

22  
DocMus Research  
Publications

# “HER CREATIVE PROCESS” PATHWAYS TO MUSIC HISTORY AND PERFORMANCE

Festschrift for Anne Kauppala

*Edited by Johanna Talasniemi,  
Ulla-Britta Broman-Kananen &  
Nuppu Koivisto-Kaasik*



**“HER CREATIVE PROCESS”  
PATHWAYS TO  
MUSIC HISTORY AND  
PERFORMANCE**



“HER CREATIVE PROCESS”  
PATHWAYS TO  
MUSIC HISTORY AND  
PERFORMANCE

Festschrift for Anne Kauppala

*Edited by Johanna Talasniemi,  
Ulla-Britta Broman-Kananen &  
Nuppu Koivisto-Kaasik*

“HER CREATIVE PROCESS”  
PATHWAYS TO MUSIC HISTORY AND PERFORMANCE  
FESTSCHRIFT FOR ANNE KAUPPALA

Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki

DocMus Research Publications 22

© Authors and the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki



Cover image: The Finnish opera singer Aino Ackté (1876–1944) in the title role of Erkki Melartin’s opera Aino at the Savonlinna Opera Festival in the summer of 1912. The composer Erkki Melartin (1895–1937) himself conducted the opera. Finnish Heritage Agency. Historical picture collection.

ISBN 978-952-329-342-7 (Printed)

ISSN 2341-8257 (Printed)

ISBN 978-952-329-343-4 (PDF)

ISSN 2341-8265 (PDF)

<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-343-4>

*Graphic Design*  
BOND Creative Agency

*Layout and cover*  
Mikko Puranen

*Printed by*  
Hansaprint Oy, 2023

Helsinki, 2023

# Sisällys / Contents


- 7 Esipuhe / Preface  
*Nuppu Koivisto-Kaasik, Ulla-Britta Broman-Kananen, Johanna Talasniemi, and Susanna Välimäki*

## LUOVIA NAISIA OOPPERANÄYTTÄMÖLLÄ / CREATIVE WOMEN ON THE OPERA STAGE



- 17 Emmy Achté (1850–1924): Finlands första kvinnliga  
operaproducent och -regissör  
 *Ulla-Britta Broman-Kananen*
- 57 Intervocal Resonances of Angelica Catalani in the Brief Operatic  
Career of Ida Fonseca  
*Jens Hesselager*
- 79 Operatic Gems: Adelina Patti, Prerogative, and Paste  
 *Clair Rowden*
- 99 The Judas of the Ring  
*Jenni Lätttilä*

## KASVUKERTOMUKSIA JA URAPOLKUJA / COMING OF AGE STORIES AND CAREER PATHS

- 121 Cosima Wagnerin päiväkirjat dokumenttina Richard Wagnerin  
elämästä ja 1800-luvun eurooppalaisesta ajatusmaailmasta  
*Eero Tarasti*

- 149 Dresdenin konserttilavoilta talouskouluun: Arma Pahlmanin toiminta ja ammatilliset verkostot 1900-luvun vaihteen eurooppalaisessa musiikkielämässä  
*Markus Mantere*
- 171 Suurten puiden suojassa: Näkymiä teatterinjohtaja Glory Leppäsen (1901–1979) urapolulle  
*Kaarina Reenkola*
- 199 Vaellusvuosia Helsingissä eli Pentin ”pélérinage”  
*Pentti Paavolainen*
- 233 Tuntematon jumala ja pianonsoiton ahdistus: Autoetnografinen tutkimus muusikon kasvusta ja varhaiserännäisyyden piirteistä  
 *Anu Lampela*

MUSIIKINHISTORIAN UUDELLEENTULKINTOJA /  
REINTERPRETATIONS OF MUSIC HISTORY

- 255 Constructing Neglected Voices: Challenges in the Critical Editing of Art Songs by Finnish Historical Women Composers  
*Nappu Koivisto-Kaasik, Susanna Välimäki, and Timo Virtanen*
- 285 Der „nordische Ton“: Nordeuropäische Komponisten und der kontinentale Blickwinkel  
 *Martin Knust*
- 305 Helsingin orkesteri 1860–1914: Instituution jatkuvuus ja muotoutuminen  
 *Vesa Kurkela*
- 329 Musiikin historian tutkimus tänään: Tapausesimerkinä Kansallisbiografia  
*Saijaleena Rantanen*
- 344 Abstracts and Contributors

# Esipuhe / Preface

NUPPU KOIVISTO-KAASIK, ULLA-BRITTA BROMAN-KANANEN,  
JOHANNA TALASNIEMI, AND SUSANNA VÄLIMÄKI

In her recent article “Aino Ackté’s Salome: A Genetic Analysis of Her Creative Process (1906–1907),” Anne Kauppala creates a new methodological tool combining genetic criticism—previously applied in music research to follow the creative processes of composers and the birth of their compositions—and historical performance research to study the creative process of an opera singer in creating an opera role; that is, her creative process.<sup>1</sup> By borrowing a part of the title of Kauppala’s article for the title of this Festschrift, we not only refer to the topics of many of the articles in this anthology, but also salute the person whom we celebrate with this book.

This Festschrift honors Professor Anne Kauppala’s long-standing and ground-breaking role in Finnish musicology and music history. Anne’s wide-scale research interests—ranging from contemporary music and music analysis to feminist musicology, opera studies, music historiography, and digital humanities—have paved the way for many a paradigmatic change in our fields of study, as is evident from the variety of articles in this anthology. And, as the linguistic and geographical variety of the book at hand shows, Anne’s professional impact and networks have far exceeded national and regional borders.

During her decades-long career, Anne has made her mark in several musicological communities in different universities and scholarly networks. She has taught and conducted research at the University of Helsinki, the University of Turku, and, most recently, the University of

---

1 Kauppala, Anne. 2021. Aino Ackté’s Salome: A Genetic Analysis of Her Creative Process. In *Musical Performance in Context: A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*, edited by Juha Ojala and Lauri Suurpää. Helsinki: Sibelius Academy, Uniarts Helsinki, 41–76.



the Arts Helsinki. During the 1990s she was already a key figure in musical semiotics and hermeneutics, defending her doctoral dissertation on Einojuhani Rautavaara's serial music in 1997. Anne's keen interest in opera, the female voice, Richard Wagner's and Kaija Saariaho's music, and interdisciplinary critical perspectives have been present in her work from early on.

Indeed, as an accomplished woman academic, Anne Kauppala has been an important role model, teacher, and mentor for her colleagues and further generations of women/gender-marginalized music researchers. For instance, her 1994 article "Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa" [*Feminins in Opera and Instrumental Music*],<sup>2</sup> published in the first ever thematic issue on feminist musicology of the *Musiikki* journal, is a true classic of Finnish feminist musicology. Specifically, Anne's impact on feminist music analysis and music history, and her input in studying (women) singers such as Aino Ackté, can hardly be overestimated.

At the Sibelius Academy, Anne Kauppala has encouraged and developed networks oriented towards both performance and artistic studies at the DocMus doctoral school, as well as music history. As the head of the History Forum network at Uniarts Helsinki, Anne's contribution to the survival of music history research and international collaboration amidst governmental budget cuts has been remarkable, to say the least. In recent years, Anne's interest and expertise in the use of databases and digital tools for history research has yielded such wonderful results as the *Oopperasampo* database, benefiting researchers interested in the historical operatic and music theater performances of Finland, both domestically and internationally.

In addition to her research, Anne has also served in many other capacities and positions of trust within the academic community, ranging from the National Broadcasting Company (YLE) to working as an archivist and librarian during her early career. Not only has she edited and co-edited several anthologies, but she has also acted as the editor-in-chief of the *Musiikki* journal, in the capacity of which she

---

2 Sivuoja-Gunaratnam [Kauppala], Anne. 1994. Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa. *Musiikki* 24 (3): 278–291.

taught many younger scholars to write their first articles. At several critical points she was the leading spirit in the board of the Finnish Musicological Society. Furthermore, Anne has been a valued board member in countless conference boards—including international music history conferences as well as the annual Gender & Musicianship study days organized by the University of the Arts Helsinki.

\* \* \*

Esi- ja luottamushenkilötoiminta koko työyhteisön hyväksi on ollut keskeinen osa Annen ammatillista toimintaa. Anne onkin ollut aktiivinen viime vuosina sekä Professoriliitossa että professorien luottamusmiehenä Taideyliopistolla. Uransa alussa olevan tutkijan näkökulmasta Anne pitää jämakästi kollegoidensa ja alaistensa puolta. Kun matkan varrelle on osunut kompastuskiviä, Anne on aina ollut valmis raivamaan tilaa kiireisestä kalenteristaan, keskustelemaan, kuuntelemaan ja antamaan hyviä neuvoja – oli kyse sitten ammattiliittoon liittymisestä, työssäjaksamisesta tai vertaisarviointipalautteen sulattelusta. Hän rohkaisee oman tilan ottamiseen sekä itseluottamukseen myös tilanteissa, joissa omaa tutkimusta pitää puolustaa. Nuoresta, epävarmasta ja ujusta tutkijasta tuntuu todella tärkeältä tulla tällä tavalla nähdyksi, kuulluksi ja kannustetuksi.

Professorina ja kokeneena tutkijana hän on tietysti ohjannut lukuisia opinnäytteitä. Annen ohjaus on tarkkaa, kärsivällistä, paneutuvaa, kannustavaa, asiantuntevaa, väsymätöntä ja inspiroivaa. Hänen monipuolinen kokemuksensa tutkimusmaailmasta rikastuttaa luonnollisesti myös ohjaustilanteita. Kuitenkin Anne jättää opiskelijalle tilaa tehdä omat päätöksensä ja kypsyä omanlaiseksi toimijakseen. Ensi kertaa tieteellistä julkaisua toimittaneen olisi tämän kirjan toimitusprosessinkin aikana tehnyt mieli keskustella Annen kanssa joistakin ratkaistavista kysymyksistä, mutta tällä kertaa ne selvitettiin muilla tavoin.

\* \* \*

Nästan på dagen 17 år sedan tog forskningsprojektet *Cantatricerna Achté* sina första stapplande steg då arbetet med att tillvarata Achté-familjens ofantliga brevsfatt inleddes, en brevsfatt som till stor del bevarats i Nationalbibliotekets arkiv i Finland. Anne hade redan då en klar bild av att det fanns ett akut behov av att omvärdera historiskskrivningen om de tre finländska operasångerskornas – Emmy Achtés (1850–1924), Aino Acktés (1876–1944) och Irma Tervanis (1887–1936) – liv och karriärer. För det ändamålet är deras korrespondens en outsinlig källa till om- och nytolkningar av deras relation sinsemellan, men alldeles speciellt om deras respektive liv och karriärer i Finland och utomlands. Speciellt Aino Ackté och Irma Tervani hade internationella karriärer, och deras korrespondens finns inte enbart i Helsingfors utan också i Åbo, Stockholm, Oslo, Köpenhamn och Paris.

När detta skrivs har familjen Achtés brevsfatt inspirerat till flertalet artiklar, antologier, paper-presentationer, konferenser, seminarier och workshops. Och framför allt till en hel hög med ansökningar om forskningsanslag (refuserade och beviljade) där Anne använt sin tid och sin gedigna sakkunskap för att föra projekten i land, allt vid sidan av sin forskning och alla andra åtaganden som professor vid Sibelius-Akademien.

En ny etapp i Annes karriär inleddes 2010 då forskningsprojektet ”Suomalaisen teatterin lauluosasto”<sup>3</sup> erhöll Finlands Akademis finansiering för fyra år framöver (2010–2013) med Anne som ledare och forskare. Det nordiska forskningsprojektet ”Opera on the Move”<sup>4</sup> beviljades finansiering av NOS-HS (2013–2016), även det med Anne i ledningen. De två forskningsprojekten var sinsemellan besläktade med sina likartade frågeställningar, infallsvinklar och teoretiska perspektiv, trots olika fokus: det förra på opera i Helsingfors under en tidsmässig kort period (1873–1879), och det senare på opera under det långa 1900-talet i Norden.

Projekten var snarlika även ur en metodologisk synvinkel med fokus

---

3 The Finnish Opera Company (1873–1879) from a Microhistorical Perspective: Performance Practices, Multiple Narrations, and Polyphony of Voices. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen, Pentti Paavolainen och Ilona Pikkanen.

4 Opera on the Move: Transnational Practices and Touring Artists in the Long 19<sup>th</sup> Century Norden (NordCorp 2012). Anne Kauppala, Owe Ander (Sverige), Ulla-Britta Broman-Kananen (Finland) och Jens Hesselager (Danmark).

på ett paradigmskifte, från det dekontextualiserade verket till konkreta föreställningar i lokala sammanhang, och till opera som en scen för kvinnligt aktörskap. Det senare perspektivet knyter speciellt an till *Cantatricerna Achté*-projektet som redan från början befunnit sig nära de epistemologiska ”vändningar” de senare forskningsprojekten utgått ifrån: en språklig, biografisk, narrativ, och en mikrohistorisk vändning för att bara nämna några få.

Som ledare har Anne styrt alla tre projekten med van och fast hand. Samarbetet, vare sig det har gällt att skriva ansökningar, forska, publicera artiklar och antologier, planera seminarier eller bara koka kaffe har alltid varit inspirerande, professionellt och resultatnriktat, och framför allt kreativt och fördomsfritt. *Cantatricerna Achté*-projektet kommer att fortsätta publicera i framtiden och en redigerad och kommenterad brevvutgåva med korrespondensen mellan Jean Sibelius och familjen Achté är för närvarande under arbete.<sup>5</sup>

\* \* \*

The Festschrift at hand consists of a variety of articles that illustrate Anne’s multi-faceted influence on Finnish music research. The conjunctive themes are music history, gender and performance studies of music, and cultural history, to name a few. Anne’s international networks and language skills are also represented, which is evident in, for instance, the four languages of the articles—Finnish, English, German, and Swedish— as well as the collection’s scope, which covers an impressive array of themes relating to European cultural history. The abstracts of all the articles are available in English at the end of the book.

\* \* \*

Kirjan avausosiossa pureudutaan oopperan kulttuurihistoriaan, jossa Annen työ on ollut ainutlaatuista. Osion avaa Ulla-Britta Broman-Kanasen perusteellinen ja valaiseva artikkeli Emmy Achtén vähäiselle

---

5 Arbetsgrupp: Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen och Timo Virtanen.

huomiolle jääneestä, mutta urauurtavasta työstä oopperaohjaajana 1900-luvun alun Suomessa. Jens Hesselager sen sijaan vie lukijan 1800-luvun alkupuolen Tanskaan pohtimalla tekstissään kahden oopperalaulajan – Angelica Catalanin ja Ida Henriette d’Fonsecan – esiintymisiä sekä julkisuuskuvaa Kööpenhaminassa. Samoja teemoja luotaa Clair Rowden artikkelissaan oopperatähti Adelina Pattin jalokivistä ja 1800-luvun lopun näyttämötaiteilijoiden mediajulkisuudesta. Jenni Lättilä puolestaan tuo keskusteluun Annelle tärkeät Wagnerin oopperat analysoimalla *Ring*-syklin roolihahmoja ja kerrontaa muun muassa sukupuolinormien ja -roolien näkökulmasta.

Laulajatutkimuksissaan Anne on syventynyt henkilökohtaisten aineistojen, kuten kirjeiden ja muistelmien tutkimukseen. Kirjamme seuraava osio onkin omistettu omakohtaisten kokemusten tulkitsemiselle ja yksilöllisten urapolkujen kuvaamiselle. Eero Tarastin esseessä jatketaan wagneriaanisia tunnelmia – tällä kertaa Cosima Wagnerin päiväkirjojen ja Annelle tärkeän semioottisen näkökulman kautta, kun taas Markus Mantereen tekstissä esitellään suomalaisen huilunsoiton pioneerin Arma Pahlmanin uraa 1900-luvun alun Saksassa ja Suomessa. Samoihin maihin veivät myös Glory Leppäsen, Emmy Achtén tyttären-tyttären, uravaiheet, joita Kaarina Reenkola valottaa katsausartikkelissaan. Pentti Paavolaisen omakohtainen essee tarjoaa ainutlaatuisen kurkistusikkunan ooppera- ja teatterimaailman lähihistoriaan. Osion päättää Anu Lampela pohtimalla uskonnollisen ahdasmielisyyden ja klassisen musiikin kulttuurin yhtäläisyyksiä tärkeässä ja avartavassa artikkelissaan muusikko-tutkijan näkökulmasta.

Anne tunnetaan myös säveltäjiin, erityisesti Kaija Saariahoon liittyivistä julkaisuistaan sekä transnationaalisten ja kansainvälisten musiikillisten kulttuurivirtausten kartoittamisesta Pohjois-Euroopassa. Nappu Koivisto-Kaasikin, Susanna Välimäen ja Timo Virtasen katsauksessa ääneen pääsevät suomalaiset säveltäjänaiset ja heidän liedtuotantonsa, kun taas Martin Knust luotaa artikkelissaan pohjoismaisten säveltäjien vaiheita ja vastaanottoa Saksassa. Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa pitkään työskennelleelle Annelle esittävän taiteilijuuden ja muusikkouden tutkimus on niin ikään muodostunut läheiseksi, ja kirjamme päättyykin näihin teemoihin. Vesa Kurkelan

artikkelissa esiin nousevat Helsingissä 1800-luvun lopulla toimineet orkesterimuusikot, joiden vaiheita tarkastellaan instituutiohistorian näkökulmasta. Kirjamme lopuksi Saijaleena Rantanen esittää painokkaan puheenvuoron musiikin historiantutkimuksen nykytilasta ja Kansallisbiografian toimituksessa sovelletuista tavoista rikastaa sekä rikkoa sen kaanoneita myös tulevaisuudessa.

\* \* \*

Juhlakirjamme kansikuva on Erkki Melartinin oopperasta *Aino*, jonka libretto on Jalmari Finnen. Kyseessä on esitys Olavinlinnassa, Savonlinnassa 6.7.1912 [ensiesitys Helsingissä 5.12.1909]. Aino Ackté (kuvassa) lauloi nimiosan, hänen äitinsä Emmy Achté ohjasi ja Svenska Teaternin lavastaja Peder Knudsen oli vastuussa näyttämölavastuksesta. Kapellimestarina toimi säveltäjä itse, Erkki Melartin, kuvassa tahtipuikko kädessään.

Teoksen libretto pohjautuu *Kalevalaan* ja oopperan ensimmäisessä näytöksessä ja ensimmäisessä kohtauksessa Aino-neito tervehtii ylistäen uutta päivää, aurinkoa, luontoa ja kevättä. Kuva on todennäköisesti tästä kohtauksesta, jossa Aino laulaa tervehdyksensä uudelle päivälle vihoja hakiessaan.

”Heloita. Heleä päivä,  
Päivä kirkas. Luojan päivä!  
Katson, kuulen! Ympärillä  
Ilma, vesi, maa ja metsä  
Sykkii, tykkii.”

/--/

”Aurinko tulevi kerta,  
Rientävi sorea sulho.  
Aurinko, ylinen ylkä.  
Päivä kultainen, komea.”

Onnittelemme Annea saavutuksista tähän asti. Toivotamme komeita, kultaisia sekä heleitä uusia päiviä.



LUOVIA NAISIA  
OOPPERANÄYTTÄMÖLLÄ /  
CREATIVE WOMEN ON  
THE OPERA STAGE





# Emmy Achté (1850–1924): Finlands första kvinnliga operaproducent och -regissör

ULLA-BRITTA BROMAN-KANANEN

## Inledning

Emmy Achté (1850–1924) är främst känd som Finska Operans primadonna på 1870-talet. Hennes senare och betydligt längre karriärer som Klockar- och organistskolans ”direktris”; sångpedagog; initiativtagare till och långvarig ledare för Finlands första operaklass; lärare i plastik (hur man rör sig på scenen) vid Svenska Teaterns elevskola; som operaproducent och -regissör samt som en av Inhemska Operans grundare är mindre kända. Alla dessa karriärer sammanfattades i de operaföretag som hon från och med 1892 iscensatte ensam eller tillsammans med andra, med dottern Aino Acté, Robert Kajanus, Oskar Merikanto, Armas Järnefelt och Edvard Fazer med flera. Som kvinnlig operaproducent och -regissör rörde hon sig på ett område som dominerades, och fortfarande domineras, av män. I samtidens musikliv hade Achté trots allt en förvånansvärt stark position, hon och hennes elever deltog i så gott som alla operor som gavs under hennes livstid i Helsingfors.

Syftet med den här artikeln är att belysa hur det var att vara yrkesarbetande kvinna på musikens och operans område i Finland kring sekelskiftet 1900. Fokus är på Emmy Achtés verksamhet som producent, regissör och betydelsefull kvinnlig aktör i Helsingfors operaliv under tre decennier, från och med 1892 ända fram till hennes död 1924. Hurdan syn hade Acté på regiarbetet och hur förändrades den över tid? Hurdana möjligheter hade hon som kvinnlig operaproducent och regissör att förverkliga sina idéer i en tid och ett land där förebilder

och strukturer för kvinnligt entreprenörskap saknades?<sup>1</sup> Eftersom en stor del av Achtés regier gjordes i samarbete med dottern Aino Ackté kommer även samarbetet mellan mor och dotter att beröras, samt hur det utvecklades med tiden.

Achté tog över ledarskapet för Klockar- och organistskolan<sup>2</sup> efter att maken Niklas Achté dog år 1900. Hon utsattes genast för hot om att skolan skulle tas ifrån henne, dels från Musikinstitutets sida, men också från andra håll.<sup>3</sup> Efter de fem första åren i skolans ledning utbrast hon uppgivet: ”Hvarför skall man ej ens på gamla dagar få lefva i frid med Gud och hela världen. Jag skulle vara så tacksam, så *snäll* och så flitig, om jag finge litet ro för intriger. Märkvärdigt att jag alltid skall vara en nagel i ögat på än den ena, än den andra.”<sup>4</sup>

Achtés förhoppning om att få arbeta i fred om hon var snäll och flitig påminner om den balansgång som bland andra Åsa Arping lyfter fram som en förutsättning för kvinnor att vara yrkesverksamma på 1800-talet.<sup>5</sup> Enligt Arping var kvinnornas öde i offentligheten att bestämmas utifrån sitt kön, de var tvungna att leva med en dubbel identitet: underordnade och gränsöverskridande på en och samma gång.<sup>6</sup> Annorlunda uttryckt måste kvinnorna lära sig att balansera (taktisera) på en smal lina ”mitten mellan” de båda sfärerna och att utnyttja de möjligheter som trots allt fanns för kvinnliga konstnärer att komma in i offentligheten.

---

1 Se Weber 2004.

2 Hädanefter Klockarskolan.

3 Helsingfors musikinstitut, det vill säga senare Konstuniversitetets Sibelius-Akademi.

4 Emmy Achté [EA] > [AA] Helsingfors 5.2.1905. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.5., NB. Enligt samma brev skulle Achté gå och ”uppvakta några medlemmar af allmänna petitionsutskottet [på lantdagen] för att tala om den märkvärdiga petitionen om inrättandet af Ilmaris [Ilmari Krohns] ’Hengellinen musiikki instituuti’ [sic]”. Achté lyckades avvärja alla attacker.

5 Arping talar främst om 1800-talet men liknande fenomen förekom i Finland under 1900-talets två första årtionden. Om kvinnligt aktörsskap, se även Välimäki 2022; Se Koivisto-Kaasik, Välimäki, Virtanen sid. 255–284, samt Reenkola sid. 171–198 i denna publikation.

6 Arpings boktitel är beskrivande för balansgången: *Den anspråksfulla blygsamheten*, Arping 2002, 37, se även Ahlgren Jensen 2007; Suutela 2005; m.fl. Arping talar om kvinnliga författare på 1800-talet.

Arping kallar detta ”mittemellan” för ett *frirum* som kvinnorna måste skapa åt sig för att komma in på marknaden.

Achté lyckades dock med konststycket att skapa ett ”frirum” åt sig som en central aktör i Helsingfors musikliv, men väl medveten om att frirummet hade både väggar och tak. Vid sidan av arbetet som ledare för Klockarskolan regisserade hon totalt 23 operor, ensam eller tillsammans med dottern Aino Ackté, med början från Inhemskas Operans fyra operaproduktioner 1892 till Massenets opera *Thaïs* 1919.

En ovärderlig källa för artikelns frågeställning är familjen Achtés brev till varandra, närmare bestämt korrespondensen mellan Emmy Achté och Aino Ackté, totalt 1813 brev. Aino Acktés brevväxling med maken Heikki Renvall (1872–1955) är likaså betydelsefull, samt Achtés brev till väninnan Sigrid Crohns (g. Ilmoni 1847–1935).<sup>7</sup> Leskelä-Kärki poängterar att brev ”muotoilevat aina uudelleen ihmisten välisiä suhteita, eiväät heijasta sitä”.<sup>8</sup> Tonfallet mellan mor och dotter förändras då de börjar samarbeta om operaföreställningar, men endast momentant. I ett och samma brev kan tonen ändras flera gånger. Emmys och Ainos samarbete gällande operaproduktionerna visar sig i breven som tematiska episoder som skiljer sig från brevens samtalsflöde i övrigt. Artikelns metodologiska utmaning är att ”närläsa” dessa tematiska episoder med öppenhet och sensitivitet för nyanser, men också för tystnader och det utsagda.<sup>9</sup>

Familjebreven förmår trots allt inte helt ersätta den totala avsaknaden av dokument gällande planeringen av operornas iscensättning, en dokumentation som gjordes rutinmässigt på etablerade teatrar och operahus utomlands.<sup>10</sup> Dagstidningarnas recensioner samt ett antal

7 Huvudparten av de brev som Emmy Achté, Aino Ackté och Irma Tervani skrivit till varandra finns på Nationalbiblioteket (Aino Acktés samlingar Coll. 4), totalt 2368 brev. Acktes och Renvalls korrespondens är huvudsakligen placerad på Riksarkivet.

8 ”omformar alltid på nytt mellanmänskliga relationer, men återspeglar dem inte”, Leskelä-Kärki 2011, 255. [Alla översättningar till svenska har gjorts av mig.]

9 Om brevanalys som kulturforskning ”inifrån”, se Ulvros 1996, 22; Leskelä-Kärki 2011; Broman-Kananen 2014, 5–28; Broman-Kananen 2013, 51–89.

10 I exempelvis Kungliga Operans arkiv i Stockholm har följande handlingar bevarats rutinmässigt från 1800-talet och senare: kostymistor, planritnings-, belysnings- och attributjournaler, anställningskontrakt, räkenskaper, styrelseprotokoll och teaterledningens korrespondens. Se Gademan 1997, 2017.

bilder från repetitioner och föreställningar ersätter delvis bristen på dokument om uppsättningarna.

Det finns två biografiska verk över Emmy Achté: dels Helmi Krohns bok *Suomalaisen oopperan ensimmäinen tähti. Emmy Achtén elämä ja työ* (1927) och dels den bok som Emmys dotterdotter Glory Leppänen har skrivit *Tulesta tuhkaksi. Emmy Achté ja hänen maailmansa* (1962). Båda biograförerna stöder sig på Achtés korrespondens, och dotterdottern Glory även på personliga minnen av och samtal med sin mormor. Aino Achtés självbiografiska skrift *Taiteeni taipaleelta* (1935) är också en central källa här.



Bild 1. Emmy Achté i männens värld. Gruppbild av Klockar- och organistskolans elever, lärare och ledare den 25 maj 1914. Emmy Achté, Oskar Merikanto och Abraham Ojanperä sitter längst framme på en bänk. Armas Maasalo står längst till vänster. Museiverkets bildarkiv.

### Emmy Achtés position i Helsingfors operaliv

Då maken dog 1900 var Emmy Achtés huvudsakliga uppgift att leda Klockar- och organistskolan. Som lärare och direktis för Klockarskolan fick hon med tiden en allt starkare position i Helsingfors musikliv. Klockarskolans körsångare var eftertraktade av alla opera-

och konsertproducenter, inte minst för att de fick en gedigen sångundervisning utan också utbildades i både tonbildning och notläsning. Achtés privatelever – både kvinnliga och manliga – var även de eftertraktade för större och mindre operaroller. Därtill var Achté en av de få som (vid sidan av Kaarlo Bergbom och August Arppe) hade erfarenhet av att leda ett operasällskap, låt vara ett kortvarigt sådant.

År 1892 grundade Achté nämligen på egen hand ett operaföretag. Motivet var, enligt Achtés brev till väninnan Sigrid Crohns, att den då 16-åriga dottern Aino bestämt sig för att bli operasångare och behövde förebilder.<sup>11</sup> Men Achté själv behövde också annat att tänka på än sina sorger hemma efter att sonen Aarne dött i februari samma år.<sup>12</sup> Repertoaren bestod av operor där Emmy tidigare gjort sig känd: *Trubaduren* (Verdi) och *Fra Diavolo* (Auber) på våren, och följande höst *Norma* (Bellini) och *Don Juan* (Mozart). Achté tog själv hand om allt som behövde göras förutom att hon sjöng alla kvinnliga huvudrollerna: bokade Alexandersteatern, engagerade artisterna och körsångare (Klockarskolans sångare och privatelever), kapellmästaren Bohuslav Hřímalý (1848–1894), orkestern (Helsingfors orkesterförening),<sup>13</sup> repeterade med kören och solisterna, skötte all reklam, tryckte affischer samt skaffade all nödvändig rekvisita.<sup>14</sup>

I övrigt bestod operaensemblen av Achtés syster Sofie Bonnevie, Otto Wallenius (baryton), Ernst Eklund (tenor), August Ikonen (bas), Juho Leino (tenor), Leander Koivisto (bas), Gideon Seppelin och W. O. Gottlund. Alla manliga sångare förutom Wallenius hade studerat eller studerade vid Klockarskolan. Wallenius var däremot Achtés elev på Finska Teatern. Operakören bestod av Klockarskolans elever och

---

11 Emmy Achté > Sigrid Crohns, Helsingfors 22.3.1893. Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.27., NB.

12 Tre av Achtés fem barn dog i spädbarnsåldern.

13 Om Hřímalý, Robert Kajanus och Helsingfors orkesterförening, se Marvia och Vainio 1993.

14 Det troliga är att Alexandersteatern lånade ut rekvisita och kulisser till Inhemsk Operan, som den gjort enbart några år tidigare till August Arppes Inhemsk Operasällskap, se Broman-Kananen 2016.

hennes egna privatelever.<sup>15</sup>

Operorna fick relativt goda recensioner och speciellt *Trubadurens* (Verdi) premiär den 9 mars 1892 hade varit en succé. Achtés röst prisades av Flodin som intygade att den till och med varit bättre än på Finska Operans tid, fylligare och varmare. Såväl recensenterna som publiken verkar ha hoppats på att föreställningarna var en början på något varaktigt.

Operaföreställningarna fortsatte på hösten då *Don Juan* (*Don Giovanni*, Mozart) och *Norma* (Bellini) stod i tur. Achté började då använda namnet ”Kotimainen Ooppera” och ”Inhemska Operan” på affischerna. På våren hade föreställningarna kort och gott presenterats som ”Finsk operaföreställning” eller ”Suomalainen oopperanäytäntö” Operorna sjöngs på finska och svenska, ibland omväxlande i en och samma opera.<sup>16</sup> Adalgisas parti sjöngs av Adolphine (Adée) Leander (g. Flodin, 1873–1935) på svenska. Operaföretaget blev en ekonomisk katastrof, men som balsam på sårerna beundrades speciellt Achté i rollen som Norma.

Achté nämns som regissör och producent i dagstidningarna, men utan att närmare specificera vad det innebar i praktiken. *Rauman Lehti* (19.10.1892) nämner dock att ”oopperan johtaja” Achtés förtjänster som regissör kunde mätas i hur hon lyckats fördela operarollerna: ”ja juuri tässä roolien jakamisessa rouwa Achté on taas kuten ennenkin erittäin hywin onnistunut.”<sup>17</sup>

Trots allt kände Achté sig besviken efteråt, sannolikt på grund av de ekonomiska förlusterna:

Jag hoppades publiken skulle uppfatta min goda mening och understöda mig – det hade ju varit så lätt gjort, ty jag bjöd ju dem på verkligt så godt man hos oss tillsvidare kunde åstadkomma – det måste hvarje

15 För närmare uppgifter om sångarna och Emmy Achtés elever, se Bilaga 1.

16 Partituret med anteckningar av Achtés hand finns i Konstuniversitetet, Sibelius-Akademins bibliotek.

17 ”Och speciellt i fördelningen av rollerna har fru Achté på samma sätt som tidigare lyckats ytterst väl.”

opartisk erkänna. I stället motarbetades företaget från alla håll, från håll så olika att det riktigt vardt lustigt. Det var som om alla plötsligt blifvit rädda. De hafva nu fått operan graflagd för en tid – må nu andra försöka sin lycka! Men går det ej för andra, så har jag lust att om en tid försöka igen, ifall jag får en ordentlig hjälp i Aino.<sup>18</sup>

Achtés Inhemska Opera kan tveklöst anses som hennes mästarprov som operaproducent och -regissör. Samtidigt skrev hon in sig i historien som Finlands första kvinnliga operaproducent och -regissör.

Några år senare (1895) började kapellmästaren Robert Kajanus drömma om att sätta upp Wagners *Lohengrin*, speciellt då Aino Achtés framgångar vid konservatoriet i Paris blivit kända. Kajanus hade hoppfullt redan vidtalat Alexandr Tšepurnov, det vill säga Alexandersteaterns långvariga teaterdirektör.<sup>19</sup> Planerna lades dock ner för en längre tid och fick ny fart först flera år senare då rykten om Armas Järnefelts och Edvard Fazers (1861–1943) planer på att sätta upp *Tannhäuser* (Wagner) börjat cirkulera.

På nyårsdagen 1904 besökte Kajanus Achté i hemmet för att övertala henne att bli ledare för en inhemsk opera. Achté vägrade tvärt, vis av skadan från sina tidigare erfarenheter som operaproducent:

[Kajanus] ansåge det vara hvars och ens pligt att nu börja tänka på ett inhemskt operaföretag och att man derföre nu med förenade krafter borde starta ett dylikt och att han derföre hade tänkt sig att jag skulle vara med om att taga initiativet härtill. Jag sade att jag ju, såsom hafvande ganska mycken erfarenhet både som operasångerska, direktris och lärarinna, gerna stode till tjenst med råd och dåd, men icke kunde tänka på att stå i någotslags ansvar för företaget. Detta tyckte han ej var såsom han tänkt sig saken.<sup>20</sup>

18 Emmy Achté > Sigrid Crohns, Helsingfors 22.3.1893. Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.27., NB.

19 EA > AA, H-fors 9.5.1895. Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.1., NB; Byckling 2009, 158–160.

20 EA > AA H-fors 5.1.1904. Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.5., NB. *Tannhäusers* premiär var 2.3.1904 på Nationalteatern.



Utan att det klart framkommer tänkte sig sannolikt Kajanus att Achté också skulle dela det ekonomiska ansvaret med honom: ”Jag tror K. fruktar att bära risken ensam, men skulle ej heller vilja att t.ex. Järnefelt toge fast fot här som initiativ-tagare och sjelfskrifven ledare för detta framtidsföretag.” Achtés position blev sådan hon själv tänkt sig den, det vill säga att stå ”till tjänst med råd och dåd”. Edvard Fazer stod däremot redo i bakgrunden som operans producent och var frustrerad över Kajanus långsamhet.

### ***Lohengrin* (Wagner), *Tosca* (Puccini) och *Thaïs* (Massenet)**

Aino och Emmys första samarbetsprojekt var de tre operorna *Lohengrin*, *Tosca* och *Thaïs* åren 1905–1910. Aino sjöng huvudrollerna och Emmy regisserade, men medan *Lohengrin* var Kajanus och Emmy Achtés dröm sedan länge, var *Tosca* och *Thaïs* Ainos val. *Lohengrins* premiär gick av stapeln den 17 april 1905 på Nationalteatern med Aino Ackté i Elsas roll medan Naemi Friberg sjöng Ortruds parti. Tenoren Adolf Wallnöfer (1854–1946) från Wien sjöng *Lohengrins* roll. Han hade gästspelat i staden redan i maj 1900 i *Fidelio* (Beethoven) som Florestan.<sup>21</sup> I de övriga rollerna sjöng Abraham Ojanperä (kung Heinrich), Eino Rautavaara (Telramud) och Arvi Weckman (konungens härold). Ackté hade debuterat i rollen som Elsa på Paris stora opera redan i juli 1898. Hon hade därför en klar uppfattning om rollen. Hon anlände till Helsingfors från Metropolitan i New York en månad innan *Lohengrin* hade premiär.

Fem månader senare, den 20 september 1905 var det dags för *Toscas* (Puccini) premiär, även den på Nationalteaterns scen. Istället för *Tosca* hoppades Achté övertala sin dotter att sätta upp Gounods *Faust* på finska istället: ”[N]og skulle du [Aino] väl sjunga in den på det språket

---

21 Operadatabasen *Oopperasampo.fi*. *Ooppera-ja musiikkiesitykset Suomessa 1830–1960*.

för den goda sakens skull? Det skulle vara verklig inhemsk opera”.<sup>22</sup> Actté hade redan börjat öva in Floria Toscas roll i New York tillsammans med den italienska kapellmästaren Arturo Vigna (1863–1927). Actté nämner samtidigt om sina planer att sjunga rollen för Puccini i maj samma år, vilket hon också gjorde eftersom Puccini lyckönskade henne för debuten i Helsingfors i ett brev.<sup>23</sup> Hon fick aldrig tillfälle att sjunga rollen på Metropolitan, men istället föreslog hon operan inklusive kapellmästaren Vigna åt Emmy Achté och Edvard Fazer. Achté gav med sig.<sup>24</sup> Från och med nu menar Aino Actté att det var ”Fazer ja minä” [Fazer och jag] som delade på vinsterna och förlusterna.<sup>25</sup>

Den 13 april 1910 stod operan *Thaïs* (Massenet) i tur, landspremiär i Helsingfors. Operans titelroll var även den en kvinnoroll som fascinerade Actté. Den var konstnärligt utmanande och operan var komponerad av en samtida kompositör. Hon träffade Massenet personligen i Paris och sjöng rollen för honom.<sup>26</sup> ”Lauloin ensi kerran Massenet’illä ja hän oli todellakin ihastunut. (...) Thaïs sopii minulle todellakin mainiosti, sen itse tunnen ja nyt on se jo miltei valmis, niin kirkas korkea ja heleä.”<sup>27</sup> Med knapp marginal hann hon sjunga rollen på Paris Stora operan i februari en dryg månad innan hon anlände till Helsingfors för operans premiär.<sup>28</sup>

Denna gång fanns endast en utländsk operasångare på rollistan: Virgilio Romano i Athanaels roll. Wäinö Sola (1883–1961) som nyss återvänt från en studieresa i Tyskland debuterade som filosofen Niclas.

22 EA > AA H-fors 19.3.1904. Aino Actté-Jalanders arkiv, Coll. 4.5., NB. *Faust* hade getts flera gånger på Finska Operan på 1870-talet på finska med Ida Basilier i Margaretas roll. Operadatabasen *Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiesitykset Suomessa 1830–1960*.

23 AA > EA 2. och 3.2.1905. Aino Actté-Jalanders arkiv, Coll.4.22., NB; Puccini > AA, Milano 2.5.1908. Coll. 4.12., NB; *Hufvudstadsbladet* 26.9.1905.

24 Heikki Renvall > AA 17.1.1905. Heikki Renvalls samling, RA.

25 Actté 1935, 36.

26 Actté 1935, 165.

27 ”Jag sjöng för första gången för Massenet och han var verkligen förtjust. (...) Thaïs passar mig verkligen förträffligt, det känner jag själv och nu är den nästan färdig, så klar, hög och ljus.” AA > HR Paris 3.11.1909. Heikki Renvalls samling, RA.

28 Achté sjöng rollen på Paris operan i februari 1910 som sin sista roll på operan.

Flera av Achtés elever hade däremot denna gång större roller: Yrjö Somersalmi (1885–1929) som priorn Palémon; Agnes Poschner i abbedissans roll och Ida Korander (1870–1921) i slavinnan Crobyles roll. Operan gavs på franska men librettot fanns att köpas på svenska.

Redan då *Lohengrin* planerades började en arbetsfördelning mellan mor och dotter, det vill säga huvudrollsinnehavare och regissör utkristallisera sig i deras brevväxling, i första hand för att de befann sig på orter långt ifrån varandra. Alla solister, korister och statister som inte var speciellt vana vid att stå på en scen inledde i god tid sina repetitioner i Klockarskolans sal tillsammans med Achté, i *Lohengrins* fall redan ett år på förhand.<sup>29</sup> Ett nytt slags dialog etablerade sig samtidigt i breven: Emmy redovisade för hur operaförberedelserna framskred hemma och gjorde sina förslag medan Aino ställde sina egna krav på solister, arvoden och arrangemang. Ibland deltog även Achtés make Heikki Renvall (1872–1955) i förhandlingarna.

Aino hade stränga krav på sina motspelare som främst valdes för att de tidigare sjungit tillsammans med henne i operorna. Resten av förberedelserna ser ut att ha hört till Achtés revir med Edvard Fazers ivriga hjälp: repetitionerna för birollsinnehavare och körerna, val av kulisser, kostymer och rekvisita, inklusive många andra praktiska frågor.

Emmys dotterdotter Glory Leppänen kommenterar *Lohengrins* premiär: ”Kaivattu hetki oli vihdoinkin koittanut! Kolmetoista vuotta Emmy Achté oli sitä odottanut. Hän ohjasi jälleen oopperaa. Tällä kertaa Wagnerin Lohengriniä Kansallisteatterin uutuuttaan hohtavalla näyttämöllä.”<sup>30</sup> Nationalteatern hade invigts år 1902 och hade bara tre år på nacken.

29 *Hufvudstadsbladet* 18.4.1905.

30 ”Den efterlängttade stunden hade äntligen kommit! Tretton år hade Emmy Achté väntat på den. Hon regisserade återigen opera. Den här gången Wagners Lohengrin på Nationalteaterns scen som glänste i all sin prakt.” Leppänen 1963, 294.

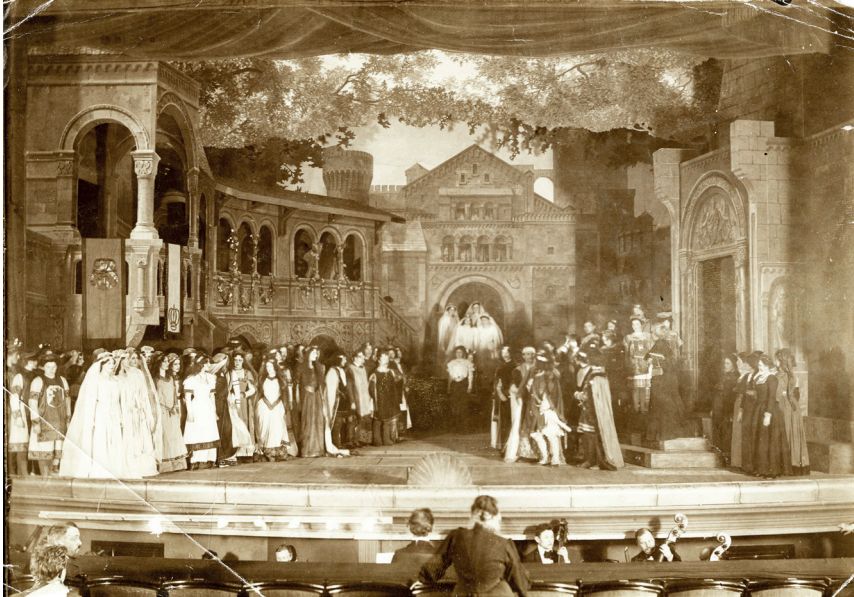


Bild 2. Från en repetition år 1904 inför *Lohengrins* (Wagner) premiär i april 1905 på Nationalteatern. Personen i förgrunden med ryggen mot fotografen är med största sannolikhet Emmy Achté som övervakar repetitionen. Kapellmästaren Kajanus skymtar i orkesterdiket. Det är sannolikt fråga om en scen i andra akten. Ingen sjunger och de kvinnliga körsångarna till vänster ser villrådiga ut medan orkesterens kontrabasister ser ut att spela. Fotograf, okänd. Sibeliusmuseums arkiv.

*Hufvudstadsbladet* lyfte upp körernas många försyndelser i *Lohengrin*: ”Kunde inte massorna äfven förmås att i de högdramatiska situationerna visa helst *något* mått av lif och deltagande? Som det nu är tror man sig ha ett antal automater framför sig.”<sup>31</sup> Flodin som väckte en storm genom att kritisera Achtés pianissimo i *Helsingfors Posten* passade också på att ge körerna en känga: ”något aktivt deltagande i det dramatiska lifvet på scenen har knappast kunnat vara tal i fråga om kören.”<sup>32</sup> Manskörens hade trots allt varit lite bättre förberedd. Emmys

31 *Hufvudstadsbladet* 18.4.1905, sign. A.U. d.v.s. Alarik Uggla (1860–1908), operasångare vid Finska Operan redan på 1870-talet och Inhemskas operasällskapet 1889–1890.

32 *Helsingfors Posten* 20.4.1905 om *Lohengrin*, sign. K. Om Flodins ”pp-hupsutus” se Achté 1935; Lampila 1997, 94–98. *Hufvudstadsbladet* (17.4.1905, sign. ”Fridolin”) antyder att Flodin varit partisk för ”lilla Adées skull” (hustrun och operasångerskan Adée Leander-Flodin).

elever Eino Rautavaara och Arvi Weckman hade dock lyckats över förväntan.<sup>33</sup>

Kapellmästarens roll som konstnärlig ledare för operorna var betydande men den tog sig olika uttryck beroende på kapellmästare. Detta blev speciellt uppenbart då den italienska kapellmästaren Arturo Vigna anlände till Helsingfors. Ackté tar upp sin frustration över orkestern på *Lohengrins* repetitioner i sitt självbiografiska verk *Taiteeni taipaleelta*. Vid det laget var hon van vid professionella rutiner på större operascener och hon förbluffades därför över orkesterns ”höllää menoa” och ”kuritonta vapautta”.<sup>34</sup> Kajanus höll inte sina musiker i styr och det värsta var att de fick komma och gå som de ville.<sup>35</sup> I motsats till Kajanus var Vigna en synnerligen viljestark och temperamentsfull kapellmästare som höll orkestern och artisterna hårt i tömmarna. Därför ser det ut som om Vigna varit *Toscas* och *Thaïs* egentliga regissör med synpunkter på det mesta. *Fyren* påpekade skämtsamt att det var maestro Vigna som spelade huvudrollen i *Tosca* och ”sekunderades briljant af la grande Aino och signori Parvis (Scarpia) och Frosini (Cavardossi) – så vidt jag kunde se och höra för herr Vignas knäfall, slängkyssar och hotelser”.<sup>36</sup> Vigna tog alla med storm och trots att han var krävande blev ingen sårad: ”Man tar om gång på gång och sist blir det bra så maestron ser helt glad och belåten ut då allt går efter önskan.”<sup>37</sup>

Vigna framhöll i sin tur Achtés betydelse för regin: ”På scenen hade maestron närmast bidträdts af fru Emmy Achté, hvars energi och stora förmåga han icke tillräckligt kunde beundra”.<sup>38</sup> Även Merikanto citerar Vigna i *Helsingin Sanomat*: ”[O]n etusijassa mainittawa rouwa Emmy Achté, joka hoitaa regissöörin waikeat tehtävät ja josta maestro

33 *Uusi Suometar* 18.4.1905; se även *Hufvudstadsbladet* 18.4.1905.

34 ”slattriga attityd”; ”odisciplinerade frihet”. Ackté 1935, 13.

35 Ackté 1935, 13–14.

36 *Fyren* 23.9.1905.

37 *Hufvudstadsbladet* 15.9.1905.

38 *Hufvudstadsbladet* 24.9.1905.

Vigna on sanonut: tämä rouwa wastaa sekä kywyssä että kestäwydessä neljää miestä.”<sup>39</sup>



Bild 3. Aino Achté specialbeställde Floria Toscas kostym från modehuset Wurth i Paris. Kostymen presenterades för första gången inför publik i Helsingfors. Fotograf: Paul Heckscher. Sibeliusmuseum.

---

39 ”I första hand bör fru Achté nämnas, som har hand om regissörens svåra uppgifter och maestro Vigna har sagt om henne: denna fru motsvarar både ifråga om förmåga och uthållighet fyra män.” *Helsingin Sanomat* 26.9.1905, sign. O.M.

Det föll på Achtés lott att i god tid börja nöta in körernas partier för operorna, men ifråga om *Thais* fick repetitionerna en extra krydda, nämligen franskan som ingen varken förstod eller kunde tala, förutom Achté själv. Repetitionerna inleddes därför extra tidigt, redan i början av januari. Italienaren Virgilio Romano anlände tillsammans med Vigna bara två veckor innan premiären till Helsingfors.<sup>40</sup> Då hade Achté repeterat med körerna i över tre månaders tid. Efter de första kritiska recensionerna av *Lohengrins* körer verkar det inte funnits orsak att kritisera dem. I *Thais* konstaterade signaturen Bis istället att "[K]örerna klingade kraftiga och sjöngo med berömvärd påpasslighet".<sup>41</sup>

Även Actté kom relativt sent till Helsingfors men förlitade sig på att Fazer och Achté tagit hand om förberedelserna, vilket de också gjort: "Fazer och jag, vi arbeta flitligen med Thais-körerna. Vi hade repetition i går och skola åter ha' en Söndag f.m. I Måndag gå vi och se på deko-rationerna och Skärtorsdag ska' vi för första gg. repetera på scenen."<sup>42</sup>

Operan väckte stor uppmärksamhet och Actté beundrades i titelrollen: "hög konst, en så ädel begåvning, en så högt riktad intuition", skriver Wasenius i *Hufvudstadsbladet*.<sup>43</sup> Även Achtés regi noterades: "Oopperan huolellisesta ohjauksesta tulee merkittävä kiitos rwa Emmy Achtélle ja hra Edward Fazer, joka tämän oopperapuuhan aineellisena järjestäjänä on ennen muita mainittawa, on tarmokkaasti harjoitusta awustanut."<sup>44</sup>

40 *Hufvudstadsbladet* 6.4.1910. Sign. Tom; *Pääkaupungin Sanomat* 2.4.1910.

41 *Hufvudstadsbladet* 14.4.1910. Bakom signaturen döljer sig *Hufvudstadsbladets* långvariga recensent Karl-Fredrik Wasenius (1850–1920).

42 EA > AA H-fors 11.2.1910. Aino Actté-Jalanders arkiv, Coll. 4.6., NB.

43 *Hufvudstadsbladet* 13.4.1910, sign. Bis; *Helsingin Sanomat* 15.4.1910 var inne på samma linje "loistawa Thais; Suurta ja eheää taidetta".

44 "För den noggranna operaregins går ett speciellt tack går till fru Emmy Achté och herr Edward Fazer, som i egenskap av operabestyrets materiella organisator energiskt hjälpt till med repetitionerna." *Suomalainen Kansa* 16.4.1910.

### Emmy Achtés operaklass

Emmy Achté hade länge drömt om att grunda en operaklass, och då planerna på en inhemsk opera intensifierades såg det ut att behövas mångsidigt utbildade *inhemska* operasångare inom en snar framtid. I *Lohengrin*, *Tosca* och *Thaïs* hade speciellt körerna och de inhemska operasångarna fått kritik för bristande scenvana. Skillnaden till de utländska gästerna var markant. Det är därför knappast att undra på att Achté ville stärka de finländska operasångarnas kunskaper på ett område som hittills inte noterats, det vill säga på plastikens område.

I september 1910 öppnade operaklassen sina dörrar. Förebilderna för utbildningen fanns i konservatoriet i Paris. Enligt en annons gick utbildningen ut på att öva ”såväl sceniskt som musikaliskt hela akter och scener ur olika operor. Rollerna inläras på finska, svenska, tyska och franska enl. elevernas eget val”.<sup>45</sup> Undervisningen gavs tre gånger i veckan i Klockarskolans sal. Med operaklassen riktade sig Achté inte enbart till sina egna elever utan också till andra sångpedagogers elever.

Oskar Merikanto gav Achté sitt fulla stöd, denna gång som skribent i *Helsingin Sanomat*. I en puff för den nya utbildningen sammanfattar han Achtés meriter som lärare för operaklassen. Han framhåller att Achté var den enda som kunde tänkas grunda en operaklass med tanke på hennes erfarenheter på området, med början från att ha varit Finska Operans primadonna och därefter lärare för sina två döttrar i både plastik och sång. Någon etablerad regissörsutbildning existerade inte ännu och Achté hade gjort som de flesta andra regissörer, det vill säga följt med erfarna regissörer i deras arbete utomlands.<sup>46</sup> Merikanto presenterar detaljerat hennes curriculum vitae på området:

(...) Rouwa Achté on sekä näyttämölle asettanut että ohjannut ja itse esiintynyt laulajattarena oopperoissa, jotka hän omalla oopperaseurueella esitti Helsingissä talwella 1891-1892. Senjälkeen on hän kokonaisen wuoden ajan 1897-1898 ollut läsnä Parisin suuren oopperan kaikissa

45 Annon i *Hufvudstadsbladet* 5.5.1910.

46 Ludvig Josephson hos skådespelarensemblemen Meiningarna i Tyskland (Rosenberg 1993, 64–65) och Arppe i Leipzig.



harjoituksissa ja näytöksissä. W. 1906 seurasi hän kuuden viikon ajan opetusta prof. Bouvet'in oopperaluokalla Parisin konserwatoriossa sekä hänen yksityisellä oopperaluokallaan ja kokonaisen vuoden 1908–09 seurasi hän Dresdenin howioopperan esityksiä. Täällä kotona on rouwa Achtén erinomaista apua tarwittua seuraawien oopperain näyttämöllepanossa, ohjaamisessa ja yksityisten näyttelijäin opastamisessa wiime vuosina: Lohengrin, Tosca, Eugen Ohnegin, Don Juan, Fliegende Holländer ja nyt wiimeksi Thaïs.<sup>47</sup>

Av Merikantos entusiastiska resumé över Achtés utbildning att döma hade Achté noga tagit tillvara alla perioder hon tillbringat med sina döttrar i Paris och Dresden för egna studier. Därtill framkommer det att hon gästspelat i tre av Armas Järnefelts operaproduktioner som regissör, *Eugen Onegin* (Tjajkovskij),<sup>48</sup> *Don Giovanni* (Mozart)<sup>49</sup> och *Den flygande holländaren* (Wagner)<sup>50</sup>.

Operaklassens undervisning gick ut på att instudera scener ur valda operor, att lära sig röra sig på scenen och tolka roller. Operaklassen uppträdde regelbundet varje vår med operascener. Musikinstitutet intresserade sig för operaklassen, och Achté var i det fallet mera tillmötesgående än ifråga om Klockarskolan. Operaklassen med Achté som dess ledare införlivades med Musikinstitutet redan efter två år, 1912, men först som en privat utbildning. Två år senare 1914 tog Musikinstitutet helt och hållet över Operaklassens undervisning och Achté började få lön därifrån. Hon ledde Operaklassen ända till 1922 då den gav sin sista uppvisning med Achté som ledare.

47 "(...) Fru Achté har både iscensatt och regisserat och själv uppträtt som sångerska i operor, som hon med sitt eget operasällskap uppförde vintern 1891–1892. Därefer var hon under ett helt år 1897–1898 närvarande på Paris stora operas alla repetitioner och föreställningar. År 1906 följde hon under sex veckors tid med Prof. Bouvets undervisning på operaklassen i Paris konservatoriums och på hans privata operaklass samt under hela året 1908–09 följde hon med Dresdens hovoperas föreställningar. Här hemma har fru Achtés utmärkta hjälp behöfts med iscensättningen av följande operor: Lohengrin, Tosca, Eugen Ohnegin, Don Juan, Fliegende Holländer och nu senast Thaïs." *Helsingin Sanomat* 5.5.1910, sign, O.M.

48 Premiär 26.4.1909 i Nationalteatern. Uppenbarligen var Achté regissör vid sidan av Adolf Lindfors som representerade Nationalteatern.

49 Premiär 9.4.1909.

50 Premiär 16.4.1906.

### Inhemska Operan...ännu en gång

Efter Achtés första lektioner med operaklassen och framgångarna med *Thaïs* inspirerades Fazer till att sammankalla ett möte där bland andra även Achté deltog. På mötet som hölls i oktober 1910 diskuterades återigen planerna på en inhemsk opera. Efteråt meddelade Achté sin dotter med stolthet i rösten att hon utnämnts till ”instruktrice och regissör” för det planerade operaföretaget.<sup>51</sup> De närvarande ansökte senare om att få hyra Finska Teatern för att ge operor två kvällar i veckan, men fick tyvärr avslag.<sup>52</sup>

Aino Ackté höll sig informerad om hemlandets operaplaner, men hösten 1910 befann hon sig i London där Strauss opera *Salome* hade en stort uppmärksammasad landspremiär med Ackté i titelrollen.<sup>53</sup> Sommaren 1911 insåg Ackté att planerna på en inhemsk opera knappast alls framskridit under ett års tid. Tillsammans med Fazer gjorde de slag i saken och grundade en inhemsk opera några månader senare.<sup>54</sup>

Inhemska Operan hade premiär den 2 oktober 1911 med två korta operor, Leoncavallos *Pajazzo* (på svenska) och Massenets *Navarresiskan* (på finska). Den senare hade Ackté översatt till finska med stor möda, enligt henne själv. Operan *Liebelei* (Neumann) valdes till Inhemska Operans andra premiär, den 18 oktober 1911. Även denna opera hade Ackté översatt till finska. Merikanto var operaföretagets kapellmästare. Dessvärre hade inte Nationalteatern nu heller öppnat sina dörrar för företaget och Fazer och Ackté fick nöja sig med den trånga Alexandersteatern.

På Inhemska Operans första affischer nämns endast Aino Ackté som regissör. Hade Emmy Achtés dröm om att bli Inhemska Operans ”instruktrice och regissör” skrinlagts? Enligt Acktés odaterade ”Minnesanteckningar” nämner hon att körerna varit moderns ansvar:

51 EA > AA Helsingfors 23.10.1910. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll 4.6., NB.

52 ”Vi ha’ ju nu fått back från finska theatern – jag sade rent ut åt Genetz att det var *fullt* gjort.” EA > AA H-fors 1.12.1910. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.6., NB.

53 *Salome* hade premiär på Covent Garden den 8 december 1910. Se Kauppala 2013, 99–132.

54 För en noggrann beskrivning, se Ackté 1935, 106–109.

”Äitini, innostunut, ijäti nuori oli ottanut köörien opastamisen osakseen.”<sup>55</sup> *Nya Pressen* nämner trots allt Achté som regissör, möjligen av gammal vana.<sup>56</sup>

Var Ainos och Emmys samarbete på väg att gå in i en ny fas? Actté själv minskade på sina turnéer och satsade istället på det nya operaföretaget hemma. Emmy hade i sin tur en nygrundad operaklass att ta hand om, förutom lektionerna på Klockarskolan och sina egna privatelever. Vid samma tid började dessutom mor och dotter planera för de första operafestspelen i Olofsborg sommaren 1912.



Bild 4. *Pajazzo* hade premiär på Inhemskas Operan i oktober 1911. På bilden från vänster Wäinö Sola i Pajazzos roll, Agnes Poschner som Nedda i Acttés kostym från föreställningarna i Paris 1902 och 1903. Actté hade då haft bestämda åsikter om kostymen: ”Mycket bråk o många dispyter ha vi haft för mina kostymer. Gailh.[hard] har ej velat ha det som Leonc.[avallo] Capaul o jag önskat, först igår gaf G. med sig. Min första kostyms kjol blir af sidenband lösa i ändan guldpaljetterade i olika skrikande färger (rödt, gult o svart). Ännu vet jag ej huru lifvet blir, men på hufvudet har jag vid entréen en stor grå filthatt med hvit plume.”<sup>57</sup> Operadatabasen Encore.fi.

Efter Inhemskas Operans två första produktioner togs ett uppehåll medan Strauss opera *Salome* repeterades. Operan hade premiär den

55 Achtés ”Minnesanteckningar”, Aino Actté-Jalanders arkiv, Coll. 44., NB.

56 NP 2.10.1911, sign. A.S.

57 AA > EA Paris 28.11.1902. Aino Actté-Jalanders arkiv, Coll. 4.4., NB.

6 december 1911 och gavs sex gånger. Ackté sjöng titelrollen och den italienska tenoren Franz Costa (1861–ca 1940) var ett självklart val för Herodes roll eftersom han nyss uppträtt i operan tillsammans med Ackté på Covent Garden i London.<sup>58</sup> Costa var dessutom välkänd för Helsingforspubliken eftersom han sjungit i *Valkyria* 1905 och i *Den flygande holländaren* 1906. Armas Järnefelt tillkallades från Stockholm som kapellmästare. Han hade dirigerat *Salome* 1908 på Stockholms Kungliga Opera då Aino gästspelat där i Salomes roll.<sup>59</sup> På affischerna nämns denna gång både Aino och Emmy som regissörer.

*Salome* hade planerats länge.<sup>60</sup> Troligen inleddes också repetitionerna i god tid. Efter *Liebeleis* sista föreställning den 22 oktober reste Ackté på en konsertresa till London, Göteborg och Stockholm.<sup>61</sup> Det troliga är att Achté under tiden repeterade med åtminstone de artister som varit eller var hennes elever: Yrjö Somersalmi, Oiva Soini, Martti Hela, Paavo Costiander och Maija Åkerman-Tudeer. Det var därför knappast förvånande att några dagstidningar lyfter fram enbart Aino som regissör för *Salome*: ”För verkets framförande ha heller inga omsorger och kostnader sparats, förberedelserna ha varit långvariga och intensiva och ledningen af desamma har varit liksom regien anförtrodd den främsta auktoritet vi äga, Fru Emmy Achté”, skriver *Nya Pressen* och andra recensenter instämmer.<sup>62</sup> Wäinö Sola menar å sin sida att Aino Ackté var operans enda regissör.<sup>63</sup> Kauppala slutsats är obestriddig: det viktiga var inte *vem* som regisserade utan att regin hölls inom familjen.<sup>64</sup> Efter *Salome* nämns dock både Achté och Ackté på affischerna som regissörer för

58 Kauppala 2013, 99–132.

59 Se Åhlén 2014.

60 Kauppala, opublicerat paper.

61 AA > EA London 29.10. 1911. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.6., NB.

62 *Nya Pressen* 7. och 6.12.1911 sign. L.i; se även Bis i *Hufvudstadsbladet* 7.12.1911 samt *Tidning för musik* 15.12.1911.

63 Sola 1951, 182.

64 Kauppala, opublicerat paper. Acktés *Salome*-partitur med anteckningar av Acktés hand finns i Nationaloperans arkiv. Kauppala menar att Emmy sannolikt hade tillgång till partituret med Ainos anteckningar för sin regi.

Gounods *Faust* och Offenbachs *Hoffmans sagor*.<sup>65</sup>

Aino Ackté's uppbrott från Inhemska Operan som hon själv grundat var dramatiskt och utspelades delvis i pressen. Emmy avgick samtidigt av lojalitet mot dottern.<sup>66</sup> Speciellt länge var de ändå inte sysslösa.

### Olofsborgs operafestspel 1912–1916

Tanken på operaföreställningar i Viborg på Olofsborg hade uppstått redan 1907 men förverkligades inte förrän fem år senare, sommaren 1912. De första festspelen gick av stapeln sommaren innan Aino och Emmy Achté slutgiltigt lämnat Inhemska Operan.<sup>67</sup>

Om huvudrollerna och regin tidigare hållits inom familjen, fick operafestspelen i Nyslott ännu tydligare drag av att vara en familjeangelägenhet. Aino var producent och ansvarig för ekonomin, samt sjöng huvudrollen i alla operor, Emmy regisserade, kontaktade sångare, repeterade med körerna och skrev noter åt alla. Emmys syster Sofie Bonnevie och Ainos två barn Glory och Mies deltog också, Sofie och Glory i kören och den fem eller sex år gamla Mies sprang omkring på scenen som statist.<sup>68</sup> Den övriga rollbesättningen bestod av Emmys forna eller nuvarande elever vid Klockarskolan, privat och numera även i Operaklassen, inklusive alla frivilliga statister och körmedlemmar som deltog i operafestspelen.

Huvudprincipen för operafestspelen var som för Inhemska Operan att rollbesättningen skulle vara inhemsk, men dessutom skulle endast inhemska operor ges. De första tre somrarna lyckades man med detta, men sommaren 1916 bröt Gounods *Faust* mönstret.

---

65 Den 6.2.1912 respektive 1.4.1912.

66 Orsakerna till grälet mellan Ackté och Fazer kräver en alldeles egen artikel. Fazer, artisterna och Ackté verkar nämligen ha varit oense om de mest grundläggande fakta, som till exempel om operans organisationsform. Var det fråga om ett modernt andelslag som artisterna, Fazer och Ackté ägde gemensamt, eller var Fazer och Ackté kompanjoner i ett affärsföretag? Se även Wäinö Solas självbiografiska verk där han tar upp några av de emotionella sidorna av grälet. Sola 1951, 182–190.

67 Savolainen har utforskat festspelen och Ackté's roll i dem i tre publikationer (Savolainen 1980; 1995; 1999).

68 Leppänen 1963, 329.

Övriga operor som gavs i Achtés regi var Erkki Melartins opera *Aino* (6.7.1912) med libretto av Hjalmar Finne, Merikantos opera *Elinan surma* (1913), Pacius *Kung Carls jagt* och Merikantos *Pohjan neiti* (1914). Sommaren 1914 klagade alla över hettan, det var +32 grader i skuggan och samtidigt förundrade man sig över Achté som orkade regissera de två operorna i hettan: ”Lopuksi on mainittava se henkilö, joka ehkä on kovimman helteen saanut kestää näissä ooperajuhlissa ja niiden valmistelussa, nim. Rouva Emmy Achté. Emme voi muuta kuin ihailleen panna merkille millä tarmolla ja innostuksella hän yhä vielä toimii oopperoittemme hyväksi.”<sup>69</sup>

Gammalt groll glömdes bort då *Faust* gavs (1916) och förutom Wäinö Sola i Fausts roll togs också Eino Rautavaara till nåder i Mefistos roll. Paavo Costiander och Harald Björkman var nya, Costiander något överraskande i Siebels byxroll,<sup>70</sup> medan Björkman sjöng Valentins roll.<sup>71</sup> Melartin borde ha dirigerat operan, men blev sjuk. Cellisten i Filharmoniska sällskapet, Ossian Fohström hoppade istället in som kapellmästare.

Paavo Costiander var den trognaste av alla och deltog i alla fem operaproduktionerna i Nyslott. Adolf Niska hörde likaså till de trofasta, men sommaren 1916 efterträddes han av Wäinö Sola i titelrollen i *Faust* (1916). Alexis af Enehjelm (1886–1939) kom på tredje plats med en roll i tre av festspels operor: *Elinan surma*, *Kung Carls jagt* och *Pohjan neiti*.<sup>72</sup>

69 ”Till slut måste den person nämnas som kanske varit tvungen att utstå den vådligaste hettan under de här operafestspelen och deras förberedelser, nämligen fru Emmy Achté. Vi kan inte annat än med beundran lägga märke till med vilken energi och entusiasm hon ännu arbetar till förmån för våra operor.” *Aamulehti* 12.7.1914.

70 Överraskande för att byxroller vanligen sjöngs av sopraner.

71 Karl Harald Björkman (1881–1936) debuterade på Inhemsk Operan år 1913 i Ruiz roll i *Trubaduren* (Verdi). Operadatabasen *Encore*.

72 Von Enehjelm hade studerat sång i Wien och München och undervisade sång i Musikinstitutet 1914–1918. Därefter engagerades han till Finska Operan. År 1926 inledde han en lång karriär som redaktör på Yleisradio.



Bild 5. Ackté i titelrollen i Melartins opera *Aino* på Olofsborgs operafestspel sommaren 1912.<sup>73</sup> Kapellmästaren Erkki Melartin dirigerar i förgrunden. Ackté hade lyckats övertala Svenska Teaterns scenograf Peder Knudsen att ta hand om kulisser och scenografi till operorna. Han var den absolut främste scenografen som fanns på den här tiden. Han inspirerades av den forna fästningen som miljö och ställde upp alla fyra somrar som festspelen hölls.<sup>74</sup> Standardkulisserna med björkar (antingen äkta eller målade) verkar ha förekommit i alla operor, enligt fotografier. Golvet med eller utan mossa varierade däremot beroende på operornas tidsepoker.<sup>75</sup> Fotograf: Sihvonen, William A. Sibeliusmuseum.

Achtés dotterdotter Glory Leppänen var elva år då operafestspelen inleddes. I sin bok om Emmy Achté *Tulesta tuhkakasi* (1963) skildrar hon mormoderns roll under festspelen på det sätt hon upplevt den som barn. I hennes ögon såg det ut som om Achté var ”oopperan johtaja, ankara ja vaativain”<sup>76</sup>. Achté delade ut skarpa tillsägelser, alltid välgrundade men aldrig grymma eller tvära. Alla måste lyda hennes

<sup>73</sup> Se pärmen.

<sup>74</sup> Ollikainen har utforskat Knudsens livsverk som han utförde i Helsingfors, bland annat på Svenska Teatern där han gjort scenografin till bland andra *Madama Butterfly* (Puccini, 24.11.1909) och *Siegfried* (Wagner, 5.10.1910). Ollikainen 2014, 81–83. Se Lüchou 1977.

<sup>75</sup> Oskar Merikanto > Liisa Merikanto 7.7.1912. Oskar Merikanton arkisto, Coll. 148.2–148.3., NB. Merikanto berättar med förtjusning om mossan på scengolvet i sitt brev; Savolainen 1999, 183.

<sup>76</sup> ”Operans ledare, sträng och krävande”. Leppänen 1963, 119.

anvisningar, också modern: ”Minua huvitti kun mummo komenteli äitiä: kerrankin joku!”<sup>77</sup> Savolainen stämmer in i Glorys analys av Achtés personlighetsdrag: Achté skötte regin på festspelen ”tarmokkaaseen ja vaativaan tapaansa”.<sup>78</sup>

*Faust* blev den sista operan som Emmy regisserade i Olofsborg, medan Aino återvände ännu en gång till Nyslott 1930 då Madetojas opera *Pohjalaisia* och Hannikainens sångspel *Talkootanssit* gavs.

### **Kvinnligt entreprenörskap i sekelskiftets Finland**

I inledningen ställde jag frågor om hurdan syn Emmy Achté hade på regiarbetet och hur den förändrades över tid, samt om hurdana möjligheter hon hade att förverkliga sin dröm om en inhemsk opera i Helsingfors?

William Weber lyfter fram åren 1830–1900 i Europa som en period då kvinnorna tog sig nya roller som kan anses vara exempel på entreprenörskap, i synnerhet operasångerskor, men också pianister och violinister.<sup>79</sup> Paula Gillett frågar sig i samma utgåva om dessa kvinnors väg såg annorlunda ut än deras manliga kollegors vägar.<sup>80</sup> Var det lättare eller svårare för kvinnorna att komma in på sina offentliga karriärer inom musiken? Gillett påpekar att hon i sin studie måste utveckla en alldeles speciell känsla för barriärer och motstånd som kvinnornas manliga kollegor inte mötte.

Gilletts frågor om kvinnliga musikers osynliga barriärer och motstånd i offentligheten är relevanta även här. För trots att Finland betraktas som ett föregångsland ifråga om jämställdhet mellan könen – främst på grund av den allmänna rösträtten som infördes redan 1906 – var det i praktiken fortfarande en lång väg kvar till kvinnornas jäm-

77 ”Det roade mig då mormor kommenderade mamma: äntligen någon.” Leppänen 1963, 119.

78 ”på sitt energiska och krävande sätt”. Savolainen 1999, 51.

79 Weber 2004, 20.

80 Gillett 2004, 198–220.



ställdhet med männen. Emmy Achté stötte till exempel regelbundet på gränser för vad en kvinna kunde företa sig isynnerhet som ledare för Klockarskolan. Trots alla kriser med Klockarskolan började hon förverkliga sin långvariga dröm om en inhemska opera, än som sångpedagog, än som regissör, men av förståeliga skäl aldrig i en ledande ställning. Istället höll hon medvetet en låg profil för att inte skapa nya frontlinjer åt sig vid sidan av Klockarskolan.

Däremot steg Aino Achté tidigt in i strålkastarljuset, först i *Lohengrin* och senare tillsammans med Arturo Vigna och andra utländska gästartister i *Tosca* och *Thaïs*. Achté hade redan under studietiden i Paris fostrats in i en annorlunda internationell operakultur, där isynnerhet primadonnorna hade sin givna plats i offentligheten. Samarbetet mellan mor och dotter förändrades därför med tiden och Aino tog ett allt större ansvar för operaproduktionerna. Redan då *Tosca* repeterades skapades ett nytt mönster för deras samarbete, men speciellt då Inhemsk Operan grundades var det självklart att Aino var ledare tillsammans med Edvard Fazer. Emmy grundade istället Operaklassen som stöd för det nya operaföretaget. Med Olofsborgs operafestspel gick samarbetet mellan mor och dotter återigen in i ett nytt och intensivt skede. Vid sidan av att Emmy var kvinna förundrade man sig nu också över hennes ålder. Vid det laget var hon 62 år och fortsatte ännu flera år med arbete som regissör, pedagog samt som ledare för Klockarskolan.

### Emmy Achté som instruktör och regissör

Tiina Rosenberg påpekar att regissörsyrket började förändras under 1800-talet. Till dess var regissörens främsta uppgift att instruera ”skådespelare i fråga om entréer och sortier, bevaka[r] repetitioner och på det hela taget se[r] till att föreställningarna är presentabla”. Den moderna regissören var däremot ”en person som tar över ledningen för de konstnärliga som praktiska lösningarna i iscensättningsarbetet och skapar sitt eget konstverk, föreställningen”.<sup>81</sup> Rosenberg betraktar Ludvig Josephson (1832–1899) som en av de första som medvetet arbe-

---

81 Rosenberg 1993, 29.

tade för att utveckla teater- och operaregin i en konstnärlig riktning, främst i Sverige och Norge. Harald Molander (1858–1900) som var intendent och regissör på Svenska Teatern i Helsingfors åren 1886–1893, räknas även som en av de första moderna regissörerna.<sup>82</sup>

Emmy Achté utnämndes hösten 1910 till instruktör och regissör för den kommande Inhemsk Operan. Edvard Fazer och andra närvarande på mötet utgick från att Inhemsk Operans kommande regier måste stå på dessa två ben. Vad innebar detta i praktiken? Var Achté en instruktör och/eller en modern regissör som ”skapar sitt eget konstverk”?

En avgörande skillnad mellan Achté och hennes samtida manliga regissörskolleger, exempelvis Josephson och Molander, är att hon inte hade någon etablerad institutionsteater eller opera som stöd för sitt arbete. Redan 1892 då hon på eget bevåg satte upp de fyra operorna på Alexandersteatern kände hon av det bristande stödet. Förutom att det var tungt att ensam vara ansvarig producent, regissör, scenograf och operasångare upplevde hon sig motarbetad ”från håll så olika att det riktigt vardt lustigt”.<sup>83</sup> Vilka håll som motarbetat henne förblir oklart, men det är möjligt att båda finska och svenska teatrar reagerade negativt på konkurrensen. Lärdomen hon fick av företaget var att långsamt bygga upp strukturer för institutioner som saknades, för det första genom att skapa en gedigen grund för en utbildning av blivande operasångare, först privat och senare i operaklassen, för det andra genom att bidra till att producera operor som med tiden utvecklades till något varaktigt, till Inhemsk/Finska Operan och senare till Nationaloperan.

Dagstidningarna är fåordiga om detaljer kring Achtés regier i samarbete med Aino, Robert Kajanus, Edvard Fazer och Arturo Vigna. På basen av recensionerna kan man därför få en bild av Achté som instruktör för körerna och statisterna, medan Aino Achté eller kapellmästarna stod för de konstnärliga visionerna. Utan tvekan hörde det till Achtés

---

82 Ringby 1987; Lüchou 1977, 259. Rosenberg nämner inte Kaarlo Bergbom som även han bör räknas till de första moderna regissörerna. Se Paavolainen 2016.

83 Emmy Achté > Sigrid Crohns Helsingfors 22.3.1893. Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.27., NB.

uppgifter att instruera, vägleda och repetera, och framför allt att ha ”tålamod”, ett ord som ofta upprepas om hennes insats. Även av senare tiders kommentarer, exempelvis av Inhemskas Operans ledande tenor Wäinö Sola (1883–1961), får man ett intryck av att Achté framförallt var praktisk lagd som regissör, att hon helst arbetade på gräsrotsnivå med både sångare och körer, såg till att alla gjorde sina entréer och sortier vid rätt tidpunkt, passade på detaljerna och överlag var ”tulisieläinen ja vanhanakin ihmeellisen elämänhaluinen ja innostunut”.<sup>84</sup> Det sista är knappast en karaktärisering han hade använt om manliga regissörers arbete.

Josephson poängterar speciellt betydelsen av en noggrann planering av regin: skrivna dokument om iscensättningen, dekoren, kostymkisser etcetera. Några sådana hade varken Emmy eller Aino tid att författa. Aino hade även utan nedskrivna regier en klar uppfattning om sina egna roller, som hon i de flesta fall uppfört tidigare på större scener och med stor framgång. Hennes närmaste motspelare var erfarna utländska sångare som noga valts av henne själv. Achté och hennes gästspelande kollegor kom dock relativt sent till föreställningarna, och därmed föll det mesta förarbete med körer, statister, sångare i mindre roller på Emmy Achtés, kapellmästaren Kajanus (senare Merikanto) och ofta även Edvard Fazers lott. Även scenografin tog de hand om. Men som Josephson konstaterar var idealregissörens uppgift att vara något av en allkonstnär, veta något om scenografi, om kostymer, iscensättning överhuvudtaget men också ”att förena de enskilda elementen till en helhet”.<sup>85</sup>

Erkki Kivijärvi uttryckte sig långt senare i samband med Achtés 40-årsjubileum om hennes arbete som regissör: ”On itsestään selvää, että ohjaajan työ meidän oloissamme – kun useimmilta esiintyjiltä vielä puuttuu näyttämötottumus – on tavallista vaikeampi. Sitä suurempi on se tunnustus, joka rouva Achtén kauniille työlle on annettava! Hänen työnsä on uranuurtajan tehtävää, jossa jos missään kysytään tarmo

---

84 ”var en eldsjäl och hade även som gammal en förvånansvärd livslust och inspiration i behåll.” Sola 1951, 177. Achté var 55 år då Inhemskas Operan grundades.

85 Rosenberg 1993, 91.

ja innostusta.”<sup>86</sup> Även Kivijärvi gör en skillnad mellan instruktörens och regissörens uppgifter men konstaterar omedelbart att Achté kombinerade dem båda i sin verksamhet. Kivijärvis hänvisning till ”våra förhållanden” hänvisar i klarskrift till att flera av de uppträdande saknade utbildning för att stå på scenen.

Helmi Krohn gör i sin tur en koppling mellan Achté som regissör och hennes pedagogiska förmåga. Hon hänvisar till en flera sidor lång analys av Elisabeths roll i *Tannhäuser* som Achté skrivit 1898, sannolikt inför Ainos debut i rollen i april 1899 på Paris operan.<sup>87</sup>

Juuri oopperaosien ohjauksessa Emmy Achtén opettajakyky oliin kaikkein etevin, ja siinä hänen oma tulinen taiteilijatemperamenttinsä pääsi myös puhkeamaan esille. Opastaessaan oppilaitaan hän itse näytteli ja lauloi ohjaten ja neuvoten väsymättömällä innolla. Miten hän saattoi tunkeutua esittävän osan henkeen, analysoida pienemmätkin seikat, jotta laulu ja eleet ja kasvojen ilmeet sulautuisivat yhdeksi suureksi eheäksi kokonaisuudeksi, se kävi jo esille Elisabethin osan erittelystä.<sup>88</sup>

86 ”Det är självklart att regissörens arbete i våra förhållanden – då de flesta artister ännu saknar scenvana – är svårare än vanligt. Desto större är det erkännande man måste ge fru Achtés vackra arbete! Hennes arbete är banbrytarens uppgift, där det om någons tans frågas efter energi och entusiasm.” Erkki Kivijärvi (1882–1942) skrev jubileumsartikeln sommaren 1913 i ett häfte som Aino Achté låtit trycka inför operafestspelen sommaren 1913. Kivijärvi 1913. Kivijärvis uppsats om Achtés karriär som regissör uppmärksammades även i *Hufvudstadsbladet* och *Dagens Nyheter* 13.6.1913; *Nya Pressen* 14.6.1913. Erkki Kivijärvi – senare tidningsman och teaterkritiker – var 1908–1912 ledare för Viipurin maaseututeatteri och var sannolikt engagerad som hjälp åt Achté vid operafestspelen.

87 Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.6., NB.

88 ”Speciellt ifråga om operarollernas regi var Emmy Achtés pedagogiska förmåga som bäst, och med den kom också hennes eget eldiga konstnärstemperament till sin rätt. Då hon handledde sina elever visade hon och sjöng själv samtidigt som hon vägledde och gav råd med en outröttlig energi. Hur hon ens kunde tränga in i rollen som uppfördes, analysera de minsta detaljerna, så att sången och gesterna och ansiktsuttrycken smälta samman till en stor och helgjuten helhet, det kom redan fram ur hennes analys av Elisabeths roll.” Krohn 1927, 153–154.

Av Achtés brev till maken framgår att hon sett *Tannhäuser* och börjat öva in Elisabeths roll i Dresden där hon befann sig 1880–1881.<sup>89</sup> Det är sannolikt den här instuderingen av rollen med Lamperti som ligger till grund för Emmys anvisningar åt dottern senare.

Achtés intresse för Wagner vaknade överhuvudtaget tidigt, redan 1877. Då uppförde hon som en av de första i Finland partier ur Wagners operor *Lohengrin* och *Meistersinger* på en konsert med finska och svenska teatrarnas orkestrar. Under sina studier i Dresden blossade intresset upp på allvar och förutom *Tannhäuser* såg och upplevde hon hela Ringcykeln i Leipzig. Hennes ingående analyser av operornas iscensättningar till maken är illustrerande exempel på hur hon redan då tänkte som en regissör.<sup>90</sup>

Helmi Krohn lyfter också fram operaklassen där Achté hade fria händer att kombinera alla sina kunskaper om pedagogik, rolltolkning och iscensättning. I operaklassen arbetade hon med operasångare som redan hade en viss erfarenhet av att stå på scenen. Undervisningen vände sig inte enbart till Achtés egna elever utan också till andra sångpedagogers elever, trots att hon återigen riskerade bli en ”nagel i ögat” på Musikinstitutet. Några av Musikinstitutets lärare (Ekman och Ojanperä) förbjöd nämligen sina elever att delta i operaklassen.<sup>91</sup> Då Erkki Melartin blev rektor för Musikinstitutet 1911 förändrades institutets syn på Achtés undervisning och operaklassen radikalt och den införlivades med Musikinstitutet så att Achté förblev dess ledare och lärare ända fram till våren 1922 då hon organiserade en sista uppvisning med sina elever.

Efter att Olofsborgs operafestspel upphörde regisserade Achté ytterligare två operor: Pacius *Kung Carls jagt* på Svenska Teatern, en festföreställning 1918 på Topelius 100-årsdag, och en nyproduktion av *Thaïs* på Nationalteatern den 12 november 1919 med Aino Ackté i titelrollen.

89 EA > AA Leipzig 10.4.1880. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.26., NB.

90 Se EA > AA Leipzig 14.6.1880; Dresden 19.6. 1880. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.26., NB.

91 EA > AA Helsingfors 20.9.1910. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.6., NB.

## Källor och litteratur

### Arkiv i Finland

#### Nationalbiblioteket (NB)

##### Aino Ackté-Jalanders arkiv

Emmy Achtés brev till Aino Ackté (Coll. 4.)

Aino Acktés brev till Emmy Achté (Coll. 4.)

Emmy Achtés brev till Sigrid Crohns (Ilmoni) (Coll. 4.)

Achtés ”Minnesanteckningar” (Coll. 4.)

Oskar Merikanto till Emmy Achté (Coll. 4.)

##### Oskar Merikantos arkiv

Oskar Merikantos brev till Liisa Merikanto (Coll. 148.)

#### Riksarkivet (RA)

##### Heikki Renvalls arkiv

Aino Acktés brev till Heikki Renvall (Heikki Renvalls samling)

#### Konstuniversitetets Sibelius-Akademis arkiv

##### Klockar- och organistskolans arkiv

#### Museiverkets arkiv

##### Bildarkivet

Nationalbibliotekets digitala samling, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehdet/search>

*Aamulehti* 1914

*Dagens Nyheter* 1913

*Dagens Press* 1914–1916

*Fyren* 1905

*Helsingfors Posten* 1905

*Hufvudstadsbladet* 1905–1914

*Helsingin Sanomat* 1910–1931

*Iltalehti* 1929

*Lahti* 1929

*Nya Pressen* 1911–1913

*Pääkaupungin Sanomat* 1910

*Rauman Lehti* 1892

*Suomalainen Kansa* 1910

*Tidning för musik* 1911

*Uusi Suometar* 1905–1935

*Wiborgs Nyheter* 1922

#### Digitaliserade källor

*Aikalaiskirja*

<http://runeberg.org/aikalais/1934/0585.html> (hämtad 16.1.2023.)

*Encore*, Finlands nationaloperas och -baletts föreställningsdatabas.

<https://encore.opera.fi/sv> (hämtad 10.1.2023.)

*Oopperasampo. Ooppera-ja musiikkiesitykset Suomessa 1830–1960.*

<https://oopperasampo.ldf.fi/fi/> (hämtad 8.10.2023.)

#### Litteratur

Achté, Aino. 1935. *Taiteeni taipaleelta*. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.

Arping, Åsa. 2002. *Den anspråksfulla blygsamheten: auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2010. Emmy Achte's Tactics for the *Concours* at the Paris Conservatoire. I *19<sup>th</sup> Century Musical Life in Northern Europe*, red. Toomas Siitan, Kristel Pappel och Anu Sõõro. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2010, 265–288.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2011. Lucia och Lucie: *Lucia di Lammermoor* på Finska Teatern och Kungliga Teatern i början av 1870-talet. *Swedish Musicological Society's Internet Publication STM-Online* 14 (2011).

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2013. Lucias vansinne på finska: Emmy Achtés debut i *Lucia Lammermoorin morsian* på Finska Operan år 1873. *Musiikki* 1: 51–69.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2014. Operasångerskan Emmy Achté som ikon för den finsk-nationella rörelsen. *Musiikki* 3–4: 5–28.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2016. *Carmen* i kalla Finland: Inhemiska Operasällskapets föreställningar i Viborg, Helsingfors, Åbo och Vasa 1888–1889. *Etnomusikologian vuosikirja* 28: 1–33.

Byckling, Liisa. 2009 *Keisarinajan kulisseissa: Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Dahlström, Fabian. 1976. *Musikliv i Hangö 1874–1914*. Åbo: Åbo Akademi.

Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akademin 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademin publikationer 1.

Gademan, Göran. 1996. *Realismen på operan: Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860–62*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.

Gademan, Göran. 2017. Tracing *Lohengrin* at the Royal Opera of Sweden. I *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century. Practises, Performers, Peripheries*, red. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen och Jens Hesselager. Helsinki: DocMus Research Publications 9, 83–111.

- Gillett, Paula. 2004. Entrepreneurial Women Musicians in Britain: From the 1790s to the Early 1900s. I *The Musician as Entrepreneur*, red. William Weber. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 198–220.
- Karvonen, Arvi. 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta: Helsingin musiikkiopisto 1882–1924, Helsingin konservatorio 1924–1939, Sibelius-Akatemia 1939–*. Helsinki: Otava.
- Heikinheimo, Seppo. 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.
- Hirn, Sven. 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Huttunen, Matti. 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. I *Esittävä säveltaide*, red. Martti Haapakoski, Anni Heimo, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila och Katri Maasalo. Helsinki: Werner Söderströmin Osakeyhtiö, 303–466.
- Kauppala, Anne. 2013. Salome's Slow Dance with the Lord Chamberlain, London 1909–10. I *Performing Salome. Revealing Stories*, red. Clair Rowden. London: Routledge, 99–132.
- Kauppala, Anne. 2021. Aino Ackté 's Salome: A Genetic Analysis of Her Creative Process (1906–1907). I *Musical performance in context: a festschrift in celebration of doctoral education at the Sibelius Academy*, red. Juha Ojala och Lauri Suurpää. Helsinki: DocMus Research Publications, 17, 42–77.
- Kauppala, Anne. [odaterat]. *Aino Ackté'n Salome Helsingissä 1911*. [Opublicerat paper]
- Kivijärvi, Erkki. 1913. 40-vuotinen oopperaharrastus. I *Savonlinnan oopperajuhlanäytännöt Olavinlinnan raunioilla 1913 (2 vuosi: kesäkuun 29 – heinäkuun 6 p:nä johto Aino Ackté.)* [red. okänd]. Helsinki: [okänt förlag].
- Krohn, Helmi. 1927. *Suomalaisen oopperan ensimmäinen tähti. Emmy Achtén elämä ja työ*. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.
- Koivisto-Kaasik, Nappu, Välimäki, Susanna och Virtanen, Timo. 2023. Constructing neglected voices: challenges in the critical editing of art songs by Finnish historical women composers. I *“Her Creative Process”: Pathways to Music History and Performance*, red. Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen och Nappu Koivisto-Kaasik. Helsingfors: DocMus Research Publications 22, 255–284.
- Kuula, Pentti. 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. *Studia Musica* 28, Sibelius-Akatemia.
- Lampila, Hannu-Ilari. 1997. *Suomalainen ooppera*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Leppänen, Glory. 1963. *Tulesta tuhkaksi. Emmy Achté ja hänen maailmansa*. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2011. Kirjeet ja kerrotuksi tulemisen kaipuu. Kirjailija Helmi Krohn ja säveltäjä Erkki Melartinin kirjeystävyyden, 1906–1936. I *Kirjeet ja historiantutkimus*, red. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen och Kirsi Vainio-Korhonen. [Helsinki:] Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 242–272.
- Lüchou, Marianne. 1977. *Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860–1975*. Borgå: Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.
- Marvia, Einari och Vainio, Matti. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY.
- Ollikainen, Rauni. 2014. *Suomalainen ideaalimaisema näyttämön tyyppikulisissa*. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja.



- Paavolainen, Pentti. 2016. *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872–1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51, Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Pakkanen, Outi. 1988. *Aino Actté, Pariisin primadonna*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Pulkkinen, Maire. 1958 [red.]. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltäiteilijöiden elämäkertoja*. Helsinki: OY Fazerin musiikkikauppa.
- Reenkola, Kaarina. 2023. Suurten puiden suojassa. Näkymiä teatterinjohtaja Glory Leppäsen (1901–1979) urapolulle. I *“Her Creative Process”*: Pathways to Music History and Performance, red. Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen och Nuppu Koivisto-Kaasik. Helsingfors: DocMus Research Publications 22, 171–198.
- Ringby, Per. 1987. *Författarens dröm på scenen. Harald Molanders regi och författarskap*. Umeå: Acta Universitatis Umenis.
- Rosenberg, Tiina. 1993. *En regissörs estetik. Ludvig Josephson och den tidiga teaterregin*. Stockholm: Norstedts Tryckeri AB.
- Savolainen, Pentti. 1980. *Savonlinnan oopperajuhlat. Aino Acttésta Martti Talvelaan*. Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys.
- Savolainen, Pentti. 1995. *Balladi Olavinlinnan oopperajuhlista*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Savolainen, Pentti. 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana. Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Actén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin*. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in the Arts.
- Savolainen, Pentti och Vainio, Matti. 2002. *Aino Actté. Elämäankaari kirjeiden valossa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Sola, Wäinö. 1951. *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Suutela, Hanna. 2005. *Impyät. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Ulvros, Eva Helen. 1996. *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870*. Lund: Wallin & Dalholm.
- Weber, William. 2004. The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914. I *The Musician as Entrepreneur*, red. William Weber. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 3–24.
- Välimäki, Susanna. 2022. Romantiikan pianisti-säveltäjä. Fanny Mannsén: taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa. I *Kartanoista kaikkien soittimeksi III: Pianonsoiton historiaa Suomessa*, red. Markus Mantere, Elisa Järvi och Markus Kuikka. Helsinki: DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 18, 155–202.
- Ählén, Carl-Gunnar. 2014. Verksamheten i Sverige. I *Armas Järnefelt. Kompositör och kapellmäster i Finland och Sverige*, red. Hannu Salmi och Lasse Zilliacus. [Sverige:] Bokförlaget Atlantis, Bookwell, Kungl. Musikaliska akademier, [Helsingfors:] Svenska litteratursällskapet i Finland.

**Bilaga 1.**  
**Emmy Achtés elever**  
 (I artikeln nämnda)

Emmy Achté undervisade elever vid Klockarskolan, privat och i Operaklassen som hon grundade 1910. Här nere presenteras endast ett fåtal av hennes elever, främst de som nämns i artikeln och som uppträdde i de operor som Achté regisserade. Det är lättare att hitta uppgifter om Achtés elever i Operaklassen från och med 1914 då utbildningen införlivades med Musikinstitutet.<sup>92</sup>

Inhemsk Operan 1892: Klockar- och  
organistskolans, Finska Teaterns elever

Som nämnts hörde både tonbildning och solosång under Achtés ledning till Klockar- och organistskolans obligatoriska undervisningsprogram. Uppgifter om de av Klockarskolans elever som gjorde karriär i opera- och musiklivet i Finland har hämtats ur skolans matrikel, samt ur dagstidningarnas recensioner, födelsedagsartiklar, nekrologer med mera.

**Ernst Eklund** (1869–?), tenorbaryton

Eklund debuterade i Emmy Achtés ”Inhemsk Operan” 1892. Han studerade samtidigt vid Klockarskolan och därefter i Achtés ”laulukoulu”. Senare fortsatte han sina sångstudier vid Musikinstitutet 1894–1895 där han undervisades av Wallenius och Ojanperä. Efter studierna tog han anställning som sånglärare i Tavastehus och senare Helsingfors finska normallyceum. Eklund var även känd som en skicklig körledare.<sup>98</sup>

**August Ikonen** (1865–1931), bas

Ikonen studerade vid Klockarskolan 1885–1888. Samtidigt var han elev vid Filharmoniska orkesterns orkesterskola med kontrabas som in-

---

92 Här fokuserar jag på de mindre kända eleverna och Achtés närmaste och mest framtående elever döttrarna Aino Achtés (1876–1944) och Irma Achté-Tervanis karriärer (1887–1936) utelämnas, delvis på grund av utrymmesskäl.

93 *Lahti* 21.3.1929.

strument. Senare dirigerade han ibland orkestern i stället för Kajanus. År 1895 studerade han en kort tid vid Musikinstitutet, och återkom senare som lärare i kontrabas från och med 1911 ända fram till sin död.<sup>94</sup> Ikonen var Nationalteaterns dirigent under en kort tid och kapellmästare vid Kansan Näyttämö i Helsingfors.<sup>95</sup>

### **Leander Koivisto** (?-?), bas

Koivisto debuterade som operasångare redan hösten 1889 i en mindre roll i August Arppes Inhemska Operasällskap.<sup>96</sup> Koivisto uppträdde i Oravistos (*Norma*) och Leporellos roll (*Don Juan*) i Emmy Achtés operasällskap 1892. Han studerade samtidigt vid Klockarskolan och sökte senare flera gånger anställning som klockare i olika församlingar, men kom ofta på andra plats.

### **Johannes Leino** (1868–1945), bas

Leino var en av stöttepelarna i Achtés operasällskap 1892. Samtidigt studerade han vid Klockarskolan. Leino var dessutom cellist i Kajanus orkester Filharmoniska sällskapet, först som elev och senare som anställd.<sup>97</sup> År 1903 flyttade han till Viborg där han efterträdde Järnefelt som kapellmästare för Viborgs orkester. Där stannade han sju år varefter han återvände till Helsingfors som musiklektör i flera skolor.<sup>98</sup>

### **Toivo Nieminen** (Toivo Louko, 1884–1944), baryton

Nieminen-Louko studerade vid Klockarskolan ända till 1911. Därefter studerade han i Musikinstitutet 1913–1916, sannolikt på operautbildningen. Nieminen-Louko gjorde en lång karriär på Finska Operan med början från 1923 ända till 1930.

94 Dahlström 1982, 415.

95 Nekrolog i *Uusi Suometar* och *Helsingin Sanomat* 8.12.1931. Kansan Näyttämö grundades år 1907 i Helsingfors som en uppföljare av Työväen Teatteris verksamhet.

96 Operadatabasen *Oopperasampo.fi*.

97 Kuula 2006, 123.

98 Kuula 2006; Dahlström 1976.

**Gideon Seppelin** (Salojärvi fr.o.m. 1906, 1868–1943), tenor

Seppelin studerade vid Klockarskolan 1890–1892 och vid Musikinstitutet 1890–1893.<sup>99</sup> Under större delen av sitt vuxna liv var han anställd som kantororganist och folkskollärare i Vehklahti.<sup>100</sup>

**Otto Wallenius/Vallenius** (1855–1925) baryton

Vallenius var vid tiden för Achtés operaföreställningar anställd vid Finska Teatern både som sångare och skådespelare. Meningen var att han skulle bli konstnär och han studerade därför i Paris samtidigt som Edelfelt och Berndtson. År 1884 bytte han emellertid karriär och fick bland annat sångundervisning av Emmy Achté på Finska Teatern. Efter Achtés operasällskap engagerades han vid Kungliga Operan i Stockholm där han debuterade i Lunas roll (*Trubaduren*) varefter han reste till Paris för att få undervisning av Duvernoy vid konservatoriet. På äldre dar återvände han till målarkonsten.<sup>101</sup>

*Lohengrin* (Wagner), *Tosca* (Puccini) 1905,  
*Thaïs* (Massenet) 1910

**Ida Korander** (1870–1921) sopran

Korander sjöng en av slavinnornas roll i *Thaïs*. Innan dess hade hon uppträtt i Järnefelts två produktioner *Valkyrian* (Wagner), i Waltrautes roll och som Donna Anna i *Don Juan* (*Don Giovanni*, Mozart). Enligt Leppänen var Korander Achtés elev och själv nämner Achté henne några gånger i sina brev, bland annat om hennes scenskräck.<sup>102</sup>

**Eino Rautavaara** (1875–1939), baryton

Rautavaara dyker första gången upp i Achtés korrespondens 1898 då hon

---

99 Dahlström 1882, 463.

100 *Aikalaiskirja* 587.

101 Pulkkinen 1958, 191–195.

102 Leppänen 1963, 119.

nämner åt Achté om att hon fått en ny elev: ”en herr Rautavaara”.<sup>103</sup> Han debuterade i *Lohengrin* i Telramunds roll våren 1905 och därefter var han en stötspelare i alla operor som gavs i Helsingfors, vid Inhemsk Operan och Finska Operan 1911–1924. Då Achté befann sig i Dresden läsåret 1908–1909 vikarierade Rautavaara henne som sånglärare vid Klockarskolan.<sup>104</sup> Åren 1907–1909 undervisade han i sång vid Musikinstitutet och 1912 tog han anställning som kantor i Berghälls församling. Rautavaara återvände ännu en gång till Klockarskolan, eller rättare sagt till Helsingin kirkomusiikkiopisto som sånglärare för 1922–1939.<sup>105</sup>

### **Yrjö Somersalmi** (1885–1929), basbaryton

Somersalmi inledde sina musikstudier vid Klockarskolan 1904. Därefter fortsatte han vid Musikinstitutet 1910–1911. Han debuterade i *Friskyttan* (Weber) i eremitens roll under Järnefelts ledning i maj 1907. År 1913 anställdes han vid Inhemsk/Finska Operan där han var anställd ända till 1928. Hans sista operaroll vid Finska Operan var Hundings roll i *Valkyrian* (Wagner).<sup>106</sup>

### Inhemsk Operan 1911–1912

#### **Paavo Costiander** (senare Kostioja 1891–1943), operasångare (tenor) och skådespelare

Costiander studerade vid Musikinstitutet under 1909–1911.<sup>107</sup> Costiander deltog i december 1911 i *Salomes* (Strauss) föreställningar i två roller, dels som soldat och dels som den fjärde juden. Senare blev han en av stötteplarna vid Inhemsk/Finska Operan samt på Olofsborgs operafestspel där han uppträdde i alla operor som gavs. Han deltog i operaklassens undervisning och uppträdanden år 1914. Åren 1931–1942 var

103 EA > AA Helsingfors 2.10.1898. Coll. 4.2., NB.

104 Oskar Merikanto > Emmy Achté Jokioinen 6.12.1908. Aino Achté-Jalanders arkiv, Coll 4.24., NB.

105 Dahlström 1882, 331; Pulkkinen 1958, 382–387.

106 Operadatabasen *Encore*; Pulkkinen 476; Dahlström 1882, 467; *Iltalehti* 19.4.1929.

107 Dahlström 1982, 400.

han dessutom regissör vid Finska Operan. Senare gjorde han sig också känd som filmstjärna.

**Martti Hela** (1890–1965)

Hela hade en mångsidig utbildning. År 1912 utdimitterades från Klockarskolan och fortsatte därefter sina studier vid Helsingfors Universitet där han disputerade i musikvetenskap 1924. Sitt livsverk utförde han som ledare och lärare vid lärarseminarierna i Kajana, Heinola och Helsingfors. Hela undervisade även vid Musikinstitutets sånglärarseminarium under läsåret 1926–1927.<sup>108</sup>

**Agnes Poschner** (1880–1935), sopran

Poschner studerade först för Emmy Achté och därefter för professor Henri Duvernoy vid Paris konservatorium.<sup>109</sup> Hon debuterade på Inhemskas Operans premiär i Nedda/Colombines roll (Pajazzo, Leoncavallo) i oktober 1911.

**Oiva Soini** (1893–1971), bas

Soini studerade vid Klockarskolan 1911–1914 det vill säga vid tiden för föreställningarna med *Salome* där han debuterade i en kappadociers roll. Han deltog även i Musikinstitutets operaklass under Achtés ledning 1917–1918.<sup>110</sup> Under 1938–1963 var han först lärare och därefter professor i sång vid Helsingfors konservatorium, nuvarande Sibelius-Akademien.<sup>111</sup> År 1954 var även ledare för operaklassen.<sup>112</sup> Soini hade en lång karriär som operasångare vid Finska Operan och hans sista uppträdande var i Scarpias roll i *Tosca* 1961.<sup>113</sup> Under 1939–1952 var han dessutom ledare för Finska Operan.

108 Dahlström 1982, 322.

109 Pulkkinen 1958, 420.

110 Dahlström 1982, 466; *Viborgs Nyheter* 14.10.1922.

111 Dahlström 1982, 331.

112 Pulkkinen 1958, 569–577.

113 Operadatabasen *Encore*.

Achtés operaklass privat och vid Musikinstitutet  
1910–1922

Achté var Operaklassens ledare och lärare ända till våren 1922, då Wäinö Sola tog över i två repriser (1923–1922 och 1930–1950). Aino Ackté var operautbildningens ledare under 1928–1930. Därefter tog två av Achtés forna elever över, Jenny von Thillot-Thierfelder under 1950–1951 och Oiva Soini för en längre period, 1954–1963. Thillot-Thierfelder och Soini hade båda studerat för Achté i operaklassen, Soini även vid Klockarskolan.

**Sigrid Baltscheffskij** (1893–1935), sopran

Baltscheffskij studerade vid Musikinstitutet åren 1910–1913. Hon hade också en lång karriär på Finska Operan 1922–1933 i 183 roller.<sup>114</sup>

**Helmi Frilander** (g. Salenius 1893–1967), sopran

Frilander presenteras av Kivijärvi som Achtés elev i Olofsborg 1913 där hon sjöng titelrollen i Merkantos opera *Elinan surma*.<sup>115</sup> Frilander debuterade senare 1919 vid Finska Operan i roller som Micaela (*Carmen*, Bizet) och Siegrune (*Valkyrian*, Wagner). Frilander uppträdde på en av operaklassens uppvisningar i maj 1916 men det är oklart om hon gjorde det som inskriven vid Musikinstitutet eller som tillfällig gäst.<sup>116</sup>

**John Halin** (1892–?), tenor

Halin studerade i operaklassen i två repriser 1913–1915 och 1916–1917.<sup>117</sup> Halin engagerades till Finska Operan för 1916–1917 där han bland andra sjöng Franz roll i *Hoffmans äventyr* (Offenbach).<sup>118</sup>

114 Operadatabasen *Encore*.

115 Kivijärvi 1913.

116 *Dagens Press* 18.5.1916 nämner henne men inte Dahlström 1982. Andra medverkande som inte nämns av Dahlström är Elli Berger, Gertrud Vigren, Erkki Karjala och Heikki Valanne.

117 Dahlström 1982, 407; Operadatabasen *Encore*.

118 Operadatabasen *Encore*.

**Arvi Karvonen** (1888–1969)

Karvonen var kompositör och musikpedagog. Han utdimitterades från Klockarskolan 1908 och studerade i Filharmoniska sällskapets orkestterskola 1909–1910. Därefter studerade han i Musikinstitutet i två repriser 1911–1912 och 1913–1914. Han passade uppenbarligen på att delta i en av operaklassens uppvisningar i maj 1914.<sup>119</sup> Arvi Karvonen skrev Sibelius-Akademiens 75 års historik som utkom år 1975.

**Tellervo (Pellervo) Laurila** (g. Killinen 1887–1960), sopran

Laurila deltog i Achtés operaklass 1913–1914. Signaturen Bis i *Hufvudstadsbladet* nämner bland annat en turné med operaklassen till Kuopio där T. Laurila varit ”magnifik” i första akten ur *La Bohème* (Puccini) samt Leoncavallos *Zingari*.<sup>120</sup> Laurila uppträdde senare i flera produktioner på Finska Operan under 1919–1926, bland annat i titelrollen i *Tosca*.

**Jennie von Thillot** (g. Costiander/Thierfelder, 1892–1977), sopran

Thillot var länge anställd vid Finska Operan i roller som Giovanna i *Rigoletto* och Pamina i *Trollflöjten*. Thillots första make var Paavo Costiander, hennes andra make kapellmästaren Helmut Thierfelder. Thillot var även regissör på Finska Operan där hon stannade till 1961. Hennes sista regi var *Parsifal* (Wagner).<sup>121</sup>

---

119 *Hufvudstadsbladet* 29.5.1914, Bis.

120 *Hufvudstadsbladet* 15.1.1914; se även EA > AA H-fors 28.10.1913. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.6., NB; samt *Dagens Press* 25.5.1914.

121 Pulkkinen 1958, 564–568.





# Intervocal Resonances of Angelica Catalani in the Brief Operatic Career of Ida Fonseca

JENS HESSELAGER

In the late 1820's, towards the end of her active career as an international operatic superstar, the Italian soprano Angelica Catalani (1780–1849) paid an extended visit to Copenhagen. Catalani and her husband, Paul Valabrègue (who was also her manager) knew the singing master at the Royal Danish Theatre, Giuseppe Siboni (1780–1839) quite well, which played a part in paving the way for the visit. Some 20 years earlier, between 1806 and 1809, Siboni had been engaged as leading tenor at King's Theatre in London, at a point in time when Catalani had been the uncontested main attraction there. So, the two had performed together many times in the past.<sup>1</sup>

Just before arriving in Copenhagen, Catalani had visited Stockholm, where she had also stayed several months, giving concerts and making quite an impact on, among others, the talented young Finnish soprano Johanna von Schoultz (1813–1863). In von Schoultz's early concerts, both in Stockholm and, a little later, in Copenhagen, she took over many items from Catalani's repertoire, including arias composed specifically for Catalani. From 1828–1830 von Schoultz came to study with Siboni in Copenhagen, and she later had a prominent European career.<sup>2</sup>

---

1 In his memoirs, the Earl of Mount-Edgcombe comments that Catalani mostly performed alongside inferior male singers, but that “[t]he first exception was Siboni, who sung well, but with a thick and tremulous voice; he staid however only a short time.” Mount-Edgcombe 1834, 102.

2 Dahlgren 1866, 581; Personne 1919, 27–37. For a contemporary report on von Schoultz' early repertoire in her Swedish concerts, see *Kjøbenhavnsposten*, 28 April, 1828.

Catalani arrived in Copenhagen on 3 December 1827 and left again 8 April 1828. During this four-month stay she gave, as she had done in Stockholm, several concerts: at the Royal Court, at the Royal Theatre, and in private salons. On several of these occasions she performed and interacted with local singers. The younger of these were all pupils of Siboni, at his newly established Conservatory at the Theatre. Just as her Stockholm visit had influenced Johanna von Schoultz, so her Copenhagen visit influenced several of these young Danish singers. The nature of such influence is difficult to establish, however, particularly at a historical distance. Sources are scant, and reception materials are, often, of little help. Nevertheless, it seems that the historical importance of operatic stars such as Catalani ought to be recognized to extend beyond their own achievements and individual careers. Her singing obviously made an impact on other singers, influencing their careers in various ways. In this essay, I will try to reflect on what forms such influence could take, and how one might conceptualize it.

### **Resonances of Catalani in Performances and Parody**

Catalani, 47 at the time of her Copenhagen visit, was still very much an international celebrity, and her visit was a high-profile event in the cultural life of the city. For quite some time after she had left, the press continued to make regular references to her, and often compared other singers to her.

However, she was not only remembered in written form, in the newspapers, but also in other, more performative ways. After her visit, some singers, such as the soprano Eleonora Zrza and Johanna von Schoultz, performed numbers from Catalani's repertoire that were explicitly associated with her. This repertoire included, for instance, arias composed for Catalani (for instance by her longtime collaborator and accompanist, Vincenzo Puccita), and also Catalani's own wordless, vocalized-version of the so-called "Rode variations"—a virtuoso work based on a set of variations for string quartet, *Air varié*, Op. 10, by the

French violinist Pierre Rode.<sup>3</sup> Catalani also had a reputation for powerful performances of the British national anthem, “God save the King.”<sup>4</sup> The Copenhagen audience appears to have associated this song with Catalani from the outset, and the newspaper *Kjøbenhavnsposten* reports that already towards the end of Catalani’s first concert in Copenhagen “cheers were heard from every corner of the house, encouraging her to sing ‘God save the King’.”<sup>5</sup> “God save the King” became a recurring element in Catalani’s Copenhagen concerts, and she thus became part of the song’s local history, in such a way that public performances of it quite likely resonated with recollections of her voice for some time thereafter.

However, performative recollections of Catalani also sometimes took the (less flattering) form of parody, as in the German farce from 1821 by Adolph Bäuerle, *Die falsche Catalani in Krähwinkel*, which was performed in Copenhagen a couple of times during the summer 1832, and to which I shall return below.

---

3 The Rode variations were performed on 20 April 1829 by Eleonore Zrza (1797–1862) and again on 22 April. The newspaper, *Kjøbenhavnsposten*, announced that Zrza would sing “one of Mad. Catalani’s bravura-numbers: Rode’s violin-variations” (“et af Mad. Catalanis Bravourpartier: de Rodeske Violin-Variationer”), *Kjøbenhavnsposten*, 14 April, 1829. A piano arrangement of this bravura-number was published in Copenhagen after Catalani’s visit with the title “Andante Varie par Rode et chanté par Madame Catalani arrange pour le pianoforte” (Rode [no date]). In this version the work contains only two variations (as opposed to four in Rode’s original). The first is very close to Rode’s own first variation, with some adjustments accommodating it for the voice. The second variation bears no direct resemblance with any in Rode’s work, and appears to be Catalani’s “own” variation. Catalani may have sung different versions of this work during her career, and perhaps also improvised variations. The Copenhagen publication, nevertheless, probably reflects the version she performed in Copenhagen, and most probably the version Eleonora Zrza performed on 20 and 22 April. Johanna von Schoultz’s first concert in Copenhagen took place on 3 May 1829, and began with a “bravoura aria,” which Puccita had composed for Catalani, and also included the variations on Paër’s *La biondina in gondoletta*, which, as was noted in *Kjøbenhavnsposten*, “was also sung by Md. Catalani.” *Kjøbenhavnsposten*, 28 April and 8 May, 1829.

4 *Kjøbenhavnsposten*, 7 December, 1827, commented on Catalani’s recent performances in Berlin of, among other things, “God save the King.” Catalani’s renditions of “God save the King” and “Rule Britannia” also became part of her legacy more generally. See for instance comments in Mount-Edgecumbe 1834, 200, and Scudo 1849, 155.

5 *Kjøbenhavnsposten*, 25 December, 1827.

It may make sense to treat performances that either quote, imitate, parody or otherwise bring Catalani and her voice to mind as having *intertextual* qualities, at least insofar as we accept that a performance may be understood as a type of “text.” However, since vocal qualities, techniques, and manners are arguably also something more, or other, than “textual,” one might also consider the advantages of employing, instead of *intertextuality*, the analogous term *intervocality*.

This term was first suggested in 1987 by Paul Zumthor, medievalist and specialist in oral poetry, in the context of a discussion of another term of his coinage, *mouvance*—a concept that seeks to capture the dynamic, changing, “mobile” quality of oral poetry, when transmitted through the voice, traveling from one geographical context to another, one audience to another.

The concept of *mouvance* seeks to capture the mobile character of oral poetry in a double sense. Oral poetry not only moves around geographically, it also tends to be moved around internally—reshuffled, rearranged—so that different versions or variants of the same songs or stories end up being sung and recited in different places, and then also being sometimes committed to paper in several variants, at different times and in different places. Partly because of processes of cultural translation and adaptation, partly because change is in any case an inherent and unavoidable effect of mobility. But, Zumthor points out, while this may be generally true of all oral poetry, it is not always true in the same way or to the same degree in all contexts, and this is where his concept of *intervocality* comes into the picture:

The scope of the *mouvance* seems to us to vary considerably from one poetic genre to the other, from one text to the other, from one century to the other. Each instance of a text committed to paper, such as we read it, nevertheless occupies a precise place within an ensemble of mobile relations and within a series of multiple productions, within a concert of reciprocated echoes: an *intervocality*, like the “intertextuality” of which there has been so much talk over the course of some years now, and which I consider here under the aspect of an exchange of words and sonorous complicity; a polyphony perceived by the recei-

vers of a poetry that is communicated to them—in whatever modality or performative style—exclusively through the voice. These intervocal relations, within a universe of personal contacts and sensations, cling to those that are established (with less heat!) in our modern practices between an original text and its commentary (/critique, paraphrase) and translation.<sup>6</sup>

As suggested by Zumthor’s characterization of intertextual relations as the “cooler” phenomenon, compared to the “hotter” vocal and bodily sensations, one advantage of thinking in terms of intervocality is that it reminds us that exchanges, somewhat like those that take place “between” texts, also often take place between bodies in vocal performances: imitation, parody, quotation, commentary etc. The distance between what Gérard Genette called the “hypertext” and its “hypotexts”<sup>7</sup> may then be understood not as a purely abstract distance but as a concrete physical distance, and one dependent on “personal contacts and sensations.” Further, the relationship between a singer and one who emulates or parodies her style may, similarly, be understood in terms of a relationship between a “hypo-voice” and a “hyper-voice.”

While Zumthor’s field of study is oral poetry, his formulations also ring peculiarly relevant, I feel, to the world of traveling opera singers in the nineteenth century; particularly since a central concern for Zumthor is the consideration of how oral transmission takes place, from one storyteller, or indeed: singer, to another. What this may remind

---

6 My translation. The original French wording goes: “L’amplitude de la mouvance nous apparaît alors très différente, de genre poétique à genre poétique, voire de texte à texte, et aussi de siècle à siècle. Chaque texte enregistré par l’écriture, tel que nous lisons, occupe néanmoins un lieu précis dans un ensemble de relations mobiles et dans une série de productions multiples, au sein d’un concert d’échos réciproques : d’une *intervocalité*, comme l’«intertextualité» don’t on parle tant depuis quelques années, et que je considère ici sous son aspect d’échange de paroles et de connivance sonore ; polyphonie perçue par les destinataires d’une poésie qui leur est communiquée – quelles qu’en soient les modalités et le style performantiel – exclusivement par la voix. Ces relations intervocales, dans l’univers des contacts personnels et des sensation, tiennent de celles qui s’instaurent (avec moins de chaleur!) dans notre pratique modern entre le texte original et son commentaire ou sa traduction.” Zumthor 1987, 161.

7 Genette 1997.

us of, I believe, is that traveling opera singers, especially international celebrities such as Catalani, also transmitted information through their performances, to a particular segment of local audiences: those who were singers themselves, or who were learning the craft.

What is at stake in Zumthor's discussions, furthermore, is an analysis of the concept of voice, considered as a meeting point between body and language—a meeting point where the relationship between sound, text, and meaning is being negotiated. In this sense his term *intervocality* touches on some of the same themes that are also being negotiated in Roland Barthes' famous distinction between "geno-song" and "pheno-song," or—as Anne Kauppala explains in her illuminating discussion of Barthes' terminology—between pronunciation (geno-song, in which the voice itself is the central point of interest) and articulation (pheno-song, in which the voice is a tool in the service of signification and denotation).<sup>8</sup> Suggesting "intervocality" as an alternative to "intertextuality" signals an effort, therefore, to take advantage of the analytical potential offered by the term "intertextuality," but with a potential shifting of the focus of the analysis.

Perhaps, however, the prefix *inter-* is somewhat superfluous? After all, the term *vocality*, as theorized in recent voice studies, often already works in similar ways, enabling reflections on the ways in which voices, vocal sounds, vocal timbres, vocal techniques, the specific pronunciation of certain words in performance, and so on, may allude to, and are involved, literally or implicitly, in dialogues with other voices, vocal timbres, techniques etc.

*Vocality* is therefore also a concept which, as Katherine Meizel, Laurie Stras, and others have argued, has implications in terms of the articulation and social negotiation of race, gender, ethnicity, and nationhood.<sup>9</sup> In Laurie Stras's analysis of Ethel Waters "as a mimic," such implications are indeed exactly what the term enables her to bring out. Yet for some, as she also points out, the term tends rather to de-

---

8 See Kauppala 2020.

9 Meizel 2013, 269; Stras 2019, 128.

note a uniquely individual quality: “the corporeal communication of uniqueness” (Adriana Cavarero).<sup>10</sup> Adding the prefix, then—speaking of “intervocality” rather than just “vocality”—means to explicitly insist on a view of the voice as a site of exchanges and dialogues with other voices, and to focus attention on such exchanges and dialogues.

In what follows, I will try to ask what it might mean to think of the history of Catalani’s visit to Copenhagen in terms of dynamic, mobile, and polyphonic intervocal relations. I will do so by focusing specifically on one of the Danish singers for whom Catalani’s visit seems to have been of importance, for better and worse: the contralto (and/or mezzosoprano) Ida Henriette d’Fonseca (1806–1858).

### Ida Fonseca’s “Italian” Voice

As it happened, Ida Fonseca’s debut at the Royal Theatre in Copenhagen took place only five days after Catalani’s arrival, on 8 December 1827. The debut was no mean feat for a 21-year-old: she sang the title role in Rossini’s *Tancredi* (for some reason, though, called *Tancredo* in its Danish translation). While Catalani was not physically present in the theatre on that opening night, the news of her presence in the city was well announced, and the excitement around her arrival may well have affected the atmosphere in the theatre somehow.

Less than two months later, on 29 January 1828, Fonseca appeared in yet another demanding Rossini role, that of Malcolm in *Donna del lago* (sung in Danish translation, *Pigen ved Søen*). This was the Danish premiere of that work, and this time Catalani was indeed present, and very noticeably so. Before the opera started, “God save the King” was sung in honor of the Danish King, Frederik VI (whose birthday it had been the previous day). Catalani had, as mentioned above, performed this song—by popular request—on her first public concert in Denmark, on 23 December 1827. Indeed, she repeatedly performed it—in English—at all her concerts in Copenhagen, altering the words so that the Danish

---

<sup>10</sup> Cavarero quoted from Stras 2019, 198.



king was explicitly addressed in the song (“God save King Frederick”). Seated in the audience on 29 January, she joined the performance of the song during the last stanzas, “whereby her voice,” according to the newspaper *Kjøbenhavnsposten*, “in the most striking way imaginable, dominated over that of the entire audience.”<sup>11</sup>

Like *Tancredi*, Malcolm is a so-called *primo musico* role, i.e. a male character sung by a female singer.<sup>12</sup> As a voice-type in Italian opera, the *primo musico* was not “just” a trouser role, though, but a “modern” alternative to, or substitute for, the increasingly unfashionable castrato voice. In the case of *Tancredi* in particular, the choice of a contralto for the part of the principal male hero clearly reflects on the fact that this role would have traditionally belonged to a castrato and not, say, a tenor. If the *primo musico* -voice, therefore, in its original historical context carried within it a certain implied, intervocal reference to the sound (and body) of the castrato, one might wonder what happened when this type of role was performed in Denmark, where there had never been a castrato tradition? Surely, in this context, what Zumthor called the “concert of reciprocated echoes” would have played out differently.

In fact, there was already a Danish performance-tradition of Rossini’s *Tancredi* (*/Tancredo*) by the time Fonseca took over the role. However, because no qualified Danish contralto had been available in 1820 at the opera’s Danish premiere, the role of Tancredo had been turned into a baritone part. The opera had been performed multiple times in this form over the intervening years.<sup>13</sup> This was clearly a compromise, however (which particularly in some duets had unfortunate musical consequences), and when Fonseca took over the role in 1827 most of the audience would have been well aware that they were now

---

11 *Kjøbenhavnsposten*, 1 February, 1828.

12 The *primo musico* has attracted much scholarly interest over the last decades, and studies on this subject have added a wealth of nuance to the historiographical understanding of the operatic voice as an important and special site for the negotiations of gender identity and sexuality. See, for instance, Blackmer and Smith 1995; André 2006; Hadlock 2004 and 2014; Krimmer 2004 and 2005.

13 For a list of the performance dates, see “Tancredo” in Jensen 2022. <https://danskforfatterleksikon.dk/1850t/tnr2393.htm>.

presented with a version of the opera that was truer to the Italian original.

The sound of Fonseca's voice in the role of Tancredi was already for this reason associated with a stronger quality of *italianità* than her baritone-predecessor. And, she was initially much applauded and admired for this, both in her performances as Tancredo and Malcolm. It was noted that she had been well trained in the Italian singing school by Giuseppe Siboni.<sup>14</sup>

At the same time, however, elements of critique also appeared. First of all, Fonseca was criticized for what was perceived as a mannered, "Italianized" pronunciation of the Danish text, even in the spoken dialogue.<sup>15</sup> A similar critique was directed towards her older sister, Emilie d'Fonseca (1803–1884), a soprano whose debut (in the role of Susanna, in Mozart's *Marriage of Figaro*) had taken place a little earlier the same year. Critics suggested that this unfortunate characteristic was probably owed to the influence of Siboni, who never learned to speak Danish without an Italian accent.<sup>16</sup> Secondly, there is a recurring theme in the reception of Ida Fonseca that had some connection to the *primo musico* roles that she often performed—namely, that her gait was perceived as somewhat "manly" or "un-womanly." Such comments may suggest a certain anxiety about the gender-ambivalence inherent in the *primo musico*-roles, but it was a perception that also extended to her own person.<sup>17</sup>

---

14 *Kjøbenhavns flyvende post*, 21 December, 1827 (in a critique of *Tancredi*) and *Theaterblad*, 22 February, 1828 (*Donna del lago*).

15 *Ibid.*

16 Ahlgren Jensen 2007, 74–75; Scheppelern 1989, 442–43. While the Fonseca sisters were Danish Protestants like their mother, their father was of Portuguese Jewish descent, and this also played into the public perception of Fonseca. Cp. Ahlgren Jensen 2007, 75.

17 Overskou 1864, 850; Ahlgren Jensen 2007, 77ff.

### Echoes of Catalani in Fonseca's Career

While Ida Fonseca's voice-type was different from Angelica Catalani's, and while neither her Italianized Danish pronunciation nor her "manly" gait reflected on qualities associated with Catalani, these features nevertheless became factors, I will argue, in the equation that linked the two together.

The two singers became associated with each other in various ways. First of all, the complementarity of their voices (soprano vs contralto) meant that the two performed together on a couple of occasions. So, for instance, they sang a Rossini duet in a concert on 20 February, on which occasion one critic praised Fonseca for "having stood her ground beside her famous colleague, by delivering a successful performance in good taste."<sup>18</sup> On 30 March Fonseca was again one of the participants in a Catalani concert, an Easter-celebration, this time performing a duet from Rossini's *Moses* with Catalani, as well as participating in a three-part Benedictus by Pio Chianchettini (like Puccita, one of Catalani's collaborators in London in earlier years), and also in a quartetto—the finale of *Moses*.<sup>19</sup>

Secondly, Ida Fonseca quickly stood out as probably the vocally and technically most gifted singer of her generation, and as such invited comparison to Catalani. As on 31 March, when a critic—reviewing one of the performances of *Donna del lago*—felt that Fonseca's voice and technique "may be said to rival that of Mad. Catalani."<sup>20</sup>

Thirdly, elements of Fonseca's stage persona seem to have been intentionally designed to invite associations with Catalani on at least one occasion, namely in the Copenhagen production of Auber's *Fra Diavolo*, in May 1831. When in Copenhagen, Catalani sat for a portrait by the Danish artist Johan Frederik Møller, which was exhibited at the Academy of Arts in April 1828, and after her departure was also brief-

---

18 *Kjøbenhavnsposten*, 22 February, 1828.

19 The programme was announced in *Kjøbenhavns kongelig alene privilegerede Adressecomptoirs Efterretninger*, 28 March, 1828.

20 *Kjøbenhavns flyvende post*, 31 March, 1828.

ly made available for sale in the form of a lithograph. According to an advertisement on 15 April, in the newspaper *Dagen*, the likeness of the portrait was very good (Figure 1).<sup>21</sup> As can be seen in the portrait of Fonseca in the role of Pamela by Christian Bruun (Figure 2.), Fonseca wore a rather fancy outfit in this role, including a hat with large feathers very similar to those in Catalani's hat in Møller's portrait.



Figure 1. Portrait of Angelica Catalani by Johan Frederik Møller. Source: SMK Open, Statens Museum for Kunst, Copenhagen (<https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKS12534>)

21 *Dagen*, 15 April, 1828.



Figure 2. Christian Bruun's portrait of Ida Henriette Fonseca in the role of Pamela, in Auber's *Fra Diavolo*, undated (probably 1831). Source: Collection of Prints and Photographs, The Royal Library, Copenhagen (<https://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object453780/da/>).

Apart from the feathers and also a similar hairstyle (or perhaps a piece of wig arranged to be visible underneath the hat in the same style), even Fonseca's face appears to have a certain likeness to Catalani's. They may have resembled each other somewhat in real life, despite the age difference. At the same time, it is also possible, of course, that Bruun put an effort into bringing that likeness out, perhaps exaggerating it. He may even have had Møller's lithograph at hand for inspiration.

Either way, the similarities suggest that Fonseca in the role of Pamela may have been intended to explicitly remind audiences of Catalani.

### Pamela

Insofar as this association between Pamela/Fonseca and Catalani could have functioned as a subtext in the Danish production of Auber's opera, interesting extra-meanings suggest themselves. In the opera, Pamela is the wife of a rich Englishman, Lord Cockburn (who is at one point assaulted and robbed by the bandit-protagonist of the opera, Fra Diavolo).

In Act 1, Lord Cockburn and Pamela sing a duet, which presents them arguing—though more in the style of a patter song than an elaborately ornamented Catalani aria, to be sure. Cockburn comes across as somewhat jealous, while Pamela is a vain, expensive woman, who likes to dress after the latest fashion. The association between Pamela and Catalani, then, has a visual component that associates Pamela with Catalani, and Catalani with defining the latest fashion. At the same time a negative stereotype of a vain, moneyed woman is evoked—perhaps a reference to the fact that Catalani was renowned for demanding extraordinarily, sometimes exorbitantly high salaries.<sup>22</sup>

In the Danish translation of *Fra Diavolo*, furthermore, Cockburn and Pamela's dialogue is seasoned with a large number of English phrases and words such as “all the fashionables,” “diamonds,” “silk,” “Goddam,” “through life,” and “a little modest.”<sup>23</sup> In the French original Cockburn

22 Stories about Catalani's high salaries and expensive dresses had been frequently reported in the Danish press, even before her arrival. On 8 May 1827 one newspaper reported, for instance, that the diamonds Catalani wore at a concert in Berlin had a value of 25,000 Pounds Sterling. Two weeks later the same newspaper claimed that Catalani did not intend to visit Denmark, allegedly because Danmark “was ‘too poor a country’ to be able to pay her what she deserved.” *Lolland Falsters Stifts Kongelig alene privilegerede Adresse-Contoirs Efterretninger*, 8 May and 22 May, 1827. On 4 February 1827, the day after Catalani's arrival in Copenhagen, *Kjøbenhavnsposten* published a translation of a chapter from Earl Richard Mount-Edgcombe's memoirs (Mount-Edgcombe 1827) in which Catalani's monetary demands are described as unreasonable and the salaries she received at King's Theatre as “wholly unprecedented.”

23 Auber and Scribe [no date, no page numbers].

and his wife speak and sing French, without this effect of added English words, except for a “Goddam” thrown in a couple of times.<sup>24</sup> In other words, elements that associate Pamela (and Fonseca) with Catalani combine here with the manner of mixing the language with “foreign” elements—a manner that is clearly intended for comic, parodic effect. The Catalani-inspired outfit is combined, then, with the manner of speaking a sort of corrupted “half-Danish” that may somehow reflect on Fonseca’s perceived tendency to adapt an Italian accent.

### Edward

In October 1831 Fonseca again appeared in a premiere. Again she represented a man, a young page, Edward, in Giovanni Pacini’s *La Gioventù di Enrico V (The Youth of Henry V)*.<sup>25</sup> In the Danish production, meanwhile, much of Pacini’s music was replaced by musical numbers by various other composers.<sup>26</sup> This included, for instance, an aria by Mercadante (originally from the opera *Caritea, Regina di Spagna*) that had been inserted as one of Edward’s musical numbers, probably because Fonseca had already been rehearsing this aria with Siboni.<sup>27</sup> Fonseca would also later perform this aria at concerts, though it would still be advertised as being composed by Pacini.<sup>28</sup>

The rather irreverent musical rewriting of *La Gioventù di Enrico V* for Copenhagen also involved what I interpret as a Catalani-related element: in the finale of the second Act, a patriotic song with four stanzas to the melody of “God save the King” was added. In the preceding scene Edward, disguised as a French singing teacher, had been se-

---

24 Scribe 1830, 4.

25 See “Henrik den femtes Ungdom” in Jensen 2022.

26 Overskou 1864, 129. Thomas Overskou states that the score was a mixture of Pacini’s original music and music by other composers. This is confirmed by consulting the manuscript score and rehearsal materials for the Danish version. Pacini [No date (a)].

27 Pacini [No date (a)].

28 The manuscript material for this aria, as performed by Fonseca, also indicates Pacini as the composer. See Pacini [No date (b)]. In Mercadante’s opera, the aria has a partly different text, and is called “Ah! Se estinto ancor mi vuoi.”

ducing the soprano, Betty. And, just prior to the “God save the King” moment, Betty’s uncle, Coop, asks Edward whether he knows this old song. Edward, who is still pretending to be French, answers proudly, “Yes, *pardon monsieur!* I know it *par coeur*” (“Jo, *pardon monsieur!* Jeg kan den *par coeur*”). The comic element of a “half-Danish” language, in other words, is once again a feature of Fonseca’s role. And, curiously, as in *Fra Diavolo*, this element only appears in the Danish translation, not the original Italian libretto. To this, Coop responds: “Well, then everybody join in, my children! And in our five voices, hear those of the whole country.” Then the song is performed.<sup>29</sup>

As a musical quotation, inserted into the middle of an Italian opera, this well-known melody represents in itself an intervocal element. As such, it served as an invitation to perceive other voices—or “statements from elsewhere,” as Zumthor also put it<sup>30</sup>—as resonating inside those actually heard. The melody might also, I believe, very well have struck the audience as a reminder of Catalani’s high profile performances of this song a few years back. Furthermore, Coop’s encouragement to hear the five concrete voices singing this song (including his own, Betty’s, and Edward’s) as representing the voices of the entire country explicitly layers this moment with another intervocal meaning. However, even the evocation of the “voice of the entire country” could also have been inspired by the excitement created at Catalani’s concerts, and also at the opening night of *Donna del lago*, where her powerful voice hovered over those of the audience: an occurrence of communal singing that apparently felt striking enough to be reported in the news. Through the reference to the entire country, Coop also in effect overwrites the text’s royalist message with another, more nationalistic one, where not the king but the “imagined community” of the nation is the true subject of the celebration. Finally, there is the “half-Danish” quality of Edward’s exclamation: “Yes, *pardon monsieur!* I know it *par coeur*,” which brings the “half-Danish” style of Fonseca’s previous roles to mind. This seems

---

29 Overskou 1831, 12. Pacini [No date (a)].

30 My translation. “[...] énoncés venus d’ailleurs [...],” Zumthor 1987, 161.



to position her in a slightly ridiculous light, as does the “queerness” of her role as Edward, seeking to woo Betty while pretending to be a French singing teacher.

### Kätchen

After her appearance as Edward in the Danish version of Pacini’s *La Gioventù di Enrico V*, Fonseca only very rarely performed at the Royal Theatre again. In December 1832 and January 1833 she appeared in a minor role (again a male role) in the vaudeville *Den skønneste dag i Livet*. Later that year she joined Siboni and the soprano Sophie Østergaard on a European tour,<sup>31</sup> but during and after this tour she was plagued by illness, and was active mostly as a concert singer after this. She was eventually fired with a pension in 1840.<sup>32</sup>

As mentioned above, however, in the summer of 1832 she had a role in the German comedy *Die falsche Catalani in Krähwinkel*, which at this point was performed a couple of times in Copenhagen.<sup>33</sup> The performances were in German, and the occasion was the visit of the Austrian actor Friedrich Theodor Kirchner, who specialized in doing falsetto-parodies of the famous sopranos, Henriette Sontag and Catalani, while at the same time crossdressing for comic effect. According to some reviewers, Kirchner’s vocal impersonations, as well as his mimicry of the body language of these famous sopranos, were quite remarkable.<sup>34</sup> For the Copenhagen performances of *Die falsche Catalani*, Kirchner was backed by local, Danish actors and singers (who performed their parts in German). The role of Kätchen was performed, as reported in the newspaper *Kjøbenhavnsposten*, by Fonseca:<sup>35</sup>

---

31 Ahlgren Jensen 2007, 81–85.

32 Ibid., 85.

33 See “Die falsche Catalani in Kraehwinkel” in Jensen 2022.

34 *Kjøbenhavnsposten*, 16, 21 and 28 June, 1832; *Dagen* 23 and 28 June, 1832. For a later, negative critique of Kirchner, however, see Overskou 1864, 440–41.

35 As noted above, Fonseca also had a sister, Emilie, who was also employed at the theatre. Emilie moved to Christiania (present day Oslo) in 1831, however.

Among the supporting actors, the contributions of, particularly, Mr Ryge as Rummelpuff, Ms Fonseca as Kätchen, who is transformed into the cavalier in the service of Md Catalani, and Mr Winsløw Jr. as the barber, elevated the quality of the performance of this overall rather amusing farce.<sup>36</sup>

Kätchen is the sister of Mr. Lustig, an actor from Frankfurt who has settled in a small German town, Krähwinkel. In order to win a wager with the local schoolmaster (whose daughter he wants to marry), Lustig acts in disguise as the famous Catalani, whom he impersonates in a concert, fooling the naïve mayor and inhabitants of Krähwinkel into believing it is the real Catalani they experience. As Lustig cross-dresses as (and sings like) Catalani, Kätchen at the same time does the opposite, cross-dressing as a man: the manager of the false Catalani. In this capacity she also gives the impression of being Italian, speaking broken German with an Italian accent (“Buon giorno, Ihr Herren” and the like). She also dresses up her language with allusions to well-known operas, most probably singing those parts (so, for instance, snippets like “Reich mir dein Hand, mein Leben”—from Mozart’s *Don Giovanni*—are part of the dialogue).<sup>37</sup>

Being cast in the role of Kätchen did not imply that Fonseca herself was meant to perform vocal imitations or parodies of Catalani, of course. Kirchner took care of that. Rather, the role associated Fonseca with Catalani in a new way—as the fake Catalani’s “queer” accomplice—while at the same time rehashing, in the form of parody, some of the elements that Fonseca had earlier been criticized for: her Italian pronunciation and “manly” appearance. As the sidekick to Mr Lustig’s false Catalani, it would seem that she was perhaps made to act out a caricature of herself.

As I have shown, the elements of queerness and foreign accents or corrupted language had been associated with Fonseca in previous roles too, in contexts where elements of Catalani-parody may also have been

---

<sup>36</sup> *Kjøbenhavnsposten*, 28 June, 1832.

<sup>37</sup> Bäuerle 1820, 66–67.

involved—albeit less explicitly so than in *Die falsche Catalani*. And so, while Fonseca had been favorably and admiringly compared to Catalani as a singer, Catalani’s visit also seems to have resonated in Fonseca’s singing career in other, more complex ways, which appears not to have made it easier for her to be taken seriously as an artist.<sup>38</sup>

### In Conclusion

I should end this essay with a few disclaimers. First of all, considering Fonseca and her voice through the lens of the concept of intervocality may, admittedly, have contributed little in terms of producing concrete knowledge about the historical, bodily materiality of Fonseca’s (or Catalani’s) voice. So, even if the concept may allow for a stronger focus on questions of voice and performance rather than text, and even if it might serve as an encouragement to think of the history of singing as also a history of concrete “personal contacts and sensations” (as Zumthor put it), there are, of course, limits as to what the concept alone can do.

Also, the reception material is admittedly too scant to prove that contemporary Danish audiences necessarily felt that Fonseca’s performances carried with them the kinds of references to Catalani that I have suggested in the above analyses. I have used the concept of intervocality, in other words, not so much as one grounded in reception history, but rather as an analytical concept—one that I have sought to apply to the analysis of historical sources and archived performance materials. Having few written accounts, reviews and the like, which might have helped me understand the wider orbit of resonances of Catalani’s visit, I have sought instead to detect such resonances in less likely places. I have sought, that is, to analyze and interpret the roles Fonseca sang and the sources left behind from her brief singing career, using Catalani’s presence and cultural significance in Copenhagen at the time as an interpretative prism. My conclusion is not that Fonseca

---

38 On the reception of Fonseca as a singer, including negative critiques, see Ahlgren Jensen 2007, 76–80.

necessarily emulated Catalani's vocal technique or style, or that she imitated, or parodied the sound of her voice—rather, that various elements associated with Catalani resonated in more indirect ways in Fonseca's singing career, and that such elements were renegotiated, changed in the process. A figure reminiscent of Catalani, the fashionable diva, returns in the form of a negative stereotype with a foreign accent in *Fra Diavolo*, the element of communal singing of “God save the King” is inserted in *La Gioventù di Enrico V*, with Fonseca and other opera singers leading the crowd, and Kirchner's Catalani parody projects a curious mirror image in the form of his/her sister/manager, Kätchen—again, with an accent.

Had I picked another singer than Ida Fonseca as my case-study—someone like Johanna von Schoultz, perhaps, who took over parts of Catalani's repertoire, and might possibly be shown to have more demonstratively and directly emulated Catalani's vocal style—then the experiment of applying Zumthor's concept of intervocality to the study of nineteenth-century opera culture would obviously have led me to a very different type of conclusion—perhaps, indeed, a more satisfying and convincing one. On the other hand, precisely because Catalani interacted with and affected Ida Fonseca and her singing career in less straightforward ways, the example of Fonseca may serve to demonstrate a different, also important, point: that processes of influence and transmission do not always follow a straight line, but can also engender all kinds of change, distortion, permutation, and transformation.

## Bibliography

### Archival materials

Pacini, Giovanni. No date (a). *Henrik den femtes ungdom*. Manuscript score and rehearsal materials. The Royal Library, Copenhagen. KT-A 0279.

Pacini, Giovanni. No date (b). “Recitativo & Cavatina: (La speranza nell'Amore) per Alto.” The Royal Library, Copenhagen. Mf. A. 2017.

## Printed sources

Auber, Daniel François Esprit and Eugene Scribe. No date. "No. 5. Vexelsang: Jeg gjerne saae, jeg gjerne saae." Translated by Thomas Overskou. In *Sange af Operaen Fra Diavolo No 1–7: For Pianoforte eller Guitarre*. Copenhagen: Lose.

Bäuerle, Adolph. 1820. *Die falsche Catalani in Krähwinkel*. Pesth: Hartlebens Verlag.

Mount-Edgcombe, Richard. 1827. *Musical Reminiscences of an Old Amateur chiefly respecting the Italian Opera in England for fifty Years, from 1773 to 1823. The second edition, continued to the present time*. London: W. Clarke.

Mount-Edgcombe, Richard. 1834. *Musical Reminiscences, containing an account of The Italian Opera in England From 1773. The fourth edition, continued to the present time*. London: J. Andrews and F. H. Wall.

Overskou, Thomas. 1831. *Henrik den femtes Ungdom*. Copenhagen: Jens Hostrup Schulz. (Original Italian libretto, of which this is a rather free adaptation, by Filippo Tarducci, 1820. Tarducci not credited in the Danish translation.)

Rode, Pierre. No date. "Andante Varie par Rode et chante par Madame Catalani arrange pour le pianoforte." Copenhagen: chez C.C. Lose.

Scribe, Eugene. 1830. *Fra-Diavolo ou l'hotellerie de tarracine*. Paris: Imp. de Dubuisson et C<sup>o</sup>.

## Newspapers and magazines

*Dagen* 1828, 1832

*Kjøbenhavns flyvende post* 1827–1828

*Kjøbenhavnsposten* 1827–1829, 1832

*Kjøbenhavns kongelig alene privilegerede Adressecomptoirs Efterretninger* (also known as *Adresseavisen*) 1828

*Lolland Falsters Stifts Kongelig alene privilegerede Adresse-Contoirs Efterretninger* 1827

*Theaterblad* 1828

## Literature

Ahlgren Jensen, Lisbeth. 2007. *Det kvindelige spillerum – fem kvindelige komponister i Danmark i 1800-tallet*. Copenhagen: Multivers.

André, Naomi. 2006. *Voicing Gender: Castrati, Travesty, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington: Indiana University Press.

Blackmer, Corinne E. and Patricia Juliana Smith (eds.). 1995. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press.

Dahlgren, F. A. 1866. *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms Theatrer 1737–1863 och kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner.

Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. (French original 1982.) Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Hadlock, Heather. 2004. Women playing men in Italian Opera, 1810–1835. In *Women's Voices Across Musical Worlds*, edited by Jane A. Bernstein. Boston: Northeastern University Press, 285–305.
- Hadlock, Heather. 2014. Different masculinities: Androgyny, effeminacy, and sentiment in Rossini's *La Donna del lago*. In *Rethinking Difference in Music Scholarship*, edited by Olivia Bloechl, Melanie Lowe, and Jeffrey Kallberg. Cambridge: Cambridge University Press, 170–213.
- Kauppalaa, Anne. 2020. Barthes's "The Grain of the Voice" Revisited. In *The Routledge Handbook of Music Signification*, edited by Esti Sheinberg and William P. Dougherty. London: Routledge, 67–77.
- Krimmer, Elisabeth. 2004. *In the Company of Men—Cross Dressed Women Around 1800*. Detroit: Wayne State University Press.
- Krimmer, Elisabeth. 2005. "Eviva il coltello"? The Castrato Singer in 18<sup>th</sup> Century German Literature and Culture. *PMLA* 120 (5): 1543–1559.
- Meizel, Katherine. 2011. A Powerful Voice: Investigating Vocality and Identity. *Voice and Speech Review* 7 (1): 267–274.
- Overskou, Thomas. 1864. *Den danske Skueplads, i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid. Femte Deel*. Copenhagen: Samfundet til den danske Literaturs Fremme.
- Personne, Nils Edvard. 1919. *Svenska teatern: några anteckningar. Del 5. Under Karl Johanstiden: 1827–1832*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Scheppelern, Gerhard. 1989. *Giuseppe Siboni: Et Afsnit af operaens Historie ude og hjemme*. 2 vols. Copenhagen: Amadeus.
- Stras, Laurie. 2019. The Artist's Impression: Ethel Waters as Mimic. In *The Voice as Something More: Essays Toward Materiality*, edited by Martha Feldman and Judith T. Zeitlin. Chicago: University of Chicago Press, 128–141.
- Scudo, Paul. 1849. ANGELICA CATALANI. In *Revue des Deux Mondes* (1 October): 149–158.
- Zumthor, Paul. 1987. *La lettre et la voix – De la "littérature" médiévale*. Paris: Editions Seuil.

#### Internet sources

- Jensen, Niels. 2022. *Titler på opført dramatik 1722–1975*. <http://danskforfatterleksikon.dk/1850t/t1850t.htm>, accessed 1 November 2022.



# Operatic Gems: Adelina Patti, Prerogative, and Paste

CLAIR ROWDEN

During the nineteenth century, female opera singers who travelled the globe often received jewelry in recognition of their talents, either as a private gift from a monarch or as a very public bestowal of favor from operatic audiences and subscribers. These jewels served simultaneously as unofficial partial payment and as symbolic capital, conferring not merely financial wealth but also power and status. Of course, it was not just female singers who received gifts, but actresses, female instrumentalists, and also men—at first snuff boxes and later items such as silver-topped or tortoiseshell-handled canes—but such gifts seem less extensive, rarely of comparable value to the jewelry offered to women, and seemingly never part of contractual arrangements as they could be for female artists.<sup>1</sup> Jewelry was intimately linked to the question of value, both of the gems themselves and of the receiver of the gift, measured in monetary, artistic, symbolic, and even moral terms. Jewels formed such an intrinsic part of operatic femininity that they entered the repertoire, most notably in the so-called jewel aria from Charles Gounod's *Faust* (1859). And yet, in opera the melding of the visual and aural realms meant that jewelry was never solely adornment, but comprised a complex set of signifiers of subjectivity, objectivity, and the feminine self. Despite the vital role such material cultures played in the fashioning of female identities, this study will be the first to examine the work carried out by jewelry over the course of a celebrity singer's career.

---

1 Brandenburger 2019; Zechner 2017.



Most traditional studies of stardom and celebrity begin their histories in the early twentieth century, in the era of silent film and the beginnings of the mass-media industries with worldwide distribution networks. Few trace a lineage to the nineteenth century, but those which do recognise how celebrity in the previous century aided in the construction of a new sense of individuality and subjectivity.<sup>2</sup> Those studies that attempt to deal with the change from the stage to the screen era, deal purely with female actors. Sarah Bernhardt is identified as *the* iconic figure with an international career which brought her fame and fortune across continents.<sup>3</sup> Rarely do these histories deal with high profile singers who acted in silent films—such as Enrico Caruso and Geraldine Farrar—nor, for that matter, with the whole handful of charismatic operatic sopranos who, at precisely the same time as Bernhardt, could vie for similar status as the French actor.<sup>4</sup> Born of increasingly easy foreign travel, particularly from the 1860s onwards, the globalisation of operatic markets was galvanized by a press machine that reported from London, New York, Milan, Buenos Aires, and Saint-Petersburg; *étoiles* singers formed part of a star system—pre-dating the “publicity machines” of the mass media era—which demanded big names to sell theater tickets.<sup>5</sup>

Historian Lenard Berlanstein reveals the beginnings of the celebrity columns in the French press in the 1840s, spearheaded by Delphine de Girardin in *La Presse*, and demonstrates the Parisian celebrity status during the 1867 *Exposition universelle* of the operatic soprano of the age, Adelina Patti, as well as the much sought-after operetta and music-hall

---

2 Mole (ed.) 2009.

3 For example, Gledhill (ed.) 1991; Redmond and Holmes (eds.) 2007. On the construction of Bernhardt’s controversial celebrity status, see also Berlanstein 2004; Marcus 2019.

4 Jean-Michel Nectoux is one notable exception. Nectoux 1986.

5 Strakosch 1887, 79, 154. Strakosch admitted that impresarios had effectively created the star system but then had to suffer under it, as they needed the stars to bring in the public, and he blamed American houses for taking down more than one director of a traditional troupe-based Italian opera company who could no longer compete in terms of singers’ fees.

stars Hortense Schneider and Thérésa.<sup>6</sup> These stars were imbued with charisma, a trait sociologist Max Weber defined in the early twentieth century as a virtue which sets individuals apart. As a consequence, they were “treated as endowed with the supernatural, superhuman, or at least [...] exceptional powers or qualities.”<sup>7</sup> Most contemporary scholars have identified fascination, authority, authenticity, and aura as further attributes that distinguish such celebrities.<sup>8</sup> Operatic divas could command all of these traits through the very nature of their artistic medium, which merged the power of female vocality with historical and fantastical tales told in a powerfully conventional staged format.

The opening-up of the American operatic market and the creation of the Metropolitan Opera Company (1883), with its financial foundation in huge personal fortunes such as that of the Vanderbilt family, created an economy of inflation for the most prominent singers; star professionals moved across the world exacting enormous prestige and huge sums, remitted in cash as well as bejeweled items. Over the same period, the exploitation of diamond mines and those of other precious stones around the world took on industrial proportions, flooding the market with gems brought out on the backs of colonial slaves and poorly paid labor.<sup>9</sup> The female stars of opera, who had easy access to large urban operatic audiences reaching to the highest social circles, including royalty and international heads of state, were thus endowed with jewels of the highest quality, sometimes even including historic pieces.<sup>10</sup>

---

6 Berlanstein 2004, 72–73.

7 Weber 1968 [1920], 48.

8 Dyer 1991.

9 Unfortunately, the ways in which wider operatic networks mirror transatlantic migration and trade routes—from the height of the influx of diamonds to Europe from Portuguese Brazil in the 1750s, to the imports of South African diamonds and Burmese rubies in the later part of the nineteenth—and the journeys taken by goldsmiths, jewels, and precious metals (often on the same ships as singers) is beyond the scope of this chapter.

10 For example, in January 1869, Patti received from the Russian opera subscribers a brooch, the central stone of which was valued at between 60,000 and 80,000 frs and which Catherine II had once given to a favourite. See Cone 1994, 94.

Few authors of the history of gems and jewelry consider at any length their ideological importance and their imagery in cultural situations.<sup>11</sup> At the turn of the twenty-first century, “thing theory” emerged as a field investigating how objects in history were transformed into “things” by their relationship to the human subject. This approach posits that by their force as a sensuous presence, objects become values and totems.<sup>12</sup> I aim to build on these initiatives and the increased interest in material cultures in the humanities,<sup>13</sup> as well as drawing on the seminal studies of operatic divas,<sup>14</sup> female spectacle,<sup>15</sup> and the work of Tom Mole, which investigates European material cultures and multiple sensory perspectives thereof,<sup>16</sup> to investigate jewelry and the work it performs for the singer in the nineteenth century. Gurminder Kaur Boghal has explored the relationship between Lakmé’s jewels, extravagance, and ornament in music,<sup>17</sup> in a similar way to Rae Beth Gordon’s exploration of ornament and desire in French nineteenth-century literature.<sup>18</sup> Moreover, in her monograph *Details of Consequence*, Boghal investigates the links between the ornamentation of artistic objects and musical ornament in the *fin-de-siècle* French art music repertoire. This current chapter makes no claim to linking musical ornament with physical adornment, but recognises that precious stones raise questions of value and worth, while being closely intertwined with accusations of ornamentality and frivolity. I aim to treat seriously what is too often dismissed as superfluous or not worthy of academic study,<sup>19</sup> to investigate the social structures and exchanges of identity and power in relation to these objects, the subject-object nature of them and their

---

11 Marcia Pointon is the main exception. See Pointon 2009.

12 Brown 2001, 4–5.

13 Edwards, Gosden and Phillips (eds.) 2006.

14 Rutherford 2006; Cowgill and Poriss 2012; White 2018.

15 Glenn 2000.

16 Mole 2017.

17 Boghal 2012.

18 Gordon 1992.

19 In a similar way to Patricia Fumerton 1991.

“audiences,” and the multiple meanings they generate in specific temporal and spatial contexts.

### Value and Worth

While some female actors obtained jewelry or “trophies of libertinism” from their male suitors,<sup>20</sup> star singers often acquired jewels as gifts from monarchs or even the local aristocratic opera subscribers, who would raise a subscription to purchase a gift, and the Russian court is probably the best known for this practice.<sup>21</sup> While gift-giving symbolically creates a debt,<sup>22</sup> professional singers were gracious recipients, firm in the knowledge that they had already given their gift—in terms of their voice, artistry, and person—and that the gift received was repaying that debt. Of course, there is a notion that in European royal courts one did not pay an artist, for to do so would be to put her on the same level as a prostitute. And yet contractual arrangements existed, even if payment was in part, in kind, and the gallant practice of adding gifts—boas made from the feathers of birds of paradise, flowers, ribbons, fans, umbrella handles made of tortoiseshell and crystal<sup>23</sup>—and jewelry to emoluments remained a common way for a star singer to earn more than she could expect contractually. When Marianne Pirker was engaged by the court in Stuttgart in 1749 to replace the famous Francesca Cuzzoni, she wrote to her husband Franz that her contract was worth 1800 guilders, half of which she would receive as payment in kind; the goods, she knew, she could quickly sell on at double their worth, so the contract was more appealing than on first appearances.<sup>24</sup> Moreover, in 1833 a hand-written clause in Giulia Grisi’s contract with

---

20 Berlanstein 2004, 73.

21 Kenneth Stern describes the Russian court as a “honey pot for singers,” where the long journey was well worth the effort in gold and diamonds. Stern 2011, 425.

22 Ciambelli 2002, 80.

23 See Registro degli spettacoli del teatro nuovo di Zara (Zadar, modern-day Croatia), HR DAZD, busta 30. My thanks to Cristina Scuderi for this reference.

24 Brandenburg 2019, 59.

Pierre Laporte for the Théâtre-Italien in Paris made it clear that all the gifts and jewelry she received were the property of the singer, and thus added to the worth of her contract.<sup>25</sup>

Moreover, of gifts received from the Prussian king (and other admirers), Henrietta Sontag boasted in a letter written in May 1827 that among all her colleagues she possessed the most beautiful jewelry.<sup>26</sup> Delphine Ugalde received her prized jewels after a private performance for Queen Isabella II of Spain in Madrid in 1846: a diamond parure with necklace and earrings.<sup>27</sup> The queen's son King Alfonso XII was a patron of Belgian soprano Marie Sasse, who also sang widely in the Iberian peninsula during the 1870s.<sup>28</sup> Her most profitable experience occurred following a benefit performance in Cairo in 1871, when she collected 80,000 frs (her monthly salary there was 50,000 frs) and around another 100,000 frs worth of jewelry and other gifts.<sup>29</sup> But South America could also be a most lucrative destination, with its capital cities boasting a concentration of wealth arising from a mixture of sources, both industrial and commercial, agrarian and colonial.<sup>30</sup> Following Adelina Patti's South American tour in 1888, *Le Figaro* printed an article that listed some of the most precious gifts and jewels she had received there:

---

25 Significantly, a similar clause is missing from the contract of baritone Antonio Tamburini for the same season. See Zechner 2017.

26 "Ich kann mich jetzt schon ganz in Brillanten stecken, jetzt habe ich alles, was zu einer Künstlerin gehört, um brillant aufzutreten. Ich habe von den hiesigen Sängerinnen den schönsten Schmuck, und das will viel sagen, denn die suchen ihres gleichen." Letter dated 10 May 1827 to Madame Andree (an old friend from Prague), quoted in Stümcke 1913, 69.

27 My thanks to Kimberley White for this reference: Mutuelle nationale des artistes, Delphine Ugalde, *Mémoires*, carnet no. 1, 128. These memoirs only exist in manuscript form at present.

28 Sasse 1902, 115: receives a diamond necklace; 118: receives a crown and jewels in Barcelona.

29 Sasse 1902, 101–102. The following year, she was called to the royal box to receive a precious necklace from the Viceroy himself.

30 Rosselli 1992, 145.

From the President of the Argentinian Republic, a brooch shaped like a jockey's hat with diamonds and pearls; from Mme de Fernandos of Buenos-Aires, a diamond and pearl bracelet; from a Ladies' society, a diamond necklace; from the audience in the gods, a diamond pin; from the women of the *cazuela*, a diamond bracelet; from the English Club of Montevideo, an album made of gold; from General Mansela and Mme of Basaïl, a huge bouquet with their visiting cards in gold; from the director Ciacchi, his over-sized card, in gold. Then: a foot-high vase in gold, an incense-burner with two hundred year-old incense. From a subscription of friends, a clover leaf of pink pearls and diamonds; from M. and Mme Hartog, a splendid sapphire and diamond ring.<sup>31</sup>

But well before this, stories of Rosine Stoltz's visit to Rio de Janeiro in 1853 play on the majestic and monarchical standing conferred on artists through gifts of jewelry. Having already received a gold and diamond necklace from the Empress Teresa Cristina, Stoltz too was given a gold and diamond crown, along with other jewels, by eighty ladies of the Brazilian aristocracy. The crown was presented to her by the Viscountess of Abrantes in a grand tier box and in view of the hall, between the last two acts of Donizetti's *La Favorite*, on a luxurious cushion fringed with ribbons embroidered with the names of all the subscribers. As Stoltz demured at the sumptuous gift, cries of "Crown yourself" were heard across the house. Slightly taken aback, Stoltz hesitated until five times the cry had gone up; then she carefully placed the crown on her head to riotous applause.<sup>32</sup>

---

31 T. Johnson, Adelina Patti. Notes de Voyage, *Le Figaro*, 8 September 1888: "Par le Président de la République Argentine, une broche ayant la forme d'une casquette de jockey, diamants et perles ; par Mme de Fernandos à Buenos-Ayres, un bracelet perle et diamants ; par une Société de Dames, un collier de diamants ; par les spectateurs au Paradis, une épingle en diamants ; par les femmes de la cazuela, un bracelet en diamants ; par le Club anglais de Montevideo, un album en or ; par le général Mansela et Mme de Basaïl, un bouquet énorme avec leurs cartes en or ; par le directeur Ciacchi, sa carte de dimension énorme, en or. Puis : un vase en or d'un pied de haut, brûle-parfum avec le parfum qui date de deux cents ans. Un trèfle, perle rose et diamants, produit d'une souscription, par des amis ; M. et Mme Hartog, une splendide bague saphir et diamants." Author's own translation.

32 Lord Pilgrim, Rosine Stolz à Rio-Janeiro, *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres* 5, vol. 10 (1853): 13-14.

### **Patti, Operatic Performance, and the Performance of Prerogative**

Adelina Patti often treated her audiences to a view of as many of her own diamonds as she could physically wear on stage. Of a *Traviata* she sang in San Francisco in 1884, a female journalist wrote, that she wore:

mammoth diamond solitaires, squares of diamonds on a collar, three sparkling bracelets on each arm, diamonds in her hair, and diamond rings flashing to the gallery—all these worn during the party scene of act one. The third act, the ballroom scene, however, eclipsed these marvels. Then all her famous diamonds came to the fore. The wonderful necklace, with its long rivières of huge sparklers; the great horse-shoe shoulder-brooch with its long trail of diamonds running across the breast; a long shoulder clasp, and another pair of matchless bracelets; diamond pins to stay the draperies of her dress—diamonds, diamonds everywhere!<sup>33</sup>

Decidedly, Patti was determined not only to vocally sparkle during performance! But let us also consider a close up of a photographic portrait, just one of a series taken in the same sitting, of Patti towards the end of her career, during which she amassed a rare fortune that she ploughed into her castle retreat Craig-y-Nos in the Swansea valley (See Figure 1). Patti is here bedecked with the gifts that her stellar career had brought her, tiara and all. Moreover, the diamond coronet shaped as wild roses that was worn in the images was not only a gift from Tsar Alexander II, he even took the unusual step of coming onto the stage of the Saint-Petersburg Imperial Opera to present it personally to Patti at the end of her benefit performance there in March 1873.<sup>34</sup> Such public display was frowned upon by Russian aristocratic society, and in contrast, that same month, Christine Nilsson received her gift from the Tsar—a river of diamonds and emeralds with earrings to match—in the jewel box

---

<sup>33</sup> Cone 1994, 155–156, quoting from Betsy B, Drama, San Francisco *Argonaut*, 15 March 1884, 14.

<sup>34</sup> Cone 1994, 102.

she opened during Marguerite's aria from *Faust*: "Ah, je ris de me voir si belle en ce miroir."<sup>35</sup>



Figure 1: Adelina Patti, c. 1905. Bibliothèque nationale de France<sup>36</sup>

35 Christine Nilsson, comtesse de Casa-Miranda, *Quelques Souvenirs de ma Carrière artistique*, *Le Gaulois*, 24 November 1913, 1.

36 The date of this portrait is hard to corroborate. Various copies of the full-length portrait exist with hand-written dedications from Patti that bear dates in 1905 and 1906. Cone, however, dates the image he reproduces as plate 109 (which bears a hand-written date of 1906) to 1891, around the time of the formal opening of the Patti Theatre in Craig-y-Nos. The close-up given as Figure 1 is drawn from the digitised holdings of the Bibliothèque nationale de France, which not only identifies the photographer as Langfrier, but dates it near to 1885. However, different members of the Langfrier family did not establish their businesses in Glasgow (and then Edinburgh) until 1893, and then in London (Langfrier Ltd) until 1895. Moreover, the BnF image comes from the archives of the photographic agency Rol, which was not established until 1904. Therefore, the dates proposed by the BnF and Cone appear incorrect, and Patti's features, complexion, and hairstyle correspond closely to another image published by Cone (plate 137) as "Patti in retirement, 1908."



It is clear in this image that Patti is apeing royalty, sporting the symbols of belonging to a certain class of society,<sup>37</sup> craving that privilege and recreating a ‘court’ at her lavish country house in Wales, where she was effectively a queen,<sup>38</sup> and one who enjoyed the favor of the Prince of Wales, including the use of his private rail carriage in order to be able to shuttle back and forth between London and Swansea in relative speed and comfort.<sup>39</sup> Patti’s cultivation of her royal connections and her friendship with the future Edward VII meant that despite her separation (legally granted in 1877) from her first husband, French aristocrat the Marquis de Caux, and her subsequent “living in sin” with French tenor and long-time stage partner Nicolini, Patti was not snubbed by all the nobility, and her philanthropy and sheer spending power in south Wales raised her to the status of a local monarch, lauded by all who surrounded her, from princes to paupers. Moreover, on her eventual marriage to Nicolini in June 1886 (following divorce proceedings in 1885, not previously allowed for in French law), their prenuptial arrangements meant that Patti remained the sole owner of both Craig-y-Nos and her diamonds of considerable worth.<sup>40</sup>

Singers also received honors of merit from various heads of state, which were generally accompanied by sparkling medals or insignia.<sup>41</sup> Indeed, promotional literature from *The Jewellers, Goldsmiths, and Watchmakers’ Monthly Magazine* in 1862 not only suggested that the jewel was like a star in the firmament which shed grace on its wearer, it was also a badge and honorary distinction.<sup>42</sup> It is these symbols of stellar status and privilege, of a country’s highest honors, and jewelry

---

37 Ciambelli 2002, 51–69

38 For details of the Craig-y-Nos estate see A Book descriptive of Craig-y-Nos castle, Auction catalogue, E. & H. Lumley, 1901, Cardiff University, interleaved with 2 press cuttings from *The Daily Mail* and *The Telegraph*.

39 T. Johnson, Le Mariage de Mme Adelina Patti, *Le Figaro*, 11 June 1886; Nectoux 1986, 26.

40 Johnson, Le Mariage de Mme Adelina Patti.

41 Cone 1994, 95: During her second season in Saint-Petersburg (November 1869–March 1870) Patti received the Order of Merit, valued at around 10,000 frs.

42 *The Jewellers, Goldsmiths, and Watchmakers’ Monthly Magazine*, 4 (1862): 60–61.

that replicated royal customs (particularly the wearing of tiaras) and their high monetary value that conferred a quasi-regal appearance, real power, meaning, and political superiority on sopranos at the height of their careers, even if it was temporary and a fleeting substitute for the prestige of talent and Art. In the early twentieth century the sociologist Georg Simmel, an exact contemporary of the aforementioned Max Weber, theorised the phenomenon of adornment and the wearing of jewelry; indeed, this influential and unique text is still widely cited in jewelry studies today.<sup>43</sup> Highlighting the reciprocal relationship between the wearer and admirer, Simmel defined adornment as:

an act that serves exclusively to place emphasis on and increase the importance of its bearer [which] nevertheless achieves its goal exclusively through the pleasing view it offers others.<sup>44</sup>

He goes on to explain how adornment enhances and intensifies the radiation of a person's aura, expanding the subject's sphere of significance and the meaning of one's rank; jewelry is a means of transforming one's social power or position into a perceptibly personal prominence.<sup>45</sup> He insists on the coexisting egotistical and yet altruistic nature of wearing jewelry, whereby the wearer does so to gain the attention and status that is only acquired through the gaze of others. Thus the ways in which jewelry is used and worn are a dialectical process of personal and relational identification, literally the means of crystallising the most essential social ties.<sup>46</sup> So, while for monarchs the wearing of jewelry was a way of negotiating self-image and self-meaning in the public sphere,<sup>47</sup> jewelry and jewels may be understood as central to the staging and reiteration of cultural constructions of identity, femininity,

---

43 See Pointon 2009.

44 Simmel 1908 [2009], 332.

45 Simmel 1908 [2009] 335–336.

46 Ciambelli 2002, 6.

47 Fumerton 1991, 26.

and celebrity, and therefore the articulation of power.<sup>48</sup>

A diamond glitters because of its high refractive index and the faceting manufacturing process, which intensifies refraction, meaning white light going into the stone emerges in myriad rays of different colors. Thus, while the jewel is always an external ornament, by attracting the eye it imbricates the eye in the objectification of the individual through the operation of light.<sup>49</sup> These notions are complex when applied to singers lauded foremost for their vocal (and perhaps histrionic and physical) talents. The female singer is already objectified through the gaze of her audience, and her voice is objectified (especially once captured in the recording era) as an artistic commodity. Jewelry occupies a special position in consumer culture, for it presupposes a visual regime that defines the female body; it provides concentrated and spectacular evidence of both cultural value and economic status;<sup>50</sup> it participates in the drama of visibility and desire.<sup>51</sup> Jewelry, often displayed on naked flesh, therefore provides an alternative object of the gaze, either simultaneously to the voice when a singer wears her jewelry on stage, or replacing the voice in social contexts and photographic portraiture. At the same time, jewelry is linked to a singer's femininity, potency (whether artistic or sexual),<sup>52</sup> success, and wealth: to her actual body, the site and origin of her singing voice, and thus her subject identity. Thus, the bejeweled singer adds layers of meaning to the object of the gaze, layers that are already manifold due to the nature of opera performance itself: a singer is at one and the same time a voice, a singer, an actor, a character in a story, and

---

48 Pointon 1999, 2; Pointon 2009, 49. See also Marshall 2014, 7–8, 241.

49 Theorisation regarding jewels and the gaze of the human eye is longstanding, and Pointon deals with Jacques Lacan's psycho-analytical versions in her "Valuing the visual." See Lacan 1987. These arguments remain beyond the scope of this chapter.

50 Fumerton 1991, 22.

51 Pointon 1999, 13.

52 Jewels and fertility have been linked in literary and artistic culture since the virtuous Roman woman, and mother of the Gracchi, Cornelia, when she was asked to display her jewels, brought forward her children instead. On fine art portrayals of Cornelia, see Pointon 2009, 68–75.

an adorned body. As the voice is objectified in the aural/oral dimension, so the adornment of the body with jewelry helps to objectify the visual presence of the singer through the way it attracts the eye and refracts the light.

Patti instinctively understood Simmel's formulation that wearing jewelry was a sensual and emphatic distinction of the personality itself. Simmel wrote:

Every possession is an extension of the personality; [...] my 'I' is expressed and outwardly realized; first of all and most completely this occurs with regard to our body, and for that reason it is our first and most unconditional possession. With the decorated body we possess more, we are so to speak master over something wider and nobler when we have the decorated body at our disposal.<sup>53</sup>

With singers, therefore, there is an extra layer to Simmel's description, for singers have first their body, then their voice, and then their jewelry to expand the sphere around them. The case of Patti is complex. The photograph in Figure 1 appears to date from 1905, when Patti was over 60 years old. While Patti had retired from stage appearances some years earlier, she found a new lease of artistic life with early recordings dating from precisely this period (1905–1906), recorded in her home at Craig-y-Nos for the Gramophone & Typewriter company.<sup>54</sup> As musicologist Roger Freitas has shown through his detailed study of those recordings, Patti cultivated throughout her life the most perfect manifestation of femininity: the “virginal ingénue.”<sup>55</sup> Thus, despite reports of a declining voice from 1895 onwards, even ten years later Patti's harshest critics still recognised her great skill and nuance, and continued to hear her voice as projecting an innocent fem-

---

53 Simmel 1908 [2009], 336.

54 A comparison of theories of how adornment enhances a person's aura but mechanical sound recording (according to Walter Benjamin's formula) is unsuccessful in capturing a singer's aura will not be attempted here, as they are arguments which remain discreet to the visual or the aural realm.

55 Freitas 2018, 290.

inine ideal.<sup>56</sup> Tightly corseted in the images, Patti looks considerably younger than her 62 years; and she was, by this time, married to the dashing Swedish Baron Rolf Cederström, 27 years her junior, who also, perhaps, contributed to her renewed sense of youth. While writers on the social impact of jewelry, such as Patrizia Ciambelli, suggest its wearing can be construed as an action to stop time and give an appearance of eternal youth,<sup>57</sup> Marcia Pointon affirms that while jewelry enhances the presence of the body in youth, it actually threatens it in the ageing, or post-menopausal body.<sup>58</sup> It seems that Patti believed in the former statement, as in the ultimate statement of bling, and once again apeing the practices of eighteenth-century monarchs,<sup>59</sup> Patti had some 3700 diamonds (reported to be worth £200,000) taken from their mounts and sewn into a jeweled bodice for her final return as Violetta to Covent Garden in 1895.<sup>60</sup> This spectacular bodice was worn alongside her coronet, sapphire necklace and bracelets, and later, in concert appearances in the new century, it was recalled that:

She came in like a flame—with diamonds from head to foot, diamonds shimmering and trembling from her hair, gleaming from her neck, glittering from her gown and arms and hands. When she walked she blazed.<sup>61</sup>

And yet the same author, and pianist Helen Farewell Hutter, also affirmed that Patti's singing "outdazzled the diamonds." Already in 1864, a reviewer of New York performances of Marguerite reported that Patti's "lovely voice and superb execution shine with a lustre which

---

56 Freitas 2018, 309. See also Poriss 2006, 218–234.

57 Ciambelli 2002, 69.

58 Pointon 1997, 509.

59 Pointon 2009, 158.

60 Klein 1933, 214.

61 Cone 1994, 226, quoting from Helen Farewell Hutter, On Tour with Patti, *The Ladies' Home Journal* (March 1920): 59–60.

would cast that of any jewels into the shade.”<sup>62</sup> So, whether she was 20 years old or 60 years old, when her voice was heard and jewels were seen, the aural and visual realms were set in competition with one another, each vying for the upper hand in the audience’s attention, providing simultaneous layers of complexity and focus as to where the gaze, be it visual or aural, should rest. By the end of her career, Patti’s confidence, or what less kindly could be described as vanity,<sup>63</sup> allowed her to wear her accrued wealth both on and off stage with aplomb, in the knowledge that it could neither outshine, diminish, nor tarnish her voice, nor her reputation with her fans. Indeed, her vocal prowess was at the start the *raison d’être* of the jewelry, and once again we can observe how both the voice and the jewelry can function both simultaneously and alternately in layers of meaning, understanding, subjectification, and objectification of the feminine self.

### Legacy

Jewels outlive their owners.<sup>64</sup> Welsh dramatic soprano Dame Gwyneth Jones, widely regarded as one of the greatest Wagnerian sopranos of the second half of the twentieth century, inherited a necklace from the English dramatic soprano of international renown Dame Eva Turner (1892–1990), who in turn inherited it from Adelina Patti (see Figure 2, which shows Turner wearing the necklace).<sup>65</sup> The public gifting of jewelry to a singer from a monarch or ruler recalls the Renaissance tradition of courtly masques on festival days (such as Twelfth Night or Epiphany), which acted as gestures of self-memorialisation.<sup>66</sup> Yet when a singer gifts “family jewels” to another singer, not only is she creating

---

62 Adelina Patti’s Margaret, *The Morning Star* (New York), 9 June 1864, as reproduced in *The Musical World*, 11 June 1864, 373. See Freitas 2018, 353–354.

63 Simmel affirms that jewelry wearing is especially serviceable to vanity, which requires the gaze of others in order to be able to disdain those others. Simmel 1908 [2009], 335.

64 Pointon 1997, 493.

65 Road 1996, 28. See also Gray 2011, 63.

66 Fumerton 1991, 15.

an operative aristocracy of inherited worth and value (in both financial and artistic terms), she is also performing an act of self-memorialisation in which both parties become complicit.<sup>67</sup> When this passes to a further generation the bond is strengthened.



Figure 2: Dame Eva Turner, drawn from Linda Esther Gray, *Dame Eva Turner: A Life on the High Cs.* New Malden: Green Oak Publishing, 2011, 253.

But there is more to this intriguing story. Turner's gesture evokes the symbolic value she placed on these inherited jewels, as can be seen in her insistence that Jones also bequeath them.<sup>68</sup> However, the Patti jewels turned out to be paste—that is to say, cut glass rather than precious gemstones—and it is unclear whether Turner ever knew: Jones discovered they were paste only after receiving them from Turner's bequest. Born in 1936, Jones is of a different generation where perhaps paste jewelry was less common and issues of authenticity more important; Jones affirmed that she always commissioned jewelry made “with real

<sup>67</sup> On “bijoux de famille,” see Ciambelli 2002, 97 onwards.

<sup>68</sup> Gray 2011, 253–254.

jewels.” She therefore never revealed that Patti’s jewels were paste “in order not to embarrass [the memory of] both ladies.”<sup>69</sup>

Wearing replica jewelry was a common practice during the nineteenth century, illustrated nowhere better than in Guy de Maupassant’s 1884 novella *La Parure*, in which a young woman ruins herself and her husband to replace a lost diamond necklace borrowed from a friend, only for that friend to reveal many years later that the borrowed jewel had been paste.<sup>70</sup> In order to keep the monetary worth safe while still retaining the social value of a jewel, paste jewellery had an important role to play. The anecdote about the Patti necklace calls into question just how much of her jewellery was actually real, although a paste diamond bodice would not have sparkled quite like the real thing; Patti obviously knew enough about the refractive nature of cut diamonds to instrumentalize this unique property under stage lights, and the “spectacularization” of her adorned body on stage and in photographic portraiture screams at least an intention to present it as genuine and of the utmost value. This shadow of doubt also leads to questions regarding her generosity in establishing this operatic aristocracy, perpetuated by Turner. It appears that Patti only bequeathed paste outside her immediate family, a gesture of the symbolic value of artistic potency and heritage, while she retained jewels of monetary value for her estate.

“A diamond necklace is never merely an ornament for a woman’s body or merely the consequence of a [...] financial transaction. [...] the necklace has the capacity to connote a rich and historically important range of meanings.”<sup>71</sup> Singers’ jewelry and the ways in which it was procured, gifted, worn, used, viewed, displayed, stored, discussed, coveted, lost, and handed down forms an intriguing case study in the search

---

69 Private correspondence with Dame Gwyneth Jones, 21 January 2021. In this correspondence, Dame Gwyneth said she would shortly be publishing this information in her memoirs and did not want to say anything further. I admit to not having had the gumption to ask Jones to whom she was going to bequeath Patti’s/Turner’s jewelry.

70 See also Ciambelli 2002, 77. Replacement paste jewelry raises the issues of presence and absence, visibility and invisibility, which link to other arguments regarding the dissimulation and/or safe-keeping of jewels in jewelry boxes, which is beyond the scope of this chapter. See Pointon 2009, 169–170.

71 Pointon 2009, 169.



for operatic objects. This symbolic and economic exchange of jewelry was heavily invested in ideological significance relative to bodies, and by extension to gender, sexuality, and colonialism, and the occasions upon which they were given translated the gem's economic value into transcendent value.<sup>72</sup> These most personal and intimate of treasured possessions became important markers of respect for idolised performers, recognition of their cultural power and vigor, yet also of the "sacrifices" made in the name of Art. Yet, they went beyond the realm of artistic endeavor to confer social and political standing to which few others could pretend.

#### Press and Archival sources

1862. *The Jewellers, Goldsmiths, and Watchmakers' Monthly Magazine*, 4.
1864. Adelina Patti's Margaret. *The Morning Star* [New York], 9 June.
1864. *The Musical World*, 11 June, 373.
1901. A Book descriptive of Craig-y-Nos castle, Auction catalogue, E. & H. Lumley, Cardiff University, interleaved with 2 press cuttings from *The Daily Mail* and *The Telegraph*.
- Betsy, B. 1884. Drama. *Argonaut* [San Francisco], 15 March.
- Farewell Hutter, Helen. 1920. On Tour with Patti. *The Ladies' Home Journal*, March 1920, 59–60.
- Johnson, T. 1886. Le Mariage de Mme Adelina Patti. *Le Figaro*, 11 June.
- Johnson, T. 1888. Adelina Patti. Notes de Voyage. *Le Figaro*, 8 September.
- Lord Pilgrim. 1853. Rosine Stolz à Rio-Janeiro. *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres* 5 (10): 13–14, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris).
- Nilsson, Christine, comtesse de Casa-Miranda. 1913. Quelques Souvenirs de ma Carrière artistique. *Le Gaulois*, 24 November.
- Road, Alan. 1996. Perfect Pitch. *The Times Magazine*, 16 November, 27–28, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris).
- Registro degli spettacoli del teatro nuovo di Zara (Zadar, Croatia), HR DAZD, busta 30.
- Mutuelle nationale des artistes (Paris), Delphine Ugalde, *Mémoires*, carnet no. 1, 128.

---

<sup>72</sup> Pointon 1997, 494.

## Bibliography

- Berlanstein, Lenard R. 2004. Historicizing and Gendering Culture: Famous Women in Nineteenth-Century France. *Journal of Women's History* 16 (4): 65–91.
- Boghal, Gurminder Kaur. 2012. Lakmé's Echoing Jewels. In *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, edited by Rachel Cowgill and Hilary Poriss. Oxford and New York: Oxford University Press, 186–205.
- Boghal, Gurminder Kaur. 2013. *Details of Consequence: Ornament, Music, and Art in Paris*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Brandenburg, Daniel. 2019. Italian *Operisti* as Cultural Network: Insights and Contexts of the Pirker Correspondence. In *Opera as Institution: Networks and Professions (1730–1917)*, edited by Cristina Scuderi and Ingeborg Zechner. Vienna: LITVerlag, 55–68.
- Brown, Bill. 2001. Thing Theory. *Critical Inquiry* 28 (1): 1–22.
- Ciambelli, Patrizia. 2002. *Bijoux à secrets*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Cone, John Frederick. 1994. *Adelina Patti: Queen of Hearts*. Aldershot: Scolar Press.
- Cowgill, Rachel and Hilary Poriss (eds.). 2012. *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Dyer, Richard. 1991. *A Star is Born* and the Construction of Authenticity. In *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill. New York: Routledge, 136–144.
- Edwards, Elizabeth, Chris Gosden and Ruth B. Phillips (eds.). 2006. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford and New York: Berg.
- Freitas, Roger. 2018. Singing Herself: Adelina Patti and the Performance of Femininity. *Journal of the American Musicological Society* 71 (2): 287–369.
- Fumerton, Patricia. 1991. *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Gledhill, Christine (ed.). 1991. *Stardom: Industry of Desire*. New York: Routledge.
- Glenn, Susan A. 2000. *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press.
- Gordon, Rae Beth. 1992. *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Gray, Linda Esther. 2011. *Dame Eva Turner: A Life on the High Cs*. New Malden: Green Oak Publishing.
- Klein, Hermann. 1933. *The Golden Age of Opera*. London: George Routledge and Sons.
- Lacan, Jacques. 1987 [1979]. *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. A. Sheridan. Harmondsworth: Penguin.
- Marcus, Sharon. 2019. *The Drama of Celebrity*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Marshall, P. David. 2014 [1997]. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mole, Tom (ed.). 2009. *Romanticism and Celebrity Culture, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mole, Tom. 2017. *What the Victorians Made of Romanticism: Material Artifacts, Cultural Practices, and Reception History*. Princeton: Princeton University Press.
- Nectoux, Jean-Michel. 1986. *Stars et Monstres sacrés*. Les dossiers du Musée d'Orsay, 2. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux.
- Pointon, Marcia. 1997. Intriguing jewellery: royal bodies and luxurious consumption. *Textual Practice* 11 (3): 493–516.
- Pointon, Marcia. 1999. Valuing the visual and visualising the valuable: Jewellery and its ambiguities. *Journal for Cultural Research* 3 (1): 1–27.
- Pointon, Marcia. 2009. *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones & Jewellery*. Paul Mellon Centre for Studies in British Art. New Haven and London: Yale University Press.
- Poriss, Hilary. 2006. She Came, She Sang... She Conquered? Adelina Patti in New York. In *European Music and Musicians in New York City, 1840-1900*, edited by John Michael Graziano. Rochester, NY.: University of Rochester Press, 218–234.
- Redmond, Sean and Su Holmes (eds.). 2007. *Stardom and Celebrity: A Reader*. London: Sage.
- Rosselli, John. 1992. *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, Susan. 2006. *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sasse, Marie. 1902. *Souvenirs d'une Artiste*. Paris: Librairie Molière.
- Simmel, Georg. 2009 [1908]. Excursus on Jewelry and Adornment. In *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms*. Edited and translated by Mathew J. Kanjiranthinkal, Anton K. Jacobs and Anthony J. Blasi, vol. 1. Boston: Brill, 332–342.
- Stern, Kenneth. 2011. *Giuditta Pasta: A Life on the Lyric Stage*. Palm Springs, CA: Operaphile Press.
- Strakosch, Maurice. 1887. *Souvenirs d'un impresario*. Paris: Ollendorff.
- Stümcke, Heinrich. 1913. *Henriette Sontag. Ein Lebens- und Zeitbild*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Weber, Max. 1968. *On Charisma and Institution Building*. Selected Papers edited and with an introduction by S. N. Eisenstadt. Chicago and London: University of Chicago Press.
- White, Kimberley. 2018. *Female Singers on the French Stage, 1830–1848*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zechner, Ingeborg. 2017. *Das englische Geschäft mit der Nachtigall: Die italienische Oper im London des 19. Jahrhunderts*. Vienna: Böhlau.

# The Judas of the *Ring*

JENNI LÄTTILÄ

As is well known, Richard Wagner referred to Siegfried as a Christ figure already in his 1848 essay *Die Wibelungen*.<sup>1</sup> However, there is another character in the *Ring* who can be seen as a similar figure: a child of the Father All-mighty. This goddess becomes a human and dies a ritualistic death, redeeming the original sin and forging a new spiritual world order, not unlike the new and everlasting covenant Jesus of Nazareth spoke of over the Last Supper.<sup>2</sup>

This character is, of course, Brünnhilde, a goddess and a woman. Brünnhilde is one of the most important and iconic characters of Wagner's *Ring* cycle, one of the nine Valkyries, the daughter of Wotan and Erda, and Siegfried's wife. Brünnhilde is present in three of the four operas of the cycle, and her influence in the course of the events is significant. In this essay, I am concentrating on her and looking at the character from a singer's point of view, in an attempt to understand the complex role better and to make sense of her thoughts and actions. I have sung smaller soprano roles myself in the *Ring* cycle (such as Gerhilde the Valkyrie, the Third Norn, and Gutrune, Brünnhilde's rival for Siegfried's love), and I have written this essay as a method of preparing for this both vocally and intellectually gargantuan task that I hope to be able to sing in the future. Role analysis as an actor's or a singer's means of preparation is mentioned already in Konstantin Stanislavski's<sup>3</sup> eponymic guide to actors' work: the idea is that the actor analyses the character's circumstances, tasks, obstacles, and means of action in order to create a psychologically believable interpretation.

---

1 Wagner 2002e, 14.

2 English Standard Version Bible 2001, Luke 22:20.

3 Stanislavski 2011.

In Brünnhilde's case there is more than just human emotions and aspirations to take into account when explaining her character: to fully understand her, one must consider the philosophical framework upon which Wagner built the *Ring*, and also her divinity, in addition to her human motivations.

### Brünnhilde as a Christ Figure

Brünnhilde's Christ-like traits were first pointed out by Wagner himself in his letter to his friend, composer and conductor August Röckel, on January 25, 1854: "Ultimately it is a suffering, self-immolating woman who becomes the true, conscious redeemer."<sup>4</sup> This topic was later taken up by several researchers; amongst others, Slavoj Žižek<sup>5</sup> and Jeffrey L. Buller<sup>6</sup> have written about Brünnhilde as the true redeemer, while Robert Donington<sup>7</sup> writes about redemption in general as seen in the Wagnerian oeuvre, and Barry Millington<sup>8</sup> calls Brünnhilde "a redemptive heroine who outstrips anyone else in the *Ring* cycle."

I will try to take the analogy of Brünnhilde as a Christ figure one step further, in an attempt to understand the significance of the betrayal of Siegfried at the end of the *Ring*. Up to the beginning of *Die Walküre*<sup>9</sup> the relationship between the gods and the humans is governed by an *old covenant*: a harsh and unyielding law, voiced by Fricka and encoded by the law-spear wielded by Wotan—note the parallel with the Ten Commandments, the tablets of stone Moses brought down from the mountain.<sup>10</sup> This law restricts the conduct of the men and gods of the world of the *Ring*, in dealings of both business and love. Transgressions

---

4 Wagner 2015, 98–99.

5 Žižek 2007.

6 Buller 2001.

7 Donington 1989, 20–22.

8 Millington 2021, 20.

9 Wagner 2002b.

10 English Standard Version Bible 2001, Exodus 34.

are frowned upon—as Wotan learns—or severely punished, as the Wölsunga twins Sieglinde and Siegmund can testify.

Brünnhilde, daughter of the father all-mighty, Wotan, is shown first as the guardian of the order of gods and men and the executor (or personification) of the will of her father.<sup>11</sup> Brünnhilde's problem is that the will and acts of her father are in contradiction with the law he himself has decreed. Brünnhilde still does her best to fulfill the commandments of her father, but in doing so she ends up violating both the law and Wotan's explicit order. In her defense, one could argue she never intended to challenge the law, but rather to follow the will of her father, the lawgiver. Unfortunately, her father Wotan (together with his consort Fricka) is the unforgiving god of the old covenant, bound by his own law. Thus, Brünnhilde is punished by demotion to humanhood—and even worse, to womanhood, as Catherine Clément writes.<sup>12</sup> Wotan sinks his daughter into a deep sleep on top of a mountain and, to protect her, creates a magical ring of fire around her that only the most valiant of men could penetrate.

Later, Brünnhilde is freed from her captivity of sleep in the circle of fire by Siegfried, the ultimate hero, the new man.<sup>13</sup> Brünnhilde and Siegfried stand here at the watershed between the two covenants, the old and new, between law and love, between gods and men. After her awakening she is now completely human; her transformation to humanhood is caused by (or evident in) the loss of her godly knowledge.<sup>14</sup>

Interestingly, godly knowledge appears to be inherently feminine in the world of the *Ring*; this knowledge is fully and naturally possessed by the Earth goddess Erda and her daughters, the Norns. Even Wotan needed to sacrifice his eye to gain wisdom through drinking from the well at the root of Yggdrasil, the sacred ash tree<sup>15</sup>—and it should be clear that lesser masculine gods like Donner possess neither equivalent

---

11 Wagner 2002b: *Die Walküre*, act 2, scene 2.

12 Clément 1999, 162.

13 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 3, scene 3.

14 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 3, scene 3.

15 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, prelude.

knowledge nor wisdom. It is the goddess who forms the third party in the trinity of the Father, the Daughter, and the Holy Spirit—or Holy Knowledge. As was the case with Vestal virgins, priestesses of the ancient virgin goddess of Rome’s sacred hearth and its eternal flame, it also appears that the holiness of knowledge requires abstinence—as Brünnhilde sings:

Kein Gott nahte mir je! Der Jungfrau neigten scheu sich die Helden:  
heilig schied sie aus Walhall! Wehe! Wehe! Wehe der Schmach, der  
schmählichen Noth! Verwundet hat mich, der mich erweckt! Er erbrach  
mir Brünne und Helm: Brünnhilde bin ich nicht mehr!<sup>16</sup>

Therefore, holy knowledge is shown to be the essence of the virgin goddess, and it can be sustained only if the goddess does not have experience of the masculine. Goddesses who are portrayed as sexual or matrimonial—such as Fricka or Freya—are never portrayed as possessing knowledge to the same degree as Erda, the Norns, or even Brünnhilde (before her descent). Once lost—or if never possessed in the first place—such holy knowledge can apparently be reclaimed through suffering: Wotan’s eye is forfeited, and at the end of *Götterdämmerung* we will see Brünnhilde regain her divine knowledge upon her funeral pyre. Erda apparently retained this knowledge despite giving birth to Brünnhilde because her relationship with Wotan was not entirely willing or consensual.<sup>17</sup>

The *Ring* may not be the only work where Wagner has deliberated on the ideas of divinity and gender. As an analysis by Anne Kauppala (Sivuoja-Gunaratnam, 2008) shows, Wagner purposefully used a neutral, androgynous voice—the Invisible Choir—in *Parsifal* to deliver

---

16 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 3, scene 3. “No god ever came so close to me! Heroes humbly bowed before my virginity: sacrosanct I came from Walhal! Woe, woe is me! O the shame, the indignity of my plight! He who woke me has wounded me. He cut off my breastplate and helmet: I am Brünnhilde no more!” Translation by Jenni Lättilä. Note also the pun: the name Brünnhilde translates as “The armored maid.”

17 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 2, scene 1.

the quoted words of Christ.<sup>18</sup> It is indeed possible to see the divine knowledge in the *Ring* and the Invisible Choir of *Parsifal* as developmental steps in the expression of Wagner's religious thinking through his works.

### Siegfried—the Redeemer or the Traitor?

Siegfried, of course, is utterly unaware of even the existence of such divine knowledge; as the free man and the ultimate hero he has gained some miraculous skills—such as the ability to understand birds—but he knows very little. He is oblivious to his own past and heritage, and he does not even know fear. This renders him inhuman in his emotions and deeds; his response to anything and everything he encounters is extreme and without restraint. Not only is he incited to immediate violence by seemingly very little provocation, but he is also without restraint in feelings such as compassion. In this, he mirrors Parsifal. *Durch Mitleid wissend der reine Tor*<sup>19</sup>—like Parsifal, Siegfried also lacks understanding of the meaning of being a man, and is not only a hero but also a fool. Only through encountering the feminine in Brünnhilde is Siegfried able to gain this missing knowledge about humanity; this is Brünnhilde's ministry and teaching, and Siegfried is here shown to be not only her beloved but also her disciple. Through falling in love, she loses knowledge while he gains it—even though a part of the knowledge seems to be lost in this transition.

Since this essay approaches the *Ring* using frameworks borrowed from Christian theology, it is necessary to consider sin and original sin in the context of the *Ring*. In *Rheingold*, the first opera of the *Ring* cycle, Alberich the dwarf commits a sin by renouncing love and forging the magic ring from gold stolen from the Rhine maidens.

This theft of the Rhine gold can easily be equated with the Judeo-Christian concept of the original sin, or the one wrongful act leading

---

18 Sivuoja-Gunaratnam 2008.

19 Wagner 2002f: *Parsifal*, act 1, scene 19. "Wise through compassion, the pure fool." Translation by J. Lähtilä.



to bringing suffering to the world and the loss of paradise, as several scholars have done. Relatively recently, for example, Thomas Grey<sup>20</sup> and Daniel Foster<sup>21</sup> mention this interpretation. In the *Ring* cycle, we are time and again shown that coveting wealth and power is inherently evil. Even Siegfried is not impervious to this sin, as is shown in his encounter with the Rhine maidens in *Götterdämmerung*.<sup>22</sup> However, possessing a treasure is not evil in itself; the lost paradise of the beginning of the *Rheingold* shows us the Rhine maidens holding the gold, as does the end of the cycle. Clearly, possession of treasures is not sinful per se, and there must be other facets to the original sin.

The second deed bringing the original sin into the world of the *Ring* was the love-curse uttered by Alberich and repeated by Fricka.<sup>23</sup> The sinful act here is the willingness to corrupt nature and trade love for wealth and power, as Thomas Grey writes.<sup>24</sup> Wotan is willing to trade Freia as a down payment to the giants for building his fortress Valhalla. Fricka, the voice of law and the goddess of (even loveless) marriage, only voices her support for this contract when she sings the love-curse motif; the sinful act of renouncing love and the sinful act of law-making are intertwined. Finally, as the Norns sing,<sup>25</sup> these two sins of greed and the love-curse cause the loss of their knowledge; the divine wisdom is now lost forever.

Ultimately, however, the act from which all the misfortune stems is not the theft of the Rhine gold but Wotan cutting the law-spear from the sacred ash Yggdrasil, causing the world tree to wither and die. This act of law-making, a crime against natural justice and freedom, bounds Wotan the all-father to the law of his own making, forcing him to perform injustice in order to uphold his laws, and thus robs him of his might and power. Ultimately, the original sin of law-making causes

---

20 Grey 2020.

21 Foster 2010, 93.

22 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 3, scene 1.

23 Wagner 2002a: *Rheingold*, scenes 1–2.

24 Grey 2020.

25 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, prologue.

Erda to lose her knowledge<sup>26</sup> and leads to the twilight of the gods. This Wagnerian undertext of the un-naturality of law is noted by, for example, Linda and Michael Hutcheon<sup>27</sup> and Daniel Foster.<sup>28</sup>

The wrong-doings of gods and men in their dealings of business and love derive from this three-faceted original sin: Wotan is repeatedly caught between the law and righteousness and can no longer do what would be right. Brünnhilde, in the finale of *Siegfried*,<sup>29</sup> turns to selfishness in love and again falls prey to the Ring's curse when she refuses to relinquish the Ring as Waltraute requests.<sup>30</sup> Siegfried, as already discussed, falls under the curse of the Rhine gold. Hagen has inherited this fallibility from his father Alberich; the blood feud between Wotan and Alberich—originally stemming from Wotan's deceitful inability to honor his contracts and Alberich's denouncement of love—has been passed on to their sons and the sons of their sons.

By the end of *Siegfried*, Wotan has already grown weary of the consequences of his law-making; therefore, the old covenant of the law-spear can be broken by Siegfried,<sup>31</sup> but Siegfried is not able to forge a new covenant between nature and mankind, or between men and gods, nor can he redeem the love-curse, or greed. Bereft of knowledge before his encounter with Brünnhilde, he is unaware of love, able to bring only destruction and death, skilled only in killing and crafting war-like instruments. Lacking self-awareness, he cannot be the true redeemer, and so—even when the law-spear is broken—he cannot end the *Ring* cycle there, at the mountain where Brünnhilde awaits in her circle of fire.

At the end of *Siegfried* and the beginning of *Götterdämmerung*, Siegfried gains some knowledge and better understands what it is to be human. However, we are shown that he, too, is susceptible to the curse of the Ring; he is possessed of pride and is not capable of the sac-

---

26 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 2, scene 1.

27 Hutcheon 1998.

28 Foster 2010, preface xiv.

29 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 3, scene 3.

30 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 1, scene 3.

31 Wagner 2002c: *Siegfried*, act 3, scene 2.

rifice of giving up valued possessions for some abstract greater good. We see him losing his newly gained self-awareness by drinking the love potion offered by Guttrune,<sup>32</sup> rendering him again the clueless hero who is less than human.

Therefore, Siegfried's death by being stabbed unceremonially in the back by Hagen does not bring redemption. It is an unremarkable death, unbefitting the hero Siegfried, and with very little consequence. When Siegfried dies, his enemies—or more properly the enemies of his forefather Wotan, bearing blood feud as their fathers' heritage—have rendered him harmless. He dies not because he is a threat, not because of what he does, but because of the remorseless hatred between the human Wölsunga family and the dwarf house of Alberich. Siegfried's deeds bear no true and lasting effect in the world of the *Ring*; the Ring still exists and is still in wrongful possession. The gods have withdrawn from the world, but their law is still observed and still binds men. The sword Nothung was remade, the dragon was slain, and the dwarf Mime was murdered, but these deeds lead to very little effect; the world, as it was, still is, and continues to be. Only Siegfried's funeral pyre triggers the unfolding of the end of days for the gods.

In the end, Brünnhilde is the true redeemer, who is willing to sacrifice herself for the greater good, and who is able to undo the original sin of the love-curse (through her ultimate sacrifice for her loved one), the original sin of the Rhine gold (through her promise of the gold to the Rhine maidens after her passing), and the original sin of law-making (through inciting what is left of the sacred ash tree Yggdrasil, burning the gods and all their creations with it). Through human suffering, facing betrayal, and the death of her husband Siegfried, she regains wisdom and knowledge, becoming yet again a goddess, but without losing her womanhood. When she—completely a woman, completely a goddess—burns on the funeral pyre of her husband on a hill by the Rhine, while both men and gods bear witness, the *Ring* finally arrives at its Golgotha.

---

<sup>32</sup> Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 1, scene 2.

### But Who is the Judas? Is there a Judas?

Before answering this question, we need to recall famous betrayals, both fictitious, historical, and biblical, that are iconic in Western culture. By evoking the legends and cultural memories of these betrayals we attain a set of standards against which the betrayals in the *Ring* can be contrasted.

From Ephialtes leading the Persians around King Leonidas and his Spartans at the battle of Thermopylae<sup>33</sup> to Lord Stanley standing idle with his troops on the Bosworth Field (both in history<sup>34</sup> and Shakespeare's play *Richard III*<sup>35</sup>); from King Lear exclaiming "they could not would not do 't; 'tis worse than murder"<sup>36</sup> to Caesar uttering "Et tu, Brute?,"<sup>37</sup> and to the *Dolchstoßlegende*<sup>38</sup> (the stabbed-in-the-back myth blaming the home front, especially Jews and socialists, for the Germans' loss in WW1), Quisling<sup>39</sup> and Pétain<sup>40</sup> (the disreputable Nazi collaborators during the occupation of Norway and France during the WW2), betrayal has been and is a powerful plot device both in fiction and the tellings of history turned legends (or propaganda). A betrayal allows the author of fiction, or the historian (or propagandist) deconstructing a past event to insert a turning point in their narration to highlight a specific aspect of the narrative, to introduce a scapegoat, or to convey an implied message by referring to moralities that might (or might not) have been applicable in the actual historical situations.

It is also easy to see that, even in this limited set of examples, the character betraying their liege and allegiance is cast in a wide variety of positions: from the villainous Ephialtes to the players in *Realpolitik*

---

33 Herodotus 1920 [ca. 430 BC], book 7:123.

34 Rowse 1998, 219.

35 Shakespeare 2006a [1594].

36 Shakespeare 2006b [1606].

37 Shakespeare 2006c [1599].

38 Gross 2018.

39 Borgersrud 2014.

40 Fay 1945.

such as Lord Stanley, and ultimately to the tragic hero of Marcus Junius Brutus, in whose character the judgment between “noble” and “base” is not so easily drawn (both when considering the possible motives of the historical Brutus, and when analyzing the Shakespeare’s play). Further, the motives of these traitors are commonly treated as being rational, or rationalized; they are shown to consider the alternative courses of action available, and the consequences of these actions. Brutus is torn between allegiance to Caesar and the Republic, Stanley carefully considers his options, treading a fine line through the narrative, and, according to Herodotus,<sup>41</sup> even Ephialtes acted for rational—if ignoble—reasons, for expectations of reward.

Contrasting this, in the narrative of the canonical Gospels the betrayal of Judas is portrayed, first, as being necessary to fulfill the prophecies of the Old Testament, and second, as foretold (if not preordained) by those same prophecies. Furthermore, Judas appears to be acting not on his own initiative but under the influence of an outside agent, as Apostle Luke tells us: “Then Satan entered into Judas called Iscariot, who was of the number of the twelve. He went away and conferred with the chief priests and officers how he might betray him to them. And they were glad and agreed to give him money. So he consented and sought an opportunity to betray him to them in the absence of a crowd.”<sup>42</sup> Apostle John even shows us Christ urging Judas to carry out his betrayal: “Jesus said to him, ‘What you are going to do, do quickly.’”<sup>43</sup>

Moreover, if one *first* postulates an omnipotent, omniscient, and just God, and *then* argues that Judas was an instrument of atonement more than a subject, predestined to betray Christ, his treatment in the account of the Gospels and by the Christian church appears even more obviously arbitrary and unjust—which, of course, would undermine much of the teachings of said church. On the other hand, if Judas betrayed Christ of his *free will*, for reasons base and ignoble (if somewhat rational, as in the case of being motivated by the 30 pieces of silver),

---

41 Herodotus 1920 [ca. 430 BC], book 7:213.

42 English Standard Version Bible 2001, Luke 22:3–6.

43 English Standard Version Bible 2001, John 13:27.

this immediately raises the question of Christ's selection of his disciples; did he err when he chose Judas? If yes, did he err in other decisions and teachings, too? And if not, if he made Judas his disciple on purpose because selecting a traitor-to-be was necessary for the fulfillment of prophecies, then where again was Judas' free will? For those interested in this dilemma there exists a multitude of volumes discussing it; a good treatise reflecting the thinking of church fathers against modern theology can be found, for example, in Cane<sup>44</sup>—even though the most elegant resolution of this dilemma is offered by Jorge Luis Borges,<sup>45</sup> who suggested that Judas—not Jesus—was the true conscious redeemer, who through his betrayal of innocent Jesus purposefully brought about the redemption through self-sacrifice, covering not only his life but also his eternal soul and future reputation. This idea might be more familiar to the reader through Nikos Kazantzakis<sup>46</sup> controversial novel *The Last Temptation (of Christ)*, adapted to a film of the same title by Martin Scorsese in 1988.<sup>47</sup>

Despite the dilemma of Judas' betrayal, free will, and an infallible God, Judas is still often portrayed as a traitor in a similar vein as Ephialtes; despised by both Christians and the chief priests and elders of the Gospel's narrative, it would probably have been better for this man if he were not born. The Fathers of the Church portrayed Judas as inherently evil,<sup>48</sup> the antisemitic archetype of the scheming Jew,<sup>49</sup> who is excluded from divine mercy even if and when he regrets his deed.<sup>50</sup> If one applies to this the thinking of such widely divergent philosophers as Locke, Kant, or Rawls, the punitive aspect of Judas' faith appears unfair in all these ethical frameworks—even if one considers punishment as a deterrent for crime. However, by comparing Judas to Ephialtes (and

---

44 Cane 2005.

45 Borges 1962 [1944], 151–157.

46 Kazantzakis 1960.

47 Scorsese 1988.

48 St. John Chrysostom, in Cane 2005, 96–98.

49 St. Jerome, in Cane 2005, 131.

50 St. Augustine of Hippo, in Cane 2005, 129–130.

contrasting them to other characters in our small gallery of traitors), we find stunning similarities both in the betrayal, its motives, and the treatment the narrative gives to the traitor.

Let us now get back to the *Ring*, and review the betrayal of Brünnhilde by Siegfried, and of Siegfried by Brünnhilde. Comparing them to our gallery of traitors, we note a distinct difference not only between them and Ephialtes but also between them and Brutus.

Siegfried's betrayal of Brünnhilde<sup>51</sup> was done *non compos mentis*, and not of his free will. Even though he did, in fact, betray her by marrying Gutrune, his betrayal was limited to acts done for reasons innate to the personality of Siegfried: that is, out of compassion for his fellow man, and out of his obligation to his brother-in-law Gunther. He did not truly betray his words or his love to Brünnhilde, because he could not recall them after drinking Gutrune's potion (if we still apply modern, Western thinking in the vein of Locke, Kant, and Rawls). Yet, Siegfried does hand Brünnhilde over to his (and her) enemies, and his deeds do countermand, nullify, and destroy all his oaths, all his treaties, and his truest love.

Brünnhilde also betrays Siegfried.<sup>52</sup> She betrays Siegfried willfully, out of spite, as revenge for his purported betrayal of her—but she, too, is a victim of circumstances, whose acts are based on partial and faulty information. In other words, since at this point in the narrative she is a human, she acts and reacts in a thoroughly human manner. Having lost her divine knowledge, she is indeed restricted to the information and understanding she can obtain with her human senses and reasoning; she experiences violent abduction and forced marriage, is robbed of the ring of power, and later recognizes Siegfried as the perpetrator. She also sees and hears Siegfried denouncing her.<sup>53</sup> Having no other information available, she now assumes that Siegfried really has betrayed her. Thus, Brünnhilde reveals Siegfried's only vulnerability to his enemies and plots his death with his enemies.<sup>54</sup>

---

51 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 1, scenes 2 and 3.

52 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 2, scene 5.

53 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 2, scene 4.

54 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 2, scene 5.

In contrast, Siegfried is never shown to be motivated by malice. When first introduced he, not knowing fear, is in essence placed *beyond good and evil*; he acts without restraint and violently, but not out of spite. In *Götterdämmerung* we see him as the proud hero, deeply devoted in both his marriages—he never knowingly abandons Brünnhilde, and drinks the potion saluting their love; then, having forgotten Brünnhilde, he is equally devoted to Guttrune. Even when refusing to return the Rhine gold to the Rhine maidens, he acts more out of pride (let us recall that Schopenhauer considered ambition, vanity, and pride as three distinct phenomena<sup>55</sup>) than malice. That Brünnhilde, a woman, is driven by malice while Siegfried, a man and a hero, is never shown to be driven by base motives is of course compatible with another Schopenhauerian idea, women’s general untrustworthiness and sordidness, presented in his essay *Über die Weiber* (“On Women”).<sup>56</sup>

Having evoked Schopenhauer, it is now necessary to revisit the concept of *free will*. In his *The World as Will and Idea*, Schopenhauer denies the existence of free will, asserting that a man is what he wills.<sup>57</sup> In other words, even though the will is free, freedom of will is still illusory because an individual, when given freedom of choice, elects to desire things that are innate to the individual’s personality given the circumstances (i.e., their motives in the situation). The individual is responsible for their deeds because he/she has (or is) free will; the fact that the individual is capable of making but one choice does not alleviate their responsibility for that choice because it still is, in essence, a choice. Thus, given the one choice to betray Christ, Judas *wills* to betray him because he is Judas—he *cannot will* anything else. Judas is still responsible for the betrayal, because, a priori, he had a choice, even if a posteriori he might have observed that his choice was the only one he, given his personality, could make in that situation.

---

55 Schopenhauer 2014 [1851]; Schopenhauer 2015a [1851].

56 Schopenhauer 2015b [1851].

57 Schopenhauer 2011 [1848].



Given the above, Schopenhauerian measurement of a person's ethics is tied not to his deeds or their consequences, but rather to the motives that determined the will to do the deeds in the first place; since the actual deed is predicated on the ability of a person to will one and only one thing in any given situation, the deed or its consequences are of lesser interest. Instead, the reason why the individual wills something—that is, their motivation—is the litmus test between good and evil.

Thus, Siegfried remains the noble and pure hero; in light of Schopenhauerian ethics, his betrayal of Brünnhilde is seen as an unfortunate but not malicious act. On the other hand, throughout *Götterdämmerung*, act 2, scene 5 Brünnhilde sings her rage and hatred; utilizing the Schopenhauerian framework, we might observe that, at this point, she is motivated by *Schadenfreude*, joy over another person's misfortune, rather than compassion. This renders her ethically suspect in Schopenhauerian thinking. As a synthesis, comparing Siegfried to our gallery of traitors, we notice that he differs significantly from both Judas and Ephialtes; he never intends to betray Brünnhilde, he is not motivated by personal gain, and there is nothing villainous in his acts. He is also set apart from Brutus and his like; Siegfried is not torn between two conflicting moral obligations. In his conduct, he simply and straightforwardly follows his chivalrous honor code, maintaining his single-minded purity.

On the other hand, Brünnhilde is painted in more ambivalent strokes; throughout *Die Walküre* and *Siegfried*, as well as at the beginning of *Götterdämmerung*, we see her motivated by duty, compassion, and love. With her human womanhood found in the third act of *Siegfried*, she is changed; in the first act of *Götterdämmerung*, she acts selfishly (but also shows loyalty towards Siegfried) in her encounter with Waltraute. Then, later,<sup>58</sup> having found out that Siegfried, incited by Hagen, had betrayed her, seized the magic ring from her and married Gutrune, we see her seeking revenge in a fury hell hath not like. Clearly, she is not the noble Brutus—but she is different from Ephialtes and

---

58 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 2, scene 5.

Judas as well; her motive is not personal gain, but justice and revenge.

There is also another significant difference between Brünnhilde and Judas. Nearly immediately (both in the timeline of the narrative, and on stage) after the furious Brünnhilde of *Götterdämmerung*'s act 2, we see her in the final Immolation scene:<sup>59</sup> we are explicitly shown Brünnhilde expressing shock, grief, and love, but according to the score and libretto, she—unlike Judas—never expresses remorse. On the contrary, to the very end she maintains that Siegfried has betrayed her, but she also now considers Siegfried innocent:

Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht: der Reinste war er, der mich verriet! Die Gattin trügend, treu dem Freunde, von der eig'nen Trauten einzig ihm teuer, schied er sich durch sein Schwert. Ächter als er schwur Keiner Eide; treuer als er hielt Keiner Verträge; lautrer als er liebte kein And'rer. Und doch, alle Eide, alle Verträge, die treueste Liebe, trog keiner wie Er!<sup>60</sup>

Instead, she blames Wotan, keeper of oaths, for Siegfried's death; apparently, she believes that Hagen was justified in killing Siegfried because Siegfried did make a false oath, and that she herself was justified in her retribution because Siegfried did, indeed, betray her. Therefore Wotan, who is responsible for the law by which Siegfried dies, is in her eyes responsible for his death. (As a side note, here she is distinctly Schopenhauerian in her moral judgment; lack of free will does not relieve Siegfried from responsibility over his choices, even if his motives render him not guilty.) In the Immolation scene, Brünnhilde also states that it was indeed necessary for her to be betrayed by Siegfried so that she could regain the divine feminine knowledge: *Mich mußte der Reinste*

---

59 Wagner 2002d: *Götterdämmerung*, act 3, scene 3.

60 "His light shines to me brighter than the Sun: he who betrayed me was the purest of all. Deceitful to his wife, loyal to his friend, from his only true love he separated himself with his sword. No-one swore oaths more honestly than him, no-one kept contracts more faithfully than him, no-one loved more passionately than him. And yet no-one betrayed all oaths, all contracts, and the truest love the way he did!" Translation by J. Lättilä.

*verraten, daß wissend würde ein Weib!*<sup>61</sup>

Thus, her suicide by self-immolation is not comparable to Judas' end; she does not end her life in guilty despair, but proudly, joining her husband in death. Her self-immolation on her husband's funeral pyre—a practice known as *sati* in the Hindu tradition, well known in nineteenth century Europe and a source of exotic and romantic bewilderment; let us recall for example Verne's *Around the World in 80 Days*<sup>62</sup> and also Schopenhauer's and Wagner's fascination with Indology—is still of course a mortal sin in Christian thinking. However, as Warren Darcy convincingly argues, it can be considered the penultimate Schopenhauerian ending for the *Ring*.<sup>63</sup> For Darcy, the *Ring* is a manifestation of Will to Power, and the final immolation scene does not bring redemption but oblivion, as Brünnhilde renounces both Will to Live and Will to Power (if this Nietzschean development of Schopenhauer's idea is allowed to be applied here).

In the wake of noticing Wagner's interest in orientalism, we should now revisit one of his remarks. In his 1854 letter to August Röckel, Wagner states how “only in the union of man and woman does there first exist the true human being” and “Siegfried alone ... is only the half: it is with Brünnhilde that he first comes to be redeemer.”<sup>64</sup> This is of course an apparent re-iteration of the Taoist concept of *yin* and *yang*; here, Brünnhilde and Siegfried (or Sieglinde and Siegmund, as well as Tristan and Isolde) are considered to be two halves of the same human entity. So, which of the two is *Yin*—the slow, soft, yielding, diffuse, cold, wet, and passive; associated with water, earth, the moon, femininity, and nighttime—and which is *Yang*—the fast, hard, solid, focused, hot, dry, and aggressive; associated with fire, sky, the sun, masculinity, and daytime?<sup>65</sup> Is not Brünnhilde clearly more focused, more

---

61 “The purest one had to betray me so that a woman would become wise!” Translation by J. Lättilä.

62 Verne 1999 [1872].

63 Darcy 1994.

64 Wagner 2015, 98–99.

65 Coleman 2007.

aggressive, and better associated with the sky and fire than Siegfried? As a Valkyrie, she clearly is of fire and of the sky, and as a character she is the decisive protagonist and the active subject throughout *Götterdämmerung*; as discussed above, the actions and ultimately the death of Siegfried the hero are time and again portrayed as insignificant. In other words, both considering the Redeemer and the Judas, is not Brünnhilde a better match to both role descriptions than Siegfried, despite the obvious differences between the characters of Brünnhilde and Judas?

Having arrived at this conclusion, we must next ask if this essay is justified in its application of both Christian apologetics and Schopenhauerian moral philosophy, as well as orientalism, all at the same time to the eschatology of the *Ring*. For Darcy, the end of the *Ring*—and not only the alternative “Schopenhauerian” end but also the end as it was published—can be interpreted in entirely Schopenhauerian terms, instead of the common interpretation as redemption-through-love.<sup>66</sup> On the other hand, Wagner himself uses distinctly Christian terms when discussing his *Ring*, and the scholars cited at the beginning of this essay employ similarly theological language games. Are these Schopenhauerian and pseudo-theological (since we are discussing a fictitious pantheon inside a work of art, rather than a real religious system of belief) readings of the mirror-image betrayals of Siegfried and Brünnhilde at the end of the *Ring* mutually exclusive?

### The Redemption

To answer this question, let us now re-iterate the concept of redemption: if Brünnhilde is recognized as the true Redeemer, what or whom does she redeem? In the redemption-through-love interpretation, she redeems herself, and through herself also Siegfried, and the gods as well. Does the theme of redemption fit a Schopenhauerian reading of the *Ring*?

---

66 Darcy 1994.

The Schopenhauerian, metaphysical human Will to Live—and by extension, human existence—is futile, directionless, illogical, and marked by the suffering caused by willing. Freedom from this suffering is gained by reaching a state that is will-less, pure, and timeless (as an example, Schopenhauer gives aesthetic contemplation and ascetics—but death is also patently will-less and timeless). The Schopenhauerian view of human nature holds that the human character is innate, immutable, and unchangeable: yet does Brünnhilde not change, twice, in the narrative of *Ring*?

Her first change is the submersion into womanhood in *Die Walküre*. The second change occurs during the immolation scene of *Götterdämmerung*; before she sees the corpse of Siegfried she is the proverbial woman scorned, similar to Siegfried in her lack of understanding—that is, context. Her first reaction to Siegfried’s death is deeply human: she is moved by grief and love. As she regains the divine knowledge—indicated by the musical citation from the Norns—she is suddenly able to see beyond the obvious, to understand the motives of Siegfried, of herself, and of Wotan. By the time of *Götterdämmerung* Wotan has withdrawn from the world and now lives secluded in asceticism in Walhalla, his seat of power. Yet he is unable to let go of the world; his ravens still watch Brünnhilde, and his fortress still stands as the final and ultimate embodiment of his Will to Power.

In the end, Brünnhilde—who was and perhaps still is the Will of her Father, and who willed revenge upon her one and true love—is able to redeem herself *and her father*. By her death, Wotan finally is freed from his Will to Power, from Walhalla, and from his Will to Live—freed from Brünnhilde. As Catherine Foster stated in *Brünnhilde in Helsinki Ring* 2011: “Wotan had the love of power, but Brünnhilde had the power of love.”<sup>67</sup>

---

67 Foster 2011.

## Bibliography

- Borgersrud, Lars. 2014. 9 April revised: on the Norwegian history tradition after Magne Skodvin on Quisling and the invasion of Norway in 1940. *Scandinavian Journal of History* 39 (3): 353–397.
- Borges, Jorge Luis. 1962 [1944]. Three Versions of Judas. In *Ficciones*, translated by Anthony Kerrigan. New York: Grove Press, 151–157.
- Buller, Jeffrey L. 1996. The Messianic hero in Wagner's Ring. *The Opera Quarterly* 13 (2): 21–38.
- Cane, Anthony. 2005. *The Place of Judas Iscariot in Christology*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Clément, Catherine. 1999. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coleman, J. A. 2007. *The Dictionary of Mythology*. Hamilton: Eagle Editions.
- Darcy, Warren. 1994. The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the “Ring.” *Music Theory Spectrum* 16 (1): 1–40.
- Donington, Robert. 1989. The Search for Redemption in Wagner. *The Musical Times* 130: 20–22.
- English Standard Version Bible. 2001. ESV Online. <https://esv.org/> (accessed 9 April 2023).
- Fay, Sidney. 1945. Is Petain a traitor? *Current History* 9 (49): 207–12.
- Foster, Catharine. 2011. Conversation in August 2011, during the *Ring* cycle rehearsal at Finnish National Opera, Helsinki.
- Foster, Daniel. 2010. *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grey, Thomas. 2020. The Idea of Nature. In *The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen*, edited by Mark Berry and Nicholas Vazsonyi. Cambridge: Cambridge University Press, 205–231.
- Gross, Gerhard. 2018. *Das Ende des Ersten Weltkriegs und die Dolchstoßlegende Kriege der Moderne*. Ditzingen: Reclam.
- Herodotus. 1920 [ca. 430 BC]. *The Histories*. Edited and translated by A. D. Godley. Perseus Digital Library. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0016.tlg001.perseus-engl:7.213> (accessed 9 April 2023).
- Hutcheon, Linda and Michael Hutcheon. 1998. “Alles was ist, endet”: Living with the Knowledge of Death in Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen. *University of Toronto Quarterly* 67 (4): 789–811.
- Kazantzakis, Nikos. 1960 [1955]. *The Last Temptation (of Christ)*. Translated by Peter Bien. London: Bruno Cassirer.
- Millington, Barry. 2021. Understanding Wagner in the Bicentenary Year. In *Wagner and the North*, edited by Anne Kauppala and Martin Knust. DocMus Research Publications 16. Helsinki: University of the Arts Helsinki.
- Rowse, Alfred Leslie. 1998 [1966]. *Bosworth Field and the Wars of the Roses*. Hertfordshire: Wordsworth Military Library.
- Schopenhauer, Arthur. 2011 [1848]. *The World as Will and Idea*. Translated by R. B. Haldane and J. Kemp [1909]. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. <https://www.gutenberg.org/files/38427/38427-pdf.pdf> (accessed 24 June 2023).

- Schopenhauer, Arthur. 2014 [1851]. The Wisdom of Life. In *Parerga and Paralipomena, a collection of philosophical essays, vol. 1*, edited and translated by Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schopenhauer, Arthur. 2015a [1851]. On Human Nature. In *Parerga and Paralipomena, a collection of philosophical essays, vol. 2*, edited and translated by Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schopenhauer, Arthur. 2015b [1851]. On Women. In *Parerga and Paralipomena, a collection of philosophical essays, vol. 2*, edited and translated by Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scorsese, Martin. 1988. *The Last Temptation of Christ* [Film]. Universal City: Universal Pictures.
- Shakespeare, William. 2006a [1594]. *History of Richard III*, Act V Scene 3. In Open Source Shakespeare, edited by Eric M. Johnson. [https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play\\_view.php?WorkID=richard3&Act=5&Scene=3&Scope=scene](https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=richard3&Act=5&Scene=3&Scope=scene) (accessed 24 June 2023).
- Shakespeare, William. 2006b [1606]. *The Tragedy of King Lear*, Act II Scene 4. In Open Source Shakespeare, edited by Eric M. Johnson. [https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play\\_view.php?WorkID=kinglear&Act=2&Scene=4&Scope=scene](https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=kinglear&Act=2&Scene=4&Scope=scene) (accessed 24 June 2023).
- Shakespeare, William. 2006c [1599]. *Julius Caesar*, Act III Scene 1. In Open Source Shakespeare, edited by Eric M. Johnson. [https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play\\_view.php?WorkID=juliuscaesar&Act=3&Scene=1&Scope=scene](https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=juliuscaesar&Act=3&Scene=1&Scope=scene) (accessed 24 June 2023).
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 2008. Voicing Le Neutre in the invisible choir in Richard Wagner's Parsifal. In *Sign Systems Studies* 36 (1): 83–111.
- Stanislavski, Konstantin. 2011 [1936]. *Näyttelijän työ*. Translated by Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Verne, Jules. 1999 [1872]. *Around the world in eighty days*. Translated by William Butcher. Oxford: Oxford World's Classics.
- Wagner, Richard. 2002a [1869]. *Das Rheingold WWV 86a. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl* [1914]. Leipzig: Edition CF Peters.
- Wagner, Richard. 2002b [1870]. *Die Walküre WWV 86b. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl* [1914]. Leipzig: Edition CF Peters.
- Wagner, Richard. 2002c [1876]. *Siegfried WWV 86c. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl* [1914]. Leipzig: Edition CF Peters.
- Wagner, Richard. 2002d [1876]. *Götterdämmerung WWV 86d. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl* [1914]. Leipzig: Edition CF Peters.
- Wagner, Richard. 2002e [1848]. *The Nibelungen*. Translated by William Ashton Ellis. [www.public-library.uk/ebooks/106/39.pdf](http://www.public-library.uk/ebooks/106/39.pdf) (accessed 9 April 2023).
- Wagner, Richard. 2002f [1882]. *Parsifal. Ein Bühnenweih-Festspiel. WWV III. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl*. Leipzig: Edition CF Peters.
- Wagner, Richard. 2015. Wagner's letter to August Röckel, January 25, 1854. In *Richard Wagner's letters to August Röckel*, translated by Eleanor C. Sellar [1897]. Bristol: J.W. Arrowsmith. HathiTrust Digital Library. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo1.ark:/13960/t4wh34t15&view=1up&seq=98&q1=redeemer> (accessed 24 June 2023).
- Žižek, Slavoj. 2007. Brünnhilde's Act. In *Opera Quarterly* 23 (2–3): 199–216.

KASVUKERTOMUKSIA  
JA URAPOLKUJA /  
COMING OF AGE STORIES  
AND CAREER PATHS





# Cosima Wagnerin päiväkirjat dokumenttina Richard Wagnerin elämästä ja 1800-luvun eurooppalaisesta ajatusmaailmasta

EERO TARASTI

Wagner-tutkijoiden ja muidenkin on syytä aina palata Wagnerin elämään ja tarkastella sitä, millaisena se näyttäytyi hänen puolisonsa Cosiman kannalta tämän päiväkirjoissa (Cosima Wagner: *Tagebücher 1–4*, München, Zürich: Piper Verlag 1982). Mutta tietenkin Cosima kertoo myös omasta elämästään ja omalta kannaltaan. Joka tapauksessa alkaen Tribschenin-vuodesta 1869 tiedämme lähes kaiken, mitä Wagnereille tapahtui niin päivällä kuin yöllä. Cosiman dokumentti on yksi vaikuttavimpia eurooppalaisen kulttuurihistorian saavutuksia. Sen ansiosta hänelle voisi hyvinkin suoda aseman yhtenä Euroopan ns. naisneroista, *génie féminineistä*, viitaten Julia Kristevan tunnetun teoksen nimeen.<sup>1</sup> Kristeva päätyi kolmeen naisneroon, jotka olivat Hannah Arendt, Melanie Klein ja Colette. Yhtä hyvin olisimme voineet valita: George Sand, Cosima Wagner ja Simone de Beauvoir. Tietenkään Cosimaa ei voi laittaa emansipoitujen naisfiguurien sarjaan yllä mainitussa mielessä, olihan hänen elämänsä täydellisesti alistettu vain yhdelle asialle: Richardin, miehen, hyvinvoinnille ja luomistyölle. Olisi tietysti vähintään epäsovinnasta nykyisen *gender*-teorian aikana julistaa tällainen naishahmo naisneroksi. Mutta siinä sitkeydessä, jolla hän projektinsa toteutti, ts. päiväkirjana jälkimaailmalle, mutta kui-

---

1 Kristeva 1999.

tenkin ensi sijassa perheelleen, lapsilleen heidän isästään, on kunnioitettavaa peräänantamattomuutta. Erittäin antoisa analyysi Cosiman ja Richardin taustaideoologioista ja *gender*-teoreettisesta musiikin tutkimuksesta ylipäätään on Anne Kauppalan essee *Parsifalista* ja erityisesti sen ainoasta naisfiguurista Kundrysta.<sup>2</sup>

Lisäksi koko Wagnerin persoona ja sen kaikki tasot, fyysinen olemus *Moi*<sup>3</sup> (eli miten hän voi minäkin päivänä, hänen mielialansa, tekonsa henkilönä ja persoonana) – hänen luonteensa eli *Moi*<sup>2</sup>, sekä hänen roolinsa säveltäjänä ja aikansa julkkiksena, ”intellektuellina”, johtavana kansallisena figuurina eli *Soi*<sup>2</sup>, ja lopulta hänen arvomaailmansa, oppinsa kaikessa kyseenalaisuudessaankin ja oppineisuutensa ilmenevät kaikessa täyteydessään ja orgaanisessa ykseydessään juuri päiväkirjoissa. Hänen mielensä eri aspektit, jotka erikseen ottaen saattavat vaikuttaa irratioidilta, bisarreilta, suorastaan vastenmielisiltä, mutta myös kiehtoilta, selittyvät parhaiten, kun niitä tarkastelee rinta rinnan hänen jokapäiväisen olemassaolonsa kanssa. Itse asiassa Cosiman metodi on aivan sama kuin eksistentiaalisemiottiikassa. Wagnerin elämän eri alueet, nuo neljä ihmismielen kenttää ja olemisen moodia ovat kaikki keskenään vuorovaikutuksessa ja saavat selityksensä toisistaan, tukevat toisiaan. Kun hänen maailmankatsomuksensa, arvonsa, norminsa ja ideansa ilmenevät välähdyksenomaisina repliikkeinä kahvipöydässä tai kävelyllä tai vieraita vastaanotettaessa, ne vakuuttavat huomattavasti tehokkaammin, kuin jos luemme niitä osana *Kunstwerk der Zukunft*-, *Kunst und Klimat*-, *Was ist Deutsch tai Oper und Drama*- tai jopa *Mein Leben* -teoksia. Tämän on huomannut myös päiväkirjojen editori Martin Gregor-Dellin todetessaan esipuheessaan: ”On silmiinpistävää, miten aforistiset viittaukset ovat iskevempiä ja terävämpiä kuin Wagnerin viralliset selitykset,<sup>4</sup> joskin näissä on sama sävy: kyseessä on taiteilija, joka selittää poikkeavuuttaan omana aikanaan: Hänen olisi täytynt

2 Sivuoja-Gunaratnam 2008.

3 Tämä käsite tarkoittaa kehoa ja se on peräisin eksistentiaalisemiottiikasta, ks. Tarasti 2015.

4 Gregor-Dellin 1976, 12.

elää Aiskhyloksen kaudella onnellistuttaakseen maailmaa, nyt hän kuvittelee ratkaisevansa sovittamattoman ristiriidan itsensä ja maailman välillä noilla selityksillä ja mitä enemmän hän puhuu sitä syvemmäksi kuilu aukenee.”<sup>5</sup>

Hypoteesini on, että Wagnerin teoreettisia kirjoituksia voi analysoida samalla kehittämälläni zemic-mallilla (ks. edellä kategoriat *Moi* ja *Soi*) kuin hänen oopperoitaan. Kun hän luuli kirjoittavansa filosofista tekstiä, hän kirjoitti itse asiassa musiikillista proosaa; ja kun hän kirjoitti oopperaa, hän loikin proosankaltaista musiikkia (en sano ”proosallista musiikkia” välttääkseni väärinkäsityksiä!). Tämä selittää sen, että hänen proosateksteillään oli kuitenkin hypnoottinen vaikutus moniin aikalaisiinsa, mutta jos niitä yrittää lukea ”tieteellisinä traktaatteina”, niiden pohjimmainen luonne paljastuu; ne ovat *nonsenseä*. Ei voi siis puhua samana päivänä Wagnerista filosofina kuin Nietzschestä, Schellingistä tai Hegelistä.

Oliko Cosima jonkinlainen päiväkirjan muotoa käyttänyt romaani-kirjailija – mallinaan äitinsä kreivitär Marie d’Agoult, joka laati muun muassa poeettiset muistelmansa? Minkälainen oli hänen omaelämäkerrallinen sopimuksensa lukijansa kanssa (Philippe Lejeunen mielessä)?<sup>6</sup> Kuinka hän pystyi totuudenmukaisesti kuvaamaan niin poikkeuksellista ja monitahoista ihmistä kuin hänen puolisonsa oli? Cosima oli saanut sellaisen musiikillisen ja yleissivistävän koulutuksen, että ymmärsi Richardin tekoja, sävellystyötä ja ideamaailmaa: hän muistaa kaiken, mitä sattui, ja saattoi kirjata sen ylös. Samalla käyvät ilmi hänen omat rajoituksensa, ja jopa hänen kielteinen vaikutuksensa muun muassa miehensä antisemitismiin ja vastaaviin poliittisiin asioihin.

Cosiman päiväkirjojen lukeminen on vaikeaa siksi, että siinä työssä on mahdotonta kiiruhtaa. Vaikka on selvää, että kaikki ei ole yhtä tärkeää, on pakko lukea kaikki, koska ei voi milloinkaan aavistaa, milloin tapahtuu jotain tärkeää, milloin Richard sanoo jotain olennaista ja paljastavaa. Lukijan on pakko lähteä seuraamaan tuota elämänkulkua sen

---

5 Gregor-Dellin 1976, 129. Kaikki sitaattien käännökset ovat kirjoittajan, ellei toisin mainita.

6 Ks. Lejeune 1996.

omassa tempossa, joka voi olla yhtä hidasta kuin koko *la belle époque*.

”On hyvin juhlavaa aloittaa päiväkirja, josta voi tulla pitkäaikainen kumppani.” Tästä tietoisena Cosima kirjoittaa 1.1.1869 aloitukseksi lapsilleen: ”Teidän tulee tuntea elämäni jokainen hetki, jotta voitte sitten muistaa, sillä jos kuolen nuorena, niin sanovat muut minusta teille vain vähän, mutta jos kuolen vanhana niin tulen varmaan vielä vaikenemaan. Teidän täytyy auttaa minua täyttämään velvollisuuteni, niin lapseni, velvollisuuteni. Mitä sillä tarkoitan, huomaatte myöhemmin. Äitinne kertoo teille kaiken nykyisestä elämästämme, sillä hän uskoo, että hän pystyy siihen.”

Vähitellen päiväkirja asettuu uomiinsa. Seuraavassa muutamia poimintoja vuosilta 1869–77.



Kuva 1. Richard ja Cosima Wienissä 1872. Teoksesta *Richard Wagner. Seine Zeit in Luzern. Das Museum in Tribschen*. Luzern: Maihof Druck, Buchverlag 1993. Bildauswahl und Reproduktionen Peter A. Meyer.

11.1.1869 Hän (Richard) kertoo ruokapöydässä, miten hän oli säikähtänyt, kun ei ollut kuullut minun palaavan kotiin. Hän siteeraa Calderonia: kauheinta on onnellinen rakkaus, koska silloin joutuu pelkäämään kaikkea. Pöydässä hän sanoo: elämäni kosto on köyhyys ja avioliitto. Aterian jälkeen hän lopettaa partituurin sivun. Iloitsen hänen mielialastaan ja ilmeestään...

12.1. Keskustelujemme pääteema on Beethovenin sinfoniat, eilen A-duuri (erityisesti preston trio, jota saksalaiset johtajat kutsuvat isoisän tanssiksi, koska tempon on oltava huomaamattomasti hitaampi, esitystavan erilainen, tämän hän oppi F-duurisinfoniasta). Richard on usein huomauttanut minulle, miten Beethoven vaistomaisesti sinfonioissaan paitsi yhdeksännessä on karttanut sellaisia alueita, joita hän käyttää kvartettojen ja sonaattien intiimeissä muodoissa. Hän tiesi samalla, että hän puhuu kansalle ja että tietyt aksentit, jolleivät niitä saata sanat, ovat tyydyttämättömiä.

16.1. Puhumme Schopenhauerista, ja hän kertoi, tämä oli sanonut Karl Ritterille: "Admireeraan Wagneria runoilijana, mutta hänhän ei olekaan mikään muusikko." Vanhanaikainen ilmaisutapa huvitti Richardia ja hän arveli, että oli joka tapauksessa parempi kuin jos hän olisi pitänyt tätä muusikkona, muttei runoilijana.

18.1. Tänään Richard huomautti, että kaikki suuret runoilijat (paitsi Homeros ja Dante) olivat olleet myös draamatikkoja.

19.1. Richard halusi lähettää rouva Bismarckille kirjansa *Deutsche Kunst und Deutsche Politik*, ehkäpä tämä voisi vaikuttaa siihen, että hänen miehensä lähestyisi saksalaista taidetta. Mutta neuvoin häntä lupumaan, koska siitä saattoi vain odottaa väärinkäsityksiä--- Puhumme sitten erosta aiempien karkeiden saksalaisten muusikojen ja nykyisten juutalaisten eleganttien, sivistyneiden välillä.

20.1. Erotessamme sanoi Richard: Schopenhauer oli aivan oikeassa, viisauden summa on: olla uskomatta mihinkään ja olla sanomatta mitään.

21.1. Richard palasi kävelyretkeltään uutisen kanssa: Juutalaisessee oli painettu. Luojan nimessä.

22.1. Uneton yö, kunpa ei olisi raskaita ajatuksia. Joskus luulen, että tulen hulluksi. Aamulla Richard katsoi minua ja sanoi, että olen kärsivän näköinen ja että hän haluaa lähteä etelään... Uutinen kertoo, että *Meistersingerillä* oli eilen valtava menestys Dresdenissä. Iloa siitä. Aurinko paistaa...

23.1. Richard tuottaa minulle suuren ilon, kun sanoo, että kirjoittaa kirjeitä haluttomasti, koska on päättänyt saada *Siegfriedinsä* valmiiksi.

24. 1. Minulle tulee mieleen Schnorrin kuoleman yhteydessä Richardin sanonta: Taide on kenties suuri vaiva... me vaimoparat, jotka osaamme vain rakastaa, meidän on syytäkin valittaa, kun aavistamme neron salaisuuden... Toisaalta mitä olisimmekaan ilman osallistumistamme neron elämään.

5.2. Hopea-aamu, sumua, aurinkoa ja vettä. Päivä oli hiljainen ja ahkera. R. on kokonaan syventynyt Nibelungeihinsa ja ruokapuheemme olivat vakavia, lähes juhlavia. Ajattelimme Schnorria, kun hän viimeisen keran lauloi *Schmiede lieder, Fanget an* ja Siegmundin Kevätlaulun, kuninkaalle ja meille ainoastaan. ...Illalla taas sanelua, en ymmärtänyt paljoakaan ja olin hullu sanoessani sen, mistä aiheutui pidättyvää häiriötä.

7.2. Ensimmäistä kertaa kahteen ja puoleen kuukauteen vaelsin ulos Tribschenin alueelta. Kapellimestari Levi kertoi *Meistersingerin* menestyksestä Karlsruhessa... se on R:n populäärein teos.

9.2. Laskiaistiistai, R. meni kaupunkiin tuodakseen minulle pannukakkuja, koska niitä ei enää ollut. Suurta iloa, vajoamista rakkauteen, herään kyynelissä enkä tiedä ilon vai tuskan.

10.2. Luimme Winckelmannin elämäkerran, *homo vagus et inconstans!* järkyttyneenä. Miten selvästi tämä saksalainen nero puhuuukaan siinä...

minun ei pitäisi itkeä niin paljon.

11.2. Richard sanoo Dürerin kuvasta, että hän haluaisi mielellään kirjoittaa komedian Lutherista, hän kokee olevansa monessa suhteessa tämän hengenheimolainen.

13.2. Avioriita, ei mikään kärsimys tai koetus saa estää minua tekemästä velvollisuuttani, joka on olla hyvä ja ystävällinen Richardille...

14.2. Elämä ja kuolema eivät mahda mitään sellaisille ihmisille kuin Weber, Beethoven tai Mozart; vähemmän lahjakkaille ihmisille elämä on kaikki, heidät voidaan vain unohtaa, mutta he eivät voi hallita varjojen valtakunnassa. Niin kauan kuin ihmiset vielä elävät, jotka ovat tunteet heidät, on heidän maallinen olemuksensa tuore, mutta henkinen kalpenee, heistä puhutaan vailla kunnioitusta; todella nerokkailla on päin vastoin, henki tulee aina elävämmäksi ja muoto, jossa se vaeltaa muuttuu yhä varjomaisemmaksi.

20.2. Richard antaa minulle Judith Mendesin kirjeen, se on hauska ja vapaan innostunut. Se ilahduttaa meitä. Aamulla Richard tervehtii minua *Valkyyrian* kevätlaululla. Livahdin ruokasaliin ja kuuntelin näkymättömänä.

22.2. Muistelen isäni kirjettä, jossa hän sanoi: Intohimo haihtuu, mutta omantunnontuskat jäävät. Miten kevyesti tuomittu. Ikään kuin tuloni Richardin luo olisi ollut intohimoinen teko... Kieltäymystä opettavat meille runoilijat ja oppineet; kieltäymys opettaa meille myös elämää.

24.2. Richard sanoi tänään, ettei hän oikeastaan ollut lainkaan kuullut *Lohengrinin* alkusoittoaan... Hans Richter ilmoittaa tulevansa pääsiäisenä.

1.3. Richard pilailee ruokapöydässä ja sanoo, että kun saa valmiiksi *Nibelungenin* hän ansaitsee kunniamerkin "*pour le mérite*".



8.3. Aterian jälkeen lähettää Richard *Mestarilaulajat ”mestarilaulajatar”* Mme Viardotille.

11.3. Richard työskentelee ja ilmoittaa minulle Berliozin kuoleman, kuvia lapsuudestani palaa mieleeni. Puhun Richardin kanssa kaikista tänä vuonna kuolleista: Lamartine, Rossini, Berlioz... Olen tänään raskasmielinen, raskas, raskas, raskas on elämä, lapseni, aina tulee muistaa, että kärsimys on korkein hyvä.

12.3. Richard sanoo, että aina Mozartiin saakka musiikki jäi kasvien valtakuntaan, mutta hänestä ja Beethovenista alkaen siihen astuu ”sielu” (*anima*). Bachin fuuga on kuin suuri puu, niin ylevä ja myös järkyttävä, mutta eri tavalla kuin inhimillinen sydän.... R. on tyytymätön siihen mitä sävelsi, hän tarkoittaa, että meni liian pitkälle motiivien taivuttelussa. Siitä hetkestä alkaen, kun Wotan sanoo *Seit mein Wunsch es will*, hän antaa resitatiivin puhjeta, millä saavuttaa suuren tehon, mutta taideteos lakkaa olemasta.

15.3. Padeloupin vierailu, hyvä konfuusi herra... posti tuo nimettömän kirjeen Breslaun 7000 juutalaiselta, uhkauksia ja haukkumisia. Mieleeni juolahtaa, että kreivi Bismarckin murhaaja oli varmaan juutalainen... kirje Mme Viardotilta... upea kevätpäivä, *Winterstürme wichen!*

19.3. Richard on kirjoittanut: Ranskalaiset ovat räätäleitä, hän haluaa mennä heidän luokseen vain teettääkseen uuden takin.

20.3. Posti tuo Kuninkaan suuren piirustuksen Sachsista ja Evasta; ikävä kyllä se on ruma.

1.4. Richard on nyt saattanut Siegfriedinsä korkeuksiin!.. Illalla Richard puhuu *Odyseuksesta* ja *Iliaksesta*, polttaa sen päälle ja juo olutta.

4.4. Kirjeitä Pariisista: ...juutalaisessee on aiheuttanut suurta kiukkua ja se tulee vahingoittamaan *Rienziä*. R. on huonovointinen ja minulle

käy yhä selvemmäksi, että pieninkin muutos elämäntavassamme ja vähäisenkin kontakti ulkomaailman kanssa on hänelle nyt niin fyysisesti kuin moraalisesti sietämätöntä.

5.4. Vietän päiväni sohvalla ja kuulen, miten Richard soittaa *Rheingoldia* Richterin kanssa... kaikki kosketus ulkomaailman kanssa, jopa ystävällisinkin, on meille turmiollista... Richard puhuu Berliozmuistoistaan, hän oli epävapaa hengeltään ja se aiheutti hänen luonteensa asteittaisen huononemisen... Minusta tuntuu erikoiselta, että naiset, joita suuret miehet rakastavat, eivät tunne, että he ovat kaikkea, mitä ovat näiden miesten kautta ja tämän rakkauden johdosta.

14.4. Posti tuo häväistysartikkelin Pietarista ja pilkkabroshyyrin Leipzigin. Kaikki juutalaista. ...Richard soittaa teemaa *Freude schöner Götterfunken*. Sen mitä meillä ihmisparioilla ei ole, lahjoittaa meille nero, laulamalla ilosta. Richard sanoo: kaikki viisaus, kaikki runous lakkaa tämän naiivin teeman jumalallisuuden äärellä... tässä on naiivi yhdistetty sentimentaaliseen.

19.4. Ruokapöydässä Richard puhuu sosiaalisesta kysymyksestä ja sanoo, että antaisi mielellään kaiken taiteen kokeakseen, että alemmat yhteiskuntaluokat tuntevat olojensa parantuneen.

24.4. Richard palaa kaupungista, jossa koira puri häntä! Varsinainen kauhu. Lääkäri ei pidä sitä merkitsevänä.

26.4. Richardin purema pahentunut.

4.5. Ruokapöydässä Richard puhuu, että luomisessa vaikeus ei ole keksiminen vaan rajoittuminen, hänelle tulee liikaa, levottomuus järjestyttämisestä ja valinnasta...

6.5. Richard soittaa Beethovenin sinfonioita.

14.5. Richard työskentelee, mutta sanoo piloillaan, ettei halua enää säveltää traagisia juttuja... hän soittaa illalla niin, että olen aivan pois tolaltani, voin vain nyhkyttää ja rukoilla.

17.5. Kuningas toivoo näkevänsä Richardin tämän syntymäpäivänä, mutta hän haluaa jäädä kotiinsa. Aterialla filologian professori Nietzsche, jonka Richard tapasi Brockhauseilla ja joka tuntee Richardin työt tarkoin; R. siteeraa tämän *Oper und Drama*.

19.5. Richard soittaa useampia teemoja, jotka syntyivät Starnbergerin aikana ja joita kutsumme piloillamme kvartetoiksi ja sinfonioiksi, mutta ovat nyt saaneet hahmonsia (*Ewig war ich, ewig bin ich*).

20.5. Professori Nietzsche kutsuttiin syntymäpäiville.

21.5. Richter ja Pariisin kvartetti saapuivat... kerron, että Kuningaskin on paikalla ja saapuu huomenna. Richard ei tiedä onko se pilaa vai totta... Keskustelu Richterin kanssa tekee minut surulliseksi, kotiin palatessaan myrskysäällä laivassa tunnen, että vaikka kuolema nyt tulisi, en piittäisi. Se että minun täytyi jättää Hans, painostaa julmasti, minun täytyy sanoa... Tunnen selvästi, miten jumaluus asustaa minussa ja on määrännyt minulle sen mitä EN ole tahtonut ja valinnut.

22.5. Aamulla puhaltaa Richter *Siegfried Weisen* puoli kymmeneltä. Richard yllättyy Pariisin kvartetista ja ilahtuu, he soittavat päivän mittaan h-molli-, a-molli- ja cis-mollikvartetot. Haluaisin vain itkeä.

23.5. Onnittelukirjeitä... ja filologi Nietzsche (hyvin kaunis kirje)... Kaikki muut ystävät ja sukulaiset ovat vaienneet. Miten rumaa. Illalla olen surumielinen, yksinäisyys on ainoa surumme.

28.5. Aterian jälkeen musisoimme Richardin kanssa, Haydnin sinfonioita.

29.5. Aterian jälkeen Mozartin sinfonioita nelikätisesti... *Illustrierte Zeitung* sisältää Hansin elämäkerran ja muotokuvan, se järkyttää minua syvästi.

25.6. Puhuimme *Lohengrinista* ja hän kertoi, miten vuonna 1848 Röckel sanoi: Nyt tarvitsemme kansallishymnin. Minulla olisi jo teema ja lauloin tälle motiivini *Lohengrinin* 3. näytöksen marssista. Mutta Röckel piti sitä liian vaikeana (*künstlich*), ja R. sanoo, että hän oli oikeassa ja siitä huomaa, että se kuuluu taideteokseen.

27.6. Richard sanoi: En lähde Itävallasta mielelläni, slaavilaisten heimojen kautta heillä on meiltä saksalaisilta puuttuvaa todellisuuden runoutta.

1.7. Aamiaisella Richard toteaa, että ranskalaiset ja saksalaiset voivat yhdistyä, mutta toivottavasti ei niin, että ranskalaiset oppivat saksaa vain Heinen, Meyerbeerin ja Kaulbachin kautta.

2.7. Richard ilmoittaa olevansa ”prinssi”: Villiers de l’Isle Adam oli julkaissut *Libertéssä* artikkelin otsakkeella *À Richard Wagner, Prince de la musique profonde*.

4.7. Mannheimista kertoo Richter, että juutalaiset vihelsivät *Meistersingerin* neljännessä esityksessä.

6.7. Illalla Richard ja Richter soittavat nelikätisesti Mozartin C-duurisinfoniaa, jolloin Richard suutahtaa huonosta sovituksesta. Musiikki- luomuksesta tulee Beethovenilla Ihminen, Mozartilla kivi-, kasvi- ja eläinkunta, viaton, naiivi, ilossa ja surussa tiedostamaton, ja tähän liittyy Wagner kuin ilmestyksen uskontona.

11.7. Muuan sanomalehti julkaisi artikkelin *Das Judentum in der Musik*, R. sanoo lukeneensa ja oivaltaneensa, että puhuttaisiin juutalaissaksalaisesta kulttuurista vastakohtana kristillissaksalaiselle kulttuurille. Tämä julkeus, olemme tekemisissä ihmisten kanssa, jotka eivät ymmärrä mitään.

Seroff kertoi äsken, että eräältä kalliolta suomalaisen vesiputouksen äärellä hän löysi säkeitä ja allekirjoitettuna ”Richard Wagner”. Mutta ei Richard kyllä ole koskaan ollut siellä.

12.7. R. halusi kirjoittaa Napoleon-alkusoiton, jossa tahtoi saattaa sankarinsa venäläiselle sotakentälle loistossaan ja sitten kuvata rappiota. Pyramidin huipulle hän suunnitteli tamtamin iskun... Berliozin sinfoniassa hän oli kuullut käytettävän tamtamia. Musiikin täytyy olla energistä, sillä patarummut, trumpetit ovat sitä, mutta tamtam on jo barbariaa... Aterian jälkeen soitin Richardin kanssa Beethovenin kvartettoa.

15.7. Kirje juutalaisartikkelin kääntäjältä. Richard nauraa, sanoo, ettei jaksakaan enää, hän ei sentään ole mitään muuta kuin sävellyskone.

17.7. Minun pidettävä seuraava iltapäivällä Mendesille. Miten outoa tuo meluisa innostus! Nainen sanoo kaiken julki, mitä itse tunnen syvimässä sydämessäni, se että hän ilmaisee sen, tekee hänet minulle vie-raaksi... *Rheingoldin* aaltoliikkeestä sanoo Richard, että se on samalla maailman kehtolaulu.

24.7. Seroffit ja Mendesit myöhään iltaan saakka. R soittaa ja laulaa *Meistersingeristä* ja *Siegfriedistä*.

25.7. Juttelemme Mendeseistä, erinomaisia ihmisiä, Judith on luonnollinen ja Catulle on hienosti sivistynyt ihminen, mutta ikävä kyllä ranskalainen olemus rajoittaa heitä... He rinnastavat Shakespearen ja V. Hugon. Richard sanoo: Ranskalaisilta puuttuu poeettinen näkemys... taiteellisesti täysin lahjattomina he saattoivat kuitenkin naapuriensa heikon tilan takia ylläpitää ylimielistä ideaansa etevämmydestään.

Iltapäivällä Mendes ja Villiers, jonka juuri julistimme lahjattomaksi, lukeekin satumaisen lahjakkaasti teoksensa. Aterialla Richard selittää, miten eri tavalla toimitaankaan sinfoniassa kuin musiikkidraamassa, jossa kaikki on sallittua paitsi tyhmyydet, koska toiminta selittää kaiken.

19.9. Kahvia Professori Nietzschen kanssa, mutta ikävä kyllä Richard harmistuu siitä, että tämä on päättänyt olla syömättä mitään lihaa, vain kasviksia. R. pitää sitä mielettömänä, ja ylpeytenäkin, ja kun prof. Nietzsche sanoo, että on eettisesti tärkeää olla syömättä eläimiä, vas-

taa Richard: Koko olemassaolomme on kompromissia, jonka sovittaa vain se, että se tuottaa jotain hyvää. Pelkkä maidonjuonti ei saa sitä aikaan, silloin muuttuu askeetiksi. Saadaksemme jotain hyvää aikaa ilmastossamme, tarvitsemme hyvää ravintoa jne. Kun professori myöntää sen, mutta pysyy silti pidättyvyydessään, Richard suuttuu.

27.9. Pahin ja kauhein eläin on ihminen.

1.10. Puhumme mahdollisuudesta matkustaa Amerikkaan, siinä tapauksessa, että kuningas peruuttaa eläkkeensä.

1.1.1870 Koko viikkoon en ole kirjoittanut mitään tähän kirjaan. Eniten aikaa viettänyt prof. Nietzschen kanssa, joka lähti eilen.

16.1. Eilen Richard soitti 9. sinfoniaa.

17.1. Kirje äidiltä, hyvä ja ystävällinen... Nietzsche lähettää Gervinuksen kirjan Händelistä. Kun kerron, että Gervinuksen kirjaa Shakespearesta myydään yhä paljon 30 vuotta ilmestymisen jälkeen, sanoo R: siinä se onkin. Jos Shakespeare kirjoittaisi kirjan Gervinuksesta, sitä ei varmaan ostettaisi. ...Aritmetiikka on musiikille, mitä sana on käsitteelle. Muusikko joka aamuvarhaiselta iltaan saakka harjoittaa vain musiikkia eikä ota huomion käsitemaailmaa, on kuin nauti, häneltä puuttuu enemmän kuin siltä, joka musiikista mitään tietämättä tarkastelee maailmaa... Kaikki Goethet ja Schillerit pyrkivät musiikkiin. Mikä joskus vieraannuttaa Calderonia, on italialainen elementti, jonka ooppera toi tullessaan.

21.1. Aterialla R. sanoo: Sen jälkeen, kun menimme yhteen, olen luottanut sanomattomasti kohtalooni, tiedän että tulen vanhaksi, mutta nyt vasta elämä alkaa minulle. Aterian jälkeen hän soitti Nornikohtauksen, sanoin kuvaamaton ilta.

25.1. R. painotti, että lapsille täytyy aina olla lempeä, he eivät pahuutakaan ilkamoi... Illalla luen Richardille Gervinusta. Prof. Nietzsche oli

lähettänyt myös filosofisen kirjan, Hartmannia, joka aiheutti vastenmielisyyttä. Aina Richard palaa Schopenhauerin suuruuteen.

26.1. Jollei taiteellinen tuli ja rakkauden lämpö olisi minulla, en eläisi enää. Illalla luemme *Tuhannen ja yhden yön tarinoita*.

30.1. Ranskalaisille sivistys ei ole vapautusta, vaan kahle, huomauttaa Richard.

3.2. Schopenhauer on oikeassa: musiikki on maailma sinänsä, muut taiteet sitä vastoin puhuvat maailmasta.

4.2. Richard työstää orkesterialkusoittoa *Götterdämmerungiin* (viulun säestystä Siegfriedin teemalle).

5.2. Richard puhuu laulusta *O heilige Götter*, jonka Siegfried ja Brünnhilde laulavat, ja sanoo minulle: ”Jospa tietäisit mitä minulle tuolloin tuli mieleeni! Magdeburgissa, Auberin alkusoiton jälkeen, oli villakoira, joka odotti minua ulkona, mutta tulikin orkesterisaliin; se juoksi fagotistin luo, oli jonkun aikaa hiljaa ja alkoi yhtäkkiä ulvoa valittavalla äänellä. Kaikki nauroivat, mutta minuun se teki pelottavan vaikutuksen, ja nyt aina kuulen tuon melankolisen laulun iloisessa orkesterissa.”

7.2. R soitti minulle Gibichungien teeman, joka juolahti hänen mieleensä niin äkkiä, että hän kirjoitti sen heti musteella. Puhetta näistä tyypeistä, Gunther, Hagen, jälkimmäinen pelottavan salaperäinen, liikkumaton; kadonneesta naiviteetista: minulle ovat kaikki nämä sankarit kuin kokoelma eläimiä, leijona, tiikeri, jne. Ne ahmivat myös toisiaan, mutta niissä ei ole mitään jäykkää sovinnaisuutta, hovietikettiä, kaikki on naiivia.

Hän kirjoittaa Nietzscheille, joka lähetti hauskan kirjeen. Teen jälkeen puhuessamme Bachin surukantaatista Richard sanoi: ”Bach ja Dürer, he ovat samanlaisia olentoja, heillä on samassa määrin tuskaisen sisäistä ja myös aistia mystisen fantastiselle ornamenttikalle. Bachilla on sitä vain liikaa, mikä johtui muodista, huonon aikakauden merkeistä.”

8.2. Mozartista hän sanoo, että hän tahtoisi antaa kaiken musiikkifilosofian yhdestä Mozartin sinfonian osasta, koska ne ovat niin yksinkertaisia ja melodiassaan niin loputtoman vapaita. Beethoven on vaikeampi esimerkkinä, *Eroican* ensiosaa ei lainkaan määritellä.

10.2. Ihmiset ovat kuitenkin enemmän tyhmiä kuin pahoja...

12.2. Prof. Nietzsche tulee. Richard soittaa *Ryöstöstä* ja *Figarosta*, Simrockin vanhat editiot ilahduttavat häntä; kun Nietzsche huomauttaa Mozartin löytäneen juonimusiikin, sanoo Richard: päin vastoin, hän on sulauttanut juonen melodiaan. Täytyy vaan katsoa miten Beaumarchaisin näytelmässä on vitsikkäitä, laskelmoivia ihmisiä, jotka toimivat henkevästi keskenään, mutta Mozartilla on kaikki kirkastunutta, kärsivää, valittavaa.

13.2. Nietzschen lähtö. Miten yksin Richard onkaan tässä maailmassa!

18.2. Puhuimme Beethovenin c-mollisinfoniasta, jossa pidin itsepäisesti kiinni minusta hyvältä tuntuvasta temposta. Se ihmetytti ja ärsytti Richardia.

20.2. R. soitti päivällisellä *Varasteleva harakka* -alkusoittoa. Sitten otimme Lutherin koraalin Bachin kantaatista *Das Wort sie sollen lassen stehn*. R on suuresti sen vallassa... Bach on Luther.

21.2. Muuan A A Z:n artikkeli Lontoon oloista sai Richardin lausumaan aamiaisella: Maailma on niin kauhea ja pettymys tahdon yksilöllisyydestä suuri, jokainen pitää itseään kokonaisuutena, eikä kukaan voi paeta olemassaolon syyllisyyttä eikä lähestyä maailmaa radikaalisti. Ja sitten taas Lontoosta: Sellainen kaupunki on kansan syöpä; jos Bismarck todella halusi raunioittaa suuret kaupungit, ilmaisi hän erittäin saksalaisen ajatuksen. Se kurjuus, mitä näemme siellä, on jotain, jota kreikkalaiset eivät tunteneet.

22.2. Aamulla R. sanoo minulle: Sinun raukan täytyy huolehtia niin pal-



josta. Ensinnä tulen minä, sävellyskone, sinun täytyy huolehtia, että se on kunnolla öljytty eikä kitise, ja sitten tusina lapsia, joita pitää kasvattaa.

3.3. Ihana ilma, leikkiä puutarhassa lasten kanssa. *Richard arbetet*. Myöhemmin erakkomajassa puhun Porgesin kanssa menneestä ja hän tekee minut todella onnelliseksi, kun sanoo, ettei ole koskaan nähnyt Richardia sellaisena kuin nyt, niin rauhallisena, ja elävänä, ja että hän oli vakuuttunut, ettei hän olisi koskaan kyennyt ryhtymään *Nibelungen Ringiin* ilman tätä suurta käännettä elämässään.

6.3. Sotilaslääkäri lähettää Braunschweigista ihania makkaroita! Nauramme, sillä olimme sanoneet, kun Richter oli tuonut makkaroita etsiessään laulajaa Walther Stolzingin rooliin... sellaista makkaraa emme saa koskaan enää. Nyt on kyseessä *Lohengrin*. R sanoo pöydässä lukeneensa Kreikasta: siltä kansalta olemme saaneet ilon, no eivät he varmaan ole laittaneet pistettä i:n päälle, mutta heiltä saimme onnen ja he olivat synnittämiä (Hieman tunteellisella ilmeellä hän kysyy: Mikä on Luojalle mieluisin Kansakunta (*Nation*)? Resignation).

”Voitko ajatella, että sain pyynnön, että kun *Nibelungen Ring* on valmis, jättäisin tuon pelottavan aineksen ja kirjoittaisin *Tristanin* italialaiselle oopperaseurueelle laulettavaksi Rio de Janeirossa.”

18.3. R. haluaa kirjoittaa Aleksanterin kuolemasta draaman – nimitäin, jollen olisi vain muusikko, tuo kurja nuottienkirjoittaja (*diese elende Notenschreiberi*), mihin sivistymättömien ihmisten kategoriaan tuommatti on minut heittänyt.

19.3. Taipumus uskontoon osoittaa, että ihminen on pohjimmaltaan taipuvainen hyvään. Mikä lohdullinen esimerkki onkaan sellainen uskonto kuin Buddha, jolle lempeä sydän on palkinto sinänsä ja rangaistus kiivas sydän.

20.3. Täytän nyt 57 vuotta, on aika, että tulen järkeväksi tai ainakin yritän käydä sellaisesta.

17.4. Hagenin vartiolaulusta tulee kolossaalinen... R sanoo elämäkerrastaan: luulen että se on lukijalle kauhean yksitoikkoista, ikuisia väitteitä, jotka eivät johda mihinkään.

23.4. Richardilla raskas mieliala. Ruokapöydässä R. lukee kappaleen Tieckiä vanhasta italialaisesta musiikista. ”Olemme löytäneet tuon taikakaavan ratkaistaksemme tuon dilemman, että suuri orkesteri käsitteää kaiken itsessään kuin luonto, jossa ihminen liikkuu.” Iloitsemme siilistä, joka on tehnyt pesänsä penkin alle.

26.4. R. alkoi päivällä puhua kreikkalaisten rakkaudesta, josta meillä ei ole käsitystä ja joka silloin kun ei langennut paheeseen, edusti korkeinta esteettistä pyrkimystä. ”Naisen palvonta on aivan uusi momentti ja erottaa meidät antiikin maailmasta. Saksalaiset kunnioittivat naista jonain salaperäisenä, luonnonläheisenä, kuten egyptiläiset eläimiään ja sijoittivat heihin koko pyhyiden.”

22.5. Juhlapäivinä havaitsee erityisesti, miten surullista on elämä. Päivien huomaamaton kulku ilman hiljaista pakoa, on sydänhaavoille parasta.

25.5. Kaksi ananasta saapuu Pariisista, oletettavasti Judithilta.

Illalla puhutaan Mozartista. ”Mozart on saksalaisen deklamaation perustaja. Mikä kaunis humanisuus soikaan papin vastauksista Taminolle, ajattele miten jäykkiä Gluckin oopperoiden papit ovat... Mitä Mozart oli yhtäältä surkean saksalaisen laulunäytelmän taholla ja toisaalta mahtipontisen italialaisen oopperan kohdalla.”

2.6. Richard lauloi ja soitti luonnoksia Siegfriedin tuloon naamioituneena Brünnhilden luo. Pelottavasti vaikuttaa sankarin näyttely vaimolleen, ja koko suuren teemakudoksen kautta, joka hallitsee neljää teosta, on joka tapauksessa syntynyt kieli, jota maailma ei osannut aavistaa.

3.6. R sanoi: Minua hämmästyttää, että olen tyytyväinen Nornikohtaukseen. Minä: Mutta sehän on ihastuttava kappale!

4.6. Illalla jätin äkkiä lapset ja vaelsin pianon ääreen, mitä en yleensä koskaan tee; R palasikin kävelyiltä ja oli siitä vihainen, sillä hän itse halusi mennä pianon ääreen, tai hänen täytyi, koska Siegfriedin miekanveto oli hänen päässään valmiina.

10.6. R sanoo: Ainoa kerta, jolloin Beethoven ei ole tiivis, on suuren B-duurisonaatin finaali, jonka vain isäsi osaa soittaa, ja jolloin iloitsen enemmän virtuositeetista kuin siitä mitä esitetään. Tiiviys (*Konzision*) näyttää olevan musiikin salaisuus; kun melodia lakkaa ja korvataan jollakin työstämisellä myös vaikutus lakkaa. Beethoven on ensimmäinen, jolla kaikki on melodiaa, ja joka on osoittanut miten yhdestä ja samasta teemasta syntyy aina uusia teemoja.

11.6. Professori Nietzsche ja hänen ystävänsä herra Rohde, myös filologi, jotka jo eilen ilmoittautuivat. Hilpeää seurustelua, Prof. N. lukee esitelmäänsä kreikkalaisesta musiikkidraamasta, mitä nimitystä pohtii ja osoittaa sen perusteet. Esitelmä on kaunis ja osoittaa, että hän on oikein käsittänyt kreikkalaisen taideteoksen. (Pr N. toi minulle Dürerin *Melankolian*).

5.7. Vaunuissa R puhuu siitä, miten useampia teemoja saatetaan yhteen musiikissa. Korva erottaa vain yhden, mutta toisten liittäminen säestykseksi terävöittää ja kohottaa kuullun melodian vaikutelmaa suunnattomasti. Runoudessa ei ole mitään vastaavaa... paitsi monimielisyydessä, huumorissa ja ironiassa... Runoudessa saavutetaan sillä mistä vaietaan, mutta musiikissa se tehdään positiivisesti. Nyt täytyisi ymmärtää rakentaa teemat niin, että päämelodia soi läpi. Berliozilta se ei onnistunut, esim. Tanssikohtauksessa lemменmotiivi soi kuin basso.

15.7. Sodanjulistus lehdissä. Muotikuvat *Illustrierte Zeitungissa* saavat Richardin huomauttamaan, miten Pariisin maailma tulee esiin, mies karkeassa velttoudessaan ja nainen provokantissa kevytmielisyydessään, se on täydellinen kuva maailmasta, jonka kanssa meillä ei todellakaan ole mitään tekemistä. Mendes, Villiers jne. tulevat meille ja vietävät iltaa, Piinallinen tunnelma, vaikka nuo ihmiset ovat ystävällisiä.

21.7. Saksa on yhtenäinen; Luoja siunatkoon sen aseita!

22.7. Vaellamme puistossa ja puhumme sodasta. Äkkiä tuntee mihiin kuuluu ja yhteyden, joka rauhan aikana on huomaamaton, koska vain huono kelluu pinnalla. Mendesit illalla, soittaa Richterin kanssa F-duurisinfoniaa ja Eroican viimeistä osaa.

29.7. Vietin aamun prof. Nietschen kanssa. Richard lukee esseetään Beethovenista, ihmettelen, että pystyn seuraamaan häntä, vaikken ole tehnyt mitään filosofian opintoja. Aterian jälkeen herra Nietzsche esittelee sisarensa, vaatimattoman ja kohteliaan tyttösen.

18.7. Richard sanoo toivovansa, että Pariisi, tuo maailman ylläpidetty nainen, poltettaisiin... se olisi symboli koko maailman vapauttamiselle kaikesta pahasta... Richard laulaa viimeistä kohtausta *Götterdämmerungin* ensimmäisestä näytöksestä.

16.9. Kirje Nietzscheiltä, joka näyttää olevan syvästi järkyttynyt. Sitten äidiltäni, joka on hieman loukkaantunut vapaasta Ranskan arvostelustani. R sanoi, että täytyy vain nähdä heidän kansallistanssinsa cancanin tietääkseen, mitä he olivat kansana.

5.4.1871 Pr. Nietzsche lukee teostaan Kreikkalaisen tragedian alkuperä ja päämäärä, jonka haluaa omistaa Richardille. Suurta iloa siitä. Tässä on lahjakas ihminen, joka on kokonaan Richardin ajatusten läpitukenma.

18.4. Kauhea yö ahdistuksessa ja surussa, Richardilla on kuumetta. Kutsun lääkärin, joka tulee vastahakoisesti, mutta nauraa sitten: "Mitä voikaan sattua! Kuka olisi arvannut, että tänä yönä tutustun Richard Wagneriin." Kun hän tuli sisään, hän kysyi Oletteko te SE Richard Wagner? mihin R: jos tarkoitatte sitä, joka on kirjoittanut niin hassuja juttuja, kyllä se olen.

2.5. Illalla tulee Tausig ja soittaa Bachin koraaleja.

25.5. Richard huutaa minulle, Pariisi palaa, Louvre on liekeissä, mikä saa minut päästämään tuskan kirkkaisun, josta R. sanoo, että Ranskassa tuskin 20 henkeä yhtyisi kirkumiseen. Aamulla puhuimme musiikista, ”se on elementti, johon kaikki sukeltaa, virtaavaa, siksi se on niin mieletöntä, kun puhutaan klassisesta musiikista. Voiko siis Bachia jäljitellä kuten Goethen tai Lessingin tyyliä voi matkia? Bachin ja Mozartin individualiteetti on sukeltanut musiikkiin.”

26.5. Kaikki palaa Pariisissa.

28.5. R puhuu kiivaasti palosta ja sen merkityksestä. ”Jollette kykene maalaamaan tauluja uudelleen, eivät ne ole minkään arvoisia, ne eivät ole omistamisen arvoisia.” Prof. Nietzsche sanoo, että oppineelle koko olemassaolo lakkaa tuollaisissa tapauksissa.

Tragedia syntyi improvisaatiosta. Prof. Nietzsche on tämän ilmoittanut lainatessaan Sofokleen sanontaa Aiskhylokselta: Hän tekee oikein tietämättä sitä... mihin hän vertaa Schopenhauerin lausumaa muusikosta: hän puhuu korkeinta viisautta kielellä, jota hänen järkensä ei ymmärrä.

30.5. Louvre on pelastunut.

4.6. Illallisella puhuimme välttämättömistä huipuista ja luokittelimme näin: Homeros, Aiskhylos, ja Sofokles, *Symposio*, Don Quijote, koko Shakespeare ja Goethen *Faust*.

9.6. Ruokapöydässä puhuimme Berliozin taiteesta ja R. sanoi: Kuten Hugolla on täydellinen Shakespearen väärinymmärrys, samoin Berliozilla Beethovenin. Siellä täällä on yksityiskohdan räikeä valaistus pääasia, ranskalainen runous on haalistunutta proosaa. Hän nousee ja soittaa pastoraalisinfonian ensimmäisen teeman ja sanoo: ”Tämä on oivallus!”

10.6. Reformaatio pelasti saksalaisen kulttuurin ja lapsistani täytyy tulla aitoja saksalaisia.

12.6. Elämä ja maailma ovat kauheita, mutta olen niitä vahvempi, tahdon voimakas myötäminen... illalla puhuimme brahmanismista ja buddhismista, ei älykkyys vaan hyvyys.

Aamulla R. huutaa minulle: Tiedätkö mikä on koko uuden musiikin nuotti? Se on cis, se on *Eroican* ensimmäisen teeman cis-sävel, kuka olikaan ennen Beethovenia päästänyt tuon huokauksen kaikessa rauhassa?

Luzernista kantautuu sotilasmusiikkia; R. sanoo: tuo puhallinmusiikki on minulle kaikkein sietämättömintä, se on laajalle kantavaa sikamaisuutta.

28.9. Puhuimme buddhalaisuudesta ja kristinuskosta, jonka maailmankatsomus on paljon suurempi buddhismissa, mutta jolla ei ole mitään sellaista monumenttia kuin evankeliumit. Buddhismin etu oli, että se nojautui brahmalaisuuteen, jossa dogmit olivat muodollisia, jossa tiede osoittaa aukkoja, niin laajoja ovat heidän symbolinsa. Kristuksen karsimys liikuttaa meitä enemmän kuin Buddhan sääli. R sanoo: Kaikki suuri Kreikassa ja Intiassa oli kansanomaista, sanaa ”elegantti” alkoivat latinalaiset käyttää.

Illalla R soittaa *Figaron häitä*, meidän saksalaisten tulee olla ylpeitä siitä, että osoitimme italialaisille heidän omimman olemuksensa... italialaiset eivät kyenneet antamaan mitään tragediaa...

2.11. Pyhän päivä!... *In allen Tiefen ist Ruh, keine regung spürest du, und nun ruhst du auch!*<sup>7</sup>

3.1.1874 Ystävättäremme puhuu Atman lapsesta, joka on syntynyt, mistä R. väentää vitsin Maailman astmasta. Mistä elän, sanoo R: ooperoitteni menestyksestä ja kuninkaan armosta, joka ei tahdo ymmärtää minua. Luemme lehdestä, että kuningas aikoo teettää Versaillesin kopion.

---

7 Oikeastaan runo vuodelta 1815 kuuluu: “Ueber allen Gipfeln/Ist Ruh’/In allen Wipfeln/Spürest/Du/Kaum einen Hauch;//Die Vögelein schweigen im Walde./Warte nur!/ Balde Ruhest du auch.” Cosima lainaa siis muistista melkein oikein Goethea.

7.1. Eilen ja tänään esitin koko olemukseni toivomuksen kuolla samaan aikaan Richardin kanssa... R. vastasi: me kyllä elämme vielä aika kauan yhdessä.



Kuva 2. Wagnerin perhe 28.8.1881 Wahnfriedissä. Takarivistä eteen: Blandine von Bülow, Heinrich von Stein, Cosima Wagner, Richard Wagner, Isolde, Daniela von Bülow, Eva, Siegfried, Paul von Joukovsky. Teoksesta Esther Drusche: *Richard Wagner. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik* 1987.

Pysähdymme tähän. Luonnollisesti Richardin elämän mikrohistoriaa voisi jatkaa vielä niin pitkään kuin Cosiman päiväkirjaa riittää. Mutta edellä on tuotu esiin paljon aineistoa, joka vaatisi syvempää pohdintaa ja taustoittamista. Nimittäin kuka lopultakin oli Cosima (1837–1930), Franz Lisztin ja pariisilaisen kreivitär Marie d'Agoultin tytär ja Lisztin

suosikkioppilaan Hans von Bülowin puoliso? On tunnettua, että Liszt ei lapsistaan juuri välittänyt, heidät annettiin toisten kasvatettaviksi; Cosima meni nuorena naimisiin Hansin kanssa ja joutui Berliiniin anoppinsa hoiviin. Heillä oli kaksi lasta, ja pian Cosima sai lisää tavattuaan Richardin Sveitsissä Wesendonckeilla.

Tämä on kaikki musiikin historian tunnettua faktaa. Mutta ensimmäinen psykologinen syväanalyysi Cosiman persoonallisuudesta on epäilemättä Oliver Hilmesin teos *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner* (2007). Tämä kirja tuo esiin tapauksen ”Cosima” sen kaikessa pohjimmaisessa traagisuudessaan ja osallisuudessaan kaikkeen siihen, mitä sitten tapahtui saksalaisessa kulttuurielämässä Richardin kuoleman jälkeen. Näiden tosiseikkojen esiintuominen ei tietenkään sinänsä vähennä Päiväkirjojen uskomatonta dokumenttiarvoa niiden kuvausten kaikessa välittömyydessä ja kiehtovuudessa.

Cosima oli erinomainen pianisti, mutta muusikon uraa ei hänen isänsä Liszt hänelle tietenkään suositellut ajan käytöskoodien mukaisesti. Mutta hän oli myös sivistynyt ja kielitaitoinen, ja kykeni ymmärtämään Richardin tämänsuuntaiset lausunnot, joskin hän itse valitti, ettei hänellä ollut filosofista koulutusta (oliko sitten Richardillakaan). Hänen päiväkirjojensa tuoreus ja tavallaan vilpittömyys ovat hämmästyttäviä siitä huolimatta, että tietenkin filteri oli koko ajan päällä: hänhän kirjoitti teostaan lähinnä pojalleen, jumaloimalleen Siegfriedille (1869–1930) tämän isästä. Siegfried oli muusikko, kapellimestari, joka jo nuorena johti *Nibelungen Ringiä*, ja alkoi myös ohjata vaistollaan oopperan visuaalista puolta. Hän oli myös lukuisien satuoopperoiden kirjoittaja, joista Felix Weingartner kirjoitti, että ne olivat kohtuullisen lahjakkaita, mutta kuin ahkeran oppilaan kotitöitä.<sup>8</sup> (Siegfriedin kapinallinen tytär Friedelind kertoo muistelmissaan *Schatten über Bayreuth*, kuinka hän piloillaan kerran huusi oopperalavalla esiripun kolosta katsomoon: ”Tiedättekö, että isäni uuden oopperan nimi on Lehmän läjä!” Salissa oli aluksi hiljaista, mutta sitten sen täyttivät valtavat naurun aallot.)<sup>9</sup>

---

8 Hilmes 2007, 293.

9 Wagner 1945, 42.



Eräät seikat herättävät kiusallista huomiota ja vastenmielisyyttä päiväkirjoissa, nimittäin niiden kansallinen sovinismi, antisemitismi ja ranskalaisen kulttuurin haukkuminen. Vaikka Cosima oli itse ranskatar, hän esiintyi paavillisempana kuin paavi itse, kääntyi protestantiksi ja myös lapset kastettiin tähän uskoon, jonka oppeja hän noudatti niin tunnontarkasti, että se nauratti Richardia. Kuten Hilmes on osoittanut, antisemitismillä oli Cosiman tapauksessa juurensa ei vain koko Euroopassa ilmenneessä yleisessä antisemitismin ilmapiirissä, jonka tartunnan hän oli saanut jo Pariisissa 1850-luvulla, vaan hänen persoonallisuudessaan. Hilmes kutsuu sitä vakavaksi häiriötilaksi, joka perustui täydelliseen arvottomuuden tunteeseen. Tätä kompensoidakseen hän tarvitsi kokonaisen luokan ihmisiä, jotka olivat ehdottomasti hänen alapuoellaan, nimittäin juutalaiset. Cosima luultavasti yllytti Richardin uudelleen julkaisemaan vuonna 1869 esseeseen *Das Judentum in der Musik*, jonka hän oli jo kerran painattanut salaa nimellä K. Freigedank 1850. Tuolloin artikkeli oli jäänyt huomiotta, mutta nyt Richard oli eurooppalainen kuuluisuus ja se, mitä hän teki, huomattiin kaikkialla.

Antisemitismi on seikka, joka luonnollisesti heittää synkän varjonsa Wagnerien perheen ylle. Joskin ero oli siinä, että Richard tarvitsi juutalaisia muusikkojaan, kuten Herman Leviä ja Hans Richteriä, esittämään *Parsifaliaan* – näin he olivat hyväksytyjä (joskin ristiriitoja oli). Anne Kauppala yhtyy Parsifal-esseessään siihen, että tämän oopperan taustana on antisemitistinen ihmisten erottelun ja karsinoimisen ideologia, eli teesi on sama kuin Marc Weinerilla tämän kirjassa Wagnerista ja antisemitistisestä mielikuvituksesta.<sup>10</sup> Oma näkemykseni kuitenkin on, ettei Wagner laittanut koskaan mitään eksplisiittisesti juutalaista tai antisemitististä yhteenkään oopperaansa. Edelleen: Joseph Rubinstein oli Wahnfriedin ”kotipianisti”, joka soitti Wagnerille harva se ilta Bachin fuugia ja Beethovenin sonaatteja. Richard siis kykeni tilanteen mukaan muuttamaan asenteitaan. Mutta Cosiman antisemitismi oli hänen koko persoonansa rakenteessa ja siksi fanaattisempaa.

---

<sup>10</sup> Sivuoja-Gunaratnam 2008; Weiner 1997.

Kun Richard kuoli vuonna 1883, loppui päiväkirja siihen. Mutta Cosiman vaikutusvalta kasvoi, sillä hän asettui pian Bayreuthin festivaalin johtoon. Hän halusi, että Richardin perintö tallettui ja säilytettiin rikkumattomana. Mutta ongelma oli siinä, ettei mitään sellaista kuin autenttinen Wagner-tyyli tai esityskäytäntö ollut olemassakaan. Niinä kertoina, kun Richard kerkesi johtaa esityksiään Bayreuthissa, hän muutti joka hetki tulkintojaan. Esimerkiksi Wagnerin työskentelyä todistanut Heinrich Porges kirjoitti: ”...Kaikki ainutlaatuiset seikat, joita Wagner teki harjoituksissa, antoivat vaikutelman improvisoinnista. Oli ikään kuin kaikki, mitä hän vaati ja kaunopuheisesti osoitti, olisi ilmaantunut hänelle välähdyksenä juuri sinä hetkenä.”<sup>11</sup> Balettimestari Fricke puolestaan kirjoitti:

Työskentely Wagnerin kanssa on äärimmäisen hankalaa, sillä hän ei pysy samassa asiassa pitkään. Hän hyppää asiasta toiseen... hän tahtoo olla oma ohjaajansa, mutta se ei onnistu, koska hänen mielensä keskittyy kokonaisuuteen unohtaen sen, miten halusi kaiken tehtävän edellisenä päivänä. Hän puhuu epäselvästi, elehtien käsillään; vain lauseen harvat sanat antavat aavistaa, mitä hän oikein tarkoitti. Kukaan ei ollut koskaan varma mitä mieltä hän olisi seuraavana päivänä...<sup>12</sup>

Tämän takia on turhaa kuunnella historiallisia äänitteitä vuosisadan alusta jonakin alkuperäisenä käytäntönä, sellaista ei Wagner itse halunnut. Hän sanoi jopa Cosimalle olleensa hullu, kun perusti Bayreuthin. *Bayreuther Blätter* oli julkaisu, jonka hän uskoi elävän vain pari vuotta.

Ja kuitenkin Cosima ohjasi Wagneria ja ajatteli, että näyttelijät olivat eräänlaisia laulavia ja elehtiviä, paikalleen jähmettyneitä antiikin patsaita. Se uskollisten kannattajien piiri, joka sitten ryhmittyi hänen ympärilleen, väärästi täydellisesti Wagnerin alkuperäiset intentiot. Unohdettiin kokonaan Wagnerin uran alku poliittisesti radikaalina sosialistina. Wagnerismi muuttui raharikkaiden liikemiesten, poliitik-

---

11 Porges 1983 [1881–1896], lainattu teoksessa Tarasti 2015, 220.

12 Fricke 1998 [1906], lainattu teoksessa Tarasti 2015, 220.

kojen ja militäärien harrastukseksi, juuri niiden ihmisten, joita Richard sydämestään inhosi ja nimitti heitä aaveiksi (*Gespenst*).

Bayreuthilaiset julistivat paikan uskonnolliseksi kulttipyhätöksi, mihin liittyi äärimmäinen ja vulgääri saksalainen nationalismi. Muuan historian paradokseja oli, että keskeisimmät henkilöt eivät edes olleet saksalaisia vaan juurettomia englantilaisia kuten Houston Stuart Chamberlain, Richardin vävy ja sitten Winifred, joka saapui Bayreuthiin 1915 ja nai Siegfriedin. Kun hän tuli taloon, asetti Cosima hänelle kaksi jokapäiväistä tehtävää: opiskella ranskaa tunti ja pyyhkiä pölyjä Richardin kirjojen päältä toinen tunti.

Cosimasta tuli joka tapauksessa eräänlainen mustiin puettu *Grande Dame*, nähtävyyksensä, vielä sairastumisensa jälkeenkin. Ei elämä kuitenkaan Bayreuthissa aina niin synkkää ollut kuin aluksi Richardin poismenon jälkeen. Winifredin ja Siegfriedin lapset saivat Richardin periaatteiden mukaisesti vapaan kasvatuksen. Tästä sain itse todisteen, kun tapasin Wolfgang Wagnerin (1919–2010) Suomen Kansallisoopperassa, jonne hän saapui puolisonsa kanssa seuraamaan Harry Kupferin *Parsifal*-ohjausta vuonna 2005. Olin valmistautunut iltaan hänen kanssaan oopperassa ja väliajoilla ja koonnut yhteen monta kysymystä, jotka saatoin nyt esittää suoraan suvun edustajalle. Oli liikuttavaa, kuinka hän puheessaan usein virkkoi: ”Niin, isoisäni sanoi niin ja niin”, tarkoittaen Richardia. Olisi luullut, että Lisztin ja d’Agoultin tyttären pojanpoika, joka ulkonaisesti vielä muistutti suuresti isoisäänsä, olisi ollut järkyttävä diiva, joka tuskin vaivautuisi vastaamaan innokkaan suomalaisen wagneriaanin uteluihin. Mutta asia oli päin vastoin. Häntä oli helppo lähestyä, itse rakastettavuus, luonnollinen ja vapaa kuten aidosti sivistyneet ihmiset ovat. Kuitenkin tässä oli vain yksi ongelma: hän puhui jokseenkin käsittämätöntä frankin murretta (Richard itse puhui saksin murretta, minulle kertoi Martin Knust, nuori saksalainen Wagner-tutkija), siis ei mitään *Hochdeutschia*. Joten lähes kaikki mitä hän sanoi, meni hukkaan. Äidistään Winifredistä (1897–1980) ja tämän suomalaisesta alkuperästä hän oli kyllä ylpeä.

## Kirjallisuus

Fricke, Richard. 1998 [1906]. *Wagner in Rehearsal 1875–1876. The diaries of Richard Fricke*. Franz Liszt studies Series 7. New York: Pendragon Press.

Gregor-Dellin, Martin. 1976. Vorwort. Teoksessa *Tagebücher I*, Cosima Wagner, toim. Gregor-Dellin, Martin. München: Zürich Verlag, 5–16.

Hilmes, Oliver. 2007. *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*. München: Siedler Verlag.

Kauppala, Anne. 2020. Barthes's "The Grain of the Voice" revisited. Teoksessa *The Routledge Handbook of Music Signification*, toim. Esti Sheinberg ja William P. Dougherty. New York: Routledge, 67–77.

Kristeva, Julia. 1999. *Le génie féminin*. Paris: Fayard.

Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.

Porges, Heinrich. 1983 [1881–1896]. *Wagner Rehearsing Ring. An Eye-Witness Account of the Stage Rehearsals of the First Bayreuth Festival*. Kääntänyt Robert L. Jacobs. Cambridge: Cambridge University Press.

Sivuoja-Gunaratnam (nyk. Kauppala), Anne. 2008. *Parsifal as the Undoing of Kundry*. Teoksessa *A Sounding of Signs. Modalities and Moments in Music, and Philosophy*, toim. Robert S. Hatten ym. Acta semiotica fennica XXX. Imatra/Helsinki: Semiotic Society of Helsinki, 104–138.

Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Tarasti, Eero. 2013. Wagner eksistoi. *Synteesi* 3 (Richard Wagner 200 vuotta): 2–17.

Tarasti, Eero. 2015. *Sein und Schein, Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Wagner, Cosima. 1976. *Tagebücher I–IV*. München: Zürich Verlag.

Weiner, Marc. 1997. *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.



# **Dresdenin konserttilavoilta talouskouluun: Arma Pahlmanin toiminta ja ammattilliset verkostot 1900-luvun vaihteen eurooppalaisessa musiikkielämässä**

MARKUS MANTERE

Artikkelini käsittelee tamperelaista huilistia Arma Pahlmania (s. Hjorth), joka oli monellakin tavalla suomalaisen huilunsoiton ja musiikkielämän edelläkävijä. Pahlman (1887–1958) oli ensimmäinen suomalaissyntyinen ammattilaisena toiminut naispuolinen huilisti, ja tämän lisäksi ylipäätään ensimmäinen modernilla Böhm-huilulla soittanut suomalainen muusikko. Pahlman oli aikanaan arvostettu taiteilija, joka sai Dresdenissä korkeatasoisen ammattikoulutuksen ja pääsi esiintymään aikansa huippuammattilaisten kanssa sekä Suomessa että Saksassa. Elämänuransa hän kuitenkin päätti ajan tapaan valita kodin piiristä ja vetäytyi ammatillisesta musiikintekemisestä jo 20-vuotiaana, naimisiinmenonsa jälkeen.

Pahlmanin ammatillinen ura 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa musiikkielämässä, jossa julkisesti esiintyvät muusikkonaiset sinfonia- ja kaupunginorkesterien jäseninä olivat todellinen harvinaisuus, oli siis

varsin lyhyt.<sup>1</sup> Muusikkonaisia on 1800- ja 1900-luvuilla ollut Suomessa paljon, ja heidän ammatillinen osaamisen tasonsa on ollut esimerkiksi ulkomailla suoritettujen opintojen ansiosta korkea. Muusikkonaisten muodostama orkesterikokoonpano on myös ollut Suomessakin hyvin yleinen ja suosittu, joten kulttuurista näkyvyyttä naismuusikkoudella oli runsaasti. Samoin yksityisemmässä elämänpiirissä musisoitiin: yhteiskunnan yläluokan ja säätyläisten naispuolisten nuorten koulutukseen ja kasvatukseen kuului soittotaito olennaisena osana. Harrastajamuusikkous oli kuitenkin suurelta osin tyypillisesti rajoitunutta kodin piiriin.

Sinänsä Arma Pahlmanin ammatillinen polku ulkomaanopintoihin oli ajalle hyvin tavallinen. Kotimaassa ammattitasolle johtava soittonopiskelu ei vielä hänen aikanaan huilunsoitossa ollut mahdollista, ja hän lähti hankkimaan näitä valmiuksia Saksaan. Todennäköisesti Dresdenin musiikkikorkeakoulussa<sup>2</sup> suoritettujen kahden vuoden ammattiopintojen (1905–1907) jälkeen Pahlman palasi Suomeen ja toimi konserttikauden 1907–1908 Tampereen Orkesteriyhdistyksen orkesterin ammattimuusikkona, kunnes meni naimisiin Tampellan konttoristin Alfred Pahlmanin (1878–1959) kanssa juhannuksena 1908.<sup>3</sup> Ajan tapakulttuuriin kuului se, että perheen perustaminen tuli ajankohtaiseksi pian avioitumisen jälkeen, ja Arma lopetti orkesterityön kauden päätyttyä keväällä 1908. Muutamaa kuukautta aiemmin, maaliskuun

- 
- 1 Tätä merkittävää suomalaisen musiikin historian kirjoituksen katveeseen jäänyttä aluetta on ansiokkaasti viime vuosina kartoittanut esimerkiksi professori Susanna Välimäen ja FT Nuppu Koivisto-Kaasikin *Sävelten tyttäret* -tutkimushanke. Kiitän Nuppu Koivisto-Kaasikin kommentteja ja keskusteluja tämän artikkelin viimeistelyn tiimoilta. Nupun kollegiaalisella avulla on ollut hyvin keskeinen rooli kokonaisuuden kannalta. Aiemmasta feministisestä musiikin historian tutkimuksesta meillä ja muualla ks. esim. Citron 1993; McClary 1991; Rahkonen 2004; Sivuoja-Gunaratnam 1994.
  - 2 Tähän eivät säilyneet dokumentit valitettavasti anna varmuutta. Joka tapauksessa Arman opettaja Philipp Wunderlich opetti Dresdenin musiikkikorkeakoulussa sivutoimisesti, mutta siitä, oliko ensinmainittu hänen oppilaanaan korkeakoulun opiskelijana vai yksityisoppilaana ei ole varmaa tietoa, koska ko. oppilaitoksen arkistot tuhoutuivat toisen maailmansodan pommituksissa.
  - 3 Pahlman oli opiskellut ammattiinsa Leipzigin kauppa-akatemiassa ja pysyi saman työnantajan palveluksessa koko uransa edeten lopulta konttoripäälliköksi.

alussa, Arma oli jo kirjoittautunut Tampereen talouskouluun.<sup>4</sup>

Pian tämän jälkeen hänen julkinen toimintansa esiintyvänä taiteilijana tuli päätökseensä hänen omistautuessaan lasten kasvatukselle ja kotirouvan tehtäville. Pahlman ei kuitenkaan missään vaiheessa jättänyt soittamista tyystin, vaan esiintyi vielä 1930-luvun mittaan silloin tällöin esimerkiksi Lottien ja muiden kansallishenkisten järjestöjen tilaisuuksissa kotikaupungissaan Tampereella. Elämänsä loppupuolella hän ei enää näytä soittaneen julkisesti.

Tarkastelen tässä artikkelissa Pahlmanin musiikillista uraa. Reseptiohistoriallisen aineiston, pääasiassa sanomalehtien, avulla hahmottelen Pahlmanin lyhyen musiikkiuran pääasialliset tapahtumat ja rekonstruoin sitä verkostoa, jossa Arma kypsyi ja kehittyi eurooppalaiseksi musiikin ammattilaiseksi. Sanomalehtien lisäksi hyödynnän myös Arman sukutaustan selvittämisessä Tampereen evankelis-luterilaisten seurakuntien arkistoaineistoa. Pahlmanin julkisen muusikkouden osalta tarkasteluni on pääasiallisesti reseptiohistoriallista. Tällä viitataan sellaiseen tutkimukselliseen näkökulmaan, jossa ollaan erityisesti kiinnostuneita kohteen julkisuuskuvasta sekä niistä ominaisuuksista ja painotuksista, mitä kohteeseen häntä koskevassa julkisessa keskustelussa (esimerkiksi sanomalehdissä) liitetään.<sup>5</sup> Aiempaa tutkimusta kohteestani on erittäin niukasti.<sup>6</sup> Pahlmanin opiskeluvuodet Dresdenissä jäävät miltei tyystin hämärän peittoon, sillä suvun piirissä Armaan liittyvää aineistoa ei yhtä hänen itse keräämäänsä leikekirjaa lukuun ottamatta ole säilynyt, ja Dresdenin musiikkikorkeakoulun arkisto on tuhoutunut toisen maailmansodan pommituksissa.

### **Arman sukutaustaa Tampereella**

Arma syntyi tamperelaiseen Hjorthin kauppiasperheeseen. Perheen isä Kaarlo Frans Hjorth (1857–1919) oli kotoisin Hämeen maakuntaan

---

4 *Aamulehti* 29.2.1908.

5 Reseptiohistoriasta ks. esim. Heiniö 1999; Ranta-Meyer 2008.

6 Katso kuitenkin Järkäs 2007.



kuuluvasta Tyrvännöstä, joka nykyisin kuuluu Hattulan kuntaan. Hän muutti Tampereelle vuonna 1881 ja perusti edelleen toimivan monialayrityksen Hjorth Osakeyhtiön. Alkuvaiheissaan yhtiön päätuote oli haulit, mistä merkinä on edelleen Tampereen länsipuolella seisova haulitorni, yksi kaupungin historiallisista maamerkeistä. Myöhemmin yhtiön liiketoiminta laajeni ase- ja patruunakauppaan sekä urheiluvälineisiin.<sup>7</sup>

Kaarlo Hjorth tapasi Tampereella tulevan vaimonsa, Helena Eugenia Viktoria Desideria Esperance Wesanderin (1854–1931), joka oli kirjakaupiaan tytär Raumalta. ”Dessi” oli pianonsoittotaitoinen, mikä oli yleinen taito erityisesti porvariston ja säätyläisten keskuudessa. Rannikkokaupungeissa pianot olivat hyvin yleisiä.<sup>8</sup> Perheen kirjakauppaelinkeino jatkui myös Tampereella, jossa kirjakaupan mainoksia näkyy lehdissä vuodesta 1881 lähtien. Tarkempaa tietoa ”Dessin” pianonsoiton taidoista tai myöhemmistä opinnoista ei ole säilynyt, mutta ilmeisesti hän on edennyt harrastuksessaan varsin pitkälle, koska säätyläistaustalleen tyypillisesti hän antoi pianonsoiton yksityistunteja Tampereella ennen perheen perustamista. Jo syksyllä 1880 *Tampereen Sanomissa* ilmoitetaan Dessin antamista pianotunneista.<sup>9</sup>

Kaarlo ja Dessi menivät naimisiin vuonna 1882, ja lapsia perheeseen syntyi seitsemän: Arno (1883–1932), Verna (1884–1956), Arma (1887–1958), Elma (1889–1890), Ilmari (1891–1976), Leo (1894–1932) ja Sigrid (1898–1976). Lapsista Arno, Arma ja Verna olivat taiteisiin suuntautuneita, ensin mainittu toimi näyttelijänä, operettilaulajana ja tanssijana muun muassa Suomen Kansallisteatterissa, Turussa ja Viipurissa. Verna puolestaan esiintyi pääasiassa kotikaupungissaan laulajana, mutta toimi ammatillisesti hierojana ja jonkinlaisena fysioterapeuttina (*sjukgymnastik*). Verna meni naimisiin samana keväänä 1908 kuin Arma-sisarensa, ja vieläpä Arman aviomiehen isoveljen Hannes Pahlmanin (s. 1875) kanssa. Ilmari ryhtyi johtamaan Hjorthien perhe-

7 Hjorth-yhtiön verkkosivu 2023.

8 Katso Engberg ja Ahmas 2018.

9 *Tampereen Sanomat* 1.9.1880.

yritystä, kun taas Leo opiskeli agronomiksi ja eläinlääkäriksi, mutta päätyi lopulta Amerikkaan hevoskasvattajaksi. Sigridin myöhemmistä vaiheista ei ole säilynyt julkista tietoa.

Arman ja Alfredin avioliitto oli ilmeisen onnellinen ja seesteinen. Alfred oli Pirkkalasta kotoisin, ja hänellä oli viisi vanhempaa sisarus- ta. Isä, samoin nimeltään Alfred Pahlman (1830–1912), oli armeijas- ta reserviin siirtynyt varusmestari, joka toimi sotilasuransa jälkeen Finlaysonin puuvillatehtaan palveluksessa 27 vuotta. Äiti Johanna Karoliina Rung (1842–1908) puolestaan oli Tukholmasta kotoisin, il- meisesti ruotsalainen kansallisuudeltaan. Alfred (nuorempi) työsken- teli Tampellan pellavatehtaan palveluksessa yli 50 vuotta, ja yleni lo- pulta konttoripäälliköksi. Arma ja Alfred saivat kolme lasta: Alfredin (1910–1970), Erikin (1959 lähtien Erkki Poutasalo, 1912–1974) ja Evin (1920–1996). Kukaan heistä ei päätenyt musiikkialalle.



Kuva 1. Arma Hjorthin lapsuus- ja nuoruusvuosista ei ole säilynyt dokumentteja, mutta tässä kuva, joka voisi olla hänen rippikuvansa. Arkistoaineiston perusteella Arma on päässyt ripille huhtikuussa 1901.<sup>10</sup> Kai Hjorthin yksityisarkisto.

10 Rippikirja 1898–1907, Tuomiokirkkoseurakunta, Kirkonkirjat, Tampereen ev.lut.seura- kunnan arkisto.

## Arma Pahlmanin oppivuodet Tampereella ja Dresdenissä

Arman varhaisista huilunsoiton opettajista ei ole säilynyt tarkempaa tietoa, mutta todennäköisesti hän on päässyt opinnoissa alkuun yksityisopetuksessa. Opettajana on mahdollisesti toiminut Tampereen Orkesteriyhdistyksen orkesterissa vuosina 1895–1903 soittanut saksalainen huilisti Wilhelm Köster, joka antoi Tampereella toimiessaan alusta alkaen yksityistunteja.<sup>11</sup> Toinen epätodennäköisempi mahdollisuus Arman opettajaksi olisi kaupungin musiikinopettaja, jonka tehtäviin kuului paitsi tehtaiden harrastuksellisen musiikkitoiminnan ohjaaminen, myös kysynnän mukaan eri soittimien yksityisopetus. Vuosina 1890–1895 tätä tehtävää hoiti Kösterin tapaan saksalaissyntyinen Paul Stahl. Tiedossani ei ole se, missä määrin Stahl hallitsi huilunsoittoa. Solistisena soittimena huilu oli tuohon aikaan erittäin harvinainen ja sen soittajat harvassa, joten tämä jälkimmäinen vaihtoehto on lähinnä hypoteettinen. Lisäksi Arman ensimmäiset soittotunnit lienevät joka tapauksessa sijoittuneet pääosin Stahlin opettajakauden jälkeen. Kaupungissa toimi myös hänen seuraajansa A. A. Liljeströmin perustama orkesterikoulu vuosina 1901–1902, mutta ainakaan sen ensimmäisenä toimintasyksynä sen opetustarjontaan ei kuulunut huilunsoitto<sup>12</sup> todennäköisesti sen vuoksi, että halukkaita oppilaita ei ollut. Lukukausimaksu orkesterikouluun oli 50 markkaa, ja periaatteessa Arma olisi voinut siellä soiton aloittaa, koska pääsyvaatimuksena oli ”kansakoulun todistus eli vastaavat tiedot sekä soitannollinen taipumus”.<sup>13</sup> Todennäköisempää on kuitenkin ollut opiskelu Kösterin johdolla, joka myös on saattanut kannustaa myöhemmin Dresdeniin musiikin ammattiopintoihin.

Pahlman opiskeli siis vuoteen 1903 saakka kotikaupungissaan Tampereella. Pari vuotta tämän jälkeen Arma lähti opiskelemaan Dresdenin konservatorioon (nykyisin Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden) Saksin hoviorkesterin soolohuulistin Philipp

---

<sup>11</sup> Katso *Tammerfors* 19.11.1895.

<sup>12</sup> *Tampereen Uutiset* 30.10.1901.

<sup>13</sup> *Tampereen Uutiset* 12.9.1902.

Wunderlichin johdolla. Ainakin opiskeluvuodeksi 1905–1906 Arma sai Senaatin myöntämän matka-apurahan tähän tarkoitukseen.<sup>14</sup> Sanomalehtijulkisuuden perusteella näyttää siltä, että hän opiskeli Saksassa syksystä 1905 alkuvuoteen 1907 saakka. Tämän puolesta puhuu se, että jo maaliskuun 20. päivä Arma piti Helsingin yliopiston juhlasalissa konsertin, jota seurasi useampi konsertti kotimaassa. Palaan Arman konsertteihin ja niiden ohjelmistoon yksityiskohtaisemmin myöhemmin.

Arma oli ilmeisesti siis edennyt huilunsoiton yksityisopinnoissaan huomattavan edistyneelle tasolle jo ennen puolentoista vuoden opintojaan Saksassa. Hän esiintyi Tampereen Orkesteriyhdistyksen orkesterin solistina keväällä 1905 kauden päättävässä ”helppotajuisessa” vappukonsertissa Tampereen pellava- ja rautateollisuus Osakeyhtiön teknillisen johtajan Werner Ryselinin (1870–1939) kanssa. Huomattavan teollisuusuran tehnyt Ryselin oli myöhemmin aktiivinen toimija Tampereen musiikkielämässä ja muun muassa kaupungin Musiikkikomitean jäsenenä.

Dresdenin opiskeluvuosista ei ole jäänyt kirjallisia dokumentteja, sillä konservatorion arkistot on tuhottu toisen maailmansodan pommituksissa. Voimme kuitenkin hetken pohtia, minkälaiseen ympäristöön tamperelaisen porvariskodin tytär Arma Hjorth Saksan opinnoissaan päätyi. Ei ole tietoa, oliko todennäköisellä ensimmäisellä opettajalla Wilhelm Kösterillä oma osuutensa kannustamassa Armaa nimenomaan Philipp Wunderlichin (1868–1919) oppilaaksi, mutta tämä on toki mahdollista. Köster oli kotoisin Eismannin maakunnasta luoteis-Saksasta ja etäisyyttä koko elämänsä Dresdenissä pysytelleeseen Wunderlichiin oli yli 500 kilometriä, mutta tokihan pidempiäkin maantieteellisiä yhteyksiä syntyi ja ylläpidettiin ennen sähköistä viestintää. Köster ja Wunderlich olivat joka tapauksessa todennäköisesti tuttuja keskenään. Dresdenin hovikapellin soolohuilisti Wunderlich oli yksi tunnetuimpia saksalaisia huilisteja aikanaan ja hänen johdollaan opiskeleminen todellinen tilaisuus nuorelle suomalaiselle muusikolle.

Wunderlich oli Saksin hoviorkesterissa ensimmäinen modernilla

---

14 *Aamulehti* 2.4.1905.

Böhm-huilulla soittanut huilisti, joten on tietenkin todennäköistä, että juuri hänen vaikutuksestaan myös Arma Hjorth opiskeli Dresdenissä juuri modernin soittimen soittoa ja toi soittimen aikanaan mukanaan myös Suomeen palatessaan.<sup>15</sup> Hovikapellin jäsenenä Wunderlich soitti useita Dresdenissä kantaesitettyjä Richard Straussin (1864–1949) oopperoita, joihin säveltäjän luova energia keskittyi 1900-luvun alussa. Näitä olivat mm. *Feuersnot* (1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909) ja *Ruusuritari* (1910). Esimerkiksi *Salomen* 9. joulukuuta tapahtuneessa kantaesityksessä Arma on varmastikin ollut yleisön joukossa ihailemassa upean musiikin lisäksi opettajansa edesottamuksia haastavan huiluosuuden parissa. Arma on tuskin kuitenkaan vasta muutaman kuukauden Dresdenin opintojen jälkeen ollut esittämässä teosta, vaikka teoksen esittämiseen tarvitaankin kolme huilua ja opintojensa loppuvaiheessa hän soitti useita konsertteja opettajansa kanssa. Tilapäisluontoiset soittokeikat Wunderlichin työpaikkaan hoviorkesteriin ovat varmaankin olleet varsinkin Arman opintojen loppupuolella täysin mahdollisia. On joka tapauksessa sääli, että Arman kirjeenvaihtoa tai päiväkirjoja ei hänen Dresdenin vuosiltaan ole säilynyt.

Loppusyksyllä 1906 Arman opinnot Dresdenissä tulivat ilmeisesti päätökseensä, sillä hän palasi Suomeen alkuvuodesta 1907. Tätä ennen hän soitti Dresdenissä kolmessa konsertissa, joista ensimmäinen oli 6.11. 1906 ”Lääkäri Lahmannin parantolassa” (*Dr. Med. Lahmann’s Sanatorium*),<sup>16</sup> jossa Arma soitti laulaja Doris Walden, opettajansa

15 Wunderlich oli itse asiassa itse modernin huilun kehittäjän Theobald Boehmin (1794–1881) oppilaan oppilas. Karl Krüger (1831–1906?), joka päätyi Stuttgartin hovikapellin huilistiksi oli Wunderlichin opettaja. Bailey 1987, 33. Böhm-huilu, jota Boehm kehitti 1820-luvulta lähtien, oli huilun historiassa merkittävä tekninen parannus, sillä metallikoneiston ja aiempaa suurempien reikien ansiosta huilun rekisterin ääripäät olivat soinnillisesti entistä käyttökelpoisempia, soittimen ääni aiempaa kuuluvampi, ja soittamisen intonaatio entistä parempi. Uudistunut soitin kohtasi kuitenkin myös vastustusta, esimerkiksi Wagner piti uutta soitinta liian kovaäänisenä. Strauss oli ensimmäisiä säveltäjiä, joka otti uudistuneen huilun soinnilliset ja tekniset mahdollisuudet täydesti käyttöönsä musiikissaan.

16 Lahmannin parantola oli perustajansa lääkäri Heinrich Lahmannin oppien varaan rakennettu instituutio, jossa perinteisempien hoitojen lisäksi annettiin luonnonmukaisia hoitoja, joista Lahmann oli kiinnostunut. Näihin kuuluivat muun muassa elektroterapeutiset hoidot, ilmakylyt ja erilaiset vesihoidot. Parantola oli varsin suosittu, ja sen asiakkaina oli varsin tunnettuja taiteilijoita, poliitikkoja ja jopa kuninkaallisia.

Wunderlichin sekä pianisti Karl Pretzschin kanssa. Ohjelmassa oli Arman konserttivuosien sotaratsu, Paul Colbergin (1863–1926) g-mollikonsertto, johon hänen opettajansa oli kirjoittanut edelleenkin käytössä olevan kadenssin. Wunderlich oli myös tehnyt konserton orkesteriosuudesta pianosovituksen.

Tammikuun 14. päivä Arma soitti jälleen arvovaltaisessa konsertissa, tällä kertaa kamariorkesterin solistina. Kyseessä oli ilmeisesti dresdeniläisen musiikkiyhdistyksen *Mozart Verein zu Dresden* puolijulkinen tilaisuus, koska konsertti-ilmoituksessa todetaan sen olevan avoin vain yhdistyksen jäsenille (*für die Vereinsmitglieder*). Todennäköisesti Arman opettaja Wunderlich on mainitun yhdistyksen jäsen ja näin tarjonnut oppilaalleen arvokkaan esiintymistilaisuuden. Muut muusikot konsertissa olivat Tanskan hovin kamarilaulaja Ellen Beck (1873–1953), joka oli omana aikanaan Tanskan tunnetuimpia laulajia, Philipp Wunderlich, orkesterin konserttimestari B. Hildebrandt ja kapellimestari Max von Haken (1863–1917). Ohjelmaa ei konsertti-ilmoituksessa mainita, mutta se käy ilmi konsertista kirjoitetusta ilmeisen suopeasta arviosta, jonka suomalaisyntyinen pianisti ja kriitikko Anna Ingman (1851–1930) kirjoitti *Musical Courier* -lehteen:

Mozart-seuran konsertin ohjelma sisälsi kiinnostavan numeron, Bachin G-duurikonserton sooloviululle, kahdelle huilulle, continuolle ja jousiorkesterille. Solistit olivat korkeaa tasoa: Philipp Wunderlich, Kuninkaallisen orkesterin soolohuilibändin johtaja; M. Hildebrandt (viulu) ja Arma Hjorth (huilu) Suomesta. Lisäksi [mukana esiintymässä oli] C. Pretzsch (continuo). Nainen soittamassa huilua! Se oli uutta täällä. Hänellä on soitossaan edistynyt tekninen valmius, kaunis sointi, hieno tyyllitaju ja muita musiikillisia avuja, jotka lehdistö yksissä äänin tunnisti. Neiti Hjorth on Herra Wunderlichin oppilas, joka tilaisuudessa loisti samoin yhtäläillä suurena virtuoosina ja opettajana. Toinen merkillepantava taiteilija, Ellen Beck Kööpenhaminasta esitti aarioita ja lauluja: Gluckin 'Divinités du Styx', esitettynä vapaaseen ja vaikuttavaan tyyliin, Scarlattin 'Paradies' sekä Griegiä. Hän on laulaja, joka tietää

kuinka laulaa. Orkesteri esitti Händelia, Bachia ja Mozartia.<sup>17</sup>

Hyvin suopeasti Arman konsertista kirjoitti myös paikallinen kriitikko Ludwig Hartmann *Neueste Nachrichten* -lehteen, mitä Suomessakin siteerattiin eri sanomalehdissä.<sup>18</sup> Hartmann, Lisztin oppilas, kummas-teli ”nuorta tyttöä, joka puhaltaa huilua”, mutta totesi kokemansa vai-kutelman ”vangitsevaksi” ja ”esteettisesti kauniiksi ja sulokkaaksi”. Hartmann totesi Arman soiton kestävän vertailun jopa sellaisen ”suu-ren mestarin kuin herra Wunderlichin kanssa”, ja ilahtui siitä, että Arman soitto oli ”vapaata kaikesta sentimentaalisuudesta”. Huomio kiinnittyy Hartmannin sinänsä positiivisessa arviossa ajalle tyypil-liseen ylhäältä päin katsovaan patronisoivaan positioon, josta käsin myös hänen selvät olettamuksensa muusikkonaisten sentimentaalises-ta soitosta selittyvät.

Anna Ingmanin kohdalla arvostelijan ja muusikon suhde on erilai-nen ja hyvin kiinnostava. Ingman oli syntyjään helsinkiläinen ja fenno-maanitaustaisesta säätyläisperheestä lähtöisin. Helsingin valtiollisen ruotsinkielisen tyttökoulun ja parin vuoden Saksan opintojen jälkeen hän päätti asettua pysyvästi Dresdeniin sisarensa Evan kanssa, joka oli opiskellut kuvataiteilijaksi. Dresdenissä Ingmanit työskentelivät oman henkisen toimintansa ohella Suomen kulttuurielämän asian eteen mo-nin tavoin. He avustivat Dresdeniin tulleita suomalaisia opiskelijoita, etenkin naisia, käytännön asioissa ja olivat tässä todennäköisesti tär-keä tuki ja turva useimmiten ilman turvaverkkoja kaupunkiin tulleille

---

17 ”The Mozart Society’s program comprised an interesting item, Bach’s G major concer-to for solo violin, two flutes, continuo and string orchestra. The soloists were of high order – Philipp Wunderlich, first flutist of the Royal Orchestra; M. Hildebrandt (violin) and Arma Hjorth (flutist), of Finland; also C. Pretzsch (continuo). A lady playing the the flute! That was new here. She owns an advanced technical ability, beauty of tone, great sense of style and other musicianly qualifications that were unanimously recognized by the press. Fräulein Hjorth is a pupil of Herr Wunderlich, who on the occasion shone as a great virtuoso himself, and as a teacher as well. Another artist of distinction, Ellen Beck, of Copenhagen, contributed arias and songs: Gluck’s ’Divinités du Styx,’ presented in a broad and impressive style, Scarlatti’s ’Paradies,’ and Grieg. She is a singer who knows how to sing. The orchestra gave Handel, Bach, Mozart.” *The Musical Courier*, Dresden 19.1.1907, s. 39/313.

18 Katso esim. *Hufvudstadsbladet* 20.1.1907; myös Ylivuori 2022.

nuorille naisille.<sup>19</sup> On tietenkin todennäköistä, että Ingman oli myös Hjorthin tuttavapiiriä Dresdenissä ja tunnetun lehden musiikkikirjoittelu oli oiva keino levittää tietoisuutta nuoresta taitavasta muusikosta.



Kuva 2. Arma Hjorth Dresdenin opintovuosinaan. Kai Hjorthin yksityisarkisto.

Ingman arvosteli *Musical Courier* -lehteen myös Arman viimeiseksi jääneen Saksan konsertin, joka pidettiin Dresdenissä 6. helmikuuta 1907. Järjestäjänä oli naisjärjestö *Frauen-Ortsgruppe Dresden*, jonka tarkoitus oli ”tukea saksalaisuutta ulkomailla”. Mukana musisoimassa olivat laulaja Doris Walde, Karl Blankenstein (resitointi), Philipp Wunderlich sekä säestäjänä Karl Pretzsch. Konsertti oli ajan tapaan tyypiltään sekakonsertti, jossa Arma soitti jälleen Colbergin konserton sekä Dopplerin Rigoletto-fantasian kahdelle huilulle, jonka hän soitti opettajansa kanssa. Näiden lisäksi ohjelmassa oli Schubertin, Griegin ja Wolfin liedejä sekä runojen lausuntaa. Ingman kiitteli Hjorthia ”vakuuttavaksi vir-

---

19 Ingmanista yksityiskohtaisemmin ks. Koivisto-Kaasik 2022. Kiitän FT Nappu Koivisto-Kaasikia Ingmanin Hjorthia koskevien artikkelien tuomisesta tietooni.



tuosiksi” (*prominent virtuosa*), jonka soitossa oli ”suurta briljanssia ja voimaa” (*great brilliancy and power*) ja ennusti tälle ”synnynnäiselle lahjakuudelle” (*born musician*) lupaavaa tulevaisuutta.<sup>20</sup>

Tämän Saksan konsertin jälkeen Arma ilmeisesti palasi takaisin Suomeen. Seuraava konsertti oli sooloresitaali Yliopiston juhlasalissa 20. maaliskuuta. Siellä ohjelmassa oli jälleen Colbergin konsertto – Arman opettajan Wunderlichin pianosovituksella sekä kadenssilla, sekä myös tämän julkaisematon nokturni. Muut kappaleet olivat huilistien ajanmukaista virtuosiohjelmistoa: Joachim Andersenin (1847–1909) *Unkarilainen fantasia*, Saint-Saënsin romanssi, Theobald Boehmin (1794–1881) *Variations sur un air tyrolien*, sekä Rudolf Tillmetzin (1847–1915) konserttietydi. Pianistina oli tarkoituksena olla Armas Järnefelt, mutta ilmeisesti hän aivan viime hetkellä joutui perumaan tulonsa ja tilalle löytyi tuolloin vasta 19-vuotias Bertha Liljeström. Vaikka konsertti saikin jonkin verran julkisuutta myös suomenkielisessä lehdistössä, lopulta yksityiskohtaisempaa kirjoittelua tuli vain *Hufvudstadsbladetin* ja *Nya Pressenin*. Ensinmainitussa nimimerkki ”A.U.” (Alarik Uggla) kiitti esiintyjää virtuositeetista, musikaalisuudesta ja ilmaisullisuudesta, mutta samalla kuitenkin opasti tätä jälkikäteen, että niukasta yleisöstä päätellen ”olisi ollut viisaampaa sijoittaa esiintyminen johonkin populaarikonserttiin” koska näin hän ei olisi tullut ”asettaneensa kuulijoiden vastaanottokykyä niin kovalle koetukselle kuin mitä huilun kaltaisella sieluttomalla soittimella soitettu koko iltapäivän ohjelma vaatii”.<sup>21</sup>

*Nya Pressenin* ”K”, eli Karl Flodin, oli varauksettomammin positiivinen kuulemastaan. Flodin piti ensinnäkin poikkeuksellisena, jopa ”pikanttina” sitä, että soittaja oli nuori tamperelainen nainen. Myös Flodin kiitteli Arman virtuositeettia ja teknistä osaamista, ja päinvastoin kuin *Hufvudstadsbladetin* kollegansa, oli sitä mieltä, että hienoiset intonaatio-ongelmat ja soinnin puutteet johtuivat enemmän soittimista kuin

20 *The Musical Courier*, Dresden 12.2.1907, s. 8/442.

21 ”Det hade utan tvifvel varit klokare af konsertgifvarinnan att medverka vid någon populär konsert. Hon hade då [...] icke riskerat att ställa åhörarnes receptionsförmåga på det hårda prof, som ett helaftons-program utfördt på ett så pass själlöst instrument som flöjt oafvisligt måste förorsaka.” *Hufvudstadsbladet* 21.3.1907.

taiteilijasta itsestään. Lopuksi Flodin vielä kiitteli arviossaan ohjelman musiikillista täysipainoisuutta – vaikka puu- ja vaskipuhallinmusiikki olikin hänen mukaansa virtuoosimuusikoiden itselleen säveltämää ”taidokasta [*ekvilibristik*], enemmän tai vähemmän banaaleihin melodisiin elementteihin sekoittunutta musiikkia” – ei nyt käsillä ollut konsertti jättänyt tässäkin suhteessa mitään toivomisen varaa.<sup>22</sup> Flodin mainitsi tästä erityisenä esimerkkinä Colbergin konserton. Arma Hjorth soitti saman ohjelman Tampereella neljä päivää myöhemmin Kaupungintalon juhlasalissa tällä kertaa pianistinaan Aline Kunelius. Vastaanotto lehdistössä oli erittäin positiivinen.<sup>23</sup>

Arma esiintyi keväällä 1907 vielä kahdesti yleisön edessä. Ensimmäinen tilaisuus oli jälleen Aline Kuneliuksen kanssa Hämeenlinnan Raatihuoneella 11. huhtikuuta. *Hämettären* musiikkikriitikko ”A” kiitti konserttia ”idyllisestä soitosta” ja ”kauniisti sointuvasta kaiusta”, vaikka huomasikin ylärekisterissä vielä ”jonkinmoista puutetta äänen muodostuksessa”. Yleisöstä oli konsertissa selvästi kuitenkin pulaa, taiteilijat saivat esiintyä ”miltei tyhjälle huoneelle”. Koko konserttiohjelmaa ei kritiikissä esitellä, mutta Arma esitti ainakin Joachim (?) Andersenin *Unkarilaisen fantasian* (op. 2) ja Rudolf Tillmetzin konserttietydin (op. 22). Kunelius soitti puolestaan soolonumeroinaan Chopinin<sup>24</sup> As-duuriballadin sekä ”yhden etydin”, ja näiden lisäksi Lisztin *Campanellan*, kolmannen Lisztin kuudesta Paganini-etydistä.<sup>25</sup> Toinen esiintyminen kevätkaudella oli Helsingin filharmonisen orkesterin solistina 18.4. Hjorth soitti solistina Franz Dopplerin (1821–1883) *Unkarilaisessa fantasiassa* (*Fantasie pastorale hongroise*), mutta koska konsertti oli Seurahuoneella järjestetty populääri-konsertti, siitä ei ole kirjoitettu musiikkiarvostelua.

Kevään konsertit Saksassa ja Suomessa olivat musiikkielämän eksoottiselta ilmestykseltä, nuorelta huilistinaiselta Arma Hjorthilta selvästi sellainen näyttö, että hänen nimensä oli yleisessä tietoisuudessa.

---

22 ”...de bli därefter uppvisningar i allsköns teknisk ekvilibristik, uppblandad med mer eller mindre banala melodiska element.” *Nya Pressen* 21.3.1907.

23 Katso esim. *Tammerfors Nyheter* 25.3.1907.

24 Kritiikissä kirjoitetaan ”Charpinin A-sdur Baladista”, mutta tämän täytyy olla painovirhe.

25 *Hämetär* 13.4.1907.

Näin voi päätellä esimerkiksi siitä, että pilalehti *Fyren* vitsaili 6.4.1907 ilmestyneessä numerossaan<sup>26</sup> Armasta kömpelösti ja puujalkatyylisiin, mutta samalla omia stereotyyppioitaan paljastaen:

Åskettäin antoi neiti Arma Hjort [sic] konsertin huilulla. Mieleen tuli kysyä itseltään, mitä tämä raukkanen meni tekemään [*hvad den arma gjort*], mutta hyvin kaikki meni. Hän selviytyi hyvin sekä rei'istä että läpistä. Ja miksei olisikaan selviytynyt – naisetän ovat tunnettuja juoruilijoita [*kvinsen ha ju klaffaretungor*]. Siellä hän seisoi koko konsertin ajan suipolla suulla [*med spetsad mun*] – *gamle Adam*!<sup>27</sup> – eikä se vaikuttanut lainkaan teennäiseltä [*det verkade inte alls gjordt*]. Muutenkin voi hyvin ymmärtää, että hän valitsi soittimekseen huilun eikä torvea. Sillä silloin kyseessä olisi ollut sarvitorvi [*hjorthorn*] ja kaikki olisi mennyt lekkeriksi. Ensi kerralla näemme varmaankin naispuolisen debytantin vetopasuunan soittajana ja vähitellen Kajus saa luvan muokata koko orkesteriaan naisellisempaan suuntaan kuin mitä hänen siskonsa tai Lilja Bertheström ovat kyenneet saamaan aikaan. Toden totta, naiset ne vievät meiltä leivän pöydästä. En liioittele [*flöjt*].<sup>28</sup>

Pilailu ja karnevalisointi on keino torjua kulttuurisia fobioita, ja kirjoittajan kielileikkien (”Hjorth” – ”gjordt” – ”hjorthorn”, ”Arma” – ”arma” [raukka] jne.) takaa paljastuu varsin sovinnistisia, joskin ajalle tyypillisiä, asenteita. Kajanuksen orkesterissa klaveeriharppua soittaneen Bertha Liljeströmin *Fyrenin* vitsiniekka käänsi ”Lilja Bertheströmiksi”, ja samoin Robert Kajanuksen sisar Selma näyttäytyy tässä tekstissä trivialisoidus-

26 Tämän kiinnostavan *Fyren*-maininnan Armasta panee merkille Ylivuori 2022.

27 Kirjoittaja viittaa tässä tanskalaisen kirjailijan Henrik Pontopiddan (1857–1943) romaanin *Den gamle Adam* (1894), jonka keskeinen teema on miesten naisiin ja seksuaalisuuteen ylipäättään kohdistama pelko.

28 ”Nyligen konserterade fröken Arma Hjort på flöjt. Man frågade sig först hvad den *arma gjort*, men bra gick det. Hon begrep sig utmärkt på både håll och klaffar. Och hvarför inte – kvinsen ha ju klaffaretungor. Där stod hon hela tiden med spetsad mun – gamle Adam! – och det verkade *inte alls gjordt*. Man kan för öfrigt godt förstå, att hon valt flöjt och inte horn. Ty det hade blifvit *hjorthorn* och alltså runnit ut i ett skämt. Nästa gång ha vi en kvinlig debutant på dragbasun och småningom får Kajus lof att ge hela sin orkester ett vida kvinligare drag än hvad hans syster eller Lilja Bertheström kunnat åstadkomma. Ja, de kvinnorna, de ta brödet ifrån oss. Jag flöjt inte.” *Fyren* 6.4.1907.

sa sävyssä. *Fyrenin* kirjoittaja piti ilmeisesti Arman – todennäköisesti kahden Helsingin konsertin – esiintymistä niin eriskummallisena, että ”seuraavaksi varmaan sitten nähdään naispuoleinen vetopasunisti” kun kerran nyt huilistikin. Puhallinsoitinten seksuaalinen kulttuurinen konnotaatio ja niiden soittamisen vaatimat säädyttömiksi katsotut fysiognomia ja gestiikka tekivät kokonaisuudesta miespuolisen katsojan silmissä niin arveluttavan, että se piti torjua ja karnevalisoida huumorin keinoin.<sup>29</sup>

Arma Hjorth kiinnitettiin Tampereen orkesteriin konserttikaudeksi 1907–1908. Ennen ensimmäistä maailmansotaa suomalaisten orkesterien ammattimuusikot olivat tyypillisesti saksalaisia, mutta Hjorth ja viulisti Ilmari Veneskoski olivat ainoat suomalaiset ammattimuusikot Tampereen orkesterissa. Hjorth saikin orkesterin konserttiohjelmistossa solistista vastuuta tiuhaan. Ensimmäinen solistinen esiintyminen oli 24.10. konsertissa, jossa Hjorth soitti jälleen Dopplerin fantasian. Lisää solistisia esiintymisiä osana orkesterin konsertteja oli ainakin 17.11., 1.12., 26.12., 12.1., 26.1., 23.2., 14.3. ja 25.3. Tämän lisäksi Hjorth esiintyi Tampereen Nuorsuomalaisen yhdistyksen perheiltamassa 8.4.



Kuva 3. Tampereen Orkesteriyhdistyksen orkesteri kaudella 1907–1908. Arma Hjorth istuu eturivissä keskellä.

---

29 Katso Ellis 1999; Ylivuori 2022.

Maaliskuun 9. päivä keväällä 1908 Arma Pahlman aloitti talouskoulun, joka kesti kesän alkupuolelle. Oppilaitokseen hyväksytyjen nimet julkaistiin ajan tapaan sanomalehdessä.<sup>30</sup> Arman perheenäidiksi kouluttava ”täydennysopiskelu” oli hänen elämänsä silloisiin olosuhteisiin nähden sinänsä huomionarvoista, sillä orkesterityö oli varsin kiireistä. Orkesterin sanomalehdissä julkaistusta toimintakertomuksesta käy ilmi, että mainitulla lokakuusta 1907 maaliskuun loppuun 1908 ulottuvalla konserttikaudella ohjelmassa oli kaikkiaan 66 konserttia, jotka jakaantuivat ”helppotajuisten” ja ”kansan konserttien” kesken suurin piirtein tasan.<sup>31</sup> Muutama konsertti oli koululaisille suunnattu vapaa-konsertti ja kauteen sisältyi yksi sinfoniakonsertti. Näiden lisäksi orkesteri soitti Svenska Teaternin vierailunäytännöissä Franz Lehárin *Iloinen leski* -operetista. Tällaisen ohjelman rinnalla talouskoulussa opiskeleminen on ollut ajankäytön suhteen hyvin haasteellista.

Arma Hjorth ja Alfred Pahlman vihittiin juhannuspäivänä 1908 Johanneksen kirkossa (Tampereen Tuomiokirkko). Tämän jälkeen Hjorth näyttää vetäytyneen musiikkielämästä kahdeksaksi vuodeksi. Syykin on toki ilmeinen: lapset Alfred (s. 1910), Erik (s. 1912) ja Evi (s. 1920) veivät tuoreen perheenemännän ajan siinä määrin, että julkinen musiikintekeminen ja soittokunnan ylläpitäminen lienee tullut mahdottomaksi. Oma yhteensattumansa oli toki myös siinä, että Tampereen orkesteriyhdistyksen orkesteri joutui rahoituksen puutteessa lopettamaan toimintansa, ja Hjorth olisi joka tapauksessa jäänyt vaille päätoimista työpaikkaa, ainakin kotikaupungissaan. Vuodesta 1916 lähtien Arma Hjorth palasi jälleen Tampereen musiikkielämään esiintyen erilaisissa hyväntekeväisyys- ja yhdistystilaisuuksissa. Monet näistä olivat luonteeltaan kansallishenkisiä juhlallisuuksia kuten Lotta Svárd -järjestön ja suojeluskuntien juhlia.<sup>32</sup> Vuosina 1924 ja 1925 Arma Hjorth esiintyi myös Tampereen Radioyhdistyksen lähetyksissä, mikä kertoo

30 *Tampereen Sanomat* 3.3.1908.

31 *Kansan Lehti* 5.5.1908.

32 Perheellä on myös saattanut olla saksalainen kotiapulainen 1920-luvun loppupuolella, sellaista Arma Hjorth etsi lehti-ilmoituksella ”opettamaan lapsille saksaa ja olemaan apuna” *Hufvudstadsbladet*-lehdessä vuonna 1927 (*Hufvudstadsbladet* 11.9.1927; 24.9.1927).

hänen korkeasta ammatillisesta statuksestaan kotikaupunkinsa musiikkielämässä.

Vuoden 1936 jälkeen Arma Hjorth näyttää vetäytyneen julkisesta soittamisesta kokonaan. Hänen elämänsä kahdesta viimeisestä vuosikymmenestä ei ole säilynyt muuta kuin hajanaista muistitietoa suvun sisällä ja ammattipiireissä.<sup>33</sup> Jonkinlaista historian ironiaa – ja toisaalta tutkimuksellista motivaatiota jatkotutkimukselle – löydän esimerkiksi siitä, että Arma Hjorthin elämän päättymiseen liittyvä henkikirjaus kuuluu näin: ”Arma Pahlman, myyntipäällikön vaimo, kuolinsyy sydäninfarkti.”<sup>34</sup> Esittämäni lyhytkin ekskursio hänen poikkeukselliseen ja kiinnostavaan musiikilliseen elämäänsä antaa osviittaa siitä, miten paljon muutakin kuin ”myyntipäällikön vaimoutta” hänen elämänsä sisälsi.

## Lopuksi

Arma Pahlman eli aikana, jolloin suomalainen yhteiskunta kävi läpi valtavia murroksia, joista naisten emansipaatio oli yksi tärkeimmistä. Kansalaisyhteiskunnat kehittyivät Suomessa 1860-luvun puolestavälisestä lähtien vuoteen 1930 saakka. Naisten ihmisoikeudet, ruumiillinen koskemattomuus, seksuaalinen itsemääräämisoikeus ja holhouksenalainen asema olivat asioita, joihin yhteiskunnassa haettiin vähitellen muutosta. Muutokset tapahtuivat kuitenkin hitaasti: vasta 1889 naimisissakin olevat naiset saivat oikeuden hallita tulojaan, mutta tästä huolimatta he olivat aviomiehensä edusmiehisyyden alaisia – oikeudettomia tekemään taloudellisia sopimuksia itsenäisesti ja kelvottomia lastensa holhoajiksi. Tämä nykyperspektiivistä käsittämätön rajoite

---

33 Päivi Järkäksen (2007, 12–13) artikkelissa siteerattu Lars Pahlman kertoo Arman jatkaneen esiintymistä jopa 1940-luvulla, mutta sanomalehdissä tällaisista esiintymisistä ei ainakaan löydy tietoa. Toinen alue, josta jälkipolville ei ole säilynyt tietoa, on Arman pedagoginen toiminta. Hänellä on tiettävästi ollut 1930- tai 1940-luvulla ainakin yksi yksityisoppilas, edesmenneen Matti Helinin mukaan (ks. Järkäs 2007, 12) Laivaston soittokunnan nuori soitto-oppilas, joka onnettoman tapaturman vuoksi hukkui Arman ja hänen miehensä kesähuvilan rantaan. Tämän jälkeen Arman opetustoiminta ilmeisesti loppui. Tapahtumasta en ole löytänyt tarkempaa tietoa käytettävissä olleesta aineistosta.

34 Kuolleiden ja haudattujen luettelo 1953–1960, Pyynikin seurakunta, Tampereen ev.-lut. seurakuntien keskusarkisto.

poistui vasta 1929/1930-avioliittolaisissa, joka lopulta takasi puolisoiden yhdenvertaisuuden lain edessä. Usein mainitaan suomalaisten naisten äänioikeus vuonna 1906, mutta unohdetaan se, että vasta 1901 yliopisto-opinnot tulivat naisille mahdolliseksi ilman ”vapautusta sukupuolesta”. Yliopistossa opettaminen tuli mahdolliseksi naisille vasta 1916 ja kelpoisuus valtion virkoihin vasta vuonna 1926.<sup>35</sup>

Arma Hjorth onnistui toteuttamaan ammatillisia unelmiaan ja kehittämään huomattavia musiikillisia lahjojaan, vaikka hänen kaltaiselle nuorelle naiselle sosiaalinen paine valita toinen elämänura lieneekin ollut huomattava. Myöskään 1900-luvun Tampere ei soittoharrastuksen aloittamisen kannalta ole ollut kaikkein helpoin asuinpaikka, vieläpä tuolloin niin harvinaisen soittimen kuin huilun parissa. Arman verkostot rakentuivat hänen opintojensa kautta ensin Saksaan ja myöhemmin Tampereelle ja Helsinkiin. Tällainen musiikin verkostomaisuus, sosiaalisuus ja transnationaalisuus<sup>36</sup> ovat myös Arman musiikillista uraa tarkastellessa hyvin olennainen lähtökohta. Niiden sisällä hänen toimintansa ammattimuusikkona tuli mahdolliseksi. Pelkästään suomalaisilla opinnoilla tällainen ura ei tässä vaiheessa Suomen musiikkielämän historiaa olisi ollut mahdollinen.

Jälkikäteen historian suojista voi tietysti ihmetellä sitä, miksi Arma Hjorthin kaltaisesta huippulahjakkuudesta ei ole jäänyt suomalaisen esittävän säveltaiteen historiaan nykyistä suurempaa jälkeä. Nopea vastaus tähän on tietenkin se, että 1900-luvun alussa miesten ehdoilla ja heidän toimijuutensa varaan rakentunut suomalainen musiikkielämä ei ollut sellainen ympäristö, jossa poikkeuksellisen taitavalle huilistinaisellekaan olisi ollut mahdollista luoda julkista musiikkiuraa. Soittotaito oli sosiaalista pääomaa, ja naispuolisten soittajien kohdalla se assosioitui ideaalisti, harrastuksena ja kasvatuksen osana viattomuuteen, hurskauteen, lempeyteen, nöyryyteen, kärsivällisyyteen ja tunteellisuuteen, jotka kuuluivat 1800-luvun naisihanteisiin.<sup>37</sup> Soittoharrastuksen avul-

---

35 Nenola 2012, 32.

36 Katso Piekut 2014, 191.

37 Häggman 1994, 183.

la näitä katsottiin voitavan kehittää. Soittotaito toi myös kulttuurista pääomaa ja vetovoimaa avioliittomarkkinoilla. Julkiseksi ammatiksi muusikkoutta ei kuitenkaan naisille katsottu sopivaksi. Tällaisesta asenteesta vihjasivat omalla tavallaan myös edellä siteeraamani useat lehtikirjoitukset, joissa Arman soittoa toisaalta arvostettiin, mutta toisaalta taas hänen ulkoinen olemuksensa, ohjelmisto ja opintotaustansa saivat enemmän huomiota kuin olisi voinut olettaa esimerkiksi miesmuusikoiden kohdalla. Usein lehtikirjoituksissa oli myös tietyllä tavalla eräänlainen opastava sävy.

Kaikkien kulttuuristen arvojen, normien ja instituutioiden keskeläkin on kuitenkin syytä muistaa, että tarkastelemme täysipainoisen ja rikkaan elämän elänyttä yksilöä ja persoonaa – emme historiallista ideaalityyppiä. Arma Hjorthilla näyttää olleen selvät suunnitelmat kodin ja myöhemmin erilaisen yhdistystoiminnan ympärille rakentuneen tulevaisuutensa suhteen palattuaan Suomeen opintojensa jälkeen. Ennen avioliittoaan hän ehti toimia vuoden ammattimuusikkona Tampereen orkesteriyhdistyksen orkesterissa konserttikaudella 1907–1908. Avioliitto ja perheen perustaminen tulivat vasta 21-vuotiaalle kotikaupunkinsa tähtimuusikolle ajankohtaisiksi, ja hän ei näytä erityisesti etsineen kodin ympärille rakentuneelle arjelle vaihtoehtoja. Helsinki oli muusikon työllistymismahdollisuuksiltaan toki tuossa vaiheessa paljon parempi kaupunki, mutta neljän tunnin mittainen, harvoin saatavilla ollut junayhteys ei juurikaan olisi ollut avuksi, ja muutto Helsinkiin muusikkona toimiakseen olisi ollut välttämätöntä. Arman huomattava osaaminen ja meriitit olisivat varmasti antaneet tähän mahdollisuuden, jos hän olisi tällaisen uran itselleen valinnut. Tampereen orkesteri lopetti toimintansa muutamaksi vuodeksi 1908 kevätkauden jälkeen, joten tämäkin varmasti helpotti ratkaisua vetäytyä ammattimuusikon työstä. Arma liittyi näin siihen suureen naispuolisten suomalaisten ammattimuusikoiden joukkoon, joiden musisointi ja muu elämä sijoittui, vapaaehtoisesti tai olosuhteiden sanelemana, yksityisyyden ja kodin alueelle.



## Lähteet

### Arkistolähteet

Tampereen ev.-lut.seurakuntien keskusarkisto

Kirkonkirjat

Rippikirjat 1898–1907, Tuomiokirkkoseurakunta

Kuolleiden ja haudattujen luettelo 1953–1960, Pyynikin seurakunta

Sanoma- ja aikakauslehdet (suomalaiset sanomalehdet luettu sähköisinä  
<http://digi.kansalliskirjasto.fi>)

*Aamulehti* 1905–1908

*Fyren* 1907

*Huvudstadsbladet* 1907–1927

*Hämetär* 1907

*Kansan Lehti* 1908

*Musical Courier* 1907

*Nya Pressen* 1907

*Tammerfors* 1895

*Tammerfors Nyheter* 1907

*Tampereen Sanomat* 1880–1908

*Tampereen Uutiset* 1901–1902

### Kirjallisuus

Bailey, John Robert. 1987. *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and study of late nineteenth-century German performance practice*. Julkaisematon väitöskirja. Northwestern University.

Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. London: Cambridge University Press.

Ellis, Katharine. 1999. The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris. *Journal of the Royal Musical Association* 224 (2): 221–254.

Engberg, Erik ja Ahmas, Kristiina (toim.). 2018. *Pohjanmaan porvariston vuosisata 1800. Sivistyksen verkostot*. Kokkola: Grano.

Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä*. Helsinki: SKS.

Häggman, Kai. 1994. *Perheen vuosisata: perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

- Järkäs, Päivi. 2007. Arma Pahlman os. Hjort [sic] – suomalaisen naishuilisin esiäiti. *Huulisti* (4): 8–13.
- Koivisto-Kaasik, Nappu. 2022. Musiikkikirjeitä Dresdenistä. Anna Ingman kriitikkona ja musiikkijournalistina 1800-luvun lopun Saksassa. *Niin & Näin* (1): 20–32.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Nenola, Aili. 2012. Naiskertomus. *Elore* 19 (2): 30–37.
- Piekut, Benjamin. 2014. Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. *Twentieth-Century Music* 11 (2): 191–215.
- Rahkonen, Margit. 2004. *Alie Lindberg – Suomalaisen pianistin taiteilijanura 1800-luvulla*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, DocMus-yksikkö.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria. *Musiikki* (2): 43–86.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 1994. Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa. *Musiikki* (3): 278–291.
- Ylivuori, Sakari. 2022. Siihen aikaan kun Arma Hjorth lasikaton mursi. *Muusikko* 1. Saatavissa: <https://www.muusikkojenliitto.fi/siihen-aikaan-kun-arma-hjorth-lasikaton-mursi/> (luettu 16.6.2023).

#### Internet-lähteet

Hjorth-yhtiön verkkosivu. 2023. <http://www.hjorth.fi> (viitattu 16.6.2023).

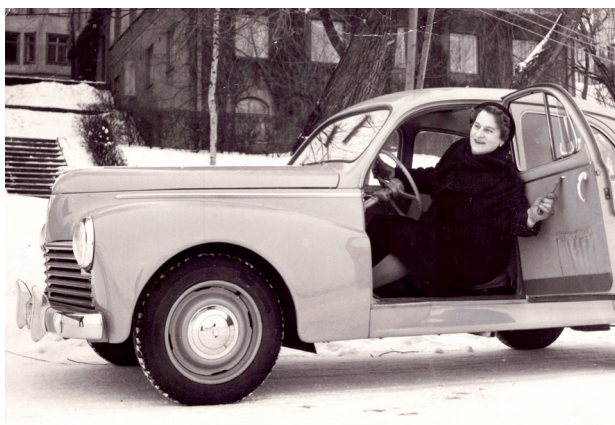


# Suurten puiden suojassa: Näkymiä teatterinjohtaja Glory Leppäsen (1901–1979) urapolulle

KAARINA REENKOLA



Glory Renvall 1-v.  
Yksityisarkisto.



Glory Leppänen auton ratissa 1950-luvulla.

Emmy Achté sai toukokuussa 1923 Dresdenistä postia tyttärentyttäreltään, 22-vuotiaalta Gloryltä. Kirjeestä välittyy energinen, villi uteliaisuus ennen kaikkea teatterin ja taidemaailman suuntaan, oopperassakin oli käyty ahkerasti:

Efter att jag löpt en vecka i Berlin som ett torrt skinn är jag äntligen nu här. Härligt var det att se alltsammans – Tiergarten – museums o.s.v. Och alla kvällar värpte jag på någon teater. Jag var även på Grosses Schauspielhaus och såg på *Kung Lear*. Det var väldigt egendomligt när de spelade alldeles mitt bland publiken.<sup>1</sup>

---

1 Glory Renvall > Emmy Achté 10.5.1923. Yksityiskokoelma 3 B.

Kirjeaineistoa, biografioita ja esittävään taiteenalaan liittyvää tutkimusaineistoa limittäin vertaillen tarkastelen tässä artikkelissa eri aikakausina vahvan uran teatterin tekijänä saavuttaneen Glory Leppäsen (s. Renvall) (1901–1979) keskeistä vaikutuspiiriä ja toimintaa tukenutta dynamiikkaa. Emmy Achtén (s. Strömer) (1850–1924) ja hänen tyttärensä Aino Acktén (1876–1944) välillä vallitsi ammatillinen kunnioitus, muuten keskinäiset hyvät välit olivat aika ajoin jännittyneet. Sama toistuu seuraavassa sukupolvessa äidin ja tyttären välillä. Gloryn suhde äitiin oli paitsi ammatillinen, myös suhde auktoriteettiin. Glory jumaloi isoäitejään Emmy Achtéta ja Amanda Renvallia (s. Limnell) (1837–1915) ja ihaili rajattomasti boheemia tättiään Irma Wiecekä (s. Achté, taiteilijanimi Tervani) (1887–1936). Miten tämä hyvin läheinen vahvojen naisten piiri vaikutti Gloryn uranvalintaan ja siinä viihtymiseen? Teatteriuran loppuvaiheeseen vaikutti voimakkaasti sodan jälkeinen yhteiskunnallinen muutos – uusi sukupolvi raivasi tilaa uusille toteutuksille ja tulkinnoille erityisesti teatterissa. Raivaus on poistanut paitsi Gloryn työuran jäljet myös tekijän lähes jäljettömiin.

Teatteri on maailma, jossa näyttämö, lavastus, puvustus ja rooleja ohjaava käsikirjoitus ovat ikuisessa liikkeessä kuvaten menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden mahdollisia ja muuttuvia todellisuuksia. Tarkkaavainen, intensiivinen yleisö on näyttämön vastavoima. Dialoginen performanssi on toiminut vuosituhansia ja toimii edelleen. Teatterin yhteiskunnallisuus ja kantaaottavuus on aina ollut teatterissa esillä oman aikansa puheenvuorona. Myös klassinen baletti on mukautunut ja luonut nahkansa uudestaan modernin baletin ja tanssin myötä. Suomessa ensimmäisessä modernismin aallossa 1900-luvun alussa jatkui saksalaisvaikutteisessa ekspressionismissa yhteiskunnallinen tai kansallismytologinen linja ja vasta 1930-luvun alusta siirryttiin modernin kaupunkilaisuuden genreen. Kun työvänteatterin perinne elpyi 1920-luvulta lähtien, voidaan todeta, että näyttämöillä tarjottu ohjelmisto oli varsin radikaalia. Yhteiskunta oli jakautunut ja niin oli myös teatteriyleisö. Porvaristolla ei ollut asiaa työväen näytöksiin eikä päinvastoin. Tämän kehityksen katkaisemiseksi ryhdyttiin valtiovallan aloitteesta yhdistämään teattereita, mikä onnistui vasta

1940–1950-luvuilla. Miten 1920–1960 -lukujen murrosvaiheet vaikuttivat teatterimaailman pitkän linjan tekijään?<sup>2</sup>

### **Alkutaipaleen näyttelijä: Evääksi kehuja ja moitteita**

Kolmen vahvan taiteilijanaisten suojeluksessa kasvanut Glory sai osakseen pääsääntöisesti tiukkaa arvostelua, joka jälkeensä tarkasteltuna vaikuttaa kohtuuttomalta, mutta täytyy muistaa, että rima oli lähipiirissä ja kotioloissa tavattoman korkealla. Laulamiseen totuteltiin jo lapsena *mormor* Emmy Achtén johdolla. Emmy Achtén opetusmenetelmät olivat varmasti kaikkein lempeimmät. Kun Emmy Achté perusti oman yksityisen oopperaluokan Lukkari- ja urkurikoulun tiloihin 1910, Glory seurasi *mormorin* opetusta paikan päällä istuen urkurin penkillä jalkoja heilutellen. Emmy Achtén oopperaluokka oli aluksi (1910–1912) hänen oma, yksityinen luokkansa, joka kokoontui Lukkarikoululla. Se liitettiin Helsingin Musiikkiopistoon 1912 erillisenä osastona ja vuonna 1914 kokonaan Musiikkiopiston koulutusohjelmaan, jossa Emmy edelleen toimi opettajana. Gloryn äitikin oli todennut laulun sujuvan, mutta opetukselta seurasi usein ilmiriita, jonka lopputuloksena oli toteamus ”ei sinusta ole mihinkään”. Kyse ei ollut lauluäänestä tai laulamisesta, vaan jostain muusta. Gloryn täti Irma Tervani pyrki tukemaan lauluharjoituksia, mutta tuloksetta. ”Du är ju så förbannat lat”, oli Irman panos laulupintojen edistämiseen. Muuten energinen täti imaisi Gloryn mukaansa Saksan teatteri- ja oopperatarjontaan varsin perusteellisesti.<sup>3</sup>

Kun äiti Aino Ackté palasi esiintymismatkoiltaan, kotona järjestettiin kutsuja ja pitoja, oli vierailukäyntejä ja vaunuajeluja puistoissa ja kaupungilla. Glory ei viihtynyt äidin konserteissa, vaan häntä jännitti, meneekö kaikki varmasti hyvin. Kotona äidin ooppera-aarioita ja lauluja harjoitteleva ääni sävytti lapsen leikkejä, ja ne syöpyivät hyvin alitajun-

2 Paavolainen 2016, 4–5.

3 Leppänen 1971, 148; Leppänen 1962, 318; Broman-Kananen 2023, tässä julkaisussa; Dahlström 1982, 323.

taan jopa niin, että ne sujuivat vielä vuosien jälkeen helposti.<sup>4</sup>

Vuodesta 1922 aina vuoteen 1936 Kansallisteatteri tarjosi parhaat puitteet nuorelle näyttelijälle oppia ja syventyä omaan työhönsä. Gloryn opiskelu näyttelijäksi alkoi Suomen näyttämöopistossa Katri Raution opastamana, ja lisäoppia oli tarjolla Kaarola Avellanilta. Kansallisteatterissa lauluosat saivat usein kehuja, mutta tätäkin varjosti äidin diivan maine – eihän kyse voinut olla siitä, että itse olisi jotain osannut. Kun Glory oli kertonut äidilleen, että aikoi mennä teatteriin näyttelijäksi, äiti oli huudahtanut kannustavasti: ”Sinä, tuon näköinen!”<sup>5</sup>

Aino Ackté oli ottanut etäisyyttä puolisostaan kenraali Bruno Jalanderista ja tämän murrosikäisestä tyttärestä ja asunut Pariisissa jo alkusyksystä seuralaisenaan pianisti Greta Carlson.

Glory tavoitti äitinsä Pariisista kirjeellä 1.11.1927:

*Myrskyn* ensi-ilta on kohta. Eilen oli itse Sibba katsomassa kenr. harjoitusta ja komplimenteerasi kovasti laulusta. Se meneekin oikein hyvin – sanovat, joskin se on hyvin korkea ja piinaa yhtä ääntä koko ajan. Hannikaisen poika orkesterissa käski vain tulla pois oopperaan. – Seison 3m korkeudessa pilarin päällä ja olen ’ihana’ huolimatta, että polvet tutisevat.<sup>6</sup>

Glory muisteli omaelämäkerrassaan saman *Myrsky*-näytelmän musiikki-osuutta. Näytelmä oli aiemmin esitetty Bergbomin kaudella vuonna 1901 mutta päätetty ottaa uudelleen lavalle, koska haluttiin esittää Sibeliuksen vuonna 1925 säveltämää *Myrskyn* näyttämömusiikkia. Glory kirjoitti äidilleen tarkan selostuksen kaikin puolin vaativasta esityksestään:

Näyttämön perälle oli sijoitettu erikorkuisia pilareita, joista korkeimman päällä esitin Junon roolin. Lauluosuus on erittäin paha ja vaikea, eikä tilannetta helpottanut se, ettei orkesterista kuulunut kuin akor-

4 Leppänen 1971, 31.

5 Veltheim, Katri: ”Tulinen taantumuksellinen Glory Leppänen tänään”. *Uusi Suomi* 28.11.1976; Kansallisteatterin oppilaskoulun johtaja, näyttelijä Katri Rautio (1864–1952), Holmberg 2006; Puhe- ja näyttämötaiteen opettaja, näyttelijä Kaarola Avellan (1853–1930), Holmberg 2000.

6 Glory Leppänen > Aino Ackté 1.11.1927. Yksityiskokoelma 3 B.

di, mistä laulu alkoi. Oli pelkkää sattumaa, jos onnistuin pysymään äänessä loppuun saakka. Onneksi pysyin orkesterin rytmissä, sillä kertaa, kun itse säveltäjämestari kunnioitti esitystä läsnäolollaan ja kävi henkilökohtaisesti kiittämässä esiintyjä.<sup>7</sup>

Vaikka laulamiseen oli lahjoja, Gloryn mielestä oli mahdoton ajatella kasvavansa laulajan uralla tai menestyvänsä paremmin kuin äitinsä. Siitä vain seuraisi, että kaikki mahdollisella tulevilla uralla koetut saavutukset ja onnistumiset jäisivät parrasvaloissa loistaneen äidin uran varjoon. Glory oli lapsesta asti elänyt esittävän taiteen parissa ja oli luontevaa etsiä ammatillaiseksi teatteriin, äidin ulkonäköepäilyistä huolimatta. Vuosia myöhemmin Glory totesi lehtihaastattelussa ”eläneensä kiihkeässä, luovien persoonallisuuksien ilmapiirissä, josta minun sitten ajallaan oli löydettävä oma kutsumukseni”.<sup>8</sup>

### **Ohjaajaksi: Ristiriita teatterissa menneisyyden ja nykyisyyden välillä**

Takana oli tiivis kymmenen vuoden jakso Kansallisteatterin näyttelijänä, kun Glory innostui kouluttautumaan ohjaajaksi 1930-luvun alussa. Wienissä olisi mahdollisuus osallistua Max Reinhardtin vuoden kestävään ohjaajaseminaariin. Kurssi alkoi 27.9.1933. Gloryllä oli ollut näyttelijänuransa aikana vain kaksi ohjaajaa Kansallisteatterista: Eino Kalima ja Pekka Alpo.<sup>9</sup>

Wieniläissyntyisen Max Reinhardtin (1873–1943) teatteritoiminta pyrki aluksi tukeutumaan Saksassa sodan jälkeen vallitsevaan ekspres-

7 Leppänen 1971, 103, 106; Sibeliuksen *Myrskyn* näyttämömusiikin kantaesitys 1927 esitettiin Kansallisteatterissa 75-miehisen orkesterin säestyksellä. Urho Somersalmi oli Prospero ja Sibeliuksen tytär Ruth Snellman oli Ariel. Ohjaajana Kansallisteatterin johtaja Eino Kalima. Paavolainen 2016.

8 Weijola, Airi: ”Kun suuret ovat pieniä. Glory Leppänen muistelee.” *Kuvastin* 8, 1962.

9 Leppänen 1971, 128, 134; Koskimies 1972, 336; Kansallisteatterin pääjohtajana toimi 1917–50 Eino Kalima (1882–1972). Kalima oli venäläisten klassikoiden asiantuntija ja oli käynyt Moskovassa Konstantin Stanislavskin ohjaajakurssin. Koski 1999b; Paavolainen 2016, 4.2; Kansallisteatterin apulaisjohtajana toimi 1920–1948 Pekka Alpo (1877–1952). Koski 1999a, 100, 110, 184–185, 193.



sionismiin heijastaen sodan aiheuttamaa pettymystä ja yksilön ahdinkoa. Reinhardt pysytteli erillään politiikasta ja puolusti epäpoliittisen teatterin olemassaoloa aikana, jolloin teatterilaitos politisoitui voimakkaasti. Reinhardtin ohjaajakoulutuksen ytimenä oli tiedostaa, mitä näyttämöllä saa aikaiseksi esitykseen liittyvien eri osien avulla; ohjaajan piti itse osata näytellä, laatia ja tehdä lavastus sekä taitaa tekniikka. Kaikki näytelmän osat piti hallita ja sisäistää niiden merkitys. Reinhardtin seminaarissa ohjaajan hyppysissä esityskokonaisuus ja ohjaajanvalta perustui ehdottomaan osaamiseen, jonka avulla teatterin ilmaisukeinoja saattoi uudistaa ja kehittää. Max Reinhardtista tuli aikansa todellinen näyttämöauktori-teetti, kun hänestä tuli Berliinin *Deutsches Theaterin* johtaja.<sup>10</sup>

Reinhardtin viimeinen ohjaustyö Saksassa oli Hauptmannin *Ennen auringonlaskua*. Se esitettiin vuonna 1933, ennen kuin Reinhardtin teatteri suljettiin. Tämän jälkeen toiminta jatkui Itävallassa, kunnes vuonna 1937 Reinhardt siirtyi Yhdysvaltoihin aina kuolemaansa asti vuoteen 1943. Irmeli Niemi on artikkelissaan siteerannut Reinhardtin lähettämää kirjettä, jossa hän tuo esille oman näkemyksensä teatterin olemassaolon merkityksestä:

Minun tavoitteenani on teatteri, joka nostaa ihmisen harmaasta arkielämästä oman itsensä yläpuolelle kauneuden riemukkaaseen ja puhtaaseen ilmapiiriin. Minusta tuntuu, että ihmiset ovat saaneet tarpeeksi oman kurjuutensa näkemisestä näyttämöllä ja kaipaavat kirkkaampia värejä ja ylevämpää elämää.<sup>11</sup>

Reinhardt kiinnostui Salzburgin juhlateatterista. Hänen näyttämölliset esikuvansa ammensivat antiikin ja keskiajan kirkollisesta teatterista ja erityisesti Bayreuthista.<sup>12</sup>

Irmeli Niemi mainitsee kirjassaan, että Reinhardtin vaikutus näkyi

10 Niemi 1975, 16, 39, 70, 239.

11 Niemi 1975, 129. Niemen kirjan viitteessä mainittua Reinhardtin kirjettä on siteerannut Heinz Braulich (1966) teoksessaan *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit* (Berlin: Henschelverlag), 66. Saksalaisen naturalismin avainteos oli Gerhard Hauptmannin (1862–1946) *Ennen auringon nousua (Vor sonnenausgang)* vuodelta 1889.

12 Niemi 1975, 125.

Suomessa yllättävän vähän. Niemen kommentti on kirjoitettu 1970-luvulla, kylmän sodan ja tiivistyvän suomettumisen aikoihin. Berliinin muurin rakentaminen vuonna 1961 jähmetti kylmän sodan osapuolet lähes 30 vuodeksi paikalleen. Neuvostoliiton luhistuminen vuonna 1991 näennäisesti purki tämän vaiheen. Aikakaudella voimistui rajoja vahvistava propaganda myös kulttuurin viestimänä. Vuoden 1952 Olympialaisten jälkeen Yhdysvalloissa Suomea kohtaan syntynyt kiinnostus hupeni nopeasti. Sibeliustakaan ei enää mainittu suomalaiseksi. Yleistynyt vasemmistolaisuus tuli esille toivottomuuden, kehityksen ja mahdollisuuksien kieltämisen taantumuksellisenä, vanhoja valtara-kenteita tukevana filosofiana. Niemen aikakaudelle tyypillinen toteamus Reinhardtin näkymättömyydestä kotimaisella teatterikentällä on jatkumoa pitkän linjan teatterissa läpikäyneen ja konservatiiviseksi leimatun Glory Leppäsen elämäntyön vähättelylle.<sup>13</sup>

Reinhardtin korostama klassisen teatterin lumo, jossa painottuivat esteettinen ja individualistinen suuntaus, oli aika räikeä vastakohta työväenliikkeen valloittaneelle ”kansan syvien rivien asialla” esiintyvälle teatterille, jonka ytimessä oli kuvata modernia teollista yhteiskuntaa. Ajalle tyypillistä oli yleisesti hajottaa kaikki mikä muistutti koristeellisesta vanhasta tai vanhasta taantumuksellisesta. Hyökyaaltona edennyt ideologinen trendi onneksi tasoittui hieman 1980-luvun aikana, ja 1990-luvulla Berliinin muurin purkautuessa sitä jo varovaisen kriittisesti tarkasteltiin, mitä tuli tehtyä. Aikakauteen sisältynyt vallankumouksellinen taistolaitrendi on asettunut 2000-luvulla eklektisen, omia vaikutteita seuraavan suuntauksen osaksi muistelmien sivuille.

Kun Gloryn haastattelu *Uudessa Suomessa* vuonna 1976 julkaistiin, hän muisteli ohjaaja Reinhardtin metodia edelleen:

On aivan väärin, että kuvitellaan Reinhardtin tehneen pelkkiä spekaakkeleita. Kyllä kyseessä oli sellainen ammattitaito, että kaikkein oleellisimmasta lähdettiin liikkeelle. Näyttelijä oli Reinhardtille kokonaisinstrumentti – koko ruumiin oli ilmaistava, joka paussin oli puhut-

---

13 Niemi 1975, 128; Melgin 2014, 217–218; Paavolainen 1992, 257–270.

tava ja toista ihmistä oli osattava kuunnella. Kaikkien näiden yksityiskohtien oli korotettava esityksen intensiteettiä.<sup>14</sup>

Tätä lausuntoa lukiessa, vaikuttaa siltä, että ohjaaja Reinhardt ja hänen oppilaansa Glory Leppänen ovat olleet edellä aikaansa. Intensiteetti ja läsnäolo ovat entisestään tiivistyneet näyttämöllä sekä teatterissa että oopperassa.

Gloryn osallistuminen Reinhardtin vuoden mittaiseen ohjaajakoulutukseen Wienissä 1933–1934 oli poikkeuksellista Suomen oloissa. Palattuaan vuoden mittaiselta kurssilta hän oli ainoa, joka oli saanut saksalaista, sen hetkistä maailman parasta, kokemusta teatteriammatitaidosta. Ensimmäiseksi hänen oli yksityisopettajan johdolla opeteltava oikea saksalainen ääntäminen, ns. *Bühnensprache*, näyttämökieli, jotta näyttelijöiden opastaminen sujuisi luontevammin jatkossa, kun opinnot etenisivät. Gloryn peruskielitaitoon kuuluivat jo lapsena opitut ruotsi ja ranska sekä saksa vaihdellen. Myöhemmin vahvistuivat italian ja espanjan sekä englannin kielen taito. Kielitaidon ansiosta Glory käänsi jatkossa näytelmäkäsikirjoituksia, jotta lisää kiinnostavia ulkomaisia klassikoita saatiin ensi-iltaesityksinä kotimaiselle näyttämölle esitettäväksi. Vaativan sisäänpääsykarsinnan jälkeen Reinhardtin seminaarin oppilaat perehtyivät varsin monipuoliseen kurssikokonaisuuteen lähtien näyttämörakennelmien suunnittelusta niiden valmistamiseen koulun työpajassa. Jokaiseen näytelmään valmistettiin pahiset pienoishuonekalut tarkasti seuraten näytelmän epookkia. Pienoishuonekalut tukivat analyysiä siitä, miten ohjaajan pitää ajatella skenografiset ratkaisut osana dramaturgista kokonaisuutta. Fyysinen harjoittelu oli kaiken keskiössä, ja seminaarin yhteydessä oli mahdollisuus ottaa laulutunteja. Opettaja, baritoni Mr. Bell ihastui Gloryn ääneen ja järjesti lauluillan, jossa Glory päätti esittää suomalaisia lauluja. Mr. Bell totesi tunteneensa suomalaisen kuuluisan laulajan Aino Acktén: ”Elle était magnifique!” Laulutunnit lopahtivat, koska Bellin metodi alkoi tuntua kurkunpäässä.<sup>15</sup>

14 *Uusi Suomi* 28.11.1976.

15 Leppänen 1971, 135, 138, 149; Paavolainen 2016, 5.3.

Pientä mielihyvää opintojen edetessä syntyi siitä, että Gloryn laatimat lavastukset *Maria Stuart*-esitykseen saivat erikseen kehuja. ”Teillä näyttää olevan erikoiset lahjat lavastukseen”, totesi Otto Stranad, Reinhardtin päälavastaja.<sup>16</sup> Tätä tietoa omasta osaamisesta ei lähipiiri päässyt arvostelemaan.

### Filmi-diiva: Näyttämöltä filmiuralle

Ennen Wienissä järjestettyä ohjaajaseminaaria, Kansallisteatterissa vakituisesti näyttelävän Gloryn työnkuva laajeni ja seurasi viihdemaa-ilman alkuaikojen suorastaan räjähdysmäistä laajenemista filmitelisuuteen myös Suomessa. Glory kirjoitti marraskuussa vuonna 1927 Helsingistä äidilleen Pariisiin:

Suo anteeksi, etten pitkään aikaan ole kirjoittanut, mutta tiedätkös, mikä minusta on tullut – filmi-diiva [sic]!!! Olen filmannut erästä 2-osaista huvinäytelmää ja tulen todennäköisesti esiintymään H:gin yleisölle 14. pvä ”viimeisenä mohikaanina”. Toisissa kuvissa olen kyllä hyvännäköinen, mutta toisissa ovat perinnölliset kauneuteni selvät. Hauskaa se vaan on ollut, joskin on veivattu melkein joka yö 3:een ja 4:än. Hassua kun kohtaukset otetaan sikinsokin pienissä paloissa. Ja valo on hyvin ilkeä silmille. En ymmärrä, miten voin trånata niillä. Hyvä kun saa pysymään auki – Odotan nyt vain tarjousta Hollywoodiin!<sup>17</sup>

Erkki Karun (1887–1935) perustama Suomi-Filmi oli ollut olemassa vuodesta 1921. Edellä mainittu, marraskuussa 1927 kuvattu huvinäytelmä sijoittuu mykkäelokuvana kuvattujen filmien vuosiin. Elokuvan *Runoilija muuttaa* ohjasi Erkki Karu. Rva Tuiskun osassa esiintyi Glory Renvall-Leppänen. Gloryn valkokangasdebyytti nähtiin jo aiemmin si-vuosassa elokuvissa *Anna-Liisa* (1922) ja *Suursalon häät* (1924). Vähän vaativimmissa osissa hän esiintyi ensi kerran elokuvissa *Runoilija*

16 Anon. s.a. Schiller, Friedrich. Friedrich Schillerin runonäytelmä *Maria Stuart* on kan-taesitetty Weimarissa 14.6.1800.

17 Glory Leppänen > Aino Ackté 1.11.1927. Yksityiskokoelma 3 B.

*muuttaa* (1927) ja *Rovastin häämatkat* (1933).<sup>18</sup>

Arvostelu *Runoilija muuttaa* -elokuvasta *Helsingin Sanomissa* 13.11.1927 oli hyvin osuva. Mykkäelokuvassa korostuvat ilmeet ja eleet jo sinänsä painottavat hauskuutta ja tahatonta huumoria komediaksi mainitussa esityksessä. Roolihahmossa tiivistyvät Gloryn perheen lähiympäristöstä tutut vahvat naishahmot ja eleet:

Osien esittäjien valinta on erikoisen onnistunut. Glory Renvall-Leppänen ankarana, silmät tulta iskevänä rouvana on vaikuttava vastakohta aran tohvelisankarin osaa esittävälle Uuno Laaksolle. Molemmat näyttelivät osaansa ensiluokkaisesti.<sup>19</sup>

Siirtymisestä teatterin näyttämöltä kameran eteen studion lavasteisiin voidaan todeta, että Glory on ollut eturivissä mukana Erkki Karun määrätietoisessa kotimaisen elokuvan alkuvaiheen kehityksessä ja on ollut erittäin hyvässä opissa. Erkki Karu jätti Suomi-Filmin vuonna 1933 ja perusti hetkeä myöhemmin Suomen Filmiteollisuus (SF) -nimisen elokuvavalmistamon varatuomari Niilo Lahtisen ja professori Viljo Ylöstalon kanssa vaatimattomalla pääomalla. Kesällä 1934 yhtiön omistajakaksikon tilalle vaihtuivat 45-vuotias pankkimies, Suomalaisen Työn Liiton toimitusjohtaja T. J. Särkkä ja elokuvaaja Eino Kari. Liikemies Särkkällä ei ollut aiempaa kokemusta elokuvan tai muunkaan taiteen alalta, mutta tästä huolimatta hän ryhtyi ohjaajaksi Erkki Karun äkillisen kuoleman jälkeen 1935. Peter von Bagh luonnehtii T. J. Särkkää seuraavin sanoin: ”maisteri’ oli meluisa ja dramaattinen, ohjaajana usein poropeukalon ottein huiskiva, toisaalta herkkä, yksinäinen, hellämielinen hahmo, liikemies taiteilijana, taiteilija liikemiehenä – runollinen ja burleski ilmestys yhdellä kertaa.”<sup>20</sup>

Gloryn ja T. J. Särkän tiet kohtasivat toisenkin esityksen tiimoilta, kun Glory syksyllä 1946 toimiessaan Tampereen Teatterin johtajana

18 Uusitalo 1997.

19 Anon. *Runoilija muuttaa* -elokuvan arvostelu. *Helsingin Sanomat* 13.11.1927.

20 Von Bagh 2005, 12. Toivo Jalmary Särkkä (1890–1975) oli valmistunut filosofian maisteriksi venäjän kieli pääaineenaan; Eino Kari (1897–1954) oli elokuvaaja ja elokuvaalaboratorion omistaja. Von Bagh 2005, 410.

sai erikoisen tarjouksen Kansallisteatterista. Tarkoitus oli ohjata näytämölle Serpin kirjoittama *Katupeilin takana*. Kansallisteatteri antoi loistavat mahdollisuudet osajakoon, lavastuksen toteuttamiseen ja puvustukseen, lisäksi näyttelijöinä oli mukana rakkaita työtovereita aikaisemmilta vuosilta. Esityksestä tuli menestys ja se esitettiin sata kertaa yhtäjaksoisesti. Näytelmäydyllin kirjoittaja oli luvannut esitysoikeuden myös Tampereen Työväen Teatterille, jossa esitetty versio ei ollut ollenkaan yhtä vetävä.<sup>21</sup>

Muutamaa vuotta myöhemmin 1949 Gloryn ohjaus *Katupeilin takana* -esityksestä/näytelmästä nähtiin myös filmiversiona. Tarmo Manni on muistellut Särkän kuvauksista, ”että kun Kansallisteatteri lopetti esitykset, suurin piirtein kulissitkin vietiin Liisankadulle ja alettiin pätkiä näytelmää sopiviin pätkiin, niin kuin makkaraa koirille. Särkkä pirstoi sen ja kuvasi, ei siinä ollut mitään tehtävissä”. Meluisa maisteri Särkkä toimi tässä tapauksessa liikemiehen vainulla ja unohti tekijänoikeudet siirtäen ohjaustyön kokonaan omiin nimiinsä. *Katupeilin takana* -filmatointia ja -ohjausta on muisteltu T. J. Särkän täysosumana muistamatta Gloryn osuutta teatterin lavalle laaditusta ohjauksesta. Näyttelijä Eeva-Kaarina Volanen muisteli, ”ettei Glorya näkynyt kuvausten aikana halleilla, koska oli kiinni Tampereen Teatterin johtajan työssä. Ehkä hän ei kiinnittänyt mitään huomiota siihen, että hänen ohjauksensa siirrettiin filminauhalle. Suurpiirteistä”.<sup>22</sup>

Omissa muistelmissaan Glory toteaa, että hän yhtäkkiä näki oman ohjauksensa pientä piirtoa myöten siirrettynä filminauhalle, esiintyjätkin olivat suurin piirtein samoja. Ainoastaan ulkokuvaukset olivat Särkän ohjauksessa: ”Jos rehellisiä ollaan niin ohjauspalkkio olisi kuulunut kyllä Glorylle eikä Toivo Hilpeälle!”<sup>23</sup> Elokuvalle jaettiin Jussi-palkinnot vuonna 1950 ohjauksesta, käsikirjoituksesta, kuvauksesta, naispääosasta sekä miessivuosasta.

21 Leppänen 1971, 284; von Bagh 2005, 510. Salminen (Serp) 1947. *Katupeilin takana. Kolminäytöksinen idylli menneiltä ajoilta*.

22 Von Bagh 2005, 173, 519, 542. Tarmo Manni (1921–1999) ja Eeva-Kaarina Volanen (1921–1999) olivat kumpikin Kansallisteatterin pitkäaikaisia näyttelijöitä.

23 Leppänen 1971, 285.

## Filmidiivasta ohjaajaksi: Suomen ensimmäinen naispuolinen elokuvaohjaaja

Kun Suomen Filmitoimiston perustaja Erkki Karu kuoli yllättäen vuonna 1935, hänen ohjaajan paikkansa jäi tyhjäksi. Kevättalvella 1936 Glory sai filmitarjouksen Suomen Filmitoimistolta (SF) ohjata elokuvan nimeltä *Onnenpotku*.<sup>24</sup> Filmitoimiston näyttelijänä oli jo tullut tutuksi ja ulkomailta hankittu korkeatasoinen ohjaajakoulutus oli tuoreena mielessä. Ajatus oli hyödyntää osaamista näyttämöllä, mutta miksei voisi heti jo alkuun laajentaa osaamisen repertuaaria filmiohjaajaksi. Elokuvan pääosaan uusi SF:n johtaja T. J. Särkkä valitsi tuoreen Miss Euroopan Ester Toivosen, jolla ei ollut näyttelijäkokemusta, ja vastaanottelijaksi Toivo Palomurron, amatööri hänkin. Gloryn piti opetella elokuvan ohjauksen tekniikka ja varmasti muutama muukin käytännön yksityiskohta. Lisäksi mykkäelokuvista oli siirrytty äänielokuvaan 1930-luvun aikana, joten täyspitkän elokuvan filmaus oli monimuotoisempaa Erkki Karun ohjauksiin verrattuna. Samalla mukaan oli tullut uusia mahdollisuuksia dramatisoida musiikin ja vahvan mimmiikan lisäksi puhutuilla vuorosanoilla. Glory oli yksi tämänkin murrosvaiheen pioneereista. *Onnenpotku* saatiin filmille, vaikka lähtökohdat olivat epävarmat. Filmi kuvattiin Fredrikinkadun punatiilisessä kasarmissa. Se esitettiin ensi kerran yleisölle 27.4.1936. Piispan ja Junttilan Kansallisfilmografian katsauksessa, joka kattaa hyvin suomalaisen elokuvan vuosikymmenet, ei mainita Suomen ensimmäistä naisfilmiohjaajaa eikä hänen ohjaamaansa filmiä. Elokuva on nähtävissä suomalaisen filmografian verkkoversiossa, ja se on esitelty asianmukaisin tiedoin. Elokuvan käsikirjoitus oli Valentinin, filmin pääosissa esiintyvät Aku Korhonen ja Ester Toivonen.<sup>25</sup>

Peter von Bagh mainitsee *Onnenpotkun* 1930-luvun elokuvan ja ohjaajan nimen oikein laajassa suomalaisen elokuvan kehitystä dokumen-

24 Elokuva *Onnenpotku*, ohjaus Glory Leppänen. Suomen Filmitoimisuus SF Oy, valmistusvuosi 1936. Käsikirjoittajana nimimerkki Valentin eli Eino Rislakki. www.elonet.fi (luettu 17.1.2023).

25 Leppänen 1971, 172; Piispa ja Junttila 2013. Näyttelijä Aku Korhonen (1892–1960), näyttelijä Ester Toivonen (1914–1979). Von Bagh 2005, 435–438, 465.

toivassa teoksessa. Glory Leppänen on kirjan aakkoselliseen esittelyluetteloon merkitty näyttelijäksi, senaattori Heikki Renvallin ja *laulajatar* (kirj. huom.) Aino Acktén tyttäreksi. Neljän rivin ammattiin liittyvän esittelytekstin sisältö sentään noteeraa Glory Leppäsen suomalaisen elokuvan ensimmäiseksi naisohjaajaksi *Onnenpotku*-elokuvalla. Peter von Bagh mainitsee Glory Leppäsen uran teatterinjohtajana, mutta vain tekstillä: ”mm. Helsingin Kansanteatterissa 1949 lähtien.” Loppuiko muste Leppäsen kohdalla, kun unohtui mittava teatterinjohtajan työsraka Porissa, Tampereella, Turussa ja Viipurissa varsin vaativissa sota-ajan varjostamissa oloissa, useista näyttämöohjauksista puhumattakaan? Leppäsen 35-vuotisen teatteriuran jälkeinen kirjallinen työ oli jo kirjan painovuoden aikana tiedossa.<sup>26</sup>

### **Teatterinjohtajan tukipuut kaatuvat: Yksi kerrallaan**

Gloryn isovanhemmat, *mormor* Emmy Achté ja *farmor* Amanda Renvall olivat toistensa vastakohtat. Glory kuvailee muistelmissaan kumpaa-kin isoäitiään monisanaisesti:

Täydellisimpiä toistensa vastakohtia kuin isänäitini ja äidinäitini on vaikea kuvitella. Emmy Achté os. Strömer oli keskikoinen, siro ja kevytliikkeinen. Hänellä oli lumivalkoinen tukka, hohtavat valkoiset hampaat, intoa ja tarmoa säteilevät ruskeat silmät. Emmy Achté oli aina työssä joko omassa lukkarinkoulussaan, oopperaluokallaan tai antamassa yksityistunteja. Käsistään taitavana hän oli liimailemassa tai kopioimassa nuotteja, neulomassa, huonekaluja päällystämässä tai kukkia hoitamassa ja yökaudet kirjoja lukemassa. Luonteeltaan hän oli kiivas ja tulinen, jyrkästi kantaaottava, puolueellinen ja jatkuvasti huolestunut. Emmy oli menettänyt neljä lasta ja kamppailut talousvaikeuksissa vuosikausia.<sup>27</sup>

---

26 Von Bagh 2005, 73, 439.

27 Leppänen 1962, 338; Leppänen 1971, 29–30. Emmyn ja Lorenz Nikolai Achtén lapset Elisabeth, Oiva, Aarne ja Aatos kuolivat nuorina.



### Glory kirjoittaa kuvaillen isänäitiään:

Amanda Renvall s. Limnell oli kookas ja komean täyteläinen. Vielä kypsässä iässä tumma tukka oli tuuhea, aina jakauksella ja koottu nutturalle päälaelle. Silmät siniharmaat, katse levollinen, ääni tasainen ja kaunisointuinen. Olemus tasapainoinen ja hillitty. Äärimmäisen mukavuudenhaluinen, erittäin taloudellinen ja lempeä. Omat käsitykset esitettiin purevan leikkisästi naulan kantaan ja täsmällisesti arvioiden. Aina mustiin puettu olemus oli dominoiva, pelkkä läsnäolo oli ylen määrin kunnioitusta herättävä. Amanda oli hyvin hellä ja kiltti. Hän oli synnyttänyt yksitoista lasta, joista viisi oli kuollut eri syistä.<sup>28</sup>



Emmy Achté 1920. Yksityisarkisto.



Amanda Renvall (os. Limnell) 1860-luku. Yksityisarkisto.

Vuonna 1898 Amanda jäi leskeksi arkkipiispa Torsten Thure Renvallin kuoltua. Amanda Renvall ei ollut taiteilija, vaan enemmänkin käytännönläheinen, isoa taloutta tottuneesti hallinnut turvallinen hahmo. Arkkipiispan puolisona Turun Piispantaloa emännöinyt suurperheen äi-

<sup>28</sup> Leppänen 1971, 30.

ti oli erilaisiin käännteisiin sopeutunut vaikuttava hahmo ja ehdottoman turvallinen syli. Kumpikin isoäiti oli läsnä Gloryn lapsuudessa, kun leskeksi jäätyään Amanda Renvall asui poikansa Heikki Renvallin perheen asunnon naapurissa Helsingissä. Erottajankadun ja Uudenmaankadun huoneistot oli yhdistetty helpottamaan paljon matkustavan pariskunnan arkielämää. Emmy Achté asui elämänsä viimeiset vuodet myös hyvin lähellä Vanhan kirkon puiston laidalla Yrjönkadulla.<sup>29</sup>

Tukipuista ensin kaatui Amanda Renvall, kun hän kuoli vuonna 1915. Tuolloin Gloryn lapsuudenkodin yhdistettyjen asuntojen ala Erottajankadun ja Uudenmaankadun kulmassa tiivistyi Uudenmaankadun ja Yrjönkadun kulmaan rakennettuun uuteen osaan. Gloryn vanhempien avioero alkuvuonna 1917 jatkoi tukipilarien sahaamista. Suomen itsenäistymisen varhaisvaiheen oheen leimahtanut vapaus- ja sisällissota ja ensimmäisen maailmansodan synkät vaiheet varjostivat murrosikäisen nuoren naisen maailmaa. Gloryn isä Heikki Renvall (1872–1955) oli vahvasti mukana Suomen itsenäistymisen vaativan alkuvaiheen hallinnossa 1917–1918, ensin senaattorina Helsingissä P. E. Svinhufvudin senaatissa, sitten Vaasassa senaatin puheenjohtajana ja jatkossa vielä Helsingissä J. K. Paasikiven senaatissa. Tuona aikana Glorylle muuten erityisen läheinen isä ei ollut juurikaan läsnä. Avioeron aikoihin Aino Achté muutti hetkeksi asumaan osoitteeseen Bulevardi 12, mutta melko pian takaisin samaan taloon edellisen kotinsa alakertaan Uudenmaankadun osoitteeseen maaherra, kenraali Bruno Jalanderin puolisona. Glory asui tämän vaiheen vaihdellen ulkomailla sukulaisperheiden hoivissa ja kävi koulua. ”Olin kotoa saanut drakonisen käskyn heti palata Kööpenhaminasta Tukholmaan odottamaan tarkempia määräyksiä. Ikään kuin olisin joku palautettava postipaketti.”<sup>30</sup> Glory oli juuri 28.11.1918 täyttänyt 17 vuotta ja oli tyrmistynyt vanhemmiltaan saamasta kohtelusta.

Emmy Achté asui Yrjönkadun osoitteessa Vanhan kirkkopuiston laidalla kuolemaansa saakka. Glory Renvallin ja Aarne Leppäsen häät

29 Leppänen 1971, 30; Reenkola 2022, 96–106.

30 Sainio 2009; Reenkola 2015, 205–209; Leppänen 1971, 9, 16.

marraskuussa 1924 Helsingin Vanhassa kirkossa oli viimeinen tilaisuus, johon Emmy Achté osallistui. Kaksi viikkoa häätilaisuuden jälkeen 2.12.1924 hän menehtyi. Hän oli kuollessaan 74-vuotias. Glorylle rakas äidinäiti, lapsuuden ajan huolehtija ja nuoruuden tukija oli poissa. Emmy Achté oli Gloryn mielestä kaunis, kun hän harjasi hohtavan valkoisen tukkansa korkeiksi puffeiksi kiertämään hiusrajaa ja letitti melko pitkän tukkansa kauniille nutturalle päälle. Ulos mennessä tukan päälle kiinnitettiin hattuneuloilla musta, sulalla koristettu silkkihattu, ja hameen päälle valikoitui silkinen musta, polviin asti ulottuva takki. Käsineet käteen, päivänvarjo mukaan ja ripeästi, mutta arvokkaasti vossikan kyytiin. Savonlinnan oopperajuhlien harjoituksissa Emmy Achté oli oopperan johtaja ja kaikkien oli toteltava häntä, myös tytär Aino komennettiin paikalleen.<sup>31</sup>

Emmy Achtén toinen tytär Irma Tervani kävi keväällä 1923 pitämässä konserttikiertueen Suomessa ja paluumatkalle mukaan Dresdeniin, Irman uuteen kotikaupunkiin pääsi Glory, joka jäi välimatkalla Berliiniin kymmeneksi päiväksi tutustumaan teatteriesityksiin. Myös Dresdenissä oli tarjolla oopperaa ja teatteria joka päivälle. Irma Tervanin puoliso teatterinjohtaja Paul Wicke osoitti teatterinsa apulaisjohtajan Georg Kiesauin Glorille opettajaksi opettelemaan Schillerin *Orleansin neitsyttä* ja Elisabethia *Maria Stuartissa*. Saksan kielellä näyttelemisen tuli tutuksi. Irma Tervani menehtyi vuonna 1936 Dresdenissä. Hänet on haudattu Helsingin Hietaniemeen vanhempiensa viereen.<sup>32</sup>

Reinhardtin seminaarin jälkeen syyskuussa 1934 Glory ja Aarne Leppänen olivat vielä hetken kumpikin Kansallisteatterin näyttämöllä, mutta helmikuussa vuonna 1935 Aarne Leppänen siirtyi sairauslomalle ja Glory ryhtyi johtamaan Turun teatteria. Heinäkuussa 1937 Aarne Leppänen kuoli keuhkokuumeeseen pariskunnan Kuohijoen huvilalla.

---

31 Leppänen 1971, 90, 93, 119.

32 Leppänen 1971, 79; Anon. s.a. Schiller, Friedrich. F. Schillerin *Orleansin neitsyt* kantaesitys esitettiin Berliinissä vuonna 1801.



Irma Tervani 1921. Yksityisarkisto.



Aino Ackté-Jalander 1934. Yksityisarkisto.

Gloryn äiti Aino Ackté kuoli syöpään 4.8.1944. Kesällä 1944 Glory sai vapautuksen Lotta-komennuksesta ja pääsi huolehtimaan äidistään tämän viimeisinä viikkoina. Gloryn hyräillessä äidilleen, kuului vielä hiljainen toteamus: ”jätät yhden tahdin pois”, tai sitten laulaminen kiellettiin kokonaan.<sup>33</sup> Äidin kuolema katkaisi viimeisen säikeen lahjakkaisuun taiteilijäläheisiin, joita oli aika siirtyä muistelemaan. Glory piti esitelmän äidistään vuonna 1976 Helsingissä, kun tämän syntymästä oli kulunut 100 vuotta. Esitelmässä Glory tiivistää äitinsä lausumiin sanoihin tämän taiteellisen testamentin, joka saattaisi edelleen kannattaa useampaakin taiteilijaa.

Liiallinen vaatimattomuus ei ole hyve ja elämän päämäärä on asetettava huipulle. Vaikka siivet helteessä kärventyisivät ja pää lyötäisiin riipuksiin, on se aina otollisen hetken tultua kohotettava ja katse tähdättävä taivasiin. Ihmisten alhaisuus ja ilkeys tahraa meidät herättäen

---

33 Leppänen 1971, 274.

meissä vastenmielisen tunteen, mutta kuitenkin... Sittenkin on todellisen taiteen ilmapiiri siksi puhdas, että antautuessamme sen lumoihin unohtamme tuon kaiken menneen.<sup>34</sup>

### Teatterin johtaja: Sodassa ja rauhassa

Turun teatterin johtaminen päättyi kevätkauteen 1938. Jakson aikana Glory oli ohjannut kolmekymmentäyksi näytelmää ja tutustunut teatterin johtamiseen, josta hänellä ei ollut aikaisempaa kokemusta. Jatkuva vääntö taiteellisen työn ja rahoituksen välillä tuntui haastavalta Turussa, ja muutos taattuun työrauhaan tuntui löytyvän Viipurista. Syksyllä 1938 alkoi työ Viipurin Kaupunginteatterin johtajana, jossa johtokunta oli täysin vieras. Tiedossa oli, että aiemmat teatterijohtajat olivat hyvin nimekkäitä, joten rima oli korkealla. Kausi alkoi hyvin ja eteni vauhdilla, mutta ei kuitenkaan samalla työtahdilla kuin Turussa. Väliin sattui myös tilaisuus siirtyä ohjaamaan Suomalaisessa oopperassa Dostalin operetti *Clivia*. Aino Ackté oli tuolloin oopperan johtaja, ja hänen johdollaan edettiin. Kokemus oli mieliinpainuva, koska Gloryn lopputoteamus oli: ”Varjelkoon Luoja ihmisen lasta oopperan ohjaajaksi joutumasta!” Tästä toteamuksesta huolimatta Glory ohjasi myös oopperaa, tosin vähän myöhemmin, kun Tampereen oopperayhdistys pyysi hänet ohjaajaksi Verdin *Trubaduuriin* joulun aikoihin 1948 ja seuraavana vuonna saman säveltäjän oopperaan *La traviata*.<sup>35</sup>

Kesäloma 1939 vierähti Berliinissä ja Pariisissa pyrkimyksenä varata uusia näytelmiä teatteriin. Kadulla Berliinissä tunnelma tiivistyi seuraamaan autosaaattuetta. Kaikki halusivat nähdä ja uteliaimmat nousivat katukahviloiden pöydille, myös Glory, joka näki Hitlerin ilmeettömät kasvot hyvin läheltä. Berliinin kadulla suosiomyrsky oli huu- maava. Seuraavaa sotilaallista paraattia Glory pääsi samana kesänä

34 Leppänen, Glory s.a. Esitelmäluonnos ”Esitelmä äidistäni”. Yksityiskokielma 3 C.

35 Leppänen 1971, 214; Anon., s.a. Dostal, Nico. Nico Dostalin operetti *Clivia* kantaesitettiin Berliinissä 23.12.1933; Rajala 2004, 294. Giuseppe Verdin *La traviata* kantaesitettiin Venetsiassa La Fenice -teatterissa 1853. *Trubaduuri* kantaesitettiin Roomassa Teatro Apollossa 1853.

seuraamaan katsojalavalta Viipurissa aivan vierestä, kun Mannerheim istui komeana ja ryhdikkäänä kauniin hevosensa selässä ja seurasi joukkojensa ohimarssia. Viipurissa pidettiin elokuun 18. päivä suuren sotaharjoituksen jälkeen paraati.

Teatterisyksy käynnistyi Viipurissa elokuussa, ohjelmistossa muun muassa pelottavan ajankohtainen Hagar Olssonin *Lumisota*. Syyskuussa Glory ilmoittautui vapaaehtoisena Lotta Svärd -yhdistyksen ja kävi lääkintäkurssin ja osallistui iltaisin erilaisiin lottajärjestön toimiin. Teatterin ohjelmistoa muutettiin ja muokattiin varsinkin yleisen hälytystilan ja liikekannallepanon johdosta marraskuussa. Teatterin toiminta jatkui normaalina, kunnes sunnuntaina 26.11.1939 oli viimeinen näytäntöpäivä Viipurin Kaupunginteatterissa. Torstaina 30.11.1939 aamuhäätys liittyi Viipurin pommituksiin. Viipuri paloi, mutta Viipurin linnan salossa liehui Suomen sotalippu. Viipurista oli pakko lähteä kiireesti vain muutama valikoitu tavara mukana.

Glory vapautui Lotta-järjestön avustustyöstä 24.4.1940 ja muutti asumaan isänsä luokse Helsinkiin Kaivokadulle. Gloryn johdolla Viipurin kaupunginteatteri järjesti vierailunäytännöt sekä Kansallisteatteriin että oopperaan. Viipurin teatterin näyttelijät koottiin yhteen ja kummallakin lavalla esitettiin L. Fodorin näytelmä *Nainen valehtelee*. *Helsingin Sanomat* 17.5.1940 totesi, että vierailu oli merkkitaupaus, muistotapaus, kenties jäähyväisnäytös. Viipurin teatterin urhoolinen ja tarmokas johtaja kiitti runsaasti nuoria lupauksia sisältävän näyttelijäkaartinsa kuntoa ja tasoa.<sup>36</sup>

Kesällä vuonna 1940, kun jatkosodasta ei vielä ollut tietoa, Glory kirjoitti Kansallisteatterin johtokunnalle ja tiedusteli mahdollisuutta saada kiinnitys teatteriin ohjaajaksi ja näyttelijäksi.

Kun erosin vuonna 1936 Kansallisteatterista ja tulin Turun Teatterin johtajaksi, tiedustelin kirjallisesti takuita takaisin pääsystä. Silloin

---

36 Leppänen 1971, 232; H. Olssonin *Lumisota* kiellettiin Kansallisteatterissa 1939, Viipurissa esitystä ei alettu edes harjoitella. Näytelmän kantaesitys oli Helsingissä 1958. Holmström 2002; Veistäjä 1957, 293; Paavolainen 2016, 5.1; Ladislav Fodor, *Egy asszony hazudik, A Woman Lies*, kantaesitettiin todennäköisesti Wienissä vuonna 1935. Anon., s.a. Fodor, Ladislav.

vastattiin, että virallista sitoumusta ei tosin voitu tehdä, mutta olisi se aina mahdollista. Ymmärrän kyllä, että olot nyt ovat poikkeukselliset, mutta tuntuu minusta kuin olisivat kaikki ponnistukseni ja opiskeluni, jotka juuri on suoritettu Kansallisteatterin työn ajalla ja ystävällisellä myötävaikutuksella, valuneet hukkaan.<sup>37</sup>

Kansallisteatterin ovet eivät auenneet, mutta uusi työpaikka löytyi Porin kaupunginteatterista. Teatterista tiedusteltiin Gloryn kiinnostusta teatterin johtajan tehtävään. Porin teatteritalon sali oli kaunis, viihtyisä ja lämmin, rakennusvaiheessa sen erikoisuutena olivat olleet sähkövalaistus ja keskuslämmitys. Porissa oli ollut teatteritoimintaa jo 1800-luvulta lähtien ja erityisesti kaupunki voi ylpeillä Suomalaisen Teatterin syntymäpaikkana. Porissa työtahti oli yhteiskuntapoliittisista syistä erityisen kiivas; kolme ensi-iltaa kuukaudessa. Työväen Teatterissa ja Porin teatterissa ei näytelty samoja näytelmiä. Kohtuuttoman kireä työrupeama tietenkin tuntui turhan raskaalta, kun samaan aikaan vielä piti osallistua uudestaan Tuusulaan korkeimpaan lääkintäkoulutukseen lääkintäkursseille, jotka lottajärjestö järjesti jäsenilleen. Sodan uhan tiedostaminen nakersi toimintaenergiaa, mutta ehkä siihen turtui.

Kun kesällä 1941 Suomen Näyttelijäliitto tarjosi jäsenilleen mahdollisuuden ilmaiseen kiertomatkaan Berliini-Dresden-Wien-München, tuntui matkalle pääsy helpottavalta. Suomalaisille näyttelijöille haluttiin esittää uusimpia teknisiä erikoisuuksia. Matkan aikana 22.6.1941 hotellihuoneessa soi puhelin ja kerrottiin, että Saksan ja Neuvostoliiton välillä oli syttynyt sota, vaikka maat olivat hetki sitten solmineet hyökkäämättömyyssopimuksen.<sup>38</sup> Paluumatka Suomeen alkoi välittömäs-

37 Glory Leppänen > Suomen Kansallisteatterin johtokunta Helsinki 10.6.1940. Yksityiskokoelma 3 B.

38 Keväällä 1939 Tšhekkoslovakian miehityksen aikoihin *Suomen Kuvalehdessä* oli esitelty Hitlerin ohjelmakirja otsikolla ”Mein Kampf ja todellisuus”. Vähitellen oli nähtävissä propagandatyön lähteneen käyntiin, kun Saksan lähetystö kehotti harkitsemaan ilmaisten matkojen tarjoamista, ns. pehmeän diplomatian keinoja. Glory oli tottunut matkustamaan lapsesta lähtien ja hänen kohdallaan käynti Saksassa tutustumassa teatterimaailman uutuuksiin oli rutiinia eikä siihen sisältynyt ääripoliittista kiihkoilua, korkeintaan pelonsekaista ihmetystä katunäkymästä Berliinissä 1941. Vares 2018, 329–330; Korsberg viittaa Joseph S. Nyeen 2005 julkaistuun kirjaan *Soft Power: the Means to Success in World Politics*.

ti jatkuen rintamakomennukselle kenttäsairaalaan Hankoon. Porin teatterin anomuksesta paluu teatterityöhön onnistui syyskuun lopussa 1941. Teatterityö jatkui 13 ensi-illan tahtiin ja varsin pienellä miehiyksellä. Työnteko katkaistiin ja lottana toiminut Glory sai rintamakomennuksen Itä-Karjalaan 18.5.1942. Muutamissa kirjeissä äidilleen hän kertoo tunnelmista Mäntyselällä, Äänislinnassa, Kumsjärvellä ja Karhumäellä. Rintamakomennus päättyi Porin teatterin johtokunnan anomuksesta ja paluumatka Itä-Karjalan luonnonkauniiden maisemien ja sodan autioittamien kylien läpi jäi unohtumattomasti mieleen. Sota jatkui, mutta Porissa valmisteltiin teatterin 70-vuotista juhlanäytäntää. Glorysta tuntui kuin työntäisi kivirekeä ylämäkeen, koska työtahti jatkui entiseen malliin. Tammikuussa 1943 Porin teatterista lähdettiin rintamakiertueelle Kannakselle satakuntalaisten taistelulohkole, aivan taisteluiden etulinjoille asti viihdyttämään taistelujoukkoja teatteriesi-tyksillä. Samalla matkalla poikettiin myös Viipuriin, jonne oli avattu uusi teatterisali vanhaan kirjastotaloon Punaisenlähteentorin kulmassa 22.2.1943. Tuolloin toivottiin vielä vahvasti, että Viipuri pitkään olisi osa Suomea.<sup>39</sup>

Tammikuussa 1943, ohjattuaan 38 näytelmää Porissa, kun Glory oli kuluttanut liikaa tarmoaa ja oli väsynyt, hänelle tarjottiin mahdollisuutta siirtyä Tampereen Teatterin johtoon:

Kolmen vuoden kamppailu vaikeuksia vastaan sodan paineessa oli terästänyt sisuani ja ravistanut esiin kyvyn uhmata vaikeitakin tilanteita sekä riisunut haihattelut mielestäni lopullisesti. Neljäkymmentäyksivuotiaana olin kuluttanut diivanlapsenkengät loppuun.<sup>40</sup>

Kun sotiminen Suomessa päättyi huhtikuussa 1945, oli teatterin johtajan työn tekeminen ollut vaativaa sodan varjossa viiden vuoden ajan ensin Porin Teatterissa ja viimeiseksi vuodesta 1943 lukien Tampereen Teatterissa. Vuosista 1944–1947 on jäänyt mieleen valvontakomission läsnäolo ja vaikutus teatterin valintoihin. Arijoutsin kirjoittaman po-

39 Leppänen 1971, 260, 262.

40 Leppänen 1971, 264.



liittisen satiirin *Syntymämerkki* esitykset kiellettiin sisäministeri Yrjö Leinon määräyksestä. Glory kävi Helsingissä sisäministerin puheilla saadakseen jatkoa näytöksille, mutta turhaan. Ehkä ministerin puolison kansanedustaja Hertta Kuusiseen viittaavat kommentit olivat liikaa. Samoihin aikoihin Serpin *Katupeilin takana* -näytelmä vastusti rivien välissä vanhasuomalaista myöntyväisyyspolitiikkaa ja vahvisti suomalaista identiteettiä venäläistä valtopolitiikkaa vastaan. Teatterin lavalla ei avoimesti julistettu poliittista propagandaa vielä 1950-luvulla, mutta sitä viestitettiin poliittisen piilotekstin kautta. Kymmenen vuotta myöhemmin tilanne oli muuttunut, kun teatterin lavalla nähtiin selkeästi vasemmiston eheytymistä tukevia esityksiä.<sup>41</sup> Tampereen Teatterin johtajakauden viimeisellä jaksolla 1948–1949 Glory ohjasi erittäin vaativat klassikot Dostojevski-Batyn *Karamazovin veljekset*, Strindbergin *Kruunumorsiamen* ja Euripideen *Medeian*. Näistä erityisesti *Karamazovin veljekset* oli menestys ja samalla myös uuvuttava kokemus ohjaajalle. Gloryn loputon tarmo ja innostus työtään kohtaan on tässä erityisesti esillä, koska kaikki kolme näytelmää esitettiin saman kauden aikana muutaman kuukauden sisään. Tampereen Teatterin johtajakaudelta on hyvä nostaa esille vielä Gloryn kesällä 1946 aloittama näyttelijäkoulu, joka perustui Max Reinhardtin metodiin. Tähän asti ohjauksia oli kertynyt 144, joista 54 Tampereella.<sup>42</sup>

Seuraavaksi pakattiin muuttokuorma Helsinkiin ja uuteen pestiin Kansanteatterin johtajaksi, Suomen toiseksi suurimpaan teatteriin. Teatteri oli virallisesti nimeltään Kansanteatteri-Työväenteatteri ja näyttämö sijaitsi Vanhalla Ylioppilastalolla. Helsingin kaupunki oli lahjoittanut Kansanteatterille tontin Hakaniemestä, mutta rakentaminen oli viivästynyt. Glorykin pääsi mainoskuvaan lapio kädessä kaivamaan tulevaa teatterimonttua. Teatterirakennus valmistui vasta vuonna 1967 ja teatterin ovet avautuivat Helsingin Kaupunginteatterina.

41 Leppänen 1971, 282. Sodan jälkeinen valvontakomission luoma ilmapiiri ilmeni räikeästi Arijoutsin *Syntymämerkin* kolmannen esityskerran keskeytyksellä. Sisäministeri Yrjö Leino (Suomen kommunistinen puolue) määräsi, että näytäntö oli loputtava viiden minutin sisällä. Paavolainen 1992, 122, 183; Rajala 2004, 278–279.

42 Leppänen 1971, 292; Rajala 2004, 291–293, 297.

Johtokunnassa työskentely Kansanteatteri-Työväenteatteri-yhdistelmän ytimessä tuotti Glorylle yllätyksiä. Hän luki *Uudesta Suomesta* 2.2.1951 nimitysuutisen, jossa kombinaation pääjohtajaksi oli määrääjäksi nimitetty Verner Veistäjä. Pääjohtaja Veistäjän työt päättyivät 1955, kun johtokunta myönsi hänelle eron tehtävästä. Taustalla oli liiallinen puuttuminen kummankin teatterin ohjelmistovalintoihin. Veistäjä oli valittu kirjalliseksi johtajaksi ja häneltä puuttui teatterialan tuntemus. Pääjohtajan ja johtajien työnjako oli määritelty huonosti.<sup>43</sup> Hanna Korsberg on tutkinut 1950- ja 1960-lukujen teatterimaailmaa Suomessa ja tarkastellut teattereiden vierailuja osana Suomen toteuttamaa ja Suomeen kohdistunutta kulttuuridiplomatiaa. Tutkimus tuo esille teatterimaailman ilmapiirin ja toimintaympäristöön vaikuttaneita ulko- ja sisäpoliittisia käänteitä. Esimerkkinä Korsberg tuo esille Berliner Ensemblen vierailun Kansallisteatterissa syyskuussa 1959 tuoden lavalle nähtäväksi Brechtin teatterinäkemystä ja teatterin toimintaa. Kansallisteatteri valmisteli Tšehovin *Lokki*-näytelmän ja toteutti vastavierailun Berliiniin lokakuussa 1961 ja erityisesti Länsi-Berliiniin. Samaan aikaan Suomen Kansallisoopperan baletti vieraili Itä-Berliinissä. Kaikki kolme vierailua toteutuivat toisen maailmansodan jälkeisen kylmän sodan aikaan, jolloin Berliinin muuri vuonna 1961 rakennettiin.<sup>44</sup>

Vanhalle Ylioppilastalolle ei ollut enää mukava mennä, oli aika lähteä. Ennen erojaisnäytäntöä 11.4.1957 ja 35-vuotistaiteilijajuhlaa teatterin johtaminen tuntui varjonyrkkeilyltä, jossain selän takana pauhasi syltityehdas ja teatterinjohtajan paikkaa himoitseva kasvoton joukko.<sup>45</sup> Teatterin ulkopuolellakin olisi elämää. Lentokoneen ikkunasta näkyi

43 Leppänen 1971, 318; Koski 2007, 29.

44 Korsberg 2022, 180–190. Kansallisteatteri on itsenäinen hallinnollinen osakeyhtiö eikä valtion omistama teatteri. Korsberg toteaa, että sekä Itä- että Länsi-Saksa pyrkivät vuonna 1952 välittämään itseensä liittyviä positiivisia mielikuvia ja tiivistämään suhteitaan Suomeen.

45 Teatterilaitoksen julkinen rahoitus, joka 1960-luvulla lisääntyi, merkitsi sitä, että tietyn normin täyttävä teatteri sai ”pysyvän toimeksiannon” yhteiskunnan kulttuuria ohjailevilta taholta. Paavolainen 1992, 204. Glory Leppänen todettiin kokeneeksi johtajaksi ja hänen ohjaustaitoaan kiitettiin yleisesti. Ohjelmiston valinta osoittautui kynnyskysymykseksi. Gloryn ohjelmiston mieltymykset olivat lähempänä Kansallisteatteria kuin Kansanteatteria. Koski 2007, 28–30.

loittoneva Helsinki, tulevaisuuden näkymä oli selkeä taiteilijana ja vapaana ihmisenä. Viimeiset kaksikymmentä vuotta Glory Leppänen kirjoitti kirjoja ja vietti aikaansa hyvässä seurassa Luopioisten huvilallaan ja kotonaan Töölössä.

Vuonna 1961 Glory vastasi terävämmin kysymykseen, miksi hän jätti teatterityön taakseen:

Kun on ollut teatterissa niin kauan kuin minä, 35 vuotta, käynyt Reinhardtin ohjaajaseminaarin, nähnyt niin paljon teatteria – ollut ulkomailla enemmän kuin kenties kukaan muu maamme teatteriväestä, niin kai siitä jo jotain ymmärtää. Ja kun sitten yhtäkkiä huomaatkin joutuvasi jatkuvien vainojen ja juonittelujen kohteeksi teit mitä tahansa, kaikki menee hullusti, mikään ei kelpaa, tulee mitta vähitellen täyteen. Arvostelua täytyy kestää, mutta kaikella on rajansa. Kun raja ylittyi, lähdin pois, vaikenin kuin muuri ja odotin hiljaisuudessa, mitä tuleman pitää. Puoli vuotta lähtöni jälkeen teatterissa vallitsi täydellinen interregnum: teatterijohtajaa ei ollut ollenkaan. Ja nyt neljän vuoden kuluttua velat ovat nousseet kymmenissä miljoonissa [...].<sup>46</sup>

## Lopuksi

Artikkelissa käyttämäni tutkimuskirjallisuus – josta hyvinä esimerkkeinä Pentti Paavolaisen väitöskirja vuodelta 1992 ja myöhemmin julkaistu *Suomen teatterihistoria* – avaavat teatterissa tapahtuneet muutokset ja uudistukset vertaillen yleiseen yhteiskunnalliseen ja historialliseen kontekstiin. Samaa metodia ovat tutkimuskirjallisuudessa hyödyntäneet Panu Rajala ja Pirkko Koski sekä Irmeli Niemi. Teatteri elää ajassa, omassa yhteiskunnallisessa todellisuudessaan. Kun Glory vuonna 1976 muisteli johtajakauttaan Helsingin Kansanteatterissa, hän totesi, että olisi pitänyt ymmärtää jäädä pois. Teatterin johtokunnassa oli jatkuvasti riitaa ja piti taipua kompromisseihin ohjelmiston suhteen. Havaitaan, että suomettumisen juuret ulottuivat teatte-

---

46 Kivitiie, Valma: ”Mitä kuuluu Glory Leppäselle.” *Viuhka* 11/1961.

rin lavalle jo valvontakomission ajoilta lähtien. Murros oli voimakas. Taantumukselliset, kuten klassista teatteriperinnettä edustava Glory, saivat väistyä. Ulkoisten vastoinkäymisten täyttämät työvuodet olivat lisänneet paineensietokykyä, mutta propagandasta sakean ilmapiirin sietämiseen ei enää riittänyt innostusta.

Gloryn tukiverkosto, isoäidit ja äiti sekä tati, vahvat, suuret puut, antoivat suojaa ja autoivat hyvin alkuun, vaikka olivatkin ajoittain hankalia ja vaativia kukin tahollaan ja tavallaan. Näkisin, että valtava innostus teatterityötä kohtaan oli peräisin omasta lähipiiristä. Perheenjäsenet eivät auttaneet elokuvaohjaajan tai teatterinjohtajan tehtävissä, mutta heistä oli apua vielä silloin, kun oli aika kääntää sivua ja ryhtyä muistelemaan. Kirjailijana Glory Leppänen hyödynsi perheen naisten välistä kirjeenvaihtoa. Tässäkin artikkelissa kirjelainaukset ovat peräisin samasta perhearkistosta. Artikkelissa esille on tietoisesti nostettu Gloryn olemukseen tai taitoihin liittyviä kommentteja.

Kaikissa kirjeissä kritiikki ei ole ollut näin voimakasta, mutta yleisesti mielipiteet tuotiin esille voimakkain sanakääntein puolin ja toisin. Kirjetutkimuksen keinoin aiheeseen pääsisi tutustumaan tarkemmin laajemmassa artikkelissa.

Nyt vasta, kun teatterinjohtaja Glory Leppäsen kuolemasta on kulunut yli neljäkymmentä vuotta, alkaa hahmottua eletyn lähihistorian aikakauden turbulenssi myös teatterissa. Pehmeä vaikuttaminen oli vahvasti läsnä.

## Lähteet

### Arkistolähteet

Yksityiskokoelma. Renvall-sukuarkisto 1–8.

Glory Renvall-Leppäsen kirjeet ja kuva-aineisto

### Sanoma- ja aikakauslehdet

*Helsingin Sanomat* 1927

*Kuvastin* 1962

*Uusi Suomi* 1976

*Viuhka* 1961

#### Digitaaliset aineistot

##### www-sivustot

Anon. Nico Dostal (1895–1981). Deutsche Nationalbibliothek. Filmportal.de. Saatavissa: Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. <https://d-nb.info/gnd/118527037> (luettu 19.1.2023).

Anon. Ladislav Fodor (1898–1978). Deutsche Nationalbibliothek. Filmportal.de. Saatavissa: Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. <https://d-nb.info/gnd/118199854> (luettu 19.1.2023).

Anon. Friedrich Schiller (1759–1805). Deutsche Nationalbibliothek. Filmportal.de. Saatavissa: Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. <https://d-nb.info/gnd/118607626> (luettu 19.1.2023).

#### Elokuva

Leppänen, Glory (ohj.). 1936. *Onnenpotku*. Suomen Filmitoimisto SF Oy. Suomen Kansallisfilmografia. Saatavissa: <https://www.elonet.fi/finna> (luettu 10.12.2022).

#### Kirjallisuus

Bagh, Peter von. 2005. *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2023. Emmy Achté (1850–1924): Finlands första kvinnliga operaproducent och -regissör. Teoksessa *”Her Creative Process”: Pathways to Music History and Performance*, toim. Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Nuppu Koivisto-Kaasik. Helsinki: DocMus Research Publications 22, 17–56.

Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akademin 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademin publikationer 1.

Holmberg, Sanna. 2000. Kaarola Avellan (1853–1930). *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4606> (luettu 19.1.2023).

Holmberg, Sanna. 2006. Rautio, Aleksis ja Katri (1864–1952). *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4606> (luettu 19.1.2023).

Holmström, Roger. 2002. Hagar Olsson (1893–1978). *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4606> (luettu 19.1.2023).

Korsberg, Hanna. 2022. Kansallisteatteri ja kaksi Berliiniä. *Historiallinen aikakauskirja* 2: 180–190.

Koski, Pirkko ja Palander, Misa (toim.). 2007. *Kansaa teatterissa. Helsingin Kaupunginteatterin historia*. Helsinki: Like.

Koski, Pirkko (toim.). 1999a. *Niin muuttuu maailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Koski, Pirkko. 1999b. Eino Kalima (1882–1972). *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4606> (luettu 19.1.2023).

- Koskimies, Rafael. 1972. *Suomen Kansallisteatteri II 1917–1950*. Helsinki: Otava.
- Leppänen, Glory. 1962. *Tulesta tuhkaksi. Emmy Achté ja hänen maailmansa*. Helsinki: Otava.
- Leppänen, Glory. 1971. *Elämäni teatteria*. Helsinki: Otava.
- Melgin, Elina. 2014. *Propagandaa vai julkisuusdiplomatiaa? Taide ja kulttuuri Suomen maakuvan viestinnässä 1937–52*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Niemi, Irmeli. 1975. *Nykyteatterin juuret. Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa*. Helsinki: Tammi.
- Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Paavolainen, Pentti. 2016. *Suomen teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Yhteisen opetuksen keskus. Saatavissa: [www.disco.teak.fi](http://www.disco.teak.fi) (luettu 10.6.2023).
- Piispa, Lauri ja Juntila, Jorma. 2013. Suomalainen elokuvatuotanto 1930–1939. *Suomen kansallisfilmografia*. Saatavissa: <https://elonet.finna.fi> (luettu 10.12.2022).
- Rajala, Panu. 2004. *Tunteen tulet, taiteen tasot. Tampereen Teatteri 1904–2004*. Hämeenlinna: Karisto.
- Reenkola, Kaarina. 2015. *Heikki Renvall aatteiden ja ilmiöiden välittäjänä 1900-luvun alun Euroopassa*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Reenkola, Kaarina. 2022. Renvall-suku Muurlassa ja tarkennus vuoteen 1918. Teoksessa *Jos minä laukasen. Muurla ja muurlalaiset 1918*, toim. Saarimaa, Hanna-Maija. Joensuu: Punamusta Oy.
- Sainio, Venla. 2009. Heikki Renvall (1872–1955). *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4606> (luettu 10.12.2022).
- Salminen, Saara (Serp). 1947. *Katupeilin takana. Kolminäytöksinen idylli menneiltä ajoilta*. Helsinki: WSOY.
- Uusitalo, Kari. 1997. Erkki Karu (1887–1935). *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4606> (luettu 19.1.2023).
- Vares, Vesa. 2018. *Viileää veljeyttä. Suomi ja Saksa 1918–1939*. Helsinki: Otava.
- Veistäjä, Verner. 1957. *Viipurin ja muun Suomen teatteri. Suomalaisen maaseututeatterin, Viipurin Näyttämön, Viipurin kaupunginteatterin historia näyttämötaiteemme vakiintumisen ja kehityksen kuvastajana*. Helsinki: Tammi.



# Vaellusvuosia Helsingissä eli Pentin ”pélérinage”

PENTTI PAAVOLAINEN

## Koululainen ja Alfons Almin ooppera

Isoäiti ja hänen kälynsä puhuivat jotain oopperasta. Uteliaana kysyin, mitä se ooppera on? ”No se on niin kuin teatteria, mutta siinä kaikki lauletaan.” ”Aha”, vastasi teatteria jo nähnyt alakoululainen. Kansallisteatteri, kuten muutkin, esittivät aina lastennäytelmää joulukuulta tammikuulle, jolloin kokonaisia perheitä saatiin teatteriin. Topeliuksen satunäytelmät olivat varma valinta.

Joulukaudella 1964–65 myös Kansallisooppera oli monen vuoden jälkeen esittämässä oopperaa lapsille: *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*.<sup>1</sup> Asuimme silloin korttelin päässä Bulevardin oopperatalosta nykyisestä Aleksanterin teatterista, ja silmiini osuivat säännöllisesti kauppojen ikkunoihin kiinnitetyt Kansallisoopperan affischit eli ne kapeat julisteet, joissa lähikuukauden teokset, vierailijanimet ja esityspäivät selvisivät yhdellä katsomalla. Päiväaikainen lipunmyynti oli Aleksilla Musiikki-Fazerin tiloissa. Äitini, joka ei ollut musiikinharrastaja, vei minut katsomaan *Lumikkia*. Taisin järkyttyä vanhan oopperan ahtaudesta verrattuna Kansallisteatteriin. Paikkamme olivat takapermannolla eikä sanoista saanut mitään selvää. Lumikkia esitti Ritva Raivio,

---

1 *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1942) on kurioositeetti: libretton kirjoitti sveitsinsaksalainen Otto Maag (1885–1960), teoksen ”sävelsi” Itävallasta 1936 emigroitunut kapellimestari Felix Weingartner (1863–1942). Tämä arvostettu kapellimestari halusi nostaa esiin erityisesti Franz Schubertin tuotantoa. *Lumikin* musiikki on koottu Schubertin aineksista, ”taidolla ja herkkävireisesti” kuten käsiohjelmassa T.K. [= Taneli Kuusisto] kirjoittaa. Baselin kantaesitys oli 1942 ja Suomessa ensiesitys jouluna 1944. Se uusittiin lastenohjelmaksi 1964. Encore-tietokanta. Tekijöistä ks. Wikipedia-sivusto.



kääpiöt muistan touhuavana ryhmänä kerääntyneinä Lumikin sängyn vierelle.<sup>2</sup> Kokemus oli hieman vaisu, sadun kulku oli tuttu, mutta mitään erityisen jännittävää tai dramaattista kohtausta ei nähty. Olin sentään jo 11 vuotta vanha.

Helsingin normaalilyseon, silloisen poikanorssin alaluokilla musiikinopettaja välitti lippuja oopperan koululaisnäytöksiin, joita oli aina yksi baletti ja yksi ooppera syyskaudessa, samoin keväällä. Tarjolla saattoi olla myös kaksi eri koululaissarjaa lukukaudessa. Käyntejä oli tarjolla vuodessa ilmeisesti kahdeksan, ja sain ostaa lipun kaikkiin tarjottuihin. Olen siis ollut Kansallisoopperan määrätietoisen yleisökasvatuksen kohde, joten pääsin näkemään 1960-luvun puolivälistä alkaen aika monta vanhan oopperatalon esitystä. Elämäni ensimmäistä *Taikahuilua* katsoessa kävi kuten monelle: juttu kääntyi ylösalaisin! Yön kuningattaren asiallehan Tamino ja Papageno lähtivät, miten muka Sarastro olisi yhtäkkiä ”hyvis” eikä se Paminan vanginnut julmuri, joksi hänet oli kuvattu? Minua oli huijattu Sarastron suhteen, enkä pitänyt siitä. Yön kuningattaren toinen aaria oli lisäksi kamala, ”pelkkää kirkumista, josta ei saanut mitään selvää”. – Kotona valitin, mutta opettajasieluinen äitini valisti lempeän asiallisesti: ”Ei, kyllä se on taidelaulua, heillä on pitkä ja vaativa koulutus takana, ei muuten voi laulaa oopperassa.”

Kauneinta tuossa ensimmäisessä *Taikahuilussani* olivat tummankeltaisesta läpinäkyvästä muovista liimatut pyramidin muotoiset lyhdyt, joita mieskuorolaiset käsillään kantoivat, kun he lauloivat Isiksestä ja Osiriksestä. Egyptin takia olin vielä enemmän ulkona juonesta. Seppo Nurmimaan lavastus oli sävyiltään vaaleaa turkoosin sinistä, palmuineen ja egyptiläisine portteineen – juuri niin ilmava kuin monet hänen töistään useita vuosikymmeniä jatkuneella ooppera- ja balettiskenografin urallaan olivat. Vanhan oopperatalon käytävillä roikkui väliaikojen viihdykkeinä kehyksissä Nurmimaan luonnoksia – taideteoksia, joista

---

2 Teos tarjosi laulureplikkejä vain osalle kääpiöistä: basso, tenori, mezzo ja sopraano, kolme nuorinta esittivät tanssijat. 25 vuotta oopperassa laulanut Irja Simola oli pyydetty talon ohjaajaksi, joka vuodesta 1963 alkaen ohjasi 16 produktiota, viimeisenä vuonna 1970 Prokofjevin *Rakkaus kolmeen appelsiiniin*. Encore-tietokanta.

pidin tavattoman paljon.<sup>3</sup>

Koululaisnäytäntöihin valikoitui ”helpompia” teoksia, joita muistelen olleen *Sevillan parturi*, *Lepakko*, *Iloinen leski*, *Madame Butterfly*, *Carmen*, *Porgy ja Bess*, *West Side Story* ja *Rakkaus kolmeen appelsiiniin*. Baleteista koululaisille oli valittu varmaan *Joutsenlampi*, *Landerin Etydit*, *Napoli*, *Sylfidit*, *Spartacus*, *Raymonda* ja *Kivinen kukka*.

Eniten ihailin Tamara Lundia, joka oli paitsi kaunis ja liikunnallinen myös näytteli hyvin ja tuolloisen mielipiteeni mukaan lauloikin hyvin. Myöhemmin olen kuullut kollegiaalista naljailua hänen laulamisestaan. Alban Bergin *Lulua*, hänen ehkä teknisesti vaativinta rooliaan en nähnyt enkä kuullut, mutta monissa opereissa hän ilman muuta loisti ja oli yksi talon varmoista vetonauloista. Tauno Pylkkäsen ooppera *Tuntematon sotilas* ei minua tuolloin kiinnostanut, olinhan nähnyt ylittämättömän dramatisoinnin Pyynikin kesäteatterissa. En myöskään nähnyt Richard Straussin *Ruusuritaria*, vaikka sellainenkin suursatsaus Bulevardilla tehtiin. Muistan otsikon kyllä kuukausijulisteista, jotka aina tutkin. En tiennyt Richard Straussin oopperoista vielä mitään. Kotona oli New Yorkista tuotu oopperaopas, *The Pocket Book of Great Operas* (1949), jossa oli juoniselostukset ja nuottinäytteet italialaisten ja ranskalaisten oopperoiden avainkohdista. Wagnerilta olivat tärkeimmät mukana, mutta Strauss puuttui.

Näiden varhaisimpien teosten jälkeen eteen tuli teoksia, joiden näkemisestä jo itse pidin huolta. Tällainen oli *Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho* (30.12.1970), Ralf Långbackan vierailuohjaus, pääosissa Tamara Lund ja Vesa-Matti Loiri. Tämä loistava Brecht-veto ajan hengessä oli ensimmäinen näkemistäni Långbackan ohjauksista. Tyhjälle näyttämölle tuotiin tarvittavat elementit, kuten keskellä erämaata rikkoutuva auto tai nyrkkeilykehä. Sivuaiot ja sillat orkesterimontun ympäri olivat käytössä, joten laulajat pääsivät lähelle yleisöä.

Oopperayleisön määrällinen kasvattaminen vakiokuulijoita laajemmaksi oli johtaja Alfons Almin pitkä linja. Hän aloitti tämän mission-

---

<sup>3</sup> Hämmästyttävää oli myös, että alaluokkieni luonnon- ja maantiedon yliopettaja L. Arvi P. Poijärvi näkyi tuon tuosta istuvan hallintoneuvoston aitiassa. Hän olikin monialainen vaikuttaja.

sa jo rintamakiertueilla ja jatkoi läpi 1950-luvun järjestäen oopperan ja baletin kesäkiertueita. – Olihan päämäärä kirkas: kohti uutta oopperataloa. Oopperan naistoimikunta teki ahkerasti varainhankintaa, musiikin alalla toiminut isotätini kuului siihen vuosikaudet – jo silloin, kun mitään reaalista ei ollut vielä näköpiirissä.<sup>4</sup>

### Oopperaa televisiossa, kirjastossa ja filmeinä

Muistan katselleemme kotona jo ennen vuotta 1964 mustavalkoisesta televisiosta jotain suoraa lähetystä oopperasta – siis striimausta. Tällainen oli ainakin *Turandot*, jossa lauloivat Anita Välkki ja Pekka Nuotio. Jonain vuonna tuli saman duon esittämä *Tristan ja Isolde*, ehkä vain II näytös. Ne olivat pitkiä, etenkin kun TV-lähetykset näyttivät harmaalta harmaalla, ilman tekstityksiä. Alussa luetun juoniselostuksen varassa piti seurata myös *Così fan tutten* monimutkaista juonta tai Benjamin Brittenin *Ruuvikierrettä*. En ymmärtänyt sen teoksen pointtia, mutta suuri idolini Eveliina Pokela oli toinen laulavista lapsista. Televisio lähetti myös studiossa kuvatun Verdin *Aidan* Vaasan oopperayhdistyksen esityksenä, Irma Rewell ohjaajana ja nimiroolissa, iho tummennettuna. Lavastus ja puvut viittasivat tuolloiseen Etelä-Afrikkaan ja rotuerotteluun. Ihon tummennus mustia roolihenkilöitä esitettäessä oli 1960-luvulla Suomessakin tapa, joka mahdollisti poliittisesti ajankohtaisen rotutematiikan käsittelyn näyttämöillä. Se tapahtui samaistuen mustien sorrettiun asemaan. Nykyään tästä käytännöstä on luovuttu ja hyvistä tarkoituspäristä riippumatta esiintyjän värjättyä ihoa pidetään rasistisena ratkaisuna.

Operettejakin nähtiin tuolloisen Televisioteatterin tapaan: studiola-vasteista suorina lähetyksinä, mutta playbackinä, sillä musiikki oli äänitetty ennakkoon. Niitä ei luultavasti ole enää Ylen arkistossa jäljellä, sillä kuvanauha oli silloin kallista. Ehkä produktioita myöhemmin myös on noloiltu. Muistan kuitenkin *Lepakon* ja ainakin *Luxenburgin kreivin*. Tauno Marttisen *Kihlauksesta* olen myöhemmin Kivi-tutkimuksen yh-

---

4 Koivisto 2016, passim.

teydessä katsonut kelvollisen vuonna 1966 valmistetun TV-taltioinnin. TV tuotti myöhemmin vielä joitain studiossa filmattuja oopperoita: *Pajazzo* ja *Rigoletto* tehtiin 1970-luvulla, pääasiassa taltioimaan Veikko Tyrväisen ja Usko Viitasen roolitulkintoja.

Kerran, kun televisio esitti Chaplinin filmejä, teimme merkittävän löydön. Yhdessä filmissä Chape oli Don José ja hänen vainoojansa, iso mörköukko oli Escamillo. Taustalla soi Bizet'n musiikki. – Silloin hoksattiin, että eteisen komerossa oli isotätini miehen pianopartituureja oopperoista ja oratorioista. Niitä löytyi hyvän tusinan verran. Kaikissa oli alleviivattu bassoroolit, joita niiden haltija, kanttori Oskar Kruskopf, suomennettuna Oskari Kaakonkalvo, oli laulanut. Hänen uransa kulki Kannakselta Kuopion kautta kanttoriksi Helsingin Vanhaankirkkoon. Hän myös sijaisti Abraham Ojanperää Helsingin musiikkiopiston ja Keisarillisen Aleksanterin-yliopiston teologisen tiedekunnan opettajana. Kaakonkalvo osallistui oratorioihin ja oopperoihin: Armas Launiksen *Kullervoon* Tierana, Armas Järnefeltin johtamaan *Valkyyriaan* Hundingina, *Lohengriniin* kuningas Heinrichina ja *Tannhäuseriin* Maakreivinä. *Carmenissa* hän oli laulanut Zunigan pienen roolin ja *Lentävässä hollantilaisessa* Dalandin. Pianisti-isäni tapaili äidin toivomia musiikkeja, kuten *Carmenin* alkusoittoa ja *Tannhäuserista* pyhiinvaeltajien kuoroa. Minun soittotaitoni koheni ryhdyttyäni suurella innolla soittamaan nuoteista ulos oopperoiden komeita kohtia. Säännölliset pianotuntini olivat lakanneet jo 11-vuotiaana laiskan harjoittelun takia. Onneksi isäni, pianoa vakavasti koko ikänsä harrastanut humanisti, ei pakottanut jatkamaan. Myöhemmin kehityin *Für Elise*-tasoiseksi pianistiksi, joka saatoin soittaa vain omaksi ilokseni.

Lukiovuosina (1969–1972) musiikin opetukseen kuului asiallista länsimaisen taidemusiikin historiaa. Käytössä oli keltaleimaisia DGG:n (Deutsche Grammophonin) opetuslevyjä, joissa esiteltiin saksalaisten äänifakkien mukaisia näytteitä parhailta levytyksiltä ja laulajilta. Samoja löytyi kaupunginkirjastossa Rikhardinkadun talon ylimmän kerroksen musiikkiosastolla. Kuunteluhuoneessa oli kuulokepaikat 6–8 hengelle, avoinna klo 21 saakka. Sinne saattoi varata ajan ja kuunnella usean LP:n mittaisia oopperoita. Aloitin *Tannhäuserista*, jonka pianopartituuri minulla siis oli. Se on saksan- ja venäjänkielinen, joten se oli

hankittu aikanaan Pietarista, kuten myös kotona ollut *Lentävän hollantilaisen* partituuri.<sup>5</sup> Kirjaston virkailija laittoi vinyylit soimaan ja vaihtoi aina kun yksi puoli loppui. Kuuntelin *Tannhäuserin* (DGG: Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Dietrich Fischer-Dieskau) useamman kerran. Sitten myös *Taikahuilun*, johon jo ostin oman pianopartituurin Fazerilta. Saksan taitokin sopivasti varmentui.<sup>6</sup>

*Tannhäuserin* ja *Taikahuilun* levyt sain myös omaksi. Kolmas kokonainen oma oopperalevyäni oli Verdin *Aida* (Renata Tebaldi ja Mario del Monaco), johon myös ostin pianopartituurin. Aloin rakentaa näyttämöä ja pienoismallia eli suunnitella lavastuksia *Aidaan*. Sellaisia olivat olleet kaikki omat teatterileikkini kansakouluvuosista alkaen.

Bulevardin oopperatalossa näin Erich Bormannin ohjauksen *Tannhäuserista*, ehkä tulin katsomaan sen uudelleenkin, kun Anita Välkki vieraili Elisabethinä. Verdin *Don Carloksen* näin myös ainakin kahdesti, ellen kolmasti, sillä mielikuvani on, että niin Kim Borgin kuin Martti Talvelan vierailunäytäntöihin olisin saanut hankittua toisen parven lipun. Jorma Hynninen oli tuolloin jo Roderigo, joka tapauksessa miesten duetto oli upea. Muutenkin Verdi-suosikkejani ovat edelleen *Don Carlos* ja *Aida*, myöhemmin myös *Falstaff*.

Joskus 1970-luvun alussa järjestettiin Helsingissä eri kaupungeissa toimivien oopperayhdistysten talvinen tapaaminen eli Oopperapäivät, joilla käytiin keskusteluja, ideoitiin tapoja näkyä ja täydentää maakuntien kulttuuritarjontaa. Seurasin niidenkin oheisohjelmaa, jota oli toimitannut Goethe-Institut esittämällä Orionissa (Erikinkadulla) saksalaisia oopperafilmaisointeja, studiolarasteissa, musiikki playbackinä. Suomennostekstejä ei tietenkään ollut. Katsoin tuolloin *Taika-Ampujan* (*Der Freischütz*) ja *Tsaari kirvesmiehenä* (*Zar und Zimmerman*). Vähän pitkästyttäviä – musiikiltaankin.

Uteliaisuuteni kohdistui *Nürnbergin mestarilaulajiin*, mutta en ol-

5 Kansilehdellä lukee [*Vaeltava merimies*]; venäjäksi nykyään myös Летучий голландец.

6 Joululahjaksi sain saman *Taikahuilun*, jossa Dietrich Fischer-Dieskau oli Papagenona ja Martti Talvela Haarniskoituna miehenä. Toinen hankinta oli kirjastosta tuttu *Tannhäuserin* levytys. Pianopartituureja ei tarvinnut kotonakaan soittaa kaikilla kymmenellä sormella, tunnetta ja melodiaa sai vähemmälläkin irti, kun käytti luovasti pedaalialia, tuota ”pianon sielua”, kuten joku on sanonut.

lut vaivautunut ottamaan selvää sen kestosta enkä rakenteesta, joten koko III näytöksen suutarinverstas-kohtauksen ajan odotin teoksen jo vihdoin loppuvan. Ja kun verstaskohtaus sitten loppui, kauhistuin: kaikki alkoi kuin alusta, juhannusjuhlaan marssi väkijoukko toisensa perästä. Tästä vasta alkoi kauan odotettu finaali ja jättiläiskuorojen komeimmat laulut. Opetus: Wagneriin kannattaa perehtyä ennen ensikohtaamista, ja tarkistaa kestot. Mutta eihän voinut luovuttaa kesken lähtemällä pois.

Keskiluokkaiselle pääkaupunkilaiselle opettajaperheen pojalle ja eliittikoulun kasvatille kaikki näytti olevan helppoa, maailma oli ikään kuin auki. En ollut kuitenkaan varsinaisesti miettinyt, miksi haluan isona. Jollain lailla teatteriin. Omat näytelmätekstit olivat jääneet alaluokille, eikä lukiovuosina ollut näytelmäkerhoa tarjolla, vaikka jotain yriteltiin.

### Lavalle ja laulamaan

Ensimmäinen Savonlinnassa näkemäni teos oli Aarre Merikannon *Juha* kesällä 1971 ja se oli erittäin vaikuttava kokemus – suorastaan huippua ja kaikin puolin moderni ilmeeltään: Kalle Holmbergin ohjaus, Ensio Suomisen lavastus sekä loistavat solistit: Raili Kostia, Matti Lehtinen ja Hendrik Krumm – ja suuri orkesteri Ulf Söderblomin johdolla. Onneksi esitys seuraavana talvena vielä lämmitettiin Helsingin Kulttuuritalossa, jossa näin sen uudelleen. Siitä saatiin myös upeaa aikaa kestävä levytys, monumentti Matti Lehtisen taiteelle.

Ylioppilasta vuodelta 1972 kohtasi aikuisuuden kynnyksellä pakollinen rubato. Muutto pois kotoa viivästy, kun isäni sai Asla-Fullbright-stipendin, jonka ohessa perheelle mahdollistui yhden lukuvuoden oleskelu USA:ssa, pääosin Minneapoliksessa. Vuonna 1972 USA ei ollut suosittu maa. Asuminen lapsuudenperheen kanssa oli henkisesti kulluttavaa, sillä perheessä parhaiten englantia osaavana ja ajokortillisena jouduin tulkkauksiin ja logistisiin puuhiin. Onneksi satunnaiset opintoni Minnesotan yliopistossa Shakespeare- ja Molière-kursseilla olivat antoisat, suorastaan merkittävät tulevien opintojeni kannalta. Minnesotan Orkesteri esitti yliopiston salissa konserttiversio *Tannhäuserista*, min-

kä tietenkin kuuntelin. Näin naapurikaupunki St. Paulissa oopperayhdistyksen esityksen, joka alkoi John Gayn *The Beggars' Opera* (1728) mutta nuorten laulajien ”kapinoitua barokkista kuviolaulua vastaan” esitys vaihtui lennosta Brechtin–Weillin *Kolmen pennin oopperaksi* (1929). Sinänsä simppele ratkaisu kiteytti hyvin niitä tunnelmia, joissa talvella 1973 elettiin. Minneapolisin kampuksella kannatin ilman muuta demokraattien presidenttiehdokasta Humphreyta, mutta Nixon ja konservatiivinen vastareaktio voittivat jo tuolloin presidentinvaalit. Kevään 1973 perheemme matkaili mahtavissa Pohjois-Amerikan maisemissa.

Vuoteen kuului myös joitain hienoja teatteri-illoja ja kelvokkaita musikaalielämyksiä, jotka jättivät jälkensä. Tärkein oli Peter Brookin jo tuolloin kuuluisa *Kesäyön unelma* (Royal Shakespeare Company), jonka osuin näkemään Washington D.C.:ssä. Muutama vuosi sitten Pariisissa sain valokuvattua tämän vanhan miehen oman teatterinsa Bouffes du Nordin aulassa. Pidän Brookia syvällisimpänä oman aikani suurista teatterinimistä: hänen teatterinäkemyksensä on kaikkein puhtain ja yksinkertaisin, eikä hän mahtaile tekemisillään. Peter Brook työskenteli 1970-luvulta lähtien monikultuurisen ja monitaitoisen seurueensa kanssa Pariisissa. Oopperankin kannalta Brook oli ajankohtainen: kevyellä soitinyhtyeellä toteutettu koulutusprojekti *La tragédie de Carmen* (1981) antoi osviittaa siihen, miten tarkkaa ja pullisteleamatonta näyttelijäntyötä nuoret laulajat hyvässä ohjauksessa kykenivät tekemään: oopperaa voikin tehdä nykyteatteriksi!

Savonlinnasta kuului uutisia 1973: Martti Talvela oli ottanut juhlat johtaakseen ja *Taikahuilulla* aloitettiin. Saksalainen ohjaaja (August Everding) toi esityksperinteen suomalaisille laulajille ja lastukorisheet liikkuviin puihin ja palmunlehvien tilalle tuoreet sananjalat. Olennaista oli myös kääntää katsomon suunta pihalle pitkittäin ja asentaa ensimmäinen versio sadekatoksesta. Tämä *Taikahuilu* piti nähdä. Koulukaverin tädillä oli tyhjä asunto kaupungissa, jonne 3–4 hengen porukalla lähdimme.

Olen yhä ihmeissäni siitä, mitä lukuvuonna 1973–74 varsinaisesti ehdin Helsingissä tehdä. Osakunnat kuulostivat vanhempien nuoruudelta, ei nykyhetkeltä, joten en liittynyt Viipurilaiseen osakuntaan, mitä olen hieman joskus katunut. Sen sijaan Viipurilaisen osakunnan laulajiin

(WiOL) pääsin tenoriksi. Sen verran kehtasin siis tunnustaa Karjalan värejä, mikä ei todellakaan ollut nuorison piirissä muotia.<sup>7</sup>

WiOL:in kuoroharjoitukset ja iltaistunnot pidettiin osakuntatalossa Kruununhaassa, jossa tuolloin myös asuimme. Sieltä oli lyhyt matka joka paikkaan. Yliopisto oli niin lähellä, että aina tulin viime tinkaana ja valmistautumatta aamuksille ranskan käännöstunneille, vaikka romaninen filologia oli vielä pääaineeni. Draamakirjallisuutta (nyk. teatteritiedettä) opetettiin enemmän iltapäivisin. Lisäksi dramaturgi, FM Ritva Heikkilä piti Tšehov-praktikumia Kansallisteatterin alakahviossa eli Morkussa (nyk. Lavaklubin tila). Muihinkin teatterin tiloihin tutustuttiin ja joitain harjoituksia päästiin seuraamaan. Pian oli selvää, että draamasta tulisi pääaineeni ja että Teatterikouluun tulisi pyrkiä ohjaajalinjalle. Yliopiston pääarakennuksen kuppila pysyi sosiaalisen elämäni keskuksena. Sillä oli monta etua Porthanian kahvilaan verrattuna: lounasruokien käry ei täyttänyt koko ilmatilaa, eikä siellä ollut yhtä paljon poliittisten lentolehtisten tai kokouskutsujen jakajia kuin Porthaniassa.

Poliittista kantaa alettiin kysyä: vasemmistoa olisi pitänyt kannattaa, mutta tiesin liikaa Neuvostoliitosta, jotta sosialismi olisi edes utopiana ollut Suomen oloissa perusteltua. Näinä vuosina reilasimme koulukaverien kanssa myös Puolassa, Tšekeissä ja Unkarissa. Perheenä olimme autoilleet Karjalankannaksella ja nähneet neuvosto-oloja. Vuoden 1968 Praha ei ollut unohtunut keneltäkään, vaikka Suomen vasemmisto oli siitä kovin hiljaa. En osallistunut ainejärjestö Katharsiksen toimintaan: marxilaisuuden edellyttäminen oli yhtä ahdistavaa kuin oli keväällä 1969 ollut amerikkalaisen ”viidesläisen” herätysliikkeen fundamentalistisessa hengessä käymäni rippikoulu. Minussa kehittyi kapeaälyisten dogmaatikkojen vannoutunut inhoaja ja rasittava väittelijä. Monissa seuroissa oli silti helpompaa vaieta kuin provosoida tai provosoitua. Hakeuduin piireihin, joissa harrastettiin taiteita eikä politiikkaa.

Levisi tieto, että Savonlinnassa oopperajuhlakuoroon tarvittiin

---

7 Vieläkään en tiedä, mistä koulussa kahdeksan vuotta samaa luokkaa käyneiden poikien suvut olivat kotoisin, ketkä luokkatovereistani olisivat olleet karjalaisia taustaltaan. Asiaa eivät koskaan opettajatkaan kysyneet.



lisää laulajia. Tulossa olisi *Boris Godunov*, Talvela loistoroolissaan. Ilmoittauduin – oli ehkä koelaulu – pääsin ja palkkaakin maksettiin. Iso osa meni vuokraan siitä asunnosta, joka oopperajuhlien välittämänä järjestettiin. Kaupunkilaiset asuivat rantamökeillään ja vuokrasivat kesäksi kaupunkihuoneitaan. Kuoroharjoitukset alkoivat kevään (1974) harjoitusleirillä, silloin tehtiin ensimmäiset pukusovitukset.

Kyösti Haatanen oli tiukka kuorokapellimestari. *Taikauihulun* finaaleissa toistuva ylä-g tuotti kakkostenorille vaikeuksia. Tunnustusta Haatainen saakoon siitä, että sai noin 80–100 eri-ikäistä kuorolaista laulamaan täsmällisesti ja voimalla myös *Boriksen* kruunajaiskohtauksen mahtavat hymnit sekä niin sanotun kirkon portaat -kohtauksen, jossa kansa huutaa Borikselta leipää. Näiden kuorojen idea oli helppo tajuta – ja itse roolissa laulamisen tuoma mielihyvä ja dramaattiseen tilanteeseen eläytyminen riitti. Ja se kantoi läpi kesän. Jälkikäisessä, ns. ”leipä-kuorossa” kyyhötimme portaiden alapäässä, kun Talvela kaa-measti tuijottaen käveli bastionin portaita alas, pelkäsi ja tunsu syyllisyyttä alamaistensa edessä. Teoksessa Venäjän kansalla on rooli tai monta roolia. Sinä kesänä ymmärsin, miten Martti Talvela sähköisti myös kaikki muut näyttämöllä olijat. Tässä hän on ollut yksi ja ainoa.

Kriittinen analyysimieleni ulottui kuitenkin *Boris Godunovin* pariin kolmeen pienempään kuorokohtaukseen, jossa kansaa käsketään huutaa Borista tsaariksi tai jossa pajaarit kokoontuvat ”duumakohtaukseen” ennen kuin munkki Pimen juonikkaasti tuodaan kertomaan hermoheikolle Borikselle ylösnousseesta ihmeidentekijä-Dimitristä. – Tilanteita ei ollut kuorolle selitetty kunnolla, joten näiden kohtausten esittäminen ja kuoron repliikkien ajatuksellinen pohja oli epäselvä koko kesän. Vaikka iskurepliikit oppi, itse kohtausten kulku jäi ”mössöksi”: keitä olimme, missä tilanteessa, tarkoittavatko puhujat sitä mitä sanovat ja niin edelleen? Ne olivat tyyppillistä ”kuoron haahuilua”, jota aivan liian usein on jouduttu ja joudutaan katsomaan puolivillaisessa tai laiskasti ohjatussa oopperassa.

Kesäkuulla kuoro harjoitteli linnassa vain iltaisin, sillä osalla kuorolaisista oli päivätöitä. Linnassa harjoitettiin päivisin solistikohtauksia, joita päätin seurata ja siten opiskella oopperan ohjausta. Jack Witikka ei mielellään huudellut megafoniin, vaan juoksi näyttämölle puhumaan

hiljaa kunkin laulajan kanssa erikseen. Kuoron harjoituksissakin iltaisin Witikka mieluummin pyöri ja pyrähteli kuoron keskellä antamassa ideoita kuin huuteli selkeitä komentoja. Niinpä tämän kesän juhlaa oli solistien harjoittelun seuraaminen, ennen muuta upeaa oli nähdä ja kuulla Talvelan ainutlaatuisuus. – Opin myös rakastamaan Musorgskin teosta, varsinkin Boriksen viimeistä monologia, jossa hän neuvoo nuorelle Feodorille, mitä Venäjän hallitsijan täytyy muistaa: pajareihin et voi koskaan luottaa, ja pelkää aina myös vehkeileviä naapurikansoja. – Tämä alun perin Pushkinin draama on kuin Shakespearen: maailma pitää huolen sen karmeasta ajankohtaisuudesta. Hieno kohta oopperassa on se, jossa kuoleva Boris (käytössä olleen Martin Lammin edition mukaan) sanoo, että tärkein on ”puhdas omatuntosi, sitä sinun täytyy vaalia. Puolusta aina myös oikeaa uskoa, se on vallan turva ja linnoitus”. Näitä kohtauksia koetin aina kuunnella myös esitysten aikana, kerran jopa lintsasin lopun taustakuorosta ja sain moitteet.<sup>8</sup>

### Kahteenkin teatteriin

Syksyllä 1974 tarkoitukseni oli jatkaa yliopistolla opintoja, mutta teatteriin töihin piti päästä. Se tapahtui kahdella tavalla, tahtomalla ja sattumalta. Oma valintani oli, että laittauduin esittäytymään Kansallisteatterin uudelle johtajapariskunnalle, Terttu ja Kai Savolalle. Haastattelussa oli paikalla myös talon pitkäaikainen ohjaaja Jack Witikka, joka muisti minut Savonlinnasta. Minut otettiin (ilman palkkaa) assistentiksi Esko Elstelälle. Olin nähnyt Esko Elstelän ohjauksista *Lintu sinisen* (Ylioppilasteatteri 1964), *Myrskyn* (Tampereen Työväen Teatteri 1972) ja *Tartuffen* (Suomen Kansallisteatteri 1974), joista olin pitänyt.

Savolat olivat valinneet syksyn avaukseksi Alfred de Musset'n vuon-

---

8 Kun myöhemmin ostin Neuvostoliitosta *Boriksen* kokonaislevytyksen, huomasin että sikäläisessä editiossa edellä olevia sanoja kristinuskosta ja omastatunnosta ei Boris sosialismissa laulanutkaan. Myöhemmin elämässäni jouduin paljon tekemisiin Neuvostoliiton ja Venäjän dramatiikan kanssa. Tulkinnan detaljit eivät olleet vailla merkitystä. – Näin Pietarissa 2000-luvulla *Toscan*, jossa Scarpian rakkaus Toscaa kohtaan esitettiin pyyteettömänä. Ei kai salaisen poliisin päällikköä voinut Venäjällä esittää ilman samastumista virkavaltaan tai nähdä poliisipäällikön kuolemaa muuten kuin traagisena.

na 1834 ilmestyneen *Lorenzaccion*, suomeksi *Lorenzo*. Kiinnostuin kovin ja frankofonina ostin myös alkutekstin käyttööni.<sup>9</sup> Tasavallan aikoja Firenzessä haikaileva Lorenzo di Medici yrittää nostaa ylimystöä ja kansaa kapinaan sekä lupaa surmata yksinvaltiaan sukulaisensa, herttua Alessandro di Medicin. Surman teytyään hän joutuu maanpakoon kuullakseen, että tasavaltaa ei ole syntynytkään, vaan Firenzen hallitsijaksi päätyi vain toinen serkku, Cosimo di Medici.<sup>10</sup> Näytelmä oli siis kuva epäonnistuneesta vallankumouksesta ja viittasi heinäkuun vallankumoukseen Ranskassa 1830. Näin sekin oli sukua Shakespearen kuningasnäytelmille, jotka päättyvät uuden hallitsijan kruunaukseen. *Lorenzossa* uutta hallitsijaa näytteli sama henkilö kuin murhattua (Hannu Lauri). Näytelmässä oli runsaasti kohtauksia, paljon rooleja ja avustajarooleja, joista sitten sain pieniä palkkioita minäkin.

Ohjaus rakentui näyttelijäntyön varaan ilman voimakasta tulkinnallista kokonaisuutta. Virtuottinen Pekka Autiovuori näytteli nimiosan, jonka pitkiä monologeja hän oli harjoitellut läpi kesän voidakseen puhua niitä konekiväärinopeudella. Oopperasta lainatun Seppo Nurmimaan upeat puvut ja vaikuttava pyörönäyttämön käyttö jäivät monelle katsojalle päällimmäisinä mieleen.

Oliko Esko Elstelälle apua minusta assistenttina, en tiedä. Kerran hän sanoi, että nauran kummallisissa paikoissa. En osannut antaa selitystä, nyt luulen, että se kyllä häiritsi. Rikoin varmasti myös Kansallisteatterin monia tabuja ja näkymättömiä sääntöjä. Vastapainoksi opin noina harjoitusviikkoina tuntemaan suuren joukon hienoja tuolloin jo keskipolven näyttelijöitä, jotka muistin lapsuudestani. Sain nähdä myös jotain talon

9 Suomennos oli Esko Elstelän. Romanttisen draaman perinteessä kirjailijan oman ajan kokemus peilataan sopivan historiallisen ajan ja paikan tapahtumiin, joita on lupa käsitellä runoilijan vapaudella. Heinäkuun vallankumouksessa 1830 Bourbonien Charles X väistyy ja Louis Philippe nousee valtaistuimelle, mutta hänkin oli Bourboneja, vain erillistä Orléansin sukuhaaraa.

10 Impulssi Savolan pariskunnalle näytelmän valintaan on voinut tulla jo Tšekkoslovakiasta. Otomar Krejča oli ohjannut sen Prahassa 1960-luvun johtavassa Na Zabradi-teatterissaan. Ohjaajillakin on ollut tapana historiallisissa draamoissa peilata oman aikansa kokemuksia. Prahan esitys on ollut puheenvuoro maan omaan historiaan: tyrannin surma ei auta, sillä valtaan nousee vain uusi tyranni. Länteen muuttanut Otomar Krejča ohjasi sen myös Pariisiin Odéon-teatterissa 1970.

korrektista ja kohteliaasta ja ainakin ulospäin sydämellisestä toimintakulttuurista. Tulin tietoiseksi siitä, keiden ohjaajien produktioissa ketkään näyttelijöistä mieluummin näyttelivät, tai ketkä näyttelijöistä eivät haluaisi näytellä toistensa kanssa. Tällaisia raja-aitoja ja ryhmitymisiä Tampereelta tullut uusi johtajapari yritti tarkoituksella myös purkaa uuden ajan merkkeinä.

Sen verran oltiin ilmeisesti tyytyväisiä, että minua pyydettiin mukaan vielä kahteen muuhun kauden 1974–75 näytelmään. Witikka ohjasi Carlo Goldonin kolmen näytelmän kokonaisuuden, jossa stressaantunut venetsialainen yläluokka yrittää yhtä stressaavalla kesähuvilaelämällä hoitaa ongelmiaan. Trilogian suomalaiseksi nimeksi tuli *Kauniin kesän seikkailu*.<sup>11</sup> Myös Lars Svedberg pyysi mukaan omaan ohjaukseensa Bertolt Brechtin ja Hella Wuolijoen näytelmään *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti*, nimirooleissa Kauko Helovirta ja Esa Saario, ensi-ilta loppukeväästä.<sup>12</sup>

Toinenkin teatteri ”kutsui” syksyllä 1974. Sisareni oli liittynyt Liisankadulla toimivaan, nimekkääseen harrastajateatteriin, *Kellariteatteri*in eli *Klitsuun*. Syksyn 1974 ohjaajaksi oli pyydetty toisen vuosikurssin teatterikoululainen Arto af Hällström (Affe), joka puolestaan oli valinnut näytelmäksi pari vuotta aiemmin Suomenlinnassa näytellyn Lauri Siparin teoksen *Sven Tuuva*. Siihen oli punottu monia henkilöitä ja tapahtumia *Vänrikki Stoolin tarinoiden* pohjalta. Näyttelin siinä kahtakin roolia.<sup>13</sup>

11 Italialais-itävaltalainen mestariohjaaja Giorgio Strehler oli koonnut kolme komediaa kesähuviloilleen kiiruhtavien levottomien venetsialaisten herrasväkien lemmenintrigeistä, flirtistia ja velkakierteistä tiiviiksi Milanon Piccolo Teatron esitykseksi. *La trilogia della Villeggiatura* tunnettiin saksankielisessä maailmassa nimellä *Trilogie der Sommerfrische*. Strehlerin ohjauksia seurasivat tuolloin monet. Siihen perustui myös Kansallisteatterin sovitus, vaikka se kulki dramaturgi Terttu Savolan nimissä. Koski 2019, 66. Suomennos oli Elstelän, lyhennykset Savolan.

12 Kansallinen ei ollut teosta vielä koskaan näytelty (Koski 2019, 74). Brechtin versio valittiin jänteveytensä takia.

13 Näyttelin mm. Sandelsia, joka on kutsunut paikallisen rovastin lounaalle ennen taistelun alkua. Rovastia näytteli Leena Poitsalo. Hän kouluttautui vaatturiksi ja teki uransa Helsingin kaupunginteatterissa ja Kansallisoopperassa miesten vaatteita valmistaen. Hänestä tuli puolisoni ja kahden tyttäreni äiti. Paavolainen 2006.

## Oopperan syvään päähän

Alkuvuodesta 1975 Eeva-Kaarina Volanen, joka näytteli Kansallisen *Lorenzossa*, sanoi käytävällä: ”Kuule Pentti, sä voisit soittaa sille meidän Sakkelle, sillä voisi olla jotain asiaa sulle.” Tiesin toki Sakari Puurusen, Helsingin Kaupunginteatterin uuden talon rakentajan, teatterinjohtajan ja ohjaajan, joka oli nostanut 10 vuoden aikana Helsingin teatterielämän kokonaan toiselle tolalle, kuin missä se oli ollut hänen ottaessaan viran vastaan 1959. Hän oli joutunut eroamaan 1970 poliittisten syiden ja osin henkilökohtaisten ominaisuuksiensa ja kovin kontrolloivan johtamistyylinensä takia.

Puhelimessa Puurunen kysyi, satuinko tuntemaan Lauri (Lassi) Kokkosen näytelmää *Viimeiset kiusaukset*. Satuinpä tietämään: olin noteerannut sen olemassaolon jo 1960-luvun alussa, jolloin joka vuosi luin *Mitä Missä Milloin* -kirjojen teatterikatsauksia. Tiesin, että se oli ollut Puurusen ohjaus.<sup>14</sup> Tiesinkö, että Joonas Kokkonen säveltää siitä oopperaa, Helsingin, Tukholman ja Oslon oopperatalojen yhteistilauksena? – Olin senkin tiedon joskus lehdestä bongannut. Myös Talvelan ja Ritva Auvisen nimet tiesin.

Mitä tiesin Paavo Ruotsalaisesta? Hän oli kirkkohistorian pakollisia figuureja, mutta herännäisyys ei merkinnyt minulle muuta kuin maalaiskansan vanhaa ahdasmielistä uskonnollisuutta. Sain läksyksi lukea ainakin yhden elämäkertaromaanin Ukko-Paavosta. Puurunen taas tunsi körttiläisyyden hyvin, samoin Kokkosen taiteelliset serkukset Joonaksen ja Lassin. Seppää esittävä Matti Lehtinen oli Puurusen tuttuja sotienjälkeisestä Ylioppilasteatterista, ehkä jo kauempaa. Tulisinko ohjaajan assistentiksi, ensi-ilta syyskuun alussa?

---

14 *Viimeiset kiusaukset* valmistettiin kantaesitykseensä marraskuun lopulla 1959 TTT:ssä. Eino Salmelaisen ohjaus varmisti sen, että teos saattoi osallistua Tampereen ns. miljoonakilpailuun, jossa arvioitiin näyttämötoteutuksia, ei käsikirjoituksia. *Kiusaukset* tuli siinä toiseksi. Heti sen jälkeen valmistui Puurusen ohjaama versio Helsingin Kansanteatterissa, Vanhalla Ylioppilastalolla. Muistelmissaan (1995) Puurunen 10. luvussa käsittelee *Viimeisten kiusausten* syntyvaiheita. Puhenäytelmän syntyvaiheita käsittelevä jakso (s. 242–257) pohjautuu osin myös hum. kand.:in harjoitusaineeseeni (1978). Sen on lukenut myös Hanna Suutela (1999), jonka varsinainen lähdepohtija näytelmän taustoitukseen on ansiokas. Näytelmä painettiin uudelleen teoksessa Kokkonen 1973.

Oli vain yksi mahdollinen vastaus. Lavastus oli Mauno Hartmanin, puvut Maija Pekkasen, koreografia Marjo Kuuselan, joka toisi omasta tanssiryhmästään Raatikosta kuuden hengen ryhmän. Toukokuu ja elokuu harjoiteltaiisiin, kapellimestarina Ulf Söderblom. Joonas Kokkosella sävellys oli vielä hiukan kesken, mutta lauluharjoituksia I näytöksen *ensembleista* (yhtye kohtaustista) pidettiin jo. Huhtikuun 10. päivä oli viimeinen Joonaksen nuotti piirretty "ad maiorem Dei gloriam". Edessä oli orkesteriosuuden sovittaminen pianopartituuriksi, jota Uffe teki: puhtaaksi kirjoittaminen tapahtui kohtaus kerrallaan, sitten alkoivat laulajat harjoitella. Alkuun Kerstin Heikkilä ja Hannu Bister harjoittivat Paavoja ja Riittaa sekä kuudessa kohtauksessa mukana olevaa kiusaajien "seksrettiä", melkein kaikki harjoituspianistit joutuivat vuosien aikana hommiin "VK:n" kanssa.

Kevään palavereissa Puurunen kotona käytettiin ensin libretto-monistetta Maija Pekkasen ja Marjo Kuuselan kanssa. Selvisi, että Sakari oli käytännössä jo suunnitellut näyttämön käytön, suuret linjat ja liikeradat varsin valmiiksi. Syksyllä 1959 hän oli jo kertaalleen ratkaissut monta peruskysymystä, ja ne olivat aikoinaan tehneet Joonas Kokkoseen vaikutuksen. Kohtauksille ja niiden huipennuksille oli Puurusella siis valmiina kuoron ja eri henkilöryhmien kulkusuunnat ja ajatukset jännitteiden rakentumisesta kussakin kohtauksessa. Puurunen myös tiesi, miten niukkoja harjoitusjaksot oopperassa ovat eikä aikaa improvisointiin tai kokeilemalla etsimiseen oopperassa juuri ole. Mitä varhemmin päätökset on tehty, sitä enemmän on aikaa harjoitella, mutta myös muuttaa niitä, jos osoittautuu välttämättömäksi.

Kevään 1975 harjoittelua haittasi se, että Martti Talvela ei ollut Suomessa. Hänelle kiinnitettiin sijaiseksi Martti Wallén, jonka kanssa kohtaukset, myös kiusaajien ns. seksettikohtaukset (2., 4., 7., 9., 11. ja 14.) rakennettiin solistien osalta valmiiksi jo toukokuun harjoituksissa. Toukokuussa työskenneltiin entisessä Teknisen korkeakoulun juhlasalissa Hietalahden torin laidalla. Raatikko ja kuoro tulivat näyttämöharjoituksiin vasta elokuun alussa. Raatikko oli empinyt osallistua teokseen, joka ei näyttänyt istuvan heidän vasemmistolaisiin vakuumuksiinsa. Onneksi Marjo Kuuselan toivomuksen mukainen päätös

oli myönteinen. Ensimmäiset orkesteriharjoitukset solistien kanssa ja ilman pidettiin vasta elokuussa, kun nuottimateriaali oli valmiina. Nuotit piirrettiin tuolloin tussilla ja tekstattiin käsin, mikä vaati aikaa ja työvoimaa.

Puurunen suunnitteli näyttämölle tietyt vakio pisteet, kuten salista katsoen vasemman reunan istuinpölkky, jolle Paavon esittäjä voitiin tuoda staattisia kohtauksia, kuten aarioita varten, tai kun Paavo itse ei toiminut muistikuvansa sisällä. Tällainen oli 7. kohtaus, jossa kylän naiset ilmoittavat Riitalle pojan kuolemasta. Riitan ja Juhanan välisen 5. kohtauksen aikana Paavolla oli muutaman minuutin lepohetki näyttämön sivussa ennen viimeisen leivän ottamista, kirveen heittoa ja lähtöaariaa. Libreton tekstiin ja partituuriin oli jäänyt turhia naturalistisia merkintöjä tyyppiä ”tulee ämpäriä kantaen”. Lopun puhekohtausta oli pakko ennen ensi-iltaa vieläkin lyhentää jättämällä repliikkien turhaa konkretiaa pois. Vuoden 1977 levytyksessä kuuluu, miten loppukohtauksen intensiteetti musiikin vaietessa saatiin kantamaan puhutuilla repliikeillä.

Keväästä 1975 tuli nopea sukellus syvälle oopperan arkeen ja juhlaan. Kansallisoopperan johtajat (Juhani Raiskinen ja Simo Tavaste), hallinto ja lipunmyynti olivat siirtyneet Albertinkadun toimistotiloihin viereiseen taloon. Useat solisteista olivat minulle puolittain tuttuja jo Savonlinnasta. Opin, että laulajien vaativan ammatin kääntöpuolena on täysin rento, jopa hurtti huumori ja vitsinvääntö, mutta seuraavassa otoksessa jo päästiin heti lujasti takaisin itse asiaan. Utta olivat erilaiset itse laulamista koskevat pienet huolet, joihin ohjaajan oli järkevää reagoida huomaavaisesti. Niitä taas nuori arrogantti mieleni piti kovin toisarvoisina. Olen nyttemmin oppinut, että eivät ne ole.

Yksi vaikeimmista tehtävistä oli kirjoittaa julkisuuteen synopsis-tekstit siten, että ne eivät olisi banaaleja, vaan keskittyisivät Paavon sisäiseen prosessiin. Juonen kuvausta ei voinut kirjoittaa kuin se olisi mikä tahansa muu ooppera. *Viimeisistä kiusauksista* on toki kirjoitettu paljon jo heti kantaesityksen jälkeen; myöhemmin myös tutkielmissa

ja elämäkerroissa.<sup>15</sup> Dosentti Hanna Suutelan teatteritieteen väitöskirja *Millä asialla ollaan?* (1999) taustoittaa ja analysoi Lauri Kokkosen näytelmän niin raamatullisen kuin poliittisen kuvaston. Toinen hänen tutkimuskohteistaan on Sakari Puurusen ura ja taiteelliset valinnat, yhtäältä modernien näyttämöratkaisujen tekijänä, toisaalta suoraa eläytymistä korostavan näyttelijä/laulaja-ilmaisun vaatijana.<sup>16</sup>

### Kesä ja syksy 1975

Kesällä 1975 Savonlinnassa kantaesitettiin Aulis Sallisen *Ratsumies* Paavo Haavikon hienoon tekstiin. Päärooleissa olivat Matti Salminen, Taru Valjakka ja Eero Erkkilä. Ohjaus oli Kalle Holmbergin, lavastus Ensio Suomisen. Oletettiin, että Martti Talvelalla, joka sinä kesänä ei harjoitellut uutta, olisi oopperajuhlilla vapaita kohtia kalenterissaan. Puurunen halusi pitää hänen kanssaan analyysi- ja musiikkiharjoituksia syksyn *Kiusauksia* varten. Joitain tapaamisia saatiin pidettyä myös Ritva Auvisen kanssa, vaikka päähuomion tuona kesänä vei *Ratsumies*. Kun Savonlinnassa oltiin, seurasin ensimmäisen ja ainoan kerran Kalle Holmbergin harjoituksia. Keskusteluissa valkeni myös Puurusen monessa kohden erilainen näyttämöajattelu, joka ilmeni myös siinä, miten kuoroa tultaisiin *Kiusauksissa* käyttämään.

Elokuu 1975 Bulevardin vanhassa oopperassa oli sitten hektinen. *Viimeiset kiusaukset* sai koko kuukauden vapaat ajat harjoituksiin, aamuin ja illoin harjoitella näyttämöllä. Repriisit eli uusinnat oli siirretty vasta syyskuulle sen jälkeen. Kaikki meni yllättävän hyvin ja musiikkielämän suurmies Joonas Kokkonen, joka kävi pari kertaa seuraamassa myös harjoituksia, lunasti lopullisesti paikkansa Suomen historiassa.

15 Musiikintutkija Pekka Kuokkala (viimeksi 2016) on käsitellyt oopperan musiikillisia rakenteita ja Joonas Kokkosen itsensä avoimesti esittämiä monia lukusuhteita, kohtausten kestoja kultaisen leikkauksen ja ns. Fibonaccin lukusarjan mukaisina. Pertti Savolainen (2007) on koonnut Kokkosen ja Talvelan keskusteluja, samoin Pekka Hako (2004) Talvela-elämäkerrassaan. Hannu-Ilari Lampila (1997) kokoaa yhteen *Kiusausten* merkityksen Suomen Kansallisoopperalle (Lampila 1997, 639–643).

16 Olen ollut ainakin kahdessa tutkimuksessa informanttina (Hako 2004), Suutelan väitöskirjassa (1999) myös esitarkastajana.



Teoksen mestarillisuus, omintakeisuus, mutta myös vaikeus paljastuivat nopeasti. Monenlainen huumori, jota partituuriin oli kätkeyty, pilkkisti esiin. Ainutlaatuinen kokonaisuus Kokkosen oopperassa, ja suomalaisessa oopperakirjallisuudessa on ensimmäisen näytöksen loppupuoli riita- ja kirveenheitto-kohtauksesta (6. k.) Lähtöaarian ja Juhanan kuolinviestin (7. k.) kautta ekstaattiseksi kasvavaan Riitan kuolinkohtaukseen (8. k.). – Myös koko oopperan finaali (14. k.) tuntui joka kerran: koruttomuus ja loppuvirren tunnustuksellinen juhlavuus eivät jättäneet kylmäksi.

Ensi-iltajuhlat lämpiössä olivat merkittävät: professori Erik Tawaststjerna ylisti sanoen, että Joonaksen säveltaiteelle niin tuttu ”ratio” oli nyt saanut mukaansa myös ”inspiration”. Oli suuri kunnia syksymmällä päästä Villa Kokkoseen kutsuille, kun säveltäjä halusi kiittää koko tekijäjoukkoa. Berliinissä asuvan Martti Talvelan kalenterista alettiin etsiä uusia esityspäiviä, sillä liput myytiin loppuun suoraan jonotuslistasta. Toinen Paavo, Martti Wallén oli saanut kiinnityksen Tukholmaan, joten hänenkin kalenterinsa oli tukossa. Pitkien esitysvälien jälkeen tarvittiin usein myös lämmitysharjoitus.

Ohjaustiimin kannalta oikea ja tavallaan traaginen ongelma oli, että Talvelan kalenteriin lopulta saatiin vain melko vähän näytäntöjä ja harjoituksia, joten musiikillisesti hankala Paavon rooli ei ehtinyt hänellä aivan juurtua selkärankaan. Yksi ongelma ovat repliikkien sisääntulot, sillä Kokkonen antaa orkesterista usein tahdin ykkösen. Solistilla voi olla siinä 1/8- tai 1/4-tauko ennen omaa repliikkiään – ellei se tauko olekin 3/8. Tahdinalkuinen tauko siis vaihtelee kaiken aikaa ja on vaikea muistaa.

Sakari Puurusen ohjausajattelu vieläpä perustui siihen, että musiikki, joka on Paavon näky, sen pitää syntyä näyttämöllä ensimmäiseksi Paavon esittäjässä, hänen katseessaan, mielikuvassaan ja oivalluksessaan. Jopa sen tiedon, mistä sekstetti seuraavaksi ilmestyy ja mistä se tällä kertaa muistuttaa, sen tulee ajatuksellisesti alkaa Paavosta. Tästä seuraa, että Paavon pitää näyttelijänä ajoittaa kaikki huomiopisteensä ennakkoiden ja jo ennen orkesterin ykköstä. Orkesterin ykkösellä tai sen jälkeen vasta tulee Paavon tai sekstetin liike ja usein ykkösmiehen (tenorin) repliikki. Jos Paavo, jonka näyttämöllä tulee viedä kaikkea

eteenpäin, reagoi vasta kun orkesteri soittaa tai kun repliikkiä jo lauletaan, ollaan auttamatta myöhässä. Se vaikuttaa katsomossa heti vain laahaavalta rutiinioopperalta.

Tämä asia onnistui parhaiten niissä Savonlinnan esityksissä (1977–1980), jolloin Talvela osasi Paavon roolin varmimmin. Heti, kun musiikki oli selkärangassa ja tilanteiden virta hallussa, Talvelan suvereenit koomikon kyvyt pääsivät valloilleen ja koko teoksen ontologia oikeuksiinsa. Hurskaiden eleiden suhteen Puurunen oli erittäin ankara, vain kiusaajamiehet pitävät ulkokultaisesti käsiään ristissä, Paavo ei saanut sitä tehdä missään tapauksessa. Muuten ”menee sentimentaaliseksi”.

Pohjoismaiset vierailut Tukholmaan ja Osloon tehtiin tammikuussa 1976. Niillä olin mukana tulkkaamassa ja auttamassa. Näin myös, miten suuri logistinen kokonaisuus vierailukeikka oli. Myöhempien suurten ulkomaan vierailujen aikaan en ollut enää talon vakituista henkilökuntaa, joten ne huippukokemukset minulta puuttuvat.

### **Tervetuloa oopperaan**

*Kiusausten* harjoituskaudella Keijo Kupiainen, oopperan vakituinen ohjausassistentti, joka oli siirtymässä tuotantopäälliköksi, tiedusteli, tulisinko kuukausipalkkaiseksi assistentiksi oopperaan töihin. Varmaan se liittyi Juhani Raiskisen ja Sakari Puurusen puheisiin siitä, että tämä nimitettäisiin vuoden kuluttua pääohjaajaksi: tavoitteena rakentaa hyvää ensembletyötä tekevä oopperaseurue. Puurusen ajatusten tärkein esimerkki oli Stanislavskin ajatuksiin pohjaava ja niiden realismia tavoitteleva ohjaaja Walter Felsenstein, Berliinin (DDR) Komische Operissa. Toisenkin ohjaajan paikka oopperassa vapautui, kun ohjaaja Ilkka Bäckman ilmoitti erostaan. Syksyllä 1976 ohjaajaksi kiinnitettiin Jussi Tapola. Paavolainen olisi sopiva assistentti tässä kokoonpanossa. Sain siis pysyvän työtärjouksen oopperasta 23-vuotiaana syksyllä 1975.

Jouduin eli pääsin osallistumaan useisiin produktioihin, joista seuraava oli operetti *Wieniläisverta* (ensi-ilta 25.9.1975), jonka ohjasi Ritva Arvelo. Arvelo oli jo teatterihistoriasta tuttu henkilö, josta tein myöhemmin laajan haastattelunkin Teatterimuseon käyttöön ja artikke-

liksi *Teatteri*-lehteen. Hänen työkuuntonsa valitettavasti ei ollut enää tuolloin entisensä.

Juhani Raiskinen ja hallintojohtaja Simo Tavaste päättivät avata myös ”pienen näyttämön”, joksi löytyi Sörkan Vennu eli *Arbetets vänner i Sörnä*s. Sille oli valmistunut uusi juhlasali Hämeentien alkuun, ja kurkistuskaappimallia oleva ahdas koppinäyttämö. Sinne Hannu Heikinheimo ohjasi Tauno Marttisen oopperan *Poltettu oranssi* (5.11.1975).<sup>17</sup> Teoksessa psykiatri Fromm (Jorma Hynninen) on kyvytön tai haluton ymmärtämään, että änkytyskieleen taantunut potilas Marina (Maija Lokka) oli joutunut hyvästä perheestä tulevan nuorukaisen raiskaamaksi. Tyttö suljetaan sairaalaan. Raiskaukseen viittaava episodi oli mukana tyyli-teltyinä takautumana, jossa oli teatterikoululaisia mukana. Orkesterin osuus oli nauhoitettu, mikä oli vaativaa laulajille. Mutta yleisö ei koskaan löytänyt tätä sivunäyttämöä, ja sen toiminta ajettiin alas keväällä, yhteensä vain kahden produktion jälkeen.

Samaan syksyyn 1975 osui myös ”oopperaskandaali”, joka liittyi eurooppalaiseenkin keskusteluun siitä, miten kapellimestarin ja ohjaajan välinen työnjako ja viime kädessä taiteellinen ratkaisuvallta oopperassa tulee järjestää. Kysymys oli aktueli oikeastaan kaikki nämä oopperavuoteni ja se nousi yllättävän usein esiin jopa 2000-luvulla.

Uhrina oli Verdin *Naamiohuvit* (ensi-ilta 29.11.1975). Musiikki on hienostunutta Verdiä, jossa juoni oli tuttuun tapaan poliittisesti vesitetty jo Eugène Scriben kirjoittamassa libretossa: Ruotsin kuningas Kustaa III:n murhasalaliitto perustellaan mustasukkaisuudella eikä poliittisilla seikoilla. Tapahnut oli jouduttu siirtämään Pohjois-Amerikkaan,

---

17 Eeva-Liisa Mannerin näytelmä *Poltettu oranssi* oli ollut Tampereen Työväen Teatterissa suuri menestys. Ohjaajaksi oli suunniteltu Eino Salmelaista (*Helsingin Sanomat* 21.8.1969), mutta hänen tilalleen tuli Mannerin kuunnelmat tunteva Lisbeth Landefort (2006, teoksessa Lehtinen 2006). Wieniläissyntyisenä hän tunsi tietysti sen Freudin tapauskertomuksen, johon teksti osin perustui. Ensi-illassa (1969) Marinan roolissa oli Marjukka Halttunen, tohtori Frommina Veikko Sinisalo. Säveltäjä Tauno Marttinen tarttui oitis teokseen ja jo 6.10.1971 sai TV:ssä ensi-iltansa hänen säveltämänsä samanniminen ooppera. Hannu Heikinheimo ohjasi. Marinan roolin lauloi siinä Tuula Nieminen ja näytteli Liisamaija Laaksonen, Tohtori Frommin Pekka Salomaa, vanhempina Liisa Linko-Malmio ja Yrjö Ikonen.

brittiläisen kuvernöörin hallitsemaan Bostoniin.<sup>18</sup> Kahden kotimaisen kantaesityksen jälkeen Ulf Söderblom pääsi keskittymään itselleen epäilemättä rakkaaseen teokseen.

Oopperassa 1970-luvun alussa toimi Tampereella koulutettu ohjaaja Ilkka Bäckman, joka ohjasi Einojuhani Rautavaaran oopperan *Apollo ja Marsyas* (1970), sitten Madetojan *Pohjalaiset* (1973) ja Šostakovitšin *Nenän* (1975). Bäckman oli apulaisohjaajana myös Sakari Puurusen ohjatessa Benjamin Brittenin *Kesäyön unelman* (1972). Se lämmitettiin toukokuussa 1975, jolloin pääsin näkemään tämän mielestäni Brittenin parhaan teoksen, jota esitetään liian harvoin. Seppo Nurmimaan vihreä, valoissa kauniisti läpikuultava keijumetsä edusti hänen takuuarmaa tyyliään. Ilkka Bäckman vastasi ohjauksen lämmityksestä, kun Puurusella oli jo *Kiusaukset* työn alla.

Etelä-Amerikka oli noussut aktueelliksi muun muassa Chilen sotilasvallankaappauksen (1973) takia. *Naamiohuveihin* Bäckman halusi Uuden Englannin Bostonia räikeämmän kolonialistisen tilanteen ja siirsi lavastaja Tuomas Gripenbergin kanssa tapahtumat keskiamerikkalaiseen Espanjan siirtomaahan, jossa pyramidirakennelmat assosioituivat lähinnä mayakulttuuriin. Niinpä Verdin oopperan kuuden kuvaelman väliajoilla esiintyi rumpujen säestyksellä "alkuperäisväestöä" esittävä maskivärein tummennettu tanssiryhmä. Nämä rummutettavat musiikkilisät olivat kuitenkin Söderblomin mielipiteen mukaan erittäin epäsovivia Verdin huolellisesti rakennetun teoksen sisällä.<sup>19</sup>

Bäckman halusi pitää näistä inlaagoista eli upotuksista kiinni ja vetosi tekijänoikeuksiinsa ohjaajana. Kompromissiratkaisu oli helpointa saavuttaa siten, että vuoroiloin esitettiin "kapellimestarin hyväksymä" tai "ohjaajan hyväksymä" versio. Lippukassa joutui hankalaan välikä-

18 Tämä Kustaa III:n murhasta innoittunut Eugène Sciben näytelmä *Le bal masqué* (1833) piti jo sijoittaa kauemmaksi Euroopan monarkeista ja alempiarvoisiin henkilöihin.

19 Tummennetun ihon lisäksi oma tutkimuskysymyksensä olisi 1970-luvulla esiintynyt "edistyksellinen kolonialismi" tai ns. "vasemmistolainen kolonialismi", joka ei myöskään ollut viatonta tai pyyteetöntä. Verdin *Naamiohuvien* ensi-ilta siirtyi ja oli vasta 29.11.1975. Ks. *Kuiskauksia ja huutoja* (*Helsingin Sanomat* 30.11.1975) sekä Seppo Heikinheimon hyvin varautunut kritiikki (*Helsingin Sanomat* 1.12.1975). – Luupin alla vielä ollutta tuoretta johtaja J. Raiskista vedettiin asiassa vastuuseen.

teen, puhumattakaan siitä, jonka piti kuuluttaa yleisölle, jos jostain syystä esitettiin eri versio, kuin se, jota lippujen ostaja oli rahoillaan toivonut saavansa. Kömpelö nopea kompromissi ratkaisi tämän production, mutta se oli umpikuja, joka ei enää ikinä saisi toistua. Tätä vahvisti myös se seikka, että tanssi-inlaogat olivat todellakin kuin päälle liimatuja vailla mitään kytköstä muihin kuvaelmiin. Tämä on surullinen esimerkki siitä, mihin ohjaajan yksi *idée fixe* voi viedä.

Ohjaajan tekijänoikeudet oopperassa olivat kuitenkin kauaskantoisempi teema, jossa tarvittiin Suomen Teatteriohjaajaliittoa käymään oikeutta levy-yhtiöitä vastaan. Ilkka Bäckmanin osuus *Pohjalaisten* levytyksessä, Kalle Holmbergin osuus *Ratsumiehen* levyllä ja Sakari Puurusen vaikutus *Viimeisten kiusausten* soivaan lopputulokseen oli levy-yhtiöiden aloitteesta ”vanhaa tapaa noudattaen” täysin ohitettu. Mutta oopperassakin ohjaaja tekee laulun osalta tiettyjä valintoja, tilalisiä ja akustisia, dialogeista puhumattakaan. Oikeusjutun Ohjaajaliitto pitkällisten vaiheiden jälkeen voitti ja hyvä niin.

Syksyllä 1975 tutustuin myös talon unkarilaiseen juniorikapellimestari Adam Fischeriin (vuosina 1974–77). Hän opetteli suomea, vaikka saksa oli hänen työkielensä. Hän oli herkkä ja romanttinen ja jo varhain klassisen repertuaarintemuksensa hankkinut muusikko. Marraskuussa lämmitettiin *Cosí fan tutte*, jonka Adam johti ja vei solistit Prahaan vierailulle. Sitä varten vuosien 1971–1974 pääohjaaja Gerhard Weitzel, tuli ja harjoitti solisteja, työkieli saksa. Weitzel ohjasi erittäin ”perusteellisesti” käsieleitä myöten; ymmärrykseni mukaan hieman itsetarkoituksellisesti, ilman, että detaljilla olisi mitään suurempaa merkitystä. Osa minusta opiskeli ja analysoi prosessia, olihan mielessä koko ajan ajatus oppia ohjaamaan oopperaa. Fischer taas rakasti Mozartia, ja on oikeastaan vahinko, että häntä ei ole nähty tai kuultu Suomessa uudelleen. Tilanne korjaantui lokakuussa 2023. Veljensä Ivan Fischerin tapaan Adam johtaa kaiken aikaa ympäri saksankielistä Eurooppaa. Adamilla eli ”Aatulla” on Unkarissa jopa oma Wagner-festivaalinsa.<sup>20</sup>

---

20 Budapest Wagner Days 2023.

Fischer sai omaksi ensi-illakseen keväällä 1976 johtaa Charles Gounod'n *Faustin*. Ilkka Bäckman ja Tuomas Gripenberg vastasivat tästäkin produktiosta, mukana oli Heikki Värtsin koreografoima balettiosuus *Walpurgisnacht*, noin 20 balettilaisen ja näyttämötanssijan voimin. Minä olin assistentti. Teos on monessa suhteessa vaikeaa 1800-luvun näyttämötaidetta, josta helposti tulee klisettä kliseen päälle. Musiikin sentimentaalisuus, möräjävä näyttämöpaholainen ja pelkkä Margueriten vietteleminen juonena tekevät siitä armotta vanhahtavan. Upeat yksittäiset musiikkinumerot tietysti perustelivat *Faustin* esittämistä, päärooleissa Taru Valjakka, Seppo Ruohonen ja Hannu Heikkilä. Vanhaa Faustia lauloi eläkeläinen Jorma Huttunen. Ohjaus jäi ulkokohtaiseksi, olihan Ilkka Bäckman juuri "polttanut näppinsä" *Naamiohuvien* kanssa ja päättänyt erota ohjaajan toimesta. Niinpä *Faustin* lämmittäminen syksyllä 1976 jäi yksin minun harteilleni. Eero Erkkilä teki hienosti sekä vanhan että nuoren Faustin roolit ja Pirkko-Liisa Tikka sai loistaa Margueritena. Mutta Mefiston roolissa kokeiltiin bassoa, joka musikaalisesti ei aivan riittänyt. Minä taas opin, että itsenäinen vastuunotto koko näyttämöapparaatin edessä ja esiintyjien motivoiminen ei ollut mikään aivan helppo paikka. Tehtävästä jäi hyvin puolittainen ja tyhjä olo – monet kohdat olivat juuri niin kliseisiä, että naurattaisi vieläkin, ellei niitä haluaisi vain noloina unohtaa. Ei ollut lupaa myöskään muuttaa mitään alkuperäisestä ohjauksesta.

Seuraavassa oopperassa oli taas tulkin tehtäviä: ruotsalainen Lars Runsten ohjasi Tšaikovskin *Patarouvan*, jossa Pekka Nuotio ja Seppo Ruohonen vuorottelivat Hermanin suudessa roolissa. Latvialaissyntyinen hieno kapellimestari Arvīds Jansons suoraan Leningradista johti, apunaan Hannu Bister. – Jussi Tapola teki ensimmäisenä ohjauksena talossa Puccinin *Manon Lescaut*'n, Adam Fischer johti (24.3.1977). Siinäkin oli kaksi miehitystä päärooleihin. Tällainen vaativa asetelma takasi, että harjoituksissa kaikki roolihenkilöt saattoivat olla läsnä, mutta se kaatui ohjausryhmän niskaan. Elettiin nimittäin aikaa, jolloin yritettiin ratkaista ongelmaa "ensemble-oopperan" ja "tähtioopperan" välillä. Välikirja satoi laulajat taloon, mutta oli tietenkin hyvät perustelut sille, että nimekkäimmät, ensimmäisenä Jorma Hynninen saatettiin päästää maailmalle vierailemaan ja rakentamaan henkilökohtaista uraansa. Myös tätä

dilemmaa ratkaisemaan lisättiin tuplamiehitysten käyttöä. Heistä saatiin sairastuneillekin korvaajat niin, ettei näytöksiä tarvinnut peruuttaa.

Toinen, ehkä diskreetimpi syy oli, että usein saattoi ohjaajien olla helpompi työskennellä kakkosmiehityksessä olevien laulajien kanssa, nuorempina tai muuten ”näyttämöllisesti notkeampina” kohtausta oli hedelmällistä rakentaa. Oli myös käytännöllistä tarjota valmiimpia ratkaisuja ykkösmiehitykselle, kun se vuorollaan harjoitteli. Enimmäkseen oli järkevää, että miehitykset eivät liikaa seuraisi toistensa harjoituksia, vaikka se teoriassa olisi ollutkin ”opettavaista”.

Samaan aikaan *Viimeisten kiusausten* kysyntä oli niin runsasta, että Kansallisoopperassa oli todellinen pulma löytää päärooleihin toiset esittäjät, ja vieläpä sellaiset, jotka ovat kuukausipalkallisia talossa. Ritva Auvinen esiintyi vierailijapalkkioilla. Elokuussa 1976 yritettiin uudeksi pääpariksi Matti Lehtistä ja Taru Valjakkaa, jotka molemmat tietysti tunsivat teoksen. Tapani Valtasaari olisi siirtynyt Sepäksi. Harjoituksia pidettiin joitain viikkoja, kunnes Puurunen keskeytti prosessin. Matti Lehtisen äänelle Paavon rooli oli sittenkin liian raskas ja dramaattinen sekä ambitukseltaan liian laaja. Taru Valjakan ääni, olemus ja persoona taas eivät Puurunen mielestä sopineet Riitaksi. Valjakka sai kuitenkin laulaa monia kantavia tehtäviä Aulis Sallisen teoksissa.

*Kiusausten* vaihtomiehitykseen palattiin Savonlinnan produktion jälkeen elokuussa 1977, jolloin Jaakko Ryhänen siirtyi 3. miehestä Paavoksi ja Eini Liukko-Vaara 2. naisesta Riitaksi (ensi-ilta 2.9.1977). Liukko-Vaarassa oli sellaista aitoa pehmeyttä ja lämmintä voimaa, jota Riitan roolissa vaadittiin. Ryhänen taas oppi Paavon roolin hyvin, koska oli näytellyt sekstetissä jo niin paljon näytöksiä. Hän lienee nyttemmin eniten Paavoja esittänyt laulaja, ja sai lisätä vielä kaikki näyttävät ulkomaan vierailut omaan ansioluetteloonsa Talvelan terveyden alkaessa pettää.

Näihin Kansallisoopperan vuosiin kytkeytyi myös elämäni käännekohtia, pääsimme muuttamaan yhteiseen asuntoon nykyisen puoli-soni kanssa. Olin löytänyt Leena Poitsalon Kellariteatterista.<sup>21</sup> Syksyn

---

21 Kihlauhimme kesällä 1976 ja avioiduimme kesäkuussa 1977, sillä asevelvollisuuden suorittaminen odotti minua lokakuussa 1977, kun olin käyttänyt lykkäysmahdollisuuteni loppuun. Avopuolisolle ei maksettu tuolloin vielä sotilaskorvauksia, siihen tarvittiin se avioliitto.

1977 vietin Lappeenrannassa Karjalan tykistörykmentissä (KarTR). Armeijan aiheuttama kulttuurishokki oli aika voimakas: en halunnut mennä upseerikouluihin, vaikka sitä suositeltiin jopa hyödyllisenä teatteriohjaajan ammattia varten. Kevääksi 1978 pääsin Helsinkiin Kaartin Pataljoonan 2. komppaniaan ja osallistun lähinnä Helsingin sotilasrakennusten valvonta- ja lähettitehtäviin.

### Ne kesäillat Savonlinnassa

*Viimeiset kiusaukset* päätettiin ottaa Savonlinnan ohjelmistoon heti kun mahdollista – ja se oli kesä 1977. Lavastajaksi Puurunen halusi luotomiehensä Juha Lukalan Turusta, muuten oli työryhmä ennallaan, tanssiryhmää kasvatettiin leveää näyttämöä varten. Jussi Tapola tuli apulaisohjaajaksi ja minä hoidin niin harjoitusten aikatauluasioita kuin ohjauksen kirjausta arkistoon tallennettavaksi paksuksi pääkirjaksi.<sup>22</sup> Erityinen haaste tässäkin oli kaksi miehitystä kaikissa rooleissa. Harjoitusaikataulu oli poikkeuksellisen kuluttava: aamuharjoitus 10–13, päiväharjoitus 14–17 ja iltaharjoitus 18–21. Tehtävä oli huolehtia kuitenkin, että yhdelle laulajalle työaika oli maksimissaan 6 tuntia. Sinä kesänä asuimme Leenan kanssa vähän kauempana, ja assistentti liikkui linnan ja kodin väliä polkupyörällä kuten niin monet muutkin. Mutta ylikierrokset työssä ja itse tuotanto-oloihin liittyvät jännitteet, huolet huomisen tehtävistä ja päivän harjoituksissa tapahtuneet pienet sanaharkat ynnä muut pyörivät iltaisin mielessä. Itse asiassa menetin yöuneneni pariaksi viikoksi.

Tuttujen näyttämötapahtumien rakentuminen ei ollut ongelma, kuoro oli loistava, ja koko Puurunen ohjauksen konsepti ja ydin pääsi kaikkein upeimmin esiin juuri Savonlinnassa. Eikä vähiten siksi, että oikealla ylhäällä olevaan bastioniin oli rakennettu ne taivaan pitkospuut, joita Juhana, Riitta ja lopulta Paavokin kulkivat. Paavolla oli kaksi erilaista aarian paikkaa, tuvan kirvespölkky lähtöaariaa varten ja

---

<sup>22</sup> Savonlinnassa valmistettu (1977–1980) ja säilytetty pääkirja tilattiin Kuopion produktiota (1990) varten sinne, minkä jälkeen sen sijainti on minulle tuntematonta.



kelottunut juurakko toisen näytöksen kalastaja-aariaa varten.<sup>23</sup>

Savonlinnan kesäiset yöt, ja huviretket rantakalaa syömään, tai aamuyön uintiretket, sekä 24/7 auki olleen lippakioskin äärellä notkuminen ja hauskanpito, niitä kokemuksia oli ollut jo tarpeeksi kuorokesältä 1974. Assistenttina 1977 olin perheellinen mies eikä sellaiseen olisi ollut mahdollisuutta kuin vasta, kun esitykset jo pyörivät. *Kiusaukset* olivat Savonlinnan ohjelmistossa vielä kolme seuraavaa kesää (1978, 1979 ja 1980). Silloin vaaturiksi valmistunut vaimoni oli jo palkattuna oopperan puvustoon.

### Samaan aikaan Helsingissä

Sakari Puurusen kausi pääohjaajana Kansallisoopperassa alkoi 1976. Hänen ohjaajaprofiliinsa puheteattereissa oli kuulunut useita Jeanne d'Arc -aiheisia draamoja. Arthur Honeggerin oratorio *Jeanne d'Arc au Bûcher (Jeanne d'Arc roviolla)* toteutettiin Finlandia-talossa, ensi-ilta 6.5.1977, paitsi suurten kuoro- ja orkesteritarpeidensa takia myös siksi, että nimirooliin oli käytettävissä taiteilijaprofessoriksi vasta nimitetty Eeva-Kaarina Volanen. Samalla suurta salia voitiin testata lähivuosina edessä olevan Bulevardin talon peruskorjauksen aiheuttamien kiertueproduktioiden varalta. Näyttämöllinen oratorio oli monimutkainen järjestelyiltään, mutta siitä tuli suuri ja vaikuttava kokonaisuus, josta selviämistä on vaikea ajatella ilman Eeva-Kaarina Volasen suurta ammattitaitoa, tyyllistä varmuutta, joka kantoi suuressakin tilassa.

Puurusen ja Söderblomin toinen suuri työ Finlandian konserttitalissa oli Wagnerin *Tannhäuser* (7.1.1980), jolloin Bulevardin remontti oli jo käynnissä. Orkesteri soitti mahtavasti, samoin tekivät vahvistetut

---

23 Savonlinnan nopeasti paisuneiden oopperajuhlien toimintakulttuuri oli käännekohtassa. Talkoopohjaisesta ja Talvelan karismaan perustuvasta johtamistavasta oli aika siirtyä ammattimaiseen työskentelyyn, jossa myös keskiportaana työnjohto teatterin eri osa-alueilla tuli saada ammatillisesti pätevyitettyä. Avainasemassa olivat niin näyttämötekniikka kuin puvusto, musiikilliset rakenteethan toimivat. Näihin kysymyksiin liittyivät useimmat niistä tuotannollisista hankaluuksista, joista eräissä muistelmissakin on kerrottu, mutta joita Oopperajuhlien virallisemmat tarinat eivät tunne (Savolainen 2012).

kuorot, vaikka laulujoukkojen tuominen näyttämölle kapeista ovista yhden pitkän crescendo-jakson aikana (III näytöksessä) oli tavallista vaativampaa. Näköyhteys kapellimestariin katkesi välillä, joten päätettiin, että ne, jotka vuorollaan eivät nähneet kapellimestaria takatilan monitorista tai kapeasta oven raosta suoraan, pitivät laulussaan taukoa, kunnes näköyhteys taas palautuu. Poistuminen oli vieläkin hankalampaa, silloinhan oli kyseessä pitkä diminuendo.

Viimeinen keikkatyöni oopperassa oli Bartókin *Ritari Siniparran linna* (7.5.1981). Silloin tutustuin oopperaohjauksen veteraaniin András Mikoon, jota myös tulkasin saksasta suomeen.<sup>24</sup> Näihin päättyivät ikään kuin oopperaohjausta koskevat opintoni. Täyttäisin pian 30 vuotta.

Jo keväällä 1977 sanoin irti oopperan työsopimuksen, mistä isäni, akateeminen pätkätyöläinen, minua kovin moitti: ”Pysyvästä työpaikasta ei pidä sanoutua irti.” Mutta kun työ oli alkanut kyllästyttää monista syistä.<sup>25</sup> Olin ohessa suorittanut tenttejä ja kerännyt muita suorituksia yliopistolla. Oli aika miettiä, mistä aineista FM-tutkintoni voisi muodostua. Draamasta tekisin laudaturin ja gradun, ranska sai jäädä approbaturiin, sivuaineista yleinen historia tuntui luontevalta, siitä selvisi neljällä kirjatentillä. Folkloristiikka voisi olla hyvä cum laude-tasoinen sivuaine. Taidehistorian kirjoja olin lueskellut jo muutenkin, mutta professori Riitta Nikulan approbaturiin kuuluvat peruskurssin luennot olivat innoittavia ja älykkäitä, epäilemättä tuolloin tiedekunnan parasta opetusta.

Olin kolmannen kerran pyrkinyt Teatterikoulun ohjaajalinjalle, menestymättä. Siihen Puurunen sanoi nuorta miestä pitkään kannatelleet sanat: ”Älä sure. Pian ne tarvitsevat sinua siellä opettajana.” Ennustus toteutui noin 10 vuotta myöhemmin, väliin tarvittiin vielä toiset vaellusvuodet – ja Kuopion oopperan tuotanto *Viimeisistä kiusauksista* 1990.

Olin pitänyt 1980-luvulla monta vuotta etäisyyttä oopperaan, kun-

24 A. Miko oli ohjannut Helsingin jäähalliin *Aidan* (1970) ja *Carmenin* (1971) ja pian myös Savonlinnassa monta vuotta pyörineen *Aidan*. Niissähän tärkeintä olivat valmiiksi hyvät solistit, myös tarkat ajoitukset ja pitkien etäisyyksien hallinta.

25 Otin Helsingissä vielä työkeikkoja vastaan ja olin mukana Sergei Prokofjevin oopperassa *Duenna – eli kihlaus luostarissa* (28.9.1978) Jussi Tapolan ohjauksessa. Samoin keväällä 1979 Leos Janačekin hienossa *Jenífassa*, Sakari Puurunen ohjatessa.

nes keskellä väitöskirjaprosessia sain Hanasaassa meneillään olevaan pohjoismaiseen seminaariin puhelun Puuruselta. Hän oli saanut lievän halvauskohtauksen ja harjoitusten Kuopiossa piti alkaa. Hänelle assistentiksi komennettu nuori teatteriohjaaja tuli siinä määrin eri planeetalta, että Puurunen, joka itse oli lähes jalkapuoli, tarvitsi mukaan henkilön, joka tunsu teoksen läpikotaisin. Minun oli aika tehdä tämä taksvärkki Puuruselle. Pertti Rusanen ja Seija Mikkonen tekivät Paavon ja Riitan roolit.<sup>26</sup> Johanna Rusanen(-Kartano) oli silloin kurossa ja tietenkin oppi teoksen. Hän on myöhemmin laulanut Riittaa aivan erinomaisesti. Kuopion ooppera vieraili Göteborgissa 1991. Siellä Joonas Kokkonen oli vielä mukana. Göteborgin Stora Teaternin katsomossa minä en ollut ainoa, joka tuolloin jätti jäähyväisiä tälle rakkaaksi tulleelle teokselle, jonka kanssa oli saanut kasvaa.

### Ring, semiotiikka ja Anne

Wagnerin *Nibelungin sormuksen* neljään mammuttiteokseen tutustuin vasta noin vuoden 1976 paikkeilla, ollessani Oopperan leivissä. Kuulin sivukorvalla, kun tenori Pekka Nuotio jutteli musiikkijärjestäjä Erkki Tammelan kanssa kysyen, että mitäs niitä *Ringin* rooleja nyt olikaan, jotka voisivat minulle sopia. On vähän kysely. Yhden vastauksen tiedämme: Ylen kantaneuhalle Pekka Nuotio on laulanut ainakin Siegmundin kevätlaulun *Valkyyriasta*.

Mutta tuolla hetkellä ymmärsin, etten tiennyt *Ringistä* mitään. Tilanne piti heti korjata. *Reininkultaa* oli 1970-luvun alussa esitetty Bulevardilla, mutta sitä en ollut nähnyt. Kotona nuoruudessani oli luettu ääneen proosasuomennos *Nibelungein laulusta*, tiesin, kuka oli Siegfried ja miten selkään oli jäänyt haavoittuva kohta, vaikka hän olikin kylpenyt lohikäärmeen veressä. Jossain teinien elokuvakerhossa tai TV:ssä olin myös nähnyt saksalaisen Fritz Langin tyylikkään elokuvaklassikon vuodelta 1924.

Kannoin Lauttasaaren kaksioon oopperalta Karajanin kokonaisle-

---

<sup>26</sup> Ks. m. Puurunen 1995, 275.

vytyksen, jossa vinyylejä oli vino pino. Nuotistosta lainasin pianopartituurit ja aloitin. Viikkoina, jolloin en ollut oopperalla harjoituksissa tai tenttimässä yliopistolla, käytin aamupäivät kuunteluun pianopartituureja lukien.

Ajankohtaista oli myös se, että kesällä 1976 Bayreuthissa *Satavuotis-Ringin* ohjaajaksi oli pyydetty Ranskassa ja Italiassa nimeä saanut ohjaaja Patrice Chéreau loistavan lavastajansa, Richard Peduzzin kanssa. Matti Salminen hoiti siellä varsinaiset bassoroolit (Fasolt, Hunding, Fafner ja Hagen). Vuosina 1979 ja 1980 tämä Pierre Boulezin johtama produktio sitten filmattiin ja äänitettiin. Se myös esitettiin Yleisradiossa tiiviiseen tahtiin, eri pyhäpäivinä uudenvuodenpäivän ja loppiaisen aikoihin. – Ne katsoin kaikki kohotetussa mielentilassa. Myöhemmin sain niistä luvattomasti nauhoitetut VHS-kasetit ja lopulta hankin DVD-kansion. Olen edelleen tämän ensimmäisen eli *Jahrhundertringin* ihailija, sen ajattelu on hyvin selkeää, eikä siinä ole mitään väkinäistä vääntöä.

Mutta koska en ole ”täydellinen wagneriaani” enkä niin varakas kuin sellainen edellyttäisi, *Ringejä* on tullut nähtyä vähemmän. Siksi merkkipaaluna Suomessa täytyy pitää sitä, että Kansallisoopperan johdolla sai itsensä Götz Friedrichin Helsinkiin ohjaamaan *Ringin* 1990-luvun alussa. Kuuden vuosikymmenen *Ring*-paasto Suomessa päättyi. Sen onnistuivat sitten näkemään ja kuulemaan useita kertoja.

Aloittelevalle kielitieteilijälle, joka olin ollut, ja nyt teatterintutkijalle, joksi olin päättänyt tulla, semiotiikan ja strukturalismin olemassaolo oli tuttua. Niillä oli juurensa myös folkloristiikassa, joka oli alkanut minua kiinnostaa. Se taas liittyi professori Matti Kuusen jo 1960-luvulla avaamaan keskusteluun populaarikulttuurista ja ”poploreista” sekä ensimmäisistä sitä ja sen rakenteita koskevista suomenkielisistä julkaisuista. Sitä paitsi suurten ihmisjoukkojen hyväksymä tai rakastama taide oli juuri sitä, minkä äärellä olin oopperassa ollut. 1970-luvun alussa ilmestyi ensimmäinen strukturalismia esittelevä antologia suomeksi. Ja varsinkin sitten 1980-luvulla, jolloin jatkoin fragmentaarisia yliopisto-opintojani, jouduin niiden äärelle uudelleen. Ystävänä, tuleva kreikan kielen yliopistonlehtori ja dosentti Martti Leiwo kertoi, että nyt oli tulossa ensimmäinen semiotiikkaa käyttävä väitöskirja, johon

tarvittiin opponentti ulkomailta, kun Suomessa ei ollut pätevää. Näin tutustuin Eero Tarastin väitöskirjaan *Myth and Music* (1978), ja samalla syvenivät havaintoni siitä, mitä kaikkea Wagnerin *Nibelungin sormukseen* oli kätkeyty tai ainakin, mitä siitä voi lukea ulos. Oli luettava myös jotain A. J. Greimas'n teorioista.<sup>27</sup>

Suomen Semiotiikan Seuran aloittamat Semiotiikka-päivät Imatralla 1980-luvun lopulla kiinnittivät lehdistönkin huomiota monipuolisten ohjelmien, teemojen ja nimekkäiden vieraittensa takia. Aloin hankkiutua sinne, ja siellä tutustuin ensi kertaa Anne Sivuojaan (nyk. Kauppala), joka toimi tuolloin Suomen Semiotiikan Seuran sihteerinä ja kongressin järjestelijänä ja minäpä ei. Nopeana, tarkkana ja kaikki seikat huomioiden Anne näytti kantavan vastuuta koko konferenssin onnistumisesta ja piti siinä sivussa omat aina kirkkaat esitelmänsä. – Hänen työnsä muistutti kovin paljon sitä ohjausassistentin työtä, jota itse olin monta vuotta tehnyt ja jollaisen tärkeyttä ei voi liikaa korostaa. Hän näytti olevan Eero Tarastin ideoiden ja hankkeiden *factotum*, kuten minä olin ollut Sakari Puurusen projekteissa. Annen huomattava ura tutkijana oli vasta alkamassa.

Vuonna 1988 perustettiin ISI eli Kansainvälinen semiotiikan instituutti, jonka tukikohta tuli Imatralla, virkailijana FM Maija Rossi. Aloin seurata sitä ja erityisesti vuoden 1988 keväästä alkaen, kun vaellusvuosieni II osa päättyi ja ryhdyin omaan väitöskirjatyöhöni. Silloin koin semiotiikan laaja-alaisen tutkijayhteisön inspiroivaksi. Pidin Imatralla jonkin esitelmänkin, joista ainakin yksi siirtyi seminaarin julkaisuun. Siinä käytin André Helbon käsitteitä esitellessäni väitöskirjani havainnot 1960-luvun murroksesta Suomen teatterissa.<sup>28</sup>

Teatterin kannaltaärkevimmän semioottisen teorian löysin nimittäin belgialaisen semiootikko André Helbon käsitteestä *contract spectaculaire*. Teatteriesitys on perimmiltään sopimus, jonka esittäjät ja yleisö tekevät keskenään siitä, millä tavoilla näyttämön merkitykset tuotetaan ja millaisen valtakirjan yleisö antaa esiintyjille näiden tuottaessa ”oman

27 Sisareni oli ollut lehtori FL Kari Salosaaren oppilaana teatterin ja draaman oppiaineessa ja näyttänyt minulle aiheeseen liittyviä perusteellisia monisteita.

28 Paavolainen 1992a; Paavolainen 1992b.

halunsa heijastusta". Esittäjät saavat ikään kuin katsojilta valtuudet puhutella itseään. Esityssopimus syntyy kaikissa näytännöissä välineiden erot huomioiden – ja muutettavat muuttaen myös musiikkikulttuurissa.

Teatterintutkimuksen kentällä toimi Tampereen yliopiston lehtori, semiotikko Kari Salosaari, joka jo monia vuosia oli harjoittanut hyvin kurinalaista greimas'laista semiotiikkaa. Hän sai pitkän väitöskirjaprosessinsa päätökseen 1989. Salosaaren väitöstilaisuutta (1989) seurassimme Anne Sivuojan kanssa uteliaina vierekkäisillä penkeillä Helsingissä Porthanian III salissa. Annella oli edessään vielä monta tärkeää väylää, opinnot Bolognassa Umberto Econ yliopistossa muodostivat hyvän pohjan hänen alkaessaan tutkia naisia Wagnerin oopperoissa. Feministisen tutkijan katse tavoitti Erdan ja Brünnhilden tietoa *Ringin* maailmassa tai Kundryn muuntuvaan asemaa *Parsifalissa* erityisesti III näytöksessä. Myöhemmin hän kiinnostui kotimaisista nykysäveltäjistä ja väitteli Einojuhani Rautavaaran "ensimmäisestä sarjallisesta kaudesta" (1997). Hän on julkaissut artikkeleita Erkki Salmenhaarasta ja laajasti Kaija Saariahon musiikista ja sen soivasta kuvasta.

Luottamuksellinen ja merkittävä yhteistyömme Annen kanssa oli intensiivistä vuosina 2003–2007, jolloin musiikin ja näyttämötaiteiden yhteisiä tutkijakouluja järjesteltiin ja muokattiin uusiin kuoseihin. Anne hoiti silloin musiikkitieteen professuuria Turussa ennen kiinnitystään Sibelius-Akatemiaan. Minun määräämälliset professuurini Teatterikorkeakoulussa olivat ensin teatterintutkimuksen ja sitten taiteentutkimuksen alaa. Jouduimme joiksikin vuosiksi yhdessä vastuuseen Suomen Akatemian rahoittaman tutkijakoulun (EST) vetäjinä.

Viimeisin yhteistyö tapahtui 2011–2013, jolloin Kaarlo Bergbom-biografian roolissa osallistuin Annen vetämään Suomen Akatemian hankkeeseen Suomalaisen Oopperan varhaisvaiheista. Silloin Anne oli omistautunut tutkimaan Aino Acktéta, jota aikalaismiehet ja heitä seuraten vanhan polven miestutkijat olivat lähteitä ylimalkaisesti lukiessaan kohdelleet lähinnä "mahdottomana primadonnana". Annea kiinnosti oikeutetusti, mitä runsas (alkuperäinen ja editoimaton) kirjeaineisto voivat kertoa hänen asemastaan yllirajaisessa eurooppalaisessa oopperamaailmassa. – Siksi myös Suomalaisen Oopperan (ja muunkielisten oopperaseurueiden) reaaliset olosuhteet ja uudet kapean

kansallisen näkökulman ylitse katsovat potentiaaliset tulkinnot olivat tulleet välttämättömiksi selvittää.

Niiden tutkimiseksi Anne Kauppala on onnistunut luomaan elävän tutkijaverkoston ja pannut alulle faktapohjaa tukevan tietokannan (*Reprises*, sittemmin *Oopperasampo*), sekä useita yhteisjulkaisuja. Saatoin omalta osaltani antaa kontribuutiota tuoreella Kaarlo Bergbomin elämäkerralla, joka asetti Suomalaisen Oopperan (1873–1879) poliittiseen kontekstiinsa.

Harhailevalle teatterintutkijalle esittävän säveltaiteen historian tutkijayhteisö on ollut innostava ja moninkertaiset kiitokset ansaitseva. Koin, että vaikka en musiikista ole suorittanut mitään formaalia, juuri näiden vaellusvuosieni ansiosta pystyin fiksuna kuuntelemaan keskusteluja musiikista, olinhan monta vuotta saanut kulkea toinen jalka oopperassa ja teatterissa, toinen tutkimuksessa. Annen kanssa tehty yhteistyö on aina ollut antoisaa, inspiroivaa ja kunnioittavaa, ja samalla intellektuaalisesti haastavaa. – Hän on niitä, joiden ystävyystyöstä saa olla syvällä tavalla kiitollinen. Vaellusvuosista on siis aina hyötyä humanistille. Ennakolta ei voi tietää, sillä elämän filmissä ei ole juonipaljastuksia.

## Lähteet

### Verkko­lähteet

Encore-tietokanta. [encore.opera.fi](https://encore.opera.fi) (luettu 20.6.2023).

Oopperasampo-tietokanta. <https://oopperasampo.ldf.fi/fi/> (luettu 25.10.2023).

Wikipedia-sivusto. [wikipedia.de](https://fi.wikipedia.org/wiki/Oopperasampo) (luettu 20.6.2023).

Budapest Wagner Days. 2023. [www.mupa.hu/en/events/budapest-wagner-days/budapest-wagner-days-2023](https://www.mupa.hu/en/events/budapest-wagner-days/budapest-wagner-days-2023) (luettu 20.6.2023).

Paavolainen, Pentti. 2005/2016. *Suomen teatterihistoria. Verkkokirja*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. Saatavissa: <https://disco.teak.fi/teatteri/> (viitattu 24.11.2023).

## Kirjallisuus

- Hako, Pekka. 2004. *Unohtumaton Martti Talvela. Elämäkerta*. Helsinki: Ajatus.
- Kemppi, Eeva (toim.). 2006. *Puheenvuoroja Klitsusta*. Helsinki: Like.
- Koivisto, Juhani. 2016. *Alfons Almin taistelut. Elämäntarina viidessä näytöksessä*. Helsinki: Aurinko.
- Kokkonen, Lauri. 1973. *Ruskie neitsyt; Viimeiset Kiusaukset*. Helsinki: WSOY.
- Koski, Pirkko. 2019. *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974–1991*. Helsinki: SKS.
- Kuokkala Pekka. 2016. *Ikuinen lahjasi on tämä maa. Joonas Kokkonen – elämä ja taide*. Omakustanne.
- Lampila, Hannu-Ilari. 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Landefort, Lisbeth. 2006. Meidän oranssimme. Teoksessa *TTT-Kellariteatteri 1965–2005. Muistijalkiä*, toim. Lehtinen, Saini. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri Oy, 49–55.
- Lehtinen, Saini (toim.). 2006. *TTT-Kellariteatteri 1965–2005. Muistijalkiä*. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri Oy.
- Paavolainen Pentti. 1992a. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Teatteritieteen väitöskirja, Helsingin yliopisto. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton 50-vuotisjuhlakirja. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Paavolainen, Pentti. 1992b. The spectacular contract – in the context of Finnish Theater in the 1960s. Teoksessa *Center and Periphery in Representations and Institutions. Proceedings from the ISI conference in Imatra, July 16–21, 1990. Publications of the International Semiotics Institute at Imatra, no 2. Acta Semiotica Fennica I*, toim. Eero Tarasti. Imatra: ISI, 347–357.
- Paavolainen, Pentti. 2006. Seitsemänkymmentäluvun Vänrikit. Teoksessa *Puheenvuoroja Klitsusta*, toim. Eeva Kemppi. Helsinki: Like, 60–63.
- Puurunen, Sakri (toim. Huovinen, Maarit). 1995. *Jalkapuu. Teatterimiehen muistelmia*. Helsinki: WSOY.
- Savolainen, Pentti. 2007. *Martti Talvela. Elämän valo ja varjoja*. Helsinki: WSOY.
- Savolainen, Pentti. 2012. *Savonlinnan oopperajuhlat 100 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Suutela, Hanna. 1999. *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984*. Teatteritieteen väitöskirja, Helsingin yliopisto.





# Tuntematon jumala ja pianonsoiton ahdistus: Autoetnografinen tutkimus muusikon kasvusta ja varhaisherännäisyyden piirteistä

ANU LAMPELA

*Lapsuusmuistoni musisoinnista ovat valoisia ja täynnä toimijuutta. Totta kai pianonsoitto, laulaminen, säveltäminen – eli musiikki – ovat minun. En kysele lupia.*

*21-vuotiaana haluan lopettaa soittamisen kokonaan.*

”Miks te aina laulatte?” Olin kuusivuotias, rakentelin legoilla ja lauloin. Naapurintyttö rakenteli kanssani – en ollut tullut ajatelleeksi, että kaikki eivät laula aamusta iltaan. Minä ja siskoni lauloimme koko ajan: kotona, matkoilla auton takapenkillä, sukujuhlissa. Laulut tarttuivat helposti muistiin, sillä myös isä lauloi paljon säestäen itseään kitaralla. Kotiimme hankittiin piano ja koko perheemme aloitti pianotunnit. Vähitellen muut lopettivat, mutta minä jatkoin. Soitin alkuun paljon korvakuulolta ja sitten yhä enemmän nuoteista. Soittaminen tuntui helpolta ja laulaminen luontevalta. Lukioikäisenä aloin harjoitella pianonsoittoa tavoitteellisemmin ja pääsin ylioppilaaksitulon jälkeen Sibelius-Akatemiaan ammattiopintoihin. Samalla harjoittelun luonne muuttui vakavaksi. Niin vakavaksi, että kahdessa vuodessa kaikki musisoinnin ilo oli kadonnut.

Elämän korutonta, ankaraa todellisuutta on niissä runsaassa määräs-  
sä, tuota keväistä runollisuutta, josta nuoruudenaika monesti on niin  
rikasta, niukasti, tuskin ensinkään.<sup>1</sup>

Sitaatti voisi olla katkelma henkilökohtaiselta muusikontaipaleeltani,  
mutta olotilaani kuvaava ote löytyykin Juha Siltalan varhaisherän-  
näisyyttä käsittelevästä psykohistoriallisesta teoksesta *Suomalainen  
ahdistus* (1992). Heränneiden 1800-lukulaiset uskonharjoitukset muis-  
tuttavat pianonsoiton harjoitteluani 1990-luvun Sibelius-Akatemiassa.

Siltala etsii suomalaisen ahdistuksen alkusyitä herännäisyydestä  
(körttiläisyydestä) rinnastamalla henkisesti rikkoutuneen, herätys-  
liikkeestä pelastusta etsivän yksilön psykoanalyttiseen näkemyk-  
seen täyttymättömästä lapsen ja vanhemman välisestä suhteesta.<sup>2</sup>  
1800-luvun teollistumisen ja kaupunkien kasvun myötä maaseutuyh-  
teisöllisyys alkoi murentua, minkä seurauksena sotien ja nälän rasit-  
tamat ihmiset kamppailivat haasteittensa kanssa yksilöinä. Turvaa  
yksinäisyydelle tarjosi herätysliike, jonka huomaan hakeutui lukuisia  
pelastusta janoavia ihmisiä. Mutta saivatko he haluamaansa turvaa?  
Siltalan kuvaukset varhaisheränneiden uskonnonharjoittamisesta ei-  
vät kerro voimaantumisesta vaan syvään juurtuneesta ahdistuksesta  
ja päättymättömästä kamppailusta. Ja siksi nämä kuvaukset avautuvat  
juuri minulle.

Entä mikä taidemusiikkimaailmassa aiheutti ahdistusta? Yksi nä-  
kyvimpiä taidemusiikin arvoasetelmia on Lydia Goehrin mukaan rak-  
entunut romantiikan ajoista lähtien säveltäjän ja esittäjän väliin, kun  
aiempi käsityöläismuusikkous alkoi väistyä ja teoskäsitys alkoi muo-  
kata näitä kahta kategoriaa erilleen toisistaan.<sup>3</sup> Esittävän muusikon  
koulutuksessa korostetaan taitoa tulkita teoksia nimenomaan teosus-  
kollisesti<sup>4</sup> eli säveltäjän luomaa teosta kunnioittaen ja palvellen. Ja kun

1 Siltala 1992, 85.

2 Siltala 1992, 11–12.

3 Goehr 1994, 122, 152, 192.

4 Teosuskollisuus eli *Werktreue* (Goehr 1994, 249).

musiikkiin liitetään vielä ”pyhyiden” konnotaatio<sup>5</sup>, alkavat ahdistuksen alkujuuret hahmottua.

Herännäisyyden Jumala oli suuri ja arvaamaton, ihminen pieni, syntinen ja kelvoton. Jumalan armon etsimisen tuli olla jatkuvaa, ja ihmisen tuli antautua sille kokonaisvaltaisesti. Kamppailu oli päivittäistä ja sitä oli harjoitettava oikealla tavalla, jotta pelastus kuolemassa olisi lopulta mahdollinen.<sup>6</sup> Kun vaihdamme ”Jumalan” paikalle sanan ”taide”, pääsemme lähemmäs varhaista musiikinopiskelijan kokemusmaailmaani. Tässä taiteellisen tutkimuksen artikkelissani käyn läpi ammatillisen pianistinkoulutukseni alkuvaiheita Sibelius-Akatemiassa ja rinnastan kohtaamani henkilökohtaiset vaikeudet varhaiserännäisyyteen liittyneeseen armottomuuteen. En itse ole kirkon jäsen, mutta eläytymällä ihon alle meneviin körtiläisyyskuvauksiin vahvistan ymmärrystäni omasta koulutuksestani ja taiteilijantaustastani. Tutkimustehtäväni on avata ja ymmärtää varhaiserännäisyyden piirteiden kautta taiteilijaksi kasvun kipupisteitä ja tuoda esiin keinoja, jotka tarjoavat niihin konkreettista helpotusta.

Taiteellinen tutkimus on uudistanut säveltäjä- ja teoskeskeistä musiikintutkimusta nostaten esiin esittäjien äänen. Kathleen Coessensin mukaan kulttuurin voi ajatella muuttuvan todeksi nimenomaan yksityisen kautta, jolloin ristiriitaisten ja erityisten kokemusten avulla hahmottuu kuva taiteilijan praksiksesta nyky-yhteiskunnassa.<sup>7</sup> Itse pidän aivan erityisen tärkeänä avata taidemusiikin raadollisuutta ja esittäjän synkimpiä hetkiä, sillä ne ovat yhtä totta kuin taiteilijuuden tähtihetketkin. Kuva taiteilijasta ei ole kokonainen, jos kuvaamme vain menestystä ja onnistumisia.

Menetelmäni on autoetnografia, jota taiteellisessa tutkimuksessa

---

5 Kingsbury 2001, 115.

6 Siltala 1992, 226, 228–229.

7 Coessens 2009, 15–17. Kyseessä on ns. taiteellinen käänne (Coessens, Crispin ja Douglas 2009, 14–17), jatkona 1960- ja 70-lukujen kielelliselle ja 1980-luvun kulttuuriselle käännteelle; edellisen keskiössä oli kielen asema ja merkityksen uudelleenajattelu (Rorty 1992, sit. Coessens ym. 2009, 15), jälkimmäisessä taas toimijuus, itsereflektio ja subjektiivisuus identiteetin ja kulttuurin rakentumisessa (Friedland & Mohr 2004, sit. Coessens ym. 2009, 15).

on hyödynnetty paljon.<sup>8</sup> Autoetnografiassa lähtökohtana ovat tutkijan oman elämän tapahtumat ja haasteet. Autoetnografisen metodin ytimessä ovat tutkijan henkilökohtaiset päiväkirjamerkinnot, jotka nousevat varsinaisen tutkimuksen tarinalliseen keskiöön. Tutkimus ei jää pelkäksi itsereflektioksi tai terapiaksi, sillä kuten Ellis ja Bochner toteavat, henkilökohtainen tulee liittää sitä ympäröivään todellisuuteen. Tutkijan vaihdellessa näkökulmaa vuorotellen sisäiseen ja ulkoiseen maailmaan raja henkilökohtaisen ja kulttuurisen välillä voi toisinaan hämärtyä.<sup>9</sup> Siksi tutkimuksessa on tärkeää pyrkiä äärimmäiseen rehellisyyteen ja selkeyteen, ja lopulta tutkimuksen uskottavuus kiteytyy kysymykseen: olisiko tämä voinut oikeasti tapahtua, vaikuttaako kuvattu tarina todelta?<sup>10</sup> Luotan siis siihen, että muusikkolukija ymmärtää, mistä puhun, ja tunnistaa kuvaamani taidemusiikkiperinteeseen liittyvät ilmiöt. Käytän autoetnografiaa rinnastaakseni omat soittajankokemukseni herännäisyyteen ja kirjoittaakseni sellaista tutkimuksellista tekstiä, joka riittävällä tavalla pitää lukijan lähellä elävää kokemustani ja pianistin arkitodellisuutta. Aineistonani ovat kahdenkymmenen vuoden aikaiset työpäiväkirjani sekä ammattiopintojen alkuvaiheiden muistelu.<sup>11</sup>

Luvussa ”Ahdistuksen alkujuuret” avaan ensin varhaisherännäisyyden piirteitä kuljettaen mukana tarinaa ammattiopintojeni alkuvaiheista. ”Liian kapea koulutus” -luku tuo esiin taidemusiikkikoulutuksen piirteitä, jotka mielestäni syvensivät ahdistustani. Luvussa ”Körttipianistista toimijaksi” kuvaan pedagogisia ja tutkimuksellisia ratkaisujani, jotka vähensivät ahdistusta ja tarjosivat muusikon kou-

8 Esimerkiksi Grant (2009, 4–5) tutkii konservatorioympäristön häpeää ruokkivaa hiljaisuuden kulttuuria, jossa käsivaurioista kuuluu vaieta; López-Íñiguez (2019) kuvaa lapsuuden sellonsoittomuistumia ja Manovski (2012; 2014) kasvuaan muusikoksi homoseksuaalisuutensa takia marginalisoituna laulajana. Bartleet (2009) artikuloi praksistaan kapellimestarina, Kruse (2013) kokemuksiaan mandoliininsoiton verkkokurssipiskelijana ja Kanga (2016) yhteistyötään säveltäjän kanssa. Itse olen kuvannut mm. soittamisen kognitiivista ja kehollista orientaatiota (Vehviläinen 2020).

9 Ellis ja Bochner 2000, 739.

10 Ellis ym. 2011.

11 Olen kirjoittanut muistelemisesta ja eläytymisestä menetelmänä, ks. Vehviläinen 2020, 164.

lutukseen tervehdyttäviä vaihtoehtoja. Luku ”Lopuksi” kokoaa yhteen artikkelin tulokset ja suuntaa katseen nykykoulutuksen kehittämiseen.

### Ahdistuksen alkujuuret

Herännäisyys eli körttiläisyys sai alkunsa Savosta, laajeni Pohjanmaalle ja levittäytyi sittemmin yhä laajemmalle Suomeen. Nälkäräjällä elävät köyhät taistelivat kohtalostaan, kadotuksesta tai pelastuksesta, jota tarjottiin uskonnollisen kielen ja kuvaston avulla. Siinä missä aiemmin olemassaolon oikeutus tarjoutui ihmiselle yhteisön – kuten perhe, luokka tai seurakunta – jäsenenä, yhteiskunnan rajut muutokset pakottivat yksilön etsimään lunastusta yksin, ilman yhteisön suoma turvaa. Yksilölle tämä oli psykologisesti vaativaa. Hämmennyksen seurauksena alkoi ilmetä voimakkaita henkilökohtaisia kokemuksia ympäri Suomen: transsitilat, kielillä puhumiset, kauhun täytteiset tai jumalyhteyttä tavoittelevat näyt. Yksilö, jolla ei enää ollut aiempaa yhteisön tukea, oli psyykkisen hajoamisen partaalla.<sup>12</sup> Siltalan psykoanalyttisen tulkinnan mukaan nälän, sotien, kulkutautien ja äkki-kuolemien riuduttamina äidit eivät kyenneet omistautumaan lapsilleen tyydyttääkseen heidän tarpeitaan, eivätkä isät tarjoamaan positiivista identifikaatio-objektia, jotta lapsi olisi voinut irrottautua äidistään. Epätyydyttävä lapsi-vanhempi-suhde pakotti yksilön etsimään psyykkistä vahvistusta herännäisyyden piiristä.<sup>13</sup>

Herännäisyyden vaikutusvaltaisin saarnaaja Paavo Ruotsalainen (1777–1852) vaati seuraajiaan tunnustamaan syntinsä ja odottamaan apua Jumalalta. Paavon<sup>14</sup> omassa elämässä hylkäämisen uhka oli läsnä kaiken aikaa, mikä pakotti hänet etsimään kaikkivaltiasta Jumalaa.<sup>15</sup> Kalle Hiltunen mainitsee Paavon kehottaneen heränneitä ennen kaik-

12 Siltala 1992, 11.

13 Siltala 1992, 11–12. Siltalan tulkinta nojaa psykoanalyysiin, johon en tässä tutkimuksessani syvenny. Olen kiinnostunut herännäisyyden praksiksen kuvauksesta, jota tulkitsen taidemusiikkimaailman käytännöistä käsin.

14 Lähteissäni Paavo Ruotsalaiseen viitataan etunimellä.

15 Siltala 1992, 84.

kea ikävöimään; oikea kristitty oli sellainen, joka murehti, kaipasi ja ikävöi Jumalansa luo.<sup>16</sup> Myös toisen saarnaajan, Henrik Kukkosen (1789–1866), uskonelämä oli kuolemanpelon ja kelvottomuuden tunteen välistä tasapainoilua.<sup>17</sup>

Tunnistan sen sinnikkyuden ja uupumattoman taistelun, jota herrännäisyyteen liittyneeltä uskovalta vaadittiin.<sup>18</sup> Oma taisteluni alkoi, kun pääsin lukion jälkeen Sibeliuksen Akatemiaan. Valinta solistiseksi piano-opiskelijaksi oli unelmien täyttymys – paitsi että oliko se varmasti juuri minun unelmani? Ajauduin Sibeliuksen Akatemiaan osittain siksi, että olin altis kannustukselle ja kehuille. Mikä olikaan motivaationi?<sup>19</sup> Toisaalta, mikä oli hienompaa kuin tulla valituksi opinahjoon, johon ei kuka tahansa pääse. Martti Talvelan sanoin: ”Me emme ole taiteilijoina tietämme valinneet. Meidät on valittu.”<sup>20</sup> Minäkin koin olevani hetken aikaa, konkreettisesti ja spirituaalisesti, *valittu*. Mutta sitten piti alkaa harjoitella.

Vielä lukiossa olin omissa piireissäni huomattavan taitava pianisti, mutta Sibeliuksen Akatemiassa ”kaikki” olivat parempia kuin minä.<sup>21</sup> Tämä oli tietenkin subjektiivinen ja ahdistunut päätelmä, josta en puhunut kenellekään mitään ja jonka pohjalta aloin toimia vähentääkseni ahdistusta. Kuitenkin tarvitsi vain kävellä talon käytävillä ja mennä pariin matineaan, niin asia kävi selväksi: kaikki soittivat huimaavan vaikeita kappaleita, taitavasti ja ennen kaikkea nopeasti. Minun kymmenen tyhmää sormeani eivät osanneet mitään.

Epäilin, että nyt on tapahtunut virhe. Kuka päästi minut tähän taiteilijoita kuhisevaan kultapalatsiin? Kaikilla muilla oli taitoja, mieli-piteitä ja naurettavan selkeä motivaatio opiskella. En sekuntiakaan kokenut, että olisin yksi heistä, mutta asiasta puhuminen jollekulle ei

16 Hiltunen 2012, 22–24.

17 Siltala 1992, 85.

18 Siltala 1992, 247.

19 Aiheesta lisää ks. Vehviläinen 2008.

20 Talvela 2000, 20.

21 Vehviläinen 2008, 40.

tullut edes mieleen. Nielin kaiken ja aloin elää katumusharjoituksiani varten. Ne alkoivat aamulla pianon ääressä ja päättyivät, kun olin harjoitellut kuusi tuntia.<sup>22</sup>

Ensimmäinen opettajani Sibelius-Akatemiassa oli työlleen omistautunut pedagogi, joka aivan oikein korosti tekniikan merkitystä harjoittelussa. Hän teetätti harjoitteita, jotka tähtäsivät ennen kaikkea ison ja täyteläisen pianosoinnin saavuttamiseen.<sup>23</sup> Tuntikausia tiputtelin käsivarsiani koskettimistolle niin, että ne pysyivät varmasti rentoina olkapäästä ja hartioista asti. Välillä nojasin tuolin selkänojaan, jolloin niskan jännittäminen oli käytännössä mahdotonta – erittäin hyvä harjoitus. Ranne ei kuitenkaan saanut taipua ja joustaa vaan sen piti olla ”solidi”. Tein parhaani, jotta olisin sisäistänyt opettajani ohjeet. Mitä tulee rentoihin käsivarsiin, saamani harjoitteet kieltämättä loivat hyvän perustan tekniikalleni, vaikken sitä vielä tuolloin tajunnutkaan. Sain tuntuman rikkaaseen ja suureen pianosointiin, ja tunnistin vuosia myöhemmin, mitä harjoitteilla oli ajettu takaa. Mutta ongelmana olivat sormet. Lyhyesti sanottuna: sormitekniikkani ei kehittynyt kahden vuoden aikana juuri lainkaan, mikä vaikutti negatiivisesti paitsi vaativien kappaleiden omaksumiseen, myös ennen kaikkea jo valmiiksi hauraaseen itsetuntoon.

Herännäisyyden säännöt edellyttivät, että parannuksen tavoittelun tuli olla tauotonta, sovittamaton perisynti tuli tiedostaa koko ajan eikä armahdukseen ollut mahdollista lukea minkäänlaisia lievennyksiä. Omin voimin ei saanut edes yrittää karttaa syntejä, eikä omia tunteuksiaan saanut pitää missään arvossa. Herännyt ei saanut pitää itseään yhtään minään.<sup>24</sup> Minäkään en pitänyt itseäni minään, ja se tuntui oikeaoppiselta.

---

22 Minulla on aina ollut taipumus tehdä pilaa itsestäni, puheessa, teksteissä ja omissa mielikuvissani. Sekin on eräänlaista katumusharjoitusta, joka on aina auttanut vähentämään ahdistusta. Kun körtti, jolle ylpeys on vihollisuutta Jumalaa vastaan (Siltala 1992, 246), en hetkeksikään kuvittele olevani hyvä. Näin en putoa syvyyksiin.

23 Käsittelen pianotekniikan kehittymiseen liittyviä kysymyksiä tohtorintutkimuksen kirjallisuudessa työssäni, ks. Vehviläinen 2008.

24 Siltala 1992, 222, 223.



Heränneen tuli kilvoitella uskoakseen johonkin, jota ei voinutkaan hallita.<sup>25</sup> Häntä vaani alati valtaisa onnettomuus; oli vain ajan kysymys, milloin armonajalla elävä syntinen sen kohtaisi. Elämä oli suorastaan virtuoosimaista tasapainoilua: yhtäältä itseä ei saanut tarkkailla, vaan armahdettavaksi oli asetettava sellaisenaan, toisaalta ”jumalattoman vanhurskauttaminen” oli alituinen vaade, joka ei saanut hetkeksikään seisahtua.<sup>26</sup>

Herännyt joutui tilille asioista, joiden muuttaminen olisi hänelle kuitenkin ylivoimaista. Kaikki virheet olivat kuolettavia ja johtivat puutoamiseen pois Herran armosta. Itseään ei voinut parantaa, eikä tätä tosiasiaa saanut hetkeksikään unohtaa. Päivittäisiin rikkeisiinsä tuli suhtautua vakavasti, sillä jos ne pääsivät unohtumaan, mieli voisi erheellisesti suuntautua varmuuteen.<sup>27</sup> Pianistina pelkäsin ”erheellistä varmuutta”, enkä koskaan erehtynyt luulemaan olevani valmis lavalle. Syntinen itsevarmuus voisi kostautua epäonnistumiseen yleisön edessä. Siksi oli helpompaa ajatella olevansa keskeneräinen ja jatkaa ikuista harjoittelua.

Heränneelle uskosta ei siis ollut vapaapäiviä. Mikäli kanssakäyminen armon etsinnässä keskeytyi, armon lähde ehtyi ja epäusko saattoi tappaa syntisen.<sup>28</sup> Minullakaan ei Sibelius-Akatemian pianistiopiskelijana ollut vapaapäiviä. Olisi ollut äärimmäisen pelottavaa irtautua harjoittelusta, joka sentään piti minut kiinni pelastumisen tavoittelussa. Mikäli herännyt sattuisi kuolemaan hetkellä, jolloin ei sattumalta etsinyt armoa, hän joutui helvettiin. Jos taas kuolema korjaisi samalla, kun sisäinen työ oli täydessä vauhdissa, autuus oli turvattu.<sup>29</sup>

Hiltusen mukaan Paavon oppeja on pidetty ennen kaikkea epävarmuuden tienä, sillä uskonharjoittamiseen liittyi outo passiivisuus: oikea kristitty jäi paikoilleen uskaltamatta lähteä mihinkään, sillä ih-

---

25 Siltala 1992, 224.

26 Siltala 1992, 226.

27 Siltala 1992, 227.

28 Siltala 1992, 227.

29 Siltala 1992, 228.

misen aktiivinen toiminta, tuskaisesta olotilasta pakeneminen, olisi ollut huikentelevaisuutta.<sup>30</sup> Myös minä omassa harjoittelun rutiinisani passivoiduin ja poljin paikallani, vaikka harjoittelinkin koko ajan. Harjoittelusta puuttui aktiivinen tavoitteellisuus, ja tuloksena oli vain näköalaton ahdistuksen tila.

Heränneelle mikään ei ollut yhtä paha synti kuin ylpeys: se oli vihollisuutta Jumalaa vastaan. Kaiken tuli rakentua Jumalan, ei missään tapauksessa oman onnistumisen varaan. Suunnitelmien toteutumisesta ei saanut seurata oman elämänsä hallinnan tunnetta, sillä vain Jumala saattoi ihmistä auttaa.<sup>31</sup> Paavon mielestä kenenkään ei tullut juosta hengellisen hekuman perässä, vaan hän korosti ”murhehuoneeksi” kutsumansa kilvoitustien olevan tavoiteltava päämäärä, johon tuli aina palata ja joka kesti läpi elämän.<sup>32</sup> Minulle konsertit ja matineat olivat kauhistuttavia näytön paikkoja, joihin oli aika ajoin osallistuttava. Ne paitsi sotkivat harjoittelurutiinini, myös altistivat minut sisäiselle ristiriidalle: lavalle menivät pystypäin oikeat, asialle vihkiytyneet taiteilijat, jotka aidosti tuntuivat uskovan itseensä. Sehän oli syntiä. Jos kuvittelisin hetkenkään vertaa olevani kyvykäs, minua uhkasi kadotus. Esiintyminen oli kuin heränneen nuorallatanssi, jossa minulta nurkkaan ajetusta näkökulmastani katsottuna vaadittiin mahdottomia. Minun olisi pitänyt olla kanonisoitujen säveltäjien intentioiden välittäjä, mutta olin raukka epävarma opiskelija, joka heräsi joka aamu vatsakipuun. Oli helpompaa pysytellä harjoituskopissa ja odotella kuolemaa sitten joskus. Nuorena aikuisena haaveilin kaiken aikaa eläkepäivistä, jolloin pakonomainen suorittaminen vihdoinkin loppuisi. Kuin herännyt, joka toivoo kuoleman korjaavan juuri silloin, kun jatkuva vanhurskauttaminen ja armon aneleminen oli oikealla tavalla käynnissä, minäkin sitouduin käsittämättömän sitkeästi varmistelemaan pelastustani.

---

30 Hiltunen 2012, 23–24.

31 Siltala 1992, 246.

32 Hiltunen 2012, 22.

Kristitty ei saanut näyttää iloaan.<sup>33</sup>

Ei tullut edes mieleen, että voisin tuntea lavalla iloa.

Ahdistus sai lopulta yliotteen ja harjoitteluni taukosi.

Pysähtymisestä alkoi vähittäinen tervehtyminen. Sain vihdoin sanottua ääneen, miten täydellisen huonosti voin. Sain tukea, ja aloin pikkuhiljaa kursia sisuksiani kokoon. Aloin kuulostella omia mietteitani ja tunteitani, jotka aiemmin olin ohittanut. Ilo oli edelleen kortilla, mutta aloin voida paremmin myös käytännön muutosten kautta. Vaihdoin opettajaa oma-aloitteisesti ja aloin vihdoin edistyä.<sup>34</sup>

### Liian kapea koulutus

Mistä ahdistus kumpusi? Millainen on se länsimaisen taidemusiikin traditio, johon sinnikkäästi yritin kuulua? Mitä minulle opetettiin? Nähdäkseni taidemusiikin instrumenttiopetuksen ensisijainen oppimisympäristö on mestari-kisälli-suhde, jossa keskitytään hyvin rajattuihin asiakokonaisuuksiin. Ensinnäkin, goehrilaisittain, taidemusiikkimaailman keskiössä on musiikkiteos – tämä ajatus syntyi romantiikan aikana ja on kantanut nykypäivään asti. Taidemusiikki näyttäytyy paljolti kanonisoitujen, valkoisten miesten säveltämien ja uskollisuutta edellyttävien suurteosten traditiona.<sup>35</sup> Kaiken lisäksi teosuskollisuuden käsite on syöpyntynyt niin keskeiseksi osaksi taidemusiikkikulttuuria, että arvioimme monia muitakin musiikkejä sen kautta. Toisekseen, teoskeskeisyydestä seuraa hierarkkinen asetel-

---

33 Siltala 1992, 231.

34 Vehviläinen 2008, 45.

35 Nykyinen musiikintutkimus on kyseenalaistanut maskuliinisen kaanonin. Esimerkiksi Susanna Välimäen ja Nappu Koivisto-Kaasikin laaja tutkimushanke *Sävelten tyttäret* on tuonut aktiivisesti esiin historian säveltäjänaisia (ks. Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023). Jo kolmesti järjestetty, Historiafoorumin, Sibelius-Akatemian tohtorikoulujen ja Suoni ry:n järjestämä *Musiikki ja sukupuoli* (2023) -seminaari on tuonut laajasti esiin muita kuin vain miesoletettuja säveltäjiä ja esittäjiä.

ma, jossa säveltäjä on esittäjän yläpuolella ja esittäjän tulee palvella säveltäjän intentiota.<sup>36</sup> Jyrkimmillään teosuskollisuus kyseenalaistaa esittäjän aktiivisen roolin tulkitsijana ja taidemusiikkimusiikkielämän autonomisena toimijana, jolloin esittäjää ei välttämättä tarvita ollenkaan: Brahms jäi mieluummin kotiin kuin lähti oopperaan, sillä hänelle partituurin lukeminen oli tyydyttävämpi kokemus kuin elävä esitys.<sup>37</sup> Esittäjiltä odotettiin läpinäkyvyyttä, ei niinkään tulkintaa.<sup>38</sup>

Kolmanneksi ahdistustani pianonsoitonopiskelijana lisäsi taidemusiikkiin perinteisesti liitetty pyhyiden sanasto. Mielestäni taide on lähöisin ihmisestä, ei ylikuonnollisesta, mutta taidemaailma tarjosi toisenlaista näkemystä.<sup>39</sup> Henry Kingsburylle sooloresitaali on rituaali, jossa pyhä välimatka eristää esittäjän yleisöstään. Myös esitettävät teokset ovat pyhiä ja esittäjän tulee tarjota niistä yleisölleen teknisesti taitavia ja autenttisia tulkintoja.<sup>40</sup> Eero Heinosen mukaan taide nousee ihmisen yläpuolelle<sup>41</sup> ja laulaja Martti Talvelalle – valitulle – musiikkisuhde on lähellä pyhän miehen rukousyhteyttä.<sup>42</sup> Pyhä, eristetty, autenttinen, rituaali, valittu. Kuin heränneen Jumala, taide on ihmistä suurempi – nuoren opiskelijaminän mielestä musertavan suuri. Yläpuolellani oli milloin teos, milloin säveltäjä, milloin taas taide epämääräisenä ja tavoittamattomana kokonaisuutena. Missä olisi ihmisen kokoinen paikka?

Aloin terveytyä, koska aloin ajatella. Olin sisäistänyt taidemaailmasta monenlaisia käsityksiä huomaamattani, enkä ollut osannut pysähtyä niiden äärelle miettimään, miten ne minuun vaikuttivat ja millaista muusikkoa ne minusta muovasivat. Kukaan ei ollut edellyttänyt minulta oman taiteilijuuteni reflektointia. Länsimaisen taidemusiikin muusikkoesittäjän koulutus keskittyy pääasiassa instrumentinhallintaan

---

36 Goehr 1994, 208, 249. Olen käsitellyt teoskäsitystä ja -uskollisuutta laajemmin tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä (Vehviläinen 2008).

37 Taruskin 1995, 52–54.

38 Goehr 1994, 232.

39 Vehviläinen 2008, 77.

40 Kingsbury 2001, 115–116.

41 Saarilampi 2007, 81.

42 Talvela 2000, 16–18, 20.

ja repertuaariin, jolloin oleellista on soittimen vaatiman tekniikan ja musiikkityylien tuntemus.<sup>43</sup> Koulutus kysyy *mitä* ja *miten*, vaikka mielestäni sen pitäisi myös kysyä *miksi*. Mitä soitetaan? Näitä pyhiä teoksia. Miten soitetaan? Opettele varma tekniikka ja musiikilliset tyylit. Sitten se tärkein, jota kukaan ei kysy: *miksi* soitat?

### Körttpianistista toimijaksi

Katson pelastautuneeni taidemusiikin ahdistuksesta paitsi harjoittelemalla ja saamalla hyvää opetusta, myös ennen kaikkea antamalla arvoa ja huomiota omalle persoonalleni ja tunne-elämälleni. Sitten on kaksi avainkokemusta, jotka ravisuttivat ajatteluani radikaalisti.<sup>44</sup> Ensimmäinen ajoittui tohtoriopintoihin (2001–2008), joiden kuluessa soitin viisi Karol Szymanowskin (1882–1937) pianomusiikkiin keskittyvää konserttia. Toisen tohtorikonsertin palautetilanteessa arviointilautakunnan jäsenet pitivät soittoani viimeisteltynä ja huolellisesti harjoiteltuna, mutta kehottivat minua heittäytymään musiikin vietäväksi ja päästämään irti kontrollista. Palaute vaivasi minua monta päivää ja aloin kirjoittaa ajatuksiani muistiin.<sup>45</sup>

Yritän ajatella asioita muka asioina. Että palautteessa esiin tulleet asiat koskisivat vain sitä, miten soitan pianoa. Mutta jos vähän pintaa raaputtaa, koskee joka ikinen kommentti minua ihmisenä. Riskin oton kammo, varmistelu, suunnitelmallisuus. Jos ne kuuluvat soitostani, ne ovat tietenkin samalla myös minun luonteenpiirteitäni.<sup>46</sup>

---

43 Åberg 2010, 73–86.

44 Tämä kohta tutkimuksessani avaa jatkotutkimusmahdollisuuksia narratiivisen teorian alueella. Ivor F. Goodsonin (2013) narratiivinen analyysi kohdistaa huomion erilaisiin elämäntarinoihin ja niiden kerrontatapoihin. Goodsonin määrittelemä kategoria *focused elaborators* eli ”keskittyneet työstäjät” viittaa henkilöihin, jotka haluavat irtaantua periytyvistä malleista ja vakiintuneista kaavoista; jokin aiheuttaa häiriön opitussa mallissa, minkä seurauksena muutos on mahdollinen. Goodson 2013, 96.

45 Aiheesta laajemmin ks. Vehviläinen 2008.

46 Vehviläinen 2008, 39.

Kirjoittaminen mursi padon, jota olin kannatellut sisälläni vuosikau-  
sia. Tein päätöksen pitää vuoden verran työpäiväkirjaa, josta sittemmin  
tuli tohtorintutkintoni kirjallisen työn pääasiallinen aineisto.<sup>47</sup> Emootiot  
muuttuivat sanoiksi ja jäsenyenneiksi ajatuksiksi ja alkoivat toimia pa-  
rantavasti – juuri tämänkaltainen terapeutin kirjoittaminen on au-  
toetnografian kovaa ydintä.<sup>48</sup> Tekstistäni nousi esiin useita taidemaail-  
maa tarkastelevia huomioita. Vaikka säveltäjä vertautuisi jumalaan<sup>49</sup>, en  
päiväkirjassani uhrannut montakaan riviä Szymanowskin musiikille.  
Kirjoitin siitä, mitä ajattelen taiteilijuudesta, hierarkioista, rasittavista  
kollegoista ja valtaa vahingollisesti käyttävistä pedagogeista. Tein  
kaikessa rauhassa selvää jokaisesta, joka oli koskaan väheksynyt taitei-  
lijuuttani, ja nautin vapaudestani kirjoittaa päiväkirjaani, mitä ikinä ha-  
lusin. Muutuin passiivisesta kärsijästä aktiiviseksi toimijaksi. Analysoin  
omaa teossuhdettani sekä, ensimmäistä kertaa ammattilaisurani aika-  
na, harjoittelutapojani. Tajusin tarkemmin kuin koskaan oman haluni  
kontrolloida, varautua, olla ajoissa valmiina. ”Saatan muistaa keskellä  
arkista päivää: ai niin, olen soittajana yllätyksetön. Potkiskelen kiviä ja  
tiedän, etten oikein voi tästä muuksikaan muuttua.”<sup>50</sup>

Päiväkirjan kirjoittaminen sai minut vakuuttuneeksi siitä, että  
muusikko tarvitsee koulutuksensa tukipilariksi paitsi instrumentin-  
hallintaa ja tyyliintuntemusta myös kykyä reflektoida toimintaansa.<sup>51</sup>  
Samansuuntaiseen tulokseen tuli yllättäen myös herännäisyyssliike.  
Ankaran lohduton taistelu sai väistyä liikkeen armollisemman suun-  
tauksen myötä 1800-luvun lopulle tultaessa. Uutta herännäisyyttä johti

---

47 Vehviläinen 2008, 39.

48 Aiheesta kirjoittaa mm. Ellis (2013) artikkelissaan, joka käsittelee menetystä. Maria  
Peuralle (2012) kirjoittaminen toimii terapeutin väylänä häpeän, syllisyyden ja  
kohtaamisen pelkoa käsittelevässä teoksessa *Antaumuksella keskeneräinen: kirjailijan kor-  
keakoulu*. Kirjallista itsereflektiota hyödyntäen myös Juho Laitinen kuvaa teoksessaan  
*Soivuuden manifesti* (2013) taiteilijaidentiteetinsä muuntumista taiteellisen tutkimuksen  
prosessin myötä.

49 Goehr 1994, 208.

50 Vehviläinen 2008, 38.

51 Taiteilijan kokemuksesta ja muusikon ajattelusta mm. Järviö 2011; Karakorpi 2016;  
López-Íñiguez 2019.

Wilhelmi Malmivaara (1854–1922), joka kirkon sisälähetystyötä kuva-  
tessaan antoi seuraavan ohjeen:

Puhevaltaa ei pitäisi rajoittaa ainoastaan johtajiin. [...] osanottajat muo-  
dostaisivat paremmin ystäväpiirin, jossa toinen toisensa kuormaa kan-  
taisi. Suurimman tulisi olla palvelijana, opettajankin opetuslapsena.<sup>52</sup>

Muutamalla lauseella Malmivaara loi periaatteet, jotka voisivat palvella  
täydellisesti myös taidemusiikkipedagogiikkaa: hierarkkisuus sivuun,  
muodostetaan *ystäväpiiri*. 1880-luvun lopun malmivaaralainen herän-  
näisyys tarjosi kollegiallisuutta, jota itse olisin mestari-kisälli-suhteen  
rinnalla tarvinnut. Niinpä valmistuttuani tohtoriksi ja aloittaessani  
opettamisen Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa keskityin  
opetuksen kehittämistyöhön, jonka tavoitteena oli auttaa muusikkoa  
reflektoimaan työtään ja vastaamaan erityisesti kysymykseen ”mik-  
si soitan”. Useista erillishankkeista koostuva *Avoin taiteilija & Arvoisa  
yleisö* -ohjelma (2008–2015) demystifioi taitelijuutta ja nosti esiin uusia  
tutkimusteemoja.

### Avoin taiteilija & Arvoisa yleisö

*Avoin taiteilija & Arvoisa yleisö* -ohjelmaan kuului kursseja, keskuste-  
luita, tapahtumia ja kirjoittamista. Sibelius-Akatemian maisteri- ja  
tohtoriopiskelijoille suunnatut *Taiteilija työssään* ja *Rivien välissä* -kurs-  
sit nostivat esiin taidemusiikkiperinteen kipukohtia ja mahdollistivat  
keskustelun aiheista, joita ei soittotunneilla välttämättä ehditä käsi-  
tellä. *Näkökulmia taiteilijuuteen*- sekä *Artist and Audience* -kursseille

52 Malmivaara, teoksessa Huhta 2001, 79. Varhaisherännäisyyden liikehdintä oli laajin-  
ta 1830- ja 1840-luvuilla, kunnes kasvu pysähtyi. Syynä oli herännäisyyden vähitellen  
saama kriittinen julkisuus. Liikkeeseen viitattiin paikallisena, hiipuvana lahkona, jonka  
harvat jäsenet olivat alkoholisoituneita toisten elämän pilaajia. Liikkeen johtajien luo-  
katon elämä ja koko ahdasmielinen, elämää rajoittava pietismi oli osoittautunut kestä-  
mättömäksi ja vanhentuneeksi aatteeksi. Kun liikkeen varhaisen, ankaran suuntauksen  
elinkaari oli lopussa, alkoi herännäisyyden piirissä nousta 1880-luvulla esiin uusi, avara-  
katseisempi suuntaus. Uusi, Wilhelmi Malmivaaran johtama herännäisyyden kausi alkoi  
1880-luvulla Kiuruveden herätyksistä. Huhta 2001, 49, 71–76.

kutsuin luennoitsijoiksi myös muiden taiteen edustajia; fokuksessa olivat taiteellinen tutkimus sekä taiteilijan yleisösuhte. *Keskusteleivissa pianokonserteissa* paitsi soitin, myös keskustelin yleisön kanssa häivyttäen rajaa lavan ja katsomon välissä. *Vuorovaikutus-workshopissa* kokosin yleisöryhmän, joka seurasi konsertteja ja keskusteli taiteilijoiden kanssa niiden jälkeen. Kollegani Pertti Haukolan kanssa ideoinani *Musiikkiesityksen synty* tarjosi yleisöryhmälle mahdollisuuden seurata taiteilijoiden pitkäjänteistä valmistautumista konsertteihin vuorovaikutteisissa tapaamisissa. *Käsiohjelman synty* -projektissa laadin erääseen oopperaproduktioon valtavirrasta poikkeavan käsiohjelmatekstin, jossa painopiste oli säveltäjän, libretistin ja osittain myös esittäjien taiteellisissa prosesseissa. *Arvoisa yleisö* -paneelikeskustelu, useat populaarit artikkelit sekä *Mestari & Kisälli* -luentosarja jatkoivat taidemusiikkiperinteen lainalaisuuksien tarkastelua yleisön kesken.

Ohjelmallani laajensin omaa toimijuuttani: en ollut vain esittävä taiteilija, vaan tein kaikenlaista organisoinnista kirjoittamiseen ja opettamiseen. Hankkeet kohensivat oloani ennen kaikkea siksi, että sain kavennettua esittäjän ja yleisön välistä pyhää välimatkaa ja tuotua taiteilijuuden käsitettä lähemmäs maan pintaa.

### Silence Ensemble

Toinen taiteilijuuttani ravisteleva avainkokemus osui suoraan taiteilijuuden ja soittamisen ytimeen. Vuosien 2015–2020 aikana toimin monitaiteisen *Silence Ensemble* -tutkimusryhmän jäsenenä kehittäen taiteellisen tutkimuksen kollaboratiivista menetelmää.<sup>58</sup> Ryhmäämme kuuluivat tanssija Kirsi Heimonen, kuvataiteilija Petri Kaverma sekä minä pianistina. Kevään 2016 aikana järjestimme 90 minuutin pituisia sessioita, joissa kolme taiteenalaa – liike, visuaalinen taide ja musiikki – kohtasi samassa tilassa; Heimonen liikkui, Kaverma piirsi ja videoi ja minä soitin pianoa.

---

58 Hankkeesta laajemmin ks. Heimonen ym. 2018; Vehviläinen 2019; 2020.



Jo ensimmäinen sessio Heimosen kanssa näytti minulle siihenastisen taiteentekoni rajat.<sup>54</sup> Sovimme ensin, että pidämme 15 minuutin hiljaisuuden istuen tai maaten, minkä jälkeen minä alan soittaa ja Heimonen liikkua – molemmat haluamillaan tavoilla. Kun hiljaisuus oli ohi ja siirryin pianon ääreen, en kyennytkään soittamaan, enkä tunnistanut tilannetta praksikseni kautta: Heimosen läsnäollessa oma soittamiseni ei ollut varsinaisesti harjoittelua muttei esittämistäkään. Tuntui mahdottomalta soittaa ääntäkään, vaikka siihen olisi ollut mahdollisuus. Heimonen keskittyi omaan liikkeeseensä, ja minä – niin hölmöksi kuin oloni tunsinkin – tajusin olevani oudon mutta avartavan mahdollisuuden äärellä.<sup>55</sup>

Hetkeen tiivistyi koko aiempi koulutukseni muusikkona: ainainen valmistautuminen, ennakoiminen, jännittäminen, suorittaminen, riittämättömyyden kokeminen. Tunteettoman jumalan loputon palveleminen. *Silence Ensemblen* kanssa työskentely auttoi minua näkemään sen ainoan asian, jota en ollut kiireeltäni ehtinyt opetella: läsnäolon.<sup>56</sup> Huolien ja vaatimusten rasittamana en tajunnut koskaan pysähtyä hetkeen. Nyt en muuta halunnut tehdä. Tutkimussessioissamme aloin vähitellen paitsi soittaa pianoa, myös liikkua niissä tiloissa, joissa kulloinkin olimme. Otin saleja ja huoneita haltuuni kävelemällä ympäriinsä, koskemalla esineisiin ja katsomalla flyygeliä välimatkan päästä. Lopulta jopa improvisoin pianolla, ensimmäistä kertaa elämässäni. Nämä kokemukset olivat kaikki vapaamuotoisia, kehollisia läsnäolo-harjoituksia, joita pyrin sittemmin hyödyntämään pianonsoittossani. Mitä useammin saatoin kokea läsnäolon kokemuksen, sitä enemmän koin myös iloa.

Monitaiteinen *Silence Ensemble* laajensi edelleen näkemystäni siitä, miten monipuolinen muusikon koulutus voisikaan parhaimmillaan olla. Altistuminen muille taiteenlajeille tuo näkyviin seikkoja, jotka eivät

---

54 Ensimmäisessä sessiossa Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa 26.12.2015 Kaverma ei vielä ollut mukana.

55 Heimonen ym. 2018.

56 Sittemmin olen tarkastellut ”läsnäolon” käsitettä mm. Timo Klemolan (2004) ja Tapio Kosken (2000) tutkimusten valossa (ks. Vehviläinen 2020).

näy oman genren sisällä. Oman taiteenteon lainalaisuudet piirtyvät selvemmiksi, kun niitä joutuu avaamaan muiden taiteiden edustajille.<sup>57</sup>

## Lopuksi

Tässä artikkelissa olen kuvannut kehitystäni ahdistuneesta taidemusiikkiopiskelijasta aktiiviseksi ja toimintakykyiseksi taiteilijaksi, joka voi yhä useammin iloita musiikista ja pianonsoitosta. Havainnollistaakseni pitkän kamppailuni raadollisuutta olen rinnastanut ammattiopintojeni alkukokemukset varhaisherännäisyyden ahdistuksen ja pelon sävyttämään pelastumiskamppailuun. Näin lohduton ja kovasanainen rinnastus on tarpeen, jotta yksinäisyyden ja ilottomuuden kokemus tulisi aidosti ymmärretyksi. Autoetnografian eetoksen mukaisesti olen pyrkinyt kuvaamaan lukijalle kaunistelematta niin taiteilijanurani haasteet kuin niistä yli pääsemisen. Uskon, että emotioita mahdollisimman rikkaasti valottava teksti jo sinänsä on tarpeen, jotta taidemusiikkimaailma tekisi sopivia korjausliikkeitä muusikoiden hyvinvoinnin turvaamiseksi. Vaikka tässä artikkelissa kuvaamani kokemukset tarjoavat vain yhden henkilön näkökulman, ovat niitä kontekstoivat seikat, kuten teoskeskeisyys, konserttietiketti ja mestari-kisälli-suhde, kuitenkin laajasti jaettuina.

Kuvaan myös, kuinka heränneiden tavoin myös minä pianistiopiskelijana löysin mahdollisuuden reflektointiin, jota pidän keskeisenä teemana taidemusiikin pedagogisessa kehittämisessä. Reflektioni lähti liikkeelle työpäiväkirjan kirjoittamisesta ja laajeni monihankkeiseksi *Avoin taiteilija & Arvoisa yleisö* -ohjelmaksi sekä poikkitaiteellisen taiteilijatutkijaryhmän tutkimukseksi. Taiteilijuuden reflektointi kirjoittaen, taiteilijan ja yleisön välisen suhteen pedagoginen tarkastelu erilaisten kurssien avulla sekä monitaiteisen tutkijaryhmän jäsenenä toimiminen olivat minulle tapoja irrottautua ahdistuksesta ja altistaa itseni uusille näkökulmille.

---

57 Olen myös tutkinut Jussi Lehtosen kanssa muusikon, dramaturgin ja näyttelijän yhteistyötä Taideyliopiston järjestämällä yleisökontaktikurssilla (Lehtonen ja Vehviläinen 2021).

Olen vuosien kuluessa muuttunut eri taiteilijaksi kuin mitä opintojeni alussa olin. Olen myös ilahtunut siitä, miten esimerkiksi Sibelius-Akatemian tohtorikoulutuksen piirissä monet länsimaisen taidemusiikin esittäjät improvisoivat ja säveltävät omaa musiikkiaan horjuttaen jyrkkää, romantiikan aikaista esittäjä–säveltäjä-dikotomiaa. Moni myös tarkastelee konserttietiketin reunaehtoja tai yhdistää eri taiteita omissa tohtoriprojekteissaan.<sup>58</sup> Taideyliopiston kolmen taideakatemian muodostama yhteisö tarjoaa lähes rajattomat mahdollisuudet monitaiteisille hankkeille, joten *Silence Ensemblen* kaltainen monitaiteinen kohtaaminen on mahdollista – kunhan vain asia mahdollisestaan opetussuunnitelmassa. Kun taiteilijoiden reflektointia kasvatetaan, yhä avoimempi, sallivampi ja kriittisempi pedagogiikka voi kulkeutua myös lasten ja nuorten taidekoulutukseen.

Mestari–kisälli-suhteeseen nojaavan länsimaisen taidemusiikin koulutuksen tärkeimpiä tavoitteita on mielestäni muusikon toimijuuden vahvistaminen. Tiedostavaa, tietoista ja itsenäistä muusikkooa ei *Werktreue* ahdistaa: musiikki tuottaa hänelle puhdasta iloa.

## Lähteet

- Bartleet, Brydie-Leigh. 2009. Behind the baton: Exploring autoethnographic writing in a musical context. *Journal of Contemporary Ethnography* 38 (6): 713–733.
- Coessens, Kathleen, Darla Crispin ja Anne Douglas. 2009. *The Artistic Turn. A Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute. ORCiM 01. Leuven: Leuven University Press.
- Ellis, Carolyn ja Bochner, Arthur P. 2000. Autoethnography, Personal, Narrative, Reflexivity – Researcher as Subject. Teoksessa *Handbook of Qualitative Research. Second edition*, toim. Norman Denzin ja Yvonna Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 733–768.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. ja Bochner, Arthur P. 2011. Autoethnography: An Overview. *Forum: Qualitative Social Research* 12 (1). (Julkaistu alun perin saksan kielellä 2010.) Saatavissa: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095> (luettu 20.6.2023).
- Ellis, Carolyn. 2013. Crossing the Rabbit Hole: Autoethnographic Life Review. *Qualitative Inquiry* 19: 35 DOI: 10.1177/1077800412462981. Saatavissa: <http://qix.sagepub.com/content/19/1/35> (luettu 20.6.2023).

---

58 Sibelius-Akatemian tohtoriprojekteista ks. Sibelius-Akatemia 2023.

- Goehr, Lydia. 1994 [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goodson, Ivor F. 2013. *Developing narrative theory: life histories and personal representation*. Oxfordshire: Routledge.
- Grant, C. 2009. Letting it go: An autoethnographic account of a musician's loss. Teoksessa *Musical autoethnography: Creative explorations of the self through music*, toim. C. Ellis & B. Bartleet. Bowen Hills: Australian Academic Press, 121–135.
- Hiltunen, Kalle. 2012. Paavo Ruotsalainen kontemplaation opettajana. *Teologinen aikakauskirja* 1. Helsinki: Teologinen Julkaisuseura ry, 20–30.
- Huhta, Ilkka. 2001. *"Täällä on oikea Suomenkansa". Körttiläisyyden julkaisuuskuva 1880–1918*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica fennica 29. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kanga, Zubin. 2016. Through the Silver Screen: The Collaborative Creation of Works for Piano and Video. *Contemporary Music Review* 35 (4/5): 423–449.
- Karakorpi Tiina. 2016. *Pohdintoja soivilta kehiltä. Soittajan emansipaatio*. Taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kingsbury, Henry. 2001 [1988]. *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Koistinen-Armfelt, Ritva. 2016. *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. Taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Koski, Tapio. 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kruse, Nathan B. 2013. Locating 'The Road to Lisdoonvarna' via autoethnography: Pathways, barriers and detours in self-directed online music learning. *Journal of Music, Technology & Education* 5 (3): 293–308.
- Laitinen, Juho. 2013. *Soivuuden manifesti*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Saatavissa: <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2018050923843> (luettu 30.6.2023).
- Lehtonen, Jussi ja Vehviläinen, Anu. 2021. Rakenteiden törmäys. Taiteellinen toimintatutkimus Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yleisökontaktikurssista. *Trio* 10 (2): 9–36. Saatavissa: <https://doi.org/10.37453/trio.113280> (luettu 20.6.2023).
- López-Íñiguez, Guadalupe. 2019. Epiphonies of Motivation and Emotion Throughout the Life of a Cellist. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 18 (2): 157–189. Saatavissa: <http://act.maydaygroup.org/volume-18-issue-2/act-18-2-lopez-iniguez/> (luettu 20.6.2023).
- Mali, Tuomas. 2004. *Pianon sisältä*. Taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Manovski, Miroslav Pavle. 2014. *Arts-based Research, Autoethnography, and Music Education: Singing through a Culture of Marginalization*. Rotterdam: Sense Publishers.

- Manovski, Miroslav Pavle. 2012. *Finding My Voice: [Re]living, [Re]learning, and [Re]searching Becoming a Singer in a Culture of Marginalization*. Väitöskirja. Michigan: Oakland University.
- Musiikki ja sukupuoli -tutkimuspäivät 2023. Saatavissa: <https://www.uniarts.fi/tapahtumat/musiikki-ja-sukupuoli-tutkimuspaivat/> (luettu 20.6.2023).
- Peura, Maria. 2010. *Antaumuksella keskeneräinen: kirjailijan korkeakoulu*. Helsinki: Teos.
- Saarilampi, Marja-Liisa. 2007. *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Sibelius-Akatemian väitöskirjatutkimus. Studia Musica. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sibelius-Akatemia. 2023. Tohtoriopiskelijoiden projekteja. Saatavissa: <https://blogit.uniarts.fi/en/blogs/future-doctors-in-music/> (luettu 20.6.2023).
- Siltala, Juha. 1992. *Suomalainen ahdistus*. Helsinki: Otava.
- Po. Talvela, Martti (toim. Annukka Talvela). 2000. *Maailma on kovin suuri*. Hämeenlinna: Ajatus.
- Taruskin, Richard. 1995. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Vehviläinen, Anu. 2008. *Heittäytyä. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Vehviläinen, Anu. 2019. Quest for a Breathing Performance. *Ruukku* 11. Saatavissa: <https://www.researchcatalogue.net/view/460869/460870> (luettu 20.6.2023).
- Vehviläinen, Anu. 2020. Kohti kehoa. Taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista Karol Szymanowskin pianomusiikissa. *Musiikki* 50 (1-2): 157-189. Saatavissa: <https://musiikkijournal.fi/article/view/95491> (luettu 20.6.2023).
- Välämäki, Susanna ja Koivisto-Kaasik, Nappu. 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Åberg, Sven. 2010. *Styles and Actions*. Tukholma: Santerus Academic Press.

MUSIIKINHISTORIAN  
UUDELLEENTULKINTOJA /  
REINTERPRETATIONS OF  
MUSIC HISTORY



# Constructing Neglected Voices: Challenges in the Critical Editing of Art Songs by Finnish Historical Women Composers

NUPPU KOIVISTO-KAASIK, SUSANNA VÄLIMÄKI, AND TIMO VIRTANEN

## Introduction

The history of Finnish music is unexpectedly rich in women who have written music. Many of these composers had their music published or performed in their lifetime and created notable careers in music. They also often collaborated with other women musicians, establishing flourishing alternative musical cultures even though they were rejected by mainstream musical cultures and institutions because of their gender.<sup>1</sup> The creative output of these women composers has been neglected in Finnish music historiography, just as it has been in Finnish musical life, public concerts, and music education in general. How could we make their voices heard again?

An important part of achieving this goal is publishing critical editions of sheet music, since high-quality, carefully crafted editions tend to considerably enhance the awareness of works by women composers among musicians, music teachers, and concert organisers, and also make the music more widely available and accessible to performers and audiences alike. In this paper we will reflect upon our experiences and learning curves in collaborating on one particular sheet music edition, a collection of art songs titled *Nocturnal Madonna: Solo songs by Finnish*

---

1 Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023.



women composers from the 1840s to the 1940s, due to be published in late 2023.<sup>2</sup> This critical edition, including 22 art songs from 15 composers in total (see table 1), is the result of a joint effort between a larger research project on historical Finnish women composers, entitled *Daughters of Music: Women composers in Finland from the nineteenth to the twentieth century*,<sup>3</sup> as well as the Finnish Music Heritage project and the Fennica Gehrman publishing house.

The core research that provided the background for our sheet music collection was carried out by Susanna Välimäki and Nuppu Koivisto-Kaasik over several years in their *Daughters of Music* project (2018–2023), which took place in two universities, the University of Helsinki and the University of the Arts Helsinki. The project uncovered the rich tradition of women composers in nineteenth- and early twentieth-century Finland. This meant not only examining their compositions, but also considering their position in Finnish society, history, and culture at large. The primary publication of this project is an encyclopaedia consisting of biographies and lists of compositions of 126 women composers born between the years 1784 and 1909, as well as extensive introductory and closing chapters discussing the methodology and results of the study.<sup>4</sup> As the project was activist and feminist in nature—i.e., it sought to change the patriarchal structures of musical life and concert culture in collaboration with musicians, institutions, and other actors in the field—joint endeavours such as edition-making have been an essential part of its activities.<sup>5</sup>

The art song collection *Nocturnal Madonna* will be the second volume in a three-volume series of edited sheet music by Finnish women composers, published by Fennica Gehrman in their *Daughters of Music* series (*Sävelten tyttäret* in Finnish). Volume one, published in 2021 and edited by Mirka Malmi and Tiina Karakorpi, contained pieces for violin and piano,<sup>6</sup>

2 Välimäki, Koivisto-Kaasik and Virtanen (eds.) 2023 (forthcoming).

3 See e.g. Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023.

4 Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023.

5 On activist and feminist music history research, see e.g. Välimäki and Koivisto-Kaasik 2024 (forthcoming); Mononen and Välimäki (eds.) 2018. Cf. also Citron 1993; Hoffmann 1998; Rode-Breyman (ed.) 2017; Launay 2006; Mathias (ed.) 2022.

6 Malmi and Karakorpi (eds.) 2021.

whereas volume three, edited by Anna Ramstedt and the authors of this text, and currently underway, will be focused on music for solo piano.<sup>7</sup>

Our particular interest lies in the practical and methodological questions and problems that arose during the editing process of the *Nocturnal Madonna*. As art song was a socially acceptable and thus popular genre for women composers,<sup>8</sup> we had a myriad of material to choose from. What kinds of pieces ended up in the collection, and on what basis? What methods and practices did we use to track down sources, often stored in private archives or considered lost altogether? What kinds of surprises and unexpected hindrances did we face during the process? These questions will be addressed by examining the material chosen for the collection, its principles of inclusion and exclusion, and the editing process. Furthermore, two case studies, of composers Alexandra Brandt Edelfelt (1833–1901) and Heidi Sundblad-Halme (1903–1973), will be presented, illustrating the versatility and stylistic richness of Finnish women composers' creative output, as well as the challenges in critical editing. The biographical information regarding Brandt Edelfelt and Sundblad-Halme has been retrieved from biographical research carried out for the *Daughters of Music* project, with Nuppu Koivisto-Kaasik being the researcher in charge of the work on both composers.<sup>9</sup>

Before Susanna Välimäki and Nuppu Koivisto-Kaasik's *Daughters of Music* project,<sup>10</sup> previous research on the composers and pieces presented in our art song collection has been scant at best; in most cases, it has been non-existent.<sup>11</sup> Some of the composers featured in the collection have received attention in feminist music research outside Finland, such

---

7 Ramstedt et al. (eds.) 2024 (forthcoming).

8 E.g. Citron 1987; Mustakallio 2003; Aisling and Wollenberg 2015; Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023.

9 Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023.

10 E.g. Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023.

11 Of the two composers presented in more detail in this article, a couple of Alexandra Brandt Edelfelt's compositions have been studied in a musicological MA thesis by Katri Vesimäki, whereas Heidi Sundblad-Halme's life and career have been briefly discussed by Pirkko Moisala, based on secondary sources only. Vesimäki 2023; Moisala 1994.

as Laura Netzelt in the music historiography of Sweden<sup>12</sup> and Ingeborg von Bronsart in the music historiography of Germany.<sup>13</sup> Most of this pioneering research is biographical by nature, and the analyses of compositions mainly focus on their orchestral or operatic pieces and other large-scale works. On a more general scale, however, the tight connection between the art song genre and the social norms limiting women composers' activities in the musical field has been a central finding of feminist music research,<sup>14</sup> elaborated further, for example, in Maren Bagge's study on nineteenth-century drawing-room ballads.<sup>15</sup>

Art songs, and other music by women composers, have, of course, been published internationally in various types of editions for decades by publishing houses such as the Furore Verlag, founded in 1986. However, the editing processes have rarely been examined in separate academic publications. As a critical edition—which essentially means that the edition has been constructed based on meticulous, methodical, and historiographical source evaluation, explained in a thorough commentary section—our volume forms a particularly fruitful example of analyzing the editing-process as a whole. Examining women's art songs through the lens of making a critical edition offers an exciting angle to the study of historical women's music, since it forces the researchers to reflect on the various layers and complexities in the gendered practices of exclusion and inclusion in a music culture with tangible materials and a practical task.

### Archival Sources

The musical manuscripts, historical sheet music editions, and other source material for the songs used in our edition were mostly housed in the two most important music archives in Finland—the Sibelius Museum (Åbo Akademi University Foundation) in Turku and the

---

12 E.g. Hambro 2020 and 2021.

13 E.g. Boyd 2002; Hottmann 2006 and 2009.

14 Citron 1987; Aisling and Wollenberg 2015.

15 Bagge 2022.

National Library of Finland in Helsinki. Additional source material was drawn from smaller Finnish archives, such as the Sibelius Academy Library of the University of the Arts Helsinki, as well as from internet databases such as the Petrucci Music Library (IMSLP) and the Alexandra Armfelt website. As many of the composers were cosmopolites that lived and worked abroad, archives outside Finland, such as the Music and Theatre Museum of Stockholm and the National Library of Russia, were also consulted.<sup>16</sup> In many cases our quest for manuscript sources yielded no results—various archives in Germany, Sweden, Great Britain, and Russia were consulted in search of, e.g., Ingeborg von Bronsart’s and Agnes Tschetschulin’s music manuscripts, but to no avail. Sadly, this is not an uncommon problem for editors and researchers, since the source material on women composers tends to be extremely sparse when compared to their male colleagues.

Somewhat surprisingly, private archives turned out to be a real goldmine of materials, since the majority of scores by one particular composer, Heidi Sundblad-Halme, were found in the possession of her family, as well as the private collections of the Finnish Amateur Musicians’ Association (Sulasol). Due to the scarcity of materials available in public archives,<sup>17</sup> we had thought the majority of her works lost forever. Thanks to generous help from colleagues, however, a massive amount of her autograph compositions, including additional drafts and manuscripts of the two art songs published in the *Nocturnal Madonna* collection, were found both in the possession of her grandchildren as well as the score collections of the Helsinki Ladies’ Orchestra (Helsingin Naisorkesteri / Helsingfors Damorkester), which had been preserved in a storage unit of the Finnish Amateur Musicians’ Association.<sup>18</sup>

---

16 Copies of the material were ordered and retrieved in 2021, i.e., before the start of Russia’s unjust attack war on Ukraine.

17 Some of Heidi Sundblad-Halme’s manuscripts can be found at the Sibelius Museum, the National Library of Finland, and the collections of the Sibelius Academy Library (Uniarts Helsinki).

18 We would like to thank especially Hannu Salmi (Uni. Turku), Jari Eskola (Fennica Gehrman), and Reijo Kekkonen (Sulasol) for informing us about the existence of these materials, their whereabouts, and letting us examine them. The score collection of the Helsinki Ladies’ Orchestra was bequeathed to the National Library of Finland in September 2023.

As documents on women composers have rarely ended up in systematically arranged personal files in public archives, information on them has to be drawn from a myriad of different sources from different countries, ranging from passport documents to newspaper clippings. In our collection of art songs, these sources have been used based on the more comprehensive composer biographies written for our *Daughters of Music* project. Drawing on this previous work, we have provided a short presentation for each song, tracing the origins and performance history of the piece.

Eight of the songs have not been published before. The other fourteen songs were published during their composers' lifetimes. The type of the musical sources, whether primary and other sources, for each of the songs can be seen in Table 1. As the table shows, thirteen of the songs are in Swedish, three in German, three in Finnish, two in Russian, and one in French. As some of the songs were originally published in more than one language—mostly Swedish and Finnish—additional text translations are provided in a separate appendix.<sup>19</sup>

A detailed description of the various sources was considered unnecessary from the users' (practical) perspective. Variation in the range of the sources between the songs naturally had a bearing on the editorial policy, on a case-by-case basis. When several sources for a song were available, particularly in cases such as Dahlström's *Nattlig madonna* and Sundblad-Halme's *Keltainen nocturno*, determination of the main source—the source on which the musical text in the edition was based—demanded an especially careful consideration. Decisions based on eclecticism or a mixture of readings chosen from various sources was not an option for the edition; rather, variants and different readings in the sources vis-à-vis the main source were reported and explained in the critical commentary—as were deletions and other compositional changes and revisions visible in the autograph main source.

---

19 Translations and spelling checks in English have been provided by Jaakko Mäntyjärvi and those in Swedish by Tove Djupsjöbacka. In addition, Olga Heikkilä has helped us with checking the transliterations of Russian song texts in Cyrillic.

- (1) Gustava Boije (1811–1899): *Den fröjd jag för evigheten mig tänkt: Recitativ och aria* / 1846 / Gustava Boije? / Swedish / Historical sheet music publication in 1846 / No other sources
- (2) Alexandra Brandt Edelfelt (1833–1901): *Wainas söfsång* / 1850 / Torsten Wihelm Forstén / Swedish / Music manuscript / Other manuscript sources
- (3) Alexandra Brandt Edelfelt (1833–1901): *Fåfäng önskan* / 1851 / Johan Ludvig Runeberg / Swedish / Music manuscript / No other sources
- (4) Ingeborg von Bronsart (1840–1913): *Die Loreley* / 1865 / Heinrich Heine / German / Historical sheet music publication in 1865 / No other sources
- (5) Anna Blomqvist (1840–1925): *I en ung flickas minnesbok* / 1868 / J. L. Runeberg / Swedish / Music manuscript / Other manuscript sources
- (6) Agnes Tschetschulin (1859–1942): *Bitte* / 1884/1893 / Nikolaus Lenau / Historical sheet music publication in 1893 / Another historical music publication in 1898
- (7) Laura Netzel (1839–1927): *Blomman (När sig våren åter föder)* / ca. 1880–1900 / J. L. Runeberg / Swedish / Music Manuscript / No other sources
- (8) Laura Netzel (1839–1927): *Colibri (Mélodie)* / c. 1890s / Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges / French / Music Manuscript / No other sources
- (9) Alice Hornborg-Helsingius (1875–1962): *Maj* / 1900 / Oskar Levertin / Swedish / Historical sheet music publication in 1900 / No other sources
- (10) Alice Hornborg-Helsingius (1875–1962): *En blomma* / 1900 / Victor Rydberg / Swedish / Historical sheet music publication in 1900 / No other sources
- (11) Alexandra Armfelt Zheleznova (1866–1933): *Сирень распустилась у двери твоей* / ca. 1900 / Konstantin Konstantinovich Romanov / Russian / Historical sheet music publication in ca. 1900 / No other sources
- (12) Alexandra Armfelt Zheleznova (1866–1933): *Помнишь вечер* / ca. 1900 / Korneli Adrianovich Dvorzhitsky / Russian / Historical sheet music publication in ca. 1900 / No other sources
- (13) Ida Moberg (1859–1947): *Skäret* / 1905 / Arvid Mörne / Swedish / Historical sheet music publication in 1907 / No other sources
- (14) Minna von Knorring (1846–1918): *Svarta svanor* / 1906 / Carl Snoilsky / Swedish / Historical sheet music publication in 1906 / Music manuscript (engraver's copy)
- (15) Minna von Knorring (1846–1918): *Min hed* / 1914 / Jane Gernandt-Claine / Historical sheet music publication in 1914 / Music manuscripts
- (16) Ina von Pfaler (1882–1943): *Min tanke är trött* / c. 1910s / Ernst Viktor Knappe / Swedish / Historical sheet music publication in 1924 / Music manuscripts
- (17) Sylvi Raitio (1894–1955): *Sirkan laulu* / 1923 / Einari Vuorela / Finnish / Historical sheet music publication in 1923 / No other sources
- (18) Sylvi Raitio (1894–1955): *Ein Röslein rot* / 1923 / Robert Burns, German translation by unknown author / German / Historical sheet music publication in 1923 / No other sources
- (19) Greta Dahlström (1887–1978): *Nattlig madonna* / c. 1930s–1940s / Edith Södergran / Swedish / Music manuscript / Other music manuscripts
- (20) Heidi Sundblad-Halme (1903–1973): *Sången på berget* / 1930s / E. Södergran / Swedish / Music manuscript / Other music manuscripts
- (21) Heidi Sundblad-Halme (1903–1973): *Keltainen nocturno* / 1941 / Katri Vala / Finnish / Music manuscript / Other music manuscripts and historical sheet music publications (s.a.)
- (22) Aili Auer (1901–1979): *Tyhjät kädet* / 1949 / Aila Meriluoto / Finnish / Music manuscript / No other sources

Table 1: *Nocturnal Madonna*: composers and songs featured, including / year of composing or publication / author of the song text / original language / primary source / other musical source materials.

In addition to the actual, edited sheet music as drawn by Jani Kyllönen, our collection entails a critical commentary (written by Timo Virtanen) as well as short descriptions of each piece (by Susanna Välimäki and Nuppu Koivisto-Kaasik) and a foreword. It is published as a bilingual printed edition—the commentary in English, and other textual materials in Finnish and English—so as to attract non-Finnish-speaking musicians and audiences. We would have liked to publish the collection in three languages, including a translation in Swedish, which is also an official language of Finland, but our publisher did not agree with this. This would especially have been justified on the basis that many of the featured composers came from Swedish-speaking backgrounds, and Swedish-Finnish cultural heritage thus plays a significant part in our collection. However, Swedish translations of the foreword and song descriptions were made available online, on the publisher's website.

### Editorial Principles and Background

The main title of the song collection—*Nocturnal Madonna*—illustrates the key points in the whole publication project, setting its tone. First of all, it emphasizes the connection between music and poetry, omnipresent in the collection of songs. The name comes from a poem published by the well-known Finnish symbolist poet Edith Södergran (1892–1923), originally published (posthumously) in 1925 and set to music by composer Greta Dahlström (1887–1978).<sup>20</sup> The poem's themes of a nocturnal landscape, mysticism, and motherhood, traditionally associated with the feminine, could be interpreted as referring to women's creative work. In addition, Södergran's literary works form a crucial part of feminist and queer literary history in the Nordic countries.<sup>21</sup> Furthermore, Södergran and other Finnish women writers served as an important inspiration for many composers featured in this collection of songs. Composer-conductor Heidi Sundblad-Halme, for in-

---

20 Greta Dahlström's music manuscripts, The Sibelius Museum.

21 See e.g. Miew-Cruz 2013.

stance, actively sought to set to music several verses by her contemporary modernist women poets, such as Södergran, Katri Vala, and L. Onerva.<sup>22</sup> Some composers, such as Alexandra Brandt Edelfelt, in turn, composed music to their own literary works (although these songs by her are not included in the collection).<sup>23</sup> Thus, the collection's title could be interpreted as referring to the interconnected networks between multitalented women professionals working in different artistic fields.

However, even though we tried to pay attention to the gender of the authors of the featured song texts, it turns out that the majority of the texts—16 out of 22—were written by men. Only five songs—i.e., 27 percent in total—feature texts written by women poets; indeed, the author of the first song text featured in our collection, Gustava Boije's *Recitativ och aria* (1846), has not been identified, although it was probably the composer herself. This imbalance is partly due to the fact that the editing process started at the early stages of our historical research project—today, we would be better informed about the availability of additional material and sources. Interestingly, it also seems that Finnish women composers' interest in texts by female authors significantly increased at the turn of the twentieth century.

As for the selection of the songs, our guiding principle has been versatility. Art songs—as well as pedagogical and children's music, religious pieces, and character pieces for piano—were considered socially suitable genres for musically ambitious women composers throughout the nineteenth and twentieth centuries. As several studies in feminist music history have shown, from the perspective of underlying patriarchal social norms, composing large-scale symphonic or orchestral works was considered unacceptable or downright impossible for women, whose capabilities in creative cultural work were repeatedly questioned.<sup>24</sup> Many women composers thus deliberately focused their am-

---

22 See Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023, 385–394 and Koivisto 2021.

23 Alexandra Brandt Edelfelt's music manuscripts, The Sibelius Museum; Alexandra Brandt Edelfelt's poems, the Edelfelt family archive, Coll. 378, private archives, The Manuscript Collection, The National Library of Finland.

24 E.g. Upton 1890 [1886]; Rieger 1988, 13, 170–174, 242–252; Citron 1993; Hoffmann 1998.



bitions on socially acceptable genres of composing, such as art songs, which could easily be performed at private and semi-public soirées according to the traditions of middle-class *Hausmusik*.<sup>25</sup> Thus, the art song became an especially popular form of expressing musical creativity among women composers both in Finland and abroad, retaining its popularity from the Biedermeier era all the way to the budding of modernism.

We wanted our collection to emphasize this chronological and stylistic diversity from the start, which, in turn, meant that we could only include a fraction of the interesting and abundant material available. This is why we decided to include a maximum of one or two songs per composer in the collection, which resulted in a collection of 22 songs from 15 composers in total, featuring and reflecting a wide range of musical expressions and styles. In the case of composers with a significant output of art songs—such as Heidi Sundblad-Halme—we tried to pick out works that, in our opinion, aptly highlighted their personal and unique musical styles. On the other hand, we specifically wished to promote previously unpublished or unknown songs, especially in the case of composers that professional musicians or the public might already be acquainted with. Chronologically, the collection extends from early nineteenth-century romanticism and musical *Biedermeier* all the way to impressionist, expressionist, neoclassical, and other early-twentieth-century modern tendencies. Our reasons for focusing on diversity and versatility have also been practical: we want to capture the interest of as many musicians as possible.

As the research process on Finnish women composers progressed alongside the edition-making, we were also faced with some unexpected findings and positive surprises, which, in hindsight, brought their own challenges into the mix. Were we to start from scratch now, the end result would probably look different and include a higher number of new composer names. For instance, Aina Korhonen's (1869–1943) highly interesting, late romantic *lieder*—*Traumland* and *Den Lenz lass kommen*,

---

25 On the gendered aspects of *Hausmusik*, see e.g. Mustakallio 2003, 65–154.

published by Ries and Erler at the turn of the twentieth century—were found by accident in the archive of the Finnish Amateur Musicians' Association (Sulasol), in the Helsinki Ladies' Orchestra collection of scores, but at a point when it was too late to include them in the collection at hand.<sup>26</sup> These kinds of surprises are not untypical when working in uncharted historical territory such as women composers, which underlines the importance of continual and committed edition-making, as one edition can hardly cover the creative output of over a hundred composers from different historical eras. Thus, we hope that there will be a chance to include Korhonen's two pieces—as well as many other interesting new findings—in a different publication in the future.

A second key aspect in selecting the works relates to cosmopolitanism and transnationalism—cultural aspects that were evident both in the composers' musical styles and the texts they chose. Many of the composers featured in our song collection came from the upper echelons of society and had a multilingual or multicultural background. Think of Ingeborg von Bronsart, for instance; she was born to Finnish Swedish-speaking parents in Saint Petersburg but forged most of her adult career in the German Empire.<sup>27</sup> Many a composer embarked on a career in other parts of Europe, such as Agnes Tschetschulin in Berlin, England, and Stockholm, and Alexandra Armfelt Zheleznova in Saint Petersburg.<sup>28</sup> From the perspective of vocal music, the composers' transnational mobility and multilingualism meant that they were inclined to draw inspiration not only from texts in Swedish or Finnish, but also German, French, and Russian. Laura Netzel, for example, spent most of her life in Stockholm but studied music in Paris and was an ardent Francophile, composing for poems by French authors such as Victor Hugo and drawing inspiration from the French *mélodie* tradition,

---

26 Aina Korhonen's printed sheet music, The Helsinki Ladies' Orchestra Collection, SULASOL. The manuscript score and parts of Korhonen's orchestral work *Lustspielouvertüre* (1910) were found in the same collection by surprise.

27 See e.g. Välimäki 2021a; Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023, 94–97.

28 On Tschetschulin, see Välimäki 2021b; on Armfelt Zheleznova, see Rukopolev 1993.

as represented by her song *Colibri*, published in our collection.<sup>29</sup> Armfelt Zheleznova's dramatic art songs, in turn, represent the Russian late romantic "romance" tradition at its fullest.<sup>30</sup> Overall, our collection, which includes songs in all the aforementioned languages, thus aims at reflecting this side of the composers' versatility, along with the fact that Finnish became a common language in art song compositions only after the turn of the twentieth century.

On the other hand, the principle of multilingualism as well as other text-related issues presented their own problems during our edition-making process. Orthographical changes in languages such as Swedish, German, and Russian raised the question of whether the texts should be modernised or not, and if so, to what extent. Furthermore, transliteration issues in Russian texts gave us food for thought. As a rule, we tried to resolve these questions from the perspective of "user-friendliness"—i.e., thinking of the musicians' and singers' needs. Our expert colleagues and translators generously helped us in this respect. Even the contents of the poems sometimes raised questions—especially in the case of Laura Netzel's *Colibri*, with the text being drawn from a colonialist opera libretto of the 1850s. We thought it important to highlight the problematic context of the piece's text in our work presentations, so as not to whitewash or idolize the output of historical women composers.<sup>31</sup>

In addition to making difficult—and sometimes intuitive—choices on what to include and what to leave out, we also had to deal with practical, sometimes unexpected issues during the editing process. Publishing rights and text sources, for instance, were not always easy to track down, in which cases the expertise of archivists and library personnel was invaluable.<sup>32</sup> As most of the composers and poets featured were

---

29 Hambro 2020; Laura Netzel's manuscripts and printed sheet music, Levande musikarv.

30 Alexandra Armfelt Zheleznova's printed sheet music, The Russian National Library.

31 See also Broad 2020.

32 A good example of this is Korneli Adrianovich Dvorzhitsky's poem *Pomnish' vecher*, which is featured in Alexandra Armfelt Zheleznova's song of the same title. The personnel at the Slavic Library (Slavica) of the National Library of Finland generously tracked the poem down and provided us with a copy of it.

active well over a hundred years ago, legal contracts were rarely needed for (re)publishing their works. More recent cases, however, required some detective work in trying to find the current copyright owners of composers, poets, and, in one case, a translator. Help from colleagues and even from social media turned out to be vital, although the search yielded no results in the case of one composer, Aili Auer. After discussing the issue, we still decided to include her piece in our collection, as these types of situations are not uncommon in the case of lesser-known composers—especially women. Rather, they reflect the marginalized position of women composers in general, as their creative output might not have been published or even deemed worth preserving posthumously, resulting in a loss of contact with potential copyright owners. Harpist-composer Lilly Kajanus-Blenner's (1885–1963) sheet music, for instance, was preserved due to her son Ariel's and the Finnish Harpists' Association's (Suomen Harpistit ry.) efforts.<sup>33</sup>

Determining when the songs were composed has been a challenging task due to the scarcity of source materials. Many a composer chose not to include precise dates in their manuscripts, and information on performance or publication histories has often been scant. In many cases, our dating has thus remained approximate—more of an educated guess than a clear-cut answer. We hope that future research on the composers featured might provide us with more detailed information on these issues, and many more.

### **Alexandra Brandt Edelfelt: Early Romanticism and Musical Biedermeier**

Our first case study, Alexandra Brandt Edelfelt, chronologically belongs to the earliest composers featured in our collection. *Nocturnal Madonna* includes two art songs by Brandt Edelfelt—namely, *Fåfång önskan* (“Futile hope,” 1851) and *Wainas söfsång* (“Waina’s lullaby,” 1850). As the two songs differ from each other in terms of theme and char-

---

<sup>33</sup> Information received from the Kajanus(-Blenner) family, Kirsi Kiviharju, and the Finnish Harpists' Association.

acteristics they serve as good examples of Brandt Edelfelt's distinct compositional style, but also illustrate her adaptability as a composer. Whereas the musical texture in *Fåfång önskan* echoes the sea waves and nature-oriented theme of its text, the lullaby *Wainas söfsång* forms an even more intense dramatic arc.<sup>34</sup>

Born in the lively small town of Porvoo in 1833, Alexandra Brandt Edelfelt was an important figure in the city's buzzing cultural scene in the late 1840s and 1850s. As the daughter of a middle-class merchant family, Brandt Edelfelt was able to obtain a thorough education at local, private girls' schools and to study music privately with violinist and music teacher Carl Johan Blom from a young age. Blom encouraged the young Brandt Edelfelt to compose, arranging and organizing the performance of her piano piece *Polka-Mazurka* for a small orchestra at a local soirée when she was thirteen years old.<sup>35</sup>

During the Biedermeier era, Alexandra Brandt Edelfelt became widely known for her compositional talent in the literary salons and intellectual circles of Finland. Celebrated writers and poets such as Fredrika and Johan Ludvig Runeberg and Emilie Björkstén were close family friends.<sup>36</sup> The composer Axel Gabriel Ingelius enthusiastically noted Brandt Edelfelt's musical talent and tried to get her compositions published—alas, to no avail.<sup>37</sup> In addition, Brandt Edelfelt was known for her literary abilities, and J. L. Runeberg managed to get one of her poems published anonymously in a literary calendar.<sup>38</sup> Several poems and society plays by Brandt Edelfelt have been preserved in the Edelfelt family's archival collection at the National Library of Finland, and it is likely that they were performed and recited in family circles. Even

---

34 Alexandra Brandt Edelfelt's music manuscripts, The Sibelius Museum. *Wainas söfsång* has survived as two different versions, both preserved at the Sibelius Museum. Many thanks to Katri Vesimäki for finding the second version of the song.

35 Edelfelt 1922, 11–14; see also Vesimäki 2023, 18.

36 Edelfelt 1922, 18–20; see also Alexandra Brandt Edelfelt to Johan Ludvig Runeberg, February 4, 1874, Edelfelt family archive, Coll. 378, private archives, The Manuscript Collection, The National Library of Finland.

37 Sarjala 2005, 162.

38 Edelfelt 1922, 17–18.

later in life, she was known for writing jubilee poems for the semi-public birthday festivities of her close friends, such as the women's rights activist Adelaïde Ehrnrooth.<sup>39</sup>

Alexandra Brandt Edelfelt's compositions, like her literary works, seem to have been mostly performed in family circles and soirées, but not introduced into public concert programming, which was customary for upper- and middle-class women composers at the time. After her marriage to the architect Carl Albert Edelfelt in 1852 and the birth of her children, she mostly concentrated on family and household affairs, which was expected of a woman of her social status. Thus, most of Brandt Edelfelt's (surviving) compositions date from her youth—the late 1840s and early 1850s.<sup>40</sup> However, she still participated in the cultural life of her later hometowns, Hämeenlinna and Helsinki, and was renowned for her abilities to transpose and arrange music for every occasion.<sup>41</sup> She also cultivated the study of music and other forms of art at home; two of her daughters, Berta and Annie Edelfelt, grew up to be school teachers, musicians, and writers, and her son Albert became a painter. Brandt Edelfelt's eldest daughter, Ellen, showed a keen interest in music and composing from a young age, but sadly passed away when she was only seventeen years old.<sup>42</sup>

Alexandra Brandt Edelfelt's compositions have survived as manuscripts at the Sibelius Museum. Most of them are songs with piano accompaniment included in a hand-written book of lieder, humbly titled *Några små visor vid Piano-Forte* ("Some small songs by the pianoforte"), which tells us of the (feigned) modesty and harsh self-criticism expected from the young upper- or middle-class ladies of the Biedermeier era. The archival collection also includes the previously mentioned *Polka Mazurka* for piano, as well as a choir piece probably composed for the

---

39 Alexandra Brandt Edelfelt's poems, The National Library of Finland; Edelfelt 1922, 99, 108–109 and 237–239.

40 Brandt Edelfelt's music manuscripts, The Sibelius Museum; see also Vesimäki 2023, 26–27 and 31–32.

41 See, e. g., Edelfelt 1922, 99, 108–109 and 237–239.

42 Edelfelt 1922, 160.

Nyland (Uusimaa) student association at a later date.

In total, Brandt Edelfelt's songbook includes 10 lieder as well as two drafts. The songs were composed during Brandt Edelfelt's most active creative period, from 1847 until 1853—one of the last ones having been written during or directly after the honeymoon tour of the Edelfelts in France and Italy. A few of them are dated at the Kiala manor, Brandt Edelfelt's family summer residence near Porvoo.<sup>43</sup> The style of these songs, in which processes of nature reflect a person's inner feelings, and the intense tone and word painting technique used in the flowing piano accompaniment, could be described as early romantic; moreover, the close connection between poetry and music, epitomized in the genre of art song, is a romantic feature in itself. Simultaneously, the genre of small *lieder* refers to in-home music making, the central characteristic of the Biedermeier style. As Katri Vesimäki has noted, Brandt Edelfelt's pieces seem to have been written first and foremost for her own use, which would explain the somewhat improvisatory character of some of the piano parts.<sup>44</sup> As for the poems, Brandt Edelfelt used both popular texts by contemporary Finnish authors such as J. L. Runeberg as well as Fredrik Berndtson, but also her own writings. Apart from the very first song—*Des Mädchens Klage* by Friedrich von Schiller—the pieces are in Swedish, Alexandra's mother tongue.

The two songs chosen for *Nocturnal Madonna* reflect Brandt Edelfelt's keen interest in literature. Both texts are drawn from the same literary calendar, *Necken*, published in 1848 in Helsinki. These types of yearly "calendars," which included poems, short stories, and short plays by contemporary Finnish authors, were highly popular among the Finnish intelligentsia of the 1840s and 1850s. The texts were typically published under pseudonyms, offering women authors a discreet way of publishing their work. It is thus not surprising that Brandt Edelfelt was familiar with these calendars and used them as the source of inspiration for her music.<sup>45</sup> Out of the two poems, *Fåfäng önskan* by

---

43 E.g. Edelfelt 1922, 22 and 31.

44 Vesimäki 2023, 54–55.

45 See e.g. Alarto et al. 1990; Nevala 1989.

J. L. Runeberg became a widely known literary work in nineteenth-century Finland. It was set to music by several composers, such as Karl Collan, Robert Kajanus, and Jean Sibelius. However, as Alfild Forslin has suggested, Brandt Edelfelt's version, completed on June 2<sup>nd</sup> 1851, seems to be the very first musical interpretation of the text.<sup>46</sup> Torsten Forstén's poem *Wainas söfsång*, in turn, fell into oblivion—it was originally published as the second part of a larger poetic work called *Henrik*, a tragic, *Sturm und Drang* -inspired story of unhappy love.

The two songs by Brandt Edelfelt presented significant editorial challenges, in terms of both music and text. *Wainas söfsång*, specifically, caused problems, as it had survived in two manuscript versions slightly differing from each other. The harmonies seemed to be at odds with the general style of the piece at times but, as Katri Vesimäki notes in her analysis of the piece, Brandt Edelfelt seems to have had a flair for dramatic harmonic turns and intervals.<sup>47</sup> Furthermore, as Brandt Edelfelt's handwriting—in nineteenth-century Swedish orthography—is not the clearest, and none of the editors are native Swedish-speakers, and as the original text source for *Wainas söfsång* was found at the very last stages of the editing process, some specific words (such as “kalken” in the second verse) were subject to discussions. Even the title first required some thinking as to whether the second word should be read as “säfsång” (as in “reed song”), “såfsång” (“sleep song”), or “söfsång” (“lullaby,” with the verb “söfva” referring to putting to sleep).<sup>48</sup> Closer examinations of the composer's handwriting and the poem's general message revealed the last option to be valid. The help received from our colleagues Tove Djupsjöbacka and Katri Vesimäki turned out to be invaluable regarding these issues.

---

46 Brandt Edelfelt's music manuscripts, Sibelius Museum; Forslin 1958, 301–302. For a more detailed musicological analysis of *Wainas söfsång*, see Vesimäki 2023, 50–70.

47 Vesimäki 2023, 50–70; especially pages 64–66.

48 The title is Brandt Edelfelt's own, as the equivalent part in Forstén's original poem has no separate title.



### **Heidi Sundblad-Halme: Modernism and Literary Ambition**

A different example of Finnish art songs by a woman composer is provided by the composer-conductor Heidi Sundblad-Halme. Known both for her impressionist and expressionist compositions as well as for the founding of the Helsinki Ladies' Orchestra, Sundblad-Halme's extensive and prolific career spanned from the late 1920s to her final years. Two of her art songs from her most active period in the 1930s and 1940s are included in the collection—*Keltainen nocturno* (*Gul nocturn*, “Yellow nocturno,” ca. 1941) to a text by Katri Vala, and *Sången på berget* (*Laulu vuorella*, “Song on a mountain,” ca. 1936) to a text by Edith Södergran, both modernist Finnish women poets. The two pieces highlight Sundblad-Halme's interest in musical and literary modernism, as well as melodrama and inter-art relations, and women's poetry.

Just like Alexandra Brandt Edelfelt, Heidi Sundblad-Halme spent most of her adolescent years in the small town of Porvoo, where her family had moved from Jakobstad, Ostrobothnia.<sup>49</sup> Coming from a family of musicians—her father was a church organist at the Porvoo Cathedral—Sundblad-Halme started to take private piano lessons as a child and substituted for her father on the organist's bench already as a teenager.<sup>50</sup> Although she passionately wanted to be a professional musician, her family thought teacher-training would be an economically more secure and sensible choice. Thus, although Sundblad-Halme did obtain the necessary qualifications to support herself as a schoolteacher, rather than pursuing this career she ended up founding a highly popular private music school in Porvoo.<sup>51</sup> In 1927 Sundblad-Halme finally had the chance of realising her dream, when she registered for composition, piano, and conducting classes at the Helsinki

---

49 *Jakobstad*, November 25, 1911; *Uusimaa*, November 24, 1923.

50 See e.g. *Uusimaa*, May 31, 1922; *Borgåbladet*, July 14, 1923; *Astra*, February 1, 1938.

51 See student concert programmes of Heidi Sundblad-Halme's music school 1927–1933, The Sibelius Museum.

Conservatoire, the most prestigious institution offering professional music education in Finland at the time.<sup>52</sup>

Sundblad-Halme studied composition with important figures such as the modernist Väinö Raitio and the Conservatoire's headmaster, composer Erkki Melartin, who was known for his markedly encouraging and supportive attitude towards women composers in the otherwise patriarchal musical circles of inter-war Helsinki.<sup>53</sup> Some of Sundblad-Halme's vocal and chamber music compositions were performed during her studies in the public student concerts of the conservatoire.<sup>54</sup> After finishing her studies, she got the chance to conduct an orchestral suite of her own composition, *Au théâtre des marionettes* (*Nukketheaterissa*, "At the puppet theatre," 1935), with the Helsinki Philharmonic.<sup>55</sup> Four years later, her ballet *Lumottu vyö* ("The Enchanted Belt") premiered at the Finnish Opera to a choreography by Alexander Saxelin.<sup>56</sup> Overall, Sundblad-Halme's compositional style could be described as colouristic and impressionist, and thus exposing early modernist tendencies—with a focus on symbolist and expressionist undertones especially in her vocal works.

For many colleagues and contemporaries, however, a woman composer working publicly with orchestras and openly conducting male-dominated orchestras still represented an anomaly, if not even a threat to the patriarchal *status quo*. Thus, together with several other prominent women musicians and music-lovers, such as fellow composer and close friend Helvi Leiviskä, Sundblad-Halme founded her own all-female orchestra in 1938.<sup>57</sup> In this way, she created the opportunity

---

52 Student registers of the Helsinki Conservatoire 1930–1933, The Sibelius Academy Archives (University of the Arts Helsinki).

53 See e.g. Ranta-Meyer 2009, 25; Välimäki and Koivisto-Kaasik 2023, 443.

54 Student registers of the Helsinki Conservatoire 1930–1933, The Sibelius Academy Archives (University of the Arts Helsinki).

55 E.g. *Helsingin Sanomat*, May 26, 1935; *Uusi Suomi*, May 28, 1935.

56 E.g. *Iltä-Sanomat*, March 6 and March 9, 1939; *Suomen Sosialidemokraatti*, March 9, 1939; *Fama*, March 15, 1939. The score and parts of this ballet have been preserved in the care of Sundblad-Halme's family as well as the Finnish Amateur Musicians' Association.

57 The archives of the orchestra have been preserved at the Helsinki City Archive; its score collection, however, ended up in the care of the Finnish Amateur Musicians' Association, as previously mentioned.

to conduct and get her larger-scale works performed on a regular basis. All in all, Sundblad-Halme led the Helsinki Ladies' orchestra for over 30 years. Some of the ensemble's concerts were broadcast on radio and, later, television. At the same time, Sundblad-Halme kept giving piano lessons, founded a musical play school, and published several pedagogical collections for beginners in violin and piano studies.<sup>58</sup>

Despite her extensive body of work, very few of Heidi Sundblad-Halme's own compositions—some art songs and a collection of Christmas tunes for children's choir (op. 8)—were published during her lifetime, as was typical in the case of women composers. Of the two art songs featured in our collection, only *Keltainen nocturno* has been published previously, although the publication date and circumstances have thus far remained unknown.<sup>59</sup> However, both songs—and the majority of Sundblad-Halme's compositions in general—were publicly performed from manuscripts, sometimes on several occasions throughout the years. *Keltainen nocturno*, for instance, was premiered in 1941 by soprano Elna Eliasson and pianist Taneli Kuusisto.<sup>60</sup>

Interestingly, it turned out that Sundblad-Halme also made orchestral arrangements of both pieces, with significant changes in the case of *Keltainen nocturno*.<sup>61</sup> Orchestral songs were something that the composer had a vivid interest in and ample opportunity to try her hand at with her own orchestra. She even wrote entire song cycles for vocal soloist and orchestra, such as *Tellervon lauluja* ("Tellervo's songs," op. 40, 1953) to a text by another Finnish modernist female poet, L. Onerva (Hilja Onerva Lehtinen). Edith Södergran, however, was clearly a favorite of Sundblad-Halme's; her entire opus 17, for instance, is devoted

---

58 E.g. *Suomen musiikkilehti* 1/1934; *Kyrkomusik*, September 1, 1938; *Suomen Kuvalehti*, February 2, 1952; Heidi Sundblad-Halme's printed sheet music, The National Library of Finland.

59 The published version of *Keltainen nocturno* has been preserved at the Sibelius Museum; an additional version with annotations by the composer was found in the Sundblad-Halme's family archive.

60 E.g. *Helsingin Sanomat*, November 15, 1941.

61 See the critical commentary of Välimäki, Virtanen and Koivisto-Kaasik 2023 (forthcoming).

to Södergran's poetry with orchestral or piano accompaniment. As an esteemed figure in Finland's Swedish-language modernist literature, Södergran might have been a role model for someone like Sundblad-Halme, a woman pursuing an artistic career and breaking glass ceilings in inter-war Finland. Sundblad-Halme's scrapbook even shows that she was personally acquainted with the late Södergran's companion, poet Hagar Olsson.<sup>62</sup>

Like Alexandra Brandt Edelfelt, Heidi Sundblad-Halme seems to have had an especially keen interest in and sensitivity to the interplay between music and text. Although born into a Swedish-speaking family, Sundblad-Halme was at home in bilingual circles and sometimes translated song texts from Swedish to Finnish herself, as seems to be the case with *Keltainen nocturno*. Furthermore, a letter from her to the Finnish poet Jacob Tegengren shows that she was personally in contact with some of the poets whose texts she worked on, asking for their advice and opinion on rhythm- and phrasing-related questions.<sup>63</sup> Since we also know that Sundblad-Halme moved in the same leftist social circles as the poet Katri Vala, and that Vala's sister-in-law, mezzosoprano Maila Vala, performed Sundblad-Halme's music, it is possible that Sundblad-Halme consulted the poet directly regarding the musical setting of *Keltainen nocturno*.<sup>64</sup> However, no letters or other documents testifying to this have been found so far. In any case, the free-flowing rhythms and sometimes almost recitative-like qualities of Sundblad-Halme's songs carefully highlight the textual characteristics of modernist Finnish poetry. This means that in addition to the intense word and tone painting technique, Sundblad-Halme employed coloristic methods that highlight the sonic, material, and rhythmic characteristics of the text, thus intensifying the communication of musical symbolism and inter-art relations.

---

62 Sundblad-Halme's scrapbook from the 1930s, Heidi Sundblad-Halme's family archives.

63 Heidi Sundblad-Halme's letter to Jacob Tegengren, December 30, 1937, The Jacob Tegengren Collection (7, Skåp 9), Åbo Akademi Library.

64 Saarenheimo 1984, 179–180; on Maila Vala and Sundblad-Halme's songs, see e.g. *Studentbladet* 2/1936 and *Helsingin Sanomat*, February 12, 1937.

All this considered, it is no wonder that Heidi Sundblad-Halme showed a keen interest in melodrama as a genre—as did many other women composers. In addition to performing and programming melodramas by other composers, such as her Swedish colleague Elfrida Andrée, she also composed them herself, with either piano or orchestral accompaniment.<sup>65</sup> Some of these melodramas also exist as versions for singer and orchestra or piano, such as her *Ballad* (op. 33) to Verner von Heidenstam's text.<sup>66</sup> On the other hand, the free-flowing melody lines and intonation in some of Sundblad-Halme's vocal compositions, such as *Keltainen nocturno*, make one wonder whether she was drawing inspiration from the world of recitation while composing vocal music.

During the research and editing process, it turned out that several autograph sources and drafts of both pieces exist in the private archives consulted. As already mentioned, both pieces exist in different versions for piano and orchestral accompaniment—in the case of *Sången på berget*, even the key differs from F minor to G minor. This is characteristic of Sundblad-Halme as a composer—she seems to have been a perfectionist who often made multiple versions of her pieces, sometimes with remarkable changes. Even her own opus numbering varies at times: *Keltainen nocturno*, for instance, is listed both as opus 25 number 1 and opus 22 number 4, depending on the autograph source.<sup>67</sup> In the case of *Keltainen nocturno*, however, the existence of a printed version with remarks in the composer's handwriting made the choice of the main source easier. As most of these findings came up during the later stages of the editing process, slowing and complicating it somewhat, they form a good example of the surprises and new paths that open along the way when doing research on historically underrepresented musical figures.

---

65 Sundblad-Halme's music manuscripts, SULASOL and family archives; see also *Borgäbladet*, February 23, 1929 and February 18, 1930.

66 Sundblad-Halme's music manuscripts, the SULASOL archive, and the Sundblad-Halme family archives.

67 We ended up following the opus numbering of our main source (opus 22 no 4), which is the one Sundblad-Halme used in her own lists of works as well.

## Conclusions

As we have shown throughout this article, the art songs of historical women composers—both in Finland and abroad—form an abundant and manifold set of musical works, which deserve to be heard in concert halls and on records even today. This goal, however, cannot be achieved without making critical sheet music editions available to both the musicians and the public—as well as to scholars.

The aim of critical editing is to do justice and to treat properly the musical text as preserved in the primary source(s). Editing might be simply described as a proof-reading made in the light of all relevant sources, but it also includes a thorough inspection and analysis of the sources and the notation style in their historical context, not to forget the musical aspects of the composition. In a critical edition, all editorial interventions in the musical text are explained in the critical commentary. The editorial procedure should be made as transparent and justifiable as possible for the reader. In order to get an in-depth picture of a work, the critical commentary is as crucial as the score. Therefore, the significance of critical editions for performing musicians, musicologists, and the music culture as a whole is very high—they indeed set the standard for music publications.

Making sense of a myriad of drafts and manuscripts requires the expertise of professional music editors and musicologists, which made the experience a real learning curve, at least for the historian in the group. This, in turn, accentuates the need for collaboration between musical institutions, musicians, publishing houses, and researchers. In order to shed light on historically marginalized composers and forgotten works, everyone's participation is needed.

Collaboration is pivotal in cases of surprises, problems, and open questions arising from archival work, as the examples provided in this article show. The astute remarks, hints, and help from colleagues, archivists, and librarians often turned out to be crucial in the detective work we sometimes had to carry out in both public and private archives. Considering the scant availability of material in public archives, we are aware that future research might uncover new important sources

unknown to us. This is, of course, a possibility in every case of edition-making, but an especially relevant one in the case of women composers and other marginalized groups in music history. Obviously, the same goes for the biographical and historical information gathered for and presented in the collection.

The ultimate goal in bringing forth such a collection as *Nocturnal Madonna* is, of course, to actually get the pieces performed as well as noted in music research and music history-writing. During the editing process we received a delightful number of enthusiastic messages from both musicians and other researchers who were eager to find out more about the art songs in the forthcoming edition. Three of the collection's lieder—*Blomman* by Laura Netzel, *Pomnish' vecher* by Alexandra Armfelt Zheleznova, and *Keltainen nocturno* by Heidi Sundblad-Halme—were performed in November 2021 by soprano Olga Heikkilä and pianist Kirill Kozlovski at the Fredrik Pacius symposium organized by the Swedish Literature Society (SLS) in Helsinki.<sup>68</sup> As a result, songs such as *Keltainen nocturno* and Greta Dahlström's *Nocturnal madonna* have started to gain interest and popularity among other singers and pianists, which will hopefully result in them becoming a standard part of the Finnish vocal repertoire. Furthermore, the Finnish Broadcasting Company (YLE) has already agreed to produce recordings of some of the songs featured.

We also hope that our collection will attract music-lovers, so as to spread awareness about and ignite curiosity in the composers featured. Ideally, our edition could encourage both professional musicians and the general public to acquaint themselves with other works by these composers, as well as their lives and careers in general. As the commentary, preface, and presentations of each piece will be directly available in English, the collection will also hopefully be of use for researchers,

---

68 At the publication concert of the *Daughters of Music* encyclopaedia on September 12, 2023, soprano Kajsa Dahlbäck performed four of the songs together with Kozlovski – *Die Loreley* by Ingeborg von Bronsart, *Blomman* by Laura Netzel, *Nattlig madonna* by Greta Dahlström, and *Sirkan laulu* by Sylvi Raitio Orola. Brandt Edelfelt's *Wainas söfsång* has also been performed during the past two years, thanks to the initiative of musicologist and singer Katri Vesimäki.

archivists, and musicians outside Finland, strengthening international contacts and perhaps even creating new collaborative networks. This is especially important considering the central role of cosmopolitanism in the career of many a historical woman composer.

Although the edition-making process has been a long one, we hope that this collection will represent rather a beginning than an end result. For us personally, the editing process has provided useful practical insight on how to do better in the future—both in terms of selecting material and organizing our workflow more systematically. Awareness of issues such as text editing, copyrights, and (un)welcome surprises could surely streamline the process a great deal, if we were to start anew. On a more general level, as previously mentioned, a myriad of musically interesting art songs from different eras and stylistic traditions still remain unpublished, and a collection of 22 lieder can hardly provide a thorough account of the whole field and its specific importance to women who wrote music. Hopefully, it will begin to receive much more academic and public attention in the future—both in Finland and in other parts of the world.

## Bibliography

### Archival sources

Heidi Sundblad-Halme's family archive (private collection)

Heidi Sundblad-Halme's music manuscripts

Heidi Sundblad-Halme's scrapbook from the 1930s

The National Library of Finland

The Manuscript Collection, Private archives

Edelfelt family archives (Coll. 378)

Alexandra Brandt Edelfelt's poems

Alexandra Brandt Edelfelt's letter to J. L. Runeberg  
(February 4, 1874)

Heidi Sundblad-Halme's printed sheet music



Sibelius Academy Archives (University of the Arts Helsinki)

Student registers of the Helsinki Conservatoire, 1930–1933

Sibelius Museum (Åbo Akademi Foundation)

Alexandra Brandt Edelfelt's music manuscripts

Greta Dahlström's music manuscripts

Student concert programmes of Heidi Sundblad-Halme's music school, 1927–1933

SULASOL [The Finnish Amateur Musicians' Association]

The Helsinki Ladies' Orchestra Collection

Aina Korhonen's music manuscripts and printed sheet music

Heidi Sundblad-Halme's music manuscripts

Åbo Akademi Library

The Jacob Tegengren collection (7, Skåp 9)

Heidi Sundblad-Halme's letter to Jacob Tegengren (December 30, 1937)

#### Newspapers

Retrieved from the Historical newspaper library (National Library of Finland).  
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu> (accessed on January 17, 2023).

*Astra* 1938

*Borgåbladet* 1923, 1929–1930

*Fama* 1939

*Helsingin Sanomat* 1935, 1937, 1941

*Ilta-Sanomat* 1939

*Jakobstad* 1911

*Kyrkomusik* 1938

*Studentbladet* 1936

*Suomen Kuvalehti* 1952

*Suomen Musiikkilehti* 1934

*Suomen Sosialidemokraatti* 1939

*Uusimaa* 1922–1923

*Uusi Suomi* 1935

Printed sources and databases

Edelfelt, Berta. 1922. *Alexandra Edelfelt. En levnadsteckning byggd på traditioner, minnen och brev*. Helsingfors: Holger Schildt.

Levande musikarv. <https://levandemusikarv.se/> (accessed on January 17, 2023).

Upton, George P. 1890 [1886]. *Woman in Music*. Chicago: A. McClurg.

Literature

Aisling, Kenny and Wollenberg, Susan (eds). 2015. *Women and the Nineteenth Century Lied*. Aldershot: Ashgate.

Alarto, Anneli et al. 1990. *Saran unohdetut sisaret: naiskirjallisuuden perinnettä Suomessa*. [Sara's forgotten sisters: traditions of women's literature in Finland.] Oulu: Oulun kaupunginkirjasto.

Bagge, Maren. 2022. Women Song Composers and the London Ballad Concerts. In *The Routledge Handbook of Women's Work in Music*, edited by Rhiannon Mathias. London: Routledge, 260–270.

Boyd, Melinda. 2002. *Opera or the Doing of Women: The Dramatic Works of Ingeborg von Bronsart (1840–1913)*. PhD thesis, School of Music. Vancouver: University of British Columbia.

Boyd, Melinda. 2015. (Re)claiming Space for Ingeborg von Bronsart's Wildenbruch Lieder, op. 16. In *Women and the Nineteenth-Century Lied*, edited by Aisling Kenny and Susan Wollenberg. Aldershot: Ashgate, 163–176.

Citron, Marcia J. 1987. Women and the Lied, 1775–1850. In *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, edited by Jane Bowers and Judith Tick. Urbana, IL: University of Illinois Press, 224–248.

Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Forslin, Alfhild. 1958. *Runeberg i musiken: bibliografi med kommentarer och historisk översikt*. Helsinki: The Swedish Literature Society.

Hambro, Camilla 2020. *Laura Netzel*. Möklinta: Gidlunds förlag.

Hambro, Camilla. 2021. Netzel, Laura. In *Kansallisbiografia* [National Biography of Finland]. Studia Biographica 4. Helsinki: The Finnish Literature Society. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilö/10167> (accessed on January 17, 2023).

Hoffmann, Freia. 1998. *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Hottmann, Katharina. 2006. Musikalische Professionalisierung im Konfliktfeld der Familie: Ingeborg, Hans und Clara von Bronsart. In *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, edited by Corinna Herr and Monika Woitas. Köln: Böhlau, 75–90.

Hottmann, Katharina. 2009. "Frisch auf zum letzten Kampf und Streit, ihr Männer all' und Knaben": Patriotische Lieder Ingeborg von Bronsarts im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71. In *Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kulturnation*, edited by Rebecca Grotjahn. München: Allitera, 70–104.

Koivisto, Nappu. 2021. Sundblad-Halme, Heidi. *Kansallisbiografia* [National Biography of Finland]. Studia Biographica 4. Helsinki: The Finnish Literature Society. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kg-010169> (accessed on January 17, 2023).

- Launay, Florence. 2006. *Les compositrices en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Malmi, Mirka and Tiina Karakorpi (eds). 2021. *Toisia suomalaisia viulusävelmiä: Suomalaisten naisten säveltämiä teoksia viululle ja pianolle 1886–1936. / Other Finnish Works for Violin: Works for Violin and Piano by Finnish Women Composers, 1886–1936*. Sävelten tyttäret / Daughters of Music, Vol. 1. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Mathias, Rhiannon (ed.). 2022. *The Routledge Handbook of Women's Work in Music*. London: Routledge.
- Miew-Cruz, Benjamin. 2013. *Edith Södergran's Modern Virgin: Overcoming Nietzsche and the Gendered Narrator*. Berkeley: University of California.
- Moisala, Pirkko. 1994. Suomen ja naapurimaiden naissäveltäjät. [Women composers in Finland and its neighboring countries.] Pirkko Moisala and Riitta Valkeila: *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä, 187–206.
- Mononen, Sini and Susanna Välimäki (eds). 2018. *Musiikki muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. [Music as a transformative power: manifesto of activist music research.] Helsinki: Research Association Suoni.
- Mustakallio, Marja. 2003. *"Teen nyt paljon musiikkia": Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. ["Now I make plenty of music" Fanny Hensel's (1805–1847) agency in a modernising music culture.] PhD diss. Åbo: Åbo Akademi.
- Nevala, Marja-Liisa (ed.). 1989. *"Sain roolin johon en mahdu". Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. ["I got a role I do not fit in." Developments in literature by Finnish women authors.] Helsinki: Otava.
- Ramstedt, Anna; Nuppu Koivisto-Kaasik; Timo Virtanen; and Susanna Välimäki (eds.). 2024 (forthcoming). *Tunnelmakuvia: suomalaisten naisten säveltämiä pianomusiikkia 1850-luvulta 1950-luvulle / Moods: Works for Piano by Finnish Women Composers from the 1850s to the 1950s*. Sävelten tyttäret / Daughters of Music, Vol. 3. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2009. Säveltäjä Erkki Melartin pedagogina. [The Composer Erkki Melartin as a pedagogue.] *Musiikkikasvatus* 12 (1): 7–26.
- Rieger, Eva. 1988. *Frau, Musik und Männerherrschaft: zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Kassel: Furore.
- Rode-Breymann, Susanne (ed.). 2017. *Orte der Musik: Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Musik-Kultur-Gender 3. Köln: Böhlau Verlag.
- Rukopolev, Vsevolod. 1993. Alexandra Železnova-Armfelt – rysk tonsättarinna med rötter i Sverige. Ed. Eva Öhrström. *Svensk Tidning för Musikforskning* 1: 63–83.
- Saarenheimo, Kerttu. 1984. *Katri Vala: aikansa kapinallinen*. [Katri Vala: a rebel of her time.] Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka. 2005. *Poettinen elämä: biedermeierin säveltäjä-kirjailija Axel Gabriel Ingelius*. [A poetic life: the Biedermeier writer and composer Axel Gabriel Ingelius.] Helsinki: The Finnish Literature Society.
- Vesimäki, Katri. 2023. *Alexandra Edelfelt (1833–1901) lied-säveltäjänä: Musiikkifilologinen ja naishistoriallinen tutkimus Sibelius-museossa säilytettävästä laulukokoelman käsikirjoituksesta* [Alexandra Edelfelt (1833–1901) as a Lied composer: a music philological and gender history-based study on the song collection manuscript preserved at the Sibelius Museum.] Master's thesis (Musicology), University of Helsinki

Välimäki, Susanna. 2021a. Bronsart, Ingeborg von. In *Kansallisbiografia* [National Biography of Finland]. *Studia Biographica* 4. Helsinki: The Finnish Literature Society. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-010154> (accessed on January 17, 2023).

Välimäki, Susanna. 2021b. Tschetschulin, Agnes. In *Kansallisbiografia* [National Biography of Finland]. *Studia Biographica* 4. Helsinki: The Finnish Literature Society. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/9090> (accessed on January 17, 2023).

Välimäki, Susanna and Nappu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. [Daughters of music: women composers in Finland from the nineteenth to the twentieth century.] Helsinki: The Finnish Literature Society.

Välimäki, Susanna and Nappu Koivisto-Kaasik. 2024 (forthcoming). Music Historians as Feminist Activists: Gender Mainstreaming in Contemporary Concert Repertoires. In *Music Research and Activism*. Edited by Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved and Sini Mononen. Bristol: Intellect.

Välimäki, Susanna; Timo Virtanen; and Nappu Koivisto-Kaasik. 2023 (forthcoming). *Öinen madonna: suomalaisten naisten säveltämiä yksinlauluja 1840-luvulta 1940-luvulle / Nocturnal Madonna: Solo Songs by Finnish Women Composers from the 1840s to the 1940s*. Helsinki: Fennica Gehrman.



# Der „nordische Ton“: Nordeuropäische Komponisten und der kontinentale Blickwinkel

MARTIN KNUST

## Einleitung

Dieser Essay soll das eigentümliche Verhältnis des mitteleuropäischen Amateur- und Fachpublikums zu den Komponisten des europäischen Nordens beleuchten, so wie es in einschlägigen Medien seit dem 19. Jahrhundert greifbar wird. Es handelt sich mithin um eine Rezeptionsstudie. Angesichts der gewaltigen relevanten Datenmenge aus primären Quellen begnügt sich dieser kurze Text mit der Präsentation einer Stichprobe, anhand derer einige Hypothesen entwickelt werden. Was hier zusammengefasst wird, ist der derzeitige Stand meiner Forschung zur gegenseitigen nordeuropäisch-kontinentalen Rezeption im Bereich der Musik, ein laufendes Projekt, das ich seit etwa anderthalb Jahrzehnten verfolge und das eine wesentlich breitere empirische Basis hat.<sup>1</sup> Die hier präsentierten Ergebnisse sind naturgemäß vorläufig und eher dazu gedacht, einer Diskussion Vorschub leisten, als eine Faktenlage definitiv festzuschreiben.

In den 1980er Jahren begann man in der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung die Kulturtransfers zwischen Ländern zu

---

1 Im folgenden wird zusammenfassend auf einige meiner Aufsätze verwiesen, in denen ich unterschiedliche Primärquellen – darunter musikalische Werke und Werkentwürfe, Korrespondenzen, Rezensionen und andere zeitgenössische Musikpublikationen – aufbereitet habe.

thematisieren. Seit den 2000er Jahren wurde die reziproke Natur solcher Transfers betont und der Begriff „Kulturaustausch“ propagiert, um die Gegenseitigkeit in Rezeptionsprozessen deutlich hervortreten zu lassen statt von einseitig linearen Kultur-Im- und -Exporten auszugehen.<sup>2</sup> Aus dieser Perspektive heraus lässt sich auf individueller Ebene aus den Biografien von Musikern, die internationale Karrieren oder Ausbildungen hatten, eine chronologische Abfolge von kulturellen Transfers herauslesen, die in manchen Fällen erhebliche Konsequenzen für das Werk hatte. Dabei geht es nicht nur um ihre kompositorische Rezeption vorhandener Musik, die ein wichtiger Punkt ist,<sup>3</sup> sowie die Publikumsreaktionen auf Musik aus einem anderen Land,<sup>4</sup> sondern auch um die in den zeitgenössischen Medien, biografischen Dokumenten und künstlerischen Adaptionen erkennbaren Versuche von Tonsetzern aus dem Norden, unterschiedliche nationale Musikmärkte zu erkunden, um sich und ihre Werke dort zu etablieren. Im Verlauf dieser konsekutiven Kulturtransfers sind nicht selten Widersprüche und Probleme aufgetreten. Dass der Kulturaustausch zwischen den nordeuropäischen Ländern sowie zwischen Nord- und Mitteleuropa nicht immer reibungslos verlief, ist neben ständigen institutionellen und medialen vor allem den politischen Veränderungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zuzuschreiben. Seit dem 19. Jahrhundert ist etwa in deutschen Medien die Vorstellung eines „nordischen Tones“ anzutreffen, mit der sich Musiker aus dem Norden in irgendeiner Weise auseinandersetzen hatten. Inwieweit die kontinentale Rezeptionshaltung ihre Vermarktungstechniken, Netzwerke und nicht zuletzt ihre Musik prägte, soll näher betrachtet werden.

---

- 2 Fauth und Magnússon 2014, 10–11.
- 3 Seit den 1990er Jahren wurde auf die Gefahr hingewiesen, in der Erforschung der musikalischen Rezeption das musikalische Werk an sich aus dem Blick zu verlieren. Botstein 2006, 1–3.
- 4 Diese zwei von drei in Gratzner 2005 unterschiedenen Kategorien musikalischer Rezeption sind für die musikgeschichtliche Forschung von Belang.

### **Rezeptionsstrukturen mit Rückwirkung: Ein Modell in drei Schritten**

Eine institutionalisierte Ausbildung von Komponisten gibt es seit etwas mehr als zwei Jahrhunderten. Zwar liegt eine der ältesten Ausbildungsstätten im Norden: die von Gustav III. 1771 gestiftete Königlich Schwedische Musikakademie. Dennoch setzte Mitte des 19. Jahrhunderts – sobald in Mitteleuropa die ersten Musikhochschulen und Konservatorien gegründet wurden – ein steter Strom von nord-europäischen Musikstudenten nach Süden ein, wo sie ihr künstlerisches Handwerk erlernten oder verfeinerten. Deren Nachfrage nach einem (zusätzlichen) Studium der Musik oder Komposition im mitteleuropäischen Ausland hielt noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts an.

Was sich im Zuge dieses Austausches abspielte, kann als ein mehrstufiger Kulturtransfer angesehen werden. Will man ihn als einen Prozess auffassen, in dem mehrere Akteure und Medien miteinander interagieren, so lassen sich innerhalb dieses Transfers drei Stufen voneinander abgrenzen, die eine Form kommunikativer Rückkopplung beschreiben:

Stufe 1: Durch verschiedene Medien – Noten, Aufführungen, Aufnahmen, Lehrbücher usw. – bietet sich einem interessierten Kompositionsstudenten<sup>5</sup> im Norden ein bestimmtes Bild der kontinentalen Musik. Trotz einer oft schon recht soliden Schulung durch die einheimischen Lehrkräfte, etwa am Musikinstitut in Helsinki oder dem Königlich Musikkonservatorium in Kopenhagen, empfehlen Lehrer ihren besten Schülern, sich vor Ort im Süden mit neuen Stücken und Trends vertraut zu machen und sich bei namhaften Kompositions- und Musiklehrern einzuschreiben.

Stufe 2: Angehende Komponistinnen aus Nordeuropa führt ihr Weg bis zum späten 19. Jahrhundert anfangs häufig nach Leipzig, später auch nach Berlin, Dresden, München, Wien, Brüssel und Paris. Sie erleben hier ein quantitativ reichhaltigeres Musikangebot als in ih-

---

5 Im folgenden werden aus Gründen der leichteren Lesbarkeit abwechselnd männliche und weibliche Substantive und Pronomen gebraucht; sämtliche Geschlechter sollen dabei stets als mit inbegriffen verstanden werden.



ren Heimatländern, mit wesentlich mehr Orchestern, Konzerten und einer Vielzahl von Opernhäusern und anderen musiktheatralischen Einrichtungen. Zusätzlich zu den im Heimatland vorhandenen musikalischen Medien zur kontinentalen Musik stehen nun der Unterricht in der Landessprache, örtliche Periodika und andere Massenmedien, der Austausch mit anderen Studentinnen, die Möglichkeit zur Mitwirkung bei Aufführungen und im besten Fall lokale Netzwerke zur Verfügung, zu denen sie während ihrer Studienzeit Zugang erhalten. Einer Studentin, die sich zum Ziel gesetzt hat, mit dem Schreiben von Stücken ein gewisses Auskommen zu haben, bieten sich nun im Gegensatz zu ihren kontinentaleuropäischen Kommilitoninnen *zwei* Strategien an: Entweder versucht sie, sich mit ihren in Mitteleuropa erworbenen Kenntnissen und Fertigkeiten in ihrem Heimatland zu etablieren,<sup>6</sup> das ist der einfachere Weg. Oder sie entschließt sich dazu, sich im Ausland einen Namen zu machen und mit ihren zahlreichen mitteleuropäischen Konkurrentinnen in Wettbewerb zu treten. Was sich, angesichts der bereits im 19. Jahrhundert zu konstatierenden Übersättigung des Musikmarktes, hier als eine Möglichkeit, aus der Menge herauszuaragen, anbietet, ist die Betonung der eigenen Herkunft, eine Art Selbst-Exotisierung, auf die das kontinentaleuropäische Publikum mitunter gut anspricht.

Stufe 3: Im folgenden soll lediglich die letztere Gruppe von nord-europäischen Tonsetzern näher betrachtet werden, also diejenige mit kontinentalen Ambitionen. Viele von ihnen kamen mit musikalischen Vorkenntnissen nach Mitteleuropa und übten sich dann dort im strengen Satz oder Techniken der Avantgarde, die in ihren Heimatländern noch nicht Fuß gefasst hatte. Paradoxerweise hoben die deutschen oder französischen Medien, die diese nord-mitteleuropäische Musik beschrieben, dann aber oft nicht deren kontinentale Prägung hervor, sondern vermeintlich fremdartige Züge, ein Rezeptionsphänomen,

---

6 Hugo Alfvén betonte beispielsweise immer wieder recht unbescheiden seine Überlegenheit als Kontrapunktiker über seine nordeuropäischen Konkurrenten, z.B. über Grieg; s. Knust 2018, 210. Seine unbestreitbar gediegenen Fertigkeiten, wie sie etwa in seinen Orchesterrhapsodien zum Vorschein kommen, hatte er sich u.a. durch sein Studium bei Johan Lindgren angeeignet.

das sich mit dem Begriff des „nordischen Tones“ umschreiben lässt. Anhand einiger ausgewählter Beispiele soll diese schwer zu greifende Kategorie – oder Konstruktion? – des nord-mitteuropäischen Klanges in der Musik in der mitteleuropäischen Rezeption beschrieben und kritisch bewertet werden.

### **Die Anfänge: Die ersten nordeuropäischen Komponisten in Leipzig und Berlin**

Bereits im Jahr nach der Gründung des Leipziger Konservatoriums im Jahre 1843 begaben sich zahlreiche Musikerinnen aus dem Norden dorthin. Neben einer großen Gruppe aus Schweden kamen auch Studentinnen aus Norwegen, dem Land im Norden, dessen Musikerinnen der Leipziger Hochschule am längsten die Treue hielten; für die schwedischen wurde das Konservatorium bereits zum Ende der 1850er Jahre hin immer weniger attraktiv.<sup>7</sup> Hierin bestätigt sich Yvonne Wasserloos' Bemerkung, das Konservatorium habe vor allem Studentinnen aus dem nordwestlichen Ausland angezogen.<sup>8</sup> Besonders stark war der Einfluss der am Leipziger Konservatorium gelehrt Ästhetik und Satztechnik in Dänemark; Niels Wilhelm Gade (1817–1890) war selber Lehrer am Konservatorium in Leipzig gewesen, bevor er in Kopenhagen 1867 sein eigenes Institut eröffnete, das mit Recht als ein Leipziger Ableger betrachtet worden ist. Generell ist der Einfluss der Leipziger Schule im Norden größer gewesen als man in Mitteleuropa bislang wahrgenommen hat: In Stockholm wurde nicht nur die Königliche musikalische Akademie nach dem Vorbild Leipzigs umorganisiert (inklusive eines entsprechenden Kompositions-Curriculums), sondern ein den Leipziger Idealen verbundener Komponist und Musiker wie Ludwig Norman (1831–1885) und seine Schülerinnen beherrschten das Musikleben in den größten schwedischen Städten außerdem über

---

7 Knust 2021.

8 Wasserloos 2004, 463. Eine numerische Auflistung der Studentinnen des Konservatoriums nach nationaler Herkunft – in der allerdings Norwegen, Dänemark und Schweden unter „Skandinavien“ zusammengefasst werden – findet sich *ibid.*, 115–119.

mehrere Jahrzehnte hinweg bis in die 1880er hinein und schrieben Musik in einem für Mitteleuropäer mit Tonsetzern wie Mendelssohn verknüpften Idiom so wie viele andere Komponisten in Norwegen und Finnland. Das tat auch Gade. Dennoch wurde er von Robert Schumann als ein genuin „nordischer“ Komponist bezeichnet und die Kategorie des nordischen Tones damit in die Welt gesetzt.<sup>9</sup> Sie sollte sich in der Folge für die damit etikettierten Komponistinnen als eine zweiseitige Angelegenheit erweisen.

Grieg und der „norwegisch-schwedische Ton“<sup>10</sup> sind ein interessanter Spezialfall der mitteleuropäischen Musikrezeption. Zweifelsohne gehörte Grieg zu den kommerziell erfolgreichsten Komponisten des späten 19. Jahrhunderts dank seiner beim Verlag C. F. Peters in Leipzig veröffentlichten *Lyrischen Stücke* in zehn Heften, die sich seit 1867 in vielen Auflagen verkauften. Man hob an ihnen ihren vermeintlich exotischen Charakter hervor. Der Grund dafür lag in dem von Grieg gewählten Material und den musikalischen Formen, die oft der norwegischen Volksmusik entlehnt sind. Jedoch verkennt eine derart starke Betonung der fremdartigen Momente zwei Dinge in seinem Gesamtwerk: Zum einen verfügte er über eine gediegene Satztechnik, die für das Konservatorium typisch ist und etwa in der chromatischen Stimmführung seiner *Ballade* op. 24 für Klavier zum Ausdruck kommt,<sup>11</sup> zum anderen wagte er sich auch mit experimentellen Stücken wie seinem harmonisch schwebenden, impressionistisch anmutenden *Glockenklang* op. 54 Nr. 6 aus den *Lyrischen Stücken* an die Öffentlichkeit. Ein Grund für die Zuschreibung eines bestimmten Tones in seiner Musik mag das häufige Vorkommen von feststehenden harmonischen und melodischen Formeln gewesen sein, allen voran das berühmte so genannte Grieg-Motiv. Es handelt sich dabei um einen Halbton gefolgt von einem Terzschrift abwärts, von der Tonika zur

---

9 Matter 2015.

10 Griegs Durchbruch und spektakuläre Karriere fällt in die Zeit der norwegisch-schwedischen Union, so dass es angebracht erscheint, ihn neben seinem Status als norwegischer Nationalkomponist auch als einen Repräsentanten dieser Union aufzufassen. Knust 2018, 211.

11 Dinslage 2018, 208–210.

Dominante.<sup>12</sup> Diese melodische Formel findet sich in der Tat häufig in der skandinavischen Volksmusik, jedoch nicht ausschließlich in der norwegischen; Norwegen befand sich zwischen 1814 und 1905 in Union mit dem schwedischen Königreich, mit dem es nicht nur linguistische, sondern auch volksmusikalische Gemeinsamkeiten hat, insbesondere in den Grenzregionen. Nach Griegs immensem Erfolg versuchten schwedische Komponistinnen, die sich Hoffnungen auf einen Durchbruch auf dem Kontinent machten, durch die Einfügung dieses Motives und Volksmusik-Melodien, die es enthielten, ihren Stücken eine dezidiert nordische Note zu verleihen. Es ist davon auszugehen, dass die kontinentalen Zuhörerinnen diesen Markeur verstanden. Ein negativer Beleg für diese Strategie ist der Umstand, dass er nach der Auflösung der Union im Jahre 1905 aus der schwedischen Musik, die man im Ausland zu vermarkten versuchte, verschwand und sich patriotische Komponisten wie Hugo Alfvén (1872–1960) nun abschätzig über Griegs Musik und Person äußerten.<sup>13</sup>

Die ersten finnischen Kompositionsschüler zog es seit den 1890er Jahren vor allem nach Berlin. Die Hauptstadt des neugegründeten deutschen Kaiserreiches hatte sowohl hinsichtlich der Aufführungen von Musik als auch im Hinblick auf die Musikpublizistik mehr zu bieten als Leipzig, die Musikverlage ausgenommen; in Leipzig gab es beispielsweise keine Oper. Was man in Berlin an der Hochschule lehrte, war wie schon in Leipzig vor allem der strenge Satz und Kontrapunkt. Über instrumentatorische Novitäten konnte man sich in den zahlreichen – oder eher zahllosen – Aufführungen von neugeschriebener Musik in Berlin einen Überblick zu verschaffen versuchen. Ein besonders umtriebiger Akteur im damaligen Berliner Musikbetrieb war der Unternehmer und Dirigent Benjamin Bilse (1816–1902), dessen Orchester unter seiner Ägide und auch nach seinem Ausscheiden zu einem wichtigen Anlaufpunkt für junge Tonsetzer aus dem Norden wurde. Neben der schieren Menge an Konzerten, die dieses Orchester bestritt –

---

12 Yang 1998, 1–4.

13 Knust 2018, 208–212.

es spielte an 6 Tagen pro Woche, tourte und trat auch während der Sommerpause auf – war es auch wegen seiner Programmgestaltung für unbekannte Komponisten attraktiv. So gab man jede Woche freitags ein Konzert mit Novitäten und Uraufführungen.<sup>14</sup> Dieser Klangkörper, aus dem später die Berliner Philharmoniker hervorgingen, spielte die Uraufführungen von Andréas Halléns (1846–1925) Rhapsodie Nr. 2 / *Schwedischer Rhapsodie* und der Konzert-Ouvertüre *Excelsior!* von Wilhelm Stenhammar (1871–1927). Dieses Orchester gab auch im Ausland zahlreiche Gastspiele. Was die mediale Reichweite der von ihm gespielten Musik noch weiter verstärkte, war seine Zusammenarbeit mit dem Berliner Verlag Bote & Bock, der neben der Publikation von Noten auch als Organisator von Konzertreisen und Werbung – wir würden heute sagen: als Agentur – fungierte. Einem Werk, das in einem Konzert des Bilsse'schen Orchester aufgeführt wurde, war eine gewisse Publicity in den Medien deswegen sicher.<sup>15</sup>

### **Nordeuropäische Komponistinnen im Spannungsfeld zwischen nationaler und internationaler Rezeption**

Wie bereits erwähnt, konnten Nordeuropäerinnen entweder zwischen einem nationalen oder einem internationalen Markt wählen oder sie konnten beide Märkte anvisieren und mussten dabei verschiedene Strategien parallel verfolgen. Offensichtlich wird das daraus resultierende, in zwei Teile zerfallende Oeuvre von Tonsetzerinnen aus dem Norden vor allem bei den Vokalkompositionen: Entschied sich eine Komponistin, ein Stück in ihrer nordeuropäischen Landessprache zu schreiben, war dieses Stück für die Vermarktung auf dem kontinentalen Musikmarkt in der Regel ziemlich wertlos; selbst eine gute Übersetzung zieht immer Verschiebungen oder Verwerfungen der sprachlich-musikalischen Struktur, etwa durch veränderte

---

14 Haffner 2007, 10–12.

15 Zur Geschichte dieses Klangkörpers und seiner Netzwerke s. Haffner 2007 und Fröhlich 2021.

Rhythmik, Akzentuierung, Prosodie, Vokalfärbung, sowie des semantischen Gehalts des Gesangstextes nach sich. Griegs umfangreiches Liedschaffen ist deswegen außerhalb Skandinaviens so gut wie unbekannt geblieben. Das Gleiche gilt natürlich auch für Chorsätze und Opern. Daneben schrieben Grieg, Emil Sjögren (1853–1918) oder Sibelius einige Lieder auf Deutsch, die auf beiden Musikmärkten – dem einheimischen und dem internationalen – aufführbar waren, da Deutsch im Norden recht häufig gesprochen wurde. Bei den großbesetzten Stücken Griegs, Alfvéns und Sibelius' – also ihren Konzerten und Symphonien – ist hingegen davon auszugehen, dass sie für den kontinentalen Musikmarkt mit seinen vielen Orchestern gedacht waren und den Weg in die internationale Musikwelt machen sollten. Im Norden gab es bis zur Jahrhundertwende im Grunde nur ein größeres feststehendes Orchester pro Land.

Was bereits im 19. Jahrhundert – wie im 20. und 21. im Bereich der Populärmusik – für einen Komponisten wichtig war, war, einen sogenannten „Durchbruch“ beim Publikum zu erzielen. Das war damals in erster Linie eine Aufführung, die ein umfangreiches Presseecho auslöste. Nach wie vor haben Musiker dabei jeden der beiden Märkte separat zu erobern, denn, wie Aulis Sallinen 2006 bemerkte, ein internationaler und ein nationaler Erfolg beeinflussen sich nicht unbedingt gegenseitig.<sup>16</sup> Diesem Phänomen wird in den nächsten Unterabschnitten kurz nachgegangen. Zwei Beispiele für den Versuch, den deutschen Musikmarkt von Norden her zu erobern, die beide nicht von Erfolg gekrönt waren, sollen im folgenden eingehender betrachtet werden.

### **Andréas Hallén**

Ein Komponist, der vor allem durch seine hartnäckige Arbeit an einem kontinentalen Durchbruch und sein geschicktes Taktieren beim Aufbau seines künstlerischen Images interessant ist, ist der Schwede Andréas Hallén. Er studierte ausgiebig an drei namhaften

---

16 Aulis Sallinen. *Mistä musiikkiteos kertoo?* In Eerola 2006, 185.

Musikhochschulen in Deutschland, nämlich 1866/67 bei Carl Reinecke und Moritz Hauptmann in Leipzig, 1867/68 bei Joseph Rheinberger in München und 1870/71 bei Julius Rietz in Dresden. In sein letztes Studienjahr fiel der deutsch-französische Krieg, aus dem Deutschland bekanntlich nicht nur als Sieger, sondern als größte mitteleuropäische Nation unter preußischer Führung und mit neuer Hauptstadt hervorging. In dieser jungen Nation gab es, wie Hallén klar gewesen sein dürfte, so viele Opernhäuser und Orchester wie sonst nirgends, die Presse berichtete ausführlich und häufig über musikalische Novitäten und Aufführungen und das musikkundige deutschsprachige Publikum dürfte rein quantitativ das größte der Welt gewesen sein, denn einem in Deutschland erfolgreichen Komponisten stand zusätzlich auch das österreichische Kaiserreich offen. Hallén hatte an drei musikpolitisch konservativen Einrichtungen studiert und vollzog nun eine radikale Wende, indem er versuchte, sich im Kreise der so genannten Neudeutschen, also der musikalisch Progressiven, zu etablieren. Dazu ließ er sich in Berlin nieder, der größten Stadt des Landes, wo sowohl die musikalische als auch die musikpublizistische Infrastruktur hervorragend war. Er spielte die nationalistische Karte, indem er sich mit nationalkonservativen journalistischen Netzwerken in Deutschland in Verbindung setzte, ein (allzu) sehr an Richard Wagner gemahnendes Idiom kultivierte und Empfehlungen von Aristokraten und hochrangigen Politikern sammelte. Das Stück, mit dem er in Deutschland seinen Durchbruch vorbereitete, ist eine in Dänemark spielende Oper mit Wikingern in der Hauptrolle, *Harald der Viking*, die er von 1878 bis 1880 komponierte.<sup>17</sup> Allein der Umstand, dass er – wohl dank einer Empfehlung Franz Liszts und seines reichhaltigen Empfehlungsportfolios mit u.a. Schriftstücken des schwedischen Außenministers sowie des Kronprinzen – diese Oper in Leipzig zur Uraufführung zu bringen vermochte, ist an sich schon bemerkenswert. Doch ein regelrechter Durchbruch wurde diese Premiere nicht. Es gelang ihm nicht, noch ein weiteres Opernhaus in Deutschland

---

17 Zur Entstehung dieser Oper und ihrem Einsatz zum Aufbau von Halléns Karriere s. Knust 2011, 43–60.

zur Aufführung zu überreden, trotz erheblicher Anstrengungen. Er hatte persönlich im Frühjahr und Herbst 1880 Promotionstouren unternommen, die ihn von Berlin nach Dresden, Leipzig, Hamburg und Hannover führten. Auch anderweitig, als Konzertkomponist, wollte sich, trotz einer weiteren spektakulären Uraufführung, nämlich der seiner Rhapsodie Nr. 2 mit dem Titel *Schwedische Rhapsodie* in Berlin im Herbst 1882,<sup>18</sup> ein regelrechter Erfolg nicht einstellen. Die Frustration darüber, nicht weiterzukommen, bewog ihn zur Rückkehr in seine schwedische Heimat. Doch verstand er es geschickt, aus seiner ziemlich erfolglosen Zeit in Berlin Kapital zu schlagen und sich daheim als ein respektable Musiker zu präsentieren. Das war ihm möglich dank etlicher positiver Erwähnungen in Büchern wie Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* sowie in diversen Zeitungen und Zeitschriften.<sup>19</sup> Auch sein Opernerstling sollte hierbei wieder zum Einsatz kommen, und zwar in schwedischer Übersetzung als *Harald Viking* und mit einer für Stockholmer Verhältnisse sehr aufwendigen und kostspieligen Inszenierung an der Königlichen Oper. Hallén gelang es, seine Ankunft in Stockholm zu Beginn des Jahres 1883 mit dem Erscheinen des Klavierauszuges dieser Oper in Berlin zusammenfallen zu lassen,<sup>20</sup> wobei es sich hierbei um eine weitere geschickte kleine PR-Aktion handelte, die seinen Landsleuten seine respektable kontinentale Reputation vor Augen führen sollte. Statt eines internationalen Durchbruchs sollte seine Oper, in die er viel Zeit und Mühe investiert hatte, ihm nun eine feste Position im schwedischen Musikleben sichern, die er letztlich auch erlangte. Ob die schwedische Erstaufführung als sein heimischer Durchbruch zu werten ist, wäre näher zu erörtern, denn Hallén hatte sich bereits vor seinem Fortgang nach Berlin einen Namen in seiner Heimat gemacht. Nach seiner Rückkehr wirkte er als Dirigent, Musikorganisator und Komponist, allerdings mit einem musikalisch leicht veränderten Profil. Statt sich weiterhin als orthodoxer Wagnerianer zu präsentieren, schrieb er Stücke für

---

18 Ibid., 68.

19 Ibid., 65.

20 Ibid., 46.



Chor und Orchester und führte auch deutsche Werke auf, die eher der Konservatoriums-Richtung, also seiner eigentlichen Schulung als Komponist, entsprachen; u.a. setzte er sich für Schumann und Brahms ein. In späteren Jahren arbeitete er zudem als Hochschullehrer. Das Wagner-Idiom nutzte er weiterhin, sobald er ein Stück schrieb, das er in Deutschland zu lancieren gedachte, etwa in der symphonischen Dichtung *Sphärenklänge* aus dem Jahre 1909.

Wie sah sein Image als Komponist aus, das er im Ausland recht systematisch aufgebaut hatte? Hier präsentierte er sich als ein glühender Wagnerianer, der es in puncto Franzosen- und Judenhass mit jedem deutschen Patrioten aufzunehmen vermochte, und betonte zugleich seine nordeuropäische Herkunft durch die Wahl seiner Sujets. Unter seinen in Deutschland veröffentlichten Werken befanden sich etwa die Ballade für Männerchor und Orchester *Nordlandskampf* op. 34 von 1889 oder die Orchestersuite *Gustav Vasas Saga* o. op. von 1897, die er der Königin von Sachsen widmete. Es scheint, dass er darauf hoffte, die unter dem 1888 gekrönten Kaiser Wilhelm II. – und vielleicht schon davor – um sich greifende so genannte „Nordlandbegeisterung“ würde ihm als Nordeuropäer eine Nische im deutschen Musikmarkt eröffnen. Wenn es eine solche Nische tatsächlich je gab, dann füllte sie der Norweger Christian Sinding (1856–1941), der von 1886 bis in Mitte der 1930er Jahre in Deutschland lebte. Seine Werke, auch seine Instrumentalmusik, wurden in Deutschland gerne als typisches Produkt eines Nordeuropäers mit starken Wagnerreferenzen interpretiert, etwa von Hans Engel und Hugo Botstiber in den 1930er Jahren, die in seiner 1. Symphonie ein Thema ausmachten, „das wohl eine patriotische Tendenz hat“,<sup>21</sup> bzw. ihn als „Wagner mit nordischer Harmonik verbindenden“ Komponisten kritisierten.<sup>22</sup> Ihre in der renommierten von Hermann Kretzschmar begründeten Reihe *Führer durch den Konzertsaal* gefällten Urteile dürften eine breite Leserschaft erreicht haben und setzten den bereits bei Kretzschmar vorzufinden-

---

21 Botstiber 1932, 169–170.

22 Engel 1932, 398.

den Hang, die Musik nordeuropäischer Musiker mit ihrer Herkunft in eins zu setzten, fort.<sup>23</sup>

### Jean Sibelius

Halléns Strategie, um in Deutschland zu reüssieren, war die einer musikalischen Assimilation. Sie schlug fehl. Das Gleiche geschah dem finnischen Nationalkomponisten Jean Sibelius, der sich mit einem eigenständigen Idiom international etablierte, dem aber in Deutschland zu seiner künstlerisch aktiven Zeit eine breitere Anerkennung versagt blieb. Ähnlich wie Hallén und anderen nordeuropäischen Komponisten kam es Sibelius bei seinen Versuchen, in Mitteleuropa einen Durchbruch zu erzielen, darauf an, häufig öffentlich gespielt und in Deutschland verlegt zu werden. In letzterer Hinsicht war er erfolgreich, in ersterer hingegen weniger. Von einzelnen Konzerten mit prominenter Besetzung, etwa mit Wilhelm Furtwängler als Dirigent,<sup>24</sup> und einigen musikpublizistischen Erwähnungen<sup>25</sup> abgesehen gelang es Sibelius zu seiner aktiven Zeit als Komponist nicht, mit einer Aufführung eines bestimmten Werkes das breite Publikum oder die mitteleuropäische Musikkritik für sich zu begeistern. Dabei war er seit den 1890er Jahren, genauer seit der Uraufführung seines *Kullervo* in Helsinki 1892, im Norden eine feste Größe. Das erste Land, das seine Musik außerhalb Finnlands eroberte, war Schweden. In Göteborg hatte er in Gestalt des Dirigenten und Komponisten Wilhelm Stenhammar einen zuverlässigen Förderer und Bewunderer. Auch in Dänemark, wo er viele Stücke verlegte, wurden seine Werke gespielt und ihm Kompositionsaufträge erteilt. Außerhalb seines Landes repräsentierte er Finnland auf der Pariser

---

23 Die Gestaltung von Johan Svendsens (1840–1911) Symphonie in D-Dur evozierte für ihn unmittelbar Bilder der norwegischen Landschaft: „Mit einem Schlage versetzt der Componist uns aus der Majestät der Bergwelt in die stille Schönheit der Fjords [sic].“ Kretzschmar 1891, 230.

24 <http://www.sibelius.fi/deutsch/sibeliussaksassa/index.htm> (aufgerufen am 25. November 2022).

25 Z.B. leicht verunglückt bei Engel: „Unter den finnischen Komponisten ist E. [sic] Sibelius (\*1865) eine internationale Berühmtheit.“ Engel 1932, 482; Niemann 1917.

Weltausstellung 1900 mit seiner ursprünglich als Gelegenheitsmusik geschriebenen und nachträglich zur symphonischen Dichtung umgearbeiteten *Finlandia*. Dass er dann in Großbritannien und später auch in den USA einen Durchbruch erlebte, wo sich seine Werke dauerhaft im Repertoire etablierten und ihr Urheber öffentliche Ehrungen erhielt, dürfte für ihn vielleicht eine überraschende rezeptionshistorische Wendung gewesen sein. Dass sein Augenmerk jedoch eigentlich wie dasjenige Halléns auf den kontinentalen Musikmarkt gerichtet war, wo er seine Ausbildung erhalten hatte und regelmäßig Gast bei Aufführungen vor allem in der deutschen Hauptstadt gewesen war, lässt sich anhand etlicher Quellen belegen. Im Gegensatz zu nordeuropäischen Komponisten wie Grieg wollte Sibelius dort jedoch gerade nicht als ein Musiker mit lokalem Kolorit, als eine „nationalistische‘ Kuriosität“ verstanden werden<sup>26</sup> und fühlte sich von Musikschriftstellern, die ihn als solche feierten, nicht nur missverstanden, sondern regelrecht verunglimpft.<sup>27</sup> Dahinter scheint mehr als bloße Eitelkeit zu stecken, die natürlich auch ein Charakterzug Sibelius’ war. Klar erkennbare Volksmusikeinflüsse wie etwa direkte melodische Zitate oder volksmusiktypische Formeln sucht man bei ihm oft vergebens, im Gegensatz zu Grieg oder seinen Zeitgenossen wie Kurt Atterberg (1887–1974), der in seinen Symphonien mit Vorliebe schwedische Volksmelodien aufgriff. Es ist nachgewiesen, dass der so genannte *Runosång*, die im äußersten Nordosten Europas praktizierte epische Erzählung alter Mythen und Legenden auf ein feststehendes melodisches Modell, vereinzelt in seine Werke Eingang gefunden hat, etwa in Gestalt der Männerchor-Unisoni oder des einleitenden Themas im 2. Satz von *Kullervo*.<sup>28</sup> Aber zum einen ist es fraglich, ob er Werke wie dieses jemals im Ausland aufzuführen beabsichtigte – *Kullervo* wurde nach der Uraufführung zu seinen Lebzeiten nicht mehr gespielt – und, falls das tatsächlich geschehen wäre, ob das Publikum seine Referenzen überhaupt erkannt hätte. Generell wären Stücke in finnischer Sprache nicht für den aus-

---

26 Eintrag im Tagebuch 14. November 1910 Dahlström 2005, 60.

27 Z.B. Eintrag im Tagebuch vom 17. Februar 1919 *ibid.*, 284.

28 Goss 2009, 148.

ländischen Markt tauglich gewesen. Diejenigen Werke, die er als geeignet erachtete, waren seine Werke für Orchester, also in erster Linie seine Symphonien und sein Violinkonzert, in zweiter Linie einige seiner symphonischen Dichtungen. Mit seiner Kammermusik und seinen zahlreichen Klavierstücken, die sich im deutschsprachigen Zentraleuropa recht gut verkauften, erreichte er zwar viele Musikliebhaber und hatte dank seines Vertrages mit dem Musikverlag Breitkopf & Härtel hier auch einen renommierten Abnehmer, doch wollte er anscheinend nicht wie ein zweiter Grieg, der im Norden und auch in Mitteleuropa als musikalischer „Miniaturist“ galt, auf seine kleinen Werke reduziert werden. Die Hartnäckigkeit und Kontinuität, mit der er neuen mitteleuropäischen Musikentwicklungen folgte, bis hin zu Ausfügen in Bereiche avantgardistischer Atonalität in seiner 4. und neoklassizistischer Reduktion in seiner 3. Symphonie, lässt darauf schließen, dass er sich mit seinem eigenen Idiom in die aktuellen Musikströmungen auf dem Kontinent einzubringen versuchte. Hierbei handelte es sich also weniger um eine Strategie der Assimilation wie bei Hallén und ebensowenig um eine der Selbst-Exotisierung wie bei Grieg, sondern vielmehr um den Versuch, mit seinen Werken Teil des musikalischen Konzertkanons in Europa zu werden. In den angelsächsischen Ländern gelang ihm das, auf dem Kontinent hingegen nicht. Die Gründe hierfür werden an anderer Stelle Gegenstand einer ausführlicheren Darstellung über Sibelius' internationale Rezeption sein.<sup>29</sup>

### **Der kontinentale Blickwinkel**

Soviel sei hier zumindest angedeutet: Bei der Idee eines „nationalen Tones“ dürfte es sich vor allem um eine Kategorie der ausländischen Erwartungen an die Charakteristika eines Stückes, also um ein Phänomen der Rezeptionshaltung eines bestimmten Publikums handeln, das auch schon von den Musikschriftstellern

---

29 Um seine problematische Stellung auf dem Kontinent anzudeuten, möge der Hinweis auf die propagandistische Verwendung seiner Musik im NS-Staat genügen (s. hierzu Gleißner 2002).

als solches erkannt wurde; Hans Engel setzt in seinem Beitrag zum Konzertführer für Instrumentalkonzerte den Begriff „nordisch“ stets in Anführungszeichen, wohl um anzudeuten, dass sich das „Nordische“ in der Musik nicht analytisch-objektiv greifen lässt. Gerne wird im Musikschritttum aus der geographischen Lage, dem Klima und der vermeintlich daraus resultierenden Mentalität einer Nation auf die Eigenschaften der dort geschriebenen Musik (kurz-) geschlossen. Solche Anschauungen – oder Vorurteile – gegenüber nordeuropäischen Tonsetzerinnen halten sich hartnäckig, nicht nur bei Musikliebhaberinnen, sondern auch bei Kritikerinnen. Als Beispiel aus dem späten 20. Jahrhundert sei hier auf die im übrigen zeitweilig durchaus emphatische Rezeption von Allan Petterssons (1911–1980) Symphonien in Deutschland verwiesen. Ein Rezensent ließ sich zu der abenteuerlichen Vermutung hinreißen, dessen 8. Symphonie sei eine musikalische Schilderung der arktischen Tundra,<sup>30</sup> die der Komponist in seinem Leben tatsächlich niemals betreten haben dürfte. Zwar betrachten sich etliche Nordeuropäer selbst als sehr naturverbunden, doch ist der in kontinentalen Zusammenhängen häufig anzutreffende Rückschluss von der – vermeintlich – unberührten nordeuropäischen Natur auf die dort geschriebene Musik von jeher eher eine stehende Formel gewesen als ein irgendwie nachweisbares Faktum. Griegs oder Sibelius' Lebensgewohnheiten waren beispielsweise durchaus mondän und luxuriös, ihr Umfeld und ihr Aufenthaltsort oft – im Falle Petterssons sogar ausschließlich – die Großstadt. Komponisten wie Wilhelm Peterson-Berger (1867–1942) und Hugo Alfvén verbrachten ihre aktiven Jahre ebenfalls in großen Städten und lediglich ihre Urlaube in der schwedischen Natur. Inwieweit etwa ein Werk wie Alfvéns 4. Symphonie, die eine bestimmte Landschaft bereits in ihrem Titel *Från havsbandet* (zu deutsch: *Von den äußersten Schären*) trägt, enger mit der Natur verflochten oder „naturhaltiger“ sein soll wie Liszts symphonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*, wäre anderweitig zu erörtern.

---

30 Knust 2013, 90.

Von nordeuropäischer Seite aus war die Einarbeitung von Volksmusik ein gängiges Rezept für die Kreation einer im Ausland erkennbaren nationalen Chiffre. Es ging jedoch nicht immer auf. So gelang es beispielsweise schwedischen Komponisten trotz ihrer häufigen Bezugnahme auf Volksmelodien nicht, einen international anerkannten „schwedischen Ton“ zu etablieren.<sup>31</sup> Weder Halléns noch Stenhammars noch Atterbergs<sup>32</sup> Orchesterwerke mit Volksmusikreferenzen wurden als solche auf dem Kontinent gewürdigt oder kamen überhaupt zur Aufführung, anders als diejenigen Griegs, Sinding oder Sibelius', die dem internationalen Publikum durch ihre Musik eine Auffassung ihrer Heimatländer zu vermitteln vermochten. Im Falle Sibelius' war es sogar umgekehrt: Er begründete in Deutschland und Frankreich die Vorstellung eines genuin finnischen Tones – ohne für das dortige Publikum klar erkennbare Bezüge auf die Volksmusik seiner Heimat. Dass ein solcher finnischer Ton seit Sibelius existiert, behauptete 1994 Einojuhani Rautavaara (1928–2016) und gab dafür auch einige Kriterien an, die sich musikanalytisch gewinnbringend bei seinen und Werken anderer finnischer Komponisten anlegen lassen.<sup>33</sup> Zu den Charakteristika dieses Tones gehört u.a. ein dunkler, suggestiver Orchesterklang. Sibelius dürfte dieses für ihn charakteristische Klangideal aus Mitteleuropa mitgebracht haben, wo er sich in seinen jungen Jahren intensiv mit Wagner und Bruckner auseinandersetzte, zwei Komponisten, die auch der Sibelius' Enkelgeneration zugehörige Rautavaara als seine Vorbilder nannte.<sup>34</sup> Jedenfalls beschreiben Dirigenten wie Christian Thielemann den „deutschen Klang“, also in

---

31 Knust 2011a, 32–61.

32 Interessanterweise warf man Atterberg anlässlich der Premiere seiner Oper *Flammendes Land* in Deutschland vor, er klinge gar nicht wie ein Nordeuropäer, sondern viel zu vertraut, soll heißen: neudeutsch (Garberding 2007, 141).

33 Knust 2011b, 35–39.

34 Rautavaaras Bruckner-Affinität kommt in seiner 3. Symphonie zum Ausdruck und seine Bewunderung für Wagner in seinem emphatischen Urteil über ihn als dem „universalen Stammvater“ gegenwärtiger Komponisten (Richard Wagner, universaali esi-isä. In Rautavaara 1998, 80).

erster Linie die Orchestermusik des 19. Jahrhunderts, als „dunkel“.<sup>35</sup> Vielleicht könnte man den finnischen Ton im Sinne Rautavaaras als einen Ableger des austro-germanischen Klangideales am Ende des 19. Jahrhunderts betrachten, was dann jedoch die kontinentale Interpretation der finnischen Musik als „fremdartig“ oder gar exotisch<sup>36</sup> als recht willkürlich erscheinen lassen würde. Sie wäre in dem Falle nichts anderes als ein Reflex der Massenmedien, welcher darin besteht, die geographische Herkunft des Autors und gängige Vorurteile und Klischees über dessen Nation einem Musikstück überzustülpen, eine Prozedur, der zu entkommen sich als enorm schwierig, ja mitunter sogar unmöglich erweist und die etliche Musiker und Tonsetzer nolens volens in eine nationale Nische hineindrängt und den Blick auf ihre Leistungen verstellt hat. Zweifelsohne war der kontinentale Blickwinkel auf Musik aus dem Norden beschränkt und ist es – nicht zuletzt im Bereich der Populärmusik – gelegentlich noch immer. Den Hang, außermusikalisches (Halb-)Wissen bei der medialen Vermittlung, Beschreibung und Bewertung von Musik einfließen zu lassen, zumal wenn es sich um nicht-vokale handelt, mag einerseits als vereinfachend und voreingenommen, aber eben auch als menschlich erscheinen; möglicherweise hat er den Verlauf von Karrieren wie der Edvard Griegs befördert. Andererseits hat er unbestreitbar etlichen fähigen Musikschaffenden aus dem Norden die Chance verwehrt, als Gleiche unter Gleichen mit ihren Werken einen Beitrag zum musikalischen Standardrepertoire leisten zu können.

#### Literaturverzeichnis

Botstein, Leon. 2006. Music in History: The Perils of Method in Reception History. In *The Musical Quarterly* 89, Nr. 1: 1–16.

Botstiber, Hugo. 1932. *Sinfonie und Suite: Von Berlioz bis zur Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

---

35 Interview mit Christian Thielemann in *Die Zeit* 24.3.2011. <https://www.zeit.de/2011/13/Dirigent-Christian-Thielemann/komplettansicht> (aufgerufen am 25. November 2022).

36 So hob Hans Engel 1932 an Sibelius' Violinkonzert die „nordisch-exotisch gefärbten klagenden Themen“ hervor (Engel 1932, 482).

- Dahlström, Fabian (Hg.). 2005. *Jean Sibelius: Dagbok 1909–1944*. Helsinki und Stockholm: Schwedische Literaturgesellschaft in Finnland und Buchverlag Atlantis.
- Dinslage, Patrick. 2018. *Edvard Grieg und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Eerola Tuomas (Hg.). 2006. *Musica viva! Matti Vainion juhlakirja/Festschrift for Matti Vainio*. Helsinki & Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.
- Engel, Hans. 1932. *Das Instrumentalkonzert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Fauth, Søren R. und Gíslí Magnússon (Hg.). *Influx. Der deutsch-skandinavische Kulturaustausch um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fröhlich, Regina. 2021. *Unternehmerorchester und ihre Reisen. Lebenswelt – Wirkungsorte – Kulturtransfer*. München: Allitera.
- Garberding, Petra. 2007. *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*. Lund: Sekel.
- Gleisner, Ruth-Maria. 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum: Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Goss, Glenda D. 2009. *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Gratzer, Wolfgang. 2005. Rezeption/Rezeptionsforschung, musikalische. In *Österreichisches Musiklexikon online*. [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_R/Rezeption.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rezeption.xml) (aufgerufen am 14. September 2023).
- Haffner, Herbert. 2007. *Die Berliner Philharmoniker: Eine Biografie*. Mainz: Schott.
- Knust, Martin. 2011. „Klappern und wieder klappern! Die Leute glauben nur was gedruckt steht.“ Andrés Hallén's Letters to Hans Herrig. A contribution to the Swedish-German cultural contacts in the late 19<sup>th</sup> century. *Svensk tidning för musikforskning* 93: 33–76. <http://www.musikforskning.se/stm/STM2011/STM2011Knust.pdf> (aufgerufen am 25. November 2022).
- Knust, Martin. 2011a. Gibt es einen schwedischen Ton? – Kontinentale Reflexionen zur schwedischen Kunstmusik um 1900. In *Festschrift für Holger Larsen* (University of Stockholm Studies in Musicology 21), hg. von Jacob Derkert. Stockholm: Stockholms universitet, 32–61.
- Knust, Martin. 2011b. The „Finnish Tone“ – Phenomenon or Fact? Some remarks about Einjuhani Rautavaara's music and aesthetics. In *Mūzikas akadēmijas raksti no. 8: Conference report of the 42<sup>nd</sup> Baltic Musicological Conference „Music and Identities: The Baltic Sea Region in the 21<sup>st</sup> century“ at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music in Riga/Latvia 28.–29.10.2010*, hg. von Gundega Šmite, Baiba Jaunslaviete et al. Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 34–41.
- Knust, Martin. 2013. Die Rezeption von Allan Petterssons Werk in Schweden und Deutschland: Ein Vergleich. In *Musik-Konzepte: Allan Pettersson*, hg. von Ulrich Tadday. München: Edition Text + Kritik, 73–92.
- Knust, Martin. 2018. Die kompositorische schwedische Griegrezeption vor und nach der Auflösung der Union Norwegens mit Schweden. In *Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge – Neue Forschungen*, hg. von Helmut Loos und Patrik Dinslage. Leipzig: Gudrun Schröder, 196–214.
- Knust, Martin. 2021. Leipzig und schwedische Musiker des 19. Jahrhunderts. Ein Überblick über vier Generationen. In *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihrer Beziehung zu Leipzig*, hg. von Patrick Dinslage und Stefan Keym. Leipzig: Gudrun Schröder, 313–327.
- Kretzschmar, Hermann. 1891. *Führer durch den Konzertsaal, I. Abtheilung: Sinfonie und Suite*. Leipzig: A. G. Liebeskind.



Matter, Michael. 2015. *Niels W. Gade und der „nordische Ton“: Ein musikalischer Präzedenzfall*. Kassel: Bärenreiter.

Niemann, Walter. 1917. *Jean Sibelius*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Rautavaara, Einojuhani. 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Porvoo u.a.: Söderström.

Wasserloos, Yvonne. 2004. *Kulturgezeiten: Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms.

Yang, Jing-Mao. 1998. *Das „Grieg-Motiv“: Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*. Kassel: Gustav Bosse.

# Helsingin orkesteri 1860–1914: Instituution jatkuvuus ja muotoutuminen

VESA KURKELA

Tässä artikkelissa tulkiten osittain uudelleen Helsingin orkesterihistoriaa 1800-luvun toisella puoliskolla. Tutkimuskohteena on ammatimaisen orkesterisoiton muotoutuminen Helsingissä vuodesta 1860 alkaen. Amatillinen orkesterisoitto noudatti keskieurooppalaista orkesteri-instituution mallia, ja siitä muotoutui tuon mallin sovellus, paikallinen instituutio. Kutsun sitä Helsingin orkesteriksi. Tulkintani korostaa instituution jatkuvuutta ja jättää vähemmälle huomiolle lukuisat taustaorganisaatiot ja vaihtelevat nimet, joilla Helsingin orkesteri eri vuosikymmenillä tunnettiin. Instituutioteoriat korostavat usein organisaation toiminnan jatkuvuutta ja pysyviä toimintatapoja instituution keskeisinä kriteereinä.<sup>1</sup> Miten otaksuttu jatkuvuus ja säännöllisyys näkyivät Helsingin orkesterin toiminnassa, ja voiko niiden perusteella puhua vakiintuneesta instituutiosta? Miten mahdolliset toimintakatkokset ja taustaorganisaatioiden vaihdokset vaikuttivat instituution muotoutumiseen?

Toiminnan jatkuvuutta arvioin pääasiassa julkisten konserttien osalta. Teatterisoitto rajautuu pääosin tarkastelun ulkopuolelle. Teatterisoiton jatkuvuutta ei myöskään ole syytä erikseen korostaa, sillä esiintymiset teatterissa olivat orkesterin muusikkojen päätyö. Se tosin jäi julkisuudessa lähes täysin muun teatteritoiminnan, näyttelijöiden, laulajien ja kapellimestarin suoritusten varjoon. Orkesterihistoriat ovat jatkaneet samoilla linjoilla: teatteri- ja ravintolasoitto ja muut viihdekonsertit ovat säännöllisesti jääneet takaa-alalle, kun on haluttu korostaa orkesterin taiteellisia saavutuksia sinfoniakonserteissa.

---

1 Peters 2012, 12; DiMaggio & Powell 1990, 71.

Helsingissä toimi vuodesta 1860 lähtien ammattiorkesteri eri nimillä ja varsin monenlaisten organisaatioiden alaisuudessa. Ennen 1900-luvun vaihdetta orkesterilla oli kuusi kapellimestaria: Filip von Schantz (1860–1863), August Meissner (1863–1868), Carl Littmarck (1868–1869), Richard Faltin (1869–1870), Nathan Emanuel (1870–1878), Bohuslav Hřímalý (1878–1882) ja Robert Kajanus (1882–1900). Von Schantzia ja Kajanusta lukuun ottamatta kapellimestarit olivat ulkomaalaisia, Littmarck ruotsalainen, Hřímalý böömiläinen, Meissner ja Faltin preussilaisia ja Emanuel juutalaisoletettu kosmopoliitti, joka oli syntynyt Englannissa ja elänyt lapsuutensa Stettinissä. Kaikilla oli takanaan monipuoliset konservatorio-opinnot, ja Littmarckia lukuun ottamatta kaikki olivat Leipzigin konservatorion kasvatteja.<sup>2</sup>

Aluksi orkesteri oli suoraan kaupungin uutta teatteritaloa hallinnoivan teatteriyhtiön alainen. Seuraavassa vaiheessa 1869–1873 orkesteri toimi erillisen Orkesteriyhtiön (*Orkesterbolaget*) alaisuudessa. Sitä seurasi kolmen vuoden jakso 1873–76, jolloin kapellimestari Nathan Emanuel vastasi orkesterin toiminnasta omaan laskuunsa teatteriyhtiön kanssa tekemänsä työ sopimuksen mukaisesti.<sup>3</sup>

Helsingissä toimi 1870-luvulla myös Suomalaisen teatterin orkesteri, joka oli koottu aluksi erikseen oopperaesityksiä varten. Sitä johtivat aluksi Richard Faltin, Lorenz Ackté ja Martin Wegelius sekä vuosina 1876–78 Bohuslav Hřímalý.<sup>4</sup> Hřímalýn aikana oopperaesityksiä oli niin paljon, että orkesteri työskenteli vakinaisesti 16 soittajan voimin. Suomenkielisen näyttämön orkesteri ei ilmeisesti järjestänyt konsertteja omissa nimissään. Sen sijaan vuosina 1876–77 Emanuelin ja Hřímalýn johtamat orkesterit yhdistivät voimansa useisiin julkisiin konsertteihin, joissa esitettiin sinfonioita ja muita suuria orkesteri- ja kuoroteoksia.<sup>5</sup>

Syksyllä 1876 Emanuelin johtama orkesteri palasi jälleen teatteri-

2 Marvia & Vainio 1993, 16–30; henkilötietoja täydennetty eri biografoista. Kansallisbiografia; Swedish Musical Heritage; Oesterreichisches Musiklexikon.

3 *Finlands Allmänna Tidning* 6.6.1873; *Helsingfors Dagblad* 15.8.1873; *Hufvudstadsbladet* 1.10.1873.

4 Marvia & Vainio 1993, 21.

5 *Morgonbladet* 15.2.1877; *Hufvudstadsbladet* 17.2.1877.

yhtiön alaisuuteen, nyt sopimusosapuolina olivat kapellimestari ja teatterin takuuyhdistys (*Garantiförening*).<sup>6</sup> Seuraavassa vaiheessa vuonna 1879 kapellimestari Bohuslav Hřímalý ja orkesterin soittajiston ydinryhmä perustivat itsenäisen konserttiorkesterin (*Helsingfors konsertorkester*). Orkesteri piti säännöllisiä konsertteja, mutta vastasi edelleen Nya Teaternin<sup>7</sup> näyttämömusiikin tuotannoista kuten myös uuden venäläisen Aleksanterin Teatterin oopperanäytännöistä vuosina 1880–1881. Konserttiorkesterin kausi on ollut tähän saakka Helsingin orkesterin organisaatiohistoriassa kaikkein epäselvin ja monimutkaisin. Paljon uutta tietoa on jo saatu Ulla-Britta Broman-Kanasen tutkimuksista. Hänen mukaansa konserttiorkesteri toimi yhdistävänä lenkkinä, joka välitti teatteriorkesterien perinnön Kajanuksen orkesterille.<sup>8</sup>

Seuraava vaihe Helsingin orkesterin toiminnassa alkoi syksyllä 1882 uudessa organisaatiossa, Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterina. Yhdistys muuttui vuonna 1887 osakeyhtiöksi, jonka pääomistaja oli orkesterin johtaja Robert Kajanus. Viimeisessä vaiheessa vuonna 1895 yhtiön nimi muuttui Helsingin Filharmoniseksi Seuraksi, ja omistus pohja säilyi entisen kaltaisena. Uuden organisaation kautta kesti sitten aina vuoteen 1914. Tuolloin orkesteri kunnallistettiin ja siitä tuli Helsingin kaupunginorkesteri.<sup>9</sup>

### **Institutionaalinen malli ja kulttuuriset käytännöt**

Vaihteleva organisaatiotausta lienee osasyynä siihen, että aiempi orkesterihistoria on käsitellyt Helsingin orkesterioloja kahtena tai kolmena erillisenä tarinana.<sup>10</sup> Ensin oli teatteriorkesteri, sitten kon-

6 *Hufvudstadsbladet* 30.6.1876; Kontrakt mellan Garantiföreningens styrelse och Nathan Emanuel 1.4.1876, SLSA 270.

7 Teatterin nimi oli ennen vuotta 1870 Nya Teatern. Käytän tässä modernimpaa kirjoitustasua.

8 Broman-Kananen 2021.

9 Marvia & Vainio 1993, 233, 351.

10 Ringbom 1932; Marvia & Vainio 1993.

serttiorkesteri ja lopulta Kajanuksen orkesteri. Näin tulkittuna sinfoniaorkesterin varsinainen historia alkoi Helsingissä vasta vuonna 1882, jolloin Robert Kajanus perusti kaupunkiin 36 soittajan konserttiorkesterin. Tulkinta toistuu myös Helsingin kaupunginorkesterin omalla nettisivulla, jossa orkesterin perustamisvuodeksi ilmoitetaan nimenomaan 1882.<sup>11</sup>

Kajanuksen aseman korostaminen liittyy epäilemättä kansalliseen näkökulmaan, joka aikalaisjulkisuudessa ja aiemmassa historiankirjoituksessa korosti suomalaisuutta ja rakensi siinä sivussa suurmiesmyyttejä.<sup>12</sup> En puutu ”kansallisen katseen” vaiheisiin sen enempää. Oma tulkintani Helsingin orkesterista perustuu uudempaan instituutioteoriaan (*New Institutionalism*), joka tarjoaa mahdollisuuden erottaa organisaatiot ja instituutiot käsitteellisesti toisistaan.<sup>13</sup>

Instituutioteorian kannalta Helsingin orkesterin taustavoimat, kuten teatteriyhtiö, orkesteriyhtiö ja filharmoninen seura – sen enempää kuin niiden ylläpitämät orkesterit – eivät olleet instituutioita vaan organisaatioita. Tässä tapauksessa instituutio oli eurooppalainen sinfoniaorkesteri. Se oli orkesterisoiton yleinen malli, jota määrittelivät erilaiset pelisäännöt<sup>14</sup> ja kulttuuriset käytännöt. Helsingin orkesteri muotoutui instituutioksi sen perusteella, miten hyvin se pystyi noudattamaan tätä yleiseurooppalaista orkesterimallia, sen sääntöjä ja käytäntöjä.

Sinfoniaorkesterin instituutionaaliset käytännöt koskivat soitinvalikoimaa, soitinjärjestystä partituureissa, orkestroinnin periaatteita, erillistä kapellimestaria ja hänen auktoriteettiasemaansa. Lisäksi käytäntöihin kuuluivat julkiset konsertit, laajoja orkesteriteoksia sisältävä ohjelmisto sekä yleisöä koskevat käyttäytymisnormit, jotka korostivat keskittynyttä kuuntelua.<sup>15</sup> Sinfoniaorkesterin käytännöt näyttävät olleen pääosin diskursiivisia, epävirallisia ja sisäistettyjä, toisin sanoen

11 Helsingin kaupunginorkesterin kotisivu.

12 Esim. Kettunen 2003; Heikkinen 2018.

13 North 1990, 4.

14 Vrt. North 1990, 4–5.

15 Salmen 1988, 114–116; Weber 1984, 34–36.

ne olivat enemmän kulttuurisia kuin organisaatioon liittyviä.<sup>16</sup>

1800-luvulla sinfoniaorkesteri oli kiehtova ylijäräinen malli, jonka käytäntöjä useimmat orkestereita ylläpitävät organisaatiot pyrkivät paikallisesti noudattamaan.<sup>17</sup> Alun perin eurooppalaisten hovien ja sittemmin kaupunkien ja erilaisten seurojen ylläpitämä orkesterikäytäntö levisi 1900-luvun vaihteen molemmin puolin maailman metropoleihin, ennen kaikkea Yhdysvaltoihin ja myöhemmin myös moniin Etelä-Amerikan ja Aasian kulttuurikeskuksiin.<sup>18</sup>

Olli Heikkinen on selvitelty ja havainnoinut monipuolisesti sinfoniaorkesteri-instituution kotoistamista Suomessa. Hänen mukaansa sinfoniaorkestereita koskevat käytännöt omaksuttiin Euroopan suurissa kaupungeissa sellaisinaan, kun taas Suomen pienemmissä kaupungeissa niitä jouduttiin kotoistamaan eli soveltamaan paikallisiin olosuhteisiin.<sup>19</sup> Kotoistaminen tarkoitti sinfonisen musiikin kohdalla muun muassa sitä, että isoille orkestereille sävellettyä musiikkia oli orkestroitava uudelleen pienemmille kokoonpanoille tai sovittava kokonaan eri soittimille.

Heikkisen perusteellisesta artikkelista ei valitettavasti käy ilmi, mikä täsmälleen oli se sinfoniaorkesterin malli, jota Suomessa ja muualla kopioitiin ja kotoistettiin. Mielestäni Suomen tilanteessa malli sisälsi kaksi perustekijää, säännölliset sinfoniakonsertit ja orkesterin kokoonpanon. Konsertteihin palaan myöhemmin, mutta orkesterin miehitys ja soittimisto määrittyi klassisen kauden sinfoniapartituurien perusteella. Niiden ilmaisema kokoonpano, 1700-luvun lopun ”klassinen orkesteri” merkitsi Spitzerin ja Zaslavin mukaan länsimaisen orkesteri-instituution syntyä ja vakiintumista. Kaikki ammattisäveltäjät ryhtyivät kirjoittamaan partituurit samalla tavalla ja välttivät kirjoittamasta liian hankalia stemmoja ainakaan jousille. Tämän seurauksena ”suuret ja pienet orkesterit, [...] ammatillaiset ja amatöörit saattoivat soittaa

---

16 Alasuutari 2015, 163.

17 Heikkinen 2018, 10.

18 DiMaggio 1982, 308–313; Knight 2006, 35–36.

19 Heikkinen 2018, 9; Alasuutari 2015, 172.

samoja kappaleita ja toivoa, että ne kuulostaisivat, jos ei samoilta, niin ainakin samanlaisilta”.<sup>20</sup>

1700-luvun puolivälin jälkeiset orkesteriteokset sisälsivät minimissään laajennetun jousikvartetin, bassoryhmän (kontrabasso ja fagotti) sekä jousisointia kontrastoivat puhaltimet, jotka sovitettiin pareittain – aluksi oboet ja käyrätorvet, hieman myöhemmin huilut ja trumpetit ja viimeksi myös klarinetit. Lisäksi orkesteriin kuului lyömäsoittaja.

Klassisen kauden orkesteri muuttui moderniksi sinfoniaorkesteriksi sitä mukaa, kun puhallinsoittimien tekninen uudistuminen mahdollisti erilliset sektiot puupuhaltimille (huilu-oboe-klarineti-fagotti) ja vaskisoittimille (käyrätorvi-trumpetti-pasuuna)<sup>21</sup>. Puhallinäännet oli edelleen orkestroitu pääosin pareittain. Myöhemmin myös perkussiosoittoa muodostui oma sektionsa.<sup>22</sup> Samalla orkesterikoot kasvoivat, ensin metropoleissa, joissa erityisesti oopperat ja kuuluisat viihdekapellimestarit ylläpitivät jo 1830-luvulla yli sadan soittajan orkestereita.<sup>23</sup> Sinfoniaorkesterit kasvoivat lähes nykyisiin mittoihinsa myös pienemmissä maissa, ja niinpä jo 1860-luvulla esimerkiksi Tukholman oopperaorkesterissa soitti 50–60 muusikkoa.<sup>24</sup>

Edellä kuvatun perusteella pienin kokoonpano, joka mahdollisti klassisen kauden sinfonioiden ja hieman uudemmankin orkesterimusiikin esittämisen kutakuinkin alkuperäisen partituurin mukaisesti, koostui parista kymmenestä soittajasta: seitsemän puupuhallinta (2+2+2+1)<sup>25</sup>, neljä vaskipuhallinta (2+1+1), kahdeksan jousisointia (3+2+1+1+1) sekä patarummut. Muutaman soitinäänen puuttuminen oli pienissä orkes-

20 Spitzer & Zaslav 2004, 336–337.

21 1800-luvun puolivälissä isojen konsertti- ja oopperaorkesterien vaskisektioita täydennettiin erilaisilla bassorekisterin puhaltimilla, jotka standardoitiin vuosisadan lopulla moderniksi tuubaksi. Bevan 1997, 150–154. Helsingin orkesterin pienissä kokoonpanoissa tuubaa ei käytetty ennen vuotta 1882, jolloin tuubansoittajaksi palkattiin Theodor Stückle. Hän soitti myös kontrabassoa. Marvia & Vainio 1993, 50.

22 Spitzer & Zaslav 2004, 307; Stauffer 2000, 41–48.

23 Salmen 1988, 174–177.

24 Karle 2006, 444–445.

25 Lukujiono viittaa soittajien lukumäärään soitinryhmässä partituurin mukaisessa järjestyksessä.

tereissa hyvinkin tavallista 1800-luvun alkupuolella, ja muusikot olivat tottuneet korvaamaan esimerkiksi puuttuvaa puhallinääntä toisella puhaltimella tai jousisoittimella.<sup>26</sup>

### Orkesterimallin soveltaminen Helsingissä

Miten sinfoniaorkesterin käytännöt sitten toteutettiin Helsingissä, riitivätkö resurssit suoraan kopiointiin vai pitikö instituution mallia kotoistaa? Kiinnitän huomioni 1860-luvun alkuvuosiin, jolloin Helsingin uusi teatteriorkesteri alkoi toimia samanaikaisesti myös konserttiorkesterina. Tämä vastasi paikallisen musiikkiyleisön toiveita ja epäilemättä myös von Schantzin taiteellisia pyrkimyksiä. Teatteri- tai oopperaorkesterien toimiminen konserttiorkesterina oli yleinen käytäntö Euroopan musiikkikeskuksissa, ja myös Helsingin lähimetropoleissa Tukholmassa ja Pietarissa hovioopperoiden suuret orkesterit pitivät yllä vilkasta ja monipuolista konserttielämää.<sup>27</sup>

Helsingin ensimmäisen ammattiorkesterin kehittämisen suurin ongelma olivat lyhyesti sanottuna niukat resurssit. Orkesterin toiminta oli sinänsä turvattu vuosittaisella 3000 hopearuplan eli 12 000 Suomen markan tuella, jonka keisari Aleksanteri II oli jo vuonna 1856 määrännyt maksettavaksi Suomen senaatin varoista Helsingin uuden teatteritalon orkesterin ylläpitoon. Senaatin myöntämät varat ohjattiin teatteriyhtiön kautta mainittuun tarkoitukseen.<sup>28</sup>

Keskieurooppalaisen orkesterimallin soveltaminen oli aluksi ja myöhemminkin vaikeaa, koska teatteriyhtiö oli hyvin haluton lisärahoitukseen, jota suuremman orkesterin ylläpito olisi edellyttänyt. Silti orkesterin kapellimestarit toisensa jälkeen etsivät keinoja lisäsoittajien palkkaamiseksi. Juuri konserttitoiminnasta löytyi välillä mahdollisuus lisätä tuloja, välillä varojen hankinta oli taas hyvin hankalaa. Helsinkiläisyleisön into käydä konserteissa ei ollut pysyvää. Varsinaisia

---

26 Spitzer & Zaslav 2004, 336.

27 Weber 2008, 88; Karle 2006; Ridenour 1977, 22–30, 49–54.

28 *Helsingfors Tidningar* 10.12.1862.



mesenaatteja orkesterilla ei ollut ennen 1880-lukua, ja konserttisarjojen tilaajien ostohalukkuus vaihteli vuodesta toiseen.

Nya Teaternin kiinteistöyhtiön johdon näkökulmasta orkesteri oli perustettu ensisijaisesti teatterinäytäntöjen tarpeisiin. Myös Senaatin orkesteriavustus teatteriyhtiölle oli luultavasti mitoitettu pienen teatteriorkesterin ylläpitoon. Lehtitiedon mukaan teatterin johto toivoi aluksi saavansa orkesteriksi ”jousisoitinten kaksoiskvartettia”, mihin viittaa sekin, että Senaatin avustuksella Leipzigin konservatorioon lähetetyt seitsemän kotimaista muusikkoa olivat kaikki jousisoittajia.<sup>29</sup> 1860-luvulla teatteriyhtiön ja kapellimestareiden välisissä sopimuksissa orkesterin kooksi määriteltiin 13–17 soittajaa.<sup>30</sup>

Jos miettii 1860-luvun teatterin musiikillisia tarpeita, 13 muusikon kokoonpano riitti mainiosti niiden täyttämiseen. Nya Teaternin musiikkiohjelmisto koostui pienistä laulunäytelmistä ja vaudevilleista, tanssiesityksistä ja väliaikamusiikista. Kaikkein vaativinta musiikkiohjelmitoa olivat operetit ja buffaoopperat.<sup>31</sup> Sovitustaitoinen kapellimestari onnistui epäilemättä loihtimaan riittävän monipuolista musiikkia kahdeksalla jousisoittajalla, 4–6 puhaltajalla ja yhdellä perkussiosoitajalla. Alkuvuosina teatterin palveluksessa oli myös pianisti ja kuoronharjoittaja Philip Jacobsson.<sup>32</sup> Omia sovituksiakaan ei välttämättä tarvittu. Kasvava kulttuuriteollisuuden haara, ylijäräinen nuottikustannus tuotti jo 1800-luvun puolivälissä alkuperäisestä orkesterimusiikista monenlaisia sovituksia. Marvian mukaan helsinkiläisillä orkestereilla oli tapana käyttää alkusoittosovituksia jousikvarteteille ja -kvinteteille. Sitä vastoin sinfonioissa käytettiin yleensä alkuperäisiä partituureja.<sup>33</sup>

29 *Helsingfors Tidningar* 4.12.1858; Leipzigin stipendiaatit olivat von Schantzin lisäksi Johan Lindberg, Ernst Fabritius, Gustav Ahman, Gabriel Linsen, Axel Lindgren ja Emil Pahlman. He kaikki olivat kirjoilla konservatoriossa, von Schantz opiskeli ilmeisesti yksityisesti. Hieman aiemmin tai samanaikaisesti Leipzigin harjoitti opintojaan kaksi muuta suomalaista, pianisti Henriette Nyberg ja säveltäjä Johan Moring. Leipzigin konservatorion oppilasluettelo. Hochschule für Musik und Theater, Leipzig.

30 Marvia & Vainio 1993; *Helsingfors Dagblad* 23.9.1867.

31 Huvi-ilmoitukset ja teatterin vuosikatsaukset, esim. *Helsingfors Dagblad* 29.5.1868.

32 *Finlands Allmänna Tidningar* 27.8.1858; *Helsingfors Tidningar* 27.3.1862.

33 Marvia 1973, 68.

Kolmentoista soittajan oletuskokoonpano ei kuitenkaan vastannut von Schantzin eikä myöhempienkään kapellimestarien tavoitteita orkesterin kehittämiseksi. Beethovenin ja muiden wieniläisklassisten sinfonioiden asianmukainen esittäminen edellytti kahta tai kolmea puuhallinparia ja fagottia, paria käyrätorvea ja trumpettia sekä perkussion, eli 10–12 soittajaa. Tämä tarkoitti parinkymmenen vakinaisen muusikon minimikokoa. Orkesterikoon kasvattamisesta tuli jatkuva riidan aihe pariaksi kymmeneksi vuodeksi teatterin johdon ja kapellimestarien välille.<sup>34</sup>

Teatteriyhtiön määrittämä kokoonpano oli myös epärealistisen pieni siihen nähden, miten paljon toiveita orkesterille asetettiin säännöllisen konserttielämän ylläpidosta. Filip von Schantzin ”täydellinen orkesteri”<sup>35</sup> aloitti syksyllä 15 soittajan voimin, mutta heti alussa kapellimestari ilmoitti tavoitteekseen 21 soittajan kokoonpanon.<sup>36</sup> Lehtitietojen perusteella tämä tavoite toteutui viimeistään seuraavan sesongin alussa, syksyllä 1861. *Helsingfors Tidningar* tiesi kertoa, miten miehistöllisyyksen vuoksi orkesterin sointi oli kehittynyt erityisesti vaskisoitinten osalta.<sup>37</sup>

En ole toistaiseksi onnistunut tunnistamaan von Schantzin orkesterin jäseniä muiden kuin suomalaisten stipendiaattien ja muutaman saksalaisen muusikon osalta. Sanomalehdessä julkaistiin marraskuussa nimilista teatteriorkesterin jäsenistä, jotka olivat maksaneet avustusta ”maakuntien hädänalaisille”. Tämän listan ja parin konsertti-ilmoituksen perusteella marraskuussa 1862 teatteriorkesteriin kuului 21 orkesterisoittajaa. Heistä ainakin kahdeksan oli jousisoittajia.<sup>38</sup> Lisäksi orkesterilla oli luultavasti jo tuolloin vakituisia avustajia. Vuosina 1872–73 Nathan Emanuelin johtamaan orkesteriin kuului 22 ammattilaista kiinnityksellä, minkä lisäksi yhdeksän ”vakinaista” avustajaa. Heistä kaksi pasunistia Kaartin soittokunnasta ja seitsemän jousisoittajaa –

34 Marvia & Vainio 1983, 18; *Helsingfors Dagblad* 1.3.1862; *Hufvudstadsbladet* 15.2.1880.

35 ”fullständig orkester.” *Helsingfors Tidningar* 22.9.1860.

36 *Helsingfors Tidningar* 25.9.1860.

37 *Helsingfors Tidningar* 17.8.1861.

38 *Helsingfors Tidningar* 15.11.1862; *Finlands Allmänna Tidning* 16.5.1862, 28.2.1862; *Helsingfors Dagblad* 11.12.1862.

heidän joukossaan kauppaneuvos, pari konsulia ja yliopiston lehtori.<sup>39</sup>

Sekä von Schantzilla että Emanuelilla näyttää olleen käytössään tuon ajan sinfoniaorkesterin pienin mahdollinen miehitys. Konserttien suunnittelussa he noudattivat Leipzigistä omaksuttua ideaalia. Sen mukaisesti Helsingin orkesterin tuli pyrkiä säännöllisiin sinfonia-konsertteihin, joissa pääpaino oli Beethovenissa ja muissa klassikoissa. Klassikkoesitykset olivatkin paitsi hyve myös välttämättömyys. Klassikot voitiin soittaa lähes alkuperäisen partituurin mukaisesti, kun taas uudempi konserttimusiikki olisi edellyttänyt huomattavasti suurempaa orkesteria.

Vaikeudet tulivat vastaan kuitenkin heti, jos orkesteria jouduttiin taloudellisista syistä pienentämään teatteriyhtiön ilmoittamaan normikokoon, 13 muusikkoon. Jouduttiin tilanteeseen, jota tunnettu musiikkiarvostelija ja orkesterin vakituinen avustaja Hermann Paul kuvasi helmikuussa 1880 hieman tuskastuneena. Tuossa vaiheessa Helsingin orkesteri käsitti 18 soittajaa ja antoi Bohuslav Hřímalýn johdolla silmiinpistävän paljon populaarikonsertteja Seurahuoneella. Uhkana oli jälleen kerran jo ennestään pienen orkesterin supistaminen varojen puutteessa:

Jos määräraha ei riitä 18 henkilöön, niin vähennetään soittajia. Mutta [...] mitä jää jäljelle? Jo nyt musiikkimme on niin epätäydellistä, että osa soittimista täytyy jättää kokonaan pois ja toista osaa yritetään korvata niin paljon kuin mahdollista; niinpä huilujuoksutus täytyy soittaa viululla, oboe samoin, fagottistemmaa imitoidaan sellolla, liikkuvainen kontrabasisti lyö väliin rumpua, triangelia tai vastaavaa, torviusuudet ottaa haltuun trumpetti tai pasuuna tilanteen mukaan – voiko enää pidemmälle mennä?<sup>40</sup>

1880-luvun alkuun mennessä Helsingin orkesteri oli kokenut Paulin kuvaaman tilanteen jo useamman kerran. Supistuminen 13 soittajaan

<sup>39</sup> Wasenius 1912; *Finlands Allmänna Tidning* 9.12.1871.

<sup>40</sup> *Hufvudstadsbladet* 15.2.1880. P.H. : ”Vad skall det bli af vår konsertorkester?”, käännös VK.

merkitsi lähes aina sitä, että orkesterin mahdollisuudet esittää konserteissa edes 1700-luvun lopun sinfonioita joutuivat vaakalaudalle. Orkesteri joutui muutenkin alentamaan taiteellisia tavoitteitaan, luopumaan sinfoniasarjoistaan ja sisällyttämään klassisten orkesterikappaleiden esitykset yksittäisiin musiikki-iltamiin tai populaarikonserttien sarjoihin.

### **Sekakonserttien perintö ja klassikko-ohjelmisto**

Helsingin orkesteriolot ennen vuotta 1860 perustuivat pääosin muutamien musiikin ammattilaisen vetämään harrastajatoimintaan, jota kiertävät musiikkiteatteriryhmät ja soitinvirtuoosit täydensivät. Keskeisin ammattilainen oli Fredrik Pacius, Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston musiikinopettaja. Hän perusti ja johti monia ylioppilaiden laulu- ja soittoseuroja ja toimi orkesteriasioissa yhteistyössä saksalaisten kylpyläorkesterien sekä ylioppilaista, virka- ja liikemiehistä koostuvan amatöörisoittajiston kanssa. Pacius organisoi myös kaupungin ensimmäiset sinfoniakonsertit 1840-luvun lopulla. Muita keskeisiä orkesterisoiton edistäjiä olivat kirkkomuusikot Rudolf Lagi (1823–1868) ja Karl Ganszaug (1820–1868), joista jälkimmäinen ylläpiti myös orkesterikoulua vuosina 1851–52. He järjestivät ja johtivat 1850-luvulla useita näyttäviä konsertteja monipuolisella ohjelmalla.<sup>41</sup>

Monipuolisiin konserttiohjelmiin olivat Helsingin säätyläiset tottuneet. Yleisin konserttityyppi oli sekakonsertti, joka toteutui Helsingissä eri nimillä, kuten ”Vocal och instrumental konsert”, ”Musikalisk soirée”, tai ”Musikalisk-dramatisk soirée”.<sup>42</sup> Konserteille oli tyypillistä eri luonteisten teosten vuorottelu ja kontrastointi. Ohjelmaan kuului lähes poikkeuksetta lauluohjelmistoa, orkesterikappaleita ja soitinsooloja. Toisissa konserteissa mukaan mahtui myös lyhyitä näytelmäkappaleita, tanssinumeroita ja runojen deklamointia – aina kulloisenkin konsertinpitäjän ja saatavissa olevien paikallisten taiteilijoiden ja amatöörien mukaan.

---

41 Marvia 1973, 149–170.

42 Konserttien tavallisimmat otsikot lehti-ilmoituksissa 1850–60-luvulla. Kansalliskirjasto, digitaaliset aineistot, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>.

Sekakonsertin valta-asema vastasi hyvin yleiseurooppalaista konserttitarjontaa 1800-luvun alkupuolella. Vuosikymmenten kuluessa monet konsertit muuttuivat entistä pidemmiksi ja monipuolisemmiksi, kun niihin koottiin sinfonioita tai kamariteoksia, oopperakatkelmia, oopperaan pohjautuvia fantasioita, sovitettuja kansanlauluja, tunteellisia balladeja ja uusimpia muotitansseja.<sup>43</sup> Silti tilanne oli jo vuosisadan puolivälissä selvästi muuttunut. Oli syntymässä vakavan sinfoniakonsertin ihanne, joka korosti vanhojen mestariteosten jatkuvaa esittämistä. Erityisasemassa oli Ludwig van Beethoven, jonka sinfoniat ja alkusoitot nousivat arvossa uuden sinfonisen musiikin edelle. Sama arvostuksen nousu koski muutakin saksalaista musiikkiperintöä Haydnista ja Mozartista alkaen.

Beethovenin kulttimainen arvostus näkyi Helsingissäkin jo varhain. Helsingin sinfoniaseuran (*Symfoniföreningen*) konsertit 1846–52 toivat Beethovenin sinfoniat ja muut klassikot näkyvästi esiin. Seura hankki harjoittelua varten kaikki Beethovenin sinfoniat viimeistä lukuun ottamatta, ja niistä esitettiin julkisesti ainakin viisi teosta.<sup>44</sup> Beethoven ja myös muiden klassikoiden sinfoniat ja alkusoitot tulivat näin tutuksi Helsingin säätyläisille, eikä niistä luovuttu myöhemminkään, kuten tuonnempana osoitan.

Muutoksen taustalla oli musiikkikritiikin ja asiantuntijavallan kasvu musiikkijulkisuudessa. Jukka Sarjalan mukaan sanomalehtien kriitikot muodostivat uuden musiikkijulkisuuden ja toimivat keskeisinä musiikkimaun normittajina. Musiikin asiantuntijoiden mielestä oikeanlainen ja arvokas (*gedigen*) musiikkiesitys oli nimenomaan ylevää huipputaidetta eikä meluisa viihdeiltama. Musiikkihuvien sosiaalisesta aspektista tuli vähintäänkin epäilyttävää, ellei taidetilaisuus palvellettu puhtaasti musiikillisiksi tarkoituksiksi.<sup>45</sup>

William Weber puhuu tässä yhteydessä musiikillisesta idealismista, joka alkoi näkyä eurooppalaisessa konserttielämässä viimeistään

---

43 Weber 2008, 85.

44 Rosas 1952, 463–479; Beethovenin sinfoniat 1, 2, 4, 5 ja 6 mainittiin lehdissä nimeltä konserttien yhteydessä.

45 Weber 1984, 34; Sarjala 1994, 229, 246–249.

1840-luvulla. Idealismin keskeisin ilmentymä oli konserttiohjelmien klassistuminen ja erillisten sinfoniakonserttien nousu näkyvälle ja arvostetulle paikalle musiikkijulkisuudessa. Toinen piirre oli konserttikurin kiristyminen. Uusissa konserteissa yleisö istui hiljaa ja keskittyi musiikin kuunteluun. Nyt ei ollut kyse huvittelusta vaan sivistymisestä.<sup>46</sup>

1800-luvulla kulttuurivirtaukset tulivat Suomeen lähinnä saksankielisistä maista, ja siellä Leipzig oli musiikillisen idealismin tärkeä keskus. Kaupungin Gewandhaus-orkesteri oli pioneeri myös ohjelmiston klassistumisessa. Jo 1840-luvulla 50 % orkesterin ohjelmistosta oli edesmenneiden säveltäjien tuotantoa, kun ”vanhan musiikin” osuus vuosisadan alussa oli 10 %. 1870-luvulla klassikkojen osuus Gewandhaus-konserteissa nousi jo yli 75 prosentin. Klassikoilla oli myös keskeinen sija Leipzigin konservatorion opetusohjelmissa. Lisäksi Leipzigin konservatorion opetus muodosti vastakohtan virtuoosikulttuurille, jota monet eurooppalaiset konservatoriot suosivat vielä 1800-luvun lopullakin.<sup>47</sup>

Myös orkesterisoiton idealistiset periaatteet omaksuttiin Suomeen suoraan Leipzigitä. Keskeisimmät musiikkiautoriteetit, muun muassa musiikkikriitikot, 1800-luvun Helsingissä olivat Leipzigin konservatorion kasvatteja. Viisi seitsemästä Helsingin orkesterin kapellimestarista – von Schantz, Meissner, Faltin, Emanuel ja Kajanus – kuului tähän joukkoon. Lisäksi orkesterin ensimmäinen jousisoitinryhmä, seitsemän muusikkoa koulutettiin Leipzigin.

Muutos vakaviin konsertteihin ei tapahtunut nopeasti, eikä eurooppalainen musiikkiyleisö kokonaisuudessaan hyväksynyt sitä. Yleisöt pikemminkin eriytyivät. Kasvava ja monipuolistuva viihdetuotanto veti yhä enemmän yleisöä puoleensa. Suurkaupungeissa viihdetilaisuudet, kuten jättiläiskonsertit, musiikkikahvilat ja musiikkiteatterit vetivät huvittelunhaluista yleisöä yhä laajemmin puoleensa.<sup>48</sup> Tuo yleisö laajeni vähitellen kaikkien luokkarajojen yli, kun taas vakavien konserttien

---

46 Weber 1984, 34.

47 Weber 2008, 169–171; Mäkelä 2021, 348–349.

48 Salmen 1988, 174–177.

yleisö koostui pääosin niin sanotusta sivistysporvaristosta, musiikkiin syvällisesti suhtautuvista kansalaisista.

Helsingin huveissa yleiseurooppalainen kehitys kevyisiin ja vakaviin musiikkitalaisuuksiin ei ilmeisesti jakanut yleisöä samalla tapaa kuin maailman metropoleissa. Kaikki sinfoniakonsertit oli vuosisadan loppuun saakka suunnattu säätyläisille, ja Helsingin herrasväen vaatimaton lukumäärä ei mahdollistanut erillisiä yleisöjä. Silti myös säätyläisten keskuudessa selvä enemmistö oli niitä, joille musiikin kuunteleminen merkitsi lähinnä ajanvietettä, eikä ”syvien sielullisten elämysten kaipautusta”, kuten Einari Marvia kuvasi idealistisen yleisön suhdetta vakavaan musiikkiin.<sup>49</sup>

Ero kuuntelutottumuksissa ilmeni Helsingin orkesterin konserttien suosiossa alusta lähtien. Orkesterin musiikilliset iltamat ja laulu- ja soitinkonsertit vetivät yleisöä lähes aina puoleensa, kuten konserttiarvioiden ilmaisemista yleisömääristä voi päätellä. Sen sijaan sinfoniakonsertteihin näyttää olleen paljon vaikeampi saada riittävästi kuulijoita. Yleisöä saattoi olla huonossa talvikelissä vain alle sata, ja parin kolmensadan kuulijan määrä oli jo suuri menestys. Eikä tilanne näytä paljon muuttuneen vuosisadan loppua kohden mentäessäkään. Karl Flodin luonnehdinta Helsingin musiikkiyleisöstä 1900-luvun vaihteessa kuvasi ilmeisen hyvin yleisön rakennetta. Hänen mukaansa helsinkiläiset jakautuivat ”pieneen” ja ”suureen yleisöön”, joista ensimmäisen lukumäärä oli pysynyt vuosikymmeniä samana, noin 300 kuulijan suuruisena. Tämä ryhmä koostui niistä, joille sinfoniakonsertit ja muut keskittymistä vaativat musiikkitalaisuudet suunnattiin.<sup>50</sup>

Sama viihdehakuisuus koski myös teatterinäytöksiä, joissa lyhyet musiikkikomedit, operetit ja buffaoopperat vetivät yleisöä jatkuvasti puoleensa. Idealistien näkökulmasta myös ooppera oli kaupallisten puitteidensa vuoksi arveluttavaa. Musiikin totuus löytyi klassisista konserteista. Vasta Richard Wagnerin nousu musiikillisen idealismin auktori-

---

49 Marvia 1973, 81.

50 Flodin 1901.

teetiksi muutti tilanteen.<sup>51</sup> 1870-luvulta alkaen säveltaiteen arvostetuin ydin koostui edelleen klassikoista Wagnerin musiikkidraamoilla täydennettynä. Moni idealisti muuttui wagneriaaniksi myös Suomessa.<sup>52</sup>

### Helsingin orkesterin konsertit

Helsingin lehdet tiesivät vuonna 1860 kertoa von Schantzin uuden orkesterin konserttisuunnitelmista seuraavaksi kevääksi. Tarjolla oli kaksi sarjaa, joka tiistai vuoroviikoin. Niistä ensimmäinen tarjosi populaarimusiikkia Seurahuoneella ja oli tarkoitettu ”suurelle yleisölle” 25 kopeekan pääsymaksulla. Toinen sarja lupasi ”varsinaiselle musiikkiyleisölle” joka kerta yhden sinfoniaesityksen, alkusoittoja ja kvartetteja 60 kopeekan hintaan.<sup>53</sup> Nämä kaksi konserttityyppiä jäivät pysyviksi Helsingin orkesterin toimintaan. Sen lisäksi orkesteri osallistui monenlaisten laulu- ja soitinkonserttien toteuttamiseen vanhaa sirpalekonserttien perinnettä noudattaen.

### Populaarikonsertit

Sekakonsertin käytännöt näkyivät taustalla, kun orkesteri piti ensimmäisen konserttinsa syyskuun 23. päivänä 1860. Illan nimenä oli ”musikalisk soirée” ja se pidettiin Seurahuoneen salissa (Kuva 1). Ohjelman kolmiosainen rakenne ja kevyen ja vakavan vuorottelu vastasi täysin vallitsevaa konserttikulttuuria ja sekakonserttien käytäntöä. Illan aloitti Beethovenin Coriolan-alkusoitto, joka sai seurakseen Straussin konserttipolkan. Seuraavana soitettiin alkusoitto Aubert’in koomiseen oopperaan *Lestocq*, ja ensimmäinen jakso päättyi Johann Strauss nuoremman konserttivalssiin. Konsertin kolmas jakso alkoi sekinooppera-alkusoitolla ja jatkui sitten toisella wienervalssilla ja illan loppua

51 Weber 1984, 50–71.

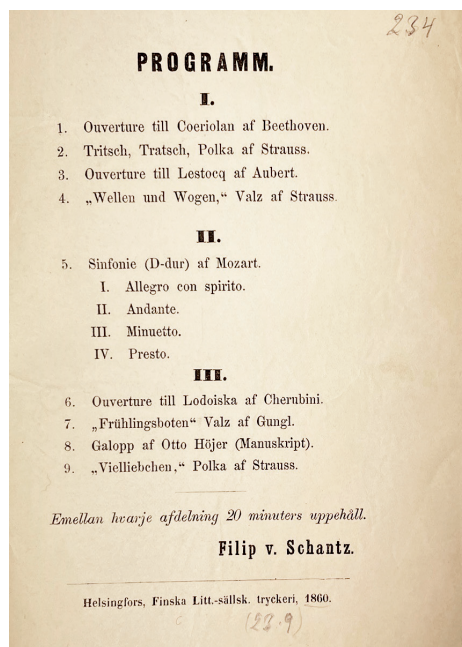
52 Innokkaimpiin Wagnerin musiikin kannattajiin ja Wagner-harrastuksen edistäjiin Suomessa kuuluivat muun muassa Richard Faltin, Martin Wegelius ja Robert Kajanus. Salmi 2005, 207–211.

53 *Papperslyktan* 3.12.1860; *Helsingfors Tidningar* 1.12.1860.



kohti vielä reipastuen galopilla ja polkalla. Ohjelman keskimäinen jakso koostui Mozartin D-duurisinfoniasta. Sekin kuului sekakonserttin ideaan, sillä lyhyiden ohjelma numeroiden välissä oli sopivaa esittää pidempiäkin teoksia.

Ensimmäisen musiikki-iltaman ohjelma antoi esimakua tuleviin populaarikonsertteihin, joita Helsingin orkesteri tarjosi Helsingin huvittelevalle porvaristolle seuraavan puolen vuosisadan ajan. Alusta lähtien ne vetivät yleisöä puoleensa; jo syksyllä 1860 lehdet kertoivat yli 800 hengen yleisömääristä.<sup>54</sup> Jatkuva suosio takasi sen, että populaarikonsertteja pidettiin säännöllisesti vuodesta ja vuosikymmenestä toiseen. Myös illan rakenne pysyi samana: kolme ohjelmaosuutta, kaksi taukoa ja erittäin vaihteleva ja eri tunnesisältöjä toisiinsa sekoittava ohjelmatarjonta.



Kuva 1. Filip von Schantzin orkesterin ensimmäisen konsertin ohjelma 23.9.1860. Kansallisarkisto, pienpainatekoelma, Konserttogram 1805–69, nro 234.

<sup>54</sup> *Helsingfors Tidningar* 25.9.1860.

Konserttien nimetkin vaihtelivat esityspaikan mukaan. Kesäkonsertteja kutsuttiin 1860-luvulla nimellä ”konsert à la Tivoli”, ja 1870-luvulla monstre-konserteiksi. Näissä esiintymisissä Helsingin orkesteri soitti limittäin paikallisen sotilassoittokunnan kanssa. Monstre-konserttien ohjelmassa oli myös orkesterien yhteissoittoa.<sup>55</sup>

Syksyllä 1873 Nathan Emanuel muutti talvikonserttien pitopaikaksi upouuden Ylioppilastalon ja nimitti tilaisuuden *promenad*- eli kävely-konserteiksi. Ohjelmiston sisältö ja rakenne pysyi samana eikä perusideakaan juuri muuttunut: yleisö sai vapaasti seurustella ja liikkua paikasta toiseen ja nauttia tarjoilusta orkesterisoiton aikana. 1870-luvun lopulla populaarikonserttien nimi vakiintui termiin *populär konsert* ja konserttipaikkana oli jälleen Helsingin suurin ja hienoin viihdekeskus Seurahuone (*Societetshuset*). Bohuslav Hřimalýn johtama orkesteri esiintyi siellä parina iltana viikossa.

Syksyllä 1882 Kajanus jatkoi populäärien perinnettä, ja orkesteri soitti edelleen säännöllisesti Seurahuoneella. Konserteista alettiin käyttää myös suomalaista nimeä ”helppotajuinen konsertti”. Niistä saadut tulot olivat tärkeitä orkesterin taloudelle koko 1800-luvun ajan ja myöhemminkin. Konserttien määrä kasvoi entisestään 1890-luvulla ja saavutti neljän konsertin huippunsa 1900-luvun alussa. Konserttien vuosittainen määrä oli tuolloin reilu 80.<sup>56</sup>

Kajanuksen populäärit eivät 1880-luvun alussa juurikaan poikenneet aiempien vuosikymmenten ravintolakonserteista. Tilanne muuttui vuosikymmenen lopulla, kun klassikot ja keveimmät tanssikappaleet saivat antaa tilaa uudemmalle taidemusiikille. Suosikkisäveltäjien joukkoon nousivat ranskalaiset, pohjoismaiset ja venäläiset säveltäjät, kuten Jules Massenet, Charles Gounod, Pjotr Tšaikovski ja aivan vuosisadan lopulla myös Jean Sibelius. Listan huipulla olivat kuitenkin Johann Strauss nuorempi sekä Richard Wagner, joista jälkimmäisen musiikki nousi ehdottomaan ykkösasemaan 1890-luvulla. Wagner oli myös ainoa säveltäjä, joka musiikista Kajanus koosti useita kokonaisia helppotajuisia

55 *Helsingfors Tidningar* 14.9.1861; *Hufvudstadsbladet* 13.9.1874; *Morgonbladet* 20.6.1878.

56 Marvia & Vainio 1993, 238.

musiikki-illoja.<sup>57</sup> Samalla voi väittää, että Kajanus teki populääreistään yleisönkasvatuksen välineen. Niiden avulla hän epäilemättä toivoi saavansa uutta yleisöä myös sinfoniakonsertteihin.

### Sinfoniakonsertit

Sinfoniakonserttien sarjalla von Schantz toi Helsinkiin musiikillisen idealismin mukaisen konsertin, joka ei enää noudattanut sekakonsertin kaavaa. Ohjelman kaikki teokset pyrkivät olemaan vakavahenkistä ja arvokasta musiikkia. Samalla klassikko-ohjelmisto valtasi alaa. Sinfoniakonserttien säännöllisyyttä on myös pidettävä keskeisenä kriteerinä, jonka perusteella voi arvioida sinfoniaorkesteri-instituution syntyä ja vaiheita 1800-luvun Helsingissä.

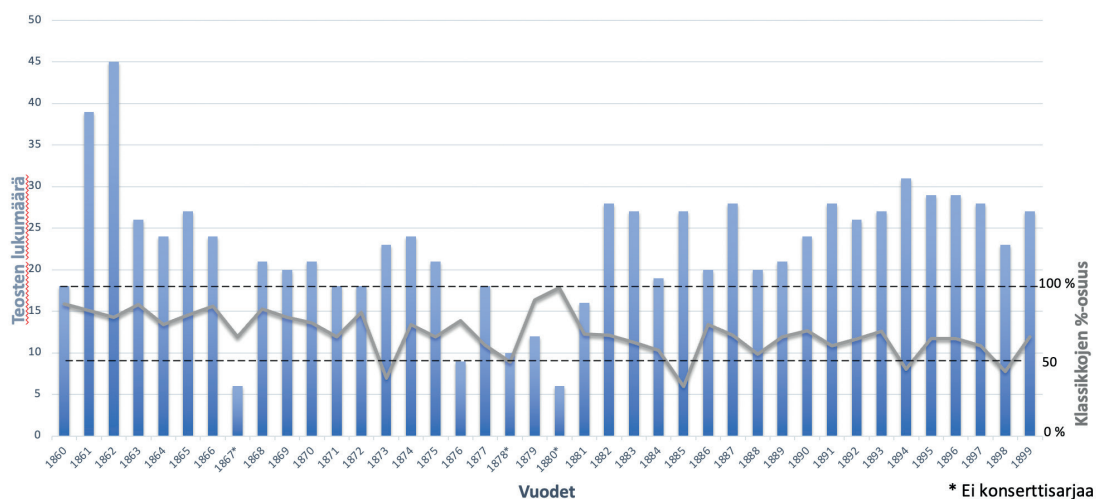
Ensimmäinen sinfoniakonsertti toteutui joulun alla 1860. Konsertin pääteoksena oli Beethovenin kahdeksas sinfonia. Konsertti pidettiin Hotel de Russen juhlasalissa, ja yleisöä oli saapunut paikalle 70 henkeä. Huonon yleisömenestyksen syyksi sanomalehden kriitikko arveli helsinkiläisten joulukiireitä ja poikkeuksellisen huonoa säätä.<sup>58</sup> Jo seuraavana vuonna von Schantzin vakavat konsertit siirtyivät Yliopiston juhlasaliin, josta tulikin sinfoniakonserttien vakituinen pitopaikka yli sadaksi vuodeksi.

Sinfoniakonsertteihin vakiintui alusta alkaen ohjelmakaava, jossa konsertti alkoi jollakin alkusoitolla ja jatkui soitinkonsertolla, jossa solistina toimivat eri soitinryhmien parhaat soittajat. Etenkin 1860-luvulla oli myös tavallista, että sinfoniakonsertin ohjelmaan kuului jokin kamarimusiikillinen teos. Myös sen toteuttaminen oli soittajien parhaimmiston tehtävänä. Joka tapauksessa Helsingin orkesterin sinfoniakonserttien huipennus oli lähes poikkeuksetta laaja orkesteriteos, yleensä klassinen sinfonia.

---

57 Kajanuksen populääreistä ja Wagnerin suosiosta ks. Kurkela 2015; 2021.

58 *Helsingfors Tidningar* 13.12.1860.



Kuvio 1. Helsingin orkesterin sinfoniakonsertit 1860–1899: teosten vuosittainen määrä ja klassikkosäveltäjien osuus (kuolleet säveltäjät). Layout: Jari Mäenpää.

Kuviossa 1. olen koonnut yhteen määrällistä tietoa Helsingin orkesterin sinfoniakonserteista vuosilta 1860–1899.<sup>59</sup> Keskeisin huomio koskee konserttien jatkuvuutta. Kuvio osoittaa, että Helsingin orkesteri esitti sinfoniaita tai muita suuria orkesteriteoksia – alkusoittoja, sinfonisia runoja, fantasiaita, orkesterisarjoja, konserttoja jne. – säännöllisesti ja ilman katkosta vuodesta 1860 lähtien. Eri teoksia esitettiin eniten, 38 kappaletta, toiminnan toisena vuotena, konserttikaudella 1861–62, ja vähiten, kuusi kappaletta kaudella 1867–68.

Vuosittainen teosmäärä tasoittui Kajanuksen kaudella 20 ja 30 teoksen väliin, mikä kertoo sinfoniakonserttien säännöllisyydestä. Kajanus järjesti niitä keskimäärin 8–10 yhden sesongin aikana. 1860–70-luvulla konserttien määrä vaihteli enemmän, mutta pysytteli yleensä 6–8 konsertissa. Vilkkain kausi oli jo mainittu konserttikausi 1861–62, jolloin von Schantz piti 13 sinfoniakonserttia. Erityisen vähän konsertteja

59 Lähdeaineistona olen käyttänyt päivälehtien konsertti-ilmoituksia, käsiohjelmia sekä Kajanuksen kauden osalta myös Ringbomin historiikin liitteenä olevia ohjelmistotietoja. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot ja pienpainatekokoelma; Ringbom 1932, 93–101.

pidettiin kausina 1867–68 (kaksi konserttia, kuusi teosta, Meissner), 1876–77 (kolme konserttia, yhdeksän teosta, Emanuel), 1878–79 (neljä konserttia, 10 teosta Hřímalý) sekä 1880–81 (kaksi konserttia, kuusi teosta, Hřímalý). Kyseisinä vuosina minkäänlaista konserttisarjaa ei saatu järjestetyksi tai myydyksi ennakkoon. Tämän lisäksi kaikkiin vuosiin liittyi tilanne, jossa taloudellisiin syihin vedoten teatteriyhtiö supisti orkesterin kokoa 13–14 soittajaan.

Toinen huomio koskee klassikkojen ehdotonta asemaa Helsingin orkesterin sinfoniakonserteissa. Ennen vuotta 1882 kuolleitten säveltäjien osuus ohjelmistossa vaihteli yhtä Emanuelin kautta (1875–76) lukuun ottamatta 65 ja 100 prosentin välillä. Kajanuksen aikana tilanne hieman tasapainottui uuden musiikin hyväksi. Mutta silti klassikkojen määrä vain harvoin supistui alle puoleen konserttikauden ohjelmassa. Klassikkojen joukossa huomio kiinnittyy lisäksi Beethovenin ylivoimaiseen asemaan sinfonisen musiikin tarjonnassa. Beethovenin teoksia soitettiin lähes joka vuosi silmiinpistävän paljon, ja erityisesti ennen 1880-lukua Beethovenin musiikin osuus kaikista teoksista oli 15–30 prosenttia. Silti ei Kajanuskaan hylännyt Beethovenia, itse asiassa kaikkien vuosien suurin Beethoven-osuus (45 % teoksista) ajoittui kaudelle 1895–96. Tuolloin Helsingin orkesteri esitti kaikki Beethovenin sinfoniat ja useita alkusoittoja. Yhdeksäs sinfonia sai kaikkiaan kolme esitystä.

### **Päätelmät**

Ennen Nya Teaternin orkesterin perustamista Helsingissä oli useita yrityksiä yleiseurooppalaisten orkesterikäytäntöjen istuttamiseksi. Ne perustuivat virkamiesten, porvarisherrojen ja ylioppilaiden harrastustoimintaan, jota täydennettiin sotilassoittajilla ja saksalaisten kylpylä-orkesterien muusikoilla. Jatkuvuutta ei näissä olosuhteissa saavutettu, ja kaikki yritykset suuremman orkesterin ylläpidosta jäivät parhaimmillaankin muutaman konserttikauden pituisiksi.

Suomen senaatin vuosittainen 12 000 markan avustus teatteriorkesterin ylläpitoon mahdollisti syksystä 1860 alkaen vakinaisen orkesterin toiminnan, ja se jatkui vuosikymmenestä toiseen. Katsaus orkesterin konserttitoimintaan osoittaa kiistatonta jatkuvuutta. Suhdanteet vaihte-

livat, mutta orkesterimusiikille oli silti Helsingissä kysyntää ihan jokainen vuosi. Onkin perusteltua puhua yhdestä ja samasta Helsingin orkesterista, joka vakiinnutti länsimaisen sinfoniaorkesterin institutionaaliset käytännöt Helsinkiin 1860-luvulta alkaen. Vuodesta toiseen jatkunut teatterisoitto näyttää olleen se liima, joka piti orkesteri-instituution pysyvässä. Teatteririippuvuus ei juuri vähentynyt edes Kajanuksen kaudella, ja esimerkiksi vuosina 1882–1887 orkesterista kootun 13 muusikon teatteriryhmän työvelvollisuus oli vuosittain 120–150 näytäntöiltaa.<sup>60</sup>

Orkesteri-instituution pysyvyys varmistui muullakin tavoin. Helsingin orkesteri joutui useamman kerran sopeutumaan paikallisiin taloudellisiin olosuhteisiin ja supistamaan kokoonpanoaan. Instituution kotoistaminen ei silti lopettanut kokonaan sinfonisen musiikin esityksiä. Sinfonioita, alkusoittoja ja muita suurempia orkesteriteoksia esitettiin joka vuosi, jos ei muuten niin populaarikonserttien, yksittäisten solistikonserttien ja juhlamusiikin osana. Katsaus Helsingin orkesterin konsertteihin osoittaa, että musiikillisen idealismin mukainen klassikkopainotteisuus hallitsi sinfoniakonsertteja 1800-luvun loppuun saakka.

Helsingin orkesterin populaarikonsertit muodostivat jopa sinfoniakonsertteja pysyvemmän jatkumon. Kevyempää ohjelmistoa esitettiin koko ajan, populaarikonserttien ohella teatterin väliaikamusiikkina ja kesäkonserteissa. Orkesterin alkuaikoina myös populaariohjelmisto sisälsi paljon klassikkoja, kuten alkusoittoja ja wieniläisklassisten sinfonioiden osia – tämä kaikki konserttivalssien, isänmaallisten marssien, kansanlaulusovitusten ja romanttisten karakterikappaleiden lomassa.

Tässä artikkelissa rajasin orkesteri-instituution vakiintumisen analyysin konserttiohjelmistoihin. Tarkastelua olisi syytä jatkaa orkesterin työolojen ja henkilösuhteiden osalta. Helsingin orkesterin alkuvuosina kapellimestarit vaihtuivat silmiinpistävästi usein, jopa vuosittain. Orkesterin jatkuvuus perustui johtajia enemmän orkesterisoittajien ydinryhmään, joka ylläpiti sinfoniaorkesterin käytäntöjä vuodesta toiseen. Tunnetuin esimerkki soittajien pysyvyydestä on tieto Kajanuksen orkesterin jäsenistä syksyllä 1882. 36 soittajan kokoonpanoon oli kiin-

---

60 Marvia & Vainio 1993, 104.

nitetty ainakin 20 muusikkoa, suomalaisia ja maahanmuuttajia, jotka olivat soittaneet Helsingin orkesterissa aiemmin. Kolme heistä, lyömäsoittaja Henrik Lindqvist, altisti August Laurent ja kornisti Christian Haupt olivat mukana jo von Schantzin orkesterissa vuonna 1860.

Haluankin kannustaa tulevaa tutkimusta – ja samalla myös itseäni – pyrkimään ruohonjuuritasolle ja selvittämään nykyistä tarkemmin yksittäisten orkesterisoittajien elämää ja toimintaa 1800-luvun Helsingissä. Tämä on erityinen haaste teatterimusiikin tutkimukselle, joka on tähän asti unohtanut orkesterisoittajat kuvainnollisesti teatterimonttuun. Soittajat ovat jääneet kapellimestareiden ja laulajien varjoon joka suhteessa. Se että aikakauden kriitikot suhtautuivat teatterimusiikkiin muusikot sivuuttaen ei oikeuta historiantutkijoita toimimaan samoin.

#### Lähteet

##### Arkistot

Hochschule für Musik und Theater, Leipzig

Leipzigin konservatorion oppilasluekko

Kansalliskirjasto, Helsinki

Pienpainatekokoelma

Helsingin Filharmonisen Seuran käsiohjelmat.

Weckströmin kokoelma, käsiohjelmat ja mainokset

Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsinki

Svenska Teaterns arkiv (SLSA 1270). Nikolai Kiseleffin kokoelma

Kansalliskirjasto, digitaaliset aineistot,

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search>

*Finlands Allmänna Tidning* 1862–1871

*Helsingfors Tidningar* 1858–1862

*Helsingfors Dagblad* 1862–1880

*Hufvudstadsbladet* 1873–1880

*Morgonbladet* 1873–1877

*Papperslyktan* 1860

## Digitaaliset aineistot (tietokannat)

*Kansallisbiografia*. Helsinki: SKS. <https://kansallisbiografia.fi>

Oesterreichisches Musiklexikon. <https://musiklexikon.ac.at>

Swedish Musical Heritage. <https://swedishmusicalheritage.com>

Helsingin kaupunginorkesterin kotisivu. <https://helsinginkaupunginorkesteri.fi/fi/orkesteri>

## Kirjallisuusluettelo

Alasuutari, Pertti. 2015. The Discursive Side of New Institutionalism. *Cultural Sociology* 9.2: 162–184.

Bevan, Clifford. 1997. The low brass. Teoksessa *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, toim. Trevor Herbert & John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press, 143–156.

DiMaggio, Paul. 1982. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, part II: the classification and framing of American art. *Media, Culture and Society* 4: 303–322.

DiMaggio, Paul J. ja Powell, Walter W. 1991. Institutional Isomorphism and Collective Rationality. Teoksessa *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, toim. Walter W. Powell & Paul J. DiMaggio. Chicago: University of Chicago Press, 63–82.

Heikkinen, Olli. 2018. Sinfoniaorkesterin kotoistaminen Suomessa. *Etnomusikologian vuosikirja* 30: 6–34.

Karle, Gunhild. 2006. *Ludvig Norman och Kungl. Hovkapellet i Stockholm 1861–1890*. Uppsala: Tryckjouren.

Knight, David B. 2006. Geographies of the Orchestra. *GeoJournal* 65/1–2: 33–53.

Kurkela, Vesa. 2015. Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in late-19<sup>th</sup>-Century Helsinki. Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, toim. Vesa Kurkela & Markus Mantere. Farnham: Ashgate, 123–138.

Kurkela, Vesa. 2021. Robert Kajanus's Wagner Evenings in Helsinki 1890–1911. Teoksessa *Wagner and the North*, toim. Anne Kauppala & Martin Knust Helsinki: DocMus Research Publications 16, 281–310.

Marvia, Einari. 1973. *Akateeminen orkesterielämä 1828–1868 ja sen juuret*. Lisensiaatintyö. Turku: Turun yliopisto (painamaton).

Marvia, Einari ja Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Mäkelä, Tomi. 2021. Umfang und Solidität. Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung. Teoksessa *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, toim. Patrick Dinslage, Stefan Keym & Helmut Loos. Leipzig: Schroder, 347–384.

North, Douglas C. 1990. *Institution, Institutional Change and Economic Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Peters, B. Guy. 2012. *Institutional Theory in Political Science. The New Institutionalism*. 3rd edition. New York: Continuum.



- Ridenour, Robert Clyde. 1977. *The Rivalry among the Balakirev Circle, Alexander Serov, and The Russian Musical Society in the 1860s*. Ph.D. dissertation, Indiana University. Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106.
- Ringbom, Nils-Eric. 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932*. Helsinki: Helsingin orkesteriyhdistys.
- Rosas John. 1952. Musikaliska sällskapet och symfoniföreningen i Helsingfors 1827–1853. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 27–28: 425–498. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Salmen, Walter. 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: Beck.
- Salmi, Hannu. 2005. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*. New York: University of Rochester Press.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Turku: Annales universitatis Turkuensis, Ser C – Tom. 100.
- Po. Spitzer, John ja Zaslav, Neal. 2004. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. New York: Oxford University Press.
- Stauffer, George B. 2000. The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteenth Century. Teoksessa *The Orchestra: Origins and Transformations*, toim. Joan Peyser. New York: Billboard, 41–72.
- Wasenius, K. F. 1912. Minnen från orkesterlivet i Helsingfors på 1870-talet. *Veckans Krönika* 13.4.1912.
- Weber, William. 1984. Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism. Teoksessa *Wagnerism in European Culture and Politics*, toim. David C. Large & William Weber. Ithaca: Cornell University Press, 28–71.
- Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge University Press.

#### Muut lähteet

- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2021. *En bortglömd orkester: Helsingfors konsertorkester 1879–1882*. Esitelmä Taideyliopiston historiafoorumissa 20.5.2021 (esitelmän käsikirjoitus ja muistiinpanot kirjoittajan käytössä).

# Musiikin historian tutkimus tänään. Tapausesimerkkinä Kansallisbiografia

SAIJALEENA RANTANEN

Musiikin historian tutkimus elää parhaillaan murroskautta. Tämä näkyy etenkin tutkimuskohteiden ja tutkimuksessa käytettyjen menetelmien valinnassa. Tunnettua on, että Suomessa valkoisiin länsimaisiin ”suurmiehiin” ja heidän teoksiinsa pitkään keskittynyt musiikin historian tutkimus on vasta viimeisten noin kahdenkymmenen vuoden aikana alkanut täydentyä vaihtoehtoisilla tutkimusnäkökulmilla, jotka ovat yleisessä historian tutkimuksessa olleet käytössä jo ainakin 1980-luvulta lähtien. Esimerkiksi marginaalihistorian yleistyminen musiikin historian tutkimuksellisenä lähtökohtana on mahdollistanut tarkastelun kohteeksi myös sellaiset ihmiset ja ilmiöt, jotka aikaisempi historian tutkimus on sivuuttanut. Näiden joukkoon ovat tyypillisesti kuuluneet naiset, lapset, työväestö ja muut niin kutsuttuun tavalliseen kansaan lukeutuneet ihmiset. Oireellista on, että edellä listattu joukko ei omana aikanaan suinkaan elänyt marginaalissa vaan päinvastoin muodosti suurimman väestöryhmän sekä kaupungeissa että maaseudulla.

Marginaalihistorian piiriin lukeutuvat niin sanotut uudet historiat, kuten mikrohistoria, sosiaali- ja aatehistoria, arjen historia, nais- ja sukupuolihistoria, ympäristöhistoria, kokemushistoria sekä alkupe räisväestöjen, ei-valkoisten ryhmien ja LBTTGQ+-yhteisöjen tutkimus. Historian kirjoituksen marginaaliin pitkäksi aikaa jääneiden henkilöiden tarkastelu on saanut aikaan niin sanottujen historian ”häviäjien” esiin nostamisen voittajien rinnalle ja tavallisten ihmisten kokemusten huomioimisen historian ”suurten rakenteiden” ohessa. Samalla histo-

riankirjoitus ja näkemyksemme menneisyydestä on monipuolistunut, kun uudempi tutkimus on nostanut päivänvaloon niitä ihmisiä ja tapahtumia, joista on aiemmin syystä tai toisesta vaiettu. Uusien historioiden vaikutuksesta koko tutkimustraditio muuttui, kun yhteiskuntaa alettiin katsoa enemmän ruohonjuuritason näkökulmasta: alhaalta ylöspäin (*history from below*).<sup>1</sup>

Musiikin tutkimuksen kentällä marginaalihistorian omaksuminen näkyy siis muun muassa laaja-alaisempana kiinnostuksena musiikin alan erilaisten toimijoiden elämää ja sosiaalisia verkostoja kohtaan. Myös perinteisen länsimaisen taidemusiikin kaanonin kyseenalaistaminen liittyy uusiin tutkimusnäkökulmiin keskeisesti. Suomen musiikin historian ”suuri kertomus” on saanut osakseen tervetullutta kritiikkiä tutkijoiden alettua kiinnittää huomiota sen eksklusiiviseen ja voimakkaasti sukupuolittuneeseen rakenteeseen. Etenkin taiteilijanaiset ovat saaneet aikaisempaa enemmän jalansijaa tutkimuksessa. Samalla tutkijat ovat alkaneet käyttää uudenlaisia ja monipuolisempia lähteitä musiikkielämän ja sen toimijoiden tarkastelussa Suomessa.

Jukka Sarjalan (2002) *musiikin kulttuurihistorian* tutkimuksen määritelmä on ollut tärkeä avaus toimintakeskeisen musiikin historian tutkimuksen työkaluna. Kulttuurihistorian näkökulmasta musiikki kietoutuu erottamattomana osana erilaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja merkityksiin.<sup>2</sup> Keskeinen kysymys on, millä tavalla musiikki on ollut läsnä menneiden sukupolvien jokapäiväisessä elämässä. Miten musiikkia on hyödynnetty erilaisissa poliittisissa, kulttuurisissa ja sosiaalisissa tilanteissa? Minkälainen vaikutus musiikin tekijän tai kokijan sosiaalisella ympäristöllä ja verkostoilla on hänen toimintamahdollisuuksiinsa tai luomaansa musiikkiin? Väitän, että mikään musiikki ei synny täysin irrallaan tekijäänsä ympäröivästä yhteiskunnasta.

Anne Kauppalan ja Vesa Kurkelan tutkimushankkeet ovat olleet keskeisesti vaikuttamassa yhteiskunnallisesti painottuneen musiikin historian tutkimuksen yleistymiseen Suomessa 2010-luvun molemmiin

---

1 Musiikin historian tutkimuksen kehityksestä Suomessa ks. myös Koivisto-Kaasik, Rantanen ja Lampela 2023.

2 Sarjala 2002, 176–185.

puolin.<sup>3</sup> Anne Kauppala on lisäksi tehnyt tärkeää pioneerityötä mikro- ja naishistorian tutkimuksen edistämiseksi musiikintutkimuksen kentällä. Samoin 2010-luvun alkupuolella perustettu Taideyliopiston Historiafoorumi (aiemmin Sibelius-Akatemian Historiafoorumi) – jossa sekä Kauppala että Kurkela ovat niin ikään olleet alusta saakka mukana – on edistänyt musiikin sosiaali- ja kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kehittymistä.<sup>4</sup> Sibelius-Akatemiassa ja Taideyliopiston Historiafoorumissa tehtävällä tutkimuksella on tänä päivänä yhä tärkeämpi tehtävä tutkimusalan ylläpitämisessä, sillä musiikin historian tutkimusta tehdään muissa Suomen yliopistoissa huolestuttavan vähän. Tilanteeseen vaikuttavat ennen kaikkea yliopistojen lyhytnäköiset säästötoimenpiteet. Musiikin historian tutkimuksen kehittämisen ohella Historiafoorumista on muodostunut tärkeä paikka tutkijoiden verkostoitumisen kannalta. Kuukausittaisiin tapaamisiin kutsutut vierailevat tutkijat edistävät yhteyksien luomista sekä Suomessa että ulkomailla, myös musiikintutkimuksen ulkopuolella.

Tämän päivän (musiikin) historian tutkijan näkökulmasta keskeinen kysymys kuuluu: Kenen historiaa on arvokasta säilyttää? Kenen ääni kuuluu, kuka jää ulkopuolelle? Historiantutkijalla on vastuu historiamme kuvaamisesta niin, että siitä muodostuu mahdollisimman todenmukainen, monipuolinen ja tarkka kuva. Itse jouduin näiden kysymysten kanssa tekemisiin työskennellessäni *Kansallisbiografian* toimituskunnan asiantuntijajäsenenä yhdessä professori emeritus Vesa Kurkelan kanssa vuosina 2021–2022. Tehtävänäimme oli kevyen musiikin toimijoiden elämäkertojen täydentäminen. Toimituskuntatyön aikana mielessäni oli usein kysymys siitä, minkälaista musiikin kaanonia tulemme tai-

---

3 Anne Kauppalan tutkimushankkeet: 1) *The Finnish Opera Company (1873–1879) from a Microhistorical Perspective: Performance Practices, Multiple Narrations, and Polyphony of Voices*. Suomen Akatemia 2010–2013. 2) *Opera on the Move: Transnational Practices and Touring Artists in the Long 19th Century*. Joint Committee for Nordic research Councils for the Humanities and the Social Sciences (NOS-HS) 2013–2016. Vesa Kurkelan tutkimushankkeet: 1) *Rethinking “Finnish” Music History: Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s*. Suomen Akatemia ja Suomen Kulttuurirahasto 2011–2016. 2) *Translocal Cultural Fields: Music as a Cultural and Economic Enterprise in the Four Biggest Cities in Finland, 1900–1939*. Suomen Akatemia 2017–2020.

4 Kauppala toimii tämän katsausartikkelin kirjoittamishetkellä Historiafoorumin johtajana.

teilijavalinnoillamme luoneeksi – tai vastaavasti rikkoneeksi. Ketkä ”ansaitsevat” päästä *Kansallisbiografiaan*, ketkä jäävät ulkopuolelle? Seuraavaksi käyn läpi toimituskuntatyöskentelyä ja sen aikana esiin tulleita pohdintoja *Kansallisbiografian* sekä laajemmin musiikin historian ja elämäkertatutkimuksen olemuksesta.

### Elämäkerta ja tutkijan etiikka

Maarit Leskelä-Kärjen mukaan ”elämäkerta on tapa muistaa, tapa hahmotella ihmisen inhimillistä tapaa olla, niin suhteessa itseensä kuin muihin ihmisiin sekä ympäristöön”.<sup>5</sup> Elämäkerta on aina aikansa tuote ja sidottu kirjoittamishetken kontekstiin. Aika, tietty historiallinen hetki, määrittää paljon sitä, mitä on ja on ollut mahdollista kertoa ja miten.<sup>6</sup> Näin ollen aina, kun tutkittava kohde tai aineisto liittyy menneisyyden henkilöön, tutkijan on pyrittävä huomioimaan mahdollisimman tarkasti se yhteiskunnallinen tilanne, jossa henkilö on elänyt ja vaikuttanut. On myös tärkeää pitää mielessä, että elämäkerta, kuten historiankirjoituskin, on aina tekijänsä tulkinta niiden lähteiden perusteella, jotka kirjoittaja on valinnut tai onnistunut löytämään.

Kirjallisena lajityyppinä elämäkerta on alusta lähtien ollut sidoksissa yhteiskunnan valtarakenteisiin ja kansallisen historian rakentamiseen. Painopiste muuttui niin sanotun ”elämäkerrallisen käänteen” yhteydessä, joka käynnistyi aiemmin mainittujen uusien historioiden, kuten arjen historian, mikrohistorian ja naishistorian suosion seurauksena. Käänteen vaikutuksesta elämäkerta historian kirjoittamisen ja tutkimisen lajina alkoi ”demokratisoitua”, kun niin sanottujen suurmiesten tutkimuksesta alettiin siirtyä kohti arkea ja marginaalia, tavallista ihmistä ja heidän historiaansa.<sup>7</sup> Samalla ajatus elämäkertoista miesten temmelyskenttänä kyseenalaistettiin. Kuten musiikissa, myös elämäkertakirjallisuuden piirissä pääosassa olivat pitkään miehet ja heidän sankaritekonsa. Tämä

---

5 Leskelä-Kärki 2017, 8.

6 Leskelä-Kärki 2017, 9.

7 Leskelä-Kärki 2017, 17, 23; Leskelä-Kärki ja Sjö 2022, 52.

pätee paitsi elämäkertojen kohteisiin myös niiden kirjoittajiin.<sup>8</sup>

Elämäkertaan liittyy väistämättä aina vallankäytön elementti. Miten kirjoittaa toisen ihmisen elämästä? Samalla elämäkerta tarjoaa mahdollisuuden äänen antamiselle sekä toisen ihmisen identiteetin näkyväksi tekemiselle.<sup>9</sup> Historiantutkimuksessa viime aikoina paljon huomiota saaneet eettiset periaatteet liittyvät keskeisesti juuri elämäkertakirjoittamiseen. Jorma Kalelan mukaan hyvä historiantutkimus on eettisesti perusteltavista valinnoista rakentuva prosessi.<sup>10</sup> Tutkijan on tulkittava menneisyyttä oikeudenmukaisesti, vastuullisesti ja todenmukaisesti. Etenkin menneisyyden henkilöä tutkiessaan historioitsija ei saa loukata tutkimuskohdettaan eikä myöskään nykypäivässä eläviä jälkipolvia. Marjo Kaartisen mukaan historiantutkijan on lisäksi pyrittävä huomioimaan, miten tässä hetkessä tehtyä tutkimusta tulkitaan tulevaisuudessa.<sup>11</sup> Samalla tutkijalla on kuitenkin velvollisuus tuoda esille myös sellaisia historian henkilöitä ja ilmiöitä, jotka saattavat herättää hämmennystä tai ristiriitaa, jopa vihaa. Periaatteena on, että yleisöllä on oikeus mahdollisimman todenmukaiseen historiatietoon.<sup>12</sup>

Samalla kun historiantutkijan on kunnioitettava tutkimuskohdettaan, hänellä on myös moraalinen vastuu kyseenalaistaa menneisyyden ja aikaisemman historian kirjoituksen totunnaisia valtasuhteita ja tehdä ne läpinäkyviksi. Arkipäivän historia, mikrohistoria ja muut vaihtoehtoiset lähestymistavat ovat mahdollistaneet peilaavan katseen kohdistamisen toiseuden ja erontekojen historiaan. Nämä ovat usein koskeneet sukupuolta, etnisyyttä ja/tai luokkaa.<sup>13</sup> Eettisten kysymysten esillä pitämisen tärkeys ihmisiä tutkittaessa kiteytyy kuvaavasti

---

8 Ks. Leskelä-Kärki 2017, 11.

9 Leskelä-Kärki 2017, 23.

10 Kalela 2017, 112.

11 Koskivirta ja Lidman 2017, 14–15. Kaartinen 2005, 206–209" Eli: "...2017, 14–15; Kaartinen 2005, 206–209. Ks. myös Vainio-Korhonen 2017.

12 Koskivirta ja Lidman 2017, 20.

13 Koskivirta ja Lidman 2017, 11–12. Vaikka vaihtoehtoiset tutkimusnäkökulmat ja -kohteet ovat yleisessä historian tutkimuksessa jo vakiinnuttaneet paikkansa, esimerkiksi sateenkaarihistoria on tutkimusala, joka yleistymisestään huolimatta on vielä monesta näkökulmasta kartoittamatta. Ks. esim. Taavetti 2021; Peake ja Hilpinen 2022; Leskelä-Kärki 2022.

ihmisoikeustutkija Antoon De Baetsin näkemyksessä siitä, että kuolleet ihmiset ansaitsevat suojelua ja kunnioitusta. Baetsin mukaan: ”Vainaja ei ole pelkästään ihmisten symboli vaan yksittäisen joskus eläneen ihmisen jäännös ja tämän henkilökohtaisen historian jälki. Koska kaikissa menneissä ihmisissä on arvokkuutta, yksittäisen vainajan arvokkuuden epääminen loukkaisi symbolisesti myös ihmisyyttä.”<sup>14</sup> Historioitsijan on aina huomioitava työnsä seuraukset.

Omana johtajatuksenani musiikin historian tutkijana on ollut huomioida niitä historian henkilöitä, joista on aiemmin tietoisesti vaiettu tai joita ei muista syistä ole huomioitu. Musiikin tutkimuksen kentällä tällaisia ihmisiä on paljon, mistä johtuen tutkijan on käytettävä erityistä harkintaa tutkimuskohteita valitessaan. Edellä mainitut tutkijan eettiset ja moraaliset vastuut menneisyyden valtasuhteiden ja erontekojen huomioimisessa sekä näkyväksi tekemisessä pätevät myös musiikin historian tutkimuksessa. Tämä ei kuitenkaan vielä näy tutkimuskentällämme niin voimakkaasti kuin pitäisi. Nämä pohdinnat mielessäni ryhdyin työhöni *Kansallisbiografian* toimitusneuvostossa.

### **Kansallisbiografian katse musiikkikulttuuriin Suomessa**

*Suomen Kansallisbiografiaa* luonnehditaan ”suurteossarjaksi”<sup>15</sup> ja henkilötietopankiksi, joka sisältää pienoiselämäkerta-artikkeleita merkittävänä pidetyistä henkilöistä ja sukuista Suomessa. Etenkin *Kansallisbiografian* sähköinen julkaisu ja sen tekijät ovat panostaneet siihen, että elämäkerta-artikkelit muodostaisivat ”kansakunnan rehellisen ryhmämuotokuvan”, jossa merkkihenkilöiden rinnalla mukana on myös vähemmän tunnettuja, omalla alallaan suomalaiseen yhteiskuntaan vaikuttaneita ihmisiä.<sup>16</sup>

*Kansallisbiografia* on viimeisen kolmen vuoden aikana saanut tun-

---

14 Koskivirta ja Lidman 2017, 18.

15 *Suomen Kansallisbiografia* -teosta julkaistiin vuoteen 2007 saakka.

16 Keravuori 2003.

tuvan lisän musiikkialan elämäkerta-artikkeleita, noin 80 kappaletta. Ensin historia täydentyi taidemusiikin ammattilaisilla. Heidän joukossaan oli useita aikaisemman historiankirjoituksen sivuuttamia naispuolisia muusikoita ja säveltäjiä. Laaja päivitys oli osa Susanna Välimäen ja Nuppu Koivisto-Kaasikin *Sävelten tyttäret* -hanketta, joka tuo esille 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa vaikuttaneita suomalaisia säveltäjänaisia.<sup>17</sup> Taidemusiikin tekijöiden jälkeen vuorossa oli populaarimusiikin elämäkertojen päivittäminen, ensin vanhemman, sitten tuoreemman historian osalta.

Työskentely kevyen musiikin toimijoiden parissa kesti lopulta kaksi toimikautta, sillä pohtiessamme ehdotuksia *Kansallisbiografiaan* lisättävien taiteilijoiden nimistä niitä tuli paljon enemmän kuin yhden vuoden tarpeiksi. Tavallisesti valitun teeman parissa työskennellään yksi vuosi. Päätimme edetä kronologisesti ja lopulta ensimmäisen vuoden jälkeen julkaistut populaarimusiikin elämäkerrat kertoivat kansallisesti merkittävistä säveltaiteilijoista, joiden aktiivinen ura päättyi viimeistään 1970-luvulla. Toisena olivat vuorossa toimijat, jotka aloittelivat uraansa 1950–1970-luvuilla. Tavoitteenamme oli tuoda esiin tekijöitä, jotka olivat omana aikanaan ratkaisevassa asemassa suomalaisen musiikin kehityksessä.

Mitä sitten käytännön tasolla ymmärsimme ”kansallisesti merkittävällä”? Mukaan valikoitui kotimaisen populaarimusiikin ilmiöselviä, kansakunnan yhteiseen muistiin kuuluvia merkkihenkilöitä Tommy Tuomikoskesta, Kullervo Linnasta ja Helena Siltalasta Gösta Sundqvistiin ja Paula Koivuniemeen. Monet heistä vaikuttivat keskeisesti suomalaisen iskelmän syntyyn ja kehitykseen. Kävipä jopa niin, että Armi Aavikko sai elämäkertansa *Kansallisbiografiaan* samaan aikaan Ilkka ”Danny” Lipsasen kanssa. Itse halusin ilman muuta Aavikon mukaan. Tämän jälkeen katsoimme, mitä Dannystä on kirjoitettu ja huomasimme, että hän ei ollut *Kansallisbiografiassa* lainkaan. Pyysimme sitten artikkelin hänestäkin.

Lisäksi artikkeleissa huomioitiin tärkeitä taustatoimijoita, kuten

---

17 *Kansallisbiografian* ohella ks. myös Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023.



sanoittaja-tuottaja Chrise Johansson, sekä historian varjoihin jääneitä, mutta elinaikanaan tunnettuja musiikkielämän vaikuttajia.<sup>18</sup> Historian kätköihin unohtuivat pitkäksi aikaa esimerkiksi helsinkiläiset Sahlmanin sisarukset – viulisti Fredja Silberman (1875–1934) ja sellisti Miriam Sahlman (1880–1962). He tekivät poikkeukselliset uransa tietävästi ainoina suomalaisina niin sanotuissa naisten salonkiorkestereissa, jotka työllistivät lukuisia muusikoita 1800-luvun lopun Euroopassa. Sahlman-Silbermanin muusikkoperheellä oli merkittävä osuutensa 1900-luvun kosmopoliittisessa musiikin historiassa Suomessa.<sup>19</sup>

Monet ulkomaalaiset taiteilijat jättivät pysyviä jälkiä Suomen musiikkiin, mutta historian kansallinen katse pyrki ohittamaan heidät täysin. Näiden joukkoon kuuluu muun muassa saksalaissyntyinen muusikko ja musiikkikauppias Josef Binnemann (1865–1942), joka toimi lisäksi säveltäjänä, esiintyvänä sitrataiteilijana ja monenlaisten kielisointien opettajana, musiikkikustantajana sekä orkesterien johtajana. Binnemann saapui Suomeen 26-vuotiaana varieteeorkesterin mukana. Pitkän uransa aikana hän edisti etenkin sitran ja mandoliinin soiton yleistymistä Helsingissä. Kyseiset soittimet olivat 1900-luvun alussa vielä vähemmän tunnettuja.<sup>20</sup> Ulkomaalaisena, niin sanotun ”matalan” musiikin edustajana Binnemann ei kuitenkaan ole aikaisemmin kelvannut suomalaisen musiikin ”suureen tarinaan”. Kuvaavaa on, että ilman Vesa Kurkelan tekemää tutkimusta Binnemannista emme tietäisi hänestä mitään. Sama koskee edellä mainittua Sahlman-Silbermanin muusikkoperhettä, jonka vaiheita Nuppu Koivisto-Kaasik on kartoittanut.<sup>21</sup>

Taidemusiikin totutun ”kipsipäiden” kaanonin ohella myös populaarimusiikin kaanon on pitkään rakentunut miespuolisten toimijoiden varaan. Menneisyyden kuvaa tarkentaaksemme kiinnitimme huomiomme myös sukupuolijakaumaan. Yksi kiinnostava esimerkki aktiivisista naistoimi-

---

18 Ks. mainitut artikkelit *Kansallisbiografian* verkkoversiosta. Populaarimusiikin toimijoista *Kansallisbiografiassa* ks. myös Rantanen 2023.

19 Koivisto-Kaasik 2022.

20 Kurkela 2017; Kurkela 2018; Kurkela 2022.

21 Ks. esim. Koivisto-Kaasik 2019; Koivisto-Kaasik ja Rantanen 2022.

joista on musiikkiteatterin parissa elämäntyönsä tehnyt Hilikka Kinnunen (1925–), joka valitsi tiensä operettitaiteen parissa huolimatta siitä, että ovet Suomalaiseen Oopperaan ja kansakunnan kaapin päälle olisivat olleet auki. Viipurissa syntynyt Hilikka Kinnunen oli operettitaivaan tähti, joka loi poikkeuksellisen uran naispuolisena ohjaajana ja teatterinjohtajana. Viisi vuosikymmentä kestäneeseen monipuoliseen uraan kuului operettien ohella rooleja klassikkodraamoissa, radiossa ja elokuvissa.<sup>22</sup>

Kinnunen sai varsin vaikuttavan kansainvälisen koulutuksen. Musiikkiteatterin maailmaan Kinnunen tutustui jo lapsena kotikaupungissaan Viipurissa. Omat soitto- ja tanssiopintonsa hän aloitti Viipurin musiikkiopistossa ja Viipurin kaupunginteatterin balettikoulussa. Myöhemmin hän kouluttautui Sibelius-Akatemiassa, Suomen Teatterikoulussa ensimmäisellä vuosikurssilla sekä Wienin musiikkiakatemiassa. Lisäksi hän suoritti lauluopintoja muun muassa Italiassa ja Berliinissä. Kinnusta houkuteltiin myös Suomalaiseen Oopperaan, mutta kiinnostus musiikkiteatteriin sai hänet valitsemaan Helsingin Kansanteatterin. Aino Kukkosen mukaan Kinnunen ajatteli ehtivänsä oopperaan myöhemminkin. Musiikkinäytelmien ohella Kinnunen näytteli menestyksekkäästi myös vakavissa draamoissa. Musiikkiteatteri veti kuitenkin puoleensa ja Kinnunen halusi keskittyä siihen. Hän perusti oman Operettiteatterinsa vuonna 1959 ja jatkoi sen parissa, kunnes 1980-luvulla hän huomasi operetin suosion alkaneen hiipua. Kinnunen tunnetaankin parhaiten perustamansa Operettiteatterin säteilevänä johtajana ja primadonnana.<sup>23</sup>

Ulkomaalaistaustaisten toimijoiden ohella suomalaisia sukujuuria omanneet siirtolaiset muodostavat kiinnostavan ryhmän kevyen musiikin toimijoissa, joilla on ollut suuri vaikutus suomalaiseen musiikkielämään. Tämä siitä huolimatta, että osa heistä ei koskaan asunut Suomessa. Etenkin Pohjois-Amerikkaan suuntautunut siirtolaisuus liittyi tavalla tai toisella moniin perheisiin koko Suomen alueella, sillä 1860- ja 1920-lukujen välisenä aikana lähemmäs puoli miljoonaa suo-

---

22 Kukkonen 2022.

23 Kukkonen 2022. Ks. myös Kukkonen 2005.

malaista muutti Yhdysvaltoihin tai Kanadaan paremman elämän ja toimeentulon toivossa. Varsinkin siirtolaisuuden alkuvaiheissa Suomeen jääneisiin sukulaisiin pidettiin tiiviisti yhteyttä ja Pohjois-Amerikassa vaikuttaneet suomalaismuusikot saivat huomiota myös Suomessa ilmestyneissä sanomalehdissä. Lisäksi osa muusikoista teki kiertueita Suomessa. Suomesta käsin katsottuna siirtolaisuuteen ja Pohjois-Amerikkaan liittyi voimakas ihailu ja ajatus Amerikasta ”ihmemaana”, jossa kaikki oli mahdollista. Käsitys oli usein räikeässä ristiriidassa todellisuuden kanssa, mutta lisäsi kiinnostusta siirtolaisuutta ja tässä tapauksessa myös siirtolaismuusikoita kohtaan.

Yksi näistä, myös Suomessa huomiota saaneista siirtolaismuusikoista oli John ”Jukka” Rosendahl, joka tienasi elantonsa ensin monenlaisilla hanttihommilla, kunnes keskittyi viulunsoittoon ja onnistui ansaitsemaan elantonsa muusikkona. Rosendahl soitti myös banjoa ja mandoliinia sekä lauloi. Hänet tunnetaan suosituksen harmonikansoittaja Viola Turpeisen ”löytäjänä” ja sittemmin managerina. Turpeinen oli vain kuusitoistavuotias lähtiessään Rosendahlin mukaan luomaan uraansa musiikin parissa. Turpeinen onnistui tavoitteessaan erinomaisesti ja pääsi myös levyttämään New Yorkiin sekä Columbia- että Victor-levy-yhtiöille, ensin Rosendahlin, ja sittemmin muiden kokoonpanojensa kanssa. Rosendahl ja Turpeinen tekivät pitkän Suomen kiertueen vuonna 1929 ja saivat suuren suosion. Suomalainen sanomalehdistö seurasi kiertuetta tiiviisti ja kirjoitti juttuja eri puolilla Suomea pidetyistä esiintymisistä. Myöhemmin Turpeisen ja Rosendahlin joukkoon liittyi toinen harmonikansoittaja Sylvia Polso. Tässä vaiheessa Turpeinen teki jo omaa uraansa ja irtaantui trio-kokoonpanosta pian Polson mukaantulon jälkeen. Polson ja Rosendahlin yhteistyö ei tämän jälkeen kestänyt kauan, sillä Rosendahl kuoli tapaturmaisesti vain 31-vuotiaana.<sup>24</sup>

Turpeisen ja Polson lisäksi siirtolaisten joukossa toimi myös paljon muita musisoivia naisia, mutta heidän vaiheensa ovat vielä pitkälle karvoittamatta. Vertaisarvioituna tutkimusjulkaisuna *Kansallisbiografian*

---

24 Rantanen 2019; Rantanen 2022.

formaatti soveltuu erityisen hyvin sellaisten elämäkertojen julkaisuun, joista on olemassa kirjallista ja hyvin dokumentoitua aineistoa.<sup>25</sup> Näiden naisten kohdalla aineistoa ei ole vielä riittävästi elämäkerta-artikkelin tarpeisiin. Toivon mukaan heitä pääsee enemmän mukaan seuraavalla kerralla, kun kevyen musiikin tekijöitä taas päivitetään. Naiset olivat aktiivisia toimijoita siirtolaisyhteisöissään ja osallistuivat laulujen esittämiseen ja kirjoittamiseen. Lisäksi he harrastivat muun muassa kuorolaulua ja järjestivät erilaisia tapahtumia. Turpeisen tavoin oli myös muita naisia, jotka levyttivät ja esiintyivät suomalaisten suosimilla, seurantaloihin vertautuneilla ”haaleilla”. Yksi erityisen kiinnostava siirtolaisten musiikkielämään liittynyt hahmo on operettitähti Katri Lammi, joka vaikutti miehensä Jukka Ahdin kanssa New Yorkissa. Lammia on sanottu ensimmäiseksi suomalaiseksi levyttäneeksi iskelmätähdeksi. Lammi lähti miehensä Jukka Ahdin kanssa Petroskoihin, Neuvosto-Karjalaan vuonna 1931, jossa toimi aluksi esiintyvänä taiteilijana esiintyen myös radiossa.

Pohjois-Amerikasta Neuvosto-Karjalaan muutti arvioiden mukaan noin 6500 suomalaistaustaista siirtolaista ja heillä oli tutkimusten perusteella keskeinen rooli etenkin Petroskoin musiikkielämän kehittäjinä ja ylläpitäjinä. Sanotaan, että ”amerikansuomalaiset toivat jazzin Petroskoihin”. Sanonnassa on paljon myyttistä kaikua, mutta siirtolaisten aktiivisuuden huomioiden se pitää monilta osin paikkaansa. Stalinin vainojen seurauksena Jukka Ahti vangittiin ja ammuttiin. Katri Lammi joutui työleirille ja kuoli tiettävästi Valamon vanhainkodissa 1950-luvulla eikä enää koskaan palannut julkisuuteen. Tämän enempää ei Lammista vielä tiedetä.<sup>26</sup>

Kirjoittamishetkellä käynnissä oleva Ukrainan sota vaikeuttaa Stalinin vainoissa menehtyneiden suomalaisten tutkimista huomattavasti, sillä Venäjälle ei tällä hetkellä ole mitään asiaa. Tutkijan näkökulmasta on kuitenkin onnekasta, että vainojen uhreja tutkitaan koko ajan eikä

---

25 Kilpiö 2021.

26 Ks. esim. Rantanen 2020. Pohjoisamerikkalaisista suomalaissiirtolaisista Neuvosto-Karjalassa ks. Suutari 1995.

tutkimus ole keskeytynyt Ukrainan tilanteen vuoksi.<sup>27</sup> Päinvastoin he tuntuvat saaneen osakseen vielä enemmän huomiota kuin aiemmin.

\*\*\*

Keiden tulisi kuulua musiikin kaanoniin Suomessa – Suomen musiikin ”suureen tarinaan”? Tarvitsemmeko ylipäätään kaanoneita? Musiikin kaanonin laajentaminen on ollut tutkimuksessa tärkeällä sijalla viime vuosina. Tämä oli tavoitteena myös työssämme *Kansallisbiografian* parissa. Kevyen musiikin alalla uransa tehneet ja omana aikanaan vaikuttaneet naistaiteilijat, ulkomaalaistaustaiset vaikuttajat, eri etniset ryhmät ja muut historian unohtamat toimijat ansaitsevat tulla huomioiduksi musiikin historiankirjoituksessa siinä missä tunnetut taidemusiikin edustajatkin. Populaarimusiikin historiassa on kuitenkin vaikeaa hahmottaa vain yhtä kokonaisuutta, koska yleisöjä on useita ja niillä kaikilla on omat tärkeät historian tekijänsä. On lisäksi syytä huomioida, että kevyen musiikin toimijoiden urat ja tuotanto ovat usein pirstaleisia. Harvalla on lopulta ollut takanaan ehjä musiikkiura, jota olisi jälkeinpäin helppo seurata, hahmottaa ja kirjata ylös. Toiset eivät välttämättä ole jättäneet näkyviä jälkiä lainkaan.<sup>28</sup> Nämä seikat vaikuttavat väistämättä siihen, mitä heistä muistetaan ja jää jäljelle. Lopulta on tärkeää huomioida, että taiteen kaanonin rikkominen tai täydentäminen – dekanonisointi – synnyttää automaattisesti uusia kaanoneita. Halusimme tai emme.

Keskustelu elämäkerrasta historiantutkimuksen ja -kirjoituksen lajina on vilkasta. Yksi kiinnostava biografisen tutkimuksen kenttä on 2000-luvun kuluessa yleistynyt elämäkerronta (*life writing*). Monitieteiseksi mielletty elämäkerronta on metodologisesti elämäkertatutkimusta laajempi ja monitahoisempi tapa tutkia menneisyyden henkilöitä. Suuntaus ei ole vielä yleistynyt historiantutkijoiden parissa, mutta vaikuttaa siltä, että elämäkerronnan laajempi tutkimusnäkökulma

27 Tästä esimerkkinä Aleksi Mainion johtama tutkimushanke *Suomalaiset Venäjällä 1917–1964*, jossa kartoitetaan suomalaisten kohtaloita Venäjällä kyseisinä vuosina.

28 Kilpiö 2021. Ks. myös Rantanen 2023.

voi tulevaisuudessa antaa monia mahdollisuuksia vielä piilossa olevien henkilöiden, kuten mainitsemieni naispuolisten siirtolaistaiteilijoiden tutkimiseen.<sup>29</sup>

*Kansallisbiografia* elää ajassa, ja parhaimmillaan biografiatyöllä on mahdollisuus muuttaa totuttua käsitystämme historiasta. Tästä erinomainen esimerkki on Susanna Välimäen ja Nuppu Koivisto-Kaasikin suurtyö säveltäjänaisista<sup>30</sup>, joista osa sai pienoiselämäkertansa *Kansallisbiografiaan* viimeisimmän taidemusiikin toimijoiden päivityksen yhteydessä. Elokuussa 2023 ilmestynyt laaja tietokirja näyttää kuvaavasti, kuinka yksittäisten, aikaisemman historiankirjoituksen sivuuttamien ihmisten henkilökohtaisten yhteyksien avulla on mahdollista hahmottaa suomalaista kulttuurielämää ja sen rakenteita huomattavasti totuttua laajemmin. Kankean kaanonin ulkopuolella on mahdollista saavuttaa kokonaan uusi maailma, josta emme välttämättä ole aiemmin olleet lainkaan tietoisia.

Kuten olen aiemmin artikkelissani tuonut esiin, historian tutkijalla on eettinen vastuu siitä, mitä tutkimme ja mitä kerromme jälkipolville. Musiikin historian tutkimus on näkökulmissaan ja historiakuvassaan edelleen takamatkalla suhteessa yleiseen historian tutkimukseen. Tästä johtuen meidän on erityisen tärkeää pohtia, ketkä historia muistaa, ketkä unohtaa. Keistä kerromme, millä tavalla ja kenelle?

## Lähteet

Digitaaliset aineistot

*Kansallisbiografia*. <https://kansallisbiografia.fi>.

---

29 Elämänkerronnasta ks. Leskelä-Kärki ja Sjö 2022. *Elämänkerronta* on Leskelä-Kärjen ja Sjön ehdotus *life writing* -käsitteen suomennokseksi.

30 Kiitän Susanna Välimäkeä ja Nuppu Koivisto-Kaasikia, että sain lukea kirjan käsikirjoitusversiota tätä artikkelia kirjoittaessani.

## Tutkimuskirjallisuus

- Kaartinen, Marjo. 2005. Eettinen käänne – hyvä ja oikea historia? Teoksessa *Historian kirjoittamisesta*, toim. Marjo Kaartinen ja Anu Korhonen. Turku: Kirja-Aurora, 205–244.
- Kalela, Jorma. 2017. Historian rakentaminen eettisenä hankkeena. Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka*, toim. Satu Lidman, Anu Koskivirta ja Jari Eilola. Helsinki: Gaudeamus, 92–112.
- Keravuori, Kirsi. 2003. Suomen kansallisbiografia ilmestyy kirjana ja verkossa. *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat* 3 (4). Saatavissa: <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108228> (luettu 23.2.2023).
- Kilpiö, Kaarina. 2021. *Kansallinen populaarimusiikin historia elämäkertojen palapelinä: yhden elämäkerturin mietteitä Kansallisbiografia II -hankkeen tiimoilta*. Esitelmä Populaarimusiikin kulttuuriperintö -hybridiseminaarissa, 24.–25.11.2021, Porin yliopistokeskus.
- Koivisto Nappu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteelan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koivisto-Kaasik, Nappu ja Rantanen, Saijaleena. 2022. A Cosmopolitan Music City. Early Twentieth-Century Transnational Networks in Vyborg. Teoksessa *Urban Popular Culture and Entertainment. Experiences from Northern, East-Central, and Southern Europe, 1870s–1930s*, toim. Antje Dietze ja Alexander Vari. London and New York: Routledge, 53–80.
- Koivisto-Kaasik, Nappu. 2022. Silberman, Fredja (1875–1934), viulisti; Sahlman, Miriam (1880–1962), sellisti; Silberman, Benedict (1901–1971), kapellimestari, säveltäjä: muusikoita. 29.3.2022. *Kansallisbiografia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koivisto-Kaasik, Nappu, Rantanen, Saijaleena ja Lampela, Anu. 2023. Johdanto. Musiikki ja sukupuoli tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Tutkimusyhdistys Suoni ry, 17–28.
- Koskivirta, Anu ja Lidman, Satu. 2017. Historioitsija eettisten valintojen äärellä. Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka*, toim. Satu Lidman, Anu Koskivirta ja Jari Eilola. Helsinki: Gaudeamus, 11–25.
- Kukkonen, Aino. 2005. *Hilkka Kinnunen: Prima-Donna*. Helsinki: WSOY.
- Kukkonen, Aino. 2022. Kinnunen, Hilkka: laulaja, näyttelijä, ohjaaja, Operettiteatterin johtaja. 29.3.2022. *Kansallisbiografia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurkela, Vesa. 2017. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliinisoittoa: suomalaisen keskimusiikin juurilla. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–37. Saatavissa: <https://etnomusikologia.journal.fi/issue/view/4737> (luettu 23.2.2023).
- Kurkela, Vesa. 2018. Josef Binnemann ja kansanomainen middle-musiikki. *Trio* 7 (2): 40–55. Saatavissa: <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7136> (luettu 23.2.2023).
- Kurkela, Vesa. 2022. Binnemann, Josef (1865–1942): muusikko, musiikkikoulun johtaja, musiikkikauppias. 29.3.2022. *Kansallisbiografia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2017. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Helsinki: Avain.
- Leskelä-Kärki, Maarit ja Sjö, Karoliina. 2022. Yksilö, elämäkerronta ja kulttuurihistoria. Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*, toim. Rami Mähkä ym. Cultural History – Kulttuurihistoria 17. Turku: Kulttuurihistorian seura, 51–67.

- Leskelä-Kärki, Maarit. 2022. Mihin menneitä elämiä käytämme? *Historiallinen Aikakauskirja* 120 (2): 222–224.
- Peako, Rose-Marie ja Hilpinen, Saara. 2022. Kohti sateenkaarisensitiivistä käännettä Suomen historian tutkimuksessa. *Historiallinen Aikakauskirja* 120 (1): 98–102.
- Rantanen, Saijaleena. 2019. Music and migration. John Rosendahl as a musical entrepreneur in the United States in the 1920s and early 1930s. Teoksessa *Transnational Finnish mobilities: proceedings of Finn Forum XI*, toim. Johanna Leinonen ja Auvo Kostianen. Turku: The Migration Institute, 85–103.
- Rantanen, Saijaleena. 2020. Naiset mukaan! Siirtolaisnaiset aktiivisina toimijoina Yhdysvalloissa ja Kanadassa 1900-luvun taitteessa. Teoksessa *Musiikin merkityksenanto: Susanna Välimäen juhla- ja muistokirja*, toim. Sini Mononen, Janne Palkisto ja Inka Rantakallio. Helsinki: Tutkimusyhdystys Suoni ry, 27–61.
- Rantanen, Saijaleena. 2022. Rosendahl, John (1891–1932): muusikko, musiikkimanageri, amerikansuomalainen. 29.3.2022. *Kansallisbiografia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rantanen, Saijaleena. 2023. Kenen sävel kuuluu? Kevyen musiikin tekijöitä Kansallisbiografiassa. *Vähäisiä lisiä. Kirjoituksia kulttuurista, tutkimuksesta ja kulttuuriperinnöstä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran blogi 17.2.2023. <http://neba.finlit.fi/blogi/kenen-savel-kuuluu-kevyen-musiikin-tekijoita-kansallisbiografiassa/#more-4518>
- Rantanen, Saijaleena. 2023. Musiikki ihanneyhteiskunnan rakentajana. *Laulu ottaa kantaa* -portaali 11.1.2023. <https://lauluottaakantaa.fi/musiikki-ihanneyhteiskunnan-rakentajana/>
- Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suutari, Pekka 1995. Suomalaissiirtolaiset Neuvosto-Karjalan ”kansallisen” kulttuurin rakentajina. Musiikkipolitiikka ja musiikin murros Neuvosto-Karjalassa 1920–36. *Etnomusikologian vuosikirja* 7: 106–128.
- Taavetti, Riikka. 2021. Muutakin kuin Tom of Finland? Sateenkaarevaa historiakulttuuria Suomessa. Blogisarja, Suomen Historiallinen Seura 30.3.2021. <http://www.histseura.fi/tag/sateenkaarihistoria/> (luettu 15.8.2023).
- Vainio-Korhonen, Kirsi. 2017. Vastuullinen historia. Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka*, toim. Satu Lidman, Anu Koskivirta ja Jari Eilola. Helsinki: Gaudeamus, 29–47.
- Välimäki, Susanna ja Koivisto-Kaasik, Nappu. 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.



---

# Abstracts and Contributors

Ulla-Britta Broman-Kananen

## Emmy Achté (1850–1924) as Opera Producer and Director

Emmy Achté (1850–1924) is best known for her career as a leading female opera singer at the Finnish Opera in the 1870s. She is also known as an opera producer and director, a career she began in 1892 with the founding of the opera company “The Domestic Opera.” During her lifetime she staged and/or directed 23 operas in Helsinki and Savonlinna, either on her own or together with her daughter Aino Ackté (1876–1944). As a female opera producer and director, she made her way in a field still dominated by men. Nevertheless, Achté achieved a surprisingly strong position in contemporary music life: she and/or her pupils participated in almost every opera staged in Helsinki during her lifetime.

In my article, I focus on Emmy Achté’s activities as a pioneer and a central female agent in Helsinki’s opera life for nearly three decades, from 1892 until her death in 1924. What visions/views did she have in her directorial work, and how did these views transform over time? What possibilities did she have as a female opera producer and director to realize her ideas, at a time and in a country where models and structures for female entrepreneurship were almost entirely lacking?

Ulla-Britta Broman-Kananen is an associate professor [adjunct professor] and visiting researcher at the University of the Arts Helsinki (Sibelius Academy). Her research is part of the research project *Cantatrices Achté*, together with Professor Anne Kauppala at the University of the Arts.

The project *Cantatrices Achté* focuses on the life and career of the three opera singers Emmy Achté (1850–1924), Aino Ackté (1876–1944), and Irma Tervani (1887–1936). Broman-Kananen is currently working on an edition of Aino Ackté’s and Jean Sibelius’s correspondence, together with Anne Kauppala and Timo Virtanen.

---

---

Jens Hesselager  
**Intervocal Resonances of Angelica Catalani in  
the Brief Operatic Career of Ida Fonseca**

The famous soprano Angelica Catalani (1780–1849) visited Copenhagen between December 1827 and April 1828. Her visit was a significant event in the musical life of the city, and she stayed in the collective memory of the city in various ways for years to come. A lithograph of her portrait was published, for instance, and references to her were made in newspapers. However, references to her would also sometimes appear in more performative ways—in parodies, for instance, and in performances by other singers of musical works that in the public mind were closely associated with her. In this essay, I explore how some resonances of Catalani’s visit may be detected in and around performances by a young Danish virtuoso contralto, Ida Henriette d’Fonseca, whose debut at the Royal Theater in Copenhagen took place only a few days after Catalani’s arrival in the city. I also discuss the concept of “intervocality,” coined in 1987 by Paul Zumthor as a performative, voice- and body-centered analogy to the text-centered concept of “intertextuality.” I consider how this concept may be helpful in the analysis of the complexities of performative references, such as can be observed to be part of several of Fonseca’s roles at the Royal theater in the wake of Catalani’s visit.

Jens Hesselager is Associate Professor at the Section of Musicology, University of Copenhagen, Denmark. His research has dealt with the history of opera, incidental music, melodrama, and other music-dramatic genres in the nineteenth century, primarily with a methodological focus on questions of mobility, cultural transfer, and cultural translation. He has co-edited volumes dealing with such subjects with Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen, and Owe Ander, and is the editor of *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in the Nineteenth Century* (Routledge 2018). He is also the author of a single-volume history of music in Denmark, *Musik i Danmark: Den korte historie* (Multivers 2022).

---

---

Martin Knust  
**The “Nordic Tone”: Northern European  
Composers and the Continental Point of View**

Composers have been moving between the Nordic and the Central European countries since the nineteenth century, resulting in a cultural transfer of aesthetics and music craftsmanship. This process also shaped reception structures that have lasted through the twenty-first century. After introducing a three-step model for this transfer that demonstrates the reciprocity of this process of exchange of agents and the media coverage of music from Northern composers on the continent, some concrete examples shall be investigated: the Swedish composer Andréas Hallén (1846–1925) and the Finnish national composer Jean Sibelius (1865–1957). Both dwelled for longer periods in the German capital of Berlin, where they networked, attended performances, and followed the reactions of the media to newly-written music. Both tried to achieve a breakthrough in Germany, but did not succeed in doing so during their active years. The reason for this may not only have been the actual quality of their music, but rather the asymmetric interpretation of their works in the media, which emphasized the foreign origin of their creators despite their continental music education and—in Hallén’s case—a perfectly continental music idiom. The (non-)reception of their music exposes the frame of the continental perspective on the North, which appears to have been rather narrow.

Dr. phil. Martin Knust M.A., associate professor in musicology and member of the research center for Intermedial and multimodal studies at Linnæus University, Växjö, shares an interest in Richard Wagner, Northern European music, and international reception processes with Anne, which materialized in a fine anthology. Currently, he is exploring music in mass media and Swedish pop.

---

---

Nuppu Koivisto-Kaasik, Susanna Välimäki, and Timo Virtanen  
**Constructing Neglected Voices: Challenges in the Critical  
Editing of Art Songs by Finnish Historical  
Women Composers**

In this article we will analyze the making-of process of *Nocturnal Madonna*, a critical edition of 22 art songs by historical Finnish women composers (2023). As the project has required various forms of expertise on feminist and activist musicology, music history, music philology, critical editing, and music engraving, we wish to approach it as a collaborative effort in applied musicology, which brings forth special challenges in the research of women's music previously neglected in music research, history writing, concert life, and editing projects. What kinds of needs or goals does this type of a collection endeavor to achieve? What kinds of (un)surprising, specific problems or questions arose during the editing process, and how were these addressed? In addition to presenting the collection's overall contents, background, and working methods, two case studies on composers Alexandra Brandt Edelfelt (1833–1901) and Heidi Sundblad-Halme (1903–1973) are more closely examined. As these two noteworthy composers of vocal music represent different stylistic and historical eras, their songs serve to illustrate the versatility of our collection.

Our key argument is that critical editions of art songs by women composers significantly enrich and diversify our musical heritage in making these lost archival treasures accessible to researchers, musicians, and music pedagogues, concert organizers, as well as music and cultural institutions. This contributes to the gender mainstreaming of classical music culture and offers a larger audience the possibility of engaging with their cultural heritage and conceptions of history. Furthermore, it vitalizes their connection between the past and the present in a new and meaningful way. In addition, these kinds of projects both necessitate and enhance networking between professionals of different fields in the musical community, as well as between musical and cultural institutions and actors, advancing the development of new methods and practices in the field of applied musicology.

---

Dr. Nuppu Koivisto-Kaasik is a music historian currently employed at the University of the Arts Helsinki as an Academy of Finland post-doctoral researcher. Recently, she has been exploring the subject of historical Finnish women composers and musicians in the *Daughters of Music* project (2018–2023) led by Professor Susanna Välimäki. Anne Kauppala's support, solidarity, and advice as a more experienced researcher have been invaluable for Koivisto-Kaasik's early career.

Susanna Välimäki is a Professor of Art Research and Head of Musicology at the University of Helsinki and a founding member of Suoni, a research association for activist music research. Anne Kauppala has been an important scholarly idol and mentor for Välimäki, especially in the fields of Finnish music history and feminist musicology.

DMus Timo Virtanen is the editor-in-chief of the critical edition of Jean Sibelius's collected works, a docent (adjunct professor) at the Sibelius Academy of the University of Arts Helsinki, and the chair of the Finnish Musical Heritage Society. He is working on an edition of Aino Ackté's and Jean Sibelius's correspondence together with Anne Kauppala and Ulla-Britta Broman-Kananen.

---

Vesa Kurkela  
**The Helsinki Orchestra 1860–1914: The Birth and  
Continuity of an Institution**

This article examines the development of professional orchestral activity in Helsinki during the period 1860–1914, with a theoretical perspective on the emergence and consolidation of the orchestral institution. The orchestra was first known as a theater orchestra, then as a concert orchestra, and finally as the Kajanus Orchestra or the Helsinki Philharmonic Orchestra. Previous historiography has treated them as separate orchestras. From the perspective of institutional theory, however, they were the one and the same Helsinki Orchestra. The institution remained the same, although the background organizations, operational priorities, and the name of the orchestra changed from decade to decade. Central to this continuity was the core group of musicians who played in the orchestra decade after decade.

These developmental stages of the institution are examined from the perspective of concert activity. The Helsinki Orchestra was founded as a theater orchestra, but public concerts were central to its activities from the beginning. The symphony concerts were driven by musical idealism, with an emphasis on classical repertoire. Classical works, i.e., works by deceased composers, initially accounted for 80–90 % of the repertoire, and by the end of the 19th century the average number of classical works was still over 60 %. In addition, the orchestra played dozens of popular concerts each year in a restaurant setting. They were consistently popular with the audiences, while the symphony concerts were occasionally discontinued due to a lack of public interest. In the late 1880s, the conductor Robert Kajanus succeeded in developing his popular program in such a way that the restaurant concerts were also accepted by critics as artistic events. The program included much French, Russian, and Scandinavian contemporary music—as a contrast to the German classics of the symphony concerts.

Vesa Kurkela is Professor Emeritus of Music History at the Sibelius Academy, University of the Arts, Helsinki. He has written extensively

---

on various topics of music history in Finland and elsewhere, including popular music, music publishing, nationalism and transnationalism, music and ideology, the concert institution and orchestral repertoires, radio music, and the recording industry.

---

Anu Lampela  
**The Unknown God and the Anxiety of Piano  
Playing: An Autoethnographic Study of a  
Musician's Growth and the Early Awakened  
Movement**

In this article, I examine the similarities between the Awakened Movement of the early decades of the nineteenth century and my own piano praxis between 1989–1991, the years when my practicing was mostly about endless preparation and a feeling of insufficiency. This connects to the merciless praxis of the early Awakened Movement (Siltala 1992; Hiltunen 2012), and therefore helped me to better understand the challenges in my artistic development.

Following an autoethnographic method and using work diaries and reminisces, I describe my artistic path within the Western Art music tradition, which focuses on the concept of musical work (Lydia Goehr 1994) and underlines the type of practice that distances artists from their audiences (Henry Kingsbury 2001). Through detailed reflection, I change my agency as an artist and offer solutions that can expand the artist's role.

D.Mus, pianist, researcher, and university lecturer Anu Lampela works as the Director of the Open Campus, University of the Arts, Helsinki. She has specialized in Karol Szymanowski's solo piano and violin & piano music. Her research interests are the relationship between artist and audience, piano practicing, and presence.

---



---

Jenni Lättilä  
**The Judas of the Ring**

As is well known, Richard Wagner discussed the similarities between his *Ring* and the story of biblical redemption, calling Siegfried a Christ figure—but also describing Brünnhilde as the “true, conscious redeemer.” Several scholars have since analyzed the theme of redemption and the role of the redeemer in Wagner’s *Ring*.

In this article, I will contribute to this discussion by propounding the idea of a Judas within the narrative of the *Ring*. Concentrating on the two last operas of the cycle, I will discuss the dual betrayal—that of Brünnhilde by Siegfried, and of Siegfried by Brünnhilde—likening them to a gallery of famous retellings of betrayals in literature in addition to that of the biblical Judas.

The theological importance of Judas’ betrayal of Jesus, as well as the treatment of Judas by the early religious thinkers, are compared to the explanation the *Ring* libretto gives to Siegfried’s and Brünnhilde’s actions, in an attempt to understand the gravity of these three betrayals within the framework of the moral philosophy applicable to each of them. Finally, I return to the theme of redemption: in Wagner’s *Ring*, who, or what, is redeemed, how and by whom?

D.Mus Jenni Lättilä is an actively performing operatic soprano and voice pedagogue with a keen interest in research. She is currently working as a Lecturer of Voice and Head of the Vocal Music Department at the Sibelius Academy. Jenni Lättilä conducted her doctoral studies under the tutelage of Professor Anne Kauppala. They are both ardent Wagnerites and share an interest in beagles.

---

Markus Mantere  
**From Dresden Concert Halls to Housewifery:  
The Activities and Professional Networks of  
Arma Pahlman in the European Music Scene at  
the Turn of the 20th Century**

My article tells the story of the flutist Arma Pahlman (née Hjorth) from Tampere, who was a pioneer of Finnish flute playing. Pahlman (1887–1958) was not only the first Finnish-born professional female flutist, but also the first Finnish musician to play the modern Bohemian flute. Pahlman was a respected artist in her day, receiving a high level of professional training in Dresden and performing with many of the top professionals of the day, both in Finland and Germany. However, in keeping with the times, she chose to work in the domestic sphere and retired from professional music-making at the age of 20, after her marriage. In this article, I examine Pahlman's musical career and related social networks, as well as her family background. Against the backdrop of reception-historical material, mainly newspapers, I outline the main events of Pahlman's short musical career and reconstruct the musical world in which Arma matured and developed into a European music professional.

Markus Mantere, PhD, is Professor of Music History at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, where he is currently researching the cultural and social history of the piano and pianism in Finland. Mantere is particularly interested in music philosophy, cultural history, and historiography. He has published numerous articles in the field of musicology in Finland and abroad, and edited several volumes. He has previously served as President of the Finnish Musicological Society and as Editor-in-Chief of the Finnish musicological journal *Musiikki*.

---

---

Pentti Paavolainen  
**A Young Person's Way to Opera, or  
Pentti's "pèlerinage" in Helsinki**

This essay by the theater and opera scholar Pentti Paavolainen (b. 1953) revives memories of his "années de pèlerinage," from his time in Helsinki as a schoolboy, then at the University of Helsinki in theater studies (PhD 1992), and including intensive periods in the National Opera of Finland, starting in the original cast of *The Last Temptations* by Joonas Kokkonen (1975). Yet his first encounters with opera went back to the 1960s, when the National Opera regularly arranged group ticket sales for high school students in their junior and senior years. The first TV-screenings also started in the 1960s, and the public library's music department began offering recordings of complete operas that could be listened to in a dedicated room. The privileged middle-class boy even had access to piano scores inherited from an ancient relative. His passion to enter the theater profession brought him to the Savonlinna Opera Festival, where Martti Talvela began his successful era in 1973. The article is provided with footnotes, including verifying information.

Pentti Paavolainen is a docent [professor's competence] in Theater Studies at the University of Helsinki. He held the Chair of Theater Research in the Theater Academy from 1993–2007, where he founded the doctoral programs for theater and dance, which eventually resulted in a joint doctoral school together with the Sibelius Academy in collegial cooperation with prof. Anne Kauppala.

---

Saijaleena Rantanen  
**Music History Research Today: Case Study: the  
National Biography of Finland**

This review article examines the state of music history research and its key issues today. Particular attention is paid to the rise in popularity and impact of the so-called “new” histories on the field of music history research, such as micro-history and gender history. These perspectives have been in use in history research since at least the 1980s. However, they have reached music history research only during the last twenty years or so. At the same time, biographical research and the ethical responsibilities and obligations of the researcher are also considered. The case study in the article is the editorial work of the National Biography of Finland, in which I was involved as an expert member for two years between 2021 and 2022. During these years, the National Biography’s theme was the completion of miniature biographies of popular music influencers. During this work, the question of what kind of musical canon we were creating—or breaking—through our choice of artists and actors was often on my mind. Who “deserves” to be included in the National Biography, and who excluded?

Saijaleena Rantanen is a music historian and university lecturer at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Her research interests are in the social, political, and cultural history of music.

---

Kaarina Reenkola  
**Sheltered by Large Trees: Views over the Career  
of Theatre Director Glory Leppänen (1901–1979)**

This article focuses on the theater director Glory Leppänen's (born Renvall) (1901–1979) professional challenges in Finnish theater organizations during the period 1920–1960. This time in Finland was marked not only by the after-effects of Finland's brief civil war but also by the Winter and Continuation Wars during WWII, and the subsequent impact of the Cold War. Glory Leppänen worked as an actress, director, and theater director at the Finnish National Theater, Turku City Theater, Vyborg City Theater, Pori City Theater, Tampere City Theater, and finally at the predecessor of the Helsinki City Theater called the *Kansanteatteri* (the People's Theatre). In the 1930s she also participated in movie productions, and she is mentioned as the first female movie director in Finland.

Despite financial difficulties, Leppänen's theater productions were carried out with excitement and joy, and new productions were held to excellent professional standards. Glory Leppänen travelled extensively in Europe and was always bringing back some new play with her to perform in theaters as a homecoming gift. She continued working with enthusiasm until her last period at the *Kansanteatteri*. At that point she had to navigate the treacherous waters of Finnish cultural politics, marked by the tensions of the Cold War era, and was pressured to accept productions that were deemed important to show to the Finnish audience. This pressure began already at the Tampere City Theater, where one play was interrupted by the command of the Minister of the Interior.

Glory Leppänen was used to working and living her life as an independent woman. Here she followed the example of her nearest family, which included three highly professional female opera singers. In this environment, she had already learned much about the theater, acting, and directing as a child. Indeed, the world of the theater was present in her childhood whether she liked it or not. Her biography reveals an

---

---

enormous energy and passion for her profession. Theater is a mirror of its time, and producing a theater production in the politically “wrong period” exhausts those who are not ready to alter/transform their own ideology.

Kaarina Reenkola, PhD, is a historian. She received her master’s degree (Master of Arts 2010) from the department of Cultural History, University of Turku, and defended her PhD in 2015 (History of Ideologies) at the University of Helsinki. Reenkola’s joint research project together with professor Anne Kauppala focuses on professional, artistic, and private archive material concerning the opera singer Aino Ackté. Reenkola’s doctoral research analyzes the correspondence between Aino Ackté and her spouse Heikki Renvall. In this Festschrift article, their firstborn Glory is shown advancing through her theater career.

---

Clair Rowden  
**Operatic Gems: Adelina Patti,  
Prerogative, and Paste**

Jewelry was an essential element of the international female singer's career throughout the nineteenth century. Whether received as an unofficial payment, or as a gift from opera subscribers or a local monarch, a diva's diamonds conferred not merely financial wealth but power and status; they were intimately linked to the question of value, both of the object itself and of the receiver of the gift, measured in monetary, artistic, and even moral value.

This chapter uses as a case study Adelina Patti, specifically her jewelry and her performance of celebrity. While diamonds symbolically and physically draw the eye, the bejeweled singer offers complex layers of culturally signifying meaning that are explored in relation to Patti: she is simultaneously a woman, a voice, a singer, an actor, a character in a story, and an adorned female body. Patti's bequeathing of a diamond necklace to Dame Eva Turner, who in turn left it to Dame Gwyneth Jones, forms a concluding section on legacy and operatic lineage.

Through the study of archival documents, memoirs, letters, press cuttings, biographical writings, and images, this paper draws together the history of opera and divas, sociology, the cultural history of jewelry, and "thing theory" to analyze high-value aesthetic and consumer products in an operatic context, and to investigate the powers of bling.

Clair Rowden is Professor of Musicology in the School of Music, Cardiff University. Her recent publications include *Opera and Parody in Paris, 1860–1900* (Brepols, 2020) and *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage* (Cambridge University Press, 2020), winner of the 2021 Royal Musical Association outstanding edited collection book prize.

---

---

### Johanna Talasniemi

Johanna Talasniemi is Licentiate of Music, a doctoral candidate at the Sibelius Academy of Uniarts Helsinki, and senior lecturer at the Helsinki Metropolia University of Applied Sciences. Her doctoral thesis, under Anne Kauppala's proficient supervision, examines Aulikki Rautawaara, a Finnish soprano, as a performer of Sibelius's songs.



---

Eero Tarasti  
**The Diaries of Cosima Wagner as a  
Documentation of the Life of Richard**

An essential question in Wagner studies is how his life appeared to his wife Cosima in her diaries. Starting from the Triebtschen period in 1869, we know almost everything that happened to Richard, day and night, as a result of her writings. Cosima's diaries are one of the most impressive achievements of European cultural history. They almost justify considering her as one of those women geniuses that Julia Kristeva described in her book, alongside Hannah Arendt, Melanie Klein, and Colette. My own list would rather encompass George Sand, Cosima Wagner, and Simone de Beauvoir. However, in light of current theories on gender, it might be questionable to declare a woman who dedicated all her life to her husband, a genius. Regardless, all aspects of Richard's existence—his bodily life, personality, his professional position, and his idea world—are present in Cosima's diaries. They appear even more convincing in those glimpses of times at the coffee table, on a promenade, or when receiving guests, than in the official treatises he published.

Yet, was Cosima, in fact, writing a novel? What was her “autobiographical contract” (Lejeune) with her reader? It is hard to read her diaries, because one cannot hurry, everything is important. It is not possible to anticipate when something essential will take place. One has to follow that life in its own tempo, which can be as slow as the *belle époque* itself.

Eero Tarasti (b. 1948) was professor of musicology at the University of Helsinki (chair) from 1984 to 2016. He was President of the IASS/AIS (International Association for Semiotic Studies) from 2004–2014 and is now its Honorary President. In 2016, he founded the Academy of Cultural Heritage. He has published about 400 articles, edited 50 anthologies, and written 30 monographs, and has supervised 150 PhDs in Finland and abroad.

---

---

This *Festschrift* honors Professor Anne Kauppala's long-standing and groundbreaking work in music research, both in Finland and internationally. Its thirteen articles are written in four different languages by Kauppala's colleagues, friends, and students from several different countries and universities. Reflecting Kauppala's versatile professional interests, the anthology presents a wide range of topics from feminist musicology to opera studies, semiotics, artistic research, and personal reminiscences. The *Festschrift* has been edited by Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen, and Nuppu Koivisto-Kaasik.

Tämä juhlakirja kunnioittaa professori Anne Kauppalan pitkäjänteistä ja uraauurtavaa työtä musiikintutkimuksen alalla sekä Suomessa että kansainvälisesti. Kauppalan kollegat, ystävät ja opiskelijat useista eri maista sekä yliopistoista ovat kirjoittaneet kokoelman kolmetoista artikkelia neljällä eri kielellä. Antologian teemat heijastavat Kauppalan monipuolisia ammatillisia kiinnostuksenkohteita ja ulottuvat feministisestä musiikkitieteestä ooppera- ja taiteelliseen tutkimukseen sekä henkilökohtaisiin muisteluihin. Juhlakirjan ovat toimittaneet Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Nuppu Koivisto-Kaasik.

---

**UNIARTS  
HELSINKI****X SIBELIUS ACADEMY**ISBN 978-952-329-342-7  
ISSN 2341-8257