoiskäyrätorvesta. Sen kaksoispumppuventtiilimekanismi kehitettiin jo 1820-luvulla, mutta varsinaisesti wienintorvien rakennusperinteen aloitti Leopold Uhlmann, jolle myönnettiin wieniläisventtiilin patentti vuonna 1830.⁹¹ Soittimen putkiston rakenteeseen vaikutti wieniläinen sointi-ihanne, joka oli kehittynyt Wienin orkesterikulttuurin sekä perinteisen alppitorven soinnin vaikutuksesta.⁹²

Kaksoiskäyrätorveen verrattuna wienintorven soinnillinen asteikko on huomattavasti rikkaampi ja muuntautumiskykyisempi ja siksi se sulautuu hyvin muihin orkesterisoittimiin.⁹³ Wienintorven rakenne suosii lisäksi ”suoraa” äänenmuodostusta, jatkuvan ilmavirran ylläpitämistä sekä joustavia legatoja, jotka edistävät linjakkaan melodian syntymistä.⁹⁴ Wieniläistyyppinen suokappale vaikuttaa osaltaan samansuuntaisesti soitintiin ja legatoihin.

Wienintorven sointi on siis wieniläisen käyrätorvikoulun lähtökohta ja vaalittu perinne.⁹⁵ Tällä instrumentilla soittavat muusikot kuvailevat sen sointia usein pehmeäksi ja tummaksi. Tutkimukset osoittavat, että wienintorven luonteenomainen sointi johtuu sillä tuotettujen sävelten yläsävelrikkaudesta.⁹⁶ Tämä vaikuttaa muun muassa siihen, että wienintorven pehmeä sointi muuttuu fortessa kirkkaaksi ja voimakkaasti resonoivaksi.⁹⁷ Juuri näihin wienintorven sointiominaisuuksiin Fransman todennäköisesti ihastui kuunnellessaan radiosta Stieglerin kvintetin esitystä.

Wieniläisen puhallintyylin mukainen äänenmuodostustapa liittyy myös wieniläisen käyrätorvikoulun perinteisiin. Gottfried von Freiberg viittaa epäsuorasti voimaa vaativaan puhallustapaan ja sen soinnillisiin vaikutuksiin artikkelissaan ”Das Horn” vuodelta 1938. Siinä hän korostaa sekä puhallustekniikan että soinnin perustan lähtevän matalasta rekisteristä:⁹⁸

Riittää, että oppilasta kehoitetaan ottamaan ilmaa nopeasti suun kautta, ei koskaan nenän kautta [...]. Jos oppilas tottuu matalan rekisterin avulla käyttämään paljon ilmaa, kehittyy sointi myös ylärekisterissä täyteläiseksi ja pyöreäksi; siksi harjoitukset on aloitettava alhaalta.⁹⁹

Freiberg kehottaa aloittamaan äänenmuodostusharjoitukset pitkällä luonnonsävelsarjan sävelillä keskirekisterissä (yksiviivainen c tai g) ja jatkamaan niitä matalaan rekisteriin (pieni oktaavi). Vasta tämän jälkeen siirrytään ylempään rekisteriin, kaksiviivaiseen e:hen asti.

Ilhanteellisen soinnin kehittämiseksi on harjoittelu siis aloitettava aina matalasta rekisteristä, missä ilmaa joudutaan käyttämään eniten. Näin opitaan käyttämään voimakasta, suoraa puhallusta myös keski- ja ylärekisterissä. Puhalluksen tehokkuus varmistetaan suun kautta suoritetulla sisäänhengityksellä. Luonnonsäveliä soitetaan lisäksi legatossa aloittaen pienestä oktaavista seuraavasti:

Beispiel 30

Luonnonsäveliin perustuva huuli- ja äänenmuodostusharjoitus (Gottfried von Freiberg).¹⁰⁰

Fransmanilla ei Stieglerin johdolla opiskellessaan ollut käytössään wienintorvea, vaan modernia tekniikkaa edustava kaksoiskäyrätorvi. Siksi hän Stieglerin harjoituksia soittaessaan joutui osittain käyttämään toisenlaisia sormituksia kuin opettajansa. Laulavan melodian rakentaminen oli kuitenkin mahdollista toteuttaa kaksoiskäyrätorvella yhtä hyvin kuin wienintorvellakin. Wieniläisen tyylin mukainen ”sitkeä” legato sen sijaan oli vaikeammin hallittavissa ja vaati Fransmanilta tarkkaavaisuutta. Wienintorvessa venttiilien rakenne ja sijoittelu vaikuttavat siihen, että ilman virtaus pysyy yleensä liikkeessä sävelten välisen siirtymän aikana. Kaksoistorven sylinteriventtiilejä painettaessa se sen sijaan katkeaa hyvin lyhyeksi ajaksi.¹⁰¹ Oikeaoppisen legaton harjoittelussa Fransmanin oli siis opittava hallitsemaan voimakas, siirtymää tukeva puhallustapa. Legaton soittotapaa Stiegler myös havainnollisti Fransmanille wienintorvella, vaikkei muutoin tunneilla juuri soittimeen koskenutkaan.¹⁰²

Oikeaoppisen legatotekniikan ja puhallustavan sekä melodisten harjoitusten avulla Stiegler opetti Fransmanille wieniläisen tyylin mukaista cantabile-soittotapaa (kantables Spiel) sekä siihen liittyvää tunteikasta ilmaisua (espressivo). Myös Hans Hadamowsky piti ”sitkeää” legatoa laulavan soittotavan edellytyksenä. Laulavassa melodiassa oleellista Hadamowskyn mukaan on sävelten yhdistämisestä syntyvä soiva liike, jonka energia keskittyy enemmän sävelten väliin kuin itse säveliin. Tästä syystä vain ”sitkeä” legato saattoi varmistaa ”aidosti ihastuttavan” melodian syntymisen.

Sävelten välisessä siirtymäkohdassa piilee kuitenkin jokaisen käyrätorvensoittajan pelkäämän ”kiksin” mahdollisuus.¹⁰³

Karl Stiegler tunsi soolokäyrätorvensoittajana hyvin ”kiksien” aiheuttaman psykologisen ongelman, joka kasvaa sitä suuremmaksi, mitä enemmän soittaja alkaa varoa virheiden tekemistä. Jotta oppilaat eivät olisi esityksissä omaksuneet liian varovaista asennetta, Stieglerillä oli tapana muistuttaa: ”Einen Gickser muß man hören bis in die letzte Reihe der 4. Galerie”¹⁰⁴ (”kiksin” tulee kuulua neljännen parven viimeiselle riville asti).

Stieglerin opettajapersoona

Fransman luonnehti Stiegleriä opettajana ahkeraksi ja ankaraksi. Samanlaista työntekoa hän vaati oppilailtaankin. Tunneille ei sopinut tulla, jos läksyjä ei osattu. ”Heti ääni nousi.”¹⁰⁵ Stiegler oli uhrannut käyrätorvensoitolle ja sen opettamiselle suurimman osan elämästään. Oppilailleen hän ei ollut vain opettaja, vaan myös isähahmo, ystävä ja tukija.¹⁰⁶ Silti Stieglerin käytöksessä näkyi myös ajalle tyypillinen opettajanrooli, joka ei opetustilanteessa sallinut ystävällisiä eleitä.

Kyllä hänellä oli niinkuin vanhoilla ihmisillä ja niinkuin olen kertonut — kapellimestareilla siihen aikaan... [ankara tyyli]. Hän ei koskaan ärjynyt mutta kuitenkin oli niinkuin ankara, en osaa oikein selostaa sitä... Hän ei niinkuin koskaan hymyillyt tässä soittaessa vaan aina oli niinkuin ankara silmäys päällä... [...] Minä luulen että se kuului kuvaan että heidän pitää kohdella oppilasta sillä tavalla ettei saa veljeillä...¹⁰⁷

Tiukasta opettajanroolistaan huolimatta Stiegler ei Fransmanin mukaan ollut pedantti, vaan osasi mitoittaa vaatimuksensa oppilaan kykyjen mukaan.¹⁰⁸ Erityistarkkailua Stiegler sen sijaan harrasti aluksi Fransmanin vapaa-ajan käytön suhteen. Hän valvoi, että tämä meni ajoissa nukkumaan ja aloitti harjoittelun varhain aamulla. Stiegler ei halunnut päästää Fransmania lähellekään Wienin houkutusia:

Hän oli kyllä aika ankara. [...] esimerkiksi minuun nähden: minä en saanut avainta. Sehän oli semmoinen kolmikerroksinen talo [...] joka oli aidoitettu, se oli kivimuuri. Oli portti ja siihen porttiin minä en saanut avainta vaan piti aina pyyttää, jos menin esimerkiksi paruriin tai kylpemään.¹⁰⁹

Ensimmäisten viikkojen aikana Fransmanin kaikki vapaa-aika kului harjoitteluun. Häntä kiinnosti kuitenkin maailmankuulu Wienin Valtionoppera, sillä jo Helsingissä oopperasta oli tullut hänelle intohimo.¹¹⁰ Gottfried von Freiberg, joka soitti oopperan orkesterissa, järjesti hänelle lipun ja niin Fransman pääsi ”puikahtamaan” kaupungille.¹¹¹ Ensimmäisen vapaailan seuraukset olivat kuitenkin nolot:

Kun ooppera oli lopetettu niin Freiberg sanoi: ”Oletko sinä koskaan juonut olutta?” [...] minä sanoin että kyllä minä olen juonut olutta, kyllä minä tiedän. [...] No me menimme jonnekin illastamaan, makkaraa ja paljon olutta juotiin. Eikä huomattu että me tulimme kotiin vasta puoli kahden aikaan yöllä. Ja Stiegler oli hereillä vielä. [...] voi herranjee ku se haukkui tätä Freibergia: ”Tiedät että tällä pojalla on töitä kaksi tuntia päivässä ja pitäisi harjoitella ja sitten sinä valvotat sitä ja mitä te olette juoneet?” [...] Sitten hän meni ja toi rommia, lasillisen molemmille ja sanoi: ”Juokaa nyt tämä rommi nyt niin teille ei ainakaan tule vatsa kipeäksi siitä oluesta.” Ja sitten seuraavana päivänä kävi niin että meillä oli tunti heti aamulla ja mielestäni läksyt meni yhtä hyvin kuin ennenkin. Sitten hän sanoi: ”Tässä on avain, menkää ja tulkaa kuinka haluatte.”¹¹²

Stieglerin opettajanrooliin kuului kasvatusasenne, joka merkitsi kokonaisvaltaista huolenpitoa oppilaista. Hänen ankaruutensa johtui todennäköisesti osittain siitä, että hän tiesi kokemuksesta, millaista henkistä kestävyyttä soolokäyrätorvensoittajalta orkesterissa vaadittiin. Niinpä hän pyrki totuttamaan oppilaansa tinkimättömään työntekoon ja itsekuriin. Fransmanille hän halusi varmasti antaa tunnollisen opettajan mallin, johon kuului korkea moraalinen. Hän osoitti myös ymmärtämystä ja luottamusta oppilaalleen sen jälkeen kun oli huomannut tämän olevan ahkera ja vastuuntuntoinen.

Salzburgin Mozarteumin johtaja, kapellimestari Bernhard Paumgartner on kuvannut Stieglerin opettajan ominaisuuksia:¹¹³

Hänellä oli kolme korkeimman luokan ominaisuutta, jotka on suotu vain harvoille opettajille: kyky opettaa innostavasti välittömän esimerkin avulla; kyky esittää asiat sanavalmiisti ja järkähtämättä mielipitein, joissa hänen etevyytensä ilmeni luontevasti ja plastisesti, täysin asiallisesti ja kirkkaalla ylivoimaisuudella ilman mitään teorioita, sekä kyky opettaa niin helposti ja miellyttävästi, ettei oppilas edes havainnut, kuinka paljon hän oppi. Hän kuului niihin vanhan polven ylväisiin wieniläisiin opettajiin, jotka eivät koskaan käyttäneet sanaa ”metodi” ja jotka silti hallitsivat herkkätunteisen ammattinsa sormenpäitään myöten. Hän vain hymyili, tarttui torveensa, puhalsi malliksi fraasin niin taitavasti, niin taivaallisen aistikkaasti, niin vakuuttavasti että sen rinnalla kaikki opitut teoriat menettivät tyystin merkityksensä. On ällistyttävää, miten paljon yleistä tietoa musiikista hän välitti oppilailleen soittimen tekniikan ohella.¹¹⁴

Paumgartner, joka oli opiskellut jonkin aikaa Stieglerin johdolla, piti tätä myös ihmisenä vilpittömänä ja rakastettavana.¹¹⁵ Stiegler näyttää Fransmanin kohdalla kuitenkin käyttäneen hieman toisenlaista opetustyyliä. Koska ulkomaalaisen opiskelijan saksan kielen taito oli puutteellinen, Stieglerin sanavalmius ei ehkä hänen tunneillaan tullut yhtä selvästi esiin kuin musiikkiakatemiassa. Stieglerin opetuksen luontevuus, plastisuus, asiallisuus ja syväntuntemus sen sijaan leimasivat varmasti myös Fransmanin oppitunteja. Eräs merkittävä ero Paumgartnerin ja Fransmanin kokemusten välillä oli, että Fransmanin tunneilla Stiegler ei yleensä soittanut itse lainkaan. Paumgartnerin näkemys opettajastaan laajentaa Fransmanin Stiegleristä esittämää, arvokkuutta henkivää kuvausta. Se tuo esiin Stieglerin luonteen eloisuuden ja mutkattomuuden, johon liittyi huumoria ja leikinlaskua.¹¹⁶ Näihin Stieglerin luonteen valoisampiin puoliin Fransman tutustui vasta hiukan myöhemmin Salzburgissa, missä hän sai seurustella opettajansa kanssa myös tämän vapaa-aikana.

Kun Fransman oli edistynyt taidoissaan, Stiegler määräsi hänet yllättäen soittamaan erääseen Valtionopperan balettiesitykseen. Freibergin johtamassa käyrätorviryhmässä Fransman joutui ensimmäisen (ja ilmeisesti myös viimeisen) kerran soittamaan wienintorvea. Koska oopperassa kaksoistorven käyttö ei perinteiden mukaan ollut sallittua, avustajalle etsittiin soitinvarastosta vanha wienintorvi.¹¹⁷ Päätellen siitä, että Fransman suoriutui baletin käyrätorviosuuksista oudolla soittimella, ne olivat ilmeisesti kohtalaisen helppoja. Avustustehtävää Wienin Valtionopperassa hän piti tästä huolimatta osakseen tulleen suurena kunniana.¹¹⁸

Stieglerin periksiantamattomuus ja psykologinen vaisto, jonka avulla hän osasi mitoittaa vaatimuksensa oppilain kykyjen ja edellytysten mukaan, tekivät vaikutuksen Fransmaniin ja näkyivät myöhemmin hänen omassa opetustyössään. Stiegleriltä hän omaksui myös kokonaisvaltaisen asenteen musiikilliseen kasvatukseen. Sellaiset Fransmanin opettajanrooliin kuuluneet piirteet kuten täsmällisyys, ilmaisen selkeys ja se, ettei hän takertunut opetuksessaan pikkuseikkoihin, olivat todennäköisesti kaikki lähtöisin Stiegleriltä.



Wien I. Staatsoper

Wienin Valtionoppera 1930-luvulla



*Wien,
Staatsoper*

Valtionoopperan interiööri ennen sen tuhoutumista pommituksessa 12.3.1945

2.3 Salzburgissa

Heinäkuun lopulla 1931 Stiegler ja Freiberg lähtivät Salzburgiin, missä Wienin Filharmonikot esiintyivät Salzburgin musiikkijuhlilla. Fransman matkusti heidän kanssaan jatkaakseen opiskeluaan Stieglerin johdolla Salzburgissa vielä viiden viikon ajan. Vasta täällä hän tuli tuntemaan opettajansa soittotavan, tulkinnat sekä legendaarisen käyrätorvisoinnin, joille tämän maine soolokäyrätorvensoittajana perustui. Salzburgin Mozart-juhlilla vallitsi ainutlaatuinen ilmapiiri, joka oli yhtäaikaan sekä kansainvälinen että intiimi. Elokuussa pikkukaupunki muuttui yhdeksi läntisen maailman tärkeimmistä taidefestivaaleista. Siellä esiintyivät Wienin Filharmonikkojen lisäksi aikansa merkittävimmät kapellimestarit, oopperalaulajat ja näyttelijät. Ulkomaisen seurapiiriyleisön läsnäolo muutti Salzburgin Mozart-juhlat ”musiikkilisten olympialaisten” näyttämöksi, jolla eri puolilta maailmaa tulleet taiteilijat kilpailivat korkeatasoisilla esityksillään.¹¹⁹ 1930-luvun alussa festivaali oli kohonnut sekä taiteellisesti että ainutlaatuisessa atmosfäärissään tasolle, jota ei enää toista maailmansotaa edeltävinä vuosina saavutettu.¹²⁰

Kansainväliset musiikkijuhlat

Salzburgissa oli järjestetty kesäfestivaaleja säännöllisesti vuodesta 1920 lähtien. Ensimmäisenä kesänä esitettiin ainoastaan Hugo von Hofmannsthalin näytelmä *Jedermann (Jokamies)*, josta tuli Max Reinhardtin ohjaamana pian koko festivaalin symboli. Konsertit ja oopperaesitykset tulivat mukaan seuraavina vuosina. Aluksi ne keskittyivät pelkästään Mozartin musiikkiin — olihan Salzburg säveltäjän syntymäkaupunki. Kymmenen vuoden aikana korkeatasoiset teatteri- ja musiikkiesitykset vakiinnuttivat Salzburgin musiikkijuhlien maineen Euroopan parhaiden taidefestivaalien joukossa. Ainoastaan Bayreuthin Wagner-juhlat pystyivät 1930-luvulla kilpailemaan taiteellisella tasollaan ja yleisönsä kansainvälisyydellä Salzburgin kanssa. Silti nämä kaksi festivaalia poikkesivat huomattavasti toisistaan. Bayreuthissa keskityttiin ainoastaan yhden säveltäjän teoksiin ja yhteen lajityyppiin, oopperaan. Salzburgissa taas musiikkitarjonta ulottui oopperasta sinfoniakonsertteihin ja kamarimusiikkikappaleista suuriin kirkkomusiikkiteoksiin. Kapellimestari Bruno Walter vertaili näitä Euroopan merkittävimpiä musiikkijuhlia muistelmissaan 1940-luvulla:

Kun siellä [Wagner-juhlilla] juhlittiin yhden kaikkein valtvimman luovan neron ihmisyttä kohtaamalla se hänen pateettisten teostensa kautta, tarjosimme me [Salzburgissa] moninaisuudesta kiinnostuneelle taideyhteisölle vaihtelevan valikoiman teoksia ja esityksiä, joiden keskipisteessä oli Mozart. [...] Bayreuthissa oli vakiintunut tietty tyyli, jota vaalittiin — me taas pyrimme taiteellisesti toteuttamaan muiden musikaalis-dramaattisten teosten moni-ilmeisiä tyyllisiä erikoisuuksia.¹²¹

Salzburgissa Wienin Filharmonikot huolehti perinteisesti kaikista oopperaesityksistä. Niiden lisäksi orkesteri oli esiintynyt musiikkijuhlilla omin sinfoniakonsertein vuodesta 1925 lähtien.¹²² Tuolloin kaupunkiin oli valmistunut uusi teatteri- ja konserttitalo, Festspielhaus. Orkesteri vietti Salzburgissa kesäisin viisi–kuusi viikkoa, jona aikana muusikoille ei juuri jäänyt vapaa-aikaa. Oopperoita alettiin harjoitella jo etukäteen Wienissä ja osa niistä kuului Valtionoopperan edellisen kauden ohjelmistoon. Vain siten oli mahdollista esittää Salzburgissa kuukauden aikana jopa kahdeksan eri oopperaa.¹²³

1920-luvulla Salzburgissa oli esiintynyt joukko huomattavia kapellimestareita, kuten Richard Strauss, Franz Schalk, Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch ja Bruno Walter. Heitä houkutteli Salzburgiin paitsi musiikkijuhlien maine, myös kaupungin miljöö ja erikoislaatuinen atmosfääri. Salzburgin sijainti Saksan ja Italian välissä sai aikaan kiehtovia vastakohtaisuuksia: pohjoisessa kohosivat jylhät vuoristot, etelässä siinsi tummansininen italialainen taivas.¹²⁴ Samalla tavoin kaupungissa kohtasivat uskonnollisuus ja aistillisuus sekä kaupunkilaisuus ja maalaisuus.¹²⁵ Vastakohtaisuudet



Salzburg vuonna 1924.

näkyivät myös musiikkijuhlien ohjelmistossa ja taiteilijakunnassa. Mozartin musiikki oli erityisase-massa, mutta yleisesti ottaen konserttien ja oopperoiden ohjelmisto oli monipuolinen. Taiteilijoiden ja yleisön kansainvälisyys loi juhlille mielenkiintoa sekä loistoa.

Vuonna 1931 tuli kuluneeksi sataneljäkymmentä vuotta Mozartin kuolemasta, minkä vuoksi ohjelmassa oli kokonaista viisi säveltäjän oopperaa. Kaksi sinfoniakonserttia oli omistettu kokonaan Mozartille ja yhdeksän kamarikonsertin ohjelmisto koostui suurimmaksi osaksi hänen musiikistaan. Salzburgin tuomiokirkossa ja St. Peter -kirkossa esitettiin säveltäjän *Requiem* ja *Messu c-molli*. Kapellimestarit Clemens Krauss ja Bruno Walter jakoivat juhlien taiteellisen päävastuun. Muita kapellimestareita olivat Sir Thomas Beecham, Robert Heger ja juhlien veteraani Bernhard Paumgartner. Ulkomaisia taiteilijaseurueita edustivat Budapestin Filharmonikot Ernst von Dohnanyin johdolla sekä Milanon La Scala -oopperan solistit ja kuoro johtajanaan Arturo Lucon.¹²⁶

Musiikkijuhlia rasitti aikaisempia vuosia huomattavasti tiukempi budjetti, mikä johtui kiristyneestä kansainvälisestä taloustilanteesta. Silti taiteellisessa mielessä juhlien anti oli kaikkea muuta kuin säästäväinen. Tulevat poliittiset katastrofit ja taiteilijoiden emigroituminen olivat vielä edessä-päin. Itävalta oli sitoutumaton, mikä antoi juutalaisille taiteilijoille täyden vapauden esiintyä Salzburgissa, yhdessä saksankielisen alueen viimeisistä vapaista linnakkeista.¹²⁷ Jälkeenpäin vuotta 1931 on luonnehdittu taiteelliselta tasoltaan jopa yhdeksi juhlien historian korkeimmista. Ranskalaisen kriitikon Emile Vuillermozin mielestä sen ohjelmisto lähestyi ”absoluuttista täydellisyyttä”.¹²⁸ Esitetyt oopperat olivat Mozartin *Don Juan*, *Die Hochzeit des Figaro* (Figaron häät), *Die Zauberflöte* (Taikahuilu), *Die Entführung aus dem Serail* (Ryöstö Seraljista) sekä *Così fan tutte*. Lisäksi kuultiin Straussin *Der Rosenkavalier* (Ruusuritari), Gluckin *Orpheus und Eurydike* ja Beethovenin *Fidelio*.¹²⁹ Bruno Walter ja Clemens Krauss johtivat yhteensä kuusi sinfoniakonserttia. Sir Thomas Beecham tuli viime tingassa sairastuneen Franz Schalkin tilalle johtaen yhden sinfoniakonsertin. Yleensä konsertit pidettiin Mozarteumin suuressa salissa. Vain yksi Walterin johtamista sinfoniakonserteista oli Festspielhausissa.

Vaikka Stieglerillä oli Filharmonikkojen orkesterin soolokäyrätorvensoittajana Salzburgissa vähemmän vapaa-aikaa kuin Wienissä, hän jatkoi päivittäisten oppituntien antamista Fransmanille. Fransmanin opiskeluaika olisikin jäänyt huomattavasti lyhyemmäksi ellei hän olisi lähtenyt opetta-

jansa kanssa Salzburgiin. Hänellä oli kuitenkin mahdollisuus viipyä musiikkijuhlilla niiden loppuun saakka. Tuona aikana hän sai kokea ainutlaatuisia musiikillisia elämyksiä. Mieliinpainuvimpia olivat konsertit, joissa Wienin Filharmonikot esiintyivät tuon ajan kuuluisimpien kapellimestarien johdolla.

Filharmonisen soinnin lumoissa

Ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö Wienin Filharmonikkojen konsertit Salzburgissa olisi olleet 22-vuotiaalle Fransmanille hänen sen astisen uransa suurimpia elämyksiä. Orkesteri oli tuolloin ja on vielä tänä päivänä yksi maailman parhaista. Bernhard Paumgartner, joka oli johtanut Wienin Filharmonikkoja Salzburgissa vuodesta 1920 lähtien, kuvaili kesällä 1931 orkesterin taianomaista sointia ja sen vaikutusta yleisöön:

Wienin Filharmonikoiden lempeässä soinnissa kuulemme [Tonavan alueen] metsien tumman äänen yhä uudelleen. Tunnumme olevamme kotona [...]. Myös vieras tuntee, kuinka orkesterista virtaa häneen taikaa, joka on enemmän kuin vain tulosta osaamisesta, temperamentista ja lämmöstä. [...] Yksikään onnistunut soolo ei ole vain yleinen musiikillinen tapahtuma, vaan myös korkealle arvostettu maineteko jokaiselta yksittäiseltä muusikolta sekä kuulijalta (joka sen asiantuntevalla hymyllään kuittaa). Ehkä tämä vahva henkilökultti siirtää jonkin verran huomiota pois itse teoksesta, mutta intohimo yksityiskohtiin antaa toisaalta myös mahdollisuuden eläytyä sävellykseen syvemmin.¹³⁰

Paumgartner, joka oli johtanut Salzburgissa orkesteri-, kamari- ja kirkkokonsertteja musiikkijuhlien perustamisesta lähtien, oli itävaltalaisen ja wieniläisen musiikkikulttuurin edustaja.¹³¹ Ulkopuolisen näkökulman orkesterin soinnista ja soittotavasta esitti puolestaan *The Manchester Guardianin* raportteri, joka esiintyi nimimerkillä ”N. C.”. Hän raportoi syyskuussa 1931 laajasti lehdelleen Salzburgin musiikkijuhlien esityksiä, ohjelmistoa ja tunnelmia. Clemens Kraussin¹³² johtamassa Richard Straussin *Ruusuritarin* esityksessä filharmonikkojen tapa käsitellä melodioita, harmonioita ja rytmisiä oli englantilaisen mielestä ilmiömäinen:

Vaitän, ettei yksikään orkesteri maailmassa pysty soittamaan Ruusuritarin säveltäjän, Straussin musiikkia puoliksikaan yhtä kevyesti, yhtä nopealla kosketuksella, sen melodioita yhtä ylväästi ja vauhdikkaasti, harmonioita yhtä rikkaasti ja hienostuneesti tai rytmisiä yhtä vapaasti ja onnellisesti kuin [tämä] wieniläinen orkesteri.¹³³

Fransman ei ennen Salzburgiin tuloaan ollut ehtinyt kuulla Stieglerin tulkintoja orkesterikirjallisuuden suurista käyrätorvisooloista, sillä Wienissä hänen ei ollut mahdollista kuulla sinfoniakonsertteja. Salzburgissa Stiegler huolehti siitä, että Fransman pääsi välillä tuulettumaan harjoitushuoneestaan. Hän järjesti tälle pääsyn musiikkitalaisuuksiin, joihin opiskelijalla ei ollut varaa hankkia lippua. Tällä tavoin Fransman pääsi kuuntelemaan muun muassa Bruno Walterin johtamaa sinfoniakonserttia.

Walteria pidettiin ehkä aikansa parhaimpana Mahler- ja Mozart-kapellimestarina. Hän oli johtanut Salzburgissa oopperoita ja konsertteja vuodesta 1925 lähtien. Walterin tärkeimpänä ansiona pidettiin sitä, että hän poisti Mozart-esityksistään yleisesti vallalla olleen ”herttaisen” rokokoo-tyylin ja toi orkesterisointiin uusia värejä. On huomattava, että Mozartin musiikkia ei 1920-luvulla pidetty yhtä merkittävänä kuin Beethovenia, Wagneria, Brahmsia tai Schubertia. Ennen Walteria Salzburgissa ei esimerkiksi oltu kuultu Mozartin italiankielisiä oopperoita alkukielellä.¹³⁴ Hän toi musiikkijuhlille myös säveltäjän harvemmin esitettyjä teoksia sekä kehitti vuosien 1925–1937 ohjelmistoa monipuolisemmaksi. Näin hän vaikutti Salzburgin musiikkijuhlien profiloitumiseen Bayreuthin Wagner-juhlien vastapooliksi.¹³⁵

Kesällä 1931 Walter johti kolme oopperaa ja neljä Wienin Filharmonikkojen konserttia. Yksi konserteista pidettiin *Festspielhausissa*, mikä antoi Stieglerille mahdollisuuden salakuljettaa Frans-



Bruno Walter

loistokkuutta.¹⁴⁰ Fransmania hämmästytti eniten Stieglerin soiton näennäinen helpous ja virheettömyys, jollaista hän ei ollut ennen kuullut:

Se oli jotakin, jotakin niin semmosta... se oli jotakin niin suurta se Stieglerin soitto tiäksä kun se oli niin helppo sen ulossaanti, se sai niin helposti ja sit F-torvella kun se soitti kaikki ilman kiksiä tän koko Brucknerin.¹⁴¹

Ilmeisesti Stieglerin rohkea esitystapa loi sooloihin erityistä ekspressiivisyyttä. Toisaalta hänen luonteensa eri puolet, eloisuus sekä lievä melankolisuus,¹⁴² toivat esityksiin varmasti myös herkkiä ja runollisia sävyjä. Stieglerin tulkinnat koskettivat muitakin kapellimestareita kuin Walteria. Wienin Valtionoppejan johtaja, kapellimestari Franz Schalk antoi soolokäyrätorvensoittajalle muistoksi valokuvansa, johon hän oli kirjoittanut:

Suvaitkaa ottaa vastaan rajattoman ihailuni ja syvimmän ihastukseni osoitus sen sanoin kuvaamattoman runollisuuden johdosta, jolla Te eilen soittitte ”Romanttisen” käyrätorviteeman. Jos mestari vielä olisi elossa, syleilisi hän teitä tuhannesti. Minä teen sen hengessäni — Teidän, Schalk.¹⁴³

Vaikka Stiegler oli soolosoittajana rohkea ja voimakas persoona, wieniläinen soittotyylly vaati häntä noudattamaan orkesterin yhteissoiton traditioita. Eräs tärkeä periaate oli, että myös soolopuhaltajien tuli sopeutua niin oman ryhmänsä kuin orkesterin kokonaisuuteen. *The Manchester Guardianin* reporterit istui Festspielhausissa Fransmanin tavoin lähellä vaskipuhaltimia ja saattoi tehdä muusikoiden ryhmätyöskentelystä tarkkoja huomioita. Häneen vaikutti erityisesti Wienin Filhar-

man orkesterin joukkoon.¹³⁶ Ohjelmassa olivat Beethovenin sinfonia nro 1 ja Brucknerin sinfonia nro 5. Piilopaikastaan lyömäsoittimien takaa Fransmanilla oli erinomainen tilaisuus tarkkailla lähietäisyydeltä käyrätorviryhmän työskentelyä. Sieltä hän kuuli myös hyvin Stieglerin soittamat Brucknerin sinfonian vaativat soolot. Konsertin päättyttyä Fransman oli todistamassa, miten suuri Stieglerin maine ja suosio oli kapellimestarien keskuudessa:

Walter johti tämän [Brucknerin viidennen] sinfonian ja kun oli sinfonia soitettu, Bruno Walter sai valtavan nipun ruusuja. Hän otti puolet siitä puketistaan ja tuli orkesterin läpi ja antoi Stieglerille. Hän oli soittanut niin ihanasti, siinä on paljon soittamista käyrätorvella [...]. Niin hän jakoi puolet Stieglerille ja Stiegler sitten vuorostaan antoi omalle stemmalleen.¹³⁷

Mikä Stieglerin soitossa sitten oli niin ainutlaatuisia? Aikalaisten mukaan siinä oli sekä lämpöä että ”lumoavaa voimaa”¹³⁸. Stieglerin käyrätorven sointia kuvailtiin ylimaallisen kauniiksi ja selittämättömän pehmeäksi.¹³⁹ Josef Veleban mukaan hänellä oli valtava puhallusvoima, joka antoi soinnille erityistä



Wienin Filharmonikot vuonna 1925.

monikoiden vaskipuhallinryhmän kultivoitu sointi sekä jousisoittajien instrumenteistaan loihtimat hienostuneet sävyt. Puupuhaltajien soitossa kirjoittaja aisti sekä mehukkuutta että jaloutta:

Vaskipuhallinryhmä oli vain muutaman jaardin päässä oikeasta korvastani. Mutta silti minulla ei ollut syytä vetäytyä taaksepäin; sen sointi oli jopa lähietäisyydeltä loistelas ja kultivoitu. Läheiseltä kuuntelupaikaltani en voinut erottaa pienintäkään harhasäveltä tai ääntä, joka syntyy kun jousi asetetaan kielelle. Viulut olivat kuin solisti, jonka soittimessa oli sekä poikkeuksellisen leveä että hienostunut sointi. Ja puupuhaltimet saivat miltei veden kielelle. Jokainen Wienin Filharmonikkojen soitin on huolella tehty ja valittu; hui-lujen sointi on kuin hopeaa. Ja jokainen muusikko tuntuu olevan taiteilija.¹⁴⁴

Toscaninin mystinen vierailu

Fransmanin kertoman mukaan Salzburgiin saapui kesällä 1931 myös Arturo Toscanini, joka oli alkanut saavuttaa maailmanmainetta sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa. Kapellimestari oli edellisenä vuonna esiintynyt Wienissä New Yorkin Filharmonikkojen kanssa, ja siinä yhteydessä oli ilmeisesti käynnistetty neuvottelut hänen vierailustaan Salzburgissa. Siellä hänen oli tarkoitus johtaa yksi Mozart-ooppera sekä yksi sinfoniakonsertti.¹⁴⁵ Tämä suunnitelma kuitenkin muuttui äkillisesti, kuten jatkosta käy ilmi. Fransmanin korviin oli kantautunut tieto, jonka mukaan Toscanini oli tullut Salzburgiin ja aikoi harjoittaa Wienin Filharmonikkoja. Hän pyysi Stiegleriltä lupaa päästä kuuntelemaan harjoituksia. Se oli kuitenkin vaikeampaa kuin hän oli arvanut:

Hänellä oli tehtävänään Salzburgissa johtaa Rossinin Sevillan parturia. Harjoituksiin ei päässyt. Minä pyysin Stiegleriltä lupaa että pääsisikö harjoituksiin kuuntelemaan kun tämä oli niin kuuluisa nimi ja olin kuullut tästä. Mutta ei. Toscanini ei suvaitse ketään kuulijaa harjoituksissa. Kuitenkin seuraavana päivänä hän [Stiegler] sanoi että on keksinyt tavan



Salzburgin Festspielhausin suuri sali ennen vuotta 1938

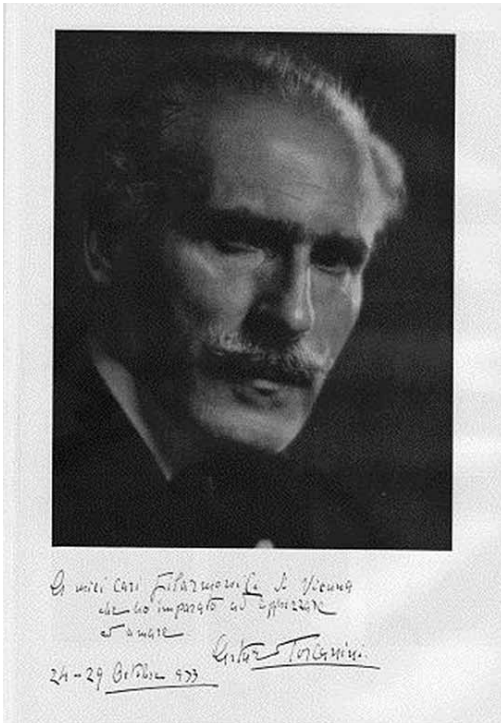
millä pääsee kuuntelemaan. Hän otti minut mukaan ja asetti minut rumpalien joukkoon lattialle istumaan ja siellä minä istuin Salzburgin oopperassa lattialla ja sain kuunnella.¹⁴⁶

Stiegler ei halunnut tuottaa Fransmanille pettymystä vaan teki uskaliaan teon salakuljettamalla oppilaansa harjoituksiin. Toscanini oli tunnettu tulisesta temperamentistaan ja raivokohtauksistaan,¹⁴⁷ joten Fransman joutui todennäköisesti istumaan Festspielhausin orkesterisyvennyksessä aivan hiljaa ja lähes hengittämättä. Sieltä hän seurasi Toscaninin harjoitustapaa, joka oli tarkkuudessaan ennennäkemätön:

Se oli jotain kummallista, en ollut koskaan aikaisemmin havainnut tällaista. Ihan tahti tahdilta hän otti uudelleen ja uudelleen. [...] ei kelvannut ja ei kelvannut. Tämä oli uutta minulle kun tällainen kuuluisa orkesteri kuin Wienin Filharmonikot, sillä tavalla jauhetaan ees taas, se oli uutta.¹⁴⁸

Fransman ihmetteli sitä, että italialainen harjoitti näin korkealuokkaista orkesteria erittäin perusteellisesti ja pikkutarkasti. Toscaninille harjoitusten päämäärä oli saada esiin musiikin ”henkinen muoto”. Hän ei halunnut kuulla vain nuotteja, vaan ”sointien sielun ja sisäisen olemuksen”. Siksi hän vaati orkesterilta teknistä täydellisyyttä itsestäänselvyytenä.¹⁴⁹

Toscaninin ennennäkemätön tarkkuus orkestereiden koulutuksessa ja hänen uskollisuutensa alkuperäisille partituureille tekivät hänestä yhden 1900-luvun kapellimestaritaiteen merkittävimmistä edelläkävijöistä. Oopperoista hän karsi pois kaikki laulajien 1800-luvun tyyliin kuuluneet ylimääräiset koristelut ja maneerit. Myös hänen temponsa (esimerkiksi Wagnerin oopperoissa) herättivät aikalaisissa ihmetystä, sillä ne poikkesivat usein totutuista.¹⁵⁰ Gianandrea Gavazzenin mukaan Toscanini oli ensimmäinen oopperakapellimestari, joka käytti tietoisesti ”esteettisistä ja moraalista lähtökohdista lähtevää metodia” kokonaisvaltaisen esityksen rakentamiseen. Hänen johtajakaudellaan Milanon oopperayleisö kasvatettiin ymmärtämään, ettei oopperatalo ollut pelkkä huvipaikka, vaan instituutio, jonka tuli olla kosketuksissa yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen elämään.¹⁵¹



Arturo Toscanini

Fransmanin tilaisuus seurata Toscaninin harjoitusta oli siis enemmän kuin harvinaisen. Kapellimestarin Salzburgin vierailua verhoaa kuitenkin outo salaperäisyys. Hänen oleskelustaan ja harjoituksistaan musiikkijuhlilla ei ole löytynyt minkäänlaisia virallisia dokumentteja, eikä hän myöskään johtanut tuolloin julkisesti yhtään esitystä.¹⁵² Vaikuttaa siltä, että Fransmanin kertomus on tois- taiseksi ainoa todiste siitä, että Toscanini kävi Salzburgissa kesällä 1931. Fransman on ker- tonut tapauksesta useassa yhteydessä, joten ei ole mitään syytä epäillä hänen kertomus- taan.¹⁵³

Salzburgin musiikkijuhlien ennako- ohjelmissa Toscaninin nimi esiintyi tammi- kuussa, maaliskuussa ja toukokuussa 1931.¹⁵⁴ Niissä ilmoitettiin kapellimestarin johtavan Wienin Filharmonikkoja yhdessä Beetho- ven-konsertissa. Kesäkuussa lehdistölle tie- dotettiin kuitenkin yllättäen, että Toscanini oli peruuttanut tulonsa musiikkijuhlille.¹⁵⁵ Tämän jälkeen hänen nimensä hävisi ohjel- mista. Salzburgin musiikkijuhlien johtokun- nan pöytäkirjoista selviää, että vaikka peruu- tuksen kerrottiin tulleen Toscaninin itsensä taholta, sen taustalla oli poliittisia syitä. Tou-

okuussa 1931 kapellimestari oli kieltäytynyt johtamasta Bolognassa eräässä konsertissa Mussolinin kannattajien fasisista hymniä. Tästä syystä joukko raivostuneita hallitusmielisiä oli käynyt hänen kimppuunsa. Selkkauksen jälkeen Toscanini poistui maasta ja ilmoitti, ettei enää aikonut johtaa Italiassa. Tapahtuma herätti laajaa kansainvälistä huomiota, mikä oli kiusallista Mussolinin hallituk- selle. Salzburgissa ei uskallettu ottaa sitä riskiä, että kapellimestari joutuisi siellä uusien fasisistien mielenosoitusten kohteeksi.¹⁵⁶

Itävalta oli poliittisesti sitoutumaton eikä politiikan haluttu virallisesti vaikuttavan Salzburgin musiikkijuhlien ohjelma- tai esiintyjävalintoihin. Kansallissosialistisen liikkeen vaikutus oli kui- tenkin kasvanut Salzburgissa ja Wienissä 1930-luvun alussa. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen maahan oli perustettu sotilaallisia kodinpuolustusjoukkoja (Heimwehr), jotka olivat saaneet tukea suurilta porvarillisilta puolueilta.¹⁵⁷ 1920-luvulla joukkojen poliittinen merkitys vahvistui, kun ne solmivat yhteyksiä Baijerin saksalaisiin oikeistoradikaaleihin.¹⁵⁸ Vuonna 1930 eräät itävaltalaiset ryhmät alkoivat jo neuvotella Hitlerin kanssa vaaliliitosta. Saksan rajalla sijaitsevassa Salzburgissa valtaa pitävät piirit kannattivat vahvasti Heimwehriä. Saksalaisen avun lisäksi myös Mussolini antoi näille ryhmittymille rahallista ja aseellista tukea.¹⁵⁹

Näissä olosuhteissa oli ilmeistä, ettei musiikkijuhlien johto uskaltanut ärsyttää julkisuudelta suo- jassa toimivia Salzburgin kansallissosialisteja. Sen perusteella, että Toscanini samana kesänä esiintyi Wagner-juhlien kapellimestarina, voi olettaa, että kansallissosialistit pystyivät Salzburgissa vaikutta- maan musiikkipoliittikkaan jopa vahvemmin kuin Bayreuthissa. Asian poliittinen arkaluontoisuus saattaisi olla selitys sille, ettei kapellimestarin vierailusta Salzburgissa kesällä 1931 vielääkään löydy tietoja.¹⁶⁰

Miksi Toscanini tuli Salzburgiin harjoittamaan Wienin Filharmonikkoja, jos hänen ei annettu johtaa yhtään esitystä? Eräs selitys voisi olla, että hän aikoi johtaa *Sevillan parturin* Wienissä syyskau- den alussa, jolloin harjoitukset oli käytännöllistä pitää Salzburgissa. Mikäli tällainen suunnitelma oli olemassa, sekin kuitenkin peruuntui.¹⁶¹ Ehkä Mussolinin hallitusta avoimesti vastustaneen italialai-



Holger Fransman ja Wienin Filharmonikkojen käyrätorviryhmä Salzburgin Mozarteumin edessä elokuussa 1931. (Oikealta: Gottfried von Freiberg, Holger Fransman, Karl Stiegler, Leopold Kainz, Christian Nowak Jr., Emil Kreuzziger ja Karl Romagnoli.)

sen esiintyminen pääkaupungissa herätti liikaa vastustusta. Fransmanin silminnäkijäläusunto, jonka mukaan Toscanini harjoitti Wienin Filharmonikkoja Salzburgin Festspielhausissa kesällä 1931, on joka tapauksessa merkittävä. Se todistaa, että orkesteri oli kosketuksissa kapellimestariin jo kaksi vuotta ennen tämän ensimmäistä virallista vierailua Wienissä vuonna 1933.¹⁶² Fransmanin läsnäolo Toscaninin harjoituksissa oli myös hyvin poikkeuksellista. Hän saattoi olla ainoa suomalainen, joka tutustui Toscaninin työskentelytapoihin jo ennen kuin tämä nousi aikansa suurimmaksi kapellimestarilegendaksi.

Kulinarismia ja kvartetisoittoa

Fransman tuskin tiedosti Salzburgin musiikkipolitiikan pinnanalaisia jännitteitä, sillä hänellä oli vielä paljon tekemistä Stieglerin oppien omaksumisessa. Juhlien loppupuolella hänellä sen sijaan oli tilaisuus kuulla Stieglerin ja tämän kollegoiden kamarimusiikkiesityksiä. Mozartin *Sinfonia concertante* Es-duuri oboelle, klarinetille, käyrätorvelle, fagotille ja orkesterille (KV 297b) oli ollut musiikkijuhlien ohjelmistossa jo kolmena kesänä. Muita teoksia, joissa Stiegler oli mukana, olivat Schubertin *Oktetto* op. 166 ja Beethovenin *Septetto* op. 20. Kamarimusiikkikonsertit pidettiin Residenzissä, arkkipiispan entisessä hovipalatsissa, missä niiden esityspaikkoja olivat joko Carabinierisali tai kynttilöin valaistu ulkopiha.

Musiikkijuhlien aikana Fransman sai liikkua Stieglerin ja Freibergin seurassa muusikkopiireissä. Stiegler halusi uuden oppilaansa tutustuvan juhlien muihinkin taiteilijoihin. Hän kutsui Fransmanin aamiaiselle hotelliinsa, jossa esitteli hänet laajalle tuttavapiirilleen:

[Stiegler] vaati et mä tuun syömään aina hänen kanssa että mä opin tuntemaan musiikki-persoonallisuuksia Salzburgissa — niin ”Te tulette syömään minun kanssa aina aamiaista” se sano. [...] siellä oli kaikenlaisia kapellimestareita, kaikenlaisia suuria näyttelijättäriä ja kaikki. Kun ne tuli aina sinne: ”Oo, Stiegler...” [...] se oli semmosta... Ja sillä tavalla sitten Stiegler aina esitteli että täs on mulla suomalainen opiskelija mukana [...].¹⁶³

Hotellissa Fransman tapasi aamiaisen aikana mahdollisesti samoja taiteilijoita, jotka vierailivat kirjailija Stefan Zweigin talossa. Tämän talo Salzburgin Kapuziner-vuorella tunnettiin kansainvälisten taiteilijoiden kohtaamispaikkana, ja 1930-luvulla siellä kävivät muun muassa Maurice Ravel, Alban Berg, Bela Bartók, Lotte Lehmann, Arturo Toscanini ja Bruno Walter.¹⁶⁴ Stieglerin ja Freibergin seurassa Fransman paneutui myös itävaltalaiseen kulinariisiin.¹⁶⁵ Koska Suomessa vallitsi vielä kieltolaki, wieniläiskollegojen rento seura ja oluttupien antimet tuntuivat varmasti houkuttelevilta. Vapaa-iltoinaan Fransman tapasi myös joitain Stieglerin orkesterikollegoja, jotka ystävällisesti yrittivät opastaa häntä oluenjuonnissa:

[...] tuli semmonen trumpetisti kun Dengler [...] se oli soolotrumpetisti ja se oli nuorena ollu Suomessa. Se oli kysynyt Stiegleriltä et mitä toi on toi kaveri kun sä aina tuot noit mukaan. No sano et se on suomalainen, Suomesta. Sillon tää innostu [...] että saaks hän viedä sen ulos syömään yhen illan et hän saa vähän haastatella [...]. Sano et tää on niin hyvä tää tumma olut... et tää hyvää olutta... En mä tiedä kuinka paljon sitä olutta juutiin... ”et hän nukkuu niin ihanasti kun tämmösen juo”. Mä [taas] juoksin koko yön.¹⁶⁶

Fransmanin vatsa ei kestänyt tummaa olutta eikä hän myöskään syönyt mielellään Stieglerin hänelle Salzburgissa tarjoamaa Kalbskopfia eli vasikan aivoja.¹⁶⁷ Jo Wienissä hän oli opettajansa kotona opetellut syömään itävaltalaista kotiruokaa ja tutustunut wieniläisiin pöytätapoihin. Pöytäkeskusteluissa hän oli kertonut Stieglerille Suomesta, sen kielestä ja musiikkikulttuurista. Tämä ei ennestään tiennyt Suomesta paljoakaan, eikä Fransmanin yllätykseksi tuntenut Sibeliusia sen enempiä kuin



Augustinerbräustübl, Salzburg

Kajanustakaan. Stiegler ei myöskään tuntenut lainkaan suomalaista musiikkia.¹⁶⁸ *Manchester Guardianin* musiikkitoimittaja oli eräs niistä ulkomaalaisista, joka oli kiinnittänyt huomiota Salzburgin musiikkijuhlien ohjelmiston rajoittuneisuuteen. Hänen mielestään Itävallassa konserttien ohjelmistot olivat yleisesti ottaen aivan liian suppeita. Tämä aiheutti sen, että jopa Wienissä sellaiset säveltäjät kuin Sibelius, Elgar ja Delius olivat käytännössä tuntemattomia.¹⁶⁹ Eräät muutkin ulkomaiset kriitikot olivat sitä mieltä, että musiikkijuhlien tarjonta kaipasi vaihtelua.¹⁷⁰ Tällaiset ohjelmistoon kohdistuneet kriittiset äänenpainot olivat kuitenkin harvinaisia lehdistön piirissä.

Salzburgin musiikkijuhlayleisö oli edustava ja se koostui erikoisesta sekoituksesta itävaltalaisia porvareita, professoreja, käsityöläisiä, kirkonmiehiä sekä ulkomaalaisia yläluokan edustajia ja turisteja.¹⁷¹ Kesän 1931 kävijämäärä ylitti 60.000 henkeä, ja lähes kaikki elokuun esitykset olivat loppuunmyytyt.¹⁷² Ensimmäisten kahdenkymmenen päivän aikana juhlilla vieraili 7269 saksalaista, 7414 wieniläistä, 6656 Salzburgin ulkopuolelta tullutta Itävallan kansalaista, 1100 englantilaista, 1600 amerikkalaista, 400 ranskalaista, 500 italialaista, 1300 unkarilaista, 2400 tšekkoslovakialaista, 270 hollantilaista ja 214 tanskalaista. Hotelleissa ja ravintoloissa kuultiin puhuttavan enimmäkseen englantia, sillä englantilaiset ja amerikkalaiset vieraat oleskelivat kaupungissa pisimpään.¹⁷³ Festpielhausin edustalla Fransman saattoi nähdä arvokkaita juhla-asuisia vieraita, jotka saapuivat konsertteihin ja oopperanäytäntöihin komeilla autoillaan.¹⁷⁴

Kun musiikkijuhlat elokuun lopussa päättyivät, niiden talous oli selvinnyt historiansa vaikeimmasta tulikokeesta¹⁷⁵ eikä taiteellista menestystä tarvinnut epäillä. Tyytymättömmimmätkin wieniläiset kriitikot tunnustivat ensimmäistä kertaa juhlien saavuttaneen suuren taiteellisen voiton. Vuoden 1931 talouskriisistä selviäminen ja korkea taiteellinen taso vakiinnuttivat Salzburgin aseman Euroopan tärkeimpien musiikkijuhlien joukossa.¹⁷⁶ Ensimmäisen kerran konsertti- ja oopperaesityksiä oli lisäksi lähetetty sadankolmenkymmenenyhdeksän kansainvälisen radiokanavan välityksellä ympäri maailmaa.¹⁷⁷

Ennen Wieniin lähtöään Fransman esiintyi Wienin Filharmonikkojen käyrätorvensoittajien kanssa kahdessa konsertissa. Salzburgin ulkopuolella pidettiin hyväntekeväisyyskonsertti, jossa Stieglerin johtaman käyrätorviyhtyeen lisäksi esiintyi Filharmonikkojen jousikvartetti sekä Valtionopperan kuoron jäseniä. Toinen yhtyeen esiintyminen tapahtui kirkkokonsertissa, johon osallistui noin kolmekymmentä Wienin Filharmonikkojen muusikkoa ja Valtionopperan taiteilijaa. Jotta Fransman olisi saanut kylliksi kokemusta yhteisoihosta, Stiegler lähetti hänet vielä Wienissä Freibergin ja parin muun oppilaansa kanssa paikallisen NMKY:n puutarhajuhliin. Esiintymisestään kvartetti sai palkaksi aterian sekä uuden sadon Heurigen-viiniä.¹⁷⁸ Käyrätorviyhtyeiden esiintymiset tämänkaltaisissa tilaisuuksissa eivät kuitenkaan olleet satunnaista viihdettä, vaan niillä oli historiallinen tausta.

Stieglerin opettajan, Josef Schantlin vuonna 1883 perustama Wienin käyrätorvensoittajien yhdistys (Erster Wiener Waldhornverein) oli kirjannut tavoitteekseen metsästystorven ja käyrätorven sekä niille kirjoitetun musiikkikirjallisuuden vaalimisen. Yhdistys pyrki tekemään tunnetuksi sekä uutta itävaltalaista että historiallista metsästysmusiikkia, osallistumaan humanitäärisiä päämääriä edustaviin tilaisuuksiin sekä esiintymään musiikillisissa produktioissa. Viihtyisissä iltamissa tai huvi- ja vuoristoretkillä esiintymällä houkuteltiin metsästy- ja käyrätorvelle uusia ystäviä ja tukijoita sekä kohotettiin toverihenkeä jäsenten kesken.¹⁷⁹ Suuret käyrätorviyhtyeet olivat wieniläisen käyrätorvikoulun historiallinen traditio, jonka Fransman toi opetusohjelmaansa Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa ja jota hän vaali vielä eläkkeellä ollessaan Suomen Käyrätorviklubin piirissä.

Wieniläinen testamentti

Syyskuun alussa Fransmanin oli aika palata kotiin. Työt Suomalaisessa Oopperassa odottivat. Ennen lähtöään hän tiedusteli Stiegleriltä, paljonko oli tälle velkaa saamastaan opetuksesta. Yllätyksekseen Fransman sai kuulla, ettei Stiegler aikonut ottaa häneltä maksua lainkaan.



Stiegler ja metsästystorvirvyhmä Lainzer Jagdmusik

Kun sitten olin ollut siellä sen kesän ja lopulta hermostuneena kysyin että mitä se maksaa niin hän sanoi että se ei maksaa mitään mutta jos minulle on jäänyt rahaa niin tietysti joku-nen pikkunen summa voitaisiin sopia. Mutta jos minulla ei ole rahaa niin ei maksa mitään. Hän oli äärettömän hieno, rakastettava opettaja kun tällä tavalla suhtautui.¹⁸⁰

Lähtiäislahjaksi Stiegler sen sijaan antoi Fransmanille todistuksen opiskelusta sekä oman valoku-vansa, johon oli kirjoittanut: ”Ehren Sie Ihren Meister durch eigene Tat” (kunnioittakaa opetta-jaanne omalla työllänne). Käsin kirjoitetussa todistuksessa Stiegler vakuutti Fransmanin opiskel-leen suurimman osan wieniläisen käyrätorvikoulun ohjelmistosta sekä omaksuneen sen ”taiteelliset ansiot”. Lisäksi hän mainitsi Fransmanin saavuttaneen ”kaikilla alueilla kauniin ja pyöreän” soinnin ja varman huuliasetteen. Oppilas pystyi todistuksen mukaan myös ”nopean musiikillisen käsitysky-kynsä ansiosta joka hetki seuraamaan kapellimestarin aikeita”.

Suomesta käsin Fransman oli vielä muutaman kerran yhteydessä Stiegleriin. Hän tilasi tältä muun muassa wieniläisiä suokappaleita suomalaisille kollegoilleen.¹⁸² Kesäkuussa 1932 Stieglerin terveydentila huononi äkillisesti. Hänen vasempaan jalkaansa syntyi runsaan tupakoinnin seurauk-sena verenkiertohäiriö, joka aiheutti veritulpan. Leikkauksesta huolimatta potilaan tila heikkeni, ja jalka päätettiin amputoida. Stieglerin sydän ei kestänyt uutta leikkausta, vaan hän menehtyi sen aikana.¹⁸³ Hänen äkillinen kuolemansa järkytti Wienin musiikkielämää. Monet merkittävät taiteili-jat, jotka olivat tunteneet soolokäyrätorvensoittajan henkilökohtaisesti, lähettivät Wienin Filharmo-nikoille surunvalittelusähkeitä. Eräs heistä oli Bruno Walter, jonka kirjeestä välittyi järkytys ja syvä kunnioitus Stiegleriä kohtaan taiteilijana:

Karl Stieglerin kuolema on järkyttänyt minua syvästi ja koskettanut minua läheisesti [...]. Todellakin, mikä menetys! [...] Minulle Karl Stiegler oli ihanteellinen käyrätorvensoittaja: hänen soinnissaan ja ilmaisussaan oli sekä jaloa romantiikkaa että metsästystorven raiku-va voimaa, ja sen lisäksi hänellä oli modernin puhaltajan täysi virtuoositetti ja varmuus. Tavallisesti romanttisen loiston hallitsevalta käyrätorvensoittajalta puuttuu runollisuuden ilmaisemiskyky. Hän kuului niihin harvoihin, kaikkein harvinaisimpiin taiteilijoihin, joissa yhdistyvät kaikki oman alansa mahdollisuudet. Ja sen lisäksi — mikä inhimillisyys! Miten paljon ammatille omistautumista, millaista innostusta musiikkiin, millaista sydä-mestä lähtevää iloa, miten suurta hyvyyttä! Minä suren syvästi tätä suurenmoista taiteilijaa

Zeugniss

über Herrn Holger Fransmann, welcher im diesjährigen Sommersemester die unter meiner Leitung stehende Wiener Hornschule mit Fleiss und Ausdauer frequentierte.

Herr Fransmann hat den grössten Teil des vorgeschriebenen Lehrstoffes incl. Pädagogik erlernt und die künstlerischen Vorträge der traditionellen berühmten Wiener Hornschule sich zu Eigen gemacht.

Herr Fransmann verfügt über einen in allen Lagen schönen und runden Ton, sicheren Ansatz und rasches musikalisches Auffassungsvermögen, welches ihm befähigt jederzeit den Intentionen des Dirigenten zu folgen.

Ich empfehle daher Herr Fransmann auf das Wärmste!

Gez: Regierungsrat:
Karl Stiegler

Wien im August 1931.

a. o. Professor an der Akademie für
Musik und darstellende Kunst,
Solist der Staatsoper und des
philharmonischen Orchesters in Wien.

ja harvinaista persoonaa [...]. Ottakaa vastaan vakuutukseni, että en tule koskaan unohtamaan häntä ja että tulen aina ajattelemaan uskollisuudella Karl Stiegleriä [...].¹⁸⁴

Holger Fransmanin opiskeluaika Wienissä ja Salzburgissa kesällä 1931 kesti vain vajaat kolme kuukautta. Tuona aikana hänen soittotaitonsa kuitenkin kehittyi huomattavasti ja hän ehti omaksua wieniläisen käyrätorvikoulun tärkeimmät musiikilliset periaatteet. Fransman siirsi Stiegleriltä perimänsä ”vaativan testamentin” Suomeen ja alkoi soveltaa sitä omassa opetuksessaan.¹⁸⁵ Wieniläiset ihanteet vaikuttivat syvällisesti hänen musiikilliseen ajatteluunsa orkesterimuusikkona, solistina ja pedagogina. Stieglerin ekspressiiviset tulkinnat soolokäyrätorvensoittajana ja hänen hienostunut Mozart-tyylinsä tarjosivat Fransmanille henkilökohtaisia taiteellisia impulsseja. Todennäköisesti hän Stieglerin esikuvan innoittamana päätti myös saavuttaa soittimensa arvostetun mestarin ja pedagogin aseman kotimaassaan. Taiteellisessa mielessä merkittävä ja innostava oli viiden viikon mittainen oleskelu Salzburgissa. Siellä Fransman tutustui Wienin Filharmonikkojen ainutlaatuiseseen sointiin ja soittotapaan. Musiikkijuhlien konserteissa hän kuuli Mozartin, Beethovenin, Brahmsin ja Straussin orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksia ensi kertaa niiden alkuperäisessä kulttuuriympäristössä. Wienin Filharmonikoiden esittämissä ja Stieglerin käyrätorviryhmän soittotapa tarjosivat hänelle uusia ihanteita ja kvaliteetteja orkesterityöhön.

Itävaltaa ja Eurooppaa 1930-luvun lopulla ravistelleiden poliittisten myllerrysten merkit eivät Fransmanin opintomatkan aikaan olleet julkisesti näkyvissä. Salzburgin musiikkijuhlien kulisissa Etelä-Saksan vahvistuneiden kansallissosialististen voimien vaikutus kuitenkin kasvoi. Kun Hitlerin joukot muuttaman vuoden päästä miehittivät kaupungin, asukkaat tervehtivät heitä sankareina. Salzburgin musiikkijuhlien huippukausi oli ohi. Kansallisuudet ylittänyt yhteishenki ja sen synnyttämä taiteellinen inspiraatio olivat poissa. ”Anschlussin”¹⁸⁶ jälkeen festivaali muuttui Bayreuthin tavoin saksalaisen musiikkikulttuurin näytekkunaksi. Fransman oli kuitenkin ehtinyt kokea Salzburgin kansainvälisyyden ja kuulla aikansa kuuluisimpien kapellimestareiden, muusikkojen ja solistien esityksiä. Erityisesti Bruno Walter ja Arturo Toscanini tekivät häneen lähtemättömän vaikutuksen. Nämä kapellimestarit eivät koskaan tulleet Suomeen, vaikka muita merkittäviä ulkomaisia orkesterinjohtajia vieraili Helsingissä 1930-luvulta lähtien.

Palattuaan Wienistä kotiin syksyllä 1931 Fransmanin ammatilliset lähtökohdat olivat kohentuneet huomattavasti. Hän alkoi heti käyttää Stiegleriltä omaksumiaan opetusmetodeja Helsingin Konservatoriossa, missä hän aloitti työn käyrätorvensoiton opettajana. Toisin kuin omilla opettajillaan, hänellä oli käytössään myös monipuolista nuottimateriaalia. Orkesterityö Helsingin kaupunginorkesterissa ja Suomalaisessa Oopperassa helpottui, kun Fransman oli saanut vihdoin tekniikkansa kuntoon. Stieglerin poismenosta huolimatta yhteys Wieniin ei katkennut. 1930-luvun aikana Fransman kävi vielä kolme kertaa syventämässä oppejaan Gottfried von Freibergin johdolla. Viimeisen kerran he tapasivat vuonna 1958, kun Fransman tuli Wieniin saamaan asiantuntijan neuvoja wagnertuubien käsittelyssä. Freiberg menehtyi sydänkohtaukseen muutamaa vuotta myöhemmin vain 54-vuotiaana.¹⁸⁷ Kun kuusi vuotta oli kulunut Fransmanin ensimmäisestä opintomat-kasta, hän alkoi olla valmis siirtymään äänenjohtajaksi. Sen jälkeen hän pystyi kokonaisvaltaisesti hyödyntämään orkesterityössä niitä taitoja ja kokemuksia, joita hän Wienistä ja Salzburgista oli saanut.

- 1 Alkuvuoteen 1932 mennessä työttömiä oli virallisten tietojen mukaan yli 90 000. Todellinen työttömien määrä oli kuitenkin suurempi. (Selén 1991: 235.)
- 2 Parikka 2000: 101. Noin neljä vuotta kestänyt pula-aika oli Suomessa kuitenkin lyhyempi ja lievempi kuin esimerkiksi Saksassa, missä maa ajautui taloudelliseen, poliittiseen ja yhteiskunnalliseen kaaokseen (Vahtola 2003: 276).
- 3 Fransman Åke, haastattelu 2001.
- 4 Hentilä 1993: 44.
- 5 *Hufvudsadsbladet* 12.11.1930.
- 6 Suomalaisen puhallinmuusikoiden ulkomaisesta opiskelusta 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä on löytynyt toistaiseksi löydettävissä vain vähän tietoja. Kajanuksen orkesterissa soittaneet klarinetistit Kusti Aerila ja Klas Gyllström opiskelivat Würzburgissa 1900-luvun vaihteessa (Helistö 2005: 36–53). Lisäksi joihain Kajanuksen orkesterikoulun edistyneempiä puupuhallinoppilaita oli lähetetty ulkomaille ensin jälkeen kun orkesterin ulkomaiset muusikot olivat kiellettyneet opettamasta heitä (Ringbom 1932: 71).
- 7 Linnala oli ilmeisesti ainoa suomalainen vaskipuhaltaja, joka oli saanut aikaisemmin valtion stipendin ulkomaiseen opiskeluun. Hän opiskeli Weimarissa vuonna 1909 (Linnalan apurahahakemus Kordelinin säätiölle 9.9.1930. Coll. 106.32. Helsingin yliopiston käsikirjoituskokoelmat.). Koska hän toimi tuolloin päätoimisena Mikkelin amatöörorkesterin kapellimestarina, opinnot liittyivät todennäköisesti orkesterin johtamiseen.
- 8 Kajanus oli Suomen Säveltäiteilijöiden Liiton puheenjohtaja ja Suomalaisen Oopperan johtokunnan jäsen. Lisäksi hän kuului useisiin apurahoista päättäviin lautakuntiin, kuten ”valtion taiteilijastipendien jakea suunnittelevaan lautakuntaan” sekä ”valtion asiantuntijalautakuntaan palkittaessa kotimaisia sävellyksiä”. (Suomalainen 1952: 244, 248.)
- 9 Apurahahakemus on ainoa lähde, josta ilmenee Fransmanin alkuperäinen suunnitelma lähteä opiskelemaan Tallinnaan Tammin johdolla. Haastattelussa hän ei ole kertonut suunnitelmasta.
- 10 Fransmanin apurahahakemus Kordelinin säätiölle 9.9.1930. Alfred Kordelinin Säätiö. Apurahoja vuosilta 1930–1931. Kansallisarasto. Käsikirjoituskokoelma. Coll. 106.32/nro 108.
- 11 Suomalainen 1952: 198.
- 12 Kaupunginorkesterin kontrabassonsoittaja Väinö Kamu kertoi Kajanuksen lainan hänelle rahaa 1920-luvulla, kun asuntorahat uhkasivat loppua (Heikinheimo 1982).
- 13 Alfred Kordelinin Säätiö. Apurahoja vuosilta 1930–1931. Kansallisarasto. Käsikirjoituskokoelma. Coll. 106.32.
- 14 Yhdessäntuhannen markan apuraha on nykyrahassa noin 2750 euroa.
- 15 Fransman on maininnut kuulleensa Stieglerin kvintetin esityksen eräänä iltana vuonna 1930 (Fransmanin kirje Roland Horvathille 28.1.1989). Koska 9.9.1930 päivätyssä Kordelinin apurahahakemuksessa mainitaan vielä opiskelukohteeksi Tallinna, Fransmanin on täytynyt kuulla radio-ohjelma vasta tämän jälkeen. Eräässä haastattelussa hän on kertonut opiskelleensa ”koko talven saksaa sen jälkeen kun oli päättänyt lähteä Wieniin” (Lampela 1989:10). Näiden tietojen perusteella vaikuttaa siltä, että opintomatkan kohde vaihtui joskus syys-marraskuussa 1930.
- 16 Fransman Holger, haastattelu 1994.
- 17 Fransmanin kirje Roland Horvathille 28.1.1989: ”Sie spielen Musik, die für Waldhorn besonders geeignet war, auch feierliche Fanfaren, immer mit innigem Ausdruck im Klang und in der Dynamik — ganz einfach ein Genuß für das Ohr! Dies war für mich etwas so Besonderes, daß ich mich gleich entschloß, nach Wien zu fahren, um bei diesem großen Hornisten zu studieren.”
- 18 Holger Fransmanin musiikinhistorian muistiinpanot vuodelta 1929.
- 19 Pietarissa syntynyt Nicolaus Ferdinand van Gilse van der Pals oli väitellyt tohtoriksi Leipzigin yliopistossa vuonna 1914.
- 20 Pals van der 1929: 280.
- 21 Pals van der 1929: 280, 284.
- 22 Helsingin kaupungin musiikkilautakunta, taiteilijasopimukset.
- 23 Esimerkiksi Helsingin kaupunginorkesterin historiikit (Ringbom 1932; Marvia & Vainio 1982) eivät mainitse Samwaldia lainkaan.
- 24 Archiv der Wiener Philharmoniker. Tietokanta.
- 25 Wienin Filharmonikon on yhä ainoa orkesteri, johon pääsevät vain perinteisellä wienintorvella soittavat muusikot. Koska soitin poikkeaa soittotavaltaan ja ominaisuuksiltaan huomattavasti nykyaikaisesta kaksoiskäyrätorvesta, lähes kaikkien pitkälle edenneiden wienintorvensoittajien on täytynyt aloittaa uransa tällä instrumentilla.
- 26 Josef Samwaldin (1903–1965) lahjakkuudesta kertoo, että aloitettuaan 16-vuotiaana käyrätorvensoiton opiskelun Wienin musiikkiakatemiassa Stieglerin johdolla hänet siirrettiin seuraavana vuonna kolmannelle vuosikurssille. Tätä ennen hänet oli jo kiinnitetty Bad Hallin orkesteriin. (Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien, henkilömatrikkeli nro 249.) Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.
- 27 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 28 Salonen 1979; Fransman Holger, haastattelu 1994 ja 1979/I.
- 29 Loiske 1994: 6.
- 30 Huldén 1996.
- 31 Saksaa puhuivat Fransmanin mukaan harjoituksissa sekä Kajanus että Schnéevoigt (Carlson 1990: 7).
- 32 Lampela 1989: 10.
- 33 Fransmania, kuten muitakin ulkopuolisia avustajia kutsuttiin orkesterin piirissä ”civiksiksi” (Leistén 1986: 52).
- 34 Härkönen 1986: 48.
- 35 Leistén 1986: 60.
- 36 Härkönen 1986: 49. Haapanen toimi tuolloin sekä Radioorkesterin ylikapellimestarina että Yleisradion musiikkipäällikkönä.
- 37 YS:n Baltian-matkan konserttien käsiohjelmassa mainittu numerointi. Fransmanin leikekirja.
- 38 Muita Fransmanin Riiaassa soittamia teoksia olivat mm. Schubertin sinfonia nro 8 h-molli, Tšaikovskin *Italialainen capriccio* ja *Romeo ja Julia* -alkusoitto sekä Lisztin *Les Préludes*. (Riian Sinfoniaorkesterin ohjelmia vuodelta 1931, Fransmanin leikekirja.) Konserttien johtajina toimivat Dresdenin Filharmonisen orkesterin kapellimestari Edwin Lindner sekä Davids Jakobsons Libaun oopperasta (Latvian teatteri- ja musiikkimuseon arkiston johtajan, Elmar Zemowitchin antama suullinen tiedonanto 15.6.2006).
- 39 Vahtola 2003: 280–282.
- 40 *Aika* 1996: 12.
- 41 Lampela 1989: 10.
- 42 Kivimaa 1930: 198–199.
- 43 Lainzer Tiergarten on nykyisin Wienin suosituimpia ulkoilu-alueita, missä voi joskus kuulla itävaltalaisen metsästystorviyhdyiden esityksiä.
- 44 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
- 45 Ibid.
- 46 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 47 Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, henkilömatrikkeli.
- 48 Pizka 1979: 26.
- 49 Pusch 1932: 3. Regierungsrat on Itävallan valtiollisten virkojen kunniaarvoista toiseksi korkein. Tasavallan presidentti voi myöntää sen ammatissaan ansioituneille henkilöille heidän pitkäaikaisesta toiminnastaan valtion hyväksi. Muita Stieglerille myönnettyjä tunnustuksia olivat Mozart- ja Schubert-mitalit Itävallassa sekä Ranskan akateeminen arvomerkki ”Kultainen palmu” (Palme d’or, Officier de l’Instruction publique) Pariisissa 1928.
- 50 Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, henkilömatrikkeli.
- 51 Pusch 1932: 2.
- 52 Josef Schantl (1841–1902) toimi Wienin hovioopperan soolokäyrätorvensoittajana aikana, jolloin Wagnerin oopperat alkoivat saada jalansijaa ohjelmistossa. Ollessaan Wienin Musiikinystävien Konservatorion opettajana vuosina 1884–1899 hän laati käyrätorvensoiton opetusmateriaalia mm. Wagnerin oopperaosuuksien vaatimusten pohjalta. Schantl perusti lisäksi hovioopperan muusikoista, opiskelijoista ja amatööreistä kootun metsästystorviyhdyksen (Lainzer Jagdmusik), mikä johti Wienin ensimmäisen käyrätorvi-

klubin (1. Wiener Hornistenclub) syntyyn. Näiden musiikkiyh-teisöjen piirissä hän elvytti lähes täysin hävinneen itävaltalaisen metsästystorviperinteen. (Blaukopf 1992: 166.)

53 Stiegler suoritti konservatoriossa myös viulunsoiton tutkin-ton. Teoria-aineden opiskelua hän jatkoi myöhemmin Wiesbade-nissa Max Regerin johdolla. (Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, henkilömatrikkeli.) Mainittakoon, että Stieglerille mm. harmoniaoppia opettaneen Robert Fuchsin johdolla olivat opiskelleet myös Hugo Wolf, Gustav Mahler ja Jean Sibelius (Tawaststjerna 1989/I: 171).

54 Conservatorium für Musik und darstellende Kunst in Wien, vuosikertomukset 1890–1894; Stieglerin henkilömatrikkelin käsinkirjoitettu liite, päiväys 16.11.1917.

55 Josef Schantl kirjoitti oppilaalleen Wiesbadeniin vuonna 1895: "Leben Sie regelmäßig, essen Sie kräftiges Fleisch und trin-ken Sie Bier, damit Sie sich recht entwickeln und stark werden." (Eläkää säännöllisesti, syökää vahvaa lihaa ja juokaa olutta, jotta kehittyisitte oikein ja tulisitte vahvaksi.) (Josef Schantlin kirje Karl Stieglerille 15.5.1895. Hans Pizkan kokoelmat.) Myöhemmän uransa perusteella Stiegler ilmeisesti noudatti opettajansa neuvoa.

56 Karl Stiegler (1876–1932) toimi Wienin Filharmonikoissa aktiivisesti myös orkesterityön ulkopuolella. Hän oli perustamassa orkesteriin puhallinyhteyttä "Bläser-Kammermusik Vereinigung" vuonna 1903. Orkesterin "komiteaan" hän kuului vuosina 1913–1932.

57 Pusch 1932: 2–3. Wienin hoviorkesterin (Hofmusikkapelle) historia on yli 500 vuotta vanha, ja se on yksi Euroopan vanhim-mista musiikki-instituutioista. Wienin Filharmonikoiden ja hovi-orkesterin jäsenten välille syntyi kiinteä yhteys vuonna 1900, kun keisari Franz Josef myönsi kaikille vähintään kymmenen vuotta hovioopperan orkesterissa soittaneille muusikoille "k. und k. Hof-musiker" -arvonimen (Hellsberg 1998: 277). Kun monarkia hajosi vuonna 1918, valtion talouden heikkous vaikeutti vakavasti hovi-orkesterin toimintaa. Vasta yksityisten mesenaattien lahjoitukset ja vuonna 1926 alkanet säännölliset radioinnit paransivat orkesterin toimintamahdollisuuksia. (Schenk 1998: 186–189.) Nykyisin hoviorkesteri koostuu yli neljästäkymmenestä Wienin Filharmo-nikkojen muusikosta, jotka esittävät säännöllisesti kirkkomusiikkia Hofburgin palatsin kappellissa.

58 Pizka 1979: 26.

59 "Prof. Karl Stiegler (1876–1932). Biography." www.pizka.de / karlstie.htm>29.11.2005.

60 Henkilökohtaiset surunvalittelunsa lähettivät mm. Wilhelm Furrwängler, Egon Wellesz, Franz Lehár, Richard Strauss ja Bruno Walter (Archiv der Wiener Philharmoniker).

61 Fransman Holger, haastattelu 1994.

62 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

63 Fransman Holger, haastattelu 1994. "Äänilajilla" Fransman tarkoittaa sävellajia.

64 Schantl laati käyrätorvensoiton oppikirjansa 1890-luvulla (Schütz 1983: 87). Hänen kuolemansa jälkeen teos ilmestyi hänen veljenpoikansa Heinrichin editoimana laitoksena vuonna 1903 nimellä *Grosse theoretisch-praktische Horn-Schule für das einfache Horn, Naturhorn oder Jagdhorn sowie für das Ventil-Horn* (C. F. Schmidt, Heilbronn). Vuonna 1981 Schantlin metodi julkaistiin amerikkalaisena painoksena *Grand Theoretical and Practical Method for Valve Horn* (Wind Music Inc.).

65 Gottfried Freibergin mukaan Schantlin koulu oli ensimmäi-nen, jossa keskityttiin soitotekniikan kehittämisen ohella "musi-kaaliseen kasvatukseen" (Freiberg 1938: 118).

66 Stieglerin alkuperäinen luonnontorvikoulu on toistaiseksi julkaisematon. Fransman peri sen materiaalin Stiegleriltä ja kopioi sen uudelleen. Suomen Musiikkioppilaitosten liitto julkaisi käsi-kirjoitetun kopion Fransmanin aloitteesta 1970-luvulla. Wiener Waldhornverein julkaisi saman kopion 1980-luvun lopussa.

67 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

68 Pizka 1986: 115–17.

69 Etydikokoelmien toimittajia olivat mm. Rossari, Klotz, Kop-prasch, Franz, Cacciamani, Gallay, Artöt, Kling, Müller, Paudert, Wirth, Blume-Stiegler, Gugel, Mohr, Muth, Sessa-Stiegler, Nau-ber, F. Strauss, Nowak, Ranieri, Bergonzi, Belloti, Rossi-Stiegler

(*Staats-Akademie f. Musik und darstellende Kunst in Wien, Schul-Statut: 2. Teil, Lehrplan 1927*, s. 19).

70 Schantlin aikana valmistava jakso oli kaksivuotinen. Ensिमäisenä vuotena soitettiin pelkästään luonnontorviharjoituksia. Toisena vuonna alkoivat asteikko- ja soituharjoitukset sekä "esit-tämis- ja frasearusharjoitukset". Etydimateriaali oli koko koulu-tusohjelmassa kohtuullisen suppea, ja valmistavan jakson koko harjoitusmateriaali oli Schantlin itsensä laatima. Ammatilliseen jaksoon kuului etydiä lisäksi oopperoiden soolo-osuuksia, alku-peräisiä sooloteoksia sekä transkriptioita, orkesteri- ja kamarimu-siikkia sekä prima vista -harjoituksia. (*Conservatorium für Musik und darstellende Kunst. Lehrplan und Prüfungs-Vorschrift für das Schuljahr 1890–1891*, s. 11.)

71 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

72 Fransman Holger, haastattelu 1979/I; Lampela 1982.

73 Pizka 1986: 382.

74 Richterin sanottiin olleen niin taitava käyrätorvensoittaja, että hän vielä johtajankorokkeelle siirryttyäänkin pystyi harjoituksissa tarttumaan soittimeen ja esittämään malliksi Wagnerin oopperoi-den vaikeimmatkin osuudet. (Hellsberg 1992: 206–207).

75 Hans Richter (1843–1916) toimi Wienin hovioopperan kapellimestarina vuosina 1875–1900. Hän johti Wagnerin oope-roita säännöllisesti myös Bayreuthissa, mm. *Nibelungenin sormus* -tetralogian kantaesityksen vuonna 1876 sekä koko teosarjan viisi kertaa vuonna 1896. Richterin läheisestä suhteesta säveltäjään todistaa se, että hän toimi todistajana Richard ja Cosima Wagnerin vihkiäisissä vuonna 1870. (Hellsberg 206–208.)

76 Schantl soitti Wagnerin johdolla muun muassa osia *Jumalten tubosta* Wienissä ja Budapestissä vuonna 1875. Hän oli mukana myös Richterin johtamien *Reininkullan* ja *Stegfriedin* Wienin ensi-esityksissä vuonna 1878. Ennen vuotta 1881 Schantl oli esittänyt jälkimmäiseen oopperaan kuuluvan suuren käyrätorvisoolon, nk. Siegfried-kutsun Wienin hovioopperassa yhdeksäntoista kertaa. (Pizka 1986: 509, 512.)

77 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.

78 Wienin Filharmonikkojen konserttiohjelmien tietokanta (Archiv der Wiener Philharmoniker).

79 Fransman, haastattelu 1979/I. Stiegler laati Mozartin alkupe-räispartituuriin pohjalta myös uuden pientäsoiteyksen käyrätorvi-konserttoon KV 495, koska aikaisempi sovitus hänen mielestään "turmeli koko teoksen luonteen" (Freiberg 1938: 125).

80 Holger Fransmanin nuotisto.

81 Philip 1992: 143.

82 Suoraa äänenmuodostustapaa on myös nimetty "Forte-Gerade" -puhallustavaksi (Hadamowsky 1973: IV/7; Teufert 1981: 34).

83 Hans Hadamowsky toimi Wienin Filharmonikoissa oboen-soittajana 1937–70 ja Wienin musiikkikorkeakoulun oboensoiton professorina 1950–1976. Hän kirjoitti tylykriittisen ja kulturi-historiallisen tutkielmansa Wienin valtiollisen musiikkiakatemia 50-vuotisjuhliin. Myöhemmin Hadamowsky kirjoitti aiheesta huomattavasti laajemman tutkimuksen *Die Klang- und Musizie-rtradition der Wiener Bläseschule* (1973, julkaisematon). Siinä wieniläisen esittämistyylin elementtejä ja niiden merkityksiä luon-nehditaan perusteellisesti esittäjän ja pedagogin näkökulmasta.

84 "Bis zu Schmierigkeit sentimental" (Hadamowsky 1958: 19).

85 "Nur wenn wir das Vibrato überwunden haben [...] steht uns der Weg frei zu einem wahrhaft besetzten Ton und zu einem wahrhaft kantablen Spiel. Denn das Vibrato ist zwar eine bewäh-erte (und billige) Methode Unbeherrschtheiten des Luftstromes, Unsauberkeiten in der Intonation und in den Tonverbindungen, Unausgeglichenheit der Skala, mindere Tonqualität und Unfä-higkeit zu sinnvoller dynamischer Architektur zu verdecken [...]". (Hadamowsky 1958: 19–20.) (Alleviavaukset alkuperäisestä teksti-stä.)

86 "Das vibratofreie Stil erfordert dagegen eine viel strengere Selbstdisziplin: für ihn muß alles was zu absolut-musikalischer Aussage gehört, auf das Gewissenhafteste gepflegt und geschult werden, alles vermieden werden, was die Klarheit der Aussage beeinträchtigen würde. [...] Der gerade Ton ermöglicht [...] eine ungeheuer große Zahl dynamischer Nuancen, eine ungemein feingliedrige Dynamik also, die beherrscht werden will. Diese

feingliedrige dynamische Architektur muß aber indiziert sein von rein-musikalischen Gegebenheiten und führt daher geradewegs in das Kapitel 'Phrasierung' [...]". (Hadamowsky 1958: 20–21. Alle-viivaukset alkuperäisestä tekstistä.)

87 Widholm & Schuster 1996: 2–3. Muusikon henkilökohtaista mielikuvaa soinnista kutsutaan wieniläisen soitintyyliin ”inhimilliseksi tekijäksi” (Widholm & Sonneck 1985–87).

88 Fitzpatrick: 1970: 142.

89 Wieninoboeta on kehittänyt barokkioboesta ja wieniläisklassisen ajan oboesta. Nykyinen soitin on periaatteessa wieniläisten soitinrakentajien 1870-luvulla muuntelema versio dresdeniläisen Carl Golden rakentamasta ”vanhasaksalaisesta” instrumentista. (Sonneck 1996: 17.)

90 Widholm & Schuster 1996: 3.

91 Uhlmannin soitinrakennusperinnettä jatkoi Produktivgenossenschaft der Instrumentenbauer Wiens (Teufert 1981: 31–32). Muita wienintorvien rakentajia 1800-luvulla olivat Huschauer, Kerner, Fuchs, Hell, Hübl ja Dehmal (Jungwirth 1998).

92 Orkesterikultuuria edusti hovimusiikki (jonka piirissä kehittyivät itävaltalaiset metsästystorvet ja orkesteritorvet). Sen vastapaino oli alppien alueen perinteinen kansanmusiikki (johon kuuluvat puusta valmistetut tummasointiset alppitorvet). (Wieniläisestä barokin ajan soitinkulttuurista ks. tarkemmin Fitzpatrick 1970: 31–32).

93 Widholm & Schuster 1996: 16.

94 Teufert 1981: 30–31.

95 Soitinrakennuksessa perinnettä vaalitaan tietyillä metallin käsittelymenetelmillä, jotka saavat wienintorven soimaan ”suorana” (Ernst Ankerlin mukaan, ks. Teufert 1981: 32–33).

96 Widholm & Sonneck 1985–1987: 49–51.

97 Institut für Wiener Klangstil. <http://iwk.mdw.ac.at/Forschung/deutsch/wrinst/wrhorn1.htm>>5.6.2002.

98 Freibergin artikkeli sisältyy neliosaiseen musiikin esittämiskäytäntöjä ja tyylihistoriaa käsittelevään teokseen *Hobe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*.

99 ”Es genügt, wenn der Schüler angehalten wird, nur durch den Mund, aber niemals durch die Nase [...] die Luft rasch einzuziehen [...]. Ist der Schüler durch die tiefe Lage gewöhnt, viel Luft zu geben, wird auch der Ton nach oben zu ein voller und runder werden; man baue daher von unten ab.” (Freiberg 1938: 121.)

100 Freiberg 1938: 121.

101 Widholm & Sonneck 1985–1987: 85.

102 Fransman Holger, haastattelu 1994.

103 Hadamowsky 1973: IV/13–14.

104 Siteeraus: Hadamowsky 1973: IV/14. ”4. Galerie” tarkoittaa Wienin Valtionoopperan katsomon ylintä osaa, jossa sijaitsevat halvat seisomapaikat. Samaa nimitystä on käytetty myös Wienin musiikinopiskelijoista, jotka tavallisesti miehittävät tuon katso-monosan.

105 Loiske 1994: 6.

106 Pusch 1932: 4.

107 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.

108 Fransman 1983.

109 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

110 Loiske 1994: 6.

111 Salonen 1979: 13.

112 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

113 Bernhard Paumgartner (1887–1971) oli yksi Salzburgin musiikkijuhlien perustajia ja juhlien johtaja vuodesta 1960 lähtien. Hän toimi kapellimestarina Stieglerein esiintyessä solistina Salzburgissa vuosina 1921, 1930 ja 1931 (Jaklitsch 1969: 403, 419, 423).

114 ”Er besaß drei Eigenschaften höchsten Wertes, die nur ganz wenigen Lehrern gegeben sind: eine Gabe, durch unmittelbares Beispiel zu unterrichten, die hinriß, er besaß die Schlagkraft eines unfehlbaren Urteils, ohne jede Theorie, unverbildet und plastisch, immer gegenständlich und von heiterer Überlegenheit, ja er wußte mit spielender Leichtigkeit und Anmut zu lehren, daß man gar nicht merkte, wie viel man lernte. Er war einer jener prachtvollen urwienischen Lehrer [...], die niemals das Wort ”Methode” in den Mund nahmen und das gefühlvolle Handwerk doch bis in die Fingerspitzen beherrschten. Er lächelte bloß, nahm sein Horn, blies eine Phrase vor, so gekonnt, so himmlisch empfunden,

den, so überzeugend, daß daneben alle gelehrten Theorien in eine sanfte Wertlosigkeit versanken. Was er seinen Schülern neben der Technik des Instrumentes an allgemein Musikalischem mit auf den Weg gab, ist verblüffend.” (Paumgartner 1932: 3.)

115 Ibid.

116 Paumgartner 1932: 3–4.

117 Loiske 1994: 6.

118 Lampela 1982; Fransman, haastattelu 1986/III. Wienin Valtionoopperassa esitettiin kesällä 1931 kahta useammista sävellyksistä kokoonpantua baletti-iltaa. Toinen oli *Don Juan – Les petits riens – Carnaval*, joka koostui Gluckin, Mozartin ja Schumannin musiikista; toinen oli *Wiener Walzer – Die Puppenfee – Klein Idas Blumen*, jossa käytettiin Johann Straussin, Josef Bayerin ja Paul von Klenuun musiikkia. (Wienin Valtionoopperan ohjelmat, Österreichische Theatersammlung.)

119 Zweig 1985: 236.

120 Jo ennen kuin Hitler valtasi Itävallan 12.3.1938 kirstutynyt poliittinen ilmapiiri alkoi vaikuttaa Salzburgin taiteilijoiden kiinnityksiin ja yleisön kansainväliseen profiiliin. Saksalaisten miehityksen aikana vuoteen 1945 asti juhlille kiinnitettiin pääasiassa saksalaisia kapellimestareita ja ei-juutalaisia taiteilijoita.

121 ”Während aber dort eines der gewaltigsten schöpferischen Genies die Menschheit bei sich empfing, um sie zur Feierlichkeit seines pathetischen Werkes zu erheben, luden wir eine zur Mannigfaltigkeit neigende Kunstgemeinde zu einer wechselvollen Auswahl von Werken und Leistungen, in deren Mittelpunkt Mozart stand. [...] In Bayreuth war ein Stil etabliert worden und wurde bewahrt — wir suchten die mannigfaltigen Stillesonderheiten anderer musikalisch-dramatischer Werke künstlerisch zu verwirklichen.” (Walter 1947: 452.)

122 Orkesteri oli esiintynyt Otto Dessoffin johdolla jo ensimmäisillä Salzburgin musiikkijuhlilla jo vuonna 1877. Ennen ensimmäistä maailmansotaa sitä olivat johtaneet Salzburgissa mm. Richard Strauss ja Gustav Mahler. (Strasser 1977: 327–328.)

123 Strasser 1977: 331.

124 Tenschert 1931: 657.

125 Pienuudestaan huolimatta kaupungissa on 25 kirkkoa ja useita luostareita. Lisäksi Salzburgissa on ollut piispanistuin vuodesta 739 lähtien. (Hauser 1991: 5, 26.)

126 Stagione d’Opera Italianan ohjelmassa olivat Rossinin *Sevil-lan parturi*, Donizettin *Don Pasquale* ja Cimarosan *Il Matrimonio segreto* (Salainen avioliitto). Solisteihin kuului mm. baritoni Mariano Stabile. (Kaut 1969: 422.)

127 Gallup 1989: 90.

128 Gallup 1989: 96.

129 Kaut 1969: 421–422. Vuonna 1931 Salzburgissa esiintyneitä laulajia olivat mm. Franz Völker, Emanuel List, Richard Mayr, Lotte Schöne, Victoria Ursuleac, Koloman von Pataky ja Germaine Lubin. Kaikki oopperat esitettiin saksan kielellä, minkä vuoksi myös niiden nimet esiintyivät saksankielisessä asussa (esim. *Don Juan*, ei *Don Giovanni*).

130 “[...] so hören wir den lieben Klang seiner walddunklen Stimme immer wieder, wenn die Wiener Philharmoniker spielen. Wir spüren, wir sind in der Heimat [...]. Auch der Fremde fühlt es, daß da ein Zauber auf ihn strömt, der mehr ist, als Resultat von Können, Temperament und Wärme. [...] Jedes gelungene Solo ist nicht bloß eine allgemein musikalische Angelegenheit, sondern ein kleines, aber höchst wertvolles Ruhmesblatt jedes einzelnen Spielers und auch des Zuhörers, (der mit fachmännischem Lächeln die Leistung erkennt). Vielleicht führt dieser starke Persönlichkeitskult ein wenig aus dem Werke heraus, aber die Leidenschaft für das Detail läßt auch wieder tiefer in die Komposition hineinfühlen.” (Paumgartner 1931.)

131 Bernhard Paumgartnerin aloitteesta Salzburgissa aloitettiin Mozartin serenadien ulkoilmaesitykset sekä säveltäjän musiikille omistetut aamupäivämatineat, joista sittemmin muodostui pysyvä perinne. (Kaut 1969: 276–277, 279–280.)

132 Clemens Krauss (1893–1954) oli Wienissä syntynyt orkesterinjohtaja, joka toimi Wienin Valtionoopperan kapellimestarina vuodesta 1922 lähtien sekä laitoksen johtajana vuosina 1929–1934. Salzburgin musiikkijuhlien taiteellisenä johtajana Krauss toimi vuosina 1942–1944. Hän oli perehtynyt Richard Straus-

sin musiikkiin ja johti säveltäjän viiden oopperan kantaesitykset. Krauss myös kirjoitti tekstin Straussin viimeiseen oopperaan *Capriccio*. (Kaut 1969: 277; Hellsberg 1992: 437.)

133 "I will go so far as to say that no orchestra in the world can play the Strauss of 'Der Rosenkavalier' with half of the Vienna orchestra's lightness and swiftness of touch, its pride and verve of melody, its richness and refinement of harmony, and its freedom and felicity of rhythm." (*The Manchester Guardian* 5.9.1931. Nimim. "N. C.")

134 Walterin haluun esittää oopperat niiden alkukielellä liittyi mielenkiintoinen tapaus, joka liittyy suomalaisen laulutaiteen historiaan. Walter päätti esittää vuonna 1937 Mozartin Figaron häät Salzburgissa italian kielellä. Wienin valtionoopperan saksalainen tähtisopraano Lotte Lehmann ei kuitenkaan suostunut laulamaan kreivittären roolia italiaksi, jolloin Walter kiinnitti hänen tilalleen suomalaisen Aulikki Rautawaaran. Siitä lähtien Rautawaarasta tuli Walterin suosikkisopraano, joka lauloi useimmissa kapellimestarin Mozart-produktioissa. (Gronow & Saunio 1990: 181.)

135 Novak 2005: 62–64. Bruno Walter (1886–1962) syntyi ja opiskeli Berliinissä. Hän tuli Wienin hooopperaan Gustav Mahlerin kutsumana vuonna 1901 ja toimi siellä kapellimestarina vuoteen 1912 saakka. Richard Straussin vetäytyttyä Salzburgissa taksialalle orkesterinjohtajana Walter omistautui yhä enemmän musiikkijuhlille sekä Wienin Valtionoopperalle (1936–1938), kunnes joutui juutalaisen syntyperänsä vuoksi siirtymään Ranskaan ja sieltä Yhdysvaltoihin. Vuosina 1949, 1950 ja 1956 Walter palasi Salzburgiin johtamaan pääasiassa Mahleria ja Mozartia. (Kaut 1969: 267, 468, 471–472, 494; Novak 2005: 66.) Tuolloin hänen kapellimestaritaidettaan pidettiin jo "lähäs legendaarisena" (*Salzburger Festspiele. Mozart-Jahr 1956. Offizieller Almanach*: 261).

136 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

137 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

138 Paumgartner 1932: 3; Pusch 1932: 5.

139 Ibid.

140 Siteeraus: Pizka 1983: 7. Stieglerin oppilas Josef Veleba toimi Wienin Filharmonikkojen käyrtorvensoittajana vuosina 1940–1977. Stiegler käytti lisäksi hyvin suuriporauksista suokappaletta, joka vaati huomattavaa voimaa ylärekisterissä (Berger Roland, haastattelu 1996).

141 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

142 Paumgartner 1932: 3.

143 Siteeraus: Pusch 1932: 4. Brucknerin sinfonian nro 4 käyrtorvetta, johon Schalk viittaa, vaatii soittajalta äärimmäisen hallitua tekniikkaa ja teräksisiä hermoja. Wienin Filharmonikkojen käyrtorvensoittajana vuosina 1971–2008 toiminut Günter Högner onerton kuvittelevansa tätä sooloa soittaessaan "pehmeät kukkulat, sumun ja nousevan auringon" (Jesser 1996/II).

144 "Only a few yards away from my right ear was the brass. But I had no cause to blench; it was, even at close quarters, a sumptuous brass, modulated with culture. From my close place of hearing I did not hear a single stray wisp of tone, not a single instance of a bow being placed on the strings. The violins were like a soloist with a fiddle of rare capacity for breadth and fineness of tone. And the wood-wind caused the mouth almost to water. Every instrument in the Vienna Orchestra is carefully made and chosen; the flutes sound like silver. And every instrumentalist seems to be an artist." (*The Manchester Guardian* 5.9.1931. Nimimerkki "N. C.")

145 Fuhrich & Prossnitz 1990: 109.

146 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

147 Fransmanin kirje Roland Horvathille 28.1.1989.

148 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

149 Herzfeld 1954: 151.

150 Arturo Toscanini (1867–1957) toimi 1920-luvun loppuun saakka oopperakapellimestarina pääasiassa Italiassa (mm. Milanon La Scalassa) ja Yhdysvalloissa. New Yorkin Metropolitan Operassa hän johti vuosina 1908–1915 yli 300 esitystä. Siellä hän myös hämmästytti yleisöä johtamalla yli neljä tuntia kestävä Wagnerin *Jumalten tuhon* ulkomuistista (Elmgren-Heinonen 1960: 1038–1039). Bayreuthin Wagner-juhliilla Toscanini vieraili vuosina 1930–1931 ja Salzburgissa 1934–1937. New Yorkin Filharmonikkojen johtajana hän toimi 1928–1935, minkä jälkeen

amerikkalainen radioyhtiö NBC tarjosi hänelle tilaisuuden perustaa uuden orkesterin vuonna 1937. Siihen pyrki yli 700 muusikkoa Euroopasta ja Yhdysvalloista. (Virtamo 1992.)

151 Kesting 2002: 68. Gavazzeni toimi 1920-luvulla Toscaninin assistenttina Milanon La Scalassa.

152 Toscanini esiintyi Salzburgissa ensimmäisen kerran vuonna 1934, jolloin hän johti kolme orkesterikonserttia. Sen jälkeen hän palasi musiikkijuhlille vielä neljänä kesänä johtaneen sekä konsertteja että oopperanäytäntöjä. Kapellimestarin loistokausi Salzburgissa huipentui vuoteen 1937, jolloin hän johti Wienin Filharmonikkoja yhteensä 15 kertaa. Toisen maailmansodan jälkeen hän ei enää vierailut musiikkijuhlilla. (Jaklitsch 1969: 432–433; 441–443).

153 Fransman, haastattelu 1986/I, haastattelu 1994; Franck 1986; Huldén 1996. Viimeksi mainitussa lähteessä Fransman tosin mainitsee Toscaninin johtaneen "konsertteja, jotka olivat loppuunmyytyjä", minkä vuoksi hän ei päässyt kuuntelemaan niitä. Eräs selitys tälle virheelliselle väitteelle olisi olla se, että Fransman todennäköisesti vietti suurimman osan ajastaan harjoitushuoneessaan eikä ehkä tiennyt Toscaninin konserttien peruuttamisesta. Toinen syy voisi olla kielitaidon puutteesta johtunut väärintymmärrys.

154 *Salzburg. Festspiele 1931, offizielle Prospekte: 1. Auflage Jänner 1931; 2. Auflage März 1931; 3. Auflage Mai 1931.*

155 *Neues Wiener Tagblatt* 30.6.1931; *Neues Wiener Journal* 30.6.1931.

156 "[...] man habe es absichtlich unterlassen, noch einen letzten Schritt bei Toscanini zu unternehmen, da man immerhin mit der Möglichkeit faschistischer Gegendemonstrationen rechnen müsse." (Salzburgin Musiikkijuhlien johtokunnan 14. kokous 4. heinäkuuta 1931. Pöytäkirja, lainaus: Fuhrich & Prossnitz 1990: 111.)

157 Carsten 1981: 201.

158 Vuonna 1925 Wienissä oli syntynyt vakava selkkaus, jossa tuhannet kansallismieliset mellakoivat kaupungin ydinkeskustassa protestina kansainväliselle sionistien kokoukselle. Heinäkuussa 1927 Heimwehrin joukot puolestaan yrittivät käyttää oikeuspalatsin tulipaloo hyväkseen ja vallata Wienin kaupungintalon. (Carsten 1981: 201–202.)

159 Carsten 1981: 199, 202.

160 Toscaninin pitämän harjoituksen ajankohta ei ole tiedossa, mutta se on voinut olla ajoittua aivan musiikkijuhlien alkuun, jolloin suurin osa kansainvälisistä yleisöistä ei vielä ollut ehtinyt paikalle. Tämä on todennäköisin mahdollisuus myös siksi, että juhlat alkoivat Milanon La Scalan vierailuesityksillä, joissa Filharmonikot avustivat. Seurueen esittämistä kolmesta italialaisesta oopperasta juuri Fransmanin mainitsema *Sevillan parturi* oli ensimmäisenä esitysvuorossa. (Kaut 1969: 422.)

161 Toscanini oli vuonna 1930 käynyt kaikessa hiljaisuudessa Salzburgissa neuvottelemassa Stagione d'Opera Italianan vierailusta (Gallup 1989: 89). Siksi on syytä olettaa, että hänen oli alunperin tarkoitus itse johtaa ainakin osa vierailunäytännöistä. Kun oopperaseurue heti Salzburgin jälkeen vieraili Wienissä elokuussa 1931, Toscanini ei kuitenkaan sielläkään seissyt kapellimestarinokkeella, vaan esitykset johti Edmondo de Vecchi.

162 Clemens Hellsbergin mukaan Toscanini johti Wienin Filharmonikkoja ensimmäisen kerran lokakuun 23. päivänä 1933 Wienissä (Hellsberg 1992: 445). Valtionoopperassa kapellimestari oli kuitenkin vierailut jo vuonna 1929, jolloin hän johti Milanon La Scalan vierailuesityksenä Donizettin oopperan *Lucia di Lammermoor* (Hadamowsky 1975: 268).

163 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

164 Kaut 1965: 273–275.

165 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

166 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.

167 Ibid.

168 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.

169 Nimimerkki "N. C.". *The Manchester Guardian* 11.9.1931.

170 Mm. Paul Stefan *Neue Zürcher Zeitungissa* 30.8.1931.

171 Hofmannsthal 1930.

172 Musiikkijuhlien johtaja Erwin Kerberin haastattelu *Neues Wiener Journalissa* 5.9.1931.

173 *Neues Wiener Tagblatt* 24.8.1931.

174 *Neue Freie Presse Wien* 13.8.1931.
 175 Salzburgin musiikkijuhlien hallintoneuvoston kokouksen 14.9.1931 luottamuskelliseksi luokiteltu lisäpöytäkirja (Archiv der Salzburger Festspiele).
 176 Gallup 1989: 97.
 177 Kaut 1969: 354.
 178 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 179 Schütz 1983: 69.
 180 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
 181 ”Todistus herra Fransmannille, joka kuluneen kesälukukauden ajan on ahkerasti ja pitkäjänteisesti opiskellut johdollani wieniläisen käyrätorvikoulun perusteita. Herra Fransmann on opiskellut suurimman osan kirjallisesta oppimateriaalista ja pedagogiikasta sekä omaksunut perinteikkään kuuluisan wieniläisen käyrätorvikoulun taiteelliset ansiot. Herra Fransmannilla on koko rekisterin kattava kaunis ja pyöreä sointi, varma huuliasete ja nopea musiikillinen käsitäskyky, joka antaa hänelle mahdollisuuden seurata joka hetki kapellimestarin aikeita. Suosittelen herra Fransmannia tämän perusteella mitä lämpimmin! [...]” (Stiegler 1931).
 182 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 183 Päiväämätön wieniläinen lehtileike Holger Fransmanin leikekirjassa.
 184 ”Der Tod Karl Stieglers hat mich tief erschüttert und geht mir sehr nahe [...]. In der Tat, welch ein Verlust! [...] Für mich war Karl Stiegler der ideale Hornist: Er hatte die edle Romantik des

Horns in Ton und Ausdruck und die schmetternde Kraft des Jagdinstrumentes, dabei alle Virtuosität und Sicherheit des modernen Bläusers. - Gewöhnlich entbehrt der romantische Hornist des Glanzes, der kraftvolle der Poesie. Er gehörte zu den seltenen, seltensten Künstlern die alle Möglichkeiten ihres Faches in sich vereinigen. Und dabei welche Menschlichkeit! So viel Hingabe an seinen Beruf, solche Musikbegeisterung, solche Heiterkeit des Herzens und so eine grosse Güte! Ich trauere tief um diesen wunderbaren Künstler und diese seltene Persönlichkeit [...]. Nehmen Sie die Versicherung, dass ich ihn nie vergessen, dass ich Karl Stiegler stets in Treue gedenken werde [...]”. (Bruno Walterin kirje Wienin Filharmonikoille 13.6.1932. Archiv der Wiener Philharmoniker.)
 185 Fransman Holger, haastattelu 1986/ III; haastattelu 1979/I.
 186 ”Anschluss” = Itävallan liittäminen Saksaan vuonna 1938.
 187 Gottfried von Freiberg (1908–1962) jatkoi Karl Stieglerin työtä Wienin musiikkiakatemian käyrätorvensoiton opettajana aina kuolemaansa asti. Hän laajensi Stieglerin tekemää käyrätorvikoulua sekä laati ja sovitti huomattavan määrän kappaleita käyrätorviyhdyille. Vuonna 1932 Freiberg perusti nimeään kantavan käyrätorvikvintetin, joka saavutti menestystä kotimaassaan. Hän kuului myös vuonna 1928 perustetun ”Neue Wiener Bläservereinigung” -puhallinyhtyeen alkuperäisjäseniin. Soitantokauden 1936–1937 Freiberg toimi Bostonin sinfoniaorkesterin soolo-käyrätorvensoittajana. Wienin Filharmonikkojen hallitukseen hänet valittiin vuonna 1945, sen puheenjohtajaksi 1946–47.

3 SOOLOKÄYRÄTORVENSOITTAJA

Fransman oli aloittanut orkesterisoiton harrastuksen jo lapsena ennen liittymistään Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaan. Soittokunnassa koulutus tähtäsi sotilasmuusikon ammattiin, ja vasta Helsingin Konservatoriossa opiskellessaan Fransman tutustui ensi kertaa sinfoniaorkesterin soittimistoon. Fransmanin ensimmäiset orkesterisoiton opettajat, Alexei Apostol, Lenni Linnala ja Erkki Melartin olivat kaikki päteviä ammattikapellimestareita. Myöhemmin hän työskenteli huomattavien koti- ja ulkomaisten orkesterinjohtajien kanssa Helsingin kaupunginorkesterissa. Heidän vaatimuksensa, johtamistapansa ja persoonalliset tulkintansa olivat mittapuu, jonka avulla Fransman muodosti oman käsityksensä korkeatasoisesta orkesterisoitosta.

Fransmanin ura Helsingin kaupunginorkesterissa alkoi 21-vuotiaana Robert Kajanuksen johtajakaudella. Kajanus oli perustanut orkesterin vuonna 1882 ja johtanut sitä jo lähes viisikymmentä vuotta. Hän oli vakiinnuttanut orkesterin konserttitoiminnan eri muodot, joihin kuuluivat sinfoniakonsertit, kansansinfoniakonsertit, kansankonsertit, sinfoniakuoron konsertit sekä sävellys- ja tilauskonsertit. Kajanuksen kaudella ohjelmisto noudatti vakiintunutta linjaa, jota leimasivat hänen omat musiikkimieltymyksensä. Vierailevia kapellimestareita esiintyi orkesterin johdossa vain harvoin. Vasta 1920-luvulla ohjelmisto alkoi vähitellen uudistua, kun musiikin sävelkieli alkoi voimakkaasti modernisoitua Suomessa. Helsingin kaupunginorkesterin esittämisperinteeseen Kajanus vaikutti vahvimmin Beethoven- ja Sibelius-tulkintoillaan. Fransman tutustui omakohtaisesti tähän perinteeseen keväällä 1932, kun hän sai tilaisuuden soittaa Kajanuksen johdolla Beethovenin sinfonian nro 9 kapellimestarin jäähyväiskonsertissa.

Kajanuksen seuraajan, Georg Schnéevoigtin kaudella moderni musiikki sai 1930-luvulla vankan jalansijan Helsingin musiikkielämässä. Samaan aikaan kaupunginorkesterin taiteellinen taso alkoi kohota Schnéevoigtin kunnianhimoisten koulutusmetodien ansiosta. Fransmanin orkesteriuran kannalta kapellimestarin ohjelmistouudistukset ja tiukkatahtinen työskentelytapa tulivat otolliseen aikaan. Schnéevoigtin johdolla hän oppi uuden musiikin esittämistapoja ja tutustui romantiikan ajan orkesterikirjallisuuden vaativiin suurteoksiin. Kapellimestarin yhteissoittoon kohdistamat tiukat kriteerit pakottivat orkesterimuusikot parantamaan myös henkilökohtaisia suorituksiaan. Fransmanin esittämistäidot ja rohkeus kasvoivat Schnéevoigtin kaudella muutamassa vuodessa siinä määrin, että hänet siirrettiin kapellimestarin toivomuksesta soolokäyrätorvensoittajan tehtävään syksyllä 1936. Virallisesti Fransman valittiin toimeen seuraavana vuonna, mikä toi hänelle soitinryhmän äänenjohtajana lisää valtaa sekä työn järjestyksessä että taiteellisissa kysymyksissä.

Vielä 1920- ja 1930-luvulla kapellimestareilla oli orkesterin hallintoon ja ohjelmapolitiikkaan nähdessä laaja määräysvalta ja heidän käytöksensä oli usein sen mukaista. 1940-luvulla itsevaltaisten kapellimestarien aika alkoi kuitenkin olla ohi. Muusikoiden vaikutusvalta laajeni orkesterin työaika-
tauluihin ja vakanssien täyttöön. 1950-luvulla Helsingin konserttielämässä alkoi voimakas kansainvälistymisen kausi, ja ulkomaisten kapellimestareiden vierailut tarjosivat Fransmanille taiteellisia

impulsseja. Samaan aikaan Sibelius-viikkojen konserttien ulkomaiset radioinnit toivat kaupungin-orkesterille lisää kansainvälistä julkisuutta.

1960-luvulla Fransmanin sotien aikana alkaneet hammastulehdukset alkoivat vaivata häntä, ja äänenjohtajan tehtävä alkoi käydä yhä raskaammaksi. Hän kantoi kuitenkin vastuun soitinryhmästään ja sen osaamisesta siihen saakka kunnes jäi eläkkeelle orkesterityöstä vuonna 1969.

3.1 Orkesteriuran alkuvaiheet

Konservatorion oppilasorkesterissa

Orkesterisoiton perusasiat, kuten rytmien ja tempon käsittelyn sekä kapellimestarin viittausten merkitykset Fransman oppi perusteellisesti sotilassoittokunnassa. Lenni Linnalan uudistaman soitto-kuntaohjelmiston parissa hän alkoi saada käsitystä taidemusiikin erilaisista esittämistyyleistä. Tässä vaiheessa sinfoniaorkesterin puhallinsektioiden sointimaailma alkoi tulla tutuksi. Uusi vaihe orkesterisoiton opiskelussa alkoi, kun Fransman liittyi Helsingin Konservatorion oppilasorkesteriin syksyllä 1926. Sen kapellimestarina toimi laitoksen johtaja Erkki Melartin.¹ Melartin oli keskittynyt vakavasti orkesterisoittimien ja orkesterisoiton opetuksen kehittämiseen sen jälkeen kun Kajanuk-sen orkesterikoulu oli liitetty musiikkiopistoon vuonna 1914.² Tätä ennen orkesterikoulu oli ollut ainoa opinahjo, joka noin kolmekymmenen vuoden ajan oli kouluttanut suomalaisia orkesterisoit-tajia. Koululla oli siten tärkeä merkitys siinä kehityksessä, joka johti maamme orkesterimuusikko-kunnan suomalaistumiseen 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä.³

Ennen musiikkiopiston johtajaksi tuloaan Melartin toimi Viipurissa Musiikinystävään orkesterin kapellimestarina vuosina 1908–1911. Siellä hän oli ensi töikseen kaksinkertaistanut sinfoniakon-serttien määrän ja johtanut niiden lisäksi säännöllisesti kansankonsertteja sekä koululaiskonsert-teja. Edistyksellisiä olivat teemakonsertit, joissa Melartin esitteli musiikin historiallisia tyylikausia sekä sävellyksiä eri maista.⁴ Melartinin edistyksellisyydestä kertoo, että Viipurin Musiikinystävään orkesteri esitti hänen johdolla Mahlerin musiikkia 1900-luvun alussa, ensimmäisenä Pohjois-maissa.⁵ Vaikka Melartin oli taitava organisaattori ja kehitti voimakkaasti Viipurin musiikkielämää, kapellimestarin työhön hän ei ilmeisesti ollut saanut varsinaista koulutusta. Säveltäjänä hän tunsi silti erinomaisesti sinfoniaorkesterin soitinryhmät ja sointiulottuvuudet. Jotain Melartinin orkeste-rinjohtajan pätevyydestä kertoo, että hän oli johtanut Helsingin Filharmonisen Seuran orkesteria vuodesta 1903 lähtien.⁶ Ammattiorkestereita hän oli johtanut kotimaan lisäksi Tukholmassa, Köö-penhaminassa, Pietarissa, Moskovassa, Riiaassa ja Berliinissä.⁷

Melartinin kapellimestaritoiminta ja kokemukset Viipurissa antoivat hänelle erinomaiset lähtö-kohdat kehittää Helsingin musiikkiopiston orkesterikoulutusta. Virallisesti orkesterisoitto kuului opiston ohjelmaan vuodesta 1914 lähtien, mutta käytännössä täydellisen oppilasorkesterin perusta-minen vei aikaa. Ensimmäisen kerran musiikkiopiston orkesteri esiintyi Melartinin johdolla keväällä 1916. Konsertista, jossa oli mukana neljä ”hra Apostolin orkesterin puhaltajaa” alkoi Melartinin mukaan täysimittainen konservatoriotoiminta Suomessa.⁸ Orkesteritoiminnassa oli ongelmia kui-tenkin 1920-luvulle asti, mikä käy ilmi opiston 45. juhlavuoden vuosikertomuksesta 1926–1927. Siinä Melartin kuvaili niitä vaikeuksia, jotka liittyivät puhallinsoittajien saamiseen sekä ylipäätään orkesteriharjoitusten järjestämiseen:

[Orkesterikoulu liittyttyä musiikkiopistoon] aukeni tilaisuus antaa opetusta niiden har-vojen orkesterisoittimien käsittelyssä, jotka vielä puuttuivat [...] ja pian (syksyllä 1915) mahdollisuus perustaa oma, verraten täydellinen oppilasorkesteri, joka esiintyi ensi kerran eräässä julkisessa näytteessä keväällä 1916. Voidakseen saavuttaa taiteellisia tuloksia vaadit-taisiin tällaisessa oppilasorkesterissa suhteellisen vakinaisia puhaltajia [...], ja että orkeste-riharjoituksille varattaisiin enemmän aikaa kuin kerran viikossa, mikä nykyisin oppilaiden



Erkki Melartin

vaikutti hänen mielestään epäedullisesti oppilaiden esityksiin.¹⁰ Vasta vuoden 1926 jälkeen tilanne puhaltajien osalta kohentui, kun puolustusvoimien sotilassoittokoulu ja Helsingin Konservatorio aloittivat yhteistyön.

Se, että Melartin halusi pitää orkesterinjohtajan tehtävät alusta lähtien itsellään, osoittaa selvästi kuinka tärkeänä hän piti orkesterikoulutuksen kehittämistä Helsingin musiikkiopistossa. Laitoksen johtajana hän pystyi vaikuttamaan oppilasorkesterin tasoon ja toimivuuteen sekä puolustamaan yhteissoiton tärkeyttä opettajakunnalle. Melartin johti oppilasorkesteria vuoteen 1933 saakka, eli lähes siihen saakka kunnes terveydelliset syyt pakottivat hänet jäämään eläkkeelle johtajanvirastaan.

Ihmisenä Melartin oli laajasti sivistynyt, ja häntä kiinnostivat matkustaminen sekä vieraat kulttuurit.¹¹ Helvi Leiviskä on kuvannut opettajansa persoonaa ja sen vaikutusta oppilaisiin:

Prof. Melartin ei ollut ainoastaan erittäin hauska opettaja, vaan myöskin hyvä opettaja sanan vaativimmassa merkityksessä. Muistamme, että hänen tunneilleen ei suorastaan kehdannut mennä osaamatta läksyään. [...] hänen olemuksensa kaikessa hyväntahtoisuudessa oli jotain sanomattoman velvoittavaa ja samalla jotain niin luottamuksellista meitä oppilaita kohtaan, että häpesimme, jos meidän oli tunnustaminen itsellemme, ettemme olleet tuon luottamuksen arvoisia. Me kunnioitimme suuresti opettajaamme.¹²

Melartinin musiikillinen ajattelu oli filosofista ja uskonnollista laatua. Musiikki merkitsi hänelle yhteyttä korkeimpiin maailmoihin, ”itse absoluuttiseen”. Siksi sen harjoittaminen ja kuunteleminen vaati jatkuvaa henkistä kehittymistä.

[Musiikin] tehtävä täällä on [...] ”harjaannuttaa sielu ikuisen kauneuden lakeja noudattamaan”. [...] Muinaisina aikoina oli taide — ja ennen kaikkea musiikki — paljon lähempänä kaikkia ihmisiä. [...] Se on kyllä kaikkia varten. Mutta kaikki eivät ole vielä sitä varten. Mutta kaikkien tulee vähitellen kehittyä sille asteelle, että voivat olla siinä mukana.¹³

Melartinin usko musiikin jalostavaan voimaan sekä hänen ihailunsa klassismin muotopuhtautta kohtaan vaikuttivat hänen orkesterinkoulutusmetodeihinsa. Hän harjoitti oppilasorkesterilla pääasiassa klassisen kauden repertoaaria, erityisesti wieniläisklassisia sinfonioita. Niissä hän todennäköisesti uskoi opiskelijoiden kohtaavan välittömimmin musiikin ”ikuiset kauneuden lait”. Melartinin tapana oli soittaa Haydnin ja Mozartin sinfonioita oppilasorkesterin harjoituksissa viikottain prima vista. Fransman piti tätä metodia pätevänä ja esikuvallisena myös nuoremmille kapellimestareille:

suuren työmäärän ja varsinkin heidän iltatyönsä takia on mahdotonta. [...] Nämä iltatyöt tekevät myös toivottavan yhteistyön orkesterin ja oopperaluokan kesken mahdolltomaksi.⁹

Vaikeudet johtuivat pääasiassa siitä, että musiikkiopiston opiskelijat olivat ottaneet kiinnityksiä muun muassa elokuvateattereihin rahoittaakseen opintojaan ja tullakseen ylipäättään toimeen. Melartin ei katsonut tätä hyvällä, sillä päivittäinen soittaminen ”sopimattomassa ympäristössä”

Minusta hän oli äärettömän viisas siinä [...] että] jokaisessa orkesteriharjotuksessa hänellä oli aina uusia kappaleita. Ja hän aina soitatti meidän kanssa [...] tunnin aikaa uutta, aina uutta. [...] Hänellä oli [...] semmoinen terve orkesterin kouluttamishomma, että hän soitatti kavereilla — meillä — prima vistaa paljon. Ja sitte oli toinen tunti [...] taas se ohjelma, mitä [harjoiteltiin] konserttia varten.¹⁴

Mä olen sitä mieltä että [nykyisin] soitetaan liian paljon konsertteja [ja] liian paljon kaikenlaisia esiintymisiä kun pitäis orkesterilaisia tutustuttaa ihan repertoariin, klassilliseen musiikkiin. Haydnia ja Mozartia, niitä pitäis — ei siis niin paljo harjotella mutta [...] muistaakseen tätä Melartinin systeemiä — niin soitattaa lävitse [...]. Että sillä tavalla tutustuttaa näitä nuoria.¹⁵

Melartinin johdolla Fransman perehtyi wieniläisklassisen ajan sinfonioihin, niiden soittotyylisiin ja sointimaailmaan. Uusien teosten soittaminen viikottain laajensi ohjelmiston tuntemusta ja edisti orkesterimuusikolle välttämättömien taitojen oppimista. Niitä ovat muun muassa nuotistaluku, tempojen omaksuminen, dynamiikan hallinta sekä orkesterinjohtajan eleiden tulkitseminen. Näitä yhteissoiton ja musiikin esittämistyylielementtejä Fransman opiskeli konservatorion oppilasorkesterissa viiden vuoden ajan. Sotilasmuusikolle tuntematon alue oli wieniläisklassisen ajan luonnontorvien soitto- ja kirjoitustapa. Käyrätorviryhmän muiden jäsenten kanssa Fransman opetteli mukautumaan venttiilittömän orkesteritorven soittajan rooliin, jossa oli pystyttävä sekä sulautumaan jousiston harmonioihin että tukemaan trumpetteja niiden rytmikkäissä fanfaarihieissa. Haydnin ja Mozartin sinfonioissa käyrätorvilla esiintyy usein myös itsenäisiä luonnonsävelmotiiveja. Niissä soinnillisen ja dynaamisen tasapainon saavuttaminen suhteessa puupuhaltimiin ja jousistoon on erityisen tärkeää.¹⁶

Melartinin johtajakauden loppupuolella kevään 1932 kurssitilastoissa mainitaan konservatorion oppilasorkesterin lukuvuoden aikana soittama ohjelmisto. Siinä kiinnittää huomiota dynamiikan ja tempon hallintaa kehittävät harjoitukset, jotka sisälsivät ”cresc–dim. -harjoituksia, tempo rubatoa ym.” Tämänkaltaisilla perusharjoituksilla Melartin pyrki yhdessä prima vista -ohjelmiston kanssa kehittämään opiskelijoiden valmiutta seurata kapellimestaria ja kuunnella orkesterin eri soitinryhmiä. Ohjelmiston tuntemuksen painottamista osoittaa puolestaan se, että lukuvuoden aikana orkesteri oli soittanut Haydnin sinfonian nro 8 B-duuri, Schubertin sinfonian nro 8 h-molli, Bachin *Preludin, Koraalin ja Fuugan* (sovittanut Abert), Johann Straussin *Persialaisen marssin*, Korngoldin *Alkusoiton ja serenadin* sekä Boieldieun alkusoiton ”*Bagdadin kalifi*”. Näiden teosten ohella oli valmistettu kaksi kappaletta jousiorkesterille. Lisäksi oli tutustuttu seuraavan lukuvuoden ohjelmistoon, johon kuuluivat Melartinin sinfonia nro 4 (osat I ja III) ja alkusoitto näytelmään *Prinsessa Ruusunen* sekä Richard Straussin *Ruusuritari-vals*i, Franz Schrekerin *Tanzspiel*, Väinö Aron *Hiidenkiuas* ja Händelin *Concerto grosso* D-duuri.¹⁷

Fransmanin opiskelun alkuvuosina konservatorion oppilasorkesteriin kuului kolme käyrätorvensoittajaa. Keväällä 1927 oppilasorkesteri esiintyi musiikkiopiston julkisessa näytteessä suomalaisessa Oopperassa. Ohjelmassa oli Mozartin alkusoitto oopperaan *Figaron häät* sekä sekä Massenet’n musiikkia baletista *Le Cid*. Soolonumerona kuultiin ensimmäinen osa Mozartin konsertosta harpulle ja huilulle C-duuri (KV 299).¹⁸ Seuraavana keväänä vuorossa oli romantiikan ajan musiikkia, jota edustivat Ippolitov-Ivanovin ja Saint-Saënsin ”värikkäät orkesterisarjat”.¹⁹

1920-luvulla Helsingin konservatorion puhallinopettajat osallistuivat orkesterikoulutukseen soittamalla konserteissa ja opastamalla harjoituksissa oppilaitaan.²⁰ Näin tekivät todennäköisesti myös Fransmanin käyrätorvensoiton opettajat, Albert Köheli ja Andreas Saarman. Kun wieniläisklassisesta repertoarista siirryttiin suurempaan kokoonpanoon, käyrätorvensoiton opettajan läsnäolo oli tärkeää. Romantiikan ajan orkesteriteoksiin kuuluu neljä käyrätorvea, joiden osuudet ovat itsenäisempiä ja teknisesti monipuolisempia kuin wieniläisklassisessa musiikissa. Tämä johtuu siitä, että ne on suurimmaksi osaksi kirjoitettu venttiilikäyrätorville, joiden tekniset ja äänelliset ominaisuudet muuttivat soittimen roolin orkesterissa. Romanttisessa orkesterirepertoarissa ensimmäisen käyrätorvensoittajan rooli korostuu käyrätorvikvartetin soittotavan ja soinnin yhtenäisyy-

den vaatiessa tarkkaa kontrollia.²¹ Lisäksi ryhmän äänenjohtajan tehtäviin kuuluu soittaa teoksissa esiintyvät sankarilliset soolot. Koska Fransman sai vuosien 1928–1931 aikana orkesterisoitosta Melartinilta korkeimman arvosanan, hän vastasi ilmeisesti tuona aikana ensimmäisen käyrätorven osuuksista.²² Samalla hän opetteli tulkitsemaan tärkeitä sooloja ja kantamaan vastuuta oman soitinryhmänsä osaamisesta.

Muusikkeriliiton konsertti

Kun Fransman oli soittanut vasta yhden lukukauden oppilasorkesterissa, hänelle tarjottiin tilaisuutta avustaa ammattiorkesterissa. Kyseessä oli Suomen Muusikkeriliiton järjestämä Robert Kajanuksen 70-vuotisjuhlakonsertti joulukuun alussa 1926. Sitä varten koottiin tavallista suurempi orkesteri, johon Helsingin kaupunginorkesterin lisäksi kutsuttiin avustajiksi liiton Helsingin osaston jäseniä. Kaupunginorkesterin käyrätorviryhmään kuului tuolloin kaksi Fransmanin opettajaa. Albert Köheli opetti häntä konservatoriossa, ja Arvid Heinon johdolla hän oli opiskellut Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnassa. Ilmeisesti jompikumpi heistä oli suosittu tuolloin vasta 17-vuotiaista soitto-oppilasta avustajaksi.²³ Fransman suoritti parhaillaan asevelvollisuuttaan, eikä hänellä ollut vielä vakituista palvelussitoutumusta soittokuntaan.

Suomen Muusikkeriliitto oli perustettu vuonna 1917 ja sen Helsingin paikallisosasto vuonna 1919.²⁴ Fransman on kertonut kuuluneensa Muusikkeriliittoon jo ennen konserttia, minkä vuoksi hänet voitiin hyväksyä käyrätorviryhmän avustajaksi.²⁵ Mikäli tämä pitää paikkansa, hänen kohdallaan oli tehty poikkeus liiton säännöistä. Liiton ensimmäisten sääntöjen neljännen pykälän mukaan jäseneksi voitiin nimittäin ottaa ”jokainen 18 vuotta täyttänyt hyvämaineinen, musiikkia harjoittava tai harrastava Suomen kansalainen, mies tai nainen, jonka arvellaan jollakin tavalla voivan vaikuttaa liiton tarkoituksien toteuttamiseksi.”²⁶ Toukokuussa 1926 pidetyssä liiton ylimääräisessä kongressissa pykälää oli tarkistettu siten, että jäseniltä vaadittiin ”muusikeritoimintaan vaadittu pätevyys”. Pätevyyden todisti lausunto, jonka antoi paikallisosaston johtokunnan asettama kolmihenkinen arvostelulautakunta. Jäseneksiottamispäätöksen teki lausunnon perusteella liiton hallitus sen jälkeen kun hakijan nimi oli julkaistu liiton lehdessä eikä vastalauseita häntä kohtaan ollut esitetty.²⁷

Fransmanin on täytynyt liittyä liittoon ennen edellä mainitun pykälän muuttamista, sillä hänen nimeään ei löydy vuosien Muusikerilehden numeroista.²⁸ Jo 1920-luvun alussa Suomessa oli kiinnitetty huomiota sotilasmuusikoiden järjestäytymiseen. Ruotsin muusikkojen liiton puheenjohtaja oli vierailut maassamme vuonna 1922 ja suosittu sotilasmuusikoita liittymään ammattiliittoon pohjoismaisten kollegojensa tavoin. Tässä suhteessa Fransman oli aktiivinen, sillä hän liittyi ammattiosastoon jo nuorena toisin kuin useimmat suomalaisten soittokuntien jäsenet.²⁹ Ilmeistä on myös, ettei hänen tarvinnut esittää pätevyysnäytettä. Todennäköisesti Lenni Linnalan ja Arvid Heinon lausunnot riittivät.³⁰

Pääkaupungin ammattimuusikot halusivat juhlia näyttävällä konsertilla seitsemänkymmentä vuotta täyttävää Kajanusta, ”Suomen muusikkerikunnan luoja, hänen omassa ympäristössään”.³¹ Orkesteriin saatiin kerätyksi 150 muusikkoa ja sen johtajaksi kutsuttiin yksi Suomen säveltaiteen merkkihenkilöistä, Armas Järnefelt.³² Konsertti pidettiin Kansallisteatterissa — samassa paikassa, missä Järnefelt oli johtanut ja ohjannut suurella menestyksellä Wagnerin ooperoita vuosisadan alussa.³³ Kaksi päivää ennen Muusikkeriliiton konserttia, varsinaisena syntymäpäivänään, Kajanus johti kaupunginorkesterin sinfoniakonsertin. Sen jälkeen järjestettiin kansallispäivälliset Pörrsiravintolassa, minne oli suomalaisen ”kulttuurikerman” lisäksi kutsuttu muutamia kaupunginorkesterin edustajia.³⁴ Molemmat juhlakonsertit olivat osa kansallista perinnettä, jonka tärkeimpiä ilmentymiä olivat olleet Sibeliuksen sävellys- ja syntymäpäiväkonsertit. Tällaisten konserttien keskipisteenä oli kansallissankarin mainetta nauttiva henkilö, minkä vuoksi ne eivät olleet tavallisia konsertteja, vaan pikemminkin isänmaallisia juhlia. Päänumerona kuultiin yleensä sinfonia, jonka osien väliin oli sijoitettu isänmaallisia puheita ja runoja. Laakeriseppelien luovuttaminen juhlan sankarille kuului asiaan.³⁵



Robert Kajanusen 70-vuotisjuhlakonsertin orkesteri 4.12.1926.

Muusikkeriliiton konsertissa 4.12.1926 olivat Kajanusen lisäksi pääosassa orkesterimusiikot. Ehkä siksi ohjelmaan oli valittu Kajanusen uusimpien sävellysten sijaan teoksia erilaisille orkesterikoonpanoille. Niitä edustivat *Sinfonieta*, *Velisurmaaja* ja *Adagietto*. Kajanusen yksinlauluja esittivät orkesteriteosten välissä Anna Hagelstam ja pianisti Ilmari Hannikainen. Suurelle orkesterille kirjoitettu sinfoninen runoelma *Aino*, johon kuului mieskuoro, huipensi konsertin. Se oli teos, johon tiivistyi koko juhlakonsertin isänmaallinen henki.³⁶ Olihan *Ainoa* pidetty jo yli neljäkymmenen vuoden ajan yhtenä suomalaiskansallisen musiikin merkittävimmistä symboleista.³⁷ Myös Armas Järnefeltin läsnäolo liitti tilaisuuden vahvasti suomalaiseen säveltaiteeseen. Hän oli Kajanusen tavoin säveltäjä-kapellimestari, jolla oli lisäksi läheinen suhde Sibeliukseen.

Todennäköisesti juuri Järnefelt oli valinnut juhlakonsertin päänumeroksi *Ainon*, jossa on suomalaisesta aiheestaan huolimatta paljon Wagner-vaikutteita. Järnefelt oli nuoruudestaan lähtien ihaillut sekä Wagnerin musiikkia että hänen edustamaansa uutta eurooppalaista ajatussuuntaa.³⁸ Konsertin arvosteluista päätellen *Aino* esitettiin Järnefeltin tulkitsemana ja jättiläisorkesterin sointivarojen ansiosta dramaattisesti ja vaikuttavasti. Vaikka ylisuuren orkesterin hallitseminen Kansallisteatterin akustiikassa oli varmasti vaikea tehtävä, Järnefeltin onnistui Martti Paavolan mukaan säilyttää soinnillinen tasapaino aina voimakkaimpia huippukohtia myöten:

Kuten odottaakin sopi, tarjosi hovikapellimestari Järnefeltin hienostunut tulkinta ja hänen monipäinen soittajajoukkonsa todella harvinaista kuultavaa. Erikoista nautintoa tuotti jo ehyt orkesterikaiku, joka voimakkaimmassa fortissimossa pysyi yhtä pehmeänä kuin hienoimmassa pianissimossa täyteläisenä. *Aino*-sinfonia mahtavine loppukuoroineen, jossa Laulu-Miehet avustivat, sekä ylimääräisenä esitetty Sotamarssi kohottivat innostuksen huippuunsa.³⁹

Fransmanille Kajanuksen näyttävä juhlinta ”suomalaisen muusikkokunnan isänä” sekä suuren isänmaallisen orkesteriteoksen soittaminen avasivat jälleen uuden näkökulman muusikon ammattiin. Vaikka hän oli Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnassa ehtinyt edustaa isänmaataan sekä kotimaassa että ulkomailla, hän oli nyt ensi kertaa esittämässä suomalaista orkesteriteosta maan parhaiden ammattimuusikoiden kanssa. Järnefeltin harjoittaessa *Aino*a jättimäisellä orkesterilla Fransman sai selkeän käsityksen romanttisen sinfoniaorkesterin sointimaailmasta ja voimavaroista. Taitavan kapellimestarin ohjauksessa hän saattoi osallistua teoksen wagnerilaisten sointitehojen ja ”kiihkoisan melodisten aiheiden” tuottamiseen.⁴⁰ Konsertti, jossa suomalaisen muusikkokunnan taidot ja asema kansallisen musiikin esittäjänä nousivat poikkeuksellisella tavalla esiin, saattoi jopa herättää Fransmanissa todellisen kutsumuksen orkesterimuusikon ammattiin.

Oopperan ”montussa”

Helmikuun lopussa 1927 Fransman oli suorittanut loppuun asepalveluksensa ja tehnyt vakituisen palvelussitoumuksen Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaan. Tästä lähtien hän ansaitsi toimentulonsa ammattimuusikkona. Seuraavan vuoden elokuussa hänet nimitettiin alikersantin toimeen. Samaan aikaan orkesterityöt lisääntyivät, kun Fransman sai paikan Helsingin kaupunginorkesterin oppilassoittajana. Orkesterissa oli ennestään viisi käyrätorvensoittajaa. Heidän työvelvollisuuteensa kuuluivat jo aiemmin mainitut sinfoniakonsertit, kansansinfoniakonsertit, kansankonsertit, sävellys-, juhla- ja muut tilauskonsertit sekä Suomalaisen Oopperan näytännöt. Kun näiden lisäksi tulivat vielä Ruotsalaisen teatterin operettiesitykset ja Kansallisteatterin musiikinäytelmät, jotkut ensimmäisen käyrätorven tehtäviä hoitaneista ulkomaalaisista muusikoista kieltäytyivät kokonaan teatterisoitoista.⁴¹ Ongelmaa helpottamaan palkattiin oppilassoittaja, jota nimitettiin ”aspirantiksi” eli kokelaaksi. Aspiranttisopimus tehtiin yhdeksäksi kuukaudeksi vuodessa ja tehtävästä maksettiin kuukausipalkkaa.⁴² Konsertit ja oopperanäytännöt sovitettiin muusikoiden työlistaan siten, etteivät ne osuneet samoille illoille. Teatteriesitysten kanssa tuli kuitenkin väistämättä sovitteluongelmia. Siksi käyrätorvensoittajien työtehtävät jaettiin siten, että vakituiset muusikot soittivat ensisijaisesti konserteissa ja oopperassa, aspirantti puolestaan teatteriesityksissä.⁴³

Tuohon aikaan kaupunginorkesterin puhaltajien joukossa oli useita ulkomaalaisia. Kuudesta käyrätorvensoittajasta neljä oli kuitenkin suomalaisia. He olivat Arvid Heino, Karl Roth, Pekka Sergin ja Holger Fransman, jotka olivat kaikki saaneet musiikillisen peruskoulutuksensa sotilassoittokunnassa. Käyrätorviryhmän kaksi tärkeintä vakanssia, ensimmäinen ja kolmas käyrätorvi, oli miehitetty ulkomaalaisilla. Suomen Muusikkeriliitto oli 1920-luvun alusta lähtien kiinnittänyt huomiota ulkomaisen työvoiman palkkaamisesta syntyneisiin suomalaismuusikkojen ongelmiin. Yhdessä muiden taiteilijajärjestöjen kanssa liitto oli laatinut valtioneuvostolle kirjelmän, jossa ehdotettiin ulkomaalaisten taiteilijoiden verottamista. Sen yhteydessä viitattiin Suomessa toimivien ulkomaalaisten muusikkojen heikkoon tasoon:

Ulkomaiden suurissa sivistyskeskuksissa on kussakin joku määrä taiteilijoita, jotka syystä tai toisesta ovat halukkaat ottamaan toimen ulkopuolella maansa rajojen, useasti ehdollamilla tahansa. [...] Kysymyksessä on siis pääasiallisesti liikatuotannon heikoin osa, jota vanhoissa sivistysmaissa luonnollisesti on runsaasti olemassa. Lisäksi ansainnee huomauttaa, että meillä vielä, kuten tunnettua, erikoisesti suositaan kaikkea, mikä ei ole kotimaista, minkä johdosta taiteilijajamme asema yhä vaikeutuu.⁴⁴

Fransmanilla oli onnea, kun hän onnistui saamaan kaupunginorkesterista oppilassoittajan paikan juuri ennen kuin talouslama iski. Palkka soittokunnassa oli vaatimaton, sillä soittajakorpraalit ja alikersantit kuuluivat valtion kaikkein alimpiin palkkaluokkiin.⁴⁵ Teatterisoitoista saatu säännöllinen kuukausipalkka takasi lisätulon koko talven ajaksi. Kaupunginorkesterin muusikoiden työnsopimukset eli välikirjat tehtiin syyskuussa soitantokaudeksi kerrallaan, ja seuraavan vuoden huhtikuussa ne irtisanottiin. Kesäkuukaudet oli näin ollen tullava toimeen palkatta. Helsingiläiset



Nuori Helsingin kaupunginorkesterin jäsen.

muusikot joutuivat usein etsimään töitä maan rajojen ulkopuolelta, muun muassa Itämeren kaupunkien kylpyläorkestereista.⁴⁶

1920-luvun lupaavan taloudellisen nousukauden keskeytti vuosikymmenen lopulla lama, minkä lisäksi muusikkoja koetteli erityisen raskaasti äänielokuvan tulo Suomeen syksyllä 1929. Suuret elokuvateatterit alkoivat alentaa heidän palkkojaan, irtisanoa sopimuksia ja välttää niiden jatkamista. Jopa 350–400 muusikkoa jäi työttömäksi, eikä alle 600-jäseninen ammattiliitto voinut tehdä paljoakaan heidän hyväkseen.⁴⁷ Vuonna 1930 perustettu Helsingin Teatteriorkesteri helpotti tilannetta jonkin verran, mutta pitkällä tähtäimellä parempi muusikoiden työllistäjä oli Radio-orkesteri.⁴⁸ Myös radion ja äänilevyteollisuuden kehitys toi lisää työtilaisuuksia.

Huolimatta uudesta orkesterisopimuksesta vuosi 1930 loi Fransmaninkin uralle epävarmoja ja uhkaavia näkymiä. Musiikkikulttuurin muutokset heijastuivat Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorviryhmään, jossa tapahtui jälleen vaihdoksia. Pekka Sergin oli siirtynyt Radio-orkesteriin syksyllä 1929 ja hänen tilalleen tullut virolainen Anton Ennok irtisanoutui oltuaan vain vuoden orkesterissa.

Viidennen käyrätorvensoittajan toimi ilmoitettiin avoimeksi. Fransman ilmoittautui hakijaksi koesoittoon, ja samaa tointa tavoitteli hänen opiskelutoverinsa konservatoriosta, Toivo Iivari-nen.⁴⁹ Molempien tehtävänä oli soittaa yksi vapaavalintainen teos sekä valikoituja kohtia orkesterikirjallisuudesta. Lisäksi hakijoiden piti antaa näyte transpoinnitaidostaan. Tämä oli tietävästi ensimmäinen virallinen Suomessa järjestetty käyrätorvensoittajan toimen koesoitto. Siinä hakijoiden suorituksia arvioi kapellimestari Kajanuksen lisäksi koko kaupunginorkesteri.⁵⁰ Lautakunnan suosituksesta toimeen kiinnitettiin syyskuun 1930 alusta Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan alikersantti Holger Fransman. Lokakuun lopussa Fransman erosi soittokunnasta 21-vuotiaana toimittuaan siellä kahdeksan vuotta.

Samaan aikaan kaupunginorkesterin yhteistyö teattereiden kanssa päättyi.⁵¹ Suomalaisessa Oopperassa orkesteri kuitenkin soitti edelleen, kuten oli tehnyt kunnallistamisestaan (vuodesta 1914) lähtien. Ooppera toimi Bulevardilla, entisessä Helsingin venäläisessä teatterissa eli Aleksanterin teatterissa. Fransmanin liittyessä kaupunginorkesteriin rakennuksessa oli juuri valmistunut mit-tava remontti, jonka yhteydessä muun muassa orkesterisyvennystä oli laajennettu.⁵² Näytäntökausi 1930–1931 teetti muusikoilla paljon töitä: ohjelmistossa oli kaksikymmentäviisi oopperaa, yksi operetti sekä kaksi balettia. Eniten esitettiin italialaisia oopperoita: *La Bohème*, *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Turandot*, *Gianni Schicchi*, *Cavalleria rusticana* ja *Pajatso*, *Lucia di Lammer-moor*, *Naamiohuvit*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Trubaduuri* sekä *Sevillan parturi*. Repertoaariin kuuluivat myös *Boris Godunov*, *Jevgeni Onegin*, *Carmen* ja *Lakmé*. Kotimaisista oopperoista kuultiin Emil Kaupin *Nummisuutarit* ja Leevi Madetojan *Pohjalaisia*. Koko kaudella näytäntöjä oli yhteensä 145, joista seitsemän oli oopperan ja kaksi baletin ensi-iltoja.⁵³ Kapellimestareina toimivat muun muassa Simon Parmet, Leo Funtek, Martti Similä sekä Franz Mikorey.

Kaupunginorkesterin konserteista ja ylimääräisistä esiintymisistä johtuen sen työjärjestys ooppe-rassa oli 1920-luvulla usein sekava. Saattoi esimerkiksi käydä niin, että harjoituksiin osallistui muusikkoja, jotka eivät kuitenkaan soittaneet näytännöissä tai päinvastoin.⁵⁴ 1920-luvun lopussa

näytäntöjä oli kolme–neljä kertaa viikossa. Kun Fransman aloitti viidennen käyrätorven toimesta, hän soitti lähes yksinomaan oopperassa. ”Vanhemmat herrat hoitivat näitä konsertteja”.⁵⁵ Vuoden 1930 aikana yleinen taloudellinen tilanne oli huonontunut niin, että valtioneuvosto poisti kokonaan oopperan valtionavun vuodelle 1931. Tästä syystä laitoksen oli turvauduttava pelkästään raharpajaistuloihin. Lähes koko oopperan henkilökunnan palkkoja oli alennettava ja ohjelmistoon tehtävä muutoksia.⁵⁶ Tässä vaiheessa kaupungin musiikkilautakunta katsoi tarpeelliseksi uudistaa orkesterin käytön ehtoja. Oopperan johtokunnalle osoitetussa kirjeessä se esitti kaupunginorkesterin ja Suomalaisen Oopperan välisen sopimuksen uudet ehdot orkesterin työaikojen osalta.⁵⁷

1900-luvun alun konserttikulttuuriin kuului, että konsertit valmistettiin hyvin vähillä harjoituksilla. Kantarepertoaariin kuuluneita teoksia saatettiin soittaa konsertissa lähes prima vista. Sama päti oopperanäytäntöihin.⁵⁸ Helsingin kaupunginorkesterissa harjoitusten kesto oli konserttien osalta rajoitettu kolmeen tuntiin ja päivittäisten työkertojen määrä kahteen.⁵⁹ Suomalaisen Oopperan johtokunnalle lähettämässään esityksessä joulukuussa 1930 orkesterin intendentti Ernest Pingoud oli esittänyt harjoitusaikatauluja koskevat ”nytemmin voimassa olevat” määräykset.⁶⁰ Tarkennetut ehdot esiteltiin oopperan johtokunnalle tammikuussa 1931. Niiden mukaan orkesteri oli käytettävissä uusia teoksia varten kolmeen tavalliseen harjoitukseen sekä yhteen kenraaliharjoitukseen. Tavalliset harjoitukset saivat oopperassakin kestää enintään kolme tuntia. Sen sijaan kenraaliharjoitukset saivat ylittää ensi-iltanäytännön pituuden puolella tunnilla. Uusissa ehdoissa mainittiin myös, ettei orkesterilla saanut olla oopperatyövuoroja enempää kuin viitenä iltana viikossa, eikä uusien teosten pääharjoitusten kesto saanut ylittää neljää tuntia. Muusikoiden tuli saada joka harjoitusta kohden yksi 20 minuutin mittainen tauko. Harjoitusaikojen ylityksessä ooppera joutui mak samaan orkesterille musiikkilautakunnan vahvistaman ylitysmaksun.⁶¹

Oopperaorkesterissa työskentely poikkesi konserttitoiminnasta muutoinkin kuin työaikojen suhteen. Kun konsertteja varten harjoitettiin viikottain uutta ohjelmaa, oopperanäytännöistä enin osa kuului kantarepertoaariin. Suuri osa teoksista oli siis yleisölle tuttuja, ja mielenkiintoa niihin toivat uudet roolimiehitykset tai ulkomaiset solistit. Myös orkesterimuusikoille solistivierailut antoivat vaihtelua. Pitkällä tähtäimellä laulajien kanssa työskentely ja oopperamusikin traditiot, kuten italialainen bel canto -tyyli, alkoivat vaikuttaa orkesterin soittoon. Oopperoiden melodiikka ja dra maattiset korostukset siirtyivät osaksi sen luonnollista ilmaisu.⁶² Fransman omaksui italialaista oopperataiteen perinteitä ja esittämistyylä eritoten Puccinin oopperoissa, jotka olivat vakiintuneet Suomalaisen Oopperan ohjelmistoon 1920-luvulla.⁶³

Suomalaisen Oopperan työskentelyilmapiiriä ja henkilökuntaa 1920-luvulla on kuvannut harvinaisessa dokumentissa kuuluisa italialainen baritoni, Eugenio Giraldoni. Hän kuului oopperan vierailijoihin vuosina 1921–23.⁶⁴ Giraldoni laati *Corriere di Milano* -lehteen laajan artikkelin Suomesta ja sen oopperasta samana vuonna jolloin sai kiinnityksen Helsinkiin. Artikkelissaan hän kertoi yllättyneensä siitä, miten syvällisesti oopperataidetta Suomessa harjoitettiin ja kuinka innokas asenne tšekäläisen oopperan nuorilla taiteilijoilla oli työhönsä. Orkesterin hän mainitsi koostuneen ”mitä parhaista aineksista”.⁶⁵ Vaikka Fransman liittyi oopperan orkesteriin vasta vuonna 1930, jotain Giraldonin kuvaamasta laitoksen nuorekkaasta ilmapiiristä oli oletettavasti vielä jäljellä. Eräs taiteilijapersoona, joka vaikutti 1920-luvun puolestavälistä lähtien orkesterin tasoon ja soittotyylisiin, oli kapellimestari Leo Funtek. Hänen johdollaan Fransman tutustui sekä italialaiseen ohjelmistoon että suuriin saksalaisiin oopperoihin, kuten Wagnerin *Tannhäuseriin* ja *Lohengriiniin*, jotka tulivat ohjelmistoon näytäntökaudella 1931–32.⁶⁶

Fransman sai soittaa oopperassa huomattavan haasteellista ohjelmistoa pätevien kapellimestarien johdolla. Samalla hän joutui tutustumaan orkesterimuusikon ammattin rasittavimpiin puoliin: iltatyöhön ja pitkiin työaikoihin. Vaikka Fransman oli jo jonkin kerran päässyt avustamaan sinfonia-konsertteihin, Helsingin kaupunginorkesterin hierarkiassa hän ei päässyt etenemään ennen kun oli saanut jatkokoulutusta Wienissä.

3.2 Robert Kajanus ja kansallinen orkesteritraditio

Beethoven tarjoaa haasteen

Kun Fransman liittyi Helsingin kaupunginorkesteriin, sen kapellimestarina toimi vielä Robert Kajanus, orkesterin perustaja. Kajanuksen lähes viisikymmentä vuotta kestänyt johtajakausi oli vakiinnuttanut orkesterille tietyt konserttimuodot ja vakio-ohjelmiston. Koska Fransmanin päätyö keskittyi aluksi oopperaan, hän ei heti tullut tietoiseksi konserttitraditioiden olemassaolosta. Kajanus johti 1930-luvun alussa vielä ahkerasti sinfoniakonsertteja, joissa klassis-romanttisella repertoaarilla oli vahva jalansija. Beethovenin ja Sibeliuksen musiikki oli kapellimestarille erityisen läheistä ja siksi orkesterilla oli näiden säveltäjien teosten esittämisessä pitkät ja vakiintuneet traditiot.⁶⁷ Beethovenin kohdalla Kajanuksen tulkintoihin oli todennäköisesti vaikuttanut eniten Hans von Bülow — kapellimestari, jota hän ihaili ja jonka johtamana hän oli kuullut kaikki säveltäjän sinfoniat Berliinissä syksyllä 1889.⁶⁸ Kajanukselle Beethoven oli muusikko, ”joka on nähnyt kauemmaksi ja sikäli laventanut inhimillisen ajattelun piiriä suuremmissa määrässä kuin kenkään toinen taiteilija”.⁶⁹ Vuosikymmenten aikana Kajanuksen tulkinnat Beethovenin sinfoniaista sekä käsitys klassis-romanttisen ohjelmiston esittämistyylillä olivat painuneet yleisön tietoisuuteen.⁷⁰ Fransman sai tutustua Kajanuksen tapaan johtaa Beethovenia juuri ennen kuin kapellimestari jäi eläkkeelle vuonna 1932.

Kun Helsingin kaupunginorkesterin perustamisesta tuli kuluneeksi 50 vuotta, Kajanus oli viimein päättänyt jättää kaikki tehtävänsä orkesterin johdossa keväällä 1932. Hän oli jo 75-vuotias, mutta ei ollut aikaisemmin suostunut siirtymään eläkkeelle, vaan oli jatkuvasti anonut lisävuosia musiikkilautakunnalta.⁷¹ Orkesterin kevätkauden viimeiseen sinfoniakonserttiin sekä varsinaiseen 50-vuotisjuhlakonserttiin Kansallisteatterissa Kajanus oli valinnut vain yhden teoksen, Beethovenin sinfonian nro 9 d-molli. Laulusolistit olivat Aulikki Rautawaara, Signe Liljeqvist, Wäinö Sola ja Oiva Soini. Kuoro-osuuden esitivät yhdistetyt Kansalliskuoro ja Kilven kuoro.⁷² Jälkimmäinen konsertti oli sijoitettu Pohjoismaisten musiikkipäivien päätöstilaisuudeksi, mikä takasi sille mahdollisimman juhlavat puitteet.

Beethovenin d-mollisinfonia oli Robert Kajanukselle erityisen läheinen teos. Hän oli johtanut sitä vuonna 1888 tapahtuneen Suomen ensiesityksen jälkeen Helsingissä yli kaksikymmentä kertaa.⁷³ Tällä kertaa hän oli varannut sinfonian harjoituksiin noin kaksi viikkoa, mikä oli huomattavan pitkä aika normaaleihin harjoitusaikoihin verrattuna.⁷⁴ Pian jouduttiin kuitenkin odottamattoman ongelman eteen: orkesterin kolmannen käyrätorven soittaja Victor Massow sairastui vakavasti eikä voinut osallistua harjoituksiin. 23-vuotias Fransman kutsuttiin oopperasta hänen tilalleen.⁷⁵ Tilanne oli koko käyrätorviryhmälle haastava, sillä Massowin tehtävänä oli ollut soittaa sinfonian kolmannessa osassa *Adagio molto e cantabile* esiintyvä, neljännen käyrätorven soolo-obligato. Tämän soolon vaativuus piilee sen laajassa äänialassa, pituudessa ja solistisessa luonteessa. Neljännen käyrätorven soittajalle, joka tavallisesti huolehtii matalan rekisterin osuksista, ylärekisteriin sijoittuvan solistisen osuuden soittaminen on niin fyysisesti kuin psyykkisestikin vaativa tehtävä.

Niinpä kun Kajanus tiedusteli käyrätorviryhmän vanhemmilta jäseniltä, voisiko joku heistä soittaa soolo-obligaton, kukaan ei halunnut ryhtyä yritykseen.⁷⁶ Silloin Fransman ilmoittautui vapaaehtoiseksi. Kajanus epäröi, sillä soolon olivat yleensä soittaneet huomattavasti kokeneemmat muusikot. Silloin jotkut orkesterimuusikot pyysivät kapellimestaria antamaan nuorelle käyrätorvensoittajalle mahdollisuuden.⁷⁷ Tämä suostui, mutta pian Fransman huomasi, että tehtävä oli odotettua vaikeampi. Kajanus antoi nimittäin tulkinnassaan käyrätorvelle tavallista tärkeemmän roolin:

Tässähän on monta pikkusta sooloa, jopa torvi jää joissakin paikoissa ihan yksinään soittamaan. Minulle on jäänyt se mieleen, että Kajanus tätä muovaili ja muovaili uudelleen ja hän halus käyrätorven kuuluvan koko osan lävitse vaikka mielestäni oli monet kohdat joissa oli vaan säestyskuvioita, siis toisarvoisia ääniä. Mut hän halus niinkun ikäänkun torven leijuvan yli koko osan.⁷⁸

Käyttäkää aamuin ja illoin



HELSINKI

SUOMEN KONSERTTILOIMISTO O.Y.

järjestää konsertteja flöisingissä ja maaseudulla sekä
päällään konsertti- ja radioesityksiä ulkomailla.

MIKKOKATU 9
PUHEL. 24-336

1931 - 1932

SINFONIAKONSERTTI XVI

(viimeinen)

TORSTAINA 28 P:NÄ HUHTIKUUTA K:LO 20

Johtaja: Prof. ROBERT KAJANUS

Avustavat: AULIKKI RAUTAVAARA, SIGNE LILJEQVIST,
VÄINÖ SOLA, OIVA SOINI
KANSALLISKUORO

O H J E L M A :

BEETHOVEN

Sinfonia IX d-molli op. 125 (1823)

loppukuorolla Schillerin runoelma:n
"Ode an die Freude"

1. Allegro ma non troppo un poco maestoso.
2. Molto vivace.
3. Adagio molto e cantabile - Andante moderato - Adagio.
4. Presto - Allegro assai - Alla marcia - Adagio non troppo ma divoto - Allegro energico - Allegro non tanto - Poco adagio - Prestissimo.

47.

Bechstein - Blüthner
Flygelit ja Pianiinot

ovat ammatti-pianistien ja kotien
ihannesoitimet.

Edustaja:

R. E. WESTERLUND O/Y.
P. Esplanadink. 37. Puh. 31 681.

Kaupunginorkesterin kevään 1932 viimeinen sinfoniakonsertti 28.4.1932.

Kajanukselle käyrätorven sointi edusti ilmeisesti jotakin erityistä väriä tai luonnonelementtiä, jonka hän halusi leimaavan sinfonian hitaan osan maisemaa. Karl Flodin oli vuonna 1900 kiinnittänyt huomiota Kajanuksen kykyyn luoda musiikkiin visuaalisia muotoja ja sointivärejä:

Hänen suurin ansionsa orkesterinjohtajana on kunnioitus niistä mestareita kohtaan joita hän tulkitsee sekä hänen pyrkimyksensä tyylinmukaisuuteen. [...] [Hänen tulkinnoissaan] on usein ihmeellistä veistoksellis-maalauksellista voimaa. Muodot nousevat esiin plastisina ja musiikillisissa kuvissa on sellaisia tunnelmia, värejä ja tuoksuja, joita esiintyy vain mestarien maalauksissa.⁷⁹

Beethovenin monumentaalisen yhdeksännen sinfonian kohdalla Kajanuksen kyky hallita suuria musiikillisia linjoja ja rakentaa dramaattisia huipennuksia pääsi erityisen hyvin oikeuksiinsa. Hän ei painottanut tulkinnoissaan yksityiskohtia, vaan keskittyi intensiivisesti laajempiin kokonaisuuksiin. Nyt hänellä oli kuitenkin runsaasti harjoitusaikaa, joten hän saattoi tehdä tavallista tarkempaa työtä.⁸⁰ Myös kolmannen osan käyrätorviobligatoa käytiin läpi yhä uudelleen joka harjoituksessa.⁸¹ Fransmanilta pitkän soolo-osuuden soittaminen vaati tarkkaa keskittymistä. Se onnistuikin hyvin, kunnes eräissä harjoituksessa sattui virhe:

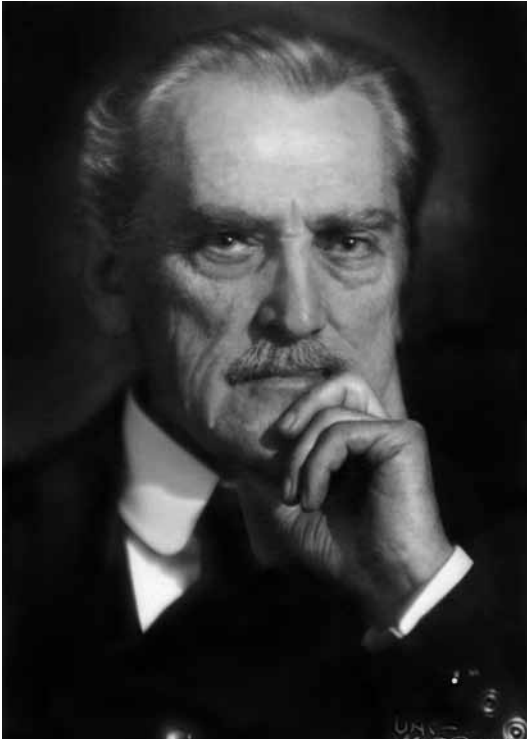
Meillä oli äärettömästi harjoituksia. [...] oliskohan se ollut seitsemäs harjoitus kun meillä oli, niin siellä tuli yks kiksi sitten. ”Tuota minä olen odottanut!” sano Kajanus. Et ei se paljo luottanu [...].⁸²

Käyrätorviosoituksen vaatavuuden ja konserttien tärkeyden huomioonottaen Kajanuksen asenne oli täysin ymmärrettävä. Harjoitusten aikana hän kuitenkin vakuuttui Fransmanin taidoista ja alkoi uskoa, että tämä hallitsisi hermonsä esityksessä. Todennäköisesti juuri jälkimmäisestä syystä hän oli suorastaan ”hiillostunut” Fransmanin harjoituksissa. Ennen sinfonian ensimmäistä esitystä orkesteriin saapui tieto Massowin sairauden vakavuudesta ja siitä, ettei hän enää palaisi orkesteriin.⁸³ Silloin Kajanus lupasi Fransmanille kolmannen käyrätorven vakanssin, mikäli hän soittaisi soolo-osuuden virheettömästi kummassakin konsertissa.⁸⁴

Sinfoniakonsertissa yliopistolla 28. huhtikuuta käyrätorvisoolo sujui virheettömästi.⁸⁵ Kuukautta myöhemmin Kansallisteatterissa pidettävä varsinainen juhlakonsertti loi kansainvälisen kutsuvierasyleisön ja lehdistön laajan huomion vuoksi Fransmanille kuitenkin huomattavasti suurempia paineita. Paikalla olivat muun muassa tasavallan presidentti Svinhufvud, Suomen ja Skandinavian maiden ministereitä ja diplomaatteja, korkeakoulujen rehtoreita, taidemaailman edustajia sekä Pohjoismaisten musiikkijuhlien ulkomaisia vieraita.⁸⁶ Tätä ”riemujuhlaa” varten kaupunginorkesterin jousistoon oli hankittu vahvistusta Radio-orkesterista, Teatteriorkesterista sekä Turun kaupunginorkesterista.⁸⁷ Siten orkesterin kokonaisvahvuudeksi oli saatu yhdeksänkymmentäyksi muusikkoa.

Fransmanille, jonka koko osaaminen oli pelissä vaativassa soolossa, Helsingin kaupunginorkesterin 50-vuotisjuhlakonsertti muodostui ainutkertaiseksi kokemukseksi. Se, että hän tässä historiallisessa tilaisuudessa pystyi toistamaan virheettömän suorituksensa, merkitsi sekä henkilökohtaista voittoa että pääsyä vaativammalle vakanssille. Kolmannen käyrätorven toimessa hän sai tästä lähtien huolehtia toisinaan soolotehtävistä ensimmäisen käyrätorvensoittajan rinnalla. Kajanus puolestaan luopui kaikesta vallasta ja jätti tyhjäksi Suomen senaikaisen musiikkielämän kaikkein näkyvimmän julkisen paikan.⁸⁸ Hänen jäähyväissanansa konsertin päätyttyä vaikuttivat varmasti syvästi jokaiseen orkesterimuusikkoon.

Onnittelujen ja kiitollisuuden osoitusten tulva oli valtava. Huomattavan liikuttuneena juhlija tässä tilaisuudessa otti vastaan orkesterinsa, Helsingin kaupunginorkesterin, seppeleen, joka ojennettiin hänelle torvien juhlatootuksiin. Suuren konserttiohjelman rasittama, väsyneeltä näyttävä vanha mies suoristautui seppeleeseen tarttuessaan viimeisen kerran entiseen jousitavaan, suoraselkäisen ryhdikkääseen päällikönasentoonsa. Hän seisoi hetken äänettömänä kuin koettaen hillitä liikutustaan, loi katseensa ympärillä seisovaan orkesteriin ja ilmeisesti vuosikymmenien muiston valtaamana väräjäväällä, matalan hiljaisella äänellä virkkoi jokaista sanaa erikseen korostaen: ”Minä muistan teitä niin kauan kuin elän.”⁸⁹



Robert Kajanus

Kajanus Sibelius-tulkitsijana

Kajanuksen kaudella kaupunginorkesteri oli tottunut soittamaan tyylillisesti hyvin monenlaisista musiikkia aina sen mukaan millaisesta konserttityypistä oli kyse. Orkesterin työvelvollisuuteen kuuluivat sinfoniakonsertit, kansansinfoniakonsertit, kansankonsertit, populaarikonsertit sekä ooppera ja muu näyttämömusiikki. Ohjelmiston runsaus palveli yleisöä, mutta konserttien, oopperanäytäntöjen ja tilausesitysten valtava määrä pakotti valmistamaan ohjelmat hyvin vähillä harjoituksilla. Vasta 1930-luvulla tuli tavaksi varata konserteja varten säännöllisesti tietty vakiomäärä harjoituksia.⁹⁰ Vaikka kantarepertoaariin kuuluneita teoksia saatettiin soittaa konserteissa lähes prima vista, se ei merkinnyt sitä, etteivätkö musikit olisi olleet päteviä ammattilaisia. Heillä oli hyvä nuotinlukutaito ja esiintymisrutiini ja he osasivat perusohjelmistonsa lähes ulkoa. Sen sijaan orkesterin esittämistyylillä, joka perustui 1800-luvun traditioon, poikkesi huomattavasti nykyisestä.⁹¹

Kajanuksen kaudella Helsingin kaupunginorkesterin konserttien taiteellisesti

painavimman rungon muodostivat sinfoniakonsertit, joiden keskipiste oli klassillinen ja klassillishenkinen ohjelmisto.⁹² Tämä liittyi vahvasti Kajanuksen opintovuosiinsa Leipzigin omaksuttuun saksalaiseen taidekäsitteeseen ja -estetiikkaan. Leipzigin hän oli saanut seurata aikansa suurten kapellimestareiden, saksalaisten Hans von Bülowin ja Artur Nikischin sekä itävaltalaisen Felix von Weingartnerin johtamista.⁹³ Saksalaisesta repertoaarista Kajanus johti mieluiten Brahmsia, Schubertia tai Wagneria, mutta myös nuorempien säveltäjien, kuten Regerin, Richard Straussin ja Wolfin orkesteriteoksia. Myös Lisztin orkesteriteokset liittyivät saksalaiseen traditioon. Venäläisistä säveltäjistä Tšaikovski näyttää olleen Kajanukselle läheisin, ja ranskalaisista hän johti ahkerimmin Berliozia, Ravelia ja Franckia.⁹⁴ Säännöllisin väliajoin hän toi ohjelmistoon myös pohjoismaista musiikkia. Vaikka Kajanus ei ollut mikään modernin musiikin esitaistelija, hän piti velvollisuutenaan tuoda yleisön kuultavaksi uudempiakin orkesteriteoksia.⁹⁵ Niiden tuli kuitenkin mahtua hänen ”esteettiseen näköpiiriinsä”.⁹⁶

Kajanuksen kaudella alkoi Helsingin kaupunginorkesterin tärkein kansallinen traditio, Sibeliusin orkesteriteosten esittäminen. Kapellimestarista tuli säveltäjän musiikin tärkein esitaistelija 1890-luvulla sen jälkeen kun hän oli huomannut tämän lahjakkuuden ja todennut sen ylivertaiseksi omiin säveltäjänkykyihinsä verrattuna.⁹⁷ Kajanuksen orkesterista tuli myös Sibeliusin oma orkesteri, sillä se soitti säveltäjän kaikkien sinfonioiden kantaesitykset (seitsemättä lukuunottamatta) tämän itsensä johdolla.⁹⁸ Lisäksi Kajanus antoi orkesterin Sibeliusin käyttöön aina kun tämä halusi ”koetella teostensa sointuvaikutuksia”.⁹⁹

Kajanuksen mukaan Sibelius saattoi olla kapellimestarina ”suurenmoinen” ja saada parhaimmillaan ”voimakkaan, hermoherkän otteen musiikista, joka väistämättä tempaa kuulijan mukaansa.”¹⁰⁰ Toisaalta säveltäjä tarvitsi harjoituksiin enemmän aikaa kuin varsinaiset ammattikapellimestarit.¹⁰¹ Kajanus halusi olla paikalla aina kun Sibelius johti hänen orkesteriaan. Hän keskusteli säveltäjän kanssa teoksista ja kyseli yksityiskohtaisesti tämän mielipiteitä niiden tempoista

ja esitystavoista.¹⁰² Sibelius arvosti sekä Kajanusta että hänen orkesteriaan, jonka ”hoivassa” hänen sanojensa mukaan oli saanut kehittyä säveltäjänä.¹⁰³ Läheinen yhteistyö Kajanuksen kanssa johti siihen, että säveltäjä valitsi hänet keväällä 1930 Lontoossa tehtyjen ensimmäisten Sibelius-levytysten kapellimestariksi. Levy-yhtiölle hän perusteli valintaansa sillä, ettei kukaan toinen orkesterinjohtaja ollut perehtynyt hänen teoksiinsa syvällisemmin eikä esittänyt niitä sielukkaammin kuin Kajanus.¹⁰⁴ Ilmeisesti tämä Sibeliuksen lausunto levisi laajempaan tietoon, sillä levytystudioon ilmestyi joitain ulkomaisia kapellimestareita seuraamaan Kajanuksen johtamistapaa ja kuulemaan hänen esitysohjeitaan.¹⁰⁵

Kajanuksen taiteilijapersoonassa oli kaksi puolta: yhtäältä ylväs rauhallisuus, joka näkyi laajojen musiikillisten muotojen ja suurten huipennusten hallinnassa; toisaalta luonteen ”demonisuus”,¹⁰⁶ joka loi hänen tulkintoihinsa ekspressiivisyyttä ja vahvoja vastakohtaisuuksia. Kapellimestari Jussi Jalas on luonnehtinut Kajanusta rakentajaksi, jonka materiaalina olivat ”valtavat kivenlohkareet tai hirret, jotka eivät vähästä järky”.¹⁰⁷ Ensimmäisissä Sibelius-levytyksissä huomio kiinnittyy juuri Kajanuksen kykyyn muotoilla laajoja kokonaisuuksia sekä pitkiä linjoja harkituilla tempovalinnoilla. Tempo- ja aistikas ja herkkä vaihtelu sekä dynaamisen asteikon taitava käyttö tuo esiin musiikkiin sisältyviä maalauksellisia sointivärejä.¹⁰⁸ Kaiken kaikkiaan Kajanuksen tulkinnoissa dynamiikan ja tempo- ja aistikas suhde on hyvin orgaaninen ja se palvelee kokonaisuutena rakentumista. Sen sijaan esitysten yksityiskohtien selkeys ja yhteissoiton tarkkuus ei ole sitä luokkaa mihin nykyisin on totuttu. Tähän on ilmeisesti osittain syynä kapellimestarin lyöntitekniikka, jota on kuvattu elegantiksi, mutta varsin suurpiirteiseksi.¹⁰⁹

Kajanuksen Sibelius-levytyksiä kuunneltaessa ja arvioitaessa on otettava huomioon aikakauden esittämisraditiot. 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella sellaisiin orkesterisoiton keskeisiin elementteihin kuten vibratoon, portamento- (liukuvaan legatoon) ja rubatoon (vapaaseen tempokäsittelyyn) suhtauduttiin hyvin eri tavoin kuin nykyisin. Tämä on selvästi kuultavissa varhaisilta äänilevyiltä.¹¹⁰ Kajanuksen levytyksissä on kuultavissa vanhan orkesteritradition tyyli- ja muoto-omaisuuksia, kuten hyvin nopeita tempo- ja allegro-jaksoja, sävelten välisiä liukuja jousisoittajilla sekä säästeliäisyyttä vibraton käytössä (erityisesti puhallinsoittajilla). Nykyisen musiikkikoulutuksen ihanteet, kuten rytmien ja tempo- ja aistikas kurinalaisuus, painotusten säännönmukaisuus ja nuottien tarkat pituudet eivät olleet Kajanukselle ja hänen aikansa orkesterimuusikoille yhtä tärkeitä kuin musiikin sisällön ja luonteen ilmaiseminen. Vasta kun uuden musiikin vaatimukset kasvoivat ja harmonia sekä melodia hylättiin 12-säveljärjestelmän vaikutuksesta, nuottikuvan tarkka toteuttaminen nousi pääosaan.¹¹¹

1920-luvulla Kajanusta oli kritisoitu voimakkaasti siitä, ettei hän johtanut konserteissaan tarpeeksi uutta kotimaista musiikkia.¹¹² Ottaen huomioon kapellimestarin korkean iän ja pitkän uran hänen 1920-luvun ohjelmistoaan on kuitenkin pidettävä kohtalaisen monipuolisena. Vaikka kriitikki oli ilmeisesti oikeutettua, on ymmärrettävää, ettei Kajanus enää uransa loppuvaiheessa jaksanut keskittyä kaikkein uusimpiin virtauksiin.¹¹³ Uusien suomalaisten teosten esilletuloa häittäsi todennäköisesti eniten se, että Kajanus suhtautui kovin mustasukkaisesti asemaansa eikä antanut mielellään orkesteriaan nuorten kapellimestarien käyttöön.¹¹⁴

Käytännössä Kajanuksella oli ollut täysi määräysvalta orkesteriinsa sen perustamisesta lähtien. Viidenkymmenen vuoden aikana hänelle oli kerääntynyt runsaasti taloudellista ja hallinnollista valtaa myös monissa muissa musiikkiyhteisöissä.¹¹⁵ Viimeisiin virkavuosiinsa asti hän yritti pitää itsellään oikeuden päättää kaupunginorkesterin vierailevien kapellimestarien kiinnittämisestä sekä heidän ohjelmistaan. Päävastuu orkesteria koskevista asioista oli kuitenkin vuodesta 1914 lähtien ollut Helsingin kaupungin musiikkilautakunnalla.¹¹⁶ Siksi se menettelytapa, jolla Kajanus kiinnitti Fransmanin kolmannen käyrätorven toimeen, oli itse asiassa jo siirtynyt historiaan. Kapellimestarin viimeinen omavaltainen päätös kuitenkin vahvistettiin musiikkilautakunnan taholta. Helsingin kaupunginorkesterin perustaja ja Suomen musiikkielämää viisikymmentä vuotta hallinnut Kajanus oli pitänyt vallan käsissään loppuun saakka — huolimatta kunnallisen päätöksenteon ja ammattiliittojen virallisista säännöistä.

Samalla kun Holger Fransman liittyi kolmannen käyrätorven soittajana Helsingin kaupunginorkesterin täysvaltaiseksi jäseneksi, päättyi orkesterin viisikymmentä vuotta kestänyt ensimmäinen kehitysvaihe. Sen aikana orkesterin esittämisraditiota oli leimannut Kajanuksen persoona ja musi-

killiset ihanteet. Kajanuksen viimeisen harjoitus- ja konserttiperiodin aikana Fransman sai kosketuksen tähän vaikuttavaan kapellimestaripersoonaan ja hänen syvällisiin Beethoven-tulkintoihinsa. Vaikka Kajanus tämän jälkeen siirtyi syrjään musiikkielämästä, hänen edustamansa perinteet säilyivät niiden vanhempien musikoiden soittotyylissä, jotka edelleen jatkoivat orkesterissa. Fransmanin lähipiirissä suurin osa oli näitä ”vanhoja Kajanuksen miehiä”: käyrätorvensoittajat Karl Roth ja Arvid Heino, pasunistit Otto Baldamus, Viljo Aro ja Heinrich Haase; huilistit Hanns Alvas, Michele Orlando ja Albin Himanen; oboistit Karl Kihl ja Edvard Huttunen; klarinetistit Kusti Aerila ja Cosimo Sgobba; fagotisti Lauri Lindell sekä patarumpali Johan Silokari.¹¹⁷ Kun Georg Schnévoigt vuonna 1932 alkoi johtaa Helsingin kaupunginorkesteria, sen esittämistavassa alkoi pian tapahtua merkittäviä muutoksia. Ne liittyivät sekä 1920-luvun musiikin moderniin sävelkieleen että musiikkikulttuurin uusiin ilmiöihin.

3.3 Georg Schnévoigt — moderni orkesterinjohtaja

Kajanuksen kaudella alunperin 35-henkisestä Helsingin kaupunginorkesterista oli kasvanut Suomen musiikkielämän peruskivi. Orkesteri oli lisäksi vakiinnuttanut asemansa Pohjoismaiden vanhimpana ammattiorkesterina.¹¹⁸ Kun Kajanuksen seuraajaksi valittu Georg Schnévoigt aloitti työnsä orkesterin johtajana, monet asiat muuttuivat. Syksyllä 1932 orkesteriin kuului 67 muusikkoa, joista suurin osa oli suomalaisia. Schnévoigtin vähän yli seitsemän vuotta kestäneen johtajakauden aikana soittajiston taiteellinen ja taidollinen taso alkoi nousta. Tämä oli seurausta kapellimestarin ankarasta harjoitustyöstä ja moderneista orkesterinkoulutusmetodeista. Schnévoigtin kaudella Fransmanin ura kääntyi nopeaan nousuun ja hänestä kehittyi soitinryhmänsä arvostettu äänenjohtaja.

Georg Schnévoigt oli opiskellut sellonsoittoa Helsingissä Kajanuksen orkesterikoulussa ennen kuin lähti 17-vuotiaana jatkamaan opintojaan Leipzigiin, Brysseliin, Dresdeniin ja Wieniin. Musiikkiopintonsa hän oli aloittanut vaskipuhaltimilla, joiden soitossa häntä ohjasi oma isä, sotilaskapellimestari Ernst Schnévoigt. Vasta myöhemmin puhaltimet vaihtuivat viuluun ja sen jälkeen 14-vuotiaana selloon.¹¹⁹ Schnévoigt toimi soolosoittajana Filharmonisen Seuran orkesterissa Helsingissä ennen kun sai kiinnityksen Münchenin Kaim-orkesterin kapellimestariksi vuonna 1903.¹²⁰ Hän seurasi tässä toimessa Felix Weingartneria ja saavutti viidessä vuodessa maineen yhtenä aikansa etevimmistä kapellimestareista.¹²¹ Schnévoigt toimi vuosisadan alussa myös Riassa, missä hän johti kylpyläorkestereita kesäisin. Vuonna 1910 hän perusti Riian sinfoniaorkesterin ja johti sitä ensimmäiseen maailmansotaan asti.¹²²

Vuosina 1914–1916 Schnévoigt toimi vasta kunnallistetun Helsingin kaupunginorkesterin kapellimestarina yhdessä Kajanuksen kanssa. Ennen valintaansa Kajanuksen seuraajaksi hänellä oli ollut edellä mainittujen kaupunkien lisäksi vakituisia kiinnityksiä Kiovaan, Tukholmaan, Osloon, Scheveningeniin, Düsseldorfiin, Los Angelesiin ja Malmöön.¹²³ Monet näiden kaupunkien orkestereista hän oli kohottanut korkealle kansainväliselle tasolle.¹²⁴ Vaikka Schnévoigt johti jatkuvasti Euroopan parhaita orkestereita ja hänen maineensa ulkomailla kasvoi, kotimaassa hän ei saanut yhtä varauksetonta tunnustusta. Tämä johtui pitkälti Kajanuksen vahvasta auktoriteettiasemasta Helsingin musiikkielämässä. Vuosina 1912–14 näiden kahden kapellimestarin välille oli syntynyt koko Suomen musiikkielämää ravisuttanut arvovaltaakiista.¹²⁵ Siksi Schnévoigt ei malttanut olla käyttämättä julkisuutta hyväkseen siirtyessään suomalaisen orkesterielämän johtoasemaan syksyllä 1932. Jo ennen virkaansa astumistaan hän oli antanut keväällä 1931 *Hufvudstadsbladetille* haastattelun, jossa ilmoitti Helsingin orkesterielämän olevan ”lamaannuksen tilassa”, ja että kaupungissa elettiin 1800-luvun ”romanttisessa musiikkimaailmassa”.¹²⁶ Provosoivien lausuntojen ilmeinen tarkoitus oli pohjustaa Schnévoigtin suunnittelemaa orkesterikulttuurin uudistuksia. Monet hänen 1930-luvun aikana esittämänsä ehdotukset Suomen musiikkielämän kehittämiseksi olivat rohkeita ja aikaansa edellä. Pula-ajan ja sodan uhan vuoksi niistä voitiin toteuttaa vain osa.¹²⁷

Musiikkielämän tuuletusta

Schnéevoigtin siirtyessä Kajanuksen jälkeen kaupunginorkesterin johtoon Fransman oli 23-vuotias ja orkesterimuusikkona uransa alussa. Vaikka hän oli käyrätorviryhmän jäsenistä nuorin, hän joutui tarvittaessa soittamaan ensimmäisen käyrätorven osuuksia. Ryhmän äänenjohtajana toimi Andreas Saarman, joka oli hoitanut vakanssia enemmän tai vähemmän päätoimisesti seitsemän vuotta.¹²⁸ Heti Schnéevoigtin kauden alussa käyrätorvensoittajat ja koko orkesteri joutuivat tosi paikan eteen. Kapellimestari oli valinnut ensimmäiseen sinfoniakonserttiinsa vain yhden, mutta sitäkin vaativamman teoksen, lähes puolitoistatuntisen Mahlerin sinfonian nro 5 cis-molli.¹²⁹ Sitä varten käyrätorviryhmään palkattiin kaksi lisävustajaa. Konsertti oli suuri tapaus myös yleisön kannalta, sillä Mahlerin orkesterimusiikkia oli kuultu Helsingissä edellisen kerran vuonna 1916, jolloin Schnéevoigt johti teoksen *Das Lied von der Erde*.

Sinfonian kenraaliharjoituksissa Schnéevoigt oli ”hävyttömällä päällä” ja sai jotkut muusikot pelkäämään soolojensa epäonnistumista. Dramaattisena seurauksena orkesterin iäkäs tuubansoittaja menehtyi kesken konsertin sydänkohtaukseen — ilmeisesti liiallisen jännityksen vuoksi.¹³⁰ Kausi alkoi siis kapellimestarin ja muusikoiden välisen suhteen kannalta pahimmalla mahdollisella tavalla. Arvosteluissa todettiin kuitenkin Schnéevoigtin valmistaneen teoksen mitä huolellisimmin, ja että ”kaikki teknillinen oli täysvalmistaa”.¹³¹ Kevennystä konserttiohjelmiin ei ollut tulossa jatkossakaan. Vain kaksi päivää Mahlerin sinfonian esityksen jälkeen Schnéevoigt esitteli kansansinfoniakonsertissa Tšaikovskin sinfonian nro 5 e-molli. Teoksen toisen osan ensimmäinen teema on ehkä koko romanttisen sinfoniakirjallisuuden merkittävin käyrätorvisoolo. Tässä vaiheessa Fransman ei vielä päässyt esittämään sooloa. Konsertin jälkeen hän kuitenkin tiesi, mitä tuo kuuluisa soolo vaati käyrätorvensoittajalta.

Koko syksyn Schnéevoigt piti yllä tiukkaa työtahtia. Orkesterille raskain periodi lienee ollut marraskuussa, jolloin se soitti kahden viikon aikana neljä konserttia. Tuntuukin lähes käsittämättömältä, että näin lyhyessä ajassa pystyttiin harjoittamaan ja esittämään ohjelmakokonaisuus, johon kuuluivat Tšaikovskin sinfonia nro 4, Richard Straussin *Tod und Verklärung*, Melartinin sinfonia nro 6, Schubertin sinfonia nro 8 h-molli ja Brucknerin sinfonia nro 6. Solistinumeroja olivat Beethovenin ja Tšaikovskin viulukonsertot, joissa niissäkin on vaativia orkesteriosuuksia. Mainittujen teosten ohella soitettiin vielä kaksi uutta sävellystä, Sulho Rannan *Endymion* (1931) sekä Aleksandr Mosolovin *Teräsvalimo* (1932).¹³²

Schnéevoigtin uusi linja, jonka mukaan sinfoniakonserteissa tuli esittää säännöllisesti sekä suomalaista että modernia musiikkia, asetti käyrätorviryhmälle uudenlaisia haasteita.¹³³ Niitä sisältyi muun muassa 1920-luvulla sävellettyyn Melartinin sinfoniaan nro 6. Tämä säveltäjän modernimmaksi luonnehdittu sinfonia on atonaalisesti väritynyt ja sisältää pitkälle vietyä polyyrytmikkaa.¹³⁴ Marraskuun periodin suuresta teosmäärästä huolimatta Schnéevoigt ehti harjoittaa Melartinin sinfonian huolellisesti. Hän oli hionut myös vaskipuhallinryhmien sointia, mikä käy ilmi Uuno Klamin arvostelusta:

Nyt kuultu kuudes sinfonia on elinvoimainen, väkevästi vaikuttava teos. Orkesteri on vahvasti läkkikaikuinen, mutta ei vaikuta raskaammalta kuin tarpeellista on. [...] Prof. Schnéevoigt oli harjoittanut teoksen erinomaisella huolella ja niinpä olikin sen esitys korkeaa luokkaa.¹³⁵

1920-luvulla nuoren polven suomalaiset säveltäjät olivat alkaneet käyttää orkesteriteoksissaan sävelkieltä, jonka leimallinen piirre oli ”kromatiikkana ilmenevä vapaa atonaalisuus”.¹³⁶ Tätä suuntausta edustivat muun muassa Ernest Pingoud, Väinö Raitio, Aarre Merikanto ja Sulho Ranta. Heistä Pingoud ja Raitio halusivat selvästi irtautua suomalaiskansallisuudesta.¹³⁷ Vuosikymmenen loppupuolella äänielokuvan ja jazz-orkesteriiden tulo Suomeen mullisti orkesterielämän rakenteita. Jako taide- ja kaupalliseen musiikkiin muodostui jyrkemmäksi.¹³⁸ Muuttuvat yhteiskunnalliset olot, joihin kuului epävakaa taloustilanne ja Euroopassa vahvistuva kansallissosialismi, alkoivat lisätä suomalaisten huolta tulevaisuudesta. 1930-luvulle tultaessa kansallistunne ja isänmaallinen henki vah-



Schnéevoigt harjoittaa Mahlerin sinfoniaa nro 5 Helsingin Toverien kerholla 27.9.1932.

vistuivat. Luovassa säveltaiteessa ”kansallinen tuntemistapa” johti siihen, että 1920-luvun moderni sävellystyylialkoi muuttua konservatiivisemmaksi.¹³⁹ Esittävän säveltaiteen kentällä tilanne oli kuitenkin päinvastainen: uusi musiikki alkoi saada huomattavasti tilaa konserteissa. Tästä musiikkielämän tuulettamisesta kantoa päävastuun kaksi määrätietoista orkesterinjohtajaa: Georg Schnéevoigt kaupunginorkesterissa sekä Toivo Haapanen Radio-orkesterissa.

Modernien teosten säännöllinen esittäminen konserteissa lisäsi orkesterisoiton teknisiä vaatimuksia ja vaikutti tulkintatyylisiin. Schnéevoigt ja Haapanen edustivat uutta kapellimestarisukupolvea, jonka tahdinlyöntitekniikka oli selkeää ja teräväpiirteistä. He eivät korostaneet liikkeillään musiikin ekspressiivisyyttä, vaan keskittyivät tarkkaan rytminkäsittelyyn. Erityisesti Schnéevoigt suosi nopeissa osissa virtuoosisia tempoja.¹⁴⁰ Vaikka Kajanuskin oli johtanut erityisesti Sibeliuksen sinfonioiden allegro-osia erittäin nopeasti, Schnéevoigt vaati virtuoosisen tempon lisäksi orkesterilta suurta tarkkuutta yhteissoitossa.¹⁴¹ Eräs ilmiö, joka 1930-luvulla vaikutti suomalaisen orkesterisoiton traditioiden muuttumiseen, olivat kansainväliset radioinnit.

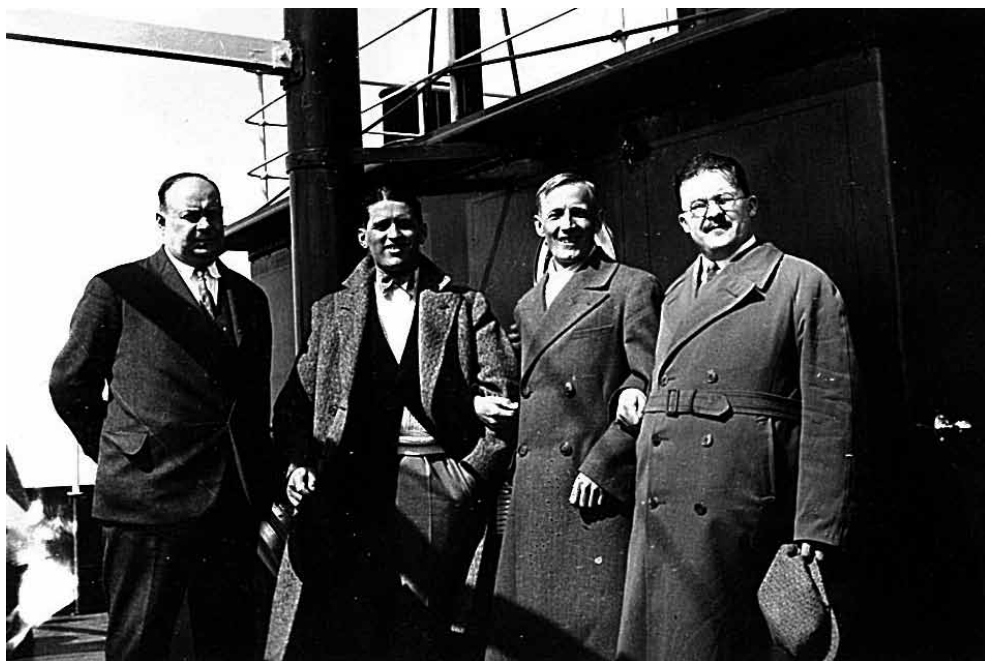
Yleisradio aloitti 1930-luvulla kansainväliset konserttilähetykset, joissa maamme esittävän säveltaiteen huipputaiteijat tarjosivat kuultavaksi suomalaista orkesterimusiikkia.¹⁴² Kapellimestareina esiintyivät Armas Järnefelt, Georg Schnéevoigt ja Toivo Haapanen. Solisteja olivat muun muassa viulutaiteilijat Anja Ignatius ja Erik Cronvall sekä pianotaiteilija Kerttu Bernhard.¹⁴³ Kansainvälisen kuulijakunnan vuoksi näitä konserteja varten orkesterisoitinta parannettiin joko yhdistämällä pääkaupungin orkesterit tai palkkaamalla niihin lisävahvistusta. Ensimmäinen kansainvälinen radiokonsertti pidettiin toukokuussa 1933. Siinä Armas Järnefelt johti yhdistettyä Helsingin kaupunginorkesteria ja Radio-orkesteria, johon kuului 90 muusikkoa. Ohjelmassa olivat Sibeliuksen *Aallottaret* sekä sinfonia nro 5. Soolonumerona kuultiin Sibeliuksen viulukonsertto Anja Ignatiuksen tulkitsemana. Tämä Suomen ensimmäinen eurooppalainen orkesterikonsertti radioitiin kolmeentoista maahan. Kotimaassa se herätti suurta innostusta sekä jousiston täyteläisen soinnin että viulusolistin ”suurenmoisen” esityksen vuoksi.¹⁴⁴

Muita merkittäviä 1930-luvun radiokonsertteja olivat Kalevalan 100-vuotisjuhlakonsertti vuonna 1935, jossa Schnéevoigt johti Helsingin kaupunginorkesterista ja Radio-orkesterista koottua suurorkesteria sekä Järnefeltin johtama Sibeliuksen 70-vuotisjuhlakonsertti joulukuussa 1935.¹⁴⁵ Kaupunginorkesterin varhaisista ulkomaille radioiduista konserteista on mainittava vielä Werner Janssenin johtama sinfoniakonsertti, joka lähetettiin Yhdysvaltoihin huhtikuussa 1937 sekä Toivo Haapasen johtama EBU-konsertti saman vuoden joulukuussa. Jälkimmäinen kuultiin kahdessakymmenessä maassa.¹⁴⁶ Toivo Haapanen johti lisäksi vuosina 1935 ja 1937 Radio-orkesterin pohjoismaisten radioyhtiöiden konserttisarjaan kuuluneet konsertit. Näistä edellisessä oli mukana kaupunginorkesterin muusikoita. Tästäkin konsertista osa radioitiin suorana Yhdysvaltoihin.¹⁴⁷

Eräs kaupunginorkesterin esittämistyylin muutokseen vaikuttanut tekijä oli konserttimatka Lontooseen touko–kesäkuussa 1934. Se lisäsi orkesterin tunnettavuutta ulkomailla ja edisti sen kehittymistä uudelle, kansainvälisemmälle tasolle. Aloite orkesterin viemisestä Lontooseen, Hulliin ja Kööpenhaminaan tuli Schnéevoigtin taholta. Kaksiviikkoisen matkan aikana kaupunginorkesteri soitti kaksikymmentä teosta viidessä eri konsertissa. Lontoossa se teki myös historiansa ensimmäiset levytykset Schnéevoigtin johdolla. Niihin kuuluivat studiossa tallennettu Sibeliuksen sinfonia nro 6 sekä Queen's Hallissa viimeisessä konsertissa esitetyt sinfonia nro 4 ja *Luonnotar*.¹⁴⁸ Lontoossa kaupunginorkesterin soittoa tallennettiin myös filmille. Ranskalaisen *Pathe News* -yhtiön tekemässä lyhyessä mainosdokumentissa orkesteri tulkitsee *Finlandiaa* Schnéevoigtin johdolla.¹⁴⁹

Schnéevoigtin koulutusmenetelmät

Kaupunginorkesteri ja sen muusikot saivat Lontoossa ”tavattoman asiallista ja pätevää” kritiikkiä.¹⁵⁰ Vaikka orkesteri ei sen mukaan yltänyt teknisellä tasolla parhaaseen kansainväliseen luokkaan, sitä arvostettiin etenkin Sibeliuksen musiikin tulkkina.¹⁵¹ Lontoolaiskritiikot pitivät orkesterin tärkeimpänä ansiona kykyä ilmentää säveltäjän musiikin persoonallista voimaa. Joidenkin mielestä tuo



Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorviryhmä matkalla Lontooseen vuonna 1934.



Helsingin kaupunginorkesteri ja Georg Schnéevoigt yliopiston juhlasalissa 1933.

voima tosin korostui paikoitellen liikaakin.¹⁵² Toiset taas ihailivat orkesterin kuria, iskeyvyyttä sekä fraseeraustaitoa tai pitivät sitä ”yleisesti hienona, osittain jopa loistavana.”¹⁵³ Konserttien onnistuminen ja orkesterin Lontoon-matkan menestys olivat Schnéevoigtin ankarana harjoitustyön tulosta. Hänen päämääränsä ei ollut enempää eikä vähempää kuin tehdä matkan avulla ”Suomen nimi kunniotetuksi musiikin alalla.”¹⁵⁴ Konserttien järjestäjät suhtautuivat kuitenkin aluksi varautuneesti ”The Finnish National Orchestraan” eivätkä olleet erityisen innostuneita Sibeliuksen sinfonian nro 6 levytyshankkeesta.¹⁵⁵ Fransman kertoi, kuinka englantilaisesta levy-yhtiöstä lähetettiin edustaja Helsinkiin selvittämään kaupunginorkesterin tasoa ja kuinka orkesterin suorituskyky nousi aina kun Schnéevoigt oli johtamassa:

Ennen tätä matkaa [...] oli Lontoosta yks levyfirman johtaja täällä kuuntelemassa kaupunginorkesteria. Hän ilmoitti Schnéevoigtille kylmästi, että suomalainen orkesteri ei kelpaa Lontooseen. Ja se johtu siitä, että Schnéevoigt ei johtanut sitä, vaan siellä oli joku tilapäinen johtaja meillä ja silloin ei ole koskaan se sama kun oma johtaja. Tämä herra tuli sitten uudelleen kuuntelemaan orkesteria ja silloin hyväksyttiin kun Schnéevoigt johti. Tästä se käy se vanha sananparsa että orkesteri soittaa niinkuin sitä johdetaan.¹⁵⁶

Se, miten säälimättömästi Schnéevoigt saattoi harjoittaa orkesteria, näkyi parhaiten Lontoon-matkaa edeltäen harjoitusperiodin aikana. Orkesterin konserttimestari Arvo Hannikainen kuvasi tuota aikaa ”hervittäväksi prässiksi”.¹⁵⁷ Matkaohjelmassa oli ennätysmäärä teoksia: Sibeliuksen sinfoniat 1, 2, 4, 6 ja 7, *Pohjolan tytär, Satu, Öinen ratsastus ja auringonnousu, Tuonelan joutsen, Finlandia, Valse triste* ja *Luonnotar* sekä orkesterilauluja, joiden solistina oli Helmi Liukkonen. Muita suomalaisia teoksia edustivat Palmgrenin pianokonsertto nro 2 (solistina Sigrid Sundgren-Schnéevoigt), Raition *Joutsenet*, Klamin *Karjalainen rapsodia*, Kuulan *Orjan poika* sekä Madetojan ”Häijyt” oopperasta *Pohjalaista*. Englantilaisten säveltäjien teoksista oli mukana ainoastaan Elgarin *Cockaigne*-alkusointu.¹⁵⁸ Schnéevoigt oli vaatinut kuudentoista ylimääräisen avustajan palkkaamista orkesteriin¹⁵⁹ ja piti harjoituksia kaksi kertaa päivässä. Ennen matkalle lähtöä suuri osa ohjelmistosta soitettiin lähtökonserteissa Helsingissä 11., 14. ja 18. toukokuuta. Schnéevoigt teki *Suomen musiikkilehdessä* selkoa orkesterin valmistautumisesta:

Orkesteri [...] on tehnyt parhaansa saadakseen taiteellisen tason mahdollisimman korkeaksi. Meillä on lähes kolmen viimeksikuluneen viikon aikana ollut kaksi harjoitusta joka päivä, yhteensä vähintään viisi tuntia, ja samaa menoa tulee jatkumaan lähtöön saakka. Milloinkaan ei meillä ole mitään harjoitettua niin tarmokkaasti ja ankarilla vaatimuksilla kuin nyt. Tämä on ensimmäinen orkesteri, johon nähden on sovellettu uudenaikaista yhtenäistä taiteellista johtajaperiaatetta [...]. Kaiken kaikkiaan olen sitä mieltä, että me, orkesteri ja minä, olemme tehneet kaiken voitavamme tämän ainutlaatuisen matkan onnistumiseksi [...].¹⁶⁰

Tällä kertaa Schnévoigt vältti hermostuttamasta muusikoita liikaa. Fransmanin mukaan hän harjoitti kuitenkin jousisoittajia ”pultti” kerrallaan.¹⁶¹ Se tuotti nopeasti tulosta, sillä jokainen muusikko joutui hiomaan osuutensa moitteettomaan kuntoon:

[...] hän sanoi: ”Saisinko kuulla ensimmäisen viulun ensimmäistä pulttia.” No, he soittivat. ”Saisinko kuulla toista pulttia. Jaaha, huomenna jatkamme, otamme läpi [...] kaikki pultit, kaikki, koko jousiston käymme läpi. Niin että tiedätte mitä tulee tapahtumaan ylihuomenna ja sillä tavalla...”. Ja silloin orkesterin jäsenet, jotka eivät koskaan ota nuotteja kotiin harjoiteltaviksi [...] silloin he ottivat vaivihkaa stemmansa takin alle ja [menivät] kotiin harjoittelemaan.¹⁶²

Helsingin kaupunginorkesterin taiteelliselle kehitykselle oli ratkaisevaa, että sen uusi ylikapellimestari oli johtanut Euroopan ja Yhdysvaltain huippuorkestereita. Kolmekymmentä vuotta kestäneen kansainvälisen uransa aikana hän oli tutustunut parhaiden orkestereiden soinnillisiin ominaisuuksiin ja tekniseen osaamiseen. Eräs esimerkki ”suurista orkestereista” oli 110-henkinen Los Angelesin Filharmonikot, jonka sointia Schnévoigt kuvaili ilmiömäisen kauniiksi. Sen jäsenet oli valittu Yhdysvaltain ja Euroopan parhaista muusikoista. Ylipäätään amerikkalaisten orkestereiden ”sointivirtuositeetti” oli 1920-luvulla Schnévoigtin mukaan sellainen, ettei siitä Euroopassa ollut aavistustakaan.¹⁶³

Kapellimestarityyppinä Schnévoigt oli tahtipuikkovirtuoosi, joka johti mielellään romantiikan ajan orkesterimusiikkia ja vaati siinä Fransmanin mukaan orkesterilta ”lämpöä ja intohimoista musisointia”. Erityisesti Tšaikovskin sinfonioissa hän sai orkesterin sointiin ”todellista hehkua”.¹⁶⁴ Schnévoigtin dynaaminen asteikko vaihteli Heikki Aaltoilan mukaan ”sanoin kuvaamattomasta, palan kurkkuun nostavasta, henkeä salpaavasta pianissimosta” aina ”huonetta vapistuttavaan orkaaniiin”. Hän viljeli harjoituksissa sellaisia sanallisia ilmaisuja kuin ”meidän Herramme Jeesuksen Kristuksen veri” tai ”tuhannen sarvipeete pärkelettä”.¹⁶⁵ Schnévoigtilla oli myös taito teosten huipennuksia aloittamalla niitä välittömästi edeltävät jaksot pianissimossa. Sointi ei menettänyt laatuaan voimakkaimmissakaan kohdissa, vaan ”kaikui totaalisen pyöreänä”.¹⁶⁶

Schnévoigt oli kirjoittanut orkesterinkoulutusmetodeistaan vuonna 1926 Ruotsissa ilmestyneessä *Musikern*-lehdessä. Artikkelissaan ”Den moderna orkesterdirigenten” hän kuvaili tarkasti omassa kapellimestarin työssään kehittämänsä pedagogista metodia sekä kertoi näkemyksistään orkesterinjohtajan tehtävästä ja vastuusta.¹⁶⁷ Schnévoigtin mukaan kapellimestari ei voinut kehittää orkesteria pelkästään teknisellä tasolla. Jos hän laiminlöi orkesterin musiikillisen kasvatuksen, sen esittämyttyyn alkoi pikku hiljaa ilmestyä puutteita, jotka ”ehdottomasti muodostuivat tuhoisiksi yhteisöille”.¹⁶⁸ Orkesterin teknistä osaamista Schnévoigt kehitti juurruttamalla sen eri soitinryhmiin yhdenmukaisen käsityksen äänenmuodostuksesta ja nuottien rytmisistä arvoista.¹⁶⁹ Fraseeraustaidon kehittäminen oli yksi orkesterinjohtajan vaikeimmista tehtävistä. Saadakseen orkesterin soittamaan plastisia linjoja Schnévoigt kehotti muusikoita jäljittelemään laulajien hengitystekniikkaa ja siitä lähtevää cantilena. Orkesterinjohtajan ammattitaito, musiikillinen etevyys ja syvällisyys tulivat Schnévoigtin mielestä parhaiten esiin Beethovenin, Brahmsin tai Brucknerin sinfonioiden hitaissa osissa, joiden melodiat vaativat katkeamatonta virtaamista ja intensiteettiä. Hänen mielestään juuri ”masentavan kylmäkiskoiset” adagiot paljastivat kapellimestareiden epäpätevyys.¹⁷⁰



Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorviryhmä 1930-luvulla (vasemmalta Karl Roth, Holger Fransman, Arvid Heino, Toivo Iivarinen, Ernst Paul)

reihin, jotka jo 1920-luvulla vaativat säännöllisiä harjoituksia sekä suurta tarkkuutta yhteissoittoon ja nuottikuvan tulkintaan.¹⁷⁷

Schnéevoigtin orkesterimetodit alkoivat vähitellen parantaa kaupunginorkesterin muusikoiden henkilökohtaista osaamista ja soittovalmiutta. Nils-Eric-Ringbom, joka toimi myöhemmin orkesterin intendenttinä, huomasi musiikkikriitikon ominaisuudessa Schnéevoigtin menetelmien vaikutuksen orkesteriin ja sen muusikoihin 1930-luvulla.¹⁷⁸

Hän ei opettanut [orkesteria] soittamaan vain sydämensä pohjasta ja seuraamaan niitä taiteellisia päämääriä, joihin hän itse pyrki. Hän opetti sille myös joustavan seuraamisen ja piiskasi jäsenten yksilöllisen suorituskyvyn sellaiselle tasolle, joka teki orkesterista verrattoman instrumentin yhtä hyvin etevän ulkopuolisen käsissä kuin hänen omiensaankin.¹⁷⁹

Fransmanin ammatilliselle kehitykselle Schnéevoigtin harjoitusmetodeilla ja orkesterisoiton ihanteilla oli laajakantoinen merkitys. Kapellimestarin johdolla soitettu vaativa ja runsas repertoari sekä hänen orkesterisoitolle asettamansa tinkimättömät vaatimukset antoivat Fransmanille erinomaisen lähtökohdan kehittyä taitavaksi orkesterimuusikoksi. Schnéevoigtin johtajakauden aikana hän ymmärsi, miten kapellimestarin ammattitaito ja työskentelytavat vaikuttivat orkesterin taiteelliseen tasoon. Soitettuaan muutaman vuoden kolmatta käyrätorvea Schnéevoigtin haukansilmän alla Fransman alkoi olla valmis äänenjohtajan tehtävään. Ennen tätä hän joutui kuitenkin kahnauksiin temperamenttisen kapellimestarin kanssa.

Hans von Bülowin tavoin Schnéevoigt piti rytmiä orkesterisoiton ensimmäisenä ja tärkeimpänä lähtökohdana. Jotta päästäisiin käsiksi kaiken musisoinnin alkulähteenä olevaan rytmiseen perustaan, orkesterin soitosta oli poistettava kaikki ylimääräinen kuona.¹⁷¹ Kuonalla Schnéevoigt tarkoitti esimerkiksi jousisoittajien tapaa ”esitellä persoonallisia tunteitaan” glissandojen tai portamentojen avulla.¹⁷² Tällainen yksityinen koristelu ei hänen mukaansa lisännyt jousisoinnin lämpimyyttä, vaan se saatiin aikaan ainoastaan sävelten puhtaudella, jaloudella ja sielukkuudella.¹⁷³ ”Oikea” kapellimestari pystyi Schnéevoigtin mukaan intensiivisellä harjoitustyöllä saavuttamaan orkesterinsa kanssa ”niin kirkkaan ja yksityiskohtaisen, niin kontrastoidun ja nyanssoidun esityksen, että se välittömästi nousee tasolle, jolla orkesteri ja johtaja sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi”.¹⁷⁴ Siksi hän herkisti harjoituksissa kuulonsa äärimmilleen ja työskenteli lujasti saadakseen musiikista esiin pienimmätkin yksityiskohdat.¹⁷⁵

Artikkelissaan Schnéevoigt korosti myös, että kapellimestarin oli löydettävä oma sisäinen minänsä ennen kuin hän saattoi tulkita teoksia korkeammalla henkisellä tasolla. Aikansa suurimpina kapellimestareina Schnéevoigt piti Arturo Toscaninia, Willem Mengelbergiä, Felix von Weingartneria, Richard Straussia ja Wilhelm Furtwängleriä.¹⁷⁶ Näin hän osoitti itsekin kuuluvansa uuden ajan kapellimesta-

Taistelu äänenjohtajan paikasta

Fransmania epäilemättä innosti se, että Schnéevoigt halusi johtaa konserteissaan usein suurta orkesterikokoonpanoa vaativia teoksia. Mahlerin, Brucknerin ja Tšaikovskin sinfoniat sekä Wagnerin, Richard Straussin, Berliozin, Ravelin, Musorgskin ja Respighin orkesteriteokset tarjosivat koko käyrätöryhmälle vaativia haasteita. Schnéevoigtin ohjelmistossa kiinnittävät huomiota Stravinskyn *Le sacre du printemps* (Kevätuhrin) Suomen ensiesitys vuonna 1933 sekä Shostakovitsin sinfonian nro 1 ja Ravelin pianokonserton G-duuri ensiesitykset vuonna 1934. Muita uutuuksia olivat Mahlerin sinfonia nro 2 vuonna 1935 sekä Hindemithin sinfonia *Mathis der Maler* vuonna 1936. Fransmanille mieleenpainuvia elämyksiä olivat varmasti myös Brucknerin sinfoniat nro 6, 7 ja 9 sekä *Te Deum*, joissa suurilla vaskipuhallinkuoroilla on huomattava rooli.¹⁸⁰

Schnéevoigtin näytävä ja ekstrovertti esiintyminen konserteissa poikkesi huomattavasti Kajanuksen vakavahenkisestä tyylistä. Schnéevoigt otti jo sisääntulonsa aikana välittömyydellään ja hyväntuulisuudellaan kontaktin yleisöön. Orkesterimuusikot kuitenkin tiesivät, että kapellimestarin leppoisanolaiset eleet hävisivät heti kun musiikki alkoi:

[Schnéevoigt] aivan nähtävästi kulkuaan hidastellen, hymyillen ja päätään nyökytellen, pikku pilankin jollekin orkesterilaiselle sivumennessään puoliiääneen virkahtaen, tuli johtajankorokkeen luo, nousi sille, ja hänen tuttavallisesti kumarrellessaan yleisölle koko kasvat hymyilivät, kuin hän olisi astunut kaivatun mielityön 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.¹⁸¹

Fransmanilla oli Schnéevoigtin tulisesta temperamentista ja arvaamattomuudesta kovia kokemuksia. Kapellimestarin käyttäytyminen oli harjoituksissa usein pelottavaa, mutta myös konserteissa hän piinasi joskus huvikseen muusikkoja:

Kajanushan oli myös vanhan koulutuksen kapellimestari mutta hän ei ollut ollenkaan tällä tavalla... [...] Schnéevoigt oli taas [...] aina hurjimus, aivan hurjana joka harjoituksessa. Koko orkesteri pelkäsi häntä. [...] Hän varmaan salaa ajatteli, että nyt hän laittaa nuo pojat sekaisin ja hän katseli meitä niin murhaavasti heti alusta [...] ja me kaikki olimme niin hermostuneita että me vapisimme aivan ja sitten kun tuli meidän vuoromme soittaa, niin juu... siitä tuli kukkoilemista.¹⁸² Silloin sen näki, kuinka hän oli tyytyväinen kun koko konserttisali ja ihmiset siellä nauroivat [...]. Hän oli tuollainen aika kovasydäminen [...].¹⁸³

Vaikka yhteistyö Schnéevoigtin kanssa oli toisinaan hankalaa, osasi hän myös viljellä huumoria harjoituksissa ja suhtautua muusikoihin rennosti:

Kyllä hän toisinaan oli hyvällä tuulella, joskus hän tarinoi mukavia juttujakin. [...] Hyvää huumoria. Vaikka hän tämmöisiä jekkuja teki meille joskus niin kyllä minä pidin hänestä kovasti.¹⁸⁴

Schnéevoigtin ajoittainen arrogantti käytös ei vähentänyt Fransmanin arvostusta hänen ammattitaitoaan ja suvereenia kapellimestaritaidettaan kohtaan. Yhteistyö Schnéevoigtin kanssa oli musiikillisesti niin antoisaa, etteivät hänen ilkeämieliset sivalluksensaakaan yleensä pystyneet pilaamaan esitysten tunnelmaa:

Hän oli [...] oikea tahtipuikkovirtuoosi. Hänellä oli niin selvät lyönnit, että se oli niin suurenmoista soittaa hänen kanssaan, koska se oli kerta kaikkiaan täsmällisyyttä.¹⁸⁵

KUULUTUKSIA

Helsingin Kaupunginorkesteri.

Täten julistetaan haettavaksi

I:sen SOOLOKÄYRÄTORVEN
SOITTAJAN paikka

1 p:stä eysyk. 1936. Hakijan on omattava ehdoton varmuus äänen alotteessa ja tottumus sekä sinfonia- että oopperasoitossa ja valmeus esiintymään solistina orkesterin järjestämissä tilaisuuksissa.

I:sen KONTRABASSON SOITTAJAN
paikka

1 p:tä marrask. 1936. Paikka velvoittaa kykenemään täysin taiteellisesti esittämään sekä sinfonia- että oopperakirjallisuudessa esiintyvät soolotehtävät.

Kirjalliset hakemukset lähetettävä Kaupunginorkesterin kansliaan ennen 9 p. kesäk. 1936. Koesoitto pidetään Konservatoriossa 10 p. kesäk. 1936 klo 11.

Toimeksi saaneena

Ernest Pingoud.

Kaupunginorkesterin intendentti.

Schnéevoigt oli suuri kapellimestari, yksi kaikkein suurimpia suomalaisia. Hänen johtamansa konsertit olivat aina juhlahetkiä sen vuoksi, että soittaminen oli hänen johdollaan niin helppoa.¹⁸⁶

1930-luvulla kapellimestarit pystyivät vaikuttamaan vierailevien orkesterinjohtajien ja solistien kiinnityksiin. Schnéevoigt jatkoi Kajanuksen linjaa myös siinä, että hän valitsi omavaltaisesti ulkomaisia muusikkoja orkesteriin.¹⁸⁷ Käytännössä asia hoidettiin ilmeisesti siten, että Schnéevoigt ehdotti orkesterin intendentille tiettyä muusikkoo, jonka kanssa hän oli työskennellyt tai jota hänen ulkomainen luottohenkilönsä oli suosittelut. Sen jälkeen intendentti otti yhteyttä kyseiseen muusikkoon kirjeitse, laati työ-sopimuksen ja teki kiinnityksen musiikkilautakunnan nimissä. Muusikon käytännön soveltuvuutta orkesterityöhön ei aina edes varmistettu, mutta sen sijaan sopimukseen kirjattiin yleensä ehto vuoden koeajasta.¹⁸⁸ Tällä tavoin kaupunginorkesteriin oli kiinnitetty vuonna 1933 itävaltalainen Ernst Paul, joka kolme vuotta käyrätorven äänenjohtajana toimittuaan oli lähdössä pois Suomesta.¹⁸⁹ Fransman, joka puolestaan oli hoitanut neljä vuotta kolmannen käyrätorven vakanssia, aikoi hakea avoimeksi tulevaa äänenjohtajan paikkaa. Hän aloitti koesoittoon val-

mistautumisen hyvissä ajoin kesällä 1936 ja harjoitteli ahkerasti muun muassa Wagnerin *Siegfried*-oopperan suurta käyrätorvisooloa, ”Siegfried-kutsua”.¹⁹⁰ Hän aavisti, että tuo teknisesti huippuvaikea soolo sisältyisi koesoiton orkesteriosuuksiin. Sen sijaan hän ei tiennyt, että kiinnityksestä oli jo neuvoteltu Schneider-nimisen saksalaisen käyrätorvensoittajan kanssa.¹⁹¹

Ensimmäisen kerran avoimesta käyrätorven äänenjohtajan toimesta tiedotettiin päivälehdessä soitantokauden päättyessä keväällä 1936. Ilmoituksessa mainittiin, että hakijoilla tuli olla ”ehdoton varmuus äänen alotteessa ja tottumus sekä sinfonia- että oopperasoitossa ja valmeus esiintymään solistina”.¹⁹² Heinäkuussa ilmestyi uusi hakuilmoitus, josta kävi myös ilmi toimen palkkaus. Samalla hakuaika oli pidennetty 10. päivään elokuuta.¹⁹³ Huomionarvoista on, että Fransman haki tointa sillä varauksella, että hänelle koeajan jälkeen annettiin tilaisuus siirtyä takaisin entiseen toimeensa, ”ellei häntä ensimmäiseksi käyrätorvensoittajaksi hyväksytä”.¹⁹⁴ Tämä kertoo osaltaan siitä epävarmuudesta, jossa myös vakituisessa työsuhteessa olevat muusikot joutuivat elämään virantäytösopimusten puuttuessa.

Koesoittoilaisuus pidettiin 18. päivänä elokuuta. Fransman aloitti pakollisella ohjelmalla ja soitti sen jälkeen lautakunnan valitsemat orkesteritehtävät. Kuten hän oli uumoillut, niihin sisältyi Wagnerin ”Siegfried-kutsu”. Fransman suoriutui soolosta varmasti ja virheettää, mutta Schnéevoigt ilmoitti, ettei ollut tyytyväinen temponvalintaan ja pyysi häntä soittamaan nopeammin. Kun sekin onnistui, kapellimestari vaati suurempaa crescendoa. Fransman suoriutui tästäkin, jolloin Schnéevoigtin oli tunnustettava sopineensa kiinnityksestä saksalaisen käyrätorvensoittajan kanssa.¹⁹⁵ Tähän päätökseen Fransmanin oli tyytyminen. Koesoiton jälkeisenä päivänä orkesterin intendentti Ernest Pingoud ilmoitti sähköitse Kurt Schneiderille Berliiniin kiinnittävänsä tämän soolokäyrätorvensoittajan toimeen. Kolme päivää myöhemmin hän lähetti työ-sopimuksen allekirjoitettavaksi. Edellisen äänenjohtajan, Ernst Paulin sopimuksesta poiketen Schneiderin sopimuksessa ei mainittu sanaakaan koevuodesta. Pingoudin 21.8. kirjoittamasta kirjeestä saa sen sijaan käsityksen, että Schneider oli pitänyt tarjottua palkkaa alhaisena. Intendentti nimittäin ilmoitti palkka-asioiden olevan käsitte-

lyssä ja että korotus olisi mahdollinen seuraavan vuoden alusta lukien. Samassa kirjeessä hän ilmoitti lähettävänsä Schneiderille matkarahat Suomeen.¹⁹⁶

Kun soitantokausi syksyllä 1936 alkoi, kävi ilmi, ettei Schneiderin soitto vastannut soolosoittajalle asetettuja vaatimuksia.¹⁹⁷ Kun hän eräässä konsertissa epäonnistui yksinkertaisessa soolossa, Schnévoigt antoi Fransmanille merkin, että tämä pelastaisi tilanteen ja jatkaisi soittamista ensimmäisen käyrätorven nuotista. Fransman ei kuitenkaan ollut huomaavinaan merkkiä, vaan jatkoi tyynesti oman osuutensa soittamista.¹⁹⁸ Näin hän maksoi takaisin Schnévoigtin koesoitossa osoittaman epäluottamuksen. Seuraavan kerran Schneiderin kanssa syntyi ongelmia jo seuraavalla viikolla, kun ohjelmassa oli Madetojan sinfonia nro 2. Siinä käyrätorvi esittää avoimen soolon yleisöltä näkymättömissä, esiintymislavan takana. Schnévoigt harjoitti teosta yliopiston juhlasalissa. Paikalla ollut Heikki Aaltoila on kuvannut, kuinka Fransman sai nyt vaativamman tilaisuuden:

Saksalainen torvisolisti oli takahuoneessa suorittamassa tunnettua kaukohuulua. Ei onnistunut. Professori [Schnévoigt] äkäili. Yritettiin uudelleen. Entistä kurjempi tulos. Herra kutsuttiin saliin saamaan potztausendinsa¹⁹⁹ ja nuori Holger Fransman, kolmas torvi, määrättiin taakse. ”Loistavaa, herra Fransman”, kuului johtajan ääni keskeytyttäen jatkuvan musiikin seasta.²⁰⁰

Fransman oli onnistunut osoittamaan Schnévoigtille taitonsa ja omanarvontuntonsa sanomatta sanaakaan. Ehkä kapellimestari juuri tässä harjoituksessa vakuuttui siitä, että Fransmanissa oli aineksia äänenjohtajaksi. Hän pyysi tätä siirtymään toistaiseksi ensimmäisen käyrätorven paikalle. Schneider puolestaan siirrettiin kolmannen käyrätorven tehtäviin.²⁰¹ Hoidettuaan koko syyskauden äänenjohtajan tointa Fransmanille ilmoitettiin joulukuussa, että toimi julistettaisiin uudelleen haettavaksi. Hän lähetti musiikkilautakunnalle uuden hakemuksen, jossa hän pyysi tulla nimitetyksi toimeen aiemmin suorittamansa koesoiton perusteella. Fransman ei siis aikonut osallistua enää koesoittoon. Sen sijaan hän ilmoitti Schnévoigtin hyväksyvän hänen aikaisemmat suorituksensa riittäväksi näytöksi toimeen:

Viitaten elok. 10 p:nä kuluvaan vuotta päivättyyn anomukseeni, koskeva Helsingin Kaupunginorkesterin ensimmäisen käyrätorven soittajan paikan täyttämistä sekä sen yhteydessä elokuun 18. p:nä suoritettuun koesoittoon, anon mainitun orkesterin johtajan, Professori Schnévoigt'in suostumuksella kunnioittavimmin, että minut nimitettäisiin tulevan tammikuun 1 p:stä lukien orkesterin ensimmäiseksi käyrätorven soittajaksi.

Helsingissä jouluk. 11 p:nä 1936.

Holger Fransman²⁰²

Hakuaika alkoi joulukuun 21. päivänä ja kesti vain neljätoista päivää, mikä viittaa siihen, että kyseessä oli välttämätön muodollinen menettely. Ulkomaisia hakijoita ei mitään ilmeisemmin haluttu mukaan. Fransman oli tällä kertaa tehnyt kuitenkin etukäteisvalmisteluja. Hän kehotti useita nuorempia kollegojaan ilmoittautumaan koesoittoon, ”jotta nähtäisiin, että tulossa on”.²⁰³ Hän ilmeisesti halusi todistaa sekä Schnévoigtille että musiikkilautakunnalle, ettei käyrätorvensoittajia enää tulevaisuudessa tarvitsisi kutsua ulkomailta.²⁰⁴ Koesoittoon ilmoittautui yhteensä seitsemän hakijaa, joista yksi oli Schneider. Fransman ei osallistunut tilaisuuteen. Tuloksena oli, että koesoiton perusteella ketään ei valittu äänenjohtajaksi, vaan Holger Fransman siirrettiin toimeen virallisesti helmikuun 1937 alusta lähtien.²⁰⁵ Asia oli ratkaistu erikoisella tavalla: vaikka toimeen oli järjestetty kaksi koesoittoa, päätöksen oli kuitenkin tehnyt Schnévoigt. Virallisesti hän muutti aiemman päätöksensä, jolla hän oli hylännyt Fransmanin suorituksen ensimmäisessä koesoitossa. Selvää on, että tähän päätökseen vaikuttivat Fransmanin näytöt soolokäyrätorvensoittajana syyskaudella. Hän oli esittänyt Schnévoigtin johdolla useita vaativia teoksia, kuten Beethovenin sinfonian nro 3, Lisztin *Faust-sinfonian*, Rahmaninovin pianokonsertton nro 2 sekä Sibeliuksen *Karelia-sarjan*. Vihdoin Fransman oli saanut soittaa myös Tšaikovskin sinfonian nro 5 suuren käyrätorvisoolon.

Kun kaupunginorkesterin soitantokausi seuraavana keväänä päättyi, Fransman oli kaikesta päätellen selviytynyt hyvin sekä soolosoittajana että käyrätorviryhmän johtajana. *Uuden Suomen* arvion mukaan Fransmanin soitto oli jopa kohottanut orkesterin taiteellista tasoa. Lisäksi oltiin tyytyväisiä siihen, että vakanssi oli nyt pitkästä aikaa suomalaisissa käsissä:

Taiteellinen esitystaso on nykyään hyvin korkea, varsinkin sen jälkeen kun käyrätorvisolistin suhteen ympärikäytyä päädyttiin omaan suomalaiseen taiteilijaan, joka on paras orkesterissa aikoihin vaikuttaneista.²⁰⁶

Georg Schnéevoigtin kapellimestarikausi oli taiteellisessa mielessä hyvin merkittävä sekä Fransmanille että Helsingin kaupunginorkesterille. Seitsemän vuotta kestäneen kauden neljä ensimmäistä vuotta Schnéevoigt koulutti orkesteria lähes viikottain ja johti suurimman osan konserteista.²⁰⁷ Vaikka myös Kajanus oli seurannut kansainvälisiä virtauksia ja johtanut 1920-luvulla sekä 1930-luvun alussa joitain merkittäviä uutuusteoksia, Schnéevoigt laajensi määrätietoisesti kaupunginorkesterin ohjelmistoa modernilla musiikilla ja orkesterikirjallisuuden suurteoksilla. Hänen kiinnostuksensa ei rajoittunut sinfonioihin, vaan hän johti yhtä asiantuntevasti ooppera-, operetti- ja kevyemmän luokan musiikkia.²⁰⁹ Schnéevoigt uudisti lisäksi vakiintuneita konserttimuotoja. Eräs muutos koski kansansinfoniakonsertteja, joissa ei enää soitettu edellisessä sinfoniakonserteissa kuuluttuja teoksia, vaan itsenäisiä ohjelmakokonaisuuksia pääasiassa klassis-romanttisesta repertoarista. Ohjelmiston laajentaminen lisäsi orkesterin työtä, minkä vuoksi kansansinfoniakonserttien määrää oli vähennettävä.²⁰⁹

Uuden musiikin lisääntyminen konserttiohjelmissa asetti Schnéevoigtin kaudella orkesterille korkeampia vaatimuksia ja vaikutti musiikin tulkintatyylisiin. Kansainväliset radiokonsertit, äänilevytaltioinnit sekä ulkomaiset konserttimatkat toivat kaupunginorkesterille ulkoista näkyvyyttä ja kansainvälistä julkisuutta.²¹⁰ Lontoon-matkan menestys vaikutti osaltaan siihen, että muusikoiden sopimuksiin alettiin saada parannuksia. Vuoden 1937 alusta kaupunginorkesterin muusikot rinnastettiin muihin kaupungin viranhaltijoihin, mikä merkitsi ympärivuotisia sopimuksia ja ennen kaikkea selviä korotuksia palkkoihin.²¹¹ Saman vuoden keväänä musiikkilautakunta päätti, että muusikoita voitiin kiinnittää virkoihinsa vain koesoiton perusteella.²¹² Koesoittoautakuntaan kuului tästedes kapellimestarin ja intendentin lisäksi orkesterivaltuuskunta, kyseisen soitinryhmän äänenjohtaja sekä Suomen Muusikeriliiton edustaja.²¹³ Kesäkuussa 1937 kaupunginorkesteri sai asianmukaisemman järjestyssäännön, jossa sen valtuuskunnan tehtävät määriteltiin uudelleen. Valtuuskunnan kautta muusikot pystyivät jatkossa vaikuttamaan paremmin orkesterin toimintaan ja hallintoon.²¹⁴

Orkesterimuusikoiden ammatillisen statuksen nousu näkyi Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kaupunginhallitukselle antamassa lausunnossa syksyllä 1936. Siinä kaupunginorkesteria kutsuttiin ”Suomen suurimmaksi ja merkittävimmäksi säveltaiteen alan instituutioksi, jolla kansallisten tehtävien lisäksi oli myös kansainvälisiä veloitteita”.²¹⁵ Lontoon-matkan jälkeen orkesteri oli saanut uutta kuulijakuntaa laajemmista kansankerroksista.²¹⁶ Kun Fransman oli valittu kaupunginorkesterin käyrätorven äänenjohtajaksi, hän oli lähes kahdenkymmenen vuoden jälkeen ensimmäinen suomalainen tuossa tehtävässä. Schnéevoigtin kanssa Fransman ehti tehdä yhteistyötä vielä noin kaksi ja puoli vuotta ennen kuin talvisota syttyi ja kapellimestari poistui maasta.



Georg Schnéevoigt

3.4 Kolmekymmentä vuotta äänenjohtajana

Muusikot ja kapellimestarien valta

Vielä 1930-luvulla oli tavallista, että kapellimestarit suhtautuivat orkesterimuusikoihin ankaran autoritaarisesti. Kajanuksen kohdalla hänen asemansa ja persoonansa koskemattomuutta vahvisti vielä se, että hän oli orkesterin perustaja ja pysyi kuolemaansa asti yhtenä Suomen musiikkielämän tärkeimmistä vaikuttajista. Schnéevoigtia puolestaan ympäröi kansainvälisen uran luoma maine ja tulisen luonteen leimaama persoonallinen säteily. Hänen näytävä esiintymisensä konserteissa ja lehtien palstoilla toi kaupunginorkesterille uudenlaista julkisuutta. Molemmat kapellimestarit olivat luonteensa erilaisuudesta huolimatta käskijöitä, jotka pystyivät hyvin pitkälle sanelemaan muusikoiden työolosuhteet. Toisaalta heidän määrätietoisuutensa, johtamistapansa ja täydellinen omistautumisensa työlleen vaikuttivat orkesterin työmoraaliin ja näkemykseen muusikon ammatin velvoitteista. Sekä Kajanus että Schnéevoigt pitivät musiikin parissa työskentelemistä kutsumuksena ja korkeana henkisenä päämääränä. Kumpikaan ei säästänyt itseään orkesterinsa etuja ajaessaan. Myös konserttiyleisön kasvattamisesta molemmat kapellimestarit tunsivat vastuuta.

Kajanus teki yhden elämänsä suurimmista päätöksistä ryhtyessään Sibeliuksen musiikin esitaistelijaksi. Myös jokaisella muusikolla oli hänen mielestään tärkeä osuus suomalaisen musiikkikulttuurin edistämisessä. Tämän Kajanus ilmaisi mitä vakavimmin puheessa, jonka hän piti 60-vuotishulhissaan 2.12.1916:



Konsertissa yliopiston juhlasalissa.

On kyllä niin, että orkesteri on musiikkielämän pohja ja perus. Ilman sitä ei voisi ajatella musiikinkehitystä avarammassa merkityksessä. [...] olemme vuosien kuluessa ottaneet suuren askeleen eteenpäin. Ansio on ainoastaan osaksi niitten musiikkimiesten, joiden nimet usein mainitaan, mutta täydellisesti saman verran niitten, jotka hiljaisuudessa työskentelevät, jos niin voi sanoa orkesterisoittajista, joiden työ usein on kaikkea muuta kuin hiljaista. Tarkoitin niitä, joiden nimet harvoinkin mainitaan. Moni niistä on pitkin vuosia järkähtämättömällä uskollisuudella täyttäneet tärkeitä kulttuuritehtäviäänä mitä surkeimmista olosuhteista huolimatta.²¹⁷

Kajanuksen mielestä säveltäjät ja muusikot pystyivät ”voimaperäisellä ja eettisellä työllä” taistelemaan ajan henkistä veltoutta vastaan.²¹⁸ Schnéevoigtilla oli yllättävän samankaltainen näkemys muusikon työstä. Hänen mielestään musiikin palveleminen oli elämää suurempi päämäärä, jonka vuoksi tuli olla valmis uhrauksiin. Schnéevoigtin käsitys muusikon ja taiteen ihanteellisesta suhteesta käy ilmi hänen jäähyväispuheestaan Tukholman konserttiyhdistyksen orkesterille vuonna 1924:

Olisin itse onnellinen, jos se rakkaus jota tunnen taidetta kohtaan ja josta menneiden vuosien aikana olen jatkuvasti uskonut saaneeni innoitusta, olisi välittynyt teille, ja että te, kuten minä, olisitte oppineet tuntemaan ja ymmärtämään taiteen pyhänä asiana, jota vain nöyryydellä ja antaumuksella voi palvella, ja että te tilaisuuden tullessa tuntisitte haluanne tehdä taiteelle uhrauksia sen sijaan että pettäisitte sen vaatimukset.²¹⁹

Koska Schnéevoigtin ja kaupunginorkesterin yhteistyö oli monen vuoden ajan poikkeuksellisen intensiivistä, Fransmanin arvostaman kapellimestarin ihanteet ja taidekäsitykset vaikuttivat varmasti hänen ajatteluunsa orkesterimuusikon työstä. Kanssakäyminen kapellimestareiden kanssa ei kuitenkaan käytännössä ollut helppoa heidän ehdottoman auktoriteettiasemansa vuoksi. Fransmania eivät esimerkiksi Schnéevoigtin käytöstavat useinkaan miellyttäneet ja hän piti tätä luonteeltaan erittäin hankalana.²²⁰ Enemmän hän arvosti Armas Järnefeltiä, joka oli huomattavasti sivistyneempi suhteessaan muusikoihin. Silti Järnefeltkään ei sietänyt minkäänlaista vastustusta orkesterin taholta.²²¹ Fransman oli itsekkin luonteeltaan temperamenttinen ja tarvittaessa myös itsepäinen. Äänenjohtajan asemassa hän pystyi ilmaisemaan mielipiteensä itsetietoisemmin oman ryhmänsä ja joskus koko orkesterinkin puolesta. Hän uskalsi jopa asettua yksinään kapellimestareita vastaan, jos he hänen mielestään syyllistyivät epäasialliseen käytökseen orkesteria kohtaan. Tällaisista tilanteista on säilynyt kertomuksia muusikoiden keskuudessa. Kaupunginorkesterin myöhempi käyrätorven äänenjohtaja Timo Ronkainen kertoi kuulleensa vanhemmilta kollegoiltaan, kuinka Fransman oli ilmoittanut harjoituksissa kapellimestarille, ettei aikonut soittaa ääntäkään jos ei tämän käytös muuttunut asiallisemmaksi:

Jos oli äksy kapellimestari niin sehän saatto nousta, sano: ”Mä lähdän nyt täältä juuri pois jos Te vielä jatkatte tätä”. [...] Et sieltä tuli kuulemma aina heti takasin. Ja siihen asti et jos ei loppunu niin hän käveli ulos.²²²

Toinen kertomus osoittaa, että Fransman saattoi myös suuttua silmittömästi, jos hän tunsi oikeuksiaan loukattavan. Näin kävi puolalaisen kapellimestarin Jan Krenzin kohdalla:²²³

Yliopistolla kun siellä on alhaalla kaks koppia missä voi harjotella, ja ylhäällä toi orkesteri soittaa. No se kuuluu [jos siellä harjoittelee], äänieristys on niin huono. No sitten kerran Holgeri oli vapaalla ja orkesteri soitti siellä ylhäällä. Kapellimestari oli hermostunu ku se kuuluu siellä et se pitää saada loppumaan. No vahtimestari oli tietysti käynyt sanomassa Holgerille että se kuuluu tonne ylös. Niin Holgeri vaan sano että antaa kuulua ja se oli soittanu vaan. Ja kohta tuli se kapellimestari hirveen vihasena sieltä alas ja meni koppiin ja ensin sieltä kuuluu hirveesti saksankielistä kiroomista (tää kapellimestari) ja sit rupes kuulumaan Holgerin kauheeta huutoa taas sieltä. Ja sitten rupes kuulumaan semmonen kauheen torven ääni, tällöinen läpituokeva torven ääni jonka jälkeen kapellimestari tuli sieltä ulos ja Holgeri soitti korvaan koko ajan pitkää ääntä ja se juoksi karkuun se [kapellimestari].²²⁴

Jälkimmäistä tapausta voidaan pitää huvittavana episodina, joka kertoo Fransmanin temperamenttisesti luonteesta. Se kertoo myös niistä todellisista vaikeuksista, jotka liittyivät orkesterimuusikkojen työolosuhteisiin. Heillä ei ollut yliopistolla, konservatoriolla, oopperassa, työväentalolla tai muilla esiintymispaikoilla kunnollisia tiloja välttämättömään henkilökohtaiseen harjoitteluun. Nykyisissä orkesterien työtiloissa asia on otettu aivan toisella tavoin huomioon.

Fransmanin äänenjohtajakaudella muusikoiden ja kapellimestareiden välinen valtahierarkia alkoi vähitellen lieventyä. Avoimia arvovaltakiistoja syntyi yhä harvemmin, mutta nuorempi muusikkosukupolvi ei myöskään enää suostunut alistumaan kapellimestareiden kiukunpurkauksiin tai oikeuteluihin niin kuin ennen. Uudistettu kaupunginorkesterin järjestyssääntö takasi muusikoille enemmän sananvaltaa. Aika, jolloin vakituinen ylikapellimestari oli päättänyt lähes kaikista orkesterin asioista, oli lopullisesti ohi. Kaupunginorkesterissa kapellimestareiden asema muuttui 1940-luvulla vielä siten, että heidän sopimuksistaan alettiin tehdä määräaikaista.²²⁵ Samoihin aikoihin muusikoiden palkkaehtoihin saatiin parannuksia.²²⁶ Kaikki nämä tekijät paransivat ja vahvistivat suomalaisten orkesterimuusikoiden ammatillista asemaa.

Vaikka Fransman ja hänen äänenjohtajakollegansa saivat orkesterin valtuuskunnan välityksellä paremmin äänensä kuuluviin ja saattoivat näin vaikuttaa muusikkojen oikeuksiin, säilyivät voimakastahtoiset ja persoonalliset orkesterinjohtajat tärkeinä taiteellisina esikuvina. Heidän työskentelyperiaatteidensa sekä wieniläisestä koulusta omaksumiensa ihanteiden pohjalta Fransman alkoi sotien jälkeen kehittää käyrätorviryhmänsä sointia ja soittotapaa. Hän piti ryhmälle viikottain harjoituksia joko aamuisin ennen orkesteriharjoituksia tai iltapäivällä niiden jälkeen.²²⁷ Näissä ylimääräisissä harjoituksissa hän valvoi tarkkaan harmonioita ja sävelpuhtautta.²²⁸ Näin hänen oli helpompi kontrolloida myös muusikoiden yksilöllistä osaamista ja ryhmän dynaamista tasapainoa. Kun käyrätorviosoimet harjoiteltiin huolellisesti ja yhtäläistä äänenmuodostusta valvottiin säännöllisesti, ryhmän yhteissoiton taso nousi — tämä periaate oli ollut myös Schnéevoigtin orkesteripedagogiikan taustalla. Monet kapellimestarit panivat merkille Fransmanin harjoitustyön ja antoivat toisinaan käyrätorviryhmälle julkisen tunnustuksen konserteissa. Antero Kasper, ryhmän jäsen vuodesta 1951, kertoi sen hyvästä yhteishengestä:

Orkesterissa jos joku paikka ei mennyt, niin sitä harjoiteltiin. Ilman muuta Holger oli yhteishengen perusta. Kun hän oli kaikkien opettaja ja kun hän oli niin hyvä niin ei kukaan ollut nokan koputtamista. Kaikki yrittivät soittaa niin hyvin kuin mahdollista. Kapellimestarit arvostivat käyrätorviryhmää, nostattivat ylös ja kiittivät.²²⁹

Koussevitzky vierailee Helsingissä

Ulkomaisten huippukapellimestarien vierailut Suomessa alkoivat 1930-luvulla.²³⁰ Kansainvälinen kiinnostus julkisuudesta vetäytyneitä Sibeliusta ja hänen musiikkiaan kohtaan oli kasvanut jo 1920-luvulla ja saavutti huippunsa anglosaksisissa maissa seuraavalla vuosikymmenellä.²³¹ Kajanuksen kuoltua vuonna 1933 nuorempi kapellimestarisukupolvi alkoi luoda omia suuntaviivojaan Sibeliustraditioon. Säveltäjän täyttässä seitsemänkymmentä vuotta 1935 Helsinkiin saapui kaksi merkittävää ulkomaista kapellimestaria. Heistä ensimmäinen oli englantilainen John Barbirolli.²³² Saman vuoden syksyllä suoranaisten sensaation aiheutti venäläis-amerikkalaisen Serge Koussevitskyn vierailu, jonka merkittävyyttä Schnévoigt vielä etukäteen korosti lehdistössä.²³³

Koussevitzky oli Arturo Toscaninin (NBC Symphony Orchestra) ja Leopold Stokowskin (Philadelphia Orchestra) ohella Yhdysvaltain merkittävimpiä kapellimestareita. Suomen-vierailunsa aikaan hän oli toiminut yli kymmenen vuotta Bostonin Sinfoniaorkesterin johtajana.²³⁴ Vuonna 1926 hän oli alkanut kiinnostua Sibeliuksesta ja johtaa tämän teoksia konserteissaan. Koussevitskystä tuli Sibeliuksen ensimmäisiä ja voimakkaimpia esitaisteliijoita, ja hän vaikutti osaltaan siihen, että säveltäjän maine Yhdysvalloissa kasvoi ennennäkemättömäksi 1930-luvulla. Uraauurtava hanke oli kaikkien Sibeliuksen sinfonioiden esittäminen Bostonissa yhden konserttikauden aikana 1932–1933.²³⁵ Koussevitskyn ihailu säveltäjää kohtaan synnytti heidän välilleen useita vuosia kestäneen kirjeenvaihdon. Arvonantonsa osoituksena Sibelius oli luvannut Koussevitskylle kahdeksannen sinfoniansa kantaesityksen.

Fransmaniin Koussevitsky teki valtavan vaikutuksen. Kaikista ulkomaisista kapellimestareista, joiden johdolla hänellä oli ollut tilaisuus soittaa yli neljäkymmenen vuoden aikana, Fransman mainitsi aina ensimmäisenä Koussevitskyn.²³⁶

SINFONIAKONSERTTI I

YLIOPISTOLLA

Perjantaina 13 p:nä syyskuuta 1935 klo 20.

Vierailujohtaja: T:ri SERGE KOUSSEWITZKY
(BOSTON)

OHJELMA

SIBELIUS:

1. TAPIOLA op. 112.
2. SINFONIA VII, C-duuri, op. 105

Välitauko

3. SINFONIA II, D-duuri, op. 43

I. Allegretto - Poco Allegro
II. Tempo andante, ma rubato - allegro -
andante sostenuto
III. Vivacissimo
IV. Allegro moderato



SERGE KOUSSEWITZKY

Koussevitskyn Helsingin-konsertin käsiohjelma

Meillä oli onni ennen aikaan että meillä oli vierailijoita hyvin paljon, suuria kapellimestareita. Tänä päivänä ei ole niin paljon käymässä Suomessa niitä suuria, mutta oli silloin. Yksi suurimpia, ehkä suurin näistä vierailijoista, jonka kanssa olen soittanut on Sergei Koussevitzky Bostonista. [...] [Bostonin orkesteria] siihen aikaan pidettiin maailman parhaimpana orkesterina. [...] Hän oli niitä vanhan kansan kapellimestareita [...], että ne ovat niinkuin vihaisia kaikki, harjoituksissa piti näyttää semmoista vihaista naamaa niinkuin olisi ollut huonolla tuulella. Mutta hyviä tuloksia tuli, meillä oli aivan valtavan hyvät ne kaksi konserttia jotka olivat hänen kanssaan [...]. Häntä minä pidän että hän oli suurin ja etevin kapellimestari. Hän ei katsonut nuottia paljon, hän osasi kaikki ulkoa ja se eli jokaisen soittimen mukaan.²³⁷

Koussevitzkyn vierailusta Helsingissä on säilynyt myös Erik Tawaststjernan kuvaus. Hän oli 19-vuotiaana päässyt seuraamaan kaupunginorkesterin harjoitusta yliopiston juhlasaliin ja nähnyt kuinka kapellimestari käsitteli orkesteria:

Sibeliuksen toisen sinfonian toisen osan alku on meneillään. Koussevitzky suggeroi jousosoittajia aavemaiseen pizzicatoon. Kaikki sujuu onnellisesti kunnes tullaan partituuriin merkittyyn ensimmäiseen ritenutoon, jonka laskevan kulun kapellimestari haluaa soitetavan rubato. Mutta mitä nyt? Sellot ja viulut eivät pysy yhdessä, ja epätarkkuudet kuuluvat yhä selvemmin. Kapellimestarin kasvojen terve punakkuus muuttuu karminpunaiseksi. Ukkosta on ilmassa. Koussevitzky lyö poikki, saliin leviää aavemainen hiljaisuus. Hänen muuten niin sonorinen äänensä muuttuu viiltävän kiukkuseksi: ”But gentlemen, das ist doch gar nicht schwer. Please nur so: tum, tum, tum, tum... Bittel!” Turhaan. Koussevitzkyn musikerisaksa kaikuu kuuroille korville. Kaikki ovat kuin tulisilla hiilillä. Mutta kun kapellimestari taas kerran nostaa puikkonsa ja hillitsee ääntään, jännitys laukeaa kuin taikaiskusta.²³⁸

Tapiolaa johtaessaan Koussevitzky oli Tawaststjernan mukaan kuin ”olympolainen, joka hirmustuu ilmetyksi samaaniksi” ja ”taikoo orkesterista irti kaiken, mitä Tapiolassa ikinä on noituutta ja hurjaa unta”. Hän oli ”kuin demoni, [joka] kiehtoo, pilkkaa ja punoo taikojaan”.²³⁹ Kun vielä Sibelius itse saapui konserttiin, ei ollut ihme, että orkesteri inspiroitui ja ylitti Tawaststjernan mukaan itsensä.²⁴⁰

Ennen sotia kaupunginorkesterin johdossa vieraili muitakin merkittäviä kapellimestareita. 1920-luvulla Helsingissä vieraillut Ottorino Respighi johti vuonna 1933 toistamiseen suurella menestyksellä omia teoksiaan. Amerikkalaisista orkesterinjohtajista Werner Janssen kävi johtamassa Sibeliusa helmikuussa 1934 ja toukokuussa 1935. Näistä kahdesta konsertista edellinen radioitiin ympäri maailmaa.²⁴¹ Kajanuksen kaudella Suomeen ensivisiittinsä tehnyt Rhené-Baton saapui keväällä 1936 johtamaan ranskalaista ohjelmistoa. Muita 1930-luvun ulkomaisia kapellimestarivieraita olivat muun muassa Georg Høeberg, Nándor Zsolt, Helmuth Thierfelder, Olallo Morales, Tord Benner, Ignaz Neumark, Olav Kielland, Karel Jiráček, Carl Bamberger, Peter Raabe, Tor Mann, Anton Fleischer, Ernest Ansermet, Orien Dalley, Bernard Heinze ja Zádor Szabados.²⁴²

Schnévoigtilla oli ulkomaisten kiinnostuksensa ja vierailujensa ansiosta erinomaiset suhteet moniin kansainvälisiin solisteihin. Niinpä Helsingissä hänen kanssaan esiintyivät muun muassa pianistit Nikolai Orlov, France Ellegaard, Ignaz Friedman ja Artur Rubinstein sekä viulistit Cecilia Hansen, Wolfgang Schneiderhahn, Jacques Thibaud, Efreim Zimbalist, Ida Haendel ja Sándor Végh. Berliinin Filharmonikkojen ja Amsterdamin Concertgebouw-orkesterin soolosolisti Tibor de Machula esiintyi useasti kaupunginorkesterin solistina ennen talvisotaa.²⁴³ Kuuluisien solistien saamista kaupunginorkesterin sinfoniakonsertteihin edisti se, että Yleisradio osallistui kustannuksiin vuodesta 1935 lähtien. Kaupunginorkesterin pyynnöstä yhtyi myönsi merkittäviä solistikonsertteja varten tavallisten radiointikorvauksien lisäksi erillisen määrärahan.²⁴⁴

Eräs ulkomainen kapellimestari oli vähällä muuttaa koko Fransmanin uran suunnan. Joulukuussa 1938 Helsingin kaupunginorkesteria saapui johtamaan amerikkalainen Orien Dalley, jonka ohjelmassa oli muun muassa Wagnerin alkusoitto oopperaan *Tannhäuser* sekä Dvorákin sinfonia

nro 9 e-molli.²⁴⁵ Ilmeisesti Fransmanin esitykset tekivät vaikutuksen kapellimestariin, sillä hän esitti tälle kutsun saapua Bostonin Sinfoniaorkesterin ensimmäisen käyrätorven koesoittoon. Tällainen tarjous oli harvinainen ja imarteleva suomalaiselle orkesterimuusikolle. Yhdysvaltoihin lähdöstä ei kuitenkaan tullut mitään, sillä talvisodan syytyminen esti toiveet kansainvälisestä urasta.²⁴⁶

Suomalaisen oopperataiteen palveluksessa

Suomalaisessa Oopperassa soittaminen kuului noin viidenkymmenen vuoden ajan kaupunginorkesterin vakituiseen työvelvollisuuteen. Tämä käytäntö oli alkanut 1910-luvulla ja se vei huomattavan osan muusikoiden työajasta aina 1960-luvulle asti.²⁴⁷ Laitosten välinen sopimus oli orkesterille tärkeä, koska oopperatyöstä saaduilla tuloilla pystyttiin pitkälti rahoittamaan muut toimintamenoit.²⁴⁸ Jo 1920-luvun lopulla ooppera oli alkanut viedä orkesterilta enemmän aikaa kuin konsertit. Sen lisäksi erilaisten työtehtävien yhteensovittaminen tuotti hankaluuksia. Vuonna 1931 solmitun sopimuksen mukaan orkesterin kokonaistyöaika oli 33 tuntia viikossa, mutta käytännössä se nousi oopperan vuoksi jopa neljäänkymmeneen tuntiin.²⁴⁹ Myös oopperan laaja ohjelmisto vaikutti työn rasittavuuteen: 1930-luvun aikana Suomalaisessa Oopperassa sai ensi-iltansa noin 90 oopperaa ja operettia.²⁵⁰ Fransmanin mukaan vapaapäiviä ei saatu edes neljä–viisi tuntia kestäneiden Wagnerin oopperoiden jälkeen:

[...] jos minä nyt kerron meidän työtaakastamme: se oli jotain valtavaa... Meillä oli siis oopperaesitykset, sitäpaitsi meillä oli konsertti joka viikko. Sitä paitsi meillä oli niin sanottut kansankonsertit. Ne olivat sunnuntaisin, tunnin konsertti. [...] Se oli sillä tavalla että monta kertaa kun oli soittanut esimerkiksi edellisenä iltana Parsifalin ja seuraavana iltana oli konsertti niin kyllä oli kovilla poika — tai pojat kaikki, koko orkesteri tietysti.²⁵¹

Helsingin kaupunginorkesterin viikottaisen työ määrän todettiin musiikkilautakunnan tekemän selvityksen mukaan olleen 1940-luvun lopulla suurempi kuin muiden Pohjoismaisten orkestereiden.²⁵² Kaupunginorkesterin viikko-ohjelmaan kuului sinfoniakonsertti, sunnuntaimatinea, viisi oopperanäytäntöä sekä näihin tarvittavat harjoitukset. Niinä viikkoina, jolloin oopperaa harjoiteltiin maanantaisin ja tiistaisin, sinfoniakonserttia varten oli mahdollista harjoitella vain keskiviikkona ja torstaina aamupäivällä.²⁵³ Oopperassakin teokset ehdittiin kapellimestari Jussi Jalaksen mukaan usein käydä vain häthätää läpi laulajien kanssa. Soiton kvaliteettiin ei tällaisessa tilanteessa luonnollisestikaan ehditty kiinnittää huomiota. Orkesterin jäsenet saivat oopperassa vaihtaa vuoroja keskenään. Tällöin saattoi käydä niin, että esityksessä soitti muusikoita, jotka eivät olleet käyneet yhdessäkään ”niistä vähistä harjoituksista”.²⁵⁴ Puhaltajilla oli vakanssien vähyydestä johtuen hyvin harvoin vapaavuoroja. Kun käyrätorvensoittajia vielä 1940-luvulla pyydettiin suhteellisen usein avustamaan Radio-orkesterin konsertteja, tarvittiin yhteishenkeä.²⁵⁵ Radio-orkesterista avustustehtävät olisi haluttu antaa mieluiten vain yhdelle muusikolle, jotta olisi saatu vähennettyä palkka- ja paperityötä. Koska sama henkilö ei kuitenkaan voinut olla usein poissa omasta toimestaan, käyrätorviryhmä kehitti tasapuolisen ja toimivan työnjaon. Jokainen meni vuorollaan avustajaksi Radio-orkesteriin, mutta palkanlaskijalle ilmoitettiin työntekijän olevan joka kerran Kalle Katrama. Palkkiot maksettiin sitten Katramalle, joka jakoi tulot tasan kollegoidensa kanssa. Näin kaikki ryhmän jäsenet saivat yhtä paljon lisätuloja.²⁵⁶

Oopperassa orkesteri joutui ajoittain työskentelemään vaikeissa olosuhteissa. Esimerkiksi Wagner-näytännöissä orkesterisyvennys kävi suuren kokoonpanon vuoksi täysin riittämättömäksi, ja muusikoita jouduttiin sijoittamaan sivuaitioihin sekä ulosmenokäytävälle.²⁵⁷ Toinen orkesterin työtä hankaloittanut tekijä olivat vanhat nuottimateriaalit. Käsien kirjoitetut nuotit olivat usein vaikeasti luettavia ja sisälsivät paljon virheitä. Sivujen reunat saattoivat olla niin kuluneita, että niistä puuttui kokonaisia tahteja. Kokeneet muusikot oppivat soittamaan osuutensa lähes ulkomuistista, eivätkä he harjoitusten vähyyden vuoksi joko ehtineet tai viitsineet korjata nuoteissa olleita virheitä. Siksi nuoremmat muusikot olivat säännöllisesti pulassa, varsinkin jos he joutuivat soittamaan näytäntöjä ilman harjoituksia.²⁵⁸

[...] oopperassa oli aina ne nuotit äärettömän huonot. Ne oli myös kopioitu nopeasti, niissä oli paljon virheitä ja ne olivat niin vaikeasti luettavia. Sitten kävi niin, että aina kun kaupunginorkesteriin tuli uusi jäsen, aina hän joutui soittamaan tietysti ilman harjoituksia niitä oopperoita. Ja oopperan kapellimestari katseli pitkään ja kirosi niin että yleisöönkin kuului [...] vaikka hän yritti parhaansa mutta kun nuotit olivat huonot niin ei hän pysynyt soittamaan.²⁵⁹

Työn hankaluuksista ja rasittavuudesta huolimatta ooppera tarjosi Fransmanille unohtumattomia taiteellisia elämyksiä — etenkin 1930-luvulla, jolloin Armas Järnefelt toimi muutaman vuoden ajan laitoksen ylikapellimestarina. Järnefelt oli siirtynyt eläkkeelle Tukholman kuninkaallisesta oopperasta vuonna 1932, missä hän oli sekä johtanut että ohjannut muun muassa Wagnerin ja Mozartin oopperoita. Nyt Suomalainen Ooppera sai hänet taiteelliseksi johtajakseen.²⁶⁰

Järnefelt kuului aateliseen kulttuuriperheeseen, jossa vaalittiin suomalaiskansallisia ihanteita ja harrastettiin filosofisia, kirjallisia ja yhteiskunnallisia keskusteluja.²⁶¹ Hän oli nuoresta pitäen ollut wagneriaani, jota kiehoi säveltäjän musiikin lisäksi tämän vaikutus ”koko eurooppalaiseen ajatussuuntaan ja mentaliteettiin”. Wagner oli hänelle ”korkean idealismin lipunkantaja aineen palvonnan keskellä”.²⁶² Suomalaisessa Oopperassa Järnefelt johti 1930-luvulla *Tannhäuserin*, *Lohengrinin*, *Siegfriedin*, *Lentävän hollantilaisen*, *Jumalten tuhon* sekä *Nürnbergin mestarilaulajat*.²⁶³ Hänen kiinnostuksensa ei rajoittunut vain Wagnerin musiikkiin, vaan hän myös ohjasi melkein kaikki edellä mainitut teokset. Kun säveltäjän kuolemasta vuonna 1933 tuli kuluneeksi viisikymmentä vuotta, Järnefelt toi Helsinkiin tämän viimeisen oopperan, *Parsifalin*.²⁶⁴ Teosta ei oltu aikaisemmin nähty suomalaisella näyttämöllä, mutta sen jälkeen sitä esitettiin Suomalaisessa Oopperassa aina pääsiäisen aikaan 1940-luvun loppupuolelle asti.²⁶⁵

Järnefelt oli tutustunut *Parsifaliin* Bayreuthissa vuonna 1894, jolloin hän oli kuullut siellä myös *Lohengrinin* ja *Tannhäuserin*.²⁶⁶ Wagnerin lisäksi Järnefelt oli perehtynyt syvästi Mozartin oopperoihin, joita hän harjoitti ”ehdottoman tiukasti ja tinkimättömästi”. Mozartin musiikki vaati hänen mukaansa ”ankaran kurinomaista fraseerausta sekä pitkän linjan ylläpitämistä”. Tätä hän opetti laulajille henkilökohtaisesti tahti tahdilta.²⁶⁷ Laulajat olivatkin tyytyväisiä saadessaan työskennellä Järnefeltin kanssa. Wäinö Sola kertoo:

Armas Järnefelt, jonka kanssa nyt ensi kerran tulin tekemisiin, on varmaan taitavin kapellimestari minkä olen tavannut. Täydellinen operan tuntemus ja varma, rauhallinen johtamistapa; pienin, siroin liikkein hän sai enemmän aikaan kuin moni muu hartiavoimin [...]. Hänen kanssaan oli tosiaankin ilo laulaa vaikeimpiakin tehtäviä, sillä häneen voi luottaa kiperässäkin tilanteessa. Hän ei pakottanut orjamaiseen menoon, vaaan otti järkevän laulajan toivomukset varteen ja auttoi taiteelliseen voittoon.²⁶⁸

Fransmanin mukaan Järnefelt johti Mozartia ”herttaisesti ja sirosti”.²⁶⁹ Mozartin oopperoista Fransman soitti 1930-luvulla Järnefeltin johdolla *Figaron häät*, *Don Giovannin* ja *Taikaheilun*. Silti kapellimestari jäi hänen mieleensä eritoten ”suurenmoisena Wagner-tulkitsijana”.²⁷⁰ Fransmanin kuvaus siitä miten Järnefelt johti *Lohengrinin* alkusoiton, todistaa kapellimestarin kyvystä sekä ymmärtää Wagnerin musiikin sisäinen draamallisuus että luoda sille looginen muoto:

Alkusoitossahan on äärettömän pitkän aikaa viulut, korkeat viulut. Järnefelt istui paikallaan mutta aika köyryssä ja koko aika näytti vaan että piano, piano, hiljaa, hiljaa. Ja tätä jatku ja... viis-kuus minuuttia [...] jolloin vähitellen sellot tulee mukaan ja myöhemmin sitten koko orkesteri. Kun tuli sellojen vuoro niin Järnefelt nosti jo vähän päätään ja vähitellen oikaisi itsensä aina siihen asti kunnes tuli tämä suuri fortepaikka jolloin hän jo seisoi, hän oli noussut ylös ja nosti kätensä ylös. Se oli niin valtava elämys, jota ei milloinkaan unohda.²⁷¹

SUOMALAISEN OOPERAN ENSI-ILTA

WAGNER: PARSIFAL

Wagnerin valtava säveldraama "Parsifal" esitettiin eilen ensikerran Oopperasamman. Teos on suuren mestarin viimeinen, mittasuhteiltaan laajin ja samalla myöskin kypsän luoma. Tämä mystillinen ooppera kuvaillee meille kärsimistä, kieläytymistä, maailman tarjoaman onnen ja intohimojen turhuutta ja lopuksi sitä onnea, jonka ihminen saavuttaa vetäytymällä maailman melskeestä yksinäisyyteen. Teos on ikäänkuin tekijänsä uskontunnustus, jonka hän on jättänyt kalliina ja arvokkaana perintönä jälkimaailmalle. Oopperan esitykseen oli ilmeisesti uhrattu erittäin suurta huolta ja vaivaa. Tämä jättiläisteos asettaa hyvin suuret vaatimukset kaikille esittäjille. Hovikapellimestari Armas Järnefelt on ohjannut oopperan. "Parsifal" on hänen tähänastisista saavutuksistaan kaikkein suurin ja merkittävin. Ottaen huomioon hänen käytettävissään olevat voimat, oli ohjauksen suurin piirtein sangan ehyt ja vaikuttava. Hovikapellimestari Järnefeltin varmallalla johdolla sujui oopperan kokonaisesitys, pieninä epätasaisuuksia mainitsematta, hahmottavan hyvin. Erikoisella kiitoksella on mainittava orkesterin pätevä esitys. Täkseläkkämme olivat ihmeesti

pääosien esittäjiä. Hra Väinö Sola Parsifalina saavutti eilen yhden kunniakkaimista voitostaan. Valkean ja vaativan osansa hän vei sekä äänellisesti että näytämöllisesti kaulaiseen loppuun. Hra Oiva Soinin Amfortas oli ehyt ja pätevä suoritus. Hra Lasse Wager Gurnemanzina ei oikein tahtonut saada vakuutetuksi. Tosin tämä osa ei ole laulajille aivan niillä kiitollisimpia. Hra Toivo Louko esitti plenehkön osansa moitteettomasti. Hra Lahja Lingon Kundry oli muuten varsin onnistunut, mutta laulajattaren ääni ei ollut eilen aivan parhaimmessa kunnossa. Pienempiä osia tulkitsivat tunnollisesti hrat Viljo Wallenius, Emil Mantila ja Erkki Eklund. Kaikki asepojat ja kukkaistytöt suorittivat tehtävänsä luontevasti ja reippaasti. Kuoroja vaivasi paikoitellen tuntuva epäpuhtaus. Oopperan on hra Evert Katila onnistuneesti suomentanut. Fantastiset näytämökoristeet ovat hra Martti Tuukan käsialaa. "Parsifalin" esittäminen on merkkitapaus Suomalaisen Oopperan historiassa. — Katsomo oli täynnä kuuljia, jotka seurasivat hartaina mahtavan säveldraaman esitystä.

Parsifalin ensi-ilta Suomessa oli 1.3.1933.

Kun Järnefelt oli johtanut oopperassa noin puoli vuotta, orkesterin soittoon alkoi arvostelijoiden mukaan tulla "enemmän intensiivisyyttä ja elämää".²⁷² *Valkeyyrian* esityksen jälkeen keväällä 1933 Martti Paavola vertasi kaupunginorkesteria jo Keski-Euroopan parhaiden oopperatalojen orkestereihin.²⁷³ Tämä oli varmasti suurimmaksi osaksi Järnefeltin ansiota, mutta oopperassa vaikuttivat myös sellaiset kapellimestarit kuin Leo Funtek, Martti Similä, Simon Parmet ja Hans Aufrechtig. Fransman muisteli vielä viisikymmentä vuotta myöhemmin 1930-lukua Suomalaisen Oopperan "loistoaikana".²⁷⁴ Laitoksen kotimaisia solisteja olivat muun muassa Helmi Liukkonen, Anttonietta Toini, Pia Ravenna, Ann-Charlotte Winter, Greta von Haartman, Aulikki Rautawaara, Saga Standertskjöld, Lahja Linko ja Irja Aholainen sekä Väinö Sola, Teddy Björkman, Alexis af Enehjelm, Alfons Almi, Jorma Huttunen, Yrjö Ikonen, Lasse Wager ja Oiva Soini. 1930-luvulla oopperassa vieraili myös



*Hovikapellimestari
Armas Järnefelt.*

ulkomaisia huippunimiä. Kuuluisin oli eittämättä venäläinen Fjodor Shaljapin, joka lauloi marraskuussa 1935 Gounodin *Faustin Mefiston* ja Rossinin *Sevillan parturin* Don Basilion osat.²⁷⁵

1930-luvun alussa kaupunginorkesterin muusikoiden palkat olivat olleet kohtuullisella tasolla, vaikka kaikki eivät vielä saaneet tuloa kesäajalta. Orkesterin Lontoon-matkan jälkeen vuonna 1935 työ sopimuksia muutettiin siten, että niistä tuli ympärivuotisia.²⁷⁶ Vuosikymmenen aikana inflaatiokierre heikensi palkkoja niin, ettei niillä 1940-luvun alussa enää tultu toimeen. Sota-olosuhteista johtuen korotuksia ei voitu toteuttaa. Kun sota päättyi, muusikot saivat todeta palkkansa jääneen pienemmäksi kuin palokunnan ruiskumestarin tai maistraatin ulosottoapulaisen.²⁷⁷

Vuoden 1947 alkupuolella esitetty uusi palkankorotusvaatimus johti vihdoinkin tulokseen. Tähän vaikutti epäilemättä musiikkilautakunnan kaupunginhallitukselle lähettämä lausunto, jossa korotusta puollettiin muun muassa siksi että ”kaupunginorkesterin jäsenyys on korkein yhteiskunnallinen ja taloudellinen asema, johon ensiluokkainen muusikko voi urallaan koskaan päästä”.²⁷⁸ Kaksi vuotta aiemmin orkesteriin oli saatu uusia puhallinvakansseja, mikä nosti sen kokonaisvahvuuden 76:een muusikkoon. Rahan arvon heikentyminen oli muuttanut Fransmanin vuonna 1948 saaman äänenjohtajan peruspalkan 26 020 markkaan kuukaudessa (noin 1055 euroa).²⁷⁹ Tämän lisäksi hän oli saanut erisuuruisia lisiä esimerkiksi kansankonserteista 732–2765 markkaa kuukaudessa (noin 30–112 euroa).²⁸⁰

Vaikka ooppera ja konsertit työllistivät kaupunginorkesterin muusikoita siinä määrin, ettei vapaa-aikaa juurikaan jäänyt, palkkojen pienuus pakotti heidät hankkimaan lisäansioita mistä vain niitä oli saatavilla. Lisätuloja saattoi saada muun muassa opetustyöstä, radionauhoituksista tai elokuvastudioilta.²⁸¹ Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus palkkasivat muusikkoja nauhoittamaan elokuvamusiikkia yöaikaan. Usein nauhoitukset tehtiin ”kertaistumalla”. Muusikoiden työaika-epäinhimillisyydestä ja työn arjesta antoi esimerkin käyrätorvensoittaja Kalle Katrama, joka oli erään kerran päässyt elokuvanauhoituksista vasta aamukuudelta. Tämän jälkeen hän ”saattoi käydä asemalla kahvit juomassa ennen kuin raahautui kotiin” ja jälleen kymmeneksi kaupunginorkesterin harjoituksiin.²⁸²

Kaupunginorkesterin työvuorojen järjestelyt saattoivat olla erittäin monimutkaisia vielä 1960-luvun alussa ennen kuin ooppera sai oman orkesterinsa. Vuorojen sovittelun vaikeudesta kertoo Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan ja Suomen Kansallisoopperan Säätiön viimeinen sopimus soitantokaudelle 1962–63:

Orkesteri on oopperan käytettävissä maanantai-, tiistai-, keskiviikko-, torstai- ja lauantai-iltoina näytäntöjä tai harjoituksia varten sekä lauantai-aamupäivinä harjoituksia varten. Tämän lisäksi on orkesteri oopperan käytettävissä tiistai-aamupäivinä kerran kuukaudessa paitsi syys-, joul- ja toukokuussa sekä aamupäivinä syyskuun 3, 4, 6 ja 7 p:nä, joulukuun 18, 19, 20, 21 ja 28 p:nä 1962 ja toukokuun 21, 22, 24, 28, 29 p:nä 1963 [...] Varsinaisen soitantokauden aikana voidaan 6 harjoitusta täydellä orkesterivahvuudella pitää vain tiistaisin ja kerran kuussa, muut täyden orkesterin harjoitukset pidetään ajalla 1–8.9.62 ja ajalla 18.–21.2.62. Työtuntien lukumäärä on normaaliaviikkoina [...] korkeintaan 21 tuntia. [...] edellytetään kuitenkin, että kaikki soittajat, jotka joutuvat esiintymään näytännöissä, tulevat harjoittaneeksi teoksen kokonaisuudessaan.²⁸³

Tässä vaiheessa kaupunginorkesterin ja oopperan yhteistyö oli muodostunut kahleeksi, joka esti molempia taidelaitoksia kehittymästä.²⁸⁴ Oopperan pääjohtajan Alfons Almin ansiota oli, että laitos sai vihdoinkin oma orkesterin. Hän valmisti asiaa sitkeästi vuosien ajan ja julkisti jopa vuonna 1958 alustavan koeilmoittautumisen saadakseen tietää kuinka moni muusikko olisi kiinnostunut perustettavasta orkesterista.²⁸⁵ Ilmoitukseen tuli 162 vastausta, jolloin Helsingin kaupunginhallitus alkoi vihdoinkin reagoida Almin suunnitelmaan. Se päätti aloittaa kaupunginorkesterin konserttitoiminnan uudelleen suunnittelun. Syksyllä 1963 uusi oopperaorkesteri aloitti toimintansa. Vapautuminen oopperavelvollisuudesta antoi kaupunginorkesterille lisää harjoitusaikaa sekä mahdollisuuksia monipuolisempaan konserttitarjontaan.²⁸⁶

Sota-ajan orkesteritoiminta

Schnéevoigtin kausi päättyi talvisodan syttymiseen marraskuussa 1939. Vastikään eläkeiän saavuttanut kapellimestari päätti jättää Suomen ja jatkaa esiintymisiään ulkomailla.²⁸⁷ 1940-luvulla hän näytti mainetta vierailujohtajana ympäri maailmaa ja teki tunnetuksi suomalaista musiikkia.²⁸⁸ Noin puolet kaupunginorkesterin muusikoista sen sijaan joutui rintamapalvelukseen, mikä lamautti täysin Helsingin orkesteritoiminnan kahden ja puolen kuukauden ajaksi.²⁸⁹ Monet muusikot toimivat viihdytysjoukoissa, mutta Fransman ei kuulunut heihin. Hän joutui koko talvisodan ajaksi lääkintätehtäviin Viipuriin ja Imatralle.²⁹⁰

Kun kaupunginorkesterin sinfoniakonsertit aloitettiin huhtikuun lopussa 1940, Fransman oli mukana. Syyskuussa hän esiintyi radiossa käyrätorviyhdyksen kanssa. Siihen kuuluivat hänen lisäksi Kalle Katrama, Ville Liljander ja Aaro Salminen.²⁹¹ Vastaavanlaisia esiintymisiä Fransmanilla oli ollut kollegojensa kanssa jo vuosina 1932–33. Kvartetin esittämistä metsästyskappaleista ilmestyi Nils-Eric Ringbomin kirjoittama lehtiarvostelu, jossa kiitettiin yhtyeen korkeaa tasoa:

Vaikka sävellysten taiteellinen anti ei ollutkaan erityisen painava, hienon soittimen näin taitava käsittely antoi jo pelkästään ihasuttavan sointinsa ansiosta korville tarpeeksi nautintoa. Kvartetin yhteissoitto oli erinomaista, puhtaus täytti korkeat vaatimukset ja niin käyrätorven runollisten sävyjen ilmaiserikas asteikko hyödynnettiin parhaalla mahdollisella tavalla.²⁹²

Välirauhan aikana 1940–41 kaupunginorkesterilla ei ollut vakituista kapellimestaria, vaan konsertteja johtivat vierailijat. Heidän taitonsa eivät aina vastanneet totuttua tasoa. Tämä johti orkesterin taholta musiikkilautakunnalle osoitettuihin valituskirjelmiin, joissa vastustettiin jyrkästi epäpäteviä vierailujohtajia.²⁹³ Päteviä kapellimestareita ei kuitenkaan ollut tarjolla. Siksi orkesterin johdossa nähtiin usein säveltäjiä tai kokeneita orkesterimuusikoita kuten konserttimestari Arvo Hannikainen, entinen soolosellisti Ossian Fohström tai Radio-orkesterin konserttimestari Erik Cronvall. Eräitä ulkomaisia vierailijoita sekä merkittäviä kotimaisia kapellimestareita saatiin silti kiinnitettyä. He olivat Alceo Galliera, Tor Mann, Giovanni di Bella, Hidemare Konoya sekä Armas Järnefelt, Leo Funtek ja Toivo Haapanen.²⁹⁴

Jatkosodan alettua sinfoniakonsertit jouduttiin syksyllä 1941 jälleen peruuttamaan. Seitsemästäkymmenestä orkesterimuusikosta oli kuitenkin käytettävissä neljäkymmentäkahdeksan, joten kansankonsertteja ja ”sinfonisia iltoja” pystyttiin järjestämään koko syksyn ajan. Joskus konsertteja oli jopa kaksi kertaa viikossa.²⁹⁵ Fransman oli tässä vaiheessa komennettu sotapoliisikomppaniaan, mutta sai soitantokauden alkaessa siirron Helsinkiin kotijoukkojen esikuntaan. Tämä tapahtui kaupunginorkesterin pyynnöstä, sillä oopperassa ja konserteissa tarvittiin puhaltajia.²⁹⁶ Vuoden 1942 alusta Armas Järnefelt nimitettiin väliaikaisesti kaupunginorkesterin johtoon. Hänen johdolla orkesteri soitti keväällä toistakymmentä konserttia sekä syys–lokakuussa kuusi konserttia.²⁹⁷ Ohjelmistossa oli muun muassa Sibeliuksen, Beethovenin, Schubertin ja Brahmsin sinfonioita sekä Berlioz’n orkesteriteoksia. Sota-ajan epävarmuus heijastui kuitenkin edelleen kapellimestaritalanteeseen. Järnefeltin sopimusta saatiin jatkettua soitantokaudeksi 1943–44, minkä lisäksi hän johti syyskauden 1944 alussa kaksi konserttia.²⁹⁸ Sen jälkeen hän palasi Ruotsiin, missä oli asunut lähes neljäkymmentä vuotta.²⁹⁹

Säännöllisen konserttitoiminnan jatkumista pidettiin sodan aikana tärkeänä, vaikka orkesteri joutuikin esiintymään tavallista pienemmällä kokoonpanolla. Yleisö tarvitsi konsertteja, mikä näkyi kuuntelijoiden määrän huomattavana kasvuna sotavuosina.³⁰⁰ Vuosien 1943 ja 1944 aikana konsertteja jouduttiin tavan takaa keskeyttämään tai siirtämään pommitusten vuoksi. Usein orkesteri ja yleisö siirtyivät pommitusalueen kesken konsertin, kun ilmahälytykset alkoivat.³⁰¹ Näin kävi myös helmikuun 1944 suurpommituksissa, kun Martti Similän johtama sinfoniakonsertti keskeytyi helmikuun 25. päivänä. Yleensä konserttia pyrittiin jatkamaan vielä samana iltana, mutta tällä kertaa hälytys venyi tavallista pitempään. Yleisölle ilmoitettiin, että konsertin loppuosa pidettäisiin seuraavana sunnuntaina.³⁰² Sunnuntiaamun valjetessa nähtiin kuitenkin, että pommi oli osunut

yliopistoon ja tuhonnut juhlasalin täydellisesti. Orkesterin soittimet, joihin kuului juhlasalin konserttiflyygeili, oli onneksi saatu pelastettua.³⁰³

Sodan loppupuolella Fransman toimi Armeijan soitto-oppilaskoulun ”jälleenrakennustyössä”. Koulu oli lakkautettu sodan ajaksi, mutta perustettiin uudelleen helmikuussa 1943. Fransmania pyydettiin koulun ohjaajaksi ja opettajaksi. Kun ensimmäisen kurssin johtaja, musiikkiluutnantti Oksanen syksyllä 1943 kuoli, Fransman nimitettiin koulun vääpeliksi.³⁰⁴ Opettamisen lisäksi hänen tehtävänsä oli huolehtia oppilaiden aineellisista tarpeista:

[...] hoidin niitä vääpelin tehtäviä sodan loppuun saakka. Koulutettiin kaksi kurssia: yksi kokonainen kurssi, mutta toinen oli alulla minun aikanani. Kerran kun olin hommaamassa näille nuorille pojille vaateista Tuusulasta niin tämä varusmestari sanoi, että mitäs semmoisille soittajille mitään vaatteita hommataan. Minä sanoin että vaikka koko armeija tuhoitaisiin, niin tarvitaan ne soittajat sitten vielä hautajaisiin.³⁰⁵

Soitto-oppilaille ei olisi kuitenkaan järjestynyt vaatteita ilman yhteydenottoa korkeammalle taholle. Fransman kertoi ongelmasta everstiluutnantti Lauri Näreelle, joka puolestaan otti yhteyttä kenraali Verner Gustafssoniin. Tämä ymmärsi oopperalaulajatar Greta von Haartmanin³⁰⁶ aviomiehenä muusikoita ja järjesti kolmellekymmenelle soitto-oppilaalle kunnolliset varusteet.³⁰⁷ Helmikuun 1944 pommitusten jälkeen soitto-oppilaskoulu siirrettiin Nurmijärvelle, missä se toimi toukokuun loppuun entisellä suojeluskuntatalolla.

Helsingin kaupunginorkesterin 1930-luvulla alkanut taiteellinen nousukausi keskeytyi sotiin, jotka jättivät vakavia jälkiä muusikkokuntaan. Yksi muusikoista kaatui ja moni haavoittui rintamalla. Sekä orkesterin intendentti Ernest Pingoud että konserttimestar Arvo Hannikainen kuolivat jatkosodan aikana 1942.³⁰⁸ Sotapalvelus heikensi väistämättä orkesterimuusikoiden soiton tasoa, kun säännöllinen harjoittelu keskeytyi jopa useaksi vuodeksi. Fransmanin tilanne ei kuitenkaan ollut yhtä huono kuin monien muiden, jotka joutuivat olemaan pitkään rintamalla. Hän sai toimia lähes koko jatkosodan ajan sekä orkesterissa että sotilasmuusikkojen kouluttajana.



Fransman uuden Soitto-oppilaskoulun kouluttajana Nurmijärvellä kesällä 1944



Karikatuuri Leo Funtekista vuodelta 1957 (piirtänyt Risto Tolsa).

Konserttielämä kansainvälisty

Vuonna 1946 kaupunginorkesterin johtoon kiinnitettiin Martti Similä viiden vuoden sopimuksella. Hänen kaudellaan orkesteri pääsi takaisin uusittuun yliopiston juhlasaliin keväällä 1948 konsertoituaan neljä vuotta konservatorion salissa. Rauhan tultua konsertteihin alkoi yleisöryntäys. Konserttilippujen valtava kysyntä sai aikaan ennen kokemattomia ilmiöitä. Orkesterin kausilippujen myynnin alkaessa maanantaiaamuna syyskuussa 1946 jonottajia saapui paikalle jo sunnuntai-iltana klo 19. Jono ulottui Fazerin liikkeen edestä Aleksanterinkadulta Mikonkadulle, lähelle Hallituskadun risteystä. Orkesterin hallinto joutui jopa järjestämään paikalle ”pari rotevaa torvensoittajaa” valvomaan, ettei tiskinaluskauppaa pääsnyt syntymään.³⁰⁹ Tällaista yleisörynnistystä ei kuitenkaan jatkunut kauan, vaan uusia kuulijoita jouduttiin jatkossa houkuttelemaan toivekonserteilla ja koululaiskonserteilla.³¹⁰

Vuosikymmenen lopulla konserttielämä alkoi kansainvälistyä, mikä näkyi vierailevien orkesterinjohtajien ja solistien määrän huomattavana lisääntymisenä.³¹¹ Kotimaisista kapellimestareista kaupunginorkesteria

johtivat ahkerimmin Toivo Haapanen ja Leo Funtek. Myös Schnéevoigt vieraili Helsingissä muutamana kerran ennen vuonna 1947 tapahtunutta kuolemaansa. Näihin aikoihin Helsingin konserttitarjontaa alettiin pitää jopa liian suurena johtuen siitä, että Radio-orkesteri oli alkanut järjestää julkisia konsertteja.³¹² Pääkaupungissa saattoi parhaimmillaan kuulla neljä orkesterikonserttia viikossa.³¹³ Suurin osa kaupunginorkesterin konserteista radioitiin 1940-luvun lopulla edelleen suorina lähetyksinä.

Leo Funtekin kanssa Fransman oli työskennellyt Suomalaisessa Oopperassa 1930-luvun alusta lähtien. 1940-luvulla Funtek alkoi johtaa säännöllisesti myös konsertteja. Hänen erityisalaansa olivat Brucknerin sinfoniat, jotka hän johti aina alkuperäisversioina. Sotien jälkeen Funtek aloitti kaupunginorkesterin kanssa Brucknerin sinfonioiden esittämistradition, joka jatkui 1960-luvun alkuun.³¹⁴ Kaiken kaikkiaan hänen johtamiensa konserttien määrä nousi noin viiteenkymmeneen.³¹⁵

Sloveniassa vuonna 1885 syntynyt Funtek oli monipuolinen taiteilija. Opiskeltuaan kolme vuotta Leipzigin konservatoriossa hän siirtyi ensimmäisen maailmansodan jaloista Tukholmaan ja sen jälkeen Suomeen, missä toimi Kajanuksen orkesterin konserttimestarina. Viipurissa hän toimi vuoden sikäläisen orkesterin kapellimestarina ennen kuin sai viulunsoiton opettajan paikan Helsingin Konservatoriosta.³¹⁶ Oopperarepertoaariin ja oopperoiden tempotraditioihin Funtek oli perehtynyt Tukholmassa toimiessaan hovioopperan orkesterin toisena konserttimestarina.³¹⁷ Hän hallitsi suvereenisti sekä Mozart-tyylin että romanttisen ja veristisen oopperaohjelmiston. Luonteeltaan Funtek oli temperamenttinen, eikä hänen esityksistään puuttunut rytmikkyyttä, värejä tai voimakkaita tehoja. Hänellä oli taito saada orkesteri soimaan loistokkaasti. Joidenkin arvostelijoiden mielestä hän korosti orkesterin osuutta joskus liikaakin laulajien kustannuksella.³¹⁸ Käytökseltään Funtek ei ollut sen enempiä herrasmies kuin ”lavaleijonakaan”. Harjoituksissa hän esiintyi yleensä äreästi. Karkean pinnan alta löytyi kuitenkin sekä taiteellista herkkyyttä että intelligenssiä.³¹⁹ Eräänä osoituksena tästä voidaan pitää hänen uskollisuuttaan Brucknerin sinfonioiden alkuperäisversioita kohtaan. Funtek halveksi kaikkia sinfonioiden ”parannettuja” versioita, joita kapellimestarit olivat tehneet 1800-luvulta lähtien.³²⁰

Funtek piti sekä laulajat että muusikot tiukasti ohjaksissaan, eikä suvainnut keneltäkään epämielisiä rytmisiä tai esittämistyylisiä.³²¹ Hän puhui ruotsia paremmin kuin suomea, mutta viljeli harjoituksissa väkeviä ilmaisuja ja kiro sanoja kummallakin kielellä. Hänen ärhentelynsä saattoi

saada joskus koomisia sävyjä, mikä epäilemättä kevensi harjoitusten tunnelmaa. Funtekin tyyliä ja kielenkäyttöä kuvaa osuvasti tapaus, josta kapellimestari Jussi Jalas kirjoittaa muistelmissaan. Kirjoittaja, joka toimi *Parsifal*-oopperassa kuoronjohtajana, tiedusteli harjoituksissa Funtekiä, vieläkö hän tarvitsi kuoroa tauon jälkeen. Tämä vastasi: ”Enkelikuoro saa mennä heelvettiin!”³²²

Oopperakapellimestareista myös Jussi Jalas johti usein konserttiohjelmistoa.³²³ Kaupunginorkesterin sinfoniakonserttien johtajana hän vieraili säännöllisesti 1970-luvun loppuun asti. Yhteistyö orkesterin kanssa alkoi jo Schnévoigtin aikana, jolloin nuoret kapellimestarit saivat johtaa pääasiassa kansankonsertteja. Sotavuosina sekä sotien jälkeen, jolloin orkesterilla ei ollut vakituista kapellimestaria, Jalas alkoi siirtyä vakavamman repertoarin pariin. Sibeliuksen väynä hänellä oli läheinen suhde säveltäjään ja tämän teoksiin. Fransman luonnehti Jalasta ”tinkimättömäksi työskentelijäksi”.³²⁴

Martti Similän jälkeen kaupunginorkesterin ylikapellimestariksi valittiin Tauno Hannikainen vuonna 1951. Hänen kaudellaan 1950-luvun puolivälissä kaupunginorkesterin konserttien lukumääräksi vakiintui yksi viikossa. Samoihin aikoihin kansankonsertit lopetettiin yleisökadon vuoksi.³²⁵ Similästä tai Hannikaisesta Fransman ei mainitse haastatteluisaan kovin paljon. Sotien jälkeinen orkesterin taiteellisen tason heikentyminen leimasi kummankin kapellimestarin johtajakautta. Hannikainen oli näistä kahdesta kapellimestarista kuitenkin se, jonka johdolla orkesterin osaaminen ja taiteellinen taso alkoi jälleen kääntyä nousuun. Similän aikana merkittävää parannusta ei tapahtunut, mikä todennäköisesti johtui siitä, että hän oli luonteeltaan boheemi ja suhtautui harjoituksiin suurpiirteisesti.³²⁶ Hannikainen sen sijaan oli Fransmanin mukaan tarkomaks harjoittaja, joka vaati sekä orkesterilta että itseltään ”kaiken”.³²⁷ Henkilökohtaisessa kansakäymisessä hän säilytti muusikoihin aina selvän välimatkan.³²⁸ Hannikaiseen kohdistui suuria odotuksia sekä orkesterin että yleisön taholta. Ilmeisesti hänen odotettiin Similän jälkeen nostavan orkesterin suorituskyvyn sotia edeltävälle, Schnévoigtin kauden tasolle.³²⁹

1940- ja 1950-luvulla Suomessa vieraili huomattava määrä ulkomaisia kapellimestareita, jotka toivat kaupunginorkesterin työhön uudenlaista jännitettä. Konserteissa kuultiin yhä useammin myös kansainvälisiä huippusolisteja. Ensimmäisiä, jotka esiintyivät uusitussa yliopiston salissa, olivat William Primrose, Gregor Piatigorsky, Alfred Cortot, Cutner Solomon, Tibor de Machula, Enrico Mainardi, Yehudi Menuhin, Mstislav Rostropovits ja David Oistrach.³³⁰ Tärkeäksi tekijäksi kansainvälistymisessä muodostui vuonna 1951 alkanut ja neljätoista vuotta kestänyt Sibelius-viikkojen perinne. Kesäkuuhun sijoittuneen musiikkifestivaalin alkuperäinen tarkoitus oli ”yleisen musiikkikulttuurin kehittäminen ja Helsingin kesäisen musiikkilämän rikastuttaminen sekä Helsinkiin tapahtuvan matkailun edistäminen”.³³¹ Georg Schnévoigt oli yrittänyt perustaa vastaavanlaisia musiikkijuhlia pääkaupunkiin jo 1930-luvulla, mutta hanke oli kariutunut päättäjien ennakkoaluoihin.³³²

Festivaalien alkuvuosina Sibeliuksen musiikkia esittivät vain Helsingin kaupunginorkesteri ja Radio-orkesteri, mutta pian ohjelmisto laajeni kamari- ja soolokonsertteihin. 1960-luvulle tultaessa uuden musiikin osuus kasvoi ja sen myötä juhlien ohjelmapolitiikka lähentyi suuria eurooppalaisia musiikkijuhlia.³³³ Sibeliuksen orkesteri ja säveltäjän asema ”elävänä instituutiona” houkuttelivat alusta lähtien festivaaleille merkittäviä kapellimestareita ja solisteja. Sibeliuksen kuoleman jälkeen huomion kohteeksi nousivat teokset, jotka säveltäjä oli vetänyt pois julkisuudesta.³³⁴ Sibelius-viikoilla suomalaiset solistit ja orkesterit saivat kansainvälistä huomiota, sillä konsertteja radioitiin laajasti ulkomaille vuosina 1951–1952 sekä 1954.³³⁵ Ulkomaisen lehdistön läsnäolo konserteissa lisäsi osaltaan orkestereihin kohdistuneita odotuksia.³³⁶

Ensimmäisenä ulkomaisena vierailijana Sibelius-viikolla esittäytyi vuonna 1951 Philadelphian orkesterin ylikapellimestari Eugene Ormandy, joka johti Helsingin kaupunginorkesteria kahdessa konsertissa. Ormandy vieraili orkesterin johdossa myös seuraavalla Sibelius-viikolla. Fransman sai musiikkijuhlien puitteissa soittaa muun muassa Leopold Stokowskin (1953), Thomas Beechamin (1954), Carl Garaguly (1957), Frantisek Jilekin, Dean Dixonin (molemmat vuonna 1960), Ernest Ansermetin (1963) ja John Barbirollin (1965) johdolla.³³⁷

Vuodesta 1955 lähtien Sibelius-viikoille kutsuttiin merkittäviä ulkomaisia orkestereita: Philadelphian orkesteri Ormandyn johdolla (1955), BBC:n sinfoniaorkesteri Malcolm Sargentin johdolla (1956), Amsterdamin Concertgebouw-orkesteri Eduard van Beinumien johdolla (1957), Tanskan

radion sinfoniaorkesteri Thomas Jensenin johdolla (1958), Tukholman filharmoninen orkesteri Hans Schmidt-Isserstedtin johdolla (1959), Bambergin sinfonikot Heinz Wallbergin johdolla (1960), Leningradin filharmonikot Arvid Jansonsin johdolla (1961), Tsekkiläinen filharmoninen orkesteri Karel Ancerlin johdolla (1962), Hallé-orkesteri John Barbirollin johdolla (1963), Ranskan radion kansallisorkesteri Charles Munchin johdolla (1964) sekä Berliinin filharmonikot Herbert von Karajanin ja Clevelandin orkesteri George Szellin johdolla (1965). Vuonna 1964 Radion sinfoniaorkesteria johti Sibelius-viikolla Sergiu Celibidache.³³⁸ Suomalaiselle orkesterimuusikolle tämäntasoiset orkesteri- ja kapellimestarivierailut tarjosivat ennen kokemattomia elämyksiä. Niiden tärkein anti oli kuulla maailman parhaiden orkestereiden sointia sekä nykyisin legendaarisina pidettyjen kapellimestarien tulkintoja. Sibelius-viikkojen kansainvälisten orkesterivierailujen perinne on jatkunut vuodesta 1968 Helsingin Juhlaviikkojen puitteissa. Sellaista määrää kansainvälisiä huipputaiteilijoita ja orkestereita kuin Sibelius-viikoilla ei Helsingin Juhlaviikoilla kuitenkaan ole nähty.

Modernin musiikin ja kapellimestarien tiukentuneiden vaatimusten ohella äänilevyteknikan kehitys alkoi vaikuttaa voimakkaasti orkestereiden esittämiskäytäntöihin 1950-luvulla. Tuolloin keksittiin editoitavat magneettinauhut, joita voitiin leikata. Tätä ennen levytykset oli tehty kokonaisesityksinä. Mikäli jokin virhe haluttiin poistaa tai tallenteeseen ei muutoin oltu tyytyväisiä, koko levypuoli oli äänitettävä uudestaan. Tästä johtuen lopullisiin äänityksiin jäi usein virheitä, mutta toisaalta niiden tunnelma oli hyvin lähellä elävää esitystä. Uuden leikkaustekniikan seurauksena levytyksissä ja pian myös konserteissa alettiin keskittyä yhä enemmän yksityiskohtien virheettömyyteen. Kehitys johti siihen, että 1900-luvun aikana esitysten tekninen täsmällisyys ja tyyllinen yhdenmukaisuus ohittivat tärkeysjärjestyksessä musiikin karaktäärien ja sisäisten prosessien korostamisen. Jälkimmäisten ajateltiin tulevan esityksen itsestään.³³⁹ Orkestereiden vanhemmille muusikoille, erityisesti konserttimestareille ja soolopuhaltajille, täydellinen virheettömyyden vaatimus asetti usein valtavia suorituspainetta.

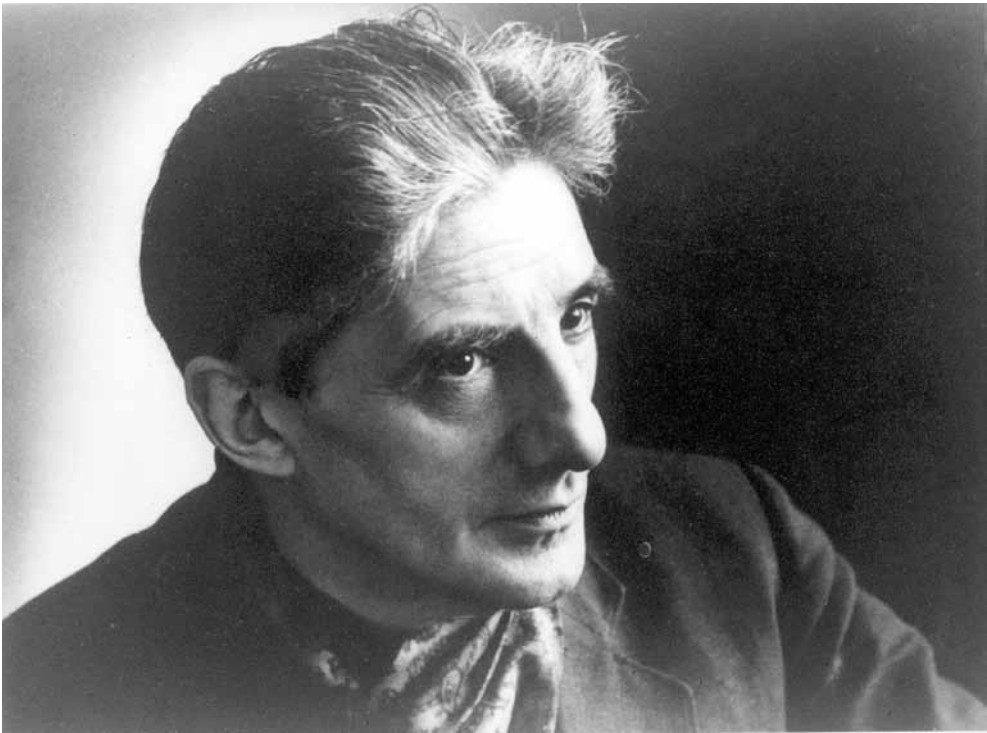
”Mestarikapellimestarit ja suuret mestarit”

Kansainvälisten huippukapellimestarien vierailut merkitsivät Fransmanille sekä tarkkaa keskittymistä että inspiroivaa työntekeä. Kapellimestarit vaikuttivat ratkaisevasti hänen ammatilliseen kehittymiseensä, työtapoihinsa ja käsityksiinsä korkeatasoisesta orkesteritaiteesta. Pitkän orkesterimuusikon uransa aikana Fransmanille muodostuikin selkeä käsitys huippukapellimestarin taidoista ja ominaisuuksista. Myöhemmin hänen näkemyksiään arvostettiin Sibelius-Akatemiassa, missä hän vieraili säännöllisesti asiantuntijajäsenenä kapellimestariluokan tutkintolautakunnassa. Kapellimestareiden kyvyistä Fransman arvosti erityisesti sitä, että he pystyivät johtamaan teokset ulkoa. Kun orkesterinjohtajan ei tarvinnut katsoa partituuriin, hän pystyi käyttämään katsekontaktia muusikoihin ja ”elämään jokaisen soittimen mukaan”:³⁴⁰

Eivät he katso nuotteihin, partituuriin, vaan he katsovat jokaiseen soittajaan joka valmistautuu johonkin tärkeään sisääntuloon, silloin he tarkkailevat heitä ja katsovat heitä ja silloin he inspiroivat heitä [...]. Eivät he katso nuotteja ja sillä tavoin orkesteri huomaa että tämä herra osaa. Silloin syntyy hienoa musiikkia.³⁴¹

Karismaattisen persoonan omaavat taitavat kapellimestarit innostivat muusikoita eniten, sillä he saivat orkesterin ylittämään itsensä. Tätä huippukapellimestareiden vaikutusta muusikoihin Fransman kuvaili sekä yksilölliseksi että yhteisölliseksi:

Se tuntuu sillä lailla että nyt minun täytyy antaa parastani, minun täytyy tehdä kaikkeni nyt että hän olisi tyytyväinen ja sitten toinen on se, että nyt meillä koko orkesterilla on mahdollisuus loistaa yleisön edessä...³⁴²



Sir John Barbirollin johdolla Fransman soitti mm. Tsaikovskin sinfonian nro 5.

Koussevitzkyn ja Paul Kletzkin lisäksi Fransman arvosti Suomessa vierailleista kapellimestareista eniten Leopold Stokowskia, Thomas Beechamia, Eugene Ormandya ja Sir John Barbirollia. Hänen kuvauksistaan näistä kapellimestareiden johtamistavasta välittyi sekä heidän persoonallisuutensa että vaikutuksensa yleisöön:

Leopold Stokowski [...] esiintyi Messuhallissa. Katsottiin että hän oli niin kuuluisa että [...] yliopisto oli liian pieni hänelle ja niin soitettiin siinä ikävässä Messuhallissa. Mutta sinne mahtui paljon ihmisiä ja tosiaan se oli täynnä. Hän oli toinen semmoinen suuri persoonallisuus [...]. Kyllä hän oli nimensä veroinen.³⁴³

Hän oli suuri showmies... [...] se oli semmoinen näytteleminen [...] mutta kuitenkin se ei häirinnyt musiikkia, päinvastoin. Se oli edullista yhteisöille. Mutta se oli ehkä vähän liikaa semmoista komeljan tarin kauniita liikkeitä, isoja, ihan kuin balettianssija [...].³⁴⁴

[Beechamista] minä muistan semmoisen jutun, että kun hän tuli saliin niin oli semmoiset portaat sieltä ylhäältä alas orkesteriin [...] kolme, neljä porrasta, mutta hyvin vaikeasti hän tuli alas. Yleisö kääntyi katsomaan toisiaan että mitä tästä tulee, tuommoinen vanhus tulee... mutta [...] se oli suuri mies, meinasi katto nousta kun hän sai semmoiset aplodit. [...] hyvin selvästi hän johti ja hyvin musikaalisesti, hän sai tämän Sibeliuksen sarjan elämään niin... se oli aivan huippu.³⁴⁵

[Ormandy] oli Philadelphian orkesterin johtaja. Hän oli tulinen, hänhän oli kotoisin Unkarista. Se oli tulista meininkiä se [...] kun näiden muiden herrojen johtamisessa oli semmoista arvokkuutta [...] niin hän oli aivan niinkuin... no ei nyt voi sanoa leijona [...], mutta hänellä oli kovat liikkeet, siis tulinen. [...] [Sibeliusta johtaessaan] tämä Ormandy

saattoi tehdä monta [kohtaa] nopeammin kuin muut mutta hän teki toisaalta taas harvennuksia, jotka eivät olleet tapana. Kaikki sopi hyvin [...].³⁴⁶

Kaikki maailmanmainetta nauttivat kapellimestarit eivät malttaneet vierailujensa aikana harjoittaa orkesteria perusteellisesti. Tämä johtui siitä, ettei suomalaisten orkesterien taso ollut yhtä korkea kuin mihin he kansainvälisillä areenoilla olivat tottuneet. Toisenlaista asennetta edustivat Kletzki ja Barbirolli, jotka myös tästä syystä kutsuttiin Suomeen muita useammin:

Sit ku ne [vierailevat kapellimestarit] huomasi että orkesteri ei ollut siinä samaa luokkaa kuin heidän orkesterinsa siellä ulkomailla niin ne ei viitsinyt tehdä mitään. Ne aatteli, et ei tost kuitenkaan tuu mitään. Mut Kletzki ja Barbirolli oli molemmat semmosia jotka halus et tää orkesteri kans pannaan soimaan kivasti. [...] Ja sen takia ne teki hyvää... Orkesteri innostu sillä tavalla koska [...] näki et nää voi antaa semmosta ohjeita joka pystytään tekemään, että yritetään.³⁴⁷

[Kletzki] teki orkesterin kanssa valtavasti työtä. Hän halusi aina orkesterille suurta tulosta. Siitä syystä hänet kutsuttiin hyvin usein jälleen takaisin. [...] Barbirolli oli myöskin kapellimestari, joka kävi usein täällä. Häneltä kysyttiin, että miksi hän tulee, kuinka hän viitsii, näin suuri kapellimestari, tulla tänne niin monta kertaa uudelleen ja uudelleen. Niin hän vastasi: ”Koska minusta pidetään täällä.”³⁴⁸

Kaupunginorkesterin intendentti Nils-Eric Ringbom on vahvistanut, että Barbirolli tuli mielellään Suomeen ja että myös orkesteri piti hänestä.³⁴⁹ Ringbom oli seurannut läheltä Barbirollin tapaa harjoittaa orkesteria:

[Hän harjoitti kaupunginorkesteria] hiljaa ja vaikuttavasti, ilman puheita, monikielisin mutta selkein ohjein, lyhyin mutta ymmärrettävin, usein huumorilla höystetyin huomautuksin ja elein sekä ilmein, jotka näyttivät ilmaisevan kaikkea mitä ylipäänsä voitiin tarvita.³⁵⁰

Useat Suomessa vierailleista ulkomaisista kapellimestareista johtivat konserteissaan Sibeliusta. Säveltäjän vielä eläessä he olisivat myös halunneet tavata tämän ja keskustella teosten tulkinnasta. Olihan Sibelius itse johtanut lähes kaikkien orkesteriteostensa kantaesitykset. Myös Fransman tunsikin jonkin verran Sibeliuksen orkesterinjohtajan taitoja. Kun häneltä erään kerran kysyttiin asiasta, hän tuli vastauksessaan esittäneeksi oman ”kapellimestariluokituksensa”:

Hän [Sibelius] oli hyvä kapellimestari. Sitten on erittäin hyviä kapellimestareita ja sitten mestarikapellimestareita ja sitten vielä suuria mestareita. [...] Koussevitzky oli yksi heistä [suurista mestareista] ja Barbirolli oli yksi... Stokowski myös.³⁵¹

Fransman oli paikalla, kun Sibelius esiintyi viimeisen kerran orkesterinjohtajana. Kyseessä ei ollut julkinen konsertti, vaan ohjelma, joka radioitiin USA:han New Yorkin maailmannäyttelyn johdosta.³⁵² Säveltäjä johti lähetyksessä *Andante festivo*, jonka partituuriin ei kuulu käyrätorvia. Fransmanin oli kuitenkin määrä toimia avustajana toisessa lähetykseen valitussa teoksessa, *Finlandiassa*, ja siksi hän oli muiden muusikoiden tavoin valmiina lavalla kun *Andante festivo* soitettiin.³⁵³ Näin hän pääsi seuraamaan läheltä Sibeliuksen johtamista, jossa tahdinlyönnit menivät ”ihan sääntöjen mukaan”.³⁵⁴

Toinen, paljon kohtalokkaampi Sibeliukseen liittynyt tapahtuma oli Sir Malcolm Sargentin sinfoniakonsertti yliopiston juhlasalissa 20.9.1957.³⁵⁵ Sargent oli edellisenä vuonna vierailut Sibelius-viikolla BBC:n sinfoniaorkesterin kanssa ja säveltäjä oli tuolloin kertonut arvostavansa hänen tulkintojaan, jotka olivat tuoneet hänen mieleensä Kajanuksen.³⁵⁶ Kaupunginorkesterin konserttia edeltävänä päivänä Sargent oli ollut puhelimitse yhteydessä Sibeliukseen. Seuraavana päivänä sävel-

täjä sai aivoverenvuodon ja vaipui horrokseen ennen konsertin alkua. Konsertin aikana yliopistolle saapui tieto säveltäjän kuolemasta, ja siitä ilmoitettiin yleisölle ja orkesterille ennen päätösnumeron, Sibeliuksen sinfonian nro 5 alkua.³⁵⁷ Fransman joutui aloittamaan teoksen valoisalla, ylöspäin kohoavalla käyrätorviteemalla, minkä on täytynt olla yksi hänen muusikonuransa koskettavimpia kokemuksia.

Sibeliuksen hautajaisissa Helsingin Tuomiokirkossa kaupunginorkesteri oli säveltäjän ”omana” orkesterina erityisasemassa. Se soitti kolme osaa musiikista näytelmään *Myrsky* (Intrada, Berceuse ja Tammi), kolmannen osan *Il tempo largo* sinfoniasta nro 4 sekä *Tuonelan joutsenen* ja surumarssin *In memoriam*.³⁵⁸ Kapellimestarina toimi Tauno Hannikainen. Fransman sai seitsemän muun orkesterimuusikon kanssa kantaa säveltäjän arkun katafalkille ennen siunausta. Tähän kunniatehtävään oli valittu neljä puhallinsoittajaa ja neljä jousisoittajaa Helsingin kaupunginorkesterista ja Radioorkesterista.³⁵⁹

Pitkä orkesteriura päättyy

Fransmanin liittyessä kaupunginorkesteriin käyrätorviryhmän vanhimpia jäseniä olivat Karl Roth ja Arvid Heino. He olivat liittyneet orkesteriin Kajanuksen aikana. Roth teki orkesterissa pitkän uran: hän toimi ryhmässä neljännen käyrätorven soittajana 1950-luvun alkuun asti. Heino, joka soitti pääasiassa toista käyrätorvea, jäi eläkkeelle vuonna 1942. Toisen ja neljännen käyrätorven osuuksia soittanut Toivo Iivarinen liittyi ryhmään vuonna 1932. Hän oli Fransmanin läheinen ja pitkäaikainen kollega, joka siirtyi samaan aikaan eläkkeelle hänen kanssaan. Ennen sotia ryhmän nuorin jäsen oli Kalle Katrama (ent. Duktig), Fransmanin ensimmäisiä oppilaita Helsingin Konservatoriossa. Hän ”peri” kolmannen käyrätorven vakanssin Fransmanilta vuonna 1937 ja toimi orkesterissa yli kolmekymmentä vuotta. Arvid Heinoa seurasi matalan käyrätorven tehtävissä vuodesta 1945 lähtien Martti Mikkola. Samaan aikaan käyrätorviryhmään liittyi Åke Fransman, Holger Fransmanin nuorempi veli. Hän aloitti korkeiden osuuksien soittajana vuonna 1945, mutta siirtyi myöhemmin mataliin osuuksiin. Antero Kasper aloitti käyrätorviryhmän varaaänenjohtaja vuonna 1951 ja siirtyi soolokäyrätorvensoittajaksi vuonna 1970.³⁶⁰ Tällöin Fransman oli jo eläkkeellä.

Hannikaisen kauden alussa kaupunginorkesterin ohjelmisto ja taso joutui usein julkisen kritiikin kohteeksi. Tämän lisäksi muusikoille tuotti lähes koko 1950-luvun ajan huolta pääkaupungin lehdistä käyty keskustelu orkesteroiden yhdistämisestä.³⁶¹ ”Kylmäksi orkesterisodaksi” kutsuttu debatti sai alkunsa Radio-orkesterin kunnianhimoisista kehittämissuunnitelmista ja siihen osallistuivat sekä kapellimestarit ja intendentit että kaupungin ja opetusministeriön edustajat. Keskusteluissa pohdittiin vakavasti erilaisia vaihtoehtoja pääkaupungin musiikki-instituutioiden yhteistyölle. Siihen liittyi kaupunginorkesterin yhä rasittavammaksi käynyt palvelus Kansallisoopperassa. Samalla nousi esille kysymys uudesta konserttitalosta.³⁶² Työhön liittyvien uhkaavien tulevaisuusnäkyvien ohella Fransmanille aiheutti lisääntyvää haittaa sotien aikana alkanut hammassairaus.³⁶³ Hän kuitenkin kantoi edelleen vastuuta käyrätorviryhmän tasosta ja osaamisesta, etenkin jos tiedossa oli merkittäviä kapellimestarivierailuja.

Vuonna 1957 Fransman lähti viimeiselle opintomatkalleen Wieniin. Syynä olivat kaupunginorkesterille hankitut uudet wagnertuubat, joiden erityisominaisuuksiin ja käsittelyyn hän halusi paneutua. Tästä olikin hyötyä, sillä lokakuussa 1958 Paul Kletzki oli tulossa Helsinkiin johtamaan Brucknerin sinfonian nro 7. Teokseen kuuluu neljä wagnertuubaa, joiden osuuksiin Fransman oli kollegoineen huolellisesti paneutunut:

Soitimme silloin Brucknerin 7. sinfonian ja siinä on nämä wagnertuubat. Ja ne olivat juuri uudet silloin [...]. [...] nämä olivat uudet torvet ja pojat jotka sitä esittivät olivat harjoitelleet paljon, että he tosiaan pystyivät soittamaan... [...] Kletzki oli iloinen sen konsertin jälkeen että niin kauniisti pystyivät nämä pojat hoitamaan sen. Se on jäänyt mieleen.³⁶⁴

Käyrätorviryhmän onnistuminen johtui ennen kaikkea siitä, että Fransman oli Wienissä saanut Gottfried von Freibergilta ohjeita Brucknerin wagnertuubaosuuksien helpottamiseen.³⁶⁵

Suuresta työmäärästään huolimatta Helsingin kaupunginorkesteri teki Tauno Hannikaisen johdolla viikon mittaisen konserttimatkan Sveitsiin ja Saksaan vuonna 1960.³⁶⁶ Laajempi Euroopan-kiertue tehtiin viisi vuotta myöhemmin, jolloin tuli kuluneeksi sata vuotta Sibeliuksen syntymästä. Kaksikymmentäkolme päivää kestänyt vierailu kohdistui yhteentoista maahan ja sen aikana orkesterilla oli viisitoista konserttia kolmessatoista kaupungissa. Ensimmäiset konsertit, jotka pidettiin Lontoossa, Amsterdamissa, Wienissä ja Münchenissä, johti Sir John Barbirolli. Sen jälkeen orkesteri esiintyi vielä Prahassa, Varsovassa, Leningradissa, Budapestissa, Leipzigissa, Lyypekissä, Kööpenhaminassa, Tukholmassa ja Oslossa Jorma Panulan johdolla.³⁶⁷

Käyrätorviryhmä käytti tavallista enemmän aikaa valmistautuessaan kiertueeseen. Fransmanin mukaan pyrkimyksenä oli mahdollisimman hyvä soinnillinen tasapaino ja sävelpuhtaus Sibeliuksen orkesteriteoksissa:

Koko käyrätorviryhmä oli ottanut asiakseen esittää mahdollisimman hyvää sektiosoittoa: niinpä harjoittelimme tuntikausia yhdessä kaikkia ongelmapaikkoja, kunnes jokainen akordi oli saatu soimaan puhtaasti ja balanssissa. Münchenissä olleen viimeisen konsertin jälkeen Barbirolli kutsui minut ja Antero Kasperin luokseen. Olimme hieman hämmentyneitä aavistellessamme sapiskaa olevan tulossa, mutta maestro kääntyikin meihin päin ja sanoi, ettei ollut missään kuullut aikaisemmin näin yhtenäisesti soittanutta käyrätorviryhmää. Tämä osoitti minulle, että sektioharjoittelun merkitystä ei voi yliarvioida.³⁶⁸

Vaikka kapellimestari oli tyytyväinen käyrätorviryhmään, ensimmäisten konserttien keskieuropPALAINEN yleisö ja niitä arvostelleet kriitikot eivät liiemmin lämmenneet suomalaisorkesterille. Tämä johtui oletettavasti siitä, että ohjelmassa oli pelkästään Sibeliuksen teoksia. Yleisömäärien vähäisyys ja konserttien varaukselliset arvostelut osoittivat, että Sibeliuksen musiikki herätti saksankielisellä kulttuurialueella ristiriitaisia tunteita.³⁶⁹ Itä-Euroopassa vastaanotto oli huomattavasti lämpimämpi.³⁷⁰

Vaativimmissa orkesteritehtävissä Fransman ryhtyi käyttämään assistenttia 1960-luvun alussa.³⁷¹ Yleensä tehtävää hoiti Antero Kasper. Kun kaupunginorkesteri vuonna 1968 oli lähdössä kahden kuukauden mittaiselle Yhdysvaltain-kiertueelle, muusikot joutuivat perusteelliseen lääkärintarkastukseen. Siinä todettiin, ettei Fransmanin terveys ollut riittävän hyvä matkaa varten.³⁷² Hänen jättämisenensä pois kiertueelta oli varmasti järkevää, sillä matkan aikana orkesteri soitti Yhdysvalloissa 49 konserttia ja matkusti linja-autossa noin 10 000 km!³⁷³

Jorma Panulan kaudella 1965–1972 Fransman ehti soittaa kolme ja puoli vuotta ennen eläkkeelle jäämistään. Vasta näinä viimeisinä vuosina kaupunginorkesterin työmäärä alkoi olla sama kuin nykyisin. Oopperapalveluksen päätyttyä vuonna 1963 työaika väheni kahteenkymmeneenseitsemään tuntiin viikossa. Panula oli kapellimestarin toimeen astuessaan ilmoittanut, että konsertteja tuli vähentää huomattavasti. Hän olisi halunnut johtaa konsertin vain kerran kahdessa viikossa, jotta ohjelma olisi ehditty harjoittaa ”todella valmiiksi”.³⁷⁴ Konserttien määrää ei kuitenkaan vähennetty. Sen sijaan osa sinfoniakonserteista korvattiin sisällöltään ja kokoonpanoltaan kevyemmillä nuorisokonserteilla ja matineoilla.³⁷⁵

Työn rasittavuuteen vedoten kaupunginorkesterin muusikot olivat toistuvasti yrittäneet saada eläkeikärajansa laskettua. Kajanuksen kaudella vuonna 1926 he olivat esittäneet eläkeikärajaksi viittäkymmentäviittä vuotta. Musiikkilautakunta esitti puolestaan kaupunginvaltuustolle ikärajan laskemista kuuteenkymmeneen vuoteen, mutta tätäkään ei hyväksytty. Kun kaupungin virkasääntö vuonna 1931 ulotettiin koskemaan kaupunginorkesteria, eläkeikärajaksi tuli kuusikymmentäkolme vuotta.³⁷⁶ Ikäraja säilyi 1960-luvulle asti siitä huolimatta, että esityksiä sen alentamiseksi kuuteenkymmeneen vuoteen tehtiin useamman kerran.³⁷⁷ 1950-luvun lopulla muusikoiden fyysiset ja hermostoperäiset sairaudet olivat jo lisääntyneet huolestuttavasti ja pitkäaikaisten sairauslomien määrä oli huomattavan korkea.³⁷⁸ Fransman kertoi, kuinka vanheneminen vaikutti hänen suorituksiinsa ja mielialaansa:

Kyllä sitä nuorempana kun oli joku semmoinen soolonpätkä soitettavana niin kyllä sitä oli aika pollea kun oli silloin hyvässä kunnossa [...] nuorempana, niin oli semmoinen tunne että no nyt saatte kuulla [...]. Mutta aina sitten kun vanheni niin silloin tuli ansaitse huonommaksi, niin silloin sitä ei ajatellut sillä tavalla vaan silloin ajatteli että Herra auta nyt että se onnistuisi vielä. Se oli jo silloin mennyt... [...] Sehän on kaikkien soitattajien tauti että keuhkot laajenee. [...] sen huomaa vaan siitä, ettei jaksa pitää niin pitkiä ääniä enää vanhempana, sisäänhengityksessä ei saa niin paljon ilmaa sisään että se riittäisi pitempään.³⁷⁹

Vaativimpien virkojen haltijoilla, kuten äänenjohtajilla ei vielä tuolloin ollut mahdollisuutta siirtyä vähemmän vaativaan tehtävään samoin palkkaeduin kuten nykyisin on asianlaita. Kun kaupungin palkkalautakunta vuonna 1948 oli vastauksena muusikoiden palkankorotus- ja eläkeiän alentamisvaatimusten vain esittänyt kaupunginorkesterin viikottaisen työajan lisäämistä, musiikkilautakunta oli tuonut esiin muusikoiden työn rasittavuuden. Se vaati huomioitavaksi ”keskitetyn hermojäännityksen, jonka alaisena muusikko on sekä harjoituksissa että varsinkin julkisissa esityksissä ja joka aiheuttaa sen, että niin psyykillinen kuin fyysillinenkin voimankulutus aikayksikköä kohti on monin verroin suurempi kuin esim. monella toimistotyössä olevalla kaupungin viranhaltijalla”.³⁸⁰ Nämä perustelut eivät kuitenkaan tuoneet parannusta eläke-ehdoin. ”Keskitetty hermojäännitys” kuormitti ikääntyvää soolopuhaltajaa huomattavasti enemmän kuin nuorempia muusikoita. Fyysisten tai hermostollisten oireiden vuoksi vähemmän rasittavalle vakanssille siirtyminen olisi kuitenkin merkinnyt Fransmanille palkan alennusta. Tilanteeseen ei vaikuttanut se, että hän oli hoitanut äänenjohtajan tehtäviä ansiokkaasti vuosikymmenien ajan.

Fransman jäi eläkkeelle 60-vuotiaana vuonna 1969. Päätös puhaltajien eläkeiän alentamisesta oli tehty muutamaa vuotta aikaisemmin. Vasta viimeisenä työvuotenaan Fransman sai siirtyä soitattamaan käyrätorviryhmän matalia osuuksia entisiin palkkaeduin.³⁸¹ Ennen tätä hän oli saanut apua nuoremmalta kollegaltaan Antero Kasperilta, josta sittemmin tuli hänen seuraajansa soolokäyrätorvensoittajana. Kasper soitti Fransmanin puolesta ensimmäisen käyrätorven osuuksia vaativimmissa konserteissa, vaikka hänelle ei maksettu tehtävän mukaista palkkaa. Näin hän kertoi korvanneensa opettajalleen ilmaiseksi saamansa opetuksen.³⁸²

Fransmanin ura orkesterimuusikkona Helsingin kaupunginorkesterissa kesti yli neljäkymmentä vuotta. Tästä ajasta hän toimi noin kolmekymmentä vuotta soitinryhmänsä äänenjohtajana. Lähes koko tämän ajan Fransmanin työtaakka oli äärimmäisen raskas, sillä siihen kuului säännöllisen konserttitoiminnan lisäksi kolmekymmentäviisi vuotta kestänyt oopperapalvelu. Vaikka työ vei lähes kaiken vapaa-ajan, oopperassa soittaminen oli Fransmanille mieluista. Tähän vaikutti erityisesti 1930-luvulla suomalaisen oopperataiteen korkea taso. 1930-luvun suomalaisen orkesterikulttuurin nousukausi vauhditti Fransmanin uran taiteellista kehitystä. Ennen kaikkea se tarjosi hänelle tiukatahtista, ammattimaista koulutusta. Samalla vuosikymmenellä alkoivat merkittävät ulkomaiset kapellimestarivierailut. Sibeliuksen läsnäolo konserteissa ja hänen merkkipäiviensä juhlinta antoivat osaltaan Fransmanin orkesteriuran alkuvaiheelle jännitettä ja kansallista henkeä. Sodan jälkeen tunnelma oli toinen: Schnéevoigtin johtajakausi aika oli ohitse ja orkesterin taso laskenut sodan seurausten vuoksi.

Sota huononsi myös muusikoiden palkkatasoa, vaikka tilannetta yritettiin toistuvasti parantaa. Fransman pyrki koko 1940-luvun ajan vaikuttamaan orkesterimuusikkojen työoloihin ja palkkaukseen Suomen Muusikkojen liiton hallituksessa. Samaan aikaan hän koulutti omaa soitinryhmäänsä ja kasvatti sen yhteishenkeä. Tässä vaiheessa kaupunginorkesterin käyrätorviryhmään liittyneet uudet muusikot olivat kaikki hänen oppilaitaan. Äänenjohtajan tehtävässä Fransman kasvoi alansa arvostetuksi auktoriteetiksi sekä yleisön että muusikkokollegojen silmissä. Tämä oli vaatinut häneltä muun muassa orkesterimuusikoiden oikeuksien puolustamista kapellimestarien ylivaltaa vastaan.



Kaupunginorkesterin käyrätorvirymä 1950-luvulla (vasemmalta Toivo Iivarinen, Åke Fransman, Kalle Katrama ja Holger Fransman).

1950- ja 1960-luvuilla Fransmanin käyrätorvirymä säilytti vahvan identiteettinsä ja korkeatasoisen osaamisensa muuttuvassa orkesterikulttuurissa. Vaikka vaatimukset ja vertailu kansainvälisiin orkestereihin lisääntyivät, ryhmän esitykset saivat useasti tunnustusta ulkomaisilta kapellimestareilta. Tämä lisäsi Fransmanin arvovaltaa ja hänen kansainvälistä mainettaan. Soitinryhmänsä primuksena hän joutui kuitenkin kantamaan raskaan taakan vastatessaan lähes koko uransa ajan yksin vaativista soolo-osuuksista. Lisämiehitystä edes vaativimpiin Wagner-oopperoihin ei ollut saatavissa samaan tapaan kuin nykyisin. Tästä syystä orkesterityö aiheutti Fransmanille suuria henkisiä ja fyysisiä paineita 1960-luvulla.

Kaupunginorkesterin työoloja paransi ratkaisevasti vasta päätös Suomen Kansallisoopperan orkesterin perustamisesta vuonna 1963. Tämän uudistuksen tuomasta vapaa-ajasta Fransman ehti nauttia muutaman vuoden ajan. Viimeisiä työvuosia vaikeutti kuitenkin taistelu eläkkeestä, joka takasi lopulta kohtuulliset edut pitkän uran tehneelle soolopuhaltajalle. Ennen eläkkeelle lähtöään Fransman ehti vielä valmentaa tulevan seuraajansa, Antero Kasperin äänenjohtajan tehtävään. Tämä sai johtaakseen käyrätorvirymän, jonka soittokulttuuriin kuuluivat täsmällinen yhteissoitto, sointu puhutus ja wieniläisiä ihanteita jäljittelevä sointi.

- 1 Erkki Melartin (1875–1937) toimi Helsingin musiikkiopiston ja Konservatorion johtajana vuosina 1911–1936. Oppilasorkesterin johtajan tehtävää hän hoiti vuodesta 1914 lähtien.
- 2 Dahlström 1982: 103–105. Melartin teki aloitteen koulun liittämiseksi musiikkiopistoon sekä toimi keskeisenä neuvottelijana hankkeeseen osallistuneiden musiikki-instituutioiden välillä (Ranta-Meyer 2008: 50).
- 3 Kajanuksen vuonna 1885 perustaman orkesterikoulun historiasta ja opetuksesta ks. tarkemmin Ringbom 1932: 69–72; Suomalainen 1952: 104–106; Marvia & Vainio 1993: 110–112 ja Vainio 2002: 237–252.
- 4 Ranta-Meyer 2008: 33–34. Myös Melartin perusti orkesterinsa yhteiseen orkesterikouluun, joka toimi vuoteen 1917 asti. Koulun toiminnalla oli huomattava merkitys seuraavana vuonna perustetulle Viipurin musiikkiopistolle sekä sen myöhemmille korkeatasoisille tuloksille (Mt.: 43).
- 5 Tämä tapahtui vuonna 1909, jolloin orkesteri esitti Mahlerin sinfonian nro 2 *Andante*-osan (Salmenhaara 1991:146). Mahler oli käynyt Suomessa johtamassa Helsingin Filharmonian seuran orkesteria syksyllä 1907, mutta tuolloin ohjelmassa ei ollut yhtään hänen omaa teostaan (Ringbom 1932: 105).
- 6 Ringbom 1932: 62, 67, 102, 105, 106, 111, 112, 115, 116–117.
- 7 Yleensä Melartin johti vierailukonserteissa omia orkesteriteoksiaan (ks. myös Ranta-Meyer 2003: 125–127). Esimerkiksi Berliinin Filharmonikkoja hän johti sävellyskonsertissaan vuonna 1923 (Salmenhaara 1994: 305).
- 8 Helsingin musiikkiopiston vuosikertomus 1915–16, s. 22. Konsertissa kuultiin muun muassa Haydnin sinfonia nro 13 G-duuri ja Melartinin alkusoitto näytelmään *Prinsessa Ruusunen* (Dahlström 1982: 105).
- 9 Helsingin Konservatorion vuosikertomus 1926–27, s. 5–6 (sitaatti: Karvonen 1932: 166–167).
- 10 Ibid.
- 11 Marvia 1945: 356–357.
- 12 Leiviskä 1935: 30.
- 13 Melartin 1929: 7.
- 14 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 15 Ibid.
- 16 Luonnontorvien laajasta, noin neljän oktaavin äänialasta johtuen niiden osuudet jaettiin vielä wieniläisklassisen ajan orkesterissa ns. korkeisiin (ylä- ja keskirekisteri) tai mataliin (keski- ja matala rekisteri). Tämä johti myös käyrätorvensoittajien tyyppittelyyn joko ”korkean torven” tai ”matalan torven” soittajiksi. (Ks. tarkemmin Dauprat 1994: 6–17.)
- 17 Helsingin konservatorio. Kurssit 1931–1935. Sibelius-Akatemian kokoelma, SibA 5/201. Kansallisarkisto.
- 18 Helsingin Konservatorio. Konserttiohjelmat. SibA 6/51.
- 19 *Iltalehti* 14.5.1928.
- 20 Ibid.
- 21 Venttiilikäyrätorvelle kirjoitetut osuudet eivät enää jakautuneet korkeisiin ja mataliin, vaan sen soittajalta vaadittiin periaatteessa koko äänialan hallintaa. Soitin asetti myös uusia vaatimuksia sekä sormitekniikalle että dynamiikalle.
- 22 Helsingin Musiikkiopiston nimikirja, nro 2360.
- 23 Fransmanin mukaan häntä oli pyydetty avustajaksi kaupunginorkesteriin, koska joku vakituisista käyrätorvensoittajista oli sairastunut eikä kaupungista löydyntä ketään muuta. (Huldén 1996.)
- 24 Linnala 1967: 6–10.
- 25 Karlson 1990: 7.
- 26 Linnala 1967: 12. Kursivointi kirjoittajan.
- 27 Linnala 1967: 13–14.
- 28 *Muusikerilehti* 1924–1944. Kansallisarkisto. Filmikortit.
- 29 Suomen Musiikkiyliopisto ja Pohjoismainen Muusikkieriunioni pyrkivät yhdessä edistämään suomalaisten sotilassoittajien liittymistä ammattiliittoon. Toisin kuin muissa Pohjoismaissa, he olivat kuitenkin hyvin haluttomia järjestäytymään 1920-luvulla (Linnala 1967: 59, 78).
- 30 Heino valittiin Suomen Musiikkiyliopiston ensimmäisen paikallisosaston, Turun osaston, ensimmäiseksi puheenjohtajaksi vuonna 1919. Linnala puolestaan nimitettiin liiton hallitukseen toukokuussa 1926. (Linnala 1967: 11.)
- 31 *Uusi Suomi* 5.12.1926, nimimerkki ”L. I:nen” (Lauri Ikonen).
- 32 Armas Järnefelt (1869–1958) teki pääasiallisen elämäntyönsä Ruotsissa, missä hän toimi Tukholman kuninkaallisen oopperan kapellimestarina vuodesta 1905 lähtien. Tätä ennen hän oli työskennellyt Magdeburgin, Breslaun ja Düsseldorfin oopperoissa. (Salmenhaara 1996a: 53–55.)
- 33 Tämä tapahtui vuosina 1904–1909 ennen Kotimaisen Oopperan perustamista. Kansallisteatteri oli toiminut oopperanäyttämönä myös sellaisille teoksille kuin Puccinin *Tosca*, Bizetin *Carmen*, Weberin *Taika-ampuja*, Tšaikovskin *Eugen Onegin* ja Mozartin *Don Giovanni*. (Lampila 1997: 91–103.)
- 34 Orkesterimuusikkoja edustivat klarinetisti Kusti Aerila, huilisti Michele Orlando, konserttimestari Arvo Hannikainen sekä harpisti Väinö Hannikainen. Muita vieraita olivat mm. säveltäjät Jean Sibelius, Erkki Melartin, Selim Palmgren ja Leevi Madetoja sekä kapellimestarit Armas Järnefelt, Leo Funtek, Tauno Hannikainen, Toivo Haapanen, Boris Sirob (Sirpo) sekä Nikolai van Gilse van der Pals. (Juhlapäivällisten istumajärjestys, Helsingin kaupunginorkesterin arkisto, Nils-Eric Ringbomin kansio.)
- 35 Matti Huttunen on nimittänyt tilaisuuksia ”kansallisiksi sinfoniakonserteiksi”. Hän on tarkastellut näiden konserttien perinnettä ja sen muuttumista (Huttunen 1998: 89–90; Huttunen 1999: 271–275). Sibeliuksen vetäytyttyä julkisuudesta vähän ennen Kajanuksen 70-vuotiskonserttia kansallisten sinfoniakonserttien joukkoon voidaan laskea kuuluviksi Kajanuksen 75-vuotisjuhlakonsertti 2.12.1931 sekä Kalevalan 100-vuotisjuhlakonsertit Helsingissä helmi–maaliskuussa 1935.
- 36 *Velisurmaaja* (1915) ja *Adagio* (189?) on sävelletty jousiorkesterille. *Sinfonieta* B-duuri (1915) on kirjoitettu orkesterille, jossa on kaksinkertaiset puupuhalltimet ja kolme käyrätorvea. Konsertissa esitetyistä teoksista vain *Aino* (1885) on sävelletty suurelle orkesterille. (Kajanuksen teosluettelo: Laaksamo 2002; Vainio 2002: 478.)
- 37 Vainio 2002: 194. *Aino* on ensimmäisiä sinfonisia teoksia, jossa käytettiin suomalaiskansallisia mytologisia elementtejä. *Ainon* kuultuaan myös Sibelius innostui Kalevalasta ja otti siitä aiheen ensimmäiseen sinfoniseen teokseensa *Kullervo* (1892) (Ekman 1935: 88–89).
- 38 Kuusisto 1965: 178. Erkki Salmenhaaran mielestä *Aino* on ”puhtaimpia wagneriaanisista teoksista suomalaisessa musiikissa” (Salmenhaara 1996a: 49).
- 39 *Suomen Musiikkilehti* 1/1927: 6. Nimimerkki ”M. P.” (Martti Paavola).
- 40 Sitaatti: Salmenhaara 1996a: 49.
- 41 Vuonna 1924 tehdyn sopimuksen mukaan käyrätorven äänenjohtaja Albert Köheli oli ”vapautettu avustuksesta operettinäytännössä” (Helsingin kaupungin musiikkilautakunta, taiteilijasopimukset. Helsingin kaupunginarkisto). Orkesterin konserttimestarit ja sooloesittelijät oli puolestaan vapautettu oopperatyöskentelystä (Vainio 2002: 529).
- 42 Kaupunginorkesterissa aspiranttina toimi muun muassa käyrätorvensoittaja Pekka Sergin vuosina 1923–24 (Helsingin kaupungin musiikkilautakunta, taiteilijasopimukset). Aspiranttien osavuotinen palkkaus poistettiin 1930-luvun alussa (Vainio 2002: 476).
- 43 Helsingin kaupunginorkesterin ja Ruotsalaisen teatterin yhteistyö oli alkanut jo orkesterin perustamisen jälkeen 1880-luvulla. Yhteistyösopimuksen mukaan kaupunginorkesteri oli mukana kaikissa teoksissa, joissa tarvittiin orkesterimuusikkia. (Vainio 2002: 180.)
- 44 Suomen Muusikeriliiton, Suomen Säveltaiteilijaliiton, Suomen Näyttelijäliiton ja Finlands Svenska Skådespelareförbundetin kirjelmä valtioneuvostolle 2.4.1920 (sitaatti: Linnala 1967, 26–27).
- 45 Vuolio 1995: 140. Esimerkiksi Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan kapitulanttikersantti Josef Kaartinen sai vuonna 1925–26 palkkaa 690 markkaa kuukaudessa, mikä on nykyrahassa noin 200 euroa. (Sota-arkisto, SVK:n soittokunnan kapitulanttien luettelo vuodelta 1925.)
- 46 Suomalaisia orkesterimuusikoita hakeutui Viron, Latvian, sekä Inkerissä sijaitsevan Oranienbaumin ja Kievin kylpyläorke-

- terehin. Myös kotimaassa toimi kesäisin pieniä kylpylörkestereita Savonlinnassa, Heinolassa, Naantalissa ja Turussa. (Suomalainen 1952: 188.)
- 47 Linnala 1967: 68–69. Vuonna 1930 elokuvateatterit olivat työllistäneet jopa kaksi kolmasosaa maan kaikista muusikoista. Pekka Jalkasen mukaan mykkäelokuvat tarjosivat vuosittain työtä noin sadalle muusikolle vuosien 1921–1932 aikana (Jalkanen 1989: 46).
- 48 Vuonna 1927 Suomen Yleisradion palvelukseen kiinnitettiin yhte, johon kuului kymmenen muusikkoa. Syksyllä 1929 se oli jo kasvanut 21-henkiseksi orkesteriksi. (Maasalo 1980: 15, 46.)
- 49 Toivo Iivarinen liittyi Helsingin kaupunginorkesteriin vuonna 1932.
- 50 Tapani 1996: 2.
- 51 Tehtävää jatkoi 22-jäseninen Helsingin Teatteriorkesteri, joka perustettiin 2.10.1930. Sen palveli kaikkia pääkaupungin puheteattereita. (Linnala 1967: 71–73.) Orkesteri piti myös sinfoniakonsertteja ja koululaiskonsertteja sekä esiintyi radioissa ja erilaisissa kulttuuritilaisuuksissa. Helsingin Teatteriorkesterista ks. tarkemmin Jalas 1981: 91–94.
- 52 Lampila 1997: 282. Ooppera sai Aleksanterin teatterin käytönsä vuonna 1919. Rakennus oli valmistunut vuonna 1879.
- 53 Hannu Heikkilän laatimat Suomalaisen Oopperan ja Suomen Kansallisoopperan esitystilastot vuosilta 1928–1963. Leena Heikkilän arkisto.
- 54 Marvia & Vainio 1993: 401.
- 55 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 56 Lampila 1997: 282. Ensi-iltojen määrää vähennettiin ja oopperien sekä baletin osuutta lisättiin. Orkesterin työ ei kuitenkaan vähentynyt. Näytäntöjä oli huomattavasti enemmän kuin edeltävän nousukauden aikana, sillä kaudella 1931–32 ohjelmistossa oli 23 oopperaa, 3 operettia ja 8 balettia. Näytäntöjä oli yhteensä 167. (Hannu Heikkilän laatimat Suomalaisen Oopperan ja Suomen Kansallisoopperan esitystilastot vuosilta 1928–1963. Leena Heikkilän arkisto.)
- 57 Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kirje Suomalaisen Oopperan johtokunnalle 17.1.1931.
- 58 Philip 1992: 231.
- 59 Nämä ehdot oli merkitty kaupunginorkesterin muusikoiden välikirjoihin vuodesta 1918 lähtien. (Linnala 1967: 42.)
- 60 Kaupunginorkesterin intendentin Ernest Pingoudin kirje Suomalaisen Oopperan johtokunnalle 23.12.1930 (Johtokunnan pöytäkirjat. Suomen Kansallisoopperan arkisto).
- 61 Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan kirje Suomalaisen Oopperan johtokunnalle 17.1.1931.
- 62 Kuuluisin esimerkki siitä, kuinka oopperamusikista ”adopoitu” laulava esitelmätyyli on vaikuttanut orkesterin sointityyliin on vuonna 1830 perustettu Wienin Filharmonikot. Sen perustajajäsenet olivat hoviopperan muusikoita ja aina nykypäivään asti orkesterin päätteävää on ollut soittaa oopperassa. (Wieniläisen sointityylin historiasta ja erityispiirteistä ks. esim. Heikkilä 1999: 38–50; Heikkilä 2004: 25–29.)
- 63 Lampila 1997: 219–225. Näytäntökaudella 1930–1931 Puccinin oopperoita oli ohjelmistossa kokonaista kuusi kappaletta: *La Bohème*, *Gianni Schicchi*, *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut* ja *Tosca* (Hannu Heikkilän laatimat Suomalaisen Oopperan, myöh. Suomen Kansallisoopperan, esitystilastot vuosilta 1928–1963. Leena Heikkilän arkisto).
- 64 Hannu Heikkilän laatimat Suomalaisen Oopperan, myöh. Suomen Kansallisoopperan vierailijatilastot. Eugenio Giraldoni (1871–1924) oli aikansa kuuluisimpia laulajia, ja Puccini oli itse valinnut hänet esittämään Scarpiaa oopperansa *Tosca* kantaesityksen Roomassa vuonna 1900 (Lampila 1997: 471). Toisin kuin Hannu-Ilari Lampila mainitsee (Lampila 1997: 271), Giraldoni ei kuollut Helsingissä vaan Terijoenla vuonna 1924. Hänet on haudattu Helsingin ortodoksiselle hautausmaalle Hietaniemeen.
- 65 Giraldonin artikkeli ilmestyi *Corriere di Milanossa* lokakuussa 1922. Artikkelin siteraukset: Lampila 1997: 269–270.
- 66 Slovenialainen Leo Funtek (1885–1965) kiinnitettiin oopperaan vuonna 1925 ja hän toimi laitoksen ensimmäisenä kapellimestarina 1950-luvulle asti (Lampila 1997: 187).
- 67 Helsingin Orkesteriyhdistys soitti 3.10.1882 ensimmäisessä konsertissaan Kajanuksen johdolla Beethovenin sinfonian nro 5 c-molli. Kajanus oli vuosien saatossa johtanut Beethovenin sinfonioita usein myös kokonaisina sykleinä. Näin oli tapahtunut soitantokausilla 1895–1896, 1904–1905, 1918–1919, syksyllä 1920 sekä kaudella 1927–1928. Soitantokausien 1924–1926 aikana Kajanus johti lisäksi järjestyksessä sinfoniat 1–6 ja 8, joista muodostui ajallisesti laajempi, mutta kesken jäänyt sykli. (Ringbom 1932: Liite B. Luettelo Helsingin kaupunginorkesterin konserteista 1881–1932.)
- 68 Vainio 2002: 280–281, 288.
- 69 Suomalainen 1952: 268.
- 70 Tästä kertovat selvästi ne reaktiot, joita Georg Schnéevoigtin uudentyyliset Beethoven-tulkinnat aiheuttivat (ks. esim. Marvia & Vainio 1993: 439).
- 71 Musiikkilautakunta oli jo vuonna 1930 ilmoittanut Kajanukselle, että se toivoi hänen eläkkeelle siirtymistään (Marvia & Vainio 1993: 389, 408).
- 72 Suomalainen 1952: 269.
- 73 Ensiesityksessä oli 125 esiintyjää ja se sai Helsingissä niin riemukkaan yleisövastaston, että teos uusittiin vielä kahdessa konsertissa (Ringbom 1932: 58–60). Seuraavan kerran Kajanus johti sinfonian vuonna 1892, jolloin se niin ikään uusittiin. Vuosina 1896 ja 1905 hän johti sinfonian nro 9 kolmessa peräkkäisessä konsertissa ja vuonna 1907 hän valitsi teoksen orkesterin 25-vuotisjuhlakonsertin päänumeroksi. Vuonna 1919 sinfonian esitettiin jopa neljässä konsertissa peräkkäin. Vielä 1920-luvulla Kajanus johti sen viisi kertaa. (Ringbom 1932: Liite B. Luettelo Helsingin kaupunginorkesterin konserteista 1881–1932.)
- 74 Salonen 1979: 14; Fransman, haastattelu 1979/I.
- 75 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 76 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 77 Fransman Holger, haastattelu 1982; haastattelu 1986/IV.
- 78 Fransman Holger, haastattelu 1982.
- 79 ”Hans största dygd som orkesterdirigent är pieteten för de mästare han tolkar och stråfvandet att styltreget reproducera dem. [...] De [tolkingar] framstå ofta med en märkvärdigt plastisk-målerisk kraft. Formerna framträda plastiska, de musikalska bilderna med en stämning, en färg och en doft, som endast mästars dukar ega.” (Flodin 1900: 27–28).
- 80 Kajanuksen suurpiirteisyydestä yksityiskohtien suhteen on maininnut muun muassa Jussi Jalas, joka oli nuorena kuunnellut hänen johtamiaan konsertteja (Jalas 1988: 55).
- 81 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 82 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 83 Victor Massow kuoli ensimmäisen Beethoven-konsertin jälkeenä päivänä 29.4.1932.
- 84 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 85 Ibid.
- 86 *Helsingin Sanomat* 29.5.1932.
- 87 *Suomenmaa* 31.5.1932, nimimerkki ”O. I–n.” (Olavi Ingman).
- 88 50-vuotisjuhlakonsertin jälkeen Kajanus pyysi eroa 1.6.1932 lähtien (Marvia & Vainio 1993: 408).
- 89 Suomalainen 1952: 10.
- 90 Kapellimestareita, jotka olivat pyrkinet edistämään tätä käytäntöä jo 1900-luvun alussa, olivat Charles Lamoureux Pariisissa, Gustav Mahler Wienissä, Artur Nikisch Leipzigin, Willem Mengelberg Amsterdamin ja Arturo Toscanini Milanossa (Philip 1992: 232).
- 91 Philip 1992: 231–232.
- 92 Suomalainen 1952: 215.
- 93 Von Bülow oli Kajanuksen suosikkikapellimestari. Matti Vainion mukaan Kajanus sai von Bülowilta lisäoppia orkesterinjohtotaitoihinsa Berliinissä 1890 (Vainio 2002: 71–72).
- 94 Kajanus oli opiskellut jonkin aikaa Pariisissa, missä hänen sävellyksenopettajanaan toimi norjalainen Johan Svendsen (Vainio 1992: 105–106).
- 95 Näitä olivat mm. Stravinskyn *Loiseau de feu* (*Tulilintu*) ja *Pulcinella*, Honeggerin *Pacific 231*, Ravelin *La Valse* ja *Daphnis et Chloë* sekä Respighin *Pini di Roma* (*Rooman pinjat*). Nuoremista suomalaisista säveltäjistä Kajanus näyttää pitäneen eniten

Madetojasta, mutta hän johti myös Kuulaa, Aarre Merikantoa, Pingouidia, Mielckkiä, Furuuhelmiä ym. (Ringbom 1932: Liite B. Luettelto Helsingin kaupunginorkesterin konserteista 1881–1932).

96 Kajanuksen ajattelua kuvaa hänen suhtautumisensa Aarre Merikannon sävellykseen *Pan*, jota hän kieltäytyi johtamasta sillä perusteella ettei ”ymmärtänyt sen soinnutusta”. Säveltäjälle hän pahoitteli olevansa liian vanhanaikainen ja esteettiseltä näköpiiriltään ”ehkä liian ahdas” (Kajanuksen Merikannelle kirjoittama päiväamäätön kirje, sitaatti: Vainio 2002: 587–588). Myös oman aikansa sinfonioihin Kajanus suhtautui kriittisesti, eikä hyväksynyt niitä ”kakofoniaa” teoksia, joita ”herrat taidebolsevikit” sävelsivät (Suomalainen 1952: 213–214).

97 Tawaststjerna 1989/I: 125.

98 Seitsemännän sinfonian kantaesitys oli Tukholmassa 23.4.1924 säveltäjän johdolla. Kajanus puolestaan johti teoksen Suomen ensiesityksen kaupunginorkesterin konsertissa keväällä 1927. Samassa tilaisuudessa kuultiin *Tapiola* ensi kertaa Suomessa. (Tawaststjerna 1989/V: 264, 266.)

99 Ekman 1935: 117–118.

100 “[...] han kan vara storartad. Han kan i sina bästa stunder få detta starka, nervösa grepp på musiken, som oemotsändligt rycker åhöraren med sig.” (”Robert Kajanus om Sibelius och hans musik.” *Hufvudstadsbladet* 4.3.1928.)

101 Tawaststjerna 1989/V: 171.

102 Jalas 1988: 55, 63.

103 Sibeliuksen päiväkirjamerkintä 6.3.1912: ”Dessutom har ju verkligen min utveckling som komponist skett i hägnat af Filharmoniska orkesteren. Så att säga. Et cum grano salis.” (Dahlström 2005: 129.)

104 Sibeliuksen kirje professori Uno Wasastjernalle keväällä 1930 (sitaatti: Suomalainen 1952: 208). Säveltäjä viittasi tässä kirjjeessä tosin vain ensimmäiseen sinfoniaansa, mutta kertoi toivovansa, että levy-yhtiö ”vakuuttautuisi prof. Kajanuksen myötävaikutuksesta” myös muiden levytettävien teosten kohdalla. (Ibid.)

105 Suomalainen 1952: 210. Kajanus levytti Lontoossa touko-kuussa 1930 sinfoniat nro 1 ja 2 sekä kaksi osaa *Karelia-sarjasta*. Kesäkuussa 1932 olivat vuorossa sinfonia nro 3, sinfonia nro 5, *Pohjolan tytär* sekä *Tapiola*. Kuultuaan nämä levytykset Sibelius oli sitä mieltä, että kaksi ensimmäistä sinfoniaa olivat onnistuneet parhaiten, mutta että ne antoivat Kajanuksesta tulkitsijana vain kalpean käsityksen (Levas: 1986: 388).

106 Fransmanin mukaan Kajanus oli esiintyessään hienostunut ja rauhallinen (Fransmanin haastattelumuistiinpanot 1982); Sibelius puolestaan kuvasi päiväkirjassaan 8.3.1912 Kajanusta epätavalliseksi ihmiseksi ja ”omituisiksi hengeksi tai demoniksi”. (”En egendomlig ande eller dämon! Någon vanlig människa är han ej.”) (Dahlström 2005: 130.)

107 Jalas 1988: 55.

108 Kajanuksen kykyyn säilyttää jatkuvuuden tunne musiikissa tempon ja dynamiikan avulla kiinnitti huomiota Robert Layton, joka tämän Sibelius-levytyksiin tutustuttuaan vakuuttui kapellimestarin ”täydellisestä identifioitumisesta säveltäjän estetiikkaan” (Layton 1965: 47). Myös jotkut myöhemmät kriitikot ja tutkijat ovat huomanneet Kajanuksen taitavan ja persoonallisen tempojen käsittelyn. Ruotsalainen Hans Wolf kuvailee Kajanuksen tempoja: ”Usein hän saa tavallista hitaammalla tempolla aikaan odottamatonta ilmaisullista rikkautta [...]. Jatkuvasti esiintyy spontaaneja tempomuutoksia ja välitöntä rikkautta, mikä on tervetullut vastakohta hienostelevammalle Sibelius-käsitteelle.” (”Ofta får han fram en tidigare onad uttrycksfullhet genom ovanligt långsamma tempom [...] Genomgående finner man spontana tempoförändringar och en omedelbar friskhet, en välgörande kontrast tillen mera parfymerad Sibelius-uppfattning.”) (*Dagens Nyheter* 3.3.1975, sitaatti: Ringbom 1981: 25.) Kajanuksen visuaalisesta ajattelusta Sibeliuksen sinfonioiden kohdalla ks. myös Suomalainen 1952: 207–208.

109 Klemetti, Armi 1963: 91; Suomalainen 1952: 201–202. Kajanuksen mukaan levytysten epätarkkuuksiin vaikutti eniten se, ettei hän saanut niitä varten tarpeeksi harjoituksia (Jalas 1988: 63).

110 Vertailtu 1900-luvun varhaisten äänilevyjen ja 1800-luvun kirjallisten dokumenttien välillä osoittavat, että sekä mainittujen elementtien käyttötapaa että merkitys poikkesivat oleellisesti

nykyajan esittämistyylillä. Ne olivat kuitenkin keskeinen osa ajan orkesteritraditiota ja musiikillista ajattelua. Tämä on otettava huomioon, kun arvioidaan varhaisia levytyksiä 2000-luvun näkökulmasta. (Philip 1992: 239–240.)

111 Esittämistradition muutokseen vaikutti myös soittimien kehitys. Jousisoittimissa teräskielet yleistyivät, puuhuilut vaihtuivat metallisiin ja käyrätorvet kehittyivät leveäporausiksi kaksioistorviksi (Philip 1992: 229, 233).

112 Kriittikö tuli sekä säveltäjien että muusikoiden taholta. Muun muassa nimetön ”Joukko suomalaisia muusikkereita” kirjoitti aiheesta vetoomuksen *Uuteen Suomeen* syksyllä 1924. (Marvia & Vainio 1993: 375–376.)

113 Kajanus ilmeisesti katsoi sävellyskonserttien tuovan riittävän hyvin esiin uusia suomalaisia orkesteriteoksia. Näissä konserteissa vallitsi kuitenkin tietty hierarkia. Sibeliuksen sävellyskonsertit kuuluivat Helsingin kaupunginorkesterin ”virallisiin” konsertteihin, mutta muut säveltäjät joutuivat anomaan kaupungin musiikkilautakunnalta oikeutta vuokrata orkesteri sävellyskonserttejaan varten. Siihen heidän oli esitettävä kahden musiikkilämän auktoriteetin lausunnot musiikkiansa taiteellisesta tasosta. Säveltäjät johtivat yleensä itse sävellyskonserttinsa, joita pidettiin 1914–32 välisenä aikana noin viisiikymmentä. 1930-luvulla konserttien määrä alkoi vähentyä ja 1950-luvulla ne loppuivat kokonaan. (Marvia & Vainio 1993: 367–368.)

114 Marvia & Vainio 1993: 386, 389.

115 Vainio 2002: 591.

116 Päätösvalta siirtyi musiikkilautakunnalle orkesterin kunnallistamisen yhteydessä.

117 Ringbom 1932: 90–92.

118 Tukholman filharmoninen orkesteri perustettiin vuonna 1902, Oslon filharmoninen orkesteri vuonna 1919 ja Tanskan radion sinfoniaorkesteri (Tanskan kansallisorkesteri) vuonna 1925.

119 Erickson 1984: 4. Georg Schnéevoigt (1872–1947) oli syntynyt Viipurissa. Hänen saksalaissyntyinen isänsä oli tullut Hollannista Viipurin venäläisen soittokunnan kapellimestariksi. Schnéevoigtin äiti oli suomalainen. Myöhemmin perhe muutti Tampereelle, missä Georg Schnéevoigt kävi jonkin aikaa suomenkielistä koulua. (Aaltoila 1958: 344, 355.)

120 Ranta 1960: 365. Sellistinä Schnéevoigt piti soolokonsertteja sekä kotimaassa että Ruotsissa, Tanskassa, Saksassa ja Venäjällä 1890-luvulla. (Erickson 1984: 39.)

121 Kaim-orkesteri (nyk. Münchenin Filharmonikot) oli saanut nimensä perustajansa Franz Kaimin mukaan. Tämän orkesterin kanssa Schnéevoigt teki vuosina 1903–1908 laajoja kiertueita Saksassa, Itävallassa, Sveitsissä, Italiassa ja Belgiassa, esiintyen yhteensä 125:ssä kaupungissa. (Haffner 1997: 96–97; Erickson 1984: 47–49.)

122 Schnéevoigt toimi Riiassa kesäkuusina 1901–1909 sekä 1912–1913 sekä talvikausina 1901–1902 ja 1910–1914 (Ranta 1960: 364). Vuosina 1929–1931 Schnéevoigt toimi Riian Kansallisopperan kapellimestarina (Erickson 1984: 73). 1930-luvulla hän vieraili lisäksi Riian musiikkiakatemian kapellimestariluokan opettajana (Elmar Zemowitch, Latvian musiikkimuseon johtaja, suullinen tiedonanto 2006).

123 Ranta 1960: 364.

124 Erickson 1984: 8–9, 23, 110.

125 ”Orkesterisodaksi” kutsuttuun ajanjaksoon aikaan Helsingissä toimi vakituisesti kaksi orkesteria, Kajanuksen Filharmonisen Seuran orkesteri sekä Helsingin Sinfoniaorkesteri, jonka johtajaksi Schnéevoigt kutsuttiin. Taiteellisen ja valta-asemaan liittyvän kilpailun ohella Kajanus ja Schnéevoigt joutuivat kielipolitiikan pelinappuloiksi (Suomalainen 1952: 169, 172–176, 254–258). (Kahden orkesterin kaudesta ks. tarkemmin Salmenhaara 1996a: 266–276; Vainio 2002: 439–451, 453–459; Jyrkiäinen: 1999 sekä Helsingin Sinfoniaorkesterista lisäksi Marvia & Vainio 1993: 331–342; Erickson 1984: 54–59.)

126 *Hufvudstadsbladet* 6.3.1931.

127 Marvia & Vainio 1993: 416. Eräät Schnéevoigtin suunnitelmista uudistuksista toteutuivat yli puoli vuosisataa myöhemmin. Hän esitti jo vuonna 1930, että Helsingiin pitäisi saada uusi, suuri oopperatalo, sillä ”nykyiset työolosuhteet eivät anna mahdollisuutta todelliseen kehitykseen” (*Hufvudstadsbladet* 6.3.1931).

- 128 Kolmannen käyrätorven velvollisuus soittaa tarvittaessa ensimmäisen käyrätorven osuuksia ilmenee Andreas Saarman työsuopimuksesta vuodelta 1925 (Helsingin kaupunginorkesterin taiteilijasopimukset, Helsingin kaupunginarkisto). Taiteilijasopimuksissa on aukkoja vuosien 1928 ja 1931–32 kohdalla, mutta todennäköisesti Saarman siirtyi soittamaan ensimmäistä käyrätorvea päätömisesti vuonna 1928, jolloin Victor Massow kiinnitettiin kolmannen käyrätorven soittajaksi (Ringbom 1932: 91).
- 129 Schnévoigt oli johtanut Mahlerin sinfoniaita Suomessa aiemminkin. Helmikuussa 1913 Helsingin Sinfoniaorkesteri oli soittanut hänen johdolla sinfonian nro 4 G-duuri. Samana vuonna oli soitettu myös sinfonia nro 5, tosin lyhennytyssä muodossa. Vuonna 1916 Helsingin kaupunginorkesteri soitti Schnévoigtin johdolla teoksen *Das Lied von der Erde*. (Erickson 1984: 54–55, 57–58.)
- 130 Helistö 2005: 186–187.
- 131 *Uusi Suomi* 1.10.1932, nimimerkki ”H. K.” (Heikki Klemetti).
- 132 Konserttijaksoa oli edeltänyt Schnévoigtin 60-vuotisjuhalkonsertti, jota kuvailtiin päivänankarin ”kapellimestaritaiteen universaaliksi riemujuhlaaksi” (*Helsingin Sanomat* 11.11.1932, Uno Klami). Sen ohjelmassa olivat Tšaikovskin sinfonia nro 4, Richard Straussin *Tod und Verklärung* sekä Franckin *Variationes symphoniques* pianolle ja orkesterille. (Marvia & Vainio 1993: 435–436.)
- 133 Johtajakautensa alussa Schnévoigt oli vakuuttanut lehdistölle, että hän ottaisi jokaisen konserttiin ainakin yhden suomalaisen orkesteriteoksen (*Uusi Suomi* 3.9.1932).
- 134 Salmenhaara 1996a: 223–224.
- 135 *Helsingin Sanomat* 19.11.1932, nimimerkki ”U.K.-i.” (Uno Klami).
- 136 Salmenhaara 1996b: 360.
- 137 Salmenhaara 1996b: 218.
- 138 Aikaisemmin esimerkiksi salonki- ja torvimusiikilla oli ollut sekä taiteellinen että viihteellinen funktio, ja näiden musiikinlajien parissa toimi paljon sinfoniaorkesteriden muusikoita (Salmenhaara 1996b: 388, 394).
- 139 Salmenhaara 1996b: 409–410. Ennen 1930-lukua Pohjoismaiden pääkaupungeista ainoastaan Tukholmassa ja Kööpenhaminassa sekä niiden lisäksi Leningradissa modernin musiikin asema oli vakiintunut. Sitä vahvistivat osaltaan säveltäjävierailut. Oslossa ja Helsingissä uutta musiikkia esitettiin 1920-luvulla huomattavasti vähemmän. (Maasalo 1981: 91–92.)
- 140 Schnévoigtin rivakasta tyylistä saa käsityksen filminpätkästä, jossa hän johtaa Sibeliuksen *Finlandiaa* Queen’s Hallissa vuonna 1934 (Gronow 1992). Haapasen johtamista esityksistä sen sijaan on säilynyt hyvin vähän soivia dokumentteja. Debyyttikonsertsaan vuonna 1920 hän kuitenkin herätti huomiota ”terveellä tempoaistillaan, dynaamisen käsittelyn kohtuullisuudella ja jaksoituk-sellisella selkeydellä” (Heikki Klemetti, *Uusi Suomi* 14.10.1920.).
- 141 1930-luvulla nopeita osat esitettiin usein huomattavan nopeasti, jolloin kontrasti niiden ja hitaiden osien välillä oli suurempi kuin nykyisin. Sibeliuksen sinfonioiden nro 5 ja 7 tempojen tulkinnoista varhaisilla äänilevyillä ks. tarkemmin Philip 1992: 33–35.
- 142 Kaupunginorkesterin sinfoniakonsertteja oli kuultu säännöllisesti suorina lähetyksinä radiosta vuodesta 1927 lähtien. Kansankonsertteja alettiin radioida vuodesta 1929 alkaen. Vuosina 1927–1928 kaupunginorkesteri oli lisäksi mukana kahdessakymmenessäviidessä suorassa radioinnissa, jotka lähetettiin Suomalaisesta Oopperasta. 1920-luvulla radiointeihin ei suhtauduttu pelkästään myönteisesti, sillä niiden arveltiin karkottavan yleisöä konserteista. Muusikot eivät myöskään hyötynet radioinneista rahallisesti, sillä niistä saadut korvaukset kuittasi musiikkilautakunta. (Marvia & Vainio 1993: 404–406.)
- 143 Maasalo 1980: 274.
- 144 *Helsingin Sanomat* 5.5.1933, nimimerkki ”U. K.-i.” (Uno Klami); Marvia & Vainio 1993: 437–438.
- 145 Maasalo 1980: 79, 298.
- 146 Marvia & Vainio 1993: 447; Maasalo 1980: 75.
- 147 Maasalo 1980: 78.
- 148 Levytykset tuotti *The Gramophone Company*. Musiikki tallennettiin suoraan levyille, sillä ensimmäiset nauhoituslaitteet saatiin studioihin vasta vuonna 1935 (Erickson 1981: 85). Sinfoniaa nro 4 ja *Luonnotarta* (solistina Helmi Liukkonen) ei tuolloin kuitenkaan julkaistu. Syyksi on esitetty esim. Layton 1976; Wehrung 1991), ettei säveltäjä olisi hyväksynyt Schnévoigtin tulkintaa (ks. myös Ahlen 2009: 165–166). Sibelius oli itse valinnut sinfonian nro 4 levytettäväksi (Tawaststjerna 1988/V: 345) ja Schnévoigt oli johtanut teoksen kaupunginorkesterin konsertissa Helsingissä vain kuukautta ennen matkaa. Siksi hänen tulkintansa oli mitä ilmeisimmin säveltäjän tiedossa jo ennen sen levyttämistä. Fransman on maininnut tämän kirjoittajalle toisen syyn. Sen mukaan Schnévoigt ei ollut antanut lupaa sinfonian konserttiesityksen julkaisemiseen, koska siinä oli sattunut joutain virheitä. Sinfonia nro 4 ja *Luonnotar* julkaistiin LP-levynä vasta vuonna 1976 (EMI World Records Retrospect SH237). Schnévoigtin johtamaa sinfonian nro 6 levytystä sen sijaan pidettiin 1940-luvun alussa USA:ssa tehdyssä vertailussa yhtenä tuon ajan parhaista Sibelius-levyistä (Hall 1940).
- 149 Noin minuutin mittainen otos on nähtävissä Yleisradio TV 1:n tuottamassa ohjelmassa *Äänilevymuistoja. Suomalaisen äänilevyn historia* (Gronow 1992).
- 150 Orkesterin konserttimestarin Arvo Hannikaisen mukaan (Hannikainen 1934: 138).
- 151 *The Daily Telegraph* 2.6.1934 (sitaatti: Marvia & Vainio 1993: 460); *The Morning Post* (sitaatti: *Svenska Pressen* 30.5.1934).
- 152 *The Morning Post* 30.5.1934 (sitaatti: Marvia & Vainio 1993: 459).
- 153 *The Evening News* 30.5.1934 (sitaatti: Marvia & Vainio 1993: 459).
- 154 Schnévoigtin haastattelu *Suomen Musiikkilehdessä* touku-kuussa 1934. Kaupunginorkesterin Lontoon-matkasta ks. tarkemmin Marvia & Vainio 1993: 453–461; Helistö 2005: 187–193.
- 155 Schnévoigtin haastattelu *Svenska Pressenissä* 11.6.1934.
- 156 Gronow 1992.
- 157 Hannikainen 1934: 136.
- 158 Kaupunginorkesterin konserttiohjelmat Lontoossa, Helsingin kaupunginarkisto.
- 159 Marvia & Vainio 1993: 456.
- 160 *Suomen Musiikkilehti*, toukokuu 1934: 109.
- 161 Jousisoittajien istumajärjestyksessä kahden hengen yksiköitä kutsutaan ”pulteiksi”.
- 162 ”[...] sag han att: 'Fär jag höra första pult i första violin.' Jo, de spelte. 'Fär jag höra andra pulten. Jaha, i morgon fortsätter vi, jag tar igenom [...] alla pulter, alla, hela stråkensemblen tar vi igenom. Så att ni vet vad som händer i övermorgon och så...'. Och då tog orkestermedlemmarna, som aldrig tar sina noter hem och övar [...] då tog de alla i smyg och under rocken satte de sina stämmor och [gick] hem o öva.” (Franck 1986.)
- 163 Erickson 1984: 30–31. Schnévoigt johti Los Angelesin Filharmonikkoja vuosina 1927–29. Hän vieraili lisäksi Bostonin Sinfoniaorkesterin johtajana vuonna 1924 (*Suomen Musiikkilehti* 6/1928). Parhaiden amerikkalaisten orkesteriden puupuhaltajat tulivat tuohon aikaan yleensä Ranskasta ja vaskipuhaltajat Saksasta. Jousisoittajat olivat joko italialaisia tai Venäjän juutalaisia. (Erickson 1984: 30.)
- 164 Lampela 1982.
- 165 Schnévoigtin ilmaukset kirjasi muistiin Heikki Aaltoila, joka oli ollut läsnä harjoituksissa ja haastatellut lisäksi kaupunginorkesterin ”harmaapäitä” muusikoita (Aaltoila 1958: 349).
- 166 Aaltoila 1958: 349–350.
- 167 Artikkelit ilmestyi norjalaisessa *Aftenpostenissa*, New Yorkissa *Musical Courierissa* sekä *Suomen Musiikkilehdessä* vuonna 1927.
- 168 ”[...] in smyga sig i orkestrens prestationer brister, vilka ovillkorligen måste bli förstörande för ensemblen.” (Schnévoigt 1926: 336).
- 169 ”Det gäller att inplanta en enartad uppfattning av tonsens ansättning[...]; vidare att få inarbetad hos orkestern en enartad uppfattning av noternas rytmiska värde [...]”. (Ibid.)
- 170 ”I ett adagio [...] uppstår en förstämmande köld i föredraget, om något av de nämnda felen finnes.” (Ibid.)

- 171 ”För att nå den rytmiska grund, varifrån allt musicerande tar sitt ursprung, är det nödvändigt att all slagg renas ur orkestrern.” (Ibid.)
- 172 Tällainen melodian ”värittäminen” oli Schnéevoigtille kauhistus: ”Man kan föreställa sig ett Beethovensadagio utfört av en stor orkester bland vars 20 violiner en enda varannan sekund demonstrerar sin personliga känsla genom att åka från den ena tonen till den andra! Förfärligt!” (Schnéevoigt 1926: 336.) (Kuvitelkaa Beethovenin *adagio* esitettyinä suurella orkesterilla, jonka jokainen kahdestakymmenestä viulistista demonstroi joka toinen sekunti omia henkilökohtaisia tunteitaan liukumalla sävelestä toiseen! Kamalaa!)
- 173 ”[...] en stråkorkesters värme i föredraget icke nås genom privatva grannlåter utan endast genom tonens renhet, ädelhet och sjäfullhet.” (Ibid.)
- 174 ”Den verkliga dirigenten, som utför ett intensivt förberedande arbete, [...] kan med sin orkester öppna ett utförande så klart och detaljerat, så kontrasterat och nyanserat, att prestationen omedelbart höjer sig till den nivå, där orkester och dirigent smälta samman till ett helt.” (Ibid.)
- 175 Schnéevoigt 1926: 337.
- 176 Ibid.
- 177 Nikish, Mengelberg ja Toscanini olivat vaatineet konsertteja varten säännöllisiä harjoituksia jo vuosisadan alussa. Yleiseksi tämä tapa tuli vasta 1930-luvulla (Philip 1992: 231–232).
- 178 Ringbom toimi Helsingin kaupunginorkesterin kirjastonhoitajana vuosina 1938–1943 ja intendentinä vuosina 1943–1970. Hän oli myös soittanut viulua useita vuosia Turun kaupunginorkesterissa.
- 179 ”Han lärde [orkestrern] inte bara att spela ur hjärtats djup och att fullfölja de konstnärliga uttrycksml han personligen syftade till. Han lärde den också en smidighet i följsamheten och drillade upp medlemmarnas individuella prestationsförmåga i en grad, som gjorde orkestrern till ett lika förträffligt instrument i en framstående främlings hand som i hans egen.” (Ringbom 1981: 64.)
- 180 Schnéevoigt johti sinfonian nro 6 vuonna 1932 ja sinfonian nro 7 vuonna 1934. Sinfonian nro 9 ja *Te Deumin* yhteisesitys oli toukokuussa 1938.
- 181 Suomalainen 1952: 203.
- 182 ”Kukkoileminen” = epäonnistunut sisääntulo.
- 183 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 184 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 185 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 186 Heikinheimo 1995.
- 187 Schnéevoigtin menettely ulkomaalaisten muusikkojen kiinnityksissä oli herättänyt vastalauseita Suomen Muusikeriliitossa. Asialle ei kuitenkaan voitu tehdä mitään, koska muusikoiden virantäytöstä ei ollut olemassa virallisia sopimuksia. (Marvia & Vainio 1993: 464.)
- 188 Intendentti Pingoudin kirjeistö, musiikkilautakunnan asiakirjat, Helsingin kaupunginarkisto.
- 189 Kalle Katraman mukaan Schnéevoigt oli kimmastunut Paulille, kun tämä oli epäonnistunut eräässä konsertissa wienintorvella soittaessaan. Kapellimestari oli yrittänyt painostaa Paulia vaihtamaan kaksoiskäyrätorven, mutta tämä ei suostunut vaan lähti mieluummin pois orkesterista. (Kasper 2004: 6.)
- 190 Katrama 1998.
- 191 Pingoudin kirjeenvaihdosta käy ilmi, että saksalaista Kurt Schneideria pyydettiin jo kesäkuussa 1936 hakemaan käyrätorven äänenjohtajan tointa ennen sen avoimeksi julistamista, ja että hänen kiinnittämistään ehdotettiin musiikkilautakunnalle ennen virallista koesoittoa. (Pingoudin kirjeet Kurt Schneiderille 26.6. ja 13.7.1936. Helsingin kaupunginarkisto.)
- 192 Helsingin Sanomat 27.5.1936.
- 193 Hufvudstadsbladet 10.7.1936.
- 194 Käsin kirjoitettu hakemusteksti. Holger Fransmanin leikekirja.
- 195 Kuvauksen koesoitosta on merkinty muistiin Jouni Arjava, joka oli aluperin kuullut siitä isältään, kaupunginorkesterin konserttimestarilta, Väinö Arjavalta. 1990-luvulla hän tarkisti tiedot Fransmanilta itseltään. (Arjava 1997.)
- 196 Ernest Pingoudin kirje Kurt Schneiderille 21.8.1936.
- 197 Katrama 1998. Kalle Katraman mukaan Schneiderin legatotekniiikka oli täysin puutteellinen. Hän piti todennäköisenä, että Schnéevoigt oli luottanut Schneiderin kohdalla ulkopuoliseen suositteijaan eikä ollut itse kuullut hänen soittoaan.
- 198 Kyseessä oli Hugo Alfvénin *Midsommarvaka* (Katrama 1998).
- 199 Suom.: ”nuhteensa”. Kirjaimellisesti: Tuhat tulimmaista!
- 200 Aaltoila 1958: 348.
- 201 Karlson 1990: 7; Katrama 1998.
- 202 Käsin kirjoitettu hakemusteksti. Holger Fransmanin leikekirja.
- 203 Katrama Kalle, haastattelu 1997.
- 204 On oletettavaa, että hakijat olivat pääasiassa Fransmanin oppilaita Helsingin Konservatoriosta, missä hän oli tuolloin opettanut yli viisi vuotta.
- 205 Sen sijaan Kalle Katrama valittiin tämän koesoiton perusteella Fransmanin aiemmin hallussaan pitämälle kolmannen käyrätorven vakanssille. Kurt Schneider ei lopulta osallistunut koesoittoon, vaan vetäytyi kilpailusta kuultuaan suomalaisten suoritukset (Katrama 1998).
- 206 *Uusi Suomi* 8.5.1937, nimimerkki ”H. A.” (Heikki Aaltoila). Kevätkaudella Schnéevoigt oli ollut laajalla Australian-kiertueella, ja orkesteri oli soittanut useita laajin muun muassa Tšaikovskin sinfoniat nro 4 ja 6, Brucknerin sinfonian nro 3, Beethovenin sinfoniat nro 2, 5 ja 7, Waltonin sinfonian nro 1 sekä Dvorákin sinfonian nro 9 (Marvia & Vainio 1993: 686).
- 207 Marvia & Vainio 1993: 445. Kautensa kolmen ensimmäisen vuoden aikana Schnéevoigt johti 19–22 konserttia vuodessa. Näiden ”vakiokonserttien” lisäksi tulivat viisi Lontoon-matkan konserttia keväällä 1934 sekä kaksi Kalevalan 100. juhlavuoteen liittyvää konserttia keväällä 1935. Soitantomarkkina 1935–36 ja 1938–39 Schnéevoigt johti jopa 26–27 konserttia vuodessa (näihin eivät sisälly kaupunginorkesterin vierailukonsertit Tukholmassa keväällä 1936). (Marvia & Vainio 1993: 675–692.)
- 208 Schnéevoigt järjesti edellisten lisäksi erilaisia teemakonsertteja, kuten koululais- ja tehdaskonsertteja (Marvia & Vainio 1993: 417–418).
- 209 Marvia & Vainio 1993: 426.
- 210 Lontoon-matkan jälkeen kaupunginorkesteri teki Schnéevoigtin kanssa konserttimatkan Tukholmaan huhtikuussa 1936. Myös uutta matkaa Englantiin Schnéevoigtin johdolla suunniteltiin, mutta se ei toteutunut (Marvia & Vainio 1993: 461).
- 211 Marvia & Vainio 1993: 463. Kiinteisiin palkkaluokkiin siirtyminen toi muusikot sääntömääräisen ikälisäjäjärjestelmän piiriin (Marvia & Vainio 1993: 494).
- 212 Tämä periaate oli ollut voimassa aikaisemminkin, mutta ulkomaalaisten muusikoiden kohdalla siihen oli tehty poikkeuksia (Marvia & Vainio 1993: 464).
- 213 Musiikkilautakunnan pöytäkirja 14.5.1937, §4.
- 214 Marvia & Vainio 1993: 464.
- 215 Musiikkilautakunnan kirje kaupunginhallitukselle 18.9.1936/nro 97 (Marvia & Vainio 1993: 463).
- 216 Marvia & Vainio 1993: 466. Vuoden 1934 jälkeen yleisömäärät alkoivat kasvaa kansankonserteissa ja kansansinfoniakonserteissa. Vuosikymmenen lopulle tullessa yleisömäärät kuitenkin laskivat kansankonserteissa ja nousivat kansansinfonia- ja sinfoniakonserteissa. (Marvia & Vainio 1993: 467–468.)
- 217 Suomalainen 1952: 185–186. Sitaatti on Yrjö Suomalaisen kirjasta *Robert Kajanus*, josta kuitenkin puuttuu tarkempi tieto lähteen laadusta. Joko Suomalainen oli saanut haltuunsa Kajanusen puheen kirjallisen version tai hän oli juhlatilaisuudessa merkinnyt puheen sisällön muistiin.
- 218 Suomalainen 1952: 214–215.
- 219 ”Jag vore själv lycklig, ifall den kärlek jag hyser för konsten och av vilken jag under de gängna åren alltid trott mig ha varit besjälad skulle ha meddelats till eder, och ni liksom jag lärt er känna och förstå konsten är en helig sak, som man endast i ödmjukhet och hängivenhet kan tjäna, och att tillfällan kunna inträda då man ser sig tvungen att göra ett offer hällre än att svika dess fordringar.” (*Dagens Nyheter* 30.4.1924.)
- 220 Fransman, haastattelu 1986/IV; Lampela 1982.
- 221 Salonen 1979: 14.

- 222 Ronkainen Timo, haastattelu 1987/I. Näin oli käynyt ainakin Leo Funtekin johtamissa harjoituksissa (Timo Ronkaisen tekijälle antama tiedonanto 13.8.2007).
- 223 Jan Krenz vieraili kaupunginorkesterin johtajana vuosina 1957 ja 1967.
- 224 Ronkainen Timo, haastattelu 1987.
- 225 Ensimmäinen kapellimestari, jonka kanssa tehtiin viisivuotinen sopimus vuonna 1946, oli Marjta Similä (Ringbom 1981: 47).
- 226 Palkkoja korotettiin sodan jälkeen vuonna 1947 (Marvia & Vainio 1993: 525, viite 115). Seuraavan kerran palkkojen korotuksesta päätettiin vuonna 1948, mutta inflaation vuoksi korotus jäi merkityksettömäksi (Marvia & Vainio 1993: 524). Soitin- sekä pukukorvauksjärjestelmä hyväksyttiin ensi kerran 7.3.1951 (Marvia & Vainio 1993: 527, viite 125).
- 227 Kasper 1995.
- 228 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 229 Katrama Kalle, haastattelu 1997.
- 230 1920-luvulle asti taloudelliset resurssit rajoittivat ulkomaisen kapellimestarinen vierailuja. Silti nimekkäitä orkesterinjohtajia, joista monet esittäytyivät samalla säveltäjinä, vieraili Helsingissä noin kerran vuodessa Kajanuksen kauden loppupuolella. Heitä olivat esimerkiksi Aleksandr Glazunov (1922), Rhené-Baton (1925), Johan Halvorsen (1926), Kurt Atterberg (1927), Emil Cooper (1928), Ottorino Respighi (1928, 1929), Issai Dobrowen (1929), Tor Mann (1930), Helmut Thierfelder (1931), Paul Scheinpflug (1931) ja Vaclav Talich (1932). (Ringbom 1932: 118–128; Marvia & Vainio 1993: 378–380).
- 231 Englannissa Sibeliukselta kirjoitettiin paljon ja häntä pidettiin jopa eräänlaisena uuden musiikin pelastajana (Huttunen 2002: 396). Manner-Euroopassa säveltäjän musiikki ei saavuttanut samanlaista suosiota kuin Yhdysvalloissa ja Englannissa. Silti myös saksalaista musiikkikulttuuria edustavat kapellimestarit kuten Otto Klemperer, Bruno Walter ja Wilhelm Furtwängler johtivat Sibeliuista New Yorkissa (Tawaststjerna 1988/V: 331).
- 232 John Barbirolli (1899–1970) oli syntytään italialais-ranskalainen. Ennen Suomen-vierailuaan hän toimi lähinnä Englannissa, mutta jo parin vuoden päästä hänet valittiin Toscaninin seuraajaksi New Yorkin filharmonikkojen johtoon. Englantiin hän palasi Manchesterin Hallé-orkesterin ylikapellimestariksi vuonna 1943.
- 233 Schnévoigtin kirje lehdille 9.9.1935.
- 234 Serge (Sergei Aleksandrovits) Koussevitzky (1874–1951) oli alunperin venäläinen kontrabassovirtuoosi, joka perusti Venäjällä oman orkesterin ja musiikkikustantamon. Hän johti konsertteja Pietarissa, Moskovassa ja maaseutukaupungeissa ennen kuin siirtyi länteen vallankumouksen jälkeen vuonna 1922. Koussevitzky debytoi orkesterinjohtajana Berliinissä 1907 ja Lontoossa 1908. Ennen kiinnitystään Bostonin Sinfoniaorkesterin johtoon hän johti oopperoita ja konsertteja Pariisissa, Lontoossa, Berliinissä sekä Roomassa. Koussevitzkyn kapellimestariesikuva oli Artur Nikisch, jonka konsertteja hän oli kuullut Berliinissä ja joka toimi muutaman vuoden Bostonissa 1800-luvulla. Koussevitzky johti Bostonin Sinfoniaorkesteria yhteensä kaksikymmentäviisi vuotta ja häntä pidetään yhtenä 1900-luvun suurimmista kapellimestareista. (Einstein 1926: 358–359; Herzfeld 1954: 187; Kennedy 1980: 352.)
- 235 Koussevitzky oli ensimmäisiä kapellimestareita, joka levytti Sibeliusa. Hänen levytyksensä sinfoniasta nro 7 (BBC Symphony Orchestra) ilmestyi vuonna 1933. Sinfonioiden 2 ja 5 ensimmäiset levytykset (Bostonin Sinfoniaorkesteri) ovat vuosilta 1935 ja 1936.
- 236 Fransman Holger, haastattelu 1986/III; Lampela 1982; Franck 1986.
- 237 Fransman Holger, haastattelu 1986/III. Tässä kohtaa Fransman muistaa olleisesti konserttien lukumäärän väärin. Koussevitzky johti Helsingissä julkisesti vain yhden konsertin (13.9.).
- 238 Tawaststjerna 1988/V: 333.
- 239 Ibid.
- 240 Koussevitzky johti konsertissa sinfonian nro 2 ja *Tapiolan* lisäksi sinfonian nro 7. Koussevitzkyn Suomen vierailusta ks. tarkemmin Marvia 1960: 406.
- 241 Lappalainen 1994: 192.
- 242 Ulkomaisista vierailujohtajista 1930-luvulla ks. tarkemmin Lappalainen 1994: 192–194 ja Marvia & Vainio 1993: 445–448.
- 243 Marvia & Vainio 1993: 451–452; Lappalainen 1994: 187. Muita 1930-luvun kuuluisia pianisteja, jotka vierailivat kaupunginorkesterin solisteina olivat Annie Fischer vuonna 1937 ja Chura Cherkassky vuosina 1938 ja 1939.
- 244 Yleisradion osuus määrättiin joka konsertille erikseen. Usein orkesterin solisteina esiintyneet taiteilijat saivat lisäksi tilaisuuden esiintyä erikseen radiossa. (Suomi 1951: 199.)
- 245 Nykyisin rästä sinfoniaista (lisänimeltään ”Uudesta maailmasta”) käytetään numeroa 8.
- 246 Fransmanille esitetty tarjous lähteä Yhdysvaltoihin on tullut esille eri yhteyksissä (Immonen 1978; Loiske 1994; Fransman Åke, haastattelu 2001), mutta itse hän ei ole kertonut millaisesta tarjouksesta oli kyse. Fransmanin muistiinpanoista löytyy kuitenkin tieto, että ”Dalley haki Amerikkaan ensihornistia” (Fransmanin muistiinpanot Riitta-Liisa Lampelan haastatteluohjelmaa varten vuodelta 1982). Myös Fransmanin tytär Inga Rousti on vahvistanut, että ennen sotaa perheessä puhuttiin Amerikkaan lähdöstä, mutta että sodan jälkeen isä ei enää maininnut asiasta (Rousti Inga & Fransman Karin, haastattelu 2001.)
- 247 Kajanuksen johtama Filharmoonisen Seuran orkesteri oli soittanut Kotimaissa Oopperassa sen perustamisesta, vuodesta 1911 lähtien. Vuosina 1912–14 (ns. orkesterisodan aikana) oopperapalvelus jakaantui em. orkesterin ja Georg Schnévoigtin johtaman Helsingin Sinfoniaorkesterin kesken. Kun orkesterit vuonna 1914 yhdistettiin Helsingin kaupunginorkesteriksi ja Kotimainen Ooppera muuttui Suomalaiseksi Oopperaksi, laitosten välille solmittiin vakituinen sopimus. (Lampila 1997: 122, 132; Marvia & Vainio 1993: 402.)
- 248 Marvia & Vainio 1993: 400–401.
- 249 Marvia & Vainio 1993: 465, 469, 470.
- 250 Lampila 1997: 334.
- 251 Fransman, haastattelu 1986/II.
- 252 Musiikkilautakunnan kirje kaupunginhallitukselle ja palkkalautakunnalle nro 121/30.4.1948, ks. Marvia & Vainio 1993: 527.
- 253 Kalle Katraman mukaan, ks. Kasper 2004: 7.
- 254 Jalas 1981: 156–157.
- 255 Vuoteen 1945 saakka Radio-orkesterissa oli vain kaksi käyrtorven vakanssia (Maasalo 1980: 105).
- 256 Kasper 2004: 7.
- 257 Lampela 1982.
- 258 Fransman Holger, haastattelu 1986/II. Oopperan kapellimestari Jussi Jalas väittää muistellussaan, että vanhemmat musikit olisivat jättäneet tahallaan virheitä korjaamatta jotta nuoremmat olisivat ”menneet lankaan” (Jalas 1981: 145–146).
- 259 Fransman Holger, haastattelu 1986/II.
- 260 Helsingissä Järnefelt oli johtanut Wagnerin oopperoita jo 1900-luvun alussa (Lampila 1997: 91–94, 100; Karttunen 2009: 216–220.) Toinen ”Wagner-aalto” oli 1920-luvulla, jolloin oopperan unkarilaissyntyinen ylikapellimestari Franz Mikorey johti *Tannhäuserin*, *Lohengrinin*, *Valkean*, *Nürnbergin mestarilaulajat*, *Tristanin ja Isolden* sekä *Reininkullan*. (Lampila 1997: 185, 196–201, 299.)
- 261 Järnefeltin isä, kenraaliluutnantti August Alexander Järnefelt oli vakaumuksellinen fennomaani. Äiti, Elisabet Clodt von Jürgensburg oli puolestaan pietarilaisen paronin tytär, joka omaksui 1880-luvulla tolstoilaiset ihanteet. Perheen kotikieli oli suomi ja lapset pantiin suomenkieliseen kouluun, mitä säätyläispiireissä pidettiin tuohon aikaan ennenkuulumattomana (Kopponen 1990: 7). Järnefeltien suvusta ja tolstoilaisuudesta ks. Arvid Järnefelt: *Vanhempieni romaani; Heräämiseni*.)
- 262 Järnefelt oli 1890-luvulla monien muiden musiikinopiskelijoiden lailla kokenut ”todellisen Wagner-huumeen, joka jättiläisimien tavoin valtasi hänen koko olemuksensa”. Berliinissä hän oli kuunnellut seisomapaikalta *Tristanin ja Isolden* viisitoista kertaa peräkkäin (Kuusisto 1965: 177–178). Järnefeltin kiinnostusta Wagnerin filosofiaa kohtaan osoittaa myös se, että hän suomensi tämän oopperoiden libretoja (Järnefeltistä suomentajana ks. Koivisto 2009: 185–186).
- 263 Julistekirjat, Suomen Kansallisoopperan arkisto.
- 264 *Parsifalin* kantacastitys oli Bayreuthissa vuonna 1882, vuosi ennen säveltäjän kuolemaa. Wagner kielsi oopperan esittämisen muualla kuin täällä, hänen teoksilleen pyhitetyssä oopperatalossa.

Vuoden 1913 lopussa, kolmekymmentä vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen tekijänoikeudet takaava suoja-aika päättyi ja esityskielto raukesi. *Parsifalia* oli kuitenkin esitetty jo ennen tätä muutamissa oopperataloissa, mm. New Yorkin Metropolitanissa vuonna 1903. (Asikainen 2006: 167–168; 172–173.)

265 *Parsifal* oli kuultu Suomessa konserttisesityksenä kolme kertaa Schnéevoigtin johtamana kaupunginorkesterin konserteissa 13., 14. ja 19. huhtikuuta 1914 (Asikainen 2006: 175).

266 *Tannhäuserin* johti tuona kesänä Richard Strauss. Järnefeltin mukana Bayreuthissa oli hänen lankonsa Jean Sibelius (Levas 1986: 125).

267 Siteeraukset: oopperalaulajatar Liisa Linko-Malmio (Sajakorpi 2003: 127–128).

268 Sola 1951: 126.

269 Lampela 1982.

270 Lampela 1982.

271 Ibid.

272 Nimim. ”Maallikko”, *Uusi Suomi* 13.1.1933.

273 *Ajan Suunta* 5.5.1933, nimimerkki ”M. P.”. Järnefelt johti Wagneria Suomalaisessa Oopperassa vielä 1940-luvulla, mm. *Tristanin ja Isolden* (Koivisto 2009: 208–209).

274 Lampela 1982; Fransman Holger, muistintpanot 1982.

275 Lampila 1997: 372–374. Muita ulkomaisia vierailijoita 1930-luvulla olivat sopraano Elvira de Hidalgo, Tori dal Monte, Teiko Kiwa ja Ewa Bandrowska-Turksa; tenorit Tommaso Alcaide, Joseph Hislop, Rudolf Balve ja Pietro Raitscheff sekä baritonit Cesare Formichi ja Luigi Montesanto. (Lampila 1997: 359–364, 369, 374–375).

276 Marvia & Vainio 1993: 420.

277 Marvia & Vainio 1993: 494, 525.

278 Kaupunginvaltuuston asiakirjat 1947/nro 1, ks. Marvia & Vainio 1993: 525.

279 Vuoden 1948 rahanarvonkerroin on 0,204.

280 Fransmanin palkkakortit/Musiikkilautakunta (Helsingin kaupunginarkisto).

281 ”Ennen jokainen konsertti oli juhlaa” 1985: 22.

282 Seppälä 1986.

283 Lehmuksela 1988: 9.

284 Lehmuksela 1988: 8.

285 Tätä ennen Almi oli toiminut aktiivisesti ennakkoluulojen murtamiseksi ja varojen saamiseksi hankkeeseen. Hän lisäsi muun muassa säännöllisesti oopperan budjetitiedotuksiin määrärahan orkesterin perustamista varten, kunnes opetusministeriö vihdoinkin hyväksyi valtionavustuksen. (Lehmuksela 1988: 10–11.)

286 Esimerkiksi Tauno Hannikaisen kaudella oli aloitettu jälleen Schnéevoigtin alunperin ideoimat koululaiskonsertit, mutta orkesterin työpaiceiden vuoksi ne lopetettiin vuonna 1958 (Marvia & Vainio 1993: 596, 598).

287 Kaupungin viranhaltijoiden eläkeikä oli tuolloin 67 vuotta. Musiikkilautakunnan ehdotuksesta Schnéevoigtille annettiin lupa kuitenkin ”erinomaisista johtajankyvystään johtuen” jatkaa virassaan vielä vuoden verran eli 8.11.1940 asti (Erickson 1981: 89).

288 Jo syyskuussa 1939 Schnéevoigt vieraili NBC Symphony Orchestran johdossa New Yorkissa. Konsertti, jonka ohjelmassa oli pelkästään Sibeliusta, lähetettiin suoran radiolähteyksenä ympäri Yhdysvaltoja ja Eurooppaa sekä tallennettiin levyille. Tämän konsertin saaman suosion sanottiin ylittäneen jopa Toscaninin esitykset. (Erickson 1981: 98–99.) Keväällä 1940 Schnéevoigt matkusti kuuden kuukauden mittaiselle konserttikiertueelle Australiaan ja vuonna 1943 hän esitti muun muassa Berliinin Filharmonikkojen kanssa Klamia, Melartinia ja Sibeliusta (Erickson 1981: 90, 98, 165, 173, 191).

289 Marvia & Vainio 1993: 491–492.

290 Fransman Holger, haastattelu 1986//IV.

291 Anton Diewitzin kvartettkokoelma, Fransmanin nuotisto.

292 ”Inte för att kompositionerna ut konstnärligt synpunkt hade varit synnerligen vägande, men när det fina instrumentet behandlas så väl som i detta fall, ger redan själva klangens tjusning en tillräcklig njutning för örat. Kvartetten var ypperligt samspel, renheten tillfredsställde höga anspråk och hornets på poetiska nyanser så rika uttrycksskala nyrtrjades på bästa sätt.” (*Nya Pressen* 29.9.1940.)

Myös Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorviryhmä esiintyi myöhemmin useampaan otteeseen radiossa. Useimmiten radioesiintymisissä soitti Fransmanin 1950-luvun ”vakioryhmä”, johon hänen lisäksi kuuluivat Kalle Katrama, Antero Kasper, Toivo Iivarinen, Åke Fransman ja Martti Mikkola.

293 Marvia & Vainio 1993: 477.

294 Jyrkiäinen 1993: 693–696.

295 Salmenhaara 1996b: 508; Jyrkiäinen 1993: 696–698.

296 Karjalainen 1997: 5; Fransman Holger, haastattelu 1986//IV.

297 Jyrkiäinen 1993: 698–699.

298 Ringbom 1981: 34–43.

299 Järnefelt oli saanut Ruotsin kansalaisuuden vuonna 1909.

300 Erityisesti kansankonserttien suosio kasvoi huomattavasti vuosien 1942–45 välisenä aikana (Marvia & Vainio 1993: 496).

301 Marvia & Vainio 1993: 492, 495.

302 Konsertissa soitettiin Beethovenin *Leonore-alkusoitto nro 3* sekä sinfonia nro 8. Viimeisenä numerona ollut Beethovenin viulukonsertto (solistina Gerhard Taschner) oli tarkoitus esittää sunnuntaina (Lappalainen 1994: 201).

303 Ringbom 1981: 40; Lappalainen 1994: 200–202. Sen sijaan yliopiston musiikkisalissa olleet flyygeeli, piano ja arvokas urkuharmononi tuhoutuivat, samoin kuin Akateemisen orkesterin nuotisto ja arkisto (Salmenhaara 1996b: 511). Kaupunginorkesterin arvokas nuotisto, joka oli sijoitettu Katarinaankatu 1:een, säästyi pommituksilta (Ringbom 1981: 40).

304 Hyttinen 1989: 220.

305 Fransman Holger, haastattelu 1986//IV.

306 Greta von Haartman toimi Suomalaisen Oopperan solistina vuosina 1918–28 ja 1929–45 (Luukkonen: 529).

307 Fransman Holger, haastattelu 1986//IV.

308 Marvia & Vainio 1993: 493.

309 Vainio 1992: 175–176; Marvia & Vainio 1993: 499–500.

310 Marvia & Vainio 1993: 504–505.

311 Sodan jälkeisinä vuosina, jolloin kulttuurin nälkä oli suurimmillaan, kaupunginorkesterin ulkomaisten vierailujohtajien määrä kasvoi kolminkertaiseksi ja solistien yli kymmenkertaiseksi. (Jyrkiäinen 1998a: 2).

312 Radio-orkesterin julkiset tiistai-konsertit alkoivat syksyllä 1947.

313 Vainio 1992: 175; Marvia & Vainio 1993: 500.

314 Ensimmäisen kerran Funtek johti Bruckneria kaupunginorkesterin kanssa helmikuussa 1939, jolloin kuultiin sinfonia nro 5 B-duuri. Seuraavaksi hän johti sinfonian nro 1 c-molli joulukuussa 1942. 1940-luvun loppupuolelta lähtien Bruckner-esityksiä oli noin kerran vuodessa. (Jyrkiäinen 1993: 691, 700, 706, 710, 712, 715–720, 722–730, 735–736.) Funtek kirjoitti lisäksi tutkielman Brucknerista (*Bruckneriana* 1910). Bruckneria oli ennen Funtekaa Suomessa johtanut myös Georg Schnéevoigt (sinfonia nro 4 vuonna 1906; sinfonia nro 8 vuonna 1914; sinfonia nro 6 vuonna 1932; sinfonia nro 7 vuonna 1934; sinfonia nro 9 sekä *Te Deum* vuonna 1938) (Erickson 1981: 148; Jyrkiäinen 1993: 675, 681, 689).

315 Ringbom 1981: 92.

316 Elmgren-Heinonen 1960: 387. Funtek toimi konservatorion viulunsoiton opettajana vuosina 1911–1914 ja 1919–1939 sekä professorina vuosina 1939–1955. Hän opetti lisäksi soitinnusta ja kamarimusiikkia sekä koulutti kapellimestareita. (Dahlström 1982: 333, 340; Jalas 1981: 142–143.) Funtek oli myös taitava pianisti, joka konsertoi useiden suomalaisten laulajien kanssa.

317 Jalas 1981: 143.

318 Funtekin johtamien oopperoiden arvioinneista ks. esim. Lampila 1997: 187, 224, 263, 352–353, 455, 461.

319 Ringbom 1981: 93.

320 Ringbom 1981: 94–95. Muutoksia Brucknerin sinfonioihin olivat 1800-luvulla vaatineet voimakkaasti mm. Hermann Levi ja Hans Richter. Vasta 1920-luvulla alettiin toimittaa Brucknerin alkuperäispartituureihin pohjautuvia laitoksia (mm. Robert Haas ja Leopold Nowak).

321 Irja Aholainen, joka oli 1930–1940-luvuilla Suomalaisen oopperan merkittävin dramaattinen sopraano, kertoi että Funtek oli hyvin tarkka partituuriin merkityistä tempoista eikä antanut

- laulajien yhtään "sleepata" (Aholainen 1986). Funtekin temperamentista ja tyylistä ks. myös Lampila 1997: 187.
- 322 Jalas 1981: 143.
- 323 Jussi Jalas (aik. Blomstedt) (1908–1985) kiinnitettiin oopperaan vakituiseksi kapellimestariksi vuonna 1945. Vuosina 1958–1973 hän toimi laitoksen ylikapellimestarina. Jalaksen oopperapertooariin kuului noin 80 teosta.
- 324 Fransman, Holger, muistiinpanot 1982.
- 325 Marvia & Vainio 1993: 598.
- 326 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
- 327 Ibid.; Fransman Holger, muistiinpanot 1982. Toisaalta Seppo Heikinheimo mainitsee muistelmissaan orkesterimusikoiden kerrotonen hänelle, että Hannikainen jätti usein harjoitusaikaa käyttämättä (Heikinheimo 1997: 169).
- 328 Marvia & Vainio 1993: 542.
- 329 Marvia & Vainio 1993: 544. Kautensa alkuvaiheessa Hannikaista kritisoitiin paitsi orkesterin soiton puutteista, myös liian konservatiivisesta ohjelmistosta (Marvia & Vainio 1993: 543–545, 551).
- 330 Lappalainen 1994: 209–214. Juhlasalin akustiikka ei korjauksen jälkeen valitettavasti ollut entisensä. Tauno Hannikainen sanoi säälivänsä "solistiparkoja, jotka tuossa salissa muuttuivat keskin-kertaisiksi" (*Helsingin Sanomat* 5.9.1951).
- 331 Liite Helsingin kaupunginhallituksen mietintöön nro R 1950 (Sitautti: Jyrkiäinen 1998a). Sibeliuksen tuotannon esittelyllä oli Sibelius-viikoilla alusta alkaen keskeinen sija. Musiikkijuhlien käytännön ideoija oli kaupungin retkeilyasiamies Eero Koroma, joka toimi festivaalin toiminnanjohtajana ja sihteerinä koko sen toimintakauden ajan. Koroma kirjoitti 1984 Sibelius-viikkojen historiikin, jota ei toistaiseksi ole julkaistu. Sibelius-viikkojen ohjelmia ja historiaa on tutkinut myöhemmin Reijo Jyrkiäinen. Hän on myös laatinut tilastot kaikista tilaisuuksista, esiintyjistä, säveltäjistä, esitetyistä teoksista sekä musiikkifestivaalin hallinnossa ja toimikunnissa mukana olleista henkilöistä. (Jyrkiäinen 1998b.)
- 332 Marvia & Vainio 1993: 531.
- 333 Helistö 1995: 50.
- 334 Kaupunginorkesteri esitti *Kullervon* ensimmäisen kerran vuonna 1893 jälkeen Jussi Jalaksen johdolla Sibelius-viikoilla 12. ja 13.6.1958. Solisteina olivat Liisa Linko ja Matti Lehtinen. (Jyrkiäinen 1998b.)
- 335 Jyrkiäinen 1998a: 6.
- 336 Karttunen 2002: 69.
- 337 Sibelius-viikoilla vierailleita ulkomaisia solisteja olivat mm. viulistit Riccardo Odnoposoff, Emil Telmányi, David Oistrach, Yehudi Menuhin, Henryk Szeryng, Isaac Stern, Endre Wolf, Ruggero Ricci, Zino Francescatti ja Christian Ferras; pianistit Samson Kircošin, Hans Leygraf, Claudio Arrau ja Van Cliburn sekä laulajat Kirsten Flagstad, Elisabeth Schwarzkopf, Gérard Souzay, Anton Dermota ja Birgit Nilsson. (Jyrkiäinen 1998b.)
- 338 Ennen Sibelius-viikkojen perustamista Helsingissä oli kuultu kahta maailmankuulua orkesteria: Leningradin Filharmonikkoja Jevgeni Mravinskin johdolla vuonna 1946 ja Wienin Filharmonikkoja Wilhelm Furtwänglerin johdolla vuonna 1950. Syksyllä 1941 Berliinin Filharmonikot olivat lisäksi esiintyneet Messuhallissa. (Lappalainen 1994: 221, 223, 209.) Muista kuin Sibelius-viikoille ajoittuneista kansainvälisten orkestereiden vierailuista 1950- ja 1960-luvuilla ks. Lappalainen 1994: 221–223.
- 339 Philip 1992: 230–231.
- 340 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
- 341 "Int tittar de i sina noter, partitur, utan de häller sin öga i varje stämma som ska komma in med några viktigare inlägg så då har de ögonen på dem o då tittar de på dem o då inspirerar de dem [...]. Int tittar de i noter och på det sättet märker ju orkestrern att den här farbrorn kan. Då blir det fin musik." (Franc 1986.)
- 342 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
- 343 Ibid.
- 344 Ibid. Riccardo Mutin näkemys Stokowskista oli, ettei hän tietoisesti yrittänyt esiintyä "säihkyvästi", vaan että näytävät liikkeet olivat hänelle luonnollinen tunteiden ilmaisutapa. (Chesterman 1990: 130.) Stokowski oli Koussevitzky'n ohella merkittävimpiä Sibelius-kapellimestareita uudella mantereella ja hän johti tämän
- sinfonioiden nro 5, 6 ja 7 ensiesitykset Yhdysvalloissa (Väisänen 2000: 122.)
- 345 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
- 346 Ibid.
- 347 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
- 348 Lampela 1982.
- 349 Ringbom 1981: 105.
- 350 "Stillsamt och effektivt, utan prat, i polygotta men klara anvisningar, korta men lättfattliga, ofta humorkryddade anmärkningar och en gestik och mimik som tycktes uttrycka allt vad i övrigt kunde behövas." (Ringbom 1981: 105.)
- 351 "[...] han var en god dirigent. Så finns det dirigenter, som är mycky goda och så finns det mäterdirigenter och sen finns det stora mäterdirigenter. [...] Koussevitzky var en ut av dem och Barbirolli en som var... Stokowski var en...". (Franc 1986.)
- 352 Maasalo 1980: 78–79.
- 353 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV. *Finlandian* johti Toivo Haapanen.
- 354 "Holger Fransman. Käyrätorvensoittaja". *Helsingin Sanomat*, *kuukausiliite* 25/9.12.1995.
- 355 Tämä oli ainoa kerta kun Sargent johti kaupunginorkesteria. Ohjelmassa oli Sibeliuksen lisäksi Händelä, Elgaria ja Britteniä.
- 356 Levas 1986: 229.
- 357 Fransman Holger, haastattelu 1979/I. Perjantaikonsertit alkoivat klo 20. Sibeliuksen kuolinaika oli noin klo 21.15 (Tawaststjerna 1989/V: 360).
- 358 Lampela 1982.
- 359 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV. Siunauksen jälkeen kahdeksan säveltäjää kantoi arkun ulos kirkosta, heidän joukossaan mm. Jouko Tolonen, Einojuhani Rautavaara ja Nils-Eric Fougstedt (*Helsingin Sanomat* 18.9.2007, Lehtikuva).
- 360 Karl Roth liittyi kaupunginorkesteriin vuonna 1914 ja Arvid Heino vuonna 1925 (Ringbom 1932: 91). Kun Roth jäi Kasperin kiinnittämisen yhteydessä eläkkeelle, tilanne salli uudelleenjärjestelyjä ryhmässä. Kalle Katrama siirtyi toisen käyrätorven soittajaksi (Helsingin kaupunginorkesterin arkisto, asiarekisteri).
- 361 Marvia & Vainio 1993: 576–586. Samanlaisen suunnitelman Schnéevoigt oli esittänyt 1930-luvun lopulla.
- 362 Ks. tarkemmin Marvia & Vainio 1993: 575–590.
- 363 Sotien aikana alkanet hammaslähduukset olivat syynä Fransmanin uran loppumiseen 1960-luvulla (Franc 1986). Tulehdusten pahennuttua hampaat jouduttiin korvaamaan proteesilla, minkä jälkeen ensimmäisen käyrätorven soittaminen orkesterissa oli mahdotonta.
- 364 Fransman, haastattelu 1986/III. Puolalais-veitsiläinen Paul Kletzki (1900– 1973) oli vierailut kaupunginorkesteria johdossa ensimmäisen kerran puolitoista vuotta aiemmin (Marvia & Vainio 1993: 730, 732.) Vuonna 1958 hän johti Radion Sinfoniaorkesteria Sibelius-viikolla. Kletzkin kapellimestaritaiteesta on sanottu, että sitä leimasi "ihailtava täsmällisyys ja selkeys" sekä "voimakas tulkinnallinen värikkyy" (Elmgren-Heinonen 1960: 588).
- 365 Fransman, haastattelu 1986/III. Freibergin neuvosta Fransman vaihtoi sinfonian alussa matalien tuubien äänenkuljetusta siten, että niiden osuudet muuttuivat teknisesti helpommiksi soivan lopputuloksen pysyessä samana (ks. *Käyrätorvi* 1975: 91).
- 366 Helsingin kaupunginorkesterin konserttimatkasta Sveitsiin ja Saksaan ks. tarkemmin Marvia & Vainio 1993: 570–575.
- 367 Marvia & Vainio 1993: 742–743.
- 368 Salonen 1979: 14.
- 369 Münchenissä kuulijoita oli vain 506 henkeä. Wieniläiskriitikon mukaan Sibeliuksen musiikin "rupatteleva rapsoisuus" oli piinallista ja hänen müncheniläisen kollegansa mukaan seitsemäsinfonia oli "usvainen sekoitus teennäistä sisäänpäinkääntyneisyyttä, muutoköyhyyttä ja siirappimaista elokuvamusiikkia yhtyneenä väljähtyneisiin folkloristisiin henkäyksiin". (Ks. Marvia & Vainio 1993: 618–619.)
- 370 Marvia & Vainio 1993: 619–620.
- 371 Assistentin tehtävästä käyrätorviryhmässä ks. tarkemmin liite 13.
- 372 Katrama Kalle, puhelinhaastattelu 1998.
- 373 Marvia & Vainio 1993: 623. Matkalla mukana olleen musiikkitoimittaja Seppo Heikinheimon mukaan orkesteri esiin-

tyi kiertueen aikana usein ”viidennen luokan” paikkakunnilla, joiden ”voimistelusaleissa saattoi olla vain parisataa kuulijaa” (Heikinheimo 1997: 200–201). Kuulijalukujen kohdalla tämä ei pidä paikkaansa, sillä matkasta tehdyn tilaston mukaan yleisöä oli konserteissa enimmillään 4500 henkeä ja vähimmillään 650 henkeä. Keskimäärin kuulijoita oli noin 1650 henkeä konserttia kohti. Lisäksi neljäsosa kaikista konserteista oli loppuunmyyty. (*Helsingin kaupunginorkesterin Amerikan kiertue 1968*: 14–15.)

374 *Uusi Suomi* 6.8.1965.

375 Panulan kauden alussa perjantai-konsertit jaettiin suureen ja pieneen perjantaisarjaan. Lisäksi aloitettiin maanantaikonserttien sarja, joka oli suunnattu nuorisolle. Syksystä 1966 konserttipäiväksi vakiintui torstai. Panula toi sinfoniakonsertteihin myös aiempaa enemmän uutta musiikkia (Marvia & Vainio 1993: 609–610).

376 Marvia & Vainio 1993: 394.

377 Ikärajan alentamista ehdotettiin vuosina 1947, 1959 ja 1964. Suomen Muusikkojen Liitto esitti vuonna 1959 eläkeiän laskemista kuudestakymmenestäkolmesta kuuteenkymmeneen vuoteen sekä puhaltajilla viiteenkymmeneenkahdeksaan vuoteen (Suomen Muusikkojen Liiton kirjelmä kaupunginhallitukselle 15.9.1959, ks. Marvia & Vainio 1993: 526, 593).

378 Marvia & Vainio 1993: 593.

379 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

380 Musiikkilautakunnan kirje kaupunginhallitukselle ja palkkalautakunnalle nro 121/30.4.1948.

381 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.

382 Kasper Antero, haastattelu 1998.

4 SOLISTI, KAMARIMUUSIKKO JA ORKESTERINJOHTAJA

Orkesterimuusikon työnsä ohessa Fransman teki mittavan solisti- ja kamarimuusikon uran, joka alkoi 1930-luvulla ja jatkui 1960-luvun puoleenväliin. Kolmeen vuosikymmeneen mahtui yli kolmekymmentä solistikonserttia, kuusikymmentä julkista kamarimusiikkikonserttia sekä pitkälti toistasataa radioesiintymistä. Käyrätorvisolistina Fransman oli Suomessa uranuurtaja, joka teki soitintaan tunnetuksi myös pääkaupungin ulkopuolella. On huomattava, että 1930- ja 1940-luvulla alussa käyrätorvensoittajia oli vain harvoin totuttu kuulemaan orkestereiden solistina Euroopassa tai Amerikassa. Fransmanin opettaja Karl Stiegler oli poikkeus, sillä hän esiintyi Wienin Filharmonikkojen solistina jo 1920-luvulla ja saavutti laajasti mainetta solistikonserteillaan. Stieglerin esimerkki epäilemättä kannusti Fransmania aloittamaan solistiesiintymiset 1930-luvulla. Seuraavalla vuosikymmenellä Fransmania yli kaksikymmentä vuotta nuorempi englantilainen Dennis Brain nosti käyrätorven maailmanmaineeseen soolosoittimena.¹

Fransmanin solistikonserttien lehtiartikkelit antavat hyvän käsityksen hänen soolouransa vaiheista ja ohjelmistosta. Ohjelmatietojen ja esitysten kuvailujen lisäksi arvostelut kertovat Fransmanin julkisuuskuvasta ja sen muuttumisesta vuosien aikana. Kirjoituksista heijastuu myös arvostelijoiden yleinen suhtautuminen käyrätorveen soolosoittimena. Vielä 1950-luvulla, jolloin Fransmanin solistiura oli jatkunut yli kymmenen vuotta, monet heistä mielsivät käyrätorven lähinnä torvisoittokuntasoittimeksi. Luultavasti tämän vuoksi Fransmanin konserttiarvosteluista puuttuvat lähes täysin viulun- tai pianonsoiton arvosteluille tyypilliset runolliset pohdiskelut.

Kamarimusiikkia Fransman esitti monenlaisissa kokoonpanoissa, joista tärkein ja pitkäikäisin oli kaupunginorkesterin puhaltimien äänenjohtajista koottu Crusell-kvintetti. Toinen suosittu yhtye oli vuonna 1943 perustettu Solistiseitsikko Otava, joka toimi yhtäjaksoisesti kaksikymmentäviisi vuotta. Crusell-kvintetti ja Solistiseitsikko Otava edustivat hyvin erilaisia musiikin tyylilajeja. Edellisen ohjelmisto koostui pääasiassa klassisesta kamarimusiikista, jota yhtye esitti kamarikonserteissa ja radiossa. Solistiseitsikko Otava soitti puolestaan vanhaa tanssimusiikkia, kansanlauluja ja suosittuja alkusoittoja. Sen tärkein esiintymisareena oli radio. Koska radioesitykset lähetettiin 1950-luvulle saakka suorina, ne voidaan hyvällä syyllä rinnastaa konserttiesityksiin. Fransman esiintyi 1940- ja 1950-luvuilla radiossa lisäksi sellaisissa kamaryhtyeissä kuin Kasken puhallinkvartetti sekä puhallinyhtyeet Pelikaani ja Mohikaani.

1950-luvulla Fransman alkoi toimia puhallinorkestereiden johtajana. Tämä oli luonnollista, kun muistetaan, että hän Helsingin Konservatoriossa oli opiskellut sotilaskapellimestarin tutkintoon vaadittavia aineita. Aluksi Fransman siirtyi johtamaan helsinkiläisistä ammattipuhallinmuusikoista koottua Sport-orkesteria. Lisäksi hän esiintyi kolmasti Helsingin kaupunginorkesterin puhaltajien koululaiskonserttien kapellimestarina. Amatööripuhallinorkestereista perinteikkäin oli Helsingin Torvisoittokunta, jonka johtajana Fransman toimi vuosina 1959–1970. Vanhan kirkon puhallinor-

kesterin kapellimestarina hän pyrki lisäämään musiikin osuutta seurakunnan tilaisuuksissa. Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin johtajaksi Fransman kiinnitettiin vuonna 1966. Tämän ns. sinfonisen puhallinorkesterin kohdalla tärkeintä olivat pedagogiset päämäärät. Kaikki edellä mainitut puhallinorkesterit esiintyivät Fransmanin johdolla myös radiossa. Radion avulla hän pyrki tuomaan puhallinorkesterimusiikkia laajasti yleisön tietoisuuteen.

Fransman alkoi kirjoittaa sovituksia Solistiyhtye Otavalle 1940-luvulla. Myös puhallinorkesterit ja erilaiset puhallinyhtyeet tarvitsivat sovituksia. Eläkkeellä ollessaan hän sovitti musiikkia lähinnä vaski- ja käyrätorviyhtyeille. Tärkeimpiä sovituksia suurelle käyrätorviyhtyeelle olivat Karl Stieglerin Wagner-fantasioiden innoittama *Fantasia Parsifalin teemoista* sekä Sibeliuksen alunperin vaskiseptetille säveltämä *Andantino*. 1980-luvulla Fransman toi julkisuuteen Sibeliuksen vaskiseptetolle säveltämät nuoruudenteokset korjattuina laitoksina.

4.1 Käyrätorvi soolosoittimena

Suomessa oli kuultu ulkomaisia käyrätorvivirtuoseja jo 1800-luvun alussa. Turun Soitannollisen seuran solisteina esiintyi ajoittain merkittäviä instrumentalisteja, jotka olivat läpikulkumatkalla Venäjälle, Saksaan, Itävaltaan tai Ruotsiin. Eräs Turussa vierailleista käyrätorvisolisteista oli Tukholman hovikapellin jäsen Johann Michael Hirschfeld, joka piti Turussa kaksi konserttia vuonna 1802. Hirschfeldin taitavuudesta kertoo, että yksi ajan merkittävimpiä klarinetisteja, Bernhard Henrik Crusell esiintyi hänen kanssaan ja sävelsi hänelle käyrätorviosoudet teoksiinsa *Concertante B-duuri* op. 3 sekä *Potpurri*.² Vuonna 1822 Turussa konsertoi myös kuuluisa saksalainen käyrätorvivirtuosi Joseph Gugel yhdessä poikansa Rudolfin kanssa.³ Muita Turun Soitannollisen seuran solisteina 1800-luvulla esiintyneitä käyrätorvensoittajia olivat ”kamarimuusikot Strasser” vuonna 1804 sekä ”Müllerin nuoret veljekset” vuonna 1825.⁴

Edellä mainitut käyrätorvisolistit soittivat venttiilittömällä luonnonatorvilla ja käyttivät niin sanottua tukkeamistekniikkaa.⁵ Turun palon (1827) ja Kajanuksen orkesterin perustamisen väliseltä ajalta kirjoittajan tiedossa ei ole käyrätorvensoittajia, jotka olisivat esiintyneet solisteina Suomessa. Todennäköisesti muusikot keskittyivät orkesterityöhön. Ensimmäinen venttiilitorvisolista löytynyt tieto on Helsingistä vuodelta 1923. Tuolloin Thilo Heuck, kaupunginorkesterin käyrätorvensoittaja, esitti kansankonsertissa Franz Straussin *Andanten*.⁶ Seuraava käyrätorvisolista löytyy jälleen Turusta: sikäläisen kaupunginorkesterin jäsen Emil Horn esitti maaliskuussa 1930 Franz Straussin *Nocturnen* sekä muutamaa viikkoa myöhemmin saman säveltäjän käyrätorvikonserton op. 8. Turussa puhallinsolistit pääsivät ilmeisesti helpommin esiin kuin Helsingissä, sillä vuonna 1934 Helsingin kaupunginorkesterin itävaltalainen käyrätorven äänenjohtaja Ernst Paul vieraili siellä soittaen Mozartin konserton nro 3 (KV 447).⁷ Tämä oli ilmeisesti ensimmäinen kerta, kun Mozartin käyrätorvikonsertto kuultiin kokonaisuudessaan Suomessa. 1940-luvulla Turussa esiintyi vielä Fransmanin oppilas Wille Liljander, jonka ohjelmassa oli niin ikään Mozartin konsertto nro 3.⁸

Ensimmäiset studiokonsertit

Fransmanin leikekirjan perusteella hänen ensimmäinen merkittävä kamarimusiikkitehtävänsä oli Brahmsin trio viululle, käyrätorvelle ja pianolle Es-duuri op. 40. Tämä käyrätorvelle paikoin hyvin solistiseksi kirjoitettu teos esitettiin radiossa maaliskuussa 1933. Siinä soittivat Fransmanin lisäksi viulisti Lepo Laurila Helsingin kaupunginorkesterista sekä myös jazz-pianistina tunnettu Asser Fagerström. Mozartin konserton nro 3 Es-duuri (KV 447) Fransman soitti radiossa saman vuoden heinäkuussa. Tieto tästä Fransmanin ensimmäisestä Mozartin konserton esityksestä löytyy hänen leikekirjassaan olevasta radio-ohjelmasta. Siinä ei mainita muita esiintyjä, joten epäselväksi jää, kuultiinko konsertto orkesterin vai pianon säestyksellä. Todennäköisesti kyseessä oli jälkimmäinen

vaihtoehto. Seuraavan kerran Fransman esitti Mozartin saman konsertin kuusi vuotta myöhemmin Radio-orkesterin studiokonsertissa, jonka johti Toivo Haapanen. Suorat lähetykset olivat esiintyjille jännittäviä tilaisuuksia:

Kaikki oli suoria lähetyksiä.[...] Semmoinen nauhoitussysteemi tuli paljon myöhemmin. Siellä piti olla valmis kappale mitä esitti, siellä ei sopinut mitään uudelleenottoa [...] Kyllä se oli jännittävää. Monta kertaa odotti sitä että nyt tulee se punainen merkki... eikun punainen oli varoitus ja sitten tuli kai vihreä ja sitten sai aloittaa. Kyllä se oli jännää.⁹

Kun Suomen Yleisradio aloitti toimintansa vuonna 1926, päämääränä oli muun muassa ”levittää sivistyskeskuksiin kertynyttä tietoa ja taidetta kansamme laajoille piireille”.¹⁰ Radio-orkesteri perustettiin seuraavana vuonna, ja se alkoi esittää musiikkia neljänä iltana viikossa.¹¹ Aleksanterinkadulla sijaitsevasta studiosta lähetettiin sunnuntaisin kaksi tunnin mittaista konserttia ja muina iltoina joko kokonaisia konsertteja tai ”iltoaittoja”. Radio-orkesterin ohjelmistossa oli alusta alkaen ns. käyttömusiikin lisäksi vakavaa konserttimusiikkia.¹² Toivo Haapasen aloitettua orkesterin kapellimestarina sen jäsenmäärä kasvoi 21-mieheiseksi vuonna 1929. Samaan aikaan aloitettiin säännölliset studiokonsertit tiistai- ja perjantai-iltoina. Perjantain konsertti oli ohjelmaltaan vakavampi, tiistai-illan konsertti kansanomaisempi. Niiden ohella kuultiin erikoisohjelmia, joissa teemoina olivat musiikin tyylilajit, kansallisuus musiikissa, säveltäjät sekä suomalainen musiikki.¹³ Julkisia konsertteja radio-orkesteri piti 1930-luvulla harvoin, vuosikymmenen lopullakin vain noin kerran vuodessa.¹⁴

Kun Helsingin konservatorion uusi rakennus valmistui vuonna 1931, radio alkoi vuokrata sen juhlasalia kahdesti kuussa studiokonsertteja varten. Vuonna 1934 Yleisradio sai omat tilat Fabianinkadulta.¹⁵ Fransmanin ensimmäiset sooloesitykset lähetettiin siis konservatorion salista. Niitä ei taltioidu eikä niistä löydy myöskään arvosteluja. 1930-luvulla Radio-orkesterin tiistai-illan studiokonserteista tuli radiomusiikin keskipiste.¹⁶ Tähän konserttisarjaan sijoittui Fransmanin esitys Saint-Saënsin konserttikappalesta op. 94 elokuussa 1940. Tällä kertaa Nils-Eric Ringbom kirjoitti esityksestä lyhyen, mutta hyvin positiivisen arvion *Svenska Pressenin* radiopalstalle.¹⁷ Se on tietävästi ensimmäinen Fransmanin solistina saama kritiikki. Arviosta huomaa, että hänen maineensa orkesterimuusikkona ja soittimensa eturivin edustajana oli muutamassa vuodessa vakiintunut sen jälkeen kun hän oli siirtynyt äänenjohtajaksi:

Se, että Holger Fransman on ensimmäinen käyrätorvensoittajamme, on pitkään ollut tiedossa, ja Saint-Saënsin Konserttikappaleessa hän toi kuultavaksi jalon ja lämpimän sointinsa yhdistyneenä täydellisesti toimivaan tekniikkaan.¹⁸

Kuukauden kuluttua, syyskuun 22. päivänä 1940 Fransman astui ensimmäisen kerran solistina konserttilavalle Helsingin kaupunginorkesterin kansansinfoniakonsertissa, jonka johti Simon Parmet. Kaupunginorkesterin konserteissa oli 1930-luvulla kuultu monia huippusolisteja, mutta 1940-luvun alkuvuosina solistivierailut eivät sodan vuoksi enää olleet mahdollisia. Siksi kotimaiset muusikot saivat tilaisuuksia sooloesiintymisiin.¹⁹ Jälleen Fransman oli valinnut solistinumerokseen Mozartin konsertin nro 3, jota voi pitää varsin sopivana teoksena julkiseen debyyttikonserttiin. Hänellä oli konsertin esittämisestä kokemusta, olihan hän soittanut sen kahdesti radiossa. Tämä konsertti ei myöskään ole teknisessä mielessä yhtä vaativa kuin Mozartin muut täysimittaiset konsertot. Sen sijaan käyrätorven ilmaisulliset ominaisuudet tulevat tässä säveltäjän kypsimpänä pidetyssä käyrätorvikonsertossa monipuolisesti esiin. Orkesterin sointimaailma on pehmeäsävyinen, mikä johtuu oboiden ja käyrätorvien korvaamisesta klarineteilla ja fagoteilla. Myös keskimmäisen *Romanze*-osan epätavallinen sävellaji, *As-duuri*, antaa soolo-osuudelle rikkaampaa sävytystä.

Konsertin päänumero, Beethovenin sinfonia nro 5, kuultiin järjestyksessä ensimmäisenä. Sitä seurasi solistinnumero, ja tilaisuuden päätti Mozartin eloisa alkusoitto oopperasta *Figaron häät*. Uno Klammin kirjoittamassa arvostelussa annettiin ymmärtää, että orkesterimuusikkona tunnetun Fransmanin esiintymistä solistitehtävässä oli odotettu ”erikoisella mielenkiinnolla”. Arvostelija oli solis-

KANSANSINFONIAKONSERTTI II

KONSERVATORIOSSA

Sunnuntaina 22. p. syysk. 1940 klo 14.30

Johtaja:

SIMON PARMET

Solisti: HOLGER FRANSMAN (torvi)

OHJELMA

1. BEETHOVEN: Sinfonia V op. 67 c-molli
 - I. Allegro con brio
 - II. Andante con moto
 - III. Allegro (attacca)
 - IV. Allegro
2. MOZART: Torvikonsertti No 3 F-duuri (Köchel 447)
 - I. Allegro
 - II. Romanze (Larghetto)
 - III. Allegro
3. MOZART: Alkusoitto »Figaron häätä

No 6

Fransmanin ensimmäinen julkinen solistikonsertti
22.9.1940.

Konsertista ilmestyi kaikkiaan seitsemän arvostelua pääkaupunkiseudun lehdissä. Koska kritiikkien ajankohtaisuutta pidettiin tärkeänä, kirjoitukset ilmestyivät yleensä konserttia seuraavana päivänä. Myös lehden välinen kilpailu ylläpiti tätä käytäntöä.²¹ *Iltä-Sanomien* kirjoittanut Sulho Ranta valisti lukijoita kohtalaisen laajasti Fransmanin taustasta orkesterimuusikkona. Hän mainitsi jopa tämän edeltäjät, ”kiitoksella ennakkomaininnoissa palkitut” mutta pettymyksiä tuottaneet kaupunginorkesterin ulkomaalaiset soolokäyrätorvensoittajat, joiden tilalle ”lopultakin pantiin suomalainen mies”:

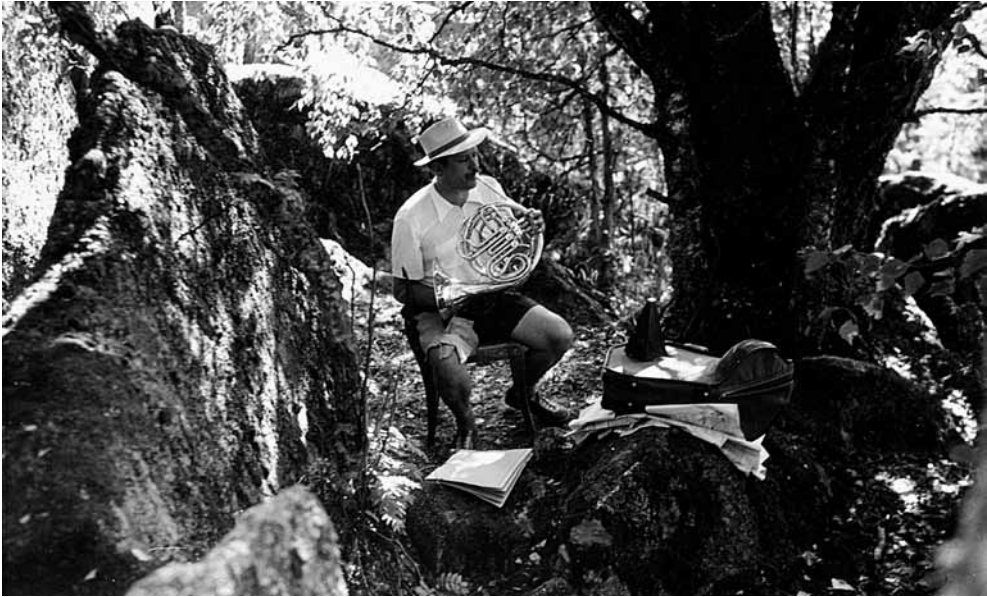
Sunnuntaina tämä sama mies, Holger Fransman nimeltään, sai näyttää salintäyteiselle yleisölle, että hän on todellakin vaativan paikkansa erinomainen täyttävä. Joka tuntee vähintäänkin käyrätorven teknillisiä vaikeuksia, katsoo suorastaan ihailen Fransmanin vaivattomaan soittoon. Ja hänen soittimensa ääni on sekä kaunis että kantava. Viimeksimainittu sopii myös pianissimoihin, jotka soivat kuin parhaasta Ruggieri-altosta. [...] Mitä parhaimmat onnittelet suomalaiselle, ihan eurooppalaisen mittapuunkin mukaan ensiluokan käyrätorvitaitajalle ja -taiturille!²²

Fransmanin huolellinen valmistautuminen ensimmäiseen julkiseen solistikonserttiinsa teki selvästi vaikutuksen arvostelijoihin. Tämä näkyy sellaisista esitystä kuvaavista ilmaisuista kuten ”absoluuttisen ensiluokkainen” (Nils-Eric Ringbom, *Svenska Pressen*) tai ”hallittu ja täysin hyväksyttävä” (nimimerkki ”K. A. I.”, *Sosiaalidemokraatti*). Vain kaksi kirjoittajaa sivusi arvosteluissaan solistin musiikillista tulkintaa tai esittämistyylejä. *Hufvudstadsbladetin* Selim Palmgrenin mielestä Fransman oli kehittänyt hengitystekniikassa, soitinkulttuurissa ja musiikillisessa maussa ”korkeimman asteen”.²³ Nimimerkki ”B.” *Karjala*-lehdessä piti puolestaan konserton toisen osan ”herkän musikaalisuuden sanelemasta henkevyudesta”.²⁴

Lehtiarvosteluissa näkyy selvästi, että käyrätorvea pidettiin soolosoittimena harvinaisuutena ja että sen ilmaisumahdollisuudet herättivät uteliaisuutta jopa musiikin ammattilaisissa. Toisaalta orkesterimuusikon siirtymiseen solistiksi suhtauduttiin positiivisesti, jopa innostuneesti. Yleisön

tin taidoista sekä soinnillisesta tasosta selvästi yllättynyt. Hänen mainintansa ”rohkeimpienkin toiveiden ylittymisestä” osoittaa, että sekä Fransmanin soitin että hänen uusi solistinroolinsa olivat aluksi herättäneet epäilyä yleisössä:

Sanottakoon heti suoraan, että se [Fransmanin esiintyminen] ylitti rohkeimmatkin toiveet. Mitään niin soittimen kaikki teknilliset mahdollisuudet hallitsevaa esitystä ei täällä ole kuultu pitkään aikaan. Arimmatkin kuviot ja juoksutukset menivät varmasti, aivan kuin leikitellen. Kun vielä tähän taituruuteen lisää sen kauniin äänen, jonka hra Fransman yhtä hyvin hallitsee, lieneekin selvää, että kysymyksessä on korkeimmatkin vaatimukset täyttävä orkesteritaiteilija.²⁰



Harjoittelua kesämökillä Sipoon Vaakkolassa.

vastaanoton voi olettaa olleen arvostelijoiden tapaan positiivinen. Jos otetaan vielä huomioon aikalaislausunnot, joiden mukaan 1930-luvulla pidettiin ”jollain tavoin aivan ihmeellisenä, että käyrätorvi voisi olla soolosoittimena”²⁵, voi todeta Fransmanin jo ensimmäisessä julkisessa solistiesityksessään hälvittäneen soittimeensa kohdistuneita ennakkoluuloja. Onnistuneen ”ensikonsertin” jälkeen hän jatkoi solistiesiintymisiään. Niihin oli kuitenkin valmistauduttava kesällä, koska orkesterin soitantokaudella aika ei riittänyt muuhun kuin ”pinnalliseen” harjoitteluun.²⁶

Mozartin konsertot soolo-ohjelmiston perustana

Fransman oli aloittanut Mozartin käyrätorvikonserttojen opiskelun Helsingin Konservatoriossa mutta paneutunut niiden esittämistyylisiin varsinaisesti Karl Stieglerin johdolla Wienissä ja Salzburgissa. Myöhemmin hän todennäköisesti syventyi solististen teosten opetteluun Gottfried von Freibergin johdolla kolmella Wienin-matkallaan vuosina 1933, 1936 ja 1939. Vaikka Fransman ei ole haastatteluissaan maininnut erikseen Freibergin johdolla opiskelemaan teoksia, voi olettaa hänen tutustuneen keskeiseen wieniläisklassiseen soolo-ohjelmistoon sekä tärkeimpiin kamarimusiikkiteoksiin. Oletusta tukee se, että Fransman esitti tämän aikakauden teoksia sekä solisti- että kamarimusiikkikonserteissa pian opintomatkojen jälkeen. Mozartin konserton nro 3 ensimmäiset esitykset ajoittuivat syksyille 1933 ja 1939. Niiden lisäksi Fransman soitti matkojen jälkeen sellaisia kamarimusiikkiteoksia kuten Mozartin *Ein musikalischer Spass* (KV 522) (radiossa vuonna 1934), Beethovenin *Septetto* op. 20 (vuonna 1936), sonaatti käyrätorville op. 17 (radiossa vuonna 1937) sekä kvintetto pianolle ja puhaltimille op. 16 (radiossa vuonna 1941).

Mozart sävelsi käyrätorville enemmän solistisia teoksia kuin yhdellekään toiselle puhallinsoittimelle. Tämä oli hänen ystävänsä, tunnetun käyrätorvisolistin Joseph Ignaz Leutgebini ansiota.²⁷ Kokonaisina säilyneitä konserttoja on neljä: nro 1 D-duuri (KV 412)²⁸, nro 2 Es-duuri (KV 417), nro 3 Es-duuri (KV 447) ja nro 4 Es-duuri (KV 495). Muita orkesterisäestyksellisiä sooloteoksia ovat *Rondo* Es-duuri (KV 371)²⁹ sekä *Sinfonia concertante* neljälle puhaltajalle ja jousiorkesterille Es-duuri (KV 297b). Myös kvintetto käyrätorville ja jousikvartetille Es-duuri (KV 407) on käyrä-

torven kannalta hyvin solistinen.³⁰ Kaikki edellä mainitut teokset *Sinfonia concertante* lukuunottamatta on sävelletty Leutgebille.

Konserttojen säveltämisen aikaan käyrätorven soittotekniikan kehityksessä vallitsi eräänlainen ylimenokausi. Barokin ajan clarinotekniikkaa käytettiin yhä, mutta samaan aikaan uusi keksintö, ns. tukkeamistekniikka alkoi yleistyä solistien keskuudessa. Leutgeb hallitsi uuden tekniikan täydellisesti, mikä antoi Mozartille mahdollisuuden hyödyntää laajasti kromatiikkaa käyrätorvikonserttojen soolo-osuuksissa. Leutgebille kirjoittamissaan teoksissa hän on periaatteessa jo luopunut clarinotekniikasta. Siitä on osoituksena soolo-osuuksien ääniala, jossa korkein sävel on c3 ja matalin g.³¹ Uusi soittotekniikka ja Leutgebin mieltymys laulavaan cantabile-soittotapaan vaikuttivat Mozartin käyrätorvisävellyksiin 1780-luvulta lähtien.³²

Fransman esitti Mozartin sooloteoksista mieluiten konserttoa nro 3, joka oli hänen mielestään säveltäjän konserttojen ”kaunein helmi”.³³ Teoksen esityksiä kertyi yhteensä kymmenen, joista viisi oli julkisissa konserteissa pääkaupunkiseudun ulkopuolella. Konserttoa nro 2 Fransman ei sen sijaan tiettävästi soittanut kertaakaan julkisesti. Hän esitti teoksen kuitenkin kerran Radio-orkesterin studiokonsertissa elokuussa 1946.³⁴ Konserton nro 4 Fransman otti ohjelmistoonsa viimeisenä. Tämän teknisesti vaativan teoksen hän esitti ensimmäisen kerran Radio-orkesterin viihdekonsertissa vuonna 1949 sekä sen jälkeen kaksi kertaa kaupunginorkesterin koululaiskonserteissa vuonna 1952. Konserttoa nro 1 Fransman ei tiettävästi esittänyt koskaan kokonaan, mutta radiossa hän soitti yhden osan teoksesta pianon säestyksellä kesäkuussa 1950.³⁵

Sen jälkeen kun Fransman oli esittänyt konserton nro 3 ensimmäisen kerran julkisesti vuonna 1940, hän soitti sen seuraavan kerran Helsingissä vasta kahdeksan vuotta myöhemmin. Tällä kertaa hän valmistautui Helsingin kaupunginorkesterin kansansinfoniakonserttiin esittämällä konserton ensin Tampereella. Paikallinen lehtiarvostelija piti Tampereen kaupunginorkesterin konsertissa kuultua teosta ”kuriositeettina”, vaikka solistin osuus oli kirjoituksesta päätellen onnistunut erinomaisesti:

Konserton soitti [...] Holger Fransman, osoittaen perinpohjin hallitsevansa tämän vaikeasti käsiteltävän soittimen. Ääni oli harvinaisen kaunis ja pehmeä, korotukset aiheellisia ja joustavia ja sulautuminen säestävään orkesteriin ihanteellisen täsmällinen. Kuriositeettina miellyttävä tapaus, joskaan käyrätorvi näinkään etevästä käsittelystä huolimatta ja niin välttämätön kuin se orkesterikokonaisuudessa onkin, jo raskasliikkeisyytensä vuoksi ei esiinny edukseen soolosoittimena. Eikä itse Mozartin kirjoittama teemakaan, lukuunottamatta keskimmäistä (romanssi-)osaa, pystynyt vakuuttamaan kuulijaa päinvastaisesta.³⁶

Viikkoa myöhemmin Helsingissä kuullun konsertin johti Leo Funtek. Se noteerattiin laajasti lehdistössä. Arvosteluista voi aistia, että Fransman tunnettiin jo paremmin solistina, ja että kirjoittajat pyrkivät myös osoittamaan tuntevansa jonkin verran käyrätorven soittotekniikkaa. Päähuomion kritiikissä vei Fransmanin hallittu tekniikka, vaikka myös pehmeää sointia sekä linjakkaita legatoja kiitettiin. Vain yksi arvostelija koki esityksen ilmaisultaan turhan hillityksi:

Holger Fransman on käyrätorven soittajana etevä, yleisemminkin mitoitettuna. Hänen legatonsa on pehmeän täyteläinen, eikä hänen kuvioituksensa murene.³⁷

[Fransman] oli oikea tulkitsija tälle melodiselle teokselle, jossa soinnin kauneus on ratkaisevan tärkeä. Sen lisäksi vähäiset tekniset vaikeudet voitettiin tietenkin kevyesti.³⁸

Konserton tulkitsi alallaan eteväksi tunnettu Holger Fransman. Hän hallitsee vaikean soittimensa taidolla, mutta ainakin tällä kertaa jäi kaipaamaan suurempaa elävyyttä tulkinassa ja dynaamisen asteikon rikkaampaa hyväksikäyttöä.³⁹

Vuodesta 1948 lähtien Fransman esitti Mozartin käyrätorvikonserttoa nro 3 useasti pääkaupungin ulkopuolella. Tampereen esitystä seurasivat kuuden vuoden sisällä konsertit Imatralla, Porissa, Jyvä-



Fransmanin käyttämä kadenssi Mozartin konserttoon nro 3 (KV 447).

kylässä ja Joensuussa. Pääkaupungin ulkopuolella ilmestyneet arvostelut eivät osoita samantasoista asiantuntemusta kuin Helsingin päivälehtien kritiikit. Imatralla konsertto sai kuitenkin kunnioittavamman kohtelun kuin Tampereella:

Yhtä erinomainen [kuin Haydnin sinfonia nro 94] oli toisenkin suuren sävellyksen, nimittäin V. A. Mozartin Es-duuri konserton käyrätorvelle ja orkesterille tulkinta, siinä soitti soolon käyrätorvitaiteilija H. Fransman Helsingistä loisteliaasti.⁴⁰

Kun Fransman lokakuussa 1949 esiintyi Porin kaupunginorkesterin solistina, konsertista ilmestyi kaksi arvostelua. Toisessa niistä näkyy kirjoittajan jonkinasteinen kyllästyminen Mozartin musiikkiin. Huomiota kiinnittää kuitenkin Fransmanin aseman tunnustaminen tässä vaiheessa alansa ylimmäksi auktoriteetiksi:

Tosin on myönnettävä, että Mozartin suuren suosion saavuttaneen Menueton [...] kauniit teemat lienevät suuren kärsimyksen kirvoittamia ja kirkastamia, mutta ne ovat suosionsa vuoksi jo kuluneita. Eivät toistaiseksi pysty enää tehoamaan. Sielulliselta teholtaan veraten pinnalliseksi muodostui myös Mozartin Käyrätorvikonserton n:o 3 esitys, vaikka soittajana oli itse Holger Fransman — teknillisesti siis solistisuoritus kai paras mahdollinen Suomessa. Mahtaa olla vaikeata, mutta toivottavaa kuitenkin, että myös cornon matalimmat äänet syntyisivät kiinteinä, lohkeilemattomina. Näin ei nyt aina tapahtunut.⁴¹

Arvostelussa annetaan ymmärtää, että Fransmanilla olisi ollut vaikeuksia alarekisterin sävelissä. Kun toisessa kritiikissä kuitenkin painotettiin esityksen virheettömyyttä, on hankalaa arvioida esityksen mahdollisia teknisiä puutteita:

[...] kaunis, lämmin ääni, teknillisesti vallan ihmeen varmasti hallittu. Ei kertaakaan edes pientä klikkausta, ei kukkoa, ja mahdollisuuksia tällaiseen olisi ollut vaikka millä mitalla [...].⁴²

Mozartin konserttojen kohdalla kritiikot antoivat huomattavan usein positiivisia lausuntoja Fransmanin esitysten soinnillisesta puolesta. Soinnin ja äänenmuodostuksen sanallinen määrittely on kuitenkin problemaattista ja sen perusteella on vaikea saada tarkkaa käsitystä soinnin yleisyydestä tai ilmaisullisesta asteikosta. Eräät käyrätorvensoittajat, jotka olivat kuulleet Fransmanin sooloesityksiä konserteissa, ovat yrittäneet kuvata hänen soitintensa laatua. Heidän ilmaisujensa perusteella Fransmanin soitin poikkesi siitä, mitä käyrätorvensoittajilta Suomessa oli aikaisemmin totuttu kuule-

maan. Holger Juseliuksen mielestä Fransmanin sointi oli ”suuri” ja ”tummahko”. Hänen mukaansa Fransmanin tulkinnat olivat lisäksi ekspressiivisiä, vaikka hän ei wieniläiseen tapaan käyttänyt lainkaan vibratoa.⁴³

Koko dynamiikka ja kaikki oli aivan jotain fantastista. [...] Holgerhan soitti suoralla äänellä, ei hän käyttänyt mitään vibratoa [...]. Holgerin ei tarvinnut koskaan turvautua tämmöisiin [...]. Hänellähän oli poikkeuksellisen kaunis, suuri ääni. Semmoinen vähän tumma. Mulla on semmoinen käsitys [...] että se luultavasti vastaa juuri sitä wieniläistä ihannetta.⁴⁴

Fransmanin orkesterikollegojen, Antero Kasperin ja Timo Ronkaisen kuvaukset Fransmanin soinnista ovat hyvin samansuuntaiset kuin edellä. Kasperin mielestä sointi oli ”hyvin tumma ja paksu, ja siinä oli pehmeyttä ja kauneutta”. Hän vahvisti sen, ettei Fransman solistitehtävissäkään käyttänyt vibratoa.⁴⁵ Timo Ronkainen kuuli Fransmanin soittoa vasta 1960-luvun alussa:

[...] mä olin aivan nuori oppilas silloin kun mä kuulin häntä mut kyllä minä valtavasti tykkäsin... siis äänestä ja siitä tavasta soittaa [...]. Valtavan lämmin... lämmin, laaja kaunis ääni. Ja hänen legatonsa oli erittäin hieno.⁴⁶

Vuosien 1946–1955 välillä Fransmanilla oli runsaasti solistiesiintymisiä sekä Helsingissä että sen ulkopuolella. Vuosina 1948–1949 hän esitti Mozartin julkisissa konserteissa yhteensä kuusi kertaa. Niistä konserton nro 4 ensimmäinen esitys tapahtui uudella konserttifoorumilla, Radio-orkesterin julkisessa viihdekonsertissa 18.8.1949. Viihdekonsertit oli aloitettu Helsingin Työväentalossa vuotta aikaisemmin. Jo ensimmäinen konsertti poikkesi totutuista kaavoista, sillä siinä soitettiin aluksi levyiltä kevyttä musiikkia, jota myös yleisö sai toivoa.⁴⁷ Hella Wuolijoen ideoimissa tunnin mittaisissa viihdekonserteissa käytettiin juontajaa, joka esitteli teokset yleisölle.⁴⁸ Ohjelmistoa ei konserttien nimestä huolimatta rakennettu pelkästään viihdemusiikista, vaan sen haluttiin muodostavan sillan ”populääristä seriöösiin musiikkiin”. Niinpä mukaan otettiin esimerkiksi erillisiä sinfonioiden osia.⁴⁹ Lähes joka kerran mukana oli lisäksi kotimainen solisti.

Viihdekonserttien ohjelmalinjasta saa käsityksen, kun tarkastelee Fransmanin ensimmäistä esiintymistä keväällä 1949. Mozartin käyrätorvikonserton nro 3 lisäksi kuultiin toinen osa Sibeliuksen sinfoniasta nro 1, Mozartin *Neljä saksalaista tanssia*, Johann Straussin valssi *Kevään ääniä* sekä Sou-san marssi *Tähtilipun alla*. Konsertin johti Simon Parmet ja juontajana oli Tauno Pylkkänen.⁵⁰ Konsertista ilmestyi kolme arvostelua, joista yksi *Kauppaliedessä*. Siinä Joonas Kokkonen kuvaili Fransmanin esitystä kaunislinjaiseksi ja äänellisesti muhkeaksi.⁵¹

Mozartin virtuoosisen konserton nro 4 Fransman esitti vielä kahdesti keväällä 1952. Tämä tapahtui kaupunginorkesterin koululaiskonserteissa, jotka pidettiin viikon välein Sibelius-Akatemian salissa. Sunnuntai-iltapäivän konsertit olivat loppuunmyytyt ja orkesteri tarjosi niissä Tauno Hanikaisen johdolla täysipainoisen valikoiman klassista ja romanttista orkesterimusiikkia. Alkunumerona oli Beethovenin alkusoitto oopperaan *Fidelio*, jota seurasi Fransmanin sooloesitys. Sitten olivat vuorossa Sibeliuksen *Kevätlaulu* ja Tšaikovskin sarja baletista *Prinsessa Ruusunen*. Konserteissa toimivat juontajina Veikko Helasvuo ja Nils-Eric Ringbom. Arvosteluja ilmestyi kaikkiaan yhdeksässä lehdessä.⁵² Niiden mukaan käyrätorvisolisti sai nuorelta yleisöltä innostuneen vastaanoton:

Harvinainen solistisuoritus herätti vilkasta huomiota. Holger Fransman, orkesterin mainio käyrätorvisolisti, esitti Mozartin Es-duurikonserton erittäin taitavasti ja kauniisti. Huippuluokkaa oleva esitys palkittiin riemukkain suosion ilmaisuin.⁵³

Konsertossa lie erinäisiä vaikeuksia, mutta silti Fransman esitti konserton sangen kauniilla soittimenäänellä ihanteellisen puhtaasti ja tyyliin kuuluvalla musikaalisuudella. Yleisön suosio Fransmanille oli välittömän raikasta.⁵⁴



Radio-orkesterin viihdekonserttien mainos

Edellinen esiintyi useimmiten soinnin yhteydessä, kuten ilmaisuisissa ”äänen jalous”⁵⁶, ”jaloääni-syys”⁵⁷ tai ”nobel tonskönhet”⁵⁸. Jälkimmäistä käytettiin sekä soinnin että tekniikan kuvailussa, esimerkiksi ”soinnin puhtaus” ja ”puhdas tekniikka”. Toisaalta käsite ”puhtaus” saatettiin yhdistää teoksen tulkintaan ja esittämistyyliin kuten silloin, kun Fransmanin kerrottiin esittäneen konserton ”puhtaasti ja tyyliin kuuluvalla musikaalisuudella”.⁵⁹ Mozartin konserton esitysten kohdalla soiton tekniikkaa kuvailtiin lisäksi ilmaisuisilla ”selvä”⁶⁰, ”selkeästi iskevä”⁶¹, ”kevyt”⁶² sekä ”varma ja luistava”.⁶³ Ilmaisut osoittavat Fransmanin olleen 1950-luvun alussa teknisesti ja ilmaisullisesti huippukunnossa. Myös hänen musiikilliset tulkintansa ja viimeistelty Mozart-tyylinsä näyttävät saavuttaneen arvostelijoiden yksimielisen hyväksynnän.⁶⁴

Virtuoositeoksia

Mozartin ohella Fransman esitti wieniläisklassisen ajan konsertoista vain Joseph Haydnin käyrätörvikonserton nro 2 D-duuri (Hob VIIId4). Nykyisen tutkimustiedon mukaan konsertto ei ole Haydnin säveltämä, toisin kuin konsertto nro 1 D-duuri (Hob VIIId3). Molemmissa teoksissa solistisuus on kuitenkin huomattavan virtuoosinen ja se sisältää paljon trillejä ja muita korukuvia. Tyypillisiä ovat soittimen ylärekisteriin sijoittuvat melodiset jaksot sekä laajat intervallihyppyt, jotka vaativat hyvin kehittyntä huulitekniikkaa.⁶⁵

Ensimmäisen kerran Fransman esitti Haydnin konserton nro 2 radiokonsertissa pianon säestyksellä vuonna 1948.⁶⁶ Julkisesti hän soitti teoksen noin seitsemän vuotta myöhemmin Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa lokakuussa 1955. Konsertin kapellimestarina toimi Tauno Hannikainen ja Fransmanin lisäksi solistina esiintyi sellotaitelija Esko Valsta. Haydnin käyrätörvikonsertossa esiintyvä clarinorekisterin käyttö ja tyyliin kuuluvat ornamentit hämmästyttivät arvostelijoita:

Konsertin mielenkiintoisin numero oli Mozartin käyrätörvikonsertto, jonka soolo-osuuden soitti mestaricornistimme Holger Fransman. Etevien puhallinsolistiemme miltei ainoita esiintymismahdollisuuksia ovat orkestereidemme matineat ja viihdekonsertit. [...] Sinfoniakonserteissa tavallisimmat soolosoittimet piano ja viulu ovat ymmärrettävistä syistä suosituimmat. Kuitenkin esim. Fransmannin kaltainen mestarisoittajan esityksiä kuunnellessa musiikin ystävä nauttii puhallinkonsertosta ainakin yhtä paljon kuin parhaasta piano- tai viulukonsertosta.⁵⁵

Näistä arvosteluista huomaa selvästi, kuinka Fransmanin julkinen identiteetti oli laajentunut orkesterimuusikosta solistin rooliin. Hän oli tässä vaiheessa esiintynyt säännöllisesti solistina noin seitsemän vuoden ajan. Pääkaupunkiseudun arvostelijoiden kirjoituksissa oli nähtävissä jopa yritystä nostaa käyrätorven yleistä arvostusta soolosoittimena. Heidän sanastossaan alkoi Fransmanin kohdalla toistua esimerkiksi sellaiset määreet kuin ”jalous” ja ”puhtaus”.

[...] Holger Fransman hallitsi täydellisesti tämän herkän ja vaikean soittimensa. Hän sai esityksensä intervallipuhtaaksi sekä myös tunnepitoiseksi. Monissa kohden pani suoraan ihmettelemään, että käyrätorvella voidaan soittaa näin vaativaa tekniikkaa.⁶⁷

Hufvudstadsbladetissa Erik Bergman painotti niin ikään Fransmanin esityksen teknisiä ansioita. Sen lisäksi hän käsitteli jonkin verran solistin musiikillista tulkintaa, joka sisälsi sekä rohkeita tempoja että hallitusti muotoiltuja melodialinjoja:

Hän heittäytyi kaikenlaisiin koukkuhyppyihin ja trilleihin, näyttäen taitavuutensa. Ehkä jokaista säveltä ei aina ehditty muotoilla riittävän hyvin, mutta solistin teknisistä ja musiikillisista kvaliteeteista ei voinut erehtyä. Toisessa osassa hän antoi näytteen sekä rauhallisesta linjasta että soinnin kauneudesta.⁶⁸

Monipuolisempaa tekniikkaa, äänenkäyttöä ja dynamiikkaa vaati Richard Straussin käyrätorvikonsertto nro 1 Es-duuri op. 11, jonka esittämiseen Fransman sai tilaisuuden jatkosodan aikana. Straussin konserton esittäminen oli Fransmanin sen astisen solistiuran suurin haaste. Hän oli tätä ennen esiintynyt muutaman kerran solistina, mutta kyseessä olivat olleet sekä ilmaisullisella ja fyysisellä tasolla paljon kevyemmät teokset. Käyrätorvikonsertto oli valittu Straussin musiikille omistettuun studiokonserttiin, jonka Yleisradio lähetti säveltäjän 80-vuotispäivänä 11.6.1944. Fransmanin valitseminen konsertin solistiksi merkitsi hänelle taitelijana huomattavaa tunnustusta. Kapellimestarina toimi Toivo Haapanen, joka ilmeisesti oli vastuussa solistin valinnasta. Käyrätorvikonserton nro 1 lisäksi Radio-orkesteri esitti Straussin orkesteriteoksen *Tod und Verklärung* (*Kuolema ja kirkastus*) op. 24. Konsertissa kuultiin vielä Straussin yksinlauluja, joita esitti Greta Aaltonen säestäjänään Gerda Weneskoski.⁶⁹

Richard Strauss kirjoitti ensimmäisen käyrätorvikonserttonsa vuonna 1883, vain 19-vuotiaana. Hän omisti teoksen Oskar Franzille, tunnetulle saksalaiselle käyrätorvivirtuoosille ja pedagogille. Franz Joseph Strauss, säveltäjän isä, oli puolestaan Baijerin oopperaorkesterin soolokäyrätorvensoittaja. Hän oli ollut mukana muun muassa Wagnerin oopperoiden *Nürnbergin mestarilaulajat* ja *Tristan ja Isolde* kantaesityksissä.⁷⁰ Isänsä ansiosta Richard Strauss tunsikin käyrätorven soittimelliset ja ilmaisulliset mahdollisuudet perinpohjin. Ne vaatimukset, jotka hän sävellystuotannossaan asettaa käyrätorvensoittajille, olivat aikanaan haasteellisuudessaan ylivoimaisia ja edistivät instrumentin soittotekniikan kehitystä.⁷¹ Strauss sävelsi toisenkin käyrätorvikonserton, joka sävellysajankohtansa vuoksi poikkeaa tyyllisesti huomattavasti ensimmäisestä. Näiden käyrätorvikirjallisuuden merkkiteosten säveltämisen välillä ehti kuluu 59 vuotta.

Ensimmäisessä suomalaisessa käyrätorvea ja sen soittotekniikkaa käsittelevässä teoksessa *Käyrätorvi* (1975) luodaan katsaus käyrätorven soolokirjallisuuteen. Siinä korostetaan Straussin konserttojen erityisasemaa sekä taiteellisesti että teknisten vaatimusten osalta:

Romantikot suosivat torvea solistisestikin (Brahmsin trio, Schumannin Konzertstück, Weberin Concertino jne.), mutta ensimmäinen tunnettu konsertoksi nimitettävä sävellys romantiikan ajalta on Franz Straussin melodisesti kaunis c-mollikonsertto. Hänen poikansa Richardin kaksi Es-duuri-konserttoa edustavat uudemman käyrätorvikirjallisuuden taiteellista huippua. Toinen, 1942 valmistunut, tyyliltään neoklassinen konsertto kuuluu kaikkein vaikeimpiin käyrätorvisävellyksiin.⁷²

Richard Straussin käyrätorvikonserton nro 2 Es-duuri op. 86 kantaesityksen soitti Gottfried von Freiberg Salzburgissa vuonna 1943.⁷³ Fransman ei koskaan esittänyt tätä säveltäjän vaativaa myöhäisteosta.⁷⁴ Edellä mainittua radiokonserttia, jossa Fransman soitti käyrätorvikonserton nro 1 ensimmäisen kerran, on sen sijaan pidetty yhtenä 1940-luvun merkittävimmistä studiokonserteista Suomessa.⁷⁵ On mielenkiintoista, että Freibergin soittaman konserton nro 2 kantaesityksen ja Fransmanin soittaman konserton nro 1 ensimmäisen esityksen ajallinen väli on vain vajaa vuosi. Jälkimmäinen sijoittui vuoden 1944 kesäkuun alkuun, jolloin maassamme elettiin dramaattisia hetkiä.

Radiossa 11. VI. 1944
 Holger Fransman

U. E. 1089: Konservatoriossa 31. VIII 1947
 Holger Fransman
 (ensimmäinen kerta ulkoa)

Fransmanin nuotistoon kuuluneen Richard Straussin käyrätörvikonsertton nro 1 viimeinen sivu.

Paria päivää aikaisemmin Neuvostoliitto on aloittanut suurhyökkäyksen Karjalan Kannaksella ja murtanut Suomen puolustuslinjan.⁷⁶ Pääkaupunkiseudun musiikkiarvostelijoista vain Sulho Ranta kirjoitti konsertista laajemman Straussia käsittelevän lehtiartikkelinsa yhteydessä *Iltä-Sanomissa*.⁷⁷ Arvioituaan *Tod und Verklärungin* ominaislaatumia ja merkitystä säveltäjän tuotannossa, Ranta ryhtyi luonnehtimaan käyrätorvikonserttoa sekä Fransmanin esitystä:

Konsertto on muotorakenteeltaan Straussin nuoruusaikaan ja Brahmsin ihailuun liittyen hyvin klassillinen, niinkuin hänen koko ensimmäinen kamarimusiikkikautensa muutoinkin. Mitään varsinaisesti uutta tuovaa se ei ennusta. Eikä se ole erityisen loisteliaskaan. Mutta teos oli näytteenä hauska kuulla, ja Holger Fransmanin aina valmista soittoa seuraili mielikseen. Meille ei enää tarvitse tuottaa käyrätorvensoittajia ulkomailta, kunhan kaikki ovat paikalla!⁷⁸

Arvostelija ei puutu kirjoituksessaan Straussin konserton vaikeuksiin, mikä viittaa siihen, että Fransman oli onnistunut esityksessään erittäin hyvin niin teknisesti kuin äänellisestikin. Konsertto sisältää paljon riskialttiita intervallihyppyjä ja dramaattista korkean rekisterin käyttöä. Tiedossa on, että säveltäjän taitavana käyrätorvensoittajana tunnettu Franz Strauss tunsikin konserttoa kohtaan syvää kiintymystä ja harjoitteli sitä jatkuvasti. Hän piti soolo-osuutta kuitenkin erittäin raskaana eikä uskaltanut esittämään konserttoa julkisesti sen ”vaarallisten” ylimpien sävelten vuoksi.⁷⁹ Laajan äänialan ohella konsertto nro 1 vaatii virtuoosista kieli- ja sormitekniikkaa, suurta volyyymiä sekä sankarillista soittoatapaa.

Fransman soitti konserton toisen kerran Helsingin kaupunginorkesterin syyskauden avajaiskonsertissa 31.8.1947. Tämä oli tietävästi konserton ensimmäinen julkinen esitys Suomessa.⁸⁰ Tavallisesti konserttikausi alkoi kansankonsertilla, jonka alkunumerona kuultiin Sibeliuksen *Finlandia*. Martti Similä oli aloittanut tämän perinteen 3. syyskuuta 1944, jolloin oli astunut voimaan välirauhaa edeltänyt aselepo.⁸¹ Avajaiskonsertin ohjelma oli kansankonserteille tyyppillisen kirjava. *Finlandian* jälkeen orkesteri soitti Svendsenin *Zorahaydan* op.11, minkä jälkeen oli vuorossa solistinumero. Lopuksi orkesteri esitti kolme suomalaista sävellystä: Saikkolan ”1500 m.”, *urheiluparodia* orkesterille, Klamin *Pyöräilijä* sekä Kuulan *Juhlamarssi*. Tähän urheilulliseen ympäristöön Straussin konsertto sopi ainakin vauhdikkuutensa ja sankarillisuutta uhkuvan soolo-osuutensa puolesta.

Fransmanin esitys arvosteltiin kahdeksassa lehdessä ja se sai lähes kauttaaltaan positiivisen vastaanoton. Esitystä luonnehdittiin muun muassa taitavaksi, mainioksi, mestarilliseksi ja suvereeniksi. Äänellinen puoli näyttää miellyttäneen arvostelijoita eniten, sillä sitä yritettiin kuvailla mitä moninaisimmin ilmaisuin. Soinnin sanottiin olleen kantavan, tasaisen, ”kauniin pehmeän ja täyteläisen” sekä hienostuneen. Fransmanin tekniikkaa luonnehdittiin ”murenemattomaksi” ja ”selväksi” sekä hänen äänenottojaan suoriaksi ja tarkoiksi. Eräs arvostelija totesi solistin käyttäneen ”monipuolista tekniikkaa”.⁸² Kaikkiaan arvostelut osoittavat Fransmanin suoriutuneen erinomaisesti konserton teknisistä ja äänellisistä vaatimuksista. Sävellyksenä konsertto kuitenkin jakoi arvostelijoiden mielipiteet. Toiset pitivät sitä hempeämielisen sentimentaalisenä ja ikävänä,⁸⁴ toiset taas miellyttävänä, vaikkakin persoonattomana. *Hufvudstadsbladetin* Otto Ehrström olisi myös kaivannut Fransmanin soittoon enemmän dynaamisia ja agogisia vaihteluita:

Rich. Straussin käyrätorvikonsertto on miellyttävä, mutta vain vähän persoonallinen kapale, varhainen mutta vaikea teos. Sen esitti hienostuneella äänellä ja kauniilla ilmaisulla, mutta hieman kontrastittomasti orkesterin taitava solisti Holger Fransman.⁸⁵

Myös *Nya Pressenin* Andrej Rudnevin mielestä Fransmanin tulkinta vaikutti ”tunnetusta hienostuneisuudestaan ja hienotunteisuudestaan” huolimatta hiukan monotoniselta.⁸⁶ Ilmeisesti Fransman ei halunnut painottaa liikaa konserton sankarillisia elementtejä, vaan pitäytyi melodiaa ja hienostunutta romanttista sointia korostavassa tulkinnassa.

Syksyllä 1950 Fransman esiintyi jälleen kaupunginorkesterin avajaiskonsertissa. Tälläkin kertaa kuultiin alkunumerona perinteinen *Finlandia*.⁸⁷ Solistinumeroiksi Fransman oli valinnut Saint-



Fransman ja Schmidt-käyrätorvi vuonna 1948.

Saënsin konserttikappaleen (*Morceau de concert*) op. 94, jonka hän oli esittänyt radio-orkesterin studiokonsertissa kymmenen vuotta aikaisemmin. Teoksen suurimmat haasteet ovat sen viimeisessä osassa, jossa esiintyy virtuoosista kielitekniikkaa ja laajaa rekisterin käyttöä. Vaikkei konserttikappale ole erityisen raskas, se tarjoaa solistille hyvät mahdollisuudet esitellä taitojaan. Yleisölle ensimmäisen osan variaatiot, toisen osan romanttiset melodiat ja kaikuefektit sekä päätösoosan nopeat juoksutukset tarjoavat ykeensä mielenkiintoista kuultavaa. *Työkansan Sanomien* arvostelija ei kuitenkaan pitänyt konserttoa kiinnostavana. Käyrätorven monipuoliset ilmaisulliset mahdollisuudet olivat Fransmanin käsissä tulleet kuitenkin mitä ilmeisimmin esiin:

[...] Saint-Saënsin käyrätorvikonsertossa oli sen esittäjä Holger Fransman ehdottomasti soitettavaansa mielenkiintoisempi.⁸⁸

onnistunut suoritus että hänen vakiintunut maineensa kaupunginorkesterin johtavana puhallinsoolistina:

Maakansan musiikkiarvostelijan kirjoituksesta käy selkeämmin ilmi sekä Fransmanin

Holger Fransmanin olemme oppineet tuntemaan Kaupunginorkesterin rivimiesten loistavana primuksena. Nytkin hän kantoi primusmanttelinsa korkealla loihkien vaikeasta arasta soittimestaan esille pehmeän puhtaita herkkäsointisia säveleitä, mitkä todistivat hänen ilmiömäisen korkeatasoisesta käyrätorven soittotaidostaan. Ansiokas esitys palkittiin vilkain suosiosoituksin ja kukkasin.⁸⁸

Kamarikonsertot

Mozartin käyrätorvikonserttojen ohella Fransman soitti vuodesta 1941 lähtien säveltäjän *Sinfonia concertantea* oboelle, klarinetille, käyrätorvelle, fagotille ja jousiorkesterille Es-duuri (KV 297b).⁸⁹ Tätä neljän puhallinsoittajan kamarikonserttoa hänen kanssaan esittivät kaupunginorkesterin äänenjohtajat Asser Sipilä (oboe), Cosimo Sgobba (klarineti) sekä Aarne Viljava (fagotti). Vuodesta 1949 lähtien Cosimo Sgobban tilalle tuli hänen poikansa Mario. Julkisia esityksiä teokselle kertyi yhteensä seitsemän, minkä lisäksi Fransman soitti sen kaksi kertaa radion studiokonsertissa.

Suomessa *Sinfonia concertantea* ei ollut kuultu ennen kuin Fransman ja hänen kollegansa ottivat sen ohjelmistoonsa. Klassismin ajan *Sinfonia concertantea* on tyylilajina nimitetty divertimenton, soolokonserton ja sinfonian synteeksiksi.⁹⁰ Se liittyy useine solisteineen myös barokin ajan concerto grosson perinteeseen.⁹¹ Myös Mozartin *Sinfonia concertantessa* puhallinosuudet ovat teoksen kamarimusiikillisesta luonteesta huolimatta itsenäisiä ja sisältävät huomattavan virtuoosisia jaksoja. Käyrätorviusuus on kirjoitettu Giovanni Puntolle, aikansa kuuluisimmalle luonnontorvivirtuoosille.⁹² Punttoa, alkuperäiseltä nimeltään Johann Wenzel Stich, on pidetty yhtenä taitavimmista muusikoista koko käyrätorven historiassa.⁹³ Sekä Puntun omista sävellyksistä että hänelle sävelletyistä teoksista voi todeta, että hänellä oli harvinainen neljän oktaavin ääniala ja virtuoosinen kielitek-

niikka.⁹⁴ Myös Beethoven innoittui säveltämään Puntolle käyrätorvisonaatin F-duuri op. 17, jonka he esittivät yhdessä vuonna 1800.⁹⁵

Mozartin *Sinfonia concertanten* ensimmäinen esitys oli Helsingin kaupunginorkesterin sinfonia-konsertissa toukokuussa 1941. Sen johti japanilainen Hidemaro Konoye. Kaukainen kapellimestarivieras, hänen arvonimensä (arvostelujen mukaan kreivi) ja Sibelius-tulkintansa veivät suurimman osan arvostelijoiden huomiosta, minkä vuoksi Mozart-esitys sai varsin lyhytsanaiset arviot. Puhallinsolistien osuutta kehuistiin kuitenkin taitavaksi ja varmaksi.⁹⁶ Orkesterin todettiin soittaneen ”ilmavalla viehkeydellä ja tyylin vaatimalla ymmärryksellä” siitakin huolimatta, että Konoyen johtamistyyliä luonnehdittiin omalaatuiseksi.⁹⁷ Solistien ja kapellimestarin yhteistyötä kiitti puolestaan Heikki Aaltoila *Ajan Suunta* -lehdessä:

Mozartin Sinfonia concertante neljälle soolopuhaltimelle ja orkesterille oli korvia hivelevä todistus, millaiseen tulokseen hyvän johtajan ja etevien soittajien luottamuksellinen ja herkästynt yhteistyö voi johtaa. Herrat Sipilä, Sgobba, Fransman ja Viljava saavat merkitä tililleen taiteellisesti erittäin painavan suorituksen.⁹⁸

Seuraavan kerran Fransman ja hänen kollegansa esittivät *Sinfonia concertanten* Martti Similän johtamassa kansansinfoniakonsertissa maaliskuussa 1944. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Otto Ehrström kuvaili solistien yhteissoittoa erinomaiseksi ja heidän sointiaan hienostuneen kamarimusiikilliseksi. Fraseeraus oli hänen mielestään hillittyä, mikä ilmeisesti tarkoitti tyylikkyyttä tai tyylinmukaisuutta.⁹⁹ Kokonaisuutena esitys sai muiltakin arvostelijoilta hyvin positiivisen vastaanoton. Sitä luonnehdittiin muun muassa ensiluokkaiseksi¹⁰⁰, ”mainioksi”¹⁰¹ ja ”kauttaaltaan täysin tyydyttäväksi”¹⁰². Tällä kertaa kuvailtiin tarkemmin myös solistien yksilöllisiä suorituksia. Käyrätorvisuuden todettiin asettaneen esittäjälleen huomattavia vaatimuksia:

Erityistä oli käyrätorven henkeäsalpaavan vaativa osuus helmeilevine asteikkoineen, jotka myötäilivät herkkäliikkeistä fagottia, ja korukuviot ylimmässä rekisterissä — konserttityyliä!¹⁰³

Kuitenkin Fransmanille oli sattunut joitain lipsahduksia äänten alukkeissa:

[...] H. Fransman oli käyrätorvineen menestyksellä leikissä mukana, vaikka ”äänen alkuunpanossa” huomasi vaikeuksia.¹⁰⁴

Lipsahdukset olivat ilmeisesti tulleet vaikeasti hallittavan ylärekisterin sävelissä. Fransman kuvaili myöhemmin tätä käyrätorven keskeistä ongelmaa:

Niin se [käyrätorvi] on vaikein [vaskipuhallin] juuri sikäli että sillä tulee niin helposti niitä kukkoja. Kun esimerkiksi kornetti ja pasuuna soittavat [...], käyrätorvi soittaa aina oktaavia korkeammalta¹⁰⁵, ja se on selvä että silloin kun tulee paljon korkeita ääniä niin on vaikeata saada niitä pysymään ettei tule sitä kukkoilemista. [...] mutta kyllä kaikissa soittimissa joudutaan tekemään paljon työtä jos halutaan mestariksi [...].¹⁰⁶

Yksittäisen arvostelun pohjalta on vaikea päätellä, kuinka häiritseviä virheet olivat olleet. Fransman oli sitä mieltä, ettei käyrätorvensoittaja voinut esityksessä liiaksi varoa virheiden tekemistä, sillä se johti väistämättä soinnin laadun heikkenemiseen. Hänen mielestään lehtiarvostelijoiden liian herkkä suhtautuminen lipsahduksiin eli ”kikseihiin” saattoi johtaa siihen, että käyrätorvensoittajat suurempaa varmuutta tavoitellessaan siirtyivät lyhyempiutkisiin instrumentteihin:

[...] nyt niillä on niitä pieniä torvia joissa ei enää ole käyrätorven [sointia] [...]. On liian pieneksi mennyt. Ja se johtuu siitä taas kun kansa, lehtiarvostelijat, sanoo että nyt ne soittavat niin huonosti: ”kiksaa, aina kiksaa, aina siellä on niitä kukkoja...”. Soittajat hom-

maavat pienemmän ja pienemmän soittimen niin että kukot jäävät pois, mutta sen kauniin äänen kustannuksella.¹⁰⁷

Sinfonia concertanten esitykset jatkuivat syksyllä 1944, tällä kertaa Radio-orkesterin studiokonsertissa. Tällä kertaa Fransman suoriutui osuudestaan moitteettomasti, minkä voi päätellä Selim Palmgrenin arvostelusta. Sen mukaan ”herrat kaupunginmuusikot” Sipilä, Sgobba, Fransman ja Viljava olivat esittäneet homogeneista yhteissoittoa ja suoriutuneet soolo-osuuksistaan ”virheettömällä virtuoositeetillä”.¹⁰⁸ Myöhemmissä *Sinfonia concertanten* arvosteluissa 1950-luvulta voi huomata solistien yhteissoiton hioutuneen vieläkin tasapainoisemmaksi, mikä epäilemättä johtui säännöllisestä yhteistyöstä orkesterissa ja kamarimusiikin parissa. Solistien yhteissoiton ja -soinnin laadukkuuden voi todeta myös 14.11.1958 tehdystä *Sinfonia concertanten* konserttiäänitteestä. Vaikka äänite on tekniseltä tasoltaan heikkolaatuinen, se antaa erinomaisen näytteen Fransmanin Mozart-tyylistä, jolle ovat tyypillisiä kevyt ja selkeä artikulaatio sekä linjakkaan pehmeästi muotoillut fraasit.¹⁰⁹

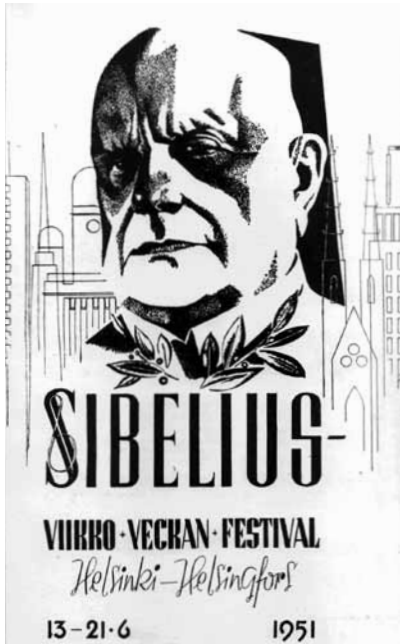
Viimeinen Mozartin orkesterisäestyksellinen sooloteos, joka kuului Fransmanin ohjelmistoon, oli nk. *Concertante* Es-duuri käyrätorvelle ja jousiorkesterille. Sen on sovitus säveltäjän kvintetosta Es-duuri käyrätorvelle, viululle, kahdelle alttoviululle ja sellolle (KV 407). Jousiorkesterisovituksen Fransman oli todennäköisesti saanut joko Stiegleriltä tai Freibergilta. Teos voidaankin helposti esittää tässä muodossa johtuen siitä, että käyrätorven osuus on alunperin hyvin solistinen. *Concertante* kuultiin Toivo Haapasen johtamassa Radio-orkesterin studiokonsertissa heinäkuussa 1947. Vasta vuonna 1951 Fransman esitti teoksen sen alkuperäisessä kamarikokoonpanossa.

Suomalaisesta näkökulmasta merkittävin kamarikonsertto, jota Fransmanin esitti, oli Aarre Merikannon konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousisekstetille vuodelta 1924. Teos oli sävelletty B. Schott's & Söhne -nuottikustantamon kilpailuun, missä se palkittiin yhdessä neljän muun teoksen ohella tuhannellakahdellasadalla Saksan markalla. Teos edusti uutta kamarikonserttotyyppiä, jossa solistikonserton elementtejä siirrettiin kamarimusiikin piiriin.¹¹⁰ ”Schott-konserttoltaan” Merikanto astui 1920-luvulla myös ensi kertaa niin sanotun absoluuttisen musiikin alueelle.¹¹¹ Teoksen merkittävydestä kertoo, että se valittiin Sibeliuksen viulukonserton ohella edustamaan suomalaista musiikkia saksankieliseen, pohjoismaista musiikkia esittelevään julkaisusarjaan *Meisterwerke Nordischer Musik* (Pohjoismaisen musiikin mestariteoksia).¹¹² Kamarikonsertto jäi kuitenkin Donaueschingenissä heinäkuussa 1925 tapahtuneen ensiesityksensä jälkeen pitkäksi aikaa unohduksiin ja se esitettiin Suomessa vasta vuonna 1932. Tällöin Merikanto oli jo alkanut etäännyä 1920-luvun modernismista.¹¹³ Erkki Salmenhaara on luonnehtinut ”Schott-konserton” sävelkieltä:

Teoksessa on Merikannolle epätavallisen paljon motiivista työskentelyä. Motiiviset yhteydet ulottuvat kaikkien kolmen osan välille. Vaikka aiheita käsitellään sekä sekvenssiaalisesti että että imitaatioissa, ei perinteisestä kehittelystä kuitenkaan tässäkään yhteydessä voi puhua. Myös muodon hahmotus on [...] vapaata, paikoin improvisaation tuntuista. Muodon elastisuutta kuvastavat alinomaiset tempon (ja karaktäärin) vaihtelut: ensiosassa on kaiken kaikkiaan 14 tempomäärettä sekä lisäksi niihin liittyviä ritardandoja ja accelerandoja. Silti musiikki etenee luontevasti ja inspiroituneesti. [...] [Finaalissa] esiintyy ensi kerran suomalaisessa musiikissa 12-sävelsointu.¹¹⁴

Merikannon kamarikonserton Suomen ensiesityksessä Radio-orkesterin konsertissa 12.4.1932 käyrätorviosuuden soitti Pekka Sergin.¹¹⁵ Säveltäjä oli läsnä harjoituksissa ja kirjoitti osuuden vaikeuksista äidilleen:

Mitä vielä tulee eiliseen teokseeni, oli esim. valttitorviosa siinä niin vaikea, että se saisi olla jokin käyrätorven Paganini joka sen osan soittaisi virheettömästi ja niin, ettei kuulija huomaisi soittajalla olevan työn ja tuskan hommassaan, puhumattakaan vääristä äänistä! Mutta meikäläisiin oloihin katsoen sai olla tyytyväinen, että meni näinkin.¹¹⁶



Merikannon "Schott-konsertto" esitettiin ensimmäisellä Sibelius-viikolla 1951

innokkaasti. Joonas Kokkonen määritteli teoksen jopa 1920-luvun suomalaisen modernismin "edustavimmaksi työksi".¹²⁰ Konsertista on säilynyt Merikannon oma kuvaus hänen seuraavana päivänä vaimolleen kirjoittamasta kirjeestä:

Yleisöä oli eilen salin täydeltä. Aivan ihme ja kumma, sillä kamarimusiikki ei ole koskaan vetänyt kuulijoita meillä täällä Suomessa. Soittivat loistavasti, todella pirullisella tekniikalla. [...] Ääriosat ja etenkin Finaali mentiin lennolla johon ei joka poika pystykään.¹²¹

Seuraavan kerran teos kuultiin kaupunginorkesterin uudenvuoden matineassa 1.1.1952, jolloin se herätti jälleen mielenkiintoa tavallisesti perinteistä ohjelmaa tarjoavassa tilaisuudessa.¹²² 1960-luvulla Fransman soitti teoksen vielä kolmannen kerran Sibelius-Akatemian kamarimusiikkisarjassa. Viuluosuuden soitti Jorma Ylönen ja klarinettiosuuden Mario Sgobba.¹²³

Eräs nykyisin harvoin kuultu kamarikonsertto, jonka Fransman esitti uransa loppupuolella, oli Frank Martinin konsertto seitsemälle puhaltajalle, lyömäsoittimille ja jousille vuodelta 1949. Teos kuultiin ensi kerran Suomessa 15. maaliskuuta 1957 kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa. Sen puhallisuusudet soittivat Fransmanin lisäksi Juho Alvas (huilu), Asser Sipilä (oboe), Mario Sgobba (klarineti), Yrjö Pollari (fagotti), Lauri Ojala (trumpetti) sekä Olavi Lampinen (pasuuna). Kapellimestarina toimi Tauno Hannikainen. Seuraavan kerran teos esitettiin Sibelius-viikolla vuonna 1963, jolloin sen johti säveltäjän maanmies, sveitsiläinen Ernest Ansermet.¹²⁴ Hän oli erikoistunut aikansa moderniin musiikkiin ja johtanut muun muassa paljon Stravinskya. Ansermet johti Helsingissä kaksi konserttia, joissa kuultiin Martinin konserton lisäksi Ravelin, Debussyn, Beethovenin ja Sibeliuksen musiikkia.¹²⁵

Fransmanin esitys "Schott-konsertosta" kuultiin vasta vuonna 1951. Ennen sitä hän oli tutustunut säveltäjään toisessa yhteydessä. Noin vuotta aikaisemmin Merikanto oli pyytänyt Fransmania esittelemään käyrätorven ilmaisumahdollisuuksia työn alla olevaa kantaattiaan varten.¹¹⁷ Säveltäjä kertoi tapaamisesta *Uuden Suomen* lehtihaastattelussa vuonna 1950:

[...] minunkin on täytynt olla opissa eräissä yksityiskohdissa. Kaupunginorkesterin Holger Fransman, maailman ensimmäisiä käyrätorvensoittajia, oli antamassa näytteitä matalista äänistä. Kyllä se poika osaa. Kaikkien soittovälineiden käytössä on kolme astetta: teknillinen taito, taituruus ja taide. Joka instrumentilla voidaan tehdä taidetta. Toistaiseksi en ole ratkaissut kokemiäni matalien äänien sijoitusta.¹¹⁸

"Schott-konserton" esitys sijoittui tällä kertaa Sibelius-viikolle, suomalaisen musiikin kamarikonserttiin 18.6.1951. Sen johti Jussi Jalas ja solisteja olivat Fransmanin lisäksi Naum Levin (viulu) sekä Mario Sgobba (klarineti).¹¹⁹ Teos sai erittäin hyvän vastaanoton sekä lehdistön että yleisön taholta. Konservatorion sali oli lähes loppuunmyyty, mikä jo sinällään oli harvinaista kotimaisten kamarikonserttien kohdalla. "Schott-konserton" uutta tulemistä tervehdittiin arvosteluissa

Brittenin *Serenadi* ja viimeiset solistikonsertit

Viisikymmenluvun alussa Fransman teki aluevaltauksen modernin musiikin suuntaan. Benjamin Brittenin *Serenadi* op. 31 tenorille, käyrätorvelle ja jousiorkesterille vuodelta 1943 on 1900-luvun merkittävimpiä käyrätorvisävellyksiä. Se syntyi vuotta myöhemmin kuin Richard Straussin käyrätorvikonsertto nro 2, jota pidettiin pitkään vaikeimpana käyrätorvelle kirjoitettuna sooloteoksena. *Serenadin* syntyy englantilainen käyrätorvisolisti Dennis Brain, joka oli ehdottanut Brittenille soolokonserton säveltämistä. Tuloksena ei ollut konsertto, vaan kahdeksanosainen sarja, jossa käyrätorvella on itsenäinen solistinen rooli. Samalla se asettuu vuoropuheluun teoksen varsinaisen solistin, tenoriäänän kanssa. Käyrätorviosoitus liikkuu laajalla äänialalla ja on teknisesti vaativa. Soittimen ilmaisulliset mahdollisuudet on hyödynnetty hyvin monipuolisesti, mikä epäilemättä on Brainin ansiota. Hän perehdytti Britteniä sävellystyön aikana käyrätorvensoiton tekniikkaan ja fraseeraukseen. Brain myös soitti käyrätorviosoituksen *Serenadin* kantaesityksessä Lontoossa 15.10.1943. Lauluosuudesta vastasi Peter Pears ja kapellimestarina toimi Walter Goehr.¹²⁶

Serenadi asettaa käyrätorvensoittajalle monia haasteita. Laulu- ja käyrätorviosoitusten keskinäinen vuorottelu ja vastakkainasettelu vaativat ekspressiivistä ilmaisua, mutta tekstien lyyrinen vire ja pieni orkesterikokoonpano edellyttävät kummaltakin solistilta myös hienovireistä äänenkäyttöä. Britten on *Serenadissaan* halunnut käyttää hyväkseen käyrätorven erilaisia sointivärejä. Teoksen ääriosina (*Prologi* ja *Epilogi*) on säästykseton käyrätorvisoolo, joka perustuu luonnonsävelsarjan sävelille. Ne on merkitty soitettavaksi ilman venttiilejä, jolloin saadaan esiin luonnontorvelle tyypillinen viritys ja sointi. Tasavireiseen viritysjärjestelmään totunut kuulija aistii tällöin osan sävelistä epäpuhtaina. Käyrätorvisolistille varsinainen vaikeus tässä esitystavassa on se, että korkeat sävelet muuttuvat huomattavasti vaikeammiksi hallita. *Epilogin* säveltäjä on halunnut soitettavaksi laivan takaa (off stage) — efekti, joka antaa sarjan päätösosalle laajan tilavaikutelman.

Kun Fransman otti ohjelmistoonsa uuden sooloteoksen, hän yleensä esitti sen ensin radiossa ja vasta sen jälkeen julkisessa konsertissa. Tästä tavasta hän poikkesi Brittenin *Serenadin* kohdalla. Teoksen ensimmäinen esitys oli Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa yliopistolla 29.9.1950. Tenorille kirjoitetun lauluosuuden esitti tällä kertaa sopraano Tii Niemelä.¹²⁷ *Serenadi* kuultiin ensi kertaa Suomessa, mikä teki konsertista merkittävän tapauksen. Harvinainen sattuma oli myös se, että samaan aikaan Kansallisteatterissa esiintyivät Wienin Filharmonikot Wilhelm Furtwänglerin johdolla ja konservatorion salissa piti oman sooloillan viulisti Yehudi Menuhin. Kansainvälisestä huipputarjonnasta huolimatta kaupunginorkesterin konserttiin saapui lähes täysilukuinen yleisö:

Ihmeellistä, että Helsingin Kaupunginorkesterin konsertti Martti Similän johdolla kahdesta maailmansensaatista huolimatta nousi odotettua suurempaan taiteelliseen ja ”ekoonomiseen” tasoon. Yleisöä oli tavallista runsaammin ja taiteellinen menestys lähinnä kai solistien, erittäin syvästi laulavan Tii Niemelän ja hienosti soittavan käyrätorvitaiteilija Holger Fransmanin ansiosta suurenmoinen. Brittenin *Serenadi* oli tällaisena esityksenä elämys, josta on yksinomaan hyvää sanottavaa.¹²⁸

Serenadi esiintyi ohjelmakokonaisuudessa, jonka muut teokset olivat Elgarin *Johdanto ja Allegro* jousisoittimille op. 47 sekä Sibeliuksen sinfonia nro 2. Konsertti arvosteltiin yhdeksässä lehdessä, mikä osoitti sävellysuutuuden kiinnostaneen yleisön ohella pääkaupungin arvostelijoita:

Erikoisella kiinnostuksella kuulija tutustui Brittenin sävellykseen [...]. Tämä nuori säveltäjä, jonka maine on yllättävän nopeasti levinnyt kaikkialla, tarjoaakin aina jotain erikoista kuultavaa. Tämä *Serenadi* on kuusiosainen, joissa lauluääntä, käyrätorvea ja jousiorkesteria on käytetty mitä taidokkaimmin, nykyaikaisin sointivärein. Jokaiselle osalle säveltäjä on keksinyt oman erikoisen sävynsä, joista kuitenkin syntyy yhtenäinen, vakuuttava taideteos. [...] Holger Fransman soitti käyrätorvisoolot pehmeästi ja varmaotteisesti.¹²⁹

Kymmenen vuotta myöhemmin Fransman soitti *Serenadin* toistamiseen radiokonsertissa 25.9.1960. Laulusolistina oli sopraano Inkeri Rantasalo ja orkesteriosuuden esitti pianolla Pentti Koskimies. Tällöin teosta ei kuulu kokonaisuudessaan, sillä dramaattinen viides osa *Dirge* (Valitus) oli jätetty pois. Tästä konsertista on säilynyt varsin laadukas äänite, joka tarjoaa tilaisuuden tehdä huomioita Fransmanin soittotyylistä ja tulkinnasta.

Ensimmäiseksi kiinnittää huomiota se, että Fransman ei soita *Prologia* ja *Epilogia* luonnonsävelin vaan käyttää venttiilejä. Silti jo *Prologissa* sointi on täyteläinen ja legatotekniikka toimii moitteettomasti. *Nocturne*-osassa Fransmanin tekniikan selkeys tulee esiin triolikuvioidessa, minkä lisäksi intonaatio on erittäin hallittu, myös sordinoiduissa kohdissa. *Elegia* antaa lisää näytteitä soinnin hienostuneisuudesta sekä Fransmanin kyvystä muotoilla nautittavia legatolinjoja. Ylärekisterin sävellet sytyvät kirkkaina ja soivat vahvoina. Matalalla alueella sointi sen sijaan muuttuu jonkin verran sameaksi. Tukittujen ja avoimien sävelten väliset siirtymät Fransman toteuttaa joustavasti. *Hymnissä* hän hallitsee sekä korkean rekisterin että virtuoosiset jaksot. *Epilogin* muotoilu on tyylikäs ja Fransman tavoittaa hyvin sen salaperäisen tunnelman. Syitä viidennen osan pois jättämiselle on vaikea päätellä. Käyrätorven osuus on tässä osassa hyvin dramaattinen ja sisältää muun muassa näyttäviä glissandoja sekä fortissimojaksoja.

Fransman jatkoi solistiesiintymisiään 1960-luvun puoliväliin asti. Hänen viimeinen julkinen solistikonserttinsa oli Helsingissä 25.1.1965.¹³⁰ Soolonumerona oli Telemannin konsertto kahdelle käyrätorvelle, jonka Fransman esitti englantilaisen Ifor Jamesin kanssa. Samassa tilaisuudessa kuultiin lisäksi Paul Hindemithin käyrätorvikonsertto Jamesin soittamana. Molemmat teokset kuultiin ensimmäistä kertaa Suomessa. Ohjelmaltaan varsin erikoinen kaupunginorkesterin sinfoniakonsertti ei valitettavasti tavoittanut suurta yleisöä. Yliopiston sali oli vain puoliksi täysi.¹³¹

Solistinumeroita konsertissa kuultiin kaksikin ja soolosoittimena oli tällä kerralla käyrätorvi, tunnetusti erittäin vaikeasti hallittava instrumentti. Nyt oli kuitenkin tehtävissä kaksi taitajaa, englantilainen Ifor James ja Holger Fransman. Taiteilijain yhdessä soittama Telemannin konsertto [...] kiinnosti jo harvinaisuutena. [...] Joka tapauksessa sen sävelillä on oma viehätöksensä, ja ennen kaikkea solistien puhtaat, äänillisesti huolitellut osuudet jäivät mieleen.¹³²

Käyrätorvi herättää harvinaisuutensa vuoksi erityistä mielenkiintoa soolosoittimena. Valitettavasti vain sille sävelletty konserttikirjallisuus on — niin kuin useimpien muidenkin puhallinsoittimien kohdalla — vähäistä eikä läheskään samaa tasoa kuin esim. piano- tai viulukonserttokirjallisuus. Maanantaikonsertin solisteina esiintyivät englantilainen käyrätorvitaiteilija Ifor James ja oma cornomaestromme Holger Fransman. He soittivat yhdessä Telemannin kaksoiskonserton, joka ei tarjoa kovin kiitollista tehtävää nykyaikaisille käyrätorville. Kauniin fraseerauksen saattoi molempien taiteilijoiden soitossa kuitenkin panna merkille.¹³³

Fransman oli esiintynyt jo yli kolme vuosikymmentä solistina, eikä hänen soittokuntonsa enää ollut aikaisempien vuosien tasolla. Edellä lainattujen arvostelujen kohteliaan myönteinen sävy osoittaa kuitenkin arvostusta kokenutta solistia ja muusikkoa kohtaan. Joidenkin nuorempien kriitikoiden arvioinnit olivat kuitenkin vähemmän hienotunteisia.¹³⁴ Niiden mukaan illan puolalaisen kapellimestarin, Stanislaw Wislockin harjoitustyö orkesterisäestyksen kohdalla oli jäänyt puolitiehen. Eräs kirjoittaja moitti orkesterin soittoa epävarmaksi, rytmisesti veltoksi ja puhtaudestaan puutteelliseksi.¹³⁵ Kaksi muuta arvostelua olivat samansuuntaisia. Toisessa mainittiin lisäksi, etteivät solistikkaan olleet selvinneet esityksestään rikkeitä:

Telemannin konsertossa Jamesilla oli rinnallaan suomalainen kolegansa Holger Fransman, joka antoi hyvässä seurassa parastaan. Sen sijaan en ole aikoihin kuullut niin epämääräistä soittoa kuin mitä solistiset viulut esittivät Telemannin konserton aikana.¹³⁶

Telemannin konserton esitys, jossa toisen soolo-osuuden soitti oma Holger Fransmanimme, ei sen sijaan ollut mikään ilahduttava tuttavuus. Esitys kärsi huomattavasti epä-tarkkuuksista ja epäpuhtauksista niin soolo-osien kuin orkesteriosuuksienkin kohdalla.¹³⁷



Holger Fransman ja Olds-käyrätorvi vuonna 1969.

Fransmanilla oli yli kolmekymmentä vuotta kestäneen solistiuransa aikana useita instrumentteja. Vuodesta 1928 lähtien hän soitti saksalaisella Knopf-merkkisellä kaksoiskäyrätorvella. Tuohon aikaan kaksoiskäyrätorvi oli huippumoderni uutuus, joka teki vasta tuloaan suomalaisiin orkestereihin. Soitin oli valmistettu ns. kultamessingistä¹³⁸ ja Fransman käytti sitä noin vuoteen 1936 saakka. Palattuaan opintomatkaltaan Wienistä hän alkoi soittaa Karl Stiegleriltä saamallaan wieniläisellä suokappaleella. 1940-luvun puolivälin paikkeilla Fransman hankki itselleen uuden kaksoiskäyrätorven. Tätä saksalaista Schmidt-merkkistä soitinta hän käytti sekä orkesterissa että solistiesiintymisissään noin kymmenen vuoden ajan. Soittimen erikoisuutena oli ns. pèrinet-venttiili peukaloa varten. Schmidillä Fransman esitti muun muassa Straussin käyrätorvikonserton nro 1 sekä Brittenin *Serenadin*.

1950-luvulla Fransman siirtyi amerikkalaisiin soittimiin. Hän kokeili ensin Knopf'n mallin mukaan tehtyä Olds-merkkistä soitinta, mutta joutui luopumaan siitä korkeissa sävelissä ilmenneiden ongelmien vuoksi. Sen jälkeen hän hankki vuosikymmenen lopulla Conn-kaksoiskäyrätorven. Samalla hän vaihtoi suokappaleensa amerikkalaiseen Bachiin.¹³⁹ Kamarimusiikkia soittaessaan Fransman käytti kuitenkin edelleen vanhaa Schmidtiään. Kaksoistorvien lisäksi Fransman omisti

Monke-merkkisen b-vireisen torven, joka hän käytti erityisen raskaissa korkean rekisterin osuuk-
sissa. Italialaista Orsi-merkkistä soitinta hän käytti ajoittain soittaessaan kamarimusiikkia. Viimei-
sen uuden kaksoiskäyrätorven Fransman hankki 1960-luvulla. Tällä toisella Oldsillaan hän soitti
muun muassa Telemannin kaksoiskonserton vuonna 1965.¹⁴⁰

4.2 Kamarimusiikkiyhtyeet

Fransmanin päätyö kaupunginorkesterin äänenjohtajana oli sekä henkisesti että fyysisesti raskasta. Se edellytti jatkuvaa harjoittelua, vahvoja hermoja ja vastuun kantamista omasta soitinryhmästä. Kamarimusiikin soittaminen tarjosi kevennystä ja vastapainoa orkesterityölle. Fransman soitti solistitehtäviensä lisäksi useissa erilaisissa kamarimusiikkiyhtyeissä ja puhallinkokoonpanoissa. Pitkäikäisin säännöllisesti toiminut kamariyhtye oli kaupunginorkesterin puhallinsoitinten äänen-
johtajista koottu Crusell-kvintetti, joka perustettiin vuonna 1935. Toinen tärkeä puhallinyhtye oli Solistiseitsikko Otava, joka aloitti toimintansa vuonna 1943 ja esiintyi neljännesvuosisadan ajan. 1940–50-luvuilla Fransman kuului myös sellaisiin kokoonpanoihin kuin Kasken puhallinkvar-
tetti sekä puhallinyhtyeet Pelikaani ja Mohikaani.¹⁴¹ 1960-luvun alussa hän liittyi Pro Arte Intima-
puhallinoktettiin. Tämä yhtye esitti Crusell-kvintetin tavoin useita aikansa moderneja suomalaisia puhallinteoksia.

Puhallinkamarimusiikkia oli 1920-luvulle asti kuultu harvakseltaan Helsingin julkisissa konser-
teissa. Suurin osa esiintyjistä oli puupuhaltajia, ja yleisin soitin oli huilu. Teoksia, joissa käyrätorvelle
on merkittävä osuus, esitettiin tällä vuosikymmenellä tiettävästi vain kaksi. Ensimmäinen oli Beet-
hovenin septetto Es-duuri op. 20, jossa käyrätorviosouden soitti Pekka Sergin vuonna 1923. Sulho
Rannan *Suite Symphonique* op. 15 esitettiin vuonna 1929, jolloin käyrätorvea soitti Andreas Saar-
man. Vuosina 1930–1939 puhaltimien osuus kamarimusiikkikonserteissa alkoi lisääntyä, vaikka
käyrätorvea kuultiin näinäkkin vuosina vain muutaman kerran. Merkittävimpiä tilaisuuksia olivat
aiemmin mainitut Aarre Merikannon ”Schott-konserton” Suomen-ensiesitykset vuonna 1932.¹⁴²

Kamarimusiikkia — siinä mielessä kuin musiikinlaji nykyisin käsitetään — on käyrätorvelle
sävelletty 1700-luvun alkupuoliskolta lähtien.¹⁴³ Varhaisimpia teoksia ovat Sebastian Bodinon kaksi
”Quadro”-sonaattia eli neljänistä divertimentoa metsästystorvelle, traversohuilulle, viululle sekä
cembalolle (tai sellolle). Kvartettoja, joihin kuului kaksi käyrätorvea, sävelsivät 1700-luvulla myös
Johann Joseph Fux, Johann Wilhelm Hertel sekä Ignaz Jakob Holzbauer. Nykyisin yleisin puhall-
linkamarikokoonpano on, huilun, oboen, klarinetin, käyrätorven ja fagotin muodostama puhallin-
kvintetti. Se syntyi vasta 1800-luvulla.

Puhallinkvintettojen säveltäjänä menestyi ensimmäisenä saksalainen Franz Danzi (1763–1826).
Wieniläisklassisella kaudella syntyi runsaasti neli-, kuusi- ja kahdeksanäänistä musiikkia puhallinko-
koonpanoille, muun muassa Haydnin divertimentot, cassazionet, notturnot, serenadit ja partitat.¹⁴⁴
Mozartin ja Beethovenin kamarimusiikissa käyrätorvi sai aikaisempaa tärkeemmän roolin, mistä
arvokkaimpina esimerkkeinä mainittakoon näiden säveltäjien kvintetot pianolle ja puhaltimille.
Mozart piti itse kvintettoaan Es-duuri (KV 452) parhaana siihen astisista sävellyksistään.¹⁴⁵ Beetho-
ven puolestaan sävelsi oman kvintettonsa Es-duuri op. 16 Mozartin teoksen innoittamana.¹⁴⁶

Puhallinkvintetti on ylivoimaisesti yleisin kokoonpano puhallinkamarimusiikissa, sillä sille on
1800-luvulta lähtien sävelletty yli 3000 teosta. Merkittävässä asemassa ovat myös soolosaatit,
joita on käyrätorvelle sävelletty noin viisikymmentä. Niitä ovat kirjoittaneet muun muassa Ludwig
van Beethoven, Ferdinand Ries, Luigi Cherubini, Ignaz Moscheles, Joseph Rheinberger, Joseph
Haas ja Paul Hindemith. Tähän kategoriaan voidaan laskea myös Robert Schumannin Adagio und
Allegro op. 70. Käyrätorvisonaatteja sekä pienimuotoisia käyrätorvelle ja pianolle sävellettyjä teoksia
Fransman esitti lähes yksinomaan radiossa. Puhallinkvinttoja, -sektettoja sekä muita kamarimusiik-
kiteoksia hän sen sijaan soitti useammin julkisesti. Crusell-kvintetti konsertoi lisäksi säännöllisesti
pääkaupunkiseudun ulkopuolella.

Radioesityksiä ja kamarimusiikki-iltoja

1930-luvulla puhallinkamarimusiikki alkoi saada lisääntyvässä määrin ohjelma-aikaa myös radiossa. Ensimmäiset teokset, joita Fransman esitti radiossa vuosina 1932–33, olivat käyrätorvikvartettoja. Sonaattien vuoro tuli muutamaa vuotta myöhemmin, kun Fransman esitti Beethovenin käyrätorvisonaatin op. 17 yhdessä Allan Honkasen kanssa. Yhteistyö pianistin kanssa jatkui Joseph Haasin *Sonaatin* op. 29 parissa.¹⁴⁷ Vuodesta 1939 lähtien Fransman alkoi esiintyä Gerda Weneskosken kanssa, joka toimi vuosina 1928–57 Yleisradion säestäjänä. Heidän yhteisiin esityksiinsä lukeutuivat muun muassa Saint-Saënsin *Romanssi* käyrätorvelle ja pianolle op. 36, Paul Dukasin *Villanelle* sekä Carl Reinecken triot a-molli op. 188 ja B-duuri op. 274.¹⁴⁸ Sota-aikana radioon kaivattiin lisää ns. kevyttä klassista ohjelmistoa. Fransman ja Weneskoski esittivät 1940-luvulla ja 1950-luvun alussa pienimuotoisia kappaleita, esimerkiksi romansseja ja serenadeja.

Muita pianisteja, joiden kanssa Fransman esiintyi radiossa, olivat Jussi Blomstedt (myöh. Jalas), Maire Halava, Tapani Valsta, Mikko von Deringer, Martti Paavola, Einar Englund, Inkeri Rantasalo, Nisse Rinkama, Matti Rautio ja Meri Louhos. Jo mainittujen Beethovenin ja Haasin sonaattien lisäksi Fransman esitti Paul Hindemithin käyrätorvisonaatin Meri Louhoksen kanssa vuonna 1962 sekä Franz Danzin sonaatin Es-duuri op. 28 Matti Raution kanssa vuonna 1965. Julkisia esiintymisiä käyrätorvi–pianokokoonpanossa Fransmanilla ei tiettävästi ollut kuin yksi. Se oli ”Opiskelijoiden Kulttuuridelegaation” järjestämässä solistikonsertissa Helsingin kauppaorkeakoululla 8.9.1951, jolloin hän esitti Inkeri Rantasalon kanssa Beethovenin sonaatin.¹⁴⁹ Tämän sonaatin Fransman esitti yhteensä viisi kertaa, joka kerran eri pianistin kanssa.¹⁵⁰

Erilaisissa julkisissa tilaisuuksissa Fransman esitti ahkerasti puhallintrioja, -kvartettoja, puhallinkvintettoja sekä erilaisia suuremman kokoonpanon kamarimusiikkiteoksia. Trioista musiikillisesti merkittävin oli Brahmsin käyrätorvitrio op. 40, jonka Fransman soitti neljä kertaa radiossa ja yhden kerran julkisessa konsertissa. Ensimmäisen radiossa tapahtuneen esityksen jälkeen vuonna 1933 Fransman esitti teoksen 1940-luvulla radiossa ensin Väinö ja Ritva Arjavan ja sen jälkeen Erik Cronvallin ja Martti Paavolan kanssa. Viimeksi mainitut muusikot soittivat teoksen myös Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-illalla 14.2.1946. Viimeisen kerran Fransman esitti trion radiossa vuonna 1960 kaupunginorkesterin konserttimestarin Naum Levinin ja pianisti Maire Halavan kanssa. Vuoden 1946 kamarimusiikki-illan arvosteluissa Fransmanin esitys sai osakseen positiivista huomiota. Sekä *Helsingin Sanomien* Uuno Klamin että *Karjala*-lehden nimimerkin ”W. A.”:n mielestä hänen osuutensa oli esityksen painavinta antia:

Tämäkin esitys kuului arvoluokkaan. Erikoisesti tekisi mieli, pianon ja viulun osuutta mil-lään tavalla väheksymättä, korostaa hra Fransmanin korkeatasoista taitoa vaikean instrumentinsa hallinnassa.¹⁵¹

Itse teos, harvoin esitetty, on mitä kauneinta musiikkia, esittäjilleen vaativa ja vaikea, mutta nämä valioluokan taiteilijat soittivat sen turvallisen varmasti ja kukin oman instrumentinsa kauniisti taitaen. Unohtamatta kohta [po. kahta] muuta, tahtoisimme vain mainita herra Fransmanin käyrätorven uskomattoman kultivoidun äänen.¹⁵²

Muita Fransmanin ohjelmistoon kuuluneita trioja oli Bernhard Henrik Crusellin *Konserttitrio* sekä jo mainitut kaksi Reinecken trioa. Crusellin trion ensimmäinen esitys Mario Sgobban ja Aarne Viljavan kanssa oli radiossa lokakuussa 1950. Teos esitettiin myös neljännen Pohjoismaisen musiikkipedagogikongressin yhteydessä elokuussa 1955. Myöhemmin trio kuultiin radiosta edellä mainittujen solistien soittamana vuosina 1958 ja 1959.¹⁵³

Talvisodan jälkeen keväällä 1941 Fransman esitti ensimmäisen kerran Beethovenin kvinteton pianolle ja puhaltimille op. 16. Teos oli tiettävästi soitettu Suomessa edellisen kerran vuonna 1907.¹⁵⁴ Radioesityksessä piano-osuuden soitti Timo Mikkilä sekä puhallinosuudet Fransmanin lisäksi hänen kollegansa Asser Sipilä, Cosimo Sgobba ja Aarne Viljava kaupunginorkesterista. Puhallinkamariyhdytettä alettiin kuulla 1940-luvulla myös Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikon-



1950-luvulla Fransman oli jo niin tunnettu radioesiintyjä, että hänestä julkaistiin pilapiirros Radiokuuntelijalehdessä

Edellisessä esityksessä noudatettiin alkuperäistä kahden alttoviulun kokoonpanoa, mutta jälkimmäisellä kerralla teos kuultiin klassisen jousikvartetin säestämänä. Heikki Aaltoilan kamarikonsertista kirjoittamassa arvostelussa korostettiin Fransmanin osuutta esityksen onnistumisessa. Lisäksi muusikoita kiitettiin siitä, että korkeatasoista kamarimusiikkia ylipäätään oli tarjolla konserteissa:

Sibelius-Akatemian kauneimpiin perinteisiin kuuluvat kamarimusiikkikonsertit, joissa muusikkojen parhaat ovat kantaneet kortensa kehoon intiimin säveltaiteen vaikealla, mutta samalla antoisalla saralla. Jos ihmiset tietäisivät yleisemmin, miten suurta sielun lääkitystä tällaiset tilaisuudet merkitsevät nimenomaan nykyisessä hermoja repivässä maailmassa, he täyttäisivät viimeistä sijaa myöten salin. [...] Varsinkin kun esittäminen lisäksi tapahtuu niin suuren taiteellisen pieteetin ja varmuuden merkeissä kuin eilen. [...] On syytä korostaa, että kansainvälisiä huippusuorituksia ajatellen tässä tuskin paljontaan jäätin jälkeen. Ohjelmassa oli Mozartin kvintetti käyrätorvelle ja jousikvartetille, josta — kiitos hyvän vaskisolistin — muodostui antoisa ja vakuuttava esitys.¹⁵⁹

Wieniläisklassista kamarimusiikkia Fransman esitti usein ja monenlaisissa kokoonpanoissa. Ehkä hän oli mieltynyt Mozartin ja Beethovenin kamarimusiikkiteoksiin Wienissä ja Salzburgissa 1930-luvun opintomatkoillaan. Vuonna 1931 hän oli kuullut Stieglerin esittämänä ainakin Mozartin *Sinfonia concertanten* (KV 297b), Beethovenin septeton op. 20 ja Schubertin okteton op. 166 sekä Wienin Filharmonikoiden jäsenten esittämiä Mozartin divertimentoja ja serenadeja.

Beethovenin septetto Es-duuri op. 20 viululle, alttoviululle, sellolle, kontrabassolle, klarinettille, käyrätorvelle ja fagotille on teos, jota Fransman esitti 1930-luvulta lähtien. Helsingissä se oli kuultu jo vuonna 1907 musiikkiopiston musiikki-illassa sekä vuonna 1923 Fazerin järjestämässä ”Carl Wasenius-konsertissa”. Edellisessä tilaisuudessa käyrätorviosoudesta vastasi Helsingin orkesteriyh-

serteissa. Beethovenin kvintetto kuultiin konservatorion salissa 29.3.1949, jolloin piano-osuudesta huolehti Jussi Jalas. Kolmannen kerran Fransman soitti teoksen radiossa saman vuoden kesäkuussa, jolloin klarinettiosuuden soitti Eero Linnala.¹⁵⁵

Beethovenin kvinteton esikuvan, Mozartin kvinteton pianolle ja puhaltimille (KV 452) Fransman soitti ensimmäisen kerran sodan aikana Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-illassa keväällä 1944. Kuukautta myöhemmin teos esitettiin uudelleen radiossa. Piano-osuudesta huolehti näissä esityksissä Martti Paavola ja puhallinmuusikot olivat Asser Sipilä, Matti Rajula, Fransman sekä Arne Viljava.¹⁵⁶ Tämän teoksen Fransman esitti vielä 1950- ja 1960-luvuilla: Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertissa 26.11.1956 sekä radiokonsertissa 14.4.1963.¹⁵⁷

Mozartin kvintetto käyrätorvelle ja jousikvartetille (KV 407) mainittiin jo kamarikonserttojen kohdalla. Alkuperäisessä muodossaan Fransman esitti teoksen kaksi kertaa, radiossa keväällä 1951 sekä saman vuoden marraskuussa Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertissa.¹⁵⁸



Helsingin kaupunginorkesterin kamarimusiikkiyhtye vuonna 1962.

distyksen käyrätorvensoittaja Otto Schnabel ja jälkimmäisessä Pekka Sergin Radio-orkesterista.¹⁶⁰ Fransmanin ensimmäinen esitys septetosta oli Schnévoigtin johtamassa Helsingin kaupunginorkesterin kamariorkesterimatineassa syksyllä 1936. Hän oli vain vähän aikaisemmin siirtynyt äänenjohtajan tehtäviin. Nykyisin seitsemän soittajan yhtyeessä käytetään harvoin kapellimestaria, mutta tässä tapauksessa Schnévoigtin mukanaolo oli ilmeisesti tärkeä. *Hufvudstadsbladetin* arvostelusta ilmenee nimittäin, että teos oli jouduttu valmistamaan hyvin vähällä harjoitusajalla:

Herrat Levin, Laurila, Selin, Koholzer, Sgobba, Fransman ja Kalbek, kaikki luotettavia instrumentalisteja, saivat aikaan kauniisti nyansoidun, rytmisesti yllättävän yksimielisen ensemblen. Hieno lopputulos vain kahdella yhteisharjoituksella!¹⁶¹

Fransman soitti septettoja vielä vuosina 1941, 1946, 1952, 1953 ja 1962. Yhteensä esityksiä kertyi seitsemän. Wieniläisklassista kamarimusiikkirepertoaria edustivat 1950- ja 1960-luvuilla myös Mozartin divertimentot ja serenadit sekä Beethovenin sekstetto Es-duuri op. 81b jousikvartetille ja kahdelle käyrätorvelle. On oletettavaa, että jotkut näistä teoksista otettiin radio- ja kamarikonsertteihin hänen ehdotuksestaan. Puhallinsektettejä ja -septettejä oli suhteellisen helppoa koota radiokonsertteja varten, sillä ne eivät kaivanneet kapellimestaria. Lisäksi tällainen konserttimusiikin ja viihdemusiikin välille sijoittuva kevythenkinen kamarimusiikki tarjosi vaihtelua radion musiikkiohjelmistoon.

Crusell-kvintetti

Puhallinkvintettorepertoaari oli Fransmanin kohdalla ylivoimaisessa asemassa muuhun kamarimusiikkiin nähden. Tämän kokoonpanon edustajana toimi Suomen musiikkielämässä vuosikymmenien ajan Crusell-kvintetti. Yhtye perustettiin Helsingin kaupunginorkesterin puhaltimien äänenjohtajien toimesta tammikuussa 1935, ja sen jäsenet olivat Hanns Alvas (huilu), Friedrich Wagner (obo), Cosimo Sgobba (klarineti), Ernst Paul (käyrätorvi) sekä Arne Viljava (fagotti).¹⁶² Alkuyksäyksen perustamiselle antoi radiotoiminta ja se myös toimi yhtyeen kannustimena 1930-luvun ”ankeina alkuaikoina”.¹⁶³ Radion välityksellä kvintetti tuli laajalti tunnetuksi. Fransman ei ollut vielä mukana kvintetin ensimmäisessä esiintymisessä, mutta hänet otettiin jo toiseen esiintymiseen Paulin tilalle. Syy vaihtoon oli Fransmanin mukaan se, että Paulin wieniläinen instrumentti oli liian laajaääninen pienyhtyeeseen.¹⁶⁴ Hänen selityksensä ei kuitenkaan vaikuta uskottavalta. Todennäköisempää on, ettei Paulin soittotapa sopinut kamarimusiikkiin. Seuraava muutos kvintetin jäsenistössä tapahtui vuonna 1939, kun Friedrich Wagner siirtyi sodan syyttyä Saksaan ja hänen tilalleen tuli Asser Sipilä.¹⁶⁵

Crusell-kvintetin toimittua kymmenen vuotta *Muusikko*-lehti julkaisi yhtyeestä ja sen toiminnasta kertovan artikkelin. Siitä käy ilmi, millaisissa tilaisuuksissa yhtye oli ehtinyt esiintyä:

Yhtye on esiintynyt useissa Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa, mm. Hidemaro Konoyen johtamassa sinfoniakonsertissa. Tällöin lausui erään päivälehden arvostelija: ”H. A. Konoyen konsertissa esitetty Mozartin Sinfonia concertante oli korvia hivelevä todistus siitä, millaiseen tulokseen hyvän johtajan ja etevien soittajien luottamuksellinen ja herkistynyt yhteistyö voi johtaa [...]”. Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonserteissa olemme myöskin saaneet kuulla yhtyeen nautittavia suorituksia. Lisäksi se on lukuisia kertoja esiintynyt radiossa sekä muutamissa maaseutukaupungeissa. Arvostelijat ovat yksimielisesti tunnustaneet kvintetin jäsenten täydellisen soittimen hallinnan sekä huippuun kehitetyn taidon ja musisoinnin.¹⁶⁶

Vuonna 1949 yhtyeessä tapahtui seuraavan kerran muutos, kun klarinetisti Cosimo Sgobban tilalle astui hänen poikansa Mario. Vuonna 1953 huilisti Hanns Alvas antoi puolestaan tilaa omalle pojalleen Juho Alvakselle. Tilapäisiin henkilövaihdoksiin jouduttiin turvautumaan lisäksi silloin tällöin. Näin tapahtui etenkin 1950-luvulla, jolloin orkesterin työmäärä erilaisten konserttien ja oopperanäytäntöjen vuoksi oli kasvanut äärimmilleen. Juho Alvaksen tilalla esiintyi useimmiten Radio-orkesterin soolohuilisti Reino Veijalainen. Asser Sipilää lomitti huomattavasti harvemmin saman orkesterin soolo-oboisti Kaarlo Pietikäinen. Pisimpään yhtyeessä toimi fagotisti Arne Viljava, joka oli mukana ensimmäisestä radioesiintymisestä lähtien vuonna 1935 ja pysyi yhtyeessä eläkkeelle jäämiseensä asti. Sen jälkeen vuodesta 1959 alkaen fagottiosuksista huolehti Yrjö Pollari ja vuodesta 1963 alkaen Erkki Noras. Ajoittain kvintetissä vieraili myös Radion Sinfoniaorkesterin soolofagotisti Emanuel Elola. Käyrätorvi sen sijaan pysyi kolmenkymmenen vuoden ajan ilman vaihdoksia Fransmanin käsissä.¹⁶⁷

Crusell-kvintetillä oli ulkomaisten teosten lisäksi ohjelmistossaan useita suomalaisia puhallinkvintettoja. Yhtye esitteli konserteissaan myös aikansa moderneja teoksia. Käytettävissä olleiden lähteiden perusteella kvintetti esitti julkisesti ainakin seuraavat puhallinkvintetot, joita ei tiettävästi ollut aikaisemmin kuultu Suomessa (esitysvuosi suluissa):

A. Klughardt: Puhallinkvintetto op. 79 (1939)

C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43 (1945)

P. Hindemith: *Kleine Kammermusik* op. 24 nro 2 (1948)

J. Ibert: *Trois pièces brèves* (1948)

V. Holmboe: *Notturmo* op. 19 viidelle puhaltimelle (1950)¹⁶⁸

F. Rosengren: Puhallinkvintetto (1950, sävellysvuosi 1949)¹⁶⁹

P. R. Fricker: *Quintet for Wind Instruments* (1955, sävellysvuosi 1947)¹⁷⁰



Crusell-kvintetti (vasemmalta: Holger Fransman, Asser Sipilä, Aarne Viljava, Juho Alvas ja Mario Sgobba).

Radiossa yhtye esitti edellisten lisäksi seuraavat kvintetot, jotka todennäköisesti myös kuultiin ensi kertaa Suomessa (esitysvuosi suluissa ensimmäisenä):

- J. Sobeck: Kvintetto op. 9 (1937)
- G. Onslow: Puhallinkvintetto F-duuri op. 81 (1940)
- L. J. Kauffmann: Kvintetto puhaltimille op. 40 (1944, sävellysvuosi 1943)¹⁷¹
- O. Luening: *Fuguing Tune* (1946, sävellysvuosi 1938)
- B. H. A. Beach: *Pastorale* (1946)
- R. McBride: *Jam Session* (1946, sävellysvuosi 1941)¹⁷²
- É. Pessard: Preludi ja Menuetti (1949)
- H. C. G. Pierné: *Pastorale* op. 14/1 (1949)
- W. Kapp: Sarja puhallinkvintetille (1961, sävellysvuosi 1957)
- P.-M. Dubois: *Fantasia* (1962, sävellysvuosi 1956)
- J. M. Damase: *Dix-Sept Variations* op. 22 (1965, sävellysvuosi 1950)

Vuodesta 1950 alkaen, jolloin oli tullut kuluneeksi 175 vuotta säveltäjä Bernhard Henrik Crusellin syntymästä, kvintetti esiintyi Crusell-kvintetin nimellä. Säveltäjän tuotantoon kuuluu useita kamarimusiikkiteoksia, joiden kokoonpanoon kuuluu puhaltimia.¹⁷³ Juhlavuoden kunniaksi kvintetti esitti radiossa 15.10.1950 puhallinkvinteton, jonka mainittiin olevan Crusellin säveltäjämä. Säveltäjän alkuperäisteoksiin ei kuitenkaan kuulu yhtään puhallinkvintettoa,¹⁷⁴ joten esitetty teos, lisänimeltään ”Oskuld, Sällhet och Saknad”, oli sovitettu tilaisuutta varten todennäköisesti jostain hänen toisesta teoksestaan.¹⁷⁵ Samassa ohjelmassa kuultiin lisäksi Crusellin *Konserttitrio* Mario Sgobban, Fransmanin ja Aarne Viljavan esittämänä.

Kvintettikokoonpanon ohella Crusell-kvintetin jäsenet esiintyivät usein kvartettina tai seksteisseissä. Eräs esimerkki lähes pysyväksi muuttuneesta kokoonpanosta oli aiemmin esitelty Mozartin *Sinfonia concertanten* puhallinkvartetti. Muita puhaltimia sisältäviä teoksia olivat muun muassa Nikolai Rimski-Korsakovin kvintetto pianolle, huilulle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille B-duuri (op. posth.), Franz Berwaldin kvartetto pianolle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille Es-duuri,¹⁷⁶ Ludwig Thuillen sekstetto B-duuri op. 6 sekä Francis Poulencin *Sextuor*.¹⁷⁷ Harvinaisimpiin teoksiin kuului Hans Hadamowskyn *Tanzsuite* puhallinkvintetille ja harpulle.¹⁷⁸ Fransman oli mitä todennäköisimmin tuonut teoksen Suomeen opintomatkaltaan Wieniin kesällä 1957. *Tanzsuite* oli nimittäin kantaesitetty Wienissä muutamaa vuotta aiemmin, jolloin käyrätorviosuuden oli soittanut Gottfried von Freiberg.¹⁷⁹

Edellä mainittujen vähemmän tunnettujen kamarimusiikkiteosten ohella Crusell-kvintetti teki merkittävää työtä esittämällä aikansa uutta suomalaista puhallinmusiikkia. Yhtye soitti ainakin seuraavien kotimaisten teosten kantaesitykset, joista Fougstedtin ja Saikkolan kvintetot olivat lisäksi sille sävelletyt:¹⁸⁰

- Nils-Eric Fougstedt: Divertimento viidelle puhaltimelle B-duuri op. 35 (Sibelius-Akatemiassa Suomen säveltaiteen viikolla 4.12.1946)
- Lauri Saikkola: Divertimento viidelle puhaltimelle op. 27 (radiossa 21.2.1949)
- Ahti Karjalainen: Puhallinsekstetto op. 22 (radiossa 27.4.1949)
- Nils-Eric Ringbom: Puhallinsekstetto (HKO:n kamarimusiikkimatineassa 27.3.1951)
- Kalervo Tuukkanen: *Nocturne a la Dance* puhallinsekstetille (radiossa 22.7.1952)
- Sulo Salonen: Puhallinkvintetto op.25 (Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertissa 4.12.1963)

Edellä mainittujen kotimaisten teosten lisäksi Crusell-kvintetti esitti radiossa Sulho Rannan *Intermezzo pastoralen* huilulle, oboelle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille vuonna 1947 sekä Eero Sipilän *Partitan* vuonna 1957. Yhtyeen konserttiuran huipentumana voidaan pitää esiintymistä ISCM:n (International Society for Contemporary Music) nykymusiikkijuhlilla Salzburgissa kesäkuussa 1952, missä sen ohjelmassa oli edellisenä vuonna kantaesitetty Nils-Eric Ringbomin puhallinsekstetto. Kansainvälinen jury oli valinnut seksteton kuudesta ehdolle pannusta teoksesta edustamaan suomalaista nykymusiikkia. Suomi oli ensimmäistä kertaa mukana näillä vuosittain järjestetyillä festivaaleilla, minkä vuoksi tapahtuma ja muusikot saivat runsaasti huomiota kotimaisessa lehdistössä. Lehdet myös lähettivät Salzburgiin useita asiantuntijoita, jotka kirjoittivat reportaaseja festivaalista. Tässä tehtävässä paikalle saapuivat muun muassa Eino Roiha, Nils-Eric Ringbom ja Erik Bergman. Salzburgissa vieraili lisäksi useita pohjoismaisia säveltäjiä, kuten Hilding Rosenberg, Knudaage Riisager, Karl-Birger Blomdahl ja Claus Egge. Kamarimusiikin ohella kuultiin orkesterimusiikkia, jota esittivät Wienin Sinfonikot Herbert Haefnerin sekä Kölnin radio-orkesteri Ferenc Fricsayn johdolla.¹⁸¹

Puhallinsekstetti, jossa Crusell-kvintetin jäsenten Asser Sipilän, Mario Sgobban, Holger Fransmanin ja Aarne Viljavan lisäksi soittivat Teuvo Kauppila (englannintorvi) sekä Eero Linnala (basoklarinetti), oli valmistautunut huolella Salzburgin esiintymistä varten. Ennen matkaa Ringbomin teosta oli harjoiteltu noin kolmekymmentä kertaa.¹⁸² Oli selvää, että muusikot halusivat esittää kansainvälisessä seurassa mahdollisimman korkeatasoista musisointia, etenkin kun suomalaista musiikkia ei ollut kuultu juhlilla kahteenkymmeneen vuoteen.¹⁸³ Puhallinsekstetin esiintyminen sijoittui juhlien toiseen varsinaiseen orkesterikonserttiin, joka oli Mozarteumin suuressa salissa 24. päivänä kesäkuuta. Samassa konsertissa esiintyivät myös Wienin Sinfonikot tanskalaisen kapellimestarin Lavard Friihsolmin johdolla. Orkesterin ohjelmisto koostui brasilialaisesta, englantilaisesta, sveitsiläisestä, norjalaisesta ja tanskalaisesta musiikista.¹⁸⁴ Puhallinsekstetti onnistui tässä vaativassa seurassa ”enemmän kuin kunnostautumaan” sekä ”herätti huomiota kansainvälisissä ammattiipiireissä todella ensiluokkaisella soitollaan”.¹⁸⁵ Paikalliset lehdet vahvistivat suomalaisyhtyeen onnistumisen ja yleisömenestyksen:

Suomalaisen Nils-Eric Ringbomin puhallinsekstetto (oboelle, englannintorvelle, klarinetille, bassoklarinetille, käyrätorvelle ja fagotille), jonka Helsingin Puhallinkamarimusiikkiyhtye hyvin kauniisti esitti, oli erittäin kiinnostava ja tarjosi jokaiselle puhaltajalle mahdollisuuden solistiseen cantilenaan.¹⁸⁶

Seuraavana kuullun suomalaisen [...] Ringbomin ”Puhallinsekstetön” kuuli mieluusti laajatietaisena, perinpohjin vaihtelevana näytteenä siitä, mitä puhallinsoittimet luonteensa mukaisesti tarjoavat. [...] Wienin Sinfonikot [...] saivat oikeutetusti osakseen sydämelliset suosiosoitukset, kuten myös Helsingin Puhallinkamarimusiikkiyhtye [...]”¹⁸⁷

Puhallinyhtye oli saanut nykymusiikkijuhlille osallistumista varten 300.000 markan suuruisen apurahan. Helsingin kaupungin myöntämä avustus käytettiin tehokkaasti: samalla matkalla yhtye kävi sekä Wienissä että Pariisissa. Ensimmäiseksi siirryttiin Wieniin, missä suomalaiset muusikot saivat Filharmonikkojen jäsenten taholta osakseen ”suurta ystävällisyyttä ja vieraanvaraisuutta”. Fransmanin ja Freibergin läheinen ystävyys auttoi varmasti vierailun onnistumisessa. Pariisissa muusikot ”lisäsivät tietämystään sekä uudesta että vanhasta musiikista”, tutustuivat uusiin musiikkikouluihin sekä varustautuivat tulevaa konserttikautta varten ”vain Euroopan musiikkikeskuksista saatavilla nuoteilla ja instrumenteilla”.¹⁸⁸ Pariisissa yhtye esiintyi lisäksi Suomen-suurlähettilään järjestämällä, Helsingin olympiakisoja juhlistavalla vastaanotolla.¹⁸⁹

Se, että Crusell-kvintetti valittiin edustamaan Suomea Salzburgiin, johtui varmasti siitä työstä, jota yhtye oli tehnyt kotimaisen uuden musiikin esilletuomiseksi. Kvintetti oli esittänyt suomalaista puhallinkamarimusiikkia muun muassa Nykymusiikkiseuran piirissä. Keväällä 1949 seuran kokouksessa oli kuultu Erkki Länsiön *Musiikkia viidelle puhaltimelle ja kontrabassolle*. Lauri Saikkolan *Divertimento* op. 26 kuultiin puolestaan nykymusiikkiseuran konsertissa vuonna 1954. Joulukuussa 1955 Fransman oli mukana Nykymusiikkiseuran tilauskonsertissa hieman harvinaisemmassa kokoonpanossa. Helmikuussa samana vuonna kantaesityksensä saanut Ahti Sonnisen teos *Conference Burlesque for four Winds* op. 50 esitettiin tuolloin Fransmanin, Mario Sgobban (klarineti), Yrjö Syrjälän (trumpetti) ja Olavi Lampisen (pasuuna) voimin. Radiossa teos kuultiin samojen muusikoiden soittamana useaan otteeseen vielä 1960-luvulla.

Kun Crusell-kvintetti täytti 25 vuotta tammikuussa 1960, se esitti radiossa August Klughardtin puhallinkvintetön op. 79 sekä Jacques Iberrin teoksen *Trois pièces brèves*. Edellinen sävellys oli ollut ohjelmassa 19.3.1939, kun kvintetti esiintyi ensimmäistä kertaa julkisesti kaupunginorkesterin konsertissa. Fagotinsoittaja Aarne Viljava oli pitänyt kirjaa yhtyeen esiintymisistä sen perustamisesta lähtien. Hänen muistiinpanojensa mukaan kvintetti oli kahdenkymmenenviiden vuoden aikana esiintynyt yhteensä 130 kertaa, joista radiossa yli puolet.¹⁹⁰ Esiintymisiä oli ollut myös Helsingin ulkopuolella. Ohjelmistossa oli ollut viisikymmentäyksi teosta yli neljätkymmeneltä säveltäjältä ”Haydnista Stravinskiin”.¹⁹¹

Joidenkin uusien kamarimusiikkiteosten esityksiä 1950- ja 1960-luvuilta on vielä syytä mainita. Vuonna 1955 kuultiin Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonserttien sarjassa Igor Stravinskyn septetto klarinetille, käyrätorvelle, fagotille, jousitriolle ja pianolle (sävelletty 1952–53). Fransman oli myös mukana radiokonsertissa, jossa esiteltiin Arnold Cooken *Sinfonietta* yhdelletoista soittimelle vuonna 1961 (sävellysvuosi 1954).¹⁹² 1960-luvulla kaupunginorkesterin puhaltajat perustivat kahdeksanhenkisen yhtyeen, joka esiintyi nimellä Pro arte intima. Tämän yhtyeen ansioluetteloon kuului muun muassa Einojuhani Rautavaaran okteton op. 21 kantaesitys Yleisradion Kamarimusiikin päivien konsertissa 27.1.1963¹⁹³ sekä Aulis Sallisen kahdelle puhallinkvartetille säveltämän serenadin kantaesitys radiossa 20.4.1964.

Solistiseitsikko Otava

Edellä käsiteltiin yhtyeitä ja kamarimusiikkia, joissa käyrätorvi esiintyy pääasiassa puupuhaltimien seurassa. Fransman esiintyi kuitenkin säännöllisesti myös vaskipuhallinyhtyeissä. Jo hänen tiettävästi ensimmäinen esiintymisensä radiossa tapahtui vuonna 1932 käyrätorvikvartetissa. Kaupunginorkesterin käyrätorviryhmän kanssa Fransman jatkoi radioesiintymisiä säännöllisin välein 1950-luvulle asti. Toinen vakiokokoonpano oli kahden trumpetin, käyrätorven ja pasuunan muodostama yhdistelmä, joka soitti 1940- ja 1950-luvuilla pääasiassa kevyttä ohjelmistoa, kuten kansanlaulusovituksia, serenadeja ja tanssisävelmiä. 1940-luvulla vaskipuhallinkvartetissa Fransmanin kanssa soittivat muun muassa trumpetistit Einari Taimela, Feodor Kaski, Yrjö Syrjälä ja Lauri Ojala sekä pasunistit Ahti Karjalainen, Viktor Sarmas ja Olavi Lampinen. Heistä Taimela, Syrjälä, Ojala ja Lampinen olivat Helsingin kaupunginorkesterin jäseniä.

Kaupunginorkesterin vaskikvartetti (Yrjö Syrjälä, Reino Salo, Fransman ja Olavi Lampinen), esiintyi säännöllisesti radiossa 1950-luvulla, jopa useamman kerran kuukaudessa. Suosituinta ohjelmistoa olivat Emil Kaupin sovittamat suomalaiset kansanlaulut. Kollegojensa Syrjälän ja Lampisen kanssa Fransman soitti kuitenkin myös vakavampaa kamarimusiikkia. Sitä edustivat muun muassa Francis Poulencin sonaatti käyrätorvelle, trumpetille ja pasuunalle sekä aiemmin mainittu Ahti Sonninen teos *Conference Burlesque for four Winds* op. 50.

Radiossa vaskikamarimusiikki pääsi huomattavasti useammin esille kuin konserteissa. Trumpetille, käyrätorvelle ja pasuunalle sävellettyjä trioja olivat Ahti Karjalaisen puhallintrio¹⁹⁴, Arthur Meulemansin trio nro 1 sekä Julien-François Zbindenin trio op. 13. Vaskipuhaltimia sisältäviä kvartettoja olivat Pierre Gabayen *Récréation*, A. Simonin *Quatuor en Forme de Sonatine* op. 23 sekä kotimaiset Erkki Melartinin puhallinkvartetto op. 153 ja Osmo Lindemanin *Fuga & Canon*. Fransman osallistui myös Ahti Karjalaisen puhallinsekteton op. 22 kantaesitykseen radiossa 27.4.1949. Toinen uusi kotimainen teos, Usko Meriläisen *Partita* kahdelletoista vaskipuhaltimelle, esitettiin niin ikään radiossa säveltäjän johdolla 18.12.1955.

Edellä mainitut vaskipuhallinteokset kuuluvat taidemusiikin piiriin. Vaskipuhallinmusiikilla on kuitenkin ollut vahvat perinteet myös ns. käyttömusiikin alueella.¹⁹⁵ Tällä saralla nousi 1940-luvulla hyvin suosituksi Solistiseitsikko Otava, joka jatkoi 1900-luvun alun torviseitsikkojen perinnettä. Torviseitsikkojen ohjelmisto oli ollut suurelta osin tanssi- ja viihdemusiikkia, jota sotavuosina alettiin kaivata radion ohjelmistoon. Yleisradion apulaismusiikkipäällikkö Jouko Tolonen oli saanut radiokuuntelijoilta palautetta, jossa toivottiin ”vanhaa torvisoittoa”.¹⁹⁶ Fransman kertoi Otavan synnystä seuraavaa:

Minä olin sillä tavalla tullut Helsinkiin että Helsingin kaupunki oli pyytänyt minulle siirtoa. Pyydettiin siirtoa että voisin palvella armeijaa ja käydä konserteissa kun oli puute käyrätorvista. Ja siihen aikaan maisteri Tolonen oli musiikkipäällikkö radiossa ja kerran keskustellessamme muista asioista yhtäkkiä [...], oli puhetta jostakin torviseitsikosta... hän sanoi että se pitää saada radioon. Keräpäp soittajia niin koetetaan pistää semmoinen ohjelma. Ja niin tuli tehtyä ja hän antoi sille nimen että se oli Solistiseitsikko Otava.¹⁹⁷

Fransmanin ammattimusikoista keräämään seitsikkoon liittyivät trumpetistit Yrjö Syrjälä ja Reino Salo Helsingin kaupunginorkesterista. Es-kornetin soittajaksi saatiin Wilho Pynnönen, joka oli kaupunginorkesterin vanhemman polven muusikkoja. Fransman itse soitti alttorven osuudet käyrätorvella. Tenoritorvensoittajaksi kiinnitettiin Aarne Sorsaluoto Helsingin varuskuntasoitokunnasta ja baritonitorven tärkeään tehtävään Aaro Liukkonen samasta soitto-kunnasta. Yhtyeen seitsemäs jäsen oli tuubansoittaja Hjalmar Kullberg. Myöhemmin Reino Salo siirtyi Wilho Pynnösen tilalle es-kornetin soittajaksi, ja hänen tilalleen kiinnitettiin Einari Taimela.¹⁹⁸ Vaikka useimmat seitsikon jäsenistä kuuluivat Fransmanin tapaan Helsingin kaupunginorkesteriin, heillä oli kaikilla sotilassoittajan tausta.

Ohjelmisto kerättiin aluksi vanhoista seitsikkokirjoista, joita saatiin lainaksi Helsingin Varuskuntasoitokunnasta, muista soitto-kunnista sekä Yleisradiosta. Vanhoissa nuoteissa oli kuitenkin



Solistiseitsikko Otava Yleisradion studiossa 2.10. 1944. Vasemmalta: Feodor Kaski, Tauno Savola, Hjalmar Kullberg, Aaro Liukkonen, Holger Fransman, Einari Taimela ja Yrjö Syrjälä. Ilmeisesti sotatoimien vuoksi es-kornetin ja tenoritorven tehtäviin oli palkattu tilapäisesti Radio-orkesterin äänenjohtajat Kaski ja Savola.

paljon virheitä, joita Fransman alkoi korjailla. Tämä johti pian siihen, että häneltä alettiin pyytää sovituksia kappaleista, joita ei löytynyt seitsikkokirjoista.¹⁹⁹ Niitä tarvittiin, koska ”Otavan” suosio kasvoi sodan jälkeen enemmän kuin muusikot olivat osanneet odottaa.²⁰⁰ Vaikeina jälleenrakennuksen vuosina seitsikko esiintyi usein ja mielellään, sillä kaikki lisätulot tulivat todelliseen tarpeeseen:

[...] se oli tervetullutta rahaa koska oli vähän huonoa aikaa... piti niin paljon semmoista pimeää ostaa siihen aikaan ja rahat ei riittänyt niin että tämä oli hyvin kivaa hommaa mutta me saimme samalla eloon uudelleen tämmöisen torviseitsikon.²⁰¹

Solistiseitsikko Otava esiintyi radiossa ensimmäisen kerran joulukuussa 1943. Seuraavana vuonna esiintymisiä oli jo noin kerran kuukaudessa ja sodanjälkeisinä pulavuosina 1945–46 seitsikko sai radiossa oman ohjelman. ”Vanhaa torvimusiikkia” -nimistä ohjelmaa lähetettiin 16–18 kertaa vuodessa. Vuonna 1944 säveltäjä Sulho Ranta teki katsauksen radion musiikkiohjelmiin, joihin torvimusiikki kuului vakiintuneena osana:

Ne muutamat tahdit soitinseitsikko Otavan vanhan torvimusiikin esityksistä, jotka sattuvat korviini viime perjantaina, ansaitsevat kuitenkin mainintansa. Ei ole ollenkaan hullumpi ajatus antaa radiossamme joskus kaikua tuollaisen torviseptetinkin sävelten. Monille ne varmaan muodostavat oikein muistojen lähteen. Kyllä vaan kirjoittajakin palasi mielessään viidenneljättä vuoden taakse, jolloin Oulun Palokunnan puistossa VPK:n seitsikko kesäisin soitteli jokaviikkoiset ulkoilmakonserttinsa. [...] Jo näiden vanhojen muistojen verestämiseksi kirjoittaja puolestaan toivoo Otavan esiintymisiä useamminkin ja nimenomaan tuon ajan ”muotisävelin”.²⁰²

Rannan ajatukset kuvastivat varmasti monien sota-ajan radiokuuntelijoiden tunteja. Vielä sotien jälkeenkin haluttiin kuulla kotimaista musiikkia radiossa. Torviseitsikko Otava innosti 1940-luvulla muun muassa historioitsija Olavi Lähtenmäkeä, joka muisteli yhtyeen esityksiä Turun Sanomissa juhannuksena 1986:

Jatkosodan alkamisvuonna syntyneenä muistan pikkupoikavuositani erinomaisesti Otavan oivallisen soiton radiossa. Se latasi aamuvirkun ja siihen aikaan melko kesyttömän olemukseni reippaaksi ja toimintatarmoiseksi. Sitä tarvittiinkin, koska usein oli edessä koulumatka napaan asti ulottuvassa lumessa. Arvatenkin torvisoiton rohkeutta tarvitsi koko sodan kolhut kokenut Suomen kansa.²⁰³

Radio-orkesterin studiokonserteissa helppotajuinen musiikin osuus kasvoi 1930-luvun lopulta lähtien ja orkesterin ohjelma-alue laajentui ”maailmoja syleileväksi”.²⁰⁴ Sodan loppuvuosina eurooppalaisen ja pohjoismaisen uuden musiikin sekä toisaalta klassis-romanttisen orkesterirepertoarin osuus oli maaseudun ihmisten mielestä kasvanut jo liiankin suureksi:

Kyllä tuo radio-ohjelma on käynyt hirtittäväksi. Ei mitään muuta sieltä tule kun paljasta sinfoniaa, joka sopii taiteilijoille, mutta ei maalaisille. Ja eiköhän maaseudulla ole yhtä runsas kuulijajoukko kuin kaupungissakin. Pitäisi siis järjestää sellaistaakin ohjelmaa jota maalaisetkin käsittävät. [...] Maalainen haluaa saada kuulla vanhaa kansanmusiikkia hanurilla soitettuna, tai torvilla, kuten Otava-seitsikko soittaa. Minun puolestani saavat laittaa sinfonian soittajat ja pianon pimputtajat halkometsään.²⁰⁵

1940-luvun lopulla Solistiseitsikko Otavan radioesiintymisten määrä vakiintui noin kymmeneen vuodessa. Vuodesta 1951 lähtien seitsikko vuorotteli radiossa Pelikaani-puhallinyhtyeen kanssa. Jälkimmäiseen kuuluivat Eero Linnala (klarineti), Yrjö Syrjälä ja Reino Salo (kornetit), Holger ja Åke Fransman (käyrätorvet) sekä Aarne Viljava (fagotti). Matalaa rekisteriä vahvisti Oiva Nummelin kontrabassollaan. Pelikaani alkoi soittaa torviseitsikko-ohjelmistoa sotien jälkeen, kun muusikoiden palkat olivat laskeneet. Yhtye esiintyi viikottain muun muassa HOK:n ravintolassa, missä muusikot saivat palkkion lisäksi ”pullon olutta ja voileivän”.²⁰⁶

Solistiseitsikko Otava perusti ohjelmistonsa siis perinteiselle torvimusiikille ja yhtye pyrki myös soittamaan ”entisellä” tyyllillä uusien virtausten, kuten jazzin vastapainoksi.²⁰⁷ Vanhaa tanssimusiikkia edustivat valssit, masurkat, jenkat, polkat, poloneesit, galopit ja menuetit. Muita tansseja olivat sottiisi, saksanpolkka, polkkamasurkka, bostonvalssi, hambo, krakowiak, maksiiisi, katrilli, onestep ja twostep, pas d’espagne, pas de quatre sekä cake walk. Yhtye esitti myös alkusoittoja, marsseja, kansanlauluja, operetti- ja oopperasävelmiä sekä intermezzoja.²⁰⁸ Vuodesta 1946 lähtien Otava kuului ”Tapanintanssien” esiintyjäkaartiin. Tapaninpäivänä järjestetty tapahtuma kuultiin myös radiossa vuosina 1946–48. Ensimmäisen kerran tanssit järjestettiin Messuhallissa ja seuraavina vuosina Seuratalossa, Työväentalossa sekä Fantasia-ravintolassa. Solistiseitsikko Otavan lisäksi niiden esiintyjä olivat muun muassa Dallapé-orkesteri, Yrjö Saarnion polkkayhtye, Ossi Aallon orkesteri, Klaus Salmi Ramblers-orkestereineen, Toivo Kärjen tangoyhtye, Olavi Huuskan trio sekä laulusolistit Henry Theel, Eero Väre ja Reino Helismaa.

Solistiseitsikko Otavan johtajana toimi soolotrumpetisti Yrjö Syrjälä, joka oli hyvin taitava muusikko. Tavan takaa hän esiintyi yhtyeen solistina, jolloin yleisö sai nauttia virtuoosisista solonumeroista. Erään kerran ”Otavan” ravintolaesiintymistä oli sattunut kuulemaan joukko wieniläisiä huippumuusikoita. Fransman kertoi:

Tänä iltana oli juuri sattunut niin että meidän soolotrumpetistilla, Yrjö Syrjälällä oli erittäin hyvä päivä. Hänellä oli aivan loistava ansatsi sillä seurauksella että hän soitti vain niitä omia loistokappaleitaan ja loistosoolojaan, kaikenlaisia trumpettifantasioita ja niin edelleen, tämmöistä kevyttä niinkuin nyt ravintolassa soitetaan.²⁰⁹

Fransmanin kuvaama tapaus sattui vuonna 1950, jolloin Wienin Filharmonikot konsertoivat Helsingissä Wilhelm Furtwänglerin johdolla.²¹⁰ Orkesterin jäsenet olivat tulleet viettämään iltaa Sokos-hotellin ravintolaan, missä ”Otava” oli soittamassa. He kertoivat yhteestä ja sen taitavasta solistista kollegoilleen, ja seuraavana iltana paikalle ilmestyi huomattavasti suurempi joukko kuuntelemaan Itävallassa tuntematonta vaskipuhallinkokoonpanoa. ”Otava” ei kuitenkaan enää ollut paikalla. Sen sijaan Fransman, joka halusi tavata ystävänsä, Filharmonikoiden soolokäyrätorvensoittajan Gottfried von Freibergin, oli saapunut tämän kutsusta hotelliin.

[Kun] minä menin sinne Sokoksen kahvilaan, niin siellä oli monta puhaltajaa Wienin Filharmonikoista ja he sanoivat että mitä tämä nyt on kun me kuulimme huhun että täällä oli eilen soittamassa seitsemän miestä ja se oli kuulemma ollut niin hienoa soittoa, että se kornetisti... etteivät he olleet koskaan kuulleet niin hienoa torvimusiikkia. [...] Aha, minä sanoin, se eilinen oli vain tilapäinen, silloin kun Nymanin orkesterilla oli vapaapäivä aina keskiviikkoisin. [...] ja minä kerroin että olen yksi niistä jäsenistä.²¹¹

Tämä todistaa paitsi Syrjälän taidoista, myös koko seitsikon esitysten korkeatasoisuudesta. ”Otavan” jatkosodan lopulla alkanut suosio jatkui 1950- ja 60-luvuille asti. Fransmanin leikekirjasta löytyy Yleisradiolle lähetetty palaute vuodelta 1950, jonka allekirjoittajana oli ”Joukko radiokuuntelijoita Itä-Hämeestä”. Se kuvaa puhallinmusiikin suosiota ja asemaa radiossa:

Viime aikoina ovat musiikin harrastajat tyydytyksellä voineet panna merkille puhallinmusiikin huomattavan lisääntymisen Yleisradion musiikkiohjelmistossa. Tämän mainioin edustaja on ollut taiteilija Yrjö Syrjälän johtama kuuluisa solistiseitsikko ”Otava”, jonka esityksiä aina odotetaan ja mieltymyksellä seurataan, koska ne sisältävät hyvää musiikkia ja ovat sitäpaitsi varsinkin vanhemmalle väelle rakkaita muistojen säveliä.²¹²

Kirjoituksesta voi päätellä, että Solistiseitsikko Otava oli laajasti tunnettu ja arvostettu omassa musiikinlajissaan. Siitä, että yhtyettä kuunteli myös pääkaupungin ruotsinkielinen väestö, kertoo toinen yleisönasostokirjoitus samalta vuodelta:

”Bäste Herr Credo!

Var vänlig och framför min stora uppskattning och tacksamhet till Solistseptetten ”Otava”. Det är ett stort nöje att höra dess kultiverade spel, som väcker så många trevliga minnen från forna tiders ”skoldanser” och ”samskrinning med musik på skridskobanan” i Norra hamnen. Högaktningsfullt

Gammal helsingforsbo²¹³

Ennen kuin Solistiseitsikko Otava lopetti toimintansa, sen jäsenistössä tapahtui viimeinen muutos. Hjalmar Kullbergin kuoltua hänen tilalleen pestattiin kaupunginorkesterin tuubisti Raimo Pesonen. Pesonen ehti soittaa yhtyeessä vain muutaman vuoden ennen kuin se päätettiin lakkauttaa 1960-luvun lopulla. Ennen sitä ”Otava” ehti vielä viettää 25-vuotisjuhliiaan, jolloin Yleisradio järjesti sille oman juhlaohjelman.²¹⁴

Solistiseitsikko Otava teki merkittävän työn elvyttämällä käytännöllisesti katsoen häviämässä olleen suomalaisen torviseitsikkoperinteen. Yhtye oli alansa uranuurtaja myös siinä suhteessa, että se teki ensimmäiset suomalaiset seitsikkolevytykset 1940-luvun lopulla. Rytmilevymerkille tehdyillä viidellä äänilevyllä kuullaan vanhaa tanssimusiikkia ja marsseja. Myöhemmin yhtyeeltä ilmestyi vielä kaksi levyä merkillä Scandia. Näillä Otavan levyillä sekä Yleisradion kantanauhoilla kuullaan myös joitain Fransmanin tekemiä seitsikkosovituksia.²¹⁵



"Otava" 1950-luvulla. Eturivissä vasemmalta Reino Salo, Yrjö Syrjälä ja Einari Taimela. Takarivissä Aaro Liukkonen, Holger Fransman, Aarne Sorsaluoto ja Raimo Pesonen.

4.3 Fransman orkesterinjohtajana

Sotilasmuusikko- ja sotilaskapellimestarikoulutuksensa ansiosta Fransmanin oli 1950–1960-luvuilla helppo siirtyä johtamaan puhallinorkestereita. Vaikka hän ei ollut ehtinyt suorittaa sotilaskapellimestarin tutkintoa, hän oli opiskellut siihen kuuluvia aineita Lenni Linnalan johdolla Helsingin Konservatoriossa. Helsingin kaupunginorkesterissa hän oli seurannut yli kahdenkymmenen vuoden ajan merkittävien kapellimestarien tapoja johtaa ja käsitellä orkesteria.

Ensimmäinen puhallinorkesteri, jonka johtajana Fransman toimi, oli helsinkiläisistä ammattipuhallinmuusikoista vuonna 1946 koottu Sport-orkesteri. Ammattitasoa edustivat myös Helsingin kaupunginorkesterin koululaiskonsertit, jotka Fransman johti vuosina 1953, 1954 ja 1956. Saman vuosikymmenen lopulla hän alkoi työskennellä harrastajapuhallinorkestereiden kanssa. Näistä tärkein oli Helsingin Torvisoittokunta, jonka kapellimestarina Fransman toimi yli kymmenen vuoden ajan. Toinen amatööriorkesteri oli Vanhan kirkon seurakunnan puhallinorkesteri, jota hän johti muutaman vuoden ajan 1960-luvun loppupuolella. Viimeinen, mutta pedagogisesti sitäkin tärkeämpi oli Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin johtajan toimi vuosina 1966–73.

Erityyppisten puhallinorkestereiden ohjelmistoissa Fransman noudatti selkeää ja tarkoitukseenmukaista linjaa. Sport-orkesteri keskittyi nimensä mukaisesti kansainväliseen, reipashenkiseen musiikkiin, kuten amerikkalaisiin marsseihin. Helsingin Torvisoittokunnan ohjelmistoon Fransman valitsi enemmän perinteisiä suomalaisia ”suosikkinumeroita”. Rajat eivät kuitenkaan olleet

tiukat, sillä suomalaisuus näkyi myös Sport-orkesterin ohjelmissa, ja Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertteihin Fransman toi puolestaan kansainvälistä väriä 1900-luvun ulkomaisilla sävellyksillä. Vanhan kirkon puhallinorkesterin kohdalla Fransman valitsi seurakunnan tilaisuuksiin soveltuvaa ohjelmistoa, joka oli muihin soittokuntiin verrattuna vaikeusasteeltaan yksinkertaisempaa.

Sport-orkesteri ja muut ammattimuusikoista koostuneet soittokunnat

Fransman kuului 1970-luvulla työryhmään, jonka tarkoituksena oli kerätä tietoja suomalaisista torviseitsikoista ja seitsikkona aloittaneista soittokunnista.²¹⁶ Ilmeisesti tässä yhteydessä hän teki muistiinpanoja vaskipuhaltimien ja suomalaisten torvisoittokuntien historiasta. Tässä ote Fransmanin muistiinpanoista, jotka lyhydessään ja ytimekkydessään antavat selkeän kuvan torvisoittokuntien kehityksestä Suomessa:

Torvisoittokunta (saks. Blechbläserkapelle, Hornkapelle engl. Brass Band)
V. 1813–1818 keksi ja kehitti Blühmel, Stölzl [po. Stöltzl], Müller ja Sattler luonnontorveen venttiilit, josta täten tuli täysin kromaattinen käyrätorvi. Tätä keksintöä hyväksikäyttäen rakennutti v. 1830–1835 Wieprecht Berlinissä 5 1/2 mt. pituisen bassotuuban. Seuraavina vuorossa olivat Es ja B vireiset flygeltorvet, Es Alto, B tenori ja barytontorvet kaikki flygeltorvi mallia, myöhemmin tulivat B-kornetti sekä B ja Es trumpetti. Venttiilit vetopasuunaan ei saavuttaneet suosiota. Näin oli torvisoittokunta syntynyt. Suomessa muutettiin vasta v. 1870 sotilassoittokunnat puhallinorkestereista torvisoittokunniksi. Suomen Kaartin kapellimestarina oli tänä aikana A. F. Leander. Hänellä oli suuret ansiot sekä sotilassoiton että siviilisoittokuntien kehittämisessä. Monet myönteiset tekijät torvisoittoharrastuksen suureen menestykseen ja innostukseen olivat sotilassoittokunnat, herännyt kansallisuuspyrintö, sopiva ajankohta ja tarve, sanomalehdistön tuki on vielä mainittava. Seurauksena oli, että perustettiin melkein joka kylään, kuntaan ja kaupunkeihin useita soittokuntia, jotka pitivät konsertteja, esiintyivät juhlissa, ja huolehtivat tanssimusikista. Kokeilu eri suuruisien kokoonpanojen jälkeen päädyttiin seitsikkoon, Es-kornetti 2 B-kornettia Es-alto B-tenori B baryton ja C basso myöhemmin B tai Es basso, tarvittaessa äänet monistettiin, seitsikosta tuli soittokunta.

Fransman oli hyvin selvillä suomalaisen vaskipuhallinmusiikin perinteistä ja omaleimaisuudesta. Olihan hän kuulunut Apostolin torvisoittokuntaan, Linnalan uudentyypiseen sotilasorkesteriin sekä Solistiseitsikko Otavaan ennen kuin aloitti puhallinorkestereiden johtamisen. Jo ensimmäisen soittokunnan kohdalla hän loi kuitenkin myös uusia perinteitä.

Suurimmaksi osaksi ammattipuhallinmuusikoista koostunut Sport-orkesteri oli aloittanut toimintansa vuonna 1946 Aulis Vainion johdolla.²¹⁷ Kun Fransman valittiin orkesterin kapellimestariksi vuonna 1950, siihen kuului kaksikymmentäviisi miestä. Kahden vuoden päästä soittajia oli jo kolmekymmentä. Soittokunnan kokoonpano perustui vaskipuhaltimille, mutta siihen oli lisätty klarinetti- ja saksofonisektiot sekä piccolohuilu. Sitä voidaan pitää suomalaisen torvisoittokunnan ja amerikkalaisen big bandin yhdistelmänä. Sport-orkesterin kokoonpano ja ohjelmistolinjat luotiin selvästi vastaamaan ajan henkeä. 1950-luvun alussa populaarikulttuurin merkitys kasvoi ja nuorison näkyvyys kaupunkikuvassa lisääntyi. Elintason noustessa kaupungin huvitusten määrä kasvoi. Elokuvaharrastus koki nousukauden, rock'n roll, nahkatakit ja ”rasvaletit” tulivat muotiin.²¹⁸ Fransmanin johdolla Sport-orkesteri esiintyi näyttävästi urheilukilpailuissa ja ulkoilmatapahtumissa, joissa se tarjosi vanhoista torvisoittokuntaperinteistä poikkeavaa uutta ohjelmistoa. Viihteellisten kappaleiden lisäksi soittokunnan amerikkalaistyylliset sinivalkeiset univormut tekivät vaikutuksen nuorempaan ikäpolveen.²¹⁹



Sport-orkesteri Helsingin pallokentällä 1952²²⁰.

Helsinkiä ja pääkaupunkikeskeisyyttä kohtaan tunnettiin 1950-luvulla syvää epäluuloa muualla maassa. Kaupunkielämä nähtiin henkisesti veltostavana, aatteettomana ja keikaroina.²²¹ Jotkut perinteiseen suomalaiseen torvimusiikkiin tottuneet kuulijat ärsyyntyivät Sport-orkesterin marsiesityksistä, joita Fransman tahditti kiiltävöpäisellä johtajansauvallaan Helsingin Olympiastadionilla.²²² Myöskään orkesterin viihteellinen ohjelmistolinja ei miellyttänyt kaikkia. Eräs 1950-luvun lehtileike osoittaa, kuinka syvään juurtuneita suomalaiset soittokuntaperinteet olivat ja kuinka ne miellettiin osaksi kansallisuusaatetta:

Eräs toivoton lukija valittaa, että monet hyvät perinteet katoavat urheilukilpailuista. Ennen puhalsivat Stadionilla kaartin pojat, nyt on siellä oikein urheiluorkesteri, jonka nimi on ”Sportorkesteri”. Entä mihin ovat soittokunnan yhteydessä hävinneet vanhat suomalaiset marssit, kaikkien tuntemat? Sportorkesteri on tuonut tilalle operettisäveliä, johon tällaisen soittokunnan veri tuntuu paremmin vetävän. Värit ovat vielä onneksi sinivalikoiset. Mutta Sportorkesteri — jo tuosta sanastakin tulee mieleen operetti, kiiltokuva ja karamellipa-peri.²²³

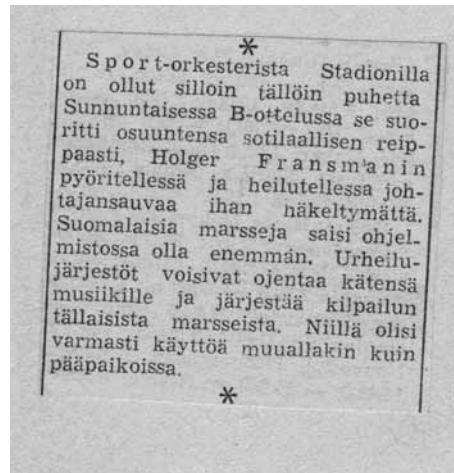
Vaikka Sport-orkesterin amerikkalaisia marsseja aluksi vierastettiin, liikunnalliset marssinumerot ja orkesterin ammattimaiset esitykset tekivät erityisesti nuorempaan yleisöön positiivisen vaikutuksen. Pian orkesterin mukanaoloon urheilutapahtumissa totuttiin siinä määrin, että kun esityksiä myöhemmin vähennettiin, ”Sportin” katoamiselle tivattiin selitystä lehtien palstoilla.

Pian sen jälkeen kun Fransman oli tullut Sport-orkesterin johtoon, hän järjesti soittokunnalle esiintymisiä myös radiossa. Ensimmäinen radioesiintyminen oli Fransmanin leikekirjan tietojen mukaan 8.2.1951, ja sen ohjelma edusti selvästi uutta kansainvälistä linjaa:

POSTIN TUOMAA

Eräs toivoton lukija valittaa, että monet hyvät perinteet katoavat urheilukilpailuista. Ennen puhalsivat Stadionilla kaartin pojat, nyt on siellä oikein urheiluorkesteri, jonka nimi on "Sportorkesteri". Entä mihin ovat soittokunnan yhteydessä hävinneet vanhat hyvät suomalaiset marssit, kaikkien tuntemat? Sportorkesteri on tuonut tilalle operettisäveliä, johon tällaisen soittokunnan veri tuntuu paremmin vetävän.

Värit ovat vielä onneksi sinivalkoiset. Mutta Sportorkesteri — jo tuosta sanastakin tulee mieleen operetti, kiiltokuva ja karamellipaperi.



Sport-orkesteriin liittyvää lehtikirjoittelua 1950-luvulla.

- K. L. King: *Sir Henry* -marssi
- Louis Grossmann: *Czárdás*
- Emil Waldteufel: *Luistelijat*, valssi
- Charles Williams: *Sinipaholaisten marssi*
- Franz von Suppé: Alkusoitto operetista *Patarouva*
- N. Serradell: *La Golondrina*
- T. Bidgood: *Urhojen pojat*²²⁴

1950-luvun alussa Sport-orkesterin esityksiä kuultiin radiossa harvakseltaan, 1–2 kertaa vuodessa. Vuosien 1953–57 välillä esiintymiset lisääntyivät jonkin verran ja parhaimmillaan niitä oli viisi vuodessa. Joitain alkusoittoja ja suomalaisia kappaleita lukuun ottamatta Sport-orkesterin ohjelmisto näyttää koostuneen pääasiassa angloamerikkalaisesta puhallinmusiikista ja marssseista. Fransmanin leikekirjassa viimeiset tiedot orkesterin radioesiintymisistä löytyvät helmikuulta 1963. Niistä voi päätellä Fransmanin säilyttäneen Sport-orkesterin ohjelmistolinjan ja tyylin noin viidentoista vuoden ajan:

Harry L. Alford: *I. M. P.*
 J. P. Sousa: *Manhattan Beach*
 K. L. King: *Sir Henry*
 J. P. Sousa: *Stars and Stripes Forever*
 Miles–Zimmermann: *Ankkurit ylös*
 J. P. Sousa: *Semper fidelis*
 Leo R. Stanley: *The Contemptibles*²²⁵

Sport-orkesterin historiaan liittyy erikoinen tapaus, joka sisältää poliittisia piirteitä. Orkesteri oli esiintynyt yleislakon aikaan 1956 pääkaupungin työntekijöiden mielenosoituskokouksessa Senaatintorilla. Sen jälkeen se ei enää soittanut Olympiastadionilla, mistä syystä alettiin epäillä, että orkesteri oli leimattu ”punaiseksi”. Sport-orkesterin pääasiallisen toiminta-alueen ja ohjelmiston huomioonottaen tämä väite vaikuttaa oudolta. Vaikka orkesterin esiintymisistä radion ulkopuolella ei tämän tutkimuksen puitteissa ole löytynyt juurikaan tietoja, edellä mainitun tapauksen tiimoilta syntynyt lehtikirjoittelu tarjoaa asiasta joitain vihjeitä. Eräässä mielipidekirjoituksessa korostetaan, että Sport-orkesteri oli esittänyt puhallinmusiikkia ”jokaiselle, joka sitä on toivonut, olipa tämä porvari taikka vasemmistolainen taikka puolueeton”.²²⁶ Tässä yhteydessä voi todeta, että vaikka Fransman ei tiettävästi esiintynyt minkään yksittäisen puolueen riveissä, hän ei kuitenkaan johtanut työväenyhdistyksiä soittokuntia. Sport-orkesterin kapellimestarina hän sen sijaan jatkoi vuoteen 1965 saakka, jolloin orkesteri ilmeisesti lakkautettiin.²²⁷ Se oli toiminut yhteensä yhdeksäntoista vuotta, joista viisitoista vuotta Fransmanin johdolla.

Radiossa puhallinorkesterimusiikki saavutti 1950-luvulla vakiintuneen aseman. Useimmin esiintyvien Solistiseitsikko Otavan, vaskipuhallinkvartetin ja Sport-orkesterin ohella ohella kuultiin muun muassa ”Radion puhallinorkesterin” sekä Suomen Valkoisen Kaartin ja Karjalan Kaartin Rykmentin entisten soittajien esityksiä. Jälkimmäiset orkesterit Fransman kokosi luultavasti varta vasten radioesiintymisiä varten. ”Radion puhallinorkesteri”, joka ilmeisesti koostui pääasiassa Radion sinfoniaorkesterin puhaltajista, soitti edellä mainittuihin puhallinkokoonpanoihin verrattuna vaativaa taidemusiikkia. Keväällä 1953 kuullussa ohjelmassa orkesteri soitti muun muassa kruunajaismarssin Meyerbeerin oopperasta *Profeetta*, Rossinin alkusoiton oopperaan *Italiatar Algeriassa* sekä marssin Wagnerin oopperasta *Tannhäuser*. Myös Suomen Valkoisen Kaartin ja Karjalan Kaartin Rykmentin entisistä soittajista kokoonpantu orkesteri esitti radiossa orkesterimusiikkisovituksia, tosin asiaankuuluvien isänmaallisten sävelmien ja marssien ryydittämänä.

Varsinaisesti ammattikapellimestarien alueelle Fransman astui johtaessaan Helsingin kaupungin-orkesterin puhaltajia kolmessa koululaiskonsertissa vuosina 1953–1956. Konservatoriolla pidetyissä konserteissa kuultiin paitsi viihteellistä puhallinmusiikkia, myös alkuperäisteoksia puhallinyhtyeille (muun muassa Mozartilta, Poulencilta ja Bozzalta). Ensimmäisessä konsertissa 8.11.1953 Meyerbeerin *Soihdutanssi* sekä Fransmanin sovittama Wagnerin *Nibelungen-marssi* edustivat puhallinorkesterille sovittettua orkesterimusiikkia. Nuorta yleisöä ajatellen ohjelma oli rakennettu vaihtelevaksi ja siihen oli otettu mukaan eri musiikin tyylilajeja. Tästä syystä kokonaisuus muodostui väistämättä musiikilliseksi ”sillisalaatiksi”. Koululaiskonserteissa käytettiin myös juontajaa, joka esitteli yleisölle teokset ja säveltäjät.

KOULULAISKONSERTTI VC

KONSERVATORIOSSA
 Suomalaisia kellokissa 25 pöytä 1954 klo 10 tunti
 Johtaja: HILGER FRANSMAN
 Avustaja: KAUPPANGINGINKESTERIN PUHALTAJAT
 Soltajaja: ENZIO FORSDLOM (puhalla)

OHJELMA

1. ANTONIO CARLOS GOMEZ:
(1859–96) *El Guarany, alkusäätö*
2. WOLFGANG AMADEUS MOZART:
(1756–91) *Preto-osa Cassariane'ista oboelle, klarinetille, käyrätaivelle ja laupalle*
(*Asser Sipilä, Mario Spobba, Halger Fransman, Olavi Lampinen, Gösta Möller*)
3. EUGENE BOZZA:
(s. 1905) *Allergo-osa Suomalista vaskivinttelle*
(*Yrjö Syyräjä, Reino Sälö, Halger Fransman, Olavi Lampinen, Gösta Möller*)
4. THEODOR HOCH:
Pohjoismainen fantasia, op. 20, trumpetille ja puhallinorkesterille
(*Lasari Ojala*)
5. ROBERT KAJANUS:
(1856–1931) *Suomalainen rapsodia N:o 1, op. 5*
(puhallinorkesterille sov. *A. Huttunen*)
6. EMIL WALDTEUFEL:
(1837–1913) *Dobros-vaikot*
7. GLENN MILLER:
(1905–44) *Kuutamosenraudi (Moonlight Serenade)*
(suomalille tanssiorkesterille sov. *George de Godinsky*)
8. *Dixieland-yhtyeet*
a) MIFF GÖRLING: *Blues Bagatelle*
b) GEORGE BOTSFORD: *Black and White, Rag*
(*Eero Lintala, Eero Pöyhkä, Reino Veijalainen, Lasari Ojala, Olavi Lampinen, Einar Englund, Gösta Möller, Reino Kuisma*)
9. JOHN PHILIP SOUSA:
Semper fidelis, marssi N:o 51
(1854–1932)

VAPPEMATINEA Konservatoriassa lauantaina tuiokk. 1 pöytä 1954 klo 12. Johtaja: TAUNO HANNIKAINEN

HKO:n puhaltajien koululaiskonsertin ohjelma 25.4.1954.

Pelkistä puhallinsoittimista koottu orkesteri perinteisissä koululaiskonserteissa oli Helsingissä uutta. Voi olla, että Fransman oli sekä näiden konserttien toimeenpanija että suunnittelija. Poikkeuksellinen ohjelmisto, joka tarjosi myös solistitehtäviä harvemmin kuulluille vaskipuhaltimille, sai tavallisesti asialinjalla pysyttelevän Väinö Pesolan kielenkannat irtoamaan. Samalla hän toi esiin ennakkoluulonsa jazzmusiikkia kohtaan:

Saatiin katsein seurata, miten oikein väkevä forte lähti pasuunoista eli vetäen ja työntäen ilmavirran lyhentäjä- ja pidentäjälaitetta. ”Suurpämpän” nimihän on myös vetopasuuna. Huomattiin myös, että käyrätorvesta täytyi valuttaa sylkeä pois soittamisen välillä [...] Mutta poijaat, miksette ”vengotelleet” rytmim mukana enemmän? [...] Oi, mikä näky, jos itse klarinettimestarimme Eerio Linnala komeine urosvarataloineen olisi heiluskellut rytmim mukana! Yleisö vaati toistettavaksi jatsin. Vaarallista, joku voi luulla rytmirehvastelua ”oikeaksi musiikiksi”! Kiinnostusta nostattaviin numeroihin kuului Southwellin Konserttipolikka tuuballe ja puhallinyhtyeelle, vaikka välistä tuli mieleemme sonnivasikan ääntely hakalehdossa – kaikella kunnioituksella silti, mainio herra solisti Gösta Möller! [...] Mutta mitä tyylikonstailua olikaan loppunumero eli Nibelungen-marssi? Ei se ainakaan Richard Wagnerin sanonnalta vaikuttanut. Holger Fransman johti ne numerot, joissa tarvittiin tahdinlyöntiä, sangen varmasti eli kuin vanha (ei, vaan tottunut) tekijämies.²²⁸

Fransmanilla ei selvästikään ollut vaikeuksia pitää 30-henkistä, ammattimuusikoista koostunutta puhallinorkesteria rytmisesti ohjaksissaan. Hän oli lisäksi onnistunut hiomaan orkesterin soinnin tasapainoiseksi, mikä on pääteltävissä Uno Klamin arviosta. Siinä kuvailtiin lyhyesti myös Fransmanin johtamistyylää:

Nämä muusikot, jotka viime perjantain sinfoniakonsertissa esiintyivät aivan loistavasti soittivat nyt reippaita ja soinnikkaita kappaleita puhtaasti ja täsmällisesti. Niistä mainittakoon Meyerbeerin soitutanssi ja Wagnerin Nibelungen-marssi. Holger Fransman johti erittäin varmasti ja ryhdikkäästi.²²⁹

Kahdessa ensimmäisessä koululaiskonsertissa kuultiin myös dixieland-yhtyettä, jossa puhaltimien lisäksi esiintyivät piano ja rummut. Muutoin konsertit jatkoivat ohjelmiston osalta samaa linjaa ja niissä kaikissa kuultiin solistiesityksiä.²³⁰ Huhtikuussa 1954 pidetyssä toisessa puhallinkonsertissa kiinnittää huomiota Robert Kajanuksen *Suomalaisen rapsodian* nro 1 sisältäminen ohjelmaan. Tässä tilaisuudessa se kuultiin August Huttusen puhallinorkesterisovitukseksi.²³¹ Ehkä Fransman halusi osoittaa teosvalinnalla kunnioitustaan Kajanukselle, jonka toinen suomalaiskansallinen orkesteriteos *Aino* oli tarjonnut hänelle ensimmäisen kosketuksen suureen sinfoniaorkesteriin suunnilleen samanikäisenä kuin nyt yleisössä istuneet koululaiset.

Helsingin Torvisoittokunta

Sport-orkesterin ohella Fransman alkoi 1950-luvun lopulla johtaa Helsingin Torvisoittokuntaa, jonka kapellimestarina hän ehti toimia kaikkiaan yksitoista vuotta (1959–1970). Tällä soittokunnalla on pitkä historia, sillä se perustettiin jo 1900-luvun alkuvuosina, kun suomalaiset soittokunnat olivat hajonnet sotavaen lakkautuksen yhteydessä. Suomen Kaartin soittokunnan johtajan Alexei Apostolin aloitteesta perustettiin tuolloin kannatusyhdistys ylläpitämään orkesteria, jonka jäseniksi kiinnitettiin armeijasta vapautuneet parhaat sotilassoittajat.²³² Pian Helsingin Torvisoittokunnasta tuli maan johtava yhtye, joka toimi esikuvana muille siviilisoittokunnille.²³³ Apostolin johdolla soittokunta teki kiertueita, esiintyi säännöllisesti Esplanadin Kappelin lavalla ja levytti vuosien 1904–1912 välisenä aikana yli 120 kappaletta.²³⁴

Tässä vaiheessa Helsingin Torvisoittokunta toimi kaupungin alaisuudessa samoilla varoilla kuin kaupunginorkesteri. Talvikaudella soittokuntaan kuului rahojen säästämiseksi vain kuusitoista soit-

tajaa, mutta kesäkuukausina se työllisti kolmekymmentä muusikkoa, joista osa oli Helsingin Filharmonisen Seuran orkesterista. Soittokunnan työmäärästä kertoo, että se esiintyi vuoden 1912 syys–joulukuussa Apostolin johdolla kuudessakymmenessä kahdessa tilaisuudessa, joista kolme oli ulkoilma- ja viisi kansankonserttia. Tämän lisäksi soittokunta avusti sinfoniakonserteissa ja sitä käytettiin ahkerasti teatterinäytännöissä. Apostol oli organisoinut soittokunnalle oman orkesterikoulun, jossa 15–20 oppilasta oli saanut mainittuna vuonna maksutonta opetusta.²³⁵ Kun Suomi itsenäistyi, Apostol siirtyi takaisin armeijan palvelukseen. Helsingin Torvisoittokunta muuttui ensin Pohjois-Pohjanmaan rykmentin soittokunnaksi, minkä jälkeen se siirrettiin Suomen Valkoisen Kaartin rykmenttiin, puolustusvoimien ylikapellimestariksi valitun Apostolin alaisuuteen.²³⁶

Helsingin Torvisoittokunnan historian toinen vaihe alkoi vuonna 1924, kun Helsingin VPK:n soittokunnan kapellimestari Hugo Dahlgren sekä entiset soittajat päättivät perustaa sen uudelleen vanhalla nimellä. VPK:n soittokunta oli tuolloin joutunut lopettamaan toimintansa harjoitustilojen puutteessa.²³⁷ Uusi Helsingin Torvisoittokunta alkoi heti esiintyä ahkerasti häissä, hautajaisissa, juhlissa, urheilukilpailuissa ja luistinradoilla. Dahlgrenin siirryttyä jo vuonna 1926 Helsingin suojeluskuntapiiriin kapellimestariksi soittokunnan toiminta alkoi hiipua. Vaikka osa sen jäsenistä oli siirtynyt muihin soittokuntiin, toimintaa pystyttiin ylläpitämään jatkosodan loppuun asti. Vasta sotien jälkeen Helsingin Torvisoittokunnassa alkoi aktiivisempi vaihe. Suojeluskuntajärjestö oli lakkautettu ja sen Helsingin piirin soittokunnan instrumentit sekä nuotisto oli lahjoitettu kaupungille. Vuonna 1944 uudelleen henkiin herätetty Helsingin Torvisoittokunta sai ne käyttöönsä.²³⁸

Soittokunta harjoitteli 1940-luvulla kaksi kertaa viikossa musiikkilautakunnan sille osoittamassa harjoitushuoneessa Hesperiankadulla. Se piti syksyisin ja keväisin oman konsertin ja esiintyi lisäksi ulkoilmakonserteissa, työväen vappumarssilla, urheiluliiton juhlissa sekä radiossa.²³⁹ Jälkikasvun kouluttamiseksi järjestettiin oppilasharjoituksia neljä kertaa viikossa. Ne oli jaettu siten, että puu- ja vaskipuhallinryhmät saivat kumpikin kaksi harjoitusta. Fransman osallistui opetustoimintaan 1940-luvulta lähtien usean vuoden ajan.²⁴⁰ Sotien jälkeen Helsingin Torvisoittokuntaa johtivat Radio-orkesterin käyrätorvensoittaja Aulis Vainio (1945–1951) ja kaupunginorkesterin trumpetinsoittaja Einari Taimela (1952–1959). Taimela teki soittokunnalle myös runsaasti sovituksia. Vainio oli puolestaan Fransmanin entisiä oppilaita. Vuonna 1945 Helsingin Torvisoittokunnan nuotistoon kuului noin 180 marssia sekä 500 muuta sävellystä. Kaupunki antoi nuotteihin ja soittimiin avustusta, mikä merkitsi sotien jälkeisinä vuosina huomattavaa tukea.²⁴¹

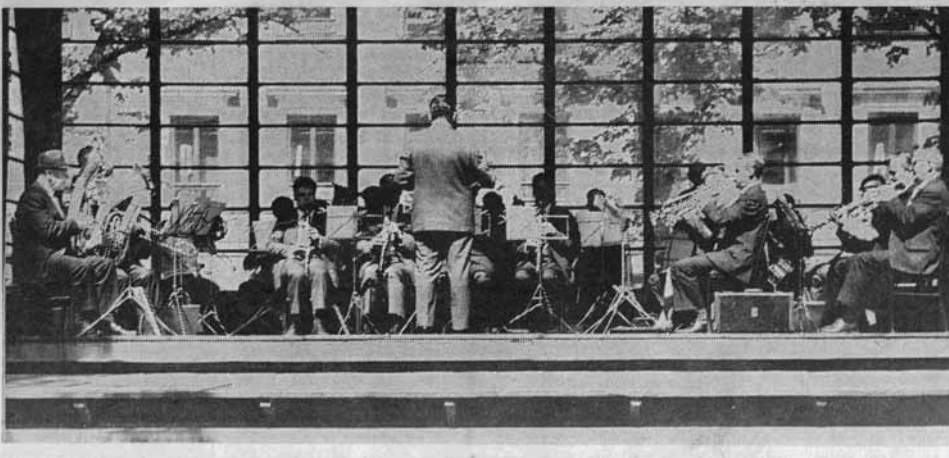
Harrastajien lisäksi Helsingin Torvisoittokuntaan kuului joko toimessa olevia tai entisiä ammattimuusikoita. Kun Fransman vuonna 1959 valittiin soittokunnan kapellimestariksi, hänen ”suuri ammattitaitonsa ja puhallininstrumenttien tuntemuksensa auttoivat ratkaisevasti soittokunnan musikaalisen tason nousuun”.²⁴² Soittokunnan perinteiset kesäkonsertit Esplanadin Kappelin lavalla jatkuivat ja 1960-luvun alusta lähtien Fransman johti soittokunnan jokakeväisen viihdekonsertin kaupungintalon juhlasalissa.

Vaikka Fransman säilytti Helsingin Torvisoittokunnan ohjelmistossa vanhan seitsikkoperinteen mukaista vanhaa tanssimusiikkia, alkusoittoja, marsseja ja konserttivalsseja, hän laajensi repertoaaria Sport-orkesterin esittämiin amerikkalaisiin marsseihin ja sävelmiin. Toisaalta hän pyrki valmistamaan soittokunnan omiin konsertteihin musiikillisesti vaativampia numeroita ja keväisin ainakin yhden suomalaisen orkesteriteoksen. Kaupungintalon juhlasalissa, missä soittokunnan kevätkonsertit pidettiin, akustiset olosuhteet eivät olleet vaskipuhallinorkesterille parhaat mahdolliset:

[...] salin kaikusuhteet olivat liian herkäät torvisoittokunnalle, johtaja sai tyytyä vain fortin ja fortissimon ylivoimaisesti ”pauhatessa”. Kapellimestari Holger Fransman kiinnitti huomionsa rytmin täsmällisyyteen ja sointupuhtauteen, jotka täyttivät melkoiset vaatimukset. Aikamitat olivat aistikkaasti valitut.²⁴³

Kevätkonsertti huhtikuussa 1963 antaa käsityksen Helsingin Torvisoittokunnan ohjelmistosta Fransmanin johtajakaudella. Rakenteeltaan konserttiohjelma noudatti perinteitä, sillä siihen kuului alku- ja loppumarssi, ooppera-alkusoitto, suomalaista ja slaavilaista musiikkia, kansanlauluja sekä

• Helsingin Torvisoittokunta dir. mus. Holger Fransmanin johdolla (yllä) keräsi Kappelin puiston täydeltä keskipäivän kuulijakuntaa. Kuulijat eivät olleet yksinomaan "Espiksellä" ruokatuntinsa viettäviä, vaan joukossa oli ilahduttavan paljon vanhempaa ja hyvin nuoria väkeä (alla).



Helsingin Torvisoittokunta soittaa Esplanadin Kappelin lavalla Fransmanin johdolla 1960-luvulla .

konserttivalssi. Arvosteluista huomaa, että kevyestä peruslinjastaan huolimatta jotkut kappaleista olivat musiikillisesti varsin haastavia:

Ohjelma oli laadultaan tavallisen viihnteellistä ja soitto oli puhdasta sekä hyvin aksentoitua, mutta usein jäi kaipaamaan dynaamista hienostuneisuutta; tarjolla oli pääasiassa vanhaa kunnon Leander-tyyppistä ”terassidynamiikkaa”. Mutta sitten tuli Gomesin alkusoitto oopperaan ”Il Guarany”. Se olisi kiitollisena tunnustettu millä oopperanäyttämöllä tahansa, niin dramaattisesti ja rikassointisesti se soitettiin, eikä tämä suinkaan johtunut vain hienosta soitinnuksesta. Kapellimestari osoitti tässä hyvää taiteellista makua, jonka hän pystyi ilmaisemaan orkesterin välityksellä.²⁴⁴

Säilyneistä Helsingin Torvisoittokunnan äänitteistä voi todeta, että esitykset ovat hyvin harjoitettuja, rytmikäsitteily on selkeää ja että Fransman käsittelee tempoja ryhdikkäästi ja taitavasti. Harrastaja-orkesteriksi soittokunnan tunnistaa lähinnä siitä, että sävelpuhtaudessa ja soinnissa on ajoittain toivomisen varaa. Selkeimmin Fransmanin ammattitaito ja tyyli tulevat esiin tunteikasta ilmaisua vaativissa kappaleissa, kuten romanttisissa valsseissa, fantasiaissa tai rapsodioissa, joissa hän yleensä onnistuu tavoittamaan musiikin tunnelman ilman turhaa liioittelua tai sentimentaalisuutta.²⁴⁵

Fransman pyysi eroa Helsingin Torvisoittokunnan kapellimestarin tehtävästä vuonna 1970. Tämän jälkeen hänen työtään jatkoi kaupunginorkesterin pasuunan äänenjohtaja Olavi Lampinen vuoteen 1983 asti.²⁴⁶ Fransman puolestaan valittiin soittokunnan kunniakapellimestariksi. Sport-orkesterin toiminnan lakattua vuonna 1965 Fransman oli alkanut johtaa Vanhan kirkon puhallinorkesteria, jonka hän jätti samaan aikaan Helsingin Torvisoittokunnan kanssa. Ehkä hän ei kaupunginorkesterista eläkkeelle jäätyään jaksanut enää huolehtia amatööriorkestereista. Olihan hänellä vielä opetustyö Sibelius-Akatemiassa, johon sisältyi laitoksen puhallinorkesterin johtaminen.²⁴⁷

Niiden muutaman vuoden aikana, jolloin Fransman johti Vanhan kirkon puhallinorkesteria, se esiintyi erilaisissa seurakunnan tilaisuuksissa, kuten kirkkopyhien juhlissa tai hyväntekeväisyys-tilaisuuksissa. Adventtijuhlissa puhallinorkesterilla oli tärkeä osuus vuosina 1965–68. Tämän kirjoittajalle jäi Fransmanin kanssa 1980-luvulla käydyistä keskusteluista sellainen käsitys, että hän pyrki Vanhan kirkon puhallinorkesterin johtajana monipuolistamaan musiikin käyttöä jumalanpalveluksissa ja seurakuntien toiminnassa. Seurakunnan taholta tälle pyrkimykselle ei hänen mielestään

kuitenkaan osoitettu riittävästi tukea. Ilmeisesti tästä syystä Fransman ei jatkanut puhallinorkesterin johtamista 1970-luvulla.

Puhallinorkesterien johtaminen oli Fransmanin taholta sikäli uudistuksellista, että hän pyrki laajentamaan niiden ohjelmistojen unohtamatta kunkin orkesterin historiallista taustaa. Toisaalta hän halusi erilaisten puhallinorkesteriiden ja soittokuntien musiikillista tasoa kehittämällä vahvistaa puhallinmusiikin yleistä asemaa musiikkielämässä ja -instituutioissa. Fransmanin johtamista orkestereista Sport-orkesteri edusti aikanaan uudistuksellisinta suuntausta, sillä uudentyyppisen ohjelmiston ohella sen esiintymisiin kuului Suomessa tuolloin vielä lähes tuntematon kuviomarsi.²⁴⁸ Fransman toi kaikkia johtamiaan puhallinorkestereita esiin myös radion kautta. Näin hän pyrki tarjoamaan puhallinorkesterimusiikkia mahdollisimman laajasti eri kansankerroksille.

Vaskiyhtyeet ja niille tehdyt sovitukset

Fransmanin puhallinorkesterinjohtajan toimintaan liittyivät hänen soittokunnille, puhallinorkestereille ja puhallinyhtyeille tekemänsä sovitukset. Suurelle puhallinorkesterille Fransman sovitti muun muassa Wagnerin *Nibelungen-marssin* sekä Armas Järnefeltin teoksen *Kesäyö*. Merkittävin sovituksiin liittyvä työ oli kuitenkin Jean Sibeliuksen torvisepetille säveltämien nuoruudenteosten korjaaminen sekä niiden julkisuuteen saattaminen. Fransman oli saanut ilmeisesti Sibeliuksen torvisaitsikolle kirjoitetut, unohtuksiin jääneet pienimuotoiset kappaleet käsiinsä jo 1960-luvulla, sillä hän johti *Andantinon* Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertissa vuonna 1967 sekä seuraavana keväänä neljästä kappaleesta (*Alkusoitto, Menuetto, Andantino, Tiera*) yhdistämänsä sarjan. Tämän sarjan hän johti myös Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin kevätnäytöksessä vuonna 1971. Saattaa olla, että hän tässä vaiheessa oli havainnut Sibeliuksen käsikirjoituksessa olleet epäselvyydet ja alkanut korjata niitä. Myöhemmin hän teki joihinkin korkeimpiin osuuksiin muutoksia, jotka vähensivät niiden raskautta mutta eivät sanottavasti muuttaneet soivaa lopputulosta. Näin teokset muuttuivat helpommin soitettaviksi, jolloin esimerkiksi amatöörisaitsikot saattoivat ottaa ne ohjelmistoonsa.²⁴⁹

Fransmanin editoimat Sibeliuksen torvisaitsikkoteokset kuultiin ensimmäisen kerran Lieksan Vaskiviikolla 31.7.1983.²⁵⁰ *Pienessä sarjassa vaskille* hän oli muuttanut kappaleiden järjestystä siten, että *Andantino* esitettiin ennen *Menuettia*. Sibelius oli säveltänyt sarjan kolme ensimmäistä osaa Loviisassa vuosina 1888–1890. *Tiera*, jonka Fransman on liittänyt sarjan neljänneksi osaksi, on sävelletty muita osia myöhemmin, vuonna 1898.²⁵¹ Vuonna 1984 Lieksassa *Andantino* esitettiin Fransmanin kuudelle käyrätorvelle tekemänä sovituksena sekä uutena löytönä *Ouverture* f-molli. Jälkimmäinen, myös alunperin torvisepetille sävelletty teos kuultiin vielä vuoden 1988 Vaskiviikon päätöskonsertissa Fransmanin johtaessa 40-henkistä vaskiyhtyettä.²⁵² Viimeisen kerran hän johti suurta vaskiyhtyettä Lieksassa festivaalin päätöskonsertissa vuonna 1989. Tällöin ohjelmassa oli hänen soittamansa kansanlaulusikermä.

Kesällä 1986 Fransman esitteli Lieksassa uusimman sovituksensa, Fantasian Richard Wagnerin *Parsifal*-oopperan teemoista kuudelle käyrätorvelle. Tälle teokselle oli olemassa esikuva Fransmanin opettajan, Karl Stieglerin *Lohengrin*-, *Siegfried*- sekä *Tristan ja Isolde* -fantasioissa.²⁵³ Fransman oli tutustunut käyrätorviyhtyeiden historiallisiin perinteisiin Wienissä ja Salzburgissa 1930-luvulla. Tällä alueella hänen tärkeimmät sovituksensa ovat *Parsifal* -fantasian lisäksi jo mainittu Sibeliuksen *Andantino* kuudelle käyrätorvelle sekä saman säveltäjän *Elegia* viidelle käyrätorvelle.

Parsifal-fantasian ensiesitys oli Lieksan kirkossa 29.7.1986. Fransman oli koonnut sitä varten kahdenkymmenen seitsemän käyrätorvensoittajan yhtyeen, johon kuului muun muassa hänen omia oppilaitaan. Suuren käyrätorviyhtyeen sointi ja Fransmanin henkevä tulkinta herättivät juhlallisuutta niin yleisössä kuin esittäjissään.²⁵⁴ *Turun Sanomiin* kirjoittanut Olavi Lähteenmäki²⁵⁵ onnistui vangitsemaan esityksen mystisen tunnelman:

Nousu kristallivuorelle ja alastulo. [...] Alusta alkaen seesteisen harras ja tihenevä tunnelma huipentui konsertin loppupuolella mahtavaan cornojen juhlakuoroon. Professori Holger Fransmanin johdolla 27 käyrätorvensoittajaa esittivät Fransmanin sovituksen Richard Wag-

nerin Parsifal-teemoista. [...] Graalin viini tarjottiin vaskisesta maljasta. Parsifal-teemojen soidessa koin huimaavan nousun wagnerilaisen kristallivuoren mystisiin sfääreihin. Aidon rakkauden voimin professori Fransman taikoi pohjois-karjalaiseen kirkkosaliin jumalaisen inspiraation, vision ilmassa leijuvasta jättiläismäisestä Wagnerin päästä. [...] Tiedän, että tämä vaskinen Parsifal jää elämäni suurimpien musiikkielämysten aarteistoon.²⁵⁶

Fransmanin johtamien käyrätorvi- ja vaskiyhtyeiden esityksille oli tyypillistä musiikin selkeä muotoilu sekä laadukkaan soinnin ja dynaamisten vastakohtien vaatimus. Kirjoittaja muistaa omakohtaisesti Fransmanin johtamissa yhtyeissä soittaneena lisäksi hänen erinomaisen tempotajunsa ja viimeistellyn fraseerauksensa. Fransman suosi tulkinnoissaan usein pehmeitä sforzatoja, jotka antoivat esimerkiksi Sibeliuksen vaskipuhallinteoksiin vaikuttavan lisän.

Fransmanin solistin ja kamarimuusikon ura alkoi pari vuotta sen jälkeen kun oli palannut opintomatkaltaan Wienistä syksyllä 1931. Aluksi esiintymisiin tarjosi mahdollisuuden vuonna 1926 perustettu Yleisradio. Ensimmäisissä radioesiintymisissään Fransman soitti lyhyitä kappaleita käyrätorvikvartelle. Vakavampaa kamarimusiikkia ja sooloteoksia hän otti ohjelmistoonsa vuodesta 1933 lähtien,

Holger Fransman

Andantino
1888-1890

Jean Sibelius
1865-1957

Original Brass septett
Korn Sextet arr. Holger Fransman

WH M.A.P. 47 E

Fransmanin nuottikirjoitusta (Sibelius: Andantino).



Fransman johtaa Sibeliuksen Tieraa Lieksan Vaskiviikolla vuonna 1983.

jolloin radiossa kuultiin hänen tulkintansa Mozartin käyrätorvikonsertosta. Tämän jälkeen Fransman keskittyi muutaman vuoden ajan pelkästään kamarimusiikkiin. Vähän ennen talvisodan syttymistä hän palasi Mozartin konserttojen pariin. Mikäli sota ei olisi syttynyt, Fransmanin solistiura olisi todennäköisesti lähtenyt 1930-luvun lopulla nopeaan nousuun. Vaikka sotatoimet keskeyttivät lähes kaiken orkesteritoiminnan, Fransmanilla oli mahdollisuus jatkaa kamarimusiikkiesiintymisiä radiossa. Sotavuosiin sijoittunut Richard Straussin käyrätorvikonserton nro 1 esitys radiokonsertissa oli tärkeä virstanpylväs hänen solistiurallaan. Se oli huomattava tapaus myös maamme käyrätorvensoiton historiassa, sillä Fransman oli konserton ensimmäinen suomalainen esittäjä.

Straussin käyrätorvikonserton nro 1 kahta esitystä voidaan pitää poikkeuksena Fransmanin solistiohjelmistossa, sillä hän esitti mieluiten lyysisempää ohjelmistoa, kuten Mozartin, Haydnin ja Saint-Saënsin konserttoja. Kamarimusiikkona Fransmanin repertoaari oli laajempi ja siihen kuului useita moderneja teoksia. Vaikka Fransmanin solistiesityksistä on säilynyt vain vähän tallenteita, eräät hänen kamarimusiikkiesityksensä äänitykset antavat selkeän kuvan hänen suhteestaan wieniläiseen esittämistraditioon. Kamariyhdyiden erilaiset kokoonpanot ja ohjelmistot heijastuivat Fransmanin puhallinorkesterinjohtajan toimintaan. Tälläkin alalla hän sekä vaali olemassaolevia perinteitä että uudisti niitä. Merkittävä uudistus oli sinfoniselle puhallinorkesterille sävelletyn englantilaisen ja amerikkalaisen puhallinmusiikin tuominen konserttiohjelmiin 1950-luvulla. Tätä ennen angloamerikkalaista puhallinmusiikkia ei ollut esitetty Suomessa tässä mittakaavassa. Uusia puhallinorkesteriteoksia Fransman esitteli myös Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin konserteissa. Uudet teokset antoivat hänelle mahdollisuuden laajentaa sekä laitoksen puhallinorkesterin ohjelmistoa että soittimistoa.

Fransman lopetti solistina esiintymisen 1960-luvun puolivälissä. Kamarimusiikkona hän toimi pitempään, lähes siihen asti kun jäi eläkkeelle orkesterityöstä. Sibelius-Akatemian puhallinorkesteria Fransman johti vuoteen 1973, jolloin hän jäi eläkkeelle myös opettajan toimestaan. Sen jälkeen hän toimi vielä aktiivisesti Lieksan Vaskiviikkojen, Suomen Käyrätorviklubin ja puhallinmusiikkijärjestöjen piirissä 1980-luvulla. Fransman kuului useisiin alan järjestöihin joko rivi- tai kunniajäsenenä. Tärkein nimitys oli kansainvälisen käyrätorviyhdistyksen (International Horn Society) myöntämä kunniajäsenyys, jonka hän sai vuonna 1978. Muita puhallinmusiikin hyväksi tehdystä työstä saatuja tunnustuksia olivat puolustusvoimien hopeinen ansiomitali (1968), Helsingin Sotilassoittajien Killan kunniajäsenyys (1984) sekä Suomen Vaskisoittajien Liiton ensimmäinen kunniapuheenjohtajuus (1989).

- 1 Dennis Brain (1921–1957) oli 1900-luvun kuuluisin käyrätorvisolisti. Hänen ammattiuransa orkesteri- ja kamarimusiikkona alkoi jo alle 20-vuotiaana. Solistiesintymiset ja levyttämisen Brain aloitti 1940-luvulla, jolloin hänellä oli mm. 26 solistikonserttia *National Gallery Concerts*-sarjassa. Brainin ura jäi kesken, sillä hän kuoli auto-onnettomuudessa 36-vuotiaana. (Brainin levytyksistä ks. Pettitt 1976: 178–184.)
- 2 Jälkimmäinen teos tunnetaan myös nimellä *Konserttrio* (Dahlström & Salmenhaara 1995: 274–276).
- 3 Vainiotalo 1992: 8–9. Joseph Gugel oli saanut koulutuksensa Wienissä. Hän saavutti veljensä Heinrichin kanssa mainetta ajan kuuluisimpana saksalaisena käyrätorviduona ennen kuin siirtyi Venäjän keisarilliseen hoviorkesteriin (Fitzpatrick 1970: 212–213).
- 4 Vainiotalo 1992: 9–10.
- 5 Ks. tarkemmin liite 12.
- 6 Päivämäärä oli 2.4.1923 (Mustaniemi 1988: 30; liite 3/8). Eevamaja Mustaniemi on tutkinut puhallinmusiikin asemaa Helsingin musiikkielämässä vuosina 1882–1939. Hän on myös laatinut tilastot puhallinmusiikoiden soolo- ja kamarimusiikkiesiintymisistä em. aikana.
- 7 Vainiotalo 1992: 17. Käytän tässä Mozartin konserttojen vakiintunutta numerointia. Se ei kuitenkaan ole sama kuin konserttojen säveltämisyjärjestys, sillä käsiala- ja nuottipaperitukimusten (Tyson 1988; Giegling 1988) perusteella on todettu, että D-duurikonseritto nro 1 (KV 412) on sävelletty neljästä käyrätorvikonsertosta viimeisenä. Edellä mainittu Es-duurikonseritto nro 3 (KV 447) on siis nykytiedon mukaan järjestyksessä toinen. (Ks. myös Hicks 1980: 741.)
- 8 Vainiotalo 1992: 24, 26 (Olli Hirvosen ja Markku Kolehmainen kokoamat tilastot Turun kaupunginorkesterin käyrätorvensoittajista ja käyrätorvisolisteista 1927–1992).
- 9 Fransman Holger, haastattelu 1986/I. Radiokonsertit lähetettiin suorina vuoteen 1952 asti. Vasta tämän jälkeen niistä alettiin tehdä nauhoituksia. (Karttunen 2002: 55, 320.)
- 10 Salmenhaara 1996b: 395. Ensimmäisessä radiolähetyksessä 9.9.1926 kuultiin suomalaista musiikkia (mm. Sibeliusta) Helsingin kaupunginorkesterista kootun kvartetin soittamana (Maasalo 1980: 11).
- 11 Orkesteri oli aluksi kymmenmiehinen, ja sitä johti kapellimestari Erkki Linko (Maasalo 1980: 15).
- 12 Maasalo 1980: 16, 18–19.
- 13 Musiikkipolitiikan muutoksen myötä ”epämääräinen ravintolamusiikkia muistuttava tilkkutätkiöohjelmisto” loppui lähes kokonaan. (Maasalo 1980: 46).
- 14 Maasalo 1980: 57. Radio-orkesterin julkisten konserttien esityspaikat olivat joko yliopiston juhlasali tai konservatorion sali sekä vuodesta 1947 alkaen myös kaupungintalon juhlasali (Maasalo 1980: 274–275).
- 15 Maasalo 1980: 53–55.
- 16 Maasalo 1980: 55.
- 17 Ringbom arvioi radion musiikkiohjelmaa palstalla ”Radiomusiik i veckan” vuosina 1939–42 (Maasalo 1980: 103–104).
- 18 ”Att Holger Fransman är vår främsta waldhornist har länge varit bekant, och i Saint-Saëns’ Konsertstycke lät har höra sin ädla och varma ton i förenig med en perfekt fungerande teknik.” (”Radiomusiik i veckan”. *Svenska Pressen* 21.8.1940, nimimerkki ”N.-E. R.”).
- 19 Marvia & Vainio 1993: 484.
- 20 *Helsingin Sanomat* 23.9.1940, nimimerkki ”U. K.-i.” (Uuno Klami).
- 21 *Sarjala* 1990: 39. Sama käytäntö jatkui suomalaisissa päivä-lehdissä 1960-luvulle asti.
- 22 *Iltä-Sanomat* 24.9.1940, nimimerkki ”Särä” (Sulho Ranta).
- 23 ”Vår framstående solohornist utvecklade här en andhämtningskonst, en tonkultur, en musikalisk smak av första rang.” (Nimimerkki ”S. P.-n.”, *Hufvudstadsbladet* 23.9.1940).
- 24 *Karjala* 23.9.1940, nimimerkki ”B.”.
- 25 Lääketieteen tohtori Holger Juseliuksen mukaan (Juselius Holger, haastattelu 1990). Juselius oli amatöörikäyrätorvensoittaja, joka kävi Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa 1930-luvulla.
- 26 Fransman Holger, haastattelu 1986/V; Lampela 1982.
- 27 Mozart tutustui Joseph (Ignaz) Leutgebisiin (1732–1811) lapsuudessaan Salzburgissa. Tämä oli aikansa kuuluisimpia solisteja, jonka suosiosta kertovat muun muassa Wienin Burgtheaterissa vuosina 1761–1763 pidetyt neljätoista soolokonserttia (Hiebert 1997: 110). Leutgeb toimi musiikkona Wienin Tonkünstler-Societet -orkesterissa sekä ruhtinas Nicolaus Esterházyin orkesterissa Haydnin aikana (Ebner 1996: 42).
- 28 D-duurikonserrossa nro 1 (KV 412) on vain kaksi osaa. Todennäköistä on, etteivät ne alunperin ole kuuluneet yhteen. Tähän viittaa mm. erilainen orkesterikooppo. Toinen osa on merkitty Köchelin luetteloon myös erikseen numerolla 514. Siitä on olemassa Mozartin oppilaan Xaver Süssmayrin kirjoittama versio, joka poikkeaa useassa kohdin Mozartin kirjoittamasta. (Tyson 1987/88: 121, 123.)
- 29 Tämän yksiosaisen teoksen orkesteripartituuri on jäänyt keskeneräiseksi. *Rondon* arvelaan olevan muilta osin kadonnut konsertton viimeinen osa.
- 30 Edellä mainittujen teosten lisäksi Mozartilta on säilynyt keskeneräinen osa käyrätorvikonsertosta Es-duurissa (KV 370b) vuodelta 1781 sekä toinen osa E-duurissa (KV 494a) vuodelta 1786.
- 31 Giegling 2003. Tässä tarkoitetaan kirjoitettuja säveliä. Koska solistit käyttivät joko Es-, E- tai D-vireisiä soittimia, todellinen soiva sävelkorkeus oli sekunnin-terssin alempana.
- 32 Leutgebin käyttämä tukkeamis- eli käsiteknikka mahdollisti kromaattiset sävelkulut soittimen koko äänialalla. Mozartin Leutgebille säveltämistä sooloteoksista voidaan nähdä, että tällä oli erinomaisen tekniikan lisäksi mieltymys laajoja intervallihyppyjä sisältäviin laulaviin melodioihin. Leutgebin täyteläisen soinnin ja ”täydellisen laulavan adagion” kerrotaan herättäneen huomiota Milanossa, Frankfurtissa ja Pariisissa 1770-luvun alussa. Hänen vaikutuksestaan muutkin käyrätorvensoittajat alkoivat kiinnittää sointiin aiempaa enemmän huomiota. Leutgebin suosimat pehmeät legatot sekä laulava soitotapa vakiintuivat vähitellen wieniläisen käyrätorvikoulun erityispiirteiksi. (Fitzpatrick 1970, 164–165.)
- 33 Fransman Holger, haastattelu 1986/II.
- 34 Konsertin joht Toivo Haapanen.
- 35 *Radiokuuntelija* 9.6.1950. Radion ohjelmatedioissa mainitaan vain osan tempomerkintä Allegro. Koska kaksiosaisen konsertton molemmissa osissa on sama merkintä, on vaikea päätellä, kumpi niistä oli kyseessä. Säestysoisuuden soitti pianolla Einar Englund.
- 36 *Kansan Lehti* 4.10.1948, nimimerkki ”J. S.”.
- 37 *Uusi Suomi* 11.10.1948, nimimerkki ”Y. S.” (Yrjö Suomalainen).
- 38 ”[Fransman] var den rätta tolken av detta melodiosa verk, där tonskönheten är det utslagsgivande. De sparsamma tekniska svårigheterna bemästrades naturligtvis därtill med lätthet.” (Hufvudstadsbladet 11.10.1948, nimimerkki ”Ehr.”) (Otto Ehrström).
- 39 *Vapaa Sana* 11.10.1948, nimimerkki ”Mr.”
- 40 *Savo-Karjala* 15.11.1948, nimimerkki ”T. K.”. Kyseessä oli Ylä-Vuoksen Amatööriorkesterin 10-vuotisjuhlaconsertti, jonka johti Alvar Rauhala.
- 41 *Uusi Aika* 31.10.1949, nimimerkki ”V. I. I.”.
- 42 *Satakunnan Kansan* 31.10.1949, nimimerkki ”A. J.”.
- 43 Sen sijaan venäläisessä ja ranskalaisessa käyrätorvikoulussa vibratoa käytettiin yleisesti lähes koko 1900-luvun ajan.
- 44 Juselius Holger, haastattelu 1990.
- 45 Kasper Antero, haastattelu 1995.
- 46 Ronkainen Timo, haastattelu 1987/I.
- 47 *Maakansa* 13.5.1949, nimimerkki ”V. A.”.
- 48 Hella Wuolijoki toimi Yleisradion pääjohtajana vuosina 1945–1949.
- 49 Konserteissa saatettiin keskittyä myös johonkin erityistee- maan, kuten amerikkalaiseen tai venäläiseen musiikkiin, yleisön toivekappaleisiin jne. (Maasalo 1980: 122–123.) Viihdeconsertit jatkuivat 1950-luvulla, mutta niiden pedagoginen sävy lieveni, kun juontajan käyttö ensin harveni ja loppui sitten kokonaan. Vuodesta 1955 torstaikonsertteja alettiin nimittää kansankonserteiksi. (Maasalo 1980: 161.)
- 50 *Maakansa* 13.5.1949, nimimerkki ”V. A.”.

51 *Kaupalehti* 13.5.1949, nimimerkki ”J. K-nen”. Muut arvostelut ilmestyivät *Iltä-Sanomissa* ja *Maakansassa*.

52 Lehtiä, jotka 1950-luvun alussa julkaisivat säännöllisesti musiikkiarvosteluita, olivat *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi*, *Iltä-Sanomata*, *Karjala*, *Suomen Sosialidemokraatti*, *Työkansan Sanomat*, *Maakansa*, *Hufvudstadsbladet* ja *Nya Pressen*.

53 *Karjala* 21.4.1952, nimimerkki ”H. -K.”

54 *Suomen Sosialidemokraatti*, nimimerkki ”-la.” (Väinö Pesola).

55 *Työkansan Sanomat* 21.4.1952 (ei kirjoittajan nimeä eikä nimimerkkiä).

56 *Maakansa* 21.4.1952, nimimerkki ”V. A.”.

57 *Iltä-Sanomata* 21.4.1952, nimimerkki ”J. K-nen.” (Joonas Kokkonen)

58 *Hufvudstadsbladet* 21.4.1952, nimimerkki ”E. B.” (Erik Bergman).

59 *Suomen Sosialidemokraatti* 21.4.1952, nimimerkki ”-la.” (Väinö Pesola).

60 *Maakansa* 21.4.1952, nimimerkki ”V. A.”.

61 *Uusi Suomi* 21.4.1952, nimimerkki ”H. A.” (Heikki Aaltoila).

62 *Nya Pressen* 21.4.1952, nimimerkki ”B. B-t.”.

63 *Helsingin Sanomat* 21.4.1952, nimimerkki ”U. K-i.” (Uuno Klami).

64 *Uusi Suomi* 21.4.1952, nimimerkki ”H. A.” (Heikki Aaltoila).

65 Ebner 1996: 32.

66 Säestäjänä toimi Mikko von Deringer.

67 *Maakansa* 8.10.1955, nimimerkki ”V. A.”.

68 ”Han störtade sig i allehanda krumpsprång och drillar, visande sin skicklighet. Kanske varje ton inte alltid hann utformas gott nog, men på solistens tekniska och musikaliska kvaliteter kunde man inte misstaga sig. I andra satsen gav han prov på både lugn linje och tonkönhet.” (*Hufvudstadsbladet* 8.10.1955, nimimerkki ”E. B.”.)

69 Maasalo 1980: 100–101; *Radiokuuntelijä* 11.6.1944. Holger Fransmanin leikekokoelma.

70 Franz Strauss (1822–1905) esiintyi Wagnerin ankarana vastustajana. Hänen säveltäjää kohtaan tuntemansa antipatia saattoi osittain johtua olosuhteista, joissa hän joutui työskentelemään. Esimerkiksi *Nürnbergin mestarilaulajar-opperan* kantaesitys Hans von Bülowin johdolla vuonna 1868 (ks. esim. Nurmi 1923: 101), vaati kaksikymmentäkuusi harjoitusta, eikä Straussilla ollut käytettävissään varmistusta (Pizka 1986: 460).

71 Janetzky & Brüchle 1977: 87–88.

72 *Käyrätorvi* 1975: 85.

73 Kantaesitys oli Salzburgin musiikkijuhlilla Wienin Filharmonikoiden kanssa. Kapellimestarina toimi Karl Böhm. Konsertto on myös taltioidu *Freibergin* esittämänä ja se on kultaavissa levyillä *Grosse Hornisten Vol. 1*, HPE-CD 04, Hans Pizka Edition 1994.

74 Straussin käyrätorvikonsertton nro 2 esittivät Suomessa ensimmäisinä Veikko Nieminen 26.4.1955 (Radion Sinfoniaorkesteri, joht. Václav Neumann) ja Mauno Nelimarkka 30.1.1969 (Helsingin kaupunginorkesteri, joht. Jorma Panula).

75 Maasalo 1980: 101.

76 Meinander 2007: 186.

77 Artikkelista ilmenee, että Ranta kuunteli konsertin radiosta kesäasunnollaan.

78 *Iltä-Sanomata* 12.6.1944, nimimerkki ”Särä”. Arvostelun viimeinen lause jää sisällöltään mystiseksi. Ehkä siinä viitataan sota-ajan tilanteeseen, jolloin muusikoista oli pulaa orkesterissa.

79 Del Mar 1962: 20.

80 Ennen Fransmania itävaltalainen Ernst Paul oli esittänyt konsertton Radio-orkesterin studiokonsertissa vuonna 1935 (Maasalo 1980: 65).

81 Samalla johti *Finlandian* kaupunginorkesterin syyskauden avajaiskonserteissa säännöllisesti vuoteen 1950 asti jolloin hänen kautensa orkesterin kapellimestarina päättyi.

82 Sitaatti *Uuden Suomen*, *Iltä-Sanomien* ja *Hufvudstadsbladetin* (1.9.1947) sekä *Suomen Sosialidemokraatin* ja *Karjalan* (2.9.1947) arvosteluista.

83 *Vapaa Sana* 1.9.1947, nimimerkki ”Mr.”

84 ”En behaglig, men föga personlig pjäs är Rich. Strauss’ valthornkonsert, ett tidigt men svart verk. Det utfördes med förfina-

ton och vackert uttryck, men något kontrastlöst av orkestrernas skickliga solist Holger Fransman.” (*Hufvudstadsbladet* 1.9.1947, nimimerkki ”Ehr.”) (Otto Ehrström).

85 *Nya Pressen* 1.9.1947, nimimerkki ”A. R.”.

86 Hannikaisen kaudella 1951–1963 kansankonsertit jäivät historiaan ja syyskausi aloitettiin sinfoniakonsertilla.

87 *Työkansan Sanomat* 4.9.1950, nimimerkki ”Tritonus”.

88 *Maakansa* 4.9.1950, nimimerkki ”V. A.”.

89 Teoksen autoudesta ei ole täyttä varmuutta, sillä Mozartin alunperin huilulle, oboelle, käyrätorville ja fagotille kirjoittama alkuperäispartituuri vuodelta 1778 on kadonnut. Myöhempi sovitus oboelle, klarinetille, käyrätorville ja fagotille ei ilmeisesti ole Mozartin, vaan sen on arvioitu olevan noin vuodelta 1865 (Köchel 1975: 373).

90 Brook, Barry S. 1981: 126 (lainaus teoksessa Mäkelä 1990: 55).

91 Sinfonia concertantesta ja sen suhteesta soolokonserttoon ks. Mäkelä 1990: 55–57.

92 Mozartin kirje isälleen Pariisista 5.4.1778 (ks. Blom 1961: 97).

93 Fitzpatrick 1970: 168.

94 Fitzpatrick 1980: 170–172.

95 Giovanni Puntton (1746–1803) mainetta kuvaa lehtiartostelu, joka ilmestyi Beethovenin käyrätorvisonaatin ensiesityksen aikoihin vuonna 1800: ”Herr Beethover und Herr Punto. Wer ist dieser Beethover? Einen solchen Namen kennt die deutsche Musikgeschichte nicht. Punto freilich ist gut bekannt.” (”Herra Beethover ja herra Punto. Kuka on tämä Beethover? Saksalainen musiikin historia ei tunne sellaista nimeä. Punto tietenkin on hyvin tunnettu.”) (*Offener und Pester Theatergebuch* 7.5.1800, sitaatti: Tomböck 2004: 11–12.)

96 *Helsingin Sanomat* 15.5.1941, nimimerkki ”U. K-i.” (Uuno Klami).

97 *Hufvudstadsbladet* 15.5.1941, nimimerkki ”F-dt.” (Nils-Eric Fougstedt).

98 *Ajan Suunta*, nimimerkki ”H. A.”.

99 ”Solisterna var utmärkt samspelta och utvecklade en förfina kammarmklang och måttfull frasering.” *Hufvudstadsbladet* 13.3.1944, nimimerkki ”Ehr.”

100 *Svenska Pressen* 13.3.1944, nimimerkki ”L. F.” (Leo Funtek)

101 *Helsingin Sanomat* 13.3.1944, nimimerkki ”A. V.”.

102 *Uusi Suomi* 13.3.1944, nimimerkki ”A. H-s.”

103 ”Säregat var hornpartiets halsbrytande svärspelhet med pärlände skalor tillsammans med den lätrörliga fagotten, och gruppettos i högsta läge — konsertstill” (*Hufvudstadsbladet* 13.3.1944, nimimerkki ”Ehr.”) (Otto Ehrström).

104 *Suomen Sosialidemokraatti* 13.3.1944, nimimerkki ”-la.” (Väinö Pesola).

105 Fransman viittaa tässä käyrätorven luonnonsävelsarjan kirjoitustapaan, jossa perussävel merkitään oktaavia alemmaksi kuin esimerkiksi trumpettilla.

106 Fransman Holger, haastattelu 1986/II.

107 Fransman Holger, haastattelu 1986/II.

108 “[...] herrar stadsmusici Sipiäl, Sgobba, Fransman och Viljava plus ett homogent samspel utvecklade var på sitt håll en ofelbar virtuositet.” (*Hufvudstadsbladet* 29.11.1944, nimimerkki ”S. P-n.”).

109 Äänitys on taltioidu Helsingin kaupunginorkesterin konsertin radiolähetyksestä 14.11.1958. Solistit olivat Crusell-kvintetin jäsenet Asser Sipiäl, Mario Sgobba, Holger Fransman ja Aarne Viljava. Orkesteria johtaa tanskalainen Mogens Wöldike.

110 Schott-kustantamon järjestämän kilpailun lähtökohta oli, että osallistuvien teosten tuli edustaa ”modernia kamarityylistä konserttoa Concerto da cameran hengessä” (eines dem Geiste des Concerto da camera entsprechenden modernen ”Konzerts im Kammerstil”) (ks. Mäkelä 1996: 16). 1920-luvulla kamarikonsertton käsite alkoi laajentua siten, että kontrasti solistin ja orkesterin tai kapellimestarin ja orkesterin välillä lieveni. Konsertoivassa kamarimusiikissa alkoi myös esiintyä epätavallisia soitinyhdistelmiä, joiden soitinvärit toivat esiin uudenlaisia vastakkainasetteluja. (Mäkelä 1996: 22–23.)

111 Nieminen 1986: 22–23. Kai Maasalo pitää Merikannon kamarikonserttoa kamarimusiikkina (Maasalo 1969: 244), kun

- taas Erkki Salmenhaara pitää ”konsertoivuutta” teoksen keskeisenä ulottuvuutena (Salmenhaara 1996b: 292). Tomi Mäkelän mielestä teoksen osuudet ovat keskenään erilaisia, mutta eivät kuitenkaan yksilöllisiä (Mäkelä 1996: 37).
- 112 Sarjaan kuuluvan tutkielman *Aarre Merikanto. Konzert für Geige, Klarinette, Horn und Streichsextett (”Schott-Konzert”)* on kirjoittanut Tomi Mäkelä (1996).
- 113 Mäkelä 1996: 15.
- 114 Salmenhaara 1996: 293–294.
- 115 Konsertin johti Toivo Haapanen ja solisteina toimivat Erik Cronvall (viulu), Matti Rajula (klarineti) ja Pekka Sergin (käyrätorvi) (Maasalo 1980: 274). Teos soitettiin samalla kokoonpanolla puoloitoista kuukautta myöhemmin Pohjoismaisilla musiikkijuhlilla Helsingissä 24.5.1932 (Mustaniemi 1988: liite 3/10).
- 116 Aarre Merikannon kirje äidilleen 13.4.1932 (ks. Heikinheimo 1985: 344).
- 117 Kyseessä oli Helsingin kaupungin 400-vuotisjuhlin sävelletty teos *Laulu meren kaupungista* sopraano- ja baritonisoololle, sekakuorolle ja orkesterille.
- 118 ”Aarre Merikanto muistaa”. *Uusi Suomi* 1.3.1950.
- 119 Konsertti taltiointiin ja se kuultiin radiosta 1.7.1951. Muut teoksen esintäjät olivat Usko Aro ja Olavi Haapalainen, viulu; Eino Haipus ja Martti Pajanne, alttoviulu sekä Esko Valsta ja Albin Öfverlund, sello.
- 120 *Iltä-Sanomien* 19.6.1951, nimimerkki ”J. K–nen”.
- 121 Aarre Merikannon kirje vaimolleen Eville 19.6.1951 (ks. Heikinheimo 1985: 466).
- 122 *Iltä-Sanomien* 2.1.1952, nimimerkki ”J. K–nen”.
- 123 14.2.1962 pidetty konsertin johti Aarre Hemming.
- 124 Solistit olivat samat kuin Suomen ensiesityksessä vuonna 1957. Martinin konsertto esitettiin myös Radion Sinfoniaorkesterin konsertissa tammikuussa 1960, jolloin sen johti säveltäjä. Käyrätorviuosuuden soitti Tuomo Ahonen. (Maasalo 1980: 286.)
- 125 Ernest Ansermet (1883–1969) kuului merkittävimpiin ulkomaisiin kapellimestareihin, joiden johdolla Fransman soitti uransa aikana. Ansermet oli Stravinskyn läheinen ystävä ja tuli tämän suosituksesta Sergei Djaghilevin johtamaan baletin (Ballet Russes) kapellimestariksi Pariisiin vuosiksi 1915–1923. Myöhemmin hän perusti Orchestre da la Suisse Romande -sinfoniaorkesterin, ja toimi sen johtajana vuoteen 1967 asti (Haffner 1997: 170–173). Ansermetin läheisestä suhteesta säveltäjään kertovat lukuisat hänelle omistetut teokset, mm. Arthur Honeggerin *Pacific 231*. (Herzfeld 1954: 160–163.) Ansermet vieraili Suomessa ensimmäisen keran keväällä 1939, jolloin hänen tulkintansa Berliozin, Ravelin ja Debussy’n orkesteriteoksista saivat suuren yleisösuosion (Marvia & Vainio 1993: 448).
- 126 Pettitt 1976: 8, 71.
- 127 Kerttu Siviä (Ti) Niemelä opiskeli Sibelius-Akatemiassa 1937–40 ja 1942–44. Hän teki uransa pääasiassa konsertti- ja liedlaulajattarena. Kotimaan lisäksi Niemelä esiintyi Pohjoismaissa, Lontoossa ja Yhdysvalloissa.
- 128 *Uusi Suomi* 30.9.1950, nimimerkki ”H. A.” (Heikki Aaltoila).
- 129 *Karjala* 30.9.1950, nimimerkki ”V. V.”. Jostakin syystä arvostelijat mainitsee teoksen kuusiosaiseksi. Soolokäyrätorven esittämiä *Prologia* ja *Epilogia* ei ilmeisesti tässä ole katsottu itsenäisiksi osiksi.
- 130 Ifor James (s. 1931) tutustui muusikkovanhempiansa välityksellä jo nuorena merkittäviin taitelijoihin (mm. Svjatoslav Richter ja Benjamin Britten). Ennen solisti- ja pedagoginuralle omistautumistaan vuonna 1960 James toimi mm. Hallé-orkesterin ja Lontoon Philharmonia-orkesterin soolokäyrätorvensoittajana. Hän oli myös Philip Jones Brass Ensemble -vaskiyhtyeen perustajajäseniä ja kuului yhteeseen viidentoista vuoden ajan. Pedagogina James on toiminut The Royal Academy of Musicissa Lontoossa sekä Hochschule für Musik Freiburgissa. (Pizka 1986: 231.)
- 131 *Hufvudstadsbladet* 27.1.1965, nimimerkki ”ff”.
- 132 *Suomen Sosiaalidemokraatti* 26.1. 1965, nimimerkki ”V. V.”.
- 133 *Helsingin Sanomat* 28.1.1965, Erkki Salmenhaara.
- 134 1960-luvulla astui esiin nuorten kriitikkojen sukupolvi. Sitä edustivat mm. Janne Raitio, Seppo Nummi, Ilkka Oramo ja Paavo Helistö. Samalla arvostelujen sävy muuttui tyyliltään terävämäksi, analyttisemmäksi ja kirjoittajan ammattimaisuutta korostavaksi.
- 135 *Hufvudstadsbladet* 27.1.1965, nimimerkki ”ff”.
- 136 *Kaupplehti* 28.1.1965, Paavo Helistö.
- 137 *Kansan Uutiset* 28.1.1965, nimimerkki ”iso”.
- 138 Tässä metallisekoituksessa on kuparia n. 80 % ja sinkkiä n. 20 %. Yleisimmän käytetty metalli on messinki, jossa on n. 70 % kuparia ja n. 30 % sinkkiä.
- 139 Antero Kasperin tiedonanto kirjoittajalle 13.8.2007.
- 140 Tiedot Fransmanin soittimista ja niiden hankinta-ajankohdista perustuvat Antero Kasperin ja Timo Ronkaisen 13.8.2007 antamiin lausuntoihin sekä Fransmanista otettuihin taitelijavalokuvuihin, joita julkaistiin konserttiohjelmassa ja lehtiartikkeleissa.
- 141 Näistä ilmeisesti vain radiossa esiintyneistä puhallinyhtyeistä on löytynyt hyvin vähän tietoja.
- 142 Mustaniemi 1988: liite 3.
- 143 Kamarimusiikin määritelmästä ja luonteesta ks. esim. Mäkelä 1990b.
- 144 Janetzky 1993: 25–27. Nämä puhallinteokset edustavat ns. harmoniamusiikin traditiota, ja niitä soitettiin yleensä ulkoillassa. Eräitä Haydnin kahdelle oboelle, kahdelle fagotille ja kahdelle käyrätorvelle kirjoittamia teoksia esitettiin myös vahvistetussa kokoonpanossa (esim. ”Feldpartita”).
- 145 ”[...] ich selbst halte es für das beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.” (Mozartin kirje isälleen 10.4.1784, lainaus: Reich 1948: 315.)
- 146 Janetzky 1993: 28.
- 147 Tiedot näistä varhaisista radioesityksistä ovat peräisin Fransmanin leikekirjoihin kerätystä *Radiokuunnelija*-lehden ohjelmista.
- 148 Reinecken trio op.188 on sävelletty pianolle, oboelle ja käyrätorvelle ja trio op. 274 pianolle, klarinettille ja käyrätorvelle. Edellisessä oboeta soitti Giuseppe Montante vuonna 1939 ja Asser Sipilä vuonna 1947. B-duuritriossa klarinettiosuuden soitti Sven Lavela vuonna 1949. Puhallinkamarimusiikkiteosten radioesitysten tarkemmat tiedot liitteessä 4.
- 149 Konsertti-ilmoitus Holger Fransmanin leikekirjassa.
- 150 Allan Honkasen ja Inkeri Rantasalon lisäksi Fransman esitti sonaatin Jussi Blomstedtin, Martti Paavolan sekä Matti Raution kanssa. Ks. tarkemmin liitteet 3–4.
- 151 *Helsingin Sanomat* 15.2.1946, nimimerkki ”U. K–” (Uuno Klami).
- 152 *Karjala* 15.2.1946, nimim. ”W. A.”.
- 153 Koska 1950-luvulla radion konsertteja jo nauhoitettiin, jälkimmäinen näistä oli todennäköisesti 15.5.1958 konsertin uusinta.
- 154 Helsingin musiikkiopiston musiikki-illassa 18.11.1907 teoksen esittivät Karl Ekman, piano; Karl Schimunek, oboe; Kusti Aeriala, klarineti; Otto Schnabel, käyrätorvi ja (?) Merlo, fagotti (Dahlström 1982: 384).
- 155 Eero Linnala toimi Helsingin kaupunginorkesterissa vuosina 1948–53 ja Radion Sinfoniaorkesterissa vuosina 1953–72. Vuodesta 1953–65 hän toimi Suomen Muusikkojen Liiton puheenjohtajana. (Virtamo 1978: 80.)
- 156 Mozartin kvintetto esitettiin tietävästi Suomessa ensi keran musiikkiopiston musiikki-illassa 14.11.1913. Muusikot olivat Eino Lindholm, piano; Karl Schimunek, oboe; F. Rössler, klarineti; H. Hilmer, käyrätorvi ja K. Lopiz, fagotti. Puhaltajista vain Schimunek toimi tuolloin musiikkiopiston opettajana, joten ilmeisesti muut puhaltajat olivat ulkomaisia vierailijoita. Teoksen seuraava esitys oli konservatoriolla 2.12.1930, jolloin sen esittivät Ilmari Hannikainen, piano; Giuseppe Montante, oboe; Kusti Aeriala, klarineti; Viktor Massow, käyrätorvi ja Aarne Viljava, fagotti. (Mustaniemi 1988, liite 3/6; Dahlström 1982: 400.)
- 157 Pianistina edellisessä oli Pentti Koskimies ja jälkimmäisessä Simon Parmet.
- 158 Radiokonsertin muut muusikot olivat Väinö Arjava (viulu), Martti Pajanne ja Leevi Paasonen (alttoviulu) sekä Bengt Johanson (sello). Johansonia lukuun ottamatta kaikki olivat kaupunginorkesterin jäseniä.
- 159 *Uusi Suomi* 7.11.1951, Heikki Aaltoila. Jousikvartetissa soittivat Naum Levin ja Olavi Haapalainen (viulu), Eino Haipus (alttoviulu) sekä Esko Valsta (sello).
- 160 Vuoden 1907 Beethoven-illassa, jossa septeton ohella esitettiin kvintetto op. 16, käyrätorvensoittajan suoritus oli jättänyt

- toivomisen varaa. *Helsingin Sanomissa* kirjoitettiin, etteivät ”muutamat puhallussoittimet olleet sopusoinnussa flyygelin kanssa” ja että ”varsinkin torvi häiritisi sameilla ja rumilla törähdyksillään”. (Mustaniemi 1988: 34; liite 3.)
- 161 ”Herrar Levin, Laurila, Selin, Koholzer, Sgobba, Fransman och Kalbek, samtliga beprövade instrumentalister, presterade en utmärkt vackert nyanserad, rytmiskt överraskande enhällig ensemble. Ett fint resultat efter blott två samrepetitioner!” (Hufvudstadsbladet 30.11.1936, Selim Palmgren.)
- 162 *Uusi Suomi* 17.1.1960.
- 163 ”25-vuotias kvintetti”, kirj. nimimerkki ”Arho”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1960. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 164 Salonen 1979: 14.
- 165 Helsingin kaupunginorkesterin kausiohjelmat. Helsingin kaupunginarkisto.
- 166 ”10-vuotias puhallinyhtye”. *Muusikko* 1945: 3.
- 167 Ennen eläkkeelle jäämistään Fransman luovutti paikansa kvintetissä Antero Kasperille vuonna 1967. Kun Mauno Neli-markka samana vuonna valittiin kaupunginorkesterin soolokäyrä-torvensoittajaksi, hän syrjäytti Kasperin Crusell-kvintetissä. Jo vajaan vuoden kuluttua Kasper kuitenkin haluttiin takaisin yhtyeen jäseneksi. (Antero Kasper, suullinen tiedonanto 13.8.2007.)
- 168 Pohjoismaisten musiikkipiivien kamarikonsertissa 19.9.1950.
- 169 Pohjoismaisten musiikkikorkeakoulujen kirkko- ja kamarimusiikkikonsertissa 22.10.1950.
- 170 Nykymusiikkiseuran tilauskonsertissa 11.12.1955.
- 171 Tässä esityksessä soittivat Michele Orlando, huilu; Kaarlo Pietikäinen, oboe; Juho Tiainen, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi ja Erkki Nikander, fagotti.
- 172 Lueningin, Beachin ja McBriden teokset kuultiin ohjelmassa ”Amerikkalaisia puhallinsävellyksiä” 27.5.1946.
- 173 Uusikaupungissa syntynyt säveltäjä Bernhard Henrik Crusell (1775–1838) oli tunnettu klarinettivirtuoosi, joka kiinnitettiin jo 17-vuotiaana Tukholman kuninkaallisen hovikapellin ensimmäiseksi klarinetistiksi. Hän opiskeli puoli vuotta Berliinissä vuonna 1798, missä hän piti oman konsertin. (Maasalo 1976: 660.)
- 174 Dahlström 1976: 20.
- 175 Kvintetto, jonka sovituksen oli tehnyt Ahti Karjalainen, esitettiin tietyvästi tämän ainoan kerran.
- 176 Klarinetin, käyrätorven ja fagotin puhallinyhdistelmä tunnetaan myös Beethovenin septetosta op. 20, Berwaldin septetosta (vuodelta 1828) sekä Crusellin *Konserttitriosta* ja *Concertantesta* B-duuri op. 3 (Dahlström & Salmenhaara 1995: 275–276).
- 177 Poulencin *Sekstetto* esitettiin muun muassa televisiossa 11.8.1966 ohjelmassa ”Crusell-kvintetti soittaa”. Piano-osuudesta vastasi Pentti Koskimies.
- 178 Teos kuultiin Suomessa ensimmäisen kerran radiossa vuonna 1959, jolloin harppuosuuden soitti Ilona Juutilainen.
- 179 Archiv der Wiener Philharmoniker, tietokanta. Konsertti pidettiin Wienin Musikvereinissä 19.4.1952. Säveltäjä, Hans Hadamowsky toimi oboistina Wienin Filharmonikoissa (Nagy 1992: 266).
- 180 ”25-vuotias kvintetti”, kirj. nimimerkki ”Arho”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1960. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 181 *Uusi Suomi* 13.7.1952. ”Salzburgin kansainväliset musiikkijuhlat” (Eino Roiha).
- 182 ”Vanha ja uusi kilpailivat Salzburgin musiikkijuhlilla”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1952. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 183 Edellisellä kerralla ohjelmassa oli ollut Yrjö Kilpisen lauluja (*Uusi Suomi* 13.7.1952. ”Salzburgin kansainväliset musiikkijuhlat”. Eino Roiha).
- 184 Salzburgin nykymusiikkijuhlien konsertin 24.6.1952 käsi ohjelma (Holger Fransmanin leikekokoelma).
- 185 ”[Bläsersextetten] gjorde mer än hedrade sig. Den väckte uppmärksamhet i de internationella fackkretsarna för sitt veldigt förskklassiga spel.” (Nils-Eric Ringbom: ”Den internationella musikfesten i Salzburg”. *Nya Pressen*, 27.6.1952)
- 186 ”Sehr interessant und jedem der Bläser auch Möglichkeit zur solistischen Kantilene gebend, war das Sextett für Bläser (Oboe, Englisch-Horn, Klarinette, Baßklarinetten, Horn und Fagott) von Nils-Eric Ringbom (Finnland), das die Bläserkammermusikve-
- reinigung Helsinki sehr schön brachte.” (*Salzburger Volkszeitung* 26.6.1952, nimimerkki ”Pi”.)
- 187 ”Das folgende ”Bläsersextett” des Finnen Nils Erik Ringbom vernahm man gern als kenntnisreiche, ausführlich variierte Deutung dessen, was Blasinstrumente, ihrem Charakter entsprechend, vermögen. [...] Die Wiener Symphoniker [...] wurden von berechtigt herzlichem Beifall bedankt, ebenso die Bläser-Kammermusik-Vereinigung Helsinki [...]” (*Salzburger Volksblatt* 26.6.1952, Dr. Hehn.)
- 188 ”Vanha ja uusi kilpailivat Salzburgin musiikkijuhlilla”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1952. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 189 *Helsingin Sanomat* 11.7.1952.
- 190 ”25-vuotias kvintetti”, kirj. nimimerkki ”Arho”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1960. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 191 *Uusi Suomi* 17.1.1960 (Heikki Aaltoila).
- 192 Teos on sävelletty huilulle, oboelle, klarinettile, fagotille, käyrätorvelle, trumpetille sekä jousikvintetille.
- 193 Esityksen johti Ulf Söderblom. Säveltäjän lyhyt kuvaus okteton kantaesityksen harjoituksista löytyy teoksesta Rautavaara 1989: 79–80.
- 194 Ahti Karjalainen on säveltänyt tälle kokoonpanolle kaksi teosta, *Partitan 1* (1936) ja *Partitan 2* (1940).
- 195 Suomalaista torvisaitsikkoperinnettä tutkinut Kauko Karjalainen on luokitellut seitsikkojen ohjelmistot ”puhtaaseen käytösmusiikkiin”, laulu- ja soittojuhlien ohjelmistoon, taidemusiikin sovituksiin sekä ”puhtaaseen taidemusiikkiin” (Karjalainen 1995a: 47).
- 196 Kauko Karjalaiset tekemät Holger Fransmanin ja Yrjö Syrjälän haastattelut 21.9.1987 sekä Holger Fransmanin haastattelu 18.5.1994 (ks. Karjalainen 1995a: 98).
- 197 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
- 198 Karjalainen 1995a: 98.
- 199 Fransman Holger, haastattelu 1986/I; Toivonen 1990.
- 200 Sainio & Sainio 1984: 96.
- 201 Fransman Holger, haastattelu 1986/I.
- 202 ”Musiikkimaailmasta. Radiosta kuultua”. Kirj. nimimerkki ”Särä”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1944. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 203 ”Seitsemällä torvella onnehen”. *Turun Sanomat* 20.6.1986.
- 204 Maasalo 1980: 83.
- 205 ”Maanviljelijä A”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1945. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 206 Fransman Åke, haastattelu 2001. Pelikaanin esityksiä kuultiin radiossa vielä 1950-luvun lopulla, mutta sen jälkeen yhtye ilmeisesti lakkautettiin (*Radiokuuntelija*, 1950-luku. Holger Fransmanin leikekokoelma).
- 207 Yrjö Syrjälän haastattelulausunto (Toivonen 1990).
- 208 Ks. tarkemmin liite 8.
- 209 Fransman Holger, haastattelu 1986/II.
- 210 Lappalainen 1994: 221.
- 211 Ibid.
- 212 ”Suomen Yleisradiolle”. Päiväämätön lehtileike vuodelta 1950. (Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 213 ”Hyvä herra ’Credo!’ Olkaa ystävällinen ja välittäkää suuri arvostukseni ja kiitollisuuteni Solistiseitsikko ’Otavalle’. On suuri nautinto kuulla sen kultivoitua soittoa, joka herättää niin monia mukavia muistoja vanhojen aikojen ’koulutansseista’ ja ’yhteisluiselusta musiikin tahdissa luistinradalla’ Pohjoissaatamassa. Kunnioittavasti Vanha helsinkiläinen.” (Päiväämätön lehtileike vuodelta 1950. Holger Fransmanin leikekokoelma.)
- 214 Sainio & Sainio 1984: 96.
- 215 Solistiseitsikko Otavan tekemien levytysten ja kantanauhojen luettelo: ks. Karjalainen 1995: 148–151.
- 216 Ryhmään kuuluivat Fransmanin lisäksi Kauko Karjalainen, Olavi Lampinen ja Arvo Kuikka.
- 217 Orkesterin perustajia olivat Fransmanin muistiinpanojen mukaan Aulis Väinö, Matti Sutinen ja Alvar Silván.
- 218 Kolbe 1999: 134–135.
- 219 Forsberg 1955.
- 220 Orkesterin jäsenet eturivistä lukien vasemmalta oikealle: 1. Rivi: Tauno Savola, Olavi Lampinen, Erkki Lipponen, Holger

Fransman (kapellimestari), Veikko Gisselberg, Alf Konno, Uuno Koivu. 2. rivi: Torsten Flohström, Kauko Romppainen, Erkki Eloranta, Mikki Haapalainen, Erkki Anttonen, Bengt Werner. 3. rivi: Aaro Liukkonen, Alvar Silván, ?, ?, Paavo Lampinen, Veikko Saarinen. 4. rivi: Olavi Lustre, Kalle Jaubhainen, Wille Liljander, Mikko Hynninen, Niilo Mäkinen, Åke Fransman. 5. rivi: Hjalmar Kullberg, Rainer Kuisma, Tauno Taussi, Emil Rikonen, Alvar Väisänen, Matti Sutinen.

221 Kolbe 1999: 135.

222 Juhani Leinonen mainitsee suomalaisen kuviomarsin historiaa käsittelevässä artikkelissaan, että Artturi Rope otti Suomessa käyttöön marssisauvan 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa (Leinonen 2007: 14).

223 Päiväämätön lehtileike 1950-luvulta (Holger Fransmanin leikekokoelma).

224 *Radiokuuntelija* 8.2.1951 (Holger Fransmanin leikekokoelma).

225 *Radiokuuntelija* 20.2.1963 (Holger Fransmanin leikekokoelma).

226 Päiväämättömät lehtileikkeet vuodelta 1953 (Holger Fransmanin leikekokoelma).

227 Tämän ajankohdan jälkeen en ole onnistunut löytämään mainintoja Sport-orkesterista.

228 *Suomen Sosialidemokraatti* 9.11.1953, nimimerkki ”-la”. (Vainö Pesola).

229 *Helsingin Sanomat* 9.11.1953, nimimerkki ”U. K.-i.”.

230 Viimeinen Fransmanin johtamista koululaiskonserteista 14.4.1956 oli tarkoitettu ruotsinkielisille koululaisille, minkä voi todeta siitä, että musiikin esittelyt tapahtuivat ruotsiksi.

231 Sotilaskapellimestari August Huttunen (1890–1952) toimi puolustusvoimien ylikapellimestarina vuosina 1944–1951. Hän on sovittanut puhallinorkesterille paljon kirkkomusiikkia sekä suomalaista orkesterimusiikkia, kuten edellä mainitun Kajanuksen rapsodian sekä Klamin *Suomenlinna*-alkusoiton (Karjalainen 1995: 95). Jouko Laaksamon laatimassa Kajanuksen teosluettelossa Huttusta ei kuitenkaan ole mainittu Suomalaisen rapsodian nro 1 sovittajien kohdalla (Laaksamo 2002: 648).

232 Karjalainen 1995b: 8. Kannatusyhdistyksen perustivat J. Lindfors, Martin Wegelius, Wiktor Lindroos ja Albert Edelfelt.

233 Vuosisadan vaihteen alkuvuosikymmeninä vaskipuhaltimista koostuneita siviilisoittokuntia syntyi palokuntien, tehtaiden ja erilaisten yhdistysten piirissä (Dahlström 1982a, 57).

234 Westerholm 1995: 12. Simo Westerholm mainitsee Apostolin tehneen Helsingin Torvisoittokunnan kanssa kiertueita vuodesta 1901 lähtien. Luettelo soittokunnan varhaisista levytyksistä löytyy Kansallisarkiston *Viola*-tietokannasta.

235 Helsingin kaupungin kunnalliskertomus vuodelta 1912, ks. Karjalainen 1994: 2–3.

236 Karjalainen 1995: 107–108.

237 Karjalainen 1995: 86.

238 Musiikkilautakunnan toimintakertomus vuodelta 1944/I, s. 158.

239 Ulkoilmakonsertteja pidettiin mm. Kaivopuistossa, Tähtitorinmäellä, Kaisaniemessä sekä Topeliuksen, Hesperian ja Tavaststjernan puistoissa (”Annu”, nimim. 1945).

240 Karjalainen 1994: 4–5.

241 ”Annu”, nimim. 1945.

242 Helsingin Torvisoittokunnan esittelylehtinen vuodelta 1974. Moniste.

243 *Suomen Sosialidemokraatti* 30.4.1962, nimimerkki ”-la”. (Vainö Pesola).

244 ”Programmet var av vanlig populär art och spelet var rent och väl accentuerat, men man saknade ofta dynamiskt raffinemang; det bjöds mest ”terassdynamik” av god gammal Leander-typ. Men sen kom overtyren till operan ”Il Guarany” av Gomes. Den skulle tack-samt godkänts på vilken operascen som helst, så dramatiskt och

klangrikt spelad, vilket ingalunda bara berodde på den fina instrumentationen. Dirigenten visade här god konstnärlig smak som han kunde uttrycka genom orkestrern.” (*Hufvudstadsbladet* 22.4.1963, nimimerkki ”Ehr.”) (Otto Ehrström).

245 Helsingin Torvisoittokunnan äänitteitä vuosilta 1963–1964. Soittokunnan äänitteitä on kuultavissa Kansalliskirjaston Viola-tietokannassa.

246 Helsingin Torvisoittokunta toimii edelleen, vaikka sen nimi muuttui Helsinki Nuorisosoittokunnaksi vuodesta 1989 lähtien. Sen jälkeen soittokunta on toiminut nimellä Annantalon Puhallinorkesteri vuodesta 1991 alkaen sekä nimellä Puhallinorkesteri Apollo vuodesta 1999. Orkesterin johtajina ovat toimineet Pertti Kulku (1983–1986), Erkki Lipponen (1987–1988), Viljo Nousiainen ja Anu Jokinen (1989–1991), Klaus Pylkkänen (1991–2001) sekä Erkki Tuura lisäksi vuodesta 1993 lähtien. 2000-luvulla soittokuntaa ovat johtaneet Anne Peltonen, Inka Puhakka ja Tero Haikala.

247 Sibelius-Akatemian puhallinorkesterista tarkemmin luvussa 5.

248 Todennäköisesti Sport-orkesterin marssityyli edusti sitä, mitä Juhani Leinonen nimittää ammattisoittokuntatyyliksi. Siinä soittokunta esiintyy kapellimestarina johdolla paikallaan seisten sekä musiikin mukaan ryhmitystä ja kuvioita vaihdellen. Tätä tyylä käyttävät nykyisin suuret keskieuropalaiset ja amerikkalaiset soitlassoittokunnat. Tämän päivän pohjoismainen varusmiessoittokuntatyylipiikka mainitusta perinteestä siten, että esitys harjoitetaan automaattisuoritukseksi, jota ei varsinaisessa esityksessä enää johdeta. (Leinonen 2007: 16.)

249 *Karjalainen* 26.7.1988.

250 Lieksan Vaskiviikko syntyi Lieksan musiikkikoulun johtajan ja puhallinorkesterin kapellimestarin, Erkki Eskelisen aloitteesta vuonna 1980. Suomalaiset vaskipuhallinyhdistykset olivat alusta pitäen myötävaikuttamassa tämän maamme merkittävimmän vaskipuhallintapahtuman kehittymiseen kansainväliselle tasolle. Vuosittain heinä- ja elokuun vaiheessa järjestettävälle Vaskiviikolle kutsutaan sekä kotimaisia että ulkomaisia solisteja, pedagogeja ja vaskiyhtyeitä. Suomalaisen vaskipuhaltimien soiton taso on kokenut 1980-luvulta lähtien voimakkaan nousun, missä Lieksan Vaskiviikolla on ollut merkittävä osuus. Vuonna 2000 Suomen Käyrätorviklubi järjesti Vaskiviikon yhteydessä ensimmäisen kansainvälisen Holger Fransman -käyrätorvikkilpailun.

251 Sibelius ei tiettävästi ole tarkoittanut mainittuja seitsikkokappaleita sarjaksi. *Andantino* on erillinen sävellys, joka sai ensiesityksensä Tammisaaren ruotsalaisilla laulu- ja soittojuhilla säveltäjän läsnäollessa vuonna 1891. (Karjalainen 1995: 57.) *Pieni sarja vaskille* (Prelodium, Andantino ja Menuetto) sekä *Ouverture* ilmestyivät Fransmanin sovittamina ja Fazer Musiikin kustantamina vuonna 1988 (numeror F.M. 07852-7 ja F.M. 07851-9). *Tiera* oli ilmestynyt saman kustantajan toimesta jo vuonna 1967 (numero F.M. 07861-8). Sibeliuksen seitsikkosävellysten taustaa on tutkittu tarkemmin Kauko Karjalainen (Karjalainen 1995: 57–59).

252 Lieksan Vaskiviikon konserttien käsiohjelmat vuosilta 1983–1984 (Lieksan Vaskiviikon arkisto).

253 Wagner on innoittanut myös venäläistä käyrätorvisolistia, Vitali Bujanovskia (1928-1993) tekemään oman Wagner-sovituksensa *Nibelungenring-Fantasie* 16–32:lle käyrätorvelle (1969). Samaan sarjaan kuuluu vielä Manfred Klierin (s. 1935) *Rheingold-Fantasie* kahdeksalle käyrätorvelle.

254 Kirjoittaja oli soittamassa teoksen kantaesityksessä.

255 Fil. lis., historianopettaja Olavi Lähteenmäki oli torviseitsikkoharrastaja, joka osallistui useana vuonna Lieksan Vaskiviikolle Nousiaisissa toimivan Noustepassin jäsenenä. Hän kirjoitti festivaalilta arvosteluja ja artikkeleita *Turun Sanomiin* sekä oululaiseen *Kaleva*-lehteen.

256 *Turun Sanomat* 1.8.1986, Olavi Lähteenmäki.

5 PEDAGOGI

Fransman oli jo ennen Itävallan-opintomatkaansa päättänyt kehittää käyrätorvensoiton opetusta Suomessa. Hän aloitti opetustyön Helsingin Konservatoriossa matkalta palattuaan syksyllä 1931. Virallisesti Fransman toimi konservatorion ja Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton opettajana neljäkymmentäseitsemän vuotta, mutta hän jatkoi opetustyötä vielä useita vuosia eläkkeelle jäätyään. Fransman teki pitkän elämäntyön esittävänä taiteilijana, mutta suomalaisen käyrätorvikoulun kehityksen kannalta hänen pedagoginen uransa oli vielä merkittävämpi. Fransmanilla oli uransa aikana yli 180 oppilasta, joista suurin osa oli sotilasmuusikoita. Vasta 1970-luvulla oppilaita alkoi tulla enenevässä määrin sotilassoittokuntien ulkopuolelta.¹ Opetustyössään Fransman käytti Karl Stiegleriltä ja Gottfried von Freibergilta omaksuttuja metodeja sekä itse kehittämäänsä harjoituksia, joiden avulla hän tavoitteli wieniläistä sointi-ihannetta ja soittotapaa. Tärkein päämäärä oli kuitenkin nostaa suomalaisten käyrätorvensoittajien ammatillista tasoa.

Fransmanin omana opiskeluaikana 1920-luvulla Helsingin Konservatorion käyrätorvensoiton opetus oli puutteellista ja opetusmateriaalista oli huutava pula. Ryhdyttyään opettamaan Fransman alkoi tilata nuotteja ulkomailta. Myös 1930-luvulla tekemillään Wienin-matkoilla hän hankki opetusmateriaalia ja kamarimusiikkinuotteja. Suomessa vallitsi tuolloin pula-aika, joten nämä hankinnat vaativat häneltä rahallisia uhrauksia.² Kun Helsingin Konservatorion kurssivaatimukset uudistettiin vuonna 1936, niissä määriteltiin ensimmäistä kertaa käyrätorvensoiton kurssien sisällöt ja ohjelmistot. Fransman oli laatinut kurssivaatimukset huolellisesti, sillä ne säilyivät sellaisinaan Sibelius-Akatemiassa 1960-luvulle asti. Sen jälkeen Fransman teki niihin joitain tarkistuksia ja 1970-luvulla hän lisäsi ohjelmistoluetteloihin uudempiä suomalaisia käyrätorviteoksia. Hän kuului myös työryhmään, joka suunnitteli 1980-luvulla Suomen musiikkiopistojen käyrätorvensoiton peruskurssien tasovaatimukset ja sisällöt.

Korkeimpaan III-kurssiin asti määritellyistä tutkintovaatimuksista huolimatta Helsingin Konservatorion ja Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton opiskelijoista vain harvat suorittivat diplomitutkinnon ennen 1980-lukua. Useimpien opinnot jäivät kesken heidän saatuaan paikan ammattiorkesterista. Suomalaisten soittokuntien ja orkesterioiden kehittyessä voimakkaasti 1900-luvulla päteviä käyrätorvensoittajia tarvittiin jatkuvasti avoimille vakansseille. Siksi opiskelijat siirtyivät nopeassa tahdissa työelämään.

Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa puhallinsoittajien opettajat osallistuivat 1930-luvulta lähtien orkesterikoulutukseen olemalla mukana laitoksen sinfoniaorkesterissa. Myös Fransman osallistui lähes kolmekymmenen vuoden ajan oppilasorkesterin toimintaan ja opasti henkilökohtaisesti oppilaitaan orkesterityöhön. Vielä aktiiviuransa päätyttyä hän valvoi tarkasti oppilaidensa suorituksia orkesterin harjoituksissa ja konserteissa. 1960- ja 1970-luvuilla Fransman jatkoi orkesterikoulutusta Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin johtajana seitsemän vuoden ajan. Orkesteriin kuuluivat lähes kaikki laitoksen puhallin- ja lyömäsoitinopiskelijat, jotka perehtyivät Fransmanin johdolla monipuolisesti puhallin- ja orkesterimusiikin ohjelmistoihin.

5.1 Käyrätorvensoiton opetus ja opetussuunnitelmat Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa

Opetuksesta ja oppilaista ennen 1930-lukua

Martin Wegeliuksen johtamassa, vuonna 1882 perustetussa Helsingin musiikkiopistossa saattoi opiskella ”erikoisalana” eli pääaineena pianon-, urkujen-, viulun- ja sellonsoittoa, yksinlaulua tai musiikin teoriaa. Pääaineessa oppilaat saivat opetusta kolme kertaa viikossa. Käytännössä opetus tapahtui ryhmissä, joihin kuului enintään viisi oppilasta. Vakinaisille oppilaille kuului lisäksi pakollisia aineita, joita olivat pianonsoitto (muille kuin pianisteille), musiikin teoria sekä kuorolaulu. Näissä aineissa heille annettiin opetusta kaksi kertaa viikossa.³ Opistoa perustettaessa oli tarkoitus, että sinne saataisiin muodostettua orkesteri ”Helsingin kaikista tarvittavista ja käyttökelpoisista orkesterivoimista”.⁴ Orkesteritoiminta alkoi kuitenkin vasta vuonna 1914, kun Helsingin orkesterikoulu Erkki Melartinin johtajakaudella liitettiin musiikkiopistoon.⁵

Pian perustamisensa jälkeen Helsingin Musiikkiopisto jaettiin kolmeen osastoon: alkeiskouluun, musiikkikouluun ja jatko-osastoon, joista viimeksimainitussa annettiin ”korkeampaa taiteellista ja pedagogista opetusta”.⁶ 1890-luvulla alettiin suunnitella opintojen jakamista erillisiin kurseihin sekä kurssien suorittamista tutkinnoissa. Vuonna 1902 julkaistiin ensimmäiset kurssivaatimukset teoria-aineissa sekä pianon-, viulun- ja urkujensoitossa.⁷ Musiikkiopiston uusissa säännöissä vuodelta 1908 määritettiin tarkemmin musiikkikoulun varsinaisille oppilaille kuuluvat aineet sekä opetuksen käytännöt. Opiskelijoiden tuli valita itselleen pääaine ja ”pakollisesti ottaa osaa” musiikin historian ja teorian, ”äänteentapaamisen ja musiikkidiktatoin” sekä pianonsoiton opetukseen. Soitinopiskelijoiden pakollisiin aineisiin kuului edellisten lisäksi yhteissoitto.⁸ Koska orkesteria ei vielä ollut, yhteissoitto tarkoitti käytännössä erilaisissa yhtyeissä musisoimista.

Puhaltimia ei alkuvaiheessa uskallettu taloudellisista syistä sisällyttää opetusohjelmaan. Torvisoitto kuntien johtajiksi opiskelevia sotilasmuusikoita varten perustettiin kuitenkin oma ”vaskipuhaltimien ja torvisoiton soitinnuksen” luokka syksyllä 1885. Todennäköisesti luokan opiskelijoihin kuului käyrätorvensoittajia, sillä opetuksesta huolehtineen Adolf Leanderin oma soitin oli käyrätorvi. Leander käytti opetuksessaan kaikille vaskipuhaltimille tarkoitettua *Torvisoitannon oppikirjaansa*. Vuonna 1906 ilmestyi S. B. Lundelinin *Alkeisharjoituksia torvisoitossa* Alexei Apostolin julkaisemana.⁹ Tämä harjoituskirja oli Leanderin oppikirjan tavoin laadittu paikkaamaan vallitsevaa opetusmateriaalin puutetta. Näiden oppikirjojen harjoitukset oli tarkoitettu kaikille vaskipuhaltimille, ja ehkä siksi niiden soiton tekniikkaan liittyvät ohjeet ovat hyvin suppeita ja yleisluontoisia. Pitkäjänteiseen tekniikan kehittämiseen niissä ei myöskään ole riittävästi materiaalia. Sellaisen huulitekniikan rakentamiseen, jolla hallitaan käyrätorven koko ääniala, nämä kirjat eivät missään tapauksessa riittäneet. 1900-luvun alkupuolella julkaistuista vaskipuhallinkouluista on vielä mainittava Johan Willgrenin¹⁰ *Kornettikoulu* sekä 1920-luvun lopulla ilmestynyt Lenni Linnalan *Harjoitelmia metallipuhallussoittimille*, jotka molemmat julkaisi Fazerin Musiikkikauppa Oy. Näitäkään oppimateriaaleja ei ollut tarkoitettu käyrätorvensoittajille.¹¹

Kuten aiemmin on mainittu, orkesteripuhaltimien opetus Helsingin musiikkiopistossa alkoi vasta Kajanuksen orkesterikoulun liittyttyä laitokseen vuonna 1914. Opettajiksi kiinnitettiin pääasiassa Helsingin kaupunginorkesterin puhallinmuusikoita. Musiikkiopiston ensimmäisenä käyrätorvensoiton opettajana toimi vuodesta 1917 alkaen August Parantainen.¹² Vuosilta 1917–19 opiston vuosikertomuksista ei kuitenkaan löydy merkintöjä pääaineisista käyrätorvioppilasta. Niissä mainitaan käyrätorvi ensimmäisen kerran syyslukukaudella 1919, jolloin alkeiskoulussa opiskeli yksi ja ”korkeammilla osastoilla” kaksi käyrätorvioppilasta. Kevätlukukaudella näistäkin oppilasta yksi oli lopettanut. Lukukaudella 1921–22 käyrätorvioppilaiden määrä lisääntyi: varsinaisia opiskelijoita oli nyt neljä.¹³

Parantaisen jälkeen vuonna 1922 käyrätorvensoiton opettajaksi kiinnitettiin saksalainen, niin ikään Helsingin kaupunginorkesterin muusikoihin kuulunut Otto Labahn. Hänenkin oppilasmääränsä oli pieni: oppilaita oli aluksi vain 1–2 ”korkeammilla osastoilla”. Syksyllä 1924 alkeiskoulussa

HELSINGIN MUSIIKKIOPISTO.

Julkiset Näytteet.

I (144)

sunnuntaina toukokuun 8 p:nä 1921 kl. 1 päivällä
ruotsalaisessa normaalilyseossa.Opiston oppilasorkesteri, kolmen puhallussoittoa-
pajan avustamana, johtaa hra E. Melartin.

Ohjelma:

Mozart: *Alkusoitto* oopp. „Figaron häät“.**Mozart:** *Symfonia* Ess dur.

Adagio — Allegro.

Andante.

Menuetto.

Finale.

J. Bouffil: *Trio* kolmelle klarinetille (Andante. Finale).*Harald Mannerström*¹⁾, *Martti Rajula*²⁾, *Yrjö Tammi*³⁾.**Mendelssohn:** *Nocturno* „Kesäyön unelmasta“.käyrätorvisoolo hra *Pekka Sergin*²⁾.**Manu Perttillä** (oppilas³⁾): *Elegia* } jousiorkeste-**Urho Koskinen** (oppilas³⁾): *Menuetto* } rille.**Väinö Hannikainen** (oppilas³⁾): *Legenda* suurelle or-
kesterille.**Massenet:** *Balettimusiikki* ooperasta „Le Cid“.

Castillane.

Andalouse.

Aragonaise.

Aubade.

Catalane.

Madrilène.

Navarraise.

Opettajakunta.

¹⁾ Klarinetin opettaja: hra K. Aerila.²⁾ Käyrätorven — „ — hra A. Parantainen.³⁾ sävellyksen „ — E. Melartin.

*Helsingin Musiikkiopiston julkisten näytteiden
ohjelma 8.5.1921.*

sen jälkeen vasta toinen suomalainen käyrätorven äänenjohtaja sinfoniaorkesterissa.¹⁹

Toinen sotilassoittokunnasta sinfoniaorkesteriin siirtynyt käyrätorvensoittaja oli Serginiä kymmenen vuotta nuorempi Arvid Heino, joka opiskeli Helsingin musiikkiopistossa Otto Labahnin johdolla vuosina 1923–1925.²⁰ Heino liittyi Helsingin kaupunginorkesteriin vuonna 1925 ja ja oli sen jäsen vuoteen 1942 saakka.²¹ Köhelikin johdolla aloittaneista käyrätorvioppilaista ammattiorkesteriin päätyivät Fransmanin lisäksi Otto Baldamus, Toivo Iivarinen ja Väinö Aho. Baldamus opiskeli musiikkiopistossa käyrätorvensoittoa vuosina 1925–1929, minkä jälkeen hän ilmeisesti siirtyi päätoimiseksi pasuunansoittajaksi.²² Toivo Iivarinen oli konservatorion ensimmäisiä käyrätorvioppilaita, joka ei ollut kuulunut sotilassoittokuntaan. Hän aloitti konservatoriossa yhtäaikaan Fransmanin kanssa vuonna 1926 Köhelikin oppilaana ja jatkoi opintojaan kevääseen 1929 tämän seuraajan, Andreas Saarmanin johdolla. Sen jälkeen hän vaihtoi pääaineekseen viulun, vaikka oli vielä keväällä 1930 oppilasorkesterissa käyrätorvensoittajana.²³ Pari vuotta myöhemmin Iivarinen kiinnitettiin Helsingin kaupunginorkesteriin toisen käyrätorvensoittajan vakanssille.

aloitti kuitenkin kolme käyrätorvensoittajaa. Todennäköisesti he olivat armeijan soittokuntien oppilaita, vaikka onkin mahdollista, että joukossa oli joku aloitteleva ”siviilioppilas”. Labahnin lopetettua kolmen lukuvuoden jälke-keen opetustyön Helsingin Konservatoriossa¹⁴ hänen tilalleen palkattiin syksystä 1925 alkaen virolainen Albert Köhelik. Juuri hänestä tuli Fransmanin ensimmäinen opettaja. Köhelikin opetuskaudella käyrätorvioppilaiden määrä vaihteli 1930-luvun alkuun mennessä neljästä seitsemään. Vasta kun vaskipuhaltimet vuonna 1930 tulivat Armeijan soitto-oppilaskoulun kautta konservatorio-opetuksen piiriin, käyrätorviluokan jatkuvuus oli turvattu. Tämän jälke-keen luokalla aloitti joka toinen vuosi opiskelun 4–6 uutta käyrätorvioppilasta.¹⁵

Helsingin musiikkiopiston ensimmäisiä menestyneitä käyrätorvioppilaita oli Pekka Sergin. Hän oli sotilasmuusikko, joka opiskeli August Parantaisen johdolla vuosina 1921–1922. Käyrätorvensoiton ohella Serginin oppiaineita musiikkiopistossa olivat pianon- ja viulunsoitto. Oppilasorkesterin toimintaan hän osallistui käyrätorvensoittajana vuosina 1919–1921 ja 1924–25. Serginin arvosanat niin käyrätorvenkuin orkesterisoitossakin olivat koko opiskelua-ajan täydet 10. Hän esiintyi vuosina 1920–22 myös musiikkiopiston julkisissa näytteisä soittaen ensimmäisen osan Beethovenin sonaatista op. 17, Mendelssohnin *Nocturnon* musiikista näytelmään *Kesäyön unelma* sekä kaksi osaa Beethovenin septetosta op. 20.¹⁶ Ohjelmisto osoittaa, että Sergin oli opinnoissaan jo huomattavan pitkällä ja että hänen on täytynyt opiskella käyrätorvensoittoa jo ennen musiikkiopistoon kirjoittautumistaan.¹⁷ Vuonna 1929 hänet kiinnitettiin Radio-orkesterin ensimmäiseksi käyrätorvensoittajaksi.¹⁸ Näin ollen hän oli Parantai-

Väinö Aho oli Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan oppilaita, joka opiskeli musiikkiopistossa vuosina 1926–1930.²⁴ Hän oli Iivarisen ikätovereita, eli Fransmania muutaman vuoden vanhempi. Aho ja Fransman opiskelivat yhdessä paitsi käyrätorvensoittoa, myös sotilaskapellimestareille kuulunutta ”puhallussoittimille sovitusta” Lenni Linnalan johdolla vuosina 1928–1929.²⁵ Kevätlukukaudella 1929 Aho alkoi soittaa sivuaineena kontrabassoa, josta sittemmin tuli hänen pääsoittimensa.²⁶ Myös Mauno Blåstedt (myöh. Paarre) oli Valkoisen Kaartin soitto-oppilaita. Hän opiskeli Andreas Saarmanin johdolla vuosina 1928–1930 ja siirtyi tämän jälkeen Radio-orkesteriin.²⁷ Opiskelutoverit Baldamus, Iivarinen, Aho, Blåstedt ja Fransman soittivat yhdessä konservatorion orkesterissa vuosina 1927–1930.²⁸ Lisäksi he esiintyivät kvartetina julkisissa näytteisä 23.5.1929 soittaen Anton Diewitzin *Barcarolan*.²⁹ Tämä oli tiettävästi ensimmäinen kerta, kun käyrätorvikvartetia kuultiin konservatorion oppilasnäytteisä.

Helsingin musiikkiopiston sääntöjen mukaan pääaineen opetus tapahtui vielä 1920-luvulla ryhmissä, joissa oli yleensä kolmesta neljään, kuitenkin enintään viisi oppilasta. Vakinaisille oppilaille kuului kuusi tuntia opetusta viikossa, ylimääräisille oppilaille neljä tuntia.³⁰ Oppituntin kesto oli kaksi tuntia kerrallaan, mutta opettajat saattoivat tehdä tuntien suhteen ”sovittelevia”. Tämä sai tapahtua sillä ehdolla, ettei oppilasta kohden laskettu tuntimäärä ”hämmäntynyt”.³¹ Käytännössä opetus tapahtui siten, että viikottain pidettiin kolme kahden tunnin mittaista oppituntia, joista oppilaalle kuului henkilökohtaista opetusta 1,5–2 tuntia. Tämä oli poikkeuksellisen paljon jopa eurooppalaisiin konservatorioihin verrattuna.³² Suurin osa oppituntien ajasta kuului siis muiden opetuksen seuraamiseen. Tällaista ”yksilöllistä ryhmäopetusta” annettiin esimerkiksi Berliinin konservatorioissa 1920-luvulla.³³

Varhaisimmat tiedot käyrätorviopetuksesta Helsingin konservatoriossa löytyvät opetusluokkia koskevasta kirjasta ”Luokkamerkintöjä 1927–34”. Sen mukaan Andreas Saarman opetti lukuvuonna 1927–28 neljää oppilasta kaksi kertaa viikossa kahden tunnin ajan. Järjestely vastaa edellä kuvattua ryhmätuntien periaatetta. Kahtena seuraavana vuonna, jolloin oppilaita oli vähintään kuusi, Saarman antoi opetusta edelleen kaksi kertaa viikossa, mutta nyt kolme tuntia kerrallaan.³⁴ Vaikuttaa siltä, että oppilaat olivat tunneilla suurimman osan ajasta yhtäaikaan, mutta että kukin sai henkilökohtaista opetusta yhteensä noin yhden tunnin viikossa. Tunteihin sisällytettiin myös yhteissoittoa, minkä osoittaa käyrätorvikvartetin esiintyminen julkisissa näytteisä keväällä 1929. ”Luokkamerkinnöistä” selviää myös, että oppilasorkesteri harjoitteli Erkki Melartinin johdolla joka keskiviikko kahden tunnin ajan.³⁵

Vuonna 1926 Helsingin Konservatorion yli seitsemätasadasta oppilaasta vain kymmenesosa tähtäsi musiikin ammattilaisiksi.³⁶ Sen sijaan samana vuonna perustetun Armeijan soitto-oppilaskoulun peruslähtökohta oli alusta lähtien ammattiin valmistuminen. Vasta syksyllä 1930 soitto-oppilaskoulun ja konservatorion yhteistyössä toteuttama koulutus ulottui koskemaan kaikkia orkesteripuhaltimia sekä lyömäsoittimia. Tästä alkoi konservatorion varsinainen kehitys musiikkiopistosta ammattioppilaitokseksi.

Opetussuunnitelmat muotoutuvat³⁷

Helsingfors-Journalenissa ilmestyi maaliskuussa 1930 Helsingin Konservatorion johtajan Erkki Melartinin haastattelu, jossa hän korosti soittonopettajan työn vaativuutta, erityislaatua ja merkitystä musiikkikulttuurille:

Opettaminen on usein paljon vaikeampaa ja herkempää työtä kuin valmistautuminen esittäväksi taiteilijaksi. Taiteellisesti suuntautunut muusikko, josta tulee hyvä opettaja ja jolla on taipumusta tälle alalle, voi suorittaa merkittävän ja tärkeän työn musiikin hyväksi [...] Minä teen ensimmäisenä kunniaa musiikinopettajille ja sitäkin tiukemmassa asennossa niille, jotka ovat onnistuneet tällä uralla.³⁸

Kun Holger Fransman aloitti työnsä konservatorion ylimääräisenä opettajana syksyllä 1931, hän oli 22-vuotias. Laitoksen opettajat oli tuolloin jaettu vakinaisiin ja ylimääräisiin.³⁹ Oppilaita konservatoriossa oli vajaat 600, joista puhaltajia vain 56.⁴⁰ Jo seuraavana lukuvuonna siirryttiin uuteen opettajajakoon: vuosisopimuksella palkattuihin vakinaisiin opettajiin sekä tuntiopettajiin. Kaikilla vakinaisilla opettajilla ei kuitenkaan ollut kokopäiväistä kiinnitystä konservatorioon, vaan heillä saattoi olla toimi esimerkiksi orkesterissa. Tällainen kahden viran järjestelmä mahdollisesti pätevien muusikoiden palkkaamisen vakituiseksi opettajiksi, mikä samalla turvasi opetuksen pitkäjänteisyyden.⁴¹ Syksyllä 1931 konservatorion opetusolosuhteet parantuivat lisäksi huomattavasti, kun laitoksen uusi rakennus otettiin käyttöön Pohjoisella Rautatienkadulla. Moderniin konservatorio-rakennukseen, jonka oli suunnitellut Eino Forsman, saatiin koko pääkaupungin musiikkielämää hyödyttävä 800-paikkainen konserttisali. Arkkitehti oli perehtynyt konservatoriorakennuksiin ja konserttisalien akustiikkaan niin Euroopassa kuin Amerikassakin.⁴² Hän oli paneutunut tarkasti myös luokkahuoneiden äänieristykseen, jotka Helsingin Konservatoriossa toteutettiin ”käyttämällä uusimpia tehokkaita eristämisiä sekä väliseinissä että välipermannoissa”.⁴³ Näin Fransmankin oli saanut opetustyölleen mitä parhaimmat ulkoiset olosuhteet.

Opetuksen käytännöistä hänellä oli kuitenkin suhteellisen vähän kokemusta. Ollessaan vielä Helsingin Konservatorion opiskelija Fransman oli alkanut opastaa soitto-oppilaita Suomen Valkoisen Kaartin soitto-kunnassa:

[...] Linnala tarvitsi käyrätorvensoittajia ja minä jopa opetin muita vaikka en itse osannut niin minulla oli oppilaita jo silloin, pääasiassa sormituksia ja niin pois päin.⁴⁴

Fransmanin mukaan opetusmateriaalista oli 1920-luvulla kova puute ja harjoituksia soitettiin käsin kirjoitetuista nuottilehdistä.⁴⁵ Mitään varsinaisia opetusmetodeja ei tuolloin tunnettu:

[...] ei siinä ollut mitään metodia näissä harjoituksissa mutta kuitenkin soitettiin ja Franzin koulu oli se, joka sitten oli pääasiassa mistä soitimme ja vähän transponeerausta, mutta minkäänlaista metodia ei ollut.⁴⁶

Syksyllä 1931 Fransmanilla oli jo käytettävissään sekä painettua opetusmateriaalia että metodeja. Niitä hän oli saanut Karl Stiegleriltä opiskeltuaan Wienissä ja Salzburgissa edellisenä kesänä. Stieglerin neuvot ja esimerkit opettamisesta olivat tarpeen, sillä Fransman sai heti vastuulleen yhdeksän oppilasta. Heistä kuusi oli aloittanut opintonsa jo edellisenä vuonna Viktor Massowin johdolla Armeijan Soitto-oppilaskoulussa.⁴⁷

Soitto-oppilaskurssi kesti kaksi vuotta ja oppilaiden aloitusikä oli 14–15 vuotta. Vuosina 1932–1939 kurseilla oli keskimäärin neljä käyrätorvioppilasta.⁴⁸ Koska kahdessa vuodessa ehti oppia ainoastaan soittimen käsittelyn perustaidot, monet kurssin suorittaneista jatkoivat tunneilla käymistä Helsingissä vielä siirryttyään soitto-kuntiin.⁴⁹ Siksi Fransmanin luokalla opiskeli talvisodan syttymiseen saakka vuosittain vähintään kuusi sotilasmuusikkoa.⁵⁰ Vuonna 1926 soitto-oppilaskoulun ensimmäisen kurssin kolmestakymmenestäkuudesta puupuhallinoppilaasta seitsemän oli ollut kotoisin Helsingistä. Syksyllä 1930 aloittaneet puu- ja vaskipuhallinoppilaat, joita oli yhteensä kaksikymmentäviisi, tulivat kaikki Helsingin ulkopuolelta. Vasta vuosikymmenen lopulla helsinkiläisten soitto-oppilaiden määrä lisääntyi niin, että heitä oli yli puolet koulun koko oppilasmäärästä.⁵¹

Ensimmäisellä sekä puu- että vaskipuhaltimille tarkoitettulla soitto-oppilaskursseilla aloitti kuusi käyrätorvensoittajaa, joista kolme siirtyi myöhemmin ammattimuusikoiksi sinfoniaorkesteriin.⁵² Karl (Ville) Liljander, Martti Mikkola ja Kalle Duktig (myöh. Katrama) olivat ensimmäiset Fransmanin kouluttamat ammattilaiset.⁵³ Ainoa 1930-luvulla konservatorion jatko-osastolle yltänyt Fransmanin oppilas oli Josef (Jooseppi) Hallikainen. Hän tuli varsinaiseksi käyrätorvioppilaaksi vuonna 1935, mutta siirtyi jo vuoden kuluttua jatko-osastolle, missä opiskeli kevääseen 1938 saakka.⁵⁴ Hallikainen oli yksi niistä sotilasmuusikoista, joka kävi oppitunneilla soitto-kunnasta käsin maksaen itse opiskelunsa.⁵⁵ Myöhemmin hän vaihtoi konservatoriossa pääaineekseen musiikin teorian. Keväällä 1938 Hallikainen esiintyi vielä käyrätorvella konservatorion julkisissa näytöksissä.⁵⁶

1920-luvulla konservatoriossa käytetystä käyrätorvensoiton opetusmateriaalista on vain niukasti tietoja. Fransman on itse kertonut harjoitelleensa ensimmäisenä opiskeluvuotenaan etydejä, joita hänen opettajansa Köhelik oli kopioinut eri soitinkouluista. Niiden lisäksi hän soitti jo aiemmin mainittua Oskar Franzin käyrätorvikoulua.⁵⁷ Mitä ilmeisimmin Köhelik käytti opetuksessaan myös opettajansa Jaan Tammin laatimaa käyrätorvikoulua, sillä sen kopio sisältyi Fransmanin nuotistoon.⁵⁸

Franzin käyrätorvikoulua käytti opetuksessaan myös Viktor Massow vuosina 1930–1931. Tästä koulusta Armeijan Soitto-oppilaskoulun ensimmäiset käyrätorvioppilaat harjoittelivat sekä luonnontorvi- että venttiilitorvietydejä.⁵⁹ Kun Fransman syksyllä 1931 jatkoi Massowin seuraajana, oppilaat saivat Franzin vaikeampien etydien ohella opiskeltavakseen etydejä kahdesta muusta kokoelmasta, joita olivat Franz Nauberin *Übungen* op. 33 sekä C. Koppraschin etydikokoelma. Nämä uudet kokoelmat Fransman oli hankkinut Wienistä. Syksystä 1932 lähtien hän käytti opetuksessaan myös pianosäestyksellisiä harjoituksia ja erillisiä transponointietydejä. Jälkimmäisiä oppilaat soittivat kuudessa eri sävellajissa.⁶⁰

Etydimateriaalilla oli keskeinen merkitys koulutuksessa, sillä soitto-oppilaiden oli kahdessa vuodessa opittava soittokunnissa tarvittavat musisointitaidot. Harjoittelutahdin on täytynyt olla kova, minkä vuoksi tarvittiin runsaasti monipuolista materiaalia. Etydien avulla rakennettiin riittävän laajan äänialan mahdollistava kestävä huuliasete ja varmistettiin tekniikan myöhempi kehitys. 1930-luvun alkupuolella Helsingin Konservatoriossa ei puhallinsoittimissa ollut määritelty yksityiskohtaisia ohjelmistoja tai tutkintovaatimuksia. Käyrätorvioppilaiden soittamaa ohjelmistoa voidaan kuitenkin selvittää sotilassoitto-oppilasosaston vuosien 1926–43 kurssikirjoista.⁶¹ Niistä näkyy, kuinka harjoitusmateriaalin määrä lisääntyi Fransmanin opetuksessa 1930-luvun aikana ja kuinka paljon etydejä käyrätorvensoiton opiskelijat ehtivät käydä läpi kaksivuotisen kurssin aikana.

Koska Fransmanin 1930-luvulla käyttämään opetusmateriaaliin kuului samoja kokoelmia, joita käytettiin Wienin musiikkiakatemiassa, on ilmeistä, että hän oli tuonut suurimman osan käyttämästään materiaalista opintomatkoiltaan vuosina 1933, 1936 ja 1939.⁶² Wieniläisten käyrätorvensoittajien laatimien kokoelmien lisäksi Fransman käytti saksalaisia ja ranskalaisia etydikokoelmia. Kevääseen 1936 mennessä hänen oppilaansa olivat soittaneet Franzin, Nauberin ja Koppraschin etydien lisäksi Josef Schantlin käyrätorvikoulun osia I–III sekä V. Ranierin, O. Blumen, B. E. Müllerin ja Maxime-Alphonsen etydejä. Opetusmateriaalin määrää ja vaativuutta voi tarkastella parhaiten Ville Liljanderin kohdalla, joka opiskeli konservatoriossa vuosina 1931–38. Hän soitti tänä aikana Franzin, Nauberin, Koppraschin, Blumen, Maxime-Alphonsen, Müllerin, Hofmannin, Ranierin, Schantlin, Bartolinin, Bellolin, Paudertin ja Klingin etydejä. Näistä Franzin konserttietydit, Nauberin 26 etydiä, Schantlin käyrätorvikouluun sisältyneet Koppraschin etydit, Maxime-Alphonsen vihko V ja alkuaosa vihkosta VI sekä Bellolin etydit luokiteltiin vuonna 1936 diplomitutkintoon vaadittavaan III-kurssiin kuuluviksi. Liljanderin harjoittamaan materiaaliin kuului myös transponointiharjoituksia vähintään kuuteen eri sävellajiin sekä erillisiä asteikkoharjoituksia.⁶³

Fransman käytti siis jo 1930-luvulla opetuksessaan runsasta ja monipuolista etydimateriaalia. Jotkut hänen oppilaistaan soittivat käytännössä huomattavasti laajempaa ohjelmistoa kuin kurssien ”pakollisessa harjoitusaineistossa” vaadittiin. 1940-luvulla Fransman otti käyttöön lisää etydikokoelmia.⁶⁴ Vuoden 1936 virallisiin vaatimuksiin ei sisälly mainintaa asteikkosoitosta, mutta sotilasmusiikkiosaston kurseista löytyy tieto, jonka mukaan Fransman käytti opetuksessaan Josef Schantlin käyrätorvikoulun 2. osan asteikkoharjoituksia jo vuonna 1935.⁶⁵ Näitä kieli- ja sormitekniikkaa kehittäviä harjoituksia Fransman piti välttämättöminä orkesterimuusikon koulutuksessa:

Vähitellen rupesin huomaan, että ne ei ota liika paljon aikaa pois transponeerauksista ja muusta etydisoitosta kun soittaa siihen tunnin alkuun heti semmonen pieni legatoharjoitus ja skaala, yks äänilaji.⁶⁶ Ja sillä tavalla kun soittaa niin se vuodesta vuoteen aina uudelleen ja aina uudelleen ne samat skaalat ja nopeemmin ja nopeemmin. Että se meni sillä tavalla hiljalleen ja koska mulla oli sillon jo se mielessä että se joka alottaa sen torvensoiton, niin siitä pitää tulla torvensoittaja.⁶⁷

On huomattava, että kaksoiskäyrätorvet yleistyivät Suomessa suhteellisen hitaasti. Useimmilla oppilailta oli 1930-luvulla vielä käytössään yksinkertainen F-käyrätorvi. Ensimmäisiä Fransmanin oppilaita, joka hankki uudenaikaisen soittimen vuonna 1937, oli Josef Hallikainen.⁶⁸ Samana vuonna Kalle Katrama, joka oli juuri saanut paikan Helsingin kaupunginorkesterista, maksoi amerikkalaisesta soittimestaan 5000 markkaa.⁶⁹ Veikko Nieminen pystyi hankkimaan kaksoistorven jo opiskeluaikanaan vuonna 1939.⁷⁰ Vasta kaksoiskäyrätorvella edellä mainitut tekniikkaharjoitukset tulivat käyttöön kaikessa tehokkuudessaan, sillä tällä instrumentilla asteikoissa ja nopeissa sävelkuluissa pystyttiin soveltamaan erilaisia sormitusvaihtoehtoja.

Kurssiohjelmit ja oppilasnäytteet

Helsingin konservatorion kurssitutkintovaatimukset olivat olleet solististen aineiden osalta korjauksen alaisina 1920-luvulta alkaen.⁷¹ Kurssien uudistamistyössä oli suoritettu vertailua muiden maiden konservatorioihin.⁷² Melartinin alulle panemat, vuonna 1936 julkaistut uudistetut kurssivaatimukset noudattivat Wegeliuksen johtajakauden aikana voimaan tullutta jakoa alkeiskurssiin sekä kursseihin I, II ja III. Näistä viimeinen oli korkein, diplomitutkintoon kuulunut kurssi.⁷³ Uusiin kurssiohjelmiin oli lisätty erityisesti kotimaisen musiikin osuutta.⁷⁴ Puhaltimien kohdalla tämä uudistus ei kuitenkaan näkynyt ilmeisesti siitä yksinkertaisesta syystä, ettei suomalaista harjoitus- tai sooloohjelmistoa eräitä harvoja poikkeuksia lukuunottamatta ollut olemassa.⁷⁵ Tärkeintä uudistuksessa oli, että nyt oli saatu ensimmäiset viralliset kurssivaatimukset myös puhaltimille.⁷⁶

Vuoden 1936 vaatimuksissa kurssit oli jaettu pakolliseen harjoitusaineistoon sekä valikoitavaan ohjelmistoon. Edellinen käsitti orkesterisoittimilla erilaisia soitinkouluja ja etydejä, jälkimmäiseen kuuluivat muun muassa sonaatit, konsertot ja taiturikappaleet. Kaikkien puhallinsoittimien kohdalla ohjelmiston jaottelua ei kuitenkaan ollut tehty näin selkeästi, vaan suurin osa sekä harjoituksesta että sävellyksistä kuului pakolliseen harjoitusaineistoon. Trumpetin ja pasuunan ohjelmit olivat huomattavan suppeita käyrätorven ohjelmistoon verrattuna, joka oli varsin laaja, huolellisesti laadittu ja musiikillisesti melko monipuolinen.⁷⁷

Fransmanin laatimissa ohjelmistoluetteloissa näkyy selvästi wieniläisen käyrätorvikoulun vaikutus. On mahdollista, että Fransman sai ohjelmistoja laatiessaan apua Gottfried von Freibergilta, joka toimi vuodesta 1932 lähtien Wienin musiikkiakatemian opettajana. Wieniläisestä ohjelmistosta Fransman valitsi alkeiskurssiin Karl Stieglerin laatiman *Luonnontorvikoulun (Naturhorn-Schule)* sekä *Alkeisharjoituksia (Anfänger-Studien)*. Alkeistasoon kuuluivat myös Josef Schantlin neliosaisen käyrätorvikoulun kolmannen osan melodiset harjoitukset. Merkille pantavaa on, että Fransman sisällytti transponoimisen Es- ja B-virityksiin jo alkeiskurssiin. Valikoitavaan aineistoon kuului Herfürthin, Dilcherin, Richterin ja Reissigerin säästyksellisiä pikkukappaleita. I-kurssiin sisältyi käyrätorvelle sävelletyjä alkuperäisteoksia, kuten Mozartin konsertto D-duuri (nykyinen nro 1) sekä Saint-Saënsin *Romansi* op. 36. II-kurssin ohjelmisto vaati jo huomattavan kehittyneitä tekniikkaa ja kestävyyttä. Siihen kuuluivat muun muassa Beethovenin sonaatti op. 17, Saint-Saënsin *Konserttikappale* op. 94 sekä Mozartin konsertto ”nro 1 Es” (nykyinen nro 3).⁷⁸

Etydit olivat I- ja II-kurssissa pakollisen harjoitusaineiston perusta ja laajin osa. Wieniläisiä etydikokoelmia edustivat I-kurssissa Schantlin käyrätorvikoulun toinen osa, joka sisälsi asteikkoja intervalliharjoituksia kaikissa sävellajeissa. Saman kokoelman neljännen osan etydit nro 1–28 soitettiin lisäksi transponoiden. Nämä harjoitukset tähtäsivät soittotekniikan monipuoliseen kehittämiseen. II-kurssiin ja III-kurssiin sisältyivät loput Schantlin koulun neljännen osan etydit. Niissä harjoitukset tuli transponoida kaikkiin orkesterityössä tarvittaviin sävellajeihin.⁷⁹

Diplomitutkintoon kuuluvan III-kurssin etydi- ja soolo-ohjelmisto edusti Fransmanin laatimissa kurssissa korkeaa vaatimustasoa. Etydikokoelmia olivat Schantlin kokoelman ohella Oscar Franzin *Konserttietydit*, Maxime-Alphonsen vihkot V ja VI sekä Jacques-François Gallayn *Etudes brillantes* op. 43. Valikoitava ohjelmisto oli tässä kurssissa laajin: siihen kuuluivat Mozartin konsertto ”nro 3 Es” (nykyinen nro 4)⁸⁰, Schumannin *Adagio ja Allegro* op. 70, Richard Straussin konsertto nro 1, Dukasin *Villanelle*, Atterbergin konsertto op. 28 sekä Eckertin konsertto.⁸¹ Vaikka ohjelmisto



Opetusta saamassa Eero Jantunen ja Veikko Määttänen (1950-luku).

suoritusta osana soittoryhmänjohtajan tutkintoa. Sinfoniaorkestereihin suuntautuneiden opiskelijoiden tutkinnot sen sijaan jäivät monasti suorittamatta, sillä ne eivät olleet — kuten eivät ole nykyisinkään — edellytyksenä orkesterivakanssin saamiselle.⁸⁴ Koska etenkin Helsingin ulkopuolisissa orkestereissa oli 1970-luvulle asti pulaa pätevästä käyrätorvensoittajista, suuri osa Fransmanin oppilaista sai kiinnityksen ennen kuin oli suorittanut päästö- tai diplomitutkinnon. Ensimmäiset puhallindiplomit jaettiin Sibelius-Akatemiassa vasta 1950-luvun alussa.⁸⁵ Käyrätorvensoitossa ensimmäisen diplomitutkinnon suoritti vuonna 1973 Fransmanin oppilas Heino Hänninen. Tuoloin loppututkinnon vaatima keskimääräinen opiskeluaika laitoksessa oli noin seitsemän vuotta.⁸⁶

Kurssitutkintoja tärkeämpiä tilaisuuksia käyrätorviopiskelijoiden kohdalla 1930- ja 1940-luvuilla olivat vuosittaiset luokkatutkinnot. Niiden perusteella valittiin kustakin soittimesta 1–2 edustajaa julkisiin näytteisiin. Toukokuussa pidettyjä julkisia keväänäytteitä edelsi joskus kaksikin esiintymistä oppilaitoksen sisäisissä oppilastilaisuuksissa. Jokakeväinen, noin puolitoista kuukautta kestänyt luokkatutkintojen ja näytteiden periodi oli opettajille erityisen rasittava, sillä he joutuivat tuona aikana hoitamaan opetustuntinsa normaaliin tapaan.⁸⁷ Näytteitä järjestettiin yhtenätoista, joskus kolmenatoista päivänä, ja käytäntö jatkui aina 1950-luvulle asti. Kussakin julkisessa näytteessä saattoi olla 25–30 esitystä, mikä venytti tilaisuuden joskus jopa kolmeen tuntiin. Näytteiden kuunteleminen muodostui myös niitä arvostelleille sanomalehtien musiikkikriitikoille raskaaksi urakaksi.⁸⁸ Keväänäytteitä oli kritisoitu yleisesti lehdistön taholta varsin sapeokkaasti jo vuonna 1913:

Jeskamandeera mikä kultti [...]. Joka ainoan pikku piipittäjän, jouhenkitkuttajan ja klaviatuuritururikyhykyn, joka on kujertanut muutaman kuukauden Suomen pääkaupungin konservatoriossa, pitää saaman julkinen kritiikkinsä. [Jotkut] vesipäät ovat selittäneet, etteivät he missään koko Euroopan lehdistössä ole nähneet mitään vastaavaa että viisisataatuhatta kaikkien luokkien konservatorionuorta julkisesti arvostellaan, kaiken lisäksi vielä jokainen nimeltä mainiten.⁸⁹

oli laaja, tutkinnossa suoritettava ohjelma oli sekä 1920-luvun Wienin musiikkiakatemian diplomitutkintoihin että nykyisiin Sibelius-Akatemian A-tutkintoihin verrattuna huomattavasti suppeampi. Siihen kuului “2 vaikeampaa etydiä sekä yksi konserto”. Lisäksi suoritettiin *prima vista*-soittoa. Käytännössä ohjelman laajuus oli sama kuin oboen-, fagotin- ja trumpetinsoiton diplomitutkinnoissa.⁸²

On huomattava, että Fransmanin laatimat kursiosiohjelmit oli jo vuonna 1936 jaoteltu vaikeusasteeltaan lähes täysin samalla tavoin kuin nykyisissä Sibelius-Akatemian C-, B- ja A-tutkinnoissa. Diplomitutkintoa varten harjoitettava ohjelmisto vastasi tasoltaan nykyistä A-tutkintoa. Helsingin Konservatorion kurssivaatimuksissa on havaittavissa lisäksi selvää yhdenmukaisuutta Karl Stiegleirin ja Gottfried von Freibergin käyttämiin ohjelmistoihin nähden. Molemmissa laitoksissa käyrätorvitutkintojen painopiste oli etydeissä, mistä syystä sooloteoksia tai konsertoja soitettiin yleensä vain yksi.⁸³

Ennen 1960-lukua käyrätorvensoiton kurssitutkintoja tehtiin pääasiassa sotilasmusiikkiosastolla, missä päästötodistus edellytti II-kurssin

SIBELIUS - AKADEMIA
1940—1941

Oppilasnäyte IV
(311)

torstaina toukok. 22 p. klo 16.30
Konservatoriossa

O h j e l m a:

Beethoven
(sov. A. Hannikainen): *Grand trio op 29, osa I*
Alkeishouluun jousiorkesteri¹⁾

Mozart: *Huilukonsertto D-duuri, osa I*
Arvo Haapalainen²⁾

Köhler: *Huilukonsertto g-molli, osa I*
Reino Vesjalainen³⁾

Haydn: *Oboekonsertto C-duuri, osa III*
Kyösti Pulkkinen⁴⁾

Weber: *Klarinettkonsertino*
Eduwin Rönqvist⁵⁾
Fagottikonsertto, osat II, III
Olavi Paljakka⁶⁾

Tshaikowsky:
(sov. Walther-Kühne) *Eugen Onegin-jantasia harpulle*
Tilervo Lehto⁷⁾

Gaubert: *Morceau symphonique pasuunnalle*
Tauno Savola⁸⁾

Lecail: *Concerto romantique, osa I, trumpetille*
Urho Huttunen⁹⁾

Prager: *Sarabande ja Gigu neljälle käyrätor-*
velle⁹⁾
Ville Liljander Niilo Leimusuo
Vainö Kylätasku Ake Fransman

V Ä L I A I K A

Saint-Saëns: *Käyrätorvikonsertto, f-molli*
Ville Liljander⁹⁾, säestää
Sibelius-akatemian oppilasorkesteri¹⁾

Sibelius: *Sinfonia nro 2, D-duuri*
I Allegretto
II Tempo andante, ma rubato
III Vivacissimo
IV Allegro moderato
Sibelius-akatemian oppilasorkesteri¹⁾

Opettajat: 1) Hra A. Hannikainen
2) » M. Orlando
3) » E. Viikhi
4) » K. Aeriala
5) » A. Viljama
6) Rva Lily Kajanus-Blenner
7) Hra V. Aro
8) » U. Koivu
9) » H. Fransman

Sibelius-Akatemian julkisen näytteen ohjelma
22.5.1941

Kasper esitti Saint-Saënsin *Konserttikappaleen* ensimmäisen osan. Keväällä 1951 sveitsiläinen, kansainvälisen muusikkojen ammattijärjestön kautta Suomeen tullut Kurt Hanke soitti puolestaan Richard Straussin konserton nro 1. Tämän vaativan teoksen esittäjiin kuului myös Tuomo Ahonen, jonka tulkinta kuultiin Sibelius-Akatemian julkisissa kevätnäytteissä 1956. Kaksi vuotta myöhemmin Ahonen sai kiinnityksen Radion sinfoniaorkesteriin, sen toiseksi soolokäyrätorvensoittajaksi.⁹¹ Seuraavassa on luetteloitu Fransmanin oppilaiden esityksiä Helsingin Konservatorion ja Sibelius-Akatemian julkisissa näytteissä 1930–1950-luvuilla:

Käyrätorvioppilaat esittivät luokkatutkinnoissa ja julkisissa näytteissä sekä soolokappaleita että yhtymusiikkia. Esitysten perusteella voi todeta, että muutamat oppilaat ylsivät jo 1930-luvulla II-kurssin tasolle. Tilaisuuksien ohjelmista voi lisäksi seurata yksittäisten oppilaiden edistymistä. 1940-luvun alussa kuultiin ensi kerran käyrätorvensoittajaa oppilasorkesterin solistina, kun Ville Liljander esitti julkisissa näytteissä Saint-Saënsin *Konserttikappaleen*. Liljander oli Fransmanin ensimmäisiä pitkälle edistyneitä oppilaita. Jo keväällä 1938 hänen esityksensä samaisesta *Konserttikappaleesta* oli tehnyt vaikutuksen *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelijaan Uno Klamiin:

Orkesterisoinnoppilaiden joukossa oli Ville Liljander omaa luokkaansa. Hän soitti Saint-Saënsin torvikonserton tavalla, joka ylitti huomasti kaiken muun näissä näytteissä kuullun. Mehevän täyteäinen, soittimelle luonteenomainen ääni ja pätevä teknillinen taito ansaitsevat täyden tunnustuksen. Orkesterit huomiointeivat hra Liljanderin suuren lahjakkuuden ja kyvyn.⁹⁰

Muita II-kurssin ohjelmistoa 1930-luvulla soittaneita oppilaita olivat Josef Hallikainen ja Kalle Katrama, jotka myös esiintyivät useaan otteeseen julkisissa näytteissä. Katrama esiintyi näytteissä jopa neljänä peräkkäisenä keväänä varsin vaativalla ohjelmistolla. 1940-luvulla Fransmanin oppilas saavutti virallisesti ensimmäistä kertaa III-kurssin tason, kun Veikko Nieminen esiintyi 24.5.1947 oppilasorkesterin solistina soittaen Richard Straussin käyrätorvikonserton nro 1. Samana vuonna hänet kiinnitettiin Radio-orkesterin ensimmäiseksi käyrätorvensoittajaksi.

Seuraavan kerran käyrätorvensoittajaa kuultiin Sibelius-Akatemian oppilasorkesterin solistina parin vuoden kuluttua, kun Antero

Fransmanin oppilaiden esityksiä julkisissa näytteissä vuosina 1934–1956⁹²

Katrama, Kalle ⁹³	L. v. Beethoven: Sonaatti op. 17, I osa	kevät 1934
	C. Saint-Saëns: <i>Morceau de concert</i>	kevät 1935
	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, osat I–II;	
	L. v. Beethoven: Septetto Es, I osa	kevät 1936
	F. Strauss: Konsertto op. 8, osat I–II	kevät 1937
Hallikainen, Josef	K. Matys: <i>Konzertstück nro 2</i>	kevät 1935
	F. Martin: <i>Konzert für Waldhorn</i> , I osa	kevät 1938
Liljander, Ville	L. v. Beethoven: Sonaatti op. 17, II osa	kevät 1936
	C. Saint-Saëns: <i>Morceau de concert</i>	kevät 1938
	H. Blume: <i>Konzert für Horn</i> , I osa;	
	J. Haydn: Puhallinkvintetto C, I osa ⁹⁴	kevät 1939
	Th. Blumer: Teema ja muunnelmia puhallinkvintetille ⁹⁵ ;	
	C. Saint-Saëns: <i>Morceau de concert</i> (oppilasorkesterin solistina)	kevät 1941
Mäkinen, Niilo	S. Abschansky: <i>Im Walde</i>	kevät 1936
Fransman, Åke	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es	kevät 1944
	K. Matys: <i>Konzertstück</i>	kevät 1945
Kostilainen, Hugo	C. G. Reissiger: <i>Adagio</i>	kevät 1945
Nieminen, Veikko	K. Matys: <i>Konzertstück nro 2</i>	kevät 1946
	R. Strauss: Konsertto nro 1 Es op. 11 (oppilasorkesterin solistina)	kevät 1947 ⁹⁶
Vikman, Olavi	C. Saint-Saëns: <i>Morceau de concert</i> ;	
	J. Haydn: Puhallinkvintetto, I osa ⁹⁷	kevät 1947 ⁹⁸
	W. A. Mozart: Kvintetto Es pianolle ja puhaltimille, III osa	kevät 1948
	W. A. Mozart: Konsertto nro 2 Es, osat II–III	kevät 1950
	W. A. Mozart: Konsertto nro 4 Es, osat II–III	kevät 1951
Pääkkönen, Väinö	F. Strauss: Konsertto op. 8	kevät 1947
	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, osat II–III	kevät 1948
Pietilä, Olavi	W. A. Mozart: Konsertto nro 1 D, osat I–II	kevät 1949
	Beethoven: Sonaatti op. 17, I osa	kevät 1950
	P. Hindemith: <i>Kleine Kammermusik</i> op. 24 nro 2, osat III–V ⁹⁹	
	W. A. Mozart: Konsertto nro 4 Es, osat II–III	kevät 1951
Suominen, Aimo	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, I osa	kevät 1949
	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, I osa	kevät 1951
Kasper, Antero	C. Saint-Saëns: <i>Morceau de concert</i> , I osa (oppilasorkesterin solistina)	kevät 1949
	F. Strauss: Konsertto op. 8, osat II–III	kevät 1951
Nyberg, Henry	M. Ravel: <i>Pavane</i>	kevät 1950 ¹⁰⁰
Hanke, Kurt	R. Strauss: Konsertto nro 1 Es op. 11 (oppilasorkesterin solistina)	kevät 1951
Jantunen, Eero	W. A. Mozart: Konsertto nro 1 D, I osa	kevät 1953

	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, I osa	kevät 1954
	W. A. Mozart: Konsertto nro 2 Es, osat II–III	kevät 1955
Poikolainen, Toivo	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, I osa	kevät 1953 ¹⁰¹
Määttänen, Veikko	C. Saint-Saëns: <i>Morceau de concert</i>	kevät 1954
Ahonen, Tuomo	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, I osa	kevät 1955
	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, osat II–III ¹⁰² ;	
	R. Strauss: Konsertto nro 1 Es op. 11	
	(oppilasorkesterin solistina) ¹⁰³	kevät 1956
Loukola, Matti	K. Matys: Konsertto op. 24, I osa	kevät 1956
Kasper, Ilkka	W. A. Mozart: Konsertto nro 3 Es, I osa	kevät 1956 ¹⁰⁴

Jotkut Fransmanin oppilaista esiintyivät myöhemmin myös ammattiorkestereiden solisteina. Veikko Nieminen esitti ensimmäisenä suomalaisena Richard Straussin käyrätorvikonserton nro 2 Radion sinfoniaorkesterin konsertissa 26.4.1955.¹⁰⁵ Muutamaa vuotta aikaisemmin hän oli esittänyt Straussin konserton nro 1 saman orkesterin solistina.¹⁰⁶ Nieminen soitti myös vuonna 1961 Suomessa ennen esittämättömän Othmar Schoeckin käyrätorvikonserton op. 65 (sävellysvuosi 1951). 1950-luvulla solistitasolle ylsi myös Tuomo Ahonen, joka soitti aloitti solistiuransa vuonna 1956 esittämällä Helsingin Nuorisoorkesterin kanssa ensimmäisen osan Mozartin konsertosta nro 3. Muita Ahosen 1950- ja 1960-luvuilla esittämiä teoksia olivat Aarre Merikannon ”Schott-konsertto”, Frank Martinin Konsertto seitsemälle puhaltimeille, lyömäsoittimille ja jousille sekä Bernhard Henrik Crusellin *Concertante* B-duuri op. 3, kaikki Radion sinfoniaorkesterin solistina.¹⁰⁷ Myöhemmin Fransmanin oppilaista myös Mauno Nelimarkka esitti Richard Straussin konserton nro 2 Helsingin kaupunginorkesterin solistina 30.1.1969.¹⁰⁸ 1980-luvulta lähtien konserttoa on esittänyt kerran Timo Ronkainen, joka on Fransmanin oppilaista useimmin esiintynyt solistina. Hän myös jatkoi Fransmanin työtä Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorven äänenjohtajana vuosina 1989–2009.

Tuntiopettajasta lehtoriksi

Vuoden 1939 alussa Helsingin konservatorion nimi muuttui Sibelius-Akatemiaksi. Samalla otettiin käyttöön uusi jako vakinaisten opettajantoimien kohdalla. Niihin kuuluivat professorit, ”ensimmäiset opettajat” ja ”toiset opettajat”. Myös opettajien pätevyysvaatimukset määriteltiin aiempaa yksityiskohtaisemmin ja tästä lähtien heiltä edellytettiin muodollisia tutkintoja, kuten diplomaa tai päästötodistusta.¹⁰⁹ Fransmanin uusi nimike oli nyt tuntiopettaja, ja hän opetti konservatoriolla kahdesti viikossa. Opetusaikataulusta ja läpikäydyistä kursseista päätellen soitto-oppilaiden opetuksessa noudatettiin samaa käytäntöä kuin ennen, eli he saivat sekä ryhmä- että yksilöopetusta. Fransman piti viikottain myös kvartettiharjoituksia, kuten oli tehnyt alusta alkaen.¹¹⁰

Ennen talvisodan syttymistä opetus Sibelius-Akatemiassa lopetettiin 13. lokakuuta kuten muissakin oppilaitoksissa.¹¹¹ Fransman oli astunut sotapalvelukseen edellisenä päivänä.¹¹² Sotien välillä 1940–41 käyrätorviluokalla opiskeli edelleen viisi oppilasta, mutta jatkosodan sytyttyä opetustyö keskeytyi jälleen. Se alkoi vasta maaliskuussa 1943, kun Suomen armeijan soitto-oppilaskoulu aloitti uudelleen toimintansa. Fransman kutsuttiin kouluttajaksi tähän edelleen Sibelius-Akatemian kanssa yhteistyössä toimineeseen laitokseen. Lukuvuonna 1945–46 soitto-oppilaskoulun opinto-ohjelmaa uudistettiin siten, että sen kurssit pitenivät kolmivuotisiksi. Ensimmäiset kolmivuotisen kurssin suorittaneet sotilassoittajat valmistuivat keväällä 1947. Tämän jälkeen yhä useammat sotilasmuusikot hakeutuivat sinfoniaorkestereihin palveltuaan ensin sopimustensa mukaisen ajan soitokunnissa.¹¹³

SIBELIUS-AKATEMIA

1949—1950

Oppilasnäyte VII

(403)

PUOLUSTUSVOIMAIN SOITTO-OPPILASKOULUN

3-vuotisen kurssin

PÄÄTTÄJÄISNÄYTE

keskiviikkona 17. 5. klo 16

Konservatoriossa

Ohjelma:

— sov. Rope:	<i>Parolan marssi</i>
Pacius, sov. Rope:	<i>Sotilaspoika</i> Puhallinorkesteri, joht. vääpeli B. Hyttinen
Klose:	<i>Fantasia</i> klarinetille Matti Voutilainen ¹⁾
Mozart:	<i>Klarinettkonserto</i> , III osa Unto Tshokkinen ¹⁾
Starek:	<i>Päritunssi</i> klarinettkvartetille ¹⁾ Matti Voutilainen (I klarinetti), Unto Mikkonen (altoklarinetti), Matti Mikkulainen (II klarinetti), Pentti Pihtajama (bassoklarinetti)
Peters:	<i>Galoppi</i> kahdelle ksylofonille Väinö Mikkulainen ²⁾ ja Heikki Mäntylä ²⁾
Verroust:	<i>Fantasia</i> pasuunalle Oiva Salojoki ³⁾
Hävel:	<i>Pavane</i> käyrätorvelle Henry Nyberg ⁴⁾
Saint-Saëns:	<i>Romanssi</i> käyrätorvelle Erkki Kuisma ⁴⁾
Prager:	<i>Sarja</i> käyrätorvikvartetille ⁴⁾ Introda — Mennetti — Gigue Henry Nyberg, Antero Marjanen, Esko Nyyssönen, Yrjö Nieminen, Erkki Kuisma.

Väliaika

Demersseman:	<i>Le Tremolo</i> huilulle Arvi Piipponen ⁵⁾
Händel:	<i>Oboekonserto</i> I ja III osa Ilmari Varila ⁶⁾
Mozart:	<i>Fagottikonserto</i> , I osa Leo Seulavirta ⁷⁾
Ranta:	<i>Intermezzo pastorale</i> viidelle puhaltimelle ⁷⁾ <i>Pastorale</i> — Danse populaire Arvi Piipponen (huilu), Ilmari Varila (oboe), Unto Tshokkinen (klarinetti), Hen- ry Nyberg (käyrätorvi), Leo Seulavirta (fa- gotti).
Hoch:	<i>Fantasia concertante</i> trumpetille Seppo Hyvärinen ⁸⁾
Eghardt:	<i>Unkarilaisia muunnelmia</i> trumpetille Tapio Varila ⁹⁾
Lithgow:	<i>Marsai</i> Puhallinorkesteri

Opeltajat:	¹⁾ Hra M. Hirvonen
	²⁾ " G. Koskinen
	³⁾ " V. Aro
	⁴⁾ " H. Fransman
	⁵⁾ " M. Orlando
	⁶⁾ " A. Sipilä
	⁷⁾ " A. Viljava
	⁸⁾ " U. Koivu
	⁹⁾ " L. Ojala — E. Taimela

*Soitto-oppilaskoulun päättäjäisnäytteen ohjelma
17.5.1950.*

1940-luvulla käyrätorvensoiton opetus muuttui täysin yksilölliseksi eivätkä sotilasmusiikkiosaston oppilaat enää käyneet tunneilla ryhmissä lukuun ottamatta viikottaisia kvartetiharjoituksia.¹¹⁴ Soitto-oppilaskoulu alkoi järjestää omia kevät- ja päättäjäisnäytteitään, joissa kuultiin sooloesityksiä, kamarimusiikkia ja orkesterisoittoa.

Sotilasmusiikkiosaston päästötodistukseen vaadittiin pakollisten eli teoria-aineiden lisäksi II-kurssin tutkinto pääaineessa. Vaadittavat aineet näkyvät käyrätorvensoittaja Henry Nybergin todis-

tuksesta vuodelta 1950. Nyberg sai todistuksen kurssinsa priimuksena.¹¹⁵ Huomattakoon, että pääaineen arvosana sisältyi muiden aineiden kanssa todistuksen keskiarvoon, joka oli 9,34:

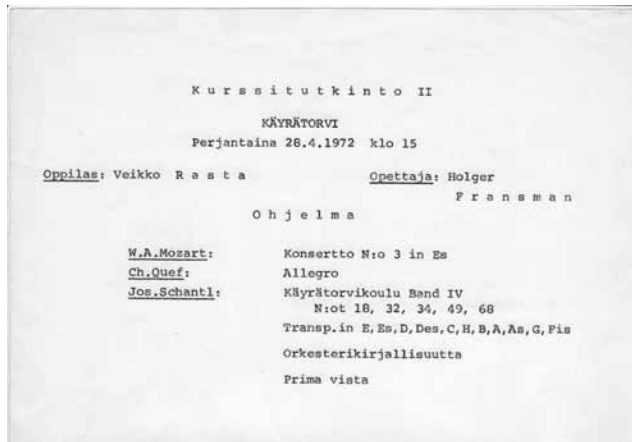
Yleinen musiikkioppi ja analyysi	10
Kenraalibasso, kirjoitus	9,5
Musiikin historia	10
Säveltäpailu I:	
Prima vista	9,75
Diktaatti I	9
Diktaatti II	8
Käyrätorvi	9
Yhteissoitto	10
Käytös	10
Huolellisuus ja tarkkaavaisuus	10

Käytännössä pääaineen II-kurssitutkinnon ohjelma oli sotilasmusiikkiosastolla hieman suppeampi kuin Sibelius-Akatemian II-kurssitutkinnossa. Tämä näkyy Veikko Rastan tutkinto-ohjelmassa vuodelta 1972, johon kuului konserton lisäksi vain yksi pienimuotoinen sävellys.

Vuodesta 1948 lähtien Sibelius-Akatemian opettajien palkkaluokat suhteutettiin valtion palkkaluokkiin. Silti laitoksen opettajakunnan palkat olivat vielä 1950-luvulla jäljessä muista opettajaryhmistä.¹¹⁶ Fransmanin ja Sibelius-Akatemian välinen sopimuskirja osoittaa hänen opetusvelvollisuutensa olleen 7 viikkotuntia vuonna 1955, minkä lisäksi hänellä oli velvollisuus opettaa kaksi ylimääräistä tuntia viikossa erilliskorvausta vastaan. Sopimukseen kuului osallistuminen tutkintolautakuntaan viidessä tutkinnossa ilman erillistä korvausta.¹¹⁷ Vuonna 1961 Fransman nimitettiin laitoksen käyrätorvensoiton lehtorin virkaan, jossa opetusvelvollisuus oli 10 viikkotuntia.¹¹⁸ Sibelius-Akatemiaa koskevan uuden lain tullessa voimaan virka muuttui syksyllä 1966 käyrätorvensoiton sivutoimisen lehtorin viraksi, johon liittyi puhallinorkesterin johtajan palkkiotoimi.¹¹⁹

1960-luvulla Fransman uudisti Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton kurssitutkintojen ohjelmistoja ja suoritusvaatimuksia. Alkeiskurssi poistettiin ja I-kurssin ohjelmistoon sisällytettiin siihen kuulunutta ohjelmistoa. Transponointietydien osuutta lisättiin siten, että jo ensimmäiseen kurssitutkintoon kuuluivat kaikki orkesterisoitossa tarvittavat transponoinnit. II-kurssiin lisättiin huomattava määrä sooloteoksia sekä uutena alueena orkesterikirjallisuutta. Myös III-kurssin ety-diohjelmistoa laajennettiin. Soolokonserttoihin liitettiin aiemmin liian vaikeana pidetty Richard Straussin konsertto nro 2 sekä useita moderneja teoksia. Solististen aineiden kurssitutkintovaatimukset tarkistettiin Sibelius-Akatemiassa vuoteen 1970 mennessä ja käyrätorvensoiton harjoitusohjelmistoa laajennettiin vielä 1970-luvun aikana, jolloin suomalaisen musiikin osuutta lisättiin etenkin III-kurssiin. Uudet ohjelmistot ja suorituskäytännöt säilyivät 1980-luvulle asti, jolloin uudet koulutusohjelmat tulivat voimaan Sibelius-Akatemian tutkinnon uudistuksen yhteydessä. Tällöin käyrätorvensoiton kurssivaatimuksia muutettiin, mutta näistä muutoksista Fransman ei enää ollut vastuussa. Sen sijaan hän osallistui työryhmään, joka valmisteli käyrätorvensoiton peruskurssien 1/3–3/3 vaatimukset Suomen Musiikkioppilaitosten liitolle 1980-luvun alkupuolella.¹²⁰

Sibelius-Akatemian sotilasmusiikkiosasto lakkautettiin korkeakoulu-uudistuksen yhteydessä vuonna 1977. Peruskoulutuksesta huolehti tämän jälkeen Puolustusvoimien Soittajakoulu, jonka toiminta jatkui vielä kymmenen vuotta yhteistyössä Sibelius-Akatemian kanssa.¹²¹ Vuonna 1987 koulu siirrettiin Lahteen, missä se kuuluu Hämeen Rykmenttiin ja toimii nykyisin sotilasmuusikkokojen täydennyskoulutuslaitoksena. Sotilasmuusikkokoulutuksen laajuudesta johtuen käyrätorvioppilaiden sukupuolijakauma oli 1970-luvulle saakka täysin miesvaltainen. Vuosikymmenen lopulla alkaneen korkeakoulu-uudistuksen jälkeen Sibelius-Akatemiaan alkoi hakeutua pääaineisia käyrätorvensoiton opiskelijoita myös soittokuntien ulkopuolelta.¹²² 1970-luvulla Sibelius-Akatemiaan tulivat myös ensimmäiset naispuoliset käyrätorvensoiton opiskelijat. Fransmanilla oli opettajanuransa aikana tietyvästi kuusi naispuolista oppilasta, joista vain yksi oli ammattiopiskelija.¹²³ Muu-



Veikko Rastan II-kurssitutkinnon ohjelma 28.4.1972 (sotilasmusiikkiosasto).

tama hänen oppilaistaan suoritti III-kurssin vielä 1970- ja 1980-luvuilla. Yksi heistä oli 18-vuotias Esa-Pekka Salonen, joka on sittemmin tehnyt kansainvälisen uran kapellimestarina.

Fransman jäi eläkkeelle Sibelius-Akatemian sivutoimisen lehtorin virasta vuonna 1973. Sen jälkeen hän jatkoi opettamista tuntiopettajana vuoteen 1978 asti. 1980-luvulla hänellä oli vielä joitain yksityisoppilaita. Fransmanilla oli periaate, jonka mukaan hän ei koskaan perinyt maksua opetuksesta. Tämän periaatteen hän oli omaksunut Karl Stiegleriltä Wienissä syksyllä 1931. Opetustyöstään Fransman sai palkkaa ainoastaan niiltä instituutioilta, joiden palveluksessa hän oli. Eräs näistä oli Helsingin ensimmäinen musiikkilukio, Sibelius-lukio, jossa Fransman opetti käyrätorvensoittoa ja kamarimusiikkia eläkkeellä ollessaan. Fransman oli myös organisoimassa Suomen Käyrätorviklubin piirissä opetusta nuorille lahjakkaille käyrätorvensoittajille, jotka eivät kotipaikkakunnillaan voineet saada pätevää opetusta. Näille opiskelijoille Fransman antoi ilmaiseksi opetusta parin kollegansa kanssa 1980-luvulla. Suomen Käyrätorviklubi jakoi oppilaille matkastipendejä, joilla he kustansivat matkansa Helsinkiin. Käyrätorviklubin nimissä järjestettiin myös joitain epävirallisia kurssitutkintoja Sibelius-Akatemian vaatimusten mukaan.

5.2 Holger Fransmanin opetusmenetelmät

Peruseriaatteita

Fransmanin opetustyön perusta oli Karl Stiegleriltä omaksutuissa wieniläisen koulun ihanteissa. Niistä tärkeimmät olivat F-torven sointi, joustava legato sekä varma soittotekniikka. Saavuttaakseen nämä ihanteet Fransman noudatti ja sovelsi Stiegleriltä oppimaansa metodologiaa, jossa tärkeimmät soiton osa-alueet käytiin läpi joka oppitunnilla. Sotilasmusiikkien koulutuksessa perustaidot piti oppia mahdollisimman nopeasti. Siksi Fransman opetti huuli-, kieli- ja legatotekniikan periaatteita mahdollisimman yksinkertaisesti, systemaattisten ja selkeiden harjoitusten avulla. Monipuolinen ja nopeasti vaihtuva etydimateriaali edisti tekniikan kokonaisvaltaista oppimista.¹²⁴ Toimivan huuliasetteen rakentaminen vaati kuitenkin jokaisen oppilaan kohdalla huolellista paneutumista huuli-

lihaksiston yksilölliseen rakenteeseen. Fransmanilla oli tapana kokeilla, tarkkailla ja muuttaa oppilaidensa huuliasetteita niin kauan, että he saavuttivat mahdollisimman hyvän soinnin ja ”ulosannin” koko äänialalla. Hänen mielestään orkesterimuusikko ei voinut enää 1900-luvulla erikoistua joko korkean tai matalan rekisterin soittajaksi, vaan hänen oli pystyttävä siirtymään vaivatta rekisteristä toiseen.

Oppitunneilla noudatettiin yleensä seuraavaa kaavaa: ensin käytiin läpi huulitekniikkaa kehittäviä harjoitukset, sen jälkeen siirryttiin asteikkoihin, jotka soitettiin mahdollisimman nopeassa tempossa ja laajalla äänialalla (oppilaan tason huomioiden). Näiden perusharjoitusten jälkeen siirryttiin etydeihin, joita myös transponoitiin useampaan eri sävellajiin. Etydien jälkeen paneuduttiin sooloteokseen tai konserttoon, minkä jälkeen oppitunti päättyi yhteen tai kahteen lyhyeen prima vista -harjoitukseen pianon säestyksellä. Soolo-ohjelmistoa harjoitettiin joka viikko lisäksi erillisillä säestystunneilla, jolloin paikalla oli ammattipianisti. Näillä tunneilla oppilaat soittivat vuorotellen kokonaisen sooloteoksen tai sen osan. Muut kuuntelivat ja toimivat samalla koeyleisönä.

Etydien avulla kehitettiin soittotekniikkaa ja kestävyyttä, ja siksi Fransman käytti opetuksessaan runsaasti monipuolista etydimateriaalia. Sen nopea vaihtuvuus harjaannutti oppilaan nuotinlukutaitoa ja ylläpiti kiinnostusta harjoitteluun. Oppitunneilla Fransman ei yleensä paljon puhunut, vaan antoi palautteen vasta kun tehtävä oli soitettu loppuun.¹²⁵ Musiikin tyylin ja tulkinnan kohdalla Fransman vaati selkeyttä ja puhtautta. Temponkäsittelyä hän valvoi hyvin tarkasti niin etydeissä kuin sooloteoksissakin. Laadukkaan soinnin lisäksi linjakas soittotapa ja musiikin huolellinen muotoilu olivat vaatimuksena kaikessa ohjelmistossa. Wieniläisklassisen ja romantiikan ajan sooloteoksia soittaessaan oppilas sai usein kuulla sanan *espressivo*. Esa-Pekka Salonen, joka opiskeli Fransmanin johdolla 1970-luvulla, piti hänen opetuksensa tärkeimpänä antina musiikillisen ajattelun loogisuutta ja kirkkautta:

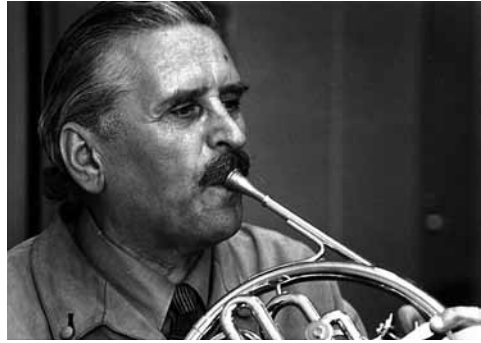
Se mistä se ei koskaan oo antanut periks on se uskollisuus nuottikuvalle ja se halveksunta semmosia ulkokohtasia asioita kohtaan. Holgerin musiikillista maailmankuvaa värittää semmonen tietty pyrkimys puhtauteen. Selkeyteen ja puhtauteen, tavallaan kirkkauteen. Sen se kyllä on sit oppilaisiinsakin enemmän tai vähemmän tartuttanu. Ja sit semmonen [...] että se ei koskaan oo sillai väärällä tavalla taiteellinen ikään kuin että kaikki asiat on kuitenkin sellasella käytännön musiikillisella tasolla, että se ei horjahda ikinä metafysiikkaan [...]. Että asiat niinkun sanotaan niinku ne on. Ja pelkistetysti. Esimerkiksi niinku rytmi. Sen huolehtiminen siitä, että rytmi oli aina eksaksti ja jäntevä ihan ensimmäisestä tunnista saakka. [...] sen se kans pani mun kalloon. Että se on se musiikin ensimmäinen elementti.¹²⁶

Huuliasete

Hyvän huuliasetteen eli ansatsin edellytyksenä oli, että sillä ”saavutetaan kaunis ääni, koko rekisterin vaivaton hallinta, hyvä kestävyys ja varmuus sekä mahdollisuus vaihtelevaan nyanssointiin”.¹²⁷ Käyrätorvensoitossa on perinteisesti erotettu kaksi vaihtoehtoista tapaa, joilla suukappale asetetaan huulia vasten, ns. ”einsetzen” tai ”ansetzen”. Edellisessä suukappaleen alareuna on alahuulen ”sisällä”, toisin sanoen punaisen huuliosan alueella. Jälkimmäisessä alareuna asetetaan punaisen alueen ulkopuolelle. Fransmanilla oli tapana kokeilla aloitteleville oppilailleen ensin einsetzen-asetetta, joka mahdollisti helpon äänenoton ja joustavan legaton sekä täyteläisen soinnin keski- ja matalassa rekisterissä.¹²⁸ Ansetzen-asetteella sointi ei Fransmanin mielestä ollut yhtä korkealaatuinen. Kaikki oppilaat eivät kuitenkaan pystyneet einsetzen-asetteella saavuttamaan kolmen ja puolen oktaavin äänialan hallintaa. Huulilihaksiston rakenne oli tässä ratkaiseva tekijä. Mikäli einsetzen-asete ei kohtuullisen ajan kuluessa kehittynyt toimivaksi myös ylärekisterissä, hän muutti sen ansetzen-tyyppiseksi.



Einsetzen-asete



Ansetzen-asete

Mahdollisesti vähän sisäänkin voi laittaa alussa koska silloin saa paremmin äänen [...]. Niin pääsee paremmin alkuun. Ja sitte saa soittaa niin [ja] jos ei sitte tule, niin se on muutettava ajoissa.¹²⁹

Toisaalta Fransman oli huomannut, että ansetzen-asete toimi parhaiten oppilailla, joilla oli ohuet huulet:

[Se] oli vaikeaa, mutta minä opin jo silloin, että semmoisilla erittäin paksuilla huulilla ei ollut hyvä, vaan ne piti olla ohuet ja sillä tavalla oppilaalle kun annettiin soitin niin koetin aina saada semmoisia oppilaita joilla oli ohuet huulet [...].¹³⁰

Joskus Fransman korjasi myös pitkällä olevien oppilaiden huuliasetteita, jos heillä ilmeni vaikeuksia rekisterien äärialueilla tai niiden välisissä siirtymissä. Yleensä muutokset ovat oppilaille vaivalloisia, ja ne vaativat kärsivällisyyttä. Opettajalta huuliasetteen muuttaminen vaatii omakohtaista kokemusta, tarkkuutta ja pitkäjänteisyyttä. Tämän vuoksi vain harvat käyrätorvensoiton opettajat ryhtyvät muuttamaan oppilaidensa asetteita. Fransmanin kohdalla asetteiden kokeilu ja muuttaminen perustui alunperin ilmeisesti siihen, että hänen oli koulutettava ammattilaisia orkestereihin, joissa oli jatkuva pula käyrätorvensoittajista. Siksi oli etsittävä erilaisia keinoja, joilla oppilaiden asetteet saatiin toimiviksi. Useimmiten Fransman onnistuikin näin parantamaan pysyvästi oppilaan edellytyksiä kehittää soittotaitojaan.¹³¹ Myöhemmin hän pystyi kokemuksensa perusteella näkemään hämmästyttävän tarkasti, millaisia muutoksia asetteeseen piti tehdä soinnin parantamiseksi tai äänialan laajentamiseksi:

Jos huulet ovat vahvat, niin niistä saa kehitettyä, muuttamalla huulien asentoa [...]. Jos menee huulet väärinpäin, niin tulee sellainen tilanne, että täytyy alkaa ihan kokonaan uudestaan ja rakentaa uudestaan koko ansatsi. Sillä sen sitten saa kuntoon. [...] Kyllä monta kertaa joutuu tekemään semmoisia.¹³²

Muutoksen suoritettuaan Fransman kontrolloi uuden asetteen toimivuutta huolellisesti. Oppilas saattoi joutua tulemaan tunnille jopa useamman kerran viikossa, jotta suukappale pysyisi tarkalleen uudella paikallaan. Aina tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista, jos oppilas esimerkiksi työskenteli orkesterissa toisella paikkakunnalla. Turun kaupunginorkesterissa soittanut Olavi Vikman muisteli, kuinka Fransman lähetti hänelle ohjeita asetteen korjaamiseksi erään kollegan välityksellä:

Ollessani hiukan kriisissä ansatsini takia sain häneltä etäisapua. Eräs kollega, oboisti, kertoi Franille mitä vaikeuksia minulla oli ja hän käski vähentää alahuulta suukappaleesta ja asia tuli paremmaksi.¹³³

Tärkeimpänä apuna uuden huuliasetteen rakentamisessa Fransman käytti itse kehittämäänsä harjoitusta, jossa kahden sävelen välillä tapahtuvan, hitaasti liukuvan legaton avulla lisättiin huulten joustavuutta. (Harjoituksesta tarkemmin kohdassa ”Legato”.) Muita harjoituksia, jotka palvelivat huulitekniikan systemaattista rakentamista, olivat Stieglerin *Luonnontorvikoulu* sekä Schantlin käytörvikoulun toisen osan asteikot.

Äänenmuodostus

Pyrkimys laadukkaaseen äänenmuodostukseen oli yksi Fransmanin opetuksen peruspilareista. Äänenmuodostuksen ihanne perustui wienintorveen, ja Fransman pyrki ”istuttamaan” sen oppilailleen kahdella tavalla: valitsemalla heille kartionmuotoisen wieniläismallisen suukappaleen ja opettamalla heitä soittamaan aluksi pelkästään kaksoistorven F-putkistolla.

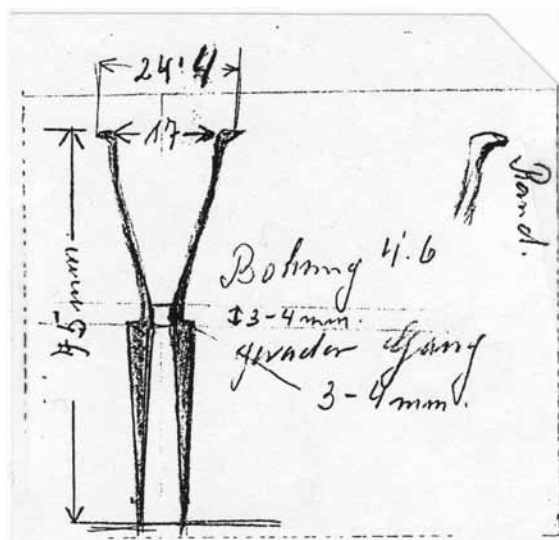
Se oli se tulevaisuuden hahmottelu. Saada omaan ja oppilaiden soittoon wieniläisen torven ääni-ihanne. Mutta kyllä se sillä tavalla on, että torvissa on niin suuri ero, että vaikea [on] saada. Se on kuitenkin onnistunut, kun oppilaat soittavat niin paljon F-torvella.¹³⁴

Puhalluksen ja huulitekniikan kehittämässä Fransman piti välttämättömänä, että oppilas ensin ”ehdottomasti pätevästi pystyy soittamaan ja hallitsemaan F-torvea”.¹³⁵ Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että koko kromatiikka opeteltiin ensin F-putkistolla pienestä oktaavista kaksiviivaiseen oktaaviin niin pitkälle kuin mahdollista.¹³⁶ Näin soitettiin noin vuoden ajan, ja vasta sen jälkeen tutustuttiin lyhyemmän B-torven putkiston sormituksiin.¹³⁷ Näin oppilas ehti tottua sekä F-vireisen torven sointiin että sen vaatimaan vahvaan puhallustapaan. B-putkistoa käytettiin periaatteessa vain ylemmän rekisterin alueella *gis1*:stä ylöspäin sekä pienessä oktaavissa välillä *cis–f*. Näiden väliin sijoittuva keskirekisteri (*fis–g1*) oli aina soitettava F-torvella, mikäli kyseessä ei ollut sormiteknisesti erityisen hankala sävelkulku, jolloin äänenlaadusta jouduttiin tinkimään.¹³⁸

Fransman soitti itse 1930-luvulla samanlaisella suukappaleella kuin hänen wieniläinen opettajansa Karl Stiegler. Wieniläisiä suukappaleita tilasivat Stieglerin välityksellä myös useat Fransmanin kollegat.¹³⁹ Tässä suukappaleessa kuppiosa on jyrkän kartiomainen ja reunat suhteellisen kapeat. Myöhemmin Fransman hankki oppilailleen amerikkalaisia Giardinelli-merkkinäisiä suukappaleita, joissa oli samanlainen rakenne. Hänen mielestään vain wieniläinen malli mahdollisti laadukkaan äänenoton ja wieniläisklassisessa musiikissa tarvittavan sirouden:

Sen täytyy olla kartio... [...] muuten tulee semmoinen päksähtävä ääni. [...] Ei missään tapauksessa saa olla [pyöreä kupin muoto] vaan sen pitää olla justiin suora. [...] Se on sitten eri asia, jos joku jossakin tekee sen syvemmäks tai pienemmäks [...]. Ollu niin paljon kokemusta siitä, koska meillä ei ole ollu mestaria joka olis pystynyt niitä [kapeareunaisia suukappaleita] rakentaan. [...] Me ollaan yritetty sitä [leveäreunaista] mutta kun on huomattu sen, että oppilas pääsee aika pitkälle siihen mutta sitten tulee seinä vastaan. [...] Mozartin konsertoissa joissa on vähän semmosta kepeyttä nii se ei enää mene sillä paksureunasella.¹⁴⁰

Vaikka sointi-ihanne tuli wienintorvesta, Fransman ei missään vaiheessa pitänyt realistisena tuon perinteisen soittimen tuomista Suomeen. Hän oli Wienissä todennut sen soittotekniikkaan liittyvät vaikeudet ja ymmärsi myös, että suomalaisen koulutuksen lähtökohdat ja olosuhteet olivat erilaiset. Siksi kaksoiskäyrätorvi oli hänelle itselleenkin ainoa vaihtoehto. Persoonallista näkemystä ja pedagogista lahjakkuutta sen sijaan osoittaa, että Fransmanin pystyi kehittämään metodeja, joilla wieniläisiä ihanteita voitiin lähestyä kaksoistorvella.



Wieniläinen suukappale (Robert Engel).¹⁴¹

Omaksuin kaiken sen kauneuden, joka oli wieniläisen F-torven soinnissa. Soitin itse kaksoistorvella, mutta pyrin olemaan F-torvensoittaja, joka käyttää B-torvea vain apuvälineenä.¹⁴²

Kaksoiskäyrätorven B-putkiston käyttäminen ainoastaan apuvälineenä tarkoitti sitä, että soittimen luonteenomaisimmalla ja melodisimmalla äänialalla, keskirekisterissä, käytettiin pääsääntöisesti F-putkistoa sen täyteläisen soinnin vuoksi. B-putkistoa käytettiin vain ylärekisterissä, missä soitin-tiero ei ollut yhtä suuri:

Kyllä sen huomaa maallikkokin, [että] kun soittaa F-torvella, niin siinä on niin paljon kauniimpi ääni. [B-torvella] se on semmoinen kummallinen näissä tuplatorvissa, siihen tulee semmoinen alttorven sävy, semmoinen raaka, kun taas tämä F-torvi pysyy pyöreänä, pehmoisena.¹⁴³

Koska B-torvella sointi muuttui helposti latteaksi, F-putkistolla oli soitettava niin paljon kuin mahdollista.¹⁴⁴ Pitimmällä olevien oppilaiden kohdalla Fransman ei tässä asiassa kuitenkaan ollut ehdoton, vaan he saivat halutessaan käyttää myös B-putkistoa.¹⁴⁵ Kuitenkin suurin osa oppilaista sovelsi kaksoistorven käytössä edellämainittua periaatetta.

Erikoinen piire Fransmanin opetuksessa oli, ettei hän itse soittanut oppilailleen malliksi juuri koskaan. Tämäkin esimerkki tuli ilmeisesti Stiegleriltä, jolla ei erinomaisesta soittokunnostaan huolimatta ollut tapana tunneilla näyttää oppilailleen mallia. Vain opettajauransa alkuaikoina Fransman soitti duettoja, trioja ja kvartettoja yhdessä Armeijan soitto-oppilaiden kanssa.¹⁴⁶ 1960-luvulle asti Fransmanin oppilaat kuuluivat kuitenkin hänen esityksiään kaupunginorkesterin konserteissa tai radioissa. Antero Kasperin mukaan Fransman ei pitänyt siitä, että opettaja näytti jatkuvasti oppilaalle mallia tunneilla:

Hän ei koskaan soittanut itse tunnilla, aina ei ollut torvi mukanaan. Ihan alussa hän näytti, mutta ei koskaan myöhemmin. Hän sanoikin, ettei ole hyvä että opettaja soittaa, periaate oli että oppilas soittaa. Joskus harvoin hän otti torven kaapista.¹⁴⁷

Fransman valvoi laadukasta äänenmuodostusta melodisen etydi- ja prima vista -ohjelmiston avulla. Hän ei koskaan luopunut wieniläisen F-torven sointi-ihanteesta, vaikka myöhemmin sallikin oppilaidensa ottavan vaikutteita muista koulukunnista. Yleensä kaikki Fransmanin oppilaat tiesivät hänen sointi-ihanteensa alkuperän.¹⁴⁸ 1930-luvulla Fransman ei tosin vielä puhunut suoraan oppilailleen wieniläisestä soinnista, mutta 1940-luvulta lähtien hänen tunnustautumisensa wieniläisen koulun ihailijaksi tiedettiin jo yleisesti.¹⁴⁹ Timo Ronkainen muisti jo ensimmäisillä oppitunneillaan kuulleen Karl Stieglerin nimen.¹⁵⁰ Nekin Fransmanin oppilaat, jotka aloittivat opiskelun 1970-luvulla, eivätkä enää voineet kuulla hänen soittavan, omaksuivat F-torven sointi-ihanteen hänen opetuksensa kautta:

Frani opettaa meitä soittamaan wieniläisen käyrätorvensoitoperinteen mukaisesti. Hän on kertonut meille wienintorven kauniista äänestä, joka juontaa juurensa F-luonnontorvesta. [...] F-torven soinnin säilyttäminen soitossa on ehdottoman tärkeää. Tähän liittyen olemme harjoitelleet paljon saavuttaaksemme luonnontorvelle ominaisen legato soittotaidon.¹⁵¹

Vuoden 1975 jälkeen Suomeen alkoi saapua erilaisten kurssien ja seminaarien yhteydessä ulkomaisia käyrätorvensoiton opettajia.¹⁵² Näiden vierailujen myötä suomalainen käyrätorvensoitto alkoi saada uusia vaikutteita eri koulukunnista kuten Venäjältä ja Englannista. Wieniläistä ihannetta tavoitteleva tummahko pehmeä sointi alkoi saada kirkkaampaa sävytystä. Opettajanuransa loppuun asti Fransman oli kuitenkin sitä mieltä, että suomalaisten orkesterien käyrätorviryhmässä pitäisi säilyttää wieniläistyyppinen sointi:

[Ei] minusta tarvitse mihinkään tyyliin [muuttaa] [...] Yleensä se että pitäisi se ääni saada pysymään semmoisena, ettei soiteta B-torvella vaan koetettaisiin se keskirekisteri soittaa aina F-torvella, niin silloin se pysyy se wieniläis- [tyyppinen] ääni. Eihän meillä ole wieniläinen ääni muuten, mutta [...] ainakin keskirekisteri, koetetaan matkia niitä.¹⁵³

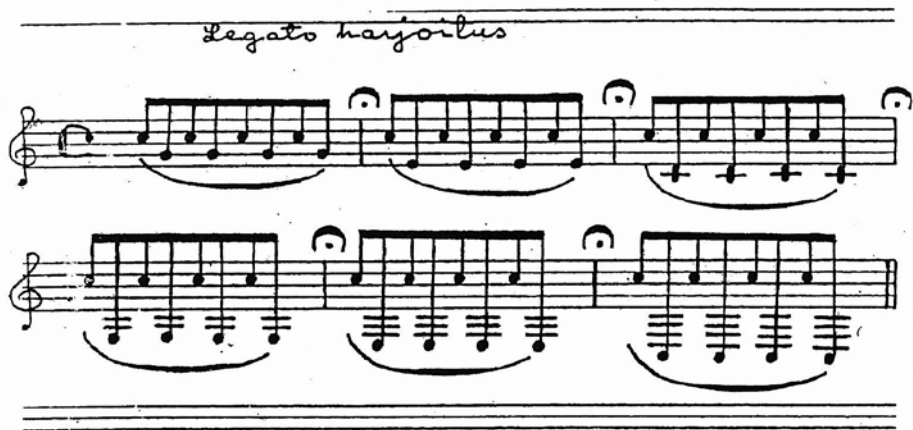
Legato

Äänenmuodostukseen liittyi oleellisena osana linjakas ja pyöreä legatosoitto. Se oli wienintorven soinnin lisäksi Fransmanin mukaan wieniläisen koulun ”pääasia”. Se oli myös Brahmsin, Brucknerin ja Mahlerin käyrätorvisoolojen perusta.¹⁵⁴ Fransman piti legatoa käyrätorven luonteenomaisimpana ja kauneimpana ominaisuutena.¹⁵⁵ Suomen käyrätorviklubin vuonna 1975 julkaisemassa antologiassa *Käyrätorvi* (jonka toimittamiseen Fransman osallistui) on kuvattu seikkaperäisesti legatosoiton periaatteita ja käytännön harjoituksia. Tässä muutamia otteita kirjasta:

On [...] kiistaton tosiasia, että legato on käyrätorven luonteenomaisimpia ominaisuuksia. Romantikot Schumannista varhaiseen Schönbergiin käyttivät käyrätorven legato-ominaisuuksia runsain mitoin hyväkseen. Eritoten Brahmsin käyrätorvisuuksia on vaikea kuvitella ilman haikeanromanttista, joskus heroista legatoa. [...] Hyvä legato on parhaimmillaan sangen monivaiheinen ja mutkikas tapahtumasarja. Sen onnistumiseksi on koko kehon eri osien toimittava yhteistyössä, mikä on mahdollista vasta pitkän ja uteran harjoittelun kautta.¹⁵⁶

Niin sanotun vanhan legatoperinteen vaalimiseksi Fransman kehitti noin 1940-luvun puolivälissä hitaaseen liukuun perustuvan harjoituksen, jota oppilaan tuli harjoitella päivittäin F-torvella.¹⁵⁷ Tämä harjoitus suoritettiin päivän ensimmäisenä ”lämmittelynä”, ja siinä sävelet pyrittiin sitomaan toisiinsa joustavan, katkeamattoman liu’un avulla.

Wienintorvella pyöreä legato oli soittimen venttiilirakenteesta johtuen helposti toteutettavissa. Fransmanin kehittämän liukuharjoituksen avulla sävelten välinen joustava siirtymä oli mahdollista



Fransmanin kehittämä huulten joustavuutta lisäävä legatoharjoitus.

oppia suorittamaan myös kaksoiskäyrätorvella. Harjoituksen avulla varmistettiin huuli- ja puhallustekniikan hallinta ja yhtäaikainen toimivuus keskittymällä tarkasti siirtymän ajoitukseen. Ylöspäisen legaton oikeaoppista suorittamista on kuvattu vaiheittain Käyrätorvi-kirjan luvussa ”Legato”:

[Ylöspäisessä legatossa] perusajatuksena on, että nousu [sävel] B:hen tulee valmistaa [sävel] A:n aikana. Täsmällistä ajoitusta on vaikea määritellä. Nyrkkisääntönä voi pitää ’hengityscrescendon’ aloittamista A:n viimeisen neljänneksen tai kolmanneksen aikana. [...] Hengityscrescendon alettua tulee ansatsin osallistua sävelen vaihtoon vain vähän ennen B:tä. [...] On muistettava, että siirtyminen A:sta B:hen on jo alkanut venttiilejä liikuttaessa. Huulten tulee värähdellä jatkuvasti koko legaton ajan.¹⁵⁸

Tekstin perusteellisuus osoittaa, että joustavaa legatotekniikkaa pidettiin 1970-luvulla myös yhtenä suomalaisen käyrätorvensoiton ”pääasioista”. Pertti Hynninen, joka opiskeli Fransmanin johdolla 1950-luvun loppupuolella, kertoi kuinka hän käytännössä opeteli legaton soittamista:

Legato opeteltiin soittamaan siten, että aluksi se oli pikemminkin glissando, jossa ylempänä tai alempana olevaan säveleen edettiin liukumalla kaikkien väliäänten kautta. Kun liukuminen hallittiin, sitä nopeutettiin, jolloin saatiin aikaan pyöreä ja ilmeikäs legato.¹⁵⁹

Lähes sanasta sanaan samansisältöinen kohta löytyy edellä mainitusta kirjasta. Tästä voi päätellä Fransmanin olevan vastuussa tekstistä. Siinä painotetaan myös ”ihanteellisen” legaton kokonaisvaltaista merkitystä käyrätorvensoitolle:

Harjoitellessa tulee legato suorittaa erittäin hitaasti, glissandon tapaan niin, että kaikki väliäännet kuuluvat. [...] Lämmittelyharjoituksessa suoritettavaa glissando-legatoa ei tietenkään saa käyttää muussa yhteydessä niin hitaasti. Soittajan tulee pyrkiä tyyliänsä ja taitonsa kehittyessä löytämään ihanteellinen legato. Kun hän on sen löytänyt, hän on saavuttanut yhden merkittävimmistä tavoitteista, joita käyrätorvensoittaja itselleen voi asettaa.¹⁶⁰

Käyrätorven äänenmuodostusta ja legatoa on tutkittu myös tieteellisesti. Wienin musiikkiyliopiston yhteydessä toimiva Institut für Wiener Klangstil on ollut näiden tutkimusten edelläkävijä. Insti-

tuutin tutkijat Gregor Widholm ja Gerald Sonneck vertailivat 1980-luvulla wienintorven ja kaksoiskäyrätorven ominaisuuksia ja niiden vaikutuksia esittämiseen. Tutkimuksen tulokset on esitelty julkaisussa *Wiener Horn versus Doppelhorn* (1985–1987). Niiden mukaan käyrätorvensoittajan sointiin vaikuttavat soittimien akustisten ominaisuuksien ohella muusikon fysiologiset ominaisuudet sekä hänen ihannesoinnista muodostamansa mielikuvat. Jälkimmäistä tutkijat nimittävät ”inhimilliseksi tekijäksi”. Pyrkinessään toteuttamaan oman ihannesointinsa muusikko kykenee Widholmin ja Sonneckin mukaan ”naamioimaan” soittimensa akustisia reaktioita ja vaikuttamaan tällä tavoin soivaan lopputulokseen.¹⁶¹ Naamiointia esiintyy myös legatoissa, joiden pituuteen ja laatuun vaikuttaa soittajan ”yksilöllisesti vaihteleva kyky käyttää kerran oppimiaan, automaattisesti toimivia psyskomotorisia menetelmiä”.¹⁶²

Fransmanin tapa vaatia oppilailtaan legaton harjoittamista päivittäin erillisellä harjoituksella sekä kontrolloida jatkuvasti sen oikeaoppista suorittamista oli se metodi, jonka avulla hän kehitti kaksoistorvella automaattisesti toimivan joustavan legaton.¹⁶³ Opiskelijalta legaton oppiminen vaati vuosia kestävää harjoittelua, Fransmanilta puolestaan suorituksen jatkuvaa valvomista etydeissä, soolorepertoarissa ja orkesteriosuoksissa. Linjakas legatosoitto oli vaatimuksena erityisesti wieniläisklassisessa ja romanttisessa käyrätorvikirjallisuudessa, missä espressivon käsite tuli Fransmanin oppilaille jo varhain tutuksi.

Espressivo-soittotyyl

Espressivoa käytetään yleisesti kuvaamaan musiikin tunteikasta ilmaisua. Se on ihanteellisen äänenmuodostuksen, fraseerauksen, artikuloinnin ja hienovireisen dynamiikan käytön ohella wieniläisen puhallintyylin tärkeimpiä tuntomerkkejä.¹⁶⁴ Fransmanin käsitys espressivosta oli seuraava:

Se on eräs sanonta eläytymisestä... ettei nuotteja soiteta vain kylmästi samalla lailla, vaan tulee sisäinen jännitys, kasvaa välillä. [...] Crescendoakin tulee tämmöisessä espressivossa, mutta sisäisesti. [...] Että jo pienissä fraaseissa tulee sisäisiä crescendoja ja diminuendoja. Tämä on sitä espressivoa. Ja sitten espressivoon sisältyy vielä se että yrittää saada ääntä kauniimmaksi.¹⁶⁵

Espressivo-soittotyyl vaati siis soivaa linjaa sekä musiikillisten aiheiden huolellista ja ilmeikästä muotoilua. Esimerkiksi Mozartin konserttojen melodisissa jaksoissa iskuttomalla tahtiosalla esiintyvät kahdeksasosanuotit tuli tämän periaatteen mukaan venyttää ilman tempon hidastumista mahdollisimman pitkiksi. Niiden tuli soida ”täysarvoisena että tuli täyttä musiikkia”.¹⁶⁶ Tämän soittotavan Fransman oli oppinut Stiegleriltä ja hän korosti sitä johdonmukaisesti kaikessa melodisessa musiikissa. Myös transponointi- ja muissa etydeissä oppilaan oli pyrittävä ”tunteikkaaseen” soittotapaan. Espressivon korostaminen liittyi Fransmanin opetukseen alusta lähtien. Tämän on vahvistanut Kalle Katrama, joka oli hänen ensimmäisiä oppilaitaan:

Fraseeraus oli hyvin tärkeä opetuksessa. Vaikka oli kuinka pieni pätkä, niin Holger sanoi aina jotakin. Siihen piti saada se henki.¹⁶⁷

Myös Timo Ronkainen muisti Fransmanin kiinnittäneen alusta pitäen huomiota musiikin huolelliseen muotoiluun jopa yksinkertaisimmissa harjoituksissa:

No kyllä [hän] fraseeraukseen esimerkiksi kiinnitti alusta lähtien huomiota. Yksinkertaisimmista harjoituksista lähtien linjajakaaseen soittoon ja musiikin fraaseihin ja tämmöisiin kiinnitti huomiota. [...] etydeissä erittäin tarkasti, se tapa kuinka etydi soitetaan. Ja konsertoissa sitten anto enemmän vapautta. Minusta tuntuu että hänen [...] periaatteensa oli, että se [...] soittotyyl tuodaan jo siellä etydeissä. Kuinka fraseerataan, kuinka soitetaan.¹⁶⁸

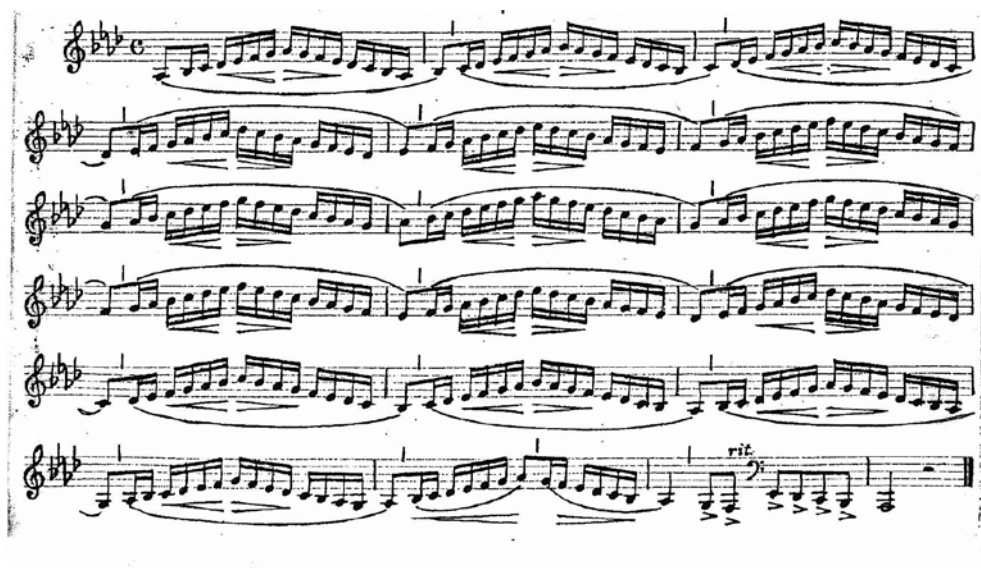
Eräs musiikilliseen ilmaisuun liittyvä esitysmerkintä, johon Fransman kiinnitti erityistä huomiota, oli sforzato. Hän erotti tuon käyrätorvella ”mitä kauneimman tehokeinon”¹⁶⁹ erilaisista aksenteista sekä fortepianosta ja vaati sen suoritettavaksi pehmeällä alukkeella. Nopealla, vatsalihasten tuella suoritettulla puhalluksella sforzato poikkeaa sekä teholtaan että vaikutukseltaan muista korostuksista, sillä se voidaan soittaa myös hiljaa ja pehmeästi. Pehmeäalukkeinen, musiikin yleisdynamiikkaan mukautettu sforzato kuului Fransmanin mukaan oleellisena tehokeinona Mozartin, Beethovenin ja Schumannin sooloteoksiin sekä klassisen ja romantiikan ajan orkesterimusiikkiin. Hän myös pahoitteli sitä, että monet kapellimestarit näyttivät unohtaneen sforzaton alkuperäisen merkityksen ja tulkitsivat sitä monasti suorastaan väärin:

Esimerkiksi Sibeliuksen Finlandia on mennyt pilalle, kun alun sforzato soitetaan räjähtäen, se on erittäin kaunis oikein soitettuna.¹⁷⁰

Tekniikkaharjoitukset

Luistava sormi- ja kielitekniikka olivat Fransmanin mielestä ammattimaisen käyrätorvensoitotaidon ehdoton edellytys.¹⁷¹ Syy siihen, että hän halusi oppilaidensa soittavan legatoharjoituksen lisäksi myös tekniikkaharjoituksia jokaisella oppitunnilla, löytyi hänen omista opiskeluaikaisista kokemuksistaan. Stieglerin luona Wienissä hän joutui itse työskentelemään ankarasti puutteellisen tekniikkansa parantamiseksi. Tärkeimmät sormi- ja kielitekniikkaa kehittävät harjoitukset olivat Stiegleriltä saadut Josef Schantlin käyrätorvikoulun toisen osan asteikot. Näitä koko äänialan kattavia asteikkoja oppilaan oli harjoiteltava päivittäin mahdollisimman nopeasti, mutta ehdottomassa tempossa. Joka viikko harjoiteltiin eri duuriasteikko sekä legatossa että kielittäen. Asteikon osaamisen Fransman kontrolloi joka oppitunnin alussa.

Opintojen alkuvaiheessa asteikkoja soitettiin hitaammin ja suppeammalla äänialalla mutta vähitellen nopeutta lisättiin ja äänialaa laajennettiin. Pyrkimyksenä oli, että oppilas 4–5 vuotta säännöllisesti harjoiteltuaan pystyi soittamaan asteikot kaksoiskielityksellä ”semmoinen vauhti päällä että se on niinkuin Singerin ompelukoneella”.¹⁷² Asteikkosoitossa käytettiin sekä F- että B-putkistoja siten, että B-torven alue oli gis1:stä ylöspäin sekä pienessä oktaavissa välillä cis-f. Keskirekisteri



Asteikkoharjoitus Josef Schantlin käyrätorvikoulun toisesta osasta.

välillä fis–g1 soitettiin F-torvella ja ylimmässä rekisterissä sovellettiin B-torven apusormituksia siten, että sormitusyhdistelmät olivat mahdollisimman yksinkertaisia. Näin sormien motoriikka kehittyi asteikoissa automaattiseksi, ja oppilaan tekniset valmiudet riittivät vaikeimpienkin konserttojen esittämiseen. Jopa opintojensa loppuvaiheessa olevien oppilaidensa tekniikkaa Fransman kontrolloi ajoittain Schantlin asteikkojen avulla. Asteikkosoiton lisäksi soiton tekniikan kehittymistä edistivät etydit, joita Fransmanin oppilailla oli aina runsaasti läksynä.

Prima vista -soitto

Prima vista -soitto ei yleensä kuulu soitonopetuksen yhteyteen. 1940- ja 1950-luvuilla sitä opiskeltiin Sibelius-Akatemiassa erillisenä oppiaineena, joka ilmeisesti oli tarkoitettu pianisteille ja kapellimestarioppilaille.¹⁷³ Fransman oli kuitenkin sitä mieltä, että prima vista -harjoittelu oli välttämätöntä orkesterisoittajille nuotinluvun kehittämiseksi ja ohjelmistotuntemuksen lisäämiseksi. Prima vista -soiton hyödyllisyyden hän oli kokenut omakohtaisesti sekä Wienissä Stieglerin oppitunneilla että Melartinin johtamissa orkesteriharjoituksissa Helsingin Konservatoriossa.

Wienistä palattuaan Fransman liitti heti prima vista -soiton opetuksensa osaksi. Hän antoi oppilailleen säännöllisesti tunnin lopussa yhden tai useamman tehtävän soitettavaksi suoraan nuoteista. Näitä harjoituksia hän säesti itse pianolla. Tarkoituksena oli, että tehtävä soitettiin keskeytyksettä loppuun annetussa tempossa virheistä välittämättä. Koska prima vista -harjoitukset olivat melodisia ja niihin liittyi piano-osuus, ne olivat oppilaille mieluisaa soitettavaa:

Fransman soitti pianoa, aina oli sooloja prima vistana, se oli opetusta myös. Joskus oikein harmitti jos sitä ei otettu. Se oli kuin Manulle illallinen. Joka kerta lähes oli tätä prima vistaa.¹⁷⁴

Prima vista -luvun kehittämiseen Fransman käytti pääasiassa Marco Bordognin *Vokaliiseja*, jotka hän oli kirjoittanut käyrätorven äänialalle sopiviksi. Koska vokaliisit ovat alunperin laulusävellyksiä, niihin sisältyi myös tärkeä *espressivo*-elementti. Harjoitusten vaikeutta ja mielenkiintoisuutta lisäsi se, että jokaisessa oli eri transponointimerkintä. Tunnin lopussa soitettavasta prima vista -tehtävästä muodostuikin oppilaalle jännittävä ”selviytymistesti”, jossa nuotit oli osattava transponoida oikein, melodian ja rytmien oli pysyttävä annetussa tempossa, minkä lisäksi oli huomioitava dynamiikan ja agogiikan muutokset sekä mahdolliset tauot ja fermaatit. Luonnollisesti myös sävelpuhtautta oli tarkkailtava suhteessa piano-osuuteen. Kaikkia näitä taitoja vaadittiin tulevilta orkesterimusiikoilta. Fransmanin mielestä prima vista -soiton olisi pitänyt kuulua vakituisesti myös kaikkien oppilasorkesterien harjoitusohjelmaan.¹⁷⁵ Itse hän noudatti tätä periaatetta johtaessaan Sibelius-Akatemian puhallinorkesteria vuosina 1966–1973.

Transponointi

Orkesterikäyrätorvensoittajalle välttämätön transponointitaito oli saavutettavissa vain ahkeralla työllä. Transponoiminen helpompiin sävellajeihin aloitettiin heti, kun oppilas oli oppinut saamaan ”jonkinlaisen äänen torvesta”.¹⁷⁶ Etydejä soitettiin tunneilla siis säännöllisesti sekä alkuperäissä sävellajeissa että transponoiden. Transponoinnin avulla harjoitteluun käytetty aika moninkertaistui, kun samat etydit soitettiin moneen kertaan eri sävellajeissa. Erityisesti transponointiin tarkoitettuja kouluja olivat Oscar Franzin käyrätorvikoulu, Josef Schantlin käyrätorvikoulun IV osa sekä Ernst Paulin käyrätorvikoulun IV osa.¹⁷⁷ Niissä oppilas harjoitteli lukemaan C-duuriin kirjoitetut harjoitukset ensin alaspäin B-duurissa, F-duurissa, A-duurissa, G-duurissa, As-duurissa, H-duurissa ja Fis-duurissa sekä sen jälkeen ylöspäin D-duurissa, Es-duurissa, E-duurissa ja Cis-duurissa.¹⁷⁸

Helsingin kaupunginorkesterissa 1930-luvulla toiminut itävaltalainen Ernst Paul laati neliosaisen systemaattisen käyrätorvikoulunsa vuonna 1947. Fransman käytti erityisesti sen neljättä osaa,

joka koostui haastavista transponointietydeistä. Hän oli sitä mieltä, että jos oppilas opiskeli sen kokonaan, hän hallitsi transponoimisen paremmin kuin käyrätorvensoittajan ammatissa ylipäättään oli tarpeellista.¹⁷⁹ Transponointiharjoituksissa Fransmanilla ei ollut tapana kiinnittää yhtä tarkasti huomiota dynaamisiin tai agogisiin esitysmerkintöihin kuin soolo-ohjelmistossa. Riitti, että oppilas osasi lukea nuotit oikein, ja että soitto oli sujuvaa. Transponoiminen oli osa käytännöllisten soittovalmiuksien kehittämistä, jossa Fransman sovelsi samaa periaatetta kuin muissakin etydeissä eli ”paljon läksyjä lyhyessä ajassa”.¹⁸⁰

Soolo-ohjelmisto

Kun oppilas siirtyi opiskelemaan käyrätorvikonserttoja ja muita sooloteoksia, uskollisuus nuottikuvalle ja tyyliin oli hyvin tärkeää. Teoksia harjoiteltiin, kunnes ne hallittiin mahdollisimman hyvin sekä teknisesti että musiikillisesti. Konsertot opeteltiin osa kerrallaan, ja sen jälkeen ne oli soitettava ulkoa:

[...] kun yksi osa oli saatu noin suht hyvään kuntoon niin sit hän sano että 'no seuraavaksi tunniksi sinä soitat tämän osan ulkoa' [...]. Sitte päästiin siihen että kaikki osat oli käyty ulkoa, niin sit seuraavaksi vielä että 'seuraavan kerran koko konsertto ulkoa'. Tällä lailla [hän] sai ihmiset harjoittelemaan. [...] Näin jälkeenpäin ajattelee, että hän osasi niin hienosti motivoida sitä lisäharjoitusta. [...] Ehkä [sitä] olis ajatellut: juu, mähän osaan tämän, en mä viitti enää. Mut kun vaatimus tuli, et sun täytyy se osata seuraavaks kertaa (tai sitte seuraavaks) ulkoa, niin ihminen taas harjoitteli [...] innolla, että sai sen täytettyä.¹⁸¹

Kaikki tärkeimmät sooloteokset opeteltiin ulkoa esiintymistä varten, ja sitä varten niitä harjoiteltiin myös pianistin kanssa erillisillä säestystunnilla. Näin oppilas joutui työskentelemään laajamuotoisten teosten parissa pitkään ja huolellisesti. Soolorepertoarissa keskeisellä sijalla olivat Mozartin konsertot, joista kaksiosainen D-duurikonsertto nro 1 tuli tutuksi kaikille I-kurssin tasolle yltäneille oppilaille. Se esitettiin lähes poikkeuksetta myös kurssitutkinnossa. Mozartin konsertoissa ja muissa sooloteoksissa Fransman pyrki noudattamaan fraseerauksen ja tyylin suhteen uskollisesti Stieglerriltä saamia ohjeita, sillä hän piti tätä aidon wieniläisen Mozart-perinteen jatkajana.¹⁸² Vaikka oppilaan tekniset taidot eivät vielä I-kurssin tasolla riittäneet siihen, että hän olisi pystynyt täysin keskittymään musiikin tulkintaan, Fransman pyrki antamaan hänelle käsityksen musiikin tyylistä ja luonteesta. Seuraava sitaatti on omasta kirjeestäni Olavi Lähtenmäelle vuodelta 1986:

Kun jälkeenpäin muistelen professorin opetustapaa alkavalle soittajalle, huomaan kuinka hän jo alusta lähtien osasi johdattaa oppilaan tuntemaan erilaisia musiikin tyyliä. Mozart oli tietenkin kaikkein tärkein [...]. Frani tiesi ettei I kurssitutkintoon valmistautuva oppilas voinut esittää mitään kypsää Mozart-tulkintaa, mutta hän opetti kunnioittamaan tätä musiikkia ja yritimme soittaa sitä niin laulavasti ja siroasti kuin ansaitsi antoi myöten.¹⁸³

II-kurssia valmistelevat oppilaat soittivat wieniläisklassisesta soolo-ohjelmistosta ainakin kaksi Mozartin konserttoa sekä Beethovenin käyrätorvisonaatin op. 17. Richard Straussin käyrätorvikonsertot kuuluivat sen sijaan III-kurssiin. Näiden teosten kohdalla on huomattava yhteys, joka niillä on wieniläiseen käyrätorvikouluun ja Fransmanin opettajiin Karl Stieglerein ja Gottfried von Freibergiin. Stiegler oli esittänyt konserton nro 1 säveltäjän johdolla vuonna 1921 ja Freiberg soitti puolestaan konserton nro 2 kantaesityksen vuonna 1943 säveltäjän läsnäollessa. Molemmat olivat eittämättä saaneet teosten esittämisen ohjeita Straussilta itseltään. Tätä kautta konserttojen autenttinen esittämisperinne siirtyi Fransmanille.

Fransmanilla oli tapana suosittella pitemmälle ehtineille oppilailleen lisäopintoja Wienissä. Gottfried von Freibergin luona kävivät jonkin aikaa opiskelemissa Mikko Hynninen ja Veikko Niemi-

nen. Freibergin kuoltua vuonna 1962 suomalaisista käyrätorvensoittajista wieniläiseen kouluun kävivät tutustumassa Josef Veleban johdolla Esko Seppälä, Heino Hänninen, Kari Alanne, Timo Ronkainen, Eino Tuoreniemi ja Leena Heikkilä. Näin wieniläinen esittämisperinne ja omakohtainen kokemus wienintorven soinnista siirtyivät seuraavan orkesterimuusikkosukupolven edustajille.

Fransman piti selvästikin tärkeänä, että Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton tutkintovaihtimukset vastasivat kansainvälistä tasoa. Vaikka harvat hänen oppilaistaan harjoittivat Richard Straussin käyrätorvikonserttoa nro 2 ennen 1970-lukua, hän liitti tämän huippuvaikeana pidetyn konserton III-kurssin vaatimuksiin jo 1960-luvulla. Tässä vaiheessa hän lisäsi ohjelmistoluetteloon myös uudempia sooloteoksia ja sonaatteja.¹⁸⁴ Merkittävä lisä käyrätorven soolo-ohjelmistoon saatiin 1970-luvulla, kun kotimaiset säveltäjät alkoivat kiinnostua käyrätorvesta. III-kurssin ohjelmisto täydentyi tuolloin usealla suomalaisella sooloteoksella.¹⁸⁵ Soolo-ohjelmiston ohella edistyneemmät käyrätorvioppilaat soittivat 1930-luvulta lähtien myös puhallinkamarimusiikkia, pääasiassa wieniläisklassiselta kaudelta.¹⁸⁶

Yhteissoitto

Itävaltalaisen metsästystorviyhdytysten perinteet ovat vaikuttaneet wieniläiseen käyrätorvikouluun on 1800-luvulta lähtien. Tästä syystä Karl Stiegler ja hänen seuraajansa ovat vaalineet yhteisösoiton perinteitä Wienin musiikkiakatemiassa ja -korkeakoulussa. Fransman otti tämän perinteen osaksi omaa opetustaan Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa pitämällä käyrätorvensoiton opiskelijoille oppituntien lisäksi viikoittain kvartetiharjoituksia. Harjoituksissa soitettiin yleensä neljänistä ohjelmistoa vahvistetulla kokoonpanolla siten, että ensimmäisen ja neljännen käyrätorven osuudet kaksinnettiin. Vahvistetussa kvartetissa oppilaat harjaantuivat kuuntelemaan sointujen sävelpuhtautta ja dynamiikkaa sekä mukautumaan sinfoniaorkesterin käyrätorviryhmän työskentelytapaan. Välillä vuoroteltiin eri ”stemmoissa”, jotta totuttiin eri rekisterien soittotapaan. Korkeimmat osuudet olivat raskaimmat ja vaativat solistista otetta, väliäänissä puolestaan opittiin joustavuutta seuraamalla melodiaa. Matalimmat osuudet oli soitettava vahvasti ja vakaasti, sillä siellä olivat sointujen pohjasävelet. Tärkeintä kvartetisoitossa oli kuitenkin oppia soittamaan niin, että oma osuus palveli kokonaisuutta:

Alusta asti meillä soitettiin kvartetia [...] yhdessä hyvin paljon. [Harjoitusten tarkoitus oli] että äänet sopi yhteen ja että [...] jokainen huomaa kuinka äänekkäästi pitää soittaa että se tulee kokonaisuus.¹⁸⁷

Kvartetiohjelmisto vaihteli hartaista neljänistä koraaleista kevyisiin itävaltalaisiin ja saksalaisiin Ländlereihin tai polkkiin. Käyrätorville sävellettyjä laajempia kvartettokokoelmia olivat esimerkiksi Anton Wundererin ja Alfred Diewitzin kokoelmat. Niiden ohella soitettiin luonnollisesti paljon wieniläistä repertoaria, joita Wundererin lisäksi edustivat Schantlin, Stieglerin ja Freibergin sovitukset neljälle tai viidelle käyrätorvelle. Fransmanin omia sovituksia käyrätorviyhdytyelle olivat muun muassa Richard Faltinin *Valssi*, Karl Matysin *Konzertstück* nro 4, C. M. Bellmanin *Fredmanin lauluja* sekä J. S. Bachin Preludi ja Fuuga.¹⁸⁸ 1980-luvulla Fransman teki jo vaskiyhdytysten kohdalla mainitusta Sibeliuksen *Andantino*sta sovituksen kuudelle käyrätorvelle. Sitä hän piti kaikkein parhaimpana sovituksenaan. Muita käyrätorviyhdytyelle tehtyjä sovituksia olivat Sibeliuksen *Förspel-alkusoitto* (6-ääninen) sekä *Elegia* (5-ääninen).¹⁸⁹

Fransman sai myös Helsingin Konservatorion rehtorin, Erkki Melartinin säveltämään käyrätorviyhdytyelle. Kun Melartin oli vuonna 1936 valittanut Fransmanille, ettei käyrätorvensoittoa enää kuullut radiossa yhtä usein kuin ennen, tämä syytti tilanteesta materiaalin vähyyttä ja pyysi samantien Melartinia säveltämään jotakin käyrätorviyhdytyelle. Tuloksena oli *Pieni kvartetto neljälle käyrätorvelle* op. 185. Vahvistettu käyrätorvikvartetti esitti kvartetton säveltäjän syntymäpäivänä radiossa 7.2.1937. Melartin kuunteli lähetyksen sairasuoteellaan, kaksi viikkoa ennen kuolemaansa.¹⁹⁰



Fransman johtaa oppilasyhtyettä Sibeliuksen Akatemiassa.

Yhtyeharjoitusten lisäksi Sibeliuksen Akatemian käyrätorviopiskelijat soittivat laitoksen sinfonia- ja puhallinorkesterissa (jälkimmäisessä vuodesta 1966 alkaen). 1960-luvulle asti Fransman soitti muiden puhallinopettajien tavoin oppilasorkesterissa äänenjohtajana ohjaten samalla oppilaitaan.¹⁹¹ Myöhemmin, kun oppilaiden määrä lisääntyi ja heidän taitonsa kasvoivat, hän ei enää osallistunut harjoituksiin, mutta kävi säännöllisesti seuraamassa niiden sujumista salin puolelta. Samalla hän tarkkaili orkesterinjohtajien työskentelyä. Erään kerran 1970-luvulla sattui niinkin, ettei orkesterin vakituinen kapellimestari ollut paikalla, vaan hän oli määrännyt tilalleen erään oppilaansa. Fransman tuli tapansa mukaan seuraamaan harjoituksia ja nähdessään tilanteen määräsi koko käyrätorviviryhmän poistumaan orkesterista kotiin harjoittelemaan henkilökohtaisia läksyjään. Kun tämä tuli kapellimestariluokan johtajan tietoon, asiasta nousi häly. Fransman ilmoitti kuitenkin oppilaitoksen johdolle, että mikäli hänen oppilaansa eivät saa orkesterisoitossa ammattimaista opetusta, heidän ei tarvitse olla läsnä harjoituksissa. Hänen mielestään käyrätorvensoiton opiskelu vaati muutoinkin niin paljon aikaa, ettei sitä sopinut tuhlata tehostomiin orkesteriharjoituksiin.¹⁹²

Kun Sibeliuksen Akatemian sotilassoitto-osaston kurssit 1940-luvulla muuttuivat kolmivuotisiksi, osaston oppilasmäärä kasvoi niin, että 1950-luvun puolessavälissä heräsi ajatus puhallinorkesterin perustamisesta laitokseen.¹⁹³ Orkesteri perustettiin kuitenkin vasta vuonna 1966. Sen johtajaksi palkattiin Fransman, joka toimi tehtävässä vuoteen 1973 asti.¹⁹⁴ Sibeliuksen Akatemian puhallinorkesterissa soittaneista oppilaista suurin osa oli sotilassoittajia. Orkesteri edusti Fransmanin johtajakaudella niin sanottua sinfonista puhallinorkesteria (Symphonic Band, Concert Band), ja sen vahvuus oli yli 50 soittajaa. Siihen kuuluivat kaikki sinfoniaorkesterin puhaltimet sekä lisäksi baritonitorvia ja saksofoneja. Matalia osuuksia vahvistivat kontrabassot. Orkesterin ohjelmistossa oli muun muassa sinfoniamusiikin ja viihdemusiikin sovituksia. Lisäksi soitettiin suomalaisia ja ulkomaisia puhallinorkesterisävellyksiä. Kansainvälisessä ohjelmistossa amerikkalaisella musiikilla oli tärkeä



Fransmanin Sibelius-Akatemian rehtorin Veikko Helasvuon kukittamana puhallinorkesterinkonsertin jälkeen keväällä 1973.

sija, sillä uudella mantereella puhallinorkestereiden kehitys oli nopeampaa kuin Euroopassa ja siellä myös julkaistiin korkeatasoista ohjelmistoa.

Harjoiteltuaan Fransmanin johdolla yhden lukuvuoden puhallinorkesteri esiintyi keväällä 1967 oppilaskonsertissa esittäen Carl Maria von Weberin ja Gustav Holstin musiikkia. Heikki Aaltoila kirjoitti konsertista arvostelun, jossa hän kiinnitti huomiota puolustusvoimien ja Sibelius-Akatemian yli neljäkymmentä vuotta kestäneeseen yhteistyöhön ja sen merkitykseen suomalaiselle puhallinkoulutukselle:

Aivan erityisen ankeaa kiviä tässä maassa tarponeista olen neljän vuosikymmenen kuluessa oppinut kunnioittavasti arvostamaan niitä nuorukaisia, jotka puolustusvoimien soitto-oppikoulun aluksi vähäosaisista pojista ovat puritaanisen ankarasti työskennellen vihdoin Sibelius-Akatemian opintojen tukemina nousseet sekä selkeiksi herrasmiehiksi että sinfoniaorkesteriemme äärimmäisen vastuullisiksi solisteiksi, sillä pultista riippumatta jokainen puhaltaja ja lyöjä on orkesteriesityksen henkilökohtainen pelastaja tai auttamaton kaataja. Joukossaan toki siviileitäkin tämä koulukunta antoi korkeatasoisen kevätnäytteen.¹⁹⁵

Puhallinorkesteri esitti Fransmanin johdolla 1960- ja 1970-luvuilla muun muassa Söderlindin, Respighin, Jacobin, Mendelssohn-Bartholdyn, Hansonin, Sibeliuksen, Persichettin, Vaughan Williamsin, Meyerbeerin, Soutan, Wagnerin, Gossecin, Sonnisen, Fuhrmannin, Dvorákin, Järnefeltin, Carmichaelin, Straussin ja Jobimin musiikkia. Kuuluipa repertoaariin pari sinfoniaakin: Frank Ericksonin sinfonia nro 2 ja François-Joseph Gossecin ”Sotilassinfonia” F-duuri. Fransman sovelsi näin puhallinorkesterin johtajana samaa periaatetta kuin opetustyössään: yhtye- ja orkesterisoitossa oli tärkeää oppia tuntemaan laajasti repertoaria ja omaksua erilaisia musiikin tyyliä. Fransmanin johtajakaudella Sibelius-Akatemian orkesteri esiintyi muutaman kerran 1970-luvun alussa myös radioissa.¹⁹⁶

5.3 Fransmanin opettajapersoona

Fransman oli karismaattinen persoona, josta välittyi vahva henkilökohtainen säteily. Se näkyi hänen ulkoisessa olemuksessaan, mutta ennen kaikkea se oli eräänlaista sisäistä ryhtiä ja arvokkuutta. Kaikki jotka joutuivat hänen kanssaan tekemisiin, aistivat tämän yleensä nopeasti. Esa-Pekka Salonen kertoi, kuinka Fransman teki häneen jo yksitoistavuotiaana niin voimakkaan vaikutuksen, että hän halusi seurata tätä miestä:

Ensimmäisen kerran kun näin hänet yksitoistavuotiaana siellä alhaalla kellarissa Bulevardilla niin huomasin että tämä mies on erityislaatuinen. Hänestä välittyi jonkinlaista säteilyä jota ei ole kaikissa. Ja on selvää, että tällaista ihmistä seuraa mielellään.¹⁹⁷

Niinku yksitoistavuotiaalle pojalle Holgerhan... oli niinku ihmistä suurempi. [...] sillä oli jo sellainen legendaarinen aura ikäänkuin. Kyl mä olin siitä tietoinen.¹⁹⁸

Fransmanin persoonallisesta säteilystä ja henkisestä voimasta, joka näkyi hänen opettajanroolissaan rehellisyytenä, periksiantamattomuutena, kärsivällisyytenä, lojaaliutena ja auttamisen haluna, kasvoi hänen luontainen auktoriteettinsa. Se herätti Fransmanin oppilaissa halun harjoitella ja suorittaa hyvin annetut tehtävät ilman että hänen yleensä tarvitsi sitä erikseen vaatia. Timo Ronkainen ja Esa-Pekka Salonen olivat molemmat sitä mieltä, että Fransmanin kyky herättää oppilaiden luottamus ja saada heidät ponnistelemaan oli sekä erityislaatuinen että myötäsnyntyinen:

Opettajana alusta lähtien [hän] on ollut vaativa ja rohkaiseva. Ja on sanonu niinkuin moitteeseen ja kiitoksen jos on ollut aihetta. [...] Hän saa jotenkin ihmiset harjoittelemaan. Siis semmoinen ihmeellinen lahja siinä suhteessa. [...] Ja mä en tiedä, miten hän sen tekee, mutta jotenkin vain saa. Hänen oppilaansa aina harjoittelivat todella paljon.¹⁹⁹

Hän jotenkin saa sillä olemuksellaan heti perusteltua, että on itsestään selvää miksi on tärkeää että tapahtuu näin ja näin. Se on semmoinen asia mitä ei saa opettelemalla, vaan se on synnynnäistä ihmisessä.²⁰⁰

Fransmanin suhtautuminen musiikin opiskeluun ja harjoittamiseen ammattina oli ilmeisesti samantapainen kuin Robert Kajanuksella ja Georg Schnévoigtilla. Heille muusikon työ oli kutsumustehävä, jonka vuoksi tuli olla valmis uhrauksiin. Yksitoistavuotiaalle Esa-Pekka Saloselle Fransman onnistui välittämään käsityksensä tämän tehtävän merkityksestä ja sen vaatimasta panoksesta vain muutamalla sanalla:

[...] kun mä olin saanu läksyt ja ne läksyt ei menny, tietysti siksi kun mä en ollu niitä harjoitellu, niin mä muistan sen vaan kun se sano että: 'Mutta tähän ei... Tehän ette ole harjoitellut.' Niin sitte mä huomasin, että niinpä se asia todella onkin etten mä ollutkaan harjoitellu ja sitä pelästy aivan puolikuoliaaksi että nyt pitää mennä harjoittelemaan [...]. Et se muutti siis tavallaan kertahetolla mun suhtautumisen, — 'elämään' on ehkä vähän väärä sana, liian suuri, — mut siis tavallaan niinku siihen että mulla oli nyt ensimmäistä kertaa semmoinen konkreettinen tilanne, missä mun piti pystyä johonkin... johonkin niinku tiettyyn asiaan. [...]

Joka tapauksessa sitten me ruvettiin soittaa ja se oli sitte jöötä niinku alusta saakka. Mä olin ihan... aivan niinku halolla päähän lyöty kun mä sieltä lähdin, sillai niinku positiivisessa mielessä, että voikos tässä maailmassa olla näin kirkkaita arvoja. Jotenkin tuli semmoinen turvallinen tunne yhtäkkiä [...] et joku hoitaa nyt homman mun puolesta tavallaan... Et mä tiedän nyt mitä mun pitää tehdä kun Holger sanoo.²⁰¹

Kaikille oppilaan velvollisuudet eivät kirkastuneet yhtä nopeasti. Joukossa oli myös sellaisia, jotka kuvittelivat voivansa tulla tunnille harjoittelematta. Silloin Fransman saattoi suuttua, ja ”se oli myrsky”.²⁰² Antero Kasper kertoi, että 1940-luvulla Fransmanin temperamentti kuohahti joidenkin oppilaiden kohdalla voimakkaastikin, kun taas toisten kanssa vähäiset eleet riittivät osoittamaan, että ahkeruudessa oli parantamisen varaa:

Vähän pelotti mennä tunnille, jos olit harjoitellut huonosti [...], mutta jos olit harjoitellut, hän oli kiltti ja rauhallinen. Ei ollut nuorempaanakään häily. Joskus paukautti flyygelin kanteen mutta se oli sitä temperamenttia. [...] Pahinta oli, jos hän alkoi pyyhkiä housunlahjetta. Silloin oli paras panna torvi laukkuun ja häipyä vähin äänin. Jotkut oppilaat lensivät kyllä uloskin.²⁰³

Fransman oli itse nuoruudessaan kokenut soittokunnassa vanhanaikaista ja kovaa koulutusta, johon kuului myös ruumiillinen kuritus. Tästä syystä hän ei ”simputtanut” omia oppilaitaan. Fransmanin harjoittelulle asettamat vaatimukset ja joskus äänekkäästi annetut palautteet eivät koskaan perustuneet mielivaltaan tai loukattuun itsetuntoon. Sen sijaan ne liittyivät hänen näkemykseensä opettajan tehtävästä kasvattajana. Fransman tunsikin olevansa henkilökohtaisessa vastuussa nuorista sotilassoittajista, joista monet tulivat ensimmäistä kertaa pääkaupunkiin opiskelemaan ilman minkäänlaista musiikillista koulutusta.²⁰⁴

Minulla on se näkemys, että jos oppilas tuli oppilaaksi, niin [...] minulle oli heti selvää, että sinä olet ahkera ja teet läksyt niinkuin pitää niin ei sinulle tarvitse olla muuta kuin ystävällinen niin sinä jatkat samalla lailla. Mutta sitten oli joku oppilas [...] hän lorvaili ja muuta, niin silloin oli minun... se oli minun olkapäälläni se vastuu, tämän nuoren miehen vastuu että hänestä tulee ihminen ja muusikko. Kun hän parhaassa iässä oli tullut soittokunnan oppilaaksi, kun hän kerran otti tämän muusikkouran, niin se oli minun velvollisuuteni hoitaa että hänestä tuli sitä. Sillä jos hän sitten olisi lopettanut myöhemmässä vaiheessa, jos hänestä ei olisi tullut mitään, niin olisi mennyt ne hänen parhaat vuotensa hukkaan. Niin täytyi olla ankara, toisille täytyi olla ankara, pitää niin kovasti kiinni että tästä tulee jotakin [...]. Että tämän takia minä olin joskus... piti olla kova, [käyttää] kovaa kieltä.²⁰⁵

Fransmanin sitaatista huomaa, että hänelle käyrätorvensoiton opettaminen oli muutakin kuin soittotaitojen kehittämistä. Hän pyrki kasvattamaan oppilaitaan myös ihmisinä. Ehkä tämä näkemys oli syntynyt kahta tietä: Fransmanin omat mahdollisuudet koulutukseen 1920-luvulla olivat olleet heikot, sillä koti oli köyhä ja hän joutui jo 13-vuotiaana soitto-oppilaana tottumaan armeijan kasvatusmenetelmiin. Toisaalta hän oli Wienissä saanut Stiegleriltä henkilökohtaista huolenpitoa ja normaalin soitonopetuksen rajat ylittävää sivistävää koulutusta. Stiegleriltä Fransman maksui opettajanroolin, johon kuului oppilaan hyvinvoinnin ja kehityksen kokonaisvaltainen huomioon ottaminen. Fransman vaati opettajansa tavoin oppilailtaan ahkeruutta, mutta hän oli yhtä vaativa itseään kohtaan. Hän ei myöhästynyt oppitunneilta eikä siirtänyt niitä, ellei ilmaantunut ylitsemättömätöntä estettä. Fransman ei ollut vaatavuudestaan huolimatta ihmisenä tiukka tai etäisen arvokas, vaan laajakatseinen ja huumorintajuinen. Tästä johtui, että hän pystyi opettaessaan ottamaan huomioon oppilaat yksilölliset kyvyt. Heino Hänninen, joka matkusti oppitunneille Porista, kertoi Fransmanin taidosta ja halusta auttaa oppilaitaan heidän ongelmissaan ja elämäntilanteissaan:

Muistan hyvin, että Franin tunninit eivät koskaan olleet sellaisia tyypillisiä koulutunteja läksyjen kuulusteluineen, vaan ne olivat hyvin kokonaisvaltaisia tapahtumia, joissa saatettiin pureutua joskus jopa yksityiselämän alueelle. Kohdallani tunninit eivät koskaan olleet viralliset 45 tai 60 minuuttia, vaan ne venyivät joskus jopa tuplasti. Hänen ajatuksensa oli auttaa oppilasta eikä tuijottaa kelloa.²⁰⁶

Koska Fransmanilla oli voimakas halu auttaa jokaista oppilasta, hänellä ei ollut oppilaiden suhteen suosikkijärjestelmiä. Jos nämä halusivat kilpailla keskenään, he tekivät sen omasta halustaan. Edes Esa-Pekka Salonen, Fransmanin lahjakkaimpia oppilaita, ei omien sanojensa mukaan saanut opettajaltaan erityiskohtelua:

En missään tapauksessa [ole saanut erityiskohtelua]. [...] jokaikisellä Holgerin oppilaalla on kyllä tää sama tarina kerrottavana siltä osin, että se Holgerin lojaalisuus on niinku pettämätön. Ja Holgerilla ei esimerkiksi tämmöstä mitään suosikkijärjestelmääkään ollu, että se ihminen joka teki kovasti töitä ja pyrki johonkin niin se oli mittari eikä mikään muu.²⁰⁷

Fransmanin ensimmäisiin oppilaisiin kuulunut Kalle Katrama kertoi luokan yhteishengen olleen erinomainen jo 1930-luvulla:

Alusta lähtien [yhteishenki] oli mahtavan hyvä. Koskaan kukaan ei ollut kateellinen toiselle. Jokainen osasi sen mitä osasi ja jos pyrit paremmaksi niin sillä siisti.²⁰⁸

Oppilaiden ei tarvinnut kilpailla opettajansa suosiosta. Sen sijaan Antero Kasper ja Olavi Vikman muistelivat soitto-oppilaiden kilpailleen 1940- ja 1950-luvuilla taidoistaan hyvässä hengessä:

[Yhteishenki] oli hirveen hyvä. Kaikki kunnioitettiin Holgeria niin paljon [...] Ei kadehdittu, oli tervettä kilpailua. Holger vaan hykerteli käsiään kun vähän kilpailtiin.²⁰⁹

En ymmärrä millä Fransman sai aikaan sellaisen luottamuksen että häneen luotettiin enemmän kuin omaan isään. Ja vaikka hän ei mielestäni mitään sanonutkaan hän sai aikaan meissä nuorissa kovan kilpailuhengen ja yrittämisen halun. [...] Käyrätorvensoittajat silloinkin olivat vähän niinkuin yhtä perhettä ja henki oli hyvä vaikka taidosta kilpailtiin.²¹⁰

Fransmanin oppilaiden yhteishenki johtui pitkälti siitä, että hän osoitti uskovansa heidän kykyihinsä. Oppilaat pyrkivät eteenpäin itseluottamuksensa voimalla, jota Fransman kasvatti kannustuksella ja kärsivällisyydellä. Timo Ronkainen, Helsingin kaupunginorkesterin pitkäaikainen käyrätorven äänenjohtaja, oppi Fransmanilta peräänantamattomuutta ja sitkeyttä jatkaa opiskelua vaikeuksista huolimatta:



Fransman oppilaidensa ympäröimänä vuonna 1947. Eturivissä Mikko Hynninen ja Olavi Pietilä. Takarivissä Väinö Holmström, Olavi Vikman, Leo Hynninen, Antero Kasper ja Niilo Lintunen.

Se peräänantamattomuus ehkä minunkin kohdalla mitä hän on opettanut [...] En mä ois ite koskaan uskonu ite itestäni että mä oisin päässy soittajana tähänkin asti kun mä oon päässy. Että siinä on kyllä tarvittu se valtava usko mikä hänellä oli minua kohtaan. [...] kun oli niin paljon vaikeuksia soittajana nuorena, [...] mä oisin lopettanu ja suurin osa opettajista ois potkassu mut ehkä ulos. Sanonu et et sä pysty. Ja hän usko niin vahvasti.²¹¹

Opettajan luottamuksella oli tärkeä merkitys sille, että oppilaat jaksoivat harjoitella tunnista toiseen asteikkoja, etydejä ja vaativaa soolo-ohjelmistoa. Fransmanin luottamus ja tuki näkyivät myös siinä, että hän puolusti järkkymättä oppilaidensa etuja aina, milloin katsoi niiden olevan uhattuna. Tällaisissa tilanteissa hän käytti tarvittaessa arvovaltaansa (kuten oppilasorkesterin kohdalla jo tuli mainittua). Esa-Pekka Salonen kertoi vasta myöhemmin ymmärtäneensä, kuinka harvinaislaatuista tällainen käytös oli opettajan taholta:

[...] omiensa puolesta Holger pitää sitten tietysti kivenkovaan kiinni. Semmosella leijonan intensiteetillä. Se on todella sitten lojaali ihan viimeeseen saakka. Kaikki nää on semmosia ominaisuuksia, jotka mun nähdäkseni nykymaailmasta on katoomassa, ikävä kyllä. Kun kaikki muodostuu enemmän tai vähemmän sillai tulosvastuulliseksi [...] Että tämmöset ihmisten väliset kontaktit ei nykyään enää mielellään ulotu ikäänkuin niinku syvemmälle tasolle. Ja tää Holgerin opettajuus on tavallaan viesti sillai niinku ehkä... paremmasta maailmasta, ihmisten paremmasta suhteesta toisiinsa. Sillä tavalla mä oon nyt sitä ruvennu myöhemmin ajattelemaan. Mutta silloin kun mä olin sen oppilaana niin musta tuntu se niin itsestään selvältä tietysti että mun puolestani... taisteltiin. Mut mä oon sit myöhemmin ruvennu ajatteleen et sehän on täysin epätavallista. [...] Ja jotain mistä mä oon tietysti lopun ikääni kiitollinen sille.²¹²

Fransmanilla oli eräs tapa, joka liittyi hänen opettajanrooliinsa ja kertoi hänen suhteestaan oppilaisiinsa. Hän nimittäin teitteli kaikkia oppilaitaan, olivat he sitten nuoria tai vanhoja. Tämä puhuttelutapa oppilaan ja opettajan välillä on yhä tavallinen Saksassa ja Itävallassa, missä sinuttelua käytetään vain läheisten ystävien kesken. Teittely saattoi myös olla peräisin vanhemman polven kapellimestareilta, jotka puhuttelivat muusikkoja 1930-luvulla pääasiassa saksaksi tai ruotsiksi. Vasta kun Fransman oli työskennellyt oppilaan kanssa useita vuosia ja tämä oli edistynyt taidoissaan, hän ehdotti sinunkaappoja kädenpuristuksen kera. Vasta 1970-luvulla Fransman luopui oppilaidensa teittelystä. Se ei ilmeisestikään sopinut enää ajan henkeen. Esa-Pekka Salonen, joka tuli Fransmanin oppilaaksi vuosikymmenen alussa, oli lähinnä hämmentynyt opettajan teittelytavasta:

Mulle silloin oli outo yksityiskohta se et se teitteli mua. Mä olin ykstoistavuotias nappula kun mä menin sinne ja se oli ensimmäinen kerta kun mua kukaan teitteli. Ja sitten se joka teitteli sattu oleen professori Fransman. Ja se teittelikin mua vissiin... ainakin toista vuotta [...]. Mun muistaakseni se teitteli mua niin kauan aikaa kunnes mä sain kerran kolmiviivasein c:n tulemaan ja sit sen jälkeen se sano mulle että 'minä olen sitten Holger'. Niinku se olis ollu suurikin yllätys mulle... [...] mut joka tapauksessa, se oli taas semmonen viesti tavallaan niinku menneestä ajasta.²¹³

Puhuttelutyylillä oli osa ulkoista käyttäytymistä, joka antoi viestin tietystä sivistystasosta ja kulttuuri-piiristä. Fransmanin kohdalla siihen liittyi moitteeton pukeutuminen työssä ja julkisuudessa. Huoliteltu olemus ei kuitenkaan ollut tulosta menestymisestä tai ammatillisesta asemasta, vaan hän oli jo nuorena sotilasmuusikkona huolehtinut tarkasti vaatetuksestaan.²¹⁴ Myöhemmin Fransman käytti muun muassa knallia ja erilaisia kävelykeppejä.²¹⁵ Seppo Heikinheimon mielestä hänen käytöksensä ja tyyliinsä olisi sopinut jopa korkeimpiin akateemisiin piireihin:

Hän oli käynyt kansakoulua ja soitto-oppilaskoulun mutta jos hänet olisi pantu johonkin tilaisuuteen Edwin Linkomiehen rinnalle, ei olisi ollut laisinkaan varmaa kumpaa olisi luultu yliopiston rehtoriksi.²¹⁶

Myös oppilailleen Fransman yritti tilanteen niin salliessa opettaa hyviä tapoja. Timo Ronkainen kertoi, miten hän pyrki opettamaan heille seurustelutapoja ja kohtuullisuutta alkoholin käytössä:

Holgerin vaikutus soittajana on ollut hyvin suuri, mutta myös ihmisenä. [...] kerta mä neljätoistavuotisena lähdin kotoa [...]. Esimerkiks alkoholin käytöstä asti. Ei koskaan sano et kuinka sitä pitää käyttää mutta omalla esimerkillään yleensä näyttää sen, että kuinka juhliitaan [...]. Että kuinka juhliitaan hyvin, että se on korrekta ja erittäin hauskaa.²¹⁷

Esa-Pekka Salosen Fransman tutustutti myös kulinaarisiin erikoisuuksiin:

Holgerhan on suuri herkkusuu ja mä muistan tällä kulinaristi- tai siis gastronomisella puolella niin Holger on kyllä mua opettanu myöskin. [...] kerran ruotsinlaivalla kun tultiin yhdeltä torvikurssilta niin sitte mentiin siihen seisovaan pöytään ja mä rupesin kasaamaan normaaliin tapaan semmosia puolilahoja kaloja siinä niin se sano et 'ei ei ei tommosta, otas näitä tartarpihvejä' ja sitte me otettiin niitä mustapippurin ja snapsin kanssa ja se avas mulle kans uuden maailman, paistamattoman lihan ihmemaailman.²¹⁸

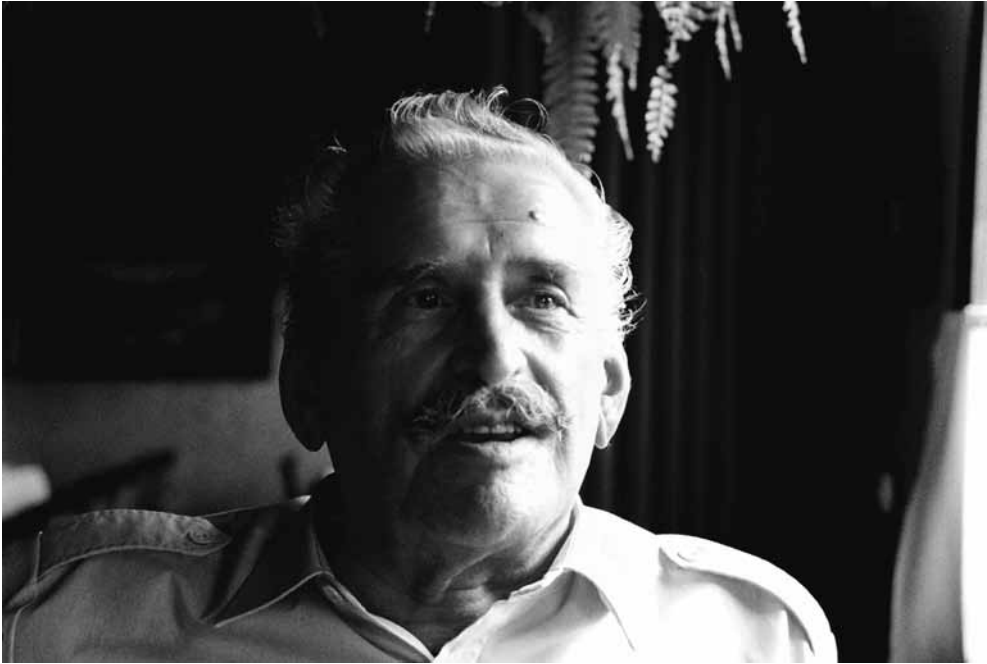
Niiden neljänkymmenen vuoden aikana, jolloin Fransman toimi orkesterimuusikkona, solistina ja kamarimuusikkona, suurin osa hänen vapaa-ajastaan kului opettamiseen. Vaikka opetustyön on täytyntä tästä syystä olla ajoittain erittäin rasittavaa, oppilaiden edistyminen tuotti Fransmanille myös suurta mielihyvää:

Minä olen ollut hyvin iloinen näistä kaikista [musiikin alalla suoritetuista tehtävistä]. Mutta ehkä oppilaistani on minulle... oppilaat ovat olleet minulle kaikista... tuottaneet minulle kaikista enimmänsä iloa.²¹⁹

Filantrooppinen asenne ja halu toimia kulttuurin hyväksi saivat Fransmanin vielä lähes 80-vuotiaana opettamaan ilmaiseksi yksityisoppilaita sekä Suomen Käyrätorviklubin tukemia nuoria opiskelijoita. Itse hän sanoi tekevänsä tätä työtä rakkaudesta taiteeseen.²²⁰ Eräs esimerkki Fransmanin avokätisyydestä ja lojaalisuudesta oppilaitaan kohtaan olivat juhlat, jotka hän järjesti saatuaan 8.12.1978 Suomen Säveltaiteen tukisäätiön tunnustuspalkinnon elämäntyöstään Suomen puhallinmuusikkojen kouluttajana. Palkintorahoilla Fransman tarjosi päivällisen noin neljällekympenelle entiselle oppilaalleen Sibelius-Akatemiassa ja juhli samalla 70-vuotispäiväänsä.

Kaikki Fransmanin johdolla pitempään opiskelleet oppilaat tulivat tuntemaan hänen etiikkansa, johon kuului inhimillisuus, oikeudenmukaisuus sekä taiteen henkisten ja kulttuuristen arvojen kunnioittaminen. Hänen persoonansa ja ihanteidensa vaikutusta oppilaisiin kuvaavat osaltaan Esa-Pekka Salosen sanat vuodelta 1996, noin vuotta ennen Fransmanin kuolemaa:

Tapaaminen Holger Fransmanin kanssa oli täysin käänteentekevä... mitä tulee ammatinvalintaani ja etiikkaani ja estetiikkaani ja kaikkeen [...]. Hän ei toiminut pelkästään opettajana vaan jonkinlaisena roolimallina. Ymmärsin että tässä on ihminen jolla on hyvin korkea moraalit, jolla on jollain tavalla virheetön etiikka ja ymmärsin myös Holgerin kautta että kun työskennellään musiikin parissa niin työskennellään jonkin sellaisen kanssa joka on paljon suurempi kuin yksilö ja jotain joka tulee olemaan elämänikäinen haaste.²²¹



Fransman eläkepäivillään vuonna 1986.

Fransmanin pedagoginuran tekee ainutlaatuiseksi se, että hän koulutti käytännössä lähes yksin kaikki suomalaiset käyrätorvensoittajat 1930-luvulta 1970-luvulle. Hänen opetustyönsä tuloksena syntyi yhtenäinen suomalainen käyrätorviammattikunta, jolla oli 1900-luvun orkesterikulttuurin vaatimat tekniset taidot ja ääniala, wieniläistä sointia jäljittelevä äänenmuodostus sekä käsitys korkeatasoista yhtyesoitosta. Fransmanin taito kouluttaa orkesterimuusikkoja selkeiden ja järjestelmällisten opetusmetodien avulla perustui hänen omaan pitkäaikaiseen kokemukseensa äänenjohtajan työstä. Orkesterityössä vaadittavien käytännön taitojen opettaminen oli vuosikymmenien ajan Fransmanille tärkeämpää kuin oppilaiden viralliset loppututkinnot. Tämä johtui Suomen orkesteriolosuhteista sekä siitä, että suurimmalle osalle hänen oppilaistaan orkesterimuusikon käytännön ammattitaitojen saavuttaminen oli tärkein päämäärä. Vasta 1980-luvulla käyrätorvensoiton opiskelijat alkoivat suorittaa enenevässä määrin ns. päästötutkintoja. Fransmanin oppilaista vain muutama ehti suorittaa III-kurssitutkinnon, joka vaadittiin laitoksen korkeimman oppiarvon, diplominsa saamiseen. Monet olivat kuitenkin saavuttaneet jo 1940-luvulla vastaavat taidot. Sibelius-Akatemian käyrätorvikoulutuksen kehitystä edistivät pitkällä tähtäimellä Fransmanin 1930-luvulla asiantuntevasti laatimat kurssivaatimukset. Niissä määritellyt ohjelmistot ja tasosuoritusten sisällöt ovat vain vähäisin muutoksin säilyneet laitoksen käyrätorvikurssien perustana.

Fransmanin lähes kahdestasadasta oppilaasta vähintään kolmasosa päätyi ammattilaisiksi suomalaisiin orkestereihin tai soittokuntiin. Tämä on merkittävä saavutus, kun otetaan huomioon, että suurimmalta osalta puuttui opintoja edeltävä musiikillinen peruskoulutus. Tämä asetti Fransmanin opettajantyölle haasteita, joista selviytyminen vaati huomattavasti aikaa ja kärsivällisyyttä. Nykyisin alkeista aloittavan käyrätorvioppilaan kouluttaminen muutamassa vuodessa ammattimuusikoksi tuntuisi lähestulkoon mahdottomalta. Luontaisten pedagogintaitojen ohella Fransmanin persoona ja halu auttaa oppilaitaan vaikuttivat merkittävästi hänen työnsä tuloksellisuuteen. Hänellä oli kyky herättää oppilaissa varauksetonta luottamusta ja kannustaa heitä omaehtoiseen harjoitteluun.

Fransmanin opetuksen tulokset ja hänen kokonaisvaltainen omistautumisensa opettajan työlle lisäsivät hänen arvostustaan Sibelius-Akatemian opiskelijoiden ja opettajien keskuudessa. Vielä eläkkeelle jäätyään Fransman kutsuttiin säännöllisesti vaskipuhaltimien ja kapellimestariluokan tutkintolautakuntien asiantuntijajäseneksi. Valtakunnallisella tasolla Fransman sai merkittävän tunnustuksen vuonna 1969, kun hänelle myönnettiin professorin arvonimi ensimmäisenä suomalaisena puhallinmuusikkona.²²² Kansainvälistä arvostusta osoittivat kutsut Tukholman kuninkaallisen musiikkiakatemian käyrätorviprofessorin valintalautakuntaan vuosina 1956 ja 1975 sekä Tanskan kuninkaallisen musiikkikonservatorion vastaavan toimen valintalautakuntaan vuonna 1986.

- 1 Sibelius-Akatemian oppilastilastot vuosilta 1939–1959 ja 1959–1980 (Dahlström 1982: 198–200, 298–299, 302).
- 2 Fransman Åke, haastattelu 2001.
- 3 Helsingin Musiikkiyhdistyksen järjestyssääntö vuodelta 1881, II luku, § 12, 16, 17 ja 27 (Karvonen 1957: 32).
- 4 Helsingin Musiikkiyhdistyksen järjestyssääntö vuodelta 1881, III luku, § 58 (Karvonen 1957: 33).
- 5 Karvonen 1957: 166.
- 6 Helsingin Musiikkiopiston säännöt vuodelta 1884, § 13. Erkki Melartin säilytti edellä mainitun osastoajan, jonka Martin Wegelius oli hänen mukaansa pannut toimeen ”nerokkaasti vais-toten” (Melartin musiikkiopiston vuosikertomuksessa 1926–27; siteeraus: Dahlström 1982: 97).
- 7 Karvonen 1957: 80–89.
- 8 Helsingin Musiikkiopiston säännöt vuodelta 1908, luku II, § 13–14, 16–17 (ks. Karvonen 1957: 92).
- 9 Edition Apostol nro 19. Sikstus Bernhard Lundelin (1860–1932) sai koulutuksensa Turun pataljoonan soittokunnassa, jossa hänen soittimiaan olivat baritonitorvi, pasuuna ja tuuba. Perusteellista musiikin teorian opetusta hän sai Richard Faltinilta. Lundelin toimi Suomen Rakuunarykmentin kapellimestarina sekä Tampereen kaupungin musiikinjohtajana ja johti soittokuntien ohella useita kuoroja. Hän teki myös paljon sovituksia torvisoitokunnille. (*Suomen Musiikkilehti* 11–12/1930: 177.) Lundelin liittyy merkittäviin suomalaisiin muusikkosukuihin siten, että hän oli Sibelius-Akatemian rehtorin, pianotaiteilija Ernst Lingon eno (Sajakorpi 1989: 10).
- 10 Johan Otto Willgren (1859–1931) oli monipuolinen soitelämuusikko. 1800-luvulla hän kuului Suomen Kaartin soittokuntaan, mistä hän siirtyi Viipurin 8. suomalaisen tarkk'ampujapataljoonan ja Viipurin Rannikkoyhdistön sekä Karjalan Ratsujääkäriyksen soittokuntien kapellimestariksi. Willgrenin oma soitin oli klarinetti. *Kornettikoulu* lisäksi hänen tuotantonsa käsittää n. 80 sävellystä ja yli 2000 soitusta. (Karjalainen 1995: 108.)
- 11 Linnalan *Harjoitelmia metallipuhallussoittimille* oli kustantajan esipuheen mukaan tarkoitettu niille kornetin-, flyygelitorven-, kornetin-, alttorven-, tenoritorven- ja baritonitorven soittajille, jotka jo olivat perehtyneet esimerkiksi Johan Willgrenin *Kornettikouluun*. Linnalan oppikirjan käsikirjoitus sijaitsee Kansallisarkiston käsikirjoituskokoelmassa (Ms.Mus.163).
- 12 Parantainen soitti Helsingin Orkesteriyhdistyksessä vuosina 1903–1912 ja Helsingin kaupunginorkesterissa ajalla 1914–22 (josta 1919–1922 äänenjohtajana) (Ringbom 1932: 91; Helsingin kaupunginorkesterin taitelijasopimukset, Helsingin kaupunginarkisto).
- 13 Helsingin Musiikkiopiston vuosikertomukset 1919–1922. Sibelius-Akatemian kokoelma, SIBA 4/76. Kansallisarkisto.
- 14 Helsingin Musiikkiopiston nimi oli vuonna 1924 muutettu Helsingin Konservatorioksi.
- 15 Helsingin Konservatorion oppilaslistat 1914–1930. SIBA 5/37a.
- 16 Helsingin Musiikkiopisto, oppilasmatrikkeli 1918–1922, nro 1597. Opiston johtokunnan pöytäkirjoissa olevassa oppilaslistassa syksyltä 1920 Serginin soittimeksi on virheellisesti merkitty trumpetti (johtokunnan pöytäkirjat 1911–1939, SIBA 0/4).

- 17 Musiikkiopiston konserttiohjelmissä keväältä 1920 ja 1921 Serginin opettajaksi on merkitty Parantainen (Helsingin Musiikkiopiston ja Konservatorion konserttiohjelmiä 1903–1945. SIBA 6/51).
- 18 Maasalo 1980: 46.
- 19 Radio-orkesteriin kuului 21 muusikkoa vuonna 1929 (Maasalo 1980: 46).
- 20 Helsingin Musiikkiopisto. Oppilasmatrikkeli 1922–1928, nro 2080. SIBA 5/11.
- 21 Ringbom 1932: 91; Jyrkiäinen 1993: 670.
- 22 Baldamus toimi Helsingin kaupunginorkesterin pasunistina jo vuosina 1903–1909 sekä jälleen vuodesta 1920 lähtien (Ringbom 1932: 92). On epäselvää, kuinka kauan hän soitti käyrätorvea ja milloin hän aloitti sen opiskelun.
- 23 Helsingin Musiikkiopisto. Oppilasmatrikkeli 1928–1930, nro 2529. SIBA 5/12.
- 24 Helsingin Musiikkiopisto. Oppilasmatrikkeli 1922–1928, nro 2349. SIBA 5/11.
- 25 Helsingin konservatorio. ”Luokkamerkintöjä”. SIBA 5/50.
- 26 Väinö Aho toimi Radio-orkesterissa kontrabasson soittajana vuosina 1945–68 (Maasalo 1980: 242).
- 27 Mauno Paarre toimi Radio-orkesterissa käyrätorvensoittajana vuosina 1930–66 (Maasalo 1980: 243).
- 28 Vaikka konservatorion oppilaslistoissa ei esiinny Blästedtin nimeä ennen syksyä 1928, Fransmanin mukaan hän oli osallistunut jo tätä ennen oppilasorkesteriin (Fransman Holger, haastattelu 1994).
- 29 Helsingin konservatorion konserttiohjelmat. SIBA 6/52.
- 30 Helsingin Musiikkiyhdistyksen ensimmäisessä järjestyssäännössä vuodelta 1882 opiston oppilaat jaettiin ns. vakinaisiin ja ylimääräisiin. Vakinaiselle oppilaalle kuului pääaineen eli ”erikoisalan” lisäksi pakollisia lisäaineita ja hän sai ”täydellisen oppimäärän” suoritettuaan opiston pääsuoritusluokituksen. Ylimääräisellä oppilaalla oli pääaineen lisäksi oikeus osallistua teorian ja kuorolaulun oppitunteihin. (Karvonen 1957: 32.)
- 31 Helsingin Musiikkiopiston säännöt vuodelta 1908, luku II, § 20, 27–28 (ks. Karvonen 1957: 92).
- 32 Karvonen 1957: 46.
- 33 Berliinin tärkeimmässä yksityisessä konservatoriossa, Sternin konservatoriossa opetus oli periaatteessa yksityisluontoista, mutta käytännössä oppitunneilla oli läsnä useita oppilaita kerrallaan. Laitoksen johtajan, Alexander von Fielitzin mukaan tämän opiskelumuodon etu oli se, että oppilaat ”toistensa opetusta seuraamalla tiedostivat muiden ansiot ja virheet, tutustuivat laajempaan repertoariin sekä oppivat samalla itse opettamaan” (*Sternisches Konservatorium der Musik Gustav Hollaender. Prospekt 1925*: 2. Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv. Sternin konservatorion kokoelma 4/2, nro 40–46).
- 34 Helsingin Konservatorio. ”Luokkamerkintöjä”. SIBA 5/50.
- 35 Ibid.
- 36 Dahlström 1982: 118.
- 37 Opetussuunnitelma-käsitettä käytetään tässä kuvaamaan Fransmanin käytännön opetusmenetelmien ja niiden taustalla olevien periaatteiden kokonaisuutta, ei musiikkioppilaitosten virallisia tai hallinnollisia opetussuunnitelmia.

- 38 "Grammofonsal i Konservatoriet". *Helsingfors-Journalen* 14.3.1930, nimimerkki "H. S.-s." (sitaatti: Dahlström 1982: 126, sitaatin käännös: Rauno Ekholm).
- 39 Jako oli määritelty jo Helsingin Musiikkiyhdistyksen sääntöehdotuksessa vuonna 1881. Vakinaisilla opettajilla oli kirjallinen sopimus, vakinainen palkka ja sitä vastaava opetusvelvollisuus. Heidän pätevyysvaatimuksenaan oli "sellainen virtuositeetti, että he pystyvät esiintymään solisteina ja yhteissoittajina (tai laulajina) yhdistyksen konserteissa ja musiikki-illoissa". Tämä vaatimus oli voimassa Helsingin Konservatoriossa vuoteen 1939 saakka (Dahlström 1982: 31, 96–97, 140–141.)
- 40 Dahlström 1982: 143.
- 41 Dahlström 1982: 118.
- 42 Karvonen 1957: 175.
- 43 "Helsingin Konservatorion talohanke". *Helsingin Sanomat* 3.11.1929. (Eino Forsmanin kuvaukset konservatorion konserttisalin ja luokkahuoneiden arkkitehtuurista; ks. Dahlström 1982: 133.)
- 44 Fransman Holger, haastattelu 1994.
- 45 Fransman Holger, haastattelu 1986/1.
- 46 Fransman Holger, haastattelu 1994.
- 47 Helsingin Konservatorion oppilaslistat, SIBA 5/37a.
- 48 Poikkeuksena oli vuonna 1936 aloittanut 6. kurssi, jolla ei ollut yhtään käyrätorvioppilasta (ks. Hyttinen 1989: 215–219).
- 49 Holger Fransmanin yksityinen oppilaslista. Sibelius-Akatemian arkistolähteissä oppilaiden nimityksissä esiintyy erilaisia merkintöjä. Esimerkiksi Helsingin Konservatorion oppilaslueteloissa soittokokunnista käsin opiskelleet soitilasmuusikot on merkitty 1930-luvulla soitilassoitto-osaston "ulko-oppilaisiksi". Toisaalla soitilassoittajia nimitetään myös musiikkikoulun oppilaisiksi tai varsinaisiksi oppilaisiksi. (Helsingin Konservatorio. Oppilasluettelo 1931–34. SIBA 5/39a.)
- 50 Fransmanin yksityinen oppilaslista. Leena Heikkilän arkisto.
- 51 Dahlström 1982: 143.
- 52 Hyttinen 1989: 212–214.
- 53 Mikkola ja Katrama toimivat Helsingin kaupunginorkesterissa, Liljanderista tuli Radio-orkesterin soolokäyrätorvensoittaja (1945–1972).
- 54 Helsingin Konservatorio, oppilasmatrikkeli nro 2601, SIBA 5/12; oppilasluettelo SIBA 5/39b.
- 55 Hallikainen kuului Uudenmaan rykmentin soittokonttaan (Fransman Åke, haastattelu 1997).
- 56 Helsingin Konservatorion vuosikertomus 1937–38, s. 17. SIBA 4/77.
- 57 Dresdenin kuninkaallisen konservatorion käyrätorvensoiton opettajan Oskar Franzin käyrätorvikoulu julkaistiin ensimmäisen kerran 1800-luvulla.
- 58 Fransmanin nuotisto on nykyisin osa Suomen Käyrätorviklubin nuotistoa.
- 59 Sotilassoitto-osasto. Kursseja 1926–31. SIBA 5/55.
- 60 Transponointimerkinnät olivat in E, Es, D, Des, C ja B (Sotilassoitto-osasto. Kursseja 1932–36. SIBA 5/55).
- 61 Sotilassoitto-osasto. Kursseja vuosilta 1926–31, 1932–36 ja 1936–43. SIBA 5/55.
- 62 Wienin musiikkiakatemiassa käytetyistä etydikokoelmista ks. tarkemmin liite 11.
- 63 Sotilassoitto-osasto. Kursseja vuosilta 1926–31, 1932–36 ja 1936–43. SIBA 5/55.
- 64 Muun muassa Jacques François Gallayn 12 etydiä op. 57 sekä 22 fantasiaa op. 58; Hermann Neulingin 20 etydiä "matalalle torvelle", Wurmin 45 etydiä, Friedrich Gumbertin käyrätorvikoulu sekä Beringerin asteikkoharjoitukset (Sotilasmusiikkiosasto. Kursseja vuosilta 1936–43. SIBA 5/55).
- 65 Oppilas Viktor Kivekkään kohdalla on merkintä, jonka mukaan hän on soittanut Schantlin käyrätorvikoulun 2. osan "äänilajit". Sotilasmusiikkiosaston kurssit 1935–36. SIBA 5/55.
- 66 "Äänilajilla" Fransman tarkoittaa sävellajia.
- 67 Fransman Holger, haastattelu 1994.
- 68 Fransman Åke, haastattelu 1997.
- 69 Katrama Kalle, haastattelu 2007. Summa vastaa nykyrahassa 1644 euroa.
- 70 Nieminen Veikko, puhelinhaastattelu 1997.
- 71 Dahlström 1982: 124.
- 72 Karvonen 1957: 192–193.
- 73 Diplomitutkinto oli Sibelius-Akatemian korkein tutkinto, jonka saattoi suorittaa vielä 1980-luvun alussa. Diplomitutkintuksen saaminen edellytti sekä pääaineen III-kurssitutkinnon että siihen kuuluvien teoria-aineiden suorittamista. Vuoden 1979 tutkinnonuudistuksen jälkeen Sibelius-Akatemiasta on valmistunut musiikin kandidaatteja, maistereita, lisenziaatteja ja tohtoreita.
- 74 Dahlström 1982: 125.
- 75 Näitä olivat trumpetin alkeis- ja I-kursseihin kuuluneet Lenni Linnalan *Trumpetinsoiton alkeiskurssi* sekä S. B. Lundelinin *Harjoituksia kornetille ja trumpetille*. Klarinetin tutkintovaatimuksissa kotimaista ohjelmistoa edustivat III-kurssin kohdalla Bernhard Henrik Crusellin konsertot (Helsingin Konservatorio. Kurssit 1936, ks. Karvonen 1957: 208, 210).
- 76 Tuuba oli ainoa orkesteripuhallin, joka ei sisällynyt vuoden 1936 kursseihin. Lyömäsoittimille ei myöskään ollut laadittu kursiohjelmistoja, mutta oppiaine oli "muiden aineiden" listalla (ks. Karvonen 1957: 212).
- 77 Lavaste 1985: 18.
- 78 Helsingin Konservatorio. *Kurssit* 1936 (ks. Karvonen 1957: 209–210).
- 79 Schantlin etydit soitettiin vähintään kolmessa, yleensä kuitenkin viidessä tai kuudessa eri sävellajissa.
- 80 Vuoden 1936 kurssien ohjelmistoissa Mozartin konserttojen numerointi poikkeaa nykyisestä. D-duurikonsertolla (KV 412) ei ole lainkaan järjestysnumeroa, konsertto nro 3 Es-duuri (KV 447) on merkitty "nro 1 Es", konserttoa nro 2 Es-duuri (KV 417) ei esiinny ohjelmistossa lainkaan ja konsertto nro 4 Es-duuri (KV 495) on merkitty "nro 3 Es".
- 81 Eckertin konserton kohdalla ei ole mainittu onko kyseessä op. 17 vai op. 18.
- 82 Helsingin Konservatorio. Kurssit 1936 (Karvonen 1957: 207–211). Huilun ja klarinetin diplomitutkinnoissa soitettiin lisäksi kaksi "vaikeampaa taiturikappaletta". Pasuunan kurssien kohdalla ei ole mainittu suorituskäytäntöjä. (Karvonen 1957: 207–208, 211.)
- 83 Wienin musiikkiakatemian tutkinto-ohjelmista ks. tarkemmin Pizka 1986: 117–18.
- 84 Orkesterimuusikon taidot punnitaan koesoitossa, jossa esitetään pakollinen ja vapaavalintainen teos. Näiden lisäksi hakijan on soitettava vaativia orkesteriosuuksia sekä käyrätorvensoittajien lisäksi transponointitehtäviä. Käyrätorven koesoitokäytäntöjä Suomessa on tutkinut Esa Tapani (Tapani 1996).
- 85 Dahlström 1982: 178.
- 86 Alemmaan, ns. päästötutkintoon päättynyt opiskelu kesti puolestaan noin kuusi vuotta (Dahlström 1982: 285).
- 87 Karvonen 1957: 172.
- 88 Karvonen 1957: 191–192.
- 89 *Dagens Tidning* 3.6.1913, Guss Mattsson (suomennos: Rauno Ekholm, ks. Dahlström 1982: 107).
- 90 *Helsingin Sanomat* 23.5.1941, nimimerkki "U. K.-i." (Uuno Klami).
- 91 Ahonen toimi Radion sinfoniaorkesterissa vuosina 1958–82 (Maasalo 1980: 242).
- 92 Lähde: Helsingin Konservatorion ja Sibelius-Akatemian oppilasnäytteiden ohjelmat. Holger Fransmanin leikekokoelma.
- 93 Vuoteen 1936 saakka Duktig.
- 94 Ohjannut Aarne Viljava.
- 95 Ohjannut Aarne Viljava.
- 96 Oppilasorkesterin ja kapellimestariluokan yhteinen julkinen näyte.
- 97 Ohjannut Aarne Viljava.
- 98 Puolustusvoimain soitto-oppilaskoulun näyte.
- 99 Ohjannut Aarne Viljava.
- 100 Puolustusvoimain soitto-oppilaskoulun päättäjäsäilyte.
- 101 Puolustusvoimain soitto-oppilaskoulun näyte.
- 102 Puolustusvoimien soitto-oppilaskoulun näyte.
- 103 Sibelius-Akatemian päättäjäiskonsertti.
- 104 Puolustusvoimien soitto-oppilaskoulun näyte.
- 105 Esityksen johti tšekkiläinen Václav Neumann.
- 106 Konserton esitys oli yliopistolla 30.9.1952 ja sen johti amerikkalainen Dean Dixon (Maasalo 1980: 280).

- 107 Maasalo 1980: 303.
 108 Konsertin johti Jorma Panula.
 109 Dahlström 1982: 140–141.
 110 Fransman, haastattelu 1994.
 111 Opetustyö alkoi rajoitetusti uudelleen marraskuun puolivälissä. Kun sota syyti kuun viimeisenä päivänä, toiminta keskeytyi jälleen, eikä sitä voitu aloittaa vielä vuoden 1940 kevatlukukaudella (Dahlström 1982: 149–150).
 112 Fransmanin kantakortti, Sota-arkisto.
 113 Dahlström 1982: 183.
 114 Antero Kasperin tiedonanto kirjoittajalle 7.11.2007.
 115 Hyttinen 1989: 77.
 116 Dahlström 1982: 162.
 117 Fransmanin sopimuskirja 12.9.1955.
 118 Fransmanin lisäksi vain klarinetinsoittoa opettanut Eero Linnala sai vuonna 1961 lehtorin viran (Rehtori Taneli Kuusiston papereita 1959–68, SIBA 0/79).
 119 Fransmanin sopimuskirja 7.8.1966. Sibelius-Akatemian opettajavirkkojen kehityksestä 1950- ja 1960-luvuilla ks. Dahlström 1982: 162–164, 209, 268.
 120 Työryhmään kuuluivat Fransmanin lisäksi Antero Kasper, Timo Ronkainen, Esa-Pekka Salonen ja Kari Lampela Suomen Käyrätörviklubin edustajina.
 121 Dahlström 1982: 273.
 122 Käyrätörvioppilaiden jakautuminen eri osastoille käy ilmi Fabian Dahlströmin Sibelius-Akatemian 100-vuotiahistoriikkiin liitetystä taulukoista vuosilta 1939–1959 ja 1959–1980 (Dahlström 1982: 198–200; 297–299).
 123 Fransmanin ensimmäinen naispuolinen oppilas oli Marjatta Lauteala, joka hänen yksityisten oppilaslistojensa mukaan opiskeli vuosina 1961–1962. Lautealan nimeä ei löydy Sibelius-Akatemian oppilaslistoista, joten hänen on täytynyt olla yksityisoppilas. Sibelius-Akatemiassa opiskelivart vuoden ajan amerikkalaiset vaihtooppilaat Mary Knepper ja Malinda Kleucker vuosina 1968–69 ja 1972–73. Tämän kirjoittaja oli ensimmäinen Fransmanin johdolla opiskellut naispuolinen ammattiohjelmaa opiskelijä.
 124 Fransman Holger, haastattelu 1994.
 125 Kasper Antero, kyselyhaastattelu 1998.
 126 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
 127 *Käyrätörvi* 1975: 70.
 128 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
 129 Ibid.
 130 Fransman Holger, haastattelu 1994.
 131 Tämän kirjoittajalla on omakohtaisia kokemuksia huuliasetteen muuttamisesta Fransmanin valvonnassa 1980-luvulla. Myös eräiden muiden samaan aikaan opiskelleiden oppilaiden kohdalla saattoi huomata huuliasetteen muutoksen edullisen vaikutuksen yhteissoitoharjoituksissa ja orkesterissa.
 132 Fransman Holger, haastattelu 1986/II.
 133 Vikman Olavi, kyselyhaastattelu 1997.
 134 Fransman Holger, haastattelu 1994.
 135 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
 136 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 137 Fransman Holger, haastattelu 1994; haastattelu 1979/I.
 138 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
 139 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 140 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
 141 Robert Engel lopetti wienintorvien valmistuksen vuonna 1998.
 142 Mathez 1986: 61.
 143 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 144 Kasper Antero, kyselyhaastattelu 1998.
 145 Nieminen Veikko, puhelinhaastattelu 1997.
 146 Katrama Kalle, kyselyhaastattelu 1997; Fransman Åke, kyselyhaastattelu 1997.
 147 Kasper Antero, kyselyhaastattelu 1998.
 148 Fransman Holger, haastattelu 1994.
 149 Fransmanin entisten oppilaiden kyselyhaastattelut 1997–98. Haastattelussa kysyttiin, miten Fransman opetti äänenmuodostusta, tekniikkaa ja legatota sekä niiden painotusta opetuksessa. Lisäksi tiedusteltiin millainen Fransman oli opettajana sekä mikä käsitys oppilailta oli wieniläisestä käyrätörvikoulusta.
 150 Ronkainen Timo, haastattelu 1987.
 151 Heikkilä 1986. Sitaatti on peräisin Olavi Lähteenmäelle vuonna 1986 lähettämästäni kirjeestä. Lähteenmäki, joka suunnitelteli Fransmanin elämäkerran kirjoittamista, oli pyytänyt minulta kirjallista kuvausta Fransmanin opetuksesta ja opettajapersoonasta.
 152 Ensimmäinen Suomessa järjestetty Pohjoismainen käyrätörviseminaari pidettiin Limingassa vuonna 1975. Sen vierailevana opettajana toimi venäläinen Vitali Bujanovski.
 153 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
 154 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 155 Hänninen Heino, kyselyhaastattelu 1998.
 156 *Käyrätörvi* 1975: 76.
 157 Kasper Antero, kyselyhaastattelu 1998.
 158 *Käyrätörvi* 1975: 76–77.
 159 Hynninen Pertti, kyselyhaastattelu 1998.
 160 *Käyrätörvi* 1975: 79.
 161 Widholm & Sonneck 1985–1987: 70. Esimerkkinä tästä oli koetilanne, jossa eräs wieniläinen käyrätörvensoittaja pystyi muodostamaan omalla wienintorvellaan että kaksoiskäyrätörven B-putkistolla hyvin samankaltaisen äänispektrin kokeiltuaan jälkimmäistä ennen koetta vain viiden sekunnin ajan (Widholm & Sonneck 1985–1987: 70–72).
 162 ”Dieser Freiraum wird wiederum durch die akustischen Eigenheiten des benutzten Instrumentes und die (individuell unterschiedliche) Zugriffsmöglichkeit zu einmal eingelernten, automatisiert ablaufenden psychomotorischen Prozessen eingengt.” (Widholm & Sonneck 1985–1987: 73).
 163 Wienintorven rakenteesta ja ominaisuuksista sekä niiden vaikutuksista soittotekniikkaan ks. myös Heikkilä 1999: 51–68.
 164 Nagy 1992: 268.
 165 Fransman Holger, haastattelu 1986/V.
 166 Fransman Holger, haastattelu 1986/III.
 167 Katrama Kalle, kyselyhaastattelu 1997.
 168 Ronkainen Timo, haastattelu 1987/I.
 169 *Käyrätörvi* 1975: 82.
 170 Nieminen 1985.
 171 Lampela 1982.
 172 Fransman Holger, haastattelu 1986/V.
 173 Prima vista -soittoa opettivat Sibelius-Akatemiassa Andrei Rudnev vuosina 1945–1953 ja Jussi Jalas vuosina 1944–1945. Berliinissä prima vista -soittoa opiskeltiin jo 1900-luvun alussa erillisinä oppiaineina, vaan soitonopinnoissaan jo pitkällä ollut Heikki Klemetti vuonna 1903 lähti opiskelemaan Sternin konservatorioon, ei hän omien sanojensa mukaan pärjännyt lainkaan prima vista -soitossa, vaan joutui opiskelemaan sitä ”pikkutyttöjen ja -poikain parvessa”. (Klemetti 1947: 255.)
 174 Nieminen Veikko, puhelinhaastattelu 1997.
 175 Fransman Holger, haastattelu 1986/IV.
 176 Salonen 1979: 14.
 177 Ernst Paul toimi käyrätörven äänenjohtajana Helsingin kaupunginorkesteriin vuonna 1933–1936. Tämän jälkeen hänet kiinnitettiin Turkin valtiollisen konservatorion opettajaksi Ankaaraan (1937–1944). Myöhemmin Paul työskenteli mm. Itävallan Radio-orkesteri RAVAGissa. Hänen laatimastaan seitsemäsoisesta käyrätörvikoulusta on toistaiseksi julkaistu neljä osaa. (Paul 1999: 15, 76.) Suomessa on käytetty opetusmateriaalina myös Paulin konserttiyhtejä.
 178 Orkesteriosuiksissa transponointia osoittava merkintä viittaa soivaan sävellajiin. Siten edellä lueteltujen sävellajien kohdalla käytetään merkintöjä in Es, B, D, C, Des, E ja H sekä G, As, A ja Fis. Lisäksi käyrätörvensoittaja joutuu toisinaan lukemaan osuiksia, joissa on merkintänä in C alto ja B alto, jolloin ne soitetaan oktaavia korkeammalta kuin merkinnässä in C tai B. Vastaavasti merkintä As basso tai A basso tarkoittaa, että osuudet transponoidaan alaspäin Es-duuriin tai E-duuriin.
 179 Fransman Holger, haastattelu 1979/II.
 180 Salonen 1979: 14.
 181 Ronkainen Timo, haastattelu 1987.
 182 Fransman Holger, haastattelu 1979/I.
 183 Heikkilä 1986.
 184 Ks. liite 10.

- 185 Käyrätorvelle 1970-luvulla sävellettyjä suomalaisia sooloteoksia ovat mm. Jarmo Sermilän *Monody* (1970), Erkki Salmenhaaran käyrätorvikonsertto (1973), Pentti Raition *Solo per corno in F* (1973), Usko Meriläisen *Isosä Bennon iltasoitto* (1976), Atso Almilan *Unicornio* (1976), Esa-Pekka Salosen *Horn Music I* (1976), Olli Kortekankaan *Threnody* (1977), Herman Rechbergerin *The King's Hunt* (1977), Eero Hämeenniemen *Aria* (1978) sekä Mikko Heiniön käyrätorvikonsertto (1978) (*Suomalaisia teoksia käyrätorvelle. Finnish Works for Horn*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus 2002).
- 186 Puhallinyhtyeitä ohjasi Sibelius-Akatemiassa Fransmanin lisäksi ainakin fagotisti Aarne Viljava.
- 187 Fransman Holger, haastattelu 1994.
- 188 Sovitukset ovat nykyisin Suomen Käyrätorviklubin nuotistossa.
- 189 *Elegia* on alunperin musiikista näytelmään *Kuningas Kristian* op. 27.
- 190 *Maestro del Corno. Holger Fransman Conducts the Horn Club of Finland*. CD-levyn esitelyteksti. (Jasemusiikki 1995, JaseCD 0024.) Kolmiosaisen kvartetton kantaesityksessä soittivat Hjalmar Malin, Holger Fransman, Mauno Paarre, Kalle Katrama, Niilo Mäkinen, Ville Liljander, Josef Hallikainen ja Tauno Tuohus (*Radiokuuntelija* 7.2.1937, Holger Fransmanin leikekokoelma).
- 191 Ronkainen Timo, haastattelu 1987/I; Hynninen Pertti, kyselyhaastattelu 1998.
- 192 Tämän kirjoittaja soitti Sibelius-Akatemian sinfoniaorkesterissa 1970-luvulla ja oli paikalla rapauksen sattuessa.
- 193 Dahlström 1982: 183.
- 194 Fransmanin jälkeen vuosina 1973–1981 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteria johtivat Pertti Pekkanen, Ilpo Mansnerus, Olavi Lampinen, Esa-Pekka Salonen, Atso Almila ja Ari Rasilainen (Dahlström 1982: 332–333).
- 195 *Uusi Suomi* 20.4.1967, Heikki Aaltoila.
- 196 Fransmanin jälkeen vuosina 1973–81 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteria johtivat jonkin aikaa Pertti Pekkanen, Ilpo Mansnerus, Olavi Lampinen, Esa-Pekka Salonen, Atso Almila ja Ari Rasilainen (Dahlström 1982: 332–333).
- 197 ”Första gången när jag såg honom i elva års ålder där nere i källaren vid Bulevarden så jag märkte att den här mannen är speciell. Det finns någon typ av utstrålning som styrkar hos honom som inte alla har. Och det är klart att man följer gärna en sån människa.” (Huldén 1996.)
- 198 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 199 Ronkainen Timo, haastattelu 1987/I.
- 200 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 201 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 202 Kasper Antero, kyselyhaastattelu 1998.
- 203 Kasper Antero, haastattelu 1998.
- 204 Esimerkiksi Kainuusta kotoisin ollut Tarmo Moilanen kertoi 1950-luvulla pääkaupunkiin tullessaan olleensa ”todella aivan mettäläinen” (Moilanen Tarmo, haastattelu 1986). Myöskään Joensuun seudulta lähtenyt Timo Ronkainen ei ennen Helsinkiin tuloaan ollut juuri ollenkaan tekemisissä musiikin kanssa (Ronkainen Timo, haastattelu 1987). Myös monet muut soittokuntien oppilaitse hakeutuneet nuoret tulivat seuduilta tai oloista, joissa koulutusmahdollisuudet olivat huonot.
- 205 Fransman Holger, haastattelu 1986/V.
- 206 Hänninen Heino, kyselyhaastattelu 1998.
- 207 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 208 Katrama Kalle, kyselyhaastattelu 1997.
- 209 Kasper Antero, haastattelu 1998.
- 210 Vikman Olavi, kyselyhaastattelu 1997.
- 211 Ronkainen Timo, haastattelu 1987.
- 212 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 213 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 214 Fransman Åke, haastattelu 2001.
- 215 Rousti Inga & Fransman Karin, haastattelu 2001; Fransman Stig, haastattelu 2002.
- 216 Heikinheimo 1997: 204.
- 217 Ronkainen Timo, haastattelu 1987.
- 218 Salonen Esa-Pekka, haastattelu 1986.
- 219 Lampela 1982.
- 220 Franck 1986.
- 221 ”Mötet med Holger Fransman var helt avgörande... vad det gäller mitt yrkesval och min etik och estetik och allt [...]. Han fungerade inte enbart som lärare utan som någonslags rollmodell. Jag förstod att här har vi en människa som har en mycket hög moral, som har en etik som är felfri på sätt och vis och jag förstod också genom Holger att när man sysslar med musik så sysslar man med någonting som är mycket större än individen och någonting som kommer att vara en utmaning för resten av livet.” (Huldén 1996.)
- 222 Aloitteen professorin arvonimen myöntämisestä Fransmanille teki Helsingin musiikkilautakunta. Lautakunnalle asian esitti alunperin Seppo Heikinheimo, joka toimi vuosina 1967–1974 Helsingin kaupunginorkesterin apulaisintendentinä (Heikinheimo 1997: 204).

6 HOLGER FRANSMANIN ELÄMÄNTYÖN MERKITYS SUOMEN MUSIIKKIKULTTUURILLE

Fransmanin taiteilijauran ja toiminnan keskeinen merkitys oli sen monipuolisuudessa. Hän kehitti suomalaista puhallinmusiikkikulttuuria esittävänä taiteilijana ja pedagogina, oman ammattinsa puitteissa ja harrastajayhteisöissä. Tämä levitti hänen elämäntyönsä vaikutukset poikkeuksellisen laajalle. Halu omistautua musiikille ja musiikkikulttuurin kehittämiseksi heräsi Fransmanissa nuorena ja jatkui eläkevuosiin saakka. Kulttuurin kehittämisen päämäärä käy selvästi ilmi 1980-luvulla tehdystä Fransmanin haastattelusta. Siinä hän muotoili käsityksensä luovan yksilön tehtävästä: ”kulttuurin puolesta pitää tehdä, jos vaan voi”.¹ Fransmanin panos suomalaiselle musiikkikulttuurille oli merkittävä ennen kaikkea siksi, että hän asetti toiminnalleen korkeat taiteelliset ja moraaliset vaatimukset. Toiminnan tuloksellisuutta lisäsi Fransmanin karismaattinen persoona, joka vaikutti hänen kanssaan toimiviin ihmisiin innostavasti.

Orkesterikulttuuri

Fransmanin orkesterimuusikon ura oli pohja, johon kaikki hänen toimintansa eri osa-alueet perustuivat. Hänen ensimmäinen kosketuksensa orkesterikulttuuriin syntyi sotilasmusiikin kautta itenäisyyden ajan alkuvuosina. Helsingin kaupunginorkesteri, jossa Fransman teki päätyönsä, on puolestaan ollut 1880-luvulta lähtien Suomen musiikkielämän peruspilareita. Fransman liittyessä orkesteriin 1920-luvun lopulla sillä oli takanaan viisikymmenvuotinen historia. Robert Kajanuksen johdolla orkesteri oli kehittynyt yhdeksi suomalaisen musiikkikulttuurin merkittävimmistä instituutioista.

Fransman sai omakohtaisesti tutustua kaupunginorkesterin orkesteritraditioihin soittaessaan Kajanuksen johdolla Beethovenin sinfoniaa nro 9 keväällä 1932. Saksalaisen musiikkitradition ohella Kajanuksen kauden tärkein anti orkesterille oli Sibeliuksen orkesteriteosten esittämisperinne. Helsingin kaupunginorkesteri ja sen edeltäjät olivat kantaesittäneet lähes kaikki säveltäjän tärkeimmät teokset hänen itsensä johdolla. Sibeliuksen näkemykset säilyivät Kajanuksen tulkinnoissa, jotka noudattivat pitkälti säveltäjän esitysohjeita. Autenttiset Sibeliuksen-tulkinnat säilyivät orkesterimuusikoiden muistissa sekä Kajanuksen levytyksissä, jotka hän teki Lontoossa 1930-luvun alussa. Muita kotimaisia Sibeliuksen-tulkitsijoita, joiden johdolla Fransman työskenteli Helsingin kaupunginorkesterissa, olivat Georg Schneevoigt, Armas Järnefelt, Martti Similä ja Jussi Jalas. Myös merkittävät ulkomaiset kapellimestarit, kuten Serge Koussevitsky, Leopold Stokowsky, Thomas Beecham, Jevgeni Mravinski, Eugen Ormandy ja John Barbirolli toivat tulkinnoillaan erilaisia sävyjä 1900-luvun Sibeliuksen-traditioon.

Fransman työskenteli orkesterimuusikon uransa alkutaipaleelta lähtien merkittävien kapellimestarien johdolla. Sellaiset kansainvälisen orkesterikulttuurin tuntijat, kuten Schnéevoigt ja Järnefelt, vaikuttivat Fransmanin orkesterimuusikon uran nopeaan nousuun. Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorven äänenjohtajan tehtävään hän kasvoi Georg Schnéevoigtin kaudella, jonka aikana hän omaksui ”modernin” orkesterisoiton taiteelliset kriteerit. Myös Schnéevoigtin ohjelmisto, joka sisälsi runsaasti ajan uutta musiikkia, kehitti Fransmanin osaamista ja lisäsi hänen pyrkimystään edetä orkesteriurallaan. Intohimoa taiteelliseen työhön kasvattivat 1930-luvulla erityisesti Armas Järnefeltin Wagner-esitykset Suomalaisessa Oopperassa. Fransmanin orkesteriuran ensimmäisenä huippukohtana voidaan pitää Helsingin kaupunginorkesterin konserttimatkaa Lontooseen vuonna 1934. Tällä matkalla hän sai edustaa suomalaista musiikkia ja orkesterikulttuuria kansainvälisellä areenalla. Lontoossa tehtiin myös ensimmäiset suomalaiset Sibeliuksen sinfonioiden levytykset, jotka ovat säilyneet arvokkaina dokumentteina kaupunginorkesterin silloisesta soinnillisesta ja teknisestä tasosta.

Vuodesta 1936 lähtien Fransman alkoi äänenjohtajana vaikuttaa orkesterin esittämistraditioihin. Wieniläiset sointi- ja tyyl-ihanteet juurtuivat vähitellen käyrätorviryhmän soittotapaan. Fransmanin tavoittelemat ihanteet ja laatuvaatimukset vaikuttivat välillisesti myös kaupunginorkesterin puhallinryhmien kokonaisuuteen, sillä niiden äänenjohtajat soittivat kamarimusiikkia yhdessä vuosikymmenien ajan. Soolokäyrätorvensoittajana Fransman aloitti Helsingin kaupunginorkesterissa uuden kansallisen aikakauden. Ennen häntä toimi oli vuosien ajan ollut ulkomaalaisten muusikkojen käsissä. Fransman oli myös ensimmäinen suomalainen vaskipuhaltaja, joka oli perehtynyt wieniläisen puhallinkoulun ja orkesterityylin periaatteisiin. Hänen kultivoitu käyrätorvisointinsa ja ekspressiiviset tulkintansa orkesterikirjallisuuden käyrätorvisooloista loivat maassamme uutta esittämiskulttuuria.

Myöhemmät Suomen orkesterikulttuurin vaiheet eivät vaikuttaneet Fransmanin ammatilliseen kehitykseen yhtä voimakkaasti kuin 1930-luku. Sen jälkeen hän oli saavuttanut asemansa orkesterihierarkian huipulla ja keskittyi sen vaatimaan vastuulliseen taiteelliseen työhön. Fransmanin profiili käyrätorviryhmän johtajana sai kuitenkin lisää kansainvälistä painoarvoa sotien jälkeen, kun ulkomaalaisten kapellimestarien vierailut Suomeen lisääntyivät. Näiden vierailujen yhteydessä hän harjoitti säännöllisesti ryhmäänsä ennen vaativia konsertteja ja huolehti siitä, että sen sointi ja intonaatio olivat mahdollisimman tasapainoiset. Näin hän pyrki kehittämään ryhmäänsä kansainväliset kriteerit täyttävälle tasolle. Ulkomaiset kapellimestarit ja solistit vaikuttivat osaltaan Suomen musiikkielämän kansainvälistymiseen 1950- ja 1960-luvuilla. Fransmanin panos tässä kehityksessä huomattiin sekä kotimaassa että vierailevien orkesterinjohtajien taholta.

Fransmanin jäätyä eläkkeelle 1960-luvun lopussa hänen seuraajansa pyrkivät säilyttämään korkeatasoisen sektiosoiton ihanteet Helsingin kaupunginorkesterissa. Wieniläistyypinen lavea sointi ja linjakas soittotapa leimasivat orkesterin käyrätorviryhmän esityksiä 1990-luvulle saakka. Tradition säilyminen oli mahdollista siksi, että myöhemmät käyrätorven äänenjohtajat olivat Fransmanin oppilaita ja he toimivat hänen laillaan tässä tehtävässä huomattavan pitkään. Ryhmän uudet jäsenet ovat lisäksi olleet lähes poikkeuksetta Fransmanin oppilaiden oppilaita. Orkesterikulttuuri ja uuden musiikin esittämisvaatimukset ovat 2000-luvulle tultaessa kuitenkin muuttuneet, eikä suomalaisten orkestereiden käyrätorviryhmien sointi ole enää samanlainen kuin Fransmanin aikana.

Suomalainen käyrätorvikoulu

Fransmanin pedagoginen toiminta liittyi kiinteästi hänen orkesterimuusikon työhönsä. Hänen päämääränsä oli kehittää suomalaisten käyrätorvensoittajien koulutusta ja kasvattaa ammattitaitoisia muusikoita maamme orkestereihin ja soittokuntiin. Ennen Fransmania suomalaisessa käyrätorvensoitossa ei ollut havaittavissa vakiintuneita perinteitä, puhumattakaan yhtenäisestä koulukunnasta tai kansallisesta esittämistavasta. Nämä perinteet syntyivät vasta, kun Fransman loi suomalaisen käyrätorvikoulun perustan opetusmetodiensa avulla.

Suomalaisten puhallinmuusikoiden koulutukselle ratkaiseva askel oli puolustusvoimien ja Helsingin Konservatorion yhteistyön alkaminen vuonna 1926. Suunnilleen samaan aikaan konservatoriossa aloitettiin solististen aineiden kurssitutkintojen uudistamissuunnitelmat. Käyrätorvensoiton osalta tilanne oli ollut pitkään epätydyttävä vaihtuvien ulkomaalaisten opettajien vuoksi. Fransmanin aloittaessa opetuksen 1930-luvun alussa, hän oli tietoinen sekä edeltäjiensä opetuksen että opetusmateriaalin puutteista. Siksi hän toi Wienistä mukanaan pätevää opetusmateriaalia. Karl Stiegleriltä saadut opetusmenetodit ja -materiaali olivat Fransmanille tärkeä väline myös hänen suunnitellissaan käyrätorvensoiton uusia tasovaatimuksia Helsingin konservatoriossa. Tässä työssä hän sai mitä ilmeisimmin apua Gottfried von Freibergilta, sillä kurssien sisällöt noudattivat pitkälti Wienin musiikkiakatemian vaatimuksia.

Käyrätorvensoiton eri osa-alueisiin keskittyvien opetusmenetelmien sekä monipuolisen harjoitusaineiston avulla Fransman kehitti koulutusmenetelmän, joka synnytti yhtenäisen suomalaisten käyrätorvensoittajien ammattikunnan 1940–1980-luvuilla. Fransmanin oppilaista muodostuneiden käyrätorviryhmien tärkeimpiä ominaispiirteitä olivat F-torvelle tyypillinen äänenmuodostus sekä joustava legatosoitto. Fransmanin opetusmenetelmät ja hänen suunnittelemansa kurssitutkintovaatimukset olivat suomalaisen käyrätorvikoulutuksen perusta 1980-luvulle asti. Fransmanin pedagogiikkaan liittynyt käyrätorvensoiton tekniikan osa-alueiden huolellinen analysointi on säilynyt hänen oppilaidensa opetuksessa. Jotkut hänen käyttämistään metodeista ovat kuitenkin väistymässä tai väistyneet kokonaan. Näihin kuuluvat einsetzen-asetteen rakentaminen, hitaan legaton harjoitus sekä F-torven käyttö keskirekisterissä. Myös wieniläismallisten suokappaleiden käyttö on käynyt harvinaisemmaksi. Näistä syistä johtuen wieniläisten elementtien vaikutus suomalaiseen käyrätorvensoittoon on heikentynyt 2000-luvulle tultaessa. Sointi- ja esittämissihanteiden vähittäinen muuttuminen yleiseurooppalaiseen suuntaan on muuttanut suomalaisten käyrätorviryhmien ja puhallinryhmien yleissointia astetta kirkkaammaksi. Tulevissa tutkimuksissa voitaisiinkin selvittää, miten Fransmanin työn jatkajat ovat suhtautuneet hänen taiteelliseen ja pedagogiseen perintöönsä Sibelius-Akatemiassa.

Käyrätorvi soolosoittimena

Fransman aloitti solistiuransa 1930-luvulla, jolloin käyrätorveen suhtauduttiin Suomessa vielä yleisesti soittokunta- ja orkesterisoittimena. Solistiksi ryhtymiseen häntä rohkaisi todennäköisesti Karl Stieglerin esimerkki, sillä tämä oli aikansa ensimmäisiä solistina menestyneitä käyrätorvensoittajia. Stieglerin johdolla Fransman myös opiskeli Mozartin käyrätorvikonserttojen wieniläisklassista esittämisyyliä. Lyhyemmällä matkoillaan Wieniin 1930-luvulla hän jatkoi soolo-ohjelmistoon perehtymistä Gottfried von Freibergin johdolla. Ensimmäisen tilaisuuden sooloesiintymisiin Fransmanille antoi vuonna 1926 perustettu Yleisradio, jonka tehtävänä oli levittää ”sivistyskeskusten” taidetta kansan laajoille riveille. Talvisodan jälkeen alkoi Fransmanin julkinen solistiura, joka kesti 1960-luvun puoleenväliin. Jos otetaan huomioon ns. kamarikonsertot, Fransmanin sooloesiintymisten määrä nousee yli kolmeenkymmeneen, mikä merkitsee vähintään yhtä solistitehtävää vuodessa kahdenkymmenenviiden vuoden ajan. Täysimittaisia soolokonserttoja Fransman esitti Helsingin kaupunginorkesterin ja Radio-orkesterin kanssa toistakymmentä kertaa. 1940- ja 1950-luvulla hän teki lisäksi solistivierailuja eri puolelle Suomea.

Fransman solistiohjelmiston painopiste oli wieniläisklassisen ajan konsertoissa, joissa hänen ihailemansa wieniläinen esittämisyyli pääsi parhaiten oikeuksiinsa. On huomattava, että suuri osa käyrätorvikirjallisuuden keskeisestä soolorepertoaarista kuultiin Suomessa ensimmäistä kertaa Fransman esittämänä. Siihen kuuluivat Mozartin konserttojen lisäksi muun muassa Haydnin käyrätorvikonsertot sekä Richard Straussin teknisesti ja äänellisesti vaativa käyrätorvikonsertto nro 1. Fransmanin ei ollut helppoa saada 1940-luvulla suurta yleisöä suhtautumaan vakavasti käyrätorveen soolosoittimena. Solistiesiintymiset vaativat häneltä sekä korkeatasoista osaamista että huolellisia teosvalintoja. Edes Helsingin johtavat musiikkiarvostelijat eivät tunteneet käyrätorven keskeistä repertoaaria tai sen vaatimuksia. Vasta kun Fransman oli useiden vuosien ajan esittänyt julkisesti

Mozartin, Haydnin, Saint-Saënsin ja Straussin konserttoja, arvosteluissa alettiin kiinnittää huomiota esitysten tyyliin ja tulkintaan. Kesti siis suhteellisen kauan, ennen kuin hän sai esiintymistään ansaittua asiantuntevaa palautetta.

Aikaa myöten Fransmanin esitykset nostivat käyrätorven profilia ja asemaa konserttiohjelmistoissa. Vasta 1950-luvulla hän uskalsi ottaa ohjelmistoonsa ajan uutta musiikkia edustavia teoksia. Merkittäviä modernien sooloteosten esityksiä olivat Brittenin *Serenadin* ja Aarre Merikannon ”Schott-konserto” 1950-luvun alussa. Valitettavasti Fransmanin solistiuran aktiivisin vaihe sijoittui aikaan, jolloin ei tehty radionauhoituksia tai levytyksiä. Mainituista Brittenin ja Merikannon teoksista sekä Frank Martinin konsertosta seitsemälle puhaltajalle, lyömäsoittimille ja jousille on kuitenkin säilynyt tallenteet.

Näkyvällä toiminnallaan soolokäyrätorvensoittajana ja solistina Fransman saavutti Suomen musiikkielämässä aseman, johon ylsi hänen aikanaan vain harva puhallinmuusikko. Hänen solistin profiiliinsa kuuluneet täyteläinen sointi, hienostunut tyyllitaju sekä itsetietoinen ulkoinen esiintyminen edustivat uutta linjaa suomalaisessa käyrätorvensoitossa. Solistiuransa pituuden ja ohjelmistonsa laajuuden perusteella Fransmania voidaan pitää alan merkittävänä edelläkävijänä maassamme. Seuraavan sukupolven käyrätorvensoittajista vain Timo Ronkaisen solistitoimintaa voi laajuutensa puolesta verrata Fransmanin solistiuraan. Vasta seuraavan sukupolven orkesterimuusikot ovat alkaneet esiintyä entistä useammin solisteina.² Vaikka heidän tekninen osaamisensa edustaa hyvin korkeaa tasoa, käyrätorvensoittajia ei kuulla nykyisin solisteina sen useammin kuin Fransmanin uran huippuvuosina 1940- ja 1950-luvuilla. Pianistit ja jousisoittajat hallitsevat edelleen sinfoniaorkesterien solistitilastoja.

Puhallinkamarimusiikki

Puhallinkamarimusiikilla ei ennen 1930-lukua ollut oikeastaan minkäänlaista asemaa Suomen musiikkielämässä. Puhallinsoittimia oli vuosisadan alun ja 1930-luvun välisenä aikana kuultu kamarikonserteissa vain satunnaisesti. Koska vakituisia puhallinkokoonpanoja tai säännöllistä yhteytoimintaa ei ollut, Fransman loi Crusell-kvintetin ja Solistiseitsikko Otavan jäsenten kanssa tälläkin alalla maassamme uutta esittämiskulttuuria. Radiotoiminnan kehitys tarjosi edellä mainituille yhtyeille esiintymistilaisuuksia ja nämä puolestaan edistivät merkittävästi puhallinmusiikin aseman vahvistumista radiossa. Erityisesti Crusell-kvintetti esitti monipuolista ohjelmistoa ja toi esiin uusia kamarimusiikkiteoksia konserteissa sekä radiossa. Kvintetti edusti Suomea ja suomalaista puhallinkamarimusiikkia myös ensi kerran ISCM:n kansainvälisillä nykymusiikkijuhlilla Salzburgissa vuonna 1952.

Fransmanin toiminta kamarimuusikkona, kuten muillakin esittämisen alueilla, oli pitkäjänteistä. Voisi olettaa, että hänellä olisi etenkin Schnéevoigtin kapellimestarikaudella 1930-luvulla ollut riittävästi työtä orkesterikonserttien ja oopperoiden parissa. Kuitenkin hän soitti jo tuolloin useita vaativia kamarimusiikkiteoksia radiossa sekä esiintyi kaupunginorkesterin muiden puhaltajien kanssa yhteenä kansansinfonia- ja kamarimusiikkikonserteissa. Talvisodan jälkeen 1940-luvulla puhallinkamarimusiikki sai lisää jalansijaa sekä radiossa että konserttielämässä ja Fransman esiintyi kollegoineen säännöllisesti Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonserteissa.

Käyrätorvikvartetot olivat kapea, mutta Fransmanille selvästikin tärkeä kamarimusiikin alue. Radiossa hän esiintyi 1930-luvulta lähtien käyrätorviyhtyeissä, jotka esittivät perinteisiä saksalaisia ja itävaltalaisia metsästystorvikappaleita sekä sovituksia tunnetuista oopperateemoista. Vaikka kappaleet olivat pienimuotoisia ja tyyliiltään kevyitä, Fransmanin harjoittaman yhtyeen esitykset olivat korkeatasoisia. Hänen ansiostaan käyrätorvikvartetto-ohjelmisto myös laajeni uusilla teoksilla (mm. Erkki Melartinin *Pieni kvartetto* op. 185 sekä Fransmanin omat sovitukset).³ Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorviyhtyeen esiintymiset jatkuivat radiossa 1960-luvulle asti, jolloin se soitti perinteisen ohjelmiston ohella myös uudempaa musiikkia.

Sotien aikana 1940-luvulla radiokuuntelijat kaipaivat lisää viihdyttävää musiikkia lieventämään arkielämän ankaruutta. Tässä tilanteessa perustettiin Solistiseitsikko Otava, joka alkoi esit-

tää radiossa perinteistä suomalaista torvimusiikkia. Fransman vaikutti perustamisvaiheessa yhtyeen kokoonpanoon ja teki sille runsaasti sovituksia, jotta ohjelmistoa olisi riittänyt seitsikon esitysten kasvavaan kysyntään. Solistiseitsikko Otavan merkitys suomalaiselle puhallinmusiikkikulttuurille oli kauaskantoinen. Yhtyeen onnistui elvyttää jo häviämässä ollut torviseitsikkoperinne. Perinteen säilymiseen vaikuttivat myös yhtyeen 1940-luvun lopulla tekemät ensimmäiset suomalaiset seitsikkolevytykset.⁴ Nauhoitustekniikka muutti 1950-luvulla radiolähetysten rakennetta ja suoria musiikkilähetyksiä kuultiin yhä harvemmin. Puhallinmusiikin vahva asema säilyi radiossa kuitenkin 1960-luvun alkupuolelle asti.

Fransmanin esittämä kamarimusiikkiohjelmisto oli poikkeuksellisen laaja. Hän esiintyi kolmenkymmenen vuoden aikana kuudessakymmenessä julkisessa kamarimusiikkikonsertissa, joiden lisäksi hänellä oli yli kaksisataa radioesiintymistä. Erilaisissa puhallinyhtyeissä hän osallistui useiden kamarimusiikkiteosten kantaesityksiin tai Suomen ensiesityksiin. Fransmanin siirryttyä eläkkeelle orkesterityöstä hän vetäytyi samalla kamarimusiikkitoiminnasta. Crusell-kvintetti kuitenkin jatkoi toimintaansa. Solistiyhtye Otavan suosio synnytti puolestaan uusia torviseitsikoita, joista Solistiyhtye Imperial perustettiin 1960-luvulla, turkulainen Sointu-seitsikko 1970-luvun lopussa sekä Sinetti-seitsikko ja Kaartin seitsikko 1980-luvulla. Fransman jatkoi torviseitsikkoperinteen ylläpitämistä johtamalla 1980-luvulla Lieksan Vaskiviikoilla kurssien osanottajista muodostettuja seitsikoita. Hänen toimittamansa Sibeliuksen torviseptettisävellykset sekä ”Otavalle” tekemänsä sovitukset ovat rikastuttaneet suomalaisten torviseitsikoiden ohjelmistoa.

Puhallinorkesterit

Fransman alkoi johtaa puhallinorkestereita 1950-luvun alussa ilmeisesti Sport-orkesterin ja Helsingin Torvisoittokunnan taholta tulleista aloitteista. Näiden orkesterien toiminta oli siihen asti ollut joko vajaatehoista tai niihin ei ollut saatu riittävästi jäseniä. Toiminnan elvyttäminen vaati ammattitaitoista johtajaa, joka oli valmis pitkäjänteiseen työskentelyyn. Sotilas- ja orkesterimusiikkotaustansa ansiosta Fransman tunsi puhallinorkesterien perinteet ja ilmaisulliset mahdollisuudet, mikä antoi hänelle hyvät lähtökohdat kehittää orkestereita niiden omien traditioiden ja resurssien pohjalta.

Itsenäisyyden ajan alussa suomalaisten sotilassoittokuntien ohjelmisto koostui paitsi sotilasmusiikista, myös viihdemusiikista ja konserttimusiikin sovituksista. Oma tärkeä sijansa oli tanssimusiikilla, sillä ennen jazzmusiikin tuloa Suomeen soittokunnat esiintyivät myös tanssipaikoilla ja ravintoloissa. Fransman piti tärkeänä vanhan perinteen säilyttämistä kaikkien johtamiensa puhallinorkesterien ohjelmistossa. Soittokuntien erilaiset profilit määrittivät kuitenkin sen, kuinka paljon perinteistä musiikkia soitettiin. Ensimmäisen Fransmanin alaisuudessa toimineen soittokunnan, Sport-orkesterin profiili ja ohjelmistolinjat olivat uudistuksellisimpia ja niihin vaikuttivat Suomeen äänilevyjen ja radion välityksellä levinneet angloamerikkalaiset tyylivirtaukset. Koska orkesteri koostui ammattimusiikoista, Fransman saattoi sen kohdalla luoda uutta korkeatasoista puhallinorkesterikulttuuria niin ohjelmistossa kuin esittämistyyliäkin. Sport-orkesterin esiintymiseen kuului uutena elementtinä lisäksi Suomessa 1950-luvulla lähes tuntematon kuviomarsi. Tämän orkesterin kohdalla huomattiin, että vakiintuneiden perinteiden muuttaminen herätti myös vastustusta. Kansallishenkisissä tilaisuuksissa yleisö kaipasi yhä vakiintunutta suomalaista ohjelmistoa.

Perinteisen torvimusiikin rinnalle Fransman lisäsi puhallinorkesterien ohjelmistoihin uudempiä teoksia. Uutta perinnettä edusti yleensä amerikkalainen tai englantilainen puhallinmusiikki. Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin Fransman perusti amerikkalaisen sinfonisen puhallinorkesterin mallin mukaan. Koska orkesterin päämäärät olivat pedagogiset, sen ohjelmisto oli monipuolista ja musiikillisesti haastavaa. Puhallinorkesterin riveissä lähes kaikki Sibelius-Akatemian puhallinsoiton opiskelijat saivat mahdollisuuden yhteismusiisointiin. Laitoksen sinfoniaorkesteri ja kamarimusiikkisyhtyeet eivät pystyneet tarjoamaan tätä tilaisuutta kuin osalle heistä. Fransman tarjosi puhallinorkesterin konserteissa myös solistitehtäviä edistyneimmille puhallinopiskelijoille, jotka saivat näin tuoda esiin solistisia valmiuksiaan.

Fransman toimi suomalaisten puhallinorkestereiden johtajana ja kouluttajana kaksikymmentäkolme vuotta. Kehittämällä niiden konserttitoimintaa ja musiikillista tasoa hän pyrki samaan päämäärään kuin kamarimusiikki- ja solistitoiminnassaan: vahvistamaan puhallinmusiikin asemaa musiikkielämässä. Tätä pyrkimystä edistivät osaltaan puhallinorkestereiden radioesiintymiset. Fransman teki myös uusia sovituksia soittokunnille, puhallinorkestereille ja puhallinyhtyeille monipuolistaen niiden ohjelmistoa. Hänen johtamistaan orkestereista taiteellisesti parhaisiin tuloksiin ylsivät Sport-orkesteri sekä Helsingin orkestereiden muusikoista kootut soittajistot. Helsingin Torvisoittokunnan ja Vanhan kirkon puhallinorkesterin kohdalla Fransmanin tärkein tavoite lienee ollut harrastelijaorkestereiden toiminnan jatkuvuuden takaaminen aikana, jolloin ne olisivat saattaneet jäädä ammattiorkestereiden kehityksen jalkoihin. Seurakuntien puhallinmusiikkitoiminta, jonka profiilia ja musiikillista funktiota Fransman pyrki korostamaan, on nykyisin huomattavasti aktiivisempaa kuin hänen aikanaan. Myös musiikkiopistojen, koulujen musiikkiluokkien, työväenyhdistysten ja erilaisten järjestöjen piirissä toimii huomattava määrä eritasoisia puhallinorkestereita.⁵ Sen sijaan Fransmanin perustaman Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin toiminta päättyi 1970-luvun lopulla eikä laitoksella ole sen jälkeen ollut vakituista puhallinorkesteria. Myöskään muilla korkeamman asteen musiikkioppilaitoksilla ei ole Suomessa omia sinfonisia puhallinorkestereita. Kuitenkin eräiden ammattikorkeakoulujen piirissä puhallinorkesteritoiminta on organisoitu yhteistyönä seurakunnan kanssa.

Fransmanin persoonan vaikutus

Edellä olen tarkastellut Fransmanin toiminnan vaikutusta suomalaiseen musiikkikulttuuriin. Fransmanin persoonalla ja ihanteilla oli tärkeä merkitys hänen toimintansa laadulle ja luonteelle. Henkilökohtaiset käyrätorvensoittoon ja soittimen sointiin kohdistuneet mieltymykset saivat Fransmanin etsiytymään wieniläisen kulttuurin piiriin. Tämä puolestaan johti kehitykseen, jossa suomalainen käyrätorvikoulu erottautui 1900-luvun aikana esittämistyylinsä ja soinnillisten kvaliteettiansa osalta keski- ja pohjoiseurooppalaisista koulukunnista. Fransmanin pitäytyminen koko uransa ajan wieniläisissä ihanteissa teki hänestä wieniläisen käyrätorvikoulun perinteiden jatkajan Suomessa. Samalla hän loi uutta suomalaista traditiota sopeuttamalla wieniläiset elementit suomalaisiin orkesteriolosuhteisiin.

Fransmanille musiikin esittäminen ja opettaminen eivät olleet vain ammatillista toimintaa, vaan kutsumustyö, johon hän paneutui perusteellisesti ja intohimoisesti. Hänen näkemyksensä korkeatasoisen esittämisen kriteereistä ja suomalaisen orkesterikulttuurin laadullisesta kehittämisestä loivat perustan hänen taiteelliselle ajattelulleen. Taiteelliset näkemykset eivät kuitenkaan yksistään olisi riittäneet tuloksellisen koulutusjärjestelmän luomiseen. Siihen tarvittiin järjestelmällisyyttä, kärsivällisyyttä sekä luovaa kykyä kehittää uusia metodeja opiskelijoiden ongelmien ratkaisemiseen.

Fransman tutustui muusikonuransa aikana useisiin henkilöihin, jotka vaikuttivat syvästi hänen toimintatapoihinsa ja näkemyksiinsä musiikista. Lenni Linnala oli Fransmanin ensimmäinen ammatillinen esikuva. Tältä hän omaksui opettajanrooliinsa kuuluneen isällisen ja kannustavan asenteen oppilaitaan kohtaan. Käyrätorvensoiton ammatilliset ja taiteelliset ihanteet sekä pedagogisen työn järjestelmällisyyden Fransman oppi Karl Stiegleriltä. Stieglerin kyky paneutua kokonaisvaltaisesti ja omia voimiaan säästämättä oppilaan ohjaamiseen teki häneen lähtemättömän vaikutuksen. Persoonansa, korkean moraalinsa ja perusteellisten työskentelytapojensa ansiosta Fransmanista tuli puolestaan omien oppilaidensa esikuva. Tärkein esimerkillinen tekijä oman soittimen ehdoton asiantuntijuus. Sen ohella Fransmanin ammatillista toimintaa leimasi hänen vakaumuksellinen asenteensa musiikkia kohtaan taidelajina. Se vakuutti hänen kanssaan työskennelleet oppilaat, muusikkokollegat ja harrastajat taiteelliselle työlle asetettujen korkeiden päämäärien merkityksestä yhteiselle musiikkikulttuurille.

Omiin tutkijan lähtökohtiini ovat vaikuttaneet voimakkaasti Fransmanin periaatteet korkeatasoisesta musiikin esittämisestä sekä perinteiden jatkamisesta. Hänen taiteellisen elämäkertansa kirjoittamisessa lähtökohtana oli selvittää hänen uransa vaiheet ja tarkastella hänen toimintansa laajuutta ja laatua. Tutkimuksen kuluessa ja laajaan lähdemateriaaliin tutustuessani minulle alkoi vähitellen hahmottua, kuinka laajalle Fransmanin toiminta Suomen musiikkikulttuurissa itse asiassa oli ulottunut. Uutta tietoa löytyi erityisesti hänen solistiesiintymisistään ja kamarimusiikkitoiminnastaan. Vasta kun olin laatinut näistä esiintymisistä mahdollisimman kattavan listan, saatoin huomata kuinka usein Fransman oli esiintynyt päätyönsä, Helsingin kaupunginorkesterin äänenjohtajan toimen ulkopuolella. Radiossa esitetyistä teoksista ei ollut muita dokumentteja kuin Fransmanin leikekokoelmaansa keräämät *Radiokuuntelija*-lehden tiedot kunkin päivän radio-ohjelmista. Ennen tutkimuksen aloittamista en myöskään ollut selvillä Fransmanin solistiuran laajuudesta enkä siitä, että hän tosiasiaa esitti lähes kaikki käyrätorvelle sävelletyt merkittävät sooloteokset ensimmäisenä Suomessa.

Tutkijanäkökulmani aiheeseen on määrittänyt erityisesti se, että olen itse saanut esittäjän koulutuksen ja toiminut yli kaksikymmentä vuotta päätoimisena käyrätorvensoiton opettajana. Siksi pääkiinnostukseni kohde Fransmanin taiteellisessa elämäkerrassa eivät niinkään ole olleet hänen uransa vaikuttaneet ulkoiset olosuhteet vaan sisäiset taiteelliset kriteerit. Siksi kaikkein vaikuttavinta tutkimustyön aikana on ollut huomata, millaisia olivat Fransmanin saamat taiteelliset vaikutteet ja millaisen perinnön hän välitti oppilailleen. Fransmanilla oli tilaisuus työskennellä henkilökohtaisesti useiden 1900-luvun merkittävimpiin kuuluneiden kapellimestarien ja solistien kanssa. Wienin Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajilta hän sai esittämishojeita, jotka olivat periytyneet wieniläisessä musiikkikulttuurissa muusikkosukupolvelta toiselle. On tosiasia, että hänen molemmat wieniläiset opettajansa olivat työskennelleet Richard Straussin kanssa ja että heidän edeltäjänsä ja kollegansa olivat puolestaan soittaneet Richard Wagnerin johdolla. Käyrätorvikulttuurissa tällainen taiteellinen perintö tuskin voisi olla arvokkaampi.

Tutkimustyön kuluessa on ollut luonnollisesti kiinnostavaa löytää taustatietoja Fransmanin uran suuntaan vaikuttaneista tapahtumista. Niiden avulla voidaan spekuloida sillä, miten hänen taiteellinen ajattelunsa mahdollisesti olisi muuttunut ilman noita taustoja ja niitä seuranneita tapahtumia. Eräs näistä oli yllättävä tieto siitä, että Fransmanilla oli aikomus lähteä opiskelemaan Tallinnaan ennen kuin hän sattumalta kuuli wieniläisen käyrätorviyhdyksen soittoa radiosta. Toinen, toistaiseksi todistamaton, mutta epäilemättä aito kertomus oli Fransmanin jännittävä kohtaaminen Arturo Toscaninin kanssa Salzburgissa 1931, jonka aikana hän sai seurata tämän aikansa suurimman kapellimestarilegendan työskentelyä.

Fransmanin taiteilijapersoonan luonnehdinnan kohdalla olen luottanut siihen kokemukseen, joka perustuu pitkäaikaiseen kanssakäymiseen hänen kanssaan sekä oppilaana että nuorempana opettajakollegana. Tutkimuksen käsittelemästä pitkästä aikavälisestä huolimatta sen puitteissa ei ole ilmennyt mitään, joka olisi muuttanut käsitystäni hänen luonteestaan. Olen tutkimuksen tehtyäni entistä vakuuttuneempi siitä, että Fransmanin persoona, jota leimasivat älykkyys, hienostuneisuus, voimakas temperamentti, humanisuus ja huumorintaju, oli hänen taiteilijauransa ja menestyksensä kantava voima.

1 Fransman, haastattelu 1986/V.

2 Solisteina esiintyneitä suomalaisia käyrätorvensoittajia ovat muun muassa Markus Maskuniitty, Esa Tapani, Tommi Viertonen, Mika Paajanen, Jukka Harju ja Tommi Hyytinen.

3 Ks. tarkemmin liite 6.

4 ”Otavan” ensimmäisten toimintavuosien intensiivisyydestä ja esitetystä musiikista antaa osviittaa liitteeseen 8 koottu lista seitsikön radioesiintymisistä vuosina 1943–1948.

5 Peltonen & Puhakka 2008: 13–17.

Lähteet

Arkistot

Kansalliskirjasto
Sibelius-Akatemian kokoelma
Käsikirjoituskokoelmat
Lehtikokoelmat
Viola-tietokanta
Helmi-tietokanta
Sibelius-Akatemian kirjasto
Sota-arkisto
Helsingin kaupunginarkisto
Helsingin kaupunginorkesterin arkisto
Suomen Kansallisoopperan arkisto
Sibelius-museon arkisto
Brages Arkiv
Lieksan Vaskiviikon arkisto
Yleisradion arkisto
Suomen Käyrätorviklubin nuotisto
Bibliothek der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien
Archiv der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien
Bibliothek des Instituts für Wiener Klangstil,
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Österreichische Theatersammlung
Wiener Philharmoniker -Archiv
Archiv der Salzburger Festspiele
Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv
Latvian teatteri- ja musiikkimuseo (*Rakstniecības Teatra un Muzikas Muzejs*), Riika
Holger Fransmanin omaisten arkisto
Jukka Vuolion arkisto
Antero Kasperin arkisto
Leena Heikkilän arkisto

Haastattelut

- Aholainen, Irja 1986. Irja Aholaisen haastattelu 18.11.1986. Haastattelija: Hannu Heikkilä.
Berger, Roland 1996. Roland Bergerin haastattelu Wienissä 31.5.1996.
Fransman, Holger 1979. Holger Fransmanin haastattelu 21.2.1979. Haastattelijat: Esa-Pekka Salonen ja Kari Lampela. Kasetit I–II. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
Fransman, Holger 1986. Holger Fransmanin haastattelu 9.–11.6.1986. Haastattelija: Olavi Lähteenmäki. Kasetit I–V. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
Fransman, Holger 1994. Holger Fransmanin haastattelu 28.10.1994.
Fransman, Stig 2002. Stig Fransmanin haastattelu 21.11.2002.
Fransman, Åke 1997. Åke Fransmanin haastattelu 23.10.1997.
Fransman, Åke 1998. Keskustelu Åke Fransmanin kanssa 19.11.1998.
Fransman, Åke 2001. Åke Fransmanin haastattelu 28.9.2001.
Jungwirth, Andreas 1998. Keskustelu soitinrakentaja Andreas Jungwirthin kanssa Leopoldsbergissä 24.6.1998.
Juselius, Holger 1990. Holger Juseliuksen haastattelu 13.10.1990.
Kasper, Antero 1995. Antero Kasperin haastattelu 14.10.1995.
Kasper, Antero 1998. Antero Kasperin haastattelu 3.4.1998.
Katrama, Kalle 1997. Kalle Katraman haastattelu 11.12.1997.
Katrama, Kalle 1998. Kalle Katraman puhelinhaastattelu 8.3.1998.
Katrama, Kalle 1999. Kalle Katraman puhelinhaastattelu 11.1.1999.
Moilanen, Tarmo 1986. Tarmo Moilasen haastattelu. Haastattelija: Olavi Lähteenmäki. Sisältyy haastatteluun Fransman, Holger 1986/V.
Nieminen, Veikko 1997. Veikko Niemisen puhelinhaastattelu 8.10.1997.
Ronkainen, Timo 1987. Timo Ronkaisen haastattelu 30.7.1987. Haastattelija: Olavi Lähteenmäki. Kasetit I–II. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
Rousti, Inga & Fransman, Karin 2001. Inga Roustin ja Karin Fransmanin haastattelu 5.10.2001.
Runne, Ossi 2007. Puhelinkeskustelu Ossi Runteen kanssa 23.11.2007.
Salonen, Esa-Pekka 1986. Esa-Pekka Salosen haastattelu 17.8.1986. Haastattelija: Olavi Lähteenmäki. Kasetti. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
Kyselyhaastattelu Holger Fransmanin oppilaille:
– Fransman, Åke 23.10.1997
– Hynninen, Pertti 30.1.1998
– Hänninen, Heino 2.2.1998
– Kasper, Antero 3.4.1998
– Katrama, Kalle 11.12.1997
– Ronkainen, Timo 11.3.1997
– Ruskeepää, Timo 19.12.1997
– Seppälä, Esko 12.8.1997
– Vikman, Olavi 19.12.1997

Radio-ohjelmat ja audiovisuaaliset lähteet

- Franck, Anne-Marie (toim.) 1986. ”Frani och valthornet”. Radio-ohjelma. (Lähetetty 24.8.1986 ja 26.8.1986.)
- Gronow, Pekka 1992. *Äänilevymuistoja. Suomalaisen äänilevyn historia*. TV-ohjelma. Oy Yleisradio Ab. TV1. Tuottaja: Aarno Cronvall.
- Huldén, Henrik (toim.) 1996. *Holger och Esa-Pekka*. TV-ohjelma. Finlands Svenska Television.
- Jesser, Miriam (toim.) 1996. ”Üben, üben, üben... Vom Phänomen des Wiener Philharmonischen Klangs”. Radio-ohjelma. Österreich 1. Osat II–IV. (Lähetetty Wienissä 21.–24. 10.1996.)
- Lampela, Riitta-Liisa (toim.) 1982. ”Muistellessa”. Holger Fransman muistelee. Radio-ohjelma. (Lähetetty 31.10.1982.)
- Sibelius, Jean: Sinfonia nro 4 op. 63 (Finnish National Orchestra, joht. Georg Schnévoigt). EMI World Records, Retrospect Series SH 237. Levytysvuosi 1934. Julkaisuvuosi 1976.
- Sinfonia nro 6 op. 104 (Finnish National Orchestra, joht. Georg Schnévoigt).
- Turnabout Historical series THS 65067. Levytysvuosi 1934.
- Kajanus Conducts Sibelius*. Vol 1–3. EMI 7696862, 7696872, 7696882. Levytysvuodet 1930 ja 1932. Julkaisuvuosi 1988.
- Toivonen, Hannu A. (toim.) 1990. ”Musiikkia ja muisteluita”. Yrjö Syrjälän ja Holger Fransmanin radiohaastattelu. (Lähetetty 15.8.1992.)

Tutkimuskirjallisuus

- Alasuutari, Pertti 1993. *Laadullinen tutkimus*. Vastapaino. Tampere.
- Autio, Sari & Katajala-Peltomaa, Sari & Vuolanto, Ville (toim.) 2001. *Historioitsijan arki ja tutkimuksen prosessi*. Vastapaino. Tampere.
- Blomstedt, Yrjö 1982. ”Henkilöhistorian tutkimus ja suurmiehet” teoksessa Kurth, Rami & Soikkainen, Timo (toim.) 2006. *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopisto. Poliittisen historian laitos. Turku, s. 23–27.
- Bonsdorff, Lena von 2001. *Barfota i cylinder. Nils-Eric Fougstedt: en levnadsteckning*. Söderströms & C:o.
- Braudel, Fernand 1949. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris.
- Clarke, Eric 1995. ”Expression in performance: generativity, perception and semiosis” teoksessa *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation* (toim. John Rink). Cambridge University Press.
- Clarke, Eric & Cook, Nicholas 2004. *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. Oxford University Press. Oxford.
- Dahlhaus, Carl 1977. ”Gedanken zur Strukturgeschichte” teoksessa *Grundlagen der Musikgeschichte*. Musikverlag Hans Gerig. Köln, s. 205–235.
- 1982. ”Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte” teoksessa *Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 10* (hrsg. von Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber). Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Wiesbaden, s. 40–43.
- Danuser, Hermann 1992. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11. Musikalische Interpretation* (hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser). Laaber-Verlag. Laaber.
- Eggebrecht, Hans Heinrich 1972. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1972 (3). Verlag der Akademie der Wissenschaft und der Literatur. Wiesbaden.
- Engman, Marja 1990. *Suomen ensimmäinen naisprofessori. Alma Söderhjelm in ylipistoura ja tieteellinen tuotanto*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto. Historian laitos.
- 1996. *Det främmande ögat. Alma Söderhjelm i vetenskapen och offentligheten*. Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.
- Flodin, Karl 1900. *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Söderström. Helsingfors.
- Garam, Lajos 1985. *Viulun mestareita*. Hellasedition.
- Gillberg, Åsa 2001. *En plats i historien. Nils Niklassons liv och arbete*. Väitöskirja. Göteborgs Universitet. Institutionen för arkeologi. GOTARC Serie B. Gothenburg Archaeological Theses no 18. Göteborg.
- Goehr, Lydia 1992. *Imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Clarendon Press. Oxford.
- Haapakoski, Martti & Heino, Anni & Huttunen, Matti & Lampila, Hannu-Ilari & Maasalo, Katri (toim.) 2002. *Esittävä säveltaide* (sarjassa *Suomen musiikin historia*). Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Otava. Helsinki.
- Heiniö, Mikko 1985. ”Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin”. *Musiikki* 3–4/1985, s. 1–74.
- 1992a. ”Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa”. *Musiikki* 1/1992.
- 1992b. ”Säveltäjäkuva”. *Musiikki* 4/1992, s. 6–7.
- 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2001. *Tutkimushaastattelu. Teema- ja teemahaastattelu teoria ja käytäntö*. Yliopistopaino. Helsinki.

- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteelliset tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- 1995. ”Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptiohistorian perusteista”. *Musiikki* 3/1995, s. 197–217.
- 1998. ”Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus” teoksessa *Siltoja, synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta* (toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam). Gaudeamus. Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. Tampere, s. 82–91.
- 1999. ”Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista maailmansotaa”. *Musiikki* 3/1999, s. 262–276.
- 2000. ”Musiikin kaanonit, rakenteet ja horisonit — ajatuksia musiikin historian opettamisesta” teoksessa *Hundra vägar har min tanke: festskrift till Fabian Dahlström — Jublakirja Fabian Dahlströmmille* (toim. Glenda Dawn Goss et al.). WSOY. Helsinki, s. 191–206.
- Immonen, Kari 1996. *Historian läsnäolo*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisu A:51. Turku.
- 2001. ”Uusi kulttuurihistoria” teoksessa *Kulttuurihistoria. Jobdatus tutkimukseen* (toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, s. 11–28.
- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologinen seura. Helsinki.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Gaudeamus. Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. Helsinki.
- Koivulehto, Marja-Liisa 1987. *Maikki Järnefelt-Palmgren. Laulajattaren elämä*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Koivunen, Hannele 1997. *Hiljainen tieto*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Koivunen, Mari & Soikkanen Timo (toim.) 1994. *Yksilö ja yhteisö. henkilöhistoriallisia artikkeleita*. Turun yliopisto. Poliittisen historian laitos. Turku.
- Konttinen, Anu 2008. *Conducting gestures: institutional and educational construction of conductorship in Finland 1973–1993*. Väitöskirja. Cityoffset. Helsinki.
- Kurkela, Kari 1991. *Ajan herkkä kosketus: tapaustutkimus mikroajan käytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitos. Helsinki.
- 1993. *Mielen maisemat ja musiikki: musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikkaa*. Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitos. Helsinki.
- Kurth, Rami & Soikkanen, Timo (toim.) 2006. *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopisto. Poliittisen historian laitos. Turku.
- Lehtola, Jan 2005. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Julkaisematon taiteellisen tohorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin osasto.
- Lenneberg, Hans 1988. *Witnesses and scholars: studies in musical biography*. Gordon and Breach. New York.
- Leppänen, Glory 1962. *Tulesta tubhaksi. Emmy Achte ja hänen maailmansa*. Otava. Helsinki.
- Leppänen, Taru 1996. *Teos ja tekijä. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto. Musiikkitieteiden laitos.
- Lissa, Zofia 1975. *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshaven.
- Majjala, Pirre 2003. *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö. Studia Musica 20. Helsinki.
- Mäkelä, Päivi 2006. ”Mene lähelle, näe kauas. Henkilöhistoriallisen kohteensa ylittävästä problematiikasta ja sen tavoittamisesta temaattisessa biografiatutkimuksessa” teoksessa Kurth, Rami & Soikkanen, Timo (toim.) 2006. *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopisto. Poliittisen historian laitos. Turku, s. 264–286.
- Mäkelä, Tomi 1989. *Virtuosität und Werkcharakter: eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 37. Musikverlag Emil Katz bichler. München.
- 2007. *Sibelius, me ja muut*. Teos. Helsinki.
- 2007b. *Poesie in der Luft. Jean Sibelius: Studien zu Leben und Werk*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden.
- Nilsson, Göran B. 1997. ”Biografi som spjutspetsforskning” teoksessa *Att skriva människan. Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre* (toim. Sune Åkerman, Ronny Ambjörnsson & Pär Ringby). Carlsson Bök förlag. Stockholm, s. 19–29.
- Nivanka, Leena 1992. *Lea Piltti*. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Näsänen, Maija-Liisa 2008. *Abraham Ojanperä: laulajan elämä*. Faros. Turku.
- Oksala, Matti 2001. *Vanha koulu — pianismin suuri traditio*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö.
- Pekacz, Jolanta T. (toim.) 2006. *Musical biography: towards new paradigms*. Aldershot. Burlington.
- Peltonen, Matti 1999. *Mikrohistoriasta*. Gaudeamus. Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. Helsinki.
- Pike, Kenneth Lee 1954. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. Preliminary ed. Glendale, California. Summer Institute of Linguistics.
- Pulkkinen, Maire (toim.) 1958. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Oy Fazerin musiikkikauppa. Helsinki.
- Rahkonen, Margit 2004. *Alie Lindberg. Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Sibelius-Akatemia. EST-julkaisusarja nro 11. Helsinki.

- Ranta, Sulho (toim.) 1960. *Sävelten taitureita*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo. (1. painos ilmestyi 1947.)
- Ranta-Meyer, Tuire 2008b. *Nulla dies sine linea. Aavuksia Erkki Melartinin vaikutteisiin, verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja reseptihistoriallisena tutkimuksena*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Musiikkiteetien laitos. Jyväskylä studies in humanity nro 97. Jyväskylä.
- Renvall, Pentti 1965. *Nykyajan historiantutkimus*. WSOY. Porvoo.
- Riikonen, Taina 2005a. *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C. Scripta lingua fennica edita nro 226. Turku.
- Riikonen, Taina 2005b. ”Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi” teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä* (toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen). Suomen musiikkiteollinen seura. Acta Musicologica Fennica. Helsinki.
- Rink, John 1995. ”Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms’s Fantasien op. 116” teoksessa *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation* (toim. John Rink). Cambridge University Press.
- (toim.) 2002. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Ruin, Olof 1998. ”Berättelse och systematik. Närhet och distans. Två biografierfarenheter” teoksessa *Forskarbiografien. Föredrag vid ett symposium i Stockholm 12–13 maj 1997* (toim. Evert Baudou). Konferenser 41. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Stockholm, s. 31–37.
- Saarikoski, Vesa 1989. ”Henkilöhistoriallisen tutkimuksen luonteen ja metodiikan ongelmia” teoksessa Kurth, Rami & Soikkanen, Timo (toim.) 2006. *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopisto. Poliittisen historian laitos. Turku, s. 142–156.
- Sajakorpi, Elina 1989. *Ernst Linko 14.7.1889 – 28.1.1960. Taiteilijaprofiili*. Viestipaino. Tampere.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Tammi. Helsinki.
- Salmi, Hannu (toim.) 2009. *Armas Järnefelt. Kahden maan mestari*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikriittikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C. Scripta lingua Fennica edita nro 100. Turku.
- 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Jobdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- 2005. *Poettinen elämä. Biedermeierin säveltäjä-kirjailija Axel Gabriel Ingelius*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Savolainen, Pantti & Vainio, Matti (toim.) 2002. *Aino Ackté. Elämänsaari kirjeiden valossa*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Shibayama-Aarnio, Naoko 2000. *Cakewalkin tahdissa: tutkimus ajankäytöstä Claude Debussy’n preludin ”General Lavine”-eccentric viidessä esityksessä*. Julkaisematon tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö.
- Smolander-Hauvonen 1998. *Paul Salminen — suomalaisen konserttikanteleen ja soitotekniikan kehittäjä*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen laitos. Studia musica nro 9. Helsinki.
- Soikkanen, Timo 2005. ”Kaksi lukutapaa”. Johdanto teokseen Kurth, Rami & Soikkanen, Timo (toim.) 2006. *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Turun yliopisto. Poliittisen historian laitos. Turku, s. 3–4.
- Sola, Wäinö 1951–1952. *Wäinö Sola kertoo*. Osat 1–2. WSOY. Porvoo.
- Tapani, Esa 2001. *Pitääkö kertaukset tehdä? Esittäjän ja säveltäjän välinen kommunikaatio uutta sävelteosta tulkittaessa*. Julkaisematon tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö.
- Tarmio, Timo 1992. *Mitä kulttuurihistoria on?* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Turku.
- Tiainen, Milla 2005. ”Ääni, ruumiillisuus ja sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa” teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä* (toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen). Suomen musiikkiteollinen seura. Acta Musicologica Fennica. Helsinki.
- Tommila, Päiviö & Reitala, Aimo & Kallio, Veikko (toim.) 1982. *Suomen kulttuurihistoria. Osa III. Itsenäisyyden aika*. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Trusheim, W. H. 1991. ”Audiation and Mental Imagery: Implications for Artistic Performance”. *The Quarterly* 1991, Vol. II, N:o 1–2, s. 138–147.
- Vadén Tere 2006. ”Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta” teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat* (toim. Taava Koskinen). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, s. 406–431.
- Vainio, Matti 2004. *P. J. Hannikainen: säveltäjä, runoilija suomalaisuusmiehes*. Minerva. Jyväskylä.
- 2009. *Pacius: suomalaisen musiikin isä*. Atena. Jyväskylä.
- Vanhanen, Milja 2004. *Tekijäkuviin risteyksessä. Diskurssianalyttinen tapaustutkimus elektronisen musiikin tekijyydestä*. Julkaisematon pro gradu -työ. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos.
- Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuva*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Virtanen, Marjaana 2005. ”Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa” teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä* (toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen). Suomen musiikkiteollinen seura. Acta Musicologica Fennica. Helsinki.

- 2007. *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einajuhani Rautavaaran Piano Concerti*. Vaitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B Humaniora nro 299. Turku.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Vaitöskirja. Sibelius-Akatemia. Studia Musica 13. Helsinki.
- Zuckermandl, Victor 1964. *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort*. Rhein-Verlag AG. Zürich.
- Åkerman, Sune & Ambjörnsson, Ronny & Ringby, Pär (toim.) 1997. *Att skriva människan. Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*. Carlsson Bokförlag. Stockholm.
- Lähdekirjallisuus**
- Aaltoila, Heikki 1958. ”Sigrid ja Georg Schnéevoigt” teoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltäjäkokoelmien elämäkertoja* (toim. Maire Pulkkinen). Oy Fazerin musiikkikauppa. Helsinki, s. 342–355.
- Ahrens, Christian 1986. *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*. Bärenreiter-Verlag GmbH & Co. KG, Kassel.
- Allihn, Ingeborg 1991. *Musikstädte der Welt. Berlin* (toim. Silke Leopold). Laaber-Verlag, Laaber.
- Allinniemi, Aslak 1992. ”Ah, käyrätorvi, maailman ihanin soitin”. *Muusikko* 4/1992, s. 7–8.
- Annun (nimim.) 1945. ”Aleksanterin patsaan paljastusjuhlista”. Päiväämätön lehtiartikkeli. Holger Fransmanin leikekokoelma.
- Asikainen, Pekka 2006. *Tilaksi avartuu aika. Wagnerin Parsifal*. Omakustanne. Helsinki.
- Berlioz, Hector 1904. *Instrumentationslehre* (ergänzt und revidiert von Richard Strauss). Osat I–II. Peters. Leipzig.
- Bertsch, Matthias 2003. *Wiener Klangstil — Mythos oder Realität? Ergebnisse der Hörstudie ”Hören Sie Wienerisch?” zur Erkennbarkeit des Wiener Klangstils auf Aufnahmen*. Schriftenreihe des Instituts für Wiener Klangstil (Musikalische Akustik) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Band 5.
- Biba, Otto 1977. *Die Unvergleichlichen. Die Wiener Philharmoniker in Salzburg*. Herder & Co. Wien.
- 1992. ”Die Orchestersituation in Wien bis zur Gründung der Wiener Philharmoniker” teoksessa *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht* (toim. Otto Biba & Wolfgang Schuster). Hans Schneider. Tützing, s. 27–35.
- Blaukopf, Herta & Kurt 1992. *Die Wiener Philharmoniker. Welt des Orchesters — Orchester der Welt*. Löcker Verlag. Wien.
- Blom, Eric (toim.) 1961. *Mozart’s Letters*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex.
- Carsten, Francis L. 1981. ”Die Vorläufer des Nationalsozialismus” teoksessa *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit. Ring-Vorlesung 19. Mai – 20. Juni 1980 im Internationalen Kulturzentrum Wien* (toim. Peter Heintel, Norbert Leser, Gerald Stourzh ja Adam Wandruszka). Österreichischer Bundesverlag. Wien.
- Chesterman, Robert (toim.) 1990. *Conductors in Conversation*. Robson Books Ltd. London.
- Dahlström, Fabian 1976. *Bernhard Henrik Crusell. Klarinetistinen och hans större instrumentalerker*. Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.
- 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- 1985. ”Piipareista ja leikareista taiteilijoiksi eli miten länsimainen taidemusiikki tuli Suomeen”. *Rondo* 2/1985, s. 10–15.
- 1990. ”Crusell, Bernhard...” teoksessa *Suuri Musiikkitietosanakirja*. Amer-yhtymä Oy, Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava. Osa 2, s. 56–57.
- 1995. ”The Popular Concerts of Sibelius and Kajanus in the 1890’s”. *Finnish Music Quarterly* 1/1995, s. 11–15.
- 2001. ”Orkestrarna i Finland vid 1900-talets början” teoksessa *Muulla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista* (toim. Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä & Irma Vierimaa). Atena Kustannus Oy. Jyväskylä, s. 236–246.
- 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden.
- Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Keski-aika–1899. Suomen musiikin historia 1*. WSOY. Porvoo.
- Dart, Thurston 1964. *Musikalisk praxis från senmedeltid till wienklassicism*. Bearbetad och utvidgad av Ingmar Bengtsson. Natur och Kultur. Stockholm.
- Del Mar, Norman 1962. *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*. Vol. 1. Barrie and Rockliff. London.
- Ebner, Hermann 1996. *Die Hornisten bei Haydn am Hofe Esterházy. Auf der Suche nach der hornistischen Spuren in den Meisterwerken Joseph Haydns*. Wiener Wälhornverein. WWV L19. Wien.
- Ehrström, Otto 1965. ”Adolf Leander” teoksessa *Suomen säveltäjiä* (toim. Einar Marvia). Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius. Taiteilijan elämä ja persoonallisuus*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Endler, Franz 1986. *Die Wiener Philharmoniker*. J&V Edition Wien Verlagsges.m.b.H. C. Ueberreuter, Korneuburg.
- ”Ennen jokainen konsertti oli juhlaa. Lähikuvassa Paavo ja Mario”. *Rondo* 2/1985, s. 20–23.
- Erickson, Runar 1984. *Georg Schnéevoigts repertoar som dirigent och cellist*. Pro gradu -arbete i musi-

- kvetenskap. Meddelanden från Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi 4. Åbo.
- Fitzpatrick, Horace 1970. *The Horn & Hornplaying 1680–1830. The Austro-Bohemian Tradition*. Oxford University Press. London.
- Flodin, Karl 1900. *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Söderström. Helsingfors.
- Forsberg, Reino 1955. ”Käyrätorvi ei ole kevytmielinen”. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 11.1.1955.
- Fransman, Holger 1978. ”Legendaarinen Lenni Linna”. *Rondo* 5+6/1978, s. 8–10.
- 1981. ”Sananen Suomen sotilasmusiikista eilen”. *Rondo* 4–5/1981, s. 4–5.
- 1983. ”Das Waldhornspiel in Finnland”. *Österreichische Musikzeitschrift* 9/1983, s. 499.
- 1985. ”Sotilasmusiikista solistiksi”. *Rondo* 5/1985, s. 14–16.
- 1986. ”Die Tradition der Blasmusiken”. *Brass Bulletin* nr. 53 1/1986 ”Special Finland”, s. 49–51.
- Freiberg, Gottfried von 1938. ”Das Horn” teoksessa *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis. Teil IV* (herausgegeben von Dr. Joseph Müller-Blattau). Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, s. 101–133.
- Fuhrich, Edda & Prossnitz, Gisela 1990. *Die Salzburger Festspiele. Band 1. 1920–1945*. Residenz Verlag. Salzburg und Wien.
- Gallup, Stephen 1989. *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Orac. Wien.
- Giegling, Franz 1988. ”Überlieferungs- und Editionsprobleme” teoksessa *Mozart-Jahrbuch 1987/88 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York 1988, s. 115–119.
- 2003. ”Vorwort”. *Mozart. Konzert in Es KV 417 ”Nr. 2” für Horn und Orchester*. Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel, s. III.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo 1990. *Äänilevyn historia*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Haavisto, Jukka 2000. ”Jazzin tulo Suomeen”. Esitelyteksti levysarjaan *Suomalainen jazz 1929–1959. Osa 1. Suomen Jazz & Pop Arkisto*.
- Hadamowsky, Franz 1975. *Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974. Die Wiener Hoftheater (Staatstheater)*. Veröffentlichungen der österreichischen Nationalbibliothek. Erste Reihe: Veröffentlichungen der Theatersammlung. Vierter Band, Teil 2. Verlag Brüder Hollinek. Wien.
- Hadamowsky, Hans 1958. *Wiener Bläserstil. Eine stilkritische und kulturhistorische Studie zum 50-jährigen Bestehen der Wiener Staatlichen Musikakademie verfaßt von Hans Hadamowsky*. Omakustanne. Wien. Ilmestynyt myös artikkelina ”Der Wiener Bläserstil”, *Österreichische Musikzeitschrift* 1–2/1969, s. 691–697.
- Haffner, Herbert 1997. *Orchester der Welt. Der Internationaler Orchesterführer*. Parthas Verlag. Berlin.
- Hall, David (toim.) 1940. *The Record Book*. Smith & Durrell. New York.
- Hamann, Brigitte 2002. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. Piper Verlag GmbH, München.
- Hannikainen, Arvo 1934. ”Muistelmia ja vaikutelmia ’Suomen kansallisorkesterin’ Lontoon-matkalta”. *Suomen Musiikkilehti* 6/1934, s. 136–138.
- Hannikainen, Päivi-Liisa 1995. *Pommerista Pohjanmaalle. Saksalaiset sotilassoittajat ja urkurit Suomessa 1700-luvun jälkipuoliskolla*. Tabulatura 1995. Kirkkomusiikkiosaston julkaisuja. Sibelius-Akatemia. Kuopio.
- 2008. *Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta: musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielemässä 1700-luvun jälkipuoliskolla*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia. Studia Musica 36. Helsinki.
- Hauser, Anton 1991. *Das alte Salzburg*. Jugend und Volk Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien.
- Heikinheimo, Seppo 1982. ”Robert Kajanus oli ehdoton auktoriteetti”. *Helsingin Sanomat* 3.10.1982.
- 1985. *Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1995. ”Unohdettu suuruus. Kapellimestari Georg Schnéevoigt ansaitsisi kunnianpalautuksen”. *Helsingin Sanomat* 30.4.1995.
- 1997. *Mätämunan muistelmat*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Helistö, Paavo 1993. ”Sven Lavela. Suomen klarinettien isoisa”. *Muusikko* 3/1993, s. 7–9.
- 1995. ”The Sibelius Week. Finland’s oldest music festival”. *Finnish Music Quarterly* 1/1995, s. 47–50.
- 2005. *Aerila. Kajanuksen klarinetisti*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja KJ 58. Kansanmusiikki-instituutti. Kaustinen.
- Hellsberg, Clemens 1992. *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Schweizer Verlagshaus AG. Zürich.
- 1998. ”Die Wiener Philharmoniker und die Hofmusikkapelle” teoksessa *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998*. Österreichische Nationalbibliothek. Hans Schneider. Tutzing, s. 275–278.
- Helsingin Konservatorio. Kurssit* 1936. Frenckellin Kirjapaino Osakeyhtiö. Helsinki.
- Hentilä, Seppo 1993. ”Kansakunta historian kahleissa” teoksessa *Saksa. Voima Euroopan keskellä* (toim. Seppo, Hentilä, Erkki Karjalainen & Raija Valta). Kleio ja nyky päivä. Painatuskeskus Oy, Helsinki, s. 11–75.
- Herzfeld, Friedrich 1954. *Magie des Taktstocks. Die Welt der großen Dirigenten, Konzerte und Orchester*. Ullstein A.G., Berlin.
- Hicks, Anthony 1980. Mozartin teosluettelo teoksessa *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 12*. Macmillan Publishers Limited, s. 680–752.
- Hiebert, Thomas 1997. ”The Horn in the Baroque and Classical Periods” teoksessa *The Cambridge companion to brass instruments* (toim. Trevor Herbert & John Wallace). Cambridge University Press, s. 103–114.

- "Holger Fransman. Käyrätorvensoittaja". *Helsingin Sanomat*, *Kuukausiliite* 25/9.12.1995.
- Huttunen, Matti 2002. "Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia" teoksessa *Esittävä säveltaide* (toim. Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila & Katri Maasalo), sarjassa *Suomen musiikin historia*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki, s. 303–440.
- Hytinen, Bruno 1989. *Liian varhain sotilaaksi. Sotilassoittajan ura soitto-oppilaasta kapellimestariksi 1930–1962*. Helsingin Sotilassoittajien Kilta. Helsinki.
- Härkönen Simo 1986. "Muistelmia YS:n toiminnasta 1926–33" teoksessa *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986. 60-vuotisjuhlakirja* (toim. Mika Ainola). Ylioppilaskunnan Soittajat. Helsinki, s. 43–51.
- Ilmari, Leena 1958. "Armas Järnefelt" teoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja* (toim. Maire Pulkkinen). Oy Fazerin musiikkikauppa. Helsinki, s. 302–308.
- Immonen, Viljo 1978. "Holger Fransman ja käyrätorvi". *Kouvolan Sanomat* 8.10.1978.
- Jaklitsch, Hans 1969. "Verzeichnis der Werke und der Künstler des Theaters und der Musik bei den Salzburger Festspielen 1920–1969" teoksessa Kaut, Josef 1969. *Festspiele in Salzburg*. Residenz Verlag Salzburg.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat* (toim. Olavi Lehmuksela). Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Jalas, Jussi 1988. *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfoniaista. Sinfonian eettinen pakko*. Fazer Musiikki Oy. Helsinki.
- Janetzky, Kurt & Brüchle, Bernhard 1977. *Das Horn. Eine kleine Chronik seines Wesens und Wirkens*. Halbwag AG. Bern.
- Janetzky, Kurt 1993. "Das Horn in der Kammermusik" teoksessa *Aus der Werkstatt eines Hornisten. Gesammelte Aufsätze von Kurt Janetzky* (toim. Michael Nagy). Vom Pasqualatihuus. Wien, s. 22–32.
- Janson, Ture & Kivijärvi, Erkki 2000. "Hyvä Helsinki" teoksessa *Helsinki — kaupunki graniittisilla juurilla, avaralla niemellä* (toim. Paavo Haavikko). Art House. Helsinki, s. 121–131.
- Jordan Fako, Nancy 1998. *Philip Farkas & His Horn. A Happy, Worthwhile Life*. Crescent Park Music Publications. Elmhurst, Illinois.
- Jyrkiäinen, Reijo 1993. Henkilö- ja ohjelmistoliitteet teoksessa Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin Kaupunginorkesteri 1882–1982*. WSOY. Juva, s. 669–796.
- 1999. "Kahden suuren kilpasoitto. Filharmonisen orkesterin ja Helsingin Sinfoniaorkesterin esiintyjät ja ohjelmat 1912–1914". *Musiikki* 2/1999, s. 190–209.
- Järvenpää, Eeva 2006. "Vasikkahaasta tuli Helsingin edustavin puisto". *Helsingin Sanomat* 10.6.2006.
- Kalemaa, Kalevi 2003. *Edvin Laine. Sisulla ja tunteella*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Karjalainen, Kauko 1995a. *Suomalainen torviseikkokko. Historia ja perinteen jatkuminen*. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos. Julkaisusarja 20. Tampere.
- 1995b. "Suomalaisen puhallinorkesterin vaihteita". *Sulasol* 1/1995, s. 8–9.
- 1997. "Holger Aleksander Fransman. In memoriam". *Piipari*. Sotilasmusiikkikillan tiedotuslehti II/1997. Sotilasmusiikkikilta ry. Lahti, s. 4–6.
- Karlson, Anu 1990. "Holger Fransman, Suomen käyrätorvensoiton isoisa". *Concerto*. Helsingin kaupunginorkesterin tiedotuslehti 2/1990. Helsingin kaupunginorkesteri, s. 6–8.
- Karttunen, Antero 2002. *Radion sinfoniaorkesteri 1927–2002*. Yleisradio Oy. Helsinki.
- 2009. "Armas Järnefelt ja helsinkiläisorkesterit" teoksessa Salmi, Hannu (toim.) 2009. *Armas Järnefelt. Kahden maan mestari*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, s. 216–239.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Kaut, Josef 1969. *Festspiele in Salzburg*. Residenz Verlag Salzburg.
- Kesting, Jürgen 2002. *Maria Callas*. Econ Ullstein List Verlag GmbH & Co. KG, München.
- Kivimaa, Arvi 1930. *Epäjumala*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Klemetti, Armi 1963. *Välähdys elämästäni*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Klemetti, Heikki 1947. *Elämää, jota elin*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1966. "Georg Schnéevoigt 60-vuotias" teoksessa *Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia* (toim. Armi Klemetti & Jouko Linjama). Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo, s. 246–250.
- Koivisto, Juhani 2009. "Armas Järnefeltin aika Suomalaisessa Oopperassa — kolme vuosikymmentä ja 270 esitystä" teoksessa Salmi, Hannu (toim.) 2009. *Armas Järnefelt. Kahden maan mestari*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, s. 175–210.
- Kolbe, Laura 1999. "Aatteita, elämää ja politiikkaa suurkaupungissa" teoksessa Klinge, Matti & Kolbe, Laura 1999. *Helsinki. Itämeren tytär. Lyhyt historia*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki, s. 130–145.
- Kopponen, Tapio (toim.) 1990. *Arvid Järnefelt 1*. Sarjassa Kodin suuret klassikot. Weilin + Göös. Espoo.
- Krantz, Kjell 1997. "Livshistoria – biografi – livsöde" teoksessa *Att skriva människan. Essäer om biografins livshistoria och vetenskaplig genre* (toim. Sune Åkerman, Ronny Ambjörnsson & Per Ringby). Carlsson Böckförlag. Stockholm.
- Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1971. "Opettajani Erkki Melartin — muistelmia". *Kirkkomusiikki-lehti* 9/1971, s. 156–159.
- 1986. "Akateeminen Orkesteri ja YS:n synty. Eräs Robert Kajanus -muistelmä" teoksessa *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986. 60-vuotisjuhlakirja* (toim. Mika Ainola). Ylioppilaskunnan Soittajat. Helsinki, s. 35–38.

- Käyrätorni. Suomen Käyrätorviklubin julkaisu nro 2/1975. Liedon Painopajat.
- Köchel, Ludwig Ritter von 1975. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* (toim. Alfred Einstein). VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig. (Ilmestynyt ensi kerran 1862.)
- Laaksamo, Jouko 2002. Robert Kajanuksen teosluettelo teoksessa Vainio, Matti 2002. "Nouskaa aatet!" *Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki, s. 640–648.
- Laitinen, Kari 1993. "Sotilasmusiikot 1700-luvun lopun Suomen musiikkielämässä" teoksessa *Kasarmien aidan kahden puolen. Kaksisataa vuotta suomalaista varuskuntayhteisöä* (toim. Jussi T. Lappalainen). Suomen Historiallinen seura. Historiallinen Arkisto 101. Helsinki, s. 27–47.
- 1997. "Sotilasmusiikki Helsingissä 1700-luvun lopulla". *Piipari*. Sotilasmusiikkikillan tiedotuslehti III/1997, s. 10–11.
- Lampela, Riitta 1989. "Frani 80". *Muusikko* 2/1989, s. 10–11.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen Ooppera*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Lappalainen, Seija 1990. "Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa". *Musiikkitiede* 1/1990, s. 159–189.
- 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Yliopistopaino. Helsinki.
- Layton, Robert 1965. "Sibelius and the gramophone". *Suomen Musiikin Vuosikirja* 1964–65. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki, s. 46–51.
- 1976. Esittelyteksti levyyn *Jean Sibelius: Sinfonia No. 4, Luonnotar, Oceanides* (joht. Georg Schnéevoigt & Adrian Boult). EMI World Records, Retrospect Series SH 237.
- 1978. *Sibelius*. The Master Musicians Series. J. M. Dent & Sons LTD. London and Melbourne.
- Lehmuskela, Olavi 1988. *Virityksiä. Oopperaorkesteri 25 vuotta*. Suomen Kansallisooppera. Helsinki.
- Leinonen, Juhani 2007. "Kuviomarssi Suomessa". *Puballinorkesteri uutiset* syyskuu 2007, s. 14–16.
- Leistén, Risto 1986. "Baltian-matka 1931" teoksessa *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986. 60-vuotishuhtikuu* (toim. Mika Ainola) 1986. Ylioppilaskunnan Soittajat. Helsinki, s. 52–65.
- Leiviskä, Helvi 1935. "Erkki Melartin opettajana". *Musiikkitieto* 2/1935, s. 30–31.
- Levas, Santeri 1986. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo – Helsinki – Juva.
- Linnala, Eero (toim.) 1967. *Suomen Muusikkojen liitto 1917–1967*. Suomen Muusikkojen liitto. Kotka.
- Linnala, Lenni 1927. "Armeijan soittokuntien uudistuskysymys". *Suomen Musiikkilehti* 10/1927, s. 154–156.
- Luhtala, Pertti (toim.) 2003. *Ossi Runne: trumpetilla ja tabtipuikolla*. WSOY. Helsinki.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä. Osa II: Melartinista Kilpiseen*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1976. "Crusell, Bernhard Henrik..." teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja. Osa 1*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki, s. 660–661.
- 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Oy Yleisradio Ab ja Kai Maasalo. K. J. Gummerus Osakeyhtiö. Jyväskylä.
- Marvia, Einari 1945. "Erkki Melartin" teoksessa *Suomen säveltäjiä* (toim. Sulho Ranta). Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo, s. 342–359.
- 1960. "Sergei Kusevitski" teoksessa *Sävelten taitureita* (toim. Sulho Ranta). Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo, s. 401–407.
- 1986. "Ylioppilaskunnan Soittajien vuosisataiset perinteet" teoksessa *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986. 60-vuotishuhtikuu* (toim. Mika Ainola) 1986. Ylioppilaskunnan Soittajat. Helsinki, s. 9–34.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin Kaupunginorkesteri 1882–1982*. WSOY. Juva.
- Mathez, Jean-Pierre 1986. "Holger Fransman". *Brass Bulletin* Nr. 53 I/1986, s. 56–65.
- Meinander, Henrik 2007. *Suomen historia. Linjat rakenteet käännekohdat*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki. 3. painos.
- Melartin, Erkki 1929. "Mitä on musiikki?" *Suomen Musiikkilehti* 1/1929, s. 6–8.
- Moser, Hans-Joachim 1931. "Eindrucke von den Bayreuther Festspielen". *Zeitschrift für Musik* Heft 9/1931. Gustav Bosse Verlag. Regensburg.
- Mukana ollut* (nimim.). "Entisten SVK:laisten muistelmia". *Viipurin taidepakinoita* nro 6–10, huhtikuu 1937–38. Juhlajulkaisu, omistettu Lenni Linnalalle, s. 23–26.
- Mäkelä, Tomi 1990a. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos.
- 1990b. "Kamarimusiikki" teoksessa *Suuri Musiikkitietosanakirja. Osa 3*. Amer-yhtymä Oy, Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava, s. 155–156.
- 1996. *Aarre Merikanto. Konzert für Geige, Klarinette, Horn und Streichsextett ("Schott-Konzert")* sarjassa *Masterpieces of Nordic Music / Meisterwerke Nordischer Musik* (toim. Harald Herresthal & Heinrich W. Schwab). Florian Noetzel Verlag. Wilhelmshafen.
- Nagy, Michael 1992. "Zur Geschichte und Entwicklung der Wiener Holzbläuserschule" teoksessa *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht* (toim. Otto Biba & Wolfgang Schuster). Verlag Hans Schneider. Tutzing, s. 263–282.
- Nieminen, Risto 1984. "Armeija puhalsi tien nykyaikaan". *Ruotuväki* 22. vuosikerta, nro 18 (506), s. 12.

- 1985. ”Mihin unohtui sforzato?” *Rondo* 5/1985, s. 11.
- Novak, Andreas 2005. ”Salzburg hört Hitler atmen”. *Die Salzburger Festspiele 1933–1944*. Deutsche Verlags-Anstalt. München.
- Nurmela, Heljä 1995. ”Maestro del corno”. *Sibis* 5/1995, s. 28–30.
- Nurmi, Bruno 1923. *Richard Wagner*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Pajamo, Reijo 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi: Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Pals van der, Nicolai van Gilse 1929. ”Wien musiikkikaupunkina”. *Suomen Musiikkilehti* nro 17–18/1929, s. 280–284.
- Paul, Bernhard 2002. ”Karl Stiegler — zum 70. Todestag”. *Österreichs Weidwerk. Zeitschrift für Jagd, Fischweid, Natur- und Umweltschutz* Nr. 6/2002, s. 8–9.
- Paumgartner, Bernhard 1932. ”Gedenken an Karl Stiegler”. *Musikleben* Juli 1932. Heft 7, s. 3–4.
- Pettitt, Stephen 1976. *Dennis Brain. A Biography*. Robert Hale Ltd. London.
- Philip, Robert 1992. *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900–1950*. Cambridge University Press.
- Pingoud, Ernest 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta* (toim. Kalevi Aho). Gaudeamus Oy. Helsinki.
- Pizka, Hans 1979. ”Karl Stiegler (1876–1932)”. *The Horn Call* No. 10/1979, Vol. X. No 1, s. 24–28.
- 1994. ”Karl Stiegler – Hans Berger – Gottfried von Freiberg”. Esittelyteksti cd-levyyntä *Große Hornisten Vol. 1. Historische Aufnahmen*. Hans Pizka Edition HPE-CD 04.
- Poussa, Anna-Maija & Salmenhaara, Erkki (toim.) 1975. *Suomen sinfoniaorkesterit. Symphony orchestras in Finland*. Suomen Sinfoniaorkesterit r.y. Jyväskylä.
- Pylkkänen, Tauno 1958. ”Toivo Haapanen” teoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia* (toim. Maire Pulkkinen). Oy Fazerin Musiikkikauppa. Helsinki, s. 518–523.
- Ranta, Sulho 1960. ”Georg Schnéevoigt” teoksessa *Sävelten taitureita* (toim. Sulho Ranta). WSOY. Porvoo.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008a. *Nähdä hyvää kaikissa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Suomen musiikkikirjastoedistys. Helsinki.
- Rautavaara, Einojuhani 1989. *Omakuva*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo – Helsinki – Juva.
- Reich, Willi (toim.) 1948. *Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe*. Manesse Verlag. Conzett & Huber, Zürich.
- Rimsky-Korsakov, Nikolai 1964. *Principles of Orchestration*. Dover Publications, Inc. New York. (Venäjänkielinen teos ilmestynyt ensi kerran 1922.)
- Ringbom, Marianne (toim.) 1965. *Turun Soitannollinen Seura 1790–1965*. 175-vuotisjulkaisu. Turun Soitannollinen Seura r.y. Turku.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin Orkesteri 1882–1932* (suom. Taneli Kuusisto). Frenckellin Kirjapaino Osakeyhtiö. Helsinki.
- 1981. *Orkesterhövdningar: dokument om dirigenter (belysta av Nils-Eric Ringbom)*. Söderström. Helsingfors.
- 1985. ”Three Pathfinders of Orchestral Conducting: Kajanus, Schnéevoigt, Järnefelt”. *Finnish Music Quarterly* 3–4/1985, s. 72–78.
- Rosell, Carl Magnus 1989. *Berns Salonger före 1989*. En skrift utgiven av Försäkrings AB Skandia 1989.
- Rosberg, Reino 1981. ”Torvet soi”. *Elanto* 1–2/1981, s. 16–17.
- Sadie, Stanley 1980. ”(Johann Chrystosom) Wolfgang Amadeus Mozart” teoksessa *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 12* (toim. Stanley Sadie), s. 680–725. MacMillan Publishers Limited.
- Sainio, Martti & Sainio, Jarmo 1984. ”Torviseitsikko Otava soi 25 vuotta”. *ET eläketieto* nro 11/1984, s. 96–97.
- Sajakorpi, Elina 2003. *Elämää ja oopperaa. Liisa Linko-Malmio muistelee*. Klingendahl Paino Oy. Tampere.
- Salmenhaara, Erkki 1991. ”Melartin, Erkki Gustaf...” teoksessa *Suuri musiikkivietosanakirja. Osa 4*. Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava, s. 146–147.
- 1994. ”Erkki Melartin” teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä* (toim. Mikko Heiniö, Pekka Jalkanen, Seija Lappalainen & Erkki Salmenhaara). Kustannusosakeyhtiö Otava. Keuruu, s. 304–313.
- 1995. ”Romantiikka ja biedermeier” teoksessa Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Suomen musiikin historia 1. Keskiäika – 1899*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1996a. *Kansallisromantiikan valtavirta. Suomen musiikin historia 2. 1885–1918*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- 1996b. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia 3. 1907–1958*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Salonen, Esa-Pekka 1979. ”Kuukauden taiteilija Holger Fransman”. *Rondo* 5+6/1979, s. 12–15.
- Salzburger Festspiele. Mozart-Jahr 1956. Offizieller Almanach*. Pallas-Verlag. Salzburg.
- Schenk, Dietmar 2004. *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und neuer Musik, 1869–1932/33*. Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart.
- Schenk, Karlheinz 1998. ”1918–1955: ’Hofmusikkapelle’ in der Republik” teoksessa *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998*. Österreichische Nationalbibliothek. Hans Schneider. Tutzing, s. 185–198.
- Schnéevoigt, Georg 1926. ”Den modärna orkesterdirigenten.” *Musikern* nr. 22. November 1926. Stockholm, s. 335–337.
- Scholz, Helga 1995. ”Zur Geschichte der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien” teok-

- ssa *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien*. Wien, s. 15–17.
- Schuller, Gunther 1962. *Horn Technique*. Oxford University Press. London.
- Selén, Kari 1991. ”Tasavalta hakee suuntaa” teoksessa *Suomi 75. Itsenäisen Suomen historia 2*. Weilin + Göös, s. 154–301.
- Seppälä, Anu 1986. ”Elämää nuottien mukaan. Kalle Katrama piirtää nuottiviivastoon taideteoksia”. *Helsingin Sanomat* 21.11.1986.
- Stefan, Paul 1931. ”Die Musikfeste des Sommers – Der Tod Schalks – Opernentscheidung”. *Anbruch*. Monatsschrift für moderne Musik. 13. Jahrgang. September/Oktober 1931. Universal-Edition. Wien.
- Sola, Wäinö 1951. *Wäinö Sola kertoo*. Osa 1. WSOY. Porvoo.
- Sonneck, Gerald 1996. ”Die Wiener Oboe” julkaisussa *Wiener Klangstil. Fakten und Hintergrund. Information zum Klang der Wiener Philharmoniker* (toim. Gregor Widholm ja Wolfgang Schuster). Wien, s. 17–23.
- Standertskjöld, Elina 2006. *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1900–1920*. Suomen rakennustaiteen museo, Rakennustietosäätiö RTS. Helsinki.
- Strasser, Otto 1977. ”100 Jahre Wiener Philharmoniker in Salzburg”. *Österreichische Musikzeitschrift*. 32. Jahrgang. Nr. 7–8/1977, s. 327–332.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus. Hänen elämänsä ja toimintansa*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Suomalaisia teoksia käyrätorvelle. Finnish Works for Horn* 2002. Teosluettelo. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Suomi, Vilho 1951. *Suomen Yleisradio 1926–1951*. Oy Yleisradio Ab. Helsinki.
- Suppan, Armin 1992. ”Das Wiener Horn und der Wiener Klangstil”. *Brass Bulletin* Nr. 80, IV/1992, s. 28–46.
- Syrjö, Veli-Matti 1993. ”Pykälät ja todellisuus itenäisen Suomen varuskunnissa” teoksessa *Kasarmin aidan kahden puolen*. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- ”T.K.” (nimim.) 1932. ”50-vuotias orkesterimme”. *Suomen Musiikkilehti* 5/1932, s. 68–69.
- Talvio, Paavo 1980. *Kenttämusiikista varuskuntasoittoon. Sotilasmusiikkimme perinnettä*. Pääesikunnan tiedotusosasto. Helsinki.
- Tarasti, Eero (toim.) 1986. *Suomalainen musiikkikulttuuri: Rakenne ja historia. Suomen Akatemian musiikintutkijoiden symposium Jyväskylässä 1.–3.7.1985*. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisu 5. Helsinki.
- 2000. ”Sibelius und Wagner” teoksessa *Sibelius und Deutschland. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums 3.–7. März 1998* (toim. Ahti Jäntti, Annemarie Vogt & Marion Holtkamp). Berlin Verlag. Arno Spitz GmbH, s. 41–65.
- Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius*. Osat I–V. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki. Juhlalaitos. Ilmestynyt ensi kerran vuosina 1965–1988.
- Tenschert Roland 1931. ”Salzburgs Stellung in der Musikgeschichte und im Musikleben der Gegenwart”. *Zeitschrift der Musik*. Heft 8/1931. Gustav Bosse Verlag. Regensburg.
- Tomböck, Wolfgang 2004. ”Kammermusik für Horn”. Esittelyteksti cd-levyyn *The Art of the Vienna Horn*. Philharmonic Soloist Series. Naxos DDD 8.557471.
- Tyson, Alan 1988. ”Mozart’s Horn Concertos: New Datings and the Identification of Handwriting” teoksessa *Mozart-Jahrbuch 1987/88 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York 1988, s. 121–125.
- Törnwall, Jussi 1994. ”Suomalaista Wagner-buumia”. *Rondo* 7/1994, s. 32–33.
- Vahtola, Jouko 2003. *Suomen historia. Jääkaudesta Euroopan unioniin*. Suuri Suomalainen Kirjakerho Oy. Helsinki.
- Vainio, Matti 1990. ”Musiikin esitystilat Suomen pääkaupungeissa 1790–1990. Totetuneet ja toteutumattomat suunnitelmat.”. *Musiikki* 3–4/1990, s. 12–44.
- 1992. *Orkesteri etsii tietään. Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä studies in the arts 40. Jyväskylä.
- 2002. *”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Viljanen, T. V. 1955. ”Helsinki sotien jaloissa” teoksessa *Helsingin kaupungin historia. IV osa*. Ensimmäinen nide. Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino Oy. Helsinki, s. 183–210.
- Virtamo, Keijo 1992. ”Toscanini, Arturo...” teoksessa *Suuri musiikkitietosanakirja. Osa 6*. Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava, s. 162–163.
- Vuolio, Jukka 1993. ”Suomalaiset sotilassoittokunnat autonomian aikana”. *Tattoo ’93*. Käsiohjelma. Pääesikunta. Tiedotusosasto. Helsinki.
- 1995. ”Piirteitä sotilasmusiikista”. *Musiikin suunta* 2–3/1995, s. 120–149.
- 1999. ”Kaartin soittokunta 180 vuotta”. *Puballinmusiikki* 1/1999, s. 2–5.
- 2006. *Soi raikuen Torvet ja Rummut. Suomen sotilasmusiikin perinteitä sanoin, kuvin ja sävelin*. Kaartin Jääkärirykmentin Kilta ry, Juhlavuoden rahasto. Sotilasperinteen Seuran julkaisusarja nro 8.
- Väisänen, Risto 2000. ”Skizzen zu historischen Auf-führungstraditionen der Orchesterwerke von Jean Sibelius” teoksessa *Sibelius und Deutschland. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums 3.–7. März 1998* (toim. Ahti Jäntti, Annemarie Vogt & Marion Holtkamp). Berlin Verlag. Arno Spitz GmbH, s. 117–132.
- Walter, Bruno 1960. *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. (Ilmestynyt ensi kerran 1947.)

- Wegelius, Martin 1902. *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Årsberättelse för studieåret 1901–2*. Tidnings- & Tryckeriaktiebolagets tryckeri. Helsingfors.
- Wehrung, Brendan 1991. Esittelyteksti cd-levyyn *Sir Thomas Beecham conducts Sibelius*. Levytysvuodet 1937–1939. KOCH Legacy 3-7061-2 H1.
- Westerholm, Simo 1995a. ”Suomalainen torviseitsikko”. Osa I. *Uusi kansanmusiikki* 5/1995, s. 36–47.
- 1995b. ”Suomalainen torviseitsikko”. Osa II. *Uusi kansanmusiikki* 6/1995, s. 8–15.
- Widholm, Gregor 1992. ”Der Einfluss des Instrumentariums auf den Klang der Wiener Philharmoniker, aufgezeigt am Beispiel des Wiener Horns” teoksessa *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht* (toim. Otto Biba & Wolfgang Schuster). Hans Schneider. Tutzing, s. 343–366.
- Widholm, Gregor & Sonneck, Gerald 1985–87. *Wiener Horn versus Doppelhorn*. Verlag Wiener Waldhornverein/L 11. Wien.
- Widholm, Gregor & Schuster, Wolfgang 1996. *Wiener Klangstil. Fakten und Hintergrund. Information zum Klang der Wiener Philharmoniker*. Wien.
- Virtamo, Keijo 1978. ”Linnala, Johan Leonard...” teoksessa *Otavan iso musiikkietietosanakirja. osa 4*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki, s. 81.
- Zaslaw, Neal 1992. ”Mozart’s Viennese orchestral music and its relation to the Viennese orchestras” teoksessa *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongressbericht* (toim. Otto Biba & Wolfgang Schuster). Verlag Hans Schneider. Tutzing.
- Ählen, Carl-Gunnar 2009. ”Armas Järnefelt Ruotissa” teoksessa Salmi, Hannu (toim.) 2009. *Armas Järnefelt. Kahden maan mestari*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, s. 86–174.
- Åström, Anna-Maria & Olsson, Pia & Kivistö, Jorma (toim.) 1998. *Elämää kaupungissa. Muistikuvia asumisesta Helsingin keskustassa*. Memoria-sarja nro 12. Helsingin kaupunginmuseo.
- Painamaton lähdekirjallisuus**
- Ampuja Raine 1988. *Suomalaisen soitelämusiikin kehitys itsenäisyyden aikana*. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Arjava, Jouni 1997. ”Holger Fransman Schnéevoigtin koesoitossa”. *Suomen Käyrätörviklubin jäsenlehti* helmikuu/1997.
- Breslmair Karl 1996. ”Original Wiener Mundstückerzeugung”. Moniste.
- Brockway Oliver 1997. ”Gottfried Ritter von Freiberg in short”. *WV Blätter* 11.4.1997. Wiener Waldhornverein. Wien, s. 42.
- Hadamowsky, Hans 1973. *Die Klang- und Musizierttradition der Wiener Bläuserschule*. Institut für Wiener Klangstil. Wien.
- Heikkilä, Hannu 1973. Suomalainen Ooppera ja Suomen Kansallisooppera. Tilastoja vuosilta 1873–1973 (hallinto-, taiteellinen ja tekninen henkilökunta, vierailijat, teos- ja esitystilastot sekä vierailut ulkomaille). Leena Heikkilän arkisto.
- Heikkilä, Leena 1986. Kirje Olavi Lähteenmäelle vuodelta 1986. Leena Heikkilän arkisto.
- 1999. *Holger Fransman ja wieniläinen käyrätörvikoulu*. Lisensiaatintutkimus. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Helsingin kaupunginorkesterin Amerikan kiertue 1968*. Helsingin kaupungin hankintatoimisto 1968.
- Hofmannsthal Hugo von 1930. ”Das Publikum der Salzburger Festspiele”. *Salzburger Festspiele 1930. Abend-Programm*. Viktoria.
- Holger Fransmanin yksityinen oppilaslista. Leena Heikkilän arkisto.
- Holger Fransmanin musiikin historian muistiinpanot vuodelta 1929. Leena Heikkilän arkisto.
- Holger Fransmanin kirje Roland Horvathille 28.1.1989. Kopio. Leena Heikkilän arkisto.
- Holger Fransmanin muistiinpanot Riitta-Liisa Lampelan toimittamaa radio-ohjelmaa varten 1982. Leena Heikkilän arkisto.
- Jyrkiäinen, Reijo 1998a. ”Mestarin matkassa maailmalle — Sibelius-viikot 1951–65”. Esitelmä Suomen musiikintutkijoiden 2. symposiumissa Helsingissä 25.4.1998. Moniste.
- 1998b. Sibelius-viikkojen ohjelmistoliite. Tilastot konserteista, toimihenkilöistä, esiintyjistä, säveltäjistä ja teoksista. Moniste.
- Jöbstl, Thomas 2000. *Einfluss des Musikers und des Instrumentes auf den Wiener Hornklang*. Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades ”Magister artium”. Universität für Musik und darstellende Kunst. Wien.
- Karjalainen, Kauko 1994. ”Apostolista Annantaloon”. Katsaus Annantalon Puhallinorkesterin (ent. Helsingin Torvisoitokunnan) historiaan. Moniste.
- Kasper, Mia 2004. *Kalle Katrama osana suomalaisen käyrätörvensoiton historiaa*. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Esittävän säveltaiteen koulutusohjelma.
- Laitinen, Kari 1995. *Pillipiipeista harmoniasoitokuntiin*. Musiikkietieteen Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Lavaste, Anna-Elina 1985. *Puhallinsoittajien ammattikoulutus Suomessa vuoteen 1939*. Esitelmä Kari Kilpeläisen johtamassa musiikkietieteen seminaarissa 6.5.1985. Helsingin yliopisto. Musiikkietieteen laitos.
- Loiske Mari 1993. *Holger Fransman*. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Helsinki.
- Mustaniemi, Eeva-Maija 1988. *Puhallinmusiikin asema Helsingin konserttilämässä vuosina 1882–1939. Katsaus ammattipuhaltajien ohjelmiin, esitetyihin kamarimusiikki- ja sooloteoksiin*. Tutkielma musiikin kandidaatin tutkintoa varten. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Nieminen, Risto 1986. *Aarre Merikannon kamarimusiikki 1920-luvulla. Analyyttistä ja musiikinhistori-*

allista tarkastelua. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Musiikkیتieteen laitos.

Niemistö, Paul 2000. *The Finnish Guards Brass Band Autonomous Era Part Book Collection*. Moniste. Paul, Bernhard 1999. *Ernst Paul, eine biographische Skizze*. Käsikirjoitus. Wien.

Paul, Ernst 1932. *Das Horn in seiner Entwicklung vom Natur- zum Ventilinstrument*. Väitöskirja. Universität Wien.

Paumgartner, Bernhard 1931. "Die Wiener Philharmoniker". *Salzburger Festspiele 1931. Orchester-Konzert-Programm*.

Peltonen, Anne & Puhakka, Inka 2008. *Raudaskylän valtakunnallinen puhallinmusiikkileiri*. Tutkielma. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Helsinki.

Peltonen, Markku M. 1970. *Sotilaskapellimestari Herman August Laurent (1834–1915)*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Musiikkیتieteen laitos.

Pizka Hans 1983. "Die Wiener Hornisten" monisteessa *110 Jahre Wiener Waldhornverein. Symposium 18.–24.9.1983*.

Poduschka, Wolfgang 1988. "Weltreisende". *WWV-Blätter 11. April 1988*. Wiener Waldhornverein. Wien, s. 13–14.

Pusch, Karl Hugo 1932. "Karl Stiegler. Ein Gedenkblatt." Verein zur Pflege der Waldhornmusik. Wien.

Ranta-Meyer, Tuire 2003. *Ei päivää ilman kymänpiirtoa. Erkki Melartinin säveläjättyö, teosten tyyl ja vastaanotto vuosina 1896–1911*. Musiikkیتieteen lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos.

— 2007. *Erkki Melartinin pedagogina, johtajana ja suomalaisen musiikkikoulutuksen kehittäjänä*. Tutkielma musiikin maisterin tutkintoa varten. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto.

Sarjala, Jukka 1990. *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniamusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1919–1939*. Lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto. Historian laitos.

Schütz, Iris 1983. *Jagdborn, Wiener Horn, Doppelhorn in der Geschichte des Wiener Waldhornvereins 1883–1983*. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Diplomarbeit.

Stiegler, Karl 1931. Karl Stieglerin Holger Fransmanille kirjoittama todistus. Holger Fransmanin omaisten arkisto.

Tapani, Esa 1996. *Käyrätorven koesoittoikäntäntö Suomessa*. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Helsinki.

Teufert Helmut 1981. *Das Wiener Horn in Bezug auf seine klangspezifische Eigenschaften*. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Trusheim, W. H. 1987. *Mental imagery and musical performance: An inquiry into imagery use by eminent orchestral brass players in the United States*. Väitöskirja. Rutgers. The State University of New Jersey.

Vainiotalo, Petri 1992. "Orkesterikäyrätorvensoitto Suomen Turussa" monisteessa *Käyrätorvi orkesterissa*

202 vuotta (toim. Kalevi Kuosa, Petri Vainiotalo ja Olli Hirvonen). Turku, s. 5–15.

Viertonen, Tommi 2009. *Ihmanpaineen käyttö käyrätorven äänenmuodostuksessa*. Kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Orkesterisoitinten osasto. Helsinki.

Nuotit ja soitinkoulu

Dauprat, Louis-François (toim. Viola Roth) 1994. *Method for Cor Alto and Cor Basse*. Birdalone Music. Bloomington, Indiana. Ilmestynyt ensimmäisen kerran Pariisissa n. v. 1824 nimellä *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse (premier & second Cor)*.

Paul, Ernst 1946–47. *Waldhornschule*, osat 1–4. Döbbling. Wien.

Schantl Josef 1903. *Grosse theoretisch-praktische Horn-Schule für das einfache Horn, Naturhorn oder Jagdborn sowie für das Ventil-Horn* (herausgegeben von Heinrich Schantl). C. F. Schmidt. Heilbronn.

Sibelius, Jean 1967. *Tiera* (JS 200). Edition Fazer. F.M. 07861-8. Helsinki.

Sibelius, Jean – Fransman, Holger 1988a. *Pieni sarja vaskille*. Fazer Musiikki Oy. F.M. 07852-7. Helsinki. Sisältää teokset *Förspel* (JS 83), *Andantino ja Menuett* (JS 45).

— 1988b. *Overture* (JS 146). Fazer Musiikki Oy. F.M. 07851-9. Helsinki.

— *Förspel-Alkusoitto* kuudelle käyrätorvelle. Käsikirjoitus. Suomen Käyrätorviklubin nuotisto nro 170 E.

— 1983. *Andantino* kuudelle käyrätorvelle. Käsikirjoitus. Suomen Käyrätorviklubin nuotisto nro 47 E.

— *Elegie* viidelle käyrätorvelle. Käsikirjoitus. Suomen Käyrätorviklubin nuotisto nro 47 E.

Stiegler, Karl 1986. *Luonnonorvikoulu*. Osat I–II. Käsikirjoituksesta (*Naturhorn-Schule* 1906) kopioinut Holger Fransman. Suomen Musiikkioppilaitosten liitto r.y.

Stiegler, Karl. *Naturhorn-Schule*. Copy Holger Fransman. Verlag WWV Wien. Nr. S 1.

Tamm, Jaan – Köhlik, Albert. *Käyrätorvikoulu*. Kopioinut Otto Baldamus 1925–1926. Käsikirjoitus. Suomen Käyrätorviklubin nuotisto nro 22 I.

Wagner, Richard – Fransman, Holger. *Parsifal*-Fantasia für 6 Hörner. Verlag WWV Wien. (Käsikirjoitus: Käyrätorviklubin nuotisto nro 112 E.)

Hakuteokset

Eesti muusika biograafine leksikon. Kirjasto "Valgus". Tallinn 1990.

Einstein Alfred 1926. *Das Neue Musiklexikon* (nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians, herausgegeben von A. Eaglefield-Hull, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein). Max Hesses Verlag. Berlin.

- Elmgren-Heinonen, Tuomi (toim.) 1960. *Suuri Musiikkikirja*. Toinen painos. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Heiniö, Mikko & Jalkanen, Pekka & Lappalainen, Seija & Salmenhaara, Erkki (toim.) 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Keuruu.
- Kennedy, Michael 1980. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Based on the original publication by Percy Scholes. Third Edition. Oxford University Press.
- The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Vol. 19 (1995). MacMillan Publishers Ltd. London.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja. Osat 1–5* (1976–1979). Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Pizka, Hans 1986. *Hornisten-Lexikon*. Hans Pizka Edition. Kirchheim b. München. Bavaria.
- Suuri musiikkitietosanakirja*. Weilin + Göös. Osat 1–6. Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava. 1989–1992.

Tietokannat ja elektroniset lähteet

- Helmi-tietokanta. Kansalliskirjasto.
- Viola-tietokanta. Kansalliskirjasto.
- Institut für Wiener Klangstil. Tutkimustietokanta osoitteessa <http://iwk.mdw.ac.at/Forschung/deutsch/wrinst/wrhorn1.htm>> 1.11.2009
- Karjalainen, Kauko 2001. ”Suomen historiallinen soittokuntaohjelmisto. Oopperaa ja romanssia.” Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen verkkosivut: www.uta.fi/laitokset/kpl/populaarimusiikki/aineisto/oopperaa.html>24.11.2001.
- Korhonen, Kimmo 2000. ”Säveltäjämuotokuva: Robert Kajanus”. *www-dokumentti*. Contemporary Music. Finnish Music Information Centre. <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf>24.8.2003>

Kuvalähteet

Kansallisarkisto, Alfred Kordelinin säätö:
50

Sotamuseon valokuva-arkisto:
27 (Atelier Nyblin), 34, 37 vasemmalla

Helsingin kaupunginmuseon valokuva-arkisto:
85 (Aarne Pietinen), 88 (Eric Sundström), 95 (Atelier Universal), 99 (Wolfgang Heike), 122, 159

Helsingin kaupunginarkisto, kaupunginorkesterin arkisto:
93, 111, 140

YLE Valokuva-arkisto:
145, 165

Holger Fransmanin omaisten arkisto:
41, 76, 108 (Helander)

Holger Fransmanin leikekokoelma:
152, 171, 172, 175, 192, 195

Jukka Vuolion arkisto:
29 ylhäällä, 40

Suomen Käyrätorviklubin nuotisto:
59, 143, 147, 177

Archiv der Wiener Philharmoniker:
58, 60

Yksityiskokoelmat:
25, 26 (Daniel Nyblin), 29 alempi (Atelier Aino), 30, 31, 32 (Atelier Universal), 33, 37 oikealla, 43, 51, 55 (Pietzner-Fayer), 56, 64, 66, 68 (Phot. Ellinger), 69 (Fot. Willinger), 70, 72, 73, 75, 90, 100, 101 (Fred Runeberg), 103 (Frisk-Heino), 109, 118 (Verronen), 119, 127 (Helmi Kienanen), 141, 149, 155 (Atelier Universal), 161, 168, 170 (Trio-kuva), 178, 186, 191, 197, 199 (Seppo Palmunen), 201, 209 (Timo Sonninen), 210, 213, 216.

Lehdet:
105 (*Uusi Suomi* 27.5.1936), 115 ylhäällä (*Aika* 2.3.1933), 115 alhaalla (*Allas Krönika*, toukokuu 1931), 158 (*Radio-kuuntelija* 27.6.1956)

Liite 1

Holger Fransman. Elämäkertatietoja

- 1909 syntyy Helsingissä 10. helmikuuta poliisi-konstaapeli Alexander Wilhelm Fransmanin ja Irene Emilia Karlssonin ensimmäisenä lapsena
- 1922 liittyy soitto-oppilaaksi Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaan 13-vuotiaana 1. lokakuuta
- 1926 aloittaa opiskelun syksyllä Helsingin Konservatoriossa; suorittaa asevelvollisuuden 1.6.1926–28.2.1927; pääsee avustajaksi Helsingin kaupunginorkesterin Kajanuksen 70-vuotisjuhlakonserttiin joulukuussa
- 1927 tekee palvelusitoumuksen soittajakorpraaliksi Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaan
- 1928 liittyy Helsingin kaupunginorkesteriin oppilassoittajaksi
- 1930 nimitetään Helsingin kaupunginorkesterin 5. käyrätorvensoittajan toimeen 1. syyskuuta; eroaa Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnasta
- 1931 on kiinnitettyä Riian sinfoniaorkesterin 1. käyrätorvensoittajaksi kesäkuussa; lähtee opintomatalle Wieniin kesäkuun lopussa ja vierailee Salzburgin musiikkijuhlilla heinä-elokuussa; aloittaa Helsingin Konservatorion käyrätorvensoiton opettajana lokakuussa
- 1932 nimitetään Helsingin kaupunginorkesterin 3. käyrätorvensoittajan virkaan 1. syyskuuta; avioituu Armi Alice Nymanin kanssa; tytär Inga syntyy
- 1933 lähtee opintomatalle Wieniin, missä opiskelee Gottfried von Freibergin johdolla kesäkuussa
- 1934 osallistuu Helsingin kaupunginorkesterin konserttimatalle Lontooseen ja Hulliin touko–kesäkuussa; on mukana Sibeliuksen sinfonian nro 6 levytyksessä; poika Stig syntyy
- 1936 liittyy Crusell-kvintettiin; lähtee kolmannelle opintomatalleen Wieniin kesäkuussa (Freiberg); siirtyy hoitamaan Helsingin kaupunginorkesterin 1. käyrätorvensoittajan tehtävää syyskuussa; tytär Anna-Liisa syntyy ja kuolee alle vuoden vanhana
- 1937 nimitetään Helsingin kaupunginorkesterin soolokäyrätorvensoittajaksi 1. helmikuuta alkaen
- 1939 lähtee neljännelle opintomatalleen Wieniin kesäkuussa (Freiberg); toimii talvisodan aikana kranaatinheitinkomppaniassa Karjalan kannaksella sekä lääkintäaliupseerina lähellä Viipuria
- 1941 toimii jatkosodan aikana sotapoliisina sekä kotijoukkojen esikuntakomppaniassa pikälähetinää
- 1942 saa päästötodistuksen Helsingin Konservatoriossa
- 1943 toimii kouluttajana puolustusvoimien uudelleen perustetussa Soitto-oppilaskoulussa; on mukana perustamassa Solistiseitsikko Otavaa
- 1944 esittää radiossa Richard Straussin käyrätorvikonserton nro 1 Radio-orkesterin säestyksellä 11. kesäkuuta (säveltäjän 80-vuotispäivänä)
- 1947 esittää saman konserton Helsingin kaupunginorkesterin kansankonsertissa 31. elokuuta
- 1950 esittää Benjamin Brittenin *Serenadin* ensi kerran Suomessa Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa 29. syyskuuta; alkaa johtaa Sport-orkesteria
- 1952 esiintyy Crusell-kvintetin kanssa ISCM-nykymusiikkijuhlilla Salzburgissa
- 1954 vaimo Armi kuolee
- 1956 kutsutaan asiantuntijaksi Tukholman kuninkaallisen musiikkiakatemian virantäyttölautakuntaan; avioituu Karin Adina Wahlroosin kanssa
- 1959 saa Director musices -arvonimen; alkaa johtaa Helsingin Torvisoittokuntaa
- 1961 nimitetään Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton lehtoriksi
- 1965 esiintyy viimeisen kerran solistina soittaen yhdessä Ifor Jamesin kanssa Telemannin konserton kahdelle käyrätorvelle Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa 25. tammikuuta; valitaan Suomen Puhallinsoittajien keskusliiton puheenjohtajaksi; alkaa johtaa Vanhan kirkon puhallinorkesteria

1966	nimitetään Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin johtajaksi	1984	saa Säveltaiteen valtionpalkinnon
1969	jää eläkkeelle Helsingin kaupunginorkestrista; saa professorin arvonimen	1986	kutsutaan virantäyttölautakunnan asiantuntijaksi Tanskan kuninkaalliseen musiikkikonservatorioon Kööpenhaminaan
1973	jää eläkkeelle Sibelius-Akatemiasta	1989	valitaan Suomen Muusikkojen liiton kunniajäseneksi
1975	kutsutaan virantäyttölautakunnan asiantuntijaksi Tukholman kuninkaalliseen musiikkiakatemiaan	1997	kuolee Helsingissä 19. tammikuuta 87-vuotiaana ja haudataan Kaartin hautausmaalle 7. helmikuuta
1978	valitaan International Horn Society'n kunniajäseneksi		
1982	saa Pro Finlandia -mitalin ja valtion taiteilija-eläkkeen		
1983	johtaa Lieksan Vaskiviikolla 31.7. <i>Pieneksi sarjaksi</i> kokoamansa ja sovittamansa Sibeliuksen torviseitsikkoteokset		

Liite 2

Holger Fransmanin solistiesiintymiset¹

- 20.7.1933 Radiokonsertti
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 5.9.1939 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Toivo Haapanen.
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 20.8.1940 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Toivo Haapanen.
C. Saint-Saëns: *Morceau de concert* op. 94
- 22.9.1940 HKO, kansansinfoniakonsertti, joht. Simon Parmet.
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 14.5.1941 HKO, "Konoye-konsertti" II, joht. Hidemaro Konoye
W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
(Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 12.3.1944 HKO, kansansinfoniakonsertti, joht. Martti Similä.
W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
(Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 11.6.1944 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Toivo Haapanen.
R. Strauss: Käyrätorvikonsertto nro 1 Es-duuri op. 11
- 28.11.1944 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Toivo Haapanen.
W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
(Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 26.6.1946 Radio-orkesterin konsertti, joht. Nils-Eric Fougstedt
L. Sinigaglia: Romansi käyrätorvelle ja jousiorkesterille
- 27.8.1946 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Toivo Haapanen
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 417
- 15.7.1947 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Toivo Haapanen.
W. A. Mozart: *Concertante* Es-duuri (käyrätorvikvinteton KV 407
sovitus käyrätorvelle ja jousiorkesterille)²
- 31.8.1947 HKO, kansankonsertti, joht. Martti Similä.
R. Strauss: Käyrätorvikonsertto nro 1 Es-duuri op. 11
- 6.7.1948 Radio-orkesterin konsertti, joht. Toivo Haapanen
E. Chabrier: *Larghetto*
- 17.8.1948 Radiokonsertti
J. Haydn: Käyrätorvikonsertto nro 2 D-duuri (säestys: Mikko von Deringer, piano)
- 3.10.1948 Tampereen kaupunginorkesterin konsertti, joht. Eero Kosonen.
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 10.10.1948 HKO, kansansinfoniakonsertti, joht. Leo Funtek.
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 14.11.1948 Ylä-Vuoksen amatööriorkesteri (Imatra), joht. A. Rauhala
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 12.5.1949 Radio-orkesterin viihdekonsertti, joht. Simon Parmet
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 18.8.1949 Radio-orkesterin viihdekonsertti, joht. Nils-Eric Fougstedt
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 495
- 30.10.1949 Porin kaupunginorkesteri, joht. Arvo Airaksinen
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 5.1.1950 Radio-orkesterin studiokonsertti, joht. Simon Parmet
W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
(Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 9.6.1950 Radiokonsertti
W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto D-duuri KV 412, osa
Allegro
(Holger Fransman, käyrätorvi; Einar Englund, piano)
- 3.9.1950 HKO, matinea, joht. Martti Similä

¹ Tiedot perustuvat Fransmanin leikekokoelmaan, joka sisältää julkisten konserttien konserttiohjelmaa sekä *Radiokuuntelija*-lehden tietoja radio-ohjelmista. Lista sisältää myös ns. kamarikonsertot, joissa on useampia solisteja.

² Teos on alunperin sävelletty käyrätorvelle ja jousikvartetille.

- 29.9.1950 C. Saint-Saëns: *Morceau de concert* op. 94
 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Martti Similä
 B. Britten: *Serenade* op. 31 (ensi kerran Suomessa)
 (Tii Niemelä, sopraano; Holger Fransman, käyrätorvi)
- 18.6.1951 Sibelius-viikon kamarikonsertti
 A. Merikanto: Konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousiseksetille ("Schott-konsertto")
 (Naum Levin, vl; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor sekä jousiseksetti: Usko Aro, Olavi Haapalainen, Eino Haipus, Martti Pajanne, Esko Valsta, Albin Öfverlund, joht. Jussi Jalas)
- 1.1.1952 HKO:n uudenvuodenmatinea, joht. Jussi Jalas
 A. Merikanto: Konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousiseksetille ("Schott-konsertto")
 (esiintyjät samat kuin edellä)
- 14.3.1952 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Tauno Hannikainen
 W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
 (Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
20. ja 27.4.1952 HKO, koululaiskonsertit, joht. Tauno Hannikainen
 W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 495
- 18.11.1952 Imatran orkesteriyhdistyksen sinfoniakonsertti, joht. Alvar Rauhala
 W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
 (Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 25.10.1954 Jyväskylän musiikkiopiston orkesteri, joht. Ahti Karjalainen
 W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 30.11.1954 Joensuun orkesteriyhdistys, joht. Ahti Karjalainen
 W. A. Mozart: Käyrätorvikonsertto Es-duuri KV 447
- 7.10.1955 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Tauno Hannikainen
 J. Haydn: Käyrätorvikonsertto nro 2 D-duuri
- 2.3.1956 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Tauno Hannikainen
 W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
 (Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 15.3.1957 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Tauno Hannikainen
 F. Martin: Konsertto seitsemälle puhaltimelle, lyömäsoittimille ja jousille (Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Yrjö Pollari, fg; Lauri Ojala, tr; Olavi Lampinen, trb) (ensi kerran Suomessa)
14. ja 15.11.1958 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Mogens Wöldike
 W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b
 (Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 25.9.1960 Radiokonsertti
 B. Britten: *Serenade* op. 31 (Inkeri Rantasalo, sopraano; Holger Fransman, cor; Pentti Koskimies, piano)
- 14.2.1962 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti, joht. Aarne Hemming
 A. Merikanto: Konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousiseksetille ("Schott-konsertto")
 (Jorma Ylönen, vl; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor sekä jousiseksetti: Juhani Tiainen ja Olavi Haapalainen, vl; Aito Leppänen ja Ahti Pilvi, vla; Vili Pullinen ja Jalmari Hölttä, vcl)
- 23.2.1962 Mikkelin Musiikinystävien Yhdistys, joht. Kauko Lahti
 C. Saint-Saëns: *Morceau de concert* op. 94
- 7.6.1963 Sibelius-viikon sinfoniakonsertti, joht. Ernest Ansermet
 F. Martin: Konsertto seitsemälle puhaltimelle, lyömäsoittimille ja jousille (Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Yrjö Pollari, fg; Lauri Ojala, tr; Olavi Lampinen, trb)
- 25.1.1965 HKO, sinfoniakonsertti, joht. Stanislaw Wislocki
 G. Ph. Telemann: Konsertto kahdelle käyrätorvelle, jousiorkesterille ja cembalolle Es-duuri (ensi kerran Suomessa)
 (Ifor James ja Holger Fransman, cor)

Liite 3

Holger Fransmanin julkisia kamarimusiikkiesityksiä¹

- 8.4.1936 Porvoon orkesteriyhdistyksen sinfoniakonsertti, joht. Ole Edgren
M. Laurischkus: Sarja *Aus Litauen* op. 23
Helsingin puhallinyhdytys (Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 29.11.1936 HKO:n kamariorkesterin matinea, joht. Georg Schnéevoigt
L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Naum Levin, vl; Lepo Laurila, vla; Yrjö Selin, vcl; Hermann Koholzer, kb; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Robert Kalbek, fg)
- 25.1.1938 Porin yhdistyneiden orkestereiden konsertti
M. Laurischkus: Sarja *Aus Litauen* op. 23
Helsingin puhallinyhdytys (Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 27.11.1938 Helsingin NMKY:n orkesterin 10-vuotismusiikki-ilta
J. Haydn: Kvintetti puhallinsoitimille
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- tammihelmikuu [?] Suomen Punaisen Ristin Mozart-näytäntö Suomalaisessa Oopperassa
1939 Serenadi nro 7 D-duuri KV 250 ("Haffner")
(HKO, joht. Georg Schnéevoigt)
Teema muunnelmien ja finaali Divertimentosta F-duuri KV 253
(Giuseppe Montante ja Friedrich Wagner, ob; Holger Fransman ja Toivo Iivarinen, cor; Aarne Viljava ja Lauri Lindell, fg)
- 19.3.1939 HKO:n kansansinfoniakonsertti, joht. Georg Schnéevoigt
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op. 79
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 3.4.1939 Porvoon orkesteriyhdistyksen konsertti, joht. Arvo Hannikainen
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op. 79
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 24.9.1941 HKO:n kamarikonsertti
L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Väinö Arjava, vl; Lepo Laurila, vla; Yrjö Selin, vcl; Klaus Virtanen, kb; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 18.4.1944 Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-ilta
W. A. Mozart: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri KV 452
(Martti Paavola, pf; Asser Sipilä, ob; Matti Rajula, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 14.2.1945 Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-ilta
C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 19.2.1945 Lahden orkesterin sinfoniakonsertti, joht. Felix Krohn
C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 14.2.1946 Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-ilta
J. Brahms: Trio viululle, käyrätorvelle ja pianolle Es-duuri op. 40
(Erik Cronvall, vl; Holger Fransman, cor; Martti Paavola, pf)
- 22.4.1946 HKO:n kamarimusiikkimatinea (kansankonsertti)
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op. 79
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Naum Levin, vl; Lepo Laurila, vla; Yrjö Selin, vcl; Oiva Nummelin, kb; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 4.12.1946 Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-ilta (Suomen säveltaiteen viikolla)
N.-E. Fougstedt: Divertimento viidelle puhaltimelle B-duuri op.35 (kantaesitys)
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 12.2.1947 Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-ilta

1 Tiedot perustuvat Fransman leikekokoelman konserttiohjelmisiin.

- L.Thuille: Sekstetto pianolle ja puhaltimille B-duuri op. 6
(Tapani Valsta, pf; Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 9.2.1948 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
P. Hindemith: *Kleine Kammermusik* op. 24 nro 2
S. Ranta: *Pastorale*
J. Ibert: *Trois pièces brèves*
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 9.4.1949 Borgå Sängerbönder -konsertti, joht. Sigurd Didriksson
I. Widner: Bellmaniana mieskuorolle, käyrätorvelle ja pianolle
(Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorvikvartetti)
- 29.3.1949 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
L. v. Beethoven: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri op. 16
(Jussi Jalas, pf; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 6.11.1949 Kotkan–Kymmin musiikkiopiston sinfoniakonsertti, joht. Urho Johansson
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op.79
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 13.11.1949 Kirkkojuhla Töölön seurakunnan poikatyön hyväksi
J. Sibelius: *Sydämeni laulu*
C. D. Lorenz: *Adagio religioso*
E. Melartin: *Andante*
(HKO:n käyrätorviyhtye: Holger Fransman, Kalle Katrama, Åke Fransman, Toivo Iivarinen, Martti Mikkola)
- 8.2.1950 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
V. Holmboe: *Notturmo* op. 19 viidelle puhaltimelle
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 25.3.1950 Kotkan–Kymmin musiikkiopiston sinfoniakonsertit Kymn Sammolla ja Kotkan Lyseolla, joht. Urho Johansson
C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 19.9.1950 Pohjoismaisten musiikkipäivien kamarikonsertti
L. Saikkola: Divertimento puhaltimille op. 27
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 22.10.1950 Pohjoismaisten musiikkikorkeakoulujen kirkko- ja kamarimusiikkikonsertti
F. Rosengren: Puhallinkvintetto
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 26.11.1950 Kotkan–Kymmin musiikkiopiston sinfoniakonsertti, joht. Urho Johansson
J. Haydn: Kvintetto puhaltimille
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 1.12.1950 Jyväskylän musiikkiopiston musiikki-ilta, joht. Ahti Karjalainen
A. Karjalainen: Sekstetto oboelle, klarinetille, fagotille, käyrätorvelle, trumpetilille ja pasuunalle
(Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Aarne Viljava, fg ; Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Ahti Karjalainen, trb)
- 27.3.1951 HKO:n kamarimusiikkimatinea (nuorisokonsertti)
N.-E. Ringbom: Puhallinsekstetto
(Asser Sipilä, ob; Boris Studnitzky, engl. torvi; Mario Sgobba, cl; Eero Linnala, bassokl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg) (kantaesitys)
J. Ibert: *Trois pièces brèves*
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, kl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fag)
- 9.4.1951 F. Poulenc: Sonaatti käyrätorvelle, trumpetilille ja pasuunalle
(Holger Fransman, Yrjö Syrjälä, Olavi Lampinen)
- Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
F. Poulenc: Sekstetto puhallinkvintetille ja pianolle
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg ja Matti Rautio, pf)
- 8.9.1951 Solistikonsertti Kauppakorkeakoulussa
L. v. Beethoven: Sonaatti F-duuri op. 17
(Holger Fransman, cor; Inkeri Rantasalo, pf)
- 28.11.1951 Kamarikonsertti (järj. Yleisradio)
W. A. Mozart: *Ein musikalischer Spass* KV 522
(Veikko Nieminen ja Holger Fransman, cor; Wolde Jussila ja Jorma Kärkkäinen, vl; Erik Karma, vla; Tauno Yrjölä, kb)

- 6.11.1951 F. Poulenc: Sonaatti käyrätorvelle, trumpetilille ja pasuunalle
(Holger Fransman, Yrjö Syrjälä ja Olavi Lampinen)
Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
W. A. Mozart: Kvintetto käyrätorvelle ja jousikvartetille Es-duuri KV 407
(Holger Fransman, cor; Naum Levin ja Olavi Haapalainen, vl; Eino Haipus, vla; Esko Valsta, vcl)
F. Schubert: Oktetto F-duuri op. 166
(Naum Levin ja Olavi Haapalainen, vl; Eino Haipus, vla; Esko Valsta, vcl; Oiva Nummelin, kb;
Mario Sgobba, kl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 14.1.1952 Inkeri Rantasalon konsertti, Helsingin konservatorio
B. Britten: Kolme laulua sarjasta *Serenade* (Nocturne, Hymn, Sonnet)
(avust. Holger Fransman, käyrätorvi; säest. Jouko Tolonen, piano)
- 12.2.1952 L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Sulo Aro, vl; Martti Pajanne, vla; Georg Harpf, vcl; Oiva Nummelin, kb; Mario Sgobba, cl; Holger
Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 3.3.1952 Inkeri Rantasalon konsertti, Turku
Ohjelma ja esiintyjät samat kuin 14.1.
- 23.4.1952 Yleisradion helppotajuinen kamarikonsertti
W. A. Mozart: Divertimento D-duuri KV 334
(Olavi Haapalainen ja Olavi Tilli, vl; Sven Enkvist, vla; Esko Valsta, vcl; Holger Fransman ja Kalle
Katrama, cor)
- 24.6.1952 ISCM-musiikkijuhlien konsertti Salzburgin Mozarteumissa
N.-E. Ringbom: Sekstetto puhaltimille
(Asser Sipilä, ob; Teuvo Kauppila, engl. torvi; Mario Sgobba, cl; Eero Linnala, bassokl; Holger
Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 17.2.1953 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
W. A. Mozart: Cassazione neljälle puhaltimelle
(Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Naum Levin, vl; Eino Haipus, vla; Vili Pullinen, vcl; Oiva Nummelin, kb; Mario Sgobba, cl; Hol-
ger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 7.9.1953 Ruotsalaisen kauppakorkeakoulun ”koekonsertti”
J. Ibert: Puhallinkvintetto
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op. 79
(Crusell-kvintetti)
- 22.2.1954 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
F. Berwald: Septetto
(Naum Levin, vl; Martti Pajanne, vla; Mario Sgobba, cl; Aarne Viljava, fg; Holger Fransman, cor;
Esko Valsta, vcl; Oiva Nummelin, kb)
C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 25.3.1954 Helsingin Työväen naiskuoron konsertti, joht. Taru Linnala
J. Brahms: Sarja naiskuorolle, kahdelle käyrätorvelle ja harpulle
(Holger Fransman ja Martti Mikkola, cor; Väinö Hannikainen, harppu)
- 22.5.1954 Sibelius-Akatemian julkinen oppilasnäyte
L. Bashmakov: Sarja puhallinsektetille, osat 1, 4, 5, 6
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Olavi
Lampinen, trb)
- 1.12.1954 Nykymusiikkikonsertti
L. Saikkola: Divertimento puhaltimille op. 27
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 21.2.1955 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
P. Hindemith: *Kleine Kammermusik*
(Crusell-kvintetti)
I. Stravinsky: Septetto
(Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg; Naum Levin, vl; Martti Pajanne, vla;
Vili Pullinen vcl; Meri Louhos, pf)
- 11.4.1955 Ruusu-Ristin juhlatinea
A. Karjalainen: *Johdanto ja Notturmo*
(Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 4.8.1955 Pohjoismaisen musiikkipedagogikongressin konsertti
B. Crusell: *Konserttiritio* klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille
(Mario Sgobba, Holger Fransman, Aarne Viljava)

- A. Sonninen: *Conference Burlesque for four Winds* op. 50
(Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Yrjö Syrjälä, tr; Olavi Lampinen, trb)
L. Saikkola: Divertimento puhaltimille op. 27
(Crusell-kvintetti)
- 11.12.1955 Nykymusiikkiseuran tilauskonsertti
P. R. Fricker: *Quintet for Wind Instruments*
(Crusell-kvintetti)
- A. Sonninen: *Conference Burlesque for four Winds* op. 50
(Mario Sgobba, kl; Holger Fransman, cor; Yrjö Syrjälä, tr; Olavi Lampinen, trb)
- 15.1.1956 Erkki Raution ensikonsertti
P. Hindemith: Kamarimusiikkia nro 3 sellolle ja kymmenelle soolosoittimelle
(Erkki Rautio, vcl sekä Paavo Pohjola, vl; Vili Pullinen, vcl; Oiva Nummelin, kb; Reino Veijalainen, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Erkki Noras, fg; Holger Fransman, cor; Lauri Ojala, tr; Olavi Lampinen, trb; joht. Paavo Rautio)
- 4.11.1956 Kuusankosken orkesterin kansankonsertti, joht. Veikko Talvi
J. Haydn: Kvintetto puhaltimille (2 osaa)
J. Ibert: *Trois pièces brèves*
(Crusell-kvintetti)
- 26.11.1956 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
W. A. Mozart: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri KV 452
(Pentti Koskimies, p; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 18.2.1959 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
L. Saikkola: Divertimento puhaltimille op.27
(Reino Veijalainen, fl; Mario Sgobba, cl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Aarne Viljava, fg; Holger Fransman, cor)
- 12.4.1960 Porin kaupunginorkesterin konsertti, joht. Arvo Airaksinen
Suomal. kansanlaulu (sov. A. Airaksinen): *Kaipaus*
G. F. Händel (sov. A. Airaksinen): *Menuetto*
G. F. Händel (sov. A. Airaksinen): *Riemu*
(Solistikvartetti: Yrjö Syrjälä ja Arvo Airaksinen, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- F. Poulenc: Sonaatti käyrätorvelle, trumpetille ja pasuunalle
(Holger Fransman, Yrjö Syrjälä ja Olavi Lampinen)
- 24.4.1961 Ylioppilaskunnan Laulajien konsertti, joht. Ensti Pohjola
I. Stravinsky: Neljä venäläistä talonpoikaishäilyä
(avustaa Helsingin kaupunginorkesterin käyrätorvikvartetti: Holger Fransman, Kalle Katrama, Antero Kasper ja Martti Mikkola)
- 26.11.1961 Puhallinyhtye Pro arte intiman kamarikonsertti, joht. Ulf Söderblom
I. Stravinsky: Oktetto puhaltimille
L. Janáček: Capriccio pianolle ja seitsemälle puhaltajalle
W. A. Mozart: Serenadi nro 12 c-molli KV 388 kahdeksalle puhaltajalle
(Pertti Rasilainen, fl; Asser Sipilä ja Viljo Ala-Pietilä, ob; Mario Sgobba ja Paavo Lampinen, cl; Erkki Noras ja Yrjö Pollari, fg; Holger Fransman ja Antero Kasper, cor; Lauri Ojala ja Jalo Nuutinen, tr; Olavi Lampinen ja Jaakko Muurimäki, trb sekä Meri Louhos, pf)
- 3.12.1961 Fazerin tilauskonsertti
Ohjelma ja esiintyjät samat kuin edellä
- 14.2.1962 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti, joht. Aarre Hemming
L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Jorma Ylönen, vl; Aito Leppänen, vla; Vili Pullinen, vcl; Oiva Nummelin, kb; Mario Sgobba, cl; Yrjö Pollari, fg; Holger Fransman, cor)
- [Konsertissa esitettiin myös Merikannon ”Schott-konsertto”, ks. liite 2.]
- 27.1.1963 Yleisradion kamarimusiikin päivien konsertti
Pro arte intima -kamariryhtye, joht. Ulf Söderblom
W. A. Mozart: Serenadi nro 11 Es-duuri KV 375
J. Ibert: *Trois pièces brèves*
Einojuhani Rautavaara: Oktetto puhaltimille op. 21 (Yleisradion tilausteos, kantaesitys)
(Pertti Rasilainen, fl; Asser Sipilä ja Viljo Ala-Pietilä, ob; Mario Sgobba ja Paavo Lampinen, cl; Erkki Noras ja Yrjö Pollari, fg; Holger Fransman ja Antero Kasper, cor; Lauri Ojala, tr; Olavi Lampinen, trb)
- 11.8.1963 Pohjois-Karjalan kulttuuriseminaarin opettajien konsertti Joensuussa
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op. 79
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)

- 4.12.1963 Sibelius-Akatemian kamarimusiikkikonsertti
S. Salonen: Puhallinkvintetto op.25 (kantaesitys)
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)
- 30.7.1965 Pohjois-Karjalan kulttuuriseminaarin opettajien konsertti Joensuussa
F. Danzi: Puhallinkvintetto B-duuri op. 56
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 29.7.1966 Pohjois-Karjalan kulttuuriseminaarin kamarikonsertti Joensuussa
W. A. Mozart: Divertimento nro 8 KV 213
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 28.7.1967 Pohjois-Karjalan kulttuuriseminaarin kamarikonsertti Joensuussa
F. Danzi: Puhallinkvintetto g-molli
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)

Liite 4

Holger Fransmanin kamarimusiikkiesityksiä radiossa¹

- 18.1.1932 Käyrätorvikvartetti (Toivo Iivarinen, Väinö Aho, Niilo Mäkinen, Holger Fransman)
R. Wagner: Pyhiinvaeltajien kuoro oopperasta *Tannhäuser*
J. Sibelius: *Tuule, tuuli leppeämmiin*
A. Diewitz: *Itämainen intermezzo*
Ch. Gounod: *Metsästäjien kuoro*
- 4.8.1932 Käyrätorvikvartetti (Holger Fransman, Toivo Iivarinen, Arvo Pakkanen, Väinö Aho)
A. Diewitz: *Barcarole*
E. Hermes: *Armaasta erotessa*
Kunze: *Kenttävartio*
C. Kreutzer: Iltarukous oopperasta *Yöleiri Granadassa*
- 30.1.1933 Käyrätorvikvartetti (Holger Fransman, Toivo Iivarinen, Arvo Pakkanen, Väinö Aho)
A. Diewitz: *Metsästyskappale*
J. Sibelius: *Sortunut ääni*
T. Koschat: *Ikkunan ääressä*
A. Diewitz: *Iltakellot*
- 19.3.1933 J. Brahms: Trio viululle, käyrätorvelle ja pianolle Es-duuri op. 40
(Lepo Laurila, vl; Holger Fransman, cor; Asser Fagerström, pf)
- 20.11.1933 Käyrätorvikvintetti (Hjalmar Malin, Toivo Iivarinen, Mauno Paarre, Väinö Aho, Holger Fransman)
K. Stiegler (sov.): Kaksi saksalaista kansanlaulua
H. Kjerulf (sov. Fransman): *Over de høje fjelde*
T. Kuula (sov. Fransman): Eteläpohjalainen kansanlaulu
- 15.1.1934 Puhallinkvartetti (Ernst Paul, Toivo Iivarinen, Holger Fransman, Heinrich Haase)
F. Moser: *Ilta metsässä*
E. Paul (sov.): Kaksi saksalaista kansanlaulua
V. Hannikainen: *Nocturne* op. 32 (kantaesitys)
E. Paul (sov.): Kaksi suomalaista kansanlaulua
A. Hänsel: *Metsästäjien kuoro*
- 14.5.1934 W. A. Mozart: *Ein musikalischer Spass* KV 522
(Irma Nissinen, vl; Th. v. Klose, vl; Reino Toivonen, vla; Holger Fransman ja Väinö Aho, cor; Lauri Nissinen, kb)
- tammikuu
1935 Puhallinkvintetti (Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
(Ohjelma?)
- 9.2.1936 Puhallinkvintetti (Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
J. Haydn: Kvintetto viidelle puhaltimelle
- ? 1936 Puhallinkvintetti (Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
V. Hannikainen: *Idylli* op. 31b
T. Blumer: *Tansikvintetti*
V. Hannikainen: *Pastoraali*
- 7.2.1937 Vahvistettu käyrätorvikvartetti (Hjalmar Malin, Holger Fransman, Mauno Paarre, Kalle Katrama, Niilo Mäkinen, Ville Liljander, Jooseppi Hallikainen, Tauno Tuohus)
Melartin-ohjelma (mm. *Pienen kvartetin* op. 185 kantaesitys)
- 8.4.1937 C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 2.5.1937 L. v. Beethoven: Sonaatti käyrätorvelle ja pianolle op. 17
(Holger Fransman, cor; Allan Honkanen, pf)
- 12.12.1937 J. Sobeck: Kvintetto op. 9
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 26.12.1937 Vahvistettu käyrätorvikvartetti (Hjalmar Malin, Holger Fransman, Kalle Katrama, Jooseppi Hallikainen, Mauno Paarre, Niilo Mäkinen, Ville Liljander, Aaro Salminen)

¹ Tiedot perustuvat Fransmanin leikekokoelmaan, johon on kerätty *Radiosanoma*-, *Radiokuuntelija*- ja *Antenni*-lehtien tietoja radio-ohjelmista. Lista ei sisällä julkisten konserttien nauhoituksia.

- J. D. Artot: Käyrätorvikvartetto
K. Stiegler (sov.): *Der Jäger aus Kurpfalz*
- 8.5.1938 Puhallinkvintetti (Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg; sekä Taneli Kuusisto, pf)
F. Danzi: Puhallinkvintetto
- 30.10.1938 L. Thuille: Sekstetto B-duuri op. 6 puhaltimille ja pianolle
J. Haas: Sonaatti F-duuri op. 29
(Holger Fransman, cor, Allan Honkanen, pf)
A. Klughardt: Kvintetto op. 79
(Hanns Alvas, fl; Friedrich Wagner, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 14.5.1939 C. Reinecke: Trio a-molli op. 188
(Giuseppe Montante, ob; Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 29.9.1940 Käyrätorvikvartetti (Holger Fransman, Kalle Katrama, Ville Liljander, Aaro Salminen)
A. Wunderer: *Metsästäjän retkilaulu*
Ch. Gounod: *Metsästäjien kuoro*
Mohring: *Metsälaulu*
Schreiner: *Metsästyssävelmä*
C. M. v. Weber: *Metsästäjien kuoro*
- 4.11.1940 Musiikkia kolmella vaskisoittimella (Einari Taimela, tr; Holger Fransman, cor; Ahti Karjalainen, trb)
A. Karjalainen: Sarja puhallintriolle²
- 24.11.1940 Musiikkia puhaltimilla
C. Saint-Saëns: *Romanssi* F-duuri op. 36
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
G. Onslow: Puhallinkvintetto F-duuri op. 81
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 16.3.1941 J. Brahms: Trio viululle, käyrätorvelle ja pianolle Es-duuri op. 40
(Väinö Arjava, vl; Holger Fransman, cor; Ritva Arjava, pf)
- 7.4.1941 L. v. Beethoven: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri op. 16
(Timo Mikkilä, pf; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, kl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fag)
- 19.10.1941 L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Väinö Arjava, vl; Lepo Laurila, vla; Yrjö Selin, vcl; Klaus Virtanen, kb; Cosimo Sgobba, cl; Aarne Viljava, fg; Holger Fransman, cor; joht. Arvo Hannikainen)
- 29.3.1943 Suomalainen kansanlaulu
P. Dukas: *Villanelle*
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 15.5.1943 L. v. Beethoven: Sonaatti F-duuri op. 17
(Holger Fransman, cor; Jussi Blomstedt, pf)
- 28.11.1943 Ch. Quéf: *Piece*
R. Pugno: *Solo*
(Holger Fransman, cor; Maire Halava, pf)
- 9.1.1944 F. Poulenc: Sonaatti käyrätorvelle, trumpetilille ja pasuunalle
(Holger Fransman, Einari Taimela ja Ahti Karjalainen)
J. Ibert: *Trois pièces brèves*
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 14.5.1944 W. A. Mozart: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri KV 452
(Martti Paavola, pf; Asser Sipilä, ob; Matti Rajala, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 5.6.1944 J. Richter: Romanssi
C. G. Reissiger: *Ricordanza*
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 13.7.1944 L. J. Kauffmann: Kvintetto puhaltimille op. 40
(Michele Orlando, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Juho Tiainen, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Nikander, fg)
- 2.9.1944 Käyrätorvikvartetti (Holger Fransman, Toivo Iivarinen, Kalle Katrama, Åke Fransman)
C. M. v. Weber: Metsästäjien kuoro oopperasta *Taika-ampuja*
R. Wagner: Metsästäjien kuoro oopperasta *Tannhäuser*
Ch. Gounod: *Metsästäjien kuoro*
K. Stiegler (sov.): *Der Jäger aus Kurpfalz*
- 18.10.1944 W. A. Mozart: Kehtolaulu

2 Ahti Karjalaisen sävellyksiin kuuluu kaksi vaskipuhallintrioa: Partita 1 (1936) ja Partita 2 (1940). Mahdollisesti esitettiin molemmat triot.

- Roy: *Serenadi*
Egon: Konserttikappale
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 24.10.1944 J. Haydn: Kvintetto viidelle puhaltimelle
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 13.11.1945 Käyrätorvikvartetti (Holger Fransman, Toivo Iivarinen, Kalle Katrama, Åke Fransman)
A. Diewitz: *Sinipiika ja metsästäjä*
A. Frehse: *Metsänsoitto*
Sellenik: *Metsänhartaus*
A. Hänsel: *Metsästäjien kuoro*
- 11.12.1945 C. M. v. Weber: Alkusoitto oopperasta *Taika-ampuja* (Radio-orkesteri, joht. Nils-Eric Fougstedt)
C. Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob ja engl. torvi; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 26.3.1946 J. Brahms: Trio viululle, käyrätorvelle ja pianolle Es-duuri op. 40
(Erik Cronvall, vl; Holger Fransman, cor; Martti Paavola, pf)
- 31.3.1946 R. Pugno: *Solo*
(Holger Fransman, cor; Tapani Valsta, pf)
A. Vainio: *Tuokiokuva*
V. Hannikainen: *Nocturne* op. 32
E. Melartin: *Pieni kvartetto* op. 185
(kaksinkertainen käyrätorvikvartetti)
- 27.5.1946 Amerikkalaisia puhallinsävellyksiä
O. Luening: *Fuguing Tune*
B. H. A. Beach: *Pastorale*
R. McBride: *Jam Session*
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 3.11.1946 Holger Fransmanin kaksinkertainen käyrätorvikvartetti
C. M. v. Weber: *Lützowin huima metsästy*
A. Schreiner: *Metsästysoitto*
A. Lortzing: Kuoro oopperasta *Salametsästäjä*
K. Stiegler (sov.): *Kurpfälzin metsästäjä*
F. Mendelssohn-Bartholdy: *Metsästyslaulu*
- 5.1.1947 Käyrätorvikvartetti (Holger Fransman, Kalle Katrama, Åke Fransman, Toivo Iivarinen)
P. Prager: Sarja vanhaan tyyliin op. 155
- 25.2.1947 Puhallinkvartetti (Yrjö Syrjälä, Holger Fransman, Vilho Sarmas, Aaro Liukkonen)
A. Krause: *Iloisia säveliä*
F. Schubert: *Serenadi*
- 26.5.1947 A. Krause (sov.): *Metsämiehen valssi*
Kasken puhallinkvartetti (Feodor Kaski, Lauri Ojala, Holger Fransman, Tauno Savola)
Karlfeld: *Syntymäpäivämarsi*
Metzdorff: *Gazelle*, polkka
Elämää juoksuhaudassa, valssi
Vorberger: *Aina iloinen*, polkka
- 7.6.1947 A. Förster: *Muisto*
A. Vainio: *Huhuilu*
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
S. Ranta: *Intermezzo pastorale* huilulle, oboelle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille
N.-E. Fougstedt: *Divertimento* op. 35 B-duuri huilulle, oboelle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 8.10.1947 C. Reinecke: Trio a-molli op. 188
(Gerda Weneskoski, pf; Asser Sipilä, ob; Holger Fransman, cor)
- 4.1.1948 ”Tuokio kansansoitteiden parissa” (Kasken puhallinkvartetti)
- 21.1.1948 A. Reicha: Puhallinkvintetti
Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 17.3.1948 P. Hindemith: *Kleine Kammermusik* op. 24 nro 2
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Cosimo Sgobba cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 22.5.1948 C. G. Reissiger: *Ricordanza* oopp. *Medusa*
(Holger Fransman, cor; säestäjä ?)
- 26.10.1948 F. Kasken puhallinkvartetti
E. Kauppi: Suomalaisia kansanlauluja ja -tansseja

- 17.11.1948 N. Rimski-Korsakov: Kvintetto B-duuri op. posth.
(Åke Elg, pf; Hanns Alvas, fl; Cosimo Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 21.2.1949 L. Saikkola: Divertimento viidelle puhaltimelle op. 27 (kantaesitys)
E. Pessard: Preludi ja Menuetti
H. C. G. Pierné: *Pastorale* op. 14/1
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mauno Hirvonen, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 27.4.1949 A. Karjalainen: Puhallinsekstetti op.22 (kantaesitys)
(Asser Sipilä, ob; Eero Linnala, cl; Aarne Viljava, fg; Holger Fransman, cor; Yrjö Syrjälä, tr; Ahti Karjalainen, trb)
- 9.5.1949 C. Reinecke: Trio B-duuri op. 274
(Gerda Weneskoski, pf; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor)
- 10.5.1949 L. Saikkola: Divertimento viidelle puhaltimelle op. 27
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mauno Hirvonen cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 12.6.1949 L. v. Beethoven: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri op. 16
(Jussi Jalas, pf; Asser Sipilä, ob; Eero Linnala, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 11.9.1949 L. v. Beethoven: Sekstetto Es-duuri op. 81b
(Väinö Arjava ja Anton Hyökki, vl; Martti Pajanne vla; Albin Öfverlund, vcl; Holger Fransman ja Kalle Katrama, cor)
- 14.9.1949 Käyrätorvikvartetti
C. M. v. Weber: *Lützow's wilde Jagd*
Ch. Gounod: *Jägerchor*
J. P. Cronham: *Kuulkaa veikkoset*
C. D. Lorenz: *Adagio*
A. Frehse: *Jagdchor*
C. M. v. Weber: Metsästäjien kuoro oopperasta *Taika-ampuja* (yhdessä Solistikuuron mieslaulajien kanssa, joht. Nils-Eric Fougstedt)
- 27.12.1949 L. Sauer: *Romanssi*
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
E. Titl: *Serenadi*
F. Doppler: *Idylli*
(Holger Fransman, cor; Hanns Alvas, fl)
- 19.2.1950 Ranskalaista puhallinmusiikkia
Ch. Quef: *Allegro*
(Holger Fransman, cor; Mikko von Deringer, pf)
F. Poulenc: Sonaatti käyrätorvelle, trumpeteille ja pasuunalle
(Holger Fransman, Yrjö Syrjälä ja Olavi Lampinen)
- 30.3.1950 Pieni Beethoven-konsertti
Sonaatti F-duuri op. 17
(Holger Fransman; cor; Martti Paavola, pf)
- 25.5.1950 Tanskalaista nykymusiikkia
V. Holmboe: *Notturmo* op. 19
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, kl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 9.6.1950 Suomalainen kansanlaulu: *Ol' kaunis kesäilta*
P. Mascagni: *Siciliano*
(Holger Fransman, cor; Einar Englund, pf)
- 15.10.1950 Bernhard Henrik Crusellin sävellyksiä
Konsertt trio F-duuri
(Mario Sgobba, kl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
Kvintetto puhaltimille, sov. A. Karjalainen ("Viattomuus, autuus ja kaipaus")
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 20.10.1950 C. Reinecke: Trio a-molli op. 188
(Mikko von Deringer, pf; Asser Sipilä, ob; Holger Fransman, cor)
- 5.11.1950 E. Melartin: Puhallinkvartetto op. 153
(Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 17.12.1950 Oopperäsäveliä
N. Rimski-Korsakov: Hindulaulu oopp. *Sadko*
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
P. Tshaikovski: Duetto oopperasta *Patarouva*
G. Bizet: Duetto oopperasta *Helmenkalastajat*
C. Saint-Saëns: Duetto oopperasta *Simson ja Delila*
(Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman; cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 15.3.1951 W. A. Mozart: Kvintetto Es-duuri KV 407

- (Väinö Arjava, vl; Martti Pajanne ja Leevi Paasonen, vla; Bengt Johansson, vcl; Holger Fransman, cor)
- 14.5.1951 Käyrätorvikvartetti, joht. Holger Fransman
P. Prager: Menuetti, Sarabande ja Gigue
T. Koschat: *Tyrolilainen serenadi*
L. Michiels: *Unelma*
- 12.9.1951 F. Poulenc: Sekstetto puhallinkvintetille ja pianolle
(Hanns Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg; Matti Rautio, pf)
- 4.1.1952 A. Vainio: *Huhuilu*
Ch. Levadé: *Andante*
C. Matys: *Gondoolilaulu*
W. A. Mozart: Romanssi ja Rondo
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 14.1.1952 W. A. Mozart: *Ein musikalischer Spass* KV 522
(Jorma Kärkkäinen ja Wolde Jussila, vl; Erik Karma, vla; Tauno Yrjölä, kb; Veikko Nieminen ja Holger Fransman, cor)
- 12.2.1952 L. v. Beethoven: Septetto Es-duuri op. 20
(Sulo Aro, vl; Martti Pajanne, vla; Georg Harpf, vcl; Oiva Nummelin, kb; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 13.2.1952 Kirjava nonstop
(Useita esiintyjä, mm. Holger Fransman, cor)
- 5.4.1952 Kuusi kansanlaulua
Puhallinkvartetti (Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 10.4.1952 Puhallinkvartetti (Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
Emil Kaupin soitoksia suomalaisista kansanlauluista
- 19.4.1952 Puhallinkvartetti (Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
Kuusi suomalaista kansanlaulua, sov. Emil Kauppi
- 23.4.1952 Helppotajuinen kamarikonsertti
W. A. Mozart: Divertimento D-duuri KV 334
(Olavi Haapalainen ja Olavi Tilli, vl; Sven Enkvist, vla; Esko Valsta, vcl; Holger Fransman ja Kalle Katrama, cor)
- 26.4.1952 Kansanlauluja puhaltimilla, sov. Emil Kauppi
(Puhallinkvartetti: Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 13.5.1952 Kansanlaulutuoquio (sovitukset: Emil Kauppi)
(Puhallinkvartetti: Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 22.7.1952 K. Tuukkanen: *Nocturne a la Dance* puhallinsekstetille
(Asser Sipilä ja Teuvo Kauppila, ob; Mario Sgobba ja Eero Linnala, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 23.7.1952 Puhallinkvartetti: Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb
Kuhfeld: *Syntymäpäivämarsi*
Ed. Kiesler: *Venelaulu, Menuetti*
H. Fransman (sov.): *Jublamarssi*
- 8.8.1952 Neljällä puhaltimella
(Puhallinkvartetti: Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
F. Pacius: *Sotilaspoika*
F. A. Ehrström: *Lähteellä*
F. Pacius: Balladi oopp. *Kaarle-kuninkaan metsästy*
T. Jalkanen (sov.): *Linjaalinattaat*
- 8.9.1952 N.-E. Ringbom: Puhallinsekstetto
(Asser Sipilä, ob; Teuvo Kauppila, engl. torvi; Mario Sgobba, cl; Eero Linnala, bassokl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 4.12.1952 Suomalaisia kansanlauluja, sov. Lauri Saikkola
(Puhallinkvartetti: Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 24.12.1952 Pieni joulusikermä
(Puhallinkvartetti: Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 23.2.1953 Metsästykskaikuja
(Käyrätorviyhitye: Holger Fransman, Antero Kasper, Kalle Katrama, Åke Fransman, Martti Mikkola ja Toivo Iivarinen)
G. v. Freiberg: *Juhlapreludi; Iltalaulu; Metsän kaikuja; Notturmo; Metsästyksintoa*
- 22.3.1953 J. Haydn: Divertimento
Crusell-kvintetti

- 4.4.1953 Metsästyskaikuja
(Käyrätorviyhtye: Holger Fransman, Antero Kasper, Kalle Katrama, Åke Fransman, Martti Mikkola ja Toivo Iivarinen)
K. Stiegler (sov.): *Kurpfälzilainen metsästäjä*
Ch. Gounod (sov. Karl Stiegler): *Metsästäjäkuoro*
A. Hänsel: *Metsästyskohtaus*
C. M. v. Weber: Metsästyskuoro oopp. *Taika-ampuja*
- 22.7.1953 Kirjava nonstop
Useita esiintyjä, mm. käyrätorviyhtye, joht. Holger Fransman
- 21.9.1953 A. Reicha: Puhallintrio
(Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 11.10.1953 A. Meulemans: Trio nro 1 trumpetille, käyrätorvelle ja pasuunalle
(Esiintyjät kuten edellä?)
- 2.11.1953 Kevyttä käyrätorvella ja huilulla
F. Andrieu: *Tähdelle*
(Holger Fransman, cor; Mikko von Deringer, pf)
E. Titl: *Serenadi*
F. Doppler: *Muisto Rigiltä*
(Holger Fransman, cor; Juho Alvas, fl)
- 16.11.1953 C.Nielsen: Puhallinkvintetto op. 43
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 6.7.1954 Kansanlauluja ja -soitteita (mm. puhallinkvintetti)
E. Englund (sov.): Kansanlauluja ja -tansseja puhallinkvintetille
- 9.2.1955 A. Sonninen: *Conference Burlesque for four Winds* op. 50, kantaesitys
(Mario Sgobba, cl; Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 10.4.1955 P. Hindemith: *Kleine Kammermusik* op. 24 nro 2
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 15.5.1955 Kuudella käyrätorvella
(Holger Fransman, Antero Kasper, Åke Fransman, Kalle Katrama, Martti Mikkola ja Toivo Iivarinen)
A. Diewitz: *Unkarilainen fantasia; Berchtesgadenilainen ländler; Itämainen intermezzo; Metsästys*
- 1.6.1955 Kuudella käyrätorvella
(Holger Fransman, Antero Kasper, Åke Fransman, Kalle Katrama, Martti Mikkola ja Toivo Iivarinen)
G. v. Freiberg: *Scherzo*
T. Koschat: *Hyljätty*
R. Wagner: Pyhiinvaeltajien kuoro oopperasta *Tannhäuser*
- 18.12.1955 A. Söderman: Häämarssi
U. Meriläinen: Partita kahdelletoista vaskipuhaltimelle
(Puhallinyhtye, joht. Usko Meriläinen)
- 11.1.1956 C. G. Reissiger: *Ricordanza*
R. Osbourne: *Serenadi*
E. Gabler: *Allegro*
(Holger Fransman, cor; Gerda Weneskoski, pf)
- 1.5.1957 Venäläisiä sooloja trumpetilla, käyrätorvella ja pianolla
A. Fottah: *Lyyrillinen kappale*
S. Taktakishevili: *Arobalaista*
(Holger Fransman, cor; Nisse Rinkama, pf)
- 12.7.1957 Crusell-kvintetti soittaa
E. Sipilä: Partita
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Yrjö Pollari, fg)
- 30.7.1957 W. A. Mozart: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri KV 452
(Pentti Koskimies, pf; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 13.12.1957 C. Reinecke: Trio B-duuri op. 274
(Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Pentti Koskimies, pf)
- 15.5.1958 Kamarimusiikkia puhaltimilla
B. H. Crusell: *Konsertt trio*
(Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
A. Reicha: Puhallinkvintetto
(Tapani Nissinen, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 12.12.1958 A. Frehse: Sarja trumpetille, käyrätorvelle ja pasuunalle

- (Yrjö Syrjälä, Holger Fransman ja Olavi Lampinen)
- 23.1.1959 Seitsemän puhaltajaa, joht. Yrjö Syrjälä
- 21.8.1959 Puhalltimilla ja harpulla
H. Hadamowsky: *Tanzsuite sextett*
(Crusell-kvintetti ja Ilona Juutilainen, harppu)
- 10.9.1959 Kamarimusiikkia
P. Gabaye: *Récréation*
(Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb; Jouko Tolonen, pf)
- 17.12.1959 Puhallinkvartetti soittaa
F. Couperin: Rondo
A. Corelli: Adagio
J. B. Lully: Gavotti
G. Dandrie: Rondo
A. Gretry: Gigue
(Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 17.1.1960 Crusell-kvintetti soittaa
A. Klughardt: Kvintetto op. 79
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Aarne Viljava, fg)
- 26.1.1960 Ranskalaisia lastenlauluja
Seija Lampila, säest. puhallinkvintetti Käiki
- 22.3.1960 Viihdemusiikkia
F. Popy: *Iämainen sarja*
K. Komzak: *Kansanlaulu ja Satu*
A. Fuhrmann: *Esplanaadin kaikuja*
(Puhallinkvintetti, joht. Arthur Fuhrmann)
- 29.6.1960 L. v. Beethoven: Sonaatti F-duuri op.17
(Holger Fransman, cor; Matti Rautio, pf)
- 19.7.1960 L. v. Beethoven: Kvintetto puhalltimille Es-duuri
(Asser Sipilä, ob; Yrjö Pollari, fg; Holger Fransman, Antero Kasper ja Martti Mikkola, cor)
- 31.7.1960 Musiikkia trumpetille, käyrätorvelle ja pasuunalle, säv. A. Frehse
(Yrjö Syrjälä, Holger Fransman ja Olavi Lampinen)
- 9.11.1960 J. Brahms: Trio viululle, käyrätorvelle ja pianolle Es-duuri op. 40
(Naum Levin, vl; Holger Fransman, cor ja Maire Halava, pf)
- 29.3.1961 A. Cooke: Sinfonietta yhdelletoista soittimelle
(Jorma Ylönen ja Olavi Haapalainen, vl; Aito Leppänen, vla; Vili Pullinen, vcl; Oiva Nummelin, kb; Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Yrjö Pollari, fg; Holger Fransman, cor; Lauri Ojala, tr; joht. Aarre Hemming)
- 20.5.1961 Klassillista ulkoilmamusiikkia
W. A. Mozart: Cassazione³
(Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Yrjö Pollari, fg)
- 27.5.1961 E. Bozza: Sarja neljälle käyrätorvelle
(Holger Fransman, Antero Kasper, Kalle Katrama ja Martti Mikkola)
- 16.8.1961 L. v. Beethoven: Sekstetto Es-duuri op. 81b
(Holger Fransman ja Antero Kasper, cor; Jorma Ylönen ja Olavi Haapalainen, vl; Aito Leppänen, vla; Vili Pullinen, vcl)
- 3.12.1961 Crusell-kvintetti soittaa
E. Sipilä: *Partita*
W. Kapp: Sarja puhallinkvinteteille [1957]
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Yrjö Pollari, fg)
- 4.2.1962 Ranskalaisia lastenlauluja, säv. Charles Humel
Seija Lampila, säest. puhallinkvintetti Käiki
- 1.4.1962 Kalevala-säveliä, sov. Teppo Lindholm
(Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Yrjö Syrjälä, tr; Olavi Lampinen, trb)
- 27.5.1962 Ranskalaista puhallinmusiikkia
M. Dubois: Puhallinkvintetto
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Yrjö Pollari, fg)
- 30.5.1962 P. Hindemith: Sonaatti käyrätorvelle ja pianolle
(Holger Fransman, cor; Meri Louhos, pf)
- 22.10.1962 A. Hänsel: Sonatiini kahdelle käyrätorvelle ja harpulle
(Holger Fransman ja Antero Kasper, cor; Marita Keinonen, harppu)
- 3.11.1962 Kamarimusiikkia

3 Ei Mozartin säveltämä, löytynyt 1910.

- A. Simon: *Quatuor en Forme de Sonatine* op. 23
(Yrjö Syrjälä ja Reino Salo, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 28.12.1962 C. M. Bellman -sarja neljälle käyrätorvelle, sov. E. Melartin
(Holger Fransman, Antero Kasper, Åke Fransman, Kalle Katrama)
- 3.4.1963 E. Melartin: Pieni kvartetto neljälle käyrätorvelle op. 185
(Holger Fransman, Antero Kasper, Åke Fransman, Kalle Katrama)
- 14.4.1963 Kamarimusiikkia
W. A. Mozart: Kvintetto pianolle ja puhaltimille Es-duuri KV 452
(Simon Parmet, pf; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)
- 7.7.1963 Neljällä käyrätorvella
W. Otey: Kvartetto käyrätorville
P. Prager: Sarja vanhaan tyyliin
(Holger Fransman, Antero Kasper, Mauno Nelimarkka, Kalle Katrama)
- 7.7.1963 Kamarimusiikkia
A. Reicha: Puhallinkvintetto Es-duuri op. 88/2
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)
- 3.10.1963 Kamarimusiikkia
A. Klughardt: Puhallinkvintetto op.79
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 5.4.1964 F. Schubert: Oktetto F-duuri op. 166
(Naum Levin ja Olavi Haapalainen, vl; Aito Leppänen, vla; Esko Valsta, vcl;
Olli Kosonen, kb; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg; joht. Stephen Portman)
- 20.4.1964 A. Sallinen: Serenadi kahdelle puhallinkvartetille (kantaesitys)
(Pro Arte Intima -puhallynyhtye, joht. Ulf Söderblom)
- 2.6.1964 Suomalaista kamarimusiikkia puhaltimille
S. Ranta: *Harjoitelma* puhallinkvartetille
(Pertti Rasilainen, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)
- O. Lindeman: *Fuga & Canon*
(Lauri Ojala, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb; Raimo Pesonen, tba)
- 12.6.1964 Kamarimusiikkia
H. Hadamowsky: *Tanzsuite Sextett*
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Emanuel Elola, fg; Holger Fransman, cor; Erika Babucke, harppu)
- 24.6.1964 F. Poulenc: Sekstetto puhaltimille ja pianolle
(Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg; Pentti Koskimies, pf)
- 16.8.1964 J. Haydn: Puhallinkvintetto
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 5.6.1965 J. M. Damase: *Dix-Sept Variations* op. 22
(Pertti Rasilainen, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)
- 7.9.1965 F. Danzi: Sonaatti Es-duuri op. 28
(Holger Fransman, cor; Matti Rautio, pf)
- 4.10.1965 F. Danzi: Puhallinkvintetto B-duuri op. 56/1
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 25.10.1965 K. Stamitz: Puhallinkvartetto Es-duuri op. 8 nro 2
(Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 14.8.1966 W. A. Mozart: Divertimento nro 8 F-duuri KV 213
(Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
- 21.12.1966 F. Berwald: Kvartetto pianolle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille Es-duuri
(Pertti Koskimies, pf; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)
- 8.2.1967 J. Haydn: Divertimento nro 6 F-duuri
(Mario Sgobba ja Paavo Lampinen, cl; Mauno Nelimarkka ja Holger Fransman, cor)
- 25.2.1967 W. A. Mozart: Divertimento nro 13 KV 253
- ” - Divertimento nro 12 KV 252
(Kaarlo Pietikäinen ja Juha Metsäpelto, ob; Mauno Nelimarkka ja Holger Fransman, cor)
- 3.7.1967 J.-F. Zbinden: Trio trumpetille, käyrätorvelle ja pasuunalle op. 13
(Yrjö Syrjälä, tr; Holger Fransman, cor; Olavi Lampinen, trb)
- 12.12.1967 W. A. Mozart: Divertimento nro 8 KV 213
- ” - Divertimento nro 9 KV 240

- (Kaarlo Pietikäinen ja Juha Metsäpelto, ob; Emanuel Elola ja Juhani Tapaninen, fg; Mauno Nelimarkka ja Holger Fransman, cor)
- 16.12.1967 F. Danzi: Puhallinkvintetto g-molli op. 56 nro 2
- 7.3.1968 (Juho Alvas, fl; Kaarlo Pietikäinen, ob; Sven Lavela, cl; Holger Fransman, cor; Emanuel Elola, fg)
Musiikkia neljällä käyrätorvella
N. Tscherepnine: Sarja
A. Hänsel: *Resitatiivi ja Andante; Metsästäjäkuoro*
- 5.8.1968 (Mauno Nelimarkka, Antero Kasper, Holger Fransman, Kalle Katrama)
W. A. Mozart: Divertimento nro 14 KV 270
- ” - Divertimento nro 16 KV 289
- (Kaarlo Pietikäinen ja Juha Metsäpelto, ob; Emanuel Elola ja Tapio Lehtonen, fg; Mauno Nelimarkka ja Holger Fransman, cor)
- 26.12.1968 J. Chr. Bach: Kvintetto nro 1
- ” - Kvintetto nro 2
(Mario Sgobba ja Paavo Lampinen, cl; Mauno Nelimarkka ja Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg)

Liite 5

Holger Fransmanin esiintymiset kapellimestarina¹

Julkiset konsertit

- 8.11.1953 HKO:n puhaltajien koululaiskonsertti, joht. Holger Fransman; juontaa Veikko Helasvuo
G. Meyerbeer: *Soihtutanssi*
W. A. Mozart: Kaksi osaa Serenadista nro 11 Es-duuri KV 375
F. Poulenc: Sonaatti käyrätorvelle, trumpettille ja pasuunalle, 3. osa (Rondo)
G. Southwell: Konserttipolkka tuuballe ja puhallinyhtyeelle
H. Kling: *Kaksi pientä peiposta* (trumpettiduo ja puhallinyhtye)
R. Banduc & B. Haggart: *South Rampart Street Parade* (Dixieland-yhtye)
C. Friedemann: Slaavilainen rapsodia nro 1
R. Wagner (sov. Fransman): *Nibelungen*-marssi
- 25.4.1954 HKO:n puhaltajien koululaiskonsertti, joht. Holger Fransman, solisti Lauri Ojala, trumpetti; juontaja Enzio Forsblom
A. C. Gomez: *Il Guarany*, alkusoitto
W. A. Mozart: Cassazione oboelle, klarinetille, käyrätorvelle ja fagotille, osa (Presto)
E. Bozza: Sonatiini vaskivintetille, osa (Allegro)
T. Hoch: *Pohjoismainen fantasia* op. 20 trumpettille ja puhallinorkesterille (Lauri Ojala)
R. Kajanus (sov. A. Huttunen): *Suomalainen rapsodia* nro 1 op. 5
E. Waldteufel: *Dolores*-valssi
G. Miller (sov G. de Godzinsky): *Kuutamoserenadi*
M. Göring: *Blues Bagatelle* (Dixieland-yhtye)
G. Botsford: *Black and White*, Rag
J. P. Sousa: *Semper fidelis*, marssi
- 14.4.1956 HKO:n puhaltajien koululaiskonsertti, joht. Holger Fransman, solisti Olavi Lampinen, pasuuna; juontaa Egil Cederlöf (ruotsiksi)
F. v. Suppé: *Kevyt ratsuväki*
K. Wallenius (sov. H. Fransman): *Kotikuusen kuiskebia*, sikermä suomalaisia kansanlauluja
M. Gould: *Pavane*
H. Moss: *Jokeri*, pasuunasoolo (Olavi Lampinen)
H. Carmichael: *Keinutuoli*
P. Lincke: *Ihana kevät*, valssi
J. P. Sousa: *The Thunderer*, marssi
- 18.9.1956 Kestikievarissa. Isäntänä Kauko Käyhkö, emäntänä Aino Angerkoski.
Musiikki: Sport-orkesteri, joht. Holger Fransman
(Kauppakorkeakoulun juhlasali)
- 3.4.1960 Helsingin Torvisoittokunnan viihdekonsertti, joht. Holger Fransman
E. Grieg: Juhlamarssi näytelmästä *Sigurd Jorsalfar*
H. Kaski: *Vienankarjalainen rapsodia*
I. Ivanovici: *Tonavan aallot*, valssi
Kéler, B.: *Unkarilainen huvinäytelmä*, alkusoitto
H. Carmichael: *Keinutuoli*
G. H. Huffine: *Bassot*, marssi
- 26.3.1961 Helsingin Torvisoittokunnan viihdekonsertti, joht. Holger Fransman
J. Offenbach: *Orfeus manalassa*, alkusoitto
E. Linnala: *Suomalainen sarja*
O. Heintl: *Rakastunut teddykarhu* (solisti: Toivo Suomela, tuuba)
J. Hall: *Tuulten häät*, valssi
H. Carmichael: *Tähtisumua*
P. Lincke: *Iltä säveltäjän seurassa*
E. Uebel: *Riemukaikuja*, marssi
- 29.4.1962 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman
L. Madetoja: Juhlamarssi näytelmästä Shakkipeli
G. Rossini: Alkusoitto operetista *Regina*

¹ Tiedot perustuvat Fransmanin leikekokoelmaan, johon on kerätty konserttiohjelmaa sekä *Radiokuuntelija*- ja *Antenni*-lehtien tietoja radio-ohjelmista.

- A. Järnefelt: *Kesäyö*
 L. Grossman: *Czardás*
 P. Lincke: *Kaunis kevät*
 W. Myddleton: *Neekerin uni*
 A. Safroni: *Kaikuja*, marssi
- 21.4.1963 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman
 J. Halvorsen: *Pajarien tulo*, marssi
 O. Merikanto: *Albumi* nro 1
 E. Fülling (sov.): Slaavilaisia kansanlauluja
 Becucci-Delhay: *Aarteeni*, valssi
 A. C. Gomes: Alkusoitto oopperasta *Il Guarany*
- 19.4.1964 A. Fuhrmann: *Kolmas patteri*, marssi
 Helsingin Torvisoittokunnan 40-vuotiskonsertti, joht. Holger Fransman
 C. Latann: *Kevein askelin*, marssi
 T. Kuula: *Pirun polska*
 R. Wagner: Alkusoitto oopperasta *Rienzi*
 G. O'Connor: Iiriläinen kansansävelmä (*Londonderry Air*)
 E. Ball (sov.): Negro spiritual, rapsodia
 E. Waldteufel: *Luistelijat*, valssi
 F. v. Blon: *Kevyt ratsuväki*, marssi
- 25.4.1965 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman
 J. Sibelius: *Alla marcia*
 A. Thomas: *Raymonda*, alkusoitto
 V. Haapalainen: *Lemminkäinen*
 J. Fucik: *Traumideale*, valssi
 C. Friedemann: *Slaavilainen rapsodia* nro 2
 J. P. Sousa: *El Capitan*, marssi
- 28.4.1966 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman
 V. Hannikainen: *Sisumarssi*
 R. Kajanus: *Suomalainen rapsodia* nro 1
 J. Fucik (sov. Eisbrenner): *Talvimyrskyjä*, valssi
 D. Phillips: *Pilvenpiirtäjä*, fantasia
 M. Gould: *Pavane*
 J. P. Sousa: *Washington Post*, marssi
- 4.4.1967 Sibelius-Akatemia, oppilaskonsertti; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
 C. M. v. Weber: Klarinettikonsertto, osa I (solisti: Paavo Heikura)
 G. Holst: *First Suite in Eb for Military Band*
- 7.5.1967 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman
 F. Flotow: *Alessandro Stradella*, alkusoitto
 P. Lincke: *Kaunis kevät*, valssi
 R. Vollstedt: *Huoleton*, konserttipolka (solisti: Jarmo Munter, klarinetti)
 J. Sibelius: *Andantino*
 K. L. King: *Intian prinsessa*, alkusoitto
 F. Marchetti: *Lumous*, valssi
 J. Fucik: *Firenzeläinen marssi*
- 15.12.1967 Sibelius-Akatemian orkestereiden konsertti; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
 R. Söderlind: *Fanfare e Hymnus*
 O. Respighi: *Hunting Tower*
- 5.5.1968 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman, solisti
 Yrjö Syrjälä, trumpetti
 J. Olivadoti: *Fête triumphal*, marssi
 J. Massenet: *Phèdre*
 J. Sibelius: *Alkusoitto, Menuetto, Andantino, Tiera*
 D. Auber: Aaria oopperasta *Musta domino* (Yrjö Syrjälä)
 S. Rahmaninov: Preludi in C
 F. Chopin: Etydi op. 10 nro 3
 F. v. Suppé: *Koko maailman uvertyyri*
 J. Hall: *Tuulten häät*, valssi
 J. Olivadoti: *Festive spirit*, marssi
- 5.5.1968 Sibelius-Akatemian orkesterimatinea / Puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
 G. Jacob: *Music for a Festival*
- 14.12.1968 Sibelius-Akatemian orkesteri- ja kamarimusiikkikonsertti; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman

- F. Mendelssohn-Bartholdy: *Overture*
H. Hanson: *Chorale and Alleluia*
G. Holst: *Suite II*
- 13.4.1969 Helsingin Torvisoittokunnan kevätkonsertti, joht. Holger Fransman
H. Alford: *I. M. P.*, marssi
L. Herold: Alkusoitto oopperasta *Zampa*
T. Kuula: *Lampaan Polska*
S. Rahmaninov: Preludi op. 23 nro 5 g-molli
T. Laine: *Pohjalainen sarja*
J. Fucik: *Traumideale*, valssi
H. Walters: *Deep river*, rapsodia
F. R. Jewell: *Voiton torvet*, marssi
- 4.5.1969 Sibelius-Akatemian orkesterimatinea; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
J. Sibelius: *Alla marcia*
V. Persichetti: *Pageant*
R. Vaughan Williams: *Folk Song Suite*
G. Meyerbeer: *Soihdutanssi*
J. P. Sousa: *Semper fidelis*
- 9.12.1969 Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin iltapäiväkonsertti, joht. Holger Fransman
F. J. Gossec: *Classic Overture*
B. H. Crusell: *Concertante* kahdelle klarinettille (solistit: Heikki Hällman ja Mauri Kanervo)
J. Cacavas: *Grecian Theme and Dance*
G. Jacob: *An Original Suite*
J. P. Sousa: *Manhattan Beach March*
- 25.4.1970 Sibelius-Akatemian orkesterimatinea; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
R. Wagner (sov. Meyrelles): *Rienzi*-alkusoitto
- ” - (sov. H. Fransman): *Nibelungen*-marssi
D. Rose (sov. Warrington): *The Stripper*
- 21.2.1971 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteri ja kamarimusiikkia, joht. Holger Fransman
E. E. Bagley: *National Emblem*, marssi
F. J. Gossec: *Sotilassinfonia*
O. Hjellem: *Slätt, norsk polkarapsodi*
A. Sonninen (sov. A. Kuikka): *Preludio festivo* op. 42
A. Fuhrmann: *Torvien soituntuja*
- 14.5.1971 Sibelius-Akatemian kevätnäytteet; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
J. Saari: *Merijalkaväki*-marssi
J. Sibelius: *Pieni sarja (Förspel, Menuetto, Andantino, Tiera)*
A. Dvorák: *Slavonic Dances*
H. Carmichael: *Rocking Chair*
A. Fuhrmann: *Alexin kävely-marssi*
- 13.12.1971 Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin konsertti, joht. Holger Fransman
A. Reed: *A Festival Prelude*
R. Wagner: *Trauersinfonie*
C. M. v. Weber: Klarinettikonsertto nro 2 Es-duuri (solisti: Mauri Kinnunen)
A. Järnefelt (sov. H. Fransman): *Kesäyö*
C. L. Hill: *Deep in Dixie*
J. Fucik: *Florentiner Marsch* op. 214
- 9.4.1972 Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin nuorisokonsertti Lauttakylän yhteiskoululla, joht. Holger Fransman, solisti Lauri Ojala, trumpetti
U. Kupiainen (sov.): *Suomalainen marssi*
A. C. Gomes: *Il Guarany*, alkusoitto
F. Lehár: *Kultaa ja hopeaa*, valssi
J. A. Rollison: *Colombia River* (Lauri Ojala)
L. Anderson: *Trumpet Lullaby* (Lauri Ojala)
D. Rose: *Holiday for flutes*
J. Pisano: *So what's new*
J. Fucik: *Florentiner Marsch*
- 8.5.1972 Sibelius-Akatemian puhallinmatinea; puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
U. Kempfi (sov. T. Laine): *Urheilun juhla*, marssi
A. C. Gomes: *Il Guarany*, alkusoitto
R. Strauss (sov. A. O. Davis): *Zueignung*

- C. M. v. Weber (sov. T. Conway Brown): Klarinettikonsertto nro 1, I osa
(solisti: Timo Tuomi)
- J. Haydn (sov. H. Fransman): *Concerto in D* nro 2 a corno (solistit: Kari Alanne, Heino Hänninen, Kalervo Kulmala ja Arto Taranto, käyrätorvi)
- D. Rose (sov. J. Warrington): *Holiday for flutes* (solistit: Mervi Kuhanen, Leena Huhtinen, Elisabeth Peltola ja Carol Ferger, huilu)
- J. Warrington: *Original Dixieland Concerto* (Dixieland Band)
- H. L. Walters: *Hootenanny*
- 4.12.1972 Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin konsertti, joht. Holger Fransman
Ent. Viipurin pataljoonan marssi (sov. U. Kuparinen)
- F. Erickson: Sinfonia nro 2 (Intrada, Intermezzo, Finale)
- L. Bassi (sov. L. P. Laurendeau): *Rigoletto Concert Fantasia* (solisti: Jorma Sauros, klarinetti)
- J. Hellmesberger (sov. J. Schade): *Teufelanz*
- A. Davis: *Three Bones*, pasuunatrio (solistit: Oiva Isojärvi, Göran Lampinen ja Timo Konttori, pasuuna)
- K. L. King: *The Trombone King*, marssi
- 28.4.1973 Sibelius-Akatemian puhallinorkesterin konsertti, joht. Holger Fransman
- A. Klima: *Koncertni Polonèza*
- J. Sibelius (sov. A. Rope): *Karelia Overture*
- C. M. v. Weber (sov. M. L. Lake): *Concertino* op. 26 (solisti: Seppo Salminen, klarinetti)
- J. S. Bach (sov. H. Fransman): *Preludium & Fuga* in e
- C. Grundman: *English Suite*
- E. Elgar: *Pomp and Circumstance* op. 39

Radioesiintymiset

- 8.2.1951 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
K. L. King: *Sir Henry* -marssi
L. Grossmann: *Czárdás*
E. Waldteufel: *Luistelijat*, valssi
C. Williams: *Sinipaholaisten marssi*
F. v. Suppé: Alkusoitto operetista *Patarouva*
N. Serradell: *La Golondrina*
T. Bidgood: *Urhojen pojat*
- 11.10.1952 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
H. Tomasi: Marssi
Kéler, B. (sov. E. Kivikoski): *Jubla-alkusoitto*
R. Vollstedt: *Iloiset toverit*, valssi
A. Ketelbey: *Intermezzo*
J. Strauss: Säveliä operetista *Iloinen sota*
H. Carmichael: *Keinutuoli*
J. P. Sousa: *Aina uskollinen*, marssi
- 14.2.1953 Sport-orkesteri, joht. Holger Fransman
R. Wagner: *Nibelungen*-marssi
F. Boieldieu: Alkusoitto oopperasta *Bagdadin kalifi*
P. Grainger: Iiriläinen sävelmä
M. Grever: *Sanoit rakastavasi minua*
J. T. Hall: *Tuulten häät*, valssi
- 25.9.1953 Radion Puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
G. Meyerbeer: Kruunajaismarssi oopperasta *Profeetta*
L. Arditi: *Suuteloalssi*
G. Rossini: Alkusoitto oopperasta *Italialiatar Algeriassa*
O. Metra: *Serenadi*
R. Wagner: Marssi oopperasta *Tannhäuser*
- 2.3.1954 Sport-orkesteri, joht. Holger Fransman
J. P. Sousa: *Jupiter*, marssi
F. v. Suppé: *Aamu, päivä ja ilta Wienissä*, alkusoitto
A. Barroso: *Brasilialainen sävelkuva*
P. Lincke: *Kaunis kevät*, valssi
M. L. Lake: *Some Jazz Blues*
R. B. Hall: *Uusi siirtomaamarssi*

- 27.8.1954 Sotilassoittoa. Suomen Valkoisen Kaartin ja Karjalan Kaartin Rykmentin entiset soittajat, joht. Holger Fransman
F. Pacius: *Sotilaspoika*
L. Madetoja: *Pieni satu*
R. Kull: *Tuljak*, eestiläinen tanssi
S. Palmgren: *Tuhkimo*-valssi
J. Brahms: *Unkarilainen tanssi* nro 5
R. Eilenberg: *Metsäpajassa*
L. v. Beethoven: *Menuetto*
C. Teike: *Vanhat toverit*
- 7.9.1954 ”Janitshaarisoittoa”. Suomen Valkoisen Kaartin ja Karjalan Kaartin Rykmentin entiset soittajat, joht. Holger Fransman
Kaartin kunniamarssi
J. Sibelius: *Poloneesi*
R. Faltin: *Suomalaisia tansseja*
J. Strauss: *Keisarivalssi*
Eriksson: *Finska*-marssi
- 26.12.1954 Sport-orkesteri, joht. Holger Fransman
A. H. Miles: *Ankkurit ylös*, marssi
F. v. Suppé: *Kevyt ratsuväki*, alkusoitto
K. Vallenius (sov. Fransman): *Kotikuusen kuiskehia*, sikermä suomalaisia kansanlauluja
J. Gungl: *Vetehiset*, valssi
M. Rodriguez: *La Cumparsita*, tango
A. del Busto: *Etelän helmi*, latinaisamerikkalainen tanssi
- 25.4.1955 Radion puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
J. Olivadoti: *Aurinkoinen maa*, alkusoitto
L. Anderson: *Tanssiaisten kaunotar*, *Valssi*, *Rekiretki*, *Pyykkäri*
M. Gould: *Pavane*
P. J. Lang: *Musiikillisia muistoja*
- 28.7.1955 Vaskiveikot soittavat, joht. Holger Fransman
Lundvall: Kuninkaallisen Södermanlandin rykmentin kunniamarssi
G. N. Occhi-Albi (sov. T. Pyörre): *Intermezzo*
J. Ivanovici: *Kevään aaltoja*, valssi
- 19.10.1955 Kirjava nonstop
Useita esiintyjä, mm. Radion puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
- 23.12.1955 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
E. E. Bagley: *National Emblem*, marssi
- .. C. Friedeman: *Slaavilainen rapsodia* nro 1
J. Strauss: *Ruusuja etelästä*, valssi
G. Bizet: Kolme osaa *Arleesitar*-sarjasta (*Intermezzo*, *Menuetto*, *Farandole*)
G. Miller: *Kuutamosenrenadi*
J. E. Skornicke: *On Parade*, marssi
- 19.1.1956 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
H. L. Blanckenburg: *Lentävä kotka*, marssi
F. L. Buchtel: *Mustalaiselämää*, alkusoitto
J. P. Hall: *Tuulten häät*, valssi
J. Strauss: *Pizzicato-polkka*
J. Brahms: *Unkarilainen tanssi* nro 6
A. Safroni: *Imperiumin kaikuja*
- 9.5.1956 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
J. Strauss: Alkusoitto operetista *Lepakko*
E. Coates: Kaksi osaa sarjasta *Kevätaika* (*Keskipäivän laulu ja Tanssi hämärissä*)
H. Carmichael: *Keinutuoli*
Hughes: *Akropolis*, marssi
- 21.5.1956 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
J. P. Sousa: *Vapauden kello*, marssi
A. Wirzenius: *Kotimaan säveliä*
E. Grieg: *Kevät*
Z. Abreu: *Tico-tico*
H. L. Blanckenburg: *Lentävä kotka*, marssi
- 27.11.1956 Radion puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
L. R. Stanley: *Marssi*

- D. Phillips: *Pilvenpiirtäjä-fantasia*
 J. Pettis: *Torventoitus-rag*
 D. Gillis: *Persikkapuukuja*
 R. Friml: *Rykmentin laulu*
 K. Alford: *Eversti Bogey*, marssi
 D. Gillis: *The Rompin' Stomp*
 H. Y. Lincoln: *Kapteeni*, marssi
- 25.4.1957 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
 C. Vandersloot: *Amerikkalainen legioona*
 H. C. Lumbye: *Unikuvia*, fantasia
 C. Loveday–H. Kresa: *Minun toiveeni*
 E. F. Goldman: *Voiton päivä*, marssi
 J. Cherney: *Avalonin kellot*, valssi
 P. Durand: *Bolero*
 S. Tepper–R. Brodsky: *Red Roses for a Blue Lady*
 L. Kempinsky: *Tyynen meren sankarit*, marssi
- 5.7.1960 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
 E. Urbach: *Per arpera ad astra*, marssi
 J. Olivadoti: *Magnolia*, alkusoitto
 J. Strauss: *Tonava kaunoinen*, valssi
 H. B. Smith: *Arabialainen sheikki*
 E. Lindström (sov. A Fuhrmann): *Virran viemää*, valssi
- 17.12.1960 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
 A. Wirzenius: *Laura*-valssi
 E. Hentschel: *Illusion*, tango
 G. H. Huffine: *Bassot*, marssi
- 11.4.1961 Torvisoittoa. Helsingin Torvisoittokunta, joht. Holger Fransman
 O. Merikanto: *Jublapoloneesi*
 A. Wirzenius: *Laura*-valssi
 G. H. Huffine: *Bassot*, marssi
 I. Ivanovici: *Tonavan aallot*, valssi
- 15.7.1961 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
 A. Wirzenius (sov.): *Suomalaisia säveliä*
 J. Rosas: *Yli aaltojen*, valssi
 B. Leopold: *Itämaista rakkautta*
 E. Uebel: *Riemukaikuja*, marssi
- 12.7.1962 Sport-orkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
 H. L. Alford: *I. M. P.*
 J. P. Sousa: *Manhattan Beach*
 K. L. King: *Sir Henry*
 J. P. Sousa: *Stars and Stripes Forever*
 A. H. Miles–A. Zimmermann: *Ankkurit ylös*
 J. P. Sousa: *Semper fidelis*
 L. R. Stanley: *The Contemptibles*
- 3.10.1962 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
 M. Oscheit: *Mustalaisleirissä*, marssi
 P. Lincke: *Itha Paul Lincken seurassa*
 J. Lindsay-Theimer: *Vinetan kellot*, valssi
 E. Taimela (sov.): *Rykementti tulee*, marssi
- 28.8.1963 Puhallinmusiikkia. Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
 P. Lincke: *Kaunis kevät*, valssi
 A. Järnefelt: *Kesäyö*
 E. Lindström: *Portinvartija*
 A. Fuhrmann: *Kolmas patteri*
- 12.1.1964 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
 A. C. Gomes: Alkusoitto oopperasta *Il Guarany*
 E. Becucci: *Aarteeni*, valssi
 E. Fülling: *Slaavilainen rapsodia*
 P. Deiro: *Pietron paluu*, marssi
- 19.1.1964 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
 E. Kauppi (sov.): *Oskar Merikanto -albumi*
 I. L. Grossman: *Czárdás*

- 25.7.1964 J. Lindsay-Theimer: *Aisha*
W. H. Myddleton: *By the Swanee River*
Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
F. v. Blon: *Kevyt ratsuväki*, marssi
T. Kuula: *Pirun polska*
E. Ball: Rapsodia hengellisistä neekerilauluista
S. Baynes: *Kohtalo*, valssi
- 3.4.1965 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
J. Forslund: *Under svensk flagga*, marssi
F. von Blon: *Cicilietta*
E. Waldteufel: *Luistelijat*, valssi
C. Latann: *Kevein askelin*
- 17.8.1965 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
J. P. Sousa: *Kapteenimme*, marssi
C. Friedemann: Slaavilainen rapsodia
L. Siede: *Sefira*, intermezzo
E. Taimela: *Laiva lähtee*, marssi
- 11.3.1966 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
K.-A. Lundvall: *Rykementti tulee*, marssi
H. Kling: *Lemmenunelma*, fantasia
E. Taimela (sov.): *Kyymeitä*, valssi
Messukylän jenkkä
Sandström: *Kuninkaallisen Södermanland-rykmentin marssi*
- 21.5.1966 Muistoja Pohjolasta. Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
A. Holzmänn: *Tulta!*, marssi
E. Taimela (sov.): *Metsästäjä ja erakko*
Amurin aallot, valssi
S. Sihvo: *Muistoja Pohjolasta*, marssi
- 26.6.1966 Vanhan kirkon puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
J. Olivadoti: *Nuorisujuhla*, konserttimarssi
Rauban mahti, alkusoitto
F. Chopin: *Mun sielussain kuin sävel soi*
H. L. Walters: Rapsodia hengellisestä neekerisävelmästä *Syvä virta*
J. Olivadoti: *Riemujuhla*, konserttimarssi
- 21.12.1966 "Ankkurit ylös!" Helsingin Torvisoittokunta, joht. Holger Fransman
A. Zimmermann: *Ankkurit ylös!*
J. Rosas: *Yli aaltojen*
Saxberg: *Lyyli*, polkkamasurkka
Serrander: *Piknik-polkka*
E. E. Bagley: *National Emblem*
- 4.1.1967 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
J. P. Sousa: *The Thunderer*
I. Ivanovici: *Tonavan aallot*
B. Leopold: *Itämaista rakkautta*
J. P. Sousa: *King Cotton*
- 31.7.1967 Hartaita säveliä. Vanhan kirkon puhallinorkesteri, joht. Holger Fransman
P. J. Hannikainen: *Pyhäaamun rauha*
R. Lagi: *Autuuden ja armon sana*
T. Kuusisto: *Suomalainen rukous*
M. Hela: *Herran taistohon*
J. Sibelius: *Soi kunniaksi Luojan*
I. Hannikainen: *Niin kuin muuttolintusen tie*
P. J. Hannikainen: *Riennä riemuin eespäin vaan*
- 12.3.1968 Vanhan kirkon puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
J. S. Bach: Preludi ja fuuga
C. Gounod: *Judex*
G. E. Holmes: *Kildaren erakko*, alkusoitto
H. L. Walters: *Ratsuvartio*, marssi
- 13.5.1968 Vanhan kirkon puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
R. Kajanus: *Suomen sotilaan hymni*
H. Klemetti: *Hengellinen soitto Kuortaneelta*
R. Lagi: *Jo joudu mun sieluni heräämään*

- H. Backman: *Sunnuntaiaamuna*
M. Parantainen (sov.): *Älä itke, äitini*
Suomal. kansansävelmä: *Suvi-illan vieno tuuli*
A. v. Kothen: *Rukous*
- 1.10.1968 Helsingin Torvisoittokunta soittaa, joht. Holger Fransman
K. L. King: *Intian prinsessa*
J. Lindsay: *Kellot*, valssi
A. Leander: *Siirtolaismarssi*
- 22.12.1968 Puhallinmusiikkia. Helsingin Torvisoittokunta, joht. Holger Fransman
F. v. Suppé: Alkusoitto
F. Marchetti: *Lumous*
Strandström: *F-laiva*, marssi
- 26.12.1968 Vanhan kirkon puhallinorkesteri soittaa joulumusiikkia, joht. Holger Fransman.
(Sovitukset: Holger Fransman)
G. F. Händel: *Riemuitse tytär Siionin*
Saksal. sävelmä: *Enkeli taivaan lausui näin*
T. Söderberg: *Riemuise mieli*
M. Praetorius: *On ruusu puhjennunna*
J. S. Bach: *Seison seimelläsi*
Sisilial. sävelmä: *Oi sä riemuisa*
H. Klemetti (sov.): *Herraa kaikki kiittääkää* kokoelmasta *Piae cantiones*
P. J. Hannikainen: *Kautta tyynen vienon yön*
T. Söderberg: *Terve oi joulu, iltamme armas*
J. Sibelius: *En etsi valtaa, loistoa*
- 19.4.1969 Vaskiviihdetä. Helsingin Torvisoittokunta, joht. Holger Fransman, soittaa
Traugott Munkeltnin sävellyksiä
Kevättruusuja, alkusoitto
Onnenilo, valssi
Saksanpolkka
Violetta, masurkka
Bertha, valssi
Julien, polkka
Saksanpolkka
Yhä rohkea, marssi
- 27.1.1970 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
V. Persichetti: *Juhlakulkue*
R. Vaughan Williams: Kansanlaulusarja
G. Meyerbeer: *Soihtutanssi*
- 4.5.1971 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
O. Hjellem: *Slätt*, norjalainen polkkarapsodia
A. Fuhrmann: *Torvien sointuja*, marssi
- 28.10.1971 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
E. E. Bagley: *National Emblem*, marssi
F.-J. Gossec: *Sotilassinfonia* F-duuri
A. Sonninen (sov. A. Kuikka): *Juhla-alkusoitto*
- 22.9.1972 Sibelius-Akatemian puhallinorkesteri soittaa, joht. Holger Fransman
J. Fucik: *Firenzeläinen marssi*

Liite 6

Holger Fransmanin tekemiä sovituksia

Käyrätorville:

- H. Fransman: *Toitotus* (2 käyrätorvea)
C. M. Bellman: *Fredmanin lauluja* ym. (4 käyrätorvea)
R. Faltin: *Valse* (4 käyrätorvea)
K. Matys: *4tes Konzertstück* (4 käyrätorvea)
Joululauluja eri maista (4 käyrätorvea)
J. Sibelius: *Elegie* (5 käyrätorvea)
- ” - : *Andantino* (6 käyrätorvea)
- ” - : *Alkusoitto (Preludium)* (6 käyrätorvea)
R. Wagner: *Parsifal-fantasia* (6 käyrätorvea)
J. S. Bach: *Preludi ja Fuuga* (8 käyrätorvea)

Käyrätorvi ja piano:

- M. Bordogni: *24 Vocalises* (Studi di trasporto per Corno con acc. di Pianoforte di H. F.)
M. Bordogni: *36 Vocalises* (Studi di trasporto per Corno con acc. di Pianoforte di H. F.)

Torviseitsikko (es-corn, 2 b-corn, alt, ten, bar, tba):

- J. Sibelius: *Overture* f-molli
- ” - : *Petite suite*
- ” - : *Andantino*¹
- ” - : *Elegie*

Useita Solistiseitsikko Otavalle tehtyjä sovituksia, esim. valsseja, jenkköjä ym.

Vaskikvartetti (tr, cor, bar, tba):

- Neljä kappaletta vaskikvartetille
Chorale
Chorale
B. Cordans: *Biesi*
L. van Beethoven: *Drei Equale*

Pasuunayhtye:

- J. Sibelius: *Elegie* (5 pasuunaa)
- ” - : *Andantino* (6 pasuunaa)

Puhallinkvintetti (fl, ob, cl, cor, fg):

Kansanmusiikkia Suomesta + ”Impilahti”

Puhallinyhtye (2–3 cl, 2–3 corn, 2 cor, bar, trb, tba):

- C. D. Lorenz: *Adagio*
J. S. Bach: *Preludi ja Fuuga* e-molli
G. Goltermann: *Andante*
L. Madetoja: *Pieni satu*
J. S. Bach: *Preludi*

Puhallinorkesteri:

- J. S. Bach: *Preludi ja Fuuga* e-molli
G. Goltermann: *Andante*
A. Järnefelt: *Kesäyö*
J. Haydn: *Käyrätorvikonsertto* nro 2 in D
C. D. Lorenz: *Adagio*
R. Wagner: *Nibelungen*-marssi
K. Wallenius: *Sikermä* suomalaisia kansanlauluja

¹ Nämä Sibeliuksen nuoruudensävellykset on sävelletty torviseptetille, mutta Fransman korjasi niissä olleet epäselvyydet ja muutti joitakin soitinosuuksien äänenkuljetuksia saadakseen ne helpommin soitettaviksi. Hän myös kokosi sävellyksistä sarjan ja sai säveltäjän perikunnalta luvan sen julkaisemiseen.

Hengellisiä sävelmiä, mm.:

G. F. Händel: *Riemuitse tytär Siionin*

Saksal.: *Enkeli taivaan lausui näin*

T. Söderberg: *Riemuitse mieli*

M. Praetorius: *On ruusu puhjennunna*

J. S. Bach: *Seison seimelläsi*

Sisilial.: *Oi sä riemuisa*

Herraa kaikki kiittääkää kokoelmasta *Piae cantiones*

P. J. Hannikainen: *Kautta tyynen vienon yön*

T. Söderberg: *Terve oi joulu, iltamme armas*

J. Sibelius: *En etsi valtaa, loistoa*

Liite 7

Holger Fransmanin esiintymisiä radio- ja televisio-ohjelmissa¹

Radio-ohjelmat

- 5.5.1942 "Metsästystorvesta nykyaikaisen orkesterin tukipylyvääksi." Maisteri Tauno Pylkkänen pakinoi käyrätorvesta. Soittonäytteet: Holger Fransman.
- 30.10.1961 "Mitt instrument, valthornet." Holger Fransman berättar intervjuad av Jan Sederholm. Sisältää soittonäytteet: Beethoven: Sekstetto op. 81b, 2. osan alku; Luonnonsävelsarja ja kromaattinen asteikko käsitekniikalla soitettuina; R. Strauss: Käyrätorvisoolo teoksesta Till Eulenspiegel ; E. Bozza: Sarja käyrätorvikvartetille, osa Metsästys; J. Sibelius: Historiallisia kuvia, osa

Televisio-ohjelmat

- 21.2.1963 "Soitinten maailmasta. Sarvesta torveksi — käyrätorven esittelyä". Tuottaja: Matti Rautio, ohjaus: Pentti Riuttu. Suomen TV.
- 29.11.1964 "Lasse Malmlund esittää". Ei mies pukua paranna... Ajanvietto-ohjelma. Esiintyjinä mm. Leo Jokela, Siiri Angerkoski, Maija Karhi, Jukka Sipilä... Holger Fransmanin käyrätorvikvartetti, Kimara-kvartetti... ym. Televisio.
- 11.8.1966 "Crusell-kvintetti soittaa".
F. Poulenc: Sekstetto puhallinkvintetille ja pianolle
Crusell-kvintetti: Juho Alvas, fl; Asser Sipilä, ob; Mario Sgobba, cl; Holger Fransman, cor; Erkki Noras, fg sekä Pentti Koskimies, pf. Suunnittelu ja ohjaus: Ilkka Kuusisto.

¹ Tiedot Fransmanin leikekokoelmasta, johon on kerätty *Radiokuuntelija*- ja *Antenni*-lehtien tietoja radio- ja tv-ohjelmista.

Liite 8

Solistiseitsikko Otavan esiintymisiä radiossa 1940-luvulla¹

13.12.1943	Marssi, valsseja, jenkka, polkka, maksiisi
17.1.1944	Marsseja, alkusoitto, valsseja, polkkia, masurkka, poloneesi
6.3.1944	Marssi, valsseja, schottis, masurkka, polkka
19.4.1944	Marssi, unkarilainen tanssi, Merikannon laulu, valssi, masurkka, pas d'espagne, krakowiak, polkka
12.5.1944	Valsseja, schottis, polkka, polkkamasurkka
5.6.1944	Sousan marssi, suomalaisia kansanlauluja, valssi, masurkka, polkka
25.6.1944	Suomalaisia säveliä, valsseja, masurkka, marssi
14.7.1944	Poloneesi, galoppi, valsseja, polkka, saksanpolkka, <i>Aaveprikaati</i>
30.7.1944	Unkarilainen tanssi, suomalainen kansanlaulu, valsseja, saksanpolkka, poloneesi
1.9.1944	Valsseja, saksanpolkka
2.10.1944	Marssi, valsseja, saksanpolkka, polkka
7.11.1944	Marssi, valsseja, saksanpolkka, masurkka
26.12.1944	Marssi, menuetti, valssi, polkkamasurkka, masurkka, <i>Hiawatha</i> , <i>Pieni kiinalainen</i> , cake walk
22.1.1945	Marssi, <i>Neekeerin uni</i> , <i>Jeannette vihreässä metsässä</i> , Lemmentanssi operetista <i>Madame Sherry</i> , saksanpolkka, krakowiak, valssi
26.2.1945	Poloneesi, <i>Kiiltomatoidylli</i> , valsseja, polkka, kansantanssi, marssi
8.4.1945	Marssi, alkusoitto, valsseja, sotilaspolkka, twostep, polkka
30.5.1945	Marssi, valsseja, jenkka, polkka, tango, onestep
24.6.1945	Poloneesi, valsseja, jenkka, <i>Metsänhertaus</i> , <i>Paimenen aamulaulu</i> (solisti Yrjö Syrjälä, trumpetti), polkka, maksiisi
11.7.1945	Marssi, valsseja, jenkka, <i>Kesäpäivä Kangasalla</i> , masurkka, cake-walk
29.7.1945	Marssi, valsseja, polkka, jenkka, masurkka
10.8.1945	Valsseja, <i>Vengerka</i> , pas d'espagne, pas de quatre, jenkka
26.8.1945	Alkusoitto, masurkka, saksanpolkka, polkka, galoppi, valssi
2.9.1945	Sotilasmarssi, espanjalainen tanssi, pas de quatre, saksanpolkka, masurkka, <i>Vengerka</i> , valssi
16.9.1945	Marssi, suomalaisia kansanlauluja, <i>Kiiltomatoidylli</i> , valsseja, saksanpolkka, masurkka, galoppi
26.10.1945	Alkusoitto, masurkka, saksanpolkka, polkka, galoppi, valssi
5.11.1945	Valsseja, masurkka, jenkkoja, polkkia, <i>Vengerka</i> , Fryksdalilainen tanssi, hambo
23.11.1945	Alkusoitto, romanssi, valssi, <i>Unelma</i> , marssi
9.12.1945	Alkusoitto (Rossini), <i>Kesäpäivä Kangasalla</i> , valssi, <i>Sotilaspoika</i>
26.12.1945	Katrilli, valsseja, jenkka, polkka, masurkka
14.1.1946	Alkusoitto, serenadi,valsseja, jenkkoja, polkka, masurkka, galoppi
27.1.1946	Oopperäsäveliä (Verdi), valssi, suomalaisia säveliä
11.2.1946	Valsseja, saksanpolkkia, masurkka, polkka, marssi
1.3.1946	Marsseja, <i>Mandschurian kukkuloilla</i> , valsseja
1.4.1946	Meyerbeer: <i>Soihtutanssi</i> , valsseja, polkkia, polkkamasurkka, jenkka
15.4.1946	Suomalaisia kansanlauluja, jenkka, valsseja, <i>Vengerka</i>
2.5.1946	<i>Aaveprikaati</i> , ukrainal. kansanlaulu, hambo, jenkka, valssi
20.5.1946	<i>Unkarilainen buvinäytelmäalkusoitto</i> , valsseja, polkkamasurkka, jenkka, polkka, marssi
4.6.1946	Säveliä operetista <i>Pikku pyhimys</i> , valsseja, jenkkoja, masurkka, polkka, cake-walk
5.6.1946	Masurkka, polkka, jenkkoja, cake-walk, valssi
19.6.1946	Sousan marssi, valsseja, jenkkoja, bostonvalssi, masurkka
30.7.1946	Suomalainen marssi, valsseja, jenkkoja, polkka, masurkka
8.8.1946	Sousa-marssi, valssi, jenkka
22.8.1946	Bostonvalssi, masurkka, jenkka, valssi
23.8.1946	Sama ohjelma kuin edellä
2.9.1946	Marssi, poloneesi, valsseja, jenkka, polkka, polkkamasurkka
21.10.1946	<i>Neekeerin uni</i> , valssi, polkka, <i>Kukkuva kello</i> , marssi
26.12.1946	Tapanin tanssit Messuhallissa (Dallapé-orkesteri, Solistiyhtye Otava ja Yrjö Saarnion polkkayhtye)
18.1.1947	Alkusoitto, valssi, jenkka, polkka, marssi
18.2.1947	Valsseja, jenkkoja, polkka, polkkamasurkka
18.3.1947	Poloneesi, valsseja, jenkkasarja, polkkamasurkka, polkka, jenkka
2.4.1947	Marssi, csardas, valsseja, cake-walk, polkka, jenkka
7.5.1947	Marssi, <i>Intiaani-intermezzo</i> , valsseja, marssi-intermezzo, onestep, jenkkasarja, polkka
31.5.1947	”Kun isoisä löysi isoäidin”. Solistiseitsikko Otava ja muita esiintyjiiä.

1 Tiedot perustuvat Fransmanin leikekokoelmaan, johon on kerätty *Radiokuuntelija*-lehden tietoja radio-ohjelmista.

- 11.7.1947 Valsseja, pas de quatre, jenkka, pas d'espagne, polkka
 23.9.1947 Marssi, valsseja, jenkka, polkka, masurkka, bostonvalssi, saksanpolkka
 9.12.1947 Suomalaisia kansanlauluja, *Unkarilainen tanssi* (Brahms), jenkka, masurkka, valssi
 26.12.1947 Marssi, valsseja, jenkka, polkka, polkkamasurkka, *Englischer Pfeiff*
 Tapanintanssit Seuratalosta ja Työväentalosta (Dallapé-orkesteri, Yrjö Saarnion polkkayhtye, Ossi Aallon orkesteri, Solistiseitsikko Otava)
 3.1.1948 Pohjoismaiset radiotanssiaiset: vanhaa tanssimusiikkia (Solistiseitsikko Otava)
 6.2.1948 Valsseja, jenkka, polkkamasurkka, polkka
 24.4.1948 Alkusoitto, *Armaasta erotessa*, *Kiiltomatoidylli*, Merikannon laulu, wieniläisvalssi
 30.4.1948 Vapunaaton tanssiaiset (Solistiseitsikko Otava ja Ossi Aallon orkesteri)
 12.6.1948 Menuetti, valssi, poloneesi, pas de quatre, *Rheinländer*, cake-walk, masurkka
 16.6.1948 Vanhaa tanssimusiikkia
 23.6.1948 Yöttömän yön tanssiaiset (Kansanpelimanniyhtye Kokkolasta, George de Godzinskyn orkesteri ja Solistiseitsikko Otava)
 9.10.1948 Vanhaa tanssimusiikkia
 20.11.1948 Vanhaa tanssimusiikkia
 26.12.1948 Tapanin tanssit Fantasia-ravintolassa (Klaus Salmi Ramblers-orkestereineen, Toivo Kärjen tangoyhtye, Olavi Huuskan trio, Solistiseitsikko Otava sekä Henry Theel)

Liite 9

Holger Fransmanin oppilaat¹

(S = sotilasmusiikkiosasto)²

- Aho Väinö (S) 1926–1931; 1932
Ahonen Tuomo (S) 1953–1956
Alanne Kari 1970–1972, 1984–1986
Ania Vesa 1986–1987
Antikainen Ahti 1972–1973
Arjava Jouni 1968–1969, 1973–1974, 1976–1977
Backus Oswald (USA) 1964–1965
Björkqvist Roy (S) 1963–1967
Bäckman Ilkka 1957–1959
Degerman Helge 1961–1962
Dufva Erkki (S) 1931–1932
Duktig Kalle (ks. Katrama)
Erola Matti (S) 1954–1958, 1960–1961
Falck Saija 1979–1984
Fransman Åke (S) 1937–1947
Greenwood Bruce (USA) 1972–1973
Haikola Keijo (S) 1967–1968
Hallikainen Josef (S) 1927–1928, 1929–1930, 1935–1938
Hanke Kurt (Sveitsi) 1950–1951
Heikkilä Leena 1971–1973, 1976–1983
Heikkinen Raimo (S) 1955–1956
Heinonen Tapani 1947–1948
Hieta Arto 1955–1962
Hietanen Alvar 1947–1948
Hietanen Jouko (S) 1954–1959
Hirvensalo Matti 1959–1962, 1968–1969
Holmström Väinö (S) 1944–1947
Huhtinen Kosti 1950–1952
Huovinen Seppo 1972–1973
Husgafvel Rauni (S) 1955–1956
Huusko Ahti (S) 1973–1974
Huuskonen Martti 1945–1949
Hynninen Leo (S) 1944–1947
Hynninen Mikko (S) 1944–1947
Hynninen Pertti (S) 1956–1961
Hämäläinen Aarre (S) 1940–1941
Hämäläinen Pentti 1951–1952
Hänninen Heino 1969–1973
Iman Veikko (S) 1934–1935
Istukaissaari Seppo 1981–1984
Jantunen Eero (S) 1951–1956
Juko Pekka 1949–1950
Juuri Esko 1951–1952, 1963–1966
Juvonen Jorma (S) 1964–1969
Järvinen Olavi (S) 1934–1935
Järvinen Tauno (S) 1963–1969, 1974–1975
Kaasinen Eero 1954–1955
Kaila Kaarle 1956–1959
Kalenius Markku 1965–1969
Kasper Antero (S) 1944–1951
Kasper Ilkka (S) 1953–1958
Kasper Jukka (S) 1965–1970
Kataja Rauli (S) 1964–1968, 1969–1970
Katrama Kalle (S) 1931–1937
Kempainen Lauri (S) 1943–1944, 1948–1951
Keskinen Keijo 1975–1976
Keski-Saari Heikki 1978–1981
Kilpi Antti 1971–1973
Kivekäs Viktor (S) 1937–1939
Kivelä Toivo 1945–1946, 1951–1952
Kleucker Malinda (USA) 1972–1973
Knepper Mary (USA) 1968–1969
Knowles Mark (USA) 1973–1974
Konttinen Eljas 1953–1954
Korhonen Juhani (Ville) (S) 1953–1956
Korhonen Jouko 1973–1974
Korhonen Kaarlo (S) 1934–1935
Korhonen Väinö (S) 1938–1939
Korhonen Yrjö 1974–1975
Korpela Kari (S) 1973–1974, 1975–1977
Kostilainen Flego (S) 1940–1941, 1943–1946
Kuisma Erkki (S) 1947–1950, 1974–1975
Kuisma Erkki 1971–1975
Kuisma Olavi (Rainer) (S) 1944–1945
Kulmala Kalervo 1969–1973
Kuusi Pertti 1977–1978
Kylätasku Väinö (S) 1935–1938, 1940–1941
Kärkkäinen Kauko 1947–1948
Kääriäinen Kari 1980–1981
Laakso Ilkka (S) 1958–1962
Laihanen Robert 1938–1939
Lamminniemi Aarre (S) 1950–1952
Lamminpää Pentti (S) 1934–1936
Lampela Kari 1959–1960, 1965
Lauteala Marjatta 1961–1962
Lehtonen Hannu 1985
Leimusuo Niilo (S) 1939–1941
Leino Rauni (S) 1947–1950
Leppämäki Juha (S) 1972–1973
Liimatainen Pentti 1956–1960
Liljander Karl (Wille) (S) 1929–1930, 1933, 1935, 1937–1939, 1941
Lindgård Tor 1960–1961
Lintunen Niilo (S) 1944–1947
Liukkonen Kalevi 1953–1954
Loiva Erkki (S) 1943, 1945–1946
Loukola Matti 1955–1958
Länsiö Erkki 1950–1951
Lökfors Ossi (S) 1963–1968
Manner Kullervo 1944–1945
Marjanen Antero 1947–1950
Merio Pekka 1973–1974, 1976

1 Tiedot perustuvat Fransmanin yksityiseen oppilaslistaan.

2 Osa sotilasmusiikkiosastolla 1960-luvulla aloittaneista jatkoi vuosikymmenen lopulla tai 1970-luvun alussa opintojaan Sibelius-Akatemian yleisellä osastolla.

Mikkola Martti (S) 1934–1935, 1937
 Moilanen Tarmo (S) 1950–1953
 Myllymäki Oiva (S) 1951–1956
 Mäkinen Niilo (myöh. Mäkikara) 1931–1932, 1935–1937
 Mäkinen Pentti (S) 1956–1959
 Mäkinen Väinö (S) 1937–1938
 Mäntylä Heikki 1947–1948
 Mäntylä Risto 1972–1973
 Mäntyniemi Toivo 1951–1952
 Määttänen Veikko 1951–1955
 Nelimarkka Mauno 1962–1963
 Nieminen Veikko (S) 1938–1940, 1946–1947
 Nieminen Yrjö (S) 1947–1950
 Nikula Terho 1946–1949
 Nikulainen Raimo 1960–1961
 Nyberg Henry (S) 1947–1950
 Nyssönen Esko (S) 1947–1950
 Olkkonen Markku (S) 1960–1963
 Oura Eero 1963–68
 Paaalan Markku 1968–1970, 1971–1972
 Pakkanen Arvo (S) 1929–1930, 1931–1933
 Palmu Raimo 1971–1973
 Paronen Lennart (S) 1931–1932
 Peltoniemi Jarkko (S) 1969–1972
 Pennanen Antero (S) 1964
 Pentti Kaarle 1945–51
 Pettersen Lars-Petter (Norja) 1968–1971
 Pietilä Olavi (S) 1944–1954, 1963–1964
 Poikolainen Toivo (S) 1950–1953
 Pollari Yrjö 1950–1952
 Poutanen Veikko 1950–1953
 Puhk Jyri 1943–1944
 Pullinen Viljo (S) 1931–1932
 Pääkkönen Väinö (S) 1932–1933, 1945–1948
 Pöyhönen Antero 1947–1948
 Raitio Timo 1969–1972
 Ranta Arvo (S) 1931
 Rasimus Olavi (S) 1938–1939, 1940–1941, 1948–1949
 Rasta Veikko (S) 1971–1972
 Repo Juha 1971–1975
 Ristilä Kauko 1963–1968
 Rokosa Mauri 1974–1975
 Ronkainen Timo (S) 1960–1976
 Roponen Vesa (S) 1973–1974
 Ruohonen Risto (S) 1963–1964
 Ruotonen Vesa 1971–1973
 Ruskeepää Ilkka (S) 1977–1978
 Ruskeepää Timo (S) 1977–1980, 1984–1986
 Rytsy Veikko (S) 1940–1941, 1943–1946
 Saarikangas Holger (S) (myöh. Bäckman) 1928
 Salminen Aaro (S) 1934–1941
 Salonen Esa-Pekka 1971–1980
 Seppälä Esko (S) 1943–1944
 Siira Jaakko (S) 1973–1974
 Sirén Reino (S) 1944–1946
 Sirkkiä Bruno 1951–1952
 Smeds Tom 1968–1974
 Spelman Arvo (S) 1934–1936
 Suni Yrjö (S) 1938–1939, 1940–1941
 Suomalainen Valtteri 1971–1974
 Suominen Aimo (S) 1943, 1948–1952
 Suvisuo Pentti 1944–1945
 Taranto Arto (S) 1968–1975
 Taranto Martti (S) 1968–1973, 1975–1976
 Tauschi Aleks (S) 1948–50
 Tauschi Joonas 1947–1948
 Teikari Matti (S) 1960–1963
 Thors Moa 1979–1990
 Tukia Esa (S) 1973–1974, 1975–1976
 Tulehmo Markus (S) 1938–1940
 Tuohus Tauno (S) 1932–1936, 1939–1941
 Tuoreniemi Eino 1963–1969, 1971–1973
 Tuunainen Timo (S) 1975–1976
 Vainio Aulis 1933–?
 Vainio Veli (S) 1969–1973
 Valkonen Osmo 1953–1954
 Vessman Kaino (myöh. Vesama) (S) 1932–1934
 Viitanen Heikki (S) 1971–1973, 1974–1975
 Vikman Olavi (S) 1944–1952
 Willamo Matti 1963–1964
 Virtanen Erkki (S) 1943–1944
 Virtanen Matti (S) 1964–1969
 Vuorenmaa Jorma (S) 1965–1976
 Väisänen Esko 1945–1947
 (185)

Liite 10

Helsingin Konservatorion ja Sibelius-Akatemian käyrätorvensoiton kurssit, 1936–1970-luku

Helsingin Konservatorio 1936¹

Käyrätorvi.

Aikeiskurssi.

I Pakollinen harjoitussaineisto.

- Karl Stiegler: Naturhorn-Schule.
Karl Stiegler: Anfänger-Studien.
Oscar Franz: 15 Uebungen für Ventilhorn.
Franz Nauber: 30 Uebungen für Waldhorn op. 33.
Josef Schantl: Band III, 120 kleine melodiose Tonstücke.
Transponointia Es- ja B virityksiin.

II Ohjelmistoa valikoiden.

- W. Herfurth: Ständchen.
J. Dilcher: Notturmo.
Josef Richter: Romance op. 52.
C. G. Reisinger: «Ricordanza» dell'Opera «Medusa».

I Kurssi.

I Pakollinen harjoitussaineisto.

- Oscar Franz: Etüden 1–29.
Josef Schantl: Band II Tonleiter und Intervallstudien.
Maxime-Alphonse: Etudes Nouvelles, I ja II viikko.
Josef Schantl: Band IV no. 1–28.
O. Blume: 37 Etüden für Horn.
Edvard Müller: 22 Etüden für Horn.

II Ohjelmistoa valikoiden.

- C. Saint-Saëns: Romance op. 36.
Carl Matys: Gondellied.
Maurice Ravel: Pavane.
Albin Förster: Gedenkblatt.
W. A. Mozart: Konsertti D.

II Kurssi.

I Pakollinen harjoitussaineisto.

- Edvard Müller: 12 Etüden.
Josef Schantl: Band IV nrot 29–47.
Maxime-Alphonse: Etudes Nouvelles, III ja IV viikko.
E. Paudert: 32 Etüden.
Fr. J. Gallay: 12 Etudes op. 57.

II Ohjelmistoa valikoiden.

- L. v. Beethoven: Sonaatti käyrätorvelle ja pianolle.
J. F. Serafine-Alschauský: Im Walde.
C. Saint-Saëns: Morceau de Concert.
W. A. Mozart: Konsertti nro 1, Es.

III Kurssi.

I Pakollinen harjoitussaineisto.

- Oscar Franz: 10 Konzertetüden.
Josef Schantl: Band IV, nrot 48–90.
Maxime-Alphonse: Etudes Nouvelles, 5. viikko sekä 6:sta nrot 1–4.
Franz Nauber: 26 Etüden.
A. Belloli: Acht Etüden für Horn.
Franz Strauss: Siebzehn Konzertetüden.
Fr. J. Gallay: Etudes Brillantes op. 43.

II Ohjelmistoa valikoiden.

- W. A. Mozart: Konsertti no. 3 Es.
Robert Schumann: Adagio und Allegro.
Richard Strauss: Concert für Waldhorn op. 11.
Paul Dukas: Vilanelle.
Kurt Atterberg: Konsertti op. 28.
Ferd. Eckert: Concerto.
Diplomin saamiseksi vaaditaan 2 vaikeampaa etyydiä sekä yksi konsertti. Sen lisäksi primavistasoittoa. Alin hyväksyttävä keski-arvonumero 8,3 (tähän ei lasketa primavistasoiton arvosanaa).

¹ Helsingin Konservatorio. Kurssit 1936.

KÄYRÄTORVENSOITTO

KURSSI I

HARJOITUSAINEISTOA JA OHJELMISTOA

1. Harjoitelmia ja etydejä
Fritz Huth: Alkeiskouluharjoituksia op. 3
Karl Stiegler: Luonnontorviharjoituksia
Karl Stiegler: Alkeisharjoituksia
Josef Schantl: Käyrätorvikoulu, osa II
Oscar Franz: Käyrätorvikoulu, etydit n:o 1-29
2. Laajamuotoisia teoksia
W.A. Mozart: Konsertto n:o 1 D tai muuta vastaavaa
3. Pienimuotoisia teoksia
C. Saint-Saëns: Romance op. 36
Roy Osbourne: Serenade
C.G. Reissiger: Ricordanza
M. Ravel: Pavane
4. Asteikkoja ja soituinta
5. Transponointia in Es, E, D, C, B, Des, H, A, As, G, Fis

KURSSITUTKINTO

1. Viisi etydiä, joista soitetään lautakunnan valitsema
Soitetaan kohta 5 yhteydessä
2. Nopea ja hidasa
3. Yksi sävellys

4. Asteikkoja ja soituinta
5. Transponointia Viisi etydiä Oscar Franzin Käyrätorvikoulu Et. 1-29 Transp. in E, Es, D, Des, C, H, B, A, As, G. Toivottavaa on, että osa ohjelmaa soitetään ulkoa. ja Fis.

KURSSI II

HARJOITUSAINEISTOA JA OHJELMISTOA

1. Harjoitelmia ja etydejä
Josef Schantl: Käyrätorvikoulu, osa IV
Edvard Müller: Etydit op. 64
Oscar Franz: Konserttietydit n:ot 1-10
Fr. J. Gallay: Etydit op. 57
Maxime-Alphonce: Etydit osista III ja IV
Vincenz Ranieri: 30 etydiä
2. Laajamuotoisia teoksia
W.A. Mozart: Konsertto n:o 3 Es
C. Saint-Saëns: Konsertto op. 94
R. Strauss: Konsertto op. 11
Franz Strauss: Konsertto op. 8
C.M. v. Weber: Concertino op. 45
Lars-Erik Larsson: Concertino op. 45
L. v. Beethoven: Sonaatti op. 17
P. Hindemith: Sonaatti
Joseph Haas: Sonaatti op. 29
3. Pienimuotoisia teoksia
C. Nielsen: Canto Serioso
R. Glière: Intermezzo
Ch. Quef: Allegro
A. Glazunov: Reverie op. 24
K. Matys: Gondellied

4. Orkesterikirjallisuuden vaativia kohtia
5. Transponointia
6. Prima vista -soittoa

KURSSITUTKINTO

1. Viisi etydiä, joista soitetään lautakunnan valitsema
Soitetaan kohta 5 yhteydessä
2. Laajamuotoinen teos, josta soitetään lautakunnan valitsemat kaksi osaa
3. Kaksi pienimuotoista sävellystä
4. Orkesterikirjallisuuden vaativia kohtia lautakunnan valinnan mukaan
5. Transponointia Viisi etydiä Josef Schantlin Käyrätorvikoulu osa IV Transp. in E, Es, D, Des, C, H, B, A, As, G.
6. Prima vista -soittoa ja Fis.

Ainakin päänumeroksi katsottava tehtävä soitettava ulkoa.
Kohdat 4 ja 6 sekä ohjelmistonäyte soitetään erillisessä tutkinrossa

KURSSI III

HARJOITUSAINEISTOA JA OHJELMISTOA

1. Harjoitelmia ja etydejä
Ernst Paul: Käyrätorvikoulu, osa IV
Henry Kling: 40 etydiä
Felice Bartolini: Käyrätorvikoulu, osa III
Maxime-Alphonce: Etydit osista V ja VI
Domenico Ceccarossi: Käyrätorvikoulu, osa IV

2. Laajamuotoisia teoksia
W.A. Mozart: Konsertto n:o 2 Es
W.A. Mozart: Konsertto n:o 4 Es
J. Haydn: Konsertto n:o 1 D
J. Haydn: Konsertto n:o 2 D
R. Strauss: Konsertto n:o 2 Es
K. Atterberg: Konsertto op. 28
P. Hindemith: Konsertto 1949
Niels Viggo Bentzon: Sonate op. 47
Kamillo Horn: Sonate Werk 58
3. Pienimuotoisia teoksia
W.A. Mozart: Rondo
R. Schumann: Adagio & Allegro
P. Dukas: Villanelle
R. Pugno: Solo
Em. Chabrier: Larghetto
4. Orkesterikirjallisuuden vaativimpia kohtia
5. Transponointia
6. Prima vista -soittoa

KURSSITUTKINTO

1. Laajamuotoinen teos kokonaan
 2. Kaksi pienimuotoista sävellystä, joista ainakin toisen tulee olla tekemisestä vaativa
 3. Orkesterikirjallisuuden vaativimpia kohtia lautakunnan valinnan mukaan
 4. Transponointia Viisi etydiä Ernst Paulin Käyrätorvikoulu osa IV Transp. in E, Es, D, Des, C, H, B, A, As, G.
 5. Prima vista -soittoa ja Fis.
- Tutkinto-ohjelman kohdat 1 ja 2 soitettava ulkoa.

Sibelius-Akatemia 1970-luku³

KÄYRÄTORVENSOITTO
KURSSI I

HARJOITUSAINEISTO JA OHJELMISTO

1. Harjoitelmia ja etydejä

Frit Butz	: 45 Vorschulübungen op. 3	Haller
Franz Moser	: 50 leichte Übungen op. 33	Zimmermann
Karl Stiegler	: Luonnontorviharjoituksia	Suomen Käär- torviklubi
Karl Stiegler	: Alkeisohjeituksia	"
Josef Schantl	: Band 2 Ventilhoraschule	Schmidt
Oscar Franz	: Waldhornschule, etydit nro 1-29	Ermaun/Fischer
	Transponointia in E. Es. D. Des. C. H.	Boosey & H.
	B. A. As. G. ja Fis.	
Ernst Paul	: Band 1 Anfängerkunde	Doblinger
	Band 2 50 melodische Etüden	"
Maxime-Alphonse	: 170 Etudes tres faciles et faciles	Leduc
	11x 40 Etudes faciles	"
	x Cahier	"

2. Laajamutisia teoksia

W.A. Mozart	: Konsert Nr. 1, D-Dur, KV 412	Breitkopf & H. IMC; SMC; Schirmer; Eulenburg
-------------	--------------------------------	---

3. Pienimutisia teoksia

Carl Nielsen	: Canto Serioso	Skandinavisk Musiforlag
Roy Oubourne	: Serenade	Kjellman
Camille Saint-Saëns	: Romance op. 36	BavkeakSon
Alexander Skrjabin	: Romance a-moll, op. 40	IMC; Durand
		UE; Leeds

4. Asteikkoja ja sointuja

kuh jousen

KURSSITUTKINTO

- Viisi etydiä (Soitetaan kohta 5 yhteydessä)
 - Nopea ja hidas osa
 - Yksi sävellyä
 - Asteikkoja ja sointuja
 - Transponointia Viisi etydiä Oscar Franz: Käyrätorvikoulu Ettydit 1-29 in E. Es. D. Des. C. H. B. A. As. G. ja Fis.
- Toivottavaa on, että osa ohjelmaa soitetaan ulkos

KURSSI II

HARJOITUSAINEISTO JA OHJELMISTO

1. Harjoitelmia ja etydejä

Josef Schantl	: Band 4 Die hohe Schule für Horn	Schmidt
Eduard Müller	: 22 Etüden für Waldhorn op. 64	IMC, Sansone
	13 Etüden für Ventilhorn op. 64	Hofmeister
Oscar Franz	: Waldhornschule, 10 konserttietydiä	Ermaun/Fischer
		Boosey & H
Fr. J. Gallay	: 12 Etudes op. 57	Lecoine
Maxime-Alphonse	: III Cahier 40 Etudes Moyenne Force	Leduc
	IV Cahier 50 Etudes Difficiles	Leduc
Vincenz Banleri	: 20 instruktive und melodische Vortragsetüde	Ortel
Ernst Paul	: Band 3 100 techa. Etüden (2Hefte)	Doblinger
Jean Devroy	: 21 Lecture-Etudes et 9 Etudes d'examen	Leduc

2. Laajamutisia teoksia

W.A. Mozart	: Konsert Nr. 2, Es-Dur, KV 417	SMC; Breitkopf & H; IMC;
	Konsert Nr. 3, Es-Dur, KV 447	Schirmer; Eulenburg
Joseph Haydn	: Konsert Nr. 2, D-Dur	Breitkopf & H; Boosey & H; Fischer
F.A. Rosetti	: Concerto in E flat major	International Music Comp.
Franz Strauss	: Konsert op. 8, C-Dur	Sansone; UE
Richard Strauss	: Konsert Nr. 1, Es-Dur, op. 11	Aibi (UE); IMC
Camille Saint-Saëns	: Morocco de Concert op. 94	Durand
Lars-Erik Larsson	: Concertino op. 45	Gulsona
Ludwig van Beethoven	: Sonata op. 17	Boosey & H; Peters; IMC; Simrock
Paul Hindemith	: Sonata (1930)	Schott
W.A. Mozart	: Quintett Es-Dur, KV 407	Bärenreiter; Breitkopf & Peters
Erik Fordell	: Op. 46, Symfonisk Konsert	Musiklin tiedotuskeskus

3. Pienimutisia teoksia

Alexander Glasunov	: Reverie op. 24	Belsieff; Leeds
Reinhold Gliere	: 4 Stücke op. 35	REV; Leeds
Franz Strauss	: Thema und Variationen op. 13	Zimmermann
Francis Poulenc	: Etüde	Chester
Henriette Havell	: Fugue	Zachig/Schott
W.A. Mozart	: Konsert - Rondé Es-Dur KV 371	Breitkopf & H

4. Orkesterkirjallisuuden vaativia kohtia

5. Transponointia

6. Prima vista - soittos

KURSSITUTKINTO

- Viisi etydiä (Soitetaan kohta 5 yhteydessä)
 - Laajamutisen teos, josta soitetaan laulukunnan valitsema kaksi osaa
 - Kaksi pienimutista sävellystä
 - Orkesterkirjallisuuden vaativia kohtia laulukunnan valinnan mukaan
 - Transponointia Viisi etydiä Josef Schantl: Käyrätorvikoulu osa IV in E. Es. D. Des. C. H. B. A. As. G. ja Fis.
 - Prima vista-soittos
- Kohdat 4 ja 6 sekä ohjelmistokäytö soitetaan erillisessä tutkimusosassa
Toivottavaa on, että osa ohjelmaa soitetaan ulkos

KURSSI III

HARJOITUSAINEISTO JA OHJELMISTO

1. Harjoitelmia ja etydejä

Ernst Paul	: Band 4: 60 Etüden zum Erlernen der Transpositionen	Doblinger
Henri Kling	: 40 Studien	IMC; SMC
Felice Bartolini	: Metodo Parte Terza	Bratti
Maxime-Alphonse	: V Cahier 20 Etudes tres Difficiles	Leduc
	VI Cahier 10 Grandes Etudes	Leduc
	École 4 Volumes: 10 Etudes rythmiques	Leduc
	Studies for unaccompanied Horn	OMP
Domenico Caccarozzi		American
Gauthier Schuller		
Laajamutisia teoksia		
Georg Ph. Telemann	: Concerte D-Dur	Heinrichshofen's Verlag
Joseph Haydn	: Konsert Nr. 2, D-Dur	Breitkopf & H; Boosey & H; Fischer
W.A. Mozart	: Konsert Nr. 4, Es-Dur, KV 405	Breitkopf & H; Boosey & H
Richard Strauss	: Konsert Nr. 2, Es-Dur, op. 86	Boosey & H
Kurt Atterberg	: Konsert E-Dur, op. 28	Breitkopf & H
Carl Maria v. Weber	: Concertino a-moll, op. 45	Breitkopf & H; Peters; KA
Paul Hindemith	: Konsert (1940)	Schott
Niels Viggo Benzon	: Sonata op. 47	Bansen
Camillo Hera	: Sonata a-moll, op. 28	Kabat
Othmar Schneck	: Concerto op. 55	IMC; Boosey & H
Jiri Pauer	: Konsert (1957)	KA Supraphon
Leopold Mozart	: Concerto D-Dur (mit Solo-Vi)	Breitkopf & H
Erkki Salonenmaa	: Concerto (1978)	Musiklin tiedotuskeskus
Johannes Brahms	: Trio Es-Dur, op. 40; Vi, Hr, Klav.	Simrock; Eulenburg
		IMC; Peters

3. Pienimutisia teoksia

Paul Dukas	: Villanelle	Durand; IMC
Bernold Chabrier	: Larghetto	Salabert
Robert Schumann	: Adagio und Allegro As-Dur op. 70	Breitkopf & H; Peters
Leo-Polka Salonen	: Hora Music I	Musiklin tiedotuskeskus
Atao Anila	: Unicoerno op. 14 (Solocono)	" "
Take Herikainen	: Isäni Demon ilta-soitto (Solocono)	Pauer
Jarmo Sorvali	: Mandy for Horn and Percussion	Pauer

4. Orkesterkirjallisuuden vaativia kohtia

5. Transponointia

6. Prima vista - soittos

KURSSITUTKINTO

- Laajamutisen teos kokonaan
 - Kaksi pienimutista sävellystä, joista ainakin toinen tulee olla teknisesti vaativ
 - Orkesterkirjallisuuden vaativia kohtia laulukunnan valinnan mukaan
 - Transponointia Viisi etydiä Ernst Paul: Käyrätorvikoulu osa IV in E. Es. D. Des. C. H. B. A. As. G. ja Fis.
 - Prima vista-soittos
- Osa tutkinto-ohjelmasta soitettava alkoo

ESIPUHE

Käyrteri on wieniläisklassiselta kanteleta saakka ollut sinfonisoitettujen tärkein vaakupuhallin. Tämä johtuu siitä, että se on soinnilliselta ja dynaamiselta muuntelumahdollisuuksiltaan rikkaampi kuin kilpailijansa, sekä sisältää myös siitä, että sillä kromattien asteikon soittaminen oli tietyn rajatun mahdollista jo 1700-luvun puolellaan jälkeen.

Parhaimpiä käyrterveä soitettiin kaikkienoppila ylös suomentuna ja sillä oli mahdollista soittaa vain ylävärteasteikon sävelik.

Josef Humpala kehosi mikä tahansa muunnattomilla oli mahdollista soittaa diatonisia melodioita myös kantele- ja alomassa räkisterissä 1700-luvulta lähtien. Tämä soittotapa yleistyi nopeasti, ja siinä on. Usuari ja Beethoven käyttivät tätä nk. inventiivierveä orkesteritehtävissään.

Nykyisen kaltaisen, kromattien soittamiseen koke räkisterissä onnellinen venttiilikäyrteri kehitettiin vasta 1800-luvun alkuvaiheissa.

Niin kutsuttu kaksoskäyrterve tulot markkinoille vuosisadan vaihteessa ei käyrterven rakenteessa ole tapahtanut merkittäviä periaatteellisia muutoksia.

sojiva instrumentti-oppiva esukappale

Tavallisessa käytössä ehdottomasti sojiva ja paras instrumentti on kaksoskäyrteri, jossa tavallisessa F-värteasteikon lisäksi on myös B-tervi. Sen suurin heittäjä on verraten korkea hankintakanta. Mikäli kaksoskäyrteriä ei ole käytettävissä, on tavallisena yksioskertainen F-tervi mitä mainitun soitin oppilain käyttöön. Yksioskertainen B-terviä käyttävä opitelu soittaminen ei ole suositeltavaa. Alkuteorian käyttäjä olisi - mikäli mahdollista - kokonnan luovuttava.

Esukappaleen valinnassa tulee kiinnittää huomiota seuraaviin seikkoihin:

- ronnin tulee olla kapeampi pitkäsiivä soittotavan estämiseksi.
- esukappale saa olla mieluiten liian suuri kuin liian pieni; silloinastatoinen käsi kehittyä tällä tavoin helpommin
- kupin tulee olla malliltaan wieniläistyyppinen

Opiskelun alkuvaiheessa, ainakin ensimmäisen peruskurssin saakka, tulee oppilain soittaa ainottana F-tervella, vaikka kännellä olisi kaksoskäyrtervissä käytettävissä.

Käyrterveasteikon opituksesta

Oppitajan tulee kiinnittää riittävästi huomiota siihen, ettei hän reaita oppilain huolia liikaa opiskelun alkuvaiheessa.

Ma. tältä kyvystä ryhtymäopetus on suositeltavaa.

Tärkeisotto niin oppitajan kuin muidenkin oppilaiden kanssa kannattaa aloittaa mahdollisimman varhain. Tällöin on kiinnitettävä erityistä huomiota viritykseen. Soiton musiikinteoreettisista perusteista on pyrittävä selvittämään oppilaille tehniassa ja taiteellisen opetuksen lomassa.

Seuraaviin seikkoihin tulee kiinnittää erityistä huomiota:

- värteasteikon sävelit
- pallean (vastalähtien) käyttö
- legation oikea muodostaminen
- eri artikulaatiotavat (staccato eri asteikon, portato, "sicheln" jne.)
- tukkeutumisen ja puolitukkeutumisen sekä sordino
- dynamiikka (*fp, sfz, crescendo, diminuendo, p, f, jne.*)
- transponointi alustettuna niin varhain kuin mahdollista i

Halutessaan tietää käyrterven historiaa, itse soittamisesta, soittotekniikasta tai ohjelmistosta oppitaja tai oppilas voi tutustua Suomen Käyrterviklubin julkaisemaan kirjaraan "Käyrteri", (Suomen Käyrterviklubin julkaisu nro 2/1970)

Sitä saa musiikkiopistolasta, kirjastoista tai tilaamalla Suomen Käyrterviklubin r.y:lta.

SUOMEN MUSIIKKIOPISTOJEN LIITON KURSSIT
KÄYRTORVENSOITTO
PERUSKURSSI 1/3

Fris Huth: 45 Vorerhellungen op. 3	Halter
Ernst Paul: Waldhornschule Band I Anfangsgründe (Lernsonnterrillajärjitelkain)	Doblinger
Ernst Paul: Waldhornschule Band I 50 melodische Klüden (nro 1-10 transp. in F ja E)	Doblinger
Cesar Franz: Waldhornschule Klüdyt nro 1-8 transp. in B	Erdmann/ Fischer Boeszy & H

Asteikot C. F. G. - duuri rinnakkaisavellajit melodinen ja harmoninen osat sekä kolmeisoinnut

Pienik sävelmäk pinnon säestyksellä oppitajan valinnan mukaan sein.

Hugo Langrieh: 8 easy pieces	Oxford wind music
Nicholas Marshall: An album for the horn tai muita vastaavaa, mielellään kansanlauluja sein.	Oxford wind music
Arne Haasala: 04 Suomalaisia Kansanlauluja	Fazer

TUTKINTOVAATIMUKSET

1. Asteikot ja kolmeisoinnut ulkoa
2. Kahai stydii transp. in E ja B
3. Tshai sävellyy pinnon säestyksellä
4. Prima viata (erittäin helppo)

PERUSKURSSI 2/3

Franz Hauser: 30 leichte melodische Übungen op. 33	Zimmermann
Ernst Paul: Waldhornschule Band I 50 melodische Klüden (nro 11-20 transp. in F ja E)	Doblinger
Cesar Franz: Waldhornschule: Harjoittelukirja loppunostorvella nro 1-30	Erdmann/Fischer Boeszy & H
Cesar Franz: Waldhornschule: Klüdyt nro 1-8 transp. in D, Des, C	Erdmann/Fischer Boeszy & H

Asteikot E. D. Es. A. - duuri rinnakkaisavellajit melodinen ja harmoninen osat sekä kolmeisoinnut

Sävellyksik pinnon säestyksellä oppitajan valinnan mukaan sein.

Berhard Krieh: Waldhorn-Klänge tai muita vastaavaa, mielellään kansanlauluja sein	Zimmermann
Arne Haasala: 04 Suomalaisia Kansanlauluja	Fazer

TUTKINTOVAATIMUKSET

1. Asteikot ja kolmeisoinnut ulkoa
2. Kahai stydii transp. in D, Des, ja C
3. Tshai sävellyy pinnon säestyksellä
4. Prima viata (helppo)

4 Tarkistanee Holger Fransman ja Kari Lampela.

PERUSKURSSI 3/3

Ernst Paul: Waldhornschnle: Band 2 50 melodische Stücken
(nro 21-50 transp. in F ja B) Doblinger

Oscar Franz: Waldhornschnle: Etydit nro 1-8 transp. in E ja H Erdmann; Fischer
Boosey & H

Oscar Franz: Waldhornschnle: Harjoituskäia luennontorvelle nro 37-55 Erdmann; Fischer
Boosey & H

Asteikot E. H. Fis. Cis. As. Des. Ges. ja Ces.
Riisäkäissävelläjät melodinen ja harmonisen
ollit sekä kolmisoinnut

Sävelläkäisä pianon säestyksellä opettajan
valinnan mukaan esim.

Macon Jones: Solos for the horn player Schirmer
tai muuta vastaavaa, mielellään kansainlaiaja

TUTKINTOVAATIMUKSET

1. Asteikot ja kolmisoinnut ulkosä lautakunnan valinnan mukaan
2. Kaksi etydiä transp. in E ja H
3. Kaksi sävellästä pianon säestyksellä
4. Prima viela

ASTEIKOT

Asteikkosoitto muodostaa niin klyrstorvella kuin muillakin
melodiainstrumenteilla soittotekniikan perustan. Tämän vuoksi
skaalaharjoittelua ei tule laiminlyöä.

Klyrstorven asteikkoharjoittelussa suositellaan käytettäväksi
metodia, jonka Josef Schantl julkaisi Wienissä jo sata vuotta
sitten.

NUOTTIESIMERKKI

(Josef Schantl: Waldhornschnle, Band II)

Asteikot on soitettava kaikissa sävelläjeissa aluksi legatossa
sekä staccatossa yksinkertaista kieltä käyttäen. Harjoittelua
on jatkettava koko opiskelun ajan kunnes oppilas kykenee soit-
tamaan kaikkien sävelläjien asteikot kaksoiskielellä tempossa
allegro.

Liite 11

Wieniläisen käyrätorvikoulun ohjelmistoa¹ Karl Stieglerin aikana (n. 1920–1930)

Valmistava jakso

1. vuosi:

Äänenmuodostusharjoituksia

K. Stiegler: Luonnontorvikoulu

Asteikko- ja intervalliharjoituksia kaikissa duuri- ja mollisävellajeissa

J. Schantl: 92 alkeisharjoitusta venttiilitorvelle

Helppoja etydejä: Meifred, Sander, Clodomir, Pares, Capelli, Cardoni ja Savart – Wottawan piano-säestyksellisiä harjoituksia

Valmistavia huulitrilliharjoituksia

2. vuosi:

Asteikko-, intervalli- ja huulitrilliharjoituksia

K. Stiegler (kokoelma): 147 valmistavaa harjoitusta ja etydiä transponoinnin oppimista varten

Etydejä: Rossari, Klotz, Kopprasch, Oscar Franz, Cacciamani, Gallay, Artot, Kling

Etydejä pianon säestyksellä: Duvernoy–Mandyczewski, Fritz Muth (op. 51b), F. Schneider

J. Schantl: Soolokokoelma

Helppoja kappaleita eri säveltäjiltä

3. vuosi:

Transponointietydejä: Jacqmin, Nemetz, Klotz, Franz, Kopprasch, Gallay, Gugel (Stieglerin kok.)

Etydejä: B. E. Müller, Paudert, Rossari, Kling, Wirth, Blume — Stiegler, Mohr, Fontana, Ficini, Mariani, Christiani jne.

Etydejä pianon säestyksellä: Merck, A. Müller, Mondini

Pienimuotoisia sooloteoksia: ks. erillinen lista

Sonaatteja: Spindler, Duvernoy, Blanc, Eichborn, Göpfert, Nisle

Konserttoja: Mozart (KV 412 ja 447), Matys

Kaikkina kolmena vuotena lisäksi nuotinlukuharjoituksia, duettoja, trioja ja kvartettoja sekä vaskipuhallinyhtye kerran viikossa.

Ammatillinen jakso

1. vuosi:

Etydejä: Kling, Gallay, Artot, Gugel, B. E. Müller (2. osa), Nowak, Mohr, Muth, Bartolini–Stiegler
Orkesteri- ja kamarimusiikkikirjallisuutta

Pienimuotoisia teoksia: Wilm, Raff, Lewy, Nisle, Richter, Bibl, Glazunov, Gabler jne.

Sonaatteja: Krufft, Nisle, Duvernoy

Pienimuotoisia sooloteoksia: ks. erillinen lista

Konserttoja: Mozart (KV 417 ja 495), Matys, F. Strauss

2. vuosi:

Etydejä: Gallay, Artot, Nauber, Kling, F. Strauss, Maxime-Alphonse, Mohr

Harjoituksia B- ja A-torvelle

Orkesterikirjallisuutta (Wagner)

¹ Pizka 1986: I 15–20.

Pianosäestyksellisiä etydejä: Cugnot
Pienimuotoisia teoksia: Dukas, Rebay, Sinigaglia jne., ks. erillinen lista
Sonaatteja: Ries, Rheinberger, Zenger, Wojacek, Beethoven, Bellonci, Leidesdorf
Konserttoja: Matys, Saint-Saëns, F. Strauss

3. vuosi:

Konserttietydejä: Franz, Ranieri Bergonzi, Rossari, Belloli, Saveur, Maxime-Alphonse (osat 5 ja 6)
Orkesterikirjallisuutta (R. Strauss, Mahler), modernia oopperakirjallisuutta, sinfonista repertoaaria, kamarimusiikkia
Sonaatteja: Haas, Horn, Braun, Haindl,
Konserttikappaleita: Schumann (op.70), Wichtl, Eisner, Grube jne.
Fantasioita: Czerny, Röntgen, Zöllner
Konserttoja: Weber, Haydn, R. Strauss, Kiel

Gottfried von Freibergin aikana (1960-luvun alussa)

J. Schantl: 92 alkeisharjoitusta venttiilikäyrätorvelle
J. Schantl: Käyrätorvikoulu, osa II (asteikko- ja intervalliharjoituksia)
Transponointietydejä: Stieglerin kokoelma (140 etydiä)
Etydejä: Kopprasch (60 etydiä, osat I ja II), B. E. Müller (osat I ja II), Nauber (osat I ja II), Muth (op. 51b), Franz, Gallay, Lewy, Belloli, Maxime-Alphonse
Etydejä pianon säestyksellä: Wirth, Panseron (sov. Freiberg), Ranieri (osat I–III), Cugnot (osat I–III), Mohr, Rossi, Gatti, Bordogni (sov. Freiberg); sekä transponoiden: Mondini
Harjoituksia B- ja A-torvella
Pienimuotoisia sooloteoksia: ks. erillinen lista seuraavalla sivulla

Sonaatteja (Stieglerin ohjelmiston lisäksi): Bernsdorff, Fütterer, Absenger, Lamberg, Hindemith (F-duuri), Vignery, Bozza (*En Forêt*)
Konserttoja: Cugnot (op. 30), Kling, Mozart KV 412, 417, 447 ja 495, F. Strauss, R. Strauss, Weber
Muita sooloteoksia: Mozart: Rondo (KV 371), kvintetto (KV 407); Schumann: Adagio & Allegro
Orkesterikirjallisuutta, myös yhteyharjoituksissa

Pienimuutoisia sooloteoksia (Stieglerin ja Freibergin ohjelmisto):

1)Wermann:	Adagio religioso	2)Müller B.E.:	Notturmo
3)Eschmann:	6 Stücke	4)Müller B.E.:	Wiegenlied
5)Dilcher:	Waldeinsamkeit	6)Saint-Saens:	Le Cygne
7)Rasmussen:	Stimmung & Nocturno	8)Müller B.E.:	Andante religioso
9)Saint-Saens:	Romance op.	10)Eschmann:	Im Herbst
11)Matys:	Vier Stücke	12)Sabathil:	Sehnsucht
13)Müller B.E.:	Weber Phantasie	14)C.D.Lorenz:	Elegie
15)Matys:	Romance	16)Matys:	Gondellied
17)Bibl:	Stimmungen	18)Müller:	Melancholie
19)Franz Strauss:	Lied ohne Worte	20)A.Krug:	Romance
21)Dubois:	Cavatine	22)Müller:	Phantasiestück
23)Richter Josef:	Erinnerung an Weselicko	24)Hohlfeld:	Phantasiestück
25)Schmidt:	Im tiefsten Walde	26)Müller:	Ständchen
27)Adam Wirth:	Phantasie	28)Müller:	Melancholie
29)Kronke:	D-Dur	30)Hummel:	Duo
31)Mozart W.A.:	Adagio (arr.)	32)Beethoven:	Adagio(arr.) aus der Sonata pathetique
33)Kowal:	Adagio	34)Matys:	Waldestraum
35)Mendelssohn:	Nocturno aus dem Sommernachtstraum	36)Eichborn H.:	Fünf Tonbilder
37)Gerlach:	Romanzen	38)Ortner:	Romantisches Lied
39)Mozart:	Sonata (arr.v.Ehrlich)	40)Kronke:	F-Dur
41)Gabler Egon:	Konzertstück	42)Berthold:	Drei Lieder
43)Gliere:	Nocturno	44)Franz Strauss:	Fantasie op.6
45)Richter Josef:	Lied ohne Worte	46)Bruneau:	Phantasie
47)Gliere:	Intermezzo	48)Dietrich:	Introd. & Romance
49)Lorenz:	Rondo	50)C.Eisner:	Szene & Arie op.9
51)Lorenz:	Phantasie("Puritani")	52)Scriabine:	Romance
53)Franz Lachner:	Notturmo	54)McDowell:	Arabeske
55)Lorenz:	Elegie	56)Glazunov:	Reverie
57)Gerlach:	Scherzo	58)Lorenz:	Phantasie
59)Tschaikowski:	5.Sinfonie (arr.)	60)W.Weber:	Konzertstück
61)Dukas:	Villanelle	62)Richter Josef:	Lied ohne Worte
63)Pöck:	Adagio & Rondo	64)Tscherepnine:	Esquisse
65)Lorenz:	Notturmo	66)Leroux:	Sonate
67)Reissiger:	Elegie & Rondo	68)Zeller:	Characterstück
69)Ernst:	Elegie	70)Lorenz:	Rondo
71)Herbst:	Symph.Phantasie	72)Sauer:	Romance
73)Szabo:	Abschied	74)Forster:	Gedenkblatt
75)Fengler:	Adagio appassionato	76)Sinigaglia:	Lied & Humoreske
77)Franz Strauss:	Variationen über den Sehnsuchtswalzer	78)Braun:	Phantasie
79)Kudelski:	Concertino		

Liite 12

Holger Fransmanin esitysten tallenteet

- Benjamin Britten: Serenadi op. 31. (Inkeri Rantasalo, sopraano; Holger Fransman, käyrätorvi; Jouko Tolonen, piano.) 14.1.1952? Leena Heikkilän arkisto.
- A. Fottah: *Lyyrillinen kappale*; S. Taktakischvili: *Aro-balaista*. (Holger Fransman, käyrätorvi; Nisse Rin-kama, piano.) 1.5.1957. Suomen Käyrätorviklubi.
- Paul Hindemith: Sonaatti käyrätorville ja pianolle. (Holger Fransman ja Meri Louhos.) 30.5.1962. Suomen Käyrätorviklubi.
- L. v. Beethoven: Sonaatti käyrätorville ja pianolle op. 17. (Holger Fransman, käyrätorvi; ? piano.) Ääni-tyspäivämäärä ei tiedossa. Leena Heikkilän arkisto.
- Johanne Brahms: Trio viululle, käyrätorville ja pia-nolle Es-duuri op. 40 (Naum Levin, viulu; Holger Fransman, käyrätorvi ja Maire Halava, piano) 9.11.1960. Suomen Käyrätorviklubi
- W. A. Mozart: *Sinfonia concertante* Es-duuri KV 297b. (Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Aarne Viljava, fagotti sekä Helsingin kaupunginorkesteri, joht. Mogens Wöldike.) 14.11.1958. Suomen Käyrätorviklubi.
- Aarre Merikanto: Konsertto viululle, klarinetille, käy-rätorville ja jousiseksetille ("Schott-konsertto"). Jorma Ylönen, viulu; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Juhani Tiainen ja Olavi Haapalainen, viulu; Aito Leppänen ja Ahti Pilvi, alttoviulu; Vili Pullinen ja Jalmari Hölttä, sello; joht. Aarre Hemming.) 2.5.1962. Suomen Käyrätorviklubi.
- Martin, Frank: Konsertto seitsemälle puhaltimelle, jousille ja patarummuille. (Juho Alvas, huilu; Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Yrjö Pollari, fagotti; Holger Fransman, käyrätorvi; Lauri Ojala, trumpetti; Olavi Lampinen, pasuuna, Kauko Laukkonen, patarummut. Joht. Ernest Ansermet.) 7.6.1963. Yleisradio.
- Sipilä, Eero: *Partita*. (Juho Alvas, huilu; Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Aarne Viljava, fagotti.) 12.7.1955. Suo-men Käyrätorviklubi.
- Ahti Sonninen: *Conference Burlesque for four Winds* op. 50. (Mario Sgobba, klarinetti, Yrjö Syrjälä, trumpetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Olavi Lampinen, pasuuna.) 9.2.1955? Suomen Käyrätor-viklubi.
- W. A. Mozart: Kvintetto Es-duuri (KV 452). (Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Aarne Viljava, fagotti; Pentti Koskimies, piano.) 13.12.1956. Suomen Käyrätor-viklubi.
- Pierre Gabaye: *Recréation*. (Yrjö Syrjälä, trumpetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Olavi Lampinen, pasuuna; Jouko Tolonen, piano.) 10.9.1959? Suo-men Käyrätorviklubi.
- L. v. Beethoven: Sekstetto Es-duuri op. 81b. (Holger Fransman ja Antero Kasper, käyrätorvi; Jorma Ylö-nen ja Olavi Haapalainen, viulu; Aito Leppänen, alttoviulu, Vili Pullinen, sello.) 16.8.1961. Suomen Käyrätorviklubi.
- W. A. Mozart: Serenadi c-molli (KV 388). (Kama-riyhte Pro Arte Intima, joht. Ulf Söderblom.) 11.3.1962. Suomen Käyrätorviklubi.
- Hans Hadamowsky: *Tanzsuite Sextett*. (Juho Alvas, huilu; Kaarlo Pietikäinen, oboe; Sven Lavela, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Emanuel Elola, fagotti; Erika Babucke, harppu.) 12.6.1964. Suomen Käyrätorviklubi.
- . (Reino Veijalainen, huilu; Kaarlo Pietiläinen, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Aarne Viljava, fagotti; Ilona Juutilainen, harppu.) Äänityspäivämäärä ei tiedossa. Suomen Käyrätorviklubi.
- Francis Poulenc: Sekstetto puhallinkvintetille ja pia-nolle (Juho Alvas, huilu; Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Erkki Noras, fagotti; Pentti Koskimies, piano.) 24.6.1964. Suomen Käyrätorviklubi.
- Michael Damase: 17 variaatiota puhallinkvintetille. (Pertti Rasilainen, huilu; Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Erkki Noras, fagotti.) 5.6.1965? Suomen Käyrätor-viklubi.
- Lauri Saikkola: Divertimento viidelle puhaltajalle. (Juho Alvas, huilu; Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Aarne Viljava, fagotti.) Äänityspäivämäärä ei tiedossa. Suomen Käyrätorvi-klubi.
- Hindemith, Paul: *Kleine Kammermusik* op. 24 nro 2. (Juho Alvas, huilu; Asser Sipilä, oboe; Mario Sgobba, klarinetti; Holger Fransman, käyrätorvi; Aarne Viljava, fagotti.) Äänityspäivämäärä ei tie-dossa. Suomen Käyrätorviklubi.
- Johannes Brahms: Sarja naiskuorolle, kahdelle käy-rätorville ja harpulle (Holger Fransman ja Martti Mikkola; Helsingin Työväen naiskuoro, joht. Taru Linnala). 25.3.1954. Suomen Käyrätorviklubi
- Paul Hindemith: Sonaatti neljälle käyrätorville. (Holger Fransman, Antero Kasper, Kalle Katrama, Martti Mikkola.) 1955? Suomen Käyrätorviklubi.
- F. H. McKai: *Allegro risoluto*. (Holger Fransman, Antero Kasper, Kalle Katrama, Martti Mikkola.) 1955? Suomen Käyrätorviklubi.
- Eugene Bozza: Sarja neljälle käyrätorville. (Holger Fransman, Antero Kasper, Kalle Katrama, Martti Mikkola.) 27.5.1961. Suomen Käyrätorviklubi.

Liite 13

Käyrätorven rakenteesta ja soittotavasta

LUONNONTORVI (useita virityskiä)

Laajalle kiekolle kierretty venttiilitön **metsästystorvi** (Jagdhorn, parforcehorn, trompe de chasse) on käyrätorven varhainen edeltäjä. Metsästystorvia käytettiin 1600-luvulla eurooppalaisissa hoveissa, sekä metsästyksessä että metsästyseurueiden viihdyttämisessä. 1600-luvun loppupuolella metsästystorvi alkoi esiintyä näyttämöteoksissa metsästyksen kuvaavissa kohtauksissa. Barokin aikakaudella metsästystorven rakennetta kehitettiin orkesterimusiikkiin paremmin soveltuvaksi mm. kiertämällä se useammalle kiertelälle (corno da caccia, corno da tirarsi). 1700-luvun alussa soitin putkiston mensuuria ja kello-osaa suurennettiin. Näin raikassointisesta metsästystorvesta oli syntynyt pehmeämpiääninen **luonnontorvi** (Waldhorn).



Parforcecorvi



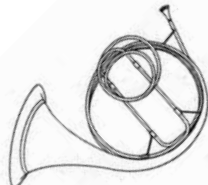
1700-luvun orkesteritorvi

Metsästyks- ja luonnontorvilla pystyttiin tuottamaan ainoastaan ns. luonnonsäveliini perustuva sävelsarja. Melodian aikaansaamiseksi käyrätorviosoudet oli kirjoitettava luonnonsävelsarjan ylimmälle alueelle 10.–12. sävelestä ylöspäin (**clarinorekisteri**). Jatkuva ylärekisterissä soittaminen on raskasta ja vaatii tietynlaista huulilihasten harjoittamista hyvän kestävyuden saavuttamiseksi (**clarinotekniikka**). Koska ylimmässä rekisterissä luonnonsävelet ovat hyvin lähellä toisiaan, tekniikka vaatii soittajalta kestävyuden lisäksi äärimmäistä tarkkuutta.



Luonnonsävelsarja

1700-luvulla luonnontorveen lisättiin irrotettavia putkia, joiden avulla perusviritystä voitiin vaihtaa ja tuottaa näin useita luonnonsävelsarjoja (inventiotorvi, wieniläinen orkesteritorvi). Ns. **tukkeamistekniikan** keksiminen 1750-luvulla muutti sekä luonnontorven soittotekniikan että soinnin. Tukkeamalla soitin kello-osa joko kokonaan tai osittain saatiin aikaan käyttökelpoinen kromaattinen asteikko g1:stä ylöspäin. Kromatiikkaa pystyttiin käyttämään rajoitetusti myös alemmassa rekisterissä. Tätä tekniikkaa hyödynsivät käyrätorvikonsertoissaan ja orkesteriteoksissaan muun muassa Haydn ja Mozart. Tukkeamistekniikan ansiosta luonnontorvi nousi 1700-luvun puolivälin jälkeen soolosoittimena lähes tasavertaiseksi puupuhaltimien kanssa.



Inventiotorvi¹



Wieniläinen orkesteritorvi²

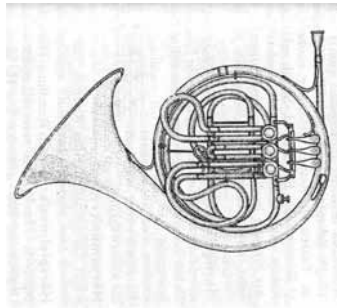
1 Schütz 1983: 21.

2 Schütz 1983: 20.

Johtuen luonnontorvien laajasta, noin neljän oktaavin äänialasta niiden osuudet jaettiin orkesterimusiikissa korkeisiin ja mataliin. Tämä jako johti wieniläisklassisella ajalla myös orkesterisoittajien tyypittelyyn joko korkean tai matalan torven soittajiksi.

VENTTIILITORVI (F-, E- tai Es-vireinen)

Vaskipuhaltimien venttiilikoneisto, joka mahdollisti täydellisen kromaattisen sävelasteikon soittamisen, kehitettiin noin vuonna 1830. Keksintö uudisti luonnontorvisolistien kehittämän virtuoosien käsitekniikan, joka perustui kello-osan tukkeamiseen. Teknisistä eduistaan huolimatta venttiilikäyrätorvet löysivät tiensä orkestereihin varsin hitaasti, koska kesti suhteellisen kauan ennen kuin niiden mekanismi saatiin toimimaan optimaalisesti. Lisäksi soittimen sointia vierastettiin ja sitä pidettiin luonnontorveen verrattuna yksipuolisena. Jotkut säveltäjät, kuten Brahms, Wagner ja Berlioz käyttivät tästä syystä teoksissaan venttiilitorvien rinnalla edelleen luonnontorvia. Romantiikan aikana venttiilikäyrätorven perusviritykseksi vakiintui F. Tälle soittimelle sävelsivät mm. Schumann, Bruckner, Mahler ja Wagner. Myös Schönberg oli mieltynyt F-vireisen venttiilitorven sointiin. Nikolai Rimski-Korsakov mainitsee orkestrointiohjeissaan F-vireisen käyrätorven soinnin olevan ”pehmeän, runollisen ja täynnä kauneutta”.³

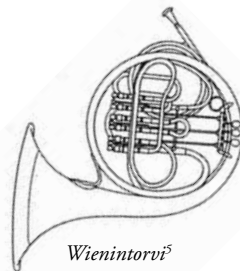


F-vireinen venttiilitorvi

Venttiilikäyrätorven yleistymisen myötä käyrätorvensoittajat joutuivat uuden ongelman eteen, kun uusilla soittimilla oli soitettava alunperin erivireisille luonnontorville kirjoitettuja teoksia. Tämä vaati laaja-alaista **transponointitaidon** hallintaa.

WIENINTORVI (F-vireinen)

Wienintorvi on F-vireinen venttiilitorvi, jonka venttiilirakenne poikkeaa saksalaisesta sylinteriventtiilistä. Wienintorven ensimmäinen prototyyppi kehitettiin 1800-luvun alussa. Pitkän, irrotettavan suuputken ansiosta soittimen putkisto on rakennettu alusta lähtien kartiomaiseksi, mikä pehmentää sointia. Wienintorven sointia pidetään perussävyltään tummana ja fortessa täyteläisenä. Se antaa mahdollisuuden dynamiikan laaja-asteiseen muunteluun. Venttiilirakenteen ansiosta wienintorvella sävelten väliset siirtymät pystytään tekemään joustavasti. Tutkimusten mukaan wienintorvien ja ns. kaksoistorvien väliset rakenne-erot vaikuttavat käytettävän puhallusenergian määrään, sävelten syttymisnopeuteen sekä osumatarkkuuteen.⁴



Wienintorvi⁵

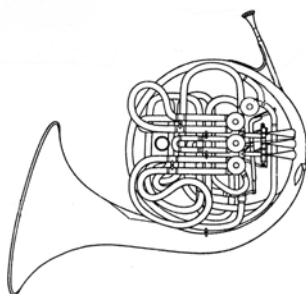
³ Rimsky-Korsakov 1964: 24.

⁴ Widholm & Sonneck 1985–1987: 85.

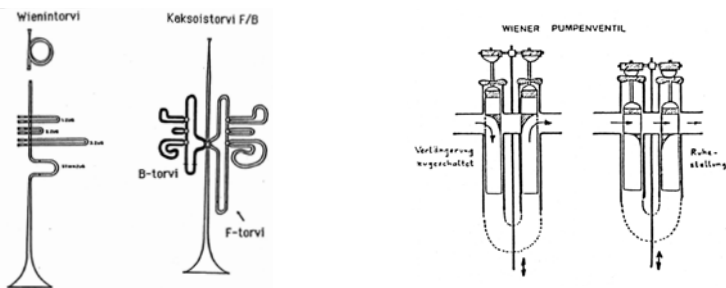
⁵ Schütz 1983: 37.

KAKSOISKÄYRÄTORVI

Nykyisin lähes kaikkialla käytössä oleva käyrätorvi on sylinteriventtiilinen kaksoistorvi, jossa on yhdistetty F- ja B (alto) -putkistot. Soitin konstruointiin ensimmäisen kerran vuonna 1898. Tuolloin F-vireiseen venttiilitorveen keksittiin liittää lyhyempi B-vireinen putkisto helpottamaan yläsävelsarjan korkeimpien, toisiaan lähellä olevien sävelten soittamista. Kaikkein korkeimpia (esim. barokkimusiikille tyypillisiä) osuuksia varten kehitettiin 1900-luvulla yksinkertaisia F-vireisiä diskanttitorvia, joiden perussävel on oktaavia korkeampi kuin kaksoistorven). Lisäksi esiintyy erivireisten putkistojen kombinaatioita, kuten kolmoistorvi, jossa F/B-kaksoistorveen on lisätty diskantti-F-putkisto. Richard Strauss oli säveltäjä, joka vaikutti venttiilitorven ja kaksoiskäyrätorven kehitykseen asettamalla konsertoissaan ja orkesteriteoksissaan soittajille uusia teknisiä ja ilmaisullisia vaatimuksia.⁶

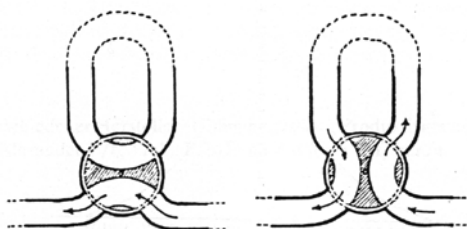


F/B-kaksoiskäyrätorvi



Wienintorven ja kaksoistorven putkistot⁷

Wienintorven kaksoispumppuventtiilin rakenne⁸



Sylinteriventtiilin toimintamekanismi⁹

6 Strauss on kirjoittanut suhteestaan käyrätorveen toimittamansa Berliozin orkestrointioppaan (*Instrumentationslehre*) esipuheessa (Berlioz 1904).

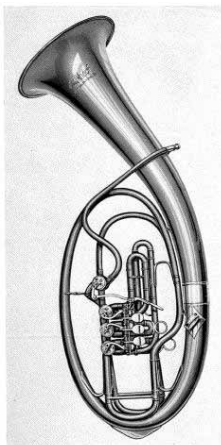
7 Widholm & Sonneck 1985–1987: 6.

8 Widholm & Sonneck 1985–1987: 12.

9 Ibid.

WAGNERTUUBA

Wagnertuubia rakennetaan pääasiassa kahta tyyppiä: B-vireisiä ja F-vireisiä. Orkesterissa nämä soittimet esiintyvät yleensä kvartettina (yksi B-vireinen ja yksi F-vireinen pari). Wagnertuuban sointi on suuri ja pehmeä. Wagnertuubakvartetin yhdistäminen käyrätorvisektioon saa erityisesti voimakkaissa fortejaksoissa aikaan pehmeämmän kokonaisuinnin. Soitin ei nimestään huolimatta ole Wagnerin kehittämä, vaikka hän toi sen orkesteriin. Samankaltaisia instrumentteja käytettiin wieniläisissä sotilassoittokunnissa jo 1800-luvun puolivälissä.¹⁰ Wagnertuubaa ovat käyttäneet Wagnerin lisäksi orkesteriteoksissaan muun muassa Bruckner, Richard Strauss, Stravinsky, Schönberg ja Einojuhani Rautavaara.



Wagnertuuba

KÄYRÄTORVENSOITTAJAN ANSATSI ELI HUULIASETE

Käyrätorvessa, kuten muissakin vaskipuhaltimissa, äänenmuodostus perustuu huulten värähtelyyn. Kaikista soittimen teknisistä parannuksista huolimatta käyrätorvensoittaja joutuu jatkuvasti temperoimaan luonnonpuhtaita säveliä huulten, puhalluksen, kielen ja oikean käden avulla. Nykyisten orkesterikäyrätorvensoittajien on lisäksi hallittava noin neljän oktaavin ääniala. Ventilittömien orkesteritorvien ajalta peräisin oleva tapa erikoistua korkean tai matalan torven soittajaksi ei orkesterimusiikin vaatimuksista johtuen ole enää mahdollista. Silti huuliaseteissa esiintyy yhä wieniläisklassiselta ajalta peräisin olevia ein- ja ansetzen-tyyppisiä asetteita. Ylärekisterin sävelet on helpompi soittaa ansetzen-asetteella, jossa sekä suukappaleen ylä- että alareuna on asetettu punaisen huuliosan ulkopuolelle. Matalassa rekisterissä sen sijaan einsetzen-tyyppinen asete (jossa suukappaleen alareuna on asetettu alahuulen punaiselle alueelle) helpottaa mm. laajojen intervallien soittamista. Einsetzen-asete tuottaa myös laadukkaamman soinnin. Viime kädessä eri asetetyyppien toimivuus riippuu soittajan huulilihashasten yksilöllisestä anatomiaista.

KÄYRÄTORVIKVARTETTI ORKESTERISSA

Romantiikan ajan orkesterissa venttiilikäyrätorvien määrä kasvoi neljään, kun se barokin ja wieniläisklassisella kaudella oli ollut kaksi. Käyrätorvia käytettiin tästä lähtien joko kvartettina tai kahtena erillisenä parina. Romantiikan ajan orkesterimusiikki vaati soittajilta kehittyneitä sormitekniikkaa sekä aiempaa suurempaa äänellistä volyyymiä. Romantiikan ajan orkesterista periytyy myös nykyinen käyrätorvikvartetin hierarkia ja istumajärjestys. Siinä soittajat sijoitetaan pareittain siten, että 1. ja 2. käyrätorvi istuvat edessä ja 3. sekä 4. käyrätorvi näiden takana. Ensimmäisen ja kolmannen käyrätorven soittajat vastaavat korkeista osuuksista, toisen ja neljännen käyrätorven soittajat puolestaan matalista osuuksista. Ensimmäinen, ns. soolokäyrätorvensoittaja on ryhmän äänenjohtaja, jonka vastuulla ovat vaativimmat soolot. Huomattavan raskaissa teoksissa soolokäyrätorvensoittaja voi käyttää **assistenttia** eli avustajaa. Assistentti soittaa tällöin ensimmäisen käyrätorven osuuksia ns. tutti-kohdissa (täydelle orkesterille orkestroituissa jaksoissa), jolloin soolokäyrätorvensoittajalle jää aikaa huulilihashasten lepuuttamiseen ennen tulevia soolokohtia.

¹⁰ Ahrens 1986: 49.

ESIINTYJÄHAKEMISTO

- Aalto, Ossi 166
Aaltonen, Greta 146
Adamson, Leo 45
Aerila, Kusti 13, 47, 78, 97, 127, 181
Aho, Väinö 186–187, 217
Aholainen, Irja 115, 134–135
Ahonen, Tuomo 181, 192, 194
Alanne, Kari 208
Alcaide, Tommaso 133
Almi, Alfons 115, 133
Almila, Atso 220
Alvas, Hanns 97, 160
Alvas, Juho 152, 160, 161
Ancerl, Karel 121
Ansermet, Ernest 112, 120, 152, 181
Anttonen, Erkki 183
Apostol, Alexei 23, 25–28, 32, 37, 45–46, 83–84, 173–174, 183, 185, 217
Arjava, Ritva 157
Arjava, Väinö 131, 157, 181
Aro, Usko 181
Aro, Viljo 97
Arrau, Claudio 135
Atterberg, Kurt 133
Aufrechtig, Hans 115
Baldamus, Otto 97, 186–187, 217
Balve, Rudolf 134
Bamberger, Carl 112
Bandrowska-Turska, Ewa 134
Barbirolli, John 111, 120–123, 125, 132, 134, 221
Beecham, Thomas 66, 120, 122, 221
Beethoven, Ludwig van 150
Beinum, Eduard van 120
Bella, Giovanni di 117
Benner, Tord 112
Berger, Roland 81
Bernhard, Kerttu 99
Björkman, Teddy 115
Blomstedt, Jussi ks. Jalas
Blästedt, Mauno (Paarre) 187, 217, 220
Brain, Dennis 137, 153, 179
Bujanovski, Vitali 183, 219
Bülow, Hans von 92, 95, 103, 129, 180
Böhm, Karl 180
Celibidache, Sergiu 121
Cherkassky, Chura 133
Cliburn, Van 135
Cooper, Emil 133
Cortot, Alfred 120
Cronvall, Erik 99, 117, 157, 181
Crusell, Bernhard Henrik 17, 138, 157, 161, 182, 218
Dahlgren, Hugo 174
Dalley, Orien 112, 133
Dengler, Franz 73
Deringer, Mikko von 157, 180
Dermota, Anton 135
Dessoff, Otto 80
Dixon, Dean 120, 218
Dobrowen, Issai 133
Dohnanyi, Ernst von 66
Duktig, Kalle ks. Katrama
Ekman, Karl 181
Ellegaard, France 112
Elola, Emanuel 160
Eloranta, Erkki 183
Emanuel, Nathan 46
Enchjelm, Alexis af 115
Englund, Einar 157, 172, 179
Eskelinen, Erkki 183
Fagerström, Asser 138
Ferras, Christian 135
Fischer, Annie 133
Flagstadt, Kirsten 135
Fleischer, Anton 112
Floessel, Ernest 26, 45
Flohström, Torsten 183
Fohström, Ossian 117
Formichi, Cesare 134
Forstén, Regina 39
Francescatti, Zino 135
François, Samson 135
Fransman, Alexander Wilhelm 24, 26, 45, 49
Fransman, Åke 24, 39, 45, 47, 49, 78, 124, 127, 192
Franz, Oskar 146, 188–189, 190, 206, 218
Freiberg, Gottfried von 16, 18, 19, 48, 54–55, 58, 60–63, 65, 72–74, 77, 79, 80, 82, 125, 135, 141, 146, 151, 162–163, 167, 180, 184, 190, 191, 207–208, 223
Fricsay, Ferenc 162
Friedman, Ignaz 112
Friisholm, Lavard 162
Funtek, Leo 90–91, 115, 117, 119–120, 128, 129, 133–135, 142, 180
Furtwängler, Wilhelm 79, 103, 133, 135, 153, 167
Galliera, Alceo 117
Garaguly, Carl 120
Giraldoni, Eugenio 91, 129
Gisselberg, Veikko 183
Glazunov, Aleksandr 133
Goehr, Walter 153
Gugel, Heinrich 179
Gugel, Joseph 138, 179
Gugel, Rudolf 138
Gyllström, Klas 78
Haapalainen, Mikki 183
Haapalainen, Olavi 181
Haapanen, Toivo 53, 78, 99–100, 117, 119, 127, 134, 139, 146, 179, 181
Haartman, Greta von 115, 118, 134
Haase, Heinrich 97
Hadamowsky, Hans 18–19, 61, 79, 80, 162, 182
Haefner, Herbert 162
Haendel, Ida 112
Hagelstam, Anna 88
Haikala, Tero 183
Haipus, Eino 181
Halava, Maire 157
Hallikainen, Josef 188, 190, 192–193, 218, 220
Halvorsen, Johan 133
Hanke, Kurt 192–193
Hannikainen, Arvo 101, 117, 118, 127, 131
Hannikainen, Ilmari 88, 181
Hannikainen, Tauno 120, 124, 127, 134, 145, 152
Hannikainen, Väinö 127
Hansen, Cecilia 112
Harju, Jukka 227
Hauswald, Max 36, 46
Heger, Robert 66
Heikkilä, Leena 208
Heino, Arvid 32, 35, 37, 46, 52, 87, 89, 97, 103, 124, 128, 135, 186
Heinze, Bernard 112
Helismaa, Reino 166
Hemming, Aarre 181
Heuck, Thilo 138
Hidalgo, Elvira de 134
Hilmer, H. 181
Himänen, Albin 97
Hirschfeld, Johann Michael 138
Hislop, Joseph 133
Holmström, Väinö 213
Homilius, Friedrich 46
Honkanen, Allan 157, 181
Horn, Emil 138
Horvath, Roland 78, 81
Huberman, Bronislaw 43, 47

- Huttunen, August 173, 183
Huttunen, Edvard 97
Huttunen, Jorma 115
Huuska, Olavi 166
Hynninen, Leo 213
Hynninen, Mikko 183, 207, 213
Hynninen, Pertti 203, 219, 220
Hyytinen, Tommi 227
Hänninen, Heino 191, 208, 212, 219, 220
Höeberg, Georg 112
Högner, Günter 81
Ignatius, Anja 99
Ivarinen, Toivo 90, 103, 124, 127, 129, 134, 186, 187
Ikonen, Yrjö 115
Jakobsons, Davids 78
Jalas, Jussi (Blomstedt) 96, 120, 129, 134, 152, 157–158, 181, 219, 221
James, Ifor 181
Jansons, Arvid 121
Janssen, Werner 100, 112
Jantunen, Eero 191, 193
Jauhiainen, Kalle 183
Jensen, Thomas 121
Jílek, Frantisek 120
Jirák, Karel 112
Johansson, Bengt 181
Jokinen, Anu (nyk. Fagerström) 183
Järnefelt, Alexander Napoleon 30
Järnefelt, Armas 13, 87–89, 99, 100, 109, 114–115, 117, 128, 133, 134, 176, 221, 222
Jöbstl, Thomas 19
Kaartinen, Josef 128
Kainz, Leopold 72
Kajanus, Robert 13, 28, 35, 38, 46, 49–50, 74, 78, 83–84, 87–89, 90, 92, 94–97, 104–105, 107, 108–109, 111, 112, 123, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 138, 173, 185, 211, 221
Kalbek, Robert 159, 182
Kamu, Väinö 78
Karajan, Herbert von 121
Karjalainen, Ahti 164
Kaski, Feodor 137, 156, 164, 165
Kasper, Antero 110, 124, 125, 126, 127, 134, 135, 144, 181, 182, 192, 193, 201, 212, 213, 219
Kasper, Ilkka 194
Katrana, Kalle (Duktrig) 19, 113, 116–117, 124, 127, 132–133, 135, 188, 190, 192–193, 204, 213, 218–220
Kauppila, Teuvo 162
Kielland, Olav 112
Kihl, Karl 97
Kiwa, Teiko 134
Kivekäs, Viktor 218
Klemetti, Heikki 219
Klemperer, Otto 133
Kletzki, Paul 122–123, 124, 135
Kleucker, Malinda 219
Knappertsbusch, Hans 65
Knepper, Mary 219
Koholzer, Herman 159, 182
Koivu, Uuno 46, 183
Konno, Alf 183
Konoye, Hidemaro 117, 150, 160
Koskimies, Pentti 154, 181, 182
Kostilainen, Hugo 193
Koussevitzky, Serge 111–112, 122, 123, 133, 135, 221
Krauss, Clemens 59, 65–67, 80–81
Krenz, Jan 110, 133
Kreutziger, Emil 72
Kuisma, Rainer 183
Kulku, Pertti 183
Kullberg, Hjalmar 164, 165, 167, 183
Kylätasku, Väinö 192
Kärki, Toivo 166
Köhelik, Albert 39, 47, 86–87, 128, 186, 189
Labahn, Otto 37, 38, 46
Lahti, Väinö 42
Lamoureux, Charles 129
Lampinen, Olavi 46, 154, 158, 163, 164, 175, 182, 220
Lampinen, Paavo 183
Laurila, Lepo 138, 159, 182
Lauteala, Marjatta 219
Lavela, Sven 46, 181
Leander, Adolf 23, 25–26, 28, 32, 36, 38, 45, 46, 169, 175, 183, 185
Lehmann, Lotte 73, 81
Lehtinen, Matti 135
Leimusuo, Niilo 192
Leutgeb, Joseph (Ignaz) 141–142, 179
Levi, Hermann 134
Levin, Naum 152, 157, 159, 181, 182
Leygraf, Hans 135
Liljander, Karl (Wille) 117, 138, 183, 188, 189, 192, 193, 218, 220
Liljeqvist, Signe 92
Lindberg, Alie 13
Lindell, Lauri 97
Lindholm, Eino 181
Lindner, Edwin 78
Linko, Erkki 179
Linko, Ernst 13, 42, 217
Linko, Lahja 115
Linko-Malmio, Liisa 134, 135
Linnala, Eero 158, 162, 166, 173, 181, 219
Linnala, Johan (Lenni) 18, 23, 28, 30–37, 38, 39, 42, 44, 45, 46, 49, 78, 83, 84, 87, 128, 168, 169, 185, 187, 188, 217, 218
Lintunen, Niilo 213
Lipponen, Erkki 182
List, Emanuel 80
Liukkonen, Aaro 164, 165, 168, 183
Liukkonen, Helmi 101, 115, 131
Lopiz, K. 181
Louhos, Meri 157
Loukola, Matti 194
Lubin, Germaine 80
Lucon, Arturo 66
Ludwig, Ernst 54
Lundelin, Sikstus Bernhard 185, 217, 218
Lustre, Olavi 183
Machula, Tibor de 112, 120
Mahler, Gustav 54–55, 56, 58, 79, 80, 128, 129
Mainardi, Enrico 120
Malin, Hjalmar 220
Mann, Tor 112, 117, 133
Mansnerus, Ilpo 220
Maskuniitty, Markus 227
Massow, Viktor 40, 42, 47, 49, 92, 94, 129, 131, 181, 188, 189
Mayr, Richard 80
Meissner, August 46
Melartin, Erkki 13, 17, 31, 38, 39, 45, 46, 49, 83, 84–87, 128, 185, 187, 190, 206
Mengelberg, Willem 103, 129, 132
Menuhin, Yehudi 120, 134
Merikanto, Oskar 13
Merloo, fagotisti 181
Mikkilä, Timo 157
Mikkola, Martti 124, 134, 188, 218
Mikorey, Franz 90, 133
Moilanen, Tarmo 220
Montante, Giuseppe 181
Monte, Toti dal 134
Montesanto, Luigi 134
Morales, Olallo 112
Mravinski, Jevgeni 135, 221
Munch, Charles 121
Muti, Riccardo 135
Müller, veljekset 138
Mäkikara, Niilo ks. Mäkinen
Mäkinen, Niilo 183, 193, 221
Määttänen, Veikko 191, 194

- Nelimarkka, Mauno 180, 182, 194
- Neumann, Václav 180
- Neumark, Ignaz 112
- Niemelä, Kerttu (Tii) 153, 181
- Nieminen, Veikko 180, 190, 192, 193, 194
- Nikander, Erkki 182
- Nikish, Artur 56, 95, 129, 132, 133
- Nilsson, Birgit 135
- Noras, Erkki 160
- Nousiainen, Viljo 183
- Nowak, Leopold 134
- Nowak Jr, Christian 72
- Nummelin, Oiva 166
- Nyberg, Henry 193, 195–196
- Odnoposoff, Riccardo 135
- Oistrah, David 120, 135
- Ojala, Lauri 152, 164
- Orlando, Michele 47, 97, 128, 182
- Orlov, Nikolai 112
- Ormandy, Eugen 120, 122, 221
- Paajanen, Mika 227
- Paarre, Mauno (ks. Blåstedt)
- Paasonen, Leevi 181
- Paavola, Martti 157, 158, 181
- Pacius, Friedrich (Fredrik) 46
- Pajanne, Martti 181
- Pals van der, Nikolaus van Gilse 51, 78, 128
- Panula, Jorma 125, 136, 180, 219
- Parantainen, August 38, 185, 186, 217
- Parmet, Simon 90, 115, 139, 144, 181
- Pataky, Koloman von 80
- Paul, Ernst 103, 105, 132, 138, 160, 180, 206, 219
- Paumgartner, Bernhard 63, 66, 67, 80
- Pears, Peter 153
- Pekkanen, Pertti 220
- Peltonen, Anne 183
- Pesonen, Raimo 167, 168
- Piatigorsky, Gregor 120
- Pietikäinen, Kaarlo 160, 182
- Pietilä, Olavi 193, 213
- Pietiläinen, Eino 46
- Poikolainen, Toivo 194
- Pollari, Yrjö 152, 160
- Primrose, William 120
- Puhakka, Inka 183
- Punto, Giovanni (Stich, Johann Wenzel) 149, 150, 180
- Pylkkänen, Klaus 183
- Pynnönen, Wilho 164
- Pääkkönen, Väinö 193
- Raabe, Peter 112
- Raitscheff, Pietro 134
- Rajula, Matti 158, 181
- Rantasalo, Inkeri 157, 181
- Rasilainen, Ari 220
- Rasta, Veikko 196, 197
- Rauhala, Alvar 179
- Rautawaara, Aulikki 81, 92, 115, 181
- Rautio, Matti 157, 181
- Ravenna, Pia 115
- Reinhardt, Max 65
- Rembt, Paul 40, 47
- Respighi, Ottorino 112, 133
- Rhené-Baton (oik. René Baton) 112, 133
- Ricci, Ruggiero 135
- Richter, Hans 58, 79, 134
- Richter, Svjatoslav 181
- Rikkonen, Emil 183
- Rinkama, Nisse 157
- Romagnoli, Karl 72
- Romppainen, Kauko 183
- Ronkainen, Timo 18, 109, 133, 144, 181, 194, 202, 204, 208, 211, 213, 215, 219, 224
- Rope, Artturi 183
- Rostropovits, Mstislav 120
- Roth, Karl 89, 97, 103, 124, 135
- Rubinstein, Artur 112
- Rudnev, Andrej 219
- Rössler, F. 181
- Saarin, Veikko 183
- Saarman, Andreas 39–40, 42, 43, 47, 49, 86, 98, 131, 156, 186, 187
- Saarnio, Yrjö 166
- Salmi, Klaus 166
- Salminen, Aaro 117
- Salminen, Paul 13
- Salo, Reino 158, 164, 166, 168
- Salonen, Esa-Pekka 16, 20, 197, 198, 211, 213, 214, 215, 219
- Samwald, Josef 52, 78
- Sargent, Malcolm 120, 123, 135
- Sarmas, Viktor 164
- Savola, Tauno 182
- Schalk, Franz 65, 66, 68, 81
- Schantl, Josef 19, 54, 57, 58, 74, 78, 79, 189, 190, 200, 205
- Schantz, Filip von 46
- Schimunek, Karl 181
- Schmidt-Isserstedt, Hans 121
- Schnabel, Otto 181
- Schnéevoigt, Ernst 97, 130
- Schnéevoigt, Georg 10, 49, 78, 83, 97–107, 108, 109, 111, 112, 117, 119, 120, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 159, 211, 221, 222, 224
- Schneider, Kurt 105–106, 132
- Schneiderhahn, Wolfgang 112
- Scheinpflug, Paul 133
- Schöne, Lotte 80
- Schwarzkopf, Elisabeth 135
- Selin, Yrjö 159, 182
- Seppälä, Esko 208
- Sergin, Pekka 89, 90, 128, 151, 156, 159, 181, 186, 217
- Sgobba, Cosimo 97, 149, 150, 151, 157, 159, 160, 180, 182
- Sgobba, Mario 149, 152, 157, 160, 161, 162, 163, 180
- Shaljamin, Fjodor 116
- Sibelius, Jean 95, 123, 130
- Silokari, Johan 97
- Silvén, Alvar 182, 183
- Similä, Martti 90, 115, 117, 119, 120, 133, 148, 150, 153, 180, 221
- Sipilä, Asser 46, 149, 150, 151, 152, 157, 158, 160, 161, 162, 180, 181
- Sirpo (Sirob), Boris 128
- Soini, Oiva 92, 115
- Sola, Väinö 13, 92, 114, 115
- Solomon, Cutner 120
- Sorsaluoto, Aarne 164, 168
- Souzay, Gérard 135
- Stabile, Mariano 80
- Standertskjöld, Saga 115
- Stern, Isaac 135
- Stich, Johann Wenzel ks. Punto
- Stiegler, Karl 10, 18, 19, 42, 48, 50, 52, 53–59, 61–63, 65–70, 72–77, 78, 79, 80, 81, 82, 137, 138, 141, 151, 155, 158, 176, 184, 188, 190, 191, 197, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 223, 226
- Stokowski, Leopold 111, 120, 122, 123, 135, 221
- Strasser, kamarimuusikot 138
- Strauss, Eduard 46, 54
- Strauss, Franz Joseph 146, 148, 180
- Strauss, Richard 55, 65, 79, 80, 81, 103, 134, 207, 227
- Sundgren-Schnéevoigt, Sigrid 101
- Suomalainen, Yrjö 13, 132
- Suominen, Aimo 193
- Sutinen, Matti 182, 183
- Syrjälä, Yrjö 158, 163, 164–168, 182
- Szabados, Zádor 112
- Szell, George 121
- Szeryng, Henryk 135
- Söderblom, Ulf 182
- Taimela, Einar 164, 165, 168, 174
- Talich, Vaclav 133

Tamm, Jaan 39, 46, 49, 78, 189
 Tapani, Esa 12, 19, 218, 227
 Taussi, Tauno 183
 Telmányi, Emil 135
 Theel, Henry 166
 Thibaud, Jacques 112
 Thierbach, Otto 38, 46
 Thierfelder, Helmuth 112, 133
 Tiainen, Juho 182
 Toini, Antonietta 115
 Tomböck, Wolfgang Jr. 180
 Toscanini, Arturo 69–73, 77, 81,
 103, 111, 129, 132, 133, 134,
 227
 Tuohus, Tauno 220
 Tuomikoski, Wilfred 45
 Tuoreniemi, Eino 208
 Tuura, Erkki 183
 Ursuleac, Victoria 80
 Wager, Lasse 115
 Wagner, Friedrich 160
 Wagner, Richard 58, 79, 227
 Vainio, Aulis 169, 174, 182
 Wallberg, Heinz 121
 Valsta, Esko 145, 181
 Valsta, Tapani 157
 Walter, Bruno 56, 65–68, 73, 75,
 77, 79, 80, 81, 82, 133
 Vecchi, Edmondo de 81
 Végh, Sándor 112
 Veijalainen, Reino 160
 Weingartner, Felix 56, 59, 95,
 97, 103
 Veleba, Josef 16, 68, 81, 208
 Weneskoski, Gerda 146, 157
 Werner, Bengt 183
 Wieprecht, Wilhelm 45
 Viertonen, Tommi 227
 Vikman, Olavi 193, 199, 213
 Viljava, Aarne 149, 150, 151, 157,
 158, 160, 161, 162, 163, 166,
 180, 181, 218, 220
 Wilkin, Merle 45
 Willgren, Johan 45, 185, 217
 Winter, Ann-Charlotte 115
 Wislocki, Stanislaw 154
 Wolf, Endre 135
 Väisänen, Alvar 183
 Väre, Eero 166
 Wöldike, Mogens 180
 Völker, Franz 80
 Ylönen, Jorma 152
 Zimbalist, Efreim 112
 Zsolt, Nándor 112
 Öfverlund, Albin 181

