

18

DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI III

Pianonsoiton historiaa Suomessa

*Toim. Markus Mantere,
Elisa Järvi
ja Markus Kuikka*



MuT **LEENA HEIKKILÄ** on käyrätorvensoittaja ja eläkkeellä oleva soitonopettaja. Hänen viimeisin tutkimuksensa keskittyy Berliinissä ja Wienissä 1900-luvulla opiskelleisiin suomalaisiin muusikoihin.

MuT **ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON** toimi pitkään pianomusiikin lehtorina ja tohtorikoulutuksen yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän esiintyy edelleen pianistina ja tutkii pianonsoiton historiaa Suomessa.

MuT **MARGIT RAHKONEN** työskenteli pitkään lehtorina ja yliopistonlehtorina Sibelius-Akatemiassa pianomusiikin aineryhmässä ja DocMus-tohtorikoulutuksessa. Hän tutkii suomalaisen esittävän säveltaiteen historiaa.

FT, dosentti **SUSANNA VÄLIMÄKI** on taiteiden tutkimuksen apulaisprofessori Helsingin yliopistossa.

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI III
- PIANONSOITON HISTORIAA SUOMESSA

18

DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI III

Pianonsoiton historiaa Suomessa

Toimittaneet

Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka





KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI III
- PIANONSOITON HISTORIAA SUOMESSA

Toimittaneet Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka

Graafinen suunnittelu
BOND Creative Agency

Taitto ja kansi
Markus Virtanen

Kannen kuva
Istockphoto

Painopaikka
Hansaprint Oy

ISBN 978-952-329-261-1 (nidottu)

ISSN 2341-8257 (nidottu)

ISBN 978-952-329-262-8 (PDF)

ISSN 2341-8265 (PDF)

<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-262-8>

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 18 / DocMus Research Publications 18

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä kirjoittajat

Helsinki 2022

Sisällys

- 7 Pianon historiaa Suomessa: kulttuurisia, institutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia
Markus Mantere
- 25 Reija Silvonen kansainvälisessä Chopin-kilpailussa 1960
Leena Heikkilä
- 55 Pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän synty ja alkuvaiheet Suomessa 1890-luvulta vuoteen 1936
Annikka Konttori-Gustafsson
- 97 Eduard Erdmannin mestarikurssi suomalaisille pianisteille Helsingissä 1936
Margit Rahkonen
- 155 Romantiikan pianisti-säveltäjä Fanny Mannsén: taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa
Susanna Välimäki
- 204 English Abstracts
- 208 Kirjoittajat

Pianon historia Suomessa: kulttuurisia, institutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia

MARKUS MANTERE

Piano on aina ollut enemmän kuin pelkkä soitin. Sen soittamiseen ja soittimeen itseensä on aina kytkeytynyt arvoja, ihanteita ja kulttuurisia merkityksiä, joiden myötä piano on lunastanut tärkeän paikkansa sekä ympäristössään että myös länsimaisen musiikin historian suuressa kertomuksessa. Piano on yhtäältä mekaaninen ”soittokone”, kuten pianisti Kosti Vehanen (1887–1957) aikanaan sitä kutsui, ja sillä on oma teollinen ja kaupallinen historiansa sekä sille sävelletty musiikkinsa. Toisaalta piano on kuitenkin myös kulttuurinen symboli, jonka kautta on voitu osoittaa kulttuurista ja taloudellista pääomaa, sivistystä ja tiettyyn yhteiskuntaluokkaan kuulumista.

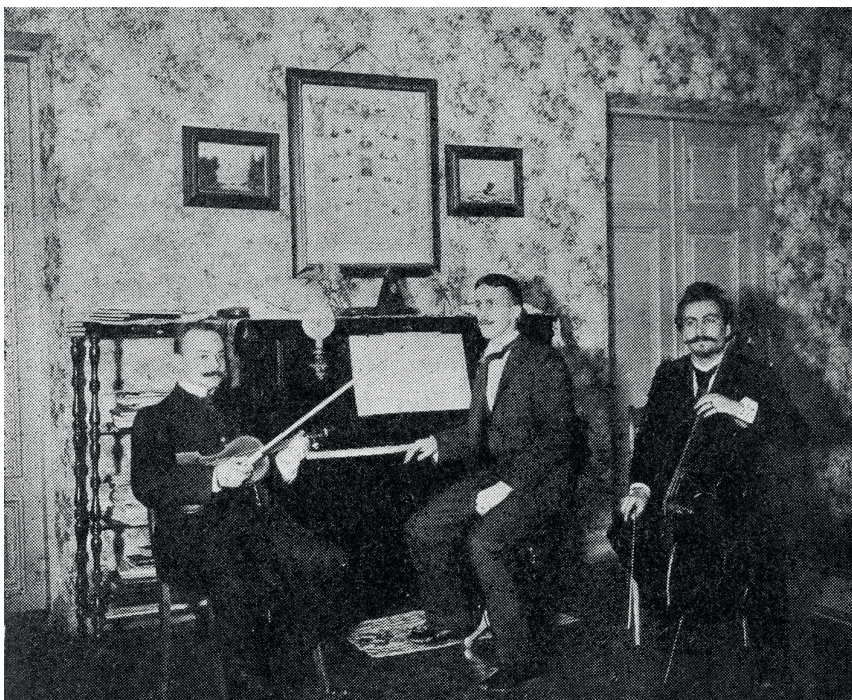
Vaikka asiasta ei aivan täytttä historiallista varmuutta olekaan, useimmiten soittimen keksijäksi ilmoitetaan soitinrakentaja ja muusikko Bartolomeo Cristofori (1655–1731), joka työskenteli upporikkaassa Medicin hovissa Firenzessä (ks. Loesser 2011; Parakilas 2002). Ensimmäisistä 1700-luvun alussa rakennetuista soittimista ei kuitenkaan vielä käynnistynyt erityistä musiikillista vallankumousta, vaan soitin pysyi pienen piirin ja muutamien eurooppalaisten hovien tuntemana kurioositeettina. Kosketinsoittimista eräänlaisena hovien yleissoittimena pysyi oikeastaan koko 1700-luvun cembalo ja kotisoittimena yleisin oli klavikordi. Ensimmäinen erityisesti pianofortelle sävelletty teos oli italialaisen Lodovico Giustinin (1685–1743) säveltämä *12 Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, joka julkaistiin Firenzessä vuonna 1732. Tunnetumpi esimerkki ensimmäisistä pianosävellyksistä lienee kuitenkin J.S. Bachin vuonna 1747 Preussin kuninkaalle Fredrik Suurelle säveltämä kokoelma *Musikalisches Opfer*.

Kuninkaan hovissa oli useita pianoforteja, jotka olivat Cristoforin mallin mukaan saksalaisen Gottfried Silbermannin (1683–1753) rakentamia, ja varovaisesti uudesta soitinnovaatiosta kiinnostunut Bach ehti säveltää tälle soittimelle ennen kuolemaansa joitain teoksia, kuten yllä mainitun *Musikalisches Opfer* -kokonaisuuden.

1800-luvulla piano yleistyi konserttisoittimena ja yläluokan kotisoittimena. Suomessakin erityisesti yläluokan – säätyläisten ja varakkaan porvariston – tyttöjen kasvatuksen ja koulutuksen ideaaliin kuului edes jonkinlainen soittotaito. Soittotaito puolestaan assosioitui viattomuuteen, hurskauteen, lempeyteen, nöyryyteen, kärsivällisyyteen ja tunteellisuuteen, jotka kuuluivat 1800-luvun naisihanteisiin (Häggman 1994, 183). Soittoharrastuksen avulla näitä katsottiin voitavan kehittää. Soittotaito toi kulttuurista pääomaa ja vetovoimaa avioliittomarkkinoilla. Toisaalta soittamisella oli oma arvonsa myös miespuolisille oppilaille. Erityisesti ammatillisen uran alkuvaiheissa soittoharrastus saattoi edesauttaa uralla etenemistä. Musiikkiharrastus auttoi verkottumisessa ja antoi mahdollisuuden näyttäytyä itselle suotuisassa valossa vanhempien silmissä. Esimerkiksi August Lundelinin (1871–1950), Tampereen Verkatehtaan juoksupojasta johtajaksi vähitellen ylenneen harrastajamuusikon soittohetkistä esimiehensä kanssa Helvi Jokinen (1947, 101) kirjoittaa seuraavasti:

Paitsi musikaalisesti tuli näistä soittoilloista muutenkin nuoren teollisuusvirkailijan kannalta antoisia hetkiä. Keskustelukielenä oli ruotsi, joka joskus saattoi vaihtua saksan kieleenkin, ja kun kaikki soittajat olivat teollisen- ja liikealan edustajia, niin hyvinkin tarpeellisia tietoja, suhteita ja vertailukohteita tarjoutui alallaan eteenpäin pyrkivälle miehelle huomaamattoman vaivattomasti.

Tässä esipuheessa tarkastelen pianon historiaa kulttuurihistorialliselta, institutionaalisiselta ja musiikilliselta kannalta Suomessa. Aihepiiri on toistaiseksi niukasti tutkittu, ja monista asioista on tarjolla enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Omalla kohdallani näiden ajatuksieni pohjalla ei ole loppuun suoritettu tutkimusprosessi vaan alkuvaiheessa oleva tutkimushanke, jossa aikakautta 1750–1950 tutkitaan pianon, sille



Kuva 1. Verkatehtaan päällystöön kuuluneet Rafael Vidbom, Fritz Voss ja August Lundelin soittoharjoituksissa Vossin kodissa 1890-luvulla. (Jokinen 1947, 101.)

sävelletyn musiikin ja soittimen ympärille rakentuneiden koulutusinstituutioiden kannalta.¹ On selvää, että ”Suomi” ja ”suomalaisuus” on syytä sijoittaa lainausmerkkeihin, sillä paitsi että nykyisen Suomen alue on mainittuna ajanjaksona ollut osa niin läntistä kuin itäistäkin suurvaltaa, myös toimijoille ajatus kansallisesta identiteetistä heidän toimintaansa ohjaavana kehyksenä on ollut valtaosin tyystin vieras. Hankkeelle keskeistä on transnationaalinen (Vertovec 2009) ja translokaalinen (Brickell & Datta 2011; Freitag & von Oppen 2010) näkökulma, joka painottaa kansainvälisten verkostojen tärkeyttä, uusien ideoiden ja instituutioiden omaksumista ja kotouttamista uusiin konteksteihin, sekä toimijoiden liikkuvuutta. Laajemmin hankkeessa onkin kysymys suomalaisen musiikkielämän synnyn ja kehityksen tarkastelusta pianon näkökulmasta.

¹ *Pianon ja pianonsoiton kulttuuri, tausta, käytännöt ja soiva perinne Suomessa 1750–1950.*

Piano Suomessa

1700-luvun Suomessa julkinen musiikkielämä oli edes jossain määrin organisoitunutta vain muutamassa kaupungissa: Helsingissä, Turussa, Oulussa, Kokkolassa, Vaasassa ja Porissa. Helsinki ja Viapori muodostivat kulttuurisesti eräänlaisen kaksoiskaupungin, ja linnoituksen upseerit ja aktiivinen sotilasmusiikkitoiminta korvasivat puuttuvaa yhdistystoimintaa, jota vuosisadan loppuun tultaessa oli ilmaantunut musiikillisten seurojen muodossa Turkuun, Kokkolaan, Ouluun ja Kuopioon (Jäppinen 2021). Turun musiikkielämä 1600- ja 1700-luvuilla on melko perusteellisesti tutkittu (ks. esim. Andersson 1952; Marvia 1959; Sarjala 2001). Turun Akatemian (1640–1828), Aurora-yhdistyksen (1770–1779) ja Turun Soitannollisen Seuran porvarillisen musiikkielämän luonteesta, toimijoista ja konsertti- ja opetustoiminnasta on säilynyt kirjallisia dokumentteja ja aiheesta on kattavasti tutkimustietoa – siitäkin huolimatta, että esimerkiksi seuran nuotisto ja soittimisto paloivat vuoden 1827 Turun palossa. Pohjanmaan ja Tornionjokilaakson musiikkielämä oli jo 1700-luvulla yllättävän vireää. Kartanoiden ja kirkon ympärille rakentunut puoli-julkinen musiikkielämä oli myös institutionalisoituneen musiikkikoulutuksen esivaihe. (Ks. Hannikainen 2008; Mustakallio 2009.)

Ensimmäiset suomalaistaustaiset klaveerisäveltäjät kuten Thomas Byström (1772–1839) ja Carl Ludvig Lithander (1773–1843) opiskelivat Tallinnassa, Pietarissa (Byström) ja myöhemmin Karlbergin sota-akatemiasa (Lithander). Soiton alkeisopintoja oli mahdollista suorittaa myös Turun Akatemiasa, jossa Erik Tulindberg (1761–1814) ja edellä mainitun Carl Ludvig Lithanderin isä Johan (1742–1789) oppivat soitotaitonsa. Erik Tulindberg asui opintojensa jälkeen noin 25 vuotta Oulussa, jossa hän toimi virkamiehenä. Hän palasi kuitenkin Turkuun vuonna 1809, ensin Turun ja Porin läänin lääninkamreeriksi ja myöhemmin Suuriruhtinaskunnan valtiovaraintoimituskunnan puheenjohtajaksi. Hänet valittiin vuonna 1797 Kuninkaallisen musiikkiakatemian jäseneksi.

Kokkolassa musiikkielämän kantava voima oli Ruotsin valtiopäivien jäsen, pappi ja yksi aikansa tunnetuimmista talousajatteliijoista Anders

Chydenius (1729–1803). Chydenius oli aktiivinen harrastajamuusikko, joka ylläpiti pappilassaan amatööriorkesteria ja muuta musiikkitoimintaa (ks. Hannikainen 2008).

Ruotsi-Suomen ja Suuriruhtinaskunnan aikana soitonopetuksesta huolehtivat kirkkomuusikot, sotilassoittajat, ja myöhemmin 1800-luvun edetessä myös eurooppalaisissa konservatorioissa (erityisesti Leipzigin) koulutetut muusikot.² Erilaisia lyhytikäisempiä musiikkikouluja perustettiin eri puolille Suomea (ks. Kuha 2017) jo 1700-luvun puolella, mutta erityisesti autonomian aikana. Niille tyypillistä oli keskittyminen muutamiin soittimiin, eikä mistään kokonaisvaltaisemmasta opetussuunnitelmasta ole jäänyt jälkiä. Esimerkiksi kommodori Ludwig van Heydenin (1773–1850) musiikkikoulu Viaporissa oli yksi varhaisimmista. Ensimmäinen erityisesti pianonsoittoon keskittynyt musiikkikoulu oli Carl Theodor Möllerin musiikkikoulu Turussa. (Kuha 2017.)

Musiikkikoulujen asiakaspohja oli ymmärrettävästi kapea. Soitonopiskelu oli mahdollista lähinnä säätyläisille, opettajille tai pappistolle, virkamiehille ja varakkaammille porvareille. Erityisesti klaverisoittimet olivat hyvin kalliita (Jäppinen 2021).

Tavoitteellisempi soitonopiskelu tuli mahdolliseksi 1882 perustetun Helsingin musiikkiopiston myötä. Laitoksen perustaja Martin Wegelius (1846–1906) oli uussaksalaisen koulukunnan kannattaja ja Leipzigin konservatorion alumni, eikä ollutkaan yllättävää, että ensimmäisen 12 toimintavuoden aikana lähes kaikki pianon päätoimiset opettajat olivat Lisztin oppilaita. Näitä olivat Carl Pohlig (1858–1928), Ludwig Dingeldey (1856–1920), Carl Schuler (1851–?) ja William Humphrey Dayas (1863–1903) (ks. Rahkonen 2000). Musiikkiopiston tunnetuin opettaja oli kuitenkin Ferruccio Busoni (1866–1924), jonka kiinnitys Helsingissä kesti vajaat kaksi vuotta (1888–1890). Vaikka ajanjakso olikin lyhyt nuoren, kansainvälisiin parrasvaloihin nou-

2 Naispianisteilla oli erityisesti pianonsoiton kotiopetuksessa hyvin keskeinen rooli. Tästä aihepiiristä on kaiken aikaa löytymässä uutta tietoa FT Nuppu Koiviston ja professori Susanna Välimäen Sävelten tyttäret -tutkimusprojektin tiimoilta. (Ks. myös Välimäen artikkeli tässä kirjassa.)

semassa olevan virtuoosin elämässä, oli Helsingin vuosilla kauaskantoiset seurauksena: Busoni tutustui tulevaan puolisoonsa Gerda Sjöstrandiin (1862–1956) ja solmi elämänmittaisen ystävyytensä Jean Sibeliuksen kanssa.

Musiikkiopiston opetus oli suunniteltu Leipzigin antaman esikuvan mukaan – yksinkertaisesti siksi, että Leipzig oli suomalaiselle musiikkiväelle niin suosittu opiskelukohde. 1800-luvun Suomessa toimineista muusikoista esimerkiksi Richard Faltin (1835–1918), Oskar Merikanto (1868–1924), Gabriel Linsén (1838–1914), Emil Pahlman (1837–1890), Filip von Schantz (1835–1865) ja Henriette Nyberg (1830–1911) opiskelivat ainakin jonkin aikaa Leipzigin. 1800-luvun edetessä Berliini, Dresden, Weimar, Pariisi, Pietari ja Tukholma nousivat samoin tärkeiksi opiskelupaikoiksi. Ensimmäiset suomalaissyntyiset kosmopoliittiset pianistit, kuten Fanny Mannsén (1834–1855), Sigrid Schnéevoigt (1878–1953) ja Alie Lindberg (1849–1933) saivat kaikki erityisesti kansainvälistä huomiota osakseen. Ilmari Hannikainen (1892–1955), joka opiskeli Franz Schrekerin, Alfred Cortot'n ja Aleksandr Zilotin johdolla Berliinissä, Pariisissa ja Pietarissa, sekä Berliinissä mm. Busonin johdolla opiskellut Selim Palmgren (1878–1951) olivat vuosisadan vaihteen tärkeitä pianistisäveltäjiä.

Kartanot ja pappilat olivat tärkeitä klaveerisoiton ympäristöjä 1800-luvun Suomessa. Ensimmäiset havainnot aikakauden uudesta soittimesta fortepianosta ovat 1700-luvun lopulta, mikä on merkillepantavaa, koska mannermaisissa musiikkikeskuksissakin soitin alkoi yleistyä vasta 1760–1770-lukujen tienoilla. Bernhard Henrik Crusell (1775–1838) kertoi jo 1780-luvulla päiväkirjassaan kuulleensa pikkupoikana klaveerisoittoa Numlahden kartanossa, mutta on todennäköistä, että vielä tässä yhteydessä yleisnimi ”claver” viittaa klavikordiin eikä fortepianoon. Viimeistään 1800-luvun myötä fortepiano kuitenkin tuli yleiseksi soittimeksi Suomessa, ja sitä alettiin valmistaa useissa kaupungeissa länsirannikolla. Suomessa oli 1800-luvulla joitain kymmeniä valmistajia, jotka rakensivat noin 2400 fortepianoa vuosisadan aikana. (Dahlström 1978, 105.)

Piano yläluokan soittimena

Vaikka suomalaiset kartanot ja pappilat ovat perinteisesti olleet kaupunkien ulkopuolella tärkeimpiä kulttuurikeskuksia, niiden toiminnasta tässä tehtävässään tiedetään yllättävän vähän. Kartanoista löytyy toki tutkimusta (ks. esim. Lönnqvist 1978; Åström 1993), mutta niiden ylläpitämää maaseudun musiikkielämää ei ole olemassa olevassa tutkimuksessa valoteta. Sama pätee pappiloihin: vaikka esimerkiksi Anders Chydeniuksen 1770-luvulla käynnistämää ja ylläpitämää musiikkitoimintaa Kokkolan Kirkonmäen pappilassa voi pitää Suomen varhaisessa musiikkielämässä poikkeuksellisenä, samankaltaista kamarimusisointiin, orkesteritoimintaan ja säätyläisten seuraelämään pohjautuvaa aktiivisuutta on varmasti ollut muuallakin, ainakin soitinten ja soittotaidon yleistyessä 1800-luvun myötä. Yksi aikalaislähde on esimerkiksi tutkimusmatkailija ja kirjailija Giuseppe Acerbin (1773–1846) muistelmateokset Suomen halki vuosina 1798–1799 tapahtuneelta matkalta Nordkappiin, Euroopan pohjoisimpaan paikkaan. Vuonna 1799 Acerbi kirjoitti matkamuisteluissaan mm. Muoniossa hänet majoittaneen ”konjakille person papin” vieraanvaraisuudesta sekä matkaltaan kuulemasta musiikista. (Acerbi 1963, 157; Mustakallio 2009, 33.)



Kuva 2. Giuseppe Acerbin sävellys *Jäähyväiset Öfvertorneålle* vuodelta 1799. (Mustakallio 2009, 36. Kuva MM.)

Hän teki myös transkriptioita kuulemastaan (ks. esim ”Karhutanssi”, Mustakallio 2009, 32), ja sävelsi jopa jäähyväiskappaleen Mataarengin pappilan isännän Olof Sandbergin tyttärelle tämän klaveerinsoittoon – tai tyttäreeseen itseensä – ihastuttuaan.

Acerbi ei ollut ainoa ulkomaalainen tutkimusmatkailija tai seikkailija, joka silloisessa Ruotsissa matkaili ja kirjasi havaintojaan. Joissain tapauksissa tällaiset aikalaismuistelot ovat ainoita lähteitä, joita puolijulkisesta musiikkielämästä on jäänyt jälkipolville. Esimerkiksi Oulussa, Kuopiossa ja monissa rannikkokaupungeissa tiedetään porvariston ja säätyläistön kotimuisoinnin olleen hyvin yleistä, mutta mitään virallisempia asiakirjalähteitä ei tällaisesta toiminnasta ole säilynyt.

Pianonsoitto liittyi siis meilläkin kasvatus- ja sivistysihanteisiin, joista käytävää keskustelua lukeneiston parissa seurattiin tiiviisti. Eurooppalainen salonkikulttuuri ja sen kasvatukseen liittyvät ideaalit eivät kuitenkaan istuneet ongelmitta suomalaiseen kontekstiin. Saksalaisten pedagogien, mm. J.H. Campen naiskasvatusoppaiden myötä yleistyi suomalaiseen keskusteluun tietynlainen ”kodikkuuden” ideaali, johon yläluokan naispuoleista jälkikasvua pyrittiin kasvatukseen ja koulutuksen kautta sovittamaan. ”Arkinen onni”, ”äitiys” ja ”koti” olivat ideaaleja, joista esimerkiksi *Åbo Tidningar* kirjoitti 1800-luvun alussa säännöllisesti, samoin Goethen ja Schillerin kasvatusehdotuksista. Pianonsoitto kuului kuitenkin myös uudempaan kasvatusehdotukseen, ja se oli harmoniassa myös Snellmanin (1806–1881) myöhemmin 1800-luvulla propagoiman hegeliläisen Sittlichkeitin, siveellisyys-ideaalin kanssa. (Häggman 1994.) Myös poikien soittaminen nähtiin hyödyllisenä, mutta tyttöjen edistyminen ja harjoittelu harrastuksessaan nähtiin tärkeämpänä. Esimerkiksi helsinkiläisen kauppiaan Henrik Borgströmin Lina-tytär valitti sitä, että joutui harjoittelemaan jopa 10 tuntia päivässä. Tästä kertoo Sakari Topelius *Sulhaskirjeissään* (Koponen 2003, 207). Ohjelmistoksi kuitenkin riitti muutama yksinkertainen kappale, pianonsoitto ei saanut muodostua liian kunnianhimoiseksi ja älyllisesti rasittavaksi. Naissivistyksen ideaali muuttuu 1800-luvulla kun ihanne ”salonkien valtiattaresta” muuttui naisen kutsumusta perheen ja kodin piirissä korostavan käsityksen suuntaan.

Piano on perinteisesti ollut Suomessa myös säätyläisherrojen soitin, ja joidenkin kohdalla musiikkiharrastus kantoi läpi elämän. Esimerkiksi Sakari Topelius (1818–1898) tuli Helsinkiin 14-vuotiaana opiskellakseen ylioppilaaksi Runebergin johdolla. Topelius asui täysihoitolaisena opettajansa kodissa, ja hänen huoneessaan oli taffelipiano vuokrattuna. Myös Runebergin kerrotaan soitelleen pianolla joskus ”kömpelöillä sormillaan heikkoja, omituisia ja suruvoittoisia säveliä, jotka olivat syntyneet samaan aikaan hänen runojensa kanssa”, kuten Topelius myöhemmin kuvaa. Topeliukselle soitto oli tärkeää ja hän saattoi jo nuorena soittaa useita tunteja päivässä. Kuvauksia päiväkirjoissa on useita. Soittoharrastus kantoi hänellä koko elämän ja soittimetkin parantivat elintason myötä. Acken maalaus kuvaa kirjailijan vanhuudenkodissaan Sipoon Koivuniemessä, jossa soittimena oli jo 1870-luvun alusta palvellut Stein-flyygeli. (Koponen 2003, 234.)

Porvarillisen elämänalueen piirissä kulttuuristen artefaktien, kuten vaikkapa kirjan ja erilaisten soitinten, merkityskenttä on usein ollut varsin samankaltainen. Jessica Parland-von Essen kuvaa kirjan asemaa 1700-luvun Suomessa näin:

Kirjan semiotiikan ymmärtäminen edellyttää laajojen yhteyksien kartoittamista, esimerkiksi kirjojen julkaisemisen, markkinoiden, levityksen sekä reseption tutkimusta. [...] Kirjojen ymmärtäminen esineinä edellyttää niiden synnyn ja käytön ymmärtämistä. Kirja ei synny tyhjästä vaan on aina yhteiskunnan ja kulttuurin tuote. (Parland-von Essen 2008, 10.)

Vaikka Parland-von Essen tässä puhuukin kirjasta esineenä, media ja kulttuurisena merkitsijänä, ovat yhtäläisyydet pianoon selvät. Myös pianolle on ehtinyt 1700-luvun lopulta alkanut rakentua suomalaisessa kontekstissa selvä musiikkikulttuurinen rooli ja merkityskenttä. Soittimen ympärille on myös rakentunut instituutioita ja tapakulttuuria, mikä on tullut osaksi suomalaisen pianismin historiallista merkitystä. Kuten kirjan suhteen, myös pianon osalta on tärkeää kartoittaa yhteyksiä, tarkastella pianon taloudellista puolta – nuotti- ja soitinmarkkinat, konsertit, levytykset, ja niin edelleen – sekä vastaan-

ottoa ja soittimen leviämistä. Sekä kirjat että kalliit soittimet kertoivat porvariston ja säätyläisten keskuudessa hyvästä mausta, varallisuudesta, sivistyksestä ja ylipäätään kulttuurisesta pääomasta, jota pelkkä raha ei kyennyt synnyttämään. Aineellinen ja materiaallinen kulttuuri ja esineet ovat jo pitkään kuuluneet historiantutkimuksen keskeisiin tutkimusaineistoihin. Aineellinen maailma, esineet, niiden valmistaminen ja käyttäminen, kuuluivat keskeisenä osana 1800-luvun alkupuolen säätyläis- tai herrasväenkulttuuriin ja elämäntapaan. Myös pianonsoiton osalta tällainen materiaallinen historia on ehdottomasti kulttuurihistoriallisen tarkastelun kannalta olennaista.

Miten sitten tulisi nähdä edellä kuvailemani säätyläistön ja porvariston sivistyspyrkimykset? Vaikka soiton opiskelu ja muut yläluokan nuorison aktiviteetit tietysti konkreettisesti tapahtuivatkin muista velvollisuuksista vapaalla ajalla, mitään ajankuluttamista tai joutilaisuuden tappamista ne eivät luonteeltaan olleet. Johanna Ilmakunnas (2018, 179) kirjoittaa, Mimi Hellmania seuraten, ”joutilaisuuden työstä”, joka kuvaa mielestäni hyvin myös soittoharrastuksen asemaa suomalaisen eliitin elämäntavassa. Joutilaisuuden työ tähtäsi ”yläluokan näennäisen joutilaan, vapaan ja vaivattoman elämäntavan ylläpitämiseen, jossa ulkoisella olemuksella ja kohteliaalla, sivistyneellä käytöksellä oli keskeinen merkitys.” Todellisuudessa tämä kaikki edellytti kuitenkin jo lapsena alkanutta pitkäjänteistä harjoittelua, jolla nähtiin olevan kasvatuksellista arvoa. ”Joutilaisuuden työ” oli kuitenkin osa yläluokan itsemäärityä ja identiteettityötä, jolla oli tietty tarkoitus.

Pianonsoiton tilat, verkostot ja kulttuuri

Topi Artukka (2021) kuvaa tuoreessa väitöskirjassaan Turun 1810-luvun seuraelämää tavalla, joka mielestäni on hyvin selitysvoimainen myös pianokulttuurin osalta. Artukka jäsentää aihettaan kolmen muuttujan kautta: toimijat, tila ja seurallisuuden kulttuuri. Aivan kuten 1800-luvun seuraelämän toiminnalle keskeisiä olivat seurahuoneet, ravintolat ja konserttipaikat, myös pianonsoiton suomalaisessa historiassa on merkittävä rooli nimenomaan pappiloiden, kartanoiden ja koulujen tiloilla, niissä toimivien ihmisten verkostoilla ja heidän

omaksumallaan tapakulttuurilla. Pianonsoiton historiaa ymmärtääkseen ei siis riitä, että pysyttäydytään soittajien elämäkerroissa ja repertuaarin tarkastelussa – vaikkakin nämä ovat tietysti myös tärkeitä – vaan on katsottava koko sitä kulttuurihistoriallista materiaalia, jonka osa musisoiminen oli. Toinen tärkeä elementti, joka on syytä huomioida tutkimuksessa, on tietysti yhteiskuntaluokka ja sosiaalinen asema. Kuten Artukka (2021, 31) toteaa, yhteiskunnan eliitti on aina ollut ”tietoinen itsestään ja omasta erityisyydestään” ja sen omaksuma tapakulttuuri ja ideaalit ovat tärkeä väylä, jonka kautta ilmaista tätä erityisyyttä. Pianonsoiton taito on ollut kulttuurista pääomaa, jolla on artikuloitu omaa yhteiskunnallista asemaa ja kultivoituneisuutta. Se on myös nähty tärkeänä *sosiabiliteetin*, vaivattoman seurallisuuden hallinnan ja kanssakäymisen osana. Vaikka nykyään tällaista kompetenssia ylenkatsotaan puhumalla ”seurustelu-upseereista” tai ”patsastelusta”, on 1800-luvulla ajateltu toisin: esimerkiksi filosofi Friedrich Schleiermacher (1768–1834) viittasi *Geselligkeit*-käsitteellä yhteiskunnan ulkopuoliseen ideaaliin tilaan, jossa ihmisen oli mahdollista kehittää itseään ja henkisyytään. (Artukka 2021, 43.) Toisaalta yhteiskunnan eliitin kodeissa oli asumisessa ja elämisessä kyse myös tietynlaisesta performanssista: se, miltä elämä konkreettisesti näytti, oli merkityksellistä ja sen eteen nähtiin vaivaa ja käytettiin pääomaa. Piano porvariskodin salongissa tai kirjastossa kertoi sivistyksestä, kulttuurisesta pääomasta sekä varallisuudesta, ja oli onnekasta, jos näiden päämäärien lisäksi musiikki toi taiteellista nautintoa. Kuten soittoharrastuksen kanssa nykyäänkin, aina näin ei tietenkään ole ollut.

Kulttuurihistoriallinen näkökulma suomalaiseen pianonsoittoon merkitsee sitä, että kyseisen kulttuuripiirin kirjalliset, visuaaliset ja taiteelliset historialliset tekstit nähdään kiinteässä yhteydessä sosiaaliseen ja poliittiseen kontekstiinsa (ks. Fulcher 2011, 4). Kuten edellä on jo todettu, pianonsoitto niin meillä kuin muuallakin on liittynyt yleisempään kasvatustalkusteluun ja esimerkiksi naisihannetta koskeviin käsityksiin eri aikoina. Toisaalta taas pianonsoitto on ollut kiinteästi koko suomalaisen musiikkielämän keskiössä alusta alkaen – esimerkiksi Helsingin musiikkiopiston opetusprofiilissa piano oli kaikkein tärkein

soitin, ja näin ollen pianon instituutiohistorian maassamme voidaan katsoa alkaneen vuodesta 1882, jolloin musiikkiopisto perustettiin – siitäkin huolimatta, että pienempiä lyhytikäisiä musiikkikouluja Suomessa on ollut jo tätä ennenkin (ks. Kuha 2017).

Kulttuurilla on poliittiset, sosiaaliset ja institutionaaliset verkostot, joissa se aktualisoituu ja tulee merkitykselliseksi. Pianonsoitto ei ole tästä poikkeus, vaan tarkastelemalla sen historiallista ja materiaalista kokonaisuutta voimme saada tuntumaa siihen menneisyyden todellisuuteen, jossa pianonsoitto lunasti merkityksensä porvariskodeissa, pappiloissa ja myöhemmin ammattilaisten pitämässä konserteissa.

* * *

Tämä järjestyksessään kolmas *Pianonsoiton historiaa Suomessa* -antologia pohjautuu 6.10.2018 pidetyn tutkimussymposiumin esitelmiin. Symposiumin kymmenestä esitelmästä neljä kasvoi itsenäisen tutkimusartikkelin mittaan. Leena Heikkilän artikkeli kertoo pianisti Reija Silvosesta (s. 1937), joka opiskeli Wienin musiikkiakatemiassa maineikkaan professori Bruno Seidlhoferin luokalla. Kilpailumenestystään tuli: vuoden 1960 Chopin-kilpailuissa Varsovassa Silvonon ylsi finaaliin 12:n parhaan kilpailijan joukossa. Kilpailun palkintosijat jäivät lopulta tavoittamatta, mutta jo tämän tason kansainvälinen menestys oli uskomaton suoritus. Elettiin kylmän sodan vuosia, ja poliittisilla seikoilla oli oma vaikutuksensa muusikoiden arviointiin. Sattumaa ei liene ollut se, että kuuden palkitun pianistin joukosta kolme oli neuvostoliittolaista. Kilpailun voitti sittemmin eurooppalaisen pianismin suurnimeksi noussut italialainen Maurizio Pollini.

Chopin-kilpailu toi Silvoselle näkyvyyttä ja menestystä, finalistit saivat kaikki konserttikiertueen Puolassa sekä haastattelun Varsovan radioon ja Ruotsin radioon. Yleisradio ei nähnyt ilmeisesti Silvosen menestyksen ylittäneen uutiskynnystä vielä tuolloin mahdollisesti puutteellisen tiedonkulun seurauksena, vaan finaalimenestyksestä uutisoitiin lehdistössä vasta myöhemmin. Vuonna 1961 Silvonon osallistui kansainväliseen Beethoven-kilpailuun, josta heltisi jälleen finaaliipaikka. Samana keväänä hän valmistui Wienin musiikkiakatemiasta. Seurasi

konsertoivan taiteilijan ura Keski-Euroopassa ja Suomessa, ja 1960-luvun vaihtelevan menestyksen jälkeen Silvonen keskittyi lähinnä kamarimusiikkiin kunnes päätti luopua kokonaan pianistinurastaan perheen hyväksi 1980-luvulla. Suomessa hän konsertoi viimeistä kertaa jo maaliskuussa 1969, ja osin erittäin negatiivisen vastaanoton seurauksena lopetti esiintymisen synnyinmaassaan.

Heikkilän artikkeli esittelee kiinnostavan ja syyttä suotta lähihistoriastamme unohdetun pianistin, joka jäi tavallaan kahden kulttuurin väliin. Wienissä hän profiloitui suomalaisena tulokkaana, ja Suomessa puolestaan ulkomailla toimimiseen on aina suhtauduttu kaksijakoisesti: yhtäältä kansainvälistä menestystä on juhlistettu, mutta toisaalta siihen on suhtauduttu myös epäilyksellä ja kateudella. Tarkemmin Silvosen viimeisen Suomen konsertin teillanneiden arvostelijoiden motiiveja tai tarkoituksiperiä tuntematta jäävät tällaiset ajatukset toki ohikiitäviksi spekulatioiksi.

Varhaisemman Suomessa unohdetun naispuolisen pianistin Fanny Mannsénin (1834–1855) esittelee artikkelissaan Susanna Välimäki. Mannsén kuului osaksi sitä 1800-luvun kosmopoliitti-naismuusikoiden joukkoa, jonka laajuus on vasta aivan viime vuosina alkanut selvitä mm. Välimäen ja Nappu Koiviston *Sävelten tyttäret* -tutkimushankkeen myötä. Artikkelit tuo hyvin esiin 1800-luvun pianismin fundamentaalista ristiriitaa: valtaosa opettajista, oppilaista sekä konsertoivista taiteilijoista oli naisia, mutta siitä huolimatta heistä ei juuri ole jäänyt jälkiä olemassa olevaan historiankirjoitukseen. Pianonsoitto nähtiin yleisesti naispuoliselle säätyläistölle ja yläluokalle soveliaaksi ja jopa suositeltavaksi harrastukseksi, mutta kunnialliseksi ammatiksi siitä ei tuolloin ollut.

Tästä huolimatta unohdettujen naismuusikoiden joukko on suurelta osin musiikillisesti hyvin korkeasti meritoitunutta. Mitä voimme sanoa esimerkiksi Ingeborg von Bronsartista (1840–1913), neljän oopperan, pianokonsertin ja orkesterimusiikin säveltäjästä ja pianovirtuoosista, joka oli Lisztin viimeisiä oppilaita ja saksalaisten säveltäjäverkoston täysivaltainen jäsen? Von Bronsartin molemmat vanhemmat olivat (Ruotsi-)Suomesta, ja hän varttui Pietarissa, jossa opiskeli Adolf Henseltin (1814–1889) johdolla. Myös Mannsén opiskeli Henseltillä, ja voimme vain spekuloida, mitä hän olisi ehtinytkään ja mihin yltänyt-

kään, jos hänen elämänsä ei olisi päättynyt yllättäen, vain 20-vuotiaana. Jo noihin vuosiin hän sai mahdutettua opiskelua, konserttitoimintaa ja sävellysuran aloittelua. Hänen tarinansa ansaitsee musiikinhistoriallista huomiota, sen kautta saamme vähintäänkin ”kiinnostavan tarinan ja tutkimuksellisen prisman, jonka kautta luoda uusia näköaloja Suomen biedermeierin musiikkielämään, Suomen musiikin historiaan ja pohjoismaiseen naishistoriaan”, kuten Välimäki hyvin kiteyttää.

Suomalaisen pianonsoiton historia ei tietenkään ole vain unohdettujen muusikoiden tutkimista, vaan myös muun muassa instituutioiden ja niiden käytäntöjen kriittistä tarkastelua. Annikka Konttori-Gustafsson kysyy artikkelissaan liian harvoin kysytyn kysymyksen: mistä musiikkioppilaitosjärjestelmämme omalaatuinen ja kansainvälisesti katsoen jopa poikkeuksellinen kurssitutkintojärjestelmä on peräisin? Monet olemassa olevat historiikit ja aikalaiskommentaarit ovat väittäneet, että kaksi vuotta (1888–1890) Suomessa toiminut aikansa pianismin supertähti Ferruccio Busoni olisi luonut tämän hyvin aikaa kestäneen arviointikäytännön, mutta kuten Konttori-Gustafsson toteaa, Busoni oli Suomen-vuosinaan parikymppinen virtuoosi, jolla tuskin oli ambitioita luoda pianonsoiton oppimääriä eri tasoille. Kattava vastaus kysymykseen jää jatkotutkimuksen varaan, mutta todennäköisempi kontribuutio kurssitutkintojen syntyyn on ollut Richard Faltinilla, musiikkiopiston johtajalla Martin Wegeliuksella ja saman oppilaitoksen pitkäaikaisella opettajalla Ingeborg Hylanderilla (1865–1938). Näidenkin nimien jälkeä kysymys siitä, mistä idea tai esikuva kurssitutkintojärjestelmään syntyi, jää avoimeksi. Esimerkiksi Leipzigin konservatoriossa mitään vastaavaa järjestelmää ei ollut käytössä.

Konttori-Gustafssonin artikkeli antaa varsinaisen aiheensa lisäksi kuvaa myös verkostohistorian metodologiasta. Kirjeenvaihto, sosiaalinen kanssakäyminen ja opettaja–oppilas-suhteet ovat tärkeässä roolissa myös sadan vuoden takaisen suomalaisen musiikkikulttuurin tutkimuksessa. Nykyisen elämänmenon kaltaisia mietintöjä, työryhmiä ja opetussuunnitelmia on useimmiten turhaa etsiä, avainhenkilöiden välinen ajatustenvaihto ja kanssakäyminen on tutkimuksellisesti hedelmällisempää tutkimusaineistoa, minkä Konttori-Gustafsson elävästi todistaa tekstissään.

Antologian viimeinen, Margit Rahkosen kirjoittama artikkeli käsittelee sekin tietynlaisen pedagogisen käytännön, mestarikurssin, historiaa Suomessa. Eduard Erdmannin (1896–1958) vuonna 1936 Helsingissä pitämä mestarikurssi oli todennäköisesti ensimmäinen pianonsoiton mestarikurssi maassamme. Rahkonen selvittää artikkelissaan huolellisen arkistotyön ja aikalaisreseption avulla sekä Erdmannin pianistista ajattelua ja pedagogisia käytäntöjä että myös kurssin 12 osallistujan profilia pianistina. Oman kiinnostavuutensa aiheeseen tuo tietysti myös ajankohta – vuosi 1936 oli saksalais-suomalaisen kulttuurivaihdon kulta-aikaa, ja sodanjälkeinen historiantutkimus on monia vaiettuja ideologisia intrigejä kaivanutkin esiin kriittisempään keskusteluun. Siitäkin huolimatta, että kurssin pääjärjestäjänä oli Margaret Kilpinen, tunnetusti saksalaismielisen Yrjö Kilpisen puoliso, on Rahkosen johtopäätös siitä, että mestarikurssi on aihetta ”nähdä yhtenä sellaisena saksalais-suomalaisen musiikkisuhteen ilmentymänä, jossa kummatkin osapuolet toimivat yhteisen, epäpoliittisen ja ei-nationalistisen päämäärän hyväksi”. Vaikka musiikin ja politiikan suhde onkin aina potentiaalisesti läheinen, ei poliittisia merkityksiä ole syytä tunkea sinne, missä niitä ei selvästikään ole. Kilpisen perheen arkistoaineistot, joihin Rahkonen on luvalla päässyt perehtymään, odottavat aukeamistaan laajempaan tarkasteluun, ja vasta tämän jälkeen on tällaisten sensitiivisempien seikkojen arviointi laajemman aineiston pohjalta mahdollista.

Nyt käsillä oleva neljän, vaikkakin kiinnostavan, tutkimusartikkelin antologia on eittämättä melko suppea kokonaisuus, mutta onneksi eräänlainen suvantovaihe ennen seuraavaa tutkimusantologiaa. Tätä kirjoittaessani on juuri päättynyt kevään 2021 Pianonsoiton historia Suomessa -symposiumin esitelmiin pohjautuva artikkelikutsu, ja sato näyttää olevan varsin runsas ja monipuolinen. Työ on vasta alussa, paljon on vielä selvittämättä.

Lopuksi haluaisin kiittää FM Timo Piiposta teknisestä tuesta ja erityisesti MuT Tuire Kuusta tarkasta oikoluvusta kirjan toimitustyön loppuvaiheissa.

Tampereella, 23.9.2021

Lähteet

- Acerbi, Giuseppe 1963. *Matka Lapissa v. 1799*. Suomentanut Kaarle Hirvonen. Helsinki: WSOY.
- Andersson, Otto 1952. *Turun Soitannollinen Seura 1790–1808*. Suomentanut Reino Honkakoski. Turku: Kustannusliike Silta.
- Artukka, Topi 2021. *Tanssiva kaupunki. Turun seurapiiri sosiaalisena näyttämönä 1810-luvulla*. Vaasa: Suomen Tiedeseura.
- Brickell, Katherine & Datta, Ayona (toim.) 2011. *Translocal Geographies. Spaces, Places, Connections*. Burlington: Ashgate.
- Dahlström, Fabian 1978. *Finländsk klavertillverkning före år 1900: samt beskrivning av Sibeliusmuseets inhemska klaversamling*. Turku: Åbo Akademi.
- Freitag, Ulrike & von Oppen, Achim (toim.) 2010. *Translocality: The Study of Globalising Processes from a Southern Perspective*. Leiden: Brill.
- Fulcher, Jane F. 2011. Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry. Teoksessa Jane F. Fulcher (toim.) *The Oxford Handbook of The New Cultural History of Music*. New York: Oxford University Press, 3–14.
- Hannikainen, Päivi-Liisa 2008. *Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta. Musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielämässä 1700-luvun jälkipuoliskolla*. Väitöskirja, Sibelius-Akatemia, kirkkomusiikin osasto. Studia Musica 36. Helsinki: Yliopistopaino.
- Häggman, Kai 1994. *Perheen vuosisata: perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ilmakunna, Johanna 2018. Työn kulttuurihistoriaa varhaismodernin ajan Euroopassa. Teoksessa Matti O. Hannikainen, Mirkka Danielsbacka & Tuomas Tepora (toim.) *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historiantutkimuksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 168–182.
- Jokinen, Helvi 1947. *Renkaita suvannon pinnassa: tamperelaisia henkilö- ja kulttuurikuvia vuosisadan vaihteen kahden puolen*. Tampere-seuran julkaisuja 11. Tampere: Tampere-seura.
- Jäppinen, Jere 2021. Kaksoiskaupunki soi. Helsinki-Viaporin musiikin harrastajat vuosina 1750–1820 perukirjojen ja huutokauppojen valossa. *Musiikki* 51 (1), 46–86.
- Koponen, Sanni 2003. Piano valloittaa Helsingin. Piano helsinkiläiskodeissa 1800-luvulla. *Harpunkielistä Shimmykarkkiin. Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*. Helsinki: Helsingin taidemuseo, 163–269.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 27. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Loesser, Arthur 2011. *Men, Women & Pianos. A Social History*. New York: Dover Books.
- Lönnqvist Bo 1978. *Finländskt herrgårdsliv. En sammanfattning. Finlands herrgårdsliv. En etnologisk studie över Karsby gård i Tenala*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 601–636.
- Marvia, Einari 1959. Teinien musiikinharjoituksesta 1600-luvulla. Teoksessa Veikko Helasvuo (toim.) *Suomen musiikin vuosikirja 1958–1959*. Helsinki: Kustannusyritys Otava, 58–83.
- Mustakallio, Marja 2009. *Musiikkia rajalla. Sata vuotta tornionlaaksolaista musiikkielämää*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 18. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

- Parakilas, James 2002. *Piano Roles: A New History of the Piano*. USA: Yale University Press.
- Parland-von Essen, Jessica 2008. Kirjanomistus kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kohteena. Helsinkiläiset ja heidän kirjansa 1700-luvulla. Teoksessa Cecilia af Forselles & Tuija Laine (toim.) *Kirjakulttuuri kaupungissa 1700-luvulla*. Helsinki: SKS, 10–34.
- Rahkonen, Margit 2000. *Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. Finaali 2*, 53–65.
- Sarjala, Jukka 2001. *Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku, 1653–1808*. Hämeenlinna: SKS.
- Vertovec, Steven 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.
- Åström, Anna-Maria 1993. *Sockenboarne: herrgårdskultur i Savolax 1790–1850*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Reija Silvonen kansainvälisessä Chopin-kilpailussa 1960

LEENA HEIKKILÄ

Reija Silvonen (s. 1937 Kouvolassa) on jäänyt suomalaisen pianotaiteen historiaan harvinaisella ja lähes tuntemattomaksi jääneellä saavutuksellaan: hän pääsi 23-vuotiaana kansainvälisen Chopin-kilpailun finaaliin Varsovassa vuonna 1960. Silvonen on edelleen ainoa suomalainen, joka on palkittu tässä arvostetussa kilpailussa. Hän aloitti pianonsoiton opiskelun Lahdessa Sally Westerdahlin johdolla ja sai Viipurin musiikkiopiston päästötodistuksen keväällä 1955. Sen jälkeen hän jatkoi opintojaan Wienissä, missä pääsi musiikkiakatemia (nykyisin Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) maineikkaan pianopedagogin, Bruno Seidlhoferin luokalle. Chopin-kilpailuun osallistuessaan Reija Silvonen oli vielä opiskelijana Wienin musiikkiakatemiassa. Kuusi vuotta kestäneiden opintojen jälkeen Silvonen suoritti Wienissä loppututkinnon erinomaisin arvosanoin. Hän omaksui wieniläisen pianokoulun esittämisperinteet ja jäi kaupunkiin pysyvästi. Itävallan kansalaisuuden hän sai vuonna 1958.

Tarkastelen tässä artikkelissa Reija Silvosen opintojen Chopin-kilpailua edeltävää vaihetta, Chopin-kilpailun historiaa sekä tapahtumia vuonna 1960. Silvosen kilpailukokemukset välittyvät hänestä tehtyjen lehtiartikkeleiden ja hänen *Kouvolan Sanomiin* kirjoittamiensa raporttien kautta. Tärkeä lähde Silvosen uran tutkimisessa on ollut hänen äitinsä Aune Silvosen kokoama leikekirja, joka sisältää muun muassa konserttiarvosteluja Suomesta ja Wienistä (Reija Silvosen yksityisarkisto, Aune Silvosen leikekirja). Pianisti Ari Helander haastatteli Reija Silvosta Kouvolassa vuonna 2008 ja sai ensi käden tietoa myös hänen kilpailukokemuksistaan (Helander 2008). Itse haastattelin 81-vuotiasta Silvosta Wienissä kesällä 2018. Samana vuonna

Wienin musiikkiyliopiston arkistossa suorittamani tutkimus täydensi vielä tietoja hänen opinnoistaan, ohjelmistostaan sekä opettajastaan Bruno Seidlhoferista. Esittävän taiteilijan kohdalla tärkeitä lähteitä ovat soivat dokumentit. Reija Silvosen Suomessa ja Itävallassa tekemiä radionauhoituksia ei ole säilynyt. Sen sijaan elokuussa 2021 kävi ilmi, että kaikki hänen esityksensä Chopin-kilpailussa vuonna 1960 on tallennettu Varsovan Chopin-instituutin äänitearkistoon (The Fryderyk Chopin Institute, Nadorowy Instytut Fryderyka Chopina).¹

Opiskelijana Wienissä

Reija Silvosen aloittaessa opintonsa Wienin musiikkiakatemiassa Bruno Seidlhoferin (1905–1982) pianoluokka oli jo vuosien ajan ollut laitoksen menestyksekkäin ja suosituin.² Se oli myös hyvin kansainvälinen. Silvosen opiskelutoverit olivat kotoisin Itävallasta, Saksasta, Englannista, Bulgariasta, Kyprokselta, Israelista, Egyptistä, Intiasta, Japanista, Filippiineiltä, Hongkongista, Kanadasta ja Brasiliasta (mdw-Archiv, oppilaskonserttien ohjelmat 1957–61). Opiskeluun kuuluivat tärkeänä osana julkiset luokkakonsertit, joihin Seidlhofer itse valitsi esiintyjät. Tavallisesti konserteissa oli 5–6 esiintyjää, niissä oli väliaika, ja ohjelmat olivat maksullisia. Luokkakonsertteihin haluttiin mitä ilmeisimmin luoda mahdollisimman autenttiset olosuhteet tulevia soolokonsertteja tai kilpailuja silmällä pitäen. Opiskeluaikanaan Reija Silvonen valittiin esiintymään yhdeksään oppilaskonserttiin, joista neljä pidettiin Wienin arvokkaimmissa saleissa: Konzerthausissa (kaksi konserttia Schubert-salissa) sekä Musikvereinissa (yksi konsertti Kammersaalissa ja yksi Brahms-salissa).

Seidlhofer halusi edistyneimpien oppilaidensa osallistuvan myös kilpailuihin. Hän oli itse toiminut vuodesta 1955 useiden kan-

1 Esitykset ovat kuunneltavissa verkko-osoitteessa [https://chopin.musicsources.pl/wyszukanie/values?keyword=Reija%20Silvonen&types\[\]=](https://chopin.musicsources.pl/wyszukanie/values?keyword=Reija%20Silvonen&types[]=) (luettu 10.8.2021).

2 ”[Seidlhofer] führt die derzeit erfolgreichste Klavierklasse. Seine Schlußproduktionen fanden den größten Beifall”[.] Seidlhoferin työsopimusta koskeva anomus Itävallan opetusministeriölle nro 546/Präs/49, päivätty 1.10.1949. (mdw-Archiv, Bruno Seidlhoferin henkilökansio.)

sainvälisten pianokilpailujen tuomarina, joita olivat muun muassa kansainvälinen Chopin-kilpailu Varsovassa, ARD-musiikkikilpailu Münchenissä ja Rio de Janeiron pianokilpailu (mdw-Archiv, Bruno Seidlhoferin henkilökansio).³ Eräät hänen oppilaansa, kuten Friedrich Gulda, olivat jo menestyneet kilpailuissa. Kun Silvonon opinnott olivat kestäneet kaksi vuotta, Seidlhofer ehdotti hänelle osallistumista Münchenin kansainväliseen musiikkikilpailuun vuonna 1958 (*Lahti* 29.8.1957). Silvonon ei lähtenyt Müncheniin, mutta sen sijaan Seidlhoferin oppilas Dieter Weber saavutti kilpailussa jaetun toisen sijan. Seuraavaksi Seidlhofer ehdotti Silvoselle Geneven kansainvälistä musiikkikilpailua syksyllä 1959. (*Kouvolan Sanomat* 4.9.1957). Tässä kilpailussa Seidlhoferin 16-vuotias oppilas Friedrich Gulda oli voittanut ensimmäisen palkinnon vuonna 1946.

Silvonon ei ilmeisesti vieläkään katsonut olevansa valmis kilpailuihin. Sen sijaan hän piti marraskuussa 1958 kolme omaa konserttia Suomessa: Kouvolassa, Lahdessa ja Helsingissä. Niissä hän esitti muun muassa Beethovenin sonaatin op. 10 nro 3, Schumannin sonaatin op. 22 nro 2 sekä Prokofjevin sonaatin op. 14 nro 2. Helsingissä konsertti sai erinomaisen vastaanoton, ja arvostelut ilmestyivät kuudessa lehdessä. Yksi kriitikoista oli Joonas Kokkonen, joka kirjoitti:

Reija Silvonon kuuluu tiistaisen konserttinsa perusteella kiistatottomasti nuorten pianistiemme ensimmäisiin. [...] Edellä mainittu toteamus koskee Reija Silvonon kohdalla ennen muuta sitä, mitä kutsutaan pianistisuudeksi. Näin kirkas ja puhdas teknillinen taitaminen, ilman pienintäkään vilpin ja ”fuskun” sivumakua, kuuluu epäilemättä harvinaisuuksiin kotoisin voimin miehitetyillä konserttilavoillamme. (*Uusi Suomi* 27.11.1958.)

Seidlhofer ei kuitenkaan ollut luopunut suunnitelmastaan saada Silvonon osallistumaan kansainväliseen pianokilpailuun. Suomen-

3 1960-luvulla Seidlhofer kutsuttiin lisäksi mm. Wienin 1. Beethoven-pianokilpailun (1960), Moskovan Tšaikovski-kilpailun (1962), Prahan 1. kansainvälisen Smetana-pianokilpailun ja Geneven kansainvälisen musiikkikilpailun (molemmat 1963) sekä Bolzanon kansainvälisen Ferruccio Busoni -pianokilpailun (1966) tuomaristoon.

konser ttien yhteydessä tehdyssä haastattelussa Silvonen kertoi, että hänen opettajansa oli alkanut toistuvasti ehdottaa hänelle Varsovan kansainvälis- tä Chopin-kilpailua, ja että hän oli nyt ymmärtänyt kyseessä olevan ”suurin opettajan antama tunnustus”. Haastattelua antaessaan hän ei kuitenkaan ollut päättänyt osallistumisestaan, sillä ajatus tuntui ”aika peloittavalta”. (*Kouvolan Sanomat* 5.11.1958.) Vaikka Silvosen oli aluksi vaikea suhtautua vakavasti kilpailuun osallistumiseen, päätös tapahtui lopulta nopeasti:

Bruno sanoi minulle jo pari kertaa aikaisemmin, että kun tulee seuraavat Chopin-kilpailut, niin sinä osallistut niihin, valitsemme vain sinulle sopivan ohjelmiston. Jäihän se aina, kunnes minulle sitten yht’äkkiä selvisi, että nyt on lähdettävä Warsovaan. Se oli samanlainen välähdys kuin se Wieniin lähtökin [...]. Ja niin aloitin harjoitella noin vuotta ennen kilpailuja. (*Me Naiset* 15.11.1960.)

Lokakuussa 1958 Reija Silvonen oli avioitunut wieniläisen ekonomin Gerhard Göllesin kanssa, ja hänestä oli naimisiinmenon myötä tullut Reija Silvonen-Gölles. Samalla hän oli saanut Itävallan kansalaisuuden. Kotimaan ja Wienin konserttien ohjelmissa hän esiintyi kuitenkin edelleen vain suomalaisella sukunimellään. Myös Chopin-kilpailussa Silvonen oli päättänyt edustaa syntymämaataan, ja anoi osallistumista varten apurahaa Suomen Kulttuurirahastolta. Sitä hänelle ei kuitenkaan myönnetty. Musiikkiakatemiastakaan ei herunut avustuksia, koska Silvonen halusi edustaa Suomea. Loppujen lopuksi löytyi yksityisiä suomalaisia rahoittajia, jotka mahdollistivat kilpailuun osallistumisen. (Helander 2008, 19.)

Helmikuussa 1960, noin kuukautta ennen kilpailua, Musikverein in Brahms-salissa pidettiin Chopin-konsertti säveltäjän syntymän 150-vuotisjuhlan kunniaksi. Konsertin järjestivät Bruno Seidlhofer ja Wienin kansainvälinen Chopin-seura. Esiintyjien joukossa oli viisi Seidlhoferin Chopin-kilpailuun valmistautuvaa oppilasta, jotka soittivat nyt viimeisen kerran ohjelmistoaan julkisesti ennen Warsovaan lähtöä.⁴

4 Konserttin ohjelma on nähtävissä Wienin Musikverein in konserttiarkistossa <https://www.musikverein.at/konzert/eventid/31502> (luettu 1.2.2022).

Chopin-kilpailun historiaa

Kansainvälinen Chopin-pianokilpailu järjestettiin ensimmäisen kerran Varsovassa vuonna 1927. Sen tarkoitus oli edistää Chopinin musiikin tuntemusta ja vaalia ”mestarin hienoa historiallista tyyliä” (The Fryderyk Chopin Institute). Lähteissä mainitaan toistuvasti, että idean pianokilpailusta esitti puolalainen pianisti ja pedagogi Jerzy Zurawlew. Idean taustalla vaikutti kuitenkin hänen opettajansa Aleksander Michałowski, joka oli tullut vakuuttuneeksi tällaisen tapahtuman tarpeellisuudesta. Michałowski oli sitä mieltä, että Puolan Chopin-traditio oli alkanut taantua sen jälkeen kun maasta oli tullut itsenäinen vuonna 1918. Hän halusi elvyttää Chopin-kultin ja estää pianistien etääntymisen yhä kauemmas säveltäjän musiikin ”alkuperäisestä hengestä”. (Dybowski 2010, 7; lainattu McCormick 2015, 44.) Kilpailun perustamiseen liittyi siis vahva kansallinen aspekti: sen tarkoitus oli palauttaa Chopinin musiikin arvostus niin koulutuksessa kuin konserttilavoillakin (Lin 2014, 103). Tähän liittyi näkemys, jonka mukaan vain puolalaiset pystyivät syvällisesti ymmärtämään säveltäjän musiikkia. Niinpä ensimmäisen kilpailun tuomaristoon oli valittu ainoastaan puolalaisia taiteilijoita. (Prosnak 1970; lainattu Lin 2014, 106–107.)

Ensimmäiseen Chopin-kilpailuun osallistui kaksikymmentäkuusi nuorta pianistia kahdeksasta maasta. Varsovan lehdistö kannusti puolalaisia osanottajia ja kehui heidän suorituksiaan muihin nähden sekä yllytti yleisöä valmistautumaan Puolan pianistien voittoon. Lopputulos ei kuitenkaan ollut se mitä odotettiin: voittajaksi valittiin Neuvostoliiton Lev Oborin. Toiselle ja kolmannelle sijalle ylsivät puolalaiset Stanisław Szpinalski ja Róza Etkin-Moszkowska, ja neljäs sija meni Neuvostoliittoa edustaneelle Grigori Ginzburgille.⁵ Oborinin voitto koettiin nöyryyttävänä, koska Neuvosto-Venäjä ja Puolan välinen sota oli päättynyt vasta kuusi vuotta aiemmin. Puolalaiset janoivat voittoa, ja kun sitä ei tullut, tappiota verrattiin sodassa häviämiseen. (Lin 2014, 112–114.)

5 Neuvostoliiton edustajien joukossa oli myös kaksikymmentävuotias Dmitri Šostakovitš, joka ei yltänyt palkintosijoille, mutta sai kunnia diplomin. (Seroff 1943, 147.)

Vaikka ensimmäinen Chopin-kilpailu oli järjestelyjen ja osanottajien määrän suhteen varsin vaatimaton, se nosti neuvostoliittolaisten pianistien korkean tason kansainväliseen tietoisuuteen. Kun kilpailu vuonna 1932 järjestettiin toisen kerran, sen maine oli kasvanut. Nyt mukaan ilmoittautui kaksisataa pianistia kahdeksastatoista eri maasta. Heistä osallistujiksi kelpuutettiin yhdeksänkymmentäkolme. Kilpailu herätti huomattavaa kansainvälistä kiinnostusta, sillä tällä kertaa tuomaristokin oli kansainvälinen. Ensimmäinen palkinto päätettiin jakaa Ukrainassa syntyneen Alexander Uninskyn⁶ ja unkarilaisen Imré Ungárin kesken. Jälkimmäinen ei kuitenkaan tyytynyt tulokseen, vaan vaati voittajan valitsemista arvalla. Hän hävisi, ja Uninsky nousi voittajaksi. (The International Fryderyk Chopin Piano Competitions.)

Kolmannen Chopin-kilpailun aikaan 1937 sen asema yhtenä Euroopan tärkeimmistä musiikkitapahtumista oli vakiintunut, ja osallistujiksi pyrki pianisteja ympäri maailmaa. Tämä johtui pitkälti arvostetusta kansainvälisestä tuomaristosta. Kaikki Neuvostoliiton edustajat menestyivät jälleen erinomaisesti. Ensimmäisen palkinnon sai Jakov Zak ja toisen Rosa Tamarkina. (The International Fryderyk Chopin Piano Competitions.) Se, etteivät puolalaiset pianistit päässeet vieläkkään korkeimmille sijoille, oli sitäkin arempi asia, kun kilpailu keskittyi kokonaan puolalaisen säveltäjän musiikin esittämiseen. Lisäksi Chopinin musiikki oli toiminut Puolan itsenäisyystaistelun symbolina venäläisten valtaa vastaan 1800-luvulta lähtien. (Samson 1992, 1-8.)

Toisen maailmansodan vuoksi kilpailuihin tuli tauko, ja neljäs Chopin-kilpailu pidettiin vasta vuonna 1949. Mainittuna vuonna tuli kuluneeksi sata vuotta Chopinin kuolemasta, ja ennen kilpailua Puolan kulttuuri- ja taideministeriö oli myöntänyt maansa edustajiksi valituille pianisteille stipendejä. Niiden turvin he saivat valmistautua harjoitusleirillä maan parhaiden pedagogien johdolla. Osallistujilla oli käytössään parhaat instrumentit, heidän esityksiään nauhoitet-

6 Aleksander Uninsky oli syntynyt Kiovassa, nykyisessä Ukrainassa. Chopin-kilpailuun hän osallistui ilman kansalaisuutta. (Dybowski 2003–2018.)

tiin, ja jopa kokonainen sinfoniaorkesteri annettiin heidän käyttöönsä konserttojen harjoittamista varten. (The International Fryderyk Chopin Piano Competitions.) Kylmän sodan politiikka vaikutti kuitenkin vahvasti vuoden 1949 kilpailuun. Neuvostoliitto pyrki kontrolloimaan itäblokkiin kuulunutta Puolaa ja venäläistämään sen kulttuurielämää. Puolalaisilla oli puolestaan palava halu saada juhlavuonna voittajaksi oman maan edustaja. Tuloksena oli kompromissi, jota oli edeltänyt tuomariston puolalaisjäsenille annettu ohjeistus: venäläiset ja puolalaiset kilpailijat oli asetettava korkeimmille sijoille. Ohje tuli mahdollisimman korkealta taholta, Puolan puolustusministeriltä. Erinäisten taktikointien ja protestien jälkeen ensimmäinen palkinto jaettiin Puolan Halina Czerny-Stefanskan ja Neuvostoliiton Bella Davidovichin kesken. (Tomoff 2015, 58–60.)

Viides Chopin-kilpailu pidettiin vasta helmikuussa 1955, kun sodassa tuhoutuneen Varsovan Filharmonian uusi rakennus oli saatu valmiiksi. Kansainvälisyyttä korostettiin nyt entistä vahvemmin muun muassa painamalla kilpailujulisteet kahdeksalla eri kielellä. Yhteensä seitsemänkymmentä konserttia ja kahdeksankymmentä pianoresitaalia järjestettiin Varsovassa ja muissa Puolan kaupungeissa kilpailun aikana. Tästä kilpailusta muodostuikin ennennäkemätön musiikillinen ja sosiaalinen tapahtuma, johon Belgian kuningatar Elisabethin läsnäolo toi aristokraattista loistetta. Tuomaristoon kuului kaksikymmentäyhdeksän jäsentä, muun muassa Arturo Benedetti Michelangeli, Stefan Askenase, Bruno Seidlhofer ja Witold Lutosławski (List of jurors of the International Chopin Piano Competition). Voittajaksi valittiin puolalainen Adam Harasiewicz, toisen palkinnon sai Neuvostoliiton Vladimir Ashkenazy ja kolmannen palkinnon Varsovassa opiskellut kiinalainen Fou Ts'ong. Tämäkään kilpailu ei sujunut ilman välikohtausta, sillä Arturo Benedetti Michelangeli erosi jurystä protestiksi Ashkenazyn häviölle alle yhden pisteen erolla (McCormick 2018). Viidenteen kansainväliseen Chopin-kilpailuun osallistui myös Bruno Seidlhoferin luokalla opiskellut Ritva Arjava, joka sijoittui seitsemänneksitoista (*Kouvolan Sanomat* 17.2.1960).

Chopin-kilpailu 1960

Kuudes Chopin-kilpailu 1960 oli monella tapaa poikkeuksellinen koko tapahtuman historiassa. Tuolloin oli tullut kuluneeksi 150 vuotta Chopinin syntymästä, ja tätä juhlistaakseen UNESCO oli nimittänyt mainitun vuoden Chopin-vuodeksi. Kilpailun järjestäjänä toimi ensimmäistä kertaa Varsovan Chopin-seura (Niewiarowska 2006).⁷ Juhlavuodesta johtuen salin koristelu, kilpailun rituaalit ja mainokset olivat huomattavan näyttäviä (The International Fryderyk Chopin Piano Competitions). Tuomaristo oli koko kilpailun historian suurin – siihen kuului peräti kolmekymmentäseitsemän arvovaltaista jäsentä. Heitä olivat muun muassa Heinrich Neuhaus ja Dimitri Kabalevski Moskovasta, Stefan Askenase Brysselistä, Nadia Boulanger Pariisista, Mieczyslaw Horszowski Philadelphiasta sekä kunniapuheenjohtaja Arthur Rubinstein, joka saapui Kaliforniasta. (List of jurors of the International Chopin Piano Competition.) Myös Bruno Seidlhofer oli toista kertaa tuomarina. Sen sijaan ensimmäistä kertaa mukaan oli kutsuttu suomalainen asiantuntija, Sibelius-Akatemian pianonsoiton professori Timo Mikkilä. Hän luonnehti kilpailuja *Kouvolan Sanomille* ennen lähtöään Varsovaan:

[K]yseiset kilpailut ovat suurimmat ja huomiota herättävimmät kilpailut mitä nykyään pidetään. [...] Taso on yleensä korkeampi kuin missään pianistikilpailussa, parhaat ovat tavattoman hyviä, mutta tietysti joukossa on keskinkertaisempaakin ainesta. [...] Siellä ovat melkein aina voittaneet etupäässä venäläiset tai puolalaiset tai ranskalaiset. Amerikka voi kenties tuoda yllätyksen. (*Kouvolan Sanomat* 17.2.1960.)

Yli sadasta ilmoittautuneesta pianistista kilpailuun kelpuutettiin seitsemänkymmentäkahdeksan. Osallistujien joukko oli huomattavan kansainvälinen edustaen kolmeakymmentä eri kansallisuutta. (The International Fryderyk Chopin Piano Competitions.) Reija Silvonen oli ainoa Pohjoismaiden edustaja. Kilpailun ohjelmakirjan säännöt (§5–6)

⁷ Seura vastasi kilpailun järjestämisestä vuosina 1960–2005.



Kuva 1. Reija Silvosen esittelykuva Chopin-kilpailun ohjelmakirjassa 1960. Ari Helanderin yksityisarkisto.

kertovat, että pianistien tuli esittää ensimmäisessä erässä yksi nokturno, kaksi etydiä, yksi poloneesi sekä yksi teos osastosta, joka käsitti mm. impromptuja ja valsseja. Toisessa erässä pakollisia olivat preudit a-molli, fis-molli ja d-molli opuksesta 28, kaksi uutta etydiä, kolme masurkkaa sekä yksi sonaatti – tai sen tilalla kaksi laajamuotoista teosta, joista toisen tuli olla scherzo. Finaaliin päässeiden tuli esittää jom-

pikumpi Chopinin pianokonsertoista. (Ari Helanderin yksityisarkisto, Chopin-kilpailun ohjelmakirja 1960.)

Kolme viikkoa kestänyt tapahtuma alkoi avajaiskonsertilla Chopinin syntymäpäivänä 22. helmikuuta Filharmonian salissa.⁸ Varsovan filharmonista orkesteria johti Witold Rowicki, ja solistina esiintyi 73-vuotias Arthur Rubinstein. Hän soitti kaksi pianokonserttoa: Brahmsin konserton nro 2 B-duuri ja Chopinin konserton nro 2 f-molli. Se, että Rubinstein oli saatu kilpailun kunniavieraaksi ja avajaiskonsertin solistiksi, nosti huomattavasti tapahtuman profilia. Hän oli vakiinnuttanut maineensa yhtenä 1900-luvun merkittävimmistä Chopin-tulkitsijoista, mutta oli palannut Puolaan konsertoimaan vasta kaksi vuotta aiemmin. Sitä ennen hän oli pysytellyt poissa syntymämaastaan lähes kaksikymmentä vuotta. (Sachs 1995, 321.) Reija Silvonon raportoi avajaiskonsertista *Kouvolan Sanomille*:

Meillä oli tilaisuus kuulla [...] Rubinsteinia orkesterikonsertin solistina. On aivan käsittämätöntä mistä hänellä riittää voimaa soittaa samana iltana kaksi suurta ja raskasta pianokonserttoa, Brahmsin ja Chopinin. Ja kun suosionosoituksista ei tahtonut tulla loppua sai yleisö vielä kuulla ylimääräisenä Chopinin As-duuri Poloneesin. Sali oli haljeta yleisön paljoudesta eikä tungoksessa tahtonut jäädä tilaa hengittää. Konsertti oli suuri elämys. (*Kouvolan Sanomat* 8.3.1960.)⁹

Avajaisten jälkeen alkoi varsinainen kilpailu. Alkuerät soitettiin viikon aikana päivittäin kahdessa osassa. Sitten pidettiin yhden päi-

8 Chopinin syntymäajankohdasta esiintyy erilaista tietoa. Yleisimmin syntymäpäiväksi mainitaan 1.3.1810, joka on säveltäjän itsensä ja hänen perheensä ilmoittama päivä. Brochówin seurakunnan kastetodistuksessa säveltäjä on kuitenkin merkitty syntyneeksi 22.2.1810. (Aiheesta tarkemmin mm. Huneker 1966, 4–5; Cholmondeley 1998; Zamoycki 1981, 14.)

9 Konsertista tehtiin live-äänite, joka julkaistiin ensi kerran vuonna 1979. Kahtena cd:nä äänite ilmestyi vuonna 2006 (Altara Archiv, ALT 1021), jolloin siihen oli liitetty 55-minuuttinen otto Brahmsin konserton harjoituksista. Osa Rubinsteinin esittämästä Chopinin f-mollikonserton finaalista on myös nähtävänä osoitteessa <https://www.gettyimages.fi/detail/video/pianist-arthur-rubinstein-performs-with-the-polish-news-footage/661547481>. (Luettu 1.2.2022.)



Kuva 2. *Zycie Warszawy* (Varsovan elämä) -lehden kansilehti 13.3.1960. Reija Silvosen yksityisarkisto, Aune Silvosen leikekirja.

vän tauko, jonka jälkeen ilmoitettiin jatkoon päässeet (*Naisten Maailma* 9/1960). Kilpailijat tuotiin autolla Filharmoniaan, jossa he saivat harjoitella omaan vuoroonsa asti. Kaikki esitykset olivat yleisölle avoimia, ja yli tuhatpaikkainen sali oli ensimmäisistä eristä lähtien täynnä seisomapaikkoja myöten. Ennen kuin kilpailija astui lavalle, yleisölle kuulutettiin hänen nimensä, kotimaansa sekä valitsemansa instrumentti. Valittavina olivat Bösendorfer, Bechstein ja kaksi Steinwayta. Reija Silvonen kuvaili tunnelmaa kilpailun alkaessa:

Lavan yläpuolella on 32 maan komea lippurivi, jossa Suomen sinivalkea melkein keskellä. Lippujen alapuolella on Puolan punavalkealla lipulla verhottu Chopin-patsas ja sen juurella punavalkeita kukkia. Asetelma on juhlallinen ja vaikuttava etenkin joka päivä kilpailun alkaessa, jolloin valot salissa himmennetään ja vain Chopin-patsas kylpee valonheittäjien loisteessa. (*Kouvolan Sanomat* 8.3.1960.)

Silvosen esiintymisvuoro oli kilpailun viidentenä päivänä, lauantaina 27. 2. Hän soitti Chopinin etydit op. 25 nro 2, f-molli, ja op. 10 nro 4 cis-molli, nokturnon op. 62 nro 2, E-duuri, poloneesi-fantasian op. 61 sekä impromptun Ges-duuri op. 51. (Ari Helanderin yksityisarkisto, Chopin-kilpailun ohjelmakirja 1960.)

En tuntenut itseäni lainkaan hermostuneeksi [...]. Minusta oli hauskaa astua lavalle. En ajatellut olevani kilpailussa, halusin vain soittaa kauniisti, niin kauniisti kuin vaan osaan edustaakseni kunnialla Suomea. En liioin uskonut pääseväni toiseen etappiin, onhan täällä niin paljon loistavia pianisteja koko maailmasta. Olin sen tähden menestyksestäni kovin yllättynyt ja onnellinen. (*Kouvolan Sanomat* 8.3.1960.)

Silvonen selviytyi toiseen erään kolmenkymmenen kahdeksan pianistin joukossa. Tässä vaiheessa *Zycie Warszawy* -sanomalehden musiikkikriitikot ilmoittivat kilpailun tason säilyneen ja poimivat jatkoon päässeistä yleisön mielenkiintoa eniten herättäneet nimet. Heitä olivat meksikolainen Michel Block, amerikkalainen Olegna Fusch, Neuvostoliiton Valeri Kastelski, Kiinan Ku Sen-In ja Li Min-Chan,

Italian Maurizio Pollini ja Remo Remoli sekä Reija Silvonen (*Helsingin Sanomat* 3.3.1960). Bruno Seidlhoferin oppilaista myös intialainen Dady Mehta, itäsaksalainen Jürgen von Oppen ja bulgarialainen Georg Asmanov pääsivät jatkoon (*Trybuna Ludu* 1.3.1960).

Toisessa erässä Reija Silvonen soitti preludit nro 2 a-molli, nro 8 fis-molli ja nro 24 d-molli opuksesta 28; etydit nro 3 F-duuri ja nro 8 Des-duuri opuksesta 25; masurkat nro 2 cis-molli op. 6, nro 1 gis-molli op. 33 ja nro 4 b-molli op. 24. Laajamuotoisia teoksia edustivat scherzo cis-molli op. 39 ja balladi g-molli op. 23. Timo Mikkilä kuvaili kilpailun jälkeen haastattelussa tuomariston olleen Silvoseen ”oikein mieltynyt – eikä ainoastaan hänen soittotapaansa, vaan myös hänen miellyttävään esiintymiseensä”. (*Kuva-Posti* 24.3.1960.)

Tuomaristoa kohdeltiin Mikkilän mukaan ruhtinaallisesti. Kaikille tuomareille annettiin tilaisuus konsertoida ennen kilpailuja, niiden aikana tai niiden jälkeen. Jokainen konsertti myös radioitiin kokonaisuudessaan. (*Kuva-Posti* 24.3.1960.) Tämä ei kuitenkaan estänyt sitä, että tuomarit äänestivät epävakaassa itä-länsi-ilmapiiirissä ”äärettömän poliittisesti”. Mikkilän mukaan kilpailijoiden sijoitukset perustuivat puhtaasti pisteisiin. (Louhos 2003.)¹⁰ Pisteet annettiin asteikolla 1–25. Toiseen erään pääseminen edellytti, että ensimmäisen erän pisteiden keskiarvo oli vähintään 16. Finaaliin voitiin valita osallistuja, joka oli saanut toisen erän keskiarvoksi vähintään 18 pistettä. Lopullisissa sijoituksissa oli huomioitava kaikkien erien pistemäärät. (Ari Helanderin yksityisarkisto, Chopin-kilpailun ohjelmakirja 1960, säännöt § 7.)

Reija Silvonen sai toisesta erästä korkeat pisteet, sillä hänet valittiin finaaliin kahdentoista muun joukossa. Tiedon saatuaan hän oli lähinnä järkyttynyt, koska ei ollut odottanut tällaista menestystä.

Olimme parhaillaan syömässä, kun sain tiedon sijoittumisestani kahdentoista parhaan joukkoon. Eräs valokuvaaja tuli sisään ruokailuhuoneeseen, jossa olimme muiden kilpailijoiden kanssa parhaillaan

10 Timo Mikkilä kutsuttiin vielä seuraavan kilpailun tuomaristoon vuonna 1965, mutta sen jälkeen suomalaisia ei ole ollut tuomareina Varsovassa.

lounaalla. Hänellä oli tupakkalaatikon kanteen kirjoitettu jotakin ja siitä hän tavaili nimen Silvonen. En tietenkään uskonut häntä. Kysyin vieressäni istuvalta japanilaiselta osanottajalta oliko tämä totta. Ja kun hän sekä sisään astuneet kilpailun toimitsijat vakuuttivat asian todeksi, oli minun uskottava. Ruoka jäi syömättä ja polvissani heikotti. Silloin minä join elämässäni ensimmäisen kerran vodkaa. (*Me Naiset* 15.11.1960.)

Finaali ja lopputulos

Finaaliin, joka pidettiin maaliskuun kymmenentenä, Reija Silvonen oli valinnut Chopinin konserton nro 2 f-molli. Teoksen ensiesitys oli ollut Varsovassa lähes päivälleen 130 vuotta aikaisemmin. Finaalissa avusti jälleen Varsovan filharmoninen orkesteri, jota johtivat Witold Rowicki, Jerzy Katlewicz ja Zdzisław Górzynski.

Reija Silvosen esiintyessä orkesteria johti Górzynski.¹¹ Ennen soitovuorojaan finalistit kuitenkin harjoittelivat Filharmonian rakenuksessa. Harjoitushuoneita ei ollut tarpeeksi, joten Silvonen soitti f-mollikonserttoa samassa huoneessa Maurizio Pollinin kanssa, joka harjoitteli e-mollikonserttoa. Silvonen kuvaili 18-vuotiasta italialaista:

Pollini oli hyvin erikoinen persoona. Hänellä oli aina päällään nilkkoihin asti ulottuva turkki, eikä hän koskaan syönyt yhdessä meidän muiden kilpailijoiden kanssa. Hän ei myöskään asunut pienessä kilpailijoille varatussa hotellissa, vaan Italian suurlähetystössä. (Helander 2008, 19.)

Tulokset saatiin kaksi päivää finaalin jälkeen. Voittajaksi julistettiin Pollini, joka oli nuorin osanottaja. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kilpailun voitti joku muu kuin Neuvostoliiton tai Puolan edustaja. Toinen, viides sekä kuudes sija menivät kuitenkin Neuvostoliittoon.

¹¹ Zdzisław Górzynski (1895–1977) oli puolalainen kapellimestari, joka oli opiskellut Wienissä Franz Schalkin johdolla. Hän toimi muun muassa Varsovan filharmonisen orkesterin kapellimestarina, Poznánin oopperan johtajana ja Puolan Kansallisoopperan (Teatr Wielki) taiteellisena johtajana. (Kosinska 2008.)

Kolmannelle sijalle tuli Iranin edustaja ja neljännelle Kiinan edustaja. Arthur Rubinsteinin mukaan Pollinin soitto teki jo alkuerissä kaikkiin tuomareihin suuren vaikutuksen (Rubinstein 1981, 294). Maurizio Pollini mainitsee puolestaan vuonna 2014 tehdyssä dokumenttielokuvassa, että Rubinstein oli tuomaristossa vasta finaalissa (Monsaingeon 2014).¹² Kilpailun virallinen lopputulos oli:

1. palkinto: Maurizio Pollini, Italia
2. palkinto: Irina Zaritskaja, Neuvostoliitto
3. palkinto: Tania Achot-Haroutounian, Iran
4. palkinto: Li Min-Chan, Kiina
5. palkinto: Zinaida Ignatieva, Neuvostoliitto
6. palkinto: Valeri Kastelski, Neuvostoliitto

Kuusi muuta finalistia, Alexander Slobodianik, Jerzy Godziszewski, Józef Stempel, Michel Block, Hitoshi Kobayashi ja Reija Silvonen saivat kunniamaininnan eli diplomin (The Fryderyk Chopin Society TIFC 2007). Näiden viimeksi mainittujen keskinäistä järjestystä ei tuolloin julkistettu virallisesti, mutta Timo Mikkilän mukaan Silvosen lopullinen sijoitus oli kahdestoista (*Kuva-Posti* 24.3.1960).¹³ Tulosten julistamisen jälkeen Rubinstein ilmaisi tyytymättömyytensä siihen, että Meksikon edustaja Michel Block jätettiin palkinnotta. Hänen mielestään tämän olisi pitänyt sijoittua toiseksi. Rubinstein kertoo muistelmissaan:

Kun toimiva puheenjohtaja Zbigniew Drzewiecki julisti äänestyksen tulokset, oli minun velvollisuuteni kiittää tuomaristoa heidän työskentelystään ja siitä että minut oli valittu kunniapuheenjohtajaksi. Tämän

12 Tätä tietoa ei ole löytynyt muista lähteistä. Edellisessä kilpailussa vuonna 1955 erään tuomariston jäsenen ei sallittu osallistua arviointiin, koska hän pääsi osallistumaan vain finaaliin (List of jurors of the International Chopin Piano Competition). On kuitenkin mahdollista, että kunniapuheenjohtaja Rubinsteinin kohdalla tehtiin poikkeus.

13 Kunniamaininnan saaneiden kuuden kilpailijan keskinäinen järjestys on kuitenkin nähtävillä Puolan Chopin -yhdistyksen (The Fryderyk Chopin Society TIFC 2007) sivuilla osoitteessa http://www.konkursy.miedzynarodowe.chopin.pl/redirect.php?Lang=en&DOC=d_ifoqbi (luettu 22.3.2021).

jälkeen en kuitenkaan vielä istuutunut, vaan puhuttelin tuomaristoa ääntäni korottaen: 'Asemani valtuuttamana olen päättänyt lahjoittaa erikoispalkinnon, jota voitte kutsua vaikkapa Arthur Rubinstein -palkinnoksi; vastatkoon se summaltaan yhtä suurta rahamäärää kuin toinen palkinto, ja minä myönnän sen herra Michel Blockille [po. Blockille].' (Rubinstein 1981, 294.)

Yhtään puolalaista ei ollut palkinnonsaajien joukossa. Myöskään neuvostoliittolaiset pianistit eivät yltäneet Zbigniew Drzewieckiin mukaan samalle tasolle kuin aiemmissa kilpailuissa (Drzewiecki 1963, 134). Rubinsteinin päätös luovuttaa erityispalkinto 22-vuotiaalle Blockille merkitsi epäluottamuslausetta tuomaristolle. Hänen mielestään Blockia kohdeltiin epäoikeudenmukaisesti, koska tällä ei ollut takanaan tukijoita ”kuten muilla”. Näin hän viittasi Neuvostoliiton järjestelmään, jolla maan edustajat valittiin kansainvälisiin pianokilpailuihin. Heille järjestettiin paikallisia karsintakilpailuja noin vuoden ajan ennen varsinaista kilpailua, mikä antoi heille lisää esiintymisvarmuutta.

Lopputulokset on selvä. Heidän edustajansa voittivat leikiten kollegansa vapaista maista, joissa mikään virallinen taho ei voinut pakottaa parhaita taiteilijoita osallistumaan kilpailuun, eikä venäläisillä ollut mitään hätää kun vastassa oli nuoria opiskelijoita joilla ei yleensä ollut esiintymiskokemusta lainkaan. (Rubinstein 1981, 293.)

New Yorkissa opiskelleen Michel Blockin ilmeikäs ja perinteistä vapaa esittämistyyli herätti välitöntä vastakaikua yleisössä. Tuomariston mielipiteet sen sijaan jakaantuivat voimakkaasti. Suurin osa heistä oli sitä mieltä, että Blockia riivasi ”ylivilkas mielikuvitus”, ja että hän ”petti Chopin-tyylin” (Gmys 2017, 15). Chopin-kilpailun jälkeen Michel Block osallistui vielä samana vuonna New Yorkissa arvostettuun Leventritt-kilpailuun, jossa hän sijoittui kolmen parhaan joukkoon. Kaksi vuotta myöhemmin hän voitti saman kilpailun (Cottle 2004, 171). Maurizio Pollinille voitto toi puolestaan suuren kansainvälisen huomion. Puolalaisen musiikkikriitikon Józef Kanskiin mukaan ”hänen klassisminsa oli täysin modernia, ja se valaisi Chopinin musiikin pikemmin voi-

makkaalla valoheittimellä kuin lämpimällä auringonvalolla” (Methuen-Campbell 1981, 202). Kilpailun jälkeen Pollini alkoi konsertoida ahkerasti, mutta tunsu pian, että intensiivinen konserttipianistin elämä oli hänelle liian aikaista. Hän perui kaikki konsertit puolentoista vuoden ajaksi voidakseen harjoitella ja laajentaa ohjelmistoaan. (Monsaingeon 2014.) Sitten Pollini on tehnyt merkittävän kansainvälisen solistiuran ja levyttänyt muun muassa laajasti Chopinin pianoteoksia.

Palkintojenjakotilaisuudessa finalistit saivat palkintonsa ja diplominsa Bruno Seidlhoferin ja Zbigniew Drzewieckin kädestä. Silvosta kättelivät myös Arthur Rubinstein ja Dmitri Kabalevski (Helander 2008, 19–20).

Finalisteja juhlittiin tavalla, johon kukaan heistä ei ollut tottunut. Palkintojenjaon jälkeen heillä oli vielä samana iltana yhteinen konsertti Filharmonian salissa. Ensimmäisenä esiintyi Pollini, joka soitti kuusi preludia. Hänen jälkeensä Reija Silvonen esitti *impromptun Ges-duuri* sekä etydit *f-molli* ja *F-duuri* opuksesta 25 (Lahden konservatorion kirjasto, Historiallinen aineisto nro 176, Sally Westerdahlin koostama leikekansio, 14.3.1960 konsertin käsiohjelma). Konsertti uusittiin seuraavana päivänä Varsovan Kulttuuripalatsissa 3200 hengen yleisölle (*Kouvolan Sanomat* 25.3.1960).

Ja mitä tämän jälkeen tapahtui, on yhtä mylläkkää. Onnitteluja, nimi- kirjoituksia ja valokuvaajia. Onnittelijoiden joukossa oli suuria nimiä [...] sekä aivan tavallisia kadunihmisiä, jotka mitä sydämellisemmällä tavalla muistivat suomalaista kilpailijaa. [...] Meidän kahdentoista parhaan valokuvia myytiin siellä postikortteina. (*Me Naiset* 15.11.1960.)

Jokaiselle finalistille oli järjestetty konserttikiertue Puolassa. Ensin oli kuitenkin kaksi koululaisille ja opiskelijoille suunnattua konserttia Varsovan Filharmoniaassa, joissa molemmissa oli 1500 kuulijaa. Lisäksi järjestettiin yksi konsertti nuorisolle. Kaikissa tilaisuuksissa soitettiin pelkästään Chopinin teoksia. Varsovan konserttien jälkeen Silvonen lähti kaksi viikkoa kestäneelle kiertueelle, joka suuntautui Białystokiin, Varsovaan, Opoleen, Wrocławiin ja Gorzówiin. Vastaanotto oli mitä innostunein. Białystokissa Silvosella oli kaksi yhteistä konserttia puolalaisen Józef Stompelin kanssa.



Kuva 3. Reija Silvonen saa onnitelut Arthur Rubinsteinilta palkintojenjaossa 12.3.1960. Oikealla Zbigniew Drzewiecki. Kuvaaja: Stefan Deptuszewski. The Fryderyk Chopin Institute, Nadorowy Instytut Fryderyka Chopina. Biblioteka.

Yleisö oli [...] aivan toisenlaista kuin mihin olen tähän asti tottunut. Suosionosoituksista ei todella tahtonut tulla loppua ollenkaan, kun molemmat konsertin lopulla vielä astuimme lavalle kukkien kanssa. Yleisö tömisti jalkojaan ja huusi suorastaan puhumattakaan rytmillisistä aplodeista. Konsertin jälkeen tarjottiin meille illalliset ja siellä näyttivät puolalaiset isännät taitonsa kohteliaisuuksien sanomisessa. (*Kouvola Sanomat* 12.4.1960.)

Kiertueen viimeisessä kaupungissa, Gorzówissa Silvonen esitti ensin Chopinin f-mollikonsertton yhdessä paikallisen orkesterin kanssa. Väliajan jälkeen seurasi vielä neljäkymmentä minuuttia kestänyt sooloresitaali, mitä Silvoselle ei tosin ollut kerrottu etukäteen. (*Kouvola Sanomat* 12.4.1960.)

Se, että Reija Silvonen pääsi Chopin-kilpailun finaaliin, oli ainutlaatuinen henkilökohtainen saavutus. Luonnollisesti hänen sijoituksensa

toi mainetta myös Bruno Seidlhoferille. Hän oli ainoa Seidlhoferin oppilaista vuonna 1960 ja ainoa suomalainen kilpailun historiassa, joka selvitti tiensä finaaliin. Jos Silvonen olisi suhtautunut voitonmahdollisuuksiinsa vakavammin, sijoitus olisi ehkä voinut olla vieläkin parempi. Eräässä syksyllä 1960 tehdyssä lehtihaastattelussa hän nimittäin mainitsi, ettei ollut mennyt Varsovaan saavuttamaan palkintoja, vaan ainoastaan oppimaan (*Suomen Nainen* 9/1960).

Finaaliin pääsy toi Silvoselle Puolassa runsaasti julkisuutta. Häntä haastateltiin sekä Varsovan radion suomenkieliseen lähetykseen että Ruotsin radioon. Suomen Yleisradio sen sijaan ei tehnyt haastattelua. Varsovassa filmattiin myös dokumenttielokuva, jossa esiintyi kahdeksantoista kilpailuun osallistunutta pianistia, Silvonen heidän joukossaan. Elokuvan tarkoitus oli esitellä pianokoulukuntien välisiä eroja. Puolan televisio haastatteli Reija Silvosta vielä erikseen. (Helander 2008, 20.) Lähes kuuden viikon mittainen matka kilpailuineen ja konsertteineen oli antoisa, mutta myös hyvin rasittava. Viimein oli aika jättää jäähyväiset Varsovalle ja palata Wieniin.

Viimeksi ajoimme suuren Chopin-muistomerkin luo, oli jo aivan hiljaista ja autiota, olihan jo myöhä ilta. Minun annettiin nousta yksin autosta ja ottaa hyvästit Chopinilta. Silloin en enää kestänyt, vaan kyyneleet tulivat silmiini, seisoin pitkän aikaa muistomerkin juurella. Olin jotenkin kovin järkyttynyt ja itkin koko kotimatkan, minusta oli loppujen lopuksi niin vaikea lähteä Varsovasta, Chopinin ja kaikkien ystävien luota. Ne 6 viikkoa, jotka elin kokonaan Chopinin merkeissä, eivät tule koskaan unohtumaan[.] (*Kouvolan Sanomat* 12.4.1960.)

Uusia kilpailuja ja loppututkinto Wienissä

Chopin-kilpailun jälkeen Reija Silvonen palasi Wieniin opintojen pariin ja keskittyi uusien teosten harjoitteluun. Koska hän oli esiintynyt kilpailussa Suomen edustajana, ei hänen menestykseensä reagoitu Wienissä eikä uusia esiintymistarjouksia tullut. (Silvonen 2018.) Suomessa Silvosen finaaliin pääsystä sen sijaan uutisoitiin ja hänes-



Kuva 4. Reija Silvosen solistikonsertin juliste, Gorzów 31.3.1960. Reija Silvosen yksityisarkisto, Aune Silvosen leikekirja.

tä tehtiin useita haastatteluja sekä sanoma- että aikakauslehtiin. Kesäkuussa 1960 Silvonen osallistui Kölnin musiikkikorkeakoulun järjestämälle viikon mittaiselle kansainväliselle mestarikurssille, jonka opettajana toimi Bruno Seidlhofer. Vapaaoppilaspaikan kurssille tarjosi mainitun korkeakoulun rehtori palkkioksi kilpailumenestyksestä (*Kouvolan Sanomat* 25.3.1960). Marraskuussa Reija Silvonen sai tietää, että Kordelinin säätiö oli myöntänyt hänelle 200 000 markan apurahan.¹⁴ Tämä oli ensimmäinen kerta, kun hän sai apurahan Suomesta.

Seuraavana vuonna Reija Silvonen osallistui vielä kahteen pianokilpailuun Wienissä. Ensimmäinen näistä oli musiikkiakatemian oppilaille tarkoitettu Elena Rombro-Stepanow -pianokilpailu, joka pidettiin huhtikuussa 1961. Siinä palkintoina oli kaksi opiskelustipendiä, ja niitä lähti tavoittelemaan seitsemän opiskelijan kansainvälinen joukko. Reija Silvonen edusti jälleen Suomea, ja muut osallistujat

¹⁴ Summa vastaa nykyrahassa noin 4700 euroa.

olivat Japanista, Brasiliasta, Sveitsistä, Meksikosta sekä Itävallasta. Bruno Seidlhoferin luokalta kilpailuun osallistui kaksi opiskelijaa. Silvosen kilpailuohjelmaan kuului Bachin preludi ja fuuga gis-molli (Das Wohltemperierte Klavier, I kirja), Mozartin fantasia c-molli KV 475, Beethovenin Diabelli-muunnelmat op. 120 sekä Chopinin scherzo cis-molli op. 39 ja etydi f-molli nro 2 op. 25. Tässä kilpailussa hän sijoitui ensimmäiseksi. Palkinto, joka oli 9000 Itävallan shillinkiä, vastasi koko lukuvuoden stipendiiä.¹⁵

Toukokuussa oli vuorossa huomattavasti näyttävämpi foorumi, niin ikään musiikkiakatemia järjestämä ensimmäinen kansainvälinen Beethoven-pianokilpailu. Karsintojen jälkeen siihen hyväksyttiin kolmekymmentäviisi pianistia kahdestakymmenestä neljästä eri maasta. Myös arvovaltainen 14-jäseninen tuomaristo oli kansainvälinen. Kunniapuheenjohtajaksi oli kutsuttu Wilhelm Backhaus, ja Wienin musiikkiakatemiaa edustivat Josef Dichler, Richard Hauser, Margarethe Hinterhofer ja Bruno Seidlhofer. Muita tuomareita olivat muiden muassa Heinz Schröter Kölnin musiikkikorkeakoulusta, Guido Agosti Sienan musiikkiakatemiasta, Helmut Roloff Berliinin musiikkikorkeakoulusta sekä Lonny Epstein New Yorkin Juilliard Schoolista. Tuomaristoon kuului myös Seidlhoferin kansainvälisesti menestynyt entinen oppilas, Friedrich Gulda. (mdw-Archiv, vuosikertomukset 1955/56–1964/65.)

Kuten Varsovassa, myös Beethoven-kilpailussa puitteet olivat näyttävät ja arvokkaat. Alku- ja välierät soitettiin Musikvereinin Brahms-salissa, ja viimeinen erä eli finaalikonsertti pidettiin saman rakennuksen suuressa, ns. ”kultaisessa” salissa. Finaaliin valittiin vain kolme pianistia, jotka saivat esiintyä Wienin Radio-orkesterin (Wiener Rundfunkorchester) solisteina. (Reija Silvosen yksityisarkisto, Aune Silvosen leikekirja, Beethoven-pianokilpailun 1961 ohjel-

15 Reija Silvosen yksityisarkisto, Aune Silvosen leikekirja, Elena Rombro-Stepanow -pianokilpailun ja finaalikonsertin käsiohjelmat. Kilpailun finaali-ohjelma on nähtävissä Wienin Musikvereinin konserttiarkistossa (<https://www.musikverein.at/konzert/eventid/30722>). Luettu 1.2.2022).

mavihko.)¹⁶ Kilpailijoiden keskinäinen paremmuus päätettiin samalla pisteasteikolla kuin Varsovassa. Kaikkien tuomareiden oli oltava paikalla jokaisessa erässä ja jokaisen esityksen ajan. Heidän oli annettava pisteensä välittömästi jokaisen esityksen päätyttyä, minkä jälkeen niitä ei enää saanut muuttaa. Tuomareilla oli myös velvollisuus salata antamansa pisteet toisiltaan, ja erien jälkeen puheenjohtaja ilmoitti heille ainoastaan jatkoon päässeiden nimet. Voittajan tuli saada vähintään 48 kokonaispistettä ja lisäpalkintona hänelle voitiin luovuttaa Beethoven-sormus. (Dichler 1961, 388–389.) Näillä tarkoilla säännöillä Beethoven-kilpailun järjestäjät mitä ilmeisimmin pyrkivät estämään kaikenlaisen taktikoimisen ja vähentämään protesteja.

Reija Silvonen oli valinnut kilpailuohjelmakseen sonaatit op. 10 nro 3, op. 27 nro 1, op. 110 ja op. 78; *Diabelli*-muunnelmat op. 120 sekä pianokonserton nro 5 op. 73. Finaaliin varattua ”Keisarikonserttoa” hän ei kuitenkaan päässyt esittämään. Tuomaristo päätti, ettei kukaan kilpailijoista täyttänyt ensipalkinnon ehtoja. Lopullinen järjestys oli seuraava:

1. palkinto: ei jaettu
2. palkinto: Dieter Weber (Itävalta)
3. palkinto: Blanca Uribe (Kolumbia)

Kunniapalkinnot (3 kpl): Lis Smed Christensen (Tanska), Heinz Medjimorec (Itävalta), Walter Kamper (Itävalta)

Kunniakirjat (6 kpl): Dino Ciani (Italia), Brian Lamport (Iso-Britannia), Dady Mehta (Intia), Erika Radermacher (Länsi-Saksa), Bernard Roberts (Iso-Britannia), Reija Silvonen (Suomi) (järjestys ei tiedossa). (mdw-Archiv, vuosikertomukset 1955/56–1964/65.)

Ensimmäistä Beethoven-pianokilpailua voi pitää menestyksenä sen järjestäneelle laitokselle, sillä viidestä korkeimmalle sijoittuneesta pia-

¹⁶ Finaalikonsertin ohjelma on nähtävissä kokonaisuudessaan Wienin Musikvereinin konserttiarkistossa (<https://www.musikverein.at/konzert/eventid/26260>. Luettu 2.2.2022).

nistista neljä oli joko Wienin musiikkiakatemiaan opiskelijoita tai entisiä opiskelijoita (Dichler 1961, 389). Tämäkin kilpailu toi kunniaa Bruno Seidlhoferille, sillä toisen palkinnon saanut Dieter Weber¹⁷ oli hänen entinen oppilaansa ja kunniakirjan saanut Dady Mehta oli suorittanut loppututkintonsa hänen johdollaan edellisenä vuonna. Kunniakirjan saaneet Erika Radermacher ja Reija Silvonen opiskelivat edelleen hänen luokallaan.¹⁸ Beethoven-pianokilpailusta muodostui sittemmin joka neljäs vuosi järjestetty tapahtuma, joka on vakiinnuttanut asemansa yhtenä Euroopan merkittävimmistä pianokilpailuista.¹⁹

Reija Silvosen sijoitus ensimmäisessä Beethoven-kilpailussa oli hiukan parempi kuin Chopin-kilpailussa, sillä hän ylsi yhdentoista parhaan joukkoon. Sijoittumistaan Beethoven-kilpailussa hän piti Varsovan Chopin-kilpailun finaalipaikan ohella arvokkaimpana saavutuksenaan. (*Etelä-Suomen Sanomat* huhtikuu 1967.) Erinomaiset tulokset kaikissa kolmessa kilpailussa osoittivatkin hänen kehityksensä, lahjakkuutensa sekä kykynsä kestää huomattavia esiintymispaineita.

Kuukauden kuluttua Beethoven-kilpailusta musiikkiakatemiaan lukukausi päättyi ja Reija Silvosella oli edessään loppututkinto (Reifeprüfung). Siihen kuului julkinen konsertti, jossa mitattiin opiskelijan taiteellinen kypsyytensä. Tutkintokonsertin ohjelma oli kokonaisuudessaan seuraava:

J. S. Bach: Ranskalainen sarja d-molli

L. van Beethoven: Sonaatti Fis-duuri op. 78

F. Chopin: Impromptu Ges-duuri

S. Prokofjev: Sonaatti nro 2 d-molli op. 14²⁰

17 Dieter Weberistä (1931–76) tuli myöhemmin Wienin musiikkiakatemiaan tunnettu professori, jonka luokalla opiskeli useita suomalaisia pianisteja.

18 Reija Silvosen yksityisarkisto, Aune Silvosen leikekirja; mdw-Archiv, oppilaskonserttien ohjelmat 1957–61, Seidlhoferin oppilaskonserttien ohjelma 7.2.1960.

19 Ensimmäisen Beethoven-pianokilpailun jälkeen wieniläinen soitinrakentaja Bösendorfer päätti lahjoittaa jatkossa kilpailun voittajalle täysimittaisen konserttiflyygelin. Wienin Beethoven-pianokilpailun on vain kerran voittanut suomalainen, Antti Siirala vuonna 1997.

20 mdw-Archiv, oppilaskonserttien ohjelmat 1957–61.

Silvonen suoritti tutkintonsa ”erinomaisella menestyksellä” (mit vorzüglichem Erfolg). Näin hän oli päättänyt kuusi vuotta kestäneet opintonsa.

Kahden kulttuurin välissä

Reija Silvosen esiintyminen yhtäältä suomalaisena ja toisaalta wieniläisen kulttuurin edustajana vaikeutti hänen pianistinuransa kehittymistä. 1950-luvun lopulta lähtien hän järjesti lähes vuosittain konserttikiertueen Suomessa. Kiertueet tuottivat kuitenkin ”roimasti taloudellista tappiota” (*Lahti* 18.11.1960). Suomesta ei myöskään tullut tukea apurahojen muodossa. Kun Silvonen oli päättänyt osallistua Chopin-kilpailuun Suomen edustajana, hänelle ei myönnetty apurahaa Wienin musiikkiakatemian Varsovassa saavutetun menestyksen jälkeen Silvosen tilanne kuitenkin muuttui vähäksi aikaa kotimaassa: hänestä kirjoitettiin lehdistä ja hänelle myönnettiin suurehko apuraha. Muutaman vuoden ajan hän jatkoi vielä konsertointia Suomessa, mutta koska hänellä ei ollut täällä omaa manageria, tuottamattomien konserttien pitäminen oli pakko lopettaa.

Itävallassa Silvonen alkoi esiintyä loppututkintonsa jälkeen ”nuorena lupauksena”, muun muassa kaksi kertaa Innsbruckissa (orkesterin solistina 1961 ja kamarimusiikkikonsertissa 1962). Chopin jäi pysyvästi hänen konserttiohjelmistoonsa, ja hän esitti muun muassa preludeja op. 28 useasti sekä Suomessa että Itävallassa. Hänen resitaaliensa ohjelmat Örebrossa ja Wienissä 1963 koostuivat pelkästään Chopinin teoksista. *Volkstimme Tirol* julkaisi arvostelun Silvosen Innsbruckissa joulukuussa 1961 pitämästä konsertista, jossa hän esitti Chopinin konserton nro 2 f-molli. Arvostelija piti Silvosen kosketuksesta ja siitä, ettei hänen soitossaan ollut liikaa sentimentaalisuutta. *Arbeiter-Zeitungin* musiikkikriitikko kiinnitti niin ikään huomiota Silvosen esittämistyyliin, jossa oli hänen mielestään sekä virtuoosisuutta että tyylikkyyttä. Suomessa otteet näistä arvosteluista julkaisi sekä *Helsingin Sanomat* että *Lahti*-lehti.

Hänen kosketuksensa on miehekäs ja tukeva, kaukana pelätystä ja väärinymmärretystä Chopin-romantiikan makeudesta. Teknillisesti erinomai-

sena on pianisti myös temperamenttinen. [...] Nocturnossa olisi hän tosin voinut käyttää romanttisempaa ja elegantimpaa kosketusta. Finaalin masurkka- ja valssirytmieissä oli hän taas kokonaan omassa elementissään [...] Hän tulee vielä antamaan kuulla itsestään, mikäli hän antautuu erikoisalalleen. (*Helsingin Sanomat* 3.2.1962.)

Kohokohta oli Reija Silvonon-Göllesin esittämä Chopinin f-mollikonseritto. Suomesta tuleva pianisti soittaa virtuoosin tavoin. Hänellä on makua ja tyyliä ja kaikua, soiva kosketus. (*Lahti* 2.2.1962.)

Syksyllä 1962 Silvonon soitti f-mollikonseriton vielä kaksi kertaa Suomessa, Lahden Taidepäivien yhteydessä 14.11. sekä Joensuun orkesterin kanssa 16.11. Hän oli myös nauhoittanut konserton Helsingissä syyskuussa 1961 Radion sinfoniaorkesterin ja Paavo Berglundin kanssa (*Lahti* 27.7.1961).²¹ Tämän jälkeen hän pysytteli muutaman vuoden pois suomalaisilta konserttilavoilta. Tytär Elisabeth syntyi vuonna 1965, minkä jälkeen Silvonon esiintyi Suomessa seuraavan kerran vuosina 1967 ja 1968 Lahden kaupunginorkesterin solistina. Näihin konsertteihin hän oli valmistanut kaksi uutta teosta: Beethovenin konserton nro 2 B-duuri op. 19 sekä Chopinin konserton nro 1 e-molli op. 11.

Syksyksi 1968 Silvonon suunnitteli sooloresitaalia Helsinkiin. Tällä kertaa hän ei halunnut esitellä uutta ohjelmaansa kiertueella, vaan heti pääkaupungissa. Konsertin ohjelmassa oli J. S. Bachia, Haydnia, Beethovenia ja Brahmsia. Resitaali ei kuitenkaan toteutunut lokakuun lopussa kuten ennakkoon oli ilmoitettu (*Helsingin Sanomat* 31.8.1968), vaan vasta 24.3.1969. Kesällä 1968 Silvonon oli antanut suomalaislehdelle haastattelun, jossa kertoi kypsyneensä pianistina ja alkaneensa etsiä musiikista ”sen todellista sanottavaa” (*Hopeapeili* 6.6.1968). Myös tulevan konsertin ohjelmisto viittasi siihen, että hän oli poissaolonsa aikana syventänyt tulkintojaan wieniläisklassisista ja klassis-romanttisista pianoteoksista.

21 Tiedustelu Yleisradiolle osoitti, että Silvonon tekemät radionauhoitukset eivät ole säilyneet.

Maaliskuun 1969 resitaali jäi Reija Silvosen viimeiseksi omaksi konsertiksi Suomessa. Siitä saadut arvostelut olivat ristiriitaisia. Sekä ohjelmiston valintaa että musiikillista tulkintatyölä moitti Olavi Kauko, jonka mielestä Silvoselta puuttui rakenteellista logiikkaa ja hänen teknillinen taituruutensa oli ”jäännyt itsetarkoitukseksi” (*Helsingin Sanomat* 26.3.1969). Einar Englund puolestaan kaipasi tulkintaan ”sisäistä pakkoa” ja piti Silvosen persoonallisuutta ”kalpeana” (*Hufvudstadsbladet*, maaliskuu 1969). Heikki Aaltoilan mukaan ”emotionaalisen virtaavuuden johdonmukaisen tarkoituksen toteuttamisen intuitio” ei toiminut oikeassa suhteessa pianistin tekniikkaan (*Uusi Suomi*, maaliskuu 1969). Kuitenkin Jouko Kunnas piti Silvosta kiinnostavana Brahms-tulkitsijana ja vertasi häntä Wilhelm Kempffiin, joka ”oivaltaa musikaalisen tapahtumasarjan sekä Brahmsille niin tunnusomaisen soinnillisen sävyttelyn” (*Suomen Sosialidemokraatti* 2.4.1969).²²

Osin varsin negatiiviset arvostelut saattoivat vaikuttaa siihen, että Silvonen päätti luopua konsertoimisesta Suomessa. Hänen viimeiseksi solistiesiintymisekseen entisessä kotimaassa jäi Lahdessa toukokuussa 1969 pidetty Sally Westerdahlin 50-vuotistaiteilijakonsertti, jossa hän soitti jälleen Chopin-kilpailun finaalista tutun f-mollikonserterton. 1970- ja 1980-luvuilla Silvonen vähensi esiintymisiään myös Itävallassa ja keskittyi niissä lähinnä kamarimusiikkiin (Törmälä 2000, 20). 1980-luvulla hän lopetti pianistinuransa ja omistautui perheelleen Wienissä, jonka hän oli jo pitkään kokenut henkiseksi kodikseen. Koska hän ei ollut kiinnostunut opettamisesta, hänen taitonsa ja tietämyksensä eivät välittyneet seuraaville pianistisukupolville. Reija Silvosen nimi jäi lopulta tuntemattomaksi niin Wienissä kuin suomalaisessa musiikkikulttuurissakin.

22 Lehtiarvostelut ovat Silvosen leikekirjasta. Reija Silvosen yksityisarkisto, Wien.

Lähteet

Arkistolähteet

Ari Helanderin yksityisarkisto, Kouvola.

Chopin-kilpailun ohjelmakirja 1960. *Programme du VIe concours international de piano 'Frédéric Chopin'*. Société 'Frédéric Chopin' a Varsovie. Bureau Exécutif du Comité de l'année Chopin 1960. Poznan: Zakłady Graficzne im. Marcina Kasprzaka.

Lahden konservatorion kirjasto.

Historiallinen aineisto nro 176. Sally Westerdahlin koostama leikekansio vuosilta 1960–63.

Reija Silvosen yksityisarkisto, Wien.

Aune Silvosen leikekirja.

Reija Silvosen leikekirja.

The Fryderyk Chopin Institute, Nadorowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsova. Biblioteka.

Kuva Reija Silvoesta saamassa onnittelut Arthur Rubinsteinilta palkintojenjaossa 12.3.1960. Kuvaaja: Stefan Deptuszewski. F. 1562.

The Fryderyk Chopin Institute, Nadorowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsova.

Reija Silvosen esitykset Chopin-kilpailussa 1960. [https://chopin.musicsources.pl/pl/wyszukanie/values?keyword=Reija%20Silvonen&types\[\]=](https://chopin.musicsources.pl/pl/wyszukanie/values?keyword=Reija%20Silvonen&types[]=) (luettu 10.8.2021).

Wienin musiikkiyliopiston arkisto (mdw-Archiv), Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Bruno Seidlhoferin henkilökansio.

Oppilaskonserttien ohjelmat 1957–61.

Vuosikertomukset 1955/56–1964/65.

Wienin Musikvereinien konserttiarkisto. Verkkoarkisto <https://www.musikverein.at/konzertarchiv>.

Bruno Seidlhoferin oppilaiden Chopin-konsertti 7.2.1960.

3. Elena Rombro-Stepanow -pianokilpailun finaalikonsertin ohjelma 26.4.1961.

1. kansainvälisen Beethoven-pianokilpailun finaalikonsertti 28.5.1961.

Haastattelut

Silvonen 2018. Reija Silvosen haastattelu Wienissä 17.7.2018. Kesto 45:54. Haastattelijana Leena Heikkilä. Muistiinpanot haastattelijan hallussa.

Elokuvat ja äänitteet

Monsaingeon, Bruno 2014. *Maurizio Pollini, De main de maître. A musical profile*. Ranska: Idéale Audience/ARTE France. Julkaistu DVD:nä 6.11.2015. Kesto 55 min.

Artur Rubinstein Live in Warsaw 1960. Brahms: Piano Concerto No. 2; Chopin: Piano Concerto No 2. Altara Archiv, ALT 1021 (2). Altara Music Limited under exclusive license to Cosmos Music Group 2006.

Verkkosivut

List of jurors of the International Chopin Piano Competition. https://wikimili.com/en/List_of_jurors_of_the_International_Chopin_Piano_Competition#References (luettu 29.10.2019).

The Fryderyk Chopin Institute. Nadorowy Instytut Fryderyka Chopina. 2003–2018. <https://konkursy.nifc.pl/en/miedzynarodowy/konkurs> (luettu 29.10.2019).

The Fryderyk Chopin Society TIFC 2007. http://www.konkursy.miedzynarodowe.chopin.pl/redirect.php?Lang=en&DOC=d_ifoqbi (luettu 19.9.2019).

The International Fryderyk Chopin Piano Competitions. Mi dzynarodowe Konkursy Pianistyczne im. Fryderyka Chopina 1927–2015. The Fryderyk Chopin Institute. <https://artsandculture.google.com/story/EAUx14fTa8-CPQ> (luettu 1.2.2022).

Sanomalehdet

Etelä-Suomen Sanomat huhtikuu 1967. Lahden musiikkiopiston wieniläistynyt kasvatti jälleen Konserttialisissa. Reija Silvosen yksityisarkisto, Reija Silvosen leikekirja, päiväämätön lehtileike.

Helsingin Sanomat 3.3.1960. Chopin-kilpailijat lepäävät välillä.

Helsingin Sanomat 3.2.1962.

Helsingin Sanomat 31.8.1968.

Helsingin Sanomat 26.3.1969. Reija Silvonen. Konserttiarvostelu. Olavi Kauko.

Hufvudstadsbladet maaliskuu 1969. Reija Silvosen yksityisarkisto, Reija Silvosen leikekirja, päiväämätön konserttiarvostelu. Einar Englund.

Kouvolan Sanomat 4.9.1957. Reija Silvonen konsertoi kotiyleisölleen ja palaa Wieniin. Nimimerkki ”Mokkula”.

Kouvolan Sanomat 5.11.1958. Iloinen ja välitön Wien otti Reija Silvosenkin omakseen. Nimimerkki ”U-ri”.

Kouvolan Sanomat 17.2.1960. Reija Silvonen Chopin-kilpailuun. Sisältää Timo Mikkilän haastattelun.

Kouvolan Sanomat 8.3.1960. Halusin vain soittaa kauniisti. Reija Silvonen-Gölles kertoo Chopin-kilpailuista. Reija Silvonen-Gölles.

Kouvolan Sanomat 25.3.1960. Lahjoja, juhlia ja konsertteja menestyksen myötä Reijalle. Reija Silvonen-Gölles.

Kouvolan Sanomat 12.4.1960. Rasittava mutta rikaselämyksinen konserttisarja ystävällisessä Puolassa. Reija Silvonen-Gölles.

Lahti 29.8.1957 Wien – ihana kotikaupunki ja hyvien konserttien keskus. Nimimerkki ”Kati”.

Lahti 18.11.1960. Chopin-kilpailuiden voitokas Reija konsertoi Lahdessa. Nimimerkki ”Emilia”.

Lahti 27.7.1961. Reija Silvonen-Gölles nauhoittaa Chopinin f-molli pianokonserton.

Lahti 2.2.1962. Reija Silvosella suuri konserttimestyys Innsbruckissa.

Suomen Sosialidemokraatti 2.4.1969. Brahms ohi muun. Konserttiarvostelu. Jouko Kunnas.

Trybuna Ludu 1.3.1960. 38 pianistów w II etapie Konkursu Chopinowskiego. Nimimerkki ”(k)”.

Uusi Suomi 27.11.1958. Konserttiarvostelu. Joonas Kokkonen.

Uusi Suomi maaliskuu 1969. Silvosen wieniläisohjelma. Reija Silvosen yksityisarkisto, Reija Silvosen leikekirja, päiväämätön konserttiarvostelu. Heikki Aaltoila.

Zycie Warszawy 13.3.1960. Kansilehti.

Aikakauslehdet

Hopeapeili 6.6.1968. Musiikki puoli elämää. Paula Hietaranta, 40–41, 66.

Kuva-Posti 24.3.1960. Varsovan Chopin-kilpailut. Professori Timo Mikkilä kertoo. Nimimerkki ”Saxifraga”.

Me Naiset 15.11.1960. Lahjakas tyttö. Matti Mäki, 12–13, 27.

Naisten Maailma 9/1960. Reija soittaa. Nimimerkki ”E. E.”, 9, 29.

Suomen Nainen 9/1960. Reija kertoo Varsovan kilpailuista. Nimimerkki ”A. L.”, 9, 5.

Tutkimuskirjallisuus

Cholmondeley, Rose 1998. The mystery of Chopin's birthday. The Chopin Society UK, Fryderyk Chopin, articles, <https://chopin-society.org.uk/articles/chopin-birthday.htm> (luettu 12.3.2021)

Cottle, Thomas J. 2004. *When the Music Stopped: Discovering My Mother*. Albany: State University of New York Press.

Dichler, Josef 1961. Das Ergebnis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs Wien. *Österreichische Musikzeitschrift* 16, 388–389.

Drzewiecki, Zbigniew 1963. Der polnische Aufführungsstil und seine Auswirkungen bei den Internationalen Chopin-Wettbewerben in Warschau (1960). Teoksessa Franz Zabiga (toim.) *Chopin-Jahrbuch 1963*. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 133–138.

Dybowski, Stanislaw 2010. How It All Began. *Chopin Express* October 2/2010, 7.

– 2003–2018. Aleksandre Uninsky. Internet Chopin Information Centre. The Fryderyk Chopin Institute 2003–2018, <https://en.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/Uninsky/id/27> (luettu 4.11.2019).

Gmys, Marcin 2017. Michel Block – the birth of a legend. Käänt. englanniksi John Comber. Michel Block. 6. Miedzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina Warszawa, 22 lutego – 13 marca, 1960. CD-levyn esittelyvihko, 13–20. Nadorowy Instytut Fryderyka Chopina. NIFCCD, 629–630.

Helander, Ari 2008. Reija Silvonen – mestaripianisti Kouvolasta. *Pianisti* 2008, 17–22.

Huneker, James 1966. *Chopin. The Man and His Music*. New York: Dover Publications.

Kosinska, Małgorzata 2008. Zdzisław Górzynski 23.09.1895–22.11.1977. Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/zdzislaw-gorzynski> (haettu 18.8.2021).

Lin, Tony Hsiu 2014. Myth and Appropriation: Fryderyk Chopin in the context of Russian and Polish literature and culture. Verkkojulkaisu https://escholarship.org/content/qt09b3q63z/qt09b3q63z_noSplash_6762394507052d5490ec77d9068cb617.pdf?t=odypsp. University of California, Berkeley (luettu 5.3.2021).

Louhos, Meri 2003. Timo Mikkilä. Suomalaisen pianotaiteen Grand Old Man. Suomen Chopin-yhdistyksen julkaisut joulukuu 2003. Verkkojulkaisu <http://www.chopin.fi/julkaisu/>

timo_mikkila.html (luettu 22.3.2018).

McCormick, Lisa 2015. *Performing Civility. International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

– 2018. Pogorelich at the Chopin: Towards a sociology of competition scandals. *The Chopin Review* Issue 1. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2003–2019, <http://chopinreview.com/pages/issue/7/1> (luettu 29.10.2019).

Methuen-Campbell, James 1981. *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day*. Lontoo: Victor Gollancz.

Niewiarowska, Barbara 2006. The International Fryderyk Chopin Piano Competition. TIFC, http://www.konkursy.miedzynarodowe.chopin.pl/o_konkursie.php (luettu 1.2.2022).

Prosnak, Jan 1970. *The Frederic Chopin International Piano Competitions, Warsaw 1927–1970*. Varsova: Frederic Chopin Society.

Rubinstein, Arthur 1981 [1980]. *Ihmisiä, elämää*. Käänt. Arja Gothóni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Sachs, Harvey 1995. *Rubinstein. A Life*. New York: Grove Press.

Samson, Jim 1992. Myth and Reality: A Biographical Introduction. Teoksessa Jim Samson (toim.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–8.

Seroff, Victor Ilyich 1943. Dmitri Shostakovich. The Life and Background of a Soviet Composer. Verkkojulkaisu https://archive.org/stream/dmitrishostakovi007446mbp/dmitrishostakovi007446mbp_djvu.txt (luettu 24.2.2019).

Tomoff, Kiril 2015. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945–1958*. Ithaca: Cornell University Press.

Törmälä, Jouko 2000. *Kowolan kulttuurikuvia*. Korea: Pohjois-Kymenlaakson Mediatalo.

Zamoyski, Adam 1981. *Chopin. A Biography*. St Albans: Granada Publishing.

Pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän synty ja alkuvaiheet Suomessa 1890-luvulta vuoteen 1936

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Suomessa on musiikin historia ensin tehtävä, ennen kuin se voidaan kirjoittaa, ja todennäköisesti nyt kasvava sukupolvi saa tässä suhteessa kokea ja suorittaa paljon huomattavampia asioita kuin me. (Martin Wegelius 1891; siteerannut Dahlström 1982b, 41.)

Tiettyihin ohjelmistokokonaisuuksiin perustuvat kurssivaatimukset otettiin pianon- ja urkujensoitossa käyttöön Helsingin Musiikkiopistossa 1890-luvulla. Laitoksen vuosikertomuksesta lukuvuodelta 1895–1896, 13 vuotta sen perustamisen jälkeen, voidaan lukea ohjelmanjulistus¹ kurs-sijärjestelmälle, jota myöhemmin alettiin toteuttaa muissakin maamme

1 ”I och för studiernas bättre ordnande och vinnande af noggrannare öfversikt af elevernas ståndpunkt, äfvensom för undvikande af rubbningar af läroplanen vid ombyte af lärare, hafva redan sedan ett par år tillbaka gjorts försök att närmare begränsa omfånget och innehållet af läroplanen för hvarje ämne, samt att indela denna i 3 å 4 kurser, till hvilka eleven successivt uppflyttas efter aflagd och godkänd examen i närmast föregående kurs. En sådan examen, som kan afläggas på hvilken tid af läroåret som helst, eger rum inför ett af minst tre lärare bestående examensutskott, som äfven bestämmer vitsordet. Med anledning af de betydande svårigheter ett omedelbart och allmänt genomförande af detta system skulle möta, har det under loppet af nu ifrågavarande år införts successivt och till en början endast i två ämnen: orgelspel och pianospel. De härvid vunna erfarenheterna tala afgjort till förmån för en dylik anordning, som därför framdeles kommer i allt större utsträckning tillämpas. Till reformens fullständiga genomförande torde i alla fall ett par år åtgå. Kurserna för de olika läroämnena komma att publiceras, så snart stadgad erfarenhet om deras tillämplighet vunnits.” (Sibelius-Akatemian arkisto, Helsingfors Musikföreningens Årsberättelse för arbetsåret 1895–1896.) Lainattu ruotsin kielellä Dahlström (1982a, 34; suomennettuna Karvonen 1957, 80 ja Dahlström 1982b, 35).

musiikkioppilaitoksissa.² Julistuksesta käy ilmi, että laitoksessa oli edeltävän parin lukuvuoden ajan pyritty määrittämään kunkin aineen opetusohjelman laajuus ja sisältö sekä jakamaan se asteittain suoritettaviksi tutkintokokonaisuuksiksi. Tämä katsottiin tarpeelliseksi, jotta opiskelijoiden kehitysvaiheita voitaisiin seurata ja tukea ja jotta välttyttäisiin opettajavaihdosten aiheuttamilta häiriöiltä. Järjestelmää oli aluksi, lukuvuoden 1895–1896 ajan sovellettu pianon- ja urkujensoitossa. Koska kokemukset niissä aineissa olivat osoittautuneet hyviksi, päämääränä oli järjestelmän soveltaminen myös muissa aineissa.

Kurssivaatimusten laatiminen vei aikansa, ja ne julkaistiin vuonna 1902 aluksi teorian, pianonsoiton, viulunsoiton ja urkujensoiton osalta. Näin sai alkunsa järjestelmä, joka on ollut pääpiirteissään lähes sellaisenaan käytössä runsaan sadan vuoden ajan. Vaikka kurssivaatimusten ensimmäisenä puolestapuhujana on pidetty Ferruccio Busonia,³ opetusohjelmien suunnittelusta ja kurssivaatimusten laatimisesta vastasi musiikkiopiston johtaja Martin Wegelius (1846–1906). Voidaan kuitenkin olettaa, että hänen on täytynyt tukeutua yksityiskohtien laadinnassa kollegoiden asiantuntemukseen. Käsitykseni mukaan tarve vahvasti opettajia ja oppilaita ohjaavan systeemin juurruttamiseen nousi paitsi kotimaisen ammattimuusikkoverkoston kasvattamisen tarpeesta, myös Wegeliuksen omasta, hänen puutteelliseksi ja hajanaiseksi kokemastaan muusikon koulutuksesta. Palaan näihin seikkoihin myöhemmin artikkelissa. Myös opettajien tiheä vaihtuvuus Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisinä vuosikymmeninä oli syynä selkeiden ohjelmien tarpeelle, kuten vuosikertomuksen 1895–1896 sisältämästä ohjelmanjulistuksesta ilmenee.

2 Viipurin Musiikkikoulu (vuodesta 1923 lähtien Viipurin Musiikkiopisto, sittemmin Lahden Musiikkiopisto, Päijät-Hämeen konservatorio, Lahden konservatorio) perustettiin vuonna 1918, ja siellä kurssitutkintojärjestelmä otettiin käyttöön pari vuotta perustamisen jälkeen (Dahlström 1982a, 124; Konttori-Gustafsson 2019, 61–62). Helsingin Kansankonservatorio (vuodesta 1970 Helsingin Konservatorio) perustettiin vuonna 1922. Laitoksessa ei aluksi pyritty ammattitaitelijoiden kasvattamiseen, ja todistuksia arvolauseineen annettiin vain erityisestä pyynnöstä (Kuha 2017, 493). Muut Suomessa ennen 1930-lukua perustetut musiikkioppilaitokset jäivät lyhytaikaisiksi. Vuonna 1931 perustettu Tampereen Musiikkiopisto ilmoitti toteuttavansa samankaltaista opetussuunnitelmaa ja päästötutkintovaatimuksia kuin Helsingin Konservatorio (ennen vuotta 1924 Helsingin Musiikkiopisto) (mts. 499–500).

3 Ks. Dahlström 1982b, 35; Pajamo 2007, 28–29.

Tarkastelen pianonsoiton tutkintojärjestelmän syntyhistoriaa, siihen liittyvää käsitystä Busonin osuudesta ja tutkintojen rakenteita niihin liittyvine ohjelmistoineen sekä tietoja tutkintosuorituksista vuoteen 1936 asti, jolloin julkaistiin Erkki Melartinin⁴ johdolla laaditut uudet kurssi-vaatimukset. Juuri nyt, kun maamme musiikkioppilaitokset ovat käyneet ja edelleen käyvät läpi muutosvaihetta ja kun jäykkänä koettuja rakenteita on haluttu purkaa, lienee paikallaan luoda katsaus järjestelmän juuriin. Tutkintovaatimusten ja niissä tapahtuneiden muutosten tarkastelu perustuu arkistomateriaaliin (Sibelius-Akatemian arkisto, Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin Konservatorion vuosikertomukset, säännöt, tutkintopöytäkirjat ja oppilasmatrikkelit) sekä Sibelius-Akatemian historiikkien (Karvonen 1957; Dahlström 1982a ja 1982b; Pajamo 2007) tietoihin. Martin Wegeliuksen toimintaa valotan lisäksi Karl Flodin (1922) ja Lena von Bonsdorffin (2017) kirjoittamien elämäkertojen avulla keskittyen niissä sellaisiin Wegeliuksen elämää koskeviin seikkoihin, joiden katson vaikuttaneen pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän syntyyn. Erityistä valaistusta asiaan tuo Staatsbibliothek zu Berlinistä löytämäni Wegeliuksen ja Busonin välinen kirjeenvaihto,⁵ joka sisältää 39 kirjettä Wegeliukselta Busonille ja kolmetoista kirjettä Busonilta Wegeliukselle. Tätä kirjeenvaihtoa ei ole aiemmin käsitelty Sibelius-Akatemian historiaan liittyvissä tutkimuksissa.

Peilaan Helsingin Musiikkiopiston antamaa koulutusta lähinnä vuonna 1843 perustetun Leipzigin konservatorion käytäntöihin, koska sekä Wegelius että hänen opettajansa Richard Faltin (1835–1918) hakivat oppia ennen muuta juuri sieltä. Laitoksen (nykyisin Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”) arkistosta saamieni tiedonantojen ja materiaalin⁶ pohjalta voi päätellä, ettei siellä ollut käytössä pianon-

4 Melartin toimi Helsingin Musiikkiopiston ja sittemmin Helsingin Konservatorion johtajana vuosina 1911–1936.

5 Kirjeenvaihtoa vuodesta 1888 vuoteen 1903 säilytetään Staatsbibliothek zu Berlinissä kokoelmassa Mus. Nachl. F. Busoni B II, 5323.

6 Sähköpostiviesti Jach > Konttori-Gustafsson 20.2.2019; luettelo yksityistutkinnoista (Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”, Bibliothek/Archiv, Privat-Prüfungen Ostern 1863 – Michaelis 1876, Ostern 1877– Ostern 1880, Ostern 1880 – Ostern 1881); Wegeliuksen opintotodistus (Lehrer Zeugnis) 9.4. 1873.

soiton kurssitutkintojärjestelmää 1800-luvun lopulla. Tutkintokonserteiksi nimetyt julkiset tilaisuudet sisälsivät useiden esiintyjien yksittäisiä tutkintosuorituksia (yksittäisiä teoksia). Joissakin laitoksissa suoritettiin loppututkintoja, joihin sisältyi laajempi ohjelmisto. Nostan myöhemmin esiin kaksi esimerkkiä. 1800-luvun keskieuropalaisten konservatorioiden pianonsoiton opinto-ohjelmien tutkiminen kaikessa laajuudessaan olisi mielenkiintoinen tehtävä, mutta mahdoton tämän artikkelin puitteissa. Tämänhetkisen tiedon valossa Martin Wegeliuksen toimesta laadittu kurssijärjestelmä useine asteittaisine tutkintokokonaisuuksineen oli – ja on edelleen – erityinen eurooppalaisessa musiikkikoulutuksessa.

Ferruccio Busonin merkitys
suomalaisen pianonsoiton ja kurssivaatimusten
kehittäjänä

Ferruccio Busoni (1866–1924) toimi Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton ensimmäisenä opettajana vuosina 1888–1890. Tästä kahden lukuvuoden ajasta hän oli virkavapaalla syyskauden 1889, ja hänen sijaisekseen kiinnitettiin Ingeborg Hylander (Konttori-Gustafsson 2019, 53). Busonin varsinainen työskä pianonsoiton opettajana Helsingissä oli siis sangen lyhyt, mutta kuitenkin on arveltu hänen vaikuttaneen ratkaisevasti tutkintojärjestelmämme syntyyn. Tähän arveluun antaa vahvistusta *Musiikkitieto*-lehdessä vuonna 1944 julkaistu Ernst Lingon kirjoitus, johon Dahlström (1982b, 35) viittaa. Linko, joka toimi laitoksen johtajana 1936–1959, väittää Busonin olleen laatimassa ensimmäisiä pianonsoiton oppimääriä.

Busoni, suurin Bach- ja Liszt-soittaja, mitä koskaan olen kuullut, oli jo silloin nuoruudestaan huolimatta ammatissaan kaiken kokenut taitaja. Hän tiesi, mikä on tarpeellista ja välttämätöntä ja hänen luomaltaan pohjalta Sibelius-Akatemian pianonsoiton opetus on saavuttanut ne tulokset, jotka nyt yleisesti tunnetaan ja tunnustetaan. (Linko 1944, 134.)

Lingon kirjoituksesta ei käy ilmi, mihin hänen käsityksensä perustui. Linko (1889–1960) opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa vuosina 1909–

1911, eli noin kaksikymmentä vuotta Busonin kauden jälkeen. Linkki Busoniin oli kuitenkin vahva, koska Lingon opettajat Sigrid Sundgren-Schnéevoigt ja Karl Ekman olivat kumpikin opiskelleet Busonin johdolla. Voi olettaa, että Lingon käsitys pohjautui suulliselle perimätiedolle.⁷ Opiskellessaan myöhemmin kevästä 1911 kevääseen 1913 Berliinissä Linko pääsi kuulemaan useita Busonin konsertteja (Sajakorpi 1989, 27–36), mutta heidän välisestään henkilökohtaisesta yhteydestä miinulla ei ole tietoa.

Busoni piti tšekäläistä 1800-luvun loppupuolen pianonsoiton ja yleensäkin musiikkielämän tasoa vaatimattomana, mikä käy ilmi hänen Helsingissä olonsa alkuvaiheessa syys- ja lokakuussa 1888 ystävilleen Henri ja Kathi Petrille Leipzigiin kirjoittamistaan kirjeistä.⁸ Niissä Busoni (sit. *Hufvudstadsbladet* 8.8.1926, suom. A. Konttori-Gustafsson) toteaa: ”Täällä on musiikissa kysymys antamisesta, ei vastaanottamisesta, voi opettaa, ei oppia; mitä suurimmin vaikeuksin voi ehkä vähitellen saattaa alulle jotain uutta[.]”⁹ Busoni kertoo myös kysyneensä Wegeliukselta, olisiko hänen syytä noudattaa jotain tiettyä opetuksen suuntaa tai ohjelmiston rakentamista tietyllä tavalla, mihin Wegelius oli vastannut: ”Ei oikeastaan, mutta Bachin inventioita täytynee kuitenkin pitää perustana. Paljon Bachia, paljon Bachia, myös Mozartia ja Beethovenia, Lisztia ...!”¹⁰ Kyseisissä kirjeissä Busoni kertoo joutuneensa aluksi opettamaan päivittäin neljän tunnin ajan Cramerin etydejä ja Clementin sonaatteja, mitä hän piti uuvuttavana. Se, että Busoni kysyi ohjelmiston rakentamisesta

7 Perimätietoon viittaa Dahlströmin (1982a, 34) alkuperäinen ruotsinkielinen ilmaus: ”Enligt traditionen var det Ferruccio Busoni[.]” Ekholmin suomennoksessa (Dahlström 1982b, 35) asia saa hieman erilaisen sävyn: ”... kurssivaatimusten ensimmäinen puolesta-puhuja oli tiettävästi Ferruccio Busoni[.]”

8 Neljä kirjettä Henri ja Kathi Petrille on julkaistu ruotsinkielisenä käännöksenä otsikolla ”Busonibrev från Helsingfors 1888” *Hufvudstadsbladet*-lehdessä 8.8.1926. Kirjeiden sisältöä on siteerattu Dahlströmin historiikissa ruotsin kielellä ja suomenkielisenä Rauno Ekholmin kääntämänä (Dahlström 1982a; Dahlström 1982b).

9 ”Här gäller det att giva ut i musiken, icke att emottaga, man kan lära, icke läras; med största svårighet kan man kanske småningom införa något nytt.”

10 ”’Icke egentligen’, var svaret, ’men inventionerna av Bach måste man väl dock betrakta som basis. Mycket Bach, mycket Bach, också Mozart och Beethoven, Liszt ...!’”

Wegeliukselta, eikä toisin päin, herättää väistämättä ajatuksen, että juuri Wegelius piti tässäkin asiassa lankoja käsissään. Busoni oli vain 22-vuotias saapuessaan Helsinkiin. On hieman vaikea kuvitella, että hän siinä vaiheessa, huolissaan oman taitonsa ylläpitämisestä ja kehittämisestä,¹¹ olisi todella laatinut ”ensimmäiset pianonsoiton oppimäärät eri arvoasteita varten”, kuten Linko (1944, 134) arveli.

Nähdäkseni Martin Wegeliuksella on ollut ratkaiseva rooli tutkintojärjestelmän luomisessa, vaikka sen muotoutumiseen ovat oletettavasti vaikuttaneet myös muut henkilöt. Kuten edellä siteerausta Busonin kirjeistä käy ilmi, Wegelius oli käynyt keskusteluja ainakin ohjelmiston rakenteesta tämän kanssa. Muita mahdollisia vaikuttajia ovat olleet Faltin ja Hymander, joskaan en ole löytänyt selkeää todistetta heidänkään osuudestaan. Faltin toimi Helsingin Musiikkiopiston urkujensoitonopettajana vuosina 1882–1906, joten hänen on täytynyt suunnitella ainakin urkujensoiton kurssitutkintovaatimuksia. Siltasen (2020, 71) mukaan Faltinilla oli taipumus luoda rakenteita ja instituutioita musiikillisen toimintansa tueksi ja mahdollistamiseksi. Faltinin ja Wegeliuksen välinen luottamuksellinen suhde säilyi läpi elämän; he tukivat toinen toistaan ja kävivät keskusteluja musiikillisista kysymyksistä (Bonsdorff 2017, 346), joihin voi mitä todennäköisimmin olettaa sisältyneen kurssivaatimuksiin liittyviä pohdintoja.

Hymander oli toiminut laitoksessa vuodesta 1889 asti ensin alkeiskoulun, sitten vuodesta 1892 lähtien korkeampien osastojen pianonsoitonopettajana. Hänen vastuullaan oli myös pianopedagogiikka (”käytännöllinen pianonopetus”), johon liittyi alkeiskoulun tarkastajana toimiminen. (Konttori-Gustafsson 2019, 54–55.) Hänen asiantuntemustaan lienee tarvittu ainakin alempien kurssien ohjelmistojen suhteen. Voisi ajatella, että William Humphrey(s) Dayasilla olisi ollut osuutta asiaan, toimihan hän Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton ensimmäisenä opettajana heti Busonin jälkeen vuosina 1890–1894 juuri ennen kurssitutkintokokeilun aloittamista.

11 ”Jag pinas av tanken att jag själv kunde gå tillbaka här[.]” (Busoni kirjeessään 1888, sit. *Hufvudstadsbladet* 8.8.1926.)

Tarkastelemani Wegeliuksen ja Busonin välinen kirjeenvaihto tuolta ajanjaksolta ei kuitenkaan anna vahvistusta sen paremmin Busonin kuin Dayasinkaan osuudelle. Dayasin jälkeen kiinnitetyt ulkomaiset pianonsoitonopettajat viipyivät laitoksessa niin lyhyitä aikoja,¹² että heidän osuutensa tuskin on ollut merkittävä, varsinkin kun järjestelmä oli jo Melcerin ja Petzetin aikana käytössä. Vuonna 1898 ensimmäisen pianonsoitonopettajan tehtävään kiinnitetty oman laitoksen kasvatti Karl Ekman on saattanut vaikuttaa joihinkin yksityiskohtiin ennen kurssivaatimusten julkaisemista vuonna 1902.

Wegelius ystävyystyi Busonin kanssa tämän Helsingin periodin aikana, ja ystävyys jatkui tuon ajanjakson jälkeenkin kirjeenvaihdon ja satunnaisten tapaamisten muodossa, myös perheiden kesken. Tapaamisia Helsingissä Busonin appivanhempien Sjöstrandien luona kuvaa myös mukana ollut Karl Flodin (1922, 428) hyvin rattoisiksi. Wegeliuksen kirjeitä Busonille on tämän jäämistössä Staatsbibliothek zu Berlinissä tallessa paljon enemmän (39 kirjettä) kuin Busonin kirjeitä Wegeliukselle (kolmetoista). On mahdollista, että kirjekokoelma ei ole ainakaan Busonin osalta täydellinen, mutta suuria aukkoja siinä ei ilmene. Busoni ei ehkä pystynyt aina vastaamaan yhtä seikkaperäisesti, koska hänellä oli tuolloin konserttikiertueita sekä Euroopassa että Amerikassa sävellys- ja opetustyön lisäksi. Wegeliuksen kirjeistä välittyy lämpimiä tunteita, luottamuksellisuutta ja avoimuutta, joskus kritiikinkin muodossa: Busoni ei aina antanut Wegeliuksen mielestä riittävän selkeitä vastauksia hänen kysymyksiinsä, jotka etupäässä koskivat ulkomaisten pianonsoiton opettajien kiinnittämistä Helsingin Musiikkiopistoon.¹³

Kurssitutkintojärjestelmän synnyn kannalta Wegeliuksen 8.7.1894 kirjoittama kirje Busonille on erityisen mielenkiintoinen. Pääasiana oli jälleen uuden pianonsoitonopettajan kiinnittäminen, koska Dayasin kausi Helsingissä oli päättymässä. Karl Klindworth

12 Kurt Müller 1894 – helmikuu 1895, Henry Melcer 1895–1896 ja Walter Petzet 1896–1898 (Dahlström 1982b, 47).

13 Kirjeiden tarkastelu Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton opettajien valinnan kannalta on mielenkiintoinen toisen artikkelin aihe.

oli suositellut saksalaista Kurt Mülleriä, mutta Wegelius halusi kuulla Busonin mielipiteen asiasta. Wegelius kirjoittaa Dayasin toisinaan välittäneen ”valtavaa energiaa ja loistokkuutta, mutta yhtä usein myös epäsympaattista brutaaliutta ja raakuutta”. Niinpä hän toivoi, että Müller edustaisi miellyttävämpiä ominaisuuksia.¹⁴

Toivottaisin erittäin tervetulleeksi nuoren, myöntyväisen ihmisen parin vuoden ajaksi, sillä minun täytyy nyt saada aikaan järjestystä piano-oppilaiden opintoihin ja lyödä lukkoon jokseenkin määrätty opetusohjelma; D. [Dayas] on siinä suhteessa toiminut niin hullusti, että tilanne ei enää saa jatkua sellaisenaan. Hänen [uuden opettajan] täytyy siis pystyä alistumaan, ilman että siitä syntyy konflikteja. Mutta toisaalta hänen täytyy myös pystyä julkisuudessa edustamaan pianonsoittoa ’soveliaalla ja arvokkaalla’ tavalla. (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Nachl. F. Busoni B II, 5323, Ferruccio Busonin ja Martin Wegeliuksen kirjeenvaihto, Wegeliuksen kirje Busonille 8.7.1894. Suomenos A. Konttori-Gustafsson.)¹⁵

Wegelius antoi ymmärtää, että hänen oli otettava ohjat käsiin piano-oppilaiden opintosuunnitelman selkiyttämisen suhteen. Kirjeen perusteella ei voi tietää, oliko suunnitelmia jo hahmoteltu ja oliko Dayas osallistunut työhön. Wegelius ei esittänyt Busonille mitään kysymyksiä opintosuunnitelmasta tässä eikä muissakaan käsiini saamissani kirjeissä. Uudelta opettajalta hän toivoi mukautumista laadittuihin raameihin, mikä tuntuu viittaavan siihen, että jokin asia hiersi Wegeliuksen ja Dayasin keskinäisessä suhteessa. Wegelius todella ryhtyi tuumasta toimeen: opetusohjelman käyttöönottoaminen

14 Müller osoittautui sitemmin huonoksi valinnaksi, ja hänen kanssaan tehty sopimus purettiin poikkeuksellisesti jo helmikuussa 1895 (Dahlström 1982b, 47).

15 ”Ein junger, gefügiger Mensch wäre mir für Paar Jahre sehr willkommen, denn ich muss jetzt einmal Ordnung schaffen in dem Lehrgang der Klavierschüler, und einen einigermaßen bestimmten Lehrplan feststellen; der D. hat in der Beziehung so toll gewirtschaftet, dass es nicht länger so fortgehen darf. Er muss sich also unterordnen können, ohne dass Conflictte dadurch entstehen. Andererseits muss er aber auch das Klavierspiel ‘mit Anstand und Würde’ nach aussen representiren können.” (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Nachl. F. Busoni B II, 5323.)

lienee tapahtunut vähittäisin askelin syyskauden 1894 alusta lähtien, mihin viittaa vuoden 1895–1896 vuosikertomuksen maininta parin vuoden ajan kestäneestä pyrkimyksestä rajata laajuus ja sisältö ja jakaa se kursseihin.

Martin u. Mehrere. Ein jun-
 ge, gefügiger Mensch wäre
 mir für Paar Jahre sehr
 willkommen, denn ich muss
 einmal jetzt einmal Ord-
 nung schaffen in dem Lehr-
 gang der Klavierschüler,
 und einen einigermaßen
 bestimmten Lehrplan fest-
 stellen; der D. hat in der
 Beziehung so Fall gewirts-
 schaftet, dass es nicht länger
 so fortgehen darf. Er muss
~~den D. seit~~
 sich also unterordnen könn-
 en, ohne dass Konflikte

Kuva 1. Wegeliuksen kirje Busonille 8.7.1894.

Busoni varmaankin antoi sysäyksen kehitykselle ja saattoi myös esittää idean jonkinlaisesta kurssijärjestelmästä ohjelmistovaatimukseen. Vuonna 1898 hän kirjeessä vaimolleen luetteli myöhemmin monesti siteeratut harjoittelusääntönsä, joihin kuuluu keskeinen ohjelmistoon viittaava näkemys: ”Bach on pianonsoiton perusta, Liszt on huippu. Nämä kaksi mahdollistavat tien Beethoveniin” (Busoni 1935, 21, suomennos A. Konttori-Gustafsson).¹⁶ Busoni lienee saanut Helsingissä alkusysäyksen läpi elämän jatkuneelle työlle Bach-editioiden parissa. Hän omisti Helsingin Musiikkiopistolle inventioiden laitoksen, joka valmistui vuonna 1891 ja joka syrjäytti täällä heti muut editiot.¹⁷ Busonin vaikutuksen voinee siis nähdä myös Ernst Lingon kuvaamassa työskentelyssä Karl Ekmanin luokalla, jolla ”oppilaisiin iskettiin Johann Sebastiania oikein väkivoimalla ja käännytettiin ainoan autuaaksi tekevän Bachin oppiin” (Salmenhaara 1996, 489). Bach-painotus tosin periytyi jo Wegeliuksen varhaisemmista suuntaviivoista.

Busoni opetti mielellään lahjakkaita ja ahkeria oppilaita, mutta heikommin menestyvät saivat osakseen ivallisiakin huomautuksia. Rahkonen (2000, 64) toteaa, että Busonin suurin anti Suomen musiikkielämälle ei ehkä niinkään liittynyt hänen opetustyöhönsä kuin hänen lukuisiin esiintymisiinsä, joissa saatiin kuulla huipputason musisointia ja hienoja ohjelmistokokonaisuuksia. Opetuskautensa jälkeen hän konsertoi Helsingissä vielä kuusi kertaa vuosien 1891 ja 1912 välillä (mts. 65). Suuri merkitys oli myös Busonin yhteyksillä moniin musiikkielämämme vaikuttajiin ja hänen laajoilla kansainvälisillä verkostoillaan.

Katsaus Martin Wegeliuksen pianonsoiton opintoihin ja pedagogisiin näkemyksiin

Martin Wegelius kärsi opiskeluaikanaan ja läpi elämänsä siitä, ettei hän ollut saanut nuoruudessaan perusteellista ja riittävän monipuolista pohjakoulutusta muusikon ammattiin (Bonsdorff 2017, 144). Erityisesti

16 ”Bach ist der Grund des Klavierspiels, Liszt die Spitze. Die beiden werden dir Beethoven ermöglichen.”

17 Wegelius kiitti Busonia kirjeessä 26.4.1892.

pianonsoiton saralla hän koki taitonsa puutteellisiksi. Pietistisessä kodissa maallista musiikkia ei hyväksytty, joten pianonsoitto rajoitui lähinnä hengellisten laulujen säestämiseen. Lyseota käydessään Wegelius kuitenkin sai pianotunteja Gabriel Linséniltä. Varsinaiset musiikkiopinnot hän aloitti vasta suoritettuaan filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa. Yliopisto-opintojen rinnalla hän otti pianotunteja Emil Zechiltä, joka oli tuohon aikaan Helsingissä arvostettu pianisti. (Dahlström 1982b, 11–13.) Wegelius valmistui filosofian maisteriksi pääaineenaan estetiikka. Sen jälkeen hän koki edelleen muusikon taitojensa täydentämisen välttämättömäksi ja hakeutui ulkomaisiin opintoihin, ensin Wieniin vuosien 1870–1871 aikana. Siellä hoviurkuri ja säveltäjä Rudolf Bibl kannusti Wegeliusta säveltämään ja toimi myös hänen pianonsoitonopettajanaan. Alkuinnostuksen jälkeen Biblin metodi tuntui kuitenkin kuivalta ja vanhanaikaiselta, eikä pianonsoittokaan päässyt kunnolla vauhtiin. Wegelius ei kokenut edistyvänsä, koska Bibl ei ollut hänen mielestään etenäkään soittotekniikan suhteen erityinen pianisti. (Flodin 1922, 228.) Kuitenkin Bibl kirjoitti Wegeliukselle hyvin positiivisen todistuksen opinnoista:

Sen, että herra filosofian maisteri M. Wegelius parhaillaan lähes kolmen kuukauden ajan opiskelee johdollani sekä sävellysoppia että myös laajemman koulutuksen puitteissa pianonsoittoa ja että hän jo lyhyessä ajassa on erityisen ahkeruutensa avulla kehittynyt yllättävän paljon, kuten myös että hän ylipäätään osoittaa huomattavaa lahjakkuutta, joka epäilemättä ansaitsee tukea, vahvistan allekirjoituksellani.¹⁸ (Sibelius-museon arkisto, Bibl 1871, suomennos A. Konttori-Gustafsson.)

18 ”Daß Herr M. Wegelius Philos. Magister gegenwärtig von mir sowohl in der Compositionslehre als auch in der weiteren Ausbildung im Klavierspiele durch beinahe drei Monate unterrichtet wird, und daselben schon in so kurzer Zeit durch besonderen Fleiße überraschende Fortschritte machte, sowie er überhaupt ein beachtenswertes Talent bekundet, das, zu unterstützen es gewiß verdienen würde, bestätige ich durch meine Unterschrift. Wien, den 27. Januar 1871. Prof. R. Bibl Kaiserl. Königl. Hoforganist.” (Sibelius-museon arkisto, Bibl 1871. Kiitos Biblin käsialan selvittämisestä Dr. med. Klaus Kellermannille.)

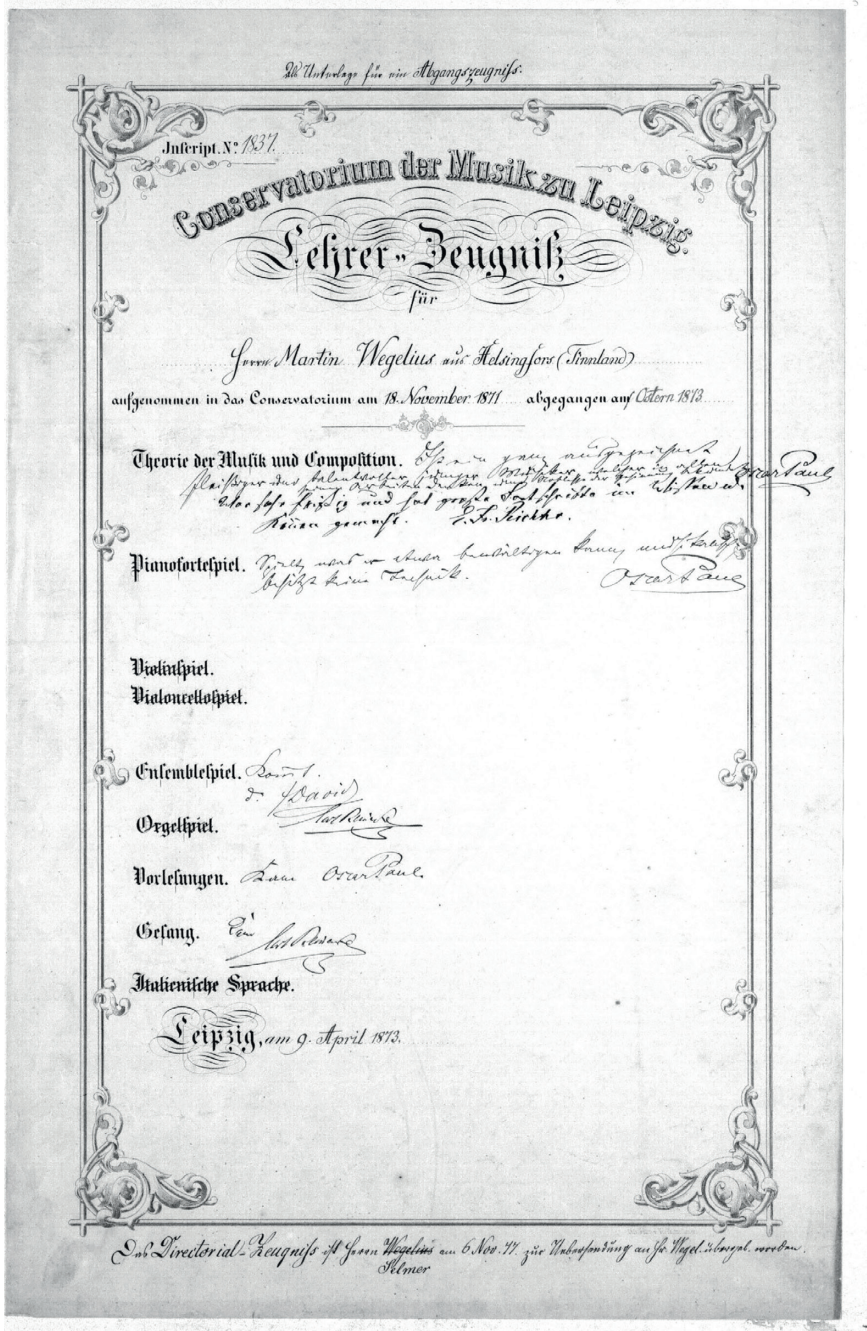
Pian Wienin opintojen jälkeen Wegelius lähti pidemmäksi ajaksi Leipzigin konservatorioon. Laitos oli perustettu vuonna 1843, ja 1870-luvulla – Wegeliuksen siellä opiskellessa – se nautti Saksan johtavan musiikkioppilaitoksen mainetta. Selvittyään pääsykokeesta¹⁹ – osin Faltinin suosituksen avulla – hän aloitti pianonsoiton, sävellyksen, soitinnuksen ja kontrapunktin opinnot. Pianonsoitonopettajia hänellä oli kaksi, Ernst Wenzel ja Theodor Coccius.²⁰ Kuultuaan Wegeliuksen soittamana Beethovenin f-molli-sonaatin opus 2 hidasta osaa Wenzel antoi arvion, joka ei ollut kovin mairitteleva: Wegeliuksen soitossa oli Wenzelin mukaan ymmärrystä ja tunnetta, mutta tekniikassa oli perustavanlaatuisia puutteita. Niin ollen Wegeliuksen tuli tyytyä Czernyn etydeihin ja jättää Beethoven vielä odottamaan. (Bonsdorff 2017, 144.)

Myös Coccius oli Czernyn etydien kannalla, ja Wegelius sai yhteensä neljä pianotuntia viikossa (mt.). Wegeliuksen ensimmäinen opintojakso Leipzigissa päättyi vuonna 1873. Flodin (1922, 280) mukaan Wegeliuksen opinnoista kevätkaudella 1873 on kovin vähän tietoa, minkä Flodin arveli johtuvan tämän kiireistä eri opettajille laadittavien tehtävien parissa. Muissa aineissa Wegelius tiettävästi menestyi, mutta pianonsoitosta hän ehkä halusikin vaieta. Leipzigin konservatorion todistus, joka on päivätty 9.4.1873, ei todellakaan anna kannustavaa kuvaa asiasta. Pianonsoiton kohdalla lukee: ”Soittaa, minkä pystyy jotenkuten hallitsemaan, musikaalisesti, tekniikka olematon. Oscar Paul”.²¹ Jostain syystä Oscar Paul on kirjoittanut lausunnon, vaikka hän ei opettanut Wegeliukselle pianonsoittoa. Kyseessä

19 Pianonsoiton pääsykoe oli Wegeliuksen mielestä kaikkein lystikkäin: Kun hän oli soittanut Cocciukselle ja puolelle tusinalle tyttöjä Beethovenin f-molli-sonaatin opus 2 hitaasta osasta katkelman, Coccius pyysi saada kuulla F-duuriasteikon. Wegelius oli naurahtanut ja sanonut asteikkosoiton olevan hänen heikoin puolensa, mutta soitti kuitenkin. Coccius oli todennut, että ”Äiti Luonto” oli varustanut Wegeliuksen todellisella musikaalisuudella, joskaan tämä ei sitten ollut vienyt asiaa kovin pitkälle. (Flodin 1922, 251.)

20 Myös Faltinilla oli Leipzigin konservatoriossa 1850-luvulla kaksi pianonsoitonopettajaa: soittotekniikkaan keskittyi Louis Plaidy ja taiteelliseen puoleen Ignaz Moscheles (Flodin & Ehrström 1934, 28).

21 ”Spielt, was er etwa bewältigen kann, musikalisch, besitzt keine Technik. Oscar Paul” (Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy“, Bibliothek/Archiv, Martin Wegeliuksen opintotodistus 9.4.1873. Käisialan selvittämisestä kiitos Ingrid Jachille).



Kuva 2. Martin Wegeliuksen todistus Leipzigin konservatoriossa 1873.

ei ole tutkintotodistus, vaan pikemminkin luettelo opettajista, joiden johdolla Wegelius opiskeli.

Wegelius ei yrityksistä huolimatta pystynyt enää aikuisiällä saavuttamaan instrumentin ammatilliseen hallintaan tarvittavia taitoja. Vaikka hän ei oletettavasti tähdännytkään esiintyväksi pianistiksi, tämän tosiseikan on täytynyt tuntua ikävältä. Toisaalta omakohtainen kokemus on antanut pontta koulutuksen kehittämistarpeelle, varsinkin, kun se tässä tapauksessa yhdistyi luonteeseen, josta Karl Flodin (1922, 389, suomennos A. Konttori-Gustafsson) kirjoittaa: ”Martinille, joka kaikessa pyrki selkeyteen ja määrättyihin suuntaviivoihin, olisi opetus ilman tarkasti määriteltyä päämäärää tai tietoista normia ollut hyödytöntä työtä, johon ei kannattanut tuhlata voimiaan.”²² Wegelius painotti myöhemmin kurinalaisen ja määrätietoisen työskentelyn merkitystä. Dahlström (1982a, 66)²³ lainaa Otto Anderssonin vuonna 1919 Wegeliuksesta kirjoittamaa kuvausta, jossa tämä tuo ilmi käsityksensä taiteilijaksi tulemisen edellytyksistä. Taiteilijaksi tuleminen ei ollut Wegeliuksen mukaan vain harvojen ja valittujen etuoikeus, vaan edellytyksinä olivat lahjakkuus, työkyky ja tarmo.

Wegelius oli itse monipuolisesti sivistynyt ja korosti muusikon koulutuksessa laaja-alaisen ymmärryksen tarvetta. Niinpä Helsingin Musiikkiopistossa kaikille oppilaille pakollisia aineita olivat yleinen musiikkioppi ja analyysi, kenraalibasso, musiikinhistoria, säveltapailu ja sävelsanelu (Karvonen 1957, 136). Wegeliuksen esikuvina lienevät olleet sekä Leipzigin konservatorion malli että hänen yksityisopettajansa ja ystävänsä, myös samassa opinahjossa opiskelleen Richard Faltinin näkemykset. Samoista lähteistä nousee Wegeliuksen (*Helsingfors Dagblad* 10.9.1882) painottama käsitys ryhmäopetuksen

22 ”För Martin, som i allt strävade efter klarhet och bestämda riktlinjer, skulle en undervisning utan ett noga fixerat mål eller utan en medveten norm varit ett onyttigt arbete, på vilket det ej lönat mödan att slösa krafter.” (Flodin 1922, 389.)

23 ”Ty för att bliva en konstnär, så ungefär föll sig hans ord, fordras tre skilda förutsättningar, alla lika viktiga, nämligen begåvning, arbetsförmåga, d. v. s. tillräckligt stark kropps-konstitution och energi. [...] Att nå konstnärskapet var således icke, enligt hans mening, ett privilegium för några få utvalda, utan beskärt också ’den lilla förmågan’, om hon blott ägde en stark vilja, energi och uthållighet.” (Otto Andersson 1919, sit. Dahlström 1982a, 66.)

eduista verrattuna kahdenkeskiseen mestari-kisälli -opetukseen. Faltin kuvaa muistelmissaan (Kansalliskirjasto, Richard Faltin in arkisto, Coll. 52, Muistelmien käsikirjoitus) opintojaan Leipzigin konservatoriossa ja kertoo ryhmäopetuksen olleen hänelle uusi asia, josta hän innostui kovasti. Hän koki voineensa oppia paljon sekä itseään paremmilta että vähemmän lahjakkailta oppilailta terveen kilpailun hengessä.

Varsinaisten musiikkiopintojen jälkeen Wegelius teki useita opintomatkoja, joiden tarkoituksena oli nimenomaan perehtyminen konservatorioiden toimintaan: vuonna 1882 hän tutustui konservatorioiden organisaatioon erityisesti Leipzigin ja Berliinissä (Dahlström 1982b, 23). Myöhemmät samankaltaisessa tarkoituksessa tehdyt matkat suuntautuivat edelleen Saksaan vuonna 1886 (Berliini, Hampuri), Brüsseliin (Dessirierin säveltapailumetodiin tutustuminen) sekä Pariisiin, Wieniin ja Saksaan vuonna 1889 ja vielä Italiaan vuonna 1901 (Flodin 1922, 418, 428). Pohjoisitalialaisia konservatorioita kuvatessaan Wegelius kertoo, että siellä Bachia soitetaan yhtä innokkaasti ja vakavasti kuin parhaissa saksalaisissa ja belgialaisissa konservatorioissa ja että teknisiä harjoituksia soitettaessa huomio kiinnitetään alusta pitäen äänen kauneuteen ja jalouteen (Wegelius 1901, 332).

Solististen oppiaineiden kurssitutkintojärjestelmälle ei ole tietääkseni tuolta ajalta löydettävissä ulkomaisia esikuvia. Esimerkiksi Leipzigin konservatoriossa ainakin vuoteen 1883 yksittäisten opiskelijoiden tutkintoesitykset (yksi tai pari teosta kultakin) sisältyivät yhteisiin konsertteihin (Whistling 1883, 80), eikä tilanne laitoksen arkistotutkijan Ingrid Jachin mukaan muuttunut vuosisadan loppuun mennessä (sähköpostiviesti Jach > Konttori-Gustafsson 20.2.2019). Vuoteen 1868 mennessä ulkomaisten oppilaiden määrä oli huomattava, ja yleensäkin opiskelu-aika oli varsin lyhyt verrattuna nykyiseen käytäntöön (Kuha 2017, 67). Opinnot räätälöitiin joustavasti kunkin opiskelijan tarpeiden mukaan, vaikkakin joissain teoria-aineissa oli opetussuunnitelmat useammalle vuodelle (*Wiborg* 30.8.1861).²⁴ Tutkinnon

24 Kirjoittajan nimeä ei ole annettu, mutta kyseessä on ilmeisesti Richard Faltin.

suorittaminen ei niinkään näytä olleen päämääränä. Lehrer Zeugnis-nimisestä todistuksesta käy ilmi opintojen kesto ja aineet opettajineen, mutta se ei ole tutkintotodistus. Solististen aineiden opetus toteutui ryhmäopetuksena, ja opiskelijoiden lähtötasossa saattoi olla suuria eroja muun muassa siitä syystä, että yhtenäisiä pääsykoevaatimuksia ei ollut olemassa.²⁵ Wasserloosin (2004, 59) mukaan Leipzigin konservatorion organisaatiossa ei tapahtunut sen perustamisen jälkeen mitään muutoksia ennen 1880-lukua. Ei ole oletettavaa, että siellä olisi kehitelty opettajia ja opiskelijoita sitovia kurssitutkintovaatimuksia, mutta erilaisia systemaattisen etenemisen malleja on varmasti ollut musiikin opiskelun saralla runsaasti. Faltin kertoo päässeensä Leipzigissa ensimmäisen kerran elämässään pianonsoitossa opettajalle (Louis Plaidy), joka tarjosi hänelle systemaattisen kurssin pianonsoiton tekniikassa (Kansalliskirjasto, Richard Faltinin arkisto, Coll. 52, Muistelmien käsikirjoitus).

Yleensäkin 1800-luvun jälkipuoliskolla – ja myöhemminkin – lähettiin solistisissa aineissa ensisijaisesti tiettyjen opettajien mestari-luokille, eikä musiikkioppilaitoksen järjestelmä sinänsä näytellyt kovin kiinnostavaa roolia. Esimerkiksi Hochschule für Musik zu Berlin (nykyisin Universität der Künste) oli vuoteen 1907, perustajansa Joseph Joachimin kuolemaan asti konservatiivinen, Joachimin auktoriteetille perustuva laitos, jonka hallinnollinen ja opetusohjelmallinen rakenne oli hyvin löyhä. (Schenk 2004, 43.) Siellä oli kuitenkin 1880-luvulla mahdollista suorittaa tutkinto, josta annettiin todistus nimellä ”Zeugnis der Reife” (todistus kypsyystestä). Pääaineessa vaadittiin useamman erityylisten teoksen esittämistä tutkintotilaisuudessa.²⁶ Münchenissä Königliche Musikschulessa (nykyisen Hochschule für Musik und Theaterin edeltäjä) oli mahdollista suorittaa loppututkinto tai diplomitutkinto (Schlussprüfung, Absolutorialprüfung), joiden sisällöstä en ole saanut tarkemmin selvää. Laitoksessa järjestettiin

25 Hugo Riemann on monen muun ohella kritisoinut pääsykokeiden toteuttamista 1870-luvulla (Wasserloos 2004, 50).

26 Ernst Wolff -niminen pianisti suoritti ko. tutkinnon kolmen vuoden opintojen jälkeen 22.2.1884 (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 1, Nr. 2554).

lukuvuoden lopussa vuosittaiset pakolliset tutkinnot, joissa kukin opiskelija esitti jonkin teoksen. Lisäksi esimerkiksi kesällä 1882 pidettiin kaksi julkista tutkintokonserttia useine esiintyjineen. (Hochschule für Musik und Theater München, Bibliothek/Archiv, Jahresberichte JB 081881/82.) Suomeen ei ollut tuossa vaiheessa tarpeen houkuttaa ulkomaisia opiskelijoita, vaan päämääränä oli paitsi musiikkia harrastavan sivistyneistön, myös nimenomaan kotimaisen ammattitaitoisen muusikkokunnan kouluttaminen.

Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin
Konservatorion pianonsoiton kurssitutkinnot
vuoteen 1936 asti

Tarkastelen pianonsoiton kurssivaatimuksia ja kurssien suorittamiseen liittyviä tutkintoja järjestelmän soveltamisen alkuvaiheista vuoteen 1936 asti, koska tuo neljänkymmenen vuoden kaukainen periodi on jäänyt jo aika lailla hämärän ja virheellistenkin käsitysten peittoon. Vuosi 1936 määrittyy artikkelissani päätösetapiksi siitakin syystä, että silloin julkaistiin Melartinin johdolla uudistetut kurssivaatimukset. Siihen asti Wegeliuksen johdolla 1890-luvulla laaditut ja vuonna 1902 julkaissut kurssivaatimukset olivat olleet kutakuinkin muuttumattomina voimassa.

Vuoden 1902 erikoiskurssit pianonsoitossa

Vuonna 1902 julkaistujen kurssivaatimusten mukaan pianonsoiton peruskurssi (elementarkursen) jakautui kahteen osaan, joista ensimmäinen piti suorittaa ennen pääsyä seuraavan eli jälkimmäisen osan pariin. On siis mahdollista puhua myös kahdesta peruskurssista, mutta kolmen peruskurssin käytäntö muodostui vasta tarkasteleman ajanjakson jälkeen.²⁷ Peruskurssien jälkeen seurasi kolme var-

²⁷ Sibelius-Akatemian 125-vuotishistoriikissa on virheellinen tieto, jonka mukaan solististen oppiaineiden alkeiskurssit jaettiin 1890-luvulla kolmeen osaan (Pajamo 2007, 24).

sinaista kurssia, joista toinen oli jaettu kahteen osaan ja kolmannen voi suorittaa kahdessa osassa. Kurssivaatimukset olivat siis melko samankaltaisia – joskin laajempia – kuin sittemmin pitkään käytössä olleessa järjestelmässä: I kurssi (ns. ”tolppaykkönen”), II A, II B ja III (diplomi). Jokaisen erikoiskurssin kohdalla annetaan näissä varhaisissa vaatimuksissa ensiksi ohjelmistovaatimukset, jotka jakautuvat pakollisiin harjoitusteoksiin ja vapaammin valittavaan ohjelmistoon. Toisen ja kolmannen kurssin kohdalla on lisäksi tarkennus, jonka mukaan kurssiivilla merkittyjä säveltäjiä ei vapaammin valittavassa osuudessa kuitenkaan saa ohittaa. Näitä säveltäjiä olivat Beethoven, Chopin, Liszt ja Schumann. Kolmannessa kurssissa myös Bach-osuus on siirtynyt vapaammin valittavaan ohjelmistoon, mutta kuitenkin ei-ohitettavien säveltäjien joukkoon.

Jokaisessa kurssissa kiinnitettiin erikoisen paljon huomiota soitotekniikan harjoittamiseen. Luetteloiden ensimmäiset kohdat eli sormiharjoitukset, asteikkoharjoitukset, etydit ja muut ”harjoitusteokset” saivat todella suuren painoarvon. J. S. Bachin teokset kuuluivat jokaiseen kurssiin ja nimenomaan Busonin editiona, jos sellainen oli saatavissa. Kaikki klassisen ja romanttisen musiikin tunnetuimmat säveltäjät (saksalainen kielialue ja Chopin) olivat edustettuina, mutta toisen ja kolmannen kurssin kohdalla Beethovenilla oli sonaattikirjallisuudessa miltei yksinoikeudellinen asema. Schubertin sonaatteja ei mainita, ja joitakin Mozartin ja Haydnin sonaatteja sai soittaa alempien kurssien ohjelmissa. Brahms tuli kuvaan mukaan vasta kolmannen kurssin kohdalla ”uudenaikaisten mestarien” joukossa. Hänen kuolemastaan olikin vuonna 1902 kulunut vasta viisi vuotta. Asiaan lienee vaikuttanut myös voimakas uussaksalainen Liszt-painotus.

Yhteissoitolle ja kamarimusiikille pantiin painoa jo ensimmäisestä varsinaisesta kurssista lähtien, jonka puitteissa tuli harjaantua nelikätisessä soitossa. Toisen kurssin edelliseen osaan kuului sonaatti pianolle ja viululle (tai sellolle) tai helpohko trio, jälkimmäiseen osaan ”kohtalaisen vaikea” trio tai pianokvartetto. Kolmanteen kurssiin kuului sekä laulu- ja soitinsoolojen säestystehtäviä että yhteissoittoa vapaasti valiten. Konserttoihin käytiin käsiksi jo ensimmäisessä

kurssissa, jonka tutkinnossa piti esittää yksi osa jostain Mozartin keskivaikeasta konsertosta kadensseineen. Toisen kurssin kummasakin osassa soitettiin kokonainen konsertto, joskin jälkimmäisessä sen tilalle oli mahdollista ottaa Weberin C-duurisonaatti. Prima vista -tehtävä kuului jokaiseen tutkintoon peruskurssin jälkimmäisestä osasta lähtien. Tutkintojen vaativuutta lisäsi vielä se seikka, että pakollisista ohjelmisto-osioista, peruskurssin jälkimmäisestä osasta alkaen, myös lautakunta sai tutkintotilaisuudessa valita kuultavakseen mitä tahansa harjoitetusta ohjelmistosta.

Kurssivaatimukset oli laadittu samoja periaatteita noudattaen kaikissa eri aineissa, ja myös arvosanajärjestelmä oli johdonmukainen. Arvosanat kohosivat kurssista seuraavaan mentäessä siten, että ensimmäisen kurssin alin hyväksyttävä keskimääräarvosana oli seitsemän, toisen kahdeksan ja kolmannen eli ”diplomikurssin” yhdeksän. Tämä tarkoitti sitä, että esitysten laadulta vaadittiin nousua samassa suhteessa kuin niiden vaikeustasokin kohosi. Kaiken kaikkiaan ylemmät tutkinnot olivat niin vaativia, että niiden suorittajat jäivät vähiin. Voi ajatella, että vuoden 1902 kurssivaatimukset tähtäsivätkin pitkälle tulevaisuuteen. (Karvonen 1957, 80–90.)²⁸

Pianonsoitossa kurssitutkintoja suoritettiin jo ennen vaatimusten julkaisemista. Helsingin Musiikkiopiston tutkintopöytäkirjoihin on kirjattu vuodelle 1899 yhteensä kahdeksan peruskurssitutkintoa, kolme I kurssia ja kaksi II kurssin jälkimmäistä osiota. Opettajina olivat ahkeroineet erityisesti Ingeborg Hymander (neljä peruskurssia ja yksi I kurssi) sekä Karl Ekman (kaksi I kurssia ja kaksi II kurssin jälkimmäistä osiota). Vuonna 1900 on kirjattu kuusi peruskurssia (kolme Hymanderin ja kolme Aline Ahlforsin oppilasta) sekä kuusi I kurssia, joista viisi valmistui Olaf Jensenin²⁹ luokalta.

28 Karvosen historiikin sivulla 84 on toisen kurssin jälkimmäisen osan yhteissoittoa koskevassa kohdassa b. sekava merkintä. Historiikista *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser* selviää, että kyseisessä kohdassa on useita vaihtoehtoja, joista valitaan yksi: Beethovenin c-mollikonseritto, Hummelin a-molli- tai h-mollikonseritto, Mendelssohnin g-mollikonseritto, Weberin *Concertstück* tai C-duurisonaatti.

29 Jensen toimi Ekmanin viransijaisena lukuvuonna 1900–1901 (Dahlström 1982b, 335).

Tutkintopöytäkirjojen ja vuosikertomusten tietojen mukaan lukuvuonna 1901–1902 peruskursseja valmistui yhdeksän kappaletta, ensimmäisen kurssin suorittajia oli kolme, ja toisen kurssin ensimmäisen osion selvitti seitsemän oppilasta. Lukuvuonna 1903–1904 peruskurskien määrä oli 18 (joista seitsemän jälkimmäistä osiota), ensimmäisen kurssin suorittajia oli taas kolme, mutta toisen kurssin ensimmäisen osion selvittäneitä vain yksi. Mainittakoon, että pianonsoiton opiskelijoiden määrä oli tuolloin yhteensä 162 (alkeiskoulussa 92 ja korkeammilla osastoilla 72 opiskelijaa). Lukuvuonna 1905–1906 peruskurssisuoritusten määrä kasvoi edelleen kahteenkymmeneen, mutta varsinaisten kurssien osuus oli samankaltainen kuin aiemmin, eli kolme ykköskurssia ja yksi toisen kurssin ensimmäinen osio. Seuraavanakin vuonna 1906–1907 tilanne oli samankaltainen: peruskursseja 14, yksi ensimmäinen kurssi ja kaksi toisen kurssin ensimmäistä osiota. Edellä mainittujen dokumenttien perusteella Wegeliuksen aikana siis vain kaksi pianonsoiton opiskelijaa oli yltänyt toisen kurssin jälkimmäisen osion suorittamiseen asti, ja tämä tapahtui heti järjestelmän käyttöönoton alkuvaiheissa vuonna 1899. Mutta lukuvuodelta 1909–1910 löytyy viimein seuraavat kaksi toisen kurssin jälkimmäisen osion suoritusta.

Vuoden 1911 erikoiskurssit pianonsoitossa

Vuonna 1911, Karl Ekmanin johtajakauden lopulla – ehkä hänen toimestaan – julkaistiin nimellä ”Kurssit Helsingin Musiikkiopistossa” (Sibelius-Akatemian arkisto) uudet kurssivaatimukset, joskin muutokset ainakin pianonsoiton kurssien suhteen ovat varsin pieniä. Muutosta näkyy lähinnä ohjelmistoissa, joihin on lisätty kotimaisia ja pohjoismaisia sävellyksiä ja editioita. Alkeiskurssilla (peruskurssilla) otettiin käyttöön vuonna 1906 julkaistu Ingeborg Hynderin ja Aline Ahlforsin *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III* sekä Ekmanin Bach-editio. Toisen kurssin pakollisten opiskeluteosten listaan on lisätty Ekmanin editio Cramerin etydeistä. Vapaavalintaisiin osioihin on ilmaantunut joitakin Sibeliuksen sävellyksiä (*Velisurmaaja*-sovitus, sarja *Kuningas Kristian* ja *Kuusi impromptua*), joukko Melartinin teoksia (*Pienoiskuvia I* ja *II* -sarjat, *Skitsejä*, *Lastuja*), Ekmanin *Suomalaisia kansanlauluja* ja



Kuva 3. Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882-1902. Stadgar och kurser. Årsberättelse för studieåret 1901-2, 28-32.

Specialkurser vid Helsingfors Musikinstitut.

I. I Pianospel.

A. Elementarkursen. (Tiden oberäkneligt).

FÖRRA AFDELNINGEN.

Elementära fingeröfningar.

Alois Schmitt, Vorbereitende Fingerübungen.

Alternativt { Lebert-Stark: Klavierschule I.
Breslaur: " " I.
Lütsehg: Etudenschule, I, II.

I förening hämed och efter behof:

Hans Schmitt: op. 10, I, II; op. 30, I, II.

Skalar med hvardera handen särskildt.

Lätta satser ur **Sonatiner** af Kuhlau, Clementi, Diabelli, Jak. Schmitt m. fl.

M. Wegelius: «Ur Finlands Tonskatt» (de lättaste numrorna).

Schumann: Album für die Jugend (" " " ").

Bodmann: Pièces instructives.

M. m.

Diabelli: 28 melod. Übungsstücke à 4 mains.

För examen till senare afdelningen fordras:

- a) Clementi, Sonatine op. 36 n:o 1.
- b) Skalar med hvardera handen särskildt.
- c) Lebert-Stark, II, § 37 n:o 1.
- d) Ett mindre föredragsstycke.

SENARE AFDELNINGEN.

I. Obligatoriska studievärk.

- 1) Lebert-Stark, II; §§ 37—42 i sin helhet, §§ 43, 44 i urval.
- 2) Czerny, ed. Germer; Ia i sin helhet, Ib i urval.
- 3) Bach, ed. Mugellini: Pezzi facili.
- 4) Lanza, Fughette.

II. Repertoar till urval.

Svårare satser ur sonatnlitteraturen.

Lättaste sonater af Haydn (C-dur), Mozart (C-dur n:o 1), Beethoven (op. 49).

— 29 —

Breslaur: Vortragsstücke.
 Schumann: Jugendalbum (forts.).
 Wegelius: Ur Finlands Tonskatt (forts.).
 Mendelssohn: Kinderstücke.
 Händel: Fughetten.
 Raff: «Fleurette», «Après le coucher de soleil» m. fl.
 M. m.

För examen till 1:sta kursen fordras:

- a) Ur I. En à två numror ur hvarje afdelning 1—4, efter lärarens val. Dessutom hvad examensnämnden önskar höra.
- b) Ur II. Mozart, Sonate n:o 1 C-dur. (1:sta satsen ovillkorligen; 2:dra och 3:dje kunna utbytas mot uppgifter af likartad beskaffenhet och svårighet).
- c) Prima-vista spel.

Vitsord gifvas särskildt för a) I, 1) och 2), för I 3) och 4), för b) och för c). Lägsta godkännande totalvitsord (i hvilket c) icke ingår) är för elev med pianospel till hufvudämne 7, för andra elever 6.

B. 1:sta kursen. (Inemot tre terminer).

I. Obligatoriska studievärk.

- 1) Czerny-Germer: II, iii fullständigt; II, iv i urval; III, v fullständigt.
- 2) Döring, Oktavenstudien.
- 3) Bertini, ed. Buonamici, några numror.
- 4) Bach, ed. Busoni, Tvåstämmiga inventioner.

II. Repertoar till urval; a) klassisk.

- 1) Bach: Franz. Suiten, ed. Mugellini.
- 2) Sonater, fantasier, variationer, rondos m. m. af Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven (t. ex. op. 14 n:ris 1 och 2; op. 2 n:o 1; op. 10 n:ris 1 och 2; op. 33, 119 och 126).
- 3) Medelsvår konsert af Mozart med kadens (t. ex. den i C-moll).
 b) modärn.

Schubert, op. 90 m. m.
 Weber, Polonaise.
 Mendelssohn, lättare Lieder ohne Worte.
 Schumann, Kinderscenen.
 Liszt, Romance oubliée.
 A. Jensen, Lieder und Tänze.
 Grieg, Lyrische Stücke.
 M. m.

III. Ensemble.

Öfning i fyrhändigt spel (Schubert m. fl.)

— 30 —

För examen till 2:dra kursen fordras obligatoriskt:

- a) Ur I, 1) minst två nummer
 2) » en nummer
 3) » två nummer } efter lärarens val; dessutom hvad examensnämnden önskar höra.
- b) Ur IIa, 1) Minst tre satser ur en suite.
- c) Ur IIa, 3) Konsertsats med kadens.
- d) Någon nummer ur II, b.
- e) Prima vista spel.

Fyra specialvitsord (Etuder, Bach, Mozart, IIb) gifvas. Lägsta gillande totalvitsord 7. Särskildt vitsord för e).

C. 2:dra kursen. (Inemot fem terminer).

FÖRRA AFDELNINGEN.

I. Obligatoriska studievärk.

1. Czerny-Germer, IV, VIII.
2. Cramer-Bülów, 50 (event. 60) ausgew. Etuden.
3. Bach, ed. Busoni, trestämmiga inventioner.
4. Efter behof ytterligare oktavstudier.

II. Repertoar till urval.

1. Bach, ed. Mugellini, Englische Suiten (åtminstone en).
2. Beethoven, Sonater op. 2 n:o 3; op. 7, op. 10 n:o 3, op. 13, 22, 26, 27, 28; Polonaise op. 89; Variationer i F-dur; Andante i F-dur m. m. (minst två hela värk). Konsert i C-dur.
3. Chopin, lättare valser, mazurkas, Fantasie-impromptu, m. m.
4. Haydn, Variationer i F-moll.
5. Händel, Variationer.
6. Liszt, Consolations (n:r:is 1—5), Impromptu i Fiss-dur, «Les cloches de Génève», Soirées de Vienne n:o 2, Liebestraum n:o 2, m. m.

Alternativt. { 7. Mendelssohn, Konsert i D-moll, I.
 8. Mozart, » » » , I—III.

9. Schubert, Moments musicaux m. m.
10. Schumann, Bunte Blätter, Blumenstück, Waldscenen, Phantasiestücke m. m.

Obs.! Ingen af de kursiverade komponisterna får förbigås.

III. Ensemble. Sonate med violin (resp. violoncell) eller en lättare trio.

För examen till senare afdelningen fordras:

- a) Ur I, 1) minst en nummer
 » » 2) två nummer } efter lärarens val. Dessutom hvad examensnämnden önskar höra.
- b) » » 3) minst » » }
- c) Ur II, 2, C-durkonserten (kan utbytas mot II, 7) eller II 8).
- d) Stycken ur II 3, 6 och 10.

— 31 —

e) Ur III: sonat- eller triosats.

f) Prima vista spel.

Fyra vitsord i a)—d). Lägsta godkännande totalvitsord 8. Särskilda vitsord i e) och f).

SENARE AFDELNINGEN.

I. Obligatoriska studievärk.

- 1) Clementi, ed. Tausig, Gradus ad Parnassum.
- 2) Bach, ed. Busoni, Das wohltemperirte Klavier, Band I.
- 3) Chopin, Préludes.
- 4) Efter behof: specialetuder af Kullak, Moscheles m. fl.

II. Repertoar till urval.

- 1) Beethoven: Sonater op. 31 n:ris 1—3, op. 54, 78, 90, Fantasi op. 77, Variationer i C-moll m. m. Konsert i C-moll.
- 2) Chopin: Impromptu, Nocturnes, Polonaises (Ciss-moll, B-dur, D-moll), m. m.
- 3) Hummel: Konserter i A-moll och H-moll.
- 4) Mendelssohn: Konsert i G-moll.
- 5) Liszt: Liebestraum n:o 1, Cantique d'amour; Soirées de Vienne n:ris 3, 6; Rhapsodie n:o 13, en lättare Fantasi m. m.
- 6) Schumann: Novelletten, Faschingsschwank, Variationen op. 1 m. m.
- 7) Weber: a) Concertstück, b) Sonate i C-dur.

III. Ensemble: en medelsvår trio eller pianokvartett.

För examen till 3:dje kursen fordras:

- a) Ur I, 1) Två etuder efter lärarens val; dessutom efter examensnämndens.
 - 2) Ett preludium med fuga.
 - 3) En prélude.
- b) Ur II, 1) konsert i C-moll, I—III.

<ol style="list-style-type: none"> 3) » ; någondera. 4) » 7) a) eller b). 	}	alternativt.
--	---	--------------
- c) Ur II, 2) Ett eller par stycken.
 - 5) » » » »
- d) Ensemble: En eller par triosatser.
- e) Prima-vista spel.

Fyra, högst fem specialvitsord för a)—c); lägsta godkännande totalvitsord 8. För d) och e) såsom ofvan.

— 32 —

D. 3:dje kursen. (Icke under fyra terminer).

I. a) Obligatoriska studievärk.

- | | |
|----------------------------|------------|
| 1) Liszt: Paganini-etuder. | } I urval. |
| 2) Chopin; Études. | |
| 3) Henselt: d:o. | |

b) Icke obligatoriska.

- 4) Alkan: Études.
- 5) Brahms: Studien.

II. Repertoar till urval.

- 1) Bach: a) Kromatisk fantasi och fuga.
b) Orgelvärk, transkr. af Liszt, Tausig, Busoni, d'Albert.
- 2) Beethoven: Sonater op. 53, 57, 81a, 101, 106, 109–111. Variationer op. 35 och 120. Konserter i Ess-dur och G-dur.
- 3) Liszt: Fantasier öfver «Ungarische Volkslieder», Sommernachts-traum, Rigoletto, Don Juan m. fl.; Rhapsodier; o. s. v. Konserter i Ess-dur och A-dur.
- 4) Chopin: Ballader m. m.
- 5) Schumann: Die Davidsbündler, Carneval, Kreisleriana m. m.
- 6) Svårare kompositioner af moderna mästare, (Brahms, Cesar Franck, Saint-Saëns m. fl.), valda efter elevens individuella begåfning.

III. Ackompagnemang af sång- och instrumentalsoli.

IV. Ensemble efter fritt val.

För utexaminering fordras:

- a) Ur I 1)–5) tre numror.
- b) » II 1) en nummer.
- c) » » 2) en konsert.
- d) » » 3) »
- e) » » 4), 5) eller 6) minst en nummer.
- f) Ackompagnemang, såväl förberedt som prima vista.

Examen kan tudelas; lägsta godkännande totalvitsord 9.

Gaden *Aquarellen*. Jensenin *Lieder und Tänze* ja Griegin *Lyrische Stücke* I on siirretty ensimmäisen varsinaisen kurssin ohjelmistosta alkeiskurssin jälkimmäiseen osaan. Bachin opiskelemista painotettiin entistä enemmän siirtämällä pari vapaavalintaisissa osioissa olevaa teosta pakollisiin.

Hyväksyttävien keskiarvojen asteikossa on uskaltauduttu hieman alaspäin. Peruskurssin jälkimmäisen osan alhaisin hyväksyttävä keskiarvo pääaineisilla pianisteilla on seitsemän, sivuaineisilla kuusi. Ensimmäinen kurssi voitiin hyväksyä arvosanalla seitsemän kuten aiemminkin, mutta toisen kurssin osioissa rimaa laskettiin kahdeksasta seitsemään ja puoleen. Kolmannen kurssin osalta vaatimus pysyi arvosanassa yhdeksän. Vuonna 1918 perustetussa Viipurin Musiikkikoulussa (myöhemmin Viipurin Musiikkiopisto) otettiin nämä kurssivaatimukset käyttöön 1920-luvun alussa (Dahlström 1982b, 124; Konttori-Gustafsson 2019, 61–62).

Ylempiä tutkintoja ei ilmeisesti vieläkään juuri suoritettu: Esimerkiksi lukuvuonna 1912–1913 valmistui viisi peruskurssia ja kuusi ensimmäistä kurssia ja lukuvuonna 1914–1915 kuusi peruskurssia, kaksi ensimmäistä kurssia ja yksi toinen kurssi.³⁰ Pianonsoiton opiskelijoiden määrä oli edelleen korkea (171), mutta vuosikertomuksesta ei käy ilmi pääaineisten määrä. Tämän jälkeen vuosikertomuksiin ei ole enää kirjattu erikoisaineissa suoritettuja kurssitutkintoja, sen sijaan niissä on lueteltu pakollisten aineiden tutkintosuorituksia. Lukuvuodelta 1935–1936 löytyy yksi kolmannen pianonsoiton kurssin suoritus, ja sen soittaja oli Leea Isotalo.

Jostain syystä pianonsoiton kurssitutkintosuorituksia näkyy myös tutkintopöytäkirjoissa vuosilta 1916–1936 kovin harvakseltaan. Kuitenkin niihin on kirjattu lukuisia urku- ja laulukurssitutkintoja sekä lukukausien lopulla pidettyjen oppilaskonserttien (näytteiden) ohjelmia. On vaikea uskoa, että esimerkiksi peruskursseja tai ykköskursseja ei olisi edelleen suoritettu. Ehkä on olemassa jokin erillinen pöytäkirja,

30 Kyseisen lukuvuoden vuosikertomuksessa ei mainita, onko kyseessä ensimmäinen vai toinen osio.

jota en ole toistaiseksi saanut käsiini. Eri aineiden yhteisistä tutkintopöytäkirjoista löytyy tuolta kahdenkymmenen vuoden ajanjaksolta yhteensä kuusi peruskurssin jälkimmäisen osion suoritusta (muun muassa Helvi Leiviskä vuonna 1917), yksi I kurssi, yksi II kurssin ensimmäinen osio, kaksi II kurssin jälkimmäistä osiota ja kaksi III kurssia (Sally Westerdahl ja Linnea Hovio) ennen jo edellä mainittua Leea Isotalon tutkintoa.

Harvakseltaan näkyvien pianon kurssitutkintojen joukossa kiinnitetty huomio siihen, että Sally Westerdahlin³¹ Eino Lindholmin oppilaina suorittamat kolme tutkintoa peräkkäisinä lukuvuosina ovat kaikki kirjattuina: II kurssin ensimmäinen osio vuonna 1916, jälkimmäinen osio vuonna 1917 ja III kurssi kahdessa osassa vuonna 1918. Vaikka on vaikea arvioida, millaista soittamisen tasoa tuohon aikaan on vaadittu, niin joka tapauksessa voi todeta, että Westerdahlin on täytynyt olla paitsi lahjakas myös varsinainen työmyyrä. Tutkintopöytäkirjoista käy ilmi, että lautakunnassa oli neljä jäsentä ja että yksi heistä oli tutkinnon suorittajan opettaja. Joissakin tutkintopöytäkirjoissa ei käytetä sanaa lautakunta (nämnd), vaan kerrotaan, ketkä opettajat olivat läsnä. Joka tapauksessa näyttää siltä, että tutkinnon suorittajan opettajan osallistuminen lautakunnan työskentelyyn oli yleistä.

Koska tutkintopöytäkirjojen ja vuosikertomusten antama informaatio näytti puutteelliselta, oli yritettävä selvittää asiaa myös oppilasmatrikkeliä avulla. Ranta-Meyer (1989, 21–22) on proseminaarityössään ”Sibelius-Akatemian³² vuosina 1924–1939 antamat ammatilliset valmiudet” selviteltyt laitoksessa suoritettujen diplomi- ja päästötutkintojen määriä. Hänen tarkastelemana viidentoista vuoden ajanjaksona pianodiplomien määrä oli 20, ja pianonsoiton päästötodistuksen sai 39 opiskelijaa. Dahlströmin historiikin (1982b, 401–488) sisältämästä oppilasmatrikkelista etsin diplomitodistuksen pianonsoitossa saaneet opiskelijat laitoksen toiminnan alkamisesta vuoteen 1936 asti (neljä-

31 Sally Westerdahl (1894–1983) toimi pianonsoitonopettajana Viipurin Musiikkiopistossa vuodesta 1919 lähtien ja sittemmin Lahden Musiikkiopistossa vuodesta 1940 lähtien.

32 Kyseisenä ajanjaksona laitos oli nimeltään Helsingin Konservatorio.

toista henkilöä).³³ Päästötodistuksen pianonsoitto pääaineena sai tuona ajanjaksona 73 henkilöä, mikä on liian suuri määrä yksityiskohtaisesti tarkasteltavaksi tämän artikkelin puitteissa, mutta katsoin tästä ryhmästä kahdeksan³⁴ opiskelijan matrikkelit erikseen saadakseni käsityksen päästötodistuksen myöntämisen perusteista kyseisenä ajanjaksona. Diplomitodistusten ja tarkastelemieni päästötodistusten perusteella paljastui se seikka, että todistusten myöntäminen ei monessakaan tapauksessa ollut yhteydessä kurssitutkintosuorituksiin. Ranta-Meyer (1989, 17) toteaaakin, että vielä 1930-luvun alkupuolella edellä mainitut todistukset myönnettiin tietyn osaamisen tason saavuttamisen perusteella. Toimintaa ohjasivat vielä vuodelta 1894 peräisin olevat Helsingin Musiikkiyhdistyksen ja Musiikkiopiston säännöt (Sibelius-Akatemian arkisto), joiden mukaan diplomin saamiseen vaadittiin pakollisten kurssien suorittamisen lisäksi pääaineessa ne tiedot ja taidot, jotka oli määrätty opetussuunnitelmassa korkeinta kurssia varten. Tämän lisäksi edellytettiin menestyksellisiä esiintymisiä opiston julkisissa näytteissä tai etevän pedagogisen taidon osoittamista. Päästötodistukseen vaadittiin vastaavasti pääaineessa korkeinta lähinnä olevaa kurssia varten määrättyt tiedot ja taidot. Lisäksi oppilaan tuli osoittaa kehittyneensä ”tunnistettavaan musikaaliseen kypsyyteen”.

Matrikkelitiedot vahvistavat käsitystä siitä, että kurssitutkintoja suoritettiin vain harvakseltaan. Niiden valossa kurssitutkintopöytäkirjoista puuttuu korkeimman pianokurssin osalta tarkastelemanani ajanjaksona vain Eva von Knorringin III kurssin suoritus. Muut kolme kyseisen tutkinnon suorittajaa vuoteen 1936 mennessä olivat Sally Westerdahl, Linnea Hovio ja Leea Isotalo. Yhdentoista diplomipianistin kohdalla todistus, josta käytettiin myös nimitystä kunniakirja, on

33 Astrid Buchert (1928), Maire Halava (1933), Linnea Hovio (myöh. Porvari, 1933), Lea [Leea] Isotalo (1936), Sole Kallioniemi (1933), Eva von Knorring (1910), Kaino Korhonen (1927), Sofia (Sohvi) Korhonen (1936), Maija Korkeakoski-Haupt (1936), Väinö Lahti (1928), Helvi Leiviskä (1928), Gertrud Lindell (1934), Estrid Lindroos (1926), Aino Katri Vartia (1923).

34 Edith Aspelin (1898), Jussi Blomstedt (myöh. Jalas, 1932), Kerttu Kuosmanen (1934), Eino Lindholm (1910), Lyyli Raunio (1916), Rauha Riihimäki (1925), Sigurd Snåre (1929), Sally Westerdahl (1918).

Den 31 Mars 1916.

Kurssexamen i Piano II a.

✓ Fröken Sally Westerdahl. Lär. G. Lindholm

Grieg - Griegs IV, II N ^o 17	}	9,75
Cramer - Bülow N ^o 15 o. 16		
Bach - Busoni 3 stäm. inv. N ^o 10 o. 15.		9.
Chopin: Davidskändertänze N ^o IV. XV	}	8,5
Liszt: Souvenir de Fies dur.		
Mendelssohn: Konert d moll s. I		9
		Total: 9,06.

Ensemble:
 Prima vista: 8.
 Nämnd: Ahlfors, Hylander, Lindholm, Melartin.

Den 20 Mars 1917

Kurssexamen i Piano II b

✓ Fröken Sally Westerdahl. Lär. G. Lindholm

Bethoven: Konert En des Jato I och II		9.
Clementi: Gradusans. Parnassum N ^o 21 och 18 (styg)		8,9
Bach: Das Wohltemperierte Klavier. Part. Fuga B. dur (3 ^o)		9,25
Chopin: Prelude g moll (1 ^o)	} Stycken	9,1
" - Variations brillantes op. 19 (7 ^o)		
Liszt: Ungarisk rhapsodi N ^o XIII (10 ^o)		
		Total 9,06

Ensemble: (Gammal, 8^o)
 Prima vista: (Mozart Variation, 10^o Lindholm) 9^o:-

Nämnd: Ahlfors, Hylander, Lindholm, Melartin.

Kuva 4. Tutkintopöytäkirjat Sally Westerdahlin kurssitutkinnoista pianonsoitossa.

Den 7^{de} mars 1918.

Kursexamen i Pianospel III kursen
Lär. C. Lindholm

Fröken Sally Westerdahl

Henselt: Etюд op. 2. Ess dur.	} 9
Chopin: " - op. 10 Gess dur.	
Liszt: Paganini etюд, c dur	
Bach-Tausig. Toccata & fuga d moll	7,25
Chopin: Ballad op. 23 g moll	7,75
Liszt: Konsert, c dur.	8

Den 30 maj 1918

Fortsättning av Kursexamen i Pianospel. III kursen.
Lär. C. Lindholm

Fröken Sally Westerdahl.

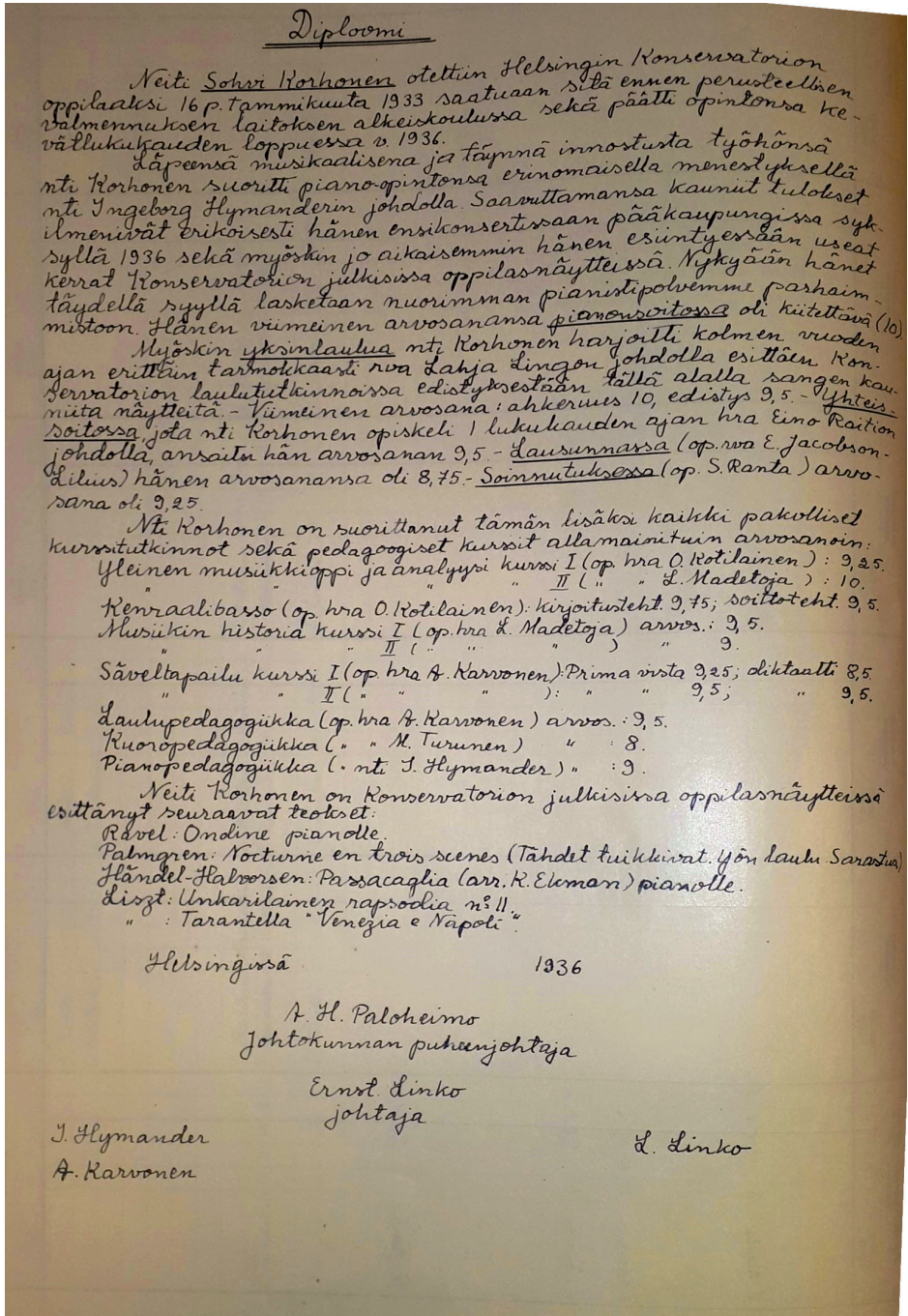
Ensemble: Raff s. I o. II
(biträdande: hr. C. Raitio
" V. Koponen).
Ensemble lär. O. Fohström

Beechoven: Konsert Ess dur s. II o. III (s. I spelad förut offertyt)

Etюder	9	} Nämnd: C. Melartin O. Merikanto J. Symander C. Lindholm.
Bach	7,25	
Chopin	7,75	
Liszt	8	
Beechovens		
Ensemble	8,5	} Prima vista Akompagnement
Total	8,08	

myönnetty muiden ansioiden, kuten julkisissa näytteissä menestyksellisesti esiintymisen ja joissain tapauksissa myös lupaavan ensikonserтин perusteella. Miksi sitten Sally Westerdahlille ei ole myönnetty diplomitodistusta, vaikka hän oli suorittanut koko oppimäärän kaikkine kurssitutkintoineen? Ehkä syynä oli se, että hän sai kolmannen kurssin suorituksesta arvosanan 8,08, kun siitä vaadittiin vähintään arvosanaa 9. Todistukset sisälsivät myös yleensä hyvin ystävälliseen tyyliin laaditun kuvauksen opiskelijan taiteellisesta tasosta. Westerdahlin kohdalla todettiin ennen muuta hänen taipumuksensa pedagogiseen työskentelyyn. Seitsemän muun tarkastelemanı päästötodistuksen haltijoista vain Eino Lindholm oli suorittanut pianonsoiton toisen kurssitutkinnon (toisen osion arvosana 9,68). Lyyli Raunion todistuksessa mainitaan muiden toisen kurssin oppimäärää vastaavien ansioiden ohella ensimmäisen kurssin suoritus. Kerttu Kuosmasen kerrotaan saavuttaneen sellaisen tason, joka likipitäen vastaa konservatorion kunniakirjavaatiimuksia. Jussi Blomstedt oli päästötodistuksen mukaan yltänyt tasolle, joka suunnilleen vastasi korkeimman kurssin alkupuolta.

Vaikka kurssitutkintoja on pianonsoitossa ehkä suoritettu enemmän kuin mitä käsiini saamistani dokumenteista ilmenee, niiden painoarvo ei 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien aikana ollut samanlainen kuin vuosisadan lopulla. Vaikuttaa siltä, että julkiset oppilasnäytteet koettiin tärkeämmiksi. Ne saivat huomiota myös sanomalehdissä, ja niissä esiintyminen menestyksekkäästi oli tärkeä osaperuste myös diplomi- tai päästötodistuksen saamiselle. Vuoden 1894 sääntöjen mukaan Musiikkiopiston vakinaiseksi opettajaksi soitossa ja soololaulussa kiinnitettiin etupäässä ”soittotaiteilijoita, jotka omistavat niin suuren taidon aineessaan, että voivat esiintyä soolisteina [solisteina] ja yhteissoittajina (ja laulajina) yhdistyksen konserteissa ja musiikki-illoissa.” Muodollisen koulutuksen tarve ei siis ollut vielä merkittävä, mutta suoritettujen loppututkintojen määrissä on nähtävissä nousua 1930-luvulta lähtien, minkä myös Ranta-Meyer (1989, 21) panee merkille. Dahlströmin (1982b, 211) mukaan vielä 1950-luvullakin kurssitutkintojärjestelmällä oli vapaaehtoisuuden leima. Diplomi (III kurssi) saatettiin ottaa opintojen päämääräksi, ja sitä ennen voitiin suorittaa alemmat kurssitutkinnot, mutta toisaalta oli myös mahdollista tarttua suoraan



Kuva 5. Sohvi Korhosen diplomitodistus vuodelta 1936.

ylimmän kurssin tutkintovaatimuksiin. Vasta vuodesta 1960 lähtien oli mahdollista ryhtyä vaatimaan koko tutkintosarjan suorittamista, kun Sibelius-Akatemian uusi ohjesääntö ja oppilasaineuksen nouseva taso antoivat siihen mahdollisuudet.

Pianonsoiton uudet kurssivaatimukset vuonna 1936

Wegeliuksen ajan asiantuntemuksella ja huolellisuudella laaditut kurssit (pienine muutoksineen vuonna 1911) eivät enää 1930-luvulla voineet täyttää ajan vaatimuksia. Helsingin Musiikkiopistosta oli tullut Helsingin Konservatorio vuonna 1924. Uusia sävellyksiä sekä uutta pedagogista nuottikirjallisuutta oli syntynyt paljon, ja laitoksen johtaja Erkki Melartin otti 1920-luvulla tehtäväkseen suunnitella ajantasaiset kurssivaatimukset eri oppiaineissa yhteistyössä aineista vastaavien opettajien kanssa. Suurin työ oli kaikkien niiden aineiden vaatimuksissa, joita ei vielä Wegeliuksen aikana ollut. Melartin ehti viedä työn loppuun ennen vetäytymistään johtajan tehtävästä, ja uudet vaatimukset otettiin käyttöön syyslukukauden 1936 alussa. (Karvonen 1957, 192–193.)

Suurimpia muutoksia aiempiin pianonsoiton vaatimuksiin nähdään näkyä ajan tasalle saatetuissa ohjelmistoissa ja kamarimusiikin poisjäämisessä. Ranskalaista musiikkia (Alkan, Franck, Saint-Saëns) sisältyi vuosien 1902 ja 1911 vaatimuksissa vain III kurssin ohjelmistoon, mutta nyt Debussyn ja Ravelin musiikki nousee esiin edellä mainittujen säveltäjien ohella. Uutta on myös venäläisen musiikin osuus (Tšaikovski, Ljapunov, Balakirev, Skrjabin, Rahmaninov, Prokofjev). Lisäksi Albéniz ja Reger ovat uusia ulkomaisia nimiä ohjelmistoluettelossa. Suomalaisista säveltäjistä nousee esiin erityisesti Palmgren sekä soolopianoteostensa että pianokonserttojensa ansiosta. Muita uusia kotimaisia säveltäjiä ovat Madetoja, I. Hannikainen, Kaski, Linko, Ranta ja T. Kuusisto. Nykynäkökulmasta katsoen on mielenkiintoista, että Bachin *Das Wohltemperierte Klavier* kuuluu vasta III kurssin ohjelmistoon, eikä siihenkään kokonaan. (Aiemmissä vaatimuksissa teoksen ensimmäinen kirja sisältyi II kurssin toiseen osioon.) Teosta pidettiin ilmeisesti kaiken kaikkiaan vaativampana kuin *Italiaista*

konserttöä, Englantilaista sarjaa nro 1 ja *Partitaa* nro 1, jotka kaikki kuuluvat näissä vaatimuksissa II kurssin sisältöön.

Tutkintojärjestelmän rakenne on edelleen entisen kaltainen: alkeiskurssi kahdessa osassa, I kurssi, II kurssi (nyt yhdessä osassa) ja III kurssi. Asteikkojen ja kolmisointujen harjoittamista painotetaan II kurssiin asti. Lautakunnalla on edelleen oikeus tehdä valintoja etydiohjelmiston puitteissa – nyt kaikilla tutkintotasoilla (aiemmin kolmannessa kurssissa sitä mahdollisuutta ei ollut). Tämä käytäntö tekee edelleen tutkinnot varsin vaativiksi, vaikka esitettävien teosten määrä itse tutkintotilaisuudessa onkin pienentynyt. Konserttoja soitetaan vasta III kurssin puitteissa. Alimmaisarvosanaa on I kurssissa korotettu ja III kurssissa alennettu 0,5:lla, joten kurssien välinen ero on siinä suhteessa hieman lieventynyt. *Prima vista* -soitosta on kautta aikojen annettu erillinen arvosana. II-kurssin etydivalikoimaan ei vielä kuulu yhtäkään Chopinin tai Debussyn etydiä, ohjelmisto koostuu Czernyn, Cramerin, Kullakin ja Clementin etydeistä. Saman kurssin sonaattivalikoimassa³⁵ on edelleen ainoastaan Beethovenin teoksia, ja tutkinnossa soitetaan vain ensimmäinen osa jostain sonaatista. II kurssin sisältö on siis pysynyt varsin perinteisenä, vaikka uudempaan ohjelmistoon on lisätty joitakin teoksia. Mittavimmat ohjelmistouudistukset koskevat III kurssia. (Karvonen 1957, 195–198.)

Kurssivaatimusten arvostelua 1930- ja 1940-luvuilla

Ernst Linko (1944, 134–135) analysoi ja samalla kritisoi etydien saavuttamaa valta-asemaa pianonsoiton opetusmateriaalin osana. Hän viittaa 1800-luvulla vallinneeseen pianisti-säveltäjä-kulttuuriin, joka paitsi tuotti merkittäviä teoksia mutta myös velvoitti säveltäjinä vähemmän lahjakkaatkin pianistit laatimaan ohjelmistoa soittimelleen. *Moni pianisti ”vuodatti” Lingon mukaan teknillisen osaamisensa teoksiin, jotka eivät ole musiikillisesti kovin omaperäisiä.* 1800-luvul-

³⁵ Sonaatit sijoittuvat vapaavalintaisten teosten luetteloon, johon kuuluvat klassikot, romantikot ja myöhäisemmät tyyliä.

la syntyikin runsain määrin sekä konservatorioita että pianonsoiton harjoitemateriaalia. Lingon mielestä opiskelijoiden aika meni suurelta osin hukkaan neljän paksun Czerny-kirjan, yhden vielä paksun Cramer-kirjan, Clementin *Gradus ad Parnassum*in, Moschelesin, Kesslerin ynnä muiden parissa sen sijaan että he olisivat voineet saavuttaa vastaavat ja vielä monipuolisemmat valmiudet soittamalla senkin aikaa esimerkiksi Haydnin, Mozartin ja Beethovenin teoksia sekä tietysti Bachia. Lingon mukaan etydien valta-asema säilytettiin vuoden 1936 vaatimuksissa edelleen lähinnä siitä syystä, että niistä kuitenkin on hyötyä vähemmän lahjakkaille oppilaille, joille musiikillisesti vaativa teos teknillisten vaikeuksien lisäksi olisi yhdellä kertaa liian suuri haaste. Hän ei kuitenkaan kannattanut koko ”mottitalkoon” läpikäymistä.

Myös pianopedagogi Martti Paavola (1898–1990) esitti jo vuonna 1937 esitelmässään (julkaistu *Musiikkitieto*-lehdessä tammikuussa 1937)³⁶ musiikinopettajien päivillä Helsingissä kysymyksen klassisen ankaran akateemisen koulun merkityksestä pianonsoiton opetuksessa. Hän viittaa opettajien tuolloin jo kauan käyttämään kaavamaiseen ja vanhaan ohjelmaan, jonka mukaan alkeisvihkojen jälkeen tulee säännöllisesti Czernyn etydien, Bachin pienten preludien ja inventioiden sekä Clementin sonatiinien vuoro, sitten vähitellen Beethovenin helpoimmat sonaatit, Cramer, Chopinin pienet nokturnot, valssit ja niin edelleen. Tämä käytäntö oli vähitellen 1800-luvun aikana kehittynyt kaikkialla vakavan pianopedagogiikan piirissä, eikä sitä Paavolan mielestä pitänyt hylätä. Kokemushan oli osoittanut sen päteväksi ja erinomaisia tuloksia antavaksi. Kuitenkin se oli hänen mukaansa kaavamaisesti toteutettuna ”jossain suhteessa kangistunut opinkappale” ja omiaan tukahduttamaan nuoren oppilaan innon. Paavola halusikin tarjota uutta kotimaista pianokirjallisuutta elävöittämään oppilaan suhdetta harjoitettavaan nuottimateriaaliin ja esitti toivomuksen suomalaisen säveltäjän tekemästä monipuolisesta etydikokoelmasta. (Paavola 1937, 10–11.)

36 Siteerannut myöhemmin esim. Dahlström (1982b, 125).

Lopuksi

Martin Wegeliuksella oli voimakas tarve luoda musiikin alalle koulutusjärjestelmä, joka vähitellen takaisi maahamme pätevän kotimaisen muusikkokunnan. Eittämättä voimme todeta, että niin on käynyt ja että järjestelmän käyttöönotto ja soveltaminen on ollut menestystarina. On kuitenkin nähtävissä, että tuo menestystarina ei rakentunut aivan yhtäjaksoisesti. Aktiivisen alkuvaiheen jälkeen kurssitutkintojen painoarvo notkahti muutaman vuosikymmenen ajaksi, kunnes järjestelmästä sitten 1900-luvun loppupuolelta lähtien tuli musiikkikoulutuksemme keskeinen tukipylväs. Tarkastelemistani diplomi- ja päästötodistuksista käy kuitenkin ilmi, että laadittu kursisjärjestelmä toimi opintosuunnitelmana silloinkin, kun ei varsinaisesti tähdätty tutkintosuorituksiin. Sen pohjalta edettiin ainakin jossain määrin systemaattisesti soittamisen taitoa rakentaen ja ohjelmistoa laajentaen. Siinä merkityksessä Wegeliuksen käynnistämä koulutusjärjestelmä on ollut vahvasti elossa kautta vuosikymmenten.

Dahlströmin (1982b, 211) mukaan 1960-luvulta lähtien ”alettiin johdonmukaisesti toteuttaa Busonin ja Wegeliuksen ohjelmaa 1880-luvun lopulta”. Aineistoni pohjalta on mahdotonta sanoa, kuinka suuri osuus Busonilla lopulta oli tuohon ohjelmaan. Hänen merkityksensä pianonsoittokoulutuksemme rakenteen kehittäjänä tuntuu osin kiehtovalta myytiltä, vaikka hänellä toki on ollut merkittävä ja esikuvalinen vaikutus suomalaiseen pianismiin esimerkiksi esiintymistensä, joidenkin oppilaidensa ja verkostojensa kautta. Ulkomaisia pianonsoiton opettajia etsiessään 1890-luvulla Wegelius kääntyi kerta kerralta Busonin puoleen, samoin etsiessään laitoksestaan ulkomaille lähteville opiskelijoille sopivia opettajia.³⁷ Pianonsoiton kurssivaatimusten laatimiseen on käsitykseni mukaan mitä todennäköisimmin osallistunut muitakin Helsingin Musiikkiopiston pianonsoitonopettajia, joiden osuus on asiasta puhuttaessa jätetty huomiotta. Olen tässä artikkelissa nostanut esiin joitakin opettajia, joiden tehtäviin vaatimusten

37 Nämä asiat käyvät ilmi erityisesti Busonin ja Wegeliuksen välisestä kirjeenvaihdosta sekä Dahlströmin historiikista (1982b, 47).

suunnittelu on voinut kuulua ja joiden osuus on käytännön tasolla saattanut olla merkittävä.

Kuten Mäkelä (2014, 16) toteaa, suomalaisen musiikki-ihmeen saavuttamisen vaivaa eivät enää kanna yksilöt kuten Pacius ja Sibelius (eikä Wegeliuskaan), vaan vahvat organisaatiot, jotka takaavat suoritus- ja pitkäjänteisyyden ja jotka myös pystyvät reagoimaan yhteiskunnallisiin muutoksiin. Mäkelä (mts. 181) näkee suomalaisessa kulttuurissa lähes sokean luottamuksen instituutioihin. Niihin luottaminen on hänen mukaansa kuitenkin sikäli ristiriitaista, että ne käyvät nykyisin lähes jatkuvasti läpi muutoksia. Mutta pianonsoiton kurssivaatimukset pysyivät monenlaisten muutosten keskellä satakunta vuotta jokseenkin ennallaan ja muokkasivat pianistikuntamme ajattelua.³⁸ Nuorille pianonsoitonopettajille järjestelmä on tarjonnut merkittävän taustatuen, kun se on antanut valmiina jokaiseen vaiheeseen kuuluvat ohjelmistot ja viitoittanut opintojen reitin. Sille reitille on toisinaan myös jähmetytty, kun ei ole ollut pakko itse etsiä uutta opetusmateriaalia. Kurssitutkintojärjestelmän opiskelijana läpikäyneenä ja sittemmin vuosikymmeniä sen puitteissa opettajana toimineena minun on todennäköisesti vaikea nähdä vapaasti sen ulkopuolelle tilaan, jossa teoksia ei ole luokiteltu tiettyihin lokeroihin tietynlaisten vaikeusastekriteerien mukaan.

Taide – erityisesti säveltaide – vaatii liikkeen vapautta. Tähän asti sen on täytynyt suunnata suurin osa voimastaan materiaalistien esteiden voittamiseen. Näennäisesti suurinkin tekninen helpotus on vain ihmisaskel loputtomassa tilassa.³⁹ (Busoni 1922, 104, suomennos A. Konttori-Gustafsson.)

38 Muistan 1980-luvulta erään kollegani kommentin pianokonsertissa, kun olin juuri vaikuttuneena kuunnellut hienoa esitystä (jokin Chopinin teos): ”Mutta sehän oli vain II A:n kappale!”

39 ”Die Kunst – namentlich die Tonkunst – verlangt nach Freiheit der Bewegung. Sie hat bisher den größten Teil ihrer Kraft daran wenden müssen, materielle Hindernisse zu überwinden. Die scheinbar größte technische Erleichterung ist nur ein Menschenschritt im unendlichen Raume.” (Busoni 1922, 104.)

Lähteet

Arkistot ja yksityiset tiedonannot

Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy", Bibliothek/Archiv, Leipzig.
Privat-Prüfungen.

Ostern 1863 – Michaelis 1876.

Ostern 1877 – Ostern 1880.

Ostern 1880 – Ostern 1881.

Martin Wegeliuksen opintotodistus (Lehrer Zeugnis) 9.4.1873.

Hochschule für Musik und Theater München, Bibliothek/Archiv.
Jahresberichte (JB 081881/82). (<http://urn:nbn:de:bvb:m29-0000000019>).

Kansalliskirjasto. Helsinki.
Richard Faltinin arkisto, Coll. 52.
Muistelmien käsikirjoitus.

Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.
Helsingin musiikkiyhdistyksen ja Musiikkiopiston säännöt 1894.

Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin Konservatorion säännöt, vuosikertomukset, tutkintopöytäkirjat ja oppilasmatriikkelit.

Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser.
Årsberättelse för studieåret 1901–2. Helsingfors 1902.

Helsingfors Musikföreningens Årsberättelse för arbetsåret 1895–1896.

Kursnit Helsingin Musiikkiopistossa 1911.

Sibelius-museon arkisto, Turku.
Bibl, Rudolf 1871. Martin Wegeliuksen opintotodistus.

Staatsbibliothek zu Berlin.
Mus. Nachl. F. Busoni B II, 5323. (<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de>).
Ferruccio Busonin ja Martin Wegeliuksen välinen kirjeenvaihto.
Wegeliuksen kirje Busonille 26.4.1892. (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D4FA00000000>).

Wegeliuksen kirje Busonille 8.7.1894. (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D4FA00000000>).

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv.
Bestand 1, Nr. 2554.

Sähköpostiviesti Ingrid Jachilta Annikka Konttori-Gustafssonille 20.2.2019.

Sanomalehdet

Helsingfors Dagblad 10.9.1882. Ännu några ord om musikinstitutet. M. W.

Hufvudstadsbladet 8.8.1926. Busonibrev från Helsingfors. Nimim. Li He.

Wiborg 30.8.1861. Konservatorium i Leipzig.

Kirjallisuus

- Andersson, Otto. 1919. *Martin Wegelius: En biografisk skiss*. Helsinki: Söderström.
- Bonsdorff, Lena von. 2017. *I väntan på Herkules. Martin Wegelius – banbrytande musikpedagog*. Helsingfors: Svenska folkskolans vänner.
- Busoni, Ferruccio. 1922. Kunst und Technik. *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*. Berlin: Max Hesses Verlag, 104–106.
- Busoni, Ferruccio. 1935. *Briefe an seine Frau*, hrsg. Friedrich Schnapp. Erlenbach: Rotapfel-Verlag.
- Dahlström, Fabian. 1982a. *Sibelius-Akademien 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Dahlström, Fabian. 1982b. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*, suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Flodin, Karl. 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Flodin, Karl & Otto Ehrström. 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Karvonen, Arvi. 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Konttori-Gustafsson, Annikka. 2019. Ingeborg Hylander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja. Teoksessa Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka (toim.). *Kartanoista kaikkien soittimeksi II*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 13. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 39–78.
- Kuha, Jukka. 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta. *Studia musicologica Universitatis Helsingiensis* 27. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Linko, Ernst. 1944. Alkeista diplomiiin eli Sibelius-Akatemian piano-soitto-oppilaan raskas ja kapea tie taitamattomuuden pimeydestä taidolliseen valoon. *Musiikkitieto* joulukuu 1944, 134–137.
- Mäkelä, Tomi. 2014. *Saariaho, Sibelius und andere – Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Paavola, Martti. 1937. Ylemmälle oppilastasolle soveltuvasta kotimaisesta pianokirjallisuudesta. *Musiikkitieto* tammikuu 1937, 10–12.
- Pajamo, Reijo. 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rahkonen, Margit. 2000. Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* 2, 53–67.
- Ranta-Meyer, Tuire. 1989. *Sibelius-Akatemian vuosina 1924–1939 antamat ammatilliset valmiudet*. Proseminarityö, Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos.
- Sajakorpi, Elina. 1989. *Taiteilijaprofili Ernst Linko*. Tampere: Omakustanne.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia* 3. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.
- Schenk, Dietmar. 2004. *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preussens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*. Pallas Athene 8. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Siltanen, Riikka 2020. *"För gedigen musik". Richard Faltin Suomens musiikkielämän rakentajana.* Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Wasserloos, Yvonne 2004. *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben.* Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Wegelius, Martin 1891. *Hufvuddragen af den Västerländska Musikens Historia från den kristna tidens början till våra dagar.* Helsingfors: K. E. Holm's förlag.

Wegelius, Martin 1901. Ur det nutida Italiens musiklif. *Finsk Tidskrift* no 4, 1.10., 325–335.

Whistling, Karl W. 1883. *Statistik des Königlichen Conservatoriums der Musik zu Leipzig 1843–1883.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Eduard Erdmannin mestarikurssi suomalaisille pianisteille Helsingissä 1936

MARGIT RAHKONEN

Johdanto

Baltiansaksalainen Eduard Erdmann (1896–1958) oli yksi aikansa legendaarisista pianisteista ja musiikkipersoonallisuuksista. Vuosien 1923 ja 1944 välillä hän soitti yhdeksän resitaalia Helsingissä, esiintyi kahdesti orkesterin solistina ja konsertoi myös muissa Suomen kaupungeissa. Ulkomaisia taiteilijoita, joukossa lukuisia kansainvälisiä kuuluisuuksia, oli vierailut Suomessa yhä useammin 1800-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä lähtien. Jotkut heistä oleskelivat maassa jonkin aikaa ja antoivat myös yksityisopetusta konserttimatkojensa yhteydessä. Kurssin järjestäminen oli kuitenkin varsin poikkeuksellista ennen 1900-luvun jälkipuoliskoa.

Helsingissä syksyllä 1936 järjestetty Erdmannin mestarikurssi oli yksi varhaisimmista, jollei varhaisin, sellaisista Suomessa järjestetyistä opetustilaisuuksista, joita voidaan kutsua tuolla nimellä. Se näyttää jääneen lajissaan yksittäiseksi tapahtumaksi noin neljännesvuosisadan ajaksi. En ole löytänyt tietoa muista vastaavista kurssista maassamme ennen 1950- ja 1960-lukujen vaihdetta. Savonlinnan musiikkipäivien liedkurssit alkoivat 1955, ulkomaisten vierailijoiden mestarikurssit Sibelius-Akatemiassa juuri ennen seuraavaa vuosikymmentä, ja Jyväskylän Kesä -tapahtumaan ryhdyttiin kutsumaan pianon ja muiden soittimien mestarikurssien pitäjiä 1960-luvun alussa. Seuraavalla

vuosikymmenellä erilaisten kurssien järjestäminen eri puolilla maata yleistyi, ja niistä, myös mestarikursseista, tuli nopeasti pysyvä osa yleistä käytäntöä.

Mistä Erdmannin kurssin järjestäminen johtui ja miten se saatiin aikaan? Yksi tärkeimmistä asiaan vaikuttaneista tekijöistä oli kahden taiteilijapariskunnan, Eduard ja Irene Erdmannin sekä Margaret ja Yrjö Kilpisen välinen tuttavuus. Erityisesti pianisti ja pedagogi Margaret Kilpisen osuus näyttää olleen ratkaiseva. Tarkastelen tässä artikkelissa kurssin pitämiseen johtaneita tapahtumia ja sen järjestelyjä. Kerron Eduard Erdmannin taustasta ja hänen yhteyksistään Margaret Kilpiseen. Esittelen kurssille osallistuneet pianistit ja kartoitan heidän aiempaa konsertointiaan sekä konserttien vastaanottoa arvioidakseni kurssilaisten tuon aikaista ammatillista tasoa. Pohdin myös sitä, jäikö Erdmannista tai hänen kurssistaan pysyviä jälkiä suomalaiseen musiikkimaisemaan.

Erdmannista on löydettävissä tietoa useista lähteistä. Berliinin Akademie der Künste julkaisi kymmenen vuotta Erdmannin kuoleman jälkeen kirjoituskokoelman *Begegnungen mit Eduard Erdmann* (Bitter & Schlosser 1968/1998), joka sisältää Jürgen Klodtin kuvauksen Erdmannin vuonna 1957 Hampurissa pitämästä viimeisestä mestarikurssista (Klodt 1998). Samaisen taideakatemian – johon myös Erdmannin arkisto sijoitettiin vuonna 2000 – vuoden 2018 arkistojulkaisusarjan osa 15 on saanut nimekseen Eduard Erdmann (2018). Näihin kahteen kirjaan sisältyy melko laaja valikoima oppilaiden ja muiden aikalaisten kokemuksia ja näkemyksiä Erdmannista sekä tutkijoiden katoksia häneen pianistina ja säveltäjänä. Latvialaisen Marék Bobéthin artikkeli Eduard Erdmann. Leben und Wirken eines deutschbaltischen Künstlers (2009) on ainoa löytämäni kokonaisuus Erdmannista.

Erdmann on kohteena myös eräissä artikkeleissa, joissa on tarkasteltu ja pyritty arvioimaan uudelleen toisen maailmansodan aikana Saksassa eläneitä taiteilijoita.¹ Erdmannin Suomessa pitämien konserttien sanomalehtiarviot ovat olleet valaisevaa luettavaa. Sulho Ranta ku-

1 Esimerkiksi Albrecht Dümlingin (2014) artikkeli ”What is Internal Exile in Music?”

vasi hänen tuloaan maahamme: ”Eduard Erdmann tuli Suomeen reppu selässä, sen sisältönä frakki ja Krenekin pianokonsertto” (*Ylioppilaslehti* 20.10.1923). Erdmannin nuoruudenaikaiset, vuosien 1923 ja 1924 konsertit erikoisine ohjelmineen ja intensiivisine tulkintoineen ovat tehneet häkellyttävän vaikutuksen. Myöhempien vierailujen arviot ovat vähintään yhtä ihailevia, mutta useissa viitataan soittajapersoonan muuttumiseen. Modernistiset ja kokeilevat teokset olivat natsivallan asettamien määräysten mukaisesti silloin poistuneet Erdmannin ohjelmistosta.

Margaret Kilpisestä sisältyy tietoa Tauno Karilan jo vanhentuneeseen, mutta toistaiseksi ainoaan olemassa olevaan Yrjö Kilpinen -elämäkertaan (Karila 1964). Oman lukunsa hän oli jo hieman aikaisemmin saanut *Suomalaisia musiikin taitajia* -kirjassa (Elmgren-Heinonen 1958). Tärkeä lähdeaineisto on hänen arkistonsa Kansallisarkistossa. Arkisto sisältää kirjeitä ja kirjeluonnoksia, muistiinpanoja, kalentereita ja valokuvia. Se ei ole aikaisemmin ollut tutkijoiden käytettävissä. Eduard Erdmannin arkisto Berliinissä sisältää jonkin verran Erdmannien ja Kilpisten välistä kirjeenvaihtoa. Se ei kuitenkaan valaise tähän artikkeliin liittyvää ajanjaksoa.

Erdmannin kurssille osallistuneiden pianistien elämäkertatietoja ja taiteellista toimintaa olen kartoittanut Fazerin konserttitoimiston ohjelma-arkiston, Yliopiston juhlasalin, Radion Sinfoniaorkesterin (Maasalo 1980) ja Helsingin Kaupunginorkesterin (Marvia & Vainio 1993; Ringbom 1932) historiikkien sekä sanomalehdissä ilmestyneiden konserttiarvostelujen avulla. Yhdenkään osallistujan tai kuulijan kuvausta Erdmannin mestarikurssista Helsingissä en ole löytänyt.² Kurssi kuitenkin mainitaan Erdmannia käsittelevän artikkelin elämäkertatietojen yhteydessä *Sävelten taitureita* -kirjassa (Kokkonen 1947), ja aikanaan siitä kerrottiin kahdessa sanomalehdessä haastattelun muotoon kirjoitetuissa ennakkoesittelyissä (*Helsingin Sanomat*

2 Kaikkien Eduard Erdmannin kurssille osallistuneiden kirjeenvaihtoa tai muuta kirjallista jäämistöä ei ole ollut mahdollista tutkia tätä artikkelia varten, eikä tätä aineistoa aina ole säilynyt. Tärkeä poikkeus saattaisi kuitenkin olla esimerkiksi pianotaiteilija Merete Söderhjelmin, jonka hallussa oleva kirje- ym. aineisto on täysin tutkimatta.

(HS) 25.9.1936, nimim. Kitty; HS 24.10.1936, nimim. Mi-Ka-El). Lisäksi joitakin suomalaisia pianotaiteilijoita (Walldén, Halava, Kilpinen) käsitteleviin kirjoituksiin sisältyy lyhyitä mainintoja siitä, että Erdmann piti kurssin Helsingissä.

Erdmannin elämänvaiheita:
pianisti, säveltäjä ja pedagogi

Eduard Erdmann syntyi Wendenissä, Venäjän Liivinmaalla, ja aloitti musiikkiopintonsa Riiassa. Yhdeksänvuotiaana hän sai piano-opettajakseen Leschetzky'n johdolla opiskelleen Bror Möllerstenin (1863–1938?). Riiasta käsin Erdmann osallistui Conrad Ansoygen (1862–1930) mestarikursseille Königsbergissä ja jatkoi 18-vuotiaana pianonsoiton opiskelua hänen luokallaan Berliinissä 1914–1917. Siellä hän perehtyi myös säveltämiseen vuosina 1915–1918 Heinz Tiessenin johdolla, opettajan, jonka luo Erik Bergman myöhemmin matkusti useaan otteeseen. Erdmannin ja Tiessenin välille syntyi moniin yhteisiin mielenkiinnon kohteisiin perustunut ystävyys. Tiessen kirjoittaa Erdmannin esittäneen kolmeosaista *Natur-Trilogie* -sarjaa ympäri Eurooppaa ja mainitsee lisäksi lauluja sisältäneen Tiessen-illan vuonna 1916 sekä Klavierstücke op. 31:n ”sensatiomaisen ensiesityksen” Madridissa 1923. (Tiessen s.a., 16, 18, 20.)

Erdmann kasvoi yhdeksi aikansa huomattavista musiikkilahmoista vuosina 1916–1920, jolloin hänen sävellyksiään esitettiin muun muassa Weimarissa, Leipzigissa ja Berliinissä. Samalla hän profiloitui merkittäväksi uusimman musiikin esittäjäksi. Vuonna 1919 hän esittäytyi kapellimestari Hermann Scherchenin³ järjestämässä uuden musiikin illoissa: 28. helmikuuta hän esitti Franz Schrekerin Kamarisinfonian piano-osuuden ja tasan kuukautta myöhemmin soolokonsertissa ohjelmassa oli Tiessenin puolen tunnin mittainen *Natur-Trilogie*, Bergin sonaatti, Schönbergin Klavierstücke op. 19 ja Erdmannin oma Fünf Klavierstücke op. 6. (Bobéth 2009, 10.) Runoilija-säveltäjä Hans Jürgen

3 Kapellimestari ja säveltäjä Hermann Scherchen (1891–1966) perusti 1910-luvun lopussa Berliinissä uuden musiikin seuran (Neue Musikgesellschaft Berlin) ja 1920 *Melos*-lehden, jonka keskiössä myös oli ajan nykymusiikki.

von der Wense kirjoitti Erdmannin superintensiivisestä esityksestä päiväkirjaansa: ”Mieletön lähitaistelu fariseuksia vastaan! Saliteurastus! Syöksymme taiteilijahuoneeseen. Hän seiso siellä kuin meedioistunnon jälkeen, sekopäisenä, kauttaaltaan hikisenä, kuola suupielistä tipahdellen[.]” (Bertoncini & Niehoff 2018, 72.)⁴ Saman vuoden lopulla 11. joulukuuta Erdmann soitti Neue Musikgesellschaftin konsertissa ohjelman, jossa olivat Schönbergin Klavierstücke op.11, Skrjabinin sonaatti no. 5 ja Busonin *Fantasia contrapunttistica* (Tiessen 1998, 38).⁵ Hänen ensimmäisen oman sinfoniansa kantaesitys oli Berliinissä kesäkuussa 1920.

Seuraavien vuosikymmenten aikana Erdmann toi konserteissaan kuultavaksi Beethovenin, Schubertin ja muiden tunnettujen suurten säveltäjien teosten lisäksi paljon aikansa uusinta musiikkia ja toisaalta myös suurelle yleisölle tuntematonta ns. vanhaa musiikkia (Froberger, Kuhnau, Eckart jne.).⁶ Busonin pianokonserton ja *Fantasia contrapunttistica*n lisäksi hän esitti tämän E-duuri-viulusonaattia, viulistina Alma Moodie, jonka kanssa yhteistyö jatkui parinkymmenen vuoden ajan (Bobéth 2009, 11–12). Syyskuussa 1935 Erdmann soitti Lontoossa Henry Woodin johtaman BBC:n sinfoniaorkesterin solistina Beethovenin c-mollikonserton, joka myös levytettiin. Irene Erdmannin kirjeestä käy ilmi, että Yrjö Kilpistä oli pyydetty auttamaan yhteydenotossa Englantiin levytystilanteeseen liittyvien asiakirjojen selvittämiseksi (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Irene Erdmannin kirjeet Yrjö Kilpiselle, Irene Erdmann > Yrjö Kilpinen 30.7.1935).

Koska hän ei vastannut pyyntöön, Erdmannit pyysivät apuun Margaret Kilpistä. Lontoon tilaisuus oli Erdmanneille tärkeä. Saman Beethovenin konserton Erdmann levytti pian uudelleen Berliinin Filharmonikkojen solistina. Beethovenin c-mollikonserton ja Regerin konserton op. 114 lisäksi eri aikoina tehtyjä äänitteitä on säilynyt lukui-

4 ”Wahnsinniger Nahkampf gegen Pharisäer. Saalschlacht! Wir stürzen ins Künstlerzimmer. Er stand da wie nach einer séance, verwildert, ganz in Schweiß, Speichel tropfte aus seinen Lefzen[.]”

5 *Pianisten in Berlin* (1999, 62) mainitsee tämän konsertin Erdmannin Berliinin-debyyttinä.

6 Erdmannin kerrotaan hallinneen käytännöllisesti katsoen ”koko pianokirjallisuuden *Fitzwilliam Virginal Bookista* [Toiseen] Wienin koulukuntaan” (*Pianisten in Berlin* 1999, 62).

sista sooloteoksista. Edustettuina ovat säveltäjänimet Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Musorgski, Liszt, Krenek, Smetana, Debussy, Tiessen ja Erdmann itse.⁷

Kesäkuussa 1919 Erdmann avioitui liivinmaalaisssyntyisen Irene von Willishin kanssa, joka hänkin oli erinomainen pianisti. Hänen tapaansa opettaa käsivarren käyttöä pidettiin erityisenä ja tehokkaana. Joitakin opiskelijoita pariskunta ohjasikin yhdessä Erdmannin käyttäessä vaimoaan apuna erityisesti teknisissä kysymyksissä. (Bobéth 2009, 11, 20, 25.) Myös Margaret Kilpinen sai vuonna 1929 Kölnissä ohjausta sekä Irene että Eduard Erdmannilta (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen kirjeet Gertrud ja Selma Althanille, Margaret Kilpinen > Selma ja Anton Alfthan 27.11.1929). Vaikka Irene Erdmann pyrki pitämään omia taitojaan yllä, tämän monipuolisesti lahjakkaan ja poikkeuksellisen henkilön elämäntehtäväksi tuli ensisijaisesti miehensä partnerina vaikuttaminen, samoin kuin nelilapsisen perheen asioista ja kaikesta kotiin liittyvästä huolehtiminen kautta haasteellisten elämäntilanteiden.

Vuonna 1925 Erdmann kutsuttiin mestariluokan opettajaksi Kölnin musiikkikorkeakouluun. Hän toimi siellä kymmenen vuoden ajan säveltäen (piano- ja orkesteriteoksia; mm. pianokonsertto ja kaksi sinfoniaa) ja konsertoiden opetustyön ohella. Hitlerin noustua valtaan 1933 olot Saksassa muuttuivat nopeasti. Natsit pahoinpitelivät joitakin Erdmannin kollegoja musiikkikorkeakoulussa. Erdmann jätti opetuspaikkansa kesäkuussa 1935 ja muutti perheineen alun perin kesäasunnoksi hankittuun taloon Langballigauhun noin 150 kilometrin päähän Hampurista, lähelle Atlantin rannikkoa ja Tanskan rajaa. (Bobéth 2009, 15; Tiessen 1998, 27.)

Erdmannin modernistisena pidetty sävellystyylisi ei sopinut kansallissosialistiseen taidekäsitykseen, joten hänen sävellystensä esittäminen kiellettiin. Yhtä jousikvartettoa lukuun ottamatta Erdmann ei säveltänyt mitään kymmeneen vuoteen. Pianistina hän kuitenkin kuului sellaisten juhlittujen hahmojen joukkoon, joiden suvaitsemista pidettiin natsihallin-

7 Radioäänitysten lisäksi Erdmann äänitti levymerkeille TAHRA, ORFEO, The Piano Library Koch/Schwann, epo ja Bayer records (1997). (Bobéth 2009, 42.)

non julkisen kuvan kannalta hyödyllisenä. Erdmann ryhtyi elättämään perhettään konsertoimalla. Ohjelmistosta oli tuolloin karsittava kaikki ”musiikilliseksi bolshevismiksi” (Musikbolschewismus) luokitellut teokset samoin kuin muu ns. rappiotaide (entartete Kunst) – lähinnä modernistinen, kokeileva tai jazzvaikutteinen musiikki. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms ja Schubert sen sijaan tukivat kansallissosialistista käsitystä Saksasta kaiken sivistyksen kehtona ja peruspilarina. Erdmannin konserteille riitti kysyntää, ja niitä ylistettiin sekä kotimaassa että ulkomailta. Sodan päätyttyä hän soitti Saksan kaupungeissa neljän resitaalin kokonaisuuksia, joissa ohjelmat koostuivat pelkästään aiemmin kielletystä musiikista: Mendelssohnin, E. Schulhoffin, Krenekin, Hindemithin, Bergin, Schönbergin ja muiden teoksista (Bobéth 2009, 15–17).

Erdmann ei joutunut rintamalle, mutta jääminen kotimaahan ja selviytyminen siellä natsihallinnon aikana vaikutti ratkaisevasti hänen loppuelämäänsä. Kaikesta pianistisesta menestyksestään huolimatta Erdmann oli aina kokenut itsensä ensisijaisesti säveltäjäksi ja konserttoinnin jonkinlaiseksi välttämättömäksi pahaksi.⁸ Ystävät ja kollegat, jotka tapasivat Erdmannin uudelleen sodan päätyttyä, kertoivat, että hän oli muuttunut paljon. Tiessenin mielestä häntä yhdeksän vuotta nuorempi Erdmann (lempinimeltään Ned) vaikutti nyt melkein pä häntä itseään vanhemmalta, ja tästä näytti tulleen ”entistäkin vaikeampi ja itsepäisempi kummajainen” (Tiessen 1998, 59).⁹ Sodan jälkeen Erdmann alkoi jälleen säveltää, tuloksena mm. kolmas sinfonia 1947 ja neljäs 1951.

Vuonna 1950 hän ryhtyi ohjaamaan mestariluokkaa vastaperustetussa Hampurin musiikkikorkeakoulussa ja matkusti kaupunkiin joka toinen viikko. Hän oli pitänyt myös mestarikursseja muualla, muun muassa useana vuonna Potsdamissa. Erdmannin terveys oli huono hänen viimeisinä

8 ”Opettaessaan Kölnin Musiikkikorkeakoulussa 1925–1935 Erdmann ei ollut mitenkään innokas konsertoija ja oli sitä tyytyväisempi manageriinsa, mitä vähemmän konsertteja tämä järjesti hänelle” (Schmidt-Neuhaus 1998, 208). Tiessenille Erdmann kirjoitti 1956: ”Mein niemals sehr reges Interesse für darstellende Kunst ist in den letzten Jahren so gut wie völlig erloschen” (Kiinnostukseni esittävää taidetta kohtaan ei koskaan ollut kovin suuri, ja viime vuosina se on sammunut käytännöllisesti katsoen kokonaan) (Tiessen 1998, 41).

9 ”Ned aber war offenbar zu einem immer schwierigeren, eigenwilligeren Sonderling geworden[.]”

elinvuosinaan. Useista sydänkohtauksista piittaamatta hän kieltäytyi levosta ja jatkoi työskentelyä viimeiseen asti. Viimeisen kansainvälisen mestarikurssinsa hän piti Hampurissa syksyllä 1957. Klodtin (1998, 220) mukaan kurssin teemana oli silloin romantiikan ajan pianomusiikki.

Erdmannin mestarikurssiopetuksen taustaa

Erdmann opetti mieluiten oppilasryhmän läsnä ollessa ja toivoi kaikkien kurssilaisten läsnäolon lisäksi myös kuunteluoppilaita Helsingissä pitämälleen kurssille (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Irene Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle, Irene ja Eduard Erdmann > Margaret Kilpinen 24.2.1936). Mestariluokka- ja mestarikurssiopetuksella on takanaan pitkä perinne, johon liittyivät myös Erdmannin omat opettajat Conrad Ansorge (1862–1930) ja Artur Schnabel (1882–1951). Ansorge kuului Lisztin myöhäisvuosien oppilaisiin, Schnabel opiskeli seitsemän vuoden ajan Leschetizkyn johdolla. Modernistinen säveltäjä, ”pianon filosofi” ja originelli älykkö Eduard Erdmann oli pedagogina tämän perinteen jatkaja.

Franz Liszt (1811–1886) mainitaan pianonsoiton historiaa käsittelevissä teoksissa toistuvasti mestarikurssityyppisen opetuksen alkuunpanijaksi. Asetuttuaan Weimariin 1848 Liszt ryhtyi antamaan opetusta siten, että kaksi tai kolme oppilasta saapui tunnille yhtä aikaa kuunnellakseen toistensa opetusta. Näistä muutaman oppilaan yhteisistä tunteista kehittyi Lisztin vuonna 1869 alkanut kuuluisa mestariluokkaopetus Hofgärtneereissa. (Walker 1989, 189.) Lukuisat Lisztin oppilaat ovat muistelmissaan ja muissa kirjoituksissaan kuvanneet hänen opetustaan.

Theodor Leschetizky (1830–1915) opetti mestariluokkaansa vuodesta 1877 Wienissä. Hänen kokoontumistensa oppilaittensa kanssa on kerrottu seuranneen pitkälti Lisztin käytäntöä (Hullah 1906, 69). Amerikkalainen oppilas Ethel Newcomb (1875–1959), josta myöhemmin tuli Leschetizkyn assistentti, opiskeli tämän luokalla samaan aikaan häntä seitsemän vuotta nuoremman Artur Schnabelin kanssa. Newcomb kuvaa muistelmissaan Leschetizkyn opetusta ja elämää hänen piirissään hyvinkin yksityiskohtaisesti (Newcomb 1921). Myös

Schnabel kertoo Leschetizkystä muistelmissaan (Schnabel 1961, 125–126). Sekä Lisztin että Leschetizkyn mestariluokkaopetus kohdistui aina yhteen oppilaaseen kerrallaan joko muiden opiskelijoiden muodostamassa ryhmässä tai suuremman yleisön läsnä ollessa.

Erdmann opiskeli Ansoengen johdolla ensin kesällä pidetyillä mestarikursseilla Königsbergissä ja sitten kolmen vuoden ajan Klindworth-Scharwenka -konservatoriossa muutettuaan Berliiniin 18-vuotiaana. Ansoenge liitti ohjelmiinsa lähes aina jonkin Beethovenin sonaatin ja piti myös Beethoven-illoja. Häntä pidettiin yhtenä Lisztin perinnön ylläpitäjistä, mutta hänen opetuksestaan on melko vähän tietoa ja se on jossakin määrin ristiriitaista. Ansoengen konserttiohjelmat on dokumentoitu poikkeuksellisen laajasti. (Rathgeber, Heitler & Schwartz 2017, 22, 39–42.) Erdmannin teinivuosien opettaja Riiassa, Bror Möllersten, oli ollut Leschetizkyn oppilas samoin kuin myöhemmän Berliinin ajan opettaja-mentori Artur Schnabel. Schnabelin ja Erdmannin suhde ei perustunut tavanomaiselle mestari-kisälli -asetelmalle, vaan yhteistyötä tehtiin pitkien kollegiaalisten istuntojen ja keskustelujen merkeissä, ”in der Form freundschaftlichen Vorspielens und Gedankenaustausches”, kuten Erdmann kertoi Tiessenille (Tiessen 1998, 41). Tapaamiset olivat puolin ja toisin inspiroivia. Schnabel pitikin elämänsä innoittavimpana ja onnellisimpana aikana vuosia 1919–1924, jolloin hänen ympärilleen koontui viikottain nuoria säveltäjä-muusikoita. Heihin kuuluivat Ernst Krenek, Alois Hába ja Eduard Erdmann, jota Schnabel kutsui nerokkaaksi. Nuoret soittivat omia sävellyksiään ja kuuntelivat Schnabelin soittoa, minkä jälkeen keskusteltiin teoksista ja juteltiin joskus pitkälle yöhön asti. (Schnabel 1961, 78–79.) Paitsi poikkeuksellisia pianisteja ja taiteilijoita sekä Schnabel että Erdmann olivat myös intohimoisia säveltäjiä. Erdmann esitti konserteissaan omien ja lukuisten aikaistensa teosten ohella Schnabelin sävellyksiä, muun muassa 45-minuuttisen pianosonaatin kantaesityksen Venetsiassa 1925. Rakkaus Schubertin musiikkiin oli yhteistä Schnabelille ja Erdmannille, ja he kuuluivat niihin harvoihin pianisteihin, jotka ennen 1950-lukua sisällyttivät konserttiohjelmiinsa Schubertin viimeisiä sonaatteja (Bobéth 2009, 22).

Vuoden 1936 kurssi Helsingissä

Margaret ja Yrjö Kilpinen tapasivat Erdmannin ensimmäisen kerran Berliinissä syksyllä 1920 sanomalehtimies ja musiikkikirjoittaja César Saerchingerin järjestämässä illanvietossa, johon myös Artur Schnabel osallistui. (Karila 1964, 69; Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen kirjeet Gertrud ja Selma Althanille, Margaret Kilpinen > Selma Alfthan 28.1.1935.)¹⁰ Tästä tapaamisesta alkoi Erdmannien ja Kilpisten välinen loppuelämän kestänyt vuorovaikutus ja ystävyys.

Margaret Kilpinen opiskeli Erdmannin johdolla useaan otteeseen.¹¹ Hän kuuli Erdmannin konsertteja Suomessa, Saksassa ja Englannissa ja vietti aikaa tämän perheen parissa eri yhteyksissä. Hänen ja Irene Erdmannin välisestä kirjeistä heijastuu lämmin ystävyys ja molemminpuolinen ymmärrys, joka tästä kirjeenvaihdosta päätellen perustui ainakin osaksi heidän samankaltaisiin asemiinsa tärkeiksi tunnustettujen taiteilijoiden puolisoina. Kummankaan vaimon tausta musiikin parissa työskentelevänä ja monella tavoin vahvana ja itsenäisenä naisena ei poistanut sitä tosiasiaa, että he elivät elämänsä miestensä tukijoina ja samalla näiden varjossa. Heidän valintanaan ja vastuullaan oli miehen elämäntehtävän edistäminen ja muun perheen käytännön elämän turvaaminen – tapahtuipa mitä tahansa.

Erdmann pianistina Suomessa

Erdmann konsertoi Suomessa ensimmäisen kerran 4.10.1923, jolloin hän soitti Kajanuksen johtaman Helsingin kaupunginorkesterin so-

10 Tiessen kertoo Saerchingerin järjestäneen kotikonsertteja ja olleen mukana Saksan ISCM:n perustamisessa (International Society of Contemporary Music). Erdmann vaikutti sen ensimmäisessä musiikkitoimikunnassa ja aktiivisena esiintyjänä. (Tiessen 1998, 42.) Saerchingeristä tuli myöhemmin Schnabelin elämäkerran kirjoittaja ja myös transatlanttisten radiolähetysten pioneeri.

11 Kölnissä noin kolmen kuukauden ajan yli vuodenvaihteen 1929–1930 ja alkuvuodesta 1935, Helsingin kurssilla 1936, Potsdamin kurssilla 1939 sekä kuunteluoppilaana Hampurin kurssilla 1957. Lisäksi hän on saattanut saada satunnaisia yksittäisiä tunteja Erdmannilta.

listina Rahmaninovin toisen pianokonsertton sekä antoi Helsingissä kolme omaa konserttia. Pääkaupungin lisäksi hän vieraili Lahdessa, Turussa, Tampereella, Jyväskylässä ja Viipurissa. Soolokonserttien kattaus sisälsi Bachin, Chopinin, Lisztin, Brahmsin ja Musorgskin sävellysten lisäksi Johann Eckartin sonaatin, Mendelssohnin B-duuri-sonaatin, Tiessenin kolme pianokappaletta (*Drei Klavierstücke* op. 31) ja Krenekin sarjan (*Kleine Suite* op. 13a). Epätavalliset ohjelmakokoonpanot herättivät huomiota, konsertit saivat innostuneen vastaanoton ja suunniteltuihin kahteen konserttiin lisättiin vielä kolmas. Vaikuttaa siltä, että kriitikot kuulivat hyvin eri tavoin musiikkia lähestyvää taiteilijaa riippuen siitä, mistä konsertista he kirjoittivat, mutta aina Erdmannin ylivertainen tekniikka, monipuolisuus ja persoonalliset lähestymistavat hämmästyttivät heitä. Kuvaava on Heikki Klemetin (nimimerkki ”H.K.”) toteamus Erdmannin toisesta konsertista: jos taiteilija ei soittaisi niin ylivertaisesti kuin soittaa, kuulija ”haluaisi asettua oppositioon”, mutta nyt hän ”päinvastoin haluaisi kuulla lisää miten toisin kuin muut hän [Erdmann] sitä ja sitä soittaisi” (*Uusi Suomi* (US) 10.10.1923).

Elokuussa 1923 ISCM:n¹² ensimmäisillä virallisilla musiikkijuhlilla Salzburgissa esitettiin sekä Erdmannin kaksi vuotta aikaisemmin julkaistu sooloviulusonaatti että Kilpisen lauluja. Ensimmäiset Kilpisten ja Erdmannien väliset Kansallisarkistossa säilyneet kirjeet ovat samalta vuodelta. Niistä ei löydy varmistusta siitä oliko Kilpisillä jotakin vaikutusta Erdmannin kutsumiseen Suomeen, mutta he tapasivat heti tämän saavuttua maahan. ”Pianisti Eduard Erdmann saapui eilen ja tänään hän tulee meille päivälliselle [Kilpisten huvilaan osoitteessa Meilahti 11]. Tutustuimme häneen jo 1920. Yrjö kuuli hänen soittavan eilen hänen harjoitellessaan Westerlundilla [musiikkiliikkeessä] ja sanoi, että hän oli aivan suurenmoinen. Iloitsemme kovasti hänen vierailustaan.” (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen kirjeet Gertrud Alfthanille 1923–1959, Margaret Kilpinen > Gertrud

12 ISCM, International Society for Contemporary Music, perustettiin Salzburgissa kesällä 1922 Kansainvälisten kamarimusiikkijuhlien yhteydessä. Jo silloin järjestettiin laaja uuden musiikin konserttisarja.

Alfthan 2.10.1923.) Saksassa elettiin ankarien sotakorvausten aiheuttamaa taloudellisen kaaoksen aikaa. Erdmann viihtyi Suomessa ja nautti sen luonnosta ja rauhasta.

Pianisti Eduard Erdmann on nyttemmin saapunut Tukholmaan, jossa hän tulee antamaan konsertteja. Aftonbladetin haastattelijalle herra Erdmann on kertonut, että hän on suuresti mieltynyt Ruotsiin, mutta vielä enemmän Suomeen. Saksassa hän ei viihdy sikäläisten levottomien olojen takia, vaan aikoo muuttaa nuoren rouvansa kanssa vakinaisesti Suomeen. Parhailtaan hän suunnittelee huvilan ostamista Saimaan rannalta. (*Aamulehti* 27.10.1923.)

On vaikea uskoa, että Erdmannit olisivat suunnitelleet asuvansa Suomessa pysyvästi. Margaret ja Yrjö Kilpinen viettivät useita kesiä Lappeenrannassa lähellä Saimaan rantaa sijaitsevassa Skinnarilassa.¹³ On tietysti mahdollista, että kesäasunnon hankkimista sieltä päin olisi harkittu.

Seuraavana keväänä mm. *Suomen Musiikkilehdessä* (toukokuu 1924) kerrottiin Eduard Erdmannin perustaneen kodin maahamme. Tieto ei täysin pitänyt paikkaansa. Mahdollisesti uutisankka sai alkunsa siitä, että Eduard, Irene ja heidän kaksi vanhinta lastaan viettivät talvelta 1923–1924 neljä kuukautta Tuusulanjärven rannalla sijaitsevassa Syvärannan lomakodissa.¹⁴ Erdmannin itse kirjoittaman,¹⁵ perheen Suomeen saapumisesta kertovan ja ilmeisesti Tukholmasta lähetetyn kirjeen sävy oli innostunut ja jopa hullutteleva: ”Vaimoni ryhtyy varmasti opettelemaan ahkerasti suomea ja hänestä tulee hyvä oppilas rva Kilpiselle!” [meine Frau will sich fleissig aufs finish [sic]

13 ”Skinnarilan hovi” oli Alma Silventoisen (myöh. Kuula) isän rakennuttama huvila, jonka ympärille muodostui 1920- ja 1930-luvuilla säveltäjien ja kirjailijoiden kesäyhteisö.

14 Syvärannan vaiheet olivat moninaiset. Venäläisestä luksushuvilasta kuusine lisärakennuksineen tuli 1920-luvun alussa sanomalehtimiehille ja -naisille suunnattu lepokoti, jossa myös taiteilijat ja kirjailijat lomailivat. Talo myytiin myöhemmin Lotta Svärd -järjestölle. Alkuperäinen pääarakennus paloi 1947.

15 Irene Erdmann hoiti suurelta osin miehensä kirjeenvaihdon. Usein enemmän tai vähemmän Eduardin nimissä lähetetyssä kirjeessä tämän omaa käsialaa on vain loppuun lähetäjäksi merkitty kutsumanimi ”Ned”.

lernen legen und eine gute Schülerin von Frau Kilpisselle [sic] sein!] Erdmann leikittelee kirjeessä suomen kielen sijamuodoilla ja allekirjoittaa sen monikielisesti: ”mit vielem takar - pardon kitos! - Ihre beiden Erdleute”. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmannin kirjeet Margaret Kilpisselle, Eduard Erdmann > Margaret Kilpinen 5.11.1923.) Irene ja lapset saapuivat Suomeen marraskuun lopulla ja perheen isä liittyi joukkoon myöhemmin konserttimatkojensa lomassa. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmann > Yrjö Kilpinen 19.11.1923; Irene Erdmann > Yrjö Kilpinen 9.4.1924.) Vuotta myöhemmin marraskuussa Eduard Erdmann pyysi välittämään rouva Ekroosille¹⁶ tiedon siitä, että kaupantekosuunnitelmat kesäpaikasta Suomessa olivat ainakin toistaiseksi jäämässä syrjään (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmann > Yrjö Kilpinen 10.11.1924).

Erdmann oli siis jo tuttu suomalaisille musiikkipiireille saapuessaan Helsinkiin konsertoimaan kaksitoista vuotta myöhemmin vuoden 1936 alussa. Konsertti liittyi mahdollisesti laajempaan kiertueeseen, sillä tammikuun 18. päivänä hänellä oli konsertti Riiasa. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Maxim Schur > Margaret Kilpinen 15.1.1936). Kritiikeissä korostetaan sitä muutosta, mikä Erdmannissa on tapahtunut taiteilijana.

Eduard Erdmann kävi Suomessa jo 1923, mistä lähtien hän on säilyttänyt kiinteän kosketuksen meikäläisen säveltaiteen ja sen harjoittajien kanssa. [...] Mikä hallittu, hillitty, melkein intiimi luonne oli hänen eilillä pianoillallaan, jota runsaslukuinen yleisö suorastaan hartaana seurasi. Jo ohjelma oli erikoinen, sen alkunumerot mahtoivat useimmille olla kuin uutuuksia: Beethovenin Bagatellit op 126, sekä Schubertin suuri sävellajimuutoksissaan ihmeteltävä B-duurisonaatti. Kuuleminen oli harvinainen elämys. Loppuosastossa Erdmann soitti Chopinia sekä vanhan loistonumeronsa, Musorgskin ”Näyttelykuvat”. (HS 27.1.1936, nimim. E.K.)

16 Luultavasti laulajatar ja kulttuurihenkilö Ilta Ekroos.



Darlingisse!

Nedusmann

2/8 1936.

Kuva 1. Eduard Erdmann Suomessa 1936 mestarikurssinsa aikaan. Kuva on mitä todennäköisimmin Margaret Kilpisen joko Meilahdessa tai Seurasaarella ottama. Kilpisillä oli aina koiria, joista kaksi näyttää päätyneen kuvan alareunaan, Erdmannella taas siamilaisia kissoja. Erdmannia kiehtoivat eri kielten erikoisuudet ja omistuskirjoitus "Darlingisse!" saattaa olla tahallista Suomen kielen sijamuodoilla pilailua. (Sibeliuksen museo, Turku).

Eduard Erdmann antoi 26.1. konservatoriolla tällä kertaa ainoan pianoiltansa, joka varmaan kauan tulee säilymään musiikkiyleisömmem muistissa. Erdmann, aikoinaan moderni orkesterisäveltäjä ja pianistina omalaatuinen taiteilijalahjakkuus, herätti viime käynnillään meillä huomiota nuorekkaasti pursuavalla temperamentillaan ja sillä yksilöllisellä koloristisuudella, millä hän soitintaan käsitteli.[.] [Nyt kuultiin] enemmän syvästi persoonallisella tavalla ilmennettyjä sävellyksien sisäisiä arvoja ja aivan omalaatuista plastillista kauneutta [...] hänen soitossaan on mitä kaunein fasaadi ja samalla germaanisesti syvällinen sisällys[.] [Konsertti oli] musiikkikauden todellinen merkkitapaus. (*Ajan Suunta* 1.2.1936, nimim. M.P.)

Vaikuttaa jossakin määrin poikkeukselliselta, että Erdmannin kaltainen tunnettu taiteilija antoi vierailullaan vain yhden konsertin pääkaupungissa. Margaret Kilpisen ja Erdmannien välisestä Kansallisarkistossa säilyneestä kirjeenvaihdosta ei käy ilmi mitään vuoden 1935 vaikeisiin tapahtumiin – kansallissosialisteihin, opetusvirasta eroamiseen tai Kölnistä lähtöön – liittyvää, eikä myöskään sitä, kuka kutsui Erdmannin konsertoimaan Helsinkiin tammikuussa 1936. Lehtihaastatteluissa hän kertoi liiallisen työmäärän syyksi lähtöönsä Kölnin musiikkikorkeakoulusta (HS ja Hbl 25.9.1936).

Mahdollisuudesta pitää konsertti tai konsertteja myös syksyllä kurssin yhteydessä oli keskusteltu. Kirjeessä Kilpiselle (12.8.1936) Erdmann tiedusteli oliko Yrjö kirjoittanut tai puhunut jotakin konserteista, joista oli ollut puhetta, ja vielä pari viikkoa myöhemmin (28.8.) hän kysyi uudelleen postikortissa eikö kerrassaan mitään konsertteja ollut tiedossa. Lopulta kurssin keskelle sijoittunut syyskuinen solistiesiintyminen johtui ilmeisesti sattumasta. Helsingin kaupunginorkesterin konserteista kertovissa ennakoilmoituksissa ei mainita Erdmannin nimeä. Yksi syksyn solistiksi merkityistä pianisteista, Ania Dorfmann, perui kuitenkin esiintymisensä sairastumisen vuoksi, joten Erdmannia pyydettiin esiintymään hänen tilallaan (HS 25.9. ja 26.9.1936). Georg Schnéevoigtin johtaman konsertin ohjelmassa olivat Brahmsin neljäs sinfonia, Beethovenin pianokonsertto nro 2 ja Kodaly'n balettimusiikkia. Kuten vuoden

alun resitaaliarvosteluissa, myös tätä solistiesiintymistä koskevissa kirjoituksissa kiinnitettiin huomiota Erdmannin soittajapersoonallisuuden muuttumiseen.

Konsertin solistina esiintyi saksalainen pianistikuuluisuus Eduard Erdmann, meillä hyvin tunnettu ja pidetty taiteilija. Professori Erdmannin taide on nyt kirkasta, seestynyttä, omalaatuisen voimakasta, mutta josta tuntuu hävinneen se vallankumouksellinen riehakkuus, joka oli hänen soitolleen tunnusmerkillistä toistakymmentä vuotta sitten, esiintyessään ensimmäisiä kertoja täällä. Beethovenin B-duuri konsertin tulkinta oli mestarin työtä, pianistisuoritus korkeaa luokkaa, jossa syvä ja kultivoitu musikaalisuus tekivät unohtumattoman vaikutuksen. Professori Erdmannin yleisömenestys oli suurenmoinen, ja ihastunut yleisö sai haluamansa ylimääräisen. (HS 26.9.1936, nimim. U. K-i.)

Erdmann palasi Suomeen vielä kahdesti 1940-luvulla. Hän antoi konsertin Suomalais-Saksalaisen Seuran kutsumana 1.6.1943 (Brahms, Haydn, Schubert). Seuraavana vuonna Konservatorion salissa 14. ja 16.5. pidettyjen resitaalien ohjelmassa oli Schubertin Impromptuja ja A-duuri-sonaatti (op. posth.), Beethovenin sonaatti op. 90, Brahmsin 16 valssia, Franckin *Preludi, aaria ja fiinaali*, Frobergerin sarjat a-molli ja c-molli, kaksi Kuhnaun sonaattia ja Josef Sukin sarja g-molli. Uno Klami kirjoitti arvioissaan: ”Professori Erdmann on epäilemättä kaikkein omalaatuisimpia taiteilijoita. Hänen konserttinsa ovat merkittäviä ja mieleenjääpiä taidetilaisuuksia. Niissä saadaan tutustua harvinaisen omakohtaiseen taiteilijaan, jolla on aina uutta tarjottavana.” (HS 17.5.1944.) Tauno Karilan mielestä Erdmannin pianotaide oli ”omaperäisen nerouden aateloimaa. Hänen soitossaan tarttuu esittävän taiteilijan käsi luovan taiteilijan käteen, raja katoaa ja syntyy musiikkia, joka kohottaa kuulijat irti maan kamarasta – kohti kauneutta.” (HS 15.5.1944.)

Erdmann opettajana

’Le Bon Dieu est dans le detail’ – Jumala on yksityiskohdissa; Erdmannin työ asettui tämän otsikon alle. Muusikon tehtävä on etsiä säveltäjän intentioita ennen kaikkea jokaisen merkin äärimmäisen tarkan toteuttamisen avulla. [...] Tässä Erdmann oli pedanttinen filologi vailla vertaa. (Kloldt 1998, 222.)¹⁷

Helsingin kurssista ei ole löytynyt kuvauksia, mutta tietoa siitä, mihin hän yleensä kiinnitti opettaessaan huomiota, on olemassa. *Begegnungen mit Eduard Erdmann* sisältää useiden oppilaiden¹⁸ kuvauksia ja muistoja Erdmannista opettajana. Nämä kuvaukset opetuksesta Kölnissä ja Hampurissa kertovat hänen vaativuudestaan pedagogina. Hänen lähtövaatimuksiaan olivat teoksen ulkoa osaaaminen, Urtext-painosten käyttäminen ja huolellinen paneutuminen pianistiseen käsityöhön, eikä hän sietänyt epätarkkuutta. Erdmann soitti itse usein malliksi, aina ulkoa. Hän kiinnitti paljon huomiota musiikin hengitykseen, fraseeraukseen ja artikulaatioon, ja niiden fyysiseen toteutukseen käsivarren liikkeen avulla. (Bobéth 2009, 24–25.)

Erdmannin oppilas Hilde Langer-Rühl kertoo Erdmannin olleen pedagogi, joka pystyi harvinaisen selkeästi opettamaan pianististen ongelmien ratkaisemista (Langer-Rühl 1998, 205–206). Luultavasti tähän puoleen hänen opettajuudestaan ei ajankäytöllisistä syistä päästy kovin tarkasti tutustumaan Helsingin kurssilla. Langer-Rühl tunnistaa Erdmannin tulkintataiteen (Spielkultur) perinnetietoisuuden, mutta pitää hänen kosketustaan, tapaansa fyysisesti käsitellä soitinta (Anschlagskunst), samalla hyvin modernina, sillä se ei pe-

17 ”’Le Bon Dieu est dans le detail’ – unter dieser Überschrift stand die Arbeit mit Erdmann. Der Spieler hat die Absichten des Komponisten darzustellen, und dies heisst zunächst: pünktliches Befolgen jeder einzelnen seiner Vorschriften. [...] Hier war Erdmann der unvergleichlich pedantische Philologe.”

18 Karl Heinz Girgensohn, Hans Eckart Besch, Alfons ja Alois Kontarsky, Karl Lenzen, Hilde Langer-Rühl ja Jürgen Kloldt.

rustunut ainoastaan vuosisadan vaihteen tienoilla suosituksi tulleen, pitkälti käsivarren painon hallintaan keskittyneeseen soittotapaan. Hän jopa katsoo Erdmannin ja hänen vaimonsa Irenen tässä suhteessa kehitelleen uudenlaista pianonsoiton opetusta (Schulung). (Mts., 199.)¹⁹

Margaret Kilpinen osallistui Erdmannin kurssille Potsdamissa kesällä 1939, kolme vuotta Helsingissä pidetyn kurssin jälkeen. Siellä järjestelyt olivat hieman erilaiset kuin Helsingissä, mutta Erdmannin opetustapa tuskin vaihteli paikkakunnan mukaan.

Viikossa on kaksi kurssipäivää, viisi tuntia yhteen menoon, välissä vain kymmenisen minuuttia taukoa. Marmoripalatsin saleissa on työskennellessä viileää. Kolme soittajaa esiintyy joka kerralla. Ensin kappaleen saa soittaa läpi keskeytyksettä, sitten kappaleesta keskustellaan ja sitä valaistetaan eri puolilta, tehdään kysymyksiä, tehdään merkintöjä, ja ennen kaikkea, kysymyksiin vastataan ja ongelmia ratkotaan. Erdmann soittaa kaikkea malliksi, joskus lopuksi kokonaisia sonaatin osia ja suurempia teoksia kokonaisuudessaan. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen kirjeet Selma Alfthanille, Margaret Kilpinen > Selma Alfthan 14.6.1939.)²⁰

Sanna Mattinen-Snellman, pianotaiteilija ja Sibelius-Akatemian pitkäaikainen opettaja opiskeli syyslukukauden 1957 Erdmannin oppilaana Hampurin musiikkikorkeakoulussa. Hän oli saanut Sibelius-

19 "Seine Spielkultur war sehr traditionsbewusst...Gleichzeitig aber war sie sehr modern, weil seine Anschlagkunst ... nicht nur das um die Jahrhundertwende entdeckte 'Gewichtspiel' verwendete. Erdmann entwickelte zusammen mit seiner Frau Irene eine neue Art der pianistischen Schulung." Kirjaan sisältyy vielä Erdmannin oppilaan, Heinrich Neuhausin veljentyttären Astrid Schmidt-Neuhausin kuvaus siitä, kuinka Erdmann kesällä 1935 ennakkoluulottomasti pyysi hänet apuun eräänlaiseksi personal traineriksi halutessaan verestää omaa tekniikkaansa ennen tulevan syksyn uudenlaisia konserttikiireitä.

20 "2 gånger i veckan är det kursdagar, och 5 timmar i sträck med blott någon tio minuters paus emellan. Marmorpalatsets salar äro svala att arbeta i. 3 spelande uppträde varje gång. Först får man spela igenom sitt stycke en gång utan att bli avbruten, sedan blir stycket 'besprochen' och belyst från olika sidor, frågor göras, anteckningar göras, och framför allt, frågor och problem besvaras och lösas. Erdmann spelar allting för, ibland till slut hela sonatsatser och större stycken i ett."

Akatemiasta Saksan valtion myöntämän vuoden opiskeluapurahan, mutta sairastui vakavasti syksyn aikana ja joutui jättämään opintovuoden kesken. Erdmannin luokalla oli kaksi vapaata paikkaa, josta toisen sai ”joku Giesekingin oppilas”. Sanna, silloin vielä sukunimeltään pelkästään Mattinen, kertoi soittaneensa Erdmannille

perusohjelmistoa, Bachia, Beethovenia, Mozartia, Schumannia. Erdmann kävi Hampurissa opettamassa joka toinen viikko. Hän oli vähän aikaisemmin saanut veritulpan oikeaan käteensä eikä voinut käyttää sitä. Hän opetti, holkki hampaissa riippuen, näyttäen asioita vasemmalla kädellä. Hänellä oli oma tyyhinsä tekniikassa, ranteeseen kiinnitettiin paljon huomiota kaikilla oppilailta. Hän myös lauloi paljon opettaessaan ja keksi sanoja musiikkiin. Schubert oli hänelle pyhää, eikä sitä annettu oppilaiden soitettavaksi ennen kuin useiden vuosien opintojen jälkeen. Opettajana Erdmann oli vaativa ja ankara, mutta ei pelottava. Hän saattoi esimerkiksi pyytää soittamaan Chopinin sonaatin kokonaisen osan vasemman käden osuuden kokonaan ulkoa. Erdmann rakasti ostereita ja kävi joka ilta syömässä niitä. (Mattinen-Snellman 2018.)

Mattinen-Snellmaniin teki myös vaikutuksen opettajan, tunnetun bibliofilin, valtava kirjasto, johon hänen kerrotaan tehneen hankintoja jopa kotitalouden ja lasten kasvatuksenkin kustannuksella (Ornstein 1989, 92).

Helsingin kurssin järjestelyt

Erdmann oli jättänyt opetustyönsä Kölnin musiikkikorkeakoulussa Helsingin kurssia edeltävän vuoden kesällä. Omista sävellyksistä ei ollut toivoa saada tuloja, sillä niiden esittäminen oli kielletty. Konsertit ja opettaminen erilaisilla kursseilla olivat siis hänelle elintärkeä tulolähde. Margaret Kilpinen ryhtyi suunnittelemaan kutsua mestarikurssin järjestämiseksi jo vuoden 1936 tammikuussa, jolloin Erdmann soitti resitaalin Konservatorion salissa. Ensimmäinen säilynyt kurssia koskeva kirje on kirjoitettu helmi-

kuussa. Siitä käy ilmi, että kurssista oli keskusteltu mainitun vierailun yhteydessä ja että ajatus oli herättänyt suurta kiinnostusta. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen kirjeet Eduard Erdmannille, Margaret Kilpinen (kirjeluonnos) > Eduard Erdmann 20.2.1936.)

Helmi- ja maaliskuussa laatimissaan kirjeluonnoksissa Margaret Kilpinen kertoi suunnitelluista kurssijärjestelyistä ja tiedusteli, soivatko ne Erdmannille. Hän lupasi järjestää salin ja flyygelin sekä hoitaa työluvan. Opetuspaikkana tulisi olemaan KFUK:n (ruotsinkielinen Nuorten naisten kristillinen yhdistys NNKY) sali osoitteessa Aleksanterinkatu 46 [A-rappu], Kauppakuja, 3. kerros.²¹ Erdmanneilta tulleessa 24.2.1936 päivätyssä kirjeessä vastataan Suomesta aikaisemmin lähetettyihin kurssin järjestelyjä koskeviin kysymyksiin. Erdmann opettaisi mieluiten mestarikurssimuotoisesti, niin että kaikki oppilaat olisivat koko ajan läsnä, ja paikalla olisi myös kuunteluoppilaita. Jokaista oppilasta opetettaisiin niin pitkään kuin soitettavaksi tuotu musiikki vaatii. Yksityistunnitkin olisivat kuitenkin mahdollisia. Mestarikurssilla opetus aika voisi olla pitempi ja kielivaikeudetkin olisi helpompi selvittää. Mikäli opetus pidettäisiin yksityistunteina, oppilaita ei voisi olla kahtatoista enempää ja opetuksella tulisi olla selkeät aikarajat. Ehdotetun palkkion suuruus on OK. Kirjeessä kutsutaan Kilpistä leikkisästi nimityksellä ”die Sekretärin”. Käsiälästä päätellen kirjoittaja on Irene Erdmann, kuten tavallisimmin oli asian laita. Lähettäjäksi on kuitenkin lyijykynällä lisätty ”Herzlichst Euer Ned”. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Irene Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle, Irene Erdmann > Margaret Kilpinen 24.2.1936.)

Margaret Kilpisen kahdesta kirjeluonnoksesta vastaukseksi Erdmannille (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen kirjeet Eduard Erdmannille, Margaret Kilpinen (kirjeluonnos) > Eduard Erdmann 7.3.1936; toinen kirjeluonnos ilman päiväystä) käy ilmi, että pianistien yhteisissä tapaamisissa (joissa oli ”ensin 7, sitten 11–12 pianistia”) oli pohdittu vieraskielisen opetuksen ja ryhmässä

21 Aleksanterin- ja Mikonkadun kulmassa sijaitsevan talon läpi Pohjois-Esplanadille johtava Kauppakuja kauniine kattomaalauksineen on edelleen olemassa.

työskentelyn eri puolia. Vaikuttaa siltä, että suomalaiset pianistit olivat arkoja kohtaamaan opetustilanteen julkisuusaspektia. ”Sihteeri” oli selvästikin kahden tulen välissä ja yritti mahdollisimman kohteliaan sanankääntein esittää uudelleen suomalaisten toivomuksia Erdmannille tämän jo toistettua oman näkemyksensä siitä, miten mestarikurssi toimisi parhaiten.

Olen puhunut useiden osallistujien kanssa mallista, jota ehdotat kurssille. Kaikki pitävät sitä hyvänä, mutta haluaisivat kysyä Sinulta voisivatko kaikkien ensimmäiset tunnit (tai joskus pari tuntia) olla kahdenkeskisiä. He arvelevat olevansa vapautuneempia ja ennen kaikkea voivansa saada paremmin kontaktin Sinuun ilman kuulijoita. Kuulijoilla he tarkoittavat kurssin osallistujia, ulkopuolisia kuulijoita (Hospitanten) he eivät haluaisi ollenkaan.

Mitä ajattelet tästä? Minusta se olisi oikein hyvä (jollei Sinulla ole mitään sitä vastaan). Meistä jokaisella olisi silloin tilaisuus sopia Sinun kanssasi yksin tai kuulijoiden edessä soittamisesta.²²

Kilpinen lupaa vielä miettiä olisiko ulkopuolisten kuunteluoppilaiden suhteen jotakin tehtävissä. Täällä ei siis sittenkään oltu vielä aivan valmiita toimimaan vanhojen mannermaisten käytäntöjen ja Erdmannin ensisijaisten toiveiden mukaan. Koska kuvauksia kurssista ei ole löytynyt, varmaa tietoa sen toteuttamistavasta ei ole, mutta on mahdollista, että se toteutettiin jonkinlaisena ryhmä- ja yksityisopetuksen yhdistelmänä. Nimimerkki Kitty [Irma Andersin] kertoo kuvatessaan kurssipaikkaa haastattelumuotoisessa lehtijutussa (HS 25.9.1936), että

22 “Ich habe jetzt mit vielen von den Teilnehmern von der Kursusform, wie Du sie vorschlägst gesprochen...Alle sind eigentlich für die Kursusform, nur wollten sie Dich fragen, ob sie eventuell die ersten Stunden (oder irgendwann ein Paar stunden) mit Dir allein haben dürften? Sie meinten weniger gehemmt zu sein und vor Allem mit Dir leichter im Kontakt kommen zu können wenn kein Zuhörer da sind. Unter Zuhörer meinen sie die Teilnehmer im Kurse, Hospitanten wollten sie nicht gerne dabei haben, es wäre ihnen lieber, wenn nur die, welche selbst spielen, also die Teilnemer des Kursus, zuhören dürften. Was denkst Du hierüber? Ich glaube, das wäre sehr gut, (wenn Du Deinerseits [nicht] was dagegen hast) Ein jeder von uns hatte ja dann Gelegenheit nach übereinkommen mit Dir entweder mal alleine zu spielen oder vor Zuhörer.”

suurehkossa salissa oli flyygeli, sen kannella Beethovenin neljännen konserton kadenssit ja ympärillä parikymmentä tuolia. Joidenkin kuulijoiden, ainakin kurssilaisten, siis kuitenkin oletettiin olevan paikalla. Kittyn haastattelussa kerrotaan, että opetustyö Kölnissä oli vienyt tavattomasti aikaa, joten Erdmann oli luopunut siitä ja opetti nyt vain kaksi kertaa kuukaudessa mestariluokkaa Godesbergissä [Berliinissä]. Kursseja hän oli pitänyt myös mm. Godesbergissä, Lyypekissä ja Breslaussa. ”Opetan esittämään Bachia, Beethovenia ja Schubertia”, sanoi Erdmann, joka kertoi lempisäveltäjikseen Schubertin ja Bachin. ”Koko hänen olemuksensa todistaa, että hänen päässänsä räiskyvät nuotit tavallisten ihmisten tavallisten ajatusten sijasta”, kirjoittaa Kitty. (HS 25.9.1936.)

Kirjeessä Kilpisille 12.8.1936 Eduard Erdmann oli kertonut, että keksällä oli ollut paljon huolia, mm. lasten sairastelua, eikä Irenen aiemmin suunniteltu mukaantulo Suomeen siksi olisi mahdollista. Erdmann kirjoitti asuvansa mieluiten hotellissa, ja pyysi myös järjestämään itselleen tilan, jossa voisi harjoitella aamupäivisin ja ajoittain myös myöhään illalla kurssin jälkeen. (Kansalliskirjasto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle, Eduard Erdmann > Margaret Kilpinen 12.8.1936.) Vielä kortissa, jossa Erdmann kertoo saapuvansa Tukholmasta laivalla 7.9., hän pyysi varmistamaan, että Musiikkiliike Westerlundilta tilattu flyygeli olisi varmasti hänen harjoittelukäytösensä heti seuraavana aamuna. Kilpisen kurssisuunnitelmia koskevien muistiinpanojen mukaan Helsingissä työskenneltäisiin päivittäin neljän tunnin ajan, neljä oppilasta päivässä, maanantaista perjantaihin 15–19, sekä lauantaisin 13.30–17.30. Jokainen oppilas saisi kaksi tuntia viikossa ja maksaisi kurssista 1000 markkaa.²³ Kurssia oli ajateltu kuukauden mittaiseksi. Erdmann saapui Suomeen maanantaina 7.9. ja lähti tasan kuukauden kuluttua 7.10., joten kurssin kesto ilmeisesti noudatti suunnitelmia (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Margaret Kilpisen

23 Vuoden 1936 tuhat markkaa vastaisi noin 380 euroa vuonna 2019. Vertailun vuoksi voi mainita, että Helsingin Konservatorion (nykyisen Sibelius-Akatemian) lukukausimaksu vuonna 1936 oli 1875 markkaa, noin 710 vuoden 2019 euroina. (<http://www.stat.fi/tup/laskurit/rahanarvonmuunnin.html>).

taskumuistio 1936). Kaksi päivää myöhemmin hänellä oli konsertti Tallinnassa (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmann > Yrjö Kilpinen 1.10.1936).

Kurssin osallistujat

Mikäli tiedän, he ovat kaikkein lahjakkaimpia Suomen nuorista pianisteista. Opetukseni ei ole niinkään teoreettista kuin käytännöllistä. Päätarkoitukseni on soveltaa säveltäjän tarkoitukset ja tunnelmat käytännössä. Ja juuri siihen tähtää opetuksenikin [...] Olen hyvin tyytyväinen pianistiopiskelijoihini täällä. He ovat todella lahjakkaita. (HS 25.9.1936, nimim. Kitty.)

Erdmannin kurssille Helsingissä osallistui kaksitoista suomalaista pianistia. Yhtä lukuun ottamatta kaikki olivat pitäneet ensikonsertin Helsingissä ja olivat jo aktiivisia esiintyjiä suomalaisessa, jotkut jossakin määrin kansainvälisessäkin konserttielämässä (konserttien ohjelmat ovat liitteessä 1). Margaret Kilpisen muistiinpanot kertovat, että osallistujat olivat ”rva Kaisa Arjava, rva Kerttu Bernhard, rva Maire Halava, rva Katarina Ilves, rva Kerstin Karsten, rva Margaret Kilpinen, nti Hjördis Lindén, hra Timo Mikkilä, nti Iris Niinivaara, nti Merete Söderhjelm, hra Kauno Virtanen ja hra Kurt Walldén.” (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Kirjeluonnos Margaret Kilpinen > Eduard Erdmann 26.5.1936.)

Nuorin osallistujista oli 23-vuotias Timo Mikkilä ja vanhin 40-vuotias kurssin järjestäjä Margaret Kilpinen. Maire Halava ja Merete Söderhjelm olivat Mikkilää vuoden tai pari vanhempia, muut sijoittuivat 30 ja 37 ikävuoden väliin.²⁴ On selvää, että 1930-luvun Suomessa korkealle ammatilliselle ja taiteelliselle tasolle ylittäneitä pianisteja oli paljon vähemmän kuin nykyään. 1930-luvulla tasokkaiden pianistien määrä näyttää kuitenkin olleen vahvassa nousussa, kuten Leevi

24 Iät on laskettu vain syntymävuosien, ei syntymäpäivien perusteella. Tarkalla iällä ei tässä yhteydessä ole merkitystä.

Madetoja kirjoitti Kerttu Bernhardin konserttiarvostelussa (HS 3.2.1932). Debytantteja astui konserttilavalle vuosittain, joskus jopa varsin tiheässä tahdissa.

Helsingissä pidetty ensikonsertti oli tuolloin ja vielä vuosikymmeniä myöhemminkin eräänlainen kypsyysnäyte ja taitelijuuden saavuttamisen mittari. Useimmiten sen ohjelmassa soitettiin ainakin yksi laajempi teos, tavanomaisimmin jokin Beethovenin sonaateista, ja valikoima erityylyisiä muita teoksia. Ohjelma alkoi usein barokkiteoksella tai sellaisen pianosovituksella ja loppuhuipennuksena esitettiin jotakin vaihtelevassa määrin virtuoosista. Kuulijalla oli siis mahdollisuus arvioida konsertoijan kykyä paneutua erilaisiin sävellys- ja aikakausien tyylihin. Konsertit arvosteltiin aina sanomalehdissä, tavallisesti vähintään kolmessa, mutta usein vielä useammassakin. Esittelen seuraavassa lyhyesti osallistujien musiikillista toimintaa ennen vuoden 1936 kurssia ja kurssilaisten ensikonserttien sanomalehdissä saamaa vastaanottoa tämän artikkelin sallimissa puitteissa. Pyrin siten muodostamaan käsitystä siitä, minkä taseisia pianisteja Erdmannilla oli täällä opetettavanaan.

Kaisa (Katri) Arjava (1906–1990) on jäänyt jälkipolville tuntemattomammaksi kuin hänen kansainvälisissä kilpailuissakin menestynyt pianistityttärensä Ritva. Helsingin konservatorio-opintojensa lisäksi Kaisa Arjava oli ennen Erdmannin kurssia täydentänyt opintojaan yksityisesti Elli Rängman-Björlinin ja Kerttu Bernhardin sekä Pariisissa 1935 Marcel Ciampin johdolla. Kolme vuotta aikaisemmin (19.11.1933) hän oli soittanut Ernst Pingoudin toisen pianokonserton Georg Schnéevoigtin johtaman Helsingin kaupunginorkesterin solistina. Sekä *Helsingin Sanomien* kriitikko Uno Klami että *Hufvudstadsbladetin* nimimerkki N. P. (Nils van der Pals) olivat suhtautuneet Pingoudin konserton esitykseen myönteisesti.

Ensikonsertin (4.12.1934) arvioissa kerrotaan, että Arjava oli aikaisemmin esiintynyt hyvällä menestyksellä mm. kansankonsertissa ja että hän oli tunnettu luotettavana esiintyjänä. Ensikonsertti ”ei kuitenkaan monista hyvistä puolistaan huolimatta tehnyt oikein ehyttä vaikutusta”. Viimeistely puuttui ja yleisvaikutelmaksi jäi vielä ”sekoitus

myönteistä ja kielteistä.” Tekniikkaan kaivattiin lisää teknillistä notkeutta ja joustavuutta. ”Hänen nykyinen liikkumistilansa on verrattain rajoitettu, mistä johtuu, ettei suurempien kappaleiden, kuten Bachin ’Chaconnen’ tai Beethovenin sonaatin esitys jaksa pysyä kannattavana, loppua kohti nousemisesta puhumattakaan[.] [...] Pikkukappaleet, esim. Palmgrenin ’Kuutamo’ tai Debussyn ’La serenade interrompue’ [olivat] konsertin antoisimpia.” (HS 5.12.1934, nimim. U. K-i.) Yrjö Suomalainen kirjoitti Uno Klamin kanssa saman suuntaisesti: edellytykset kehittymiseen olivat olemassa, mutta tekniikan rajallisuus sitoi soittajaa. Bach-Busonin Chaconne ja Beethovenin Jäähyväissonaatti olivat ehkä liiankin rohkea valinta. Konsertin jälkipuolisko oli vapautuneempi; Palmgren, Kuula ja Debussy olivat ”miellyttävää kuultavaa”. Konsertin päätti bravuurilla soitettu ”Paganini-etyydi”. (US 5.12.1934.)

Sanomalehdissä julkaistuissa radio-ohjelmissa on kautta 1930-luvun mainintoja Kaisa Arjavan pianosooloista ja hänen viulistipuolisonsa kanssa esittämistään sonaateista.²⁵ Hän ei ehkä ollut tyypiltään varsinainen solistipianisti, mutta Erdmannin kurssille osallistuessaan Kaisa Arjava oli joka tapauksessa jo kokenut muusikko. Vuonna 1938 hän kävi vielä saamassa lisäoppia Alexander Borowskyltä. Arjava esiintyi myöhemminkin solistina ja kamarimuusikkona.

Kerttu Bernhard (1902–1944), Ilmari Hannikaisen oppilas, antoi ensikonserttinsa 1926. Hän oli jo viisi vuotta aikaisemmin konsertoinut kotikaupungissaan Jyväskylässä, jossa esitti mm. Saint-Saënsin g-mollikonserton. Helsingin konsertin arvioijien sanankäänteistä käy selkeästi ilmi, että ensikonsertti oli tasoltaan poikkeuksellinen. Evert Katilan mukaan kyseessä oli ”huomattavin ensiesiintyminen mitä täällä vuosiin on nähty” (HS 3.2.1926), kun taas Heikki Klemetti arveli että ”meikäläisillä pianistialokkailla [tuskin] on kuultu niin vapaata, virheetöntä soittotekniikkaa kuin nti Bernhardin” (US 3.2.1926). Väinö Pesola ei lainkaan halunnut kritisoida näin kypsää esitystä: ”Pianistin soittoa kuunnellessa vie heti arvostelemisen halun huomattava musikaalisen

25 Väinö Arjava toimi Helsingin kaupunginorkesterin viulistina ja konserttimestarina 1920–1964.

kypsyyden tuntu [...] tämä tuntui sykähtelevän pianistin joka hermosta” (SSdem 3.2.1926). Myös Karl Ekman, jota kylläkin tuntui hieman väsyttävän naispuolisten pianistien esiinmarssi (”Återigen en debuterande kvinnlig pianist”), ja jonka mielestä Beethovenin sonaatti kärsi hermostuneisuudesta, arvioi kuitenkin voivansa ”epäilemättä (Beethovenista huolimatta!) laskea neiti Bernhardin nuorista – tai pitää ehkä sanoa nuorimmista – pianistidaameistamme kaikkein runsaimmilla lahjoilla varustetuksi ja pisimmälle ehtineeksi” (Hbl 3.2.1926).²⁶

Myös seuraavan vuoden syksyn soolokonsertti (Bach, Beethoven, Debussy, Schumann) sai erinomaisen vastaanoton. Ernst Linko kirjoitti:

mikä selvyys, puhtaus ja erehtymättömyys kaikessa teknillisessä, mikä rytmin nasevuus, mikä kosketuksen monivivahteisuus, mikä vapautuneisuus ja kaikesta ’mysikaalisuudesta’ vapaa runollinen tulkintakyky ja mikä ihailtava varmaotteisuus eri tyyli-ilajien käsittelyssä! [...] Kerttu Bernhardissa on meillä uusi täysin kontinentaalinen taiteilijatar, jolla nyt on loistava pianistinura edessään avoinna. (*Iltalehti* 27.10.1927.)

Berhard opiskeli 1920-luvulla sekä Saksassa että Ranskassa, konsertoi Berliinissä 1928 ja seuraavana vuonna Pariisissa. Näiden vuosien aikana hän soitti Dortmundissa ja Helsingissä Beethovenin G-duuri-konserton ja Helsingissä myös Ottorino Respighin pianokonserton. Nämä, kuten myös Brahmsin d-mollikonserteron esitys Robert Kajanuksen johdolla saivat osakseen ylistystä (HS 13.3.1931, nimim. E.K.), mutta lopullisesti Kerttu Bernhardin asema pianistiemme joukossa tuli määritellyksi vuoden 1932 konsertin arvioissa. Ohjelmassa kuultiin silloin Brahmsia (mm. Händel-muunnelmat), Chopinin b-mollisonaatti ja kolme etydiä opuksesta 25:

Ihmeteltävästi on esittävän säveltaiteemme taso kohonnut viime vuosikymmenen kuluessa. Meillä on jo, varsinkin pianonsoiton alalla, useampia n.s. mannermaisella mittapuulla arvioitavia tekijöitä. Ja heis-

26 ”Utan tvivel få vi (trots Beethoven!) räkna frk. Bernhard som den rikaste begåvade och längst hunna bland våra yngre – man bör kanske säga yngsta – pianospelande damer.”

tä Kerttu Bernhard kaikkein ensimmäisiä. Jopa tahtoisin sanoa, että hän eilisen konsertin perusteella on nimenomaan Brahms-soittajana aivan omaa luokkaansa. Ohjelman suuren Brahms-osaston suoritus, sillä tavalla kuin rva Bernhard sen teki, oli sellainen sekä taiteellinen että taidollinen näyte, että se muodostui suoranaiseksi elämykseksi. Jo rapsodiat, varsinkin jälkimmäinen (h-mollissa) virittäytyivät oikeaan äänilajiin ja osoittivat kuinka taiteilijatar oikein käsittää tämän omalaatuisen säveltäjämestarin, jonka kauneusmaailmaan sisältyy runsain määrin myöskin intohimoisesti kuohuilevaa sävelkuvausta ja erikoisensävyistä värikkyyttä. Mutta etenkin laajan muunnelmateoksen – Händelin teemasta – tulkinta päästi pianistin parhaimmat ominaisuudet esiintymään kaikenpuolisessa valaistuksessa. Lukuisat muunnelmat saivat kukin herkän ja osuvan hahmoittelun, sävelkuvat erottautuivat toisistaan luontevan vastakohtaisesti, vieläpä soittimelliseen herkutteluunkin ne antoivat aihetta. Teoksen pituutta tuskin huomasi, siinä määrin se tuli yksityiskohdittain elävöitettyksi.

Luonnollisesti tulivat myöskin Chopin-osastossa näkyviin taiteilijattaren oivalliset pianistiavut, etenkin taituruuden alalle kuuluvat. Kuitenkin tuntui siltä, että tämä musiikki on kaukaisempi hänen sielulliselle laadulleen. Tunnetun b-molli-sonaatin ensi osassa esim. oli mielestäni liian raju ote, kun taas scherzossa kaipasi suurempaa selkeyttä. Joka tapauksessa piano-ilta kokonaisuudessaan antoi selvän kuvan siitä, että meillä rva Bernhardissa on yksi voimakkaimpia esittävän pianotaiteemme edustajia, jonka osuus suomalaisessa musiikkielämässä tulee olemaan merkityksellinen. (HS 3.2.1932, nimim. L.M.)

Karl Ekmankin totesi nyt rva Bernhardin olevan ”prima inter pares bland våra klaverspelare”, siis paras vertaistensa, eli kotimaisten pianistien joukossa – niin miesten kuin naistenkin. Bernhardin monisävyinen kosketus ja musiikin muotoilun taito (”skiftande anslagskonst och gestaltningsförmåga”) olivat ylittämättömiä (Hbl 3.2.1932, nimim. K. E-n.). 1930-luvun kuluessa Bernhard esiintyi lukuisia kertoja solistehtävissä esittäen Beethovenin, Brahmsin ja Mozartin konserttoja sekä Respighin *Concerto in modo misolidion* säveltäjän johdolla (1933) ja *Toccatan* (1939).

Maire Halava (1911–2004) sai kaksikymmentävuotiaana pitämässään ensikonsertissa Leevi Madetojan haltioitumaan:

meillä on nti Halavassa suorastaan jumalainen lahjakkuus[.] [Konsertinantaja] löi valttinsa pöytään, soittaen Beethovenin verrattain epäkiitollisen A-duuri-sonaatin op. 101 erinomaisen selvästi, terveen musikaalisesti ja tyylikkäästi[.] [Kuultiin] rytmillisesti elävä ja havainnollinen suoritus. Sama mallikelpoisuus, teknillinen valmeus [sic] ja taiteellisen käsityksen luontevuus ja tasapainoisuus antoi leiman ohjelman jatkollekin. Chopinin f-molli-fantasia muodostui [...] kauniiksi elämykseksi. Myös Palmgrenin kolmiosaisen Notturnon värikäs pianoasu pääsi hyvin oikeuksiinsa[.] Kaiken kaikkiaan jätti Maire Halavan ensikonsertti kuulijaan positiivisen vaikutelman. (HS 8.10.1931.)

Myös Halavan opettaja Ingeborg Hymander mainittiin kiitoksin arvioissa. Halava nimittäin tunnettiin jo opiskeluajaltaan viimeistellyistä esityksistään. Palmgrenin mielestä musisointi oli nytkin varmaa, hallittua, helpon oloista ja virtuoosista, ja siinä oli vakuuttavaa soiton iloa ja pianistista osaamista. Palmgrenia miellyttivät erityisesti alkupuolen Scarlatti, Rameau ja Bach, sekä jotkut ”hämmästyttävän hyvin onnistuneet jaksot [några raskande vällyckade partier] Beethovenin sonaatista [op. 101].” (Hbl 8.10.1931.) Yrjö Suomalaisen mielestä olisi ”jatko-opinnoissa syytä kiinnittää erikoista huomiota soiton vapautuneeseen ilmeeseen”. Soittajalla kun oli ”sikäli hyviä pianistiedellytyksiä, että niiden edelleen kehittäminen on velvoittavaa laatua”. (US 8.10.1931.)

Ennen Erdmannin Helsingin-kurssia Halava oli opiskellut Sibelius-Akatemian lisäksi Nadja Boulangerin johdolla Pariisissa 1932 ja keväällä 1936. Hän palasi sinne opintomatkalle myöhemminkin (opettajinaan Paul Roes ja Suzanne Guébel) ja osallistui lisäksi kahdelle Erdmannin kurssille Saksassa. (Pulkkinen 1958.) Heti Helsingin kurssin jälkeen hän piti konsertin, josta Uno Klami kirjoitti:

Maire Halavan eilinen konsertti oli epäilemättä taiteellisesti painavin hänen pianistiurallaan. [...] Teknillisesti katsoen voi rva Halavan taidon

ilman muuta hyväksyä [...] sormityö [oli] harvinaisen sulavaa, irtonaista ja ennen muuta selvää. Vahinko ettei ohjelmassa ollut Mozartia. Rva Halavan temperamentille luulisi sen olevan erittäin soveltuvaa[.] Rva Halavan esitystaito, vissistä rajoittuneisuudesta huolimatta, on aitoa ja välitöntä. [...] Kirkkaat ja lyyrilliset tunnelmat tuntuvat olevan häntä lähinnä. [...] Voimaa ja terästä vaativain otteiden vaikutus jäi miedommaksi. (HS 27.10.1936.)

Katarina Ilveksen (1903–1984) osallistuminen kurssille on yllättävää, sillä hänen elämäntehtäväkseen ei tullut työ pianonsoiton parissa. Katarinaa, Sibeliuksen neljättä tytärtä pidettiin kylläkin hänen lapsistaan musikaalisimpana, ja hän itse kertoi olleensa musiikista hyvin kiinnostunut, suunnitelleensa jopa pianistin uraa ja opiskelleensa vuoden Hochschulessa Stuttgartissa.²⁷ Tämä on ilmeisesti tapahtunut ennen vuotta 1921, koska hänen ”oli silloin tarkoitus matkustaa Stuttgartiin jatkamaan opintojaan itävaltalaisen kapellimestarin ja pianistin Max von Pauerin johdolla, mutta sairauden vuoksi matka siirtyi seuraavaan vuoteen” (Konttinen 2019, 356). Ilveksen soitonopettaja lapsuudessa oli Martha Tornell, joka opetti monia muitakin Tuusulan rantatien taiteilijakotien lapsia. Muutamia Erdmannin kurssin osallistujia – mm. Kerttu Bernhard ja Kurt Walldén – hän oli tavannut, ja kuullut pianoa soittamassa, jo aiemmin heidän vieraillessaan Ainolassa.

Kansallisarkiston digitoidusta sanomalehtikirjastosta ei juurikaan löydy mainintoja Katarinasta pianistina.²⁸ Katarinan kerrotaan olleen

27 Laitoksen arkiston opiskelijalistaista ei kuitenkaan ole löydettävissä nimeä Katarina Sibelius tai Katarina Ilves, eikä muitakaan hänen opintoihinsa liittyviä tietoja. (Bitz 2019.)

28 Maininnat Katarinasta liittyvät neljään tapahtumaan: Esiintyminen Martha Tornellin oppilaiden näytteessä 1919, trioesiintyminen Suomen messuilla 1923, pianosoolojen esitys Savon Seuran musiikki-illassa 1924 ja Ekmanien järjestämä konsertti 1926. Pianisteina viimeksimainitussa toimivat Ilveksen lisäksi Kerstin Karsten, Helen Jansson ja Aune Lindström. Lopuksi Karsten, Ilves ja Lindström soittivat Bachin konserton kolmelle pianolle Karl Ekmanin johtaman Helsingin kaupunginorkesterin jäsenistä koostuneen 17-henkisen yhtyeen avustamana. Konsertista saadut tulot menivät hyväntekeväisyyteen, sairaiden soitintaiteilijoiden hyväksi. (Hbl 17.10.1926 ja 24.10.1926; HS 17.10.1926; US 24.10.1926; *Iltalehti* 25.10.1926.)

äitinsä tavoin erittäin hyvä improvisoija ja prima-vistaaja, mutta hänen solmittuaan avioliiton Eero Ilveksen kanssa 1924 pianonsoitto jäi taka-alalle.²⁹ Vielä vuonna 1926 Katarina Ilves kuitenkin osallistui Ida ja Karl Ekmanin järjestämään oppilaskonserttiin yliopiston juhlasalissa. Lavalle astui silloin kolme laulajatarta ja neljä pianistia, joiden esitykset oli valmistettu Ekmanien ohjauksessa. Pianistit soittivat myös soolonumeroita, Ilves Lisztin E-duuri-Poloneesin.

Katarina Ilves piti läpi elämänsä yksityiskohtaista päiväkirjaa, mutta tuhosi ennen kuolemaansa kaikki 1920-luvun ja sitä myöhäisemmät päiväkirjat.³⁰ Tietoa hänen kurssia koskevista ajatuksistaan ei siis ole saatavissa. Olisiko Erdmannin kurssille osallistuminen ollut jonkinlainen yritys pianonsoiton opiskelun jatkamiseksi? On myös mahdollista, että Margaret Kilpinen on yksinkertaisesti tarvinnut lisäosallistujan kurssille ja pyytänyt mukaan Katarina Ilvestä, joka oli hänelle tuttu. Vaikka Katarinalla olikin oma erityisstatuksensa Sibeliuksen tyttärenä, Kilpinen ei luultavasti kuitenkaan pelkästään sillä perusteella olisi värvännyt häntä Erdmannin, poikkeuksellisen pianon mestarin opetettavaksi, joten hänellä on täytynyt olla omakohtaista tietoa Katarinan osaamisen riittävästä tasosta.

Kerstin Karsten (1902–1959) opiskeli Sibelius-Akatemiassa 1918–1920 (Dahlström 1982). Virtamo (1978) kuitenkin kertoo hänen opettajakseen Karl Ekmanin 1926–1929, ja Ekmanin oppilaana hänet mainitaan myös ensikonsertin arvioissa. Konsertti oli 10.11.1927, ja kaikissa kuudessa seuraavana päivänä ilmestyneessä arviossa sitä pidettiin varsin onnistuneena. Kyseessä oli ”lupaava, jo useissa suhteissa valmis pianotaiteilijatar” (SSdem 11.11.1927, nimim -la.). Arvioiden mukaan Karstenilla oli huomattavat tekniset valmiudet, jotka mahdollistivat muun muassa Chopinin kahden etydin ja Liszt-numeroiden virtuoosiset esitykset, ja sitäpaitsi ”miehisen vankka kosketus” (US 11.11.1927, nimim. M. J. T.). Tulkintojen loisteliaisuutta, väriä ja muotoiluaistia

29 Jaakko Ilves (2019).

30 Jaakko Ilves (2019).

kehuttiin, mutta mainittiin myös kulmikkuudesta, liian raskaista korostuksista ja älyllisyydestä, joka erään kriitikon mielestä kostautui rajoittuneena tunneasteikkona. (HS 11.11.1927, nimim. L. M.; *Iltalehti* 11.11.1927, nimim. M. P.)³¹

Ensikonserttinsa jälkeen Karsten matkusti Pariisiin, jossa opiskeli vuoden ajan monelle suomalaiselle pianistille tutuksi tulleen Jean Batallan johdolla. Palattuaan hän konsertoi vastavalmistuneen Konservatorion (Sibelius-Akatemian R-talo) salissa 18.11.1931. Arviot olivat nytkin myönteisiä, kommentit saman suuntaisia kuin ensikonsertissakin. ”Yleisvaikutelma konsertista oli sangen hyvä [...] luontevaa musikaalisuutta, vauhtia ja voimaa” (HS 19.11.1931, nimim. L. M.). Esiintyjän vankat puolet [olivat] energinen, varma ote ja kunnioitettava teknillinen kypsyyttä samalla kuin toivottiin lisää keskittymistä ”herkempään musikaaliseen ilmeeseen, viimeainittu kun ei nähdäksemme luontaisena ole rva Karstenin vahvinta.” (US 19.11.1931, nimim. Y.S.) Taiteellista syvyyttä ja elämyksellisyyttä peräänkuulutettiin toisenkin lehden arviossa (Hbl 19.11.1931, nimim. Vic.). Karsten toimi myös laulajien partnerina.

Margaret Kilpinen (1896–1965) oli ennen ensikonserttiaan esiintynyt kautta 1920-luvun lied-pianistina, aluksi erityisesti laulajatar Alma Kuulan kanssa. He konsertoivat yhdessä myös ulkomailla. Ennen ensikonserttiaan Kilpinen soitti miehensä kahdessa sävellyskonsertissa sekä sooloteoksia että laulujen piano-osuuksia. Ensikonserttinsa hän piti 1927. Teosvalikoima sisälsi Bach-sovituksen (tällä kertaa tosin W. Fr. Bachin), Beethovenin Appassionatan, Chopinin balladin ja kolme Yrjö Kilpisen vasta käsikirjoituksina olemassa olevaa sävellystä.

Konserttiarvioissa mainitaan Margaret Kilpisen olevan musiikkiyleisön ”vanha tuttu taitavana ja herkkävaistoisena säestäjänä” ja pedagogina. ”Margaret Kilpisen esitykset saivat runsaslukuisen yleisön täyden suosion minkä ne, erityisesti musikaalista tulkintaa silmällä pitäen, kaikella syyllä ansaitsivatkin” (HS 10.4.1927, nimim. L. M.).

31 Jälleen kerran lämmin kiitos Seija Lappalaiselle avusta useiden artikkelissa mainittujen nimimerkeillä kirjoittaneiden kriitikoiden henkilöllisyyden selvittämisessä.

Kilpisen soittoa luonnehdittiin sanoilla ”musikaalista ja tyylikästä”, ”sympaattista”, ”hienostunutta ja korrektaa”, kosketuksen osalta ”herkkää ja vivahteikasta”, sormitekniikka ”hyvin kehitettyä”. Margaret Kilpisen soitosta saa sen vaikutelman, että hän pyrki uskollisuuteen oman luonteensa vaatimuksille [...] [soitossa on] huoliteltua musikaalisuutta, kehittyntä muotoaistia ja persoonallista leimaa” (US 10.4.1927, nimim. M. V.). Leevi Madetoja kommentoi teosten esityksiä yleisesti positiivisin termein, mutta Appassionata oli ”vähemmän tyydyttävä: puutui selvyyttä, kaiullista tasaisuutta ja loisteliaisuuttakin” (HS 10.4.1927, nimim. L. M.). Akorditekniikassa oli vielä kehitettävää ja paikoitellen kaivattiin voimakkaampaa persoonallista otetta (*Iltalehti* 11.4.1927, nimim. E. R.) Yrjö Kilpisen uudet sävellykset huomioitiin kaikissa arvioissa. Niiden esityksiä pidettiin taidokkaina, mutta itse sävellyksiin suhtauduttiin vaihtelevasti.

Margaret Kilpisen ensimmäinen opettaja ulkomailla oli Stella Wang, jolta hän otti tunteja Wienissä kesällä 1926. Kolme vuotta myöhemmin hän matkusti Kölniin, jossa sai ensimmäisen kerran ohjausta Eduard Erdmannilta. Ensikonserttinsa jälkeen Kilpinen jatkoi tiivistä työskentelyä ja konsertointia useiden eri laulajien ja jousisoittajien kanssa. Margaret ja Yrjö Kilpinen liikkuvat 1920- ja 1930-luvuilla paljon Euroopassa, erityisesti Saksassa, mutta myös Pohjoismaissa ja Englannissa, jossa Margaret Kilpinen levytti miehensä lauluja Gerhard Hüschin kanssa helmikuussa 1935, levyttämisen jatkuessa maaliskuussa Berliinissä. Orkesterin solistina hän esiintyi ensimmäisen kerran vasta kaksi vuotta Erdmannin kurssin jälkeen. Silloin hän esitti Beethovenin B-duurikonserttoa Suomessa useissa eri kaupungeissa.

Hjördis Lindén (1899–?) antoi ensikonserttinsa marraskuussa 1931. Virtamo (1978) kertoo Lindénin opiskelleen Elli Rängman-Björlinin ja Eduard Erdmannin lisäksi Lazare-Lévyn johdolla. Kriitikkojen mukaan Lindénin ensikonsertissaan tarjoamassa pianismissa oli paljon hyvää, ”tunnustettavaa sorminäppäryyttä ja fyysillistä voimaa, mutta taiteellisia näkökohtia ajatellen vaikuttaa soitto vielä kovin mekaaniselta” (US 28.11.1931, nimim. Y. S.). Myös muiden lehtien kirjoittajat löysivät vaihtelevia huomauttamisen aiheita eri teoksissa,

sointimaailmaa ja pedaalinkäyttöä pidettiin hiomista vaativina (HS 28.11.1931, nimim. E. K.; Hbl 28.11.1931, nimim. K. E-n.). Lindén konserttoi 1930-luvun puolivälissä ahkerasti. Konsertissa 28.11.1934 hän soitti laajana teoksena Chopinin h-mollisonaatin, suomalaista ohjelmistoa edusti Madetojan sarja Kuoleman puutarha. Arvioissa tunnustetaan jälleen Lindénin tekninen osaaminen ja taito, mutta tulkintoihin kaivataan herkempiä sävyjä ja vivahteita. (HS 29.11.1934, nimim. A. V.; US 29.11.1934, nimim. Y. S. ja Hbl 29.11.1934 nimim. S. P-n.)

Keväällä 1936 ennen Erdmannin syksyistä kurssia Lindén esitti Yliopiston juhlasalissa kolme konserttoa: Beethovenin C-duurikonser-ton, Griegin a-mollikonser-ton ja Chopinin f-mollikonser-ton, joissa Kaupunginorkesteri avusti Toivo Haapasen johdolla. Ohjelman kokoonpano herätti kunnioitusta, soiton selkeys ja korrek-tius sai tunnustusta. Parhaaksi koettiin Griegin konsertto, ”jossa konsertinantaja pääsi eniten vapautumaan ilmeikkääseen ja sävellyksen henkeä vastaavaan musisointiin” (HS 14.3.1936, nimim. A.V.; ja US 14.3.1936, nimim. Y. S.). Lindén toimi aktiivisesti pianistina 1940-luvulla ja esiintyi silloin useita kertoja Helsingin kaupunginorkesterin solistina.

Timo Mikkilä (1912–2006) kirjoitti omassa esittelyssään: ”[1930-luvulla] säestin lukemattomia laulajattaria ja myös jousiniekkoja ja ansaitsin sillä tavoin miten kuten leipänikin [...] Tulin sitten hiukan allergiseksi laululle [...] joten nyt kun osaisin ehkä paremmin sen työn, en ole enää siihen innostunut.” (Mikkilä 1958, 861.) Vaikka teksti onkin tyyliältään leikkimielistä, on totta, että Mikkilä vuoden 1932 ensikonserttinsa ja vuoden 1936 lopun välisenä aikana konsertoi pelkästään Yliopiston juhlasalissa vähintään parinkymmenen eri laulajan ja muutaman instrumentalistin kanssa (Lappalainen 1994).

Uuden Suomen (A. H.) ja Hufvudstadsbladetin (N. P.) lyhyehköt arvioi (6.10.1932) määrittelivät Mikkilän ensikonserttinsa perusteella lupaavaksi nuoreksi lahjakkuudeksi. Myös *Helsingin Sanomien* musiikkikriitikko arvioi Mikkilän ensikonsertin yhdeksi ”onnistuneimmista kotimaisista ensi-illoista mitä moniin aikoihin on kuultu”.

Timo Mikkilän lupaavat lahjat ja pianisti-avut herättivät suurta huomio-

ta viimekeväisissä Konservatorion julkisissa näytteissä. Hän on pianisti Martti Paavolan oppilaana useampia vuosia tehnyt ututteraa ja perinpohjaista jälkeä. Tekniikka on kaikin puolin jo pitkälle kehittynyt, kosketus täyteläinen ja mehevä, ehkä voimakohdissa siellä täällä liian järeä, miellyttävä joustavuus juoksuksissa ja muissa nopeissa sävelkuviissa. Hitaampitempoisissa osissa, kuten esim. Beethovenin Ess-duurisonaatin Adagioissa, olisi toivonut kantavamman cantilenen. Tämän teoksen äärimmäiset allegro-osat suoritettiin kyllä erittäin onnistuneesti. Chopin-osaston tulkitsi konsertinantaja tyylikkäästi ja selkeästi kyllä, mutta ei herättänyt sellaista välitöntä mielenkiintoa, kuin esim. Debussyn 'Ilta Granadassa' ja Ravellin [sic] sävellyksessä 'Vedenleikkiä', jotka olivat hienot ja värikylläiset esitykset. Debussyn 'General Lavine' teki aika kuivahkon vaikutuksen, mutta se ei ollut esittäjän vika. Scriabinen [sic] diss-molli-etydissä oli kyllä rohkeaa voimaa, mutta kaipasi tulisempaa otetta. Ohjelman vaativan loppunumeron, Brahmsin 24 muunnelmaa ja fuugan, tulkitsi konsertinantaja mukaansatempaavasti ja aikamoisella vauhdilla. Erityisesti mainittakoon fuugan selvä ja sujuva esitys. Nuoren pianoniekkan esiintyminen on yleensä miellyttävää ja varmaa ja vapaata liioittelevista ilmehtimisistä. Yleisöä, pääasiassa nuorta väkeä, oli sängen runsaasti ja osoitti se onnittelevaa suosiotaan raikuvien kättentaputuksin ja runsain kukin. (HS 6.10.1932, nimim. O. K.)

Seuraavan soolokonserttinsa Mikkilä antoi 11.3.1935. Uuno Klami ja Heikki Klemetti kuvasivat hänen soittoaan kypsäksi, taiturilliseksi ja runolliseksi, ja totesivat hänen nyt astuneen suomalaisten pianistien eturiviin. Mikkilä oli myös ehtinyt esiintyä suomalaisten orkesterien solistina. Jo 18-vuotiaana hän oli soittanut Tampereen orkesterin kanssa Mendelssohnin d-mollikonserteron, huhtikuussa 1934 Palmgrenin kolmannen pianokonserton Helsingin kaupunginorkesterin avustuksella ja saman orkesterin kanssa helmikuussa 1936 Brahmsin d-mollikonserteron, jonka esitys sai kriitikoilta erittäin hyvän vastaanoton.

Iris Niinivaarasta (1905–1968?) on löytynyt vain vähän tietoja. Turkulaisissa lehdissä on mainintoja opiskeluaikaisista esiintymisistä Alexis Wennerbergin ja Kosti Vehasen oppilaskonserteissa sekä joista-

kin muista pienimuotoisista tilaisuuksista vuosilta 1925–1928.³² Turun Akatemiatalolla huhtikuussa 1929 pidetystä debyyttikonsertista julkaistiin lyhyt, mutta myönteinen arvio: ”[hänellä on,] jos tarmoa ja intoa vain on riittämiin, edessä lupaava pianistiura” (*Uusi Aura* 30.4.1929).

Seuraavan vuoden ensikonsertti Helsingissä Yliopiston juhlasalissa oli kuitenkin vähemmän onnekas. Sekä *Uuden Suomen* arvostelija Yrjö Suomalainen että *Helsingin Sanomien* Leevi Madetoja olivat sitä mieltä, että niin tulkinnallisessa kuin teknisessä puolessa oli puutteita, ohjelma oli toistaiseksi soittajalleen liian vaikea ja sen valmistaminen jäänyt mahdollisesti siitä syystä puolitiehen. Samansuuntaisesti kirjoitti myös *Suomen Sosiaalidemokraatti* -lehden kriitikko, joka toivoi Niinivaaralle lisää ”opiskelua etevän, ennen muuta vakavan ja vaativan pedagogin johdolla”. Arvioitsijat pyrkivät kirjoittamaan kannustavaan sävyyn. Todettiin että debytantilla oli ”taipumukset luistavaan taiturisoittoon”, Palmgrenin kappaleissa myös ”runollista eläytymiskykyä” ja että ensikonsertti ”epämääräisestä yleisvaikutuksestaan huolimatta antoi lupauksia tulevaisuuden varalle”.³³ Vaikuttaa siltä, että Niinivaara myöhemmin keskittyi pikemmin kuva- kuin säveltaiteeseen. Avioiduttuaan hän käytti nimeä Niinivaara-Sora, jolla osallistui useisiin taidenäyttelyihin Turussa 1940-luvulla (Kirjav@, Kansallisgallerian kirjaston kokoelmatietokanta).

Merete Söderhjelm (1910–1995) oli ollut vasta 17-vuotias pitäessään ensikonsertin huhtikuussa 1928. Konserttiarvioissa viitattiinkin usein hänen huomattavaan varhaislahjakkuuteensa ja mainittiin jopa aiemmaksi ihmelapseksi (mm. *Iltalehti* 25.4.1928). Viisitoistavuotiaana hänet oli pyydetty Beethovenin neljännen pianokonsertin harjoituspianistiksi Ignaz Friedmanille tämän harjoitellessa teosta eräällä lukuisista Suomen vierailuistaan. Söderhjelm opiskeli pitkään ulkomailla, vuosien 1927 ja 1935 välisenä aikana Wienissä Franz Schmidin, Berliinissä Artur Schnabelin ja Pariisissa Isidor Philippin, Nadia Boulangerin ja Gaby Casadesus'n johdolla. Berliinissä hän soitti Wilhelm Furtwänglerin johtaman orkesterin

³² *Åbo Underrättelser* 13.5.1925; *Uusi Aura* 12.5.1925; 18.5.1926; 22.3.1927; ja 27.5.1928.

³³ US 26.11.1930, nimim. Y. S.; HS 26.11.1930, nimim. L. M.; SSdem 26.11.1930, nimim. J. K-s.

solistina Beethovenin G-duurikonsertron juuri ennen sodan puhkeamista 1939. (Åfeldt 1958, 833–834.)

Ensikonsertin arvioissa todettiin Söderhjelmin kiistämätön tekninen ja musikaalinen osaaminen. Tässä oli ”harvinainen pianistikyky, johon aikaisemmin pannut toiveet jo nyt suureksi osaksi ovat täyttyneet” (SSdem 25.4.1928, nimim. -la.). Mainittiin se ”täydellinen helppous, millä nti Söderhjelm hallitsee ei ainoastaan tekniikkaa osaamisen merkityksessä vaan myös varsin rikkaan asteikon pianistista väritystaitoa”. Hänen pakoton ja vapaa soittotapansa vangitsi kuulijansa, vaikka Beethovenin sonaatti op. 109 ja Chopinin Balladi g-molli koettiin jollakin tavoin hajanaisiksi (*Iltalehti* 25.4.1928). Soittajan varhaiskypsyys todettiin erilaisin ylistävin sanamuodoin, mutta hänen nuoren ikänsä arveltiin joskus kuuluvan soitossa eräänlaisena ajoittaisena ulkokohtaisuutena (US 25.4.1928, nimim. M. P.).

Söderhjelmin ranskalaisen musiikin esityksiä pidettiin erityisen ansiokkaina myöhempiä konsertteja käsittelevissä kirjoituksissa. Soiton kerrottiin olevan nautinnollista kuultavaa myös neljä vuotta myöhemmin pidetyssä konsertissa:

Hän tekee jo nyt varsin tottuneen pianistin vaikutuksen, nuoresta iästään huolimatta. [...] Kaikki mitä kätevyyteen tulee, sujuu häneltä oivallisesti, esitysten muotoaminen on rauhallista ja määrätietoista ja musikaalisesti selvää. Voi puhua myös eräänlaisesta, joskin vielä rajoittuneesta, suurempaa loisteliaisuutta odottavasta, joka tapauksessa joustavasta siroudesta. [...] Varsinainen espressiivinen sisältömusiikki, joka vaatii laajempaa näkökulmaa, on vielä pianistille oudompaa. Hän liikkuu kyllä tälläkin alalla varmavaistoisesti ja harkitsevasti, saamatta kuitenkaan syvempää ilmettä silloin tulkintaansa. [...] Beethovenin sonaatti [jäikin] vähemmän sanovaksi. Sen sijaan [konsertin] jälkimmäinen puolisko [Chopin, Liszt, Debussy, Granadoksen Tyttö ja satakieli, Prokofievin Marssi ja Dohnanyin Strauss-valssi] soveltui hyvin konsertinantajan käsittelytavalle. (HS 5.2.1932, nimim. E. K.)

Söderhjelmin elegantti taiteilijapersoona ja perinpohjaisen ranskalaisen koulutuksen tulokset ovat ehkä olleet jossakin määrin vie-

raanoloista kuultavaa vielä 1930-luvun Suomessa. ”Eilisessä konsertissa [18.9.1933, ohjelmassa Brahms, Palmgren, Chopin, Ravel, Liszt] vallitsi enemmän viileähkö tunnelma, eikä yleisö loppupuolellakaan ottanut lämmetäkseen. Nuoren taiteilijattaren soiton olisi kuitenkin pitänyt vaikuttaa. Nti Söderhjelmin pianistilliset ja taiteelliset ansiot ovat huomattavat.” (HS 19.9.1933, nimim. U. K–i.). Söderhjelm soitti Ravelin G-duuripianokonsertton ensimmäisen esityksen Suomessa Georg Schnéevoigtin johtamassa sinfoniakonsertissa 20.4.1934.³⁴ Heikki Klemetti piti silloin teosta täysin arvottomana (US 21.4.1934) ja Uuno Klamikin totesi ranskalaisen ”sointi- ja väritaiturin” esittäytyvän ”tässä teoksessa yllättävän kuivana ja vähän sanovana. Ravelin myöhemmälle tuotannolle onkin tunnusmerkillistä kylmä ja kuivakiskoinen tyyli, mitä hän eräässä artikkelissaan aika pontevasti puolustaa.” (HS 21.4.1934) Solistin ansiot jäivät Klemetiltä tässä kohdin arvioimatta hänen mitättömäksi kokemansa teoksen vuoksi, Klami sen sijaan antoi taiteilijattarelle täyden tunnustuksen.

Kauno Virtasen (1903–1972) ensikonsertti helmikuussa 1931 sai erinomaisen vastaanoton. Jo ennen ensikonserttiaan Virtanen oli opiskellut Helsingin Musiikkiopiston jälkeen peräti kuusi vuotta Pariisissa, mm. Schola Cantorumissa. Sen jälkeen hän täydensi opintojaan vielä vuoden ajan Ignaz Friedmanin johdolla Wienissä. Hänen debyyttiohjelmansa poikkesi yleisestä kaavasta sikäli, että siitä puuttui sekä barokkiosuus että Beethovenin sonaatti. Sen sijaan siinä kuultiin César Franckin *Preludi, koraali ja fuuga* sekä Debussyä, Chopinia ja Lisztiä. Ohjelmaan oli varmaankin valittu konsertoijalle läheistä musiikkia, mikä selvästikin kannatti. Leevi Madetojan mukaan ”äskettäisessä sinfoniakonsertissa” (29.1.1931, HKO & Robert Kajanus) Saint-Saënsin g-mollikonsertolla saavutettu menestys oli pantu merkille ja paikalla oli täysi salillinen kuulijoita. Virtanen ”osoittautui pianistiksi, joka jo nyt on mainittava alansa edustavimpien nimien joukossa meidän maassamme. Hänen teknillinen

34 Söderhjelm soitti myöhemmin myös Brittenin ensimmäisen ja Bartókin kolmannen pianokonsertton sekä useiden Erik Bergmanin sävellysten ensiesitykset Suomessa (Åfeldt 1958, 836).

valmeutensa [sic] on todella hämmästyttävä, ei tosin vielä aivan horjumattoman varma, mutta sehän olisikin liikaa vaadittu [...] loisteliasta, kaikesta kankeudesta vapaata, värikästä klaveerinkäyttöä” (HS 5.2.1931). Karl Ekman luonnehti häntä ”pianistien välisessä kilpailussa soittajaksi, jonka kanssa ei ole leikkimistä”, ja kirjoitti Virtasen *La Campanellassa* voineen osoittaa millaiseen virtuoosisuuteen hän pystyy (Hbl 5.2.1931).

Seuraavan vuoden joulukuussa pitämässään konsertissa Virtanen ei ehkä ollut parhaassa vireessään. Uno Klamin mielestä hänen edellisvuoden kirkas ja vaivaton tekniikkansa vaikutti nyt ”himmeämmältä”, ja Beethovenin sonaatti op. 110 ”ei tehnyt kovin rohkaisevaa vaikutusta” (HS 14.12.1932; myös US 14.12.1932, nimim. Y. S.). Joutuiko Virtanen jonkinlaiseen kriisiin? Kurssin jälkeen marraskuussa 1937 hän soitti joka tapauksessa Kaupunginorkesterin solistina Tšaikovskin b-mollikonserteron hyvällä menestyksellä (HS 6.11.1937, U. K-i.),³⁵ mutta hänen konserttuiransa näyttäisi jääneen lyhyeksi. Myöhemmällä iällään hän työskenteli korkeimman oikeuden arkistossa (HS 25.4.1963).

Kurt Walldén (1906–1979), kihlakunnantuomari, oli poikkeus aikansa suomalaisessa pianistikunnassa siinä, että hän harjoitti pianistin työn ohella toista ammattia täysipainoisesti läpi elämänsä. Hän pystyi kuitenkin lakimiestyönsä lisäksi keskittymään myös pianonsoittoon, konsertoiti varsin ahkerasti ja esiintyi sekä Kaupunginorkesterin ja Radio-orkesterin solistina lukuisia kertoja. Ennen Erdmannin kurssia Walldén oli debyyttikonseryttinsa (1929) lisäksi pitänyt kolme resitaali-iltaa ja soittanut keväällä 1936 Beethovenin B-duurikonserteron Toivo Haapasen johtaman Radio-orkesterin solistina.

Useissa Walldénin ensikonseritin arvioissa kiinnitettiin huomiota hänen kauniiseen, erään kirjoittajan mielestä joskus jopa liiankin pehmeään kosketukseensa (Hbl 6.11.1929, nimim. L.). ”Erikoisesti kiintyi huomio soittimen soinnillisessa mielessä kauniiseen hallintaan. Voipa sanoa, että juuri se puoli on hra Walldénin pianistiominaisuuksista edustavin” (US 6.11.1929, nimim. H. K.). Waldstein-sonaatin ja Bach-Busonin Chaconnen

35 Klami kuitenkin kirjoittaa myös, hieman kryptisesti: ”Pianistin soitto tahtoo olla puuskittaista, mistä johtuu vissi horjuminen ja epätasaisuuden tuntu”.

esityksiä pidettiin varteenotettavina suorituksina, erään kirjoittajan mukaan taas Chopin ja Liszt olivat Walldénille kiitollisinta soitettavaa. Kuultiin vielä kehittymässä olevaa, mutta kiinnostavaa ja jo nyt huomion arvoista musikaalista persoonallisuutta.³⁶ (*Svenska Pressen* 6.11.1929, nimim. B. B-t.) Joitakin yksityiskohtia siis kritisoitiin, mutta kokonaisuutena arviot olivat varsin positiivisia. Walldénin myöhemmät ohjelmat sisälsivät laajoja teoksia ja kokonaisuuksia, sellaisia kuin Lisztin h-mollisonaatti, Schumannin *Sinfoniset etydit*, Chopinin 12 etydiä op.10 ja suomalaisten säveltäjien musiikkia. Pingoudin muistokonsertissa 11.9.1942 hän esitti tämän kolmannen pianokonserton.³⁷ Walldén esiintyi jatkossakin tiiviisti Radio-orkesterin ja Helsingin kaupunginorkesterin solistina sekä antoi soolokonsertteja.

Kurssin kulusta

Harmillista kyllä kurssin tarkemmasta kulusta tai Erdmannille soitetusta ohjelmistosta ei juurikaan ole tietoa. Vaikka kurssi oli tuon ajan Suomessa harvinaisuus, siitä ei kerrota tarkemmin sanomalehdissä, eikä kurssin päätteeksi ilmeisesti järjestetty minkäänlaista loppukonserttia. Erdmannin haastattelun kirjoittaja Kitty mainitsee (HS 25.9.1936) flyygelin päällä olleet Beethovenin neljännen pianokonserton kadenssien nuotit. Merete Söderhjelm esitti tämän konserton runsaan vuoden päästä 21.1.1938 Kaupunginorkesterin solistina. Hän on saattanut valmistaa sitä Erdmannin johdolla.

Joillakin kurssilaisilla oli esiintymisiä melko lähellä kurssin ajankohtaa, joten he ovat ehkä soittaneet kurssilla niiden ohjelmistoa. Maire Halava antoi heti kurssin jälkeen 26.10. konsertin, jonka ohjelmassa oli mm. Bachia, Beethovenia (sonaatti op. 81) ja Schumannia (*Sinfoniset etydit*). Lehtikirjoituksessa ”Nadja Boulanger

36 ”Herr Walldén besitter framför allt musikaliskt sinne och en redan självhävande personlighet, vilket betyder ett intresserande föredrag, säkerligen ännu underkastat utvärklingslag, men i alla fall redan nu att räkna med.”

37 Konservatorion salissa 18.3.1935 Walldén antoi sonaatti- ja sonatiini-illan: neljä Scarlattin sonaattia, C.P.E. Bachin Sonaatin A-duuri, Beethovenin sonaatin op. 31 nro. 3, Sibeliuksen kolme sonatiinia ja Lisztin h-mollisonaatin.

haluaa suomalaisen kotiapulaisen”, jossa Halava kertoo opinnoistaan Boulangerin johdolla, kerrotaan myös: ”Tänä syksynä Helsingin nuorten pianistien merkkitapauksena on ollut Erdmannin käynti täällä Suomessa. Rouva Halava on valmistanut konserttiohjelmansa hänen kanssaan ja sanoo, että Erdmannkin on 'suurenmoinen.’” (HS 24.10.1936, nimim. Mi-Ka-El.) Kerttu Berhard oli kolme kuukautta kurssin jälkeen Beethovenin Es-duurikonserton solistina Kaupunginorkesterin konsertissa (15.1.1937), Kurt Walldén taas soitti maaliskuussa Chopinin e-mollikonserton Radio-orkesterin solistina (5.3.1937). Beethovenin B-duurikonserton hän oli esittänyt saman orkesterin kanssa puolisen vuotta aikaisemmin (31.3.1936).

Marraskuussa (9.11.) 1937 Hjördis Lindén soitti resitaalissaan mm. Brahmsin fis-mollisonaatin op. 2 ja Kauno Virtanen Tšaikovskin b-mollikonserton Helsingin kaupunginorkesterin solistina (5.11.). Timo Mikkilän lähitulevaisuus näytti vielä tässä vaiheessa laulajien kansoittamalta, mutta 7.2.1936 hän oli jo esittänyt Brahmsin d-mollikonserton Helsingin kaupunginorkesterin kanssa. Kurssilaisilla voi siis olettaa olleen melko lailla harjoitettavaa ohjelmistoa. Margaret Kilpinen työsti Erdmannin johdolla miehensä sävellyksiä. Kiinnostavaa olisi tietää esitettiinkö Erdmannille mitään muuta uudempaa ulko- tai kotimaista ohjelmistoa – Palmgrenia, Debussyta, Ravelia, Poulencia, Szymanowskia, Respighiä – jota kurssilaisilla myös oli ohjelmistossaan.

Myöhempää yhteydenpitoa

Erdmannin kursseille Potsdamissa osallistuivat Margaret Kilpisen (1939) lisäksi Kurt Walldén (1937; Jaantila 1958, 788) sekä Maire Halava ja Hjördis [todennäköisesti Lindén] (1938). Kilpinen sai kahdelta viime-mainitulta 17.6.1938 päivätyyn postikortin, jossa kerrotaan kurssin alkaneen viikkoa aikaisemmin. ”Opetuskerrat ovat toinen toistaan kiinnostavampia. Ihailemme taas Erdmannin kykyä tehdä kaikki musiikissa niin selkeäksi ja eläväksi. Meitä osanottajia on yhdeksän ja kurssin olo-

suhteet ovat mitä ihanimmat.”³⁸ Allekirjoituksena on ”Hjördis”. Maire Halava on lisännyt oman tervehdyksensä: ”Viihdymme täällä erinomaisesti ja nautimme kaikesta minkä saamme kuulla ja nähdä”. Margaret Kilpiselle Ned Erdmannilta tullessa, 3.9.1956 päivätyssä kortissa mainitaan joidenkin suunnitelmien yhteydessä ”Frau [Ritva] Antila-Seppä” ja ”Fräulein [Liisa?] Soinne”, mutta kortista ei käy selvästi ilmi mistä oli kysymys. On mahdollista, että asia koski korkeakouluopintoja Hampurissa. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle.)

Halava ja Kilpinen matkustivat yhdessä vielä Erdmannin viimeiselle Hampurin-kurssille 1957. Samalla koneella lensi Sanna Mattinen-Snellman, matkallaan opiskelemaan Hampurin musiikkikorkeakoulussa Erdmannin oppilaana. Hän kuunteli myös kurssia ja muistaa Maire Halavan soittaneen Erdmannille Brahmsin B-duurikonserttöä. (Mattinen-Snellman 2018.) Kurssille osallistui myös Kilpisen johdolla aikaisemmin opiskellut Ritva Antila-Seppä. Hän soitti siellä muun muassa Brahmsin fis-mollisonaattia, jota käytiin läpi osa kerrallaan. Hän, kuten muutkin samasta kurssista kertoneet, muistaa Erdmannin toisen käden olleen kurssin aikana ”paketissa” sydäninfarktin takia. (Antila-Seppä 2018.)

Pohdintaa

1930-luvun Euroopassa elettiin vaikeita aikoja. Natsien valtaannoususta 1933 lähtien olot Saksassa muuttuivat liikkeen kannattajille myönteiseksi ja samalla yhä epäinhimillisemmiksi ennen kaikkea juutalaisille, mutta myös monille muille ihmisryhmille ja kaikille toisinajatteleville, olipa kysymys politiikasta, tieteistä tai taiteista. Silti kaikki Saksaan natsien valtaannousun jälkeen asumaan jääneet eivät olleet kansallissosialismin aatteiden kannattajia. Suomalaisten taiteen ja tieteen edustajien matkailu ja opiskelu Saksassa näyttää jatkuneen vilkkaana 1930-luvulla ja sodan ajanakin. Aiheen tutkiminen on tärkeää, mutta

38 ”Den ena gången har varit intressantare än den andra. Vi beundrar igen Erdmanns förmåga att göra allting i musiken så klart och levande. Vi äro 9 deltagare och kursen försiggår i den härligaste omgivning.”

tämän artikkelin puitteissa ei ole mahdollista pohtia sitä, mistä kaikesta tämä yksilöiden kohdalla johtui. Yleisesti tiedetään vanhan saksalaisen kulttuuriperinnön suuri merkitys maassamme, myös musiikkikulttuurissa. Saksalaiset muusikot ovat olleet ratkaisevassa asemassa omaa musiikkielämämme rakennettaessa. Tässä mielessä Erdmannin vierailut asettuvat osaksi suurta jatkumoa.

Margaret Kilpinen matkusti usein miehensä kanssa Euroopassa. Yrjö Kilpisen säveltäjämaine oli nousussa 1930-luvun puolivälissä, ja Margaretin Saksan-matkat liittyivät tämän teosten esittämiseen. Hän pyrki yhdistämään matkoihin tapaamisia Erdmannin kanssa ja ottamaan tältä tunteja aina silloin kun se oli mahdollista. Yhdessä kirjeessä ilmenee jopa aviomiehen kohtuuttomalta kuulostava kiivastuminen siitä, että yleensä lempeä ja myöntyväinen puoliso ei heti noudattanutkaan tämän tahtoa, vaan matkasi Potsdamiin Erdmannin kurssille sen sijaan, että olisi mennyt miehensä luokse Müncheniin. Hän vietti jopa joitakin päiviä Erdmannien luona Langballigaussa ennen kurssia. ”Sinä olet osoittanut, että ne siteet, jotka Sinua sitovat Langballigauhun ja Erdmanneihin ovat paljon voimakkaammat kuin ne, joita sinä tunnet Hüschejä ja minua kohtaan.” (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Yrjö Kilpisen kirjeet Margaret Kilpiselle, Yrjö Kilpinen > Margaret Kilpinen 28.6.1939.)

Erdmannin elämässä vuosi 1935 merkitsi käännekohtaa. Hänen sävellystensä esittäminen kiellettiin, hän erosi Kölnin musiikkikorkeakoulun professorin virasta ja muutti pois kaupungista. Erdmannien ja Kilpisten kirjeenvaihdosta käy ilmi, että Margaret Kilpinen toimitti vaikeiden vuosien aikana usein lahjoja, ruokaa ja lääkkeitä sisältäneitä paketteja Erdmanneille. Erdmannin alkuvuodesta 1936 Helsingissä pitämän konsertin jälkeen Irene Erdmann kiittää kirjeessä ”kaikesta siitä, mitä Nedin hyväksi on tehty”. (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Irene Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle, Irene Erdmann > Margaret Kilpinen 7.2.1936.) On mahdollista, että Margaret Kilpinen halusi pianokurssin järjestämisellä auttaa vaikeassa tilanteessa elävää ystäväänsä ja tämän perhettä samalla kun saattoi hyödyttää suomalaista pianistikuntaa tuomalla ulkomaisen mestarin opettamaan suomalaisia pianisteja.

Margaret Kilpisen kirjeistä Erdmannille käy ilmi, että jotkut osallistujista toivoivat kurssin opetuksen vähintään alkavan yksityistunneilla. Suomessa opiskelijat eivät välttämättä olleet kovinkaan tottuneita toisilleen soittamiseen, sillä jossakin vaiheessa Helsingin Musiikkiopistossa käytettäväksi suunniteltu yhteisopetuksen perinne oli katkennut. Kaikilla suomalaisilla pianisteilla ei tuohon aikaan ollut kovinkaan paljon mahdollisuuksia mestarikurssityyppiseen tilanteeseen totuttelemiseen. Ulkomaillakin oli ehkä pikemminkin otettu yksityistunteja kuin osallistuttu kursseihin tai kuuluttu mestariluokkiin. Erdmann oli maineeltaan huippuluokan mestari, jota varmasti jännitettiin. Vaikka kaikki osallistujat yhtä lukuun ottamatta olivat ensikonserttinsa antaneet ja jotkut heistä konsertoineet paljonkin, on luultavaa, että osallistujien kesken vallitsi ääneen lausumaton hierarkia: osa heistä tunnettiin jo tasokkaina taiteilijoina. Myös Suomen – Euroopan suuriin keskuksiin verratuna – pieni musiikkipiiri, jossa kaikki tunsivat toisensa ja josta ei ollut poispääsyä, saattoi lisätä pelkoa kasvojen menetyksestä. Kaiken tämän huomioon ottaen saattoi ollakin viisasta tinkiä hieman kaikkein perinteisimmistä mestarikurssiasetelmasta, sillä useat oppimistilanteisiin perehtyneet tutkijat (mm. Hanken 2008) ovat kiinnittäneet huomiota jännittämisen haitalliseen vaikutukseen oppimisessa. Jännittämisen voittaminen on toki asia, jota esiintyjän on opeteltava, mutta on mahdollista, ettei paras opettelu paikka olisi ollut juuri tässä tilanteessa.

Mestarikurssimuotoiseen opetukseen osallistuvien oletetaan jo pitkälti hallitsevan musiikin tekniseen toteutukseen liittyvät asiat. Lisäksi yksittäiseen opiskelijaan käytettävissä oleva aika on rajallinen, mikä selittää sitä, miksi niin monien legendaluokkaan kuuluvien 1800-luvun pedagogien (ja myöhempienkin, kuten vaikkapa Claudio Arraun) kerrotaan keskittyneen lähinnä tulkinta-asioihin. Tekniikkaongelmien ratkomisessa tarvitaan aikaa ja yksityiskohtiin paneutumista, mikä luonnistuu paremmin pitkäjänteisessä, kahdenkeskisessä opetuksessa. Erdmannin opetusta koskevissa kuvauksissa kerrotaan hänen ajoittain kiinnittäneen huomiota myös tekniikkaan. Tekniikan opetuksesta säilyneet kuvaukset liittyvät kuitenkin useimmiten siihen, kuinka käsivarren ja ranteen jouston avulla voidaan parantaa fraseerausta tai sointia, toisin sanoen tietyn yleisen teknis-musiikillisen periaatteen välittämiseen opiskelijoille. Ei siis

niinkään paneuduttu yksilöllisiin teknisiin ongelmiin tai joidenkin hankalien yksityiskohtien selvittämiseen. Lähinnä tunneilla käsiteltiin teoksen ja sen nuottitekstin tulkintaa. Tässäkin suhteessa Erdmann siis liittyi vanhojen mestarikurssimetodia hyödyntäneiden mestareiden ketjuun.

Kaikki Erdmannin kurssin osanottajat olivat antaneet ensikonserttinsa eli ylittäneet ensimmäisen ammatillisesti tärkeän kynnyksensä. Kaikkien konsertteihin oli suhtauduttu kannustavasti, ja niitäkin, joiden esityksistä lehtikirjoittajilla oli eniten kriittistä sanottavaa, oli pyritty yleensä rohkaisemaan. Soittajien raportoitiin lähes aina selvittäneen valitut ohjelmansa teknisen suorituksen osalta kunnialla, mutta suvereeni osaaminen ei aivan kaikille ollut itsestään selvää. Seuraavien vuosien ja konserttien kuluessa soittajien väliset erot tulkitsijoina tulivat selvemmin kuuluviin. Joissakin tapauksissa kriitikot mainitsivat esityksen kaiken kaikkiaan sujuneen kunniakkaasti, mutta jäivät yhä uudelleen toivomaan joitakin, usein jo aikaisemmissa kirjoituksissa mainittuja piirteitä: lisää herkkyyttä, voimakkaampaa otetta tai monipuolisempaa näkemystä.

Nuorimpana kurssilaisista, 17-vuotiaana, oli debytoinut Merete Söderhjelm, jota pidettiin silloin ”harvinaisena pianistikykynä” ja jolle soittaminen näytti olevan ”täydellisen helppoa” (SSdem 25.4.1928, nimim.-la.; *Iltalehti* 25.4.1928). Hän oli Erdmannin kurssin aikana 26-vuotias ja ehtinyt opiskella kotimaassa ja ulkomailla usean tunnetun opettajan johdolla ja konsertoida sekä yksin että orkestereiden solistina, muun muassa Ravelin G-duuripianokonserton Suomen ensiesityksessä. Häntä vuoden ja kaksi nuorempia olivat Maire Halava ja Timo Mikkilä, kummatkin samoin jo useasti konserttilavoilla nähtyjä ja kuultuja taiteilijoita, Mikkilä parista soolokonsertistaan ja kolmesta solistiesiintymisestäään huolimatta tosin vielä soolopianistin uransa alkutaipaleella. Kerttu Bernhard oli 34-vuotiaana kypsä taiteilija, jonka ansiot oli ehditty tunnustaa moneen kertaan. Myös Arjava, Kilpinen, Lindén, Karsten, Virtanen ja Walldén, vaikkakin ominaisuuksiltaan hyvin erilaisia pianisteja, edustivat luotettavaa osaamista. He kaikki olivat saaneet musiikin peruskoulutuksensa Suomessa ja täydentäneet opintojaan ulkomailla. Lienee siis turvallista sanoa, että kurssilaiset edustivat kunniakkaasti suomalaisen pianismin senhetkistä parhaimmista, vaikka aivan kaik-

ki alle 40-vuotiaat ”parhaimmiston” laskettavat eivät ehkä kurssille osallistuneetkaan.³⁹ Kaikki kurssin osallistujat Ilvestä ja Niinivaaraa lukuun ottamatta tulivat myös esitellyksi vuonna 1948 ilmestyneessä *Musiikin tietokirjassa* (Haapanen, Kuusisto, Poijärvi & Helasvuo 1948), mikä osoittaa, että heitä arvostettiin oman aikansa kotimaisina pianonsoiton ammattilaisina. Halava, Kilpinen, Mikkilä, Söderhjelm ja Walldén esiintyivät kurssin jälkeen paljon erilaisissa yhteyksissä ja jatkoivat konsertoimista 1960-luvulle, jotkut jopa 1970-luvulle asti. Kilpisen sooloesiintymiset liittyivät useimmiten – joskaan eivät yksinomaan – hänen miehensä teosten esittämiseen.⁴⁰ Hän keskittyi pitkälti laulajien kanssa työskentelyyn, mutta konsertoi myös solistina ja kamarimuusikkona harvakseltaan aina 1960-luvun alkuun asti. Kerttu Bernhardin hieno solistiura ja lupaava pedagogintyö Sibelius-Akatemiassa päättyivät hänen varhaiseen kuolemaansa 1944.

Minkälaisia musiikillisia jälkiä Erdmann ja hänen kurssinsa jättivät Suomeen? Kysymykseen on tietenkin vaikeaa antaa minkäänlaista tarkkaa vastausta. Hänen 1920-luvun konserttiansa reseptio kertoo modernismin tulosta Suomeen, ja myös myöhemmät konsertit kuuluivat kulloistenkkin konserttikausien huippuihin. Tässä yhteydessä tarkastelen kuitenkin ainoastaan hänen kurssiaan ja jossakin määrin myös muuta opetustaan.

Margaret Kilpinen oli Erdmannin ainoa pitkäaikainen suomalaisoppilas. Hän opetti Sibelius-Akatemiassa vuodesta 1922 aina kuolemaansa asti 1965. Hänen lisäksi muutama muukin Erdmannin kurssille osallistuneista teki pitkän päivätyön pedagogina, mutta siitä, miten

39 Näihin olisivat epäilemättä kuuluneet ainakin Orest Bodalew (1907–1965), joka asui lähes koko 30-luvun ajan Ranskassa, vannoutunut ranskalaisen kulttuurin ystävä Rolf Bergroth (1909–1995) ja Cyril Szalkiewicz (1914–1969), joka taisteli 1930-luvulla taloudellisten ongelmien kanssa ja jonka ainoa ulkomainen opintomatka suuntautui Pariisiin.

40 Hän kantaesitti miehensä pianoteokset ja monien muiden sävellysten piano-osuudet. Sellisti Yrjö Selinin kanssa hän soitti myös Leevi Madetojan *Lyyrisen sarjan* kantaesityksen.

kosketus Erdmanniin heihin vaikutti ei ole todisteita.⁴¹ Kilpinen ehti yli neljäkymmenen työvuotensa aikana ohjata lukemattomia oppilaita, joille hän on varmasti pyrkinyt välittämään niitä Erdmannin oppeja, joita kunnioitti ja ihaili: ”Kukaan ei ole pystynyt yhdessä hetkessä avaamaan niin laajoja perspektiivejä aina uusiin musiikillisiin näkymiin kuin Erdmann” (Elmgren-Heinonen 1958, 608). Kilpisen opetusaikana Sibelius-Akatemian opettajakunnassa vallitsi melko tiukka hierarkia. Hänellä ei yleensä ollut luokassaan kaikkein pisimmälle edistyneitä oppilaita, eikä hän ollut luonteeltaan kynnärpäätaktikko, pikemminkin juuri päinvastoin. Monet oppilaista muistavatkin opetuksesta ensimmäiseksi hänen lämpimän persoonallisuutensa. Kilpisen arkistossa on lukuisia oppilailta tulleita kirjeitä, niin kotimaasta kuin ulkomaanmatkoilta lähetettyjä, joista heijastuu läheinen suhde opettajaan. Joitakin musiikki- ja erilaisiin opetustapoihin liittyviä keskusteluja niissä käydään myös. Erään Margaret Kilpisen oppilaan mukaan saksalainen korkeakulttuuri oli tiiviisti läsnä opetuksessa: ”Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms – eikä vain musiikki. Albert Schweitzerin Bachkirja, Schenkerin Beethoven-analyysit, Furtwänglerin filosofointi ja tietenkin Goethe. Kaikki tämä tuli puheeksi.” (Rissanen-Jantsch 2018.)

Olin itse Kilpisen oppilaana yhdeksän vuoden ajan, seitsemänvuotiaasta kuusitoistavuotiaaksi, luultavasti pitempään kuin kukaan muista oppilaista. Voin allekirjoittaa yllä olevan kuvauksen, samoin kuin muistot poikkeuksellisen rakastavasta huolehtivaisuudesta, josta monet hänen oppilaistaan kertovat. Sain opettajalta lahjaksi muun muassa kirjoja ja nuotteja, joita kotonani ei ollut varaa hankkia – esimerkiksi Beethovenin

41 Merete Söderhjelm opetti Sibelius-Akatemiassa seitsemäntoista vuoden ajan (1963–1980) ja Kauno Virtanen 1930-luvun alusta vuoteen 1955. Timo Mikkilä toimi Sibelius-Akatemian opettajana 1938–1948 ja professorina 1955–1975. Kaisa Arjava antoi tietävästi opetusta kautta elämänsä, jonkin aikaa Kansankonservatoriossa, enimmäkseen kuitenkin yksityisesti. Kerttu Bernhard opetti Sibelius-Akatemiassa seitsemän vuoden ajan ennen kuolemaansa 1944 ja oli jo aikaisemmin toiminut siellä tilapäisesti, mm. Margaret Kilpisen sijaisena. Maire Halavalla ei ollut virkaa Sibelius-Akatemiassa. Hän toimi siellä kuitenkin tuntiopettajana 1966–1974. Kurt Walldén opetti Sibelius-Akatemiassa vain parina vuonna 1940-luvulla. Ymmärrettävää kyllä hän ei paneutunut opettamiseen, koska toimi kokopäiväisesti lakimiestyössä. Tietoja Lindénin tai Karstenin mahdollisesta opetustyöstä ei ole löytynyt. (Dahlström 1982, opettajaluettelot.)

sonaattien Urtext-painoksen. Lukiessani kuvauksia Erdmannin opetuksesta voin tunnistaa joitakin tärkeitä periaatteita: nuottitekstin kunnioituksen, musiikin hengityksen korostamisen ja sen alituisen konkretisoimisen kaaritusten avulla (Erdmannin ”Bogenspiel”, josta mm. Klodt ja Langer-Rühl kirjoittavat, tosin erityisesti yhdistettynä käsivarren liikkeeseen), eri aikakausia edustavan ohjelmiston suosimisen, musiikin harjoittamiseen kuuluvan laajan sivistyksen tarpeellisuuden eräänlaisena itseäänselvyytenä sekä ehdottoman, musiikin toteuttamiselle välttämättömän työlle omistautumisen. Kuten Erdmann, Margaret Kilpinen halusi laajentaa ohjelmistoaan ns. vanhan musiikin suuntaan. Hän rakennutti itselleen cembalon ja soitti 1940-luvulla sekä pianolla että cembalolla konsertteja, joiden ohjelmassa oli Bachin lisäksi muitakin cembalolle säveltäneitä. Vaikka vanhan musiikin käytännöistä ei Suomessa vielä tuolloin yleisesti ollut yhtä paljon tietoa kuin nykyään, näillä konserteilla oli aikanaan oma paikkansa ja merkityksensä asian eteenpäin viemisessä.

Lopuksi

Erdmannin mestarikurssi vuonna 1936 oli poikkeusilmiö aikansa Helsingin musiikkielämässä. Sen taustalla olivat poikkeukselliset olosuhteet ja poikkeuksellisella tavalla toimivat yksilöt. Poikkeukselliset olosuhteet aiheutti varsinkin kansallissosialismin voimakas nousu Saksassa. Saksan ja Suomen vanhat ja vahvat kulttuuriyhteydet, jotka osaltaan pitivät yllä yhteistyökuvioita poliittisista ja sosiaalisista muutoksista piittaamatta – ja joissakin tapauksissa myös niistä hyötyen – edesauttoivat kurssin toteuttamista. Kurssi toteutui kahden erityisen henkilön toiminnan kautta: Eduard Erdmannin ja Margaret Kilpisen. Erdmann oli laaja-alainen taiteilija ja säveltäjä, joka puristettiin ja puristautui pakolliseen muottiin: tietynlaisella ohjelmistolla konsertoivan esiintyjän ja ahkeran opettajan rooleihin, joiden kautta hän pyrki toteuttamaan omia taiteellisia periaatteitaan. Margaret Kilpinen oli itsekin pedagogi ja samalla Erdmannin oppilas, mutta myös ystävä. Hänen olennaisimpiin luonteenpiirteisiinsä kuului henkisen vakaumuksen tukema vankkumaton uskollisuus läheisille ihmisille ja musiikin taiteelle.

Kurssi järjestettiin aikana, joka oli täynnä kipeitä ristiriitoja. Modernismi oli jo astunut esiin, saksalainen kulttuurihegemonia murtumassa ja maailma ajautumassa vanhan kulttuurimaa Saksan johdattamana kohti katastrofia. Suomen musiikkipiireissä oltiin pitkälti uskollisia Saksalle, mutta osoitettiin myös voimakkaasti kasvavaa mielenkiintoa ranskalaista musiikkikulttuuria kohtaan. Pianistit suunnitivat yhä useammin kohti Pariisia. Kaikki Erdmannin kurssille osallistuneet (lukuun ottamatta Niinivaaraa ja Ilvestä, joiden ulkomaisista opinnoista ei ole tietoa) opiskelivat jonkin aikaa Ranskassa (ks. liite 2). Erdmann itse oli ollut modernismin ja monimuotoisen uuden musiikin tärkeimpiä esitaistelijoita 1920-luvulla, mutta joutui jättämään säveltämisen ja rajaamaan omaa ohjelmistoaan voimakkaasti kymmenen vuoden ajaksi. Helsingissä pidetty kurssi voidaan nähdä yhtenä sellaisena saksalais-suomalaisen musiikkisuhteen ilmentymänä, jossa kummatkin osapuolet toimivat yhteisen, epäpoliittisen ja ei-nationalistisen päämäärän hyväksi.

Suomen oloissa ei tuolloin vielä ollut totuttu vanhojen musiikkimaiden mestarikurssikäytäntöihin, joten kurssi toteutettiin soveltamalla niitä paikallisiin oloihin ja asenteisiin. Harvinaisen nykyaikaisena käytäntönä voidaan sen sijaan pitää sitä, että kurssin suunnittelussa olivat mukana sille osallistuvat pianistit. Suurimmasta osasta kurssille osallistuneista pianisteista tuli musiikin alalla toimijoita, taiteilijoita, pedagogeja tai taiteilija-pedagogeja, jotka vaikuttivat pitkään suomalaisessa musiikkielämässä. Kortissa 23.3.1956 Margaret Kilpiselle Erdmann mainitsee saaneensa 60-vuotisonnittelut ”kurssin osanottajilta” (Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto, Eduard Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle, Eduard Erdmann > Margaret Kilpinen 23.3.1956). Luultavasti hän siinä viittaa kahdenkymmenen vuoden takaiseen Helsingissä pidettyyn kurssiin. Jonkinlaiset yhteydet kurssilaisiin näyttävät siis säilyneen lähes Erdmannin kuolemaan asti, Margaret Kilpisen ja Irene Erdmannin välillä vielä sen jälkeenkin.

Lähteet

Arkistolähteet

Fazerin konserttitoimiston ohjelma-arkisto.

Kansallisarkisto.

Yrjö Kilpisen arkisto.

Eduard Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle.

Eduard Erdmannin kirjeet Yrjö Kilpiselle.

Irene Erdmannin kirjeet Margaret Kilpiselle.

Margaret Kilpisen kirjeet Gertrud Alfthanille.

Margaret Kilpisen kirjeet Selma Alfthanille.

Margaret Kilpisen kirjeet Yrjö Kilpiselle.

Margaret Kilpisen taskumuistiot 1935 ja 1936.

Maxim Schurin kirjeet Margaret Kilpiselle.

Kurssitodistus Eduard Erdmannin kurssista Hampurissa 1957.

Maire Halavan kotiarkisto.

Sibelius-Akatemian arkisto.

Sibelius-Akatemian vuosikertomukset 1930–1970.

Sibelius-museo.

Margaret Kilpisen leikekokoelma.

Aikakauslehdet

Martti Paavola [nimimerkki "M. P."] 1936. Pääkaupungin musiikki-illoja. *Ajan Suunta* 1.2.1936.

Sulho Ranta [nimimerkki "Särrä"] 1923. Musiikkimaailmasta. *Ylioppilaslehti* 20.10.1923, nro 17.

Sanomalehdet

Aamulehti 27.10.1923.

Ajan Suunta 1.2.1936.

Helsingin Sanomat (HS) 3.2.1926, 17.10.1926, 10.4.1927, 11.11.1927, 26.11.1930, 5.2.1931, 13.3.1931, 8.10.1931, 19.11.1931, 28.11.1931, 3.2.1932, 5.2.1932, 6.10.1932, 14.12.1932, 19.19.1933, 21.4.1934, 29.11.1934, 5.12.1934, 27.1.1936, 14.3.1936, 25.9.1936, 26.9.1936, 24.10.1936, 27.10.1936, 6.11.1937, 15.5.1944, 17.5.1944, 25.4.1963.

Hufvudstadsbladet (Hbl) 3.2.1926, 17.10.1926, 24.10.1926, 6.11.1929, 5.2.1931, 8.10.1931, 19.11.1931, 28.11.1931, 3.2.1932, 6.10.1932, 29.11.1934, 25.9.1936.

Iltalehti 25.10.1926, 11.4.1927, 27.10.1927, 11.11.1927, 25.4.1928.

Suomen Sosialidemokraatti (SSdem) 3.2.1926, 11.11.1927, 25.4.1928, 26.11.1930.

Svenska Pressen 6.11.1929.

Uusi Aura 12.5.1925, 18.5.1926, 22.3.1927, 27.5.1928, 30.4.1929.

Uusi Suomi (US) 10.10.1923, 3.2.1926, 24.10.1926, 10.4.1927, 11.11.1927, 25.4.1928, 6.11.1929, 26.11.1930, 8.10.1931, 19.11.1931, 28.11.1931, 6.10.1932, 14.12.1932, 21.4.1934, 29.11.1934, 5.12.1934, 14.3.1936.

Åbo Underrättelser 13.5.1925.

Sanomalehtikirjoittajien nimimerkit (ks. Hirvonen 2000).

A. H. = Arvo Hannikainen

A.V. = A. O. Väisänen, Aarne Wegelius?

B. B-t. = Birger Buchert

E. K. = Evert Katila

E. R. = Eino Raitio

H. K. = Heikki Klemetti

J. K-s. = Jouko Kunnas

K. E-n. = Karl Ekman

Kitty = Irma Andersin

L. = Tunnistamaton

-la. = Väinö Pesola

L. M. = Leevi Madetoja

Mi-Ka-El = Tuomi Elmgren-Heinonen

M. J. T. = Martti Turunen

M.P. = Tunnistamaton

M. V. = Martti Vaula

N. P. = Nils van der Pals

O. K. = Otto Kotilainen

S. P-n. = Selim Palmgren

U. K-i. = Uuno Klami

Vic. = (Vicarius?) Tunnistamaton

Julkaisemattomat lähteet

Kirjav@, Kansallisgallerian kirjaston kokoelmätietokanta. Verkkolähde <https://kirjava.fng.fi> (luettu 7.2.2022).

Muut lähteet

Antila-Seppä, Ritva 2018. Puhelinkeskustelu 6.9.2018.

Bitz, Ute 2019. Sähköposti 21.3.2019. (Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg.)

Ilves, Jaakko 2019. Puhelinkeskustelu 2.2.2019.

Mattinen-Snellman, Sanna 2018. Puhelinkeskustelu 31.8.2018.

Rissanen-Jantsch, Ritva-Hillevi 2018. Sähköposti 30.9.2018.

Kirjallisuus

- Bertoncini, Valeska & Niehoff, Reiner 2018. Das Verschwinden in den Zwischenzonen. Hans Jürgen von Wense im Orbit Eduard Erdmanns. Teoksessa Eduard Erdmann. *Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Band 15. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste herausgegeben von Werner Grünzweig und Gerhard Gensch. Neumünster: von Bockel Verlag, 65–88.
- Bitter, Christof & Schlösser, Manfred 1968/1998. *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Nach der verbesserten Ausgabe des 4. Druckes der Erato-Presse Darmstadt 1968. 26. Darmstadt: Band der Schriftenreihe Agora.
- Bobéth, Marék 2009. Eduard Erdmann (1896–1958). *Leben und Wirken eines deutschbaltischen Künstlers*. Verkkolähde: https://eduard-erdmanngesellschaft.de/fileadmin/user_upload/Literatur/JO2-Bobeth.pdf (tarkastettu 22.10.2021). Internetversio sarjassa Muzikas Akademijas raksti, Jazepa Vitola Muzikas Akademija VI ilmestyneestä artikkelista. Riga: Musica Baltica.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Ruotsista kääntänyt Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Dümling, Albrecht 2014. What is Internal Exile in Music? Teoksessa Erik Levi (toim.) *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 9–26.
- Eduard Erdmann*. Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 15. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste herausgegeben von Werner Grünzweig und Gerhard Gensch. Neumünster: von Bockel Verlag.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi 1958. Margaret Kilpinen. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 607–613.
- Furmanis, Lolita 2018. Erdmanns Lehrer Bror Möllersten und seine Rigaer Klavierklasse. *Eduard Erdmann*. Archive zu Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 15. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste. Hrsg. Werner Grünzweig und Gerhard Gensch. Neumünster: von Bockel Verlag, 125–133.
- Haapanen, Toivo, Kuusisto, Taneli, Poijärvi, L. Arvi P. ja Helasvuo, Veikko (toim.) 1948. *Musiikin tietokirja* 1948. Helsinki: Otava.
- Hanken, Ingrid Maria 2008. Teaching and Learning Music Performance: The Master Class. *Musiikkikasvatus II*, no. 1–2 (2008), 26–36.
- Hirvonen, Maija 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julkaisu nro 16. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Hullah, Anette 1906. *Theodor Leschetizky. Living Masters of Music*. London, New York: John Lane.
- Jaantila, Kirsti 1958. Kurt Walldén. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 783–788.
- Karila, Tauno 1964. Yrjö Kilpinen: *Säveltäjäkuvan ääri vivoja*. Helsinki: WSOY.
- Klodt, Jürgen 1998. Klavierkurs 1957. Teoksessa Christof Bitter und Manfred Schlösser (koonneet ja toimittaneet) *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Nach der verbesserten Ausgabe des 4. Druckes der Erato-Presse Darmstadt 1968. 26. Darmstadt: Band der Schriftenreihe Agora, 220–226.
- Kokkonen, Joonas 1947. Eduard Erdmann. Teoksessa Sulho Ranta (toim.) *Sävelten taitureita*. Porvoo ja Helsinki: Werner Söderström Oy, 612–616.
- Konttinen, Riitta 2019. *Aino Sibelius*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

- Langer-Rühl, Hilde 1998. Eduard Erdmann als Pädagoge. Teoksessa Christof Bitter ja Manfred Schlösser (koonneet ja toimittaneet) *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Nach der verbesserten Ausgabe des 4. Druckes der Erato-Press Darmstadt 1968. 26. Darmstadt: Band der Schriftenreihe Agora, 199–206.
- Lappalainen, Seija 1994: *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Maasalo, Kai 1980. *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Jyväskylä: OY Yleisradio Ab.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Mikkilä, Timo 1958. Timo Mikkilä. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 856–863.
- Newcomb, Ethel 1921. *Leschetizky As I Knew Him*. New York: D. Appleton.
- Ornstein, Hans 1998. Die Kölner Jahre 1925–1954. Teoksessa Christof Bitter ja Manfred Schlösser (koonneet ja toimittaneet) *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Nach der verbesserten Ausgabe des 4. Druckes der Erato-Press Darmstadt 1968. 26. Darmstadt: Band der Schriftenreihe Agora, 84–94.
- Paavola, Martti 1947. Kerttu Bernhard. Teoksessa Sulho Ranta (toim.) *Sävelten taitureita*. Porvoo ja Helsinki: WSOY, 656–665.
- Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk mit Beiträgen von Linde Grossman und Heidrun Rodewald. European Piano Forum '99. HdKrchiv, Band 3. Berlin: Hochschule der Künste Berlin.
- Pulkkinen, Maire 1958. Maire Halava. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 837–841.
- Pylkkänen, Tauno 1958. Kerttu Bernhard. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 697–701.
- Ranta, Sulho (toim.) *Sävelten taitureita*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Rathgeber, Eike, Heitler, Christian & Schwartz, Manuela (toim.) 2017. *Conrad Ansoerge 1862–1930. Ein Pianist des Fin de Siècle in Berlin und Wien*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Ringbom, Nils-Erik 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932*. Suomentanut Taneli Kuusisto. Helsinki: Helsingin orkesteriyhdistys, Filharmoninen seura ja Helsingin kaupunginorkesteri.
- Schmidt-Neuhaus, Astrid 1998. Der Lehrer als Schüler. Teoksessa Christof Bitter ja Manfred Schlösser (koonneet ja toimittaneet) *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Nach der verbesserten Ausgabe des 4. Druckes der Erato-Press Darmstadt 1968. 26. Darmstadt: Band der Schriftenreihe Agora, 207–208.
- Schnabel, Arthur 1961. *My Life and Music*. New York: St. Martin's Press.
- Searchinger, César 1957. Artur Schnabel. London: Cassell & Company Ltd.
- Tiessen, Heinz 1998. Eduard Erdmann in seiner Zeit. Teoksessa Christof Bitter ja Manfred Schlösser (koonneet ja toimittaneet) *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Nach der verbesserten Ausgabe des 4. Druckes der Erato-Press Darmstadt 1968. 26. Darmstadt: Band der Schriftenreihe Agora, 25–59.
- Tiessen, Heinz s.a. *Mein Leben Bis 1945*. Ei julkaisuvuotta tai -paikkaa. Sibelius-museo, Turku. Erik Bergmans bibliothek.

Virtamo, Keijo 1976–1979. *Otavan Iso Tietosanakirja*. Hakusanat ”Karsten, Kerstin” ja ”Lindén, Hjärdis”.

Walker, Alan 1989. *Franz Liszt. Vol. 2, The Weimar Years 1848–1861*. New York: Alfred J. Knopf.

Åfeldt, Gunvor 1958. Merete Söderhjelm. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 832–836.

LIITE 1

Eduard Erdmannin vuoden 1936 mestarikurssille
Helsingissä osallistuneiden pianistien
ensikonserttien ohjelmat

Kerttu Bernhard 2.2.1926, Yliopiston juhlasali
Händel: Sarja d, Beethoven: Sonaatti op. 10/3, Brahms: Rapsodia op. 79/1,
Intermezzo op. 119/1, Intermezzo op. 118/1, Schumann: Carnaval op. 9.

Margaret Kilpinen 9.4.1927, Yliopiston juhlasali
W.Fr.Bach–Stradal: Urkukonsertto d, Beethoven: Sonaatti op. 57,
Kilpinen: 3 Preludia, Sarja nro 2, Runoelma nro 1, Chopin: Balladi As.

Kertin Karsten 9.11.1927, Yliopiston juhlasali
Bach-Liszt :Urkufantasia ja fuuga g, Scarlatti: Sarja nro 8 (3 osaa),
Beethoven: Sonaatti d op. 31 // Liadow: Barcarolle op. 44, Ravel:
Pavane, Chopin: Etydit op. 10 cis ja Ges, Balladi As, Liszt: Paganini-
etydi a.

Merete Söderhjelm 24.4.1928, Yliopiston juhlasali
Bach-Liszt: Urkufantasia ja fuuga g, Pasquini: Toccata sur le chant
du coucou, Scarlatti: Studio, Beethoven: Sonaatti op. 109 E, Chopin:
Balladi nro 1 op. 28, Nokturno nro 18, Debussy: L'isle joyeuse, Clair de
lune, Philipp: Feux follets, Infante: Gitanerias.

Kurt Walldén 5.11.1929, Yliopiston juhlasali
Bach-Siloti: Urkupreludi e, Bach-Busoni: Chaconne, Beethoven: Sonaatti
op. 53 // Brahms: Intermezzo b op. 117/2, Debussy: En bateau, Valse la
plus que lente, Chopin: Nokturno E, Balladi F, Liszt: Poloneesi E.

Iris Niinivaara 25.11.1930, Yliopiston juhlasali
Bach-Busoni: Chaconne, Ravel: Sonatiini, Strauss-Grünfelt: Soirée de

Vienne // Palmgren: Sadepisaroita, Maria, Kevätyö, Lintujenlaulu[sic],
Preludi nro 8, Liszt: La Campanella, Schubert-Liszt: Ständchen, Liszt:
Unkarilainen rapsodia.

Kauno Virtanen 4.2.1931, Yliopiston juhlasali
Franck: Preludi, koraali ja fuuga, Chopin: Fantasia f, Poloneesi As //
Debussy: L'isle joyeuse, Paganini-Liszt: Tema och variationer [sic], La
Campanella.

Maire Halava 7.10. 1931, Yliopiston juhlasali
Scarlatti: Sonaatti, Rameau: Menuetti, Bach-Ekman: Pieni preludi ja
fuuga F, Beethoven: Sonaatti op. 101 A // Chopin: Fantasia f, Etydi,
Palmgren: Kolmikohtauksinen nokturno, Wagner-Liszt: Tannhäuser-
alkusoitto.

Hjördis Lindén 27.11.1931, Yliopiston juhlasali
Bach-Tausig: Toccata ja fuuga d, Beethoven: Sonaatti op. 10/2 F,
Brahms: Intermezzo, Capriccio op. 116, Palmgren: Iltaääniä op. 47,
Kolmikohtauksinen nokturno, Respighi: Notturmo Ges, Chopin: Balladi
g op. 23, Liszt: Sonetto 104 del Petrarca, Rigoletto-parafraasi.

Timo Mikkilä 5.10.1932, Konservatorion sali
Beethoven: Sonaatti Es op. 27, Chopin: Nokturno Des, 3 etydiä (e, E, c),
Debussy: General Lavine, Ilta Granadassa, Ravel: Jeux d'eau, Skrjabin:
Etydi dis, Brahms: Händel-muunnelmat.

Kaisa Arjava 4.12.1934, Konservatorion sali
Bach-Busoni: Chaconne, Beethoven: Sonaatti op. 81 // Chopin:
Nokturno c, Palmgren: Kuutamo, Kuula: Satukuva, Debussy: Les col-
lines d'Anacapri, La sérénade interrompue, Paganini-Liszt: Capriccio,
Variationer.

LIITE 2

Eduard Erdmannin vuoden 1936 kurssille
Helsingissä osallistuneiden ulkomaiset opinnot

Lähes kaikki Erdmannin kurssin osallistujat olivat opiskelleet Ranskassa, osa heistä lisäksi saksankielisissä maissa. Alla kurssilais-ten opiskelupaikat, -ajat ja opettajat. Tiedot perustuvat Otavan Ison Tietosanakirjan (Virtamo 1976–1979) sekä Suomalaisia musiikin tai-tajia (Pulkkinen 1958) ja Sävelten taitureita (Ranta 1947) -kirjojen tie-toihin. Ne saattavat olla puutteellisia. Erdmannin kursseille Saksassa osallistuivat Margaret Kilpisen lisäksi Maire Halava (1938 ja 1957), Hjördis Lindén (?1938) ja Kurt Walldén (1937).

Arjava, Kaisa, Pariisi 1935 (Ciampi, Astruc), 1938 (Borowsky).

Bernhard, Kerttu, Berliini ja Leipzig 1922–24 (Fischer, Teichmüller), Pariisi 1926 (Batalla), 1926–27, 1928, 1930 (Boulanger).

Halava, Maire, Pariisi 1931–32, 1936 (Boulanger, myös Roës ja Guébel).

Karsten, Kerstin, Pariisi 1929–30 (Batalla).

Kilpinen, Margaret, Wien 1926 (Wang), Pariisi 1930, (M-F Gaillard), Köln 1929– (Erdmann).

Lindén, Hjördis, Pariisi 1930-luvulla (Lazare-Lévy).

Mikkilä, Timo, Pariisi 1933–34, 1937 (Batalla, Boulanger), 1947 ja 1949 (Guébel ja Roës, myöhemmin myös S. François).

Söderhjelm, Merete, Wien (Schmidt), Berliini (Schnabel), Pariisi vuo-sien 1927–1935 välisenä aikana (Philipp, Boulanger ja G. Casadesus).

Virtanen, Kauno, Pariisi 1925–1931 (Scola Cantorum), Wien 1932 (Friedman).

Walldén, Kurt, Pariisi 1931 ja 1935 (Lazare-Lévy, Boulanger, Guébel), 1949 (Cortot).

Iris Niinivaaran ja Katarina Ilveksen ulkomaisista musiikkiopinnoista ei ole varmaa tietoa.

Romantiikan pianisti-säveltäjä Fanny Mannsén: taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa¹

SUSANNA VÄLIMÄKI

Johdanto

Pianisti ja säveltäjä Fanny Mannsén (1834–1855) kuoli vain 20-vuotiaana, mutta ehti silti konsertoida, säveltää ja luoda pianovirtuoosin maineen 1800-luvun puolivälin Suomessa. Hän syntyi Helsingissä, asui lapsena Turussa ja opiskeli Pietarissa useita vuosia Adolph von Henseltin, yhden 1800-luvun tunnetuimman pianopedagogin, johdolla. Mannsén vaikuttaa tähänneen konsertoivaksi virtuoosipianistiksi, joka kiertää kaupungista toiseen, julkaisee omia sävellyksiään ja esittää niitä konserteissaan ajan muiden pianisti-säveltäjien teosten ohella. Tällainen ammattilaisuus oli 1800-luvun puolivälin Suomessa harvinaista. Mannsén kuuluukin varhaisimpiin Suomessa toimineisiin konserttipianisteihin (ks. taulukko 1).

Keski- ja yläluokkaiselle naiselle esiintyvän ja säveltävän taiteilijan julkinen ura, joka tarkoitti konsertointia ansaitsemismielessä ja sävellysten julkaisemista, oli vaikea toteuttaa, koska ajan yhteiskunnassa sitä pidettiin naiselle epäsopivana ja moraalisesti arveluttavana (esim. Bowers & Tick 1987; Citron 1993; Moisala & Valkeila 1994). Kuitenkin suurin osa

1 Kiitän tutkimusaineistooni liittyvästä avusta ja keskusteluista Sibelius-museon amanuenssia Sanna Linjama-Mannermaata, Nuppu Koivisto-Kaasikia, Markus Manteretta, Gebhard Kindlia, Jukka Sarjalaa, Tiina Karakorpea, Maija Heinosta ja Marina Zagoraa sekä Venäjän Kansalliskirjaston henkilökuntaa.

Taulukko 1. Joitakin 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alkupuoliskolla syntyneitä Suomessa toimineita tai suomalaistaustaisia konserttipianisteja. Pianisti-säveltäjät on merkitty asteriskilla.

Charlotta Lithander-Carlblom* (1784–1856, muutti Viroon ja Pietariin)
 Charlotta Mozelli (myöh. Wegelius) (1806–1843)
 Gustava Boije (1811–1899)*
 Mina (Wilhelmina) Boije* (1818–1873, muutti Yhdysvaltoihin)
 Vivika Ekman (1826–1911)
 Jetta (Ottiliana Henrietta [Henriette]) Nyberg (1830–1911)
 Henriette Leijel (1830–1904, muutti takaisin Tukholmaan)
 Fanny Mannsén* (1834–1855, muutti Pietariin)
 Laura Netzel* (1839–1927, muutti lapsena Tukholmaan)
 Ingeborg von Bronsart* (1840–1913, asui Pietarissa sekä Saksassa)
 Ina Lange (s. Forstén)* (1846–1930, muutti Tanskaan ja Ruotsiin)
 Alie Lindberg (1849–1933, muutti Tukholmaan)

1800-luvun suomalaistaustaisista pianonsoittotaitoisista ihmisistä – konserttipianisteista, pianonsoitonopettajista ja heidän oppilaistaan – oli naisia (Välimäki & Koivisto tulossa; Välimäki valmisteilla).² Pianonsoitto katsottiin säätyläistytölle tai -naiselle soveliaaksi harrastukseksi vaikeiksi ammatiksi. Pianonsoiton opettaminen yksityisesti oli jokseenkin hyväksyttyä naiselle, erityisesti mamsellille³ tai leskelle, koska yksityisopetus pysyi kodin piirissä eikä uhannut julkisen piirin patriarkaalista järjestystä. Sen sijaan julkisten pianokonserttien antaminen taiteen vuoksi ja rahaa vastaan sekä sävellysten julkaiseminen omalla nimellä oli naiselle sukupuolisesti haasteellista ja usein suorastaan kumouksellista toimintaa 1800-luvulla. Mannsénin aikana se oli Suomessa haasteellista myös fyysisesti ja taloudellisesti: rautateitä ei ollut, kaupungeissa oli vähän asukkaita ja taiteenharrastajia, konserttilaitos ja musiikkilehdistö eivät olleet kehittyneitä, ja Krimin sota (1853–1856) lamaannutti sekä huvielämää että matkustajalaivojen liikennettä.

Tässä artikkelissa tarkastelen Fanny Mannsénin elämää ja uraa konserttipianistina ja säveltäjänä. Selvitän, mitä voimme tietää

2 Helsingin Musiikkiopistossa 1800-luvulla suurin osa opiskelijoista kaiken kaikkiaankin oli naisia (Dahlström 1982, 37), kuten yleensäkin niissä Euroopan konservatorioissa, joissa naiset saivat opiskella.

3 Mamselli tarkoittaa naimatonta, ei-aatelista säätyläisnaisista.

Mannsénin elämästä, opinnoista, konsertoinnista ja sävellyksistä historiallisen alkuperäisaineiston pohjalta. Tutkimuskysymykseni on: minkälainen oli Fanny Mannsénin elämä pianistina ja säveltäjänä? Esittelen ensin tutkimukseni lähestymistavan ja sen jälkeen tarkastelen Mannsénin perhetaustaa, opintoja, elämänkaarta, konserttitoimintaa ja säveltämistä. Lopuksi pohdin joitakin sukupuoleen liittyviä seikkoja.

Lähestymistapa ja aineisto

Lähestymistapani perustuu toimijuutta korostavaan biografiseen tutkimukseen (esim. Leskelä-Kärki 2019; Renders, de Haan & Harmsma 2016; Launis 2017). Samalla nojaan naisten kulttuurista perintöä, jatkumoa ja historiallista merkitystä tarkastelemaan naishistoriaan, joka ymmärtää naisen toimijuuden monimutkaiseksi ilmiöksi patriarkaalisuuden yhteiskunnan säännöstelemässä rajallisen vapauden tilassa (esim. Simonton & Montenach 2013; Koivisto 2019; Launis 2005; ks. myös Ojala, Palmu & Saarinen 2009). Kulttuurihistoriallisen otteen mukaisesti näen musiikin ja sen harjoittamisen laajempaan kulttuurielämään, henkilöverkoistoihin ja yhteiskunnallisiin kehityskulkuihin kytkeytyväksi toiminnaksi sekä yksilön arkiseksi historiaksi (esim. Sarjala 2005; Fulcher 2011; Koivisto 2019; Palkisto 2020). Säveltäjäyys määrittyy tutkimuksessani laveasti uuden musiikin laatimiseksi nuottikirjoituksen muodossa sekä luontevaksi osaksi monen 1800-luvulla esiintyneen virtuoosin muusikkoutta.⁴

4 Säveltäjäyden määrittelystä musiikin naishistorian kontekstissa ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik (tulossa). Ajan sukupuolisten normien sekä arkistojen sukupuolisen syrjinnän takia naisten säveltuotannosta on säilynyt vähän dokumentteja. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö naisten sävellystoiminta ole voinut olla aktiivista, kunnianhimoista ja omaehtoista sekä tutkimuksellisen kiinnostuksen arvoista. Se on kuitenkin usein tapahtunut julkisuudelta sekä dokumentaatiokulttuurilta piiloon jääneissä muodoissa, joita patriarkaalinen ajattelu ei arvosta, ymmärrä tai edes hahmota. Tämä luo feministiselle musiikintutkimukselle omat historiografiset haasteensa. Keskeistä on ymmärtää, ettei 1800-luvun naisten musiikin harjoittamisen tutkimiseen tule soveltaa patriarkaalisen kulttuurin ja historiankirjoituksen luomia määritelmiä, arvoja ja kriteereitä, vaan esimerkiksi säveltäjäyys ja muusikkous on pidettävä avoimina käsitteinä, jotka määrittävät naishistoriallisessa tarkastelussa mahdollisesti uusilla tavoilla, jotka muokkaavat musiikinhistoriankirjoitusta oleellisesti myös yleisellä tasolla.

Fanny Mannsénia ei ole aiemmin tutkittu. Hänestä on aiemmin kirjoitettu vain yksi elämäkerrallinen kirjoitus: Marianne Forteliuksen (1958a) muutaman sivun esittelyteksti hakuteoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*.⁵ Ainoat muut musiikki- tai tutkimuskirjallisuudesta löytämäni maininnat Mannsénista ovat Margit Rahkosen (2004, 219) pianisti Alie Lindbergiä koskevassa tutkimuksessa sekä Jukka Kuhan (2017, 126, 149) Suomen musiikkiopilaitoshistoriaa käsittelevässä väitöskirjassa. Molemmat mainitsevat Mannsénin esimerkkinä varhaisesta suomalaissyntyisestä konserttipianistista.

Mannsénia ei mainita missään muussa Suomen musiikin historiaa käsittelevässä kirjoituksessa tai teoksessa. Tilanne herätti kiinnostuksen: Kuka tämä teinitähti oikein oli? Miltä hänen soittonsa tai sävellyksensä mahtoivat kuulostaa? Jos turkulainen poikalapsi olisi opiskellut vuosia Pietarissa Henseltillä, Anton Gerkellä ja Henri Vieuxtempsilla, säveltänyt keskieuropalaistyylisiä kiihkeää pianoromantiikkaa ja kuollut traagisesti täysi-ikäisyyden kynnyksellä, mainittaisiinko hänet Suomen musiikin historian kirjoissa?

Mannsénia koskeva alkuperäisaineisto on niukkaa, samoin toisen käden lähteistö. Tutkimukseni on aukkoista ja historiallisen kuvittelun horisontteja painottavaa (ks. Kosonen 2004, 9–10; Leskelä-Kärki 2019, 9). Ensisijaisena aineistona käytän tutkimani ajan sanomalehtiä (esim. konsertti-ilmoitukset ja -uutiset), arkistoaineistoa (esim. kirkon- ja perukirjat) sekä nuottiaineistoa. Kontekstualisoivana tukena olen käyttänyt musiikki-, kulttuuri-, koulu- ja kaupunkielämän kuvauksia Turusta, Helsingistä ja Pietarista (esim. Andersson 1907; Tommila 1955; Fortelius 1958b; Ringbom 1965; Nikula 1972; Kvist 1986; Sarjala 2005; Zamaleva 2011; Morand-Löfving 2017). Tärkeitä tietolähteitä ovat myös Mannsénin pitkäaikaisinta opettajaa Henseltiä koskevat tutkimukset (esim. Keil-Zenerova 2004; Kindl 2014; 2018; 2019). Lisäksi vuonna 1906 kirjailija Robert Kiljander julkaisi ”Fanny Mansén” -nimisen kauno-

5 Forteliuksen teksti vaikuttaisi perustuvan muutamaan suomalaiseen sanomalehtiar-tikkeliin (esim. *Åbo Tidningar* [ÅT] 6.3.1856; *Åbo Underrättelser* [ÅU] 7.3.1856). Olen itse kirjoittanut Mannsénista lyhyen yleistajuisen artikkelin *Rondo*-lehteen (Välimäki 2020).

kirjallisen esseen, jota käsittelen artikkelini loppupuolella. Mitään Mannsénin kirjeenvaihtoa, päiväkirjoja, koulutodistuksia tai muuta henkilökohtaista aineistoa en ole löytänyt. Sävellyksistä on tallella vain yksi painettu pianokappale sekä toisen pianokappaleen käsikirjoitus. En ole toistaiseksi löytänyt Mannsénista juurikaan jälkiä myöskään hänen opettajiensa, kollegoidensa tai tuttaviansa arkistoaineistoista enkä minkään koulun arkistosta. Mahdollisesti etenkin Pietarin arkistoista voisi tulevaisuudessa löytyä lisää aineistoja.

Perhetausta

Fanny Johanna Karolina Mannsén syntyi Helsingissä 4.12.1834.⁶ Hän oli ruotsinkielisen perheensä ainut lapsi. (Helsingin ruotsalais-suomalainen seurakunta [HRSS], Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1830–1836, jakso 324 [joulukuu].) Fannyn syntyessä hänen äitinsä Karolina Sofia Mansén (s. Höök, 1815–1898) oli 20-vuotias. Äiti oli kotoisin Helsingistä (HRSS, Säätyläisten rippikirja 1836–1861, jakso 130, sivu 128), jossa vanhemmat luultavasti tutustuivat. Fannyn Kemiössä syntynyt ja nuoruutensa Turussa asunut isä Johan Gustaf Mansén (1805–1845) oli muuttanut Helsinkiin vuonna 1833 opiskellakseen teologiaa (ibid.; Kotivuori 2005). Isä kuitenkin keskeytti opintonsa epäonnistuttuaan toistuvasti pro seminario -kirjoituskokeessa (Kotivuori 2005), ja perhe muutti joulukuussa 1842 Turkuun (HRSS, Säätyläisten rippikirja 1836–1861, jakso 130, sivu 128).⁷ Turun linnan vankilassa valvojana työskennellyt isä kuoli keuhkotautiin 23.10.1845 (Johan Gustaf

6 Joissakin toisen käden lähteissä Mannsénin syntymävuodeksi mainitaan virheellisesti 1835 tai 1836. Sukunimen muita kirjoitusmuotoja ovat Mansén, Mansen ja Manseen sekä venäjäksi Мансен (koko nimi Фанни Мансен). Fannyn vanhemmat käyttivät sukunimestään yleensä lyhyempää muotoa Mansén, mutta Fanny useimmiten kahden n-kirjaimen versiota. Noudatan samaa käytäntöä artikkelissani.

7 Muuttotieto löytyy muistakin lähteistä: HRSS, Lastenkirja 1828–1856, jakso 393, sivu 779; TRS 1831–1844, jakso 34, sivut 66–67.

Mansénin perukirja; Carpelan 1928–1930, 39).⁸ Fanny oli tällöin 10-vuotias. Tämän jälkeen äiti ja tytär keskittyivät Fannyn musiikkikoulutukseen ja tulevaan uraan.

Fannyn äidillä on täytynyt olla hyvä säätyläiskoulutus. Hänellä oli muun muassa valmiudet avata Turussa pensionaatti-tyttökoulu ja opettaa monipuolisesti kieliä, reaali- ja taideaineita sekä käsitöitä (ÅU 21.9.1849). 1860-luvulla hän antoi yksityistunteja pianonsoitossa, urkukoraalin soitossa ja saksan kielessä (ÅU 20.10.1864, 22.10.1864 ja 11.1.1866). Hän myös kykeni järjestämään tyttärensä arvostettuun pietarilaiseen tyttökouluun ja alan parhaille piano-opettajille sekä hoitamaan tämän konserttipianistin uraa. Äiti sai tässä luultavasti apua omalta äidiltään Evalta (Fannyn isoäidiltä) sekä Jeannette-siskoltaan (Fannyn tädiltä). Eva ja Jeannette asuivat Pietarissa vuodet 1842–1853 ja olivat Fannyn kummeja (Pietarin Pyhän Katarinan ruotsalainen seurakunta [PRS], Rippi-kirja 1841–1850, jakso 163, sivu 172; Rippikirja 1851–1860, jakso 192, sivu 174; Muuttaneet 1847–1859, jakso 80, sivu 103; HRSS, Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1830–1836, jakso 324, 12). Fannyn äidin tausta oli säädyssä kohoavasti porvarillinen.⁹ Samaa voi sanoa Fannyn isästä, jonka isä oli kemiöläinen vuokranantaja (Kotivuori 2005). Siten Fannyn tausta oli porvarillinen ja edelleen ylöspäin säädyssä pyrkivä, vaikka tuskin enää varakas isän kuoleman jälkeen. Itsellisten naisten oli vaikea

-
- 8 Tieto isän työstä löytyy muistakin lähteistä: Karolina Sofia Mansénin perukirja; Dahlströmin nimenmukainen kortisto, Bdg11:34. Ylioppilasmatrikkelissa 1640–1852 (Kotivuori 2005) sanotaan isän työskennelleen vahtimestarina Kastelholmassa Ahvenanmaalla, mutta se on mielestäni väärä tieto, joka perustunee siihen virheolettamukseen, että joissakin lähteissä (kuten esimerkiksi Karolina Mansénin perukirjassa) mainittu ”kastelli” viittaisi Kastelholmaan eikä mihin tahansa linnoitukseen tai linnanvankilaan. Vuonna 1839 Fannyn isä työskenteli Turun ja Porin läänin ylimääräisenä lääninkonttoristina (Dahlströmin nimenmukainen kortisto, Bdg11:34; Kotivuori 2005).
- 9 Fannyn äidin isä Anders Johan Höök eteni merimiehestä laivuriksi eli kauppa-alueen päälliköksi. Siten hän nousi työläisestä kauppiaaluokkaan. (HRSS, Naimissa olevan työväestön rippikirja 1827–1839, jakso 6, sivu 3; Säätyläisten rippikirja 1836–1861, jakso 236, sivu 238.) Hän ajoi 1830-luvun taitteessa sluupeillaan Helsingin ja Pietarin väliä, käyden välillä myös Tukholmassa (esim. *Finlands Allmänna Tidning* [FAT] 28.5.1829; *Helsingfors Tidningar* [HT] 31.8.1831 ja 3.11.1832). Hän katoaa Suomen rippikirjoista vuonna 1833. Viimeinen merkintä hänestä on ”orten afviken”, mikä tarkoittaa paikkakunnalta poistumista ilman virallista ilmoitusta (Säätyläisten rippikirja 1836–1861, jakso 236, sivu 238).

ansaita toimeentuloa, mutta Fannyn elämään kuuluneet sukulaisnaiset olivat yritteliäitä ja pärjääviä (ks. kuva 1).

Jeannette-täti eli mamselli Johanna Augustina Höök (myöh. rouva Hårdh, 1808–1880; esim. Fredriksson 1984) rakennutti itselleen Turkuun ison puutalon vuonna 1854 (ÅU 29.1.1854). Fannyn äiti ja isoäiti muuttivat siihen. Pietarissa tuolloin asunut Fanny on merkitty kirjoille samaan talouteen. (TRS 1856–1865, jakso 425; TYS 1854–1860, jakso 508, kuva 568.) Talo sijaitsi Piispankadun ja Tehtaankadun kulmassa, nykyisen Åbo Akademin humanistisen tiedekunnan (Arkenin) korttelissa.¹⁰ Jeannette vuokrasi talosta huoneita ja harjoitti muutakin liiketoimintaa. Hän myös toimi kotiopettajana sekä antoi tunteja saksan kielessä ja kristinuskossa (esim. ÅU 27.11.1855; ÅT 9.8.1859). Fannyn isoäiti, laivurinleski Eva Sofia Höök (s. Leijon) oli toiminut emännöitsijänä jo ennen avioitumistaan, ja miehensä kadottua kuvioista 1830-luvulla hän oli pitänyt Helsingissä teesalonkia (esim. FAT 18.10.1833; HT 8.10.1834). Siten Fanny Mannsén eli neljän naisen taloudessa, jossa osattiin monia kieliä ja tunnettiin pietarilainen kulttuuri. Luultavasti tilanne oli sama Fannyn asuessa **niin** Turussa kuin Pietarissa 1840-luvun puolivälistä alkaen. Tällainen yritteliäs ja sivistynyt, itsenäisten säätyläisnaisten, yrittäjättärien ja opettajattarien monisukupolvinen perhe löytyy joidenkin muidenkin 1800-luvulla syntyneiden muusikko-säveltäjänäisten, kuten Anna Blomqvistin ja Agnes Tschetschulinin, taustalta (Välimäki 2021a; 2021b).

Ennen Pietarin naisopistoa Fannyn on täytynyt saada kotiope-
tusta äidiltään tai tädiltään (ehkä isältäänkin). Kotikasvatuksessa painottuivat musiikin ohella ranska ja uskonto, joita piti hallita tyydyttävästi Venäjän naisopistoon päästäkseen. Tätikin käytti Johanna-

10 Osoite on lähteissä vaihtelevasti Tehtaankatu 2 tai 4, tai ”Piispankadun viimeinen talo vasemmalla”. Talo oli korttelinsa ensimmäinen rakennus. (Turun kaupungin osoiteluettelo 1878; Turun talonomistajien luettelo vuodelta 1884; *Åbo Tidning* [ÅTI] 16.8.1899.) Jeannette meni naimisiin vuonna 1865 lääninmaanmittari ja ritari Karl Henrik Hårdhin (1800–1870) kanssa (Fredriksson 1984). Fannyn äiti asui loppuelämänsä siskonsa talossa, jonka hän peri tämän kuoltua (FAT 4.10.1880). Äidin kuoltua tilan osti kreivi Carl Magnus Mauritz Armfelt (*Västra Finland* 6.9.1899), ja kortteli kehittyi teollisuusalueeksi.



Kuva 1. Fanny Mannsénista ei ole säilynyt tunnistettua valokuvaa, vaikka esiintyvä taiteilija sellaisia varmaankin otatti.¹¹ Tältä hän saattoi näyttää. Tuntematon nuori nainen Johan Jakob Reinbergin kuvaamana Turussa noin 1850-luvulla. Lähde: Åbo Akademin valokuvakokoelma.

11 Olen tiedustellut Mannsénin kuvaa muun muassa Museovirastosta, Sibelius-museosta, Helsingin kaupungin museosta, Suomen valokuvataiteen museosta sekä Åbo Akademin, Turun museokeskuksen ja Svenska litteratursällskapetin valokuvakokoelmista.

etunimestään ajan seurapiirimuodin mukaisesti ranskalaista versiota Jeannette. Luultavasti Fanny opiskeli pienestä lapsesta alkaen ajan koti- ja kouluopetuskäytäntöjen mukaisesti myös saksaa ja venäjää. Fannyn ensimmäisiä musiikinopettajia ei ole missään mainittu, mutta todennäköisesti hän sai siinäkin varhaisopetuksen äidiltään. Isän musiikinharastuksesta ei ole muuta tietoa kuin hänen perukirjassaan omaisuusluetteloon merkitty kitara (Johan Gustaf Mansénin perukirja).

Äidin ohella todennäköisiä poikkeuslahjakkuuden varhaisia opettajia Turussa olivat periaatteessa ketkä tahansa alan ihmiset, kuten kapellimestari Wilhelm Friedrich Siber ja muut Siberin musiikkikoulun opettajat, Tuomiokirkon urkuri Karl Theodor Möller ja muut Turun Soitannollisen Seuran jäsenet sekä ennen kaikkea paikalliset pianovirtuoosit, kuten Vivika Ekman, Mina Boije ja Gustava Boije. Esimerkiksi Mannsénia neljä vuotta vanhemman konserttipianistin Henriette Leijelin opettajat Turussa olivat Siber, Möller ja Ekman (Fortelius 1958c).

Opinnot Pietarissa

Pietarin konservatoriota ei vielä Fanny Mannsénin aikana ollut, sillä se perustettiin vasta 1862. Sen sijaan venäläisten aatelisneitojen instituuttien ja muiden keisarillisten naisopistojen musiikinopetus oli ammattitasoista, ja niissä toimi opettajina kuuluisia muusikoita. Valtion alaisuudessa toimineet opistot olivat lähinnä sisäoppilaitoksia, joiden yleinen opetus vastasi kouluopetusta aina lukioon asti. Lisäksi niissä oli opettajattaria kouluttavia jatkoluokkia.¹² Jotkut opistot oli tarkoitettu aatelisten ja hienostoperheiden tyttärille, jotkut orvoille ja varattomista taustoista tuleville. (Esim. Boloshov 2004.) Jotkut opistot painottivat musiikinopetusta ja toimivat eräänlaisina konservatorioina valmistaen muun muassa pianonsoitonopettajia.¹³

12 Arvostetun pietarilaisopiston suorittaminen oli opettajalle hyvää mainosta. Esimerkiksi Louise von Schantz ilmoitti *Borgå Tidningissä* (BT) 15.6.1853 valmistuneensa Pietarin Smolna-instituutista ja antavansa tunteja pianoforten soittamisessa.

13 Pojat taas saattoivat opiskella Pietarissa musiikkia oikeustieteellisessä korkeakoulussa, sotilaskouluissa, kirkollisissa kouluissa ja yksityisesti.

Mannsén valmistui tällaisesta naisopistosta vuonna 1849, ollessaan muutamaa kuukautta vajaa 15 vuotta. Tämä käy ilmi äidin lehti-ilmoituksesta (ÅU 21.9.1849):

Täten on minulla kunnia tuoda arvon yleisön tiedoksi, että koska tyttäreni on nyt suorittanut oppimääränsä Pietarin suuremmassa sisäoppilaitoksessa [pension] ja aikoo minun ohellani palata Turkuun, olen aikeissa avata tulevan lokakuun puolivälissä tytöille pensionaatin, jossa voin tarjota opetusta maantiedossa, historiassa ja laskennossa, teoreettista ja käytännön opetusta nykykielissä, kuten venäjässä, saksassa, ranskassa ja englannissa, sekä käsityössä, piirustuksessa ja fortepianonsoitossa. Myös erityistunteja annetaan kielissä ja fortepianonsoitossa. Kiinnostuneita vanhempia ja holhoojia pyydetään tällä välin ystävällisesti ilmoittautumaan Turun Kaupunginviskaali Palmgrenille. Carolina Mannsén.¹⁴

Lähteiden puutteessa en voi esittää täysin pitäviä todisteita siitä, minkä tyttökoulun Fanny Mannsén suoritti. Aihetodisteisiin perustuvan päättelyni mukaan se oli musiikillisesti huipputasoinen Suuri-ruhtinatar Teresa Oldenburgin instituutti, jonne Henseltin opetus painottui. Maineikkain ja vanhin Pietarin naisopisto oli Katariina Suuren vuonna 1764 perustama, hovineitoja, opettajattaria ja vaimoja kouluttanut Smolna, jota suomalaisetkin aatelisperheet suosivat. Mannsénin sukutausta ei kuitenkaan sinne riittänyt eikä häntä löydy koulun oppilaslistoista (ks. esim. Morand-Löfving 2017).

Mannsénin ensikonserttiin 21.3.1850 liittyvissä sanomalehtiartikkeleissa kerrotaan hänen opiskelleen Pietarissa pianonsoittoa perusteellisesti viiden vuoden ajan, ensin kolme vuotta valtioneuvoksetar R. v. Svettitskyn johdolla ja sitten kaksi vuotta Henseltillä (ÅU 15.3.1850 ja 19.3.1850; ÅT 19.3.1850; HT 30.3.1850; ks. myös Fortelius 1858a, 103–105). Svettitskyn mainitaan olleen ”Pietarin musiikkiakatemian

14 Kaikki suomennokset artikkelissa ovat omiani. Turussa oli 1800-luvun alkupuolella useita säätyläistyttöjen pensionaattikouluja. Tytär saatettiin lähettää sisäoppilaitokseen myös Tukholmaan tai Pietariin, Saksaan, Ranskaan tai Sveitsiin. Opetus saattoi tapahtua myös kotona kotiopettajan johdolla. (Esim. Nikula 1972, 428–430.)

jäsen” (ÅU 15.3.1850; Fortelius 1958a, 103), millä ehkä viitattiin juuri keisarillisiin opistoihin, joissa annettiin musiikin opetusta; toisaalta sillä saatiin viitata vuonna 1802 perustettuun Pietarin filharmoniseen seuraan tai vuonna 1841 perustettuun Musiikinystävien sinfoniiseen yhdistykseen. En ole onnistunut löytämään tietoa Svettitskystä.¹⁵ Kirkonkirjojen mukaan 11-vuotias Fanny Mannsén muutti äitinsä kanssa Pietariin 29.6.1846 (PRS, Todistuskirja, 1846, sivut 178–179, muuttotodistus; Rekisterikirja 1846–1855, jakso 84; Rippikirja 1841–1850, sivu 225). Tämä tarkoittanee, että hän on aloittanut silloin naisopiston. On kuitenkin mahdollista, että hän opiskeli pianonsoittoa Pietarissa vieläkin aiemmin.¹⁶

Viimeistään syksystä 1847 alkaen Mannsénin piano-opettajana oli virtuoosipianisti, säveltäjä ja pedagogi Adolph von Henselt (1814–1889) (ÅU 15.3.1850; ÅT 19.3.1850; HT 30.3.1850). Saksalainen Henselt toimi tuolloin muusikkona ja pianonsoitonopettajana Pietarin keisarillisessa hovissa sekä Oldenburgin instituutissa, jossa hän oli työskennellyt sen perustamisvuodesta 1841 alkaen (Keil-Zenerova 2004, 113, 472; Davis 2001).¹⁷ Yrityksistäni huolimatta en ole toistaiseksi saanut käsiini Oldenburgin instituutin arkistoaaineistoa Mannsénin ajoilta, mutta sanomalehti- ja muun tausta-aineiston perusteella voimme päätellä hänen

15 Mannsénia koskeissa suomalaisissa sanomalehtiartikkeleissa kirjoitetaan vaihtelevasti Svettitsky ja Sveltitsky; Fortelius (1958a, 103) käyttää jälkimmäistä muotoa. Mahdollisesti nimi voisi olla myös Sventitsky.

16 Forteliuksen (1958a, 103) mukaan Fanny Mannsén aloitti piano-opinnot Pietarissa vuonna 1848 mutta sen on täytynyt tapahtua viimeistään syksyllä 1846.

17 Henselt oli vuodesta 1839 alkaen keisarinna Aleksandra Feodorovnan (1798–1860) hovipianisti. Tämän puoliso oli Nikolai I. Keisaripari harrasti ja tuki musiikkia. Myöhemmin Henselt toimi kaikkien keisarillisten naisopistojen musiikinopetuksen tarkastajana. (Keil-Zenerova 2004; Davis 2001; Kindl 2019, 3.)

olleen koulun oppilas.¹⁸ Tämän puolesta puhuu muun muassa katkelma Mannsénin kirjeestä turkulaiselle säveltäjä, kirjailija ja kriitikko Axel Ingeliukselle (1822–1868), joka lainaa sitä 7.8.1856 *Åbo Tidningar* -lehdessä julkaisemassaan artikkelissa:

Henselt, minun entinen opettajani, ei ole enää täällä; hän on ostanut 300 000 ruplan talon Saksasta. Mutta tietyissä tilanteissa hän on kuitenkin edelleen läsnä. Gerke, Mendelssohn-Bartholdyn paras ystävä, on nyt merkittävin opettaja ja on tullut täysin Henseltin tilalle. Minulla on hänen johdollaan kaksi tuntia viikossa, ja metelöin, rakas Axel, tosi tarkoituksella. Gazello on ylimmäinen laulunopettaja ja opettaa joitakin tuttaviani. Hän otti sinun laulusi, ja madame [Giulia] Grisi esitti ne ja sanoi lopuksi joitakin välttämättömiä kehuja. Hän on suurin ooppera-laulajatar, ja tiedätkö Axel, minun pitää suoraan sanoa, että sinun laulusi kuulostivat siltä kuin niiden pitääkin kuulostaa. Niin että jos sinä kuulisit ne hänen laulamanaan, he sanoisivat sinulle, että sinä ajattelet ihanasti. Mutta ilman Grisiä olisivat ne vain kauniita. Yksi lauluista oli Du schönes Fischermädchen.¹⁹

Vaikka Ingelius on voinut hieman muutella tätä vuosi Mannsénin kuoleman jälkeen julkaisemaansa kirjekatkelmaa omiin tarkoituspärsiensä sopivaksi,²⁰ ei ole syytä epäillä kirjeen todenperäisyyttä tai sen ilmentämiä tietoja Mannsénista. Mannsénin tiedetään opiskelleen Henseltillä,

18 Tämä tieto mahdollisesti varmistuisi tarkistamalla Pietarin historiallisessa valtion keskusarkistossa (TsGIA SPb) oleva Oldenburgin naisopistoa koskeva aineisto. Suunnittelemani arkistomatka Pietariin Oldenburgin tyttökoulun aineistojen tutkimiseksi sekä Mannsénin nuottijulkaisujen etsimiseksi ei ollut koronapandemian takia mahdollinen. Tilasin TsGIA:sta Oldenburg-aineistoja digitaalisina jäljenteinä, mutta ne eivät olleet artikkeleita viimeistellessäni vielä saapuneet, eikä Suomen Kansallisarkistolla ole toistaiseksi kopiointipalvelun mahdollistavaa yhteistyösopimusta arkiston kanssa. Venäjän Kansalliskirjastosta digitaalisena kopiona saamassani kirjassa Пятидесятилетие женского училища... принцессы Терезии Ольденбургской, 5-го апр. 1841–1891 ("Oldenburgin prinsessa Teresan tyttökoulun viisikymmenvuotisjuhla, 5. huhtikuuta, 1841–1891") ei ole oppilasluetteloa Mannsénin ajalta (Училища ольденбургской 1891).

19 Alkuperäinen kirje ei ole säilynyt.

20 Ingeliuksesta ks. esim. Sarjala 2005; kyseisen sanomalehtijutun asiayhteydestä Ingeliuksen kannalta ks. Öller 1919, 158–160; Sarjala 2005, 109–111.

ja kirjeen kuvaama tilanne kuulostaa selkeästi oppilaitokselta eikä yksityistunneilta. Talon ostoa koskeva maininta sopii siihen, että Henselt osti 18.9.1852 Saksan Gersdorfista (nykyisen Puolan Gieraltowista) kartanon, jossa hän sittemmin vietti kesälomansa (Kindl 2018, 29; 2014).

Ingeliukselle oli tärkeää saada hehkuttaa omia sävellyksiään julkisesti sanomalehdessä (Sarjala 2005), mutta kirjelainaus kertoo myös kollegiaalisesta ystävyydestä. Turkulaisina pienen piirin kollegoina Mannsén ja Ingelius tunsivat toisensa. Omasta Pietarin-konsertista haaveillut Ingelius (Sarjala 2005, 137) varmaan näki Mannsénin suhteet Pietarin musiikkielämän sisäpiireissä hyödyllisiksi. Mahdollisesti Ingelius tuki nuorempaa kollegaansa samalla tavalla kuin Alexandra Brandt Edelfeltiä²¹ (1833–1901) ja muita vähemmän tunnettuja säveltäjiä (Sarjala 2005, 162; Sarjala 2020).

Mannsénin piano-opinnoista Henseltin johdolla Pietarissa kerrotaan lähes kaikissa häntä koskevissa sanomalehtijutuissa. Konserttipianistina toimiessaan Mannsén vaikuttaisi myös mainostaneen itseään Henseltin oppilaana konserttilippujen myynnin edistämiseksi. Henselt oli Pietarin musiikkielämässä keskeinen hahmo, jonka oppilaisiin olivat lukeutuneet muun muassa tuleva (1855) keisari Aleksanteri II, tämän sisaret ja lapset (esim. Keil-Zenerova 2004; Davis 2001; Kindl 2019, 3, 5). Mannsénin opiskelu Gerkellä mainitaan edellä käsitellyn kirjekatkelman ohella *Åbo Tidningarin* (10.3.1856) artikkelissa, joka liittyy Mannsénin kuolemaan. Henseltin tavoin pianisti ja säveltäjä Anton Gerke (1812–1870) toimi Pietarissa hovimuusikkona ja keisarillisten oppilaitosten opettajana. Monet Henseltin oppilaat Mannsénin aikana opiskelivat myös Gerkellä. Mannsénin sävellysopinnoista hovimuusikko, viulisti-säveltäjä Henri Vieuxtempsin johdolla mainitaan samassa artikkeleissa (ÅT 10.3.1856; ks. myös Fortelius 1958a, 103–105).

Oldenburgin instituutti sijaitsi Pietarin Koivusaareissa eli nykyisen Petrogradskajan kaupunginosassa, osoitteessa Kamennostrovski 36/73, Bolšoi-prospektin kulmassa (nyk. Leo Tolstoi -aukio 36). Nykyisin

21 Edelfeltistä säveltäjänä ks. Koivisto 2020.

rakennuksessa toimii Lasten luovan toiminnan palatsi. (Boloshov 2004; Zamaleva 2011, 209–210, 221.) Koulussa olivat luokkahuoneet, juhlatilat, kirkko, keittiö, ruokasali, makuuhuoneet sekä esimiesten ja palvelijoiden tilat (ks. kuva 2).²² Oppiaineita olivat kielet ja kirjallisuus (ranska, saksa, venäjä, englantti), kaunokirjoitus, uskonto, laskento, historia, maantiede, fysiikka, käsityöt, voimistelu, kotitalous, terveysoppi, käsityöt, tanssi ja muut seurapiiritaidot sekä erityisesti musiikki. Mannsénin aikaan koulun oppilasmäärä oli 150–200, ja koulussa kokeiltiin uudenlaisia opetussuunnitelmia. (Zamaleva 2011, 211–212; Žerikhina 2019.) Pianonsoiton ohella opetusta saattoi saada muun muassa viulun- ja harpunsoitossa, yksin- ja kuorolaulussa sekä musiikin teoriassa. Suuriruhtinatar Oldenburg (1815–1871)²³ oli itse saanut perusteellisen koulutuksen musiikissa, kuvataiteissa ja kirjallisuudessa, ja hän laati koulun opetusperiaatteet ja säännöt. Hän osallistui koulun toimintaan ja oli läsnä muun muassa vuositutkinnoissa. (Zamaleva 2011, 211, 216–217.)

Henselt kehitti pianopedagogiikkaansa merkittäväällä tavalla Mannsénin opiskeluaikoina. Varmaankin Mannsén oli yksi Henseltin pedagogisten teosten koekäyttäjiä. Näitä olivat esimerkiksi *Valmistavia harjoituksia pianolle keisarillisten koulutuslaitosten käyttöön* (*Exercices préparatoires pour le piano à l'usage des Établissements Imperiaux d'Éducation*, I sarja 1854–55) sekä Etydit op. 2 (*Études caractéristiques*, 1838) ja op. 5 (*Études de salon*, 1838). Henselt niin ikään sovitti suuren määrän muiden säveltäjien teoksia virtuoosipianistin harjoitteluun sopivaksi (esim. Davis 2001). Henselt opetti myös muun muassa oikeustieteellisessä korkeakoulussa (1835–1848), mutta kuten Henselt-tutkija Natalia Keil-Zenzerova (2004, 113) huomauttaa, musiikkipainotteisessa naisopistossa opettaminen oli Henseltin kaltaiselle pedagogille kiitollisempaa: oikeustieteellisen opiskelijat aloittivat yleensä valmistumisensa jälkeen työn, jolla ei ollut mitään tekemistä musiikin kanssa, kun taas naiso-

22 Koulurakennusta laajennettiin 1850-luvun alussa ja uudistettiin 1895. Naisopisto suljettiin vallankumouksen jälkeen 1917. (Boloshov 2004; Zamaleva 2011; Žerikhina 2019.)

23 Therese Wilhelmine Friederike Isabella Charlotte von Oldenburg (Терезия Вильгельмина Фредерика Шарлотта Ольденбургская), Nassau-Weilburgin prinsessa ja Oldenburgin suuriruhtinatar.



Kuva 2. Oldenburgin naisopiston juhlasali, jossa Mannsén todennäköisesti suoritti vuositutkintonsa. Lähde: Zamaleva 2011, 216.

pistosta valmistuneet oppilaat pystyivät soveltamaan työhönsä musiikkikoulutustaan ja jäivät usein alalle. Naisopistoissa panostettiin pedagogiikan opettamiseen, sillä opettaminen oli harvoja naisille sallittuja ammatteja kyseisenä aikana.

Toisin kuin Smolnassa, Oldenburgin koulussa oli sekä sisäoppilaitos että päiväoppilaita. Mannsén saattoi siis koulua käydessään asua äitinsä – ja tätinsä ja isoäitinsä – kanssa. Äidin lehti-ilmoituksen ja muuttokirjojen perusteella Mannsén kävi opiston kuusivuotisesta, kahdeksi kolmevuotiseksi kurssiksi jaetusta oppimäärästä jälkimmäisen puoliskon vuosina 1846–1849. Siitä, suorittiko hän sitä ennen kolmen ensimmäisen vuoden kurssin, en ole löytänyt mitään viitteitä.

Kirkonkirjojen, Ingeliuksen lainaaman kirjekatkelman sekä muiden sanomalehtiartikkelien perusteella vaikuttaa siltä, että Mannsén palasi kouluun 1850-luvulla jatko-opiskelemaan pianonsoittoa Henseltin piano-opettajia kouluttavalla luokalla. Turun ruotsalaisen seurakunnan rippikirjassa on Fannyn kohdalla merkintä Venäjälle muuttamisesta



Kuva 3. Tältä Turku näytti Fanny Mannsénin aikana 1840–50-luvuilla. Kuvan siipiratashöyry Murtajalla Mannsén matkusti usein Turku–Helsinki–Pietari-väliä. Alasillan (nyk. Auran sillan) toisella puolella vasemmalla näkyy vuonna 1812 avattu Seurahuone (nykyinen Kaupungintalo), alkuperäisessä asussaan ennen vuoden 1885 uudistusta. Siellä Mannsén piti ensikonserttinsa 21.3.1850. Johan Jakob Reinbergin painokuva (Vyer af Åbo), vedostaja G. F. Aminoff (Åbo Stentryckeri, 1853). Kuva: Museovirasto.

1850-luvun alussa²⁴ (TRS 1856–1865, jakso 425). Vuodenlopun 1851 sanomalehtien uutisissa mainitaan Mannsénin konsertoivan Pietarin taiteellisten opintojensa lomassa ja palaavan pian näitä jatkamaan (esim. *Ilmarinen* [IL] 10.12.1851). Keväällä 1852 hän ei sanomalehtien perusteella konsertoinut Suomessa ollenkaan ennen kuin toukokuussa, jolloin koulusta alkoi loma. Syyskuussa 1853 Henselt käynnisti Oldenburgin koulussa pianonsoiton erikoislukon (Keil-Zenerova 2004, 473), ja on todennäköistä, että Mannsén osallistui sille. Vuodesta 1853 alkaen Suomen

²⁴ Merkintä on epäselvä. Äidin kohdalla ei ole muuttomerkinä.

sanomalehdistä ei löydy Mannsénin konsertti-ilmoituksia, joten hän lienee pysynyt Pietarissa. Vuonna 1853 alkoi myös Krimin sota, mikä tukahdutti matkustajaliikenteen merellä sekä konserttielämän.

Mannsénin matkustuksesta Turun ja Pietarin välillä kertovat sanomalehtiin painetut matkustajaluettelot. Esimerkiksi *Åbo Tidningar* 31.8.1849 mainitsee, että siipiratashöyry Murtajalla saapuivat Pietarista Turkuun 30.8.1849 mamsellit Mannsén ja Höök. Juuri koulunsa päättänyt Fanny palasi siten Pietarista Turkuun Jeannette-tätinsä seurassa. Murtaja oli valmistuessaan (1840) Suomen suurin höyrylaiva (ks. kuva 3). Turkulaisen Transport Ångfartygs Bolagetin laiva oli 147 jalkaa pitkä, ja siinä oli kaksi 35 hevosvoiman konetta. Se liikennöi vuosina 1841–1862 Turun ja Pietarin väliä ja poikkesi reitillään Tammisaareen, Helsinkiin ja Loviisaan. (Nikula 1972, 307.) *Finlands Allmänna Tidning* kertoi 25.7.1851, että Murtajalla saapuivat Turusta Helsinkiin rouva Mansén ja tämän tytär. Seuraavana päivänä (HT 26.7.1851) uutisoitiin nuoren fortepianosoitajan konsertoivan seuraavalla viikolla. Mannsén oli aloittanut puolisen vuotta kestäneen konserttikiertueensa.

Ensikonsertti

Konserttipianistin uransa Mannsén aloitti 15-vuotiaana keväällä 1850, jolloin hän oli jo opiskellut pari vuotta Henseltillä ja valmistunut Oldenburgin koulun perusoppimäärästä (1849). Hänen ensimmäinen julkinen, sanomalehdessä ilmoittamansa konsertti oli torstaina 21.3.1850 klo 19 Turun Seurahuoneen (nyk. Kaupungintalon) suuressa salissa (ks. kuva 3). Mannsén ilmoitti ”vokaali- ja instrumentaalikon-sertistaan” *Åbo Tidningar*- ja *Åbo Underrättelser* -lehdissä 19.3.1850. Lippu maksoi 50 hopeakopeekkaa. Ilmoituksissa mainittiin ohjelma, jonka vajavaisesti ilmoitetut teos- ja säveltäjätiedot olen oheen täydentänyt (Mannsénin esittämät numerot on merkitty asteriskilla).²⁵

25 Olen suomentanut kappaleiden nimet ja merkinnyt niiden alkukieliset tai vakiintuneet muunkieliset nimet sulkuihin. Olen numeroinut jokaisen teoksen erikseen, toisin kuin Mannsénin ilmoituksessa, jossa peräkkäiset laulut on niputettu yhdeksi numeroksi. Olen jakanut ohjelman kahtia, koska todennäköisesti ennen toista alkusoittoa oli väli aika ajan tavan mukaisesti.

Ensimmäinen puoliaika

1. Alkusoitto (todennäköisesti orkesterin soittama, tarkempaa tietoa ei ole)

2.* Friedrich Kalkbrenner: *Briljantit muunnelmat (Variations brillantes)* pianolle; kyseessä lienee joko op. 120 (Muunnelmia Chopinin masurkasta op. 7 nro 1, 1840) tai op. 71 (Muunnelmia Carl Maria von Weberin *Taika-ampujan* teemasta, n. 1827)

3. Albert Lortzing: Aaria oopperasta *Salametsästäjä (Der Wildschütz, 1842)*; esitettiin todennäköisesti ruotsiksi (*Tjufskytten*), tarkempaa tietoa ei ole

4. Gaetano Donizetti: Duetto oopperasta *Lemmenjuoma (L'elisir d'amore, 1832)*; todennäköisesti joku oopperan kolmesta suuresta sopraanon ja tenorin duetosta ruotsinkielisenä versiona (*Kärleksdrycken*)

5.* Alexander Fesca: *Toive (L'espérance: Adagio)* pianolle Des-duuri op. 24 (n. 1842)

6.* Carl Maria von Weber: *Tanssiinkutsu (Aufforderung zum Tanze)* pianolle Des-duuri op. 65 (1819) (mahdollisesti Henseltin sovituksena)

Toinen puoliaika

7. Alkusoitto (todennäköisesti orkesterin soittama, tarkempaa tietoa ei ole)

8. Kuoro miesäänille orkesterin säestyksellä (tarkempaa tietoa ei ole)

9. Pierre Rode: Viulusoolo, esittäjä Konrad Greve (kappaleesta ei ole tarkempaa tietoa)

10.* Henri Rosellen: *Follette*, rondo-valssi Alphonse Thysin chanson-
nettesta pianolle op. 57 (1843)

Konsertissa oli 200 kuulijaa (ÅU 22.3.1850), joten se oli yleisömenestys.²⁶ Konsertin kymmenestä kappaleesta neljä oli päänumeroiksi sijoitettuja Mannsénin pianosooloja. Konsertissa avusti Turun musiikkielämän keskushahmo, viulisti-säveltäjä-kapellimestari Konrad Greve (1820–1851), joka oli suosittu esiintyjä ja laulunäytelmillään menestynyt säveltäjä. Hän oli muuttanut Saksasta Turkuun vuonna 1842 ja johtanut niin Turun Soitannollisen Seuran kuin Siberin musiikkikoulun orkesteria. Mannsénin ensikonsertin aikoihin hän toimi Turun tarkk'ampujapataljoonan musiikki-osaston johtajana. (Andersson 1952.) On myös mahdollista, että Greve oli Mannsénin varhaisia yksityisopettajia musiikin teoriassa.

Missään ennakko uutisessa (ÅU 15.3.1850 ja 19.3.1850; ÅT 19.3.1850) tai kritiikissä (ÅT 22.3.1850; ÅU 22.3.1850) ei mainita Mannsénin ja Greven ohella muita konsertin esiintyjä. Emme tiedä, keitä olivat laulusolistit, minkälainen oli mieskuoro tai orkesteri ja kuka niitä johti. Todennäköisesti orkesterina toimi Siberin musiikkikoulun orkesteri eli Turun kaupunginkapelli, Greven tai Siberin johtamana.²⁷ Mieskuoro lienee ollut Carl Theodor Möllerin (1813–1889) kokoama, koska juuri muita tämän tason kuoroja ei Turussa ollut. Möller oli Ruotsista Turkuun vuonna 1837 muuttanut, Tuomiokirkon urkurinakin toiminut laulunopettaja, pianonrakentaja ja musiikki-kauppias sekä innokas kuoronjohtaja (Dahlström 1979, 135; Nikula 1972, 476).

26 Turussa 1800-luvun puolessavälissä jo 100 hengen kuulijakunta oli yleisömenestys (Nikula 1972, 474).

27 Turun Soitannollisen Seuran orkesterin toiminta oli katkennut vuonna 1846 (esim. Andersson 1907).

Konsertin pianoteokset edustavat aikansa suosittua, virtuoosista ja varmaankin hyvin yleisöön uponnutta musiikkia, jota vauhdittivat populaarit tanssirytmit, etenkin valssi. Weberin hieman yli kymmenminuuttinen *Tanssiinkutsu* on säveltäjänsä tunnetuin sävellys *Taika-ampuja*-oopperan ohella. Sitä voidaan pitää biedermeier-ajan valssivimman ilmentymänä konserttimusiikissa. Ohjelmallinen teos kuvaa tanssiaisia, jossa nuori mies pyytää nuorta naista tanssiin, pari tanssii useita vuoroja ja lopulta eroaa. Hitaan johdannon jälkeen alkaa laulava valssiteema, jota seuraavat teeman erilaiset soinnilliset muunnokset sekä uudet valssisävelmät. Nopea jakso sisältää mielikuvituksellisia juoksutuksia ynnä muita taiturikuvioita. Lopuksi kuullaan harhapäätos, jossa yleisö alkaa helposti taputtaa mutta jota seuraa vielä toinen kooda. Weberin musiikkia paljon esittänyt Henselt sovitti sävellyksestä erityisen taiturillisen version, ja Mannsén saattoi soittaa juuri sen. Myös ohjelman viimeinen numero, Rosellenin rondo-valssi on villiintynyt tanssikuvaelma.

Mannsénin aloitusnumero oli Kalkbrennerin *Briljantit muunnelmat*. Käsittääkseni se oli joko opus 120 eli *Briljantit muunnelmat* Chopinin masurkasta B-duuri (op. 7 nro 1) tai opus 71 eli *Briljantit muunnelmat* Weberin *Taika-ampujan* teemasta. On kuitenkin mahdollista, että otsikko viittasi johonkin muuhun Kalkbrennerin muunnelmateokseen. Joka tapauksessa kyseessä oli noin 10–15 minuuttia kestävä, romantiikan piano-kirjallisuudelle keskeistä briljanttia tyyliä edustava teos, jossa pääosassa ovat näyttävät tekniset ja koristeelliset kuviot. Briljantin tyylin tyypillisimmät sävellysmuodot olivat tunnetuille suosikkisävelmille perustuvat fantasiat ja muunnelmat.

Fescan *Toive* on lyhyehkö, niin ikään romanttisia sointitehoja hyödyntävä karaktäärikappale, jossa jatkuvan trioleista rakentuvan murtosointusäestyksen yllä soi laulullinen melodia virtuoosisine juoksutuksineen. Konsertin päätökseksi Mannsén soitti sen uudestaan, ”yleisön toiveesta” (ÅU 22.3.1850). Erään kriitikon (ÅU 22.3.1850) mukaan Toive edusti konsertissa ”parasta Mannsénia”. Kriitikko kuvaili Mannsénia ”todellakin epätavallisen lahjakkaaksi” ja jatkoi: ”Soittoa luonnehtii valmius ja kaunis kosketus, mutta tunnetta ei ole vielä riittävästi, koska hän on niin nuori. Hyvässä ohjauksessa hänestä voi tulla maansa kaunistus. Ensi vuodelle suunniteltu matka Italiaan tulee olemaan hyödyksi tässä

suhteessa.” (Ibid.) Mistään lähteistä ei käy ilmi, tekikö Mannsén Italianmatkan, mutta kriitikko vaikuttaa saaneen tietoja suoraan Mannsénilta (tai tämän äidiltä).

Konserttia edeltäneessä *Åbo Tidningar* -lehden puffissa (19.3.1850) kerrottiin 15-vuotiaan konsertinantajan nauttineen viisi vuotta perusteellista opetusta Pietarissa ja esiintyvän nyt ensi kertaa virallisesti. *Åbo Underrättelser* -lehdessä (15.3.1850) painotettiin pianistin syntyperäistä suomalaisuutta sekä sitä, että näin nuori konsertinantaja oli epätavallinen ilmiö maassamme. Mannsénia luonnehdittiin poikkeuslahjakkuudeksi, ja hänen kuuluisin opettajansa Henselt mainittiin. Kritiikeissä ja muissa konsertinjälkeisissä artikkeleissa todettiin nuoren pianistin herättävän suuria tulevaisuuden odotuksia, ja konsertista uutisoitiin Turun ohella ainakin Helsingin ja Vaasan lehdissä (ÅT 20.3. ja 22.3.1850; HT 20.3.1850; *Morgonbladet* [MB] 21.3.1850 ja 28.3.1850; IL 3.4.1850). Näistä seikoista – syntyperäinen suomalaisuus, poikkeuslahjakkuus, nuoruus, opiskelu kuuluisalla Henseltillä Pietarissa ja suuret tulevaisuuden odotukset – muodostui vakiintunut tapa kirjoittaa Mannsénista. Vuoden 1851 kiertueen aikana sanomalehdistössä kiteytyi ajatus siitä, että Mannsénista kehittyisi ”isänmaata taiteellaan rakentava suuri taiteilija”. Ajan sanomalehdet kopioivat musiikkikritiikkejä ja -uutisia melkein sanasta sanaan, mikä lisäsi puhetaipojen samankaltaisuutta.

Konserttikiertue 1851

Syyskauden 1851, elokuusta joulukuuhun, Fanny Mannsén vietti konserttikiertueella Suomessa. Sanomalehdistä keräämiäni tietojen perusteella hän soitti yli kymmenessä kaupungissa:²⁸

2.8.1851	Helsinki, Kaivohuone
29.8.1851	Porvoo
X.9.1851	Hamina
X.9.1851	Loviisa

28 Kaikista konserteista en ole löytänyt tarkkaa päivämäärää.

X.9.1851	Viipuri, Hôtel de Wibourg
30.9.1851	Helsinki, Yliopiston juhlasali
X.11.1851	Vaasa
23.11.1851	Uusikaarlepyy
1.12.1851	Oulu
X.12.1851	Kuopio
X.1.1852	Hämeenlinna
X.1.1852	Turku

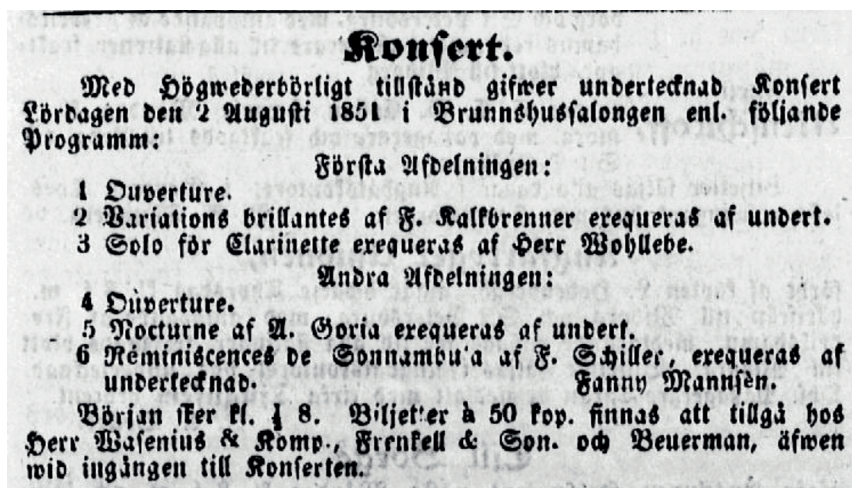
Konserttien ja paikkakuntien määrä oli kuitenkin todellisuudessa suurempi. Ensinnäkin kaikista Mannsénin konserteista ei kirjoitettu sanomalehdissä. Edellä olevaan listaan kiertueen ensimmäiseksi konsertiksi sijoittamaani Helsingin-konserttia 2.8.1851 edelsi *Morgonbladetin* (7.8.1851) mukaan konsertit ”useassa Suomen kaupungissa”. Toiseksi en ole välttämättä löytänyt jokaista Mannsénista kirjoitettua lehtijuttua. Kolmanneksi on huomioitava, että 1850-luvun puolivälin konserttikulttuuri oli edelleen suuressa määrin seurapiirikulttuuria, joten maksullisten julkisten konserttien ohella Mannsén esiintyi yksityisihmisten säätyläiskodeissa ja salonkimaisissa illanvietoissa ynnä muissa tilaisuuksissa.

Joka tapauksessa suurin osa kiertueen esiintymiskaupungeista oli rannikolla Viipurin ja Oulun välillä, jolloin matkat taittuivat höyrylailalla. Mutta joulukuussa Mannsén lähti Oulusta vielä sisä-Suomeen konsertoiden ainakin Kuopiossa ja Hämeenlinnassa (*Kuopio Tidning* [KT] 31.12.1851; IL 10.12.1851). Tällöin hänen on täytynyt matkustaa hevosajoneuvoin, reellä tai (posti)vaunuissa, joiden keskimääräinen vauhti oli hyvissä olosuhteissa 7–10 km/h. Monilla ajan pianisteilla, kuten Henseltillä, oli pitkillä matkoilla mukana mykkä harjoituskoskettimisto, ja mahdollisesti sellainen oli Mannsénillakin. Mannsénin äiti oli kiertueella mukana, koska nuoren säätyläisnaisen ei katsottu voivan matkustaa yksin; Mannsén oli vasta rippikoulun suorittanut (heinäkuussa 1851; TTS, Rippilasten luettelo 1841–1869).²⁹

29 Pensionaatti, jonka äiti syksyllä 1849 lehti-ilmoituksessa ilmoitti perustavansa, ei siten varmaankaan ollut pitkäkestoinen, mikäli se toimi ollenkaan. Viimeistään vuoden 1851 kiertuetta ennen on jo täytynyt olla selvää, että perhe tulisi keskittymään pensionaatin pitämisen sijaan Fannyn pianistin uraan.

Kiertue alkoi Helsingistä, Kaivuhuoneen konsertista 2.8.1851. Konserttia edeltäneet uutiset toistivat vakiintuneet tiedot: pianisti oli nuori, useita vuosia Pietarissa kuuluisan Henseltin opissa opiskellut ja epätavallisen lahjakas (HT 30.7.1851; MB 31.7.1851; FAT 1.8.1851; ÄU 1.8.1851). Sanomalehti-ilmoituksen mukaan viisikymmentä hopeakoppeekkaa maksaneen konsertin ensimmäiseen puoliaikaan sisältyivät alkusoitto, Mannsénin esittämä Kalkbrennerin *Briljantit variaatiot* sekä klarinetisti Carl Friedrich Wohleben esittämä sooloteos (HT 30.7.1851 ja 2.8.1851). (Ks. kuva 4.) Wohllebe oli Dresdenistä Suomeen muuttanut, sokea klarinetisti, joka kuului Runebergin ja Greven tuttavapiiriin (Andersson 1952, 39) ja esiintyi myös Vieuxtempsin kanssa.

Toinen puoliaika alkoi alkusoitolla, jota seurasi Mannsénin esittämänä Alexandre Gorian *Nokturni*. Gorialla on useita nokturneja, jotka Mannsén on voinut soittaa: esimerkiksi karakteristinen kapriisi-nokturni nro 1 (op. 6, *Heure de la prière*, 1850), nro 2 (*L'attente*, op. 10, 1847), nro 3 (*Le calme*, op. 11, 1845), nro 4 (*Mélancolie*, op. 30, 1847), konserttinokturni nro 5 (*L'addio*, op. 53, 1847), Donizettin *Una furtiva lagrima* -aariaan perustuva illanvietto-nokturni (*Nocturne de soirée*, op. 34, 1847) sekä Jacques Offenbachin melodiaan perustuva nokturni (*Harmonie du Soir*, op. 2, 1850). Mannsénin päätösnumerona oli Franz



Kuva 4. Mannsénin konserttiohjelma Helsingin Kaivuhuoneella 2.8.1851 (HT 30.7.1851).
Kuvakaappaus Kansalliskirjaston digitaalisesta sanomalehtiarkistosta.

Lisztin ”Réminiscenses de Sonnambula af F. Schiller” eli *La Sonnambula* -fantasia (*Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula*) (1839).

Morgonbladettissa julkaistiin yllättävä konserttiraportti 7.8.1851 (ks. myös Fortelius 1958a, 104). Sen mukaan Mannsén oli ensin joutunut perumaan konserttinsa kuulijoiden puutteen takia. Hyvän sään takia ihmiset kävelivät Kaivopuistossa, oleskelivat verannoilla tai kuuntelevat ulkosalla jokaviikkoista puhallinmusiikkia mutta eivät tulleet sisälle konserttiin. Kävelijöiden joukossa olivat muusikkoveljekset, viulisti Henryk ja pianisti Józef Wieniawski, jotka olivat aiempina päivinä vetäneet konsertteihinsa Seura- ja Kaivohuoneelle parinsadan hengen yleisön. He päättivät pelastaa nuoren kollegansa esiintymällä tämän kanssa. Veljekset soittivat muun muassa Fredrik Paciuksen *Vårt land* -lauluun (suom. *Maamme*) perustuvat muunnelmansa ja saivat yleisöä paikalle. Mannsén soitti muutaman kappaleen. Kaksi yleisön edustajaa kokosi rahalahjoituksena 83 ruplaa, jotka ojennettiin Mannsénille. Lehdessä huomautettiin, että nuorelle taiteilijalle oli kyse tärkeistä tuloista. (MB 7.8.1851; ks. myös HT 2.8.1851.) 16-vuotias Henryk ja 14-vuotias Józef Wieniawski olivat Fanny Mannsénin ikätovereita. He olivat juuri päättäneet ensimmäisen Euroopan-kiertueensa ja viivähtivät kylpyläkaupungissa. Ehkä Mannsén oli ollut kuuntelemassa heidän konserttinsa ja tutustunut heihin jo aiemmin. Tapausta muisteltiin sanomalehdissä vielä kolmenkymmenen vuoden kuluttua Józef Wieniawskin jäähyväiskonsertin uutisoinnin yhteydessä (FAT 18.1.1879; *Wiborgs Tidning* 25.1.1879).

Elokuun lopussa Mannsén konsertoi Porvoossa (esim. BT 27.8.1851 ja 30.8.1851), syyskuussa Haminassa ja Loviisassa (MB 29.9.1851), Viipurissa (*Tillkännagifvanden ifrån embets-mundgheterne i Viborgs stad* [TW] 10.9.1851) sekä uudestaan Helsingissä (MB 29.9.1851). Näistä konserteista ei ole löytynyt ohjelmatietoja. Sanomalehtien artikkelit toistelevat pianistin kotimaisuutta, nuoruutta, poikkeuslahjakkuutta, lupaavaa tulevaisuutta ja kuuluisan opettajan nimeä.

Mannsénin toinen Helsingin-konsertti oli Yliopiston juhlasalissa 30.9.1851. Arvostelijat valittivat, ettei konserttia ollut mainostettu, sen ohjelmaa ei ollut julkaistu sanomalehdessä ja muutenkin konserttijärjestelyjä oli laiminlyöty, minkä takia kuulijoita ei ollut enempää kuin

120. (HT 1.10.1851 ja 4.10.1851; MB 2.10.1851.) *Morgonbladetin* (2.10.1851) mukaan lahjakas pianisti kuitenkin soitti ”briljantteja ja elegantteja variaatioitaan ihailtavalla varmuudella ja tarkkuudella”. *Helsingfors Tidningarin* (4.10.1851) mukaan kuulijat osoittivat suosiota voimakkaasti, kuin toivotuksena Mannsénin tulevalle uralle.

Helsingfors Tidningarin (4.10.1851) isänmaallista aatteellisuutta viljellyt nimetön arvostelija saattoi hyvinkin olla Zachris Topelius, joka toimitti lehteä vuodet 1842–1860. Arvostelija äityi neuvomaan nuorta taiteilijaa. Hänen mukaansa Mannsénin soitto ilmensi teknistä valmiutta, joskin myös epätasaisuutta. Soittajan kosketuksessa oli ”paljon voimaa”, ollen jopa ”liian kova”. Arvostelijan mielestä ”nuoruuden tulusuus” olisi pitänyt laittaa kuriin: päähänpistot, antaumus ja kiihko olisivat tarvinneet malttia ja selkeyttä kohotakseen arvokkaaksi taiteeksi. (Ibid.) Arvio vahvistaa käsitystäni Mannsénista Henselttyyppisen romanttisen koulukunnan ja briljantin tyylin edustajana, mikä ei vastannut konservatiivisemmän arvostelijan ihanteita.

Henseltin pianismissa oli keskeistä jatkuvilla voimaharjoituksilla saavutettu iskevä voima, jolla saattoi soittaa pitkiä jaksoja kovalla äänenvoimakkuudella. Henseltin on monesti kuvattu esitelleen soitossaan ”pianon voimaa”, joka romantiikan estetiikassa yhdistyy tunteen korostuneeseen voimaperäisyyteen. Tyypillisiä olivat myrskyisät fortissimot, oopperamaista laulullisuutta jäljittelevät pitkät legato-linjat sekä yksittäistenkin sävelten pitäminen soimassa koko nuotin rytmisen keston ajan tai jopa sen yli. Henselt tunnettiin myös laajalle sormia venyttävistä otteistaan nopeissa murtosointukuvioidissa. Toki samat tekijät luonnehtivat monien muidenkin aikalaisten soittoa, kuten Henseltin sävellyksiä paljon esittäneen Clara Schumannin pianismia. Mannsénin ”voimakasta” soittoa koskevissa aikalaiskuvauksissa voi havaita tällaisten ihanteiden vaikutuksen.

Edellä mainitun *Helsingfors Tidningarin* arvostelijan mukaan nuoren pianistin ”tie todelliseen taiteilijuuteen ei kuitenkaan kulje pitkin lukemattomia perättäisiä konsertteja, joissa pääsee ilmi vain taiteen briljantti pinta”. Hänen mukaansa Mannsénin olisi pitänyt valita ohjelmistoonsa muutakin kuin pelkkiä ”efektikappaleita”. (HT 4.10.1851.) Tällainen huoli nuorten soittajien ja yleisön kiinnostuksen kohdistu-

misesta ”pelkkään taiteen pintaan” ja ”huvitusarvoon” on ajan suomalaiselle musiikkijournalismille tyypillinen.

1840–1850-lukujen suomalaisessa musiikkijournalismissa kaivattiin kotimaista musiikkia ja musiikkidraamoja isänmaallisista aiheista. Niitä sävelsivät saksalaissyntyiset Konrad Greve ja Fredrik Pacius. Paciuksen Topeliuksen librettoon säveltämä *Kung Karls jakt* (suom. *Kaarle-kuninkaan metsästys*) oli Mannsénin kiertueen aikoihin valmistella (ke. 24.3.1852), ja Topelius propagoi lehdessään sen puolesta. Mannsénin konsertin arvostelun lopussa kerrotaan Kaartin soittokunnan soittaneen joitakin kauniita kappaleita, kuten *Vårt land* -laulun (*Maamme*) – varmaankin toisen puoliajan alkusoittona. Kyseessä lienee ollut Paciuksen versio Runebergin runosta, vaikkei se tuohon aikaan vielä ollut vakiintunut muiden versioiden yläpuolelle. Arvostelijan mukaan sävellys muistutti kaikkia isänmaallisia sydämiä maamme aineellisesta ja taiteellisesta köyhyydestä: siitä, että ”meidän tulisi vaalia huolella jokaista soivaa arkkua”. (HT 4.10.1851.)

Mannsén jatkoi vuoden 1851 kiertuettaan marraskuussa Vaasaan (IL 1.11.1851 ja 15.11.1851) ja Uusikaarlepyyhyn sekä joulukuussa Ouluun (HT 29.11.1851; IL 10.12.1851) ja Kuopioon (KT 31.12.1851). Kuopion jälkeen Mannsén oli jatkamassa kiertuetta Hämeenlinnaan ja Turkuun, ja sen jälkeen palaamassa Pietariin opintojen pariin (IL 10.12.1851). Näistäkin konserteista uutisoidessaan lehdet korostivat kotimaisen taiteen tukemisen tärkeyttä (esim. IL 1.11.1851). Mannsénista kirjoitettiin ”yhtenä niistä harvoista maassamme, jotka ovat yksinomaisesti omistautuneet taiteelle” (IL 1.12.1851). Konsertit herättivät ”kaikkein ihanimpia toiveita siitä, että tulevaisuudessa isänmaalla olisi Mannsénissa täydellinen taiteilijatar” (IL 15.11.1851). Jotakin konserttien luonteesta kertoo myös Sofia Topeliuksen kuvaus Mannsénin Uusikaarlepyyn-konsertista kirjeessään Zachris-pojalleen ja tämän vaimolle Emilille 23.11.1851: ”Mamselli Mansénin konsertti katkaisi hiljaisuuden hetkeksi. Kyllä hän saikin soittimesta ääntä ulos. Hän oli voimakas ja varma. Kuulin häntä myös Falkenin luona, jossa luullakseni oli enemmän kuin 50 ihmistä.” (Topelius 1851.)

Kevään 1852 Pietarissa (jatko-)opiskelun jälkeen Mannsén kävi jälleen Suomessa konsertoimassa. 23.5.1852 hän avusti laulunopettaja ja

musiikinjohtaja Carl Frans Blomin (1820–1865) konsertissa Porvoon lyseon juhlasalissa soittaen Lisztin sävellyksen *Grand Réminiscence* (BT 2.5.1852). Tämä teos voi tarkoittaa *Muistumia Vincenzo Bellinin Norma-oopperan teemoista* (*Réminiscences de Norma*) (1841) tai jotakin muuta vastaavaa Lisztin sävellystä. Konsertin lippu maksoi aikuisilta 40 kopeekkaa eli vähemmän kuin Mannsénin omien konserttien liput. Kuulijoita oli noin 160. Esiintyjistä mainitaan lehdessä nimeltä Blomin lisäksi vain Mannsén; huilistista, viulistista, kuorosta, mieskvartetista ja orkesterista ei anneta tarkempaa tietoa. (BT 26.5.1852.) Blom oli Porvoon musiikkipiirien johtava hahmo ja J. L. Runebergin läheinen tuttava (Andersson 1952, 19–21; Sarjala 2005, 81). Runebergien pariskunnalla oli tapana kutsua kaupungissa konsertoivia muusikoita kotiinsa, ja Mannsén lienee vierailut heidän salongissaan aiemminkin. Tämä konsertti on viimeisin löytämäni tieto Mannsénin konsertoinnista. Luultavasti hän toimi seuraavat vuodet lähinnä Pietarissa tai muualla Suomen ulkopuolella.

Kuolema

Fanny Mannsénin kuolema uutisoitiin suomalaisissa ja ruotsalaisissa sanomalehdissä maaliskuussa 1856. Uutisten mukaan Mannsén kuoli Pietarissa äkillisesti (esim. ÅT 6.3.1856; ÅU 7.3.1856; HT 12.3.1856; *Post-och Inrikes Tidningar* 13.3.1856; KT 15.3.1856). Kuolinpäivää tai kuolinsyytä lehdet eivät kerro. Mahdollisesti nuoren lahjakkuuden vei 20-vuotiaana hautaan kaupungissa pitkään riehunut kolera tai lavantauti.³⁰ On myös selvää, että Mannsén oli elänyt nuoresta saakka erittäin rasittavaa elämää, johon kuului kovaa harjoittelua, esiintymistä ja matkustamista (Fortelius 1958a, 105), isän menetys lapsena sekä työntäyteinen ja todennäköisesti ankara sisäoppilaitos- tai kouluelämä. Ensimmäisenä Mannsénin kuolinuutisen julkaisi *Åbo Tidningar* 6.3.1856. Runollisesta tyylistä päätellen sen on voinut kirjoittaa Ingelius tai Nils Henrik Pinello (1802–1879), jotka molemmat olivat lehden toimittajia:

30 Jos kyseessä olisi ollut keuhkotauti, johon Mannsénin isä kuoli, kuolema ei olisi ollut äkillinen vaan seurausta pitempiäaikaisesta sairastelusta.

Toinen kovin surullinen kuolemantapaus on sattunut Pietarissa. Kaitselmuksen suurilla taipumuksilla varustama lahjakas pianisti ja säveltäjä Fanny Mannsén on kuollut äkillisesti. Suomessa on tuskin yhtään kaupunkia, joka ei muistaisi hänen kaunista, tunteellista ja voimakasta pianonsoittoaan. Tuntemistamme Fanny Mannsénin käsialaa olevista sävellyksistä haluamme mainita Chanson de Berceaun, joka on omistettu rouva Emma Peranderille, sekä kappaleen L'adieu, Souvenir à l'Åbo, joka on omistettu kauppaneuvoksetar Julinille. Tämä upea taiteilijakukka murtui ennenaikaisesti. Vain kaksikymmentä vuotta oli hän iältään. Rauha kukan tomun ylle!³¹

Huomionarvoista on, että uutisessa annetaan Mannsénille yhtä lailla painoa säveltäjänä kuin pianistina eikä häntä nimitetä mamselliksi tai neidiksi, kuten ammattiakin harjoittavia naisia yleensä kutsuttiin, vaan häneen viitataan todellisella ammattinimikkeellä ”pianisti ja säveltäjä”. Kilpaileva lehti *Åbo Underrättelser* julkaisi kuolinuutisen seuraavana päivänä 7.3.1856. Artikkelissa viitataan *Åbo Tidningariin* kuolintiedon lähteenä, mutta juttu on erilainen ja omiainenkin. Ensin kerrotaan, että äskettäin on kuollut

täälläkin päin julkisuudessa tunnettu pianofortensoittajatar Fanny Mannsén, vain 20-vuotiaana. Hän teki joitakin vuosia sitten soittanollisen kiertueen maassa. Hän yritti, muun muassa, säveltääkin joitakin musiikkijuttuja, mutta uskoaksemme ilman mitään varsinaisia harmoniaopin tai kenraalibasson taitoja.

Jutussa nimetään samat sävellykset kuin *Åbo Tidningarin* uutisessa, ja Mannsénin mainitaan olleen kotoisin Turusta. Tämän jälkeen juttu jatkuu pitkällä selostuksella siitä, miten Turussa on toiminut entisinä hyvinä aikoina tunnettuja muusikoita enemmän kuin missään muualla maassa yhteensä. Kirjoittaja luettelee suuren joukon tunnettuja nimiä aina Boijen siskoksista Carl Theodor ja Henriette

31 Forteliuksen (1958a, 105) artikkelissa on samasta lehtiartikkelista lyhyempi lainaus ja toisenlainen suomennos.

Mölleriin ja Ingeliukseen. Artikkelissa myös väitetään virheellisesti, että Bernhard Crusell olisi saanut varhaisimman musiikkikoulutuksensa Turussa ja toiminut siellä sekä klarinetistina että säveltäjänä. Kirjoittaja sanoo viittaavansa niihin onnellisiin aikoihin, ”jolloin muusikot olivat keskimäärin parempia kuin nykyään” ja ”Auran rannat tieteen ja taiteen temppeli”. Suurin osa artikkelista käsittelee lopulta aivan muuta kuin Mannsénia. Poleeminen tyyli ja monien vähälle tunnustukselle jääneiden muusikoiden esiin tuominen muistuttavat jälleen Ingeliusta, jonka tiedetään luoneen lehtidebatteja niin muiden kuin itsensäkin kanssa (Sarjala 2005, 109–111).

Muutaman päivän päästä (10.3.1856) *Åbo Tidningar* oikoo uudessa artikkelissaan *Åbo Underrättelserin* artikkelin vähätteleviä tietoja Mannsénin sävellysopinnoista: ”Mannsénin hienoja opettajia Pietarin musiikkiakatemiassa, Gerckeä, Wieux Tempsia [sic], Henseltiä, pidetään nimenomaan tarkkoina juuri harmoniaopissa.” Tätä korjaavaa huomautusta edeltää pitkä referaatti *Åbo Underrättelserin* artikkelista. Seuraavana päivänä 11.3.1856 *Åbo Underrättelser* jatkaa keskustelua: ”Voi olla. Tällainen ilmiö on loppujen lopuksi vain ilahduttava. Vahinko vain, ettei Fanny Mannsénin suuruutta osattu arvostaa ennen kuin nyt, kun sen kaiken sai nähdä ÅT:sta. Mutta – hänhän oli kuollessaan niin kovin nuorikin – vain 20 vuotta vanha (?)”

Muut kuolemasta uutisoineet lehdet lähinnä referoivat *Åbo Tidningarin* (6.3.1856) ja *Åbo Underrättelserin* (7.3.1856) artikkeleita. Kuolinpäivää ei kerro mikään sanomalehti eikä Forteliuksen (1958a) artikkelikaan. Kuolinpäivän etsiminen kirkonkirjoista oli työlästä, koska sanomalehtiartikkelien vuoksi oletin Mannsénin kuolleen helmi-maaliskuun vaihteessa 1856, ja joka tapauksessa vuoden 1856 puolella. Näin ei asia kuitenkaan ollut. Lopulta löysin Turun tuomiokirkkoseurakunnan arkistosta, Yhteisen seurakunnan rippikirjasta, mamselli Jeannette Höökin talouteen kuuluvien henkilöiden luettelosta Fanny Mannsénin kohdalta merkinnän ”kuollut 6.6.1855 Venäjällä” (TYS 1854–1860, jakso 508, sivu 568). Miksi kuolema uutisoitiin sanomalehdissä vasta yhdeksän kuukautta kuoleman

jälkeen, on arvoitus. Mannsénin kuolinsyystä tai tarkemmasta kuolin- tai hautauspaikasta en ole löytänyt tietoa.³²

Fanny Mannsén kuoli Pietarissa 20-vuotiaana ja ilmeisesti kesken jatko-opintojensa. Turun Yhteisen seurakunnan rippikirjassa, johon hänen kuolemansa on merkitty, ei ole hänen kohdallaan yhtään ehtoolismerkintää vuodelta 1855. Fannyn äidin ja äidinäidin kohdalla on ehtoolismerkintä 27.5.1855. (TYS 1854–1860, jakso 508, sivu 568.) Siten on todennäköistä, ettei äiti ollut Pietarissa Fannyn kuollessa. Fannyn kuoleman jälkeen äiti jäi asumaan isosiskonsa Jeannetten luokse ja peri myöhemmin tämän talon. Hän elätti itsensä muun muassa antamalla tunteja pianonsoitossa ja saksan kielessä (ÅU 20.10.1864) sekä myymällä naisten schäferhattuja³³ (ÅT 13.3.1856). Hän sai leskeneläkettä ja varattomille tarkoitettuja avustuksia (ÅTI 18.12.1894 ja 21.12.1897) sekä antoi pianonsa vuokralle (ÅU 3.10.1865). Itsellisen säätyläisnaisen oli vaikea hankkia elantoa. Perukirjoista ilmenee, ettei hänellä enää kuollessaan ollut juuri omaisuutta vaan lähinnä velkoja (Karolina Sofia Mansénin perukirja). Äiti eli 43 vuotta Fanny-tyttärensä kuoleman jälkeen eli 83-vuotiaaksi, 63 vuotta pitemmän elämän kuin tyttärensä.

Sävellystuotanto

Vain yksi Fanny Mannsénin julkaistu sävellys on säilynyt meidän päiviimme. Se on monipolvisella ranskankielisellä nimellä ilmentynyt pianokappale *L'Adieu: Souvenir à l'Åbo, Fantaisie mélancolique* eli *Hyvästit: Muisto Turusta, Melankolinen Fantasia*. (Ks. kuvat 5–6.)

32 Mannsénia ei löydy *Necropolis Peterburgensis* -kirjan kuolleiden luettelosta. En ole löytänyt merkintää myöskään Pietarin Pyhän Katarinan seurakunnan kirjoista 1850-luvulta, vaikka Ruotsalaisen seurakunnan rippikirjan mukaan (TRS 1856–65, jakso 425) hänestä on tehty 1850-luvulla muuttokirja Pietariin. Mannsén mainitaan Suomen Passiviraston arkiston Pitäjänkirkonkirjojen hakemistossa 1848–1870, mutta kirkonkirja, johon siinä viitataan, on tuhoutunut. Omaisten allekirjoittamat kuolinilmoitukset ilmesivät sanomalehtiin vasta 1800-luvun lopulla, joten sellaistaakaan ei Mannsénista löydy. En ole myöskään löytänyt hänen perukirjaansa. Ehkä sitä ei tehty, koska hän ei ollut kuollessaan täysi-ikäinen (eli 21 vuotta täyttänyt).

33 Naisten leveälierinen kesähattu, joka sidotaan leuan alle leveällä nauhalla ja jonka lieri kääntyy alas korvien kohdilta.

Nuotti löytyy Sibelius-museon nuottikokoelmasta (en ole löytänyt sitä muualta), jonne se on tullut vuonna 1964 turkulaisen musiikkipedagogin Agnes Mobergin kuolinpesästä (Mannsén 1852). Mannsén julkaisi nuotin vuonna 1852 omalla kustannuksellaan tunnetun pietarilaisen musiikkikustantajan Vasili Denotkinen kautta. Ranska oli yläluokan sivistys- ja seurustelukieli. Myös Henselt julkaisi pianokappaleita ranskankielisillä nimillä.³⁴ (Davis 2001.)

Hyvästit on romanttinen ja kiihkeä tunnelmakappale, jonka kesto on muutaman minuutin; nuotissa on viisi sivua. G-mollissa kulkevan teoksen esitysmerkintä on Allegro con passione, ”nopeasti intohimolla”. Teosta luonnehtivat laajat murtosointukulut, melodinen vuolaus ja kaikuisat kello-soinnit. Intohimoinen melodia etenee pääsääntöisesti oktaaveissa. Vasemmassa kädessä elää jatkuva murtosointukudos, joka kehittelymäisessä jaksossa, melodian siirtyessä keskirekisteriin, vaihtuu oikealle kädelle. Nyanssien jatkuvat äkkikäänteet – edestakaiset siirtymät fortin ja pianon välillä – sekä ohimenevät riitasointujen pistot tuovat mieleen Franz Schubertin. Melkein jokaisessa tahdissa oleva nyanssimerkintä ilmentää myös romantiikan ihanteen mukaista ”taiteellisuutta”. Henseltmäisiä arvoja ovat sulokas melodia, pianon säihkyvät sointitehot sekä romanttinen voimapianismi, jossa pysähtymätön murtosointukudos vaatii kaikkien sormien tasaista voimaa. Katkeamaton pianistinen virta voi tuoda mieleen myös Clara Wieck Schumannin.

Eteenpäin vetävä, laulava melodia jaksottuu saksalaisen tyylin kansanlauluihanteen mukaisesti kahdeksan tahdin säepareihin. Muodossa on sonaattimaisia piirteitä. G-mollissa vahvasti eteenpäin pyrkivä pääteema kadensoi rinnakkaisduuriin (B-duuriin). Sitä seuraa lyyrisempi, laulava sivuteema, joka saa enemmän tilaa kuin pääteema. Se kasvaa ja huipentuu intohimoiseen (”appassionato”, t. 30) harmoniseen vellontaan ja loisteliaaseen Es-duuriin. Tahdista 41 alkaa kehittelymäinen jakso. Melodia (laulava sivuteema) siirtyy keskirekisteriin ahkerasti moduloiden. Jakso päättyy parin oktaavin

34 Henselt käytti etunimestäänkin ranskalaista Adolph-muotoa eikä saksalaista muotoa Adolf. Noudatan samaa käytäntöä artikkelissani.

L'ADIEU.

Souvenir à l'Abb.

Fantaisie mélancolique

composée pour le

PIANO

et très humblement dédiée

à Madame Sophie de Julin.

PAR

FANNY MANNSEN.

Propriété de l'Auteur.

Prix 75 cop. arg^t

S^t Petersburg, chez Basile Denotkine.

Respectivement de Ioski, maison Demidoff vis à vis la Bibliothèque Impériale.

Moscou, chez J. Grösser.

À Madame SOPHIE de JULIN.
L'ADIEU.
(SOUVENIR À LABO).
FANTAISIE MÉLANCOLIQUE par **FANNY MANNSÉN.**
Allegro con passione.

PIANO.

Gravé et imprimé chez Sine. F. M.

Kuvat 5-6. Kansilehti sekä ensimmäinen sivu Mannsénin 17-vuotiaana julkaisemasta pianosävellyksestä *Hyvästit* (1852). Lähde: Sibelius-museo (kuva SV).

laajuisten, D-duurissa (eli g-mollin dominantissa) säkenöivien murto-sointukulkujen sekä tremolon ja laskevan bassokulun avittamaan purkaukseen toonikalle, g-molliin ja pääteään paluuseen (t. 63). Alkuun verrattuna äänenvoimakkuus on kasvanut (ff), nykivät pisteelliset rytmit ovat liudentuneet tasaisiksi ja melodiaa tehostavat paikoin tremolomaiset soinnut. Pääteääntä seuraa sivuteemaan perustuva kooda. Se kadensoi ensin g-molliin mutta muuntuu lopulta harppumaisiksi ”näppäilyiksi” G-duurissa – ”transsendentiksi” haihtumisen eleeksi (”morendo”, t. 81).

Sävellys on omistettu ”madame Sophie de Julinille”. Kyseessä on ajan turkulainen silmätekevä, kauppaneuvoksetar (Christina) Sofia Julin s. Sundbäck (1798–1877). Hänen puolisonsa oli kauppaneuvos Erik Julin (1796–1874), vaikutusvaltainen liikemies, kaupunginapteekari, laivatelakan toimitusjohtaja ja höyrylaivaliikenteen uranuurtaja (Nikula 1972, 149). Tämän Julinin teollisuus- ja liikesuvun mukaan on Turussa nimetty Julinin tontti (Eerikin- ja Brahenkadun kulmassa) (Kalpa 1980, 54–55). Siinä perhe Mannsénin aikana asui, musisoi ja piti tanssiaisia koristeellisessa, 1830-luvulla rakennetussa keskieuropalaistyylisessä kotitalossaan (ks. kuva 7). Todennäköisesti Mannsén esiintyi siellä seurapiirikekkereissä. 1960-luvulla Turun tauti tuhosi kulttuurihistoriallisesti arvokkaat rakennukset yhtä surullista päätyä lukuun ottamatta. Nykyään pääty seisoo yksinäisenä ja melankolisena niin kuin Mannsénin *Hyvästit*-nuotti: muu ympäriltä on kadonnut, aivan kuten Mannsénin sävellyksetkin.

Toinen samoihin aikoihin julkaistu Mannsénin sävellys on *Chanson de Berceau* eli *Kehtolaulu* (1852), jonka nuottia en ole toistaiseksi löytänyt. Nuottia mainostetaan *Hyvästit*-sävellyksen tapaan sanomalehdissä vuosina 1852–1853 (*Litteraturblad* 1.5.1852; HT 24.7.1852, 28.7.1852 ja 31.7.1852; TW 28.7.1852; MB 29.7.1852; BT 31.7.1852 ja 5.2.1853; ÅU 10.9.1852). Kumpaakin nuottia myytiin Waseniuksen ja Beuermannin musiikkikaupoissa Helsingissä (HT 24.6.1852 ja 31.7.1852), Frenckellin kirjakaupassa Turussa (ÅU 10.9.1852), Öhmannin kirjakaupassa Porvoossa (BT 5.2.1853) ja Cloubergin kirjakaupassa Viipurissa (TW



Kuva 7. Julinin talon pääty Turun Brahenkadulla. Talo oli Turun seurapiirielämän keskuksia 1800-luvun puolivälissä. Kuva: SV.

28.7.1852) (kuva 8).³⁵ Pietarilaisen C. Friedrich Holtzin kustantama teos on omistettu rouva Emma Peranderille (s. Ehrström, 1820–1897). Hän oli Kuopiossa vaikuttanut opettaja, joka leskeksi jäätyään johti Porvoon (1850-luvun lopulla) ja Viipurin (1860–1888) tyttökouluja. Mannsénin vuoden 1851 konserttikiertueen aikana Perander asui Kuopiossa, jonka pormestari (Nils Fredrik Perander) oli hänen puolisonsa. Mannsén varmaankin tutustui Peranderiin konsertoidessaan Kuopiossa.

Hiljattain musiikintutkija Markus Mantere huomasi, että Kesälahdella sijaitsevan Mäntyniemen kartanon nuotistossa on säilynyt käsikirjoituksena yksi Mannsénin lyhyt karaktäärikappale *L'Adieu!* (E-duuri) ranskankielisine otsikoineen.³⁶ Se on omistettu Antoinette

35 Molemmat nuotit löytyvät myös yhdestä vuoden 1872 huutokauppaluettelosta (Förteckning öfver böcker 1872, huuto numero 1012).

36 Sain Mantereelta sävellyksestä pdf-kopion. Mäntyniemen nuotistoa on tutkinut MuT Reima Raijas.

Bönebok för Barn och Ungdom. af L. P. Gagner. 20 kop.
P. O. Welander, Engelska språket. 50 kop.
Finland Framställdt i Teckningar, Slut häftet.
Illustrerad Bibel, på Finska språket. 1. 2. 3 häftet, 48 kop.
Kansan-Laulu, jonka kirjoitti Frans Michael Franzén. 5 kop.
Zionin oikea Kuningas. 5 kop.
Jumalan waltakunta. 5 kop.
Käsi-Kirja Maanwiljelyksessä, M. Carlssonilta 25 k.
Muutamia mieleen pantawia Asioita Myllyn Rakentajaille Suomessa. 20 kop.
Sanain oikeaan Kirjoittamiseen. 15 kop.
Doctör Martin Luthers Råd till Föräldrar och Uppfostrare, af I. G. Kelber. 25 kop.
d:o d:o Förmaning till Ynglingar och Jungfrur, af I. G. Kelber. 15 kop.
d:o d:o Tröst för Sjuka och Döende, af I. G. Kelber. 20 kop.
Chanson Berceau, pour le Piano par Fanny Mansén. 60 kop.
L'adieu. Souvenir à l'Abo, pour le Piano par Fanny Mansén. 75 kop.
Sex Sånger ur Fänrik Ståls Sånger, satta i musik, af A. G. Ingelius. 50 kop.
Hjertat, Sång Kuplett, af R. S. 20 kop.

Kuva 8. Mansénin kahden pianokappaleen nuotit ovat viipurilaisen kirjakaupan mainoksen kalleimmat myyntituotteet. *Tillkännagifvanden ifrån embets-myndigheterna i Wiborgs stad* 28.7.1852. Kuvakaappaus Kansalliskirjaston digitaalisesta sanomalehtiarkistosta.

(Betty Concordia) Rotkirchille (1807–1898), joka oli säätyläispiireissä toiminut, Porvoossa asunut ja muun muassa Fredrika ja J. L. Runebergin salongissa vaikuttanut laulaja ja pianisti.³⁷ Mahdollisesti

37 Forslin 1958, 169, 317. Antoinette Rotkirch oli aatelinen, joten julkinen esiintyvän taiteilijan ura oli hänelle ajan normien mukaan sopimaton sekä sukupuolen että säädyn vuoksi. Hän esiintyi vain yksityisluontoisissa tilaisuuksissa.

Mannsén ja Rotkirch tunsivat toisensa juuri Porvoon piireistä. En ole päässyt tutkimaan alkuperäistä sävellyskäsikirjoitusta vaan pelkään sen pdf-kopiota, enkä pysty esittämään yksityiskohtaista arviota siitä, onko kyseessä Mannsénin itsensä kirjoittama vai jonkin toisen henkilön käsin kopioima nuotti. Omistuskirjoituksen päättävä signee-raus puhuu kuitenkin sen puolesta, että nuotti olisi Mannsénin itsensä käsin kirjoittama.

Mannsénin sävellyksiä koskevissa sanomalehti uutisissa korostettiin niiden kotimaisuutta. Esimerkiksi *Åbo Underrättelser* (27.7.1852) kertoi Mannsénin asuvan Pietarissa, jossa hän ”paneutui taiteen kauneuteen”, ja luonnehti *Kehtolaulua* ”uusiksi terveisiksi isänmaalle”. Yhden lehtiartikkelin mukaan Mannsénilta odotettiin myyntiin vuonna 1852 kolmattakin nuottia (ÅU 25.5.1852). Tietoja muista sävellyksistä en ole löytänyt, mutta on selvää, että Mannsén sävelsi enemmänkin, koska hän suhtautui säveltämiseen niin vakavasti, että julkaisi teoksiaan omalla nimellään. Yhtä selvää on, että hän esitti niitä konserteissaan, salonkien illanvietoissa ja seurapiiritapahtumissa, vaikkei tästä ole jäänyt dokumentteja. Luultavasti hän myös opiskeli useita vuosia musiikin teoriaa ja sävellystä, ja hänestä puhuttiin sanomalehdissä pianistina ja säveltäjänä. Naismuusikoiden jäämistöjä ei ole kuitenkaan useinkaan pidetty säilyttämisen arvoisina, ja runsaatkin käsikirjoitusmateriaalit on useimmiten tallentamisen sijaan tuhottu.

Sukupuolisia fantasioita

Kirjailija Robert Kiljander (1848–1924) julkaisi vuonna 1906 nuor-suomalaisen kulttuuripiirin kirjallistaiteellisessa julkaisussa *Nuoren Suomen Joulualbumi* (XVI) kuuden sivun mittaisen kaunokirjallisen esseen otsikolla ”Fanny Mansén”. Minä-muodossa muistellen kirjoitettussa esseessä kirjailija sanoo selanneensa nuorena kotinsa ullakolla vanhoja 1840-luvun sanomalehtiä ja huomanneensa niissä maininnan sävelteoksesta *Fantaisie et valse brillante pour piano Composée et dediée á madame Emma Perander par Fanny Mansén*. Koska hän tunsu omistuksen kohteen, ”Emma-tädin”, kysyi hän asiasta isältään. (Kiljander 1906, 90.)

Esseen mukaan kirjailijan isä kertoi Mannsénin käyneen heillä kotona Kuopiossa 1850-luvun alussa. Talvisella konserttimatkalla ollut pianisti soitti kirjailijan äidinkin (Helena Kiljanderin) kanssa pianoa nelikäteisesti. Sekä paikalliset tytöt että pojat ihastuivat jännittävään, lyhyttukkaiseen ja langanlaihaan Mannséiniin. Mutta Mannsén piit-tasi vain tytöistä, joita hän viihdytti hassutellen ja korttitempuin se-kä Pietarin ihmeistä kertoillen. Mannsén oli viipynyt äitinsä kanssa Kuopiossa muutaman viikon mutta lähtenyt sitten yhtäkkiä eräänä iltana, ilman hyvästijättöjä. Tätä ennen Mannsén ja hänen äitinsä oli-vat käyneet kuvernöörin – Emma Peranderin aviomiehen – käskystä tämän puheilla. Ihmiset ymmärsivät, että oli tapahtunut jokin skan-daali, eikä asiasta sittemmin puhuttu. (Kiljander 1906, 90–93.)

Kirjailijan isä oli vuosien päästä saanut sattumalta selville, että ”söötistä” ja ”jumalallisesta” Fannysta oli tullut ”komea husaariluut-nantti, joka palveli Pietarissa Grodnon rykmentissä”. Hame oli vaih-tunut kultakoristeiseen univormuun ja pitkävartisiin kiiltosaappai-siin, ja ”hentuja” Mannsénilla oli ”joka sormella”. (Kiljander 1906, 94–95.) Mahdollisesti Kiljander on tässä saanut vaikutteita tunnetun 1800-luvun venäläisupseerin Nadežda Durovan alias Aleksandr Aleksandrovin (1783–1866) muistelmista (Durova 1989 [1836]) tai muis-ta 1800-luvun nais/trans/ristiinpukeutujasotilaita koskevistä kerto-muksista.³⁸ Kiljanderin kertomuksessa kertojan isä sanoo ”Fanny-husaarin olevan jotakin sentapaista kuin Almqvistin Azouras Lazuli Tintomara”. Esseen alaviitteessä tarkennetaan Tintomaran olevan Almqvistin romaanin *Kuningattaren jalokivikoru* päähenkilö, jonka ”su-kupuoli on hämää”. (Kiljander 1906, 94–95.) Ruotsalainen romantiikan ajan kirjailija Carl Jonas Love Almqvist julkaisi historiallisen romaa-ninsa *Drottningens juvelsmykke* (suom. 2001) vuonna 1834. Se käsittelee sukupuolisesti ja seksuaalisesti epänormatiivisen ”teatterikuninkaan”, Ruotsin Kustaa III:n, murhaa. Romaanin päähenkilö Tintomara on

38 Durova/Aleksandrov oli ratsuväen upseerin tytär, joka pestautui miehen nimellä armei-jaan. Hän osallistui useisiin sotiin ja sai niistä ansiomerkkejä. Hänet ylennettiin up-seeriksi, jolloin hän sai nimekseen Aleksandr Andrejevitš Aleksandrov. Hän eli miehenä lopun elämänsä. Nykypäivän termeillä häntä voisi luonnehtia ei-binääriseksi, muun-sukupuoliseksi tai transmieheksi. Durovasta/Aleksandrovista ks. esim. Schönlén 2001.

androgyny ballerina, joka viettelee niin naisia kuin miehiäkin ja ajaa näitä samalla tahtomattaan tuhoon.

Monet seikat Kiljanderin kertomuksessa ovat historiallisesti ajanmukaisia: Fanny Mannsén antoi talvella 1851 konsertin Kuopiossa ja vietti aikaa kaupungin seurapiireissä. Mannsénia 14 vuotta vanhempi Emma Perander oli silloin kuvernöörin vaimo, jolle Mannsén omisti seuraavana vuonna julkaisemansa sävellyksen.³⁹ Mutta lisäksi Kiljanderin kertomuksen mukaan Mannsénilla ja Peranderilla oli rakkaussuhde, Mannsén oli ”sukupuoleltaan hämärä” ja muuttui pianistinmaisesta ratsumieheksi.

Kiljanderin kertomusta voi pitää kulttuurisena fantasiana, joka tulkitsee Mannsénin sukupuolinormeja rikkoneen (”maskuliinisen”) toiminnan konserttipianistina ja säveltäjänä pohjimmiltaan seksuaaliseksi poikkeavuudeksi. Moinen musiikillinen toiminta nuorelta naiselta oli epäilyttävää, salaperäistä ja skandaalinkäryistä. Mannsénin soittoaikin kuvataan kertomuksessa teknisesti hyväksi mutta omituisiksi ja ei-miellyttäväksi ”rämpytykseksi” (Kiljander 1906, 91). Omalla nimellään sävellyksiä julkaissut, laajan konserttikiertueen tehnyt ja voimallisesti pianoa soittanut Mannsén toimi vastoin ajan sukupuolisia odotuksia siitä, miten nuoren naisen ja pianoa soittavan naisen tuli käyttäytyä. Lisäksi on mahdollista, että Mannsénin elämässä oli nykykielellä sanottuna homoseksuaalisia tai trans/muunsukupuolisia piirteitä, mistä saattoi perimätietona kulkea tarinoita Kiljanderinkin musiikkia harjoittavassa suvussa.⁴⁰ Queerius on huomattava tekijä 1800-luvulla syntyneiden säveltäjä- ja muusikkonaisten kulttuurissa (esim. Välimäki & Koivisto-Kaasik, tulossa), ja samaa voi sanoa ajan tyttökouluista.

39 Kiljanderin kertomuksessa Peranderille omistetun sävellyksen nimi on eri kuin sanomalehdissä vuonna 1852 mainostettu sävellys. Joko Kiljander on itse keksinyt sävellyksen nimen tai kyseessä on kateissa oleva sävellys, vaikkapa se ”kolmas nuottiuutus”, joka aikoinaan mainittiin sanomalehti uutisessa (ÅU 25.5.1852).

40 Robert Kiljanderin Emma-täidin ohella Kiljanderin äiti Helena Kiljander s. Frosterus oli tunnettu pianistin lahjoistaan. Robert Kiljander itsekin tavoitteli nuorena pianistin uraa. (Krogerus 2000.)

Lopuksi

Virtuoosisena pianisti-säveltäjänä Suomea kiertänyt Fanny Mannsén oli aikanaan ainutlaatuinen hahmo suomalaismuusikoiden ja -säveltäjien joukossa. Hän teki konserttikiertueen 1850-luvun alun Suomessa, jossa ei ollut rautateitä eikä valtion tai kaupungin tukemia musiikki-instituutioita saati yleisöpohjaa yleiselle konserttilaitokselle. Mannsénin konserttiohjelmistoon kuului ajanmukaista taituripiänismia, kuten briljanttia tyyliä edustavia pianosovituksia tunnetuista teoksista ynnä muita korvanvangitsijoita. Omaa ammattikuvaansa rakentaen Mannsén esitti aikalaismusiikkia kaltaisiltaan konsertoivilta pianisti-säveltäjiltä. Hänen esikuvikseen voi Henseltin ja Gerken ynnä muiden Mannsénin konserttiohjelmiin sisältyneiden säveltäjä-pianistien ohella lukea muun muassa Pietarissakin hyvin tunnetun Clara Wieck Schumannin. Vaikka Mannsénin ura päättyi kuolemaan jo 20-vuotiaana, voimme liittää hänet siihen konsertoivien pianisti-säveltäjien jatkumoon, johon hänen jälkeensä kuuluivat muun muassa Ingeborg von Bronsart (1840–1913), Agathe Backer-Grøndahl (1847–1907), Teresa Carrenó (1853–1917) ja Cécile Chaminade (1857–1944).

Mannsén pyrki ansaitsemaan konserteillaan, mutta hänellä saattoi olla myös mesenaatteja. Vaikka hän varmaankin opiskeli Oldenburgin instituutissa vapaaoppilaana, tarvitsi hän rahaa matkustamiseen, konserttien järjestämiseen, sävellysten julkaisemiseen ja loma-aikojen kuluihin. Luultavasti hän opiskeli välillä myös yksityisesti eri opettajilla. Naisopistojen jatkotutkinnot, jollainen Henseltin pianonsoiton erikoisluokka luultavasti oli, kestivät yleensä pari vuotta. Jos Mannsén oli vuonna 1853 alkaneella luokalla, hän kuoli koulutuksen loppuvaiheessa kesällä 1855. Hänen suunnitelmissaan saattoi olla alkaa konsertoinnin ohella opettaa. Hän olisi voinut perustaa tyttö- tai musiikkikoulun, vaikka yhdessä äitinsä ja tätinsä kanssa. Hän olisi voinut lähteä Pietarista vielä muualle jatko-opiskelemaan, esimerkiksi Franz Lisztille Saksaan, kuten tekivät hänen hieman nuoremmat suomalaistaustaiset pianistikollegansa Ingeborg von Bronsart ja Alie Lindberg. Pietarin aristokratian suosioon jo nuorena päässyt Bronsart opiskeli Henseltillä muutama vuosi Mannsénin jälkeen 1850-luvun jälkipuoliskolla (Välimäki 2021c)

ja Lindberg 1870-luvulla (Rahkonen 2004, 138–141). Lindberg ei säveltänyt (paitsi osana pakollisia teoriaopintojaan opiskellessaan Theodor Bertholdilla Dresdenissä 1860-luvulla),⁴¹ mutta Bronsart loi näyttävän uran sekä pianistina että säveltäjänä, tosin kokonaan Suomen ulkopuolella.⁴²

Samaa säveltäjäsukupolvea Mannsénin kanssa ovat edellä mainittuksi tulleiden ohella Suomen musiikin historiassa muun muassa Richard Faltin vanhempi (1835–1918), Gabriel Linsén (1838–1871) sekä Ruotsiin jo lapsena muuttanut Laura Netzel (1839–1927), joka Bronsartin tavoin sävelsi runsaasti virtuoosista musiikkia, mukaan luettuna pianokonsertto. Myös Alexandra Brandt Edelfelt on samaa ikäluokkaa. Edelfelt on kiinnostava vertailukohde, sillä sekä Mannsén että Edelfelt olivat teinitähtiä ja luultavasti tunsivat toisensa Porvoon seurapiireistä sekä Blomin, Greven ja Ingeliuksen verkostoista. Blom oli Edelfeltin sävellyksen opettaja, ja vaikka Edelfelt ei julkaissut sävellyksiään, niitä esitettiin Porvoon seurapiireissä 1840- ja 50-luvuilla (Koivisto 2020). Ingelius arvosti Edelfeltin liedejä niin paljon, että kirjoitti niistä Karl Collanille ja toivoi niitä julkaistavan (Sarjala 2005, 162). Siinä missä Mannsénin ura katkesi nuorena kuolemaan, Edelfeltin katkesi avioliittoon; loppuelämänsä tämä musisoi tyttäriensä kanssa kotipiirissä.⁴³

1850-luvun taitteessa suomalaiset säveltäjät julkaisivat vielä hyvin vähän nuotteja ja lähinnä lauluja. Mannsén (1852) sekä Nathalie Berg (1850; ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik, tulossa) lienevät ensimmäiset suomalaiset säveltäjänaiset, jotka julkaisivat sävellyksiä omalla koko

41 Laulaja, säveltäjä ja saksan kielen opettaja Anna Blomqvistin mukaan Lindberg ei pitänyt sävellysopinnoista (Anna Blomqvistin kirjeet Elisabeth Blomqvistille 24.12.1868 ja 21.6.1869). Ystävykset Anna Blomqvist ja Alie Lindberg opiskelivat yhtä aikaa Dresdenissä.

42 Lindbergistä ks. Rahkonen 2004; Bronsartista Välimäki 2021c.

43 Sibelius-museossa on Edelfeltin säveltämiä liedejä käsikirjoituksina.

nimellään – ei salanimellä, nimimerkillä tai nimikirjaimilla.⁴⁴ Bronsart oli seuraava (1855). Mannsénia ei tässä mielessä vaivannut ajan sukupuolinen taakka eli säveltäjänaisille tyypillinen, sosiaalisesta paineesta johtuva pakotettu vaatimattomuus. Mannsénin sävellysten julkaisuajankohdana Suomen sanomalehdistä löytyy tietoja myös muiden naisten sävellyksistä. Esimeriksi Fanny Henselin ja Henriette Nissenin sävellyksiä löytyy nuottiuutuuksia mainostavista luetteloista (esim. HT 27.8.1852).⁴⁵

Mitä vain 20-vuotiaaksi eläneen pianistin ja säveltäjän tutkiminen voi antaa Suomen musiikin historian tutkimukselle? Ainakin kiinnostavan tarinan ja tutkimuksellisen prisman, jonka kautta luoda uusia näköaloja Suomen biedermeierin musiikkielämään, Suomen musiikin historiaan ja pohjoismaiseen naishistoriaan. Vaikka Mannsénilta on säilynyt vain yksi julkaistu teos, 17-vuotiaana sävelletty pianokappale, sekä yksi sävellyskäsikirjoitus, ne ovat arvokkaita dokumentteja suomalaisesta pianoromantiikasta. Mannsénin elämän ja uran tutkimus todistaa romantiikan virtuoosikultin vaikutteista 1800-luvun puolivälin Suomessa. Samalla se valaisee Pietarin merkitystä suomalaispianistien ja -säveltäjien koulutuksessa ennen Pietarin konservatorion aikaa sekä Venäjän keisarillisten tyttökoulujen merkitystä musiikillisen huippukoulutuksen tarjoajina.

44 Mina Boije sävelsi ja esitti joitakin sävellyksiään konserteissaan 1840–1850-luvulla mutta julkaisi niitä omalla nimellään vasta 1860-luvulta alkaen Yhdysvalloissa. Gustava Boije julkaisi sävellyksiään nimimerkin suojissa; hänen ystävänsä julkaisivat myöhemmin hänen sävellyksiään hänen koko nimellään. Charlotta Lithander-Carlbon vaikuttaa julkaisseensa sävellyksensä lähinnä anonyymisti tai pelkällä Lithander-sukunimellä, jolloin teos usein luettiin hänen veljiensä nimiin. Esimerkiksi vuonna 1811 Lithander-Carlbon julkaisi Pietarissa pelkällä Lithanderin sukunimellä tanssikokoelman *Recueil de différentes Danses pour le Pianoforte*. Helsinkiläinen Waseniuksen musiikkikauppa ilmoitti sanomalehdessä 1830-luvulla sen säveltäjäksi jonkun ”Lithanderin pojista”, mutta Stockholms-Postenin mainoksessa vuonna 1811 säveltäjäksi mainittiin ”Charlotte Carlblom, née Lithander”. Lithanderin sisarusarjan miessäveltäjät julkaisivat sävellyksensä koko nimillään (tai sukunimeen liitetyin tunnistettavin etunimikirjaimin), joten on todennäköistä, että pelkällä sukunimellä julkaistut sävellykset ovat tosiasiaassa Lithander-Carlbonin. Lithanderin suvun miehillä ei ollut syytä peitellä tekijyyttään. (Välimäki & Koivisto-Kaasik, tulossa.)

45 Nuottilistoissa säveltäjämiehet esiintyvät pelkällä sukunimellä mutta säveltäjänaisista ilmoitetaan sekä suku- että etunimi; mies oli normi ja nainen poikkeus.

Pianonsoiton historia 1800-luvun Suomessa on mitä suurimmassa määrin naisten historiaa, joka kytkeytyy laajoihin ja monimukaisiin kulttuurisiin kehityskulkuihin säätyläisnaisten koulutuksessa ja ammatillisissa mahdollisuuksissa. Yhteiskunnassa, jossa naisen oikeudet ja toimintamahdollisuudet julkisuudessa olivat vähäiset, musiikki oli niitä harvoja alueita, joilla nainen saattoi kouluttaa, kehittää ja toteuttaa itseään ammatillisesti – siitä huolimatta, etteivät työmahdollisuudet olleet samat kuin miehillä. Toivon tutkimukseni kasvattavan entisestään naistietoisuutta Suomen musiikin ja pianonsoiton historian tutkimuksessa. Naiset ovat aina olleet Suomen musiikin historian ytimessä. Kysymys on vain siitä, haluammeko nähdä heidät ja mitä musiikilla tarkoitamme.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansallisarkisto, Helsinki.

Dahlströmin nimenmukainen kortisto (digitoitu; alkuperäinen aineisto Turun toimipisteessä).

Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto (digitoitu) (HRSS).

Lastenkirja 1828–1856 (I Ab:4).

Naimissa olevan työväestön rippikirja 1827–1839 (Aa:10).

Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1830–1836 (I C:8).

Säätyläisten rippikirja 1836–1861 (I Aa:8).

Necropolis Peterburgensis.

Suomen passiviraston arkisto (digitoitu).

Turun Tuomiokirkkoseurakunnan arkisto (digitoitu).

Ruotsalaisen seurakunnan rippikirja 1831–1844 (I Aa2:15, I–VI) (TRS)

Ruotsalaisen seurakunnan rippikirja 1856–1865 (TRS).

Yhteisen seurakunnan rippikirja 1854–1860 (I Aa3:5, I–II ym.) (TYS).

Kansallisarkisto, Turun toimipiste (entinen Turun Maakunta-arkisto).

Turun kaupungin osoiteluettelo (Adresskalender för Åbo stad) 1878.

Turun talonmistajien luettelo vuodelta (Alfabetisk förteckning öfver gårdsegarene i Åbo stad) 1884.

Turun tuomiokirkkoseurakunnan arkisto (TTS).

Rippilasten luettelo 1841–1869 (I Da.4).

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Blomqvistiana-sukuarkisto.

Anna Blomqvistin kirjeet Elisabeth Blomqvistille (Coll. 24).

Ruotsin valtionarkisto (Riksarkiv), Tukholma.

Pietarin Pyhän Katarinan ruotsalaisen seurakunnan arkisto (digitoitu) (PRS).

Muuttaneet 1847–1859.

Rekisterikirja 1846–1855.

Rippikirja 1841–1850.

Rippikirja 1851–1860.

Todistuskirja (muuttotodistukset) 1846.

Sibelius-museo, Turku.

Fanny Mannsénin henkilökansio: arkistonhoitajien muistiinpanoja lehtileikkeistä ynnä muita tiedonantoja.

Turun Kaupunginarkisto, Turku.

Johan Gustaf Mansénin (k. 23.10.1845) perukirja 14.11.1845.

Karolina Sofia Mansénin s. Höök (k. 15.5.1898) perukirja 5.10.1898.

Sanomalehdet

Kansallisarkiston digitaalinen sanomalehtiarkisto.

Borgå Tidning (Porvoo) 1851–1853 (BT).

Finlands Allmänna Tidning (Helsinki) 1829–1880 (FAT).

Förteckning öfver böcker på svenska, tyska, franska m.fl. språk, kartor, plancher och noter, som genom offentlig auktion komma att försälgas i Helsingfors ifrån den [...] och följande bokauktionsdagar 1872.

Helsingfors Tidningar (Helsinki) 1831–1856 (HT).

Ilmarinen (Viipuri) 1850–1851 (IL).

Kuopio Tidning (Kuopio) 1851–1856 (KT).

Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning (Kuopio & Helsinki) 1852 (LB).

Morgonbladet (Helsinki) 1850–1852 (MB).

Tillkännagifvanden ifrån embets-myndigheterna i Wiborgs stad (Viipuri) 1851–1852 (TW).

Västra Finland (Turku) 1899.

Wiborgs Tidning (Viipuri) 1879.

Åbo Tidning (Turku) 1894–1899 (ÅTI).

Åbo Tidningar (Turku) 1850–1865 (ÅT).

Åbo Underrättelser (Turku) 1849–1866 (ÅU).

Ruotsin Kuninkaallisen kirjaston digitaalinen sanomalehtiarkisto (Svenska dagstidningar, Kunglika biblioteket), Tukholma.

Post- och Inrikes Tidningar 1856.

Muu julkaistu tutkimusaineisto ja tietokannat

Carpelan, Tor 1928–1930. *Helsingfors universitets studentmatrikel* 1828–1852. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 203: 1–2. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, https://ylioppilasmatrikkeli.helsinki.fi/svenska/tidigare_matriklar.php (luettu 2.9.2019).

Durova, Nadezhda Andreevna [Aleksandr Andrejevitš Aleksandrov] 1989 [1836]. *The Cavalry Maid: Journals of a Female Russian Officer in the Napoleonic Wars*. Venäjältä englanniksi kääntänyt Mary Fleming Zirin. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Kiljander, Robert 1906. Fanny Mansén. *Nuori Suomi* 16: 90–95.

Kotivuori, Yrjö 2005. *Ylioppilasmatrikkeli 1640–1852: Johan Gustaf Mansén*. Helsinki: Helsingin yliopisto, <https://ylioppilasmatrikkeli.helsinki.fi/henkilo.php?id=15050> (luettu 23.5.2019).

Topelius, Sofia 1851. Sofia Topeliuksen kirje Zacharias ja Emilie Topeliukselle 23.11.1851. *Zacharias Topelius korrespondens med föräldrarna. Zacharias Topelius Skrifter XX:2*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, <http://www.topelius.fi/index.php?p=texts&bookId=15#collectionId=2> (luettu 23.5.2019).

Училища ольденбургской 1891. Пятидесятилетие женского училища ... принцессы Терезии Ольденбургской, 5-20 апр. 1841–1891 [Pyatidesyatiletije zhenskogo uchilishcha ... printsessy Terezii Ol'denburgskoy, 5-go apr. 1841–1891 / Oldenburgin prinsessa Teresan tyttökoulu viisikymmenvuotisjuhla, 5. huhtikuuta, 1841–1891]. Санкт-Петербург: Я. Рашкова. (Digitaalinen kopio saatu Venäjän Kansalliskirjastosta Pietarista.)

Nuotit

Mannsnén, Fanny 1852. *L'Adieu* [G-molli]. *Souvenir à l'Åbo. Fantaisie mélancolique composée pour le piano et très humblement dédiée à Madame Sophie de Julin*. Pietari: Tekijä & Basile Denotkine. Sibelius-museon nuottikokoelma, Turku.

-- [s.a.]. *L'Adieu!* [E-duuri]. *Dédiée à Mademoiselle Antoinette de Rokirch*. Pdf-kopio Mäntyniemen kartanon nuottikokoelmassa olevasta pianokappaleen käsikirjoituksesta. Alkuperäinen käsikirjoitus Mäntyniemen kartanossa, Kesälahti.

Muut painamattomat lähteet

Sarjala, Jukka 2020. Sähköposti tekijälle 22.1.2020.

Tutkimuskirjallisuus

Andersson, Otto 1907. *Inhemska musiksträfvanden. Anteckningar rörande musikens i Finland historia jämte smärre uppsatser i musik*. Helsingfors: A. Apostols förlag.

-- 1952. *Conrad Greve. Till ett hundraårsminne*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland (erillispainos).

Boloshov, E. M. 2004. Women's Institutes. *Saint Petersburg Encyclopaedia*. Toim. Alexander Margolis ym. Pietari: The Likhachev Foundation.

Bowers, Jane & Judith Tick 1987. *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana, IL: Illinois University Press.

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

Dahlström, Fabian 1979. Turkulaisia pianonrakentajia 1700- ja 1800-luvulla. Teoksessa Vilho Niitemaa, Oscar Nikula & Tapio Sormunen (toim.) *Turun Kulttuurihistoriaa*. Turun historiallinen arkisto 33. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 125–145.

-- 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Davis, Richard Beattie 2001. Henselt, (Georg Martin) Adolf (von). *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com> (luettu 2.9.2019).

Forslin, Alfild 1958. *Runeberg i musiken: bibliografi med kommentarer och historisk översikt*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Fortelius, Marianne 1958a. Fanny Mannsnén. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien taiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Fazer, 103–105.

-- 1958b. *Musikkritikens första framträdande i Finland i några Åbo- och Helsingforstidningar fram till 1860*. Pro gradu-arbete. Åbo Akademi, Musikvetenskapliga institutionen.

-- 1958c. Henriette Leijel. Teoksessa Maire Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien taiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Fazer, 89–92.

Fredriksson, Eero 1984. Hårdh. *Genos* 55, 105–120.

Fulcher, Jane F. 2011. Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry. Teoksessa Jane F. Fulcher (toim.) *The Oxford Handbook of The New Cultural History of Music*. Oxford: Oxford University Press, 3–14.

Kalpa, Harri 1980. *Muuttuva kaupunki. Turku eilen ja tänään I*. Turku: Turun Sanomat.

- Keil-Zenerova, Natalia 2004. *Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kindl, Gebhard 2014. Adolph von Henselt (1814–1889). *Chronologie eines faszinierenden Lebens*. Schriftenreihe des Stadtmuseums Schwabach Bd. X. Schwabach: Stadt Schwabach, Stadtmuseum.
- 2018. *Adolph von Henselt Reiserouten – Ein Itinerar*. Schriftenreihe des Stadtmuseums Schwabach Bd. XI. Schwabach: Stadt Schwabach, Stadtmuseum.
- 2019. Adolph von Henselt (1814–1889). *Schülerinnen und Schüler. Widmungsträgerinnen und Widmunsträger*. Schriftenreihe des Stadtmuseums Schwabach Band XII. Schwabach: Stadt Schwabach, Stadtmuseum.
- Koivisto, Nappu 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle. Naisten salonkiorkes-terit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta. Acta Musicologica Fennica 34. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- 2020. Liedin taitaja Porvoosta. Alexandra Edelfelt (1833–1901). *Rondo* 3, 40–41.
- Kosonen, Päivi 2004. *Elämisen taidosta. Esseitä modernin kirjallisuuden tunnoista*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Krogerus, Tellervo 2000. Kiljander, Robert (1848–1924). *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:skskbg-004460> (luettu 4.5.2021).
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis 27. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kvist, Barbo 1986. *Musikundervisning i Åbo från medeltiden till 1962*. Pro gradu-avhandling. Åbo Akademi, Musikvetenskapliga institutionen.
- Launis, Kati 2005. *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2017. *Kynän kantama elämä. Kirjoittavat Hiiskun sisaret*. Turku: Sigillum.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2019. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Helsinki: Avain.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Morand-Löfving, Elisabeth 2017. *Kejserlig uppfostran: Finländska flickors skolgång vid Smolnainstitutet i S:t Petersburg*. Toinen, parannettu laitos. Helsinki: Omakustanne.
- Nikula, Oscar 1972. *Turun kaupungin historia 1809–1856*. Turku: Turun kaupunki.
- Ojala, Hanna, Tarja Palmu & Jaana Saarinen 2009. Paikalla pysyvää ja liikkeessä olevaa. Feministisiä avauksia toimijuuteen ja sukupuoleen. Teoksessa Hanna Ojala, Tarja Palmu & Jaana Saarinen (toim.) *Sukupuoli ja toimijuus koulutuksessa*. Tampere: Vastapaino, 13–38.
- Palkisto, Janne 2020. Tonsättaren-klarinettesten Bernhard Crusell som välgörare i Sverige i början av 1800-talet. *Svensk tidskrift för musikkforskning / Swedish Journal of Music Research* 10, <http://musikkforskning.se/stm-sjm/node/310> (luettu 3.5.2021).
- Rahkonen, Margit 2004. *Alie Lindberg: Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Renders, Hans, Binne de Haan & Jonne Harmsma 2016. *The Biographical Turn: Lives in History*. London: Routledge.

Ringbom, Marianne (toim.) 1965. *Turun soitannollinen seura 1790–1965: 175-vuotisjulkaisu*. Turku: Turun Soitannollinen Seura ry.

Sarjala, Jukka 2005. *Poettinen elämä: Biedermeierin säveltäjä-kirjailija Axel Gabriel Ingelius*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Schönle, Andreas 2001. Gender Trial and Gothic Thrill. Nadezhda Durova's Subversive Self-Exploration. Teoksessa Peter I. Barta (toim.) *Gender and Sexuality in Russian Civilization*. London: Routledge, 55–70.

Simonton, Deborah & Anne Montnach (toim.) 2013. *Female Agency in the Urban Economy: Gender in European towns, 1640–1830*. New York: Routledge.

Tommila, Päiviö 1955. *Helsinki kylpyläkaupunkina 1830–1850-luvuilla*. Entisaikain Helsinki VI. Helsinki: Helsinki-Seura.

Välimäki, Susanna 2020. Fanny Mannsén (1834–1855): Teinitähti, pianovirtuoosi ja säveltäjä. *Rondo* 2, 48–49.

-- 2021a. Blomqvist, Anna (1840–1925): laulaja, laulopedagogi, saksan kielen opettaja, naisasainainen. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-010153> (luettu 3.5.2021).

-- 2021b. Tschetschulin, Agnes (1859–1942): viulisti, säveltäjä. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-009090> (luettu 3.5.2021).

-- 2021c. Bronsart, Ingeborg von (1840–1913): säveltäjä, pianisti. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-010154> (luettu 3.5.2021).

-- (valmisteilla). Säveltävät naiset Suomessa pitkällä 1800-luvulla: Fanny Mannsénista Lilli Thunebergiin. Tarjotaan kokoelmaan Päivi Järviö, Nappu Koivisto, Sajaleena Rantanen & Anu Vehviläinen (toim.) *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. DocMus tohtori-koulun julkaisuja & Acta Musicologica Militantia. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistys Suoni ry.

Välimäki, Susanna & Nappu Koivisto-Kaasik (tulossa). *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Zamaleva [Замалева], Т. М. 2011. Листая страницы истории. Женское училище (институт) принцессы Терезии Ольденбургской [”Historian sivuja käännettyinä: Suuriruhtinatar Teresa Oldenburgin naisinstituutti”]. Краеведческие заметки (”Paikallishistorian viesti”) 24 (2011): 209–223, <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/%20%E2%84%9624-16.pdf> (luettu 1.6.2020).

Žerikhina, E. I. (Е. И. Жерихина) 2019. ИНСТИТУТ ПРИНЦЕССЫ ТЕРЕЗИИ ОЛЬДЕНБУРГСКОЙ [”Prinsessa Teresa Oldenburgin instituutti”]. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://enclablog.fond.spb.ru/showObject.do?object=2811804371> (luettu 2.9.2019).

Öller, Ragnar 1919. En finländsk romanskrivare från 1950-talet [A. G. Ingelius]. *Foll* 33, 6–187.

Leena Heikkilä

**Reija Silvonen at The International Chopin Piano Competition
in 1960**

Reija Silvonen (born 1937 in Kouvola) studied at the Viborg Music Institute in Lahti and left Finland in 1955 to continue her studies at Vienna Music Academy with Bruno Seidlhofer. After six years she passed her examination and graduated from Seidlhofer's international piano class with excellent credentials. During her studies she participated in the 6th International Chopin Piano Competition in Warsaw with four other Seidlhofer's students and was the only one who reached the finale.

The 6th International Chopin Piano Competition was significant because it was the composer's 150th jubilee. The jury was largest in the competition's history and Artur Rubinstein was invited to act as its honorary chairman.

The winner elected was 18-years old Italian Maurizio Pollini. Michel Block, a Mexican pianist and audience's favorite, was scandalously left without a prize. He was accused, for instance, of betraying the "true Chopin style". Rubinstein protested jury's decision and awarded him a considerable special prize for his talent.

Reija Silvonen did not attract special attention in Austria after the competition because she had represented Finland. She settled down in Vienna and continued giving concerts both in her new homeland and Finland but gave up her soloist career in the late 1960's for family reasons.

Because she did not act as a teacher, she later remained unknown also in Finland.

This article discusses Reija Silvonen's short career as a concert pianist as a representative of the Viennese School and her success at one of the most appreciated piano competitions of our time. She is still the only Finnish pianist who has been rewarded as finalist in The International Chopin Piano Competition.

Annikka Konttori-Gustafsson
**Establishment and early phases of institutional piano teaching
and performance examination system in Finland
from the 1890s to 1936**

In the 1890s, it became possible to complete degrees and undertake performance examinations at the Helsinki Music Institute (later the Sibelius Academy). At that time, due to a frequent change of teachers, there was a need to get a better overview on the progress of the students in their studies. It was thought that a systematic teaching programme together with an embedded system of performance examinations would help to avoid interruptions and observe the student's progress better than before. Martin Wegelius (1846–1906), the principal of the institute (founded in 1882) was mainly responsible for the planning of the new system. The requirements were established and published in 1902 after a few years of experimentation.

Writings about the Finnish history of piano playing usually tell us that the prominent pianist and composer Ferruccio Busoni (1866–1924) had a significant impact on the creation of the system of examinations. Busoni had a position as the “primary” piano teacher in the Helsinki Music Institute from 1888 to 1890. He became friends with Wegelius, and they may have talked about the plans for the future. Considering the surviving evidence, however, Busoni's role remains unclear. Wegelius was very well aware of his own insufficient education as a musician. Surrounded by a continually changing international teaching faculty, Wegelius found it important to create a systematic and detailed programme for increasing the number and enhancing the professional level of Finnish musicians.

This article sheds light on the origins and the first stages of the system that has, in its broad outline, been in use for over a hundred years in the Finnish music institutes. I discuss the contribution of Busoni, Wegelius, and some other teachers at the Helsinki Institute for the evolution of the pedagogical system. In addition to this, the article introduces the first examination structures with the required repertory and some information about the individual programmes chosen, as well as the number of examinations undertaken at the Helsinki Music Institute before 1936. This article is based mainly on archival documents of the Sibelius Academy, Conservatory in Leipzig, and Staatsbibliothek zu Berlin.

Margit Rahkonen

**Eduard Erdmann's Master Class for Finnish pianists in Helsinki
in 1936**

Livonian-born German pianist and composer Eduard Erdmann (1896–1957) gave several concerts in Finland between 1923 and 1944. Erdmann, who rose to fame as a pianist already in his early twenties, gave a master class to Finnish pianists in the fall of 1936. Master classes and courses became common in Finland only as late as the 1960s, and Erdmann's course was a rare exception in its time. One of the twelve participants was pianist and pedagogue Margaret Kilpinen (1896–1965), who also organized the event.

Besides his sovereign pianism and uncompromising artistry Erdmann was known for the unusual composition of his concert programs, which often included both avant-garde compositions and rare old keyboard music. As a composer Erdmann belonged to those whose work was forbidden in Nazi Germany. Nevertheless, he stayed in the country through the war, performing and teaching throughout his life.

How did Erdmann end up giving the master class in Helsinki? What kind of role did his concerts and the master class in Finland play in his artist's life? Is it possible to find any traces of their effects in the musical life of Finland? In this article, Erdmann's master class is looked at in the historical context of master class practice. The writer charts the background and participants of this rare, possibly the very first master class given in Finland through a scrutiny of the correspondence between Margaret Kilpinen and Eduard Erdmann as well as his wife Irene.

Susanna Välimäki

The Romantic pianist and composer Fanny Mannsén:

An artistic career in mid-19th century Finland

This article discusses the life, career, and output of the Finnish pianist and composer Fanny Mannsén (1834–1855). She died at the age of only 20, and yet she managed to give concert tours, compose, and gain fame as a piano virtuoso, in mid-19th century Finland. It seems that Mannsén, who studied in St. Petersburg for several years with Adolph von Henselt, aimed resolutely to become a concert pianist whose virtuosic repertoire included her own compositions, as the fashion was during the Romantic age. Such professionalism was rare in Finland in the mid-19th century and, due to the prevailing gender system, was particularly challenging for a woman to aspire to.

Methodologically the research combines biographical research with feminist historiography and cultural history of music. The research material consists of various types of archive materials. The study produces new information on professional women pianists and their musical education in Russian girls' schools, as well as on the influence of the Romantic cult of the virtuoso in 19th-century Finland.

Kirjoittajat ja toimituskunta

MuT Leena Heikkilä on käyrätorvensoittaja ja eläkkeellä oleva soitonopettaja. Hänen viimeisin tutkimuksensa keskittyy Berliinissä ja Wienissä 1900-luvulla opiskelleisiin suomalaisiin muusikoihin.

MuT, FM Elisa Järvi on pianisti, fortepianisti, neljäsosasävelaskelpianisti ja pedagogi. Hänen tutkimuskohteitaan ovat vanhat suomalaiset käsinkirjoitetut nuottikirjat ja kosketinsoittimet, György Ligetin pianomusiikki sekä neljäsosasävelaskelpianojen historia.

MuT Annikka Konttori-Gustafsson toimi pitkään pianomusiikin lehtorina ja tohtorikoulutuksen yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän esiintyy edelleen pianistina ja tutkii pianonsoiton historiaa Suomessa.

MuT Markus Kuikka toimii asiantuntijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Hänen taiteellinen toimintansa kohdistuu erilaisiin otenauhallisiin jousisoittimiin, kuten viola da gamba ja arpeggione.

FT, dosentti Markus Mantere toimii musiikin historian professorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän tutkii pianon ja pianismin kulttuuri- ja sosiaalishistoriaa Suomessa.

MuT Margit Rahkonen työskenteli pitkään lehtorina ja yliopistonlehtorina Sibelius-Akatemiassa pianomusiikin aineryhmässä ja DocMus-tohtorikoulutuksessa. Hän tutkii suomalaisen esittävän säveltaiteen historiaa.

FT, dosentti Susanna Välimäki on taiteiden tutkimuksen apulaisprofessori Helsingin yliopistossa.

FT, dosentti **MARKUS MANTERE** toimii musiikin historian professorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän tutkii pianon ja pianismin kulttuuri- ja sosiaalishistoriaa Suomessa.

MuT, FM **ELISA JÄRVI** on pianisti, fortepianisti, neljäsosa-sävelaskelpianisti ja pedagogi. Hänen tutkimuskohteitaan ovat vanhat suomalaiset käsinkirjoitetut nuottikirjat ja kosketinsoittimet, György Ligetin pianomusiikki sekä neljäsosa-sävelaskelpianojen historia.

MuT **MARKUS KUIKKA** toimii asiantuntijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Hänen taiteellinen toimintansa kohdistuu erilaisiin otenuhallisiin jousisoittimiin, kuten viola da gamba ja arpeggione.

Piano on pitänyt pintansa suosittuna soittimena mitä erilaisimmissa yhteyksissä. Pianonsoiton samoin kuin muun musiikillisen osaamisen taso Suomessa on korkea. Mikä on vaikuttanut soittimen suosioon kodeissa ja konserttilavoilla, mitkä tekijät ovat osaamisen taustalla, minkälaisia osaajia liittyy pianonsoiton historiaan Suomessa?

Paljon musiikin luomista, esittämistä ja muuta pianon soittamiseen liittyvää tietoa on edelleen järjestämättä, tutkimatta ja kuuntelematta erilaisissa arkistoissa, kirjekokoelmissa ja sanomalehdissä. Kirjallisen ja varsinkin suullisen tiedon palaset katoavat nopeasti historian hämärään.

Artikkelikokoelma pohjautuu Sibelius-Akatemiassa lokakuussa 2018 järjestetyssä Pianonsoiton historia Suomessa -symposiumissa pidettyihin esitelmiin. Symposiumin tarkoituksena oli kartoittaa pianonsoittoon Suomessa liittyvää tutkimusta mahdollisimman laajasti ymmärrettynä ja samalla saattaa yhteen tutkimuksen tekijöitä, pedagogeja ja esittäviä taiteilijoita.

