

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI IV

Pianonsoiton historiaa Suomessa

Toim. Markus Mantere,
Elisa Järvi
& Markus Kuikka



Valikoima DocMus-tohtorikoulun julkaisuja

2. Tuppurainen, Erkki (toim.),
Codex Westh: Westhin koodeksin kirkkolaulut (2012)
4. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager (toim.), *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century* (2012)
5. Marja-Leena Juntunen, *Kaiken lisäksi nainen: Ellen Urhon ammatillinen elämäkerta* (2013)
6. Kati Hämäläinen, *Ranskan barokin gregoriaanisia sävelmiä Guillaume-Gabriel Niversin kirjoista* (2015)
7. Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson (toim.), *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista* (2015)
8. Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi: Pianonsoiton historiaa Suomessa* (2016)
9. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager (toim.), *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries* (2017)
10. Peter Peitsalo, Sverker Jullander & Markus Kuikka (toim.), *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century: Preconditions, Repertoires and Border-Crossings* (2017)
11. Lena von Bonsdorff, *Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – urauurtava musiikkipedagogi* (2019)
12. Jukka Savijoki, *'So that the soul would dance in you': The Guitar in Finland before the Twentieth Century* (2019)
13. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi II: Pianonsoiton historiaa Suomessa* (2019)
14. Hilka-Liisa Vuori, Marika Räsänen & Seppo Heikkinen, *The Medieval Offices of Saint Thomas Aquinas* (2019)
15. Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn toim.), *Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti* (2020)
16. Anne Kauppala & Martin Knust (toim.), *Wagner and the North* (2021)
17. Juha Ojala & Lauri Suurpää (toim.), *Musical Performance in Context. A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy* (2021)
18. Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus, Kuikka (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi III: Pianonsoiton historiaa Suomessa* (2022)
19. Sajjaleena Rantanen & Derek B. Scott (toim.), *Institutionalization in Music History* (2022)
20. Marja-Leena Juntunen & Heidi Partti (toim.), *Musiikkikasvatus muutoksessa* (2023)
21. Sajjaleena Rantanen, Nappu Koivisto-Kaasik & Anu Lampela (toim.), *Naiset musiikki, tutkimus- ennen ja nyt* (2023)
22. Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen & Nappu Koivisto-Kaasik (toim.), *"Her Creative Process": Pathways to Music History and Performance. Festschrift for Anne Kauppala* (2023)

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI IV
- PIANONSOITON HISTORIAA SUOMESSA

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI IV

Pianonsoiton historiaa Suomessa

Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka (toim.)





KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI IV
– PIANONSOITON HISTORIAA SUOMESSA

Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka (toim.)

Graafinen suunnittelu
BOND Creative Agency

Taitto ja kansi
Paul Forsell

Paino
Hansaprint Oy

ISBN 978-952-329-350-2 (nidottu)

ISSN 2341-8257 (nidottu)

ISBN 978-952-329-351-9 (PDF)

ISSN 2341-8265 (PDF)

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 23

© Tekijät ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2024

Helsinki 2024

Sisällysluettelo

- 7 Lukijalle
Markus Mantere
- 13 Pianotaiteilija ja pedagogi Kerttu Bernhard –
”Suomen säveltaiteen loistava tähdenlento”
Elisa Järvi
- 51 Richard Faltin, Ingeborg Hymander ja muusikon
sivistysporvarillinen elämä 1900-luvun vaihteen Suomessa:
musiikinlajit elämäntyylin ilmentäjinä
Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson
- 89 Ulkomaisten pianonsoiton opettajien työsuhteet ja vaihtuvuus
Helsingin Musiikkiopistossa 1890-luvun jälkipuoliskolla Martin
Wegeliuksen ja Ferruccio Busonin välisen kirjeenvaihdon valossa
Annikka Konttori-Gustafsson
- 121 Dmitri Baškirov ja Suomi: Neuvostoliitto ja suomalaisen
pianonsoiton kansainvälistyminen
Simo Mikkonen
- 149 Enrico Bossin vierailut Suomeen 1907 ja 1912
Ville Urponen
- 195 Tiivistelmät
- 203 Kirjoittajat

Lukijalle

Pianonsoiton historiaa Suomessa käsittelevän Kartanoista kaikkien soittimeksi -julkaisusarjan kolme aiempaa osaa (2016, 2019 ja 2022) ovat jo osaltaan tuoneet esille paitsi lukuisia historian katveisiin jääneitä muusikoita, säveltäjiä ja ohjelmistoa, mutta myös sitä laajaa kulttuurihistoriallista horisonttia, mihin piano ja pianonsoitto ovat Suomessa sijoittuneet. Mikään muu soitin ei ole maassamme, kuten ei muuallakaan, taipunut niin moneen ja samalla ollut symbolisesti ja kulttuurisesti niin merkittävä osa yläluokan ja sivistyneistön elämänpiiriä. Toisaalta pianon ja harmonin soitto on jo varhain tullut osaksi kansallista mielenmaisemaamme: kuinka moni meistä 1970-luvulla syntyneistä on välttynyt käymästä kouluun luokkahuoneessa, jonka nurkassa nökötti tyypillisimmin harmoni, jolla opettaja säästi yhteislaulua, virsiä tai kansanlauluja? ”Aamunavaukset” myös sisälsivät useimmiten harmonilla säestetyt lauluhetket, ja jonkinlainen soittotaito kuuluu edelleenkin opettajan pätevyysvaatimuksiin.

Piano on jo varhain ollut hämmästyttävän laajalle levinnyt soitin: sonatiinit, karaktäärikappaleet ja kansanlaulusovitukset ovat soineet niin Tornionjokilaakson pappiloissa ja kartanoissa kuin Helsingin ja Turun säätyläiskodeissakin viimeistään 1800-luvun alkupuolelta lähtien. Ensimmäiset aikalaislähteet silloisessa Euroopassa suhteellisen uuden, Bartolomeo Cristoforin (1655–1731) kehittämän innovaation, vasaraklaveerin rantautumisesta Suomeen ovat 1700-luvun lopulta, ja yleisemmin piano alkoi kuulua herrasväen kodin varustukseen 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenien myötä. Maassamme toimi myös useita soitinrakentajia, joiden verstaista soittimia syntyi potentiaalisen asiakaskunnan tarpeisiin.

Piano Suomessa on kulttuurisena ilmiönä ollut melkoinen menestystarina, ja sellaisenaan tietysti myös osa transnationaalista Euroopan sosiaalihistoriaa. Pianonsoitolla on ollut myös yhteiskunnallista merkitystä. Kuten viime vuosien musiikin naishistoriakin (esim. Susanna

Välimäki ja Nuppu Koivisto-Kaasik, Margit Rahkonen) on muistuttanut, erityisesti 1800-luvun pianopedagogit olivat lähes poikkeuksetta naisia. Vaikka konserttipianistin ura näyttäytyikin ajan patriarkaalisessa ilmapiirissä naisille useimmissa tapauksissa sopimattomana, kodin yksityisyyden piirissä tapahtuva pianonsoiton opetus oli paremmin hyväksyttävää. Tällainen mahdollisuus oli ”rakenteellisesti” monella tavalla hyödyllinen: kun soitonopetusta oli ennen Musiikkiopiston perustamista niukemmin tarjolla, oli yksityisopetukselle paljon kysyntää. Toisaalta lisätulojen ansaintamahdollisuus ja edes jonkinlainen askel kohti taloudellista autonomiaa oli naismuusikoille tervetullut. Myös musiikkikouluissa ja Helsingin Musiikkiopistossa naisopettajilla oli mahdollisuus edetä korkeallekin opettajahierarkiassa, vaikkakin polku oli mutkaisempi ja esteitä ylitettävänä.

Aivan kuten aiempienkin Kartanosta kaikkien soittimeksi -antologioiden kohdalla, myös tämä kokoelma rakentuu esitelmien pohjalle. 20.3.2021 pidetyn symposiumin kymmenestä esitelmästä viisi kasvoi itsenäiseksi tutkimusartikkeliksi.

FT Matti Huttunen ja MuT Annikka Konttori-Gustafsson tarkastelevat artikkelissaan musiikinlajien, musiikkigenrejen ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Aivan kuten kirjallisuudessa tai teatterissa, myös musiikin alalla musiikin genre on tärkeä kulttuurinen ja sosiaalinen kehys, joka rakentaa musiikin merkitystä ja odotuksia. Tässä mielessä musiikin lajeilla on oma ”esteettis-sosiaalinen sävyensä” ja konkreettinen ”paikkansa” musiikkikulttuurissa. Sinfonia ja konsertto ovat esimerkiksi lähtökohtaisesti julkisuuden sfääriin sijoituvia musiikkigenrejä, ja niiden kulttuurinen status on korkea. Ei ollut sattumaa, että keskittyneen kuuntelun ideaali näkyi 1800-luvun alussa ensimmäisenä nimenomaan sinfonian piirissä, joka näyttäytyi ”puhtaana” soitinmusiikkina ja toisaalta sellaisena, että kontemplaatio ja ymmärtäminen nähtiin normatiivisena tapana ymmärtää tätä musiikkia. Jousikvartetto ja esimerkiksi liedit kuuluivat puolestaan kotimusiikin piiriin, johon liittyvä tapakulttuuri ja esteettinen ajattelu ei ollut niin tiukasti säänneltyä.

Huttunen ja Konttori-Gustafsson keskittyvät artikkelissaan kahden Suomen musiikkielämän suurhenkilön, Richard Faltinin (1835–1918) ja Ingeborg Hymanderin (1865–1938) toimintaan ja merkitykseen musiikinlajien ja niihin liittyvän ”porvarillisen elämän” ihanteen kannalta. Kirjoittajien mukaan Faltin ja hänen oppilaansa Hymander vakiinnuttivat osaltaan oman toimintansa kautta sivistysporvarillista muusikkoimagoa suomalaiseen musiikkikoulutukseen. Tästä on seurauksena edelleenkin kurssitutkintovaatimuksissa näkyvä ”vakavien” teoksien ja säveltäjien kuten Bachin tuotannon ja Beethovenin sonaattien keskeinen asema. Osaltaan tämä kytkeytyy tietysti myös eurooppalaisen konservatorio-instituution opetusta ohjaavien ideaalien kehityslinjoihin, mutta varsinkin varhaisvaiheessaan vaikkapa Hymanderin *Nuori pianonsoiton opettaja* -kirjassa, joka oli ensimmäinen pedagoginen oppikirja Suomessa, näkyvät ”hengen” ja ”vapauden” ihanteet muistuttavat jälleen kerran saksalaisen idealismin (Kant, Hegel) vaikutuksesta maamme sivistyselämäään.

MuT, FM Elisa Järvi luo artikkelissaan arkistoaineistoihin (Sibelius-Akatemian arkisto, Kansalliskirjasto, Bernhardin perikunnan yksityisarkisto) perustuvan yleiskatsauksen pianisti Kerttu Bernhardin (1902–1944) elämänvaiheisiin, ammatillisiin verkostoihin ja toimintaan. Suurelta osin suomalaisen muusikkohistorian katveisiin jäänyt Bernhard oli Ilmari Hannikaisen oppilas, mutta hän täydensi opintojaan Leipzigissa ja Pariisissa esimerkiksi Alfred Cortot’n, Robert Teichmüllerin, Jean Batallan ja Nadia Boulangerin johdolla. Opintojen jälkeen Bernhard toimi Sibelius-Akatemiassa pedagogina, missä hänen oppilaisiinsa lukeutuivat mm. Leea Isotalo, Cyril Szalkiewicz ja Erik Tawaststjerna. Bernhardilla oli merkittäviä solistiesiintymisiä sekä yhteistyötä myös aikansa säveltäjien kanssa. Hän kantaesitti Selim Palmgrenin viidennen pianokonserton ja soitti Ottorino Respighin pianokonserton säveltäjän itsensä johtamana Yliopiston juhlasalissa. Nuottijäämistöstä puolestaan löytyi kaksi julkaisematonta Ernest Pingoud’n pianosävellystä omistuskirjoituksella.

Järven mikrohistoriasta ja ammatillisten verkostojen tutkimuksesta ammentava artikkeli hahmottelee ääriiviivat Bernhardin liian lyhyeksi jääneelle taiteilijan uralle. Samalla se muistuttaa siitä, kuinka historial-

lisen henkilön elämänkaaren aukkojen ja katkosten täyttäminen on tutkijalle työlästä ja tietynlaista historiallista empatiaa edellyttävää työtä. Bernhardin jättämä lähdeaineisto on puutteellista eikä hänen soitostaan ole säilynyt soivia dokumentteja. Tämänkin vuoksi esimerkiksi partituurien merkinnät ja muistiinpanot ovat dokumentaarista aineistoa, joka herää henkiin vasta niitä vuosikymmeniä myöhemmin katsovan kollegan silmissä. Samanlaista empatiakykyä ja tutkimuksellista kompetenssia edellyttävät tietysti myös muunlainen aineisto, esimerkiksi päiväkirjamerkinnät tai musiikin tekemiseen liittyvät muistiinpanot.

Annikka Konttori-Gustafsson on kokoelmassa mukana myös toisella artikkelillaan, joka käsittelee Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisten opettajien valintaprosesseja laitoksen ensimmäisen johtajan ja perustajan Martin Wegeliuksen (1846–1906) ja italialaisen pianistin ja säveltäjän Ferruccio Busonin (1866–1924) välisen kirjeenvaihdon valossa. Busonin lyhyt ja vieläpä katkoksia sisältävä jaksonsa Helsingissä Musiikkiopiston pianonsoiton opettajana 1888–1890 on hyvin tunnettu, samoin siihen liittyvä ystävyystyminen Sibeliuksen kanssa. Kahdessa vuodessa ei usein kuitenkaan ehdi syntyä kovin suurta pedagogista jälkivaikutusta, varsinkin kun Busonin oppilaat Helsingissä olivat tunnetusti varsin alkuvaiheessa muusikon uraansa. Busonin vaikutus Helsingin musiikkielämään tapahtuikin noina vuosina ensisijaisesti hänen konsertointinsa ja vain toissijaisesti opetuksensa välityksellä.

Konttori-Gustafsson tuo kuitenkin artikkelissaan mainiosti esiin sen, kuinka Busoni säilyi eräänlaisena harmaana eminenssinä ja Wegeliuksen neuvonantajana Musiikkiopiston johtoon liittyvissä asioissa, kuten etsittäessä opettajakuntaa. Wegeliuksen ja Busonin välinen ystävyys säilyi, ja mm. Staatsbibliothek zu Berlinin Busoni-arkistossa on säilynyt runsaasti kirjeenvaihtoa, josta käsin näiden kahden musiikkihenkilön keskustelua on ollut mahdollista seurata. Kuten Konttori-Gustafsson osoittaa, vaikka tämän vuorovaikutuksen merkitys onkin ollut hyvin tiedossa, sen laajuus ja yhteydenpidon intensiivisyys on ollut aiemmin tuntematonta. Busonilla oli pitkään Helsingin-kautensa jälkeen suuri merkitys Musiikkiopiston pianonsoiton opetuksen henkilövalintoihin ja sitä kautta tietysti myös opetuksen linjauksiin ja painotuksiin.

Suomalainen pianismi on ollut myös kytköksissä kansainväliseen kulttuuripolitiikkaan ja kulttuurielämämme idänsuhteisiin. FT Simo Mikkosen artikkeli ”Dmitri Baškirov ja Suomi: Neuvostoliitto ja suomalaisen pianonsoiton kansainvälistyminen” esittelee yhden YYA-ajan Suomen tärkeimmistä pianisteista, Dmitri Baškirovin (1931–1989) toimintaa ja merkitystä musiikkielämässämme. Reilun vuosikymmenen 1968–1979 aikana hän piti Suomessa kahdeksan mestarikurssia, joille osallistui kymmeniä suomalaisia pianonsoiton ammattiopiskelijoita. Näiltä mestarikursseilta saadun konkreettisen opin lisäksi ne toimivat Baškirovin kautta eräänlaisena neuvostoliittolaisen musiikkikoulutuksen esittelymahdollisuutena; kursseilla opiskelun seurauksena monet päätyivätkin tyypillisesti muutaman vuoden mittaisiin opintoihin Moskovan tai Pietarin konservatorioihin.

Dmitri Baškirov oli toki myös yhtenä taiteen huippunimistä haluttu solistivieras mille tahansa sinfoniaorkesterille, ja konsertointi olikin toinen tärkeä väylä hänen vaikutukseensa Suomessa. Mikkosen artikkeli tarkastelee ansiokkaasti kohdettaan aikansa suomalais-neuvostoliittolaisten kulttuurisuhteiden kontekstissa, missä valtion kontrolli oli väistämätön edellytys toiminnan toteutumiselle. Tuona aikana paitsi talous mutta myös kulttuuri Suomessa oli voimakkaasti suuntautunut itäisen naapurimme suuntaan. Kansainvälistyminen, niin pianonsoitossa kuin monella muullakin elämän alueella, tapahtui poliittisten valtasuhteiden ehdoilla.

Alussa mainitussa tämän antologian pohjana toimineessa vuoden 2021 symposiumissa esitelmäkutsu oli ensimmäistä kertaa suunnattu sekä klassisen musiikin ulkopuolelle että myös muiden klaveerisoitinten suuntaan. Tästä jälkimmäisestä ilahduttavana seurauksena on tässä koelmassa MuT Ville Urposen artikkeli italialaisesta virtuoosiurkurista Marco Enrico Bossista (1861–1925) ja hänen kahdesta konserttivierailustaan Suomeen 1907 ja 1912. Bossi oli jo ennen vierailujaan suomalaiselle musiikkielämälle tuttu, vaikkakin vain Martin Wegeliuksen ja Oskar Merikannon kirjoittamien matkaraporttien kautta. Ylipäättään urkurien kansainväliset konserttivierailut eivät olleet yleisiä tuohon aikaan.

Kuten monilla muillakin maamme musiikinhistorian osa-alueilla, myös urkutaide oli rakentunut saksalaisen esitystradition pohjalle, ja se

oli myös se esteettinen kehys, jossa Bossin soittoa arvioitiin Suomessa. Urponen erittelee artikkelissaan niitä soiton selkeyteen, rytminkäsittelyyn, fraseeraukseen ja rekisteröintiin liittyviä elementtejä, joissa Bossin katsottiin, useimmiten positiivisesti, erottuvan täällä tutumasta urkujensoiton perinteestä.

Tätä kirjoittaessani on jo viideskin Pianonsoiton historiaa Suomessa -symposium takanapäin. Sen, ja näiden neljän antologian pohjalta voi todeta, että pianon historian tutkimuskenttä ja -kiinnostus on selvästi elinvoimainen ja aktiivinenkin, mutta tutkimusintressin laajenemisen mahdollisuuksia ja potentiaalia on paljon. Jo mainitut laajentumiset muiden klaveerisoitinten ja ei-klassisten musiikkigenrejen suuntaan ovat yksi toivottu suunta, mutta samalla voi toivoa musiikinhistorian tutkijoiden tarttumista esimerkiksi alussa esille ottamaani soittimen kulttuuri- ja sosiaalihistorialliseen merkityskenttään – harva esine on eurooppalaisessa kontekstissa niin tärkeä oppineisuuden, kulttuurisen ja kansallisen pääoman ja sivistyksen symboli kuin piano. Tässä papiloiden, kartanoiden ja säätyläiskotien historiallisessa maisemassa riittää tutkittavaa vielä pitkään. Toisaalta mahdotonta ei ole sekään, että pianolla olisi ollut jokin rooli vaikkapa tehdastyöläisten virkistystoiminnassa teollistuvassa Suomessa jo 1800-luvun lopulla. Näinhän oli Yhdysvalloissa ja Englannissa, kuten Arthur Loesser kiinnostavasti toteaa *Men, Women and Pianos* -klassikossaan.

Helsingissä, 15.1.2024

Markus Mantere

Pianotaiteilija ja pedagogi Kerttu Bernhard – ”Suomen säveltaiteen loistava tähtenlento”

ELISA JÄRVI

Pianotaiteilija Kerttu Bernhardin (1902–1944) hahmo on tullut tutuksi useimmille Sibelius-Akatemian pianisteille Erkki Kuloveden (1928) maalaamasta muotokuvasta Töölönkadun toimipisteen Busoni-luokan seinällä (kuva 1).¹ Artikkelini tarkoitus on nostaa nykypolvien tietoon tämän omana aikanaan merkittävän pianistin ja pedagogin ura. Kevään 2021 Pianonsoiton historia Suomessa -symposiumissa pidin esityksen otsikolla ”Kerttu Bernhard – pianistin muotokuva”, jolloin esittelin Kuloveden maalauksen ja sen rinnakkaisteoksen. Artikkelini keskipisteessä ovat Bernhardin toiminta pianistina ja pedagogina sekä hänen aikalaisverkostonsa. Olen pohtinut, mitä voimme saada selville pianistista, jonka elämä päättyi ennen kuin radiotaltioinnit yleistyivät.

1 Muotokuva sijaitsi 1970-luvulla R-talolla eli Sibelius-Akatemian Pohjoisen Rautatiekadun toimipisteessä pianomusiikin professorin opetusluokassa. Tämä öljyvärimaalaus on nyt T-talosta luopumisen myötä palannut takaisin R-talolle, alakerran ravintolan länsiseinälle. Erkki Kuloveden tekemiä muotokuvia Bernhardista on Sibelius-Akatemialla kaksikin kappaletta, molemmat vuodelta 1928, jolloin pianisti on ollut noin 25-vuotias. Toinen maalaus, rinnakkaisteos, sijaitsee nykyisin Nervanderinkadun toimipisteen neljännessä kerroksessa, Taideyliopiston ylioppilaskunnan toimistoa vastapäätä. Sibelius-Akatemialla ei ole tietoa taulujen alkuperästä. (Sauer 2021.) Mainittu jälkimmäinen muotokuva, jossa ei ole nimilaattaa, näkyy vuonna 1931 otetussa valokuvassa Bernhardin, tai hänen sukulaisensa, kodin seinällä (Pietinen 1931, Museovirasto). Muotokuva oli esillä myös Kuloveden myyntyinäyttelyssä Tampereen kirjastotalossa maaliskuussa 1928. Niin Kulovesi kuin Bernhard kuuluivat 1920-luvun lopulla Pariisissa oleskelleisiin suomalais-taiteilijoihin. (*Uusi Suomi* 8.5.1927; *Aamulehti* 25.3.1928; *Joulutunnelma* 1.12.1936.)



Kuva 1. Nuori pianotaiteilija Kerttu Bernhard Erkki Kuloveden maalaamassa muotokuvassa 1928 (Sibelius-Akatemian kokoelma, kuvannut EJ).

Taustaksi

Artikkelini pääpaino on lähdeaineiston kriittisessä tarkastelussa ja kontekstualisoinnissa. Olen maahduttanut mukaan tapahtumia Bernhardin elämän kaikilta vuosikymmeniltä, mikä on edellyttänyt valintoja. Vanhemmissa julkaisuissa kerrotut elämäkerralliset tapah-

tumat olen esittänyt tiivistetysti. Konsertteja en tässä luettele kattavasti – niitä on ollut satoja.² Tarkoitukseni on nostaa esiin kiinnostavia kohtaamisia ja tilanteita pianotaiteilijan elämästä ja urasta.

Aluksi luon lyhyen katsauksen Kerttu Bernhardista saatavilla oleviin lähteisiin. Yhdistelen havaintoja painottaen niitä lähteitä, joita aiemmissa kirjoituksissa ei ole käytetty. Tekstin sujuvoittamiseksi kirjaan osan tarkentavista huomioista alaviitteisiin. Polkuja opiskeluajoilta Keski-Euroopassa sekä ulkomaisia ja kotimaisia kontakteja ja opettajia koulukuntineen olisi toki voinut seurata pidemmällekin. Bernhardin ystäväpiiriin ja sukulaisiin kuului niin musiikin, kuvataiteen kuin kirjallisuuden edustajia. Toivon artikkelini herättävän tutkijoiden kiinnostuksen täydentää kertomusta esimerkiksi ulkomaisten verkostojen osalta.

Lähdeaineistosta

Kerttu Bernhardin elämäkertaesittelyt löytyvät 1940–50-luvuilla julkaistuista biografisista musiikin tietokirjoista *Sävelten taitureita: Esittäviä taiteilijoita kahden ja puolen vuosisadan ajalta* (1947) ja *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja* (1958). Viime vuosisadan alkupuolella Bernhardista kirjoitettiin lehdissä runsaasti ylistäviä artikkeleita ja arvioita. Kansalliskirjaston digitoitujen lehtiaineistojen tietokanta antaa hakusanoilla ’Kerttu Bernhard’ tuhansia osumia: nimi esiintyy lukuisissa konsertti- ja radio-ohjelmissa. Taiteilijasta on tehty useita lehtikirjoituksia ja -haastatteluja.³ Niistä piirtyy värikäs elämäntarina jyväskenläläislähtöisestä

2 Bernhardin lukuisat esiintymiset esimerkiksi Helsingin yliopiston juhlasalissa käyvät ilmi Seija Lappalaisen (1998, 244–335) juhlasalin konserttihistoriaa käsittelevän kirjan liiteosasta.

3 Bernhard tunnettiin myös musiikkipiirien ulkopuolella. Hänen valokuvansa (kuva 2) päätyi jälkiväritettynä toukokuussa 1929 Aitta-lehden kanteen, ehkäpä eräänlaisena modernin naisen roolimallina tai oletetun lukijakunnan tuntemana kasvona (ks. myös Haavisto 2011, 14). Ensikonsertin 1926 alla hänen taiteilijakuvansa komeili *Suomen Kuvalehden* kannesalla. Samalla kuvalla ”etevä pianotaiteilijatar Kerttu Bernhard” mainostaa Havin Palmusaippuaa vuonna 1933 *Kansan kuvalehdessä*. Bernhardin uran lisäksi hänen perhe-elämänsä raotettiin aikakauslehdissä *Suomen nainen* (1937 ja 1941) sekä *Hopeapeili* (1943).

pianotaiteilijasta, joka ehti lyhyen elämänsä aikana tehdä kansainvälistä uraa solistina, kamarimuusikkona sekä pedagogina ja joka rakasti niin kaupungin kulttuurielämää kuin maaseutua.

Viime vuosina Kerttu Bernhardin ovat nostaneet uudelleen esiin Katariina Liimatainen (*Pianisti*-lehti 2017, 32–37) sekä Margit Rahkonen (2022, 121–123). Liimatainen esittelee pianopedagogeille suunnatussa julkaisussa pianotaiteilija Bernhardin oppivuodet ja uran pääpiirteisään sekä kertoo Bernhardista myös hänen oppilaansa Leea Isotalon muistoja. Rahkosen tutkimusartikkeli puolestaan käsittelee pianotaiteilija Eduard Erdmannin mestarikurssia Suomessa vuonna 1936. Artikkelissa esitellään aktiivisesti konsertoiva Bernhard yhtenä kurssin kahdestatoista osallistujasta ja mainitaan hänen saamansa noste tuon ajan lehtiartikkelissa, joissa Bernhardia suitsutetaan muun muassa luonnehdinnalla ”prima inter pares” (Ekman Hbl 3.2.1932; Rahkonen 2022, 121–123).

Arkistoista löytyneet Kerttu Bernhardia koskevat merkinnät ovat hajanaisia ja sirpaleisia. Yksittäisiä kirjeitä ja häneen liittyviä päiväkirjamuistoja löytyy Kansallisarkiston, Kansalliskirjaston sekä Svenska litteratursällskapetin arkistojen henkilöarkistokokoelmista (mm. Alli Hannikainen, Vappu Tuomioja, Pauli Kaijanen, Margaret Kilpinen, Elmer Diktonius, Ilmari Hannikainen ja Väinö Pesola). Lisäksi yksityishenkilöillä on muutamia kirjeitä ja muistoja hänestä. Näistä mainittakoon Meri Louhos ja Tuomas Haapanen, jotka nuorena kuulivat ja vaikuttivat Bernhardin soitosta sekä Eeva Hirvensalo, jonka äidin, viulutaiteilija Anja Ignatiuksen kanssa Bernhard musisoi aktiivisesti.⁴ Vihdin Irjalan kartanon mailla sijaitsevasta, Hiidenheimon suvulle kuuluneesta huvilasta puolestaan löytyi vieraskirja, joka osoittaa Bernhardin ja hänen miehensä Arno Granrothin kyläilyn 1930-luvul-

4 Kiitokset keskusteluista kuuluvat Eeva Hirvensalolle (2019), Meri Louhokselle (2021) sekä Bernhardin sukulaisille Sinikka Hänninen (2021) ja Raili Poijärvi-Salmela (2021). Kiitokset asiantuntijakeskusteluista ja viestinvaihoista Petri Tuovinen (Kansalliskirjaston musiikkikokoelmat), Sanna Linjama-Mannermaa (Sibelius-museon kokoelmat), Taina Turpeinen (Sibelius-Akatemian arkisto), Pia Antikainen (Ottorino Respighi), Margit Rahkonen (Margaret Kilpinen) ja Jenni Lappalainen (Ilmari Hannikainen) sekä lukuisat arkistovastaavat, vaikka Bernhardiin liittyvää aineistoa ei aina ole ollut saatavilla.



Kuva 2. Vuonna 1929 otettu taiteilijavalokuva Kerttu Bernhardista (KB).

la (ET).⁵ Bernhard mainitaan usein aikalaismuusikoiden yhteydessä kamarimusiikkipartnerina. Bernhard esiintyy myös orkesterien toimintaa ja yliopiston juhlasalin konserttihistoriaa käsittelevissä teoksissa (mm. Marvia 1993; Lappalainen 1994; Pajamo 2018) sekä aikalaisten muistelmä- ja elämäkertateoksissa (mm. Koskinen 1973; Jalas 1981; Tuomioja 1997; Vainio 2016). Valitettavasti äänidokumentit kuitenkin puuttuvat. Vaikuttaa siltä, että lukuisista radiokonserteista huolimatta Kerttu Bernhardin soittoa ei ole taltioituna äänitearkistoissa.⁶

Tämän artikkelini lähdeaineistona käytän pääasiassa Sibelius-Akatemian arkiston kokoelmaa (SA), Kansalliskirjaston digitoituja lehtiaineistoja sekä Bernhardin perikunnan arkistoa (KB). Erityisesti viimeisin lähde nuottiaineistoinen avaa ainutlaatuisen ikkunan pianotaiteilijan konserttielämään, arkeen ja aikalaiskontakteihin.

Sukutausta

Juuriltaan Kerttu Bernhard oli sveitsiläis-suomalainen. Isän puolelta sukujuuret olivat Sveitsissä, vaikka isä olikin syntynyt Pietarissa.

5 Bernhardin viimeisten kirjeiden päiväyksissä näkyy myös Irjala (LK).

6 Tiedustelut niin Suomen, Norjan kuin Ruotsin radioarkistoihin ovat osoittaneet, että esiintymiset ovat olleet enimmäkseen suoria lähetyksiä. Mahdolliset nauhoitukset ovat myös voineet tulla päälleäänitetyiksi. (Andberg 2019; Kind 2021; Rauch 2021.) On kuitenkin pieni mahdollisuus, että Keski-Euroopasta taltiointeja vielä löytyisi.

Kertun lapsuudessa perhe omisti Jyväskylän lähellä Tikkamannilan kartanomaatilan, joka oli tunnettu juustostaan ja jonka tehokkuutta kuvaa tilalle johtanut oma rautatieyhteys. Isä Constantin Bernhard puhui useita kieliä: saksaa, venäjää, ranskaa ja suomea. Kodissa arvostettiin koulutusta ja kannustettiin opintielle. Esimerkiksi vanhin sisarista lähti Saksaan asti opiskelemaan eläinlääkäriksi. (Hänninen 2021; Poijärvi-Salmela 2021.)

Suoma-äitinsä puolelta Kerttu Bernhardin suku oli Wuolijokia. Tädeistä mainittakoon Tyyne Haveri (os. Wuolijoki), jonka luona Kopun tilalla Vihdissä Kerttu Bernhard vietti pitkiä jaksoja nuorena aikuisena, mikä mainitaan useissa lehtihaastatteluissa.⁷ Kulttuurielämään Kerttu osallistui toisinaan myös enonsa vaimon Hella Wuolijoen salongeissa sekä Marlebäckin kartanon juhliissa.⁸ Hella Wuolijoen tytär Vappu Tuomioja (os. Wuolijoki) on päiväkirjanomaisessa teoksessaan *Sulo, Hella ja Vappuli – Muistelmia vuosilta 1911–1945* kuvannut usean kerran pianistiserkkuansa ja luonnehtinut esimerkiksi tämän konsertointia 27.10.1927: ”Minä en ole koskaan rakastanut ketään ihmistä niin paljon kuin Kerttua kun hän istui flyygelin ääressä niin kalpeana ja hentona, kärsivänä. Ja hän soitti niin ihanasti. Konsertin jälkeen itkin ilosta.” (Tuomioja 1997, 183.)

Kerttu Bernhard oli vuodesta 1931 naimisissa viulutaiteilija Arno Granrothin kanssa. Tämän jälkeen hän käytti ajoittain myös sukunimeä Granroth sekä Bernhard-Granroth.

Opinnot ja ensikonsertti

Kuusivuotias Kerttu aloitti piano-opinnot Jyväskylässä Alli Hannikaisen johdolla. Opinnot jatkuivat hänen poikansa Ilmari

7 Liekö sattumaa, että Kopun kartanotilan omistajat ennen Havereita ovat olleet Arthur ja Lyyli Linda Granroth, Kerttu Bernhardin tulevat appivanhemmat (Ketola 1996, 193)? Tyyne Haveri (os. Wuolijoki) on saattanut olla kälynsä Hella Wuolijoen Niskavuori-sarjan vahvan emännän mallina. (Tuomioja E. 2006, 157.)

8 Pianisti Nina Murrrik (1897–1947), Vappu Tuomiojan täti äidin puolelta, kuului myös sukuyhteisöön, ja nämä kaksi pianistia viettivät kesä Marlebäckissä harjoitellen kartanon flyygelillä. (Tuomioja V. 1997, 108.)

Hannikaisen opissa, silloin kun tämä oli paikkakunnalla.⁹ Tyttökoulun jälkeen, syyskuussa 1918, Kerttu siirtyi Helsinkiin ja keskittyi yksinomaan musiikkiopintoihin sekä nautti täysin siemauksin kaupungin kulttuuritarjonnasta.¹⁰ Opettajana jatkoi ensimmäisenä vuonna edelleen Ilmari Hannikainen, ja hänen lähdettyään ulkomaille tilalle tuli norjalainen Waldemar Alme. Lisäksi Kerttu sai laulutunteja Alexandra Ahngerilta. Opintokokonaisuuteen kuuluivat myös säveltapailu, kenraalibasso, prima vista, yhteismusisointi ja historia, joita hänelle opettivat Otto Kotilainen, Erkki Melartin, Olga Tavaststjerna ja Leevi Madetoja. (SA: HM10, TF, KF1, KF2; Paavola 1947, 656; Pylkkänen 1958, 697.)

Bernhardin matrikkeliote (kuva 3) Helsingin Musiikkiopistosta kertoo eri vuosien oppilasnäytteiden esityskappaleet: Mendelssohnia, Beethovenia, Bachia, Mozartia, Brahmsia ja viimeisenä Saint-Saensin g-mollikonseritto (SA:HM10). Edward MacDowellin *Noitatanssin* op. 17 hän on esittänyt 26.5.1919. Kyseisen virtuoosikappaleen nuotin (kuva 4) hän on nimikoinut ja päivännyt samalle kalenterivuodelle (KB). Etydin leggieeromaisuutta tehostavat dynamiikka- ja pedaali-merkinnät ovat todennäköisesti Ilmari Hannikaisen merkintöjä.¹¹

Opinnot Helsingin Musiikkiopistossa¹² sujuivat loistavasti ja oppilasnäytteistä tuli erinomaisia arvioita. Viimeinen esiintyminen oppilasnäytteissä oli 18.5.1921 ruotsalaisessa normaalilyseossa, jolloin Bernhard soitti illan loppuksi opettajansa Valdemar Almen säestyksellä

9 Hannikaisen ja Bernhardin perheet pitivät yhteyttä Kertun jo ollessa maailmalla. Alli Hannikaisen arkiston kirjeistä löytyy mainintoja tämän pojan Väinö Hannikaisen yöpymisestä konserttimatkallaan 1921 Bernhardeilla (AH. Coll 308.15) sekä Suoma ja Kerttu Bernhardin lähettämä syntymäpäiväonnittelu 1927 Alli Hannikaiselle (AH. Coll 308.17). Ilmari Hannikainen puolestaan on muistanut postikorttein Suoma Bernhardia vuonna 1921 (KB). Kerttu Bernhardin kuolemasta järkyttynyt Ilmari Hannikainen pyytää Tukholmasta 28.3.1944 lähettämässään kirjeessä vaimoaan Götaa menemään Bernhardin hautajaisiin ja laskemaan kukkavihkon heidän molempien puolesta (IH5).

10 Musiikkiopiston yhteystietojen mukaan hän asui Etu-Töölössä Dagmarinkadulla (SA:TF).

11 Käsiala muistuttaa Kerttua tuolloin opettaneen Ilmari Hannikaisen omien nuottien muistiinpanoja.

12 Helsingin Musiikkiopisto 1882–1924, Helsingin Konservatorio 1924–1939 ja vuodesta 1939 Sibelius-Akatemia.

Helsingfors Musikinstituts Matrikel. Helsingin Musiikkiopiston Nimikirja.

N:o 1598

Eleven
Oppilas *Bernhard, Kerttu Regina Heronika*

Född den
Syntynyt | *29 p. Joulukuuta 1908 Sattala*

Föräldrar:
Vanhemmat: | *Konstant Bernhard, maatalonomistaja
Luoma Sagmar ex Tuolijoki*

Hemort:
Kotipaikka: | *Jyräskylän pataja*

Inträde i Institutet den
Sisäänkirjoitettu Opistoon | *9 p. Syys* kuuta 18 *vakinainen* | elev.
oppilaana.

Examina: Solfège I 19²⁶/₃ 19 godkänd med Pr. v. 9, 9 Liket 10
Allmän Musiklära och Analys I --- --- --- 8,75
19⁷/₅ 20 --- --- --- "II" --- --- --- 9,25
19¹⁴/₅ 20 Solfège II godkänd med Pr. v. 10. Diktat 9,5
19²⁰/₅ 20 Generalbas. --- --- --- Skrivupp. 8,5 Spelupp. 8,5
19⁵/₂ 21 Musikens Historia I. vitsord: 8,5.

Utfört: 19¹¹/₁₁ 19 Piano: Mendelssohn: Rondo capriccioso
19²⁶/₁₂ 19 --- Mac-Dowell: Etюд "Herdans"
Solfège I 19²⁶/₃ 19 godkänd med: Pr. v. 9, 9 Liket 10
19²⁹/₇ 19 --- Beethoven: Konsert, c-moll s. I.
19²⁵/₇ 20 Bach: Toccata och Fuga, d-moll för pianoforte.
19²⁶/₇ 20 --- Schumann: Carnaval för pianoforte.
19¹⁷/₇ 21 Mozart: Kvartett g-moll. (Piano).
--- Brahms: Variationer över ett tema av Händel, op. 24 (för piano)
19¹⁸/₇ 21 Saint-Saëns: Konsert g-moll. för piano.

Kuva 3. Kerttu Bernhardia koskeva matrikkeliliste Helsingin Musiikkiopistosta, jossa näkyvät oppilasnäytteiden esityskappaleet (SA:HM10, kuvannut EJ).

3

Aufführungsrecht
vorbehalten.

II. Hexentanz. Witches dance.

Presto. (128. ♩.)

E. A. Mac-Dowell, Op. 17.

Piano.

pp leggiero *cresc.* *staccato*

leggiero *p* *cresc.*

Copyright, 1898, by Julius Hainauer, Breslau. J. 2649 H.

Kuva 4. Vuonna 1919 käytetyn MacDowellin *Noitatanssin* nuotti, jossa dynamiikka- ja pedaalimerkinnot todennäköisesti Ilmari Hannikaisen käsialalla (KB, kuvannut EJ).

Saint-Saënsin g-mollikonsertron. Tämän julkisen oppilasnäytteen lehtiartikkelissa Saint-Saënsin konserton tulkinnassa kuultiin taituruutta, varmuutta, monipuolisuutta, kypsyyttä ja loistokkuutta. (KB: leikkansiossa arviot lehdistä *Helsingin Sanomat*, *Iltalehti*, *Uusi Suomi*, *Sosiaalidemokraatti*, *Dagens Press* ja *Uusi Aura*.) Karl Ekman kirjoittaa: ”Bernhardilla on loisteliaa tekniikka erikoisesti asteikkojuoksutuksissa ja hän soittaa musikaalisesti ja naisellisen viehättävästi.” (Hbl 19.5.1921, suomennos Paavola 1947, 639.)

Bernhard ei kuitenkaan tässä vaiheessa halunnut vielä soittaa ensikonserattiaan vaan lähti hakemaan ulkomailta lisää vaikutteita. Ensiksi hän hakeutui syksyllä 1922 Berliiniin Edwin Fischerin oppiin.¹³ Martti Paavola (1947, 639) kirjoittaa, kuinka nimenomaan tämän suggeroivan opettajan opissa Bernhardin tulkinta-asteikko laajentui entisestään ja kosketuksellisten tehokeinojen tavoittelussa, varsinkin Bach-soitossa, oli Fischerin vahva vaikutus kuultavissa. Fischer oli paljon konsertti-*matkoilla*, ja varsinaisena opettajana toimi Walther Thiele.

Bernhard siirtyi Berliinistä vielä Robert Teichmüllerin oppiin Leipzigiin, jossa myös Martti Paavola tuolloin opiskeli.¹⁴ Kerttu Bernhardin eläinlääkäriksi opiskeleva sisarkin asui samassa kaupungissa. Musiikkiopinnot olivat tiiviitä ja niihin kuului myös harmoniaopintoja. (*Suomen Nainen* 1937.) Ilmeisesti kyse oli kuitenkin yksityisopetuksesta, koska musiikkiakatemian arkistotiedoista ei löydy mainintaa Bernhardista (LA). Ajanjaksolla oli Tauno Pykkäsen (1958, 698) mukaan käänteentekevä vaikutus pianistin tekniikkaan ja suurten linjojen muotoiluun.

Tekniikkaa kehittävään ohjelmistoon todennäköisesti kuului tuolloin Muzio Clementin *Gradus Ad Parnassum*, sillä Bernhardin nuoteissa nä-

13 Fischer esitti ja taltioi 1930-luvulla W.A. Mozartin pianokonserttoja soittaen omat kadenssinsa. Fischerin kadenssit Es-duurikonsertron KV 482 ensimmäiseen ja kolmanteen osaan löytyvät käsin musteella kopioituina Bernhardin nuottiarkistosta (KB). Ne ovat lähellä Fischerin (1933–1947) levytyksen versiota. Konsertto on todennäköisesti kuulunut Bernhardin ohjelmistoon jo Suomessa, sillä hänen omassa nuotissaan on suomenkielisiä ohjeita tempon- ja pedaalinkäytöstä Ilmari Hannikaisen käsialalla.

14 Bernhard esitti kesällä 1924 Beethovenin neljännen pianokonserton sekä lisäksi Martti Paavolan kanssa J.S.Bachin kaksoiskonsertron Friedrichrodan kylpylässä. Berliinin sinfoniaorkesterin kapellimestarina toimi Friedrich Thierfelder. (Pykkänen 1958, 699.)

kyy saksankielisiä harjoitteluohjeita. Opettajan lyijykynämerkinnöissä (kuva 5) kehoitetaan soittamaan "oktaavietydiä" op. 44 nro 65 neljällä eri tavalla, jolloin varioidaan muun muassa käsivarren ja ranteen käyttöä sekä artikulaatioita ja dynamiikkaa. Myös saman nuottivihkon sisäkanteen on kirjoitettu käsivarren ja ranteen käyttöön liittyviä avainsanoja "Freier Fall (Hg -)", "getr. Arm".¹⁵



Kuva 5. Muzio Clementin etydin *Allegro vigoroso* op. 44 nro 65 nuotti, jossa saksankielisen opettajan harjoitteluohjeita. (KB, kuvannut E.J.)

Saksalaiseen pianomusiikkiin keskittyvän ensikonserttinsa Bernhard piti viimein 2.2.1926 Helsingin yliopiston juhlasalissa. Konsertti sai jo etukäteen huomiota osakseen:

"Pianisti Kerttu Bernhardin ensikonsertti yliopistolla ensi tiistaina on suurella mielenkiinnolla odotettu tilaisuus. Nti Bernhard on parhaita pianistikykyjä, mitä Helsingin Konservatoriosta on vuosiin

15 Hg = Handgelenk = ranne. "Getr. Arm" puolestaan viittaa käsivarren kannatteluun.

lähtenyt, ja hän on opintojaan jatkanut tarmokkaasti Saksassa, tunnnettujen mestarien Edvin Fischerin ja Robert Teichmüllerin johdolla. Nti Bernhard esittää tiistaikonserטיissaan Händellin [sic] sarjan d-mollissa, Beethovenin sonaatin op. 10, 2 intermezzoa ja erään rapsodian Brahmsilta sekä Schumannin Carnevalin.” (HS 31.1.1926.)



Kuva 6. Ensimmäinen sivu Brahmsin *Intermezzosta* op.118/1, jossa merkintöjä opintovuosilta Saksasta. Sävellys kuului Bernhardin ensikonserтин ohjelmaan. (KB, kuvannut EJ.)

Juhlasali oli aivan täynnä yleisöä, mikä oli kriitikko Evert Katilan (HS 3.2.1926) mukaan harvinaista vastaavissa tilaisuuksissa. Yleisön suosionosoitukset olivat yltyneet ”suoranaiseksi juhlimiseksi”, ja Bernhard oli raskaan ohjelman päälle soittanut vielä ylimääräisenä Chopinia ja Debussyta.

Vappu Tuomiojan muistelmaluonnoksessa (päiväys 3.2.1926) kerrotaan yleisössä olleen sukulaisia ja tuttuja. Konserttia seuraavan päivän iltana kirjoittajan äiti Hella Wuolijoki oli järjestänyt Kertulle päivälliset. Läsnä olivat olleet sukulaisten lisäksi muun muassa [Evert] Katila, ”nti Pingoud”, Ilona Jalava, Iilos Tammio, Matti Kiianlinna, Martti Paavola sekä Kerttu Bernhardin tuleva aviomies Arno Granroth. (VT.)

Helsingin Sanomien arviossaan Evert Katila (HS 3.2.1926) ylisti konserttia huomattavimmaksi ensiesiintymiseksi vuosiin. Niin Katila kuin Heikki Klemetti (*Uusi Suomi* 3.2.1926) ennustivat pianistille valoisaa tulevaisuutta. Erityisesti heitä vakuutti tekniikan virheettömyys, tarkkuus ja lyönnin vivahteikkaus. Vaativan ohjelmiston tulkinnassa kehuttiin tyylitajua, suurisuuntaisuutta, runollisuutta ja älyllisyyttä. Klemetti kuitenkin esitti toiveen agogiikasta, jota voisi kehittää vielä vapaailmeisemmäksi. Hän myös mainitsi ”dynamisoinnin” olleen ehkä hieman liian ”kaprisoiva”.

Pariisi

Ensikonsertin jälkeen Kerttu Bernhard suuntasi jälleen Eurooppaan. Hän ilmeisesti jatkoi opintojaan hetken aikaa Italiassa Ernesto Consolon johdolla (Hbl 30.1.1926). Kuitenkin Pariisilla oli Bernhardille erityinen merkitys. Siellä hän opiskeli ja työskenteli aika ajoin ainakin vuosina 1926–1928 ja 1930 (Paavola 1947, 638).¹⁶ Tammikuussa 1929 Bernhard soitti Salle Majesticissa näyttävän resitaalin. Kaupungissa hän todennäköisesti tutustui myös aviomieheensä viulutaiteilija Arno Granrothiin. Kaupungin suomalaistaiteilijoihin lukeutuivat aiemmin mainitun taidemaalari Erkki Kuloveden lisäksi myös muun muassa

16 Kirjeistä päätellen osoitteita ovat olleet ainakin 2 Rue du Parc Cheviron-Sèvres, Rue Cassette sekä 32 Rue Pergolèse.

Juho Rissanen¹⁷ sekä pianisti Martti Paavola¹⁸ ja kirjailija-säveltäjä Elmer Diktonius.¹⁹

Bernhardin Pariisin-opettajiksi mainitaan yleensä Jean Batalla ja Nadia Boulanger (Paavola 1947, 638–645). Lisäksi Bernhard osallistui Alfred Cortot'n²⁰ kursseille (*Uusi Suomi* 14.9.1930) ja otti tunteja Marius-François Gaillardilta (KA:MK).

Paavola (1947, 645) tarkentaa, että Batallan²¹ pedagoginen vahvuus oli soinnillisen keveyden ja ilmavuuden kehittäminen sekä tekniikkaan liittyvien kysymysten ratkaiseminen. Säveltäjä-pianisti Boulanger²² puolestaan johdatti opiskelijat sävellysten sisäiseen maailmaan analyttisin havainnoin. Paavola kertoo Bernhardin hyvin suunnitelmallisesti hakeutuneen erilaisten opettajien oppiin sen mukaan, mitä puolta hän soitossaan kulloinkin halusi korjata ja kehittää. Paavola (1947, 644) mainitsee, että Bernhard esimerkiksi meni muutamaksi viikoksi intensiiviseen ”erityisopettajan” oppiin parantaakseen soinnin laulavuutta. Kyseinen opettaja, jota Paavola ei tarkemmin nimeä, oli käyttänyt Mozartin C-duuri-sonatiinia tähän opetustarkoitukseen.

Yksi aiemmissa lähteissä mainitsematon Kerttu Bernhardia opettanut pariisilaispianisti oli Marius-François Gaillard, jonka opissa

17 Kansallisteatterin aulan freskoissa *Helkajuhla* (1928) esiintyvät Kerttu Bernhardin kasvopiirteet yhdellä naishahmolla. Pariisin *Café du Dôme*ssa Juho Rissanen oli kutsunut Bernhardia: ”Tulukee työ miulle malliksi, kun teillä on tuollainen piä..!” (*Uusi Suomi* 1937, 15). Bernhardin jäämistöön kuuluu niin ikään Rissanen vuonna 1927 tekemä muotokuvapiirros, johon on lisätty taiteilijan omistuskirjoitus ”Rouva Kerttu Granrothille” syyskuussa 1935 (KB).

18 Paavola on lahjoittanut nuotit Maurice Ravelin ja Coletten teokseen *L'enfant et les sortilèges* omistuskirjoituksella: ”Kertulle pieneksi muistoksi Pariisin ajoilta 10 VII 1928 Martilta.” Myöhemmin Paavola on myös antanut laatimiaan Pianonsoiton alkeet -vihkkoa ”Kertulle ja hänen perheelleen”. (KB.)

19 Kesältä 1926 on säilynyt kolme Pariisissa kirjoitettua kirjettä, joissa Kerttu viestittelee Elmerille leikittelevään sävyyn ja yrittää tavoittaa tätä samassa kaupungissa olevaa ystävänsä, polkujen aina mennessä ristiin (SLS).

20 Alfred Cortot'n johdolla oli opiskellut myös Bernhardin opettaja Ilmari Hannikainen.

21 Jean Batallan johdolla ovat suomalaispianisteista opiskelleet myös esimerkiksi Martti Paavola, Ernst Linko ja Timo Mikkilä. (*Ylioppilas*, 09.12.1933.)

22 Nadia Boulangerin johdolla ovat suomalaisista pianisteista opiskelleet myös Timo Mikkilä, Kurt Walldén, Merete Söderhjelm ja Maire Halava. (*Suomen musiikkilehti* 1.10.1936; *Suomen Sosialidemokraatti* 16.9.1957.)

Bernhard kävi noin kymmenen kertaa kesällä 1930, ilmeisesti kollegansa Margaret Kilpisen kehotuksesta. Gaillard on saattanut olla Paavolan kuvaama Mozart-soinnin laulavuutta harjoittanut opettaja. Bernhardin mukaan Gaillardille Mozart-soitossa kauniiden linjojen muodostaminen ja soinnin herkistäminen oli aivan sydämen asia. Tämä käy ilmi Pariisista Kilpiselle lähetetystä kirjeestä. Kirje myös osoittaa Bernhardin halua työstää ja hioa tekniikkaansa yhä edelleen. Kirjeessä hän kertoo Gaillardin opetustyylin olleen kuitenkin muilta osin suurpiirteistä:

Käsitykseni tällä hetkellä on ettei hän ole mikään suuri pedagogi, ettei esim. voi puhua hänen koulustaan niin kuin Teichmüllerin, Corton, Ciampin tahi Batallan. Ei hän ole innostunut pianotekniikasta sinänsä: ei hän välitä erilaisista harjoitustavoista eikä erikoiset sormijärjestykset eikä pedaali asiat kiinnosta häntä. Opetuksensa näissä suhteissa on kovin ylimalkaista. Luulin ensin että hän ei katsonut minun enää tarvitsevan tällaisten teknillisten välikeinojen opettelemista, mutta kuulin sitten Gejulta²³ että hänen muut suomalaiset oppilaansa olivat valittaneet samaa. En usko, että hän esim. voisi vähemmän edistyneelle oppilaalle antaa suurta teknillistä pohjaa kuten monet kokeneet pedagogit, mutta muusikerina on hän mielestäni erinomainen ja olen suurella ilolla soittanut hänelle Mozartia ja Debussytä. Koetin myös Chopinin Präludeja, mutta niissä hän on heikompi ja kovin ylimalkainen. Itse on hän varmaan erinomainen Mozart ja Debussy soittaja. En ollenkaan epäile ihastustasi häneen, jos soitit hänelle yksinomaan Mozartia sillä näit hänen parhaat puolensa. (Kerttu Bernhard > Margaret Kilpinen, Pariisi 30.7.1930. KA:MK)

Marius-François Gaillard oli Nadia Boulangerin tavoin myös säveltäjä ja kapellimestari. Bernhardin nuottikokoelmasta löytyvät Gaillardin sävellyksistä ainakin *Cinq bagatelles* (1929) sekä *Etude pour tierces* (1928). (KB.)

23 Geju = Margaret Kilpisen sisar Gertrud.

Pianoresitaali Pariisin Salle Majesticissa²⁴ tammikuussa 1929 lukeutuu Bernhardin tärkeisiin ulkomaisiin esiintymisiin. Suomen lähettiläs Harri Holma toimi konsertin suojelijana, ja tilaisuus järjestettiin yhteistyössä AFEEA-järjestön (*Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques*) kanssa.²⁵ Yleisössä oli ollut erityisen paljon ruotsalaisia ja suomalaisia kuulijoita (HS 31.1.1929).

Ohjelmassa oli Bachia, Brahmsia, Debussyta ja Chopinia sekä kaksi pohjoismaista teosta: Leevi Madetojan *Jardin de la mort* eli *Kuoleman puutarha* (1921) sekä Carl Nielsenin *Suite* op. 45 (1919). Todennäköisesti kyseessä oli näiden sävellysten ensiesitykset Ranskassa. Julisteissa ja käsiohjelmassa (kuva 7) teokset esitellään “*premières auditions*”. Bernhardia ei kuitenkaan mainita Madetojan tai Nielsenin teosluetteloiden esittäjä tiedoissa.²⁶ Konsertista on muistona näyttäviä julisteita sekä lupaavia lehtiarvioita: muun muassa *Le Gaulois* ja *La Liberté* kehuivat nuoren pianistin tekniikkaa ja musiikin herkkiä sävyjä.

Opettajaksi

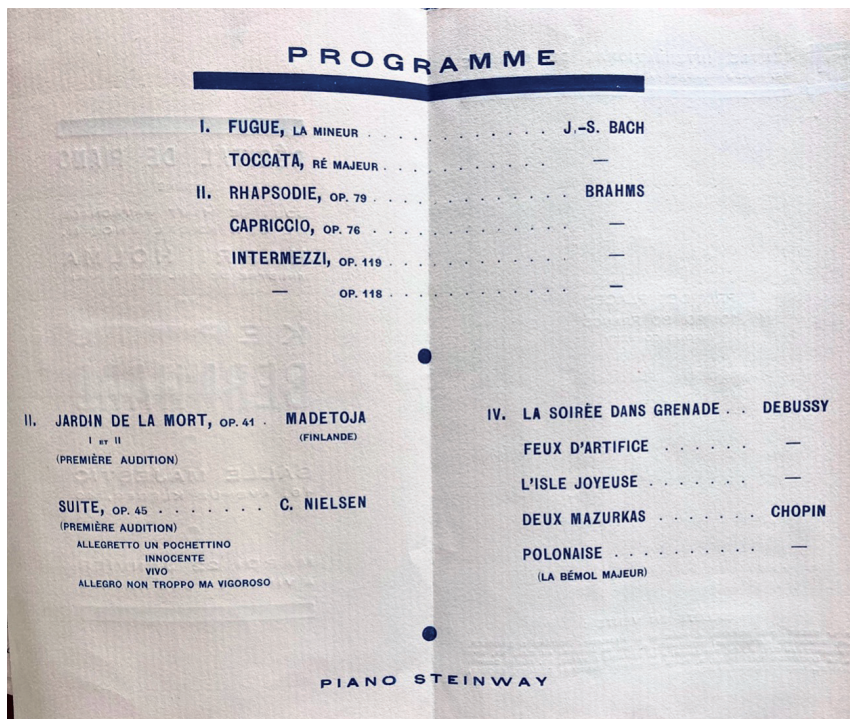
Bernhard alkoi opettaa syksyllä 1929 Konservatoriossa, mistä kertovat muutamat kirjeet Margaret Kilpiselle. Bernhard sijaisti alkuun Margaret Kilpistä ja Ilmari Hannikaista heidän ollessaan pitkiä jaksoja matkoilla.²⁷ Ilmeisesti tilapäiset käsivaivat tai “sormen venähdys”

24 Sali sijaitsi ylellisessä Hotelli Majesticissa (19 Avenue Kléber) Riemukaaren lähellä. Nykyisin hotelli kantaa nimeä The Peninsula Paris.

25 Ensimmäisen maailmansodan jälkeen nationalistisessä hengessä perustettu ”Ranskan taiteellisen laajenemisen ja vaihdon liitto” eli AFEEA tuki 1920-luvulla useiden pohjoismaisten muusikoiden konsertteja Pariisissa (Tyrväinen 2017, 71).

26 Madetoja-säätiön ylläpitämän verkkosivuston mukaan *Kuoleman puutarhan* kantaesitti Suomessa Elli Rängman-Björnin maaliskuussa 1923 (LM). Carl Nielsenin teosten verkkokatalogin mukaan tämä Artur Schnabelille omistettu pianosarja sai kantaesityksensä maaliskuussa 1921 Kööpenhaminassa, jolloin pianistina oli Johanne Stockmarr. Sivustolla mainitaan muutamia esityksiä Euroopassa 1921–1930, mutta Pariisin-esitystä tai Kerttu Bernhardin nimeä ei näy listalla. (CNW.)

27 Sijaistuksissa vaikuttaa olleen jopa pieni päällekkäisyys: Ilmari Hannikainen oli suorastaan vaatinut Bernhardia ottamaan vastuun osasta oppilaitaan keväällä 1930, jotta saisi oman matkansa järjestetyksi. Bernhard puolestaan joutui kysymään Margaret Kilpiseltä, voisiko tarvittaessa “vähemmän edistyneen luokan” sijaistamisen järjestää



Kuva 7. Pariisin pianoresitaalin 1929 ohjelmassa oli mm. Leevi Madetojan ja Carl Nielsenin teosten Ranskan ensiesitykset. (KB, kuvannut EJ.)

myös pitivät Bernhardin syksyn ja alkutalven 1929–1930 Suomessa ja sijaistaminen sopi erityisen hyvin aikatauluun. (KA:MK; Karvonen 1957, 282.)

Palattuaan kesän 1930 jälkeen Pariisista Helsinkiin Bernhard syventyi konsertoinnin ohella yhä enemmän opetustyöhön. Sunnuntain 31.8.1930 sekä sunnuntain 14.9.1930 *Uudessa Suomessa* hän ilmoittaa ottavansa yksityisoppilaita maanantaista 15.9.1930 alkaen: “Kerttu Bernhard, joka kevät- ja kesäkauden oleskeli ulkomailla, mm. osallistuen kuuluisan pianistin Cortot’n kursseihin Parisissa, ottaa vastaan

jollekin toiselle, mikäli hän ei jaksaisi itse pitää kaikkia tunteja. (Kirjeet Kerttu Bernhard 14.12.1929 ja 8.1.1930 > Margaret Kilpinen; Ilmari Hannikainen, Pariisi 20.2.1930 >Arvo Hannikainen. IH2.)

oppilaita. Tarkemmin puh. 43 757. Runebergink. 33 A.”

Helsingin konservatorion (vuodesta 1939 Sibelius-Akatemia) varsinaiseksi opettajaksi hänet on merkitty vuodesta 1936 aina kuolemaansa 1944 asti. (Karvonen 1957, 281.) Näiden vuosien opetustoimintaa tosin varjosti sota, jolloin monet oppilaitokset olivat useaan otteeseen suljettuina. (Vainio 2016, 79, 92.) Haastatteluista ja muutamista kirjeistä välittyy vastuuntuntoinen opettaja, jota opiskelijat luonnehtivat suureksi persoonallisuudeksi ja lämminsydämiseksi ja vaativaksi opettajaksi.²⁸ Bernhard itsekin nautti ja innostui opetustyöstä, mikä käy ilmi hänen kirjeistään Kilpiselle sekä muutamien oppilaiden kertomuksista. Kollegat, kuten Timo Mikkilä, muistivat hänet myös vilpittömänä työtoverina (*Uusi Suomi* 31.3.1944).

Yksi Bernhardin luokalla opiskelleista ja hänen johdollaan vuonna 1938 ensikonserttinsa soittaneista pianisteista oli Cyril Szalkiewicz. Hän on luonnehtinut opettajaansa:

Tunsin häntä kohtaan syvää kunnioitusta, niin syvää, että usein seisoin pitkään hänen ovensa takana miettien, soitanko vai en – en siksi, että olisin pelännyt, vaan yksistään siksi, että kunnioitin häntä niin suuresti. Hän oli erittäin vaativa opettaja ja harvinaisen hieno persoonallisuus, niin että oli juhlaa saada työskennellä hänen kanssaan. [...] Erityisen antoisaa oli saada opiskella nyt tällaisen konsertoineen taiteilijan johdolla. Kerttu Bernhardkin innostui välillä niin, että hänen poskensa hehkuivat. Minun poskeni hehkuivat varmaan aina. (Louhivuori 1958, 874.)

Oman konserttoinnin lisäksi myös taide-elämykset vaikuttivat Bernhardin opetustyöhön. Eräässä lehtihaastattelussa hän kertoi opetuksen ja maalaustaiteen yhteydestä:

28 Oppilaina ovat olleet ainakin Kaisa Arjava, Marja Aaltoila, Elsa Aro, Eevi Cronwall, Asta Eklöf, Maire Halava, Maija Helasvuo, Leea Isotalo, Asta Kajanus-Westzynthius, Kerstin Karstén, Brita Könni, Sohvi Korhonen-Pöllänen, Jouko Kunnas, Brita Laurén, Rakel Levin, Marja Liuhto-Aaltoila, Marquerita Perander-Tandefelt, Marja Oja, Aino Pilvinen, Aija Pitko-Korkeila, Kaija Salonen, Erik Tawaststjerna, Jouko Tolonen, Maija Vähälä ja Cyril Szalkiewicz. (Mm. Paavola 1947, 638; lehtileikkeet; symposiumikeskustelu 2021.)

Ajatelkaa, olen mm. opettaessani kokeillut sellaista, että kun en saa jotain oppilasta tajuamaan jonkin kappaleen tunnelmaa ja henkeä pyydän häntä muistelemaan tai kuvittelemaan jotain taideteosta, joka on jättänyt häneen aivan erityisen muiston ja joka kenties voisi liittyä tähän. Olen saanut hämmästyttäviä tuloksia toisinaan. (*Uusi Suomi* 14.1.1937.)

Konsertteja ja säveltäjäkohtaamisia

Artikkelissa on jo sivuttu muutamia Kerttu Bernhardin resitaalikonsertteja ja solistiesiintymisiä. Ura kamarimuusikkona oli myös monipuolinen. Bernhardin aktiivisin kamarimusiikkikokoonpano oli Trio Granroth, jossa soittivat hänen aviomiehensä, viulisti Arno Granroth sekä tämän veli, sellisti Artto Granroth. Toinen pitkäaikainen kamarimusiikkipartneri ja läheinen ystävä oli viulutaiteilija Anja Ignatius. Bernhardin kanssa esiintyivät myös esimerkiksi sellisti Yrjö Selin, viulisti Karin von Benda sekä laulutaiteilijat Hanna Granfelt²⁹, Raili Kahilainen, Antonietta Toini, Maria Basca, ja monet muut.

Seuraavaksi käsittelen joitakin Bernhardin yhteyksiä aikansa musiikkiin ja säveltäjäverkostoihin. Samalla mainitsen muutamia merkittäviä esiintymisiä. Radion musiikkiohjelmätiedoissa Kerttu Bernhardin nimi myös näkyi säännöllisesti. Hän edusti orkesterisolistina Suomea yleisradion kansainvälisissä lähetyksissä (mm. Radio Wien 1930 ja 1937). Bernhardin nuottikokoelmasta (KB) voi päätellä, että monet sävellykset esitettiin radiossa, sillä kappaleiden loppuun on kirjoitettu lyijykynällä niiden tarkat kestot.

Edellisissä luvuissa Bernhardin aikalaissäveltäjistä on jo mainittu Ilmari Hannikainen (1892–1955), Nadia Boulanger (1887–1979), Marius-François Gaillard (1900–1973), Elmer Diktonius (1896–1961), Leevi Madetoja (1887–1947) ja Carl Nielsen (1865–1931). Tuttavapiiriin

29 Vuonna 1933 presidentti Svinhufvud kutsui Bernhardin esiintymään itsenäisyyspäiväkutsuille sekä soolonumeroin että Hanna Granfeltin säestäjänä (*Hangon Sanomat*, 09.12.1933).

kuulivat myös Carl Hirn (1886–1949)³⁰, Georg Hoeberg (1872–1950)³¹ ja Gunnar Gjerstrøm (1891–1951).³² Tässä luvussa nostetaan Kerttu Bernhardin aikalaisista esiin vielä säveltäjät Ernest Pingoud (1887–1942), Ottorino Respighi (1879–1936), Selim Palmgren (1878–1951), Jean Sibelius (1865–1957) ja Erik Bergman (1911–2006).³³ Polut varmasti risteivät monien 1900-luvun alkupuolen säveltäjien kanssa. Nuottien omistaminen, edes säveltäjän omistuskirjoituksella, ei välttämättä vielä todistaa teoksen kuulumista muusikon konserttiohjelmistoon.

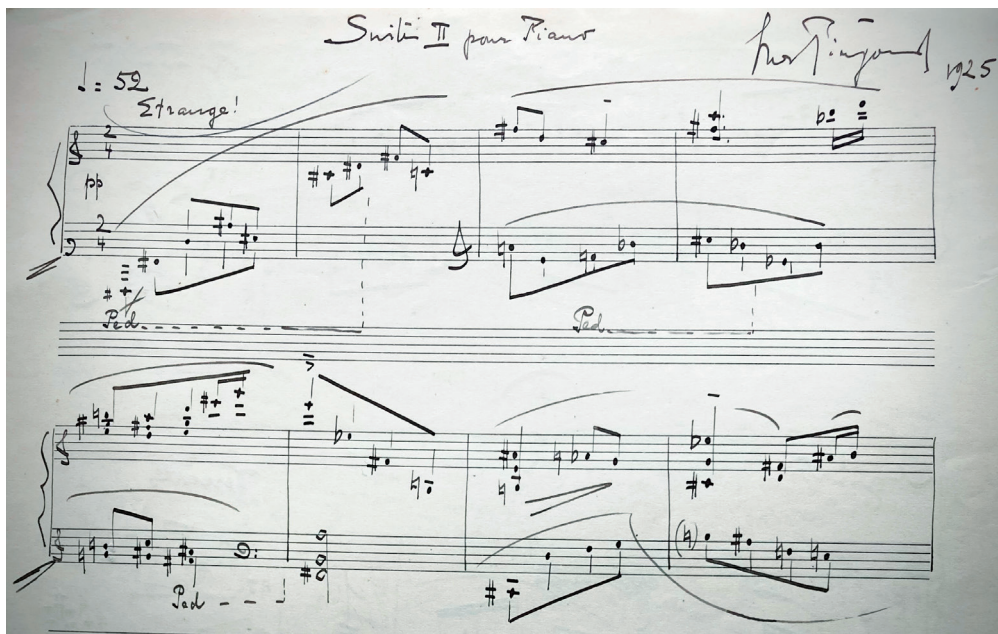
Säveltäjä Ernest Pingoudiin liittyy Bernhardin nuottikokoelman yllättävin löytö: Pingoudin kahden julkaisemattoman pianosävellyksen käsikirjoitukset! Säveltäjä on musteella kirjoittanut nimilehdelle omistuksen: “Kerttu Bernhard in Freundschaft zugeeignet”. Teos on *Deuxième Suite pour Piano* (1925), joka käsittää kymmenen miniatyyrin kaltaista sävellystä (kuva 8). Lisäksi löytyy musteella kirjoitettu nuotti toiseenkin pianosävellykseen tai sen osaan: *Praeludium (ur andra pianosviten)*, joka on päivätty seuraavalle vuodelle ja jossa niin ikään lukee omistus: “[...] lieber Freundin Kerttu Bernhard”. Sulkumerkinnän tarkennuksesta huolimatta sävellys ei liity edellisen vuoden miniatyyreihin. Kummassakaan sävellyksessä ei näy esittäjän tekemiä merkin-
töjä, kuten sorminumeroita. Saattaa siis olla, että teokset odottavat vielä ensiesitystään. Pingoudin teosluettelon (Poroila 2014) on tiedetty

30 *3 Kinderstücke* op. 5 nuottivihkon säveltäjä on lahjoittanut tekstillä: ”Nerokkaalle Kerttu Bernhardille / Paris 9.7.28.” Nuoteissa on myös pieniä, etenkin temponkäsittelyyn liittyviä korjauksia, ilmeisesti säveltäjän käsialalla.

31 Blomster-sarjan nuotin kansilehdellä on omistuskirjoitus: ”Pianistinden Kerttu Bernhard til venlig Erindrind Georg Hoeberg 2/6 1939.”

32 Pianosävellysten *Sagn* sekä *Klaversuite* nuotteihin säveltäjä on kirjoittanut mustekynällä: ”Pianistinden Kerttu Bernhard vennligt fra Gunnar Gjerstrøm Helsingfors mai 1932.”

33 Bernhardin omaan ohjelmistoon sekä pedagogiseen nuottikokoelmaan kuului myös Erkki Melartinin (1875–1937) ja Ernst Lingon (1889–1960) sävellyksiä. Ilmari Hannikaisen musiikkia hän ilmeisesti opiskeli säveltäjän johdolla, sillä Hannikaisen opetusmerkintöjä löytyy esimerkiksi sävellyksen *Keskustelu* op. 11 nuotista (KB.) Kamarimusiikkiohjelmistossa oli suomalaissäveltäjistä mm. Toivo Kuulaa (1883–1918), Aarre Merikantoa (1893–1958), Erik Furuhelmia (1883–1964) ja Nils-Eric Fougstedtia (1910–1961). Hän myös vei suomalaista musiikkia ulkomaille: Pariisissa hän konserttoi upseeriklubilla 1929, jossa soitti yksinomaan suomalaista musiikkia sekä konsertoi Wiesbadenin suomalaisen musiikin päivillä 1939. (Mm. *Sisä-Suomi* 2.2.1929; *Radiokuuntelija*, 12.3.1939; KB.)



Kuva 8. Kerttu Bernhardille omistettu, toistaiseksi tuntematon Ernest Pingoudin sävellys *Deuxième Suite pour Piano* (1925).

olevan vajavainen, ja Pingoudin sävellyksiä on yhä löytymättä (Konttori-Gustafsson, 2015, 85).

Bernhard soitti Helsingin kaupunginorkesterin solistina perjantaina 13.10.1933 Ottorino Respighin pianokonsertton, *Concerto in modo misolidio*, eli niin kutsutun miksolyydisen konsertton vuodelta 1925. Säveltäjä itse vieraili tuolloin Helsingissä ja johti konsertin.³⁴

Rooman suurlähetystössä palvelleelle toimittaja Liisi Karttuselle Respighi oli tämän jälkeen ylistänyt Kerttu Bernhardia: “aivan ensi-

34 Respighi oli ollut ilahtunut Helsingin kaupunginorkesterin intendenttinä toimineen Ernest Pingoudin konsertointikutsusta. Vuonna 1933 italialainen kulttuuri ja taide oli laajasti esillä Helsingissä, mihin liittyi myös poliittisia yhteyksiä. Konsertin suojelijana oli Italian ministeri ja suurlähettiläs Attilio Tamaro (Antikainen 2019). Aiheesta poliittisesta näkökulmasta lisää tässä Kaupunginorkesterin historiaa taustoittavassa videossa: https://vimeo.com/369822366?fbclid=IwAR0SQfX4nev98axLlzvTJEQjrGzOrWJhVdhtgRtDONVD8bKolB_rpDX8goA (Antikainen 2019.) Rehtori Erkki Melartin myös nimitti Respighin Helsingin Konservatorion kunniajäseneksi (HS 10.12.1933).

luokkainen pianisti, suuri taiteilija”. (HS 10.12.1933.) Bernhardin arkistossa on Respighiltä saatu kuva, johon säveltäjä on kirjoittanut: “Helsingfors Ottobre 1933. Alla signora Kerttu Bernhard preziosa interprete del Concerto misolidio. Devotamente Ottorino Respighi.”

Respighin konserton Bernhard oli esittänyt Robert Kajanuksen johdolla Kaupunginorkesterin kanssa jo helmikuussa 1929 (HS 13.1.1929). Bernhardin soolo-ohjelmistoon kuului myöhemmin myös Respighin sovittama Frescobaldin *Passacaglia*, joka kuultiin esimerkiksi radiolähetyksessä vuonna 1937 (HS 16.7.1937), sekä *Notturmo*, joka kuultiin radiossa 1940 (Radiokuuntelija 11.8.1940). Vuonna 1939 Bernhard puolestaan esitti Kaupunginorkesterin solistina Respighin *Toccatan* pianolle ja orkesterille (*Radiokuuntelija* 15.1.1939).

Selim Palmgrenin laajasta tuotannosta Bernhard esitti konserteissaan niin pianoteoksia kuin kaksi konserttoakin.³⁵ *Metamorfooseja* (1915) eli kolmas pianokonsertto oli ohjelmassa syyskuussa 1937 Yleisradion pohjoismaisessa konsertissa kapellimestari Toivo Haapasen johdolla.³⁶ Konserton hän esitti uudestaan 1939. (*Radiokuuntelija* 19.9.1937 ja 23.4.1939; Hbl 26.4.1939.)

Palmgrenin itsensä johdolla Radion sinfoniaorkesterin kanssa Bernhard esitti *Metamorfoosit* toukokuussa 1940 (Hbl 12.5.1940). Tästä muistoksi säveltäjä on lahjoittanut valokuvansa (kuva 10) omistuskirjoituksella: “Kerttu Bernhardille muistoksi loistavasta *Metamorfoosien* esityksestä 17.5.1940. Selim Palmgren.” (KB.)

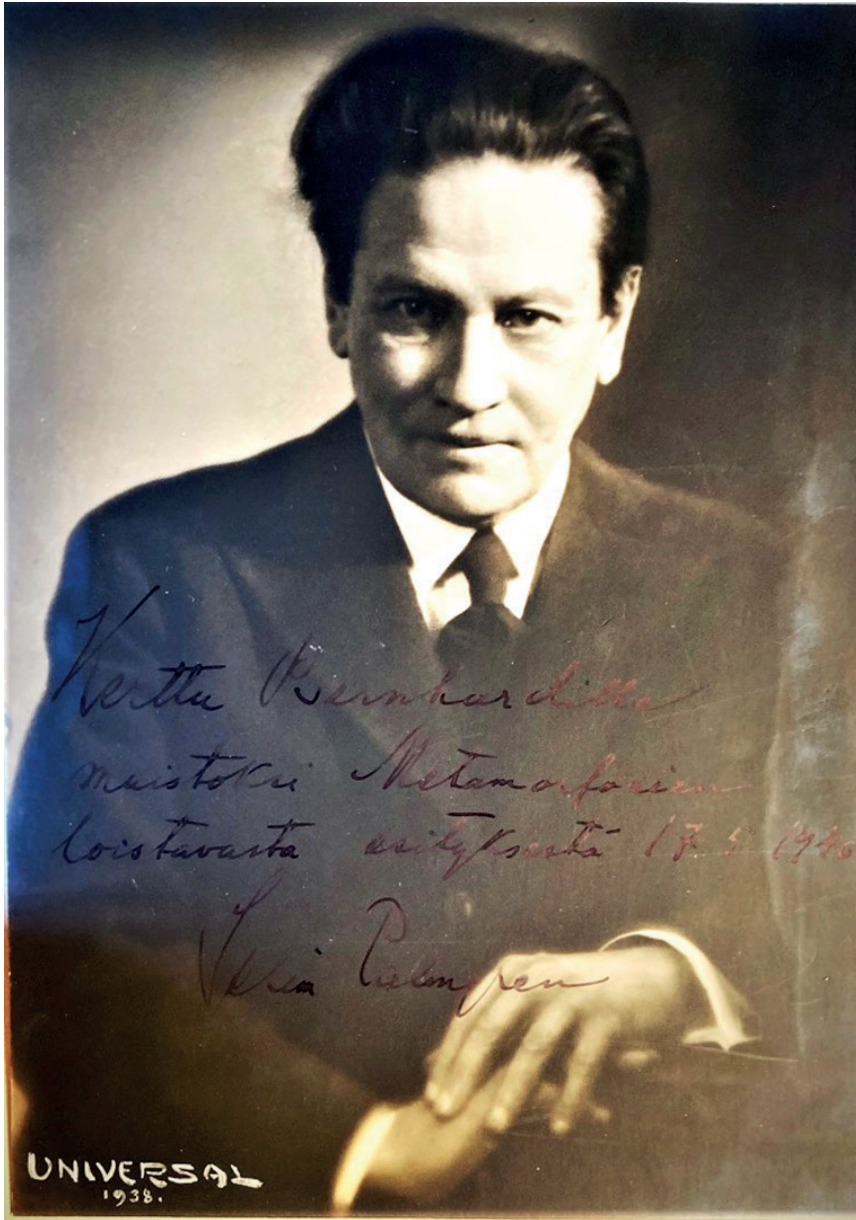
Yhteistyö säveltäjän kanssa jatkui helmikuussa 1942, kun Bernhard ja Helsingin kaupunginorkesteri kantaesittivät Palmgrenin viidennen pianokonserton A-duuri säveltäjän toimiessa jälleen itse kapellimestarina. Salmenhaaran (1996b, 522) mukaan Palmgren oli kantaesityksen

35 Mainittakoon lisäksi, että Minna ja Selim Palmgrenin tavoin Kerttu Bernhard ja Arno Granroth kuuluivat niihin muusikkopariskuntiin, jotka saivat vastavalmistuneesta Lallukan taiteilijakodista asunnon vuonna 1933. (Korhonen 2009, 510; *Karjalan Maa* 1.3.1934.)

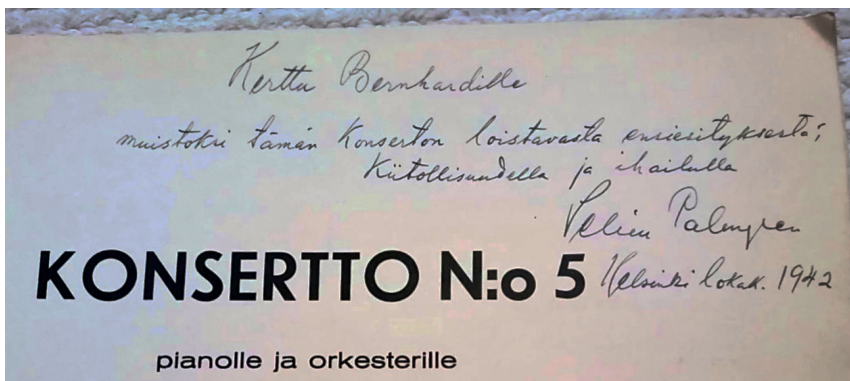
36 Tästä muistona Minna ja Selim Palmgrenin Tukholmasta Bernhardille lähettämä kirje tervehdys, jossa kiitetään ”mainiosta esityksestä”. Waldemar Alme on puolestaan Oslostä lähettänyt lyhyen kirjeen 22.9.1937, jossa kehuu edellisiltäistä *Metamorfoosien* esitystä. Radiolähetykset siis kantoivat sekä Tukholmaan että Osloon! (KB.)



Kuva 9. Ottorino Respighin kiitokset *Concerto misolidion* pianosolistille Helsingissä 1933 (KB, kuvannut EJ).



Kuva 10. Selim Palmgrenin Kerttu Bernhardille antama valokuva (KB, kuva EJ).



Kuva 11. Viidennen pianokonsertin nuotin omistuskirjoituksessa Selim Palmgren kiittää Kerttu Bernhardia loistavasta ensiesityksestä (KB, kuvannut Poijärvi-Salmela).

aikoihin jo menettänyt ajankohtaisuuttaan. Konsertto oli saanut kuitenkin positiivista huomiota osakseen, koska sen loistokkuus ja virtuoosinen "ilotulitus" yhdistettiin sota-ajan taistelumieleen ja tulevaisuuden uskoon. Bernhard esitti konsertin myös Wiesbadenissa suomalaisen musiikin päivillä Carl Schurichtin johdolla syyskuussa 1942.

Lokakuussa 1942 professori Palmgrenin kunniaksi järjestettiin "talkoot" Sibelius-Akatemiassa, jolloin säveltäjän kaikki viisi pianokonserttoa esitettiin hänen itsensä toimiessa kapellimestarina. Bernhard soitti jälleen viidennen konsertin. Muiden konserttojen solistiosuoksissa kuultiin Ernst Linko, Timo Mikkilä, Rolf Bergroth sekä Kurt Waldén (kuva 12). Marraskuussa 1942 ohjelma uusittiin vielä Yliopistolla Kaupunginorkesterin kanssa.

Bernhardille antamaansa viidennen konsertin nuotin kansilehteen (kuva 8b) säveltäjä on kirjoittanut: "Kerttu Bernhardille muistoksi tämän konsertin ensiesityksestä: Kiitollisuudella ja ihailulla Selim Palmgren. Helsinki lokak. 1942."

A-duurikonsertin Ruotsin kantaesitys vuoden 1943 tammikuussa Tukholman konserttitalossa Tor Mannin johdolla oli menestys. Ruotsalaiset musiikkikriitikot suitsuttivat teosta parhaimmaksi Palmgrenin pianokonsertoista. Arvioissa huomion keräsi kuitenkin pianisti. Kerttu Bernhardia kuvattiin vahvaksi ja persoonalliseksi uudeksi tuttavuudeksi, jonka veroista *Aftonbladetin* kirjoittajan mukaan



Kuva 12. Vasemmalta oikealle: Ernst Linko, Selim Palmgren, Kerttu Bernhard, Timo Mikkilä, Rolf Bergroth, Kurt Walldén. Kuva liittyy 9.10.1942 konserttiin "Palmgrenin talkoot" Sibelius-Akatemiolla. (KB.)

ei ehkä löytyisi Pohjanlahden länsipuolelta. Ihmetystä herätti myös se, ettei Bernhard ollut vielä aikaisemmin konsertoinut Ruotsissa.³⁷ (*Suomen musiikkilehti* 1.2.1943.)

Jean Sibeliuksen musiikkia Bernhard esitti konserteissaan sekä radiossa. Ohjelmistossa oli muun muassa säveltäjän sonatiineja, pianosarja *Kyllikki* op. 41 sekä *Cinq morceaux* op. 75 ja op. 85 eli niin kutsutut "Puusarja" ja "Kukkasarja". Bernhardin jäämistöstä löytyvät myös käsinkopioidut nuotit Sibeliuksen viimeiseen piano-opukseen *Viisi luonnosta* op. 114, joka valmistui vuonna 1929, mutta julkaistiin vasta vuonna 1973 eli Bernhardin ja Sibeliuksen kuoleman jälkeen (Dahlström 2003, 484–485). Bernhard esiintyi radiossa 22.11.1935 Sibelius-ohjelmalla, johon sisältyi tuosta sarjasta kaksi osaa: *Laulu metsässä* (myöh.

³⁷ Bernhard oli tosin esittänyt Göteborgin radio-orkesterin solistina Sixten Eckerbergin johdolla Palmgrenin *Metamorfoosit* jo huhtikuussa 1939. (*Radiokuuntelija*, 23.04.1939.) Marraskuussa 1943 Bernhard palasi esiintymään Ruotsiin ja soitti Beethoven neljännen pianokonserton sekä Tukholmassa että Göteborgissa. Tulkintaa ylistettiin ja pianistin tyyliä verrattiin Annie Fischeriin. (*Musiikkitieto* 01.12.1943.)

Metsälaulu) sekä *Metsälampi*. Näiden sävellysten perään radio-ohjelmätiedoissa oli lisätty “(käsikirj.)” sulkumerkkien sisään. Nuotteihinsa Bernhard on juuri näiden osien loppuun kirjoittanut sävellysten kestoiksi kummallekin puolitoista minuuttia, mikä kertoo valmistautumisesta radio-ohjelmaan. (*Uusi Suomi* 15.11.1935; KB.)

Bernhardin nuottikokoelmasta löytyy lisäksi Hansenin kustantama nuottijulkaisu Sibeliuksen pianosävellyksistä op.101 *Five Romantic Compositions*. Lyijykynällä nuottiin on kirjoitettu muistiinpano: “Sibeliuksen oma tempo 4/XI 1940”. Merkintä viitanee käsin lisättyyn metronomilukuun 112 sarjan ensimmäisessä osassa Romance, joka on esitysohjeeltaan “poco con moto”. Vaikka Sibeliuksen ja Bernhardin yhteistyöstä ei näy viitteitä kummankaan kirjeissä tai kirjallisuudessa, heidän toisiaan kunnioittavasta vuorovaikutuksestaan kertovat ainakin nämä muutamat nuotit ja Sibeliuksen kiitossähke Kerttu Bernhardille 11.12.1943: “Kolmelle kirkkaalle tähdelle taiteemme taivaalla lähetän sydämelliset kiitokseni”. (KB.)

Viulutaiteilija Anja Ignatiuksen kanssa Bernhard esiintyi kotimaan lisäksi Wiesbadenin musiikkipäivillä syyskuussa 1942. Kumpikin esiintyi festivaalilla sekä orkesterisolistina että kamarimuusikkona. Heidän yhteisessä ohjelmistossaan oli muun muassa Madetojan sonatiini op. 19, jonka jälkiosa oli yleisön pyynnöstä toistettava. (Salmenhaara 1987, 325.) Paluumatkalla he kävivät lehtitietojen mukaan nauhoittamassa Berliinin radioon Sibeliusta, Palmgrenia ja Madetojaa (*Uusi Suomi* 7.10.1942). Mikäli tämä tieto pitää paikkansa, on edelleen mahdollista, että jostain voisi löytyä kopio tästä taltioinnista.³⁸

Viimeisimmät esiintymiset

Vihdin Irjalassa maaliskuussa 1944 päivätyssä kirjeessä Bernhard kertoo Anja Ignatiukselle olevansa “jokseenkin eristettynä musiikki-maailmasta” ja harjoittelevansa “vain omia tehtäviä.” Hän tiedustelee kirjeessä Ignatiukselta Erik Bergmanin viulusonaatin nuotteja sekä

38 Valitettavasti Saksan radioarkistolla (Deutsches Rundfunkarchiv) ei kuitenkaan ole luetelotiedoissa yhtään äänitettä, jolla Kerttu Bernhardia voisi kuulla (Poos-Breir 2022).

pohtii Bergmanin sävellyskonsertin toteutumista kevään 1944 aikana. (Kerttu Bernhard > Anja Ignatius 16.3.1944. LK.) Kyseessä lienee mitä ilmeisimmin viulu-pianosonaatti op. 8, jonka virallinen valmistumisvuosi on 1943 (MF).

Tiedossa ei kuitenkaan ole, mitä Bergmanin pianomusiikkia tai kamarimusiikkiteoksia on ollut Bernhardin konserttiohjelmistossa. Ilmeisesti Bernhardilla olisi ollut merkittävä rooli Bergmanin sävellyskonsertissa, koska syyskuun 1944 lehdistötiedoissa konsertin lykkääntymistä perusteltiin muun muassa “pianosolisti Kerttu Bernhardin” kuolemalla (HS 3.9.1944). Viulu-pianosonaatti op. 8 kantaesitettiin Tukholmassa tammikuussa 1945.³⁹ Mainittu Bergmanin sävellyskonsertti toteutui Helsingissä huhtikuussa 1945. Sonaatin Suomen-kantaesityksen soittivat pianisti Merete Söderhjelm ja viulisti Anja Ignatius (HS 9.4.1945).

Terveydellisistä haasteista huolimatta Kerttu Bernhard työskenteli loppuun asti opettajana ja konsertoi aktiivisesti ympäri Suomea. Vielä tammikuussa 1944 hän soitti Brahmsin d-mollikonserton Kaupunginorkesterin solistina Toivo Haapasen johdolla. Helmikuussa toteutui Fazerin konserttitoimiston organisoima konserttikiertue (kuvat 13–14) Vaasa–Rovaniemi–Oulu–Kajaani–Kuopio–Jyväskylä–Tampere. Paikallislehdet mainostivat Bernhardin saapumista todellisenä juhlatapauksena pianomusiikin ystäville. Liput menivät hyvin kaupaksi Tampereen Teatterin salia lukuun ottamatta, minkä arveltiin johtuneen epäsuotuisasta ajankohdasta. Lehtikriitikot toivoivat uusintavierailuja. Resitaaliohjelmassa oli Bachia, Debussyta, Ravelia, Chopinia sekä Brahmsin Händel-muunnelmat, jotka ainakin Vaasassa oli mahdollista kuulla aivan ensimmäistä kertaa (*Ilkka* 1.2.1944). Erityisesti Chopinin tulkintaa keuhuttiin lehtiarvioissa.

Kajaanin konsertti tosin jäi välistä “matkaesteiden vuoksi” (*Kainuun Sanomat* 5.2.1944). Peruuntumiseen saattoi vaikuttaa myös sairastelu⁴⁰,

39 Kantaesityksessä 29.1.1945 soittivat viulisti Ernst Källberg ja pianisti Ingmar Liljefors. (Music Finland: Bergman.)

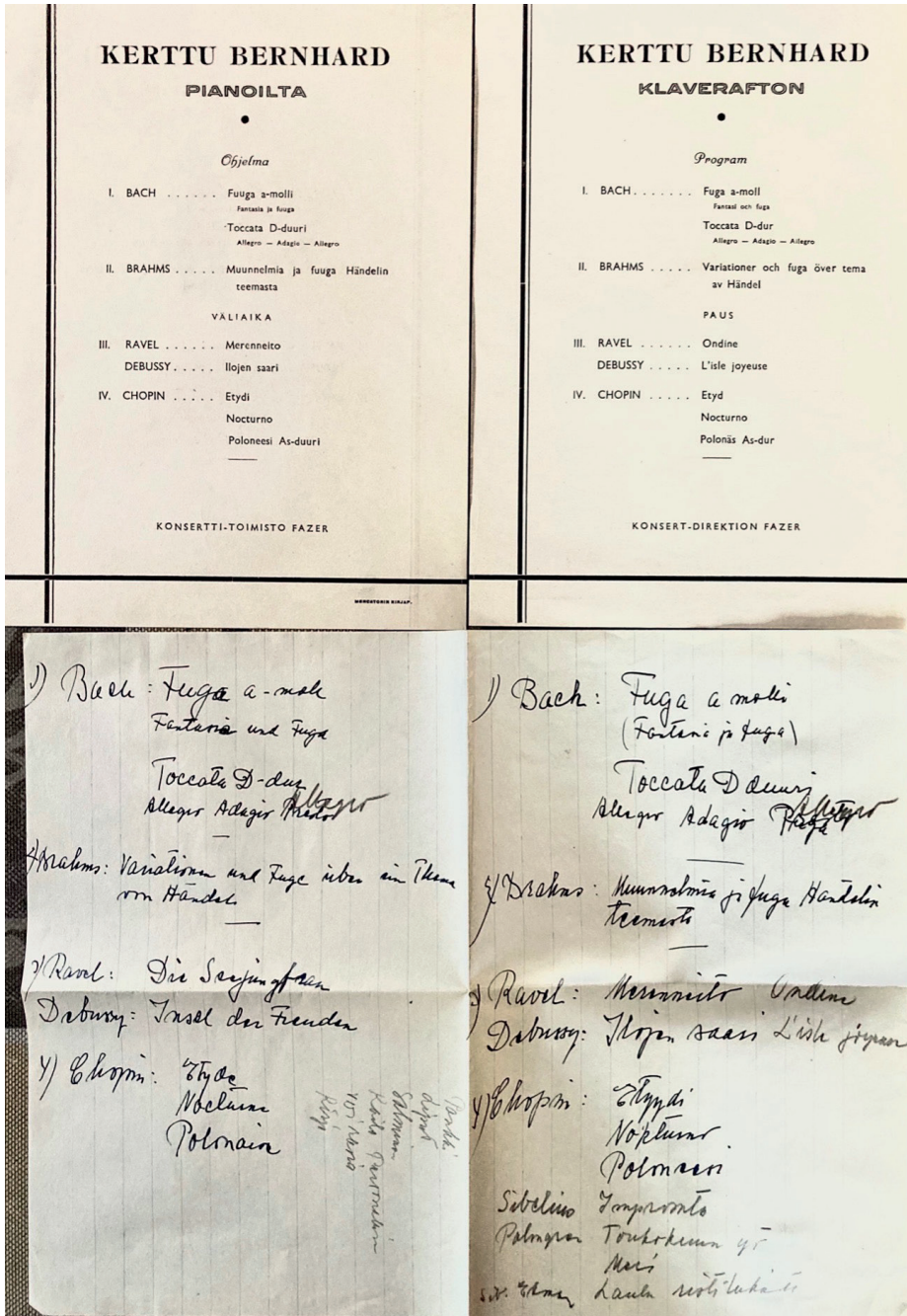
40 Bernhard kärsi kilpirauhassairaudesta (mm. Poijärvi-Salmela 2021), mikä on saattanut vaikuttaa huonovointisuuteen konserttimatkalla.

1944 Jouluk. Konsertti-Toimisto Fazer

Pianotaiteilija Kerttu Bernhardin konserttikiertue.

Päivämäärä	Paikan nimi	Aikataulu		Järjestäjä, hotelli
		lähtö	tulo	
Tammik. 30 p. 31	Helsingistä Vaasaan	19.50	10.03	
Helmik. 1	Vaasasta junaamuutto Seinä- joella tulo 21.16 lähtö 21.33 (makuu- vaunussa Kemiin, tulo 9.40 lähtö 10.00)	19.30		
2	Rovaniemelle		14.02	Joht. P. Kaijanen, Oulu Pohjanhoivi
2	<u>konsertti Rovaniemellä</u>			
3	Rovaniemeltä junaamuutto Kemissä tulo 18.40 lähtö 19.25	15.12		
3	Ouluun		22.43	Joht. P. Kaijanen Tervahoivi
4	<u>Konsertti Oulussa</u>			
5	Oulusta	6.00		
5	Kajaaniin		11.32	Wuoren Kirjapaino Maakuntahotelli
5	<u>konsertti Kajaanissa</u>			
6	Kajaanista Kuopioon	11.44		
6	<u>konsertti Kuopiossa</u>		16.52	Nti Eva Jaak Hotelli Atlas
7	Kuopiosta junaamuutto Pieksä- mäellä: tulo 19.40 lähtö 20.25	17.13		
8	Jyväskylään <u>konsertti Jyväskylässä</u>		22.15	Hra Ollilainen Jyväshoivi
9	Jyväskylältä (mahd. junaamuutto Haapamäellä) Tampereelle	8.30		
10	<u>Konsertti Tampereella</u>		13.19	Rva Stina Fook, Fazerin Musiikki- kauppa

Kuva 13. Fazerin konserttitoimiston järjestämän konserttikiertueen matkustusaikataulu tammikuussa 1944 (KB, kuvannut EJ).



Kuva 14. Konserttikiertueen käsiohjelma suomeksi ja ruotsiksi sekä ohjelmistoon liittyviä muistiinpanoja (KB, kirjoittajan ottamat valokuvat).

mikä oli haitannut ja lyhentänyt Oulun konserttia (*Kaleva* 5.2.1944). Bernhard pahoitteli 20.2.1944 lähettämässään kiitoskirjeessä konserttia isännöineelle johtaja Pauli Kaijaselle ja tämän vaimolle, ettei voinut antaa parastaan Oulussa sillä kertaa. Kiertue oli onneksi jatkunut hyvin. Uutiset Helsingin pommituksista kuitenkin olivat synkistäneet tunnelmaa, ja seuraavan pommituksen Bernhard joutui myös itse kokemaan palattuaan Helsinkiin. (Kerttu Bernhard > Pauli Kaijanen 20.2.1944, KAO:PK.)

Perintö

Kerttu Bernhardin äkillinen poismeno vuoden 1944 maaliskuussa aiheutti shokin musiikkipiireissä, ja suru-uutinen julkaistiin välittömästi kotimaan lisäksi myös Ruotsin päivälehdissä.

Siunaustilaisuuteen Hietalahden kappelissa osallistui ystävien ja sukulaisten lisäksi musiikkialan edustajia eri organisaatioista. Taneli Kuusisto soitti aluksi uruilla Bernhardin muistolle kirjoittamansa sävellyksen *In memoriam*. Sävellyksen käsikirjoitus löytyy Kansalliskirjaston arkistosta, ja se on myös julkaistu pianokappaleena op. 33. (KK:TK.) Professori Toivo Haapanen tiivistä hautajaispuheessaan: “Kerttu Bernhardin taiteilijanura, niin lyhyt kuin se olikin, on esittävän taiteemme loistavimpia. Hänen ulkomaiset esiintymiset ovat tuoneet kunniata koko maallemme.”

Niin konsertointi kuin radioesiintymiset tekivät Bernhardia tunnetuksi kotimaan lisäksi laajasti Euroopassa. Hän esiintyi myös pohjoismaisissa lähetyksissä, joita soitettiin aina Itävallassa asti. On suuri vahinko, että hänen pianismistaan ei näytä jääneen jäljelle äänitaltiointeja.

Olen pyrkinyt artikkelissani elävöittämään Bernhardin toimintaa ja osuutta aikansa taidekentällä kuvien ja aikalaislähteiden tarjoamien yksityiskohtien kautta. Hän on todistetusti ollut aktiivinen ja pidetty pianisti solisti-, kamarimusiikki- ja opetustehtävissä sekä aikansa säveltäjien arvostama muusikko. Uutta tietoa ja toisaalta mahdollisuuksia jatkotutkimuksille tuovat esimerkiksi tässä artikkelissa esittelemäni nuottilöydöt sekä kansainväliset kontaktit.

Jean Sibeliuksen sanat Kerttu Bernhardin hautaseppeleessä tiivistävät hänen nousujohteisen uransa merkittävyyden: ”Suomen säveltäiteen loistavalle tähdenlennolle”. (KB.)

* * *

Lopuksi vielä silmäys nuoreen pianotaiteilijattareen Kuloveden maalaamassa muotokuvassa, joka nykyisin katselee Sibelius-Akatemian ravintolan vierailijoita. Maalauksen pianotaitelija on siirtymässä opiskelijasta yhä itsenäisemmin konsertoivaksi pianistiksi. Hän on juuri esiintynyt Berliinissä ja valmistele Pariisin resitaaliaan. Sotavuodet eivät vielä varjosta elämää. Pianisti yhä edelleen haluaa tinkimättömästi kehittyä esiintyvänä taiteilijana ja mahdollisesti jo haaveilee myös opetusurasta. Taiteilijapiirit ympäröivät hänet niin Pariisissa kuin kotimaassa. Vaikka äänitaltointeja ei ole todisteena, on kiistaton fakta, että pianotaiteilija Kerttu Bernhard edusti ja edisti esimerkillisellä tavalla pianonsoittokulttuuria Suomessa usean vuosikymmenen ajan.

Lähteet

Arkistolähteet

KA. Kansallisarkisto, Helsinki

VT. Vappu Tuomiojan arkisto. C5. SY-tunniste 3.

MK. Margaret Kilpisen arkisto. Saapuneet kirjeet: Kerttu Bernhard.

KAJ. Kansallisarkisto, Jyväskylän toimipaikka

IH2. Ilmari Hannikaisen arkisto. Lähetetyt kirjeet: Arvo Hannikainen. Mappi 2.

IH5. Ilmari Hannikaisen arkisto. Lähetetyt kirjeet: Göta Tingvald-Hannikainen. Kotelo 5.

KAO. Kansallisarkisto, Oulun toimipaikka

PK. Pauli Johannes Kaijasen arkisto. Saapuneet kirjeet: Kerttu Bernhard. Ia:14, kotelo 27.

KK. Kansalliskirjasto, Helsinki

AH. Alli Hannikaisen arkisto. Coll.308.15 & Coll.308.17.

TK. Taneli Kuusiston arkisto. MS.MUS.163. & Coll.558.14.

VP. Väinö Pesolan arkisto. Päiväkirjat. Coll.433.2–433.5.

LA. Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy“, Leipzig. Archiv.

SA. Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki

HM10. Helsingfors Musikinstituts matrikel 10.

KF1. Klassförteckningar: våren 1917– hösten 1920.

KF2. Klassförteckningar: vårtermin 1921– vårtermin 1927.

TF. Terminsförteckningar. Helsingfors Musikinstitut.

SLS. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsinki

Elmer Diktoniuksen arkisto. Saapuneet kirjeet: Kerttu Bernhard. SLSA 568.

SM. Sibelius-museo, Turku

Valokuvakokoelma: SmF18495.

Yksityiskokoelmat

ET. Sisaruspari Ester ja Eero Törnströmin vieraskirja Vihdin Irjalassa. Helena Huttusen yksityiskokoelma.

KB. Kerttu Bernhardin jäämistö. Raili Poijärvi-Salmelan yksityiskokoelma.

LK. Kerttu Bernhardin kirje Anja Ignatiukselle ja Maire Halavalle. Leena Kantolan yksityiskokoelma.

Taideteokset

Kulovesi, Erkki 1928. Kerttu Bernhardin muotokuvat. Sibelius-Akatemian kokoelma.

Rissanen, Juho 1928. Helkajuhla-freskot. Kansallisteatteri.

Aikakausi- ja sanomalehdet

Aamulehti 28.03.1928, nro 84, s. 9.

Aitta 01.05.1929, nro 5, s. 1.

Helsingin Sanomat 31.01.1929, nro 30, s. 7.

Helsingin Sanomat 10.12.1933, nro 332, s. 18.

Helsingin Sanomat 03.09.1944, nro 236, s. 7.

Helsingin Sanomat 09.04.1945, nro 94, s. 1.

Hopeapeili 01.08.1943, nro 8, s. 8-9.

Hufvudstadsbladet 19.05.1921, nro 134, s. 8.

Hufvudstadsbladet 30.01.1926, nro 28, s. 2.

Hufvudstadsbladet 03.02.1932, nro 33 s. 6.

Hufvudstadsbladet 26.04.1939, nro 111, s. 7.

Hufvudstadsbladet 12.05.1940, nro 127, s. 8.

Ilkka 01.02.1944, nro 30, s. 5.

Joulutunnelma 01.12.1936, s. 18.
Kainuun Sanomat 05.02.1944, nro 15, s. 2.
Kaleva 05.02.1944, nro 28, s. 5.
Kansan kuvalehti 15.12.1933, nro 51, s. 48.
Karjalan Maa 01.03.1934, nro 24, s. 2.
La Liberté 26.01.1929, s. 2.
Le Gaulois 28.01.1929, s. 5.
Radio Wien 21.11.1930, s. 59.
Radio Wien 17.9.1937, s. 44.
Radiokuuntelija 19.09.1937, nro 38, s. 7.
Radiokuuntelija 12.03.1939, nro 11 A, s. 14.
Radiokuuntelija 23.04.1939, nro 17, s. 27.
Salon Seudun Kunnallislehti 21.11.1935, nro 133, s. 4.
Sisä-Suomi, 02.02.1929, nro 27, s. 4.
Suomen Kuvalehti 30.01.1926, nro 5, s. 1.
Suomen musiikkilehti 01.10.1936, nro 7, s. 6.
Suomen nainen 01.02.1937, nro 2, s. 27–28.
Suomen nainen 01.12.1941, nro 4, s. 56–57.
Suomen Sosialidemokraatti 16.09.1957, nro 250, s. 6.
Uusi Suomi 08.05.1927, nro 19, s. 5.
Uusi Suomi 31.08.1930, nro 233, s. 5.
Uusi Suomi 14.09.1930, nro 247, s. 14.
Uusi Suomi 15.11.1935, nro 309, s. 13.
Uusi Suomi 14.01.1937, nro 12, s. 10.
Uusi Suomi 07.10.1942, nro 270, s. 7.
Uusi Suomi 31.03.1944, nro 88, s. 2.
Ylioppilas 09.12.1933, nro 19–20, s. 20.

Haastattelut, keskustelut ja muut tiedonannot

Andberg, Eva. Yleisradio. Sähköposti 25.9.2019.
 Haapanen, Tuomas 25.11.2020. Haastattelijana Jenni Lappalainen. Tallenne haastattelijalla.
 Hirvensalo, Eeva. Helsinki 4.10.2019.
 Hänninen, Sinikka. Puhelinkeskustelu 21.3.2021.
 Jach, Ingrid. HMT Leipzig. Sähköposti 1.3.2021.

Kind, Siv Irene. NRK radio. Sähköposti 15.12.2021.

Louhos, Meri. Puhelinkeskustelu 20.3.2021.

Pojjärvi-Salmela, Raili. Sähköposti 15.3.2021.

Pojjärvi-Salmela, Raili. Espoo 20.6.2021.

Poos-Breir, Christiane. Deutsches Rundfunkarchiv. Sähköposti 26.8.2022.

Rauch, Christian. Sveriges radio. Sähköposti 15.11.2021.

Sauer, Teemu. Sibelius-Akatemia 29.1.2021 ja sähköposti 8.3.2021.

Digitaaliset lähteet

Verkko-osoitteet on tarkistettu 22.5.2022.

Antikainen, Pia – Antikainen Sara. 2019. Respighi Helsingissä 1933 – musiikkia vai politiikkaa?
<https://vimeo.com/369822366>

CNW. Catalogue of Carl Nielsen's Works.
<http://www5.kb.dk/dcm/cnw/document.xq?doc=cnw0088.xml>

Fischer, Edwin. 1933–1947. Mozartin konserton KV 482 kadenssit.
<https://youtu.be/cEuBNZgRusU?t=574>

LM. Leevi Madetoja -verkkosivusto. <https://madetoja.org/fi/>

MF. Music Finland: Erik Bergman. <https://core.musicfinland.fi/composers/erik-bergman>

Pietinen 1931. Taiteilijakoti, isoäiti tarkkailee pianisti Kerttu Bernhardin ja tämän veljen shakkiottelua. Valokuva, Museovirasto.
<https://www.finna.fi/Record/museovirasto.59B95B54E429692230B19C7CD503A67F/>

Poroila, Heikki 2014. Ernest Pingoud. Teosten yhtenäistettyjen nimekkeiden ohjeluetto.
Suomen musiikkikirjastoyhdistys. Toinen laitos, verkkoversio 1.0.
<https://www.musiikkikirjastot.fi/wp-content/uploads/2016/11/Pingoud.pdf>

Nuotit

Brahms, Johannes 1893. *6 Clavierstücke, op. 118*. Berlin: N. Simrock. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

Clementi, Muzio & Tausig, Karl [- 1900]. *Gradus ad Parnassum – Ausgewählte Etüden*. Leipzig: Steingräber. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

Fischer, Edwin [-1930]. *Cadenz zum 1. Satz von W.A. Mozart's Ess dur Konzert*. Käsinkopioitu nuotti, 3 sivua. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

Fischer, Edwin [-1930]. *Cadenz zum 3. Satz von W.A. Mozart's Ess dur Konzert*. Käsinkopioitu nuotti, 3 sivua. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

Gaillard, Marius-François 1928. *Etude pour les Tierces*. Paris: Choudens. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

Gaillard, Marius-François 1929. *Cinq Bagatelles pour Piano*. Paris: Heugel. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

- Gjerstrøm, Gunnar [- 1932]. *Klaversuite*. Oslo: Norsk notestik & forlag. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Gjerstrøm, Gunnar [- 1932]. *Sagn*. Oslo: Norsk notestik & forlag. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Hannikainen, Ilmari 1916. *Tunnelmia, op. 11b, nro 3 Keskustelu*. Helsinki: Westerlund. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Hirn, Carl 1912. *3 Kinderstücke, op. 5*. Berlin: M. Simrock. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Høberg, Georg 1910. *Blomster, op. 7*. København: Wilhelm Hansen. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Kuusisto, Taneli 1944. *In memoriam Kerttu Bernhardin muistolle*. Käsikirjoitus Kansalliskirjaston arkistossa. COLL.558.14 .
- Kuusisto, Taneli 1944. *In memoriam, op. 33*. Helsinki: Westerlund.
- MacDowell, Edward 1898. *Hexentanz: op. 17 no. 2*. Breslau: Julius Heinauer. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Madetoja, Leevi 1921. *Kuoleman puutarha – Dødens park – Jardin de la mort, op. 41*. Kjøbenhavn: Wilhelm Hansen. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Mozart, Wolfgang [-]. *Konzert Es dur*. Ed. Hans Bischoff. Leipzig: Steingräber. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Nielsen, Carl 1923. *Suite, op. 45*. Leipzig: C.F. Peters. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Paavola, Martti 1935/1937/1940. *Pianonsoiton alkeet I, II, III*. Porvoo: WSOY. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Pingoud, Ernst 1925. *Deuxième Suite pour Piano*. Julkaisematon käsikirjoitus. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Ravel, Maurice & Colette 1925. *L'enfant et les sortilèges: Fantaisie lyrique*. Paris: Durand & Cie. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Sibelius, Jean 1925. *Cinq morceaux romantiques: op. 101, no. 1. Romance*. København: Hansen. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.
- Sibelius, Jean [-1929]. *Viisi luonnosta, op. 114*. Tuntematon kopisti, mustekynällä. Bernhardin nuottijäämistö, Espoo.

Kirjallisuus

- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Haavisto, Henna 2011. Huomiolla hallittu. Modernin naisen elämäntyyli Aitta-lehdessä 1927–1930. Pro gradu -tutkielma. Turun Yliopisto.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Helsinki: Tammi.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Ketola, Eino 1996. *Vihdin historia 1918–1965. Maanjaon aika. Osa 1: 1918–1939*. Vihdin kunta: Vihdin seurakunta.

- Konttori-Gustafsson, Annikka 2015. Ernest Pingoud'n laulut ja pianokappaleet – harvinaisuuksien ja löytöjen äärellä. *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim: Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 71–92.
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren: Elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Koskinen, Kosti 1973. *Kadunmiehen päiväkirja*. Käsikirjoitus. Sijainti: Rauman taidemuseon kokoelma, sähköpostitiedonantona Heta Kaisto 16.8.2021.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana yliopiston juhlasalissa: musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Liimatainen, Katariina 2017. Kerttu Bernhard (1902–1944), sielukas pianon kuningatar. *Pianisti-lehti*. Helsinki: Pianopedagogit ry.
- Louhivuori, Anna-Maija 1958. Cyril Szalkiewicz. *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Toim: Pulkkinen, Maire & co. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 870–875.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY.
- Paavola, Martti 1947. Kerttu Bernhard – pianotaiteilija. *Sävelten taitureita: Esittäviä taiteilijoita kahden ja puolen vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 656–665.
- Pajamo, Reijo 2018. *Musiikin juhlaa Viipurissa*. Helsinki: Repale-Kustannus.
- Pulkkinen, Maire 1958. Maire Halava. *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Toim: Pulkkinen, Maire & co. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 837–841.
- Pyökkänen, Tauno 1958. Kerttu Bernhard. *Suomalaisia musiikin taitajia: Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Toim: Pulkkinen, Maire & co. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa, 697–701.
- Rahkonen, Margit 2022. Eduard Erdmannin mestarikurssi suomalaisille pianisteille Helsingissä 1936. *Kartanoista kaikkien soittimeksi III. Pianonsoiton historiaa Suomessa III*. Toim: Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka. Helsinki: DocMus-tohtorikoulun julkaisuja, 97–154.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Tuomioja, Erkki 2006. *Häivähdys punaista. Hella Wuolijoki ja hänen sisarensa Salme Pekkala vallankumouksen palveluksessa*. Helsinki: Tammi.
- Tuomioja, Vappu 1997. *Sulo, Hella ja Vappuli: Muistelmia vuosilta 1911–1945*. Porvoo: WSOY.
- Tyrväinen, Helena 2017. Institutional Regulation and Parisian Perceptions of Sibelius, 1924–1931: The Schnévoigts and the Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques. *Jean Sibelius's Legacy: Research on His 150th Anniversary*. Toim. Grimley, Daniel & co. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 66–85.
- Vainio, Matti 2016. *”Onko kaikki farssia vain” – Erik Tawaststjernan elämä*. Helsinki: Otava.

Richard Faltin, Ingeborg Hymander ja muusikon sivistysporvarillinen elämä 1900-luvun vaihteen Suomessa: musiikinlajit elämäntyylin ilmentäjinä

MATTI HUTTUNEN JA ANNIKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Ajattelu ja tutkiminen – teoksen opiskelu sen jokaista atomia myöten – kaikkien kauneuselementtien johtaminen tietoisesta tieteellisestä tunnistamisesta – se on tehtävänä. Vaikkakin pianonsoitto on etupäässä **reproduktiivinen** taito, sen perustana olevan materian tulkitseminen ei kuitenkaan ole mahdollista ilman soittajan korkeaa sivistystasoa. Myös soittajassa ilmenee kokonaisuuden henki. Sen tavoittaminen, pianonsoiton opiskelun rinnalla huomion kohdistaminen koko säveltaiteen alueelle ja sen ulottaminen edelleen mahdollisimman monien tieteiden alueelle – ennen muuta estetiikkaan ja psykologiaan – koko elämäkatsomuksen täyttämisen ajatukseksella runoudella ja jopa tahtomisen, pyrkimisen, kilvoittelun moraalisisella ideaalisuudella, olkoon viimeinen johtolanka, jonka myötä pianonsoiton estetiikka päättää työnsä.¹ (Kullak 1861, 370. Korostus Kullakin.)²

1 Kullakin teos *Asthetik des Klavierspiels* sisältyy Faltinin kirjakokoelmaan. Hän on merkinnyt tämän katkelman lyijykynällä ja vielä lisäksi alleviivannut lauseen: ”Auch im Spieler zeigt sich der Geist des Ganzen.”

2 Denken und forschen – das Werk in allen seinen Atomen studiren – alle Schönheitselemente auf bewußtes wissenschaftliches Erkennen zurückführen – dies ist die Aufgabe. Ob zwar das Klavierspiel zunächst nur **reproducierende** Kunst ist, so ist der ihm zu Grunde liegende Stoff doch ohne den höchsten Bildungsgrad des Darstellers nicht

Tarkastelemme tässä artikkelissa kahden Suomessa 1900-luvun vaihteen molemmin puolin vaikuttaneen musiikkiahmon, Richard Faltinin (1835–1918) ja Ingeborg Hymanderin (1865–1938), merkitystä muusikoiden elämäntyylin ja siihen liittyneiden aatteiden juurruttajina. Saksalaissyntyinen Faltin toimi Helsingissä yliopiston musiikinopettajana ja Nikolainkirkon (nykyisen Tuomiokirkon) urkurina sekä monissa muissa rooleissa. Pianisti Ingeborg Hymander tuli tunnetuksi erityisesti pianopedagogiikan uranuurtajana. Hypoteesimme on, että Faltin juurrutti suomalaisten muusikoiden piiriin saksalaisesta kulttuurista vaikutteita saanutta sivistysporvarillista elämäntapaa, jota hänen oppilaansa, heidän joukossaan Hymander, sitten jatkoivat.

Kuten Ulrich Engelhardt osoittaa kirjassaan *”Bildungsbürgertum”: Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts* (1986), sivistysporvariston käsite on muuttunut suuresti historian saatossa valistusajakaudelta 1900-luvulle. Yleistäen ja yksinkertaistaen sivistysporvaristo on yhteiskuntaryhmä, jonka olemassaolo ei perustu esimerkiksi perittyyn aatelistarvoon, vaan ryhmään kuuluvan on itse hankittava porvarillinen statuksensa esimerkiksi koulutuksen avulla (puhumme mieluummin yhteiskuntaryhmistä kuin -luokista). Sivistysporvaristo on erotettava käsitteellisesti ”omistavasta porvaristosta”, vaikka monet ihmiset toki kuuluivat molempiin ryhmiin. Porvarillisuus on tyypillisesti merkinnyt yhteiskunnallista vapautta, ja sivistysporvariston käsitteellinen sisältö on vaihdellut sen mukaan, mitä sivistyksellä ja vapaudella on eri aikoina ja eri tilanteissa tarkoitettu.

Klassisen musiikin kenttä oli ollut Suomessa moni-ilmeinen jo ennen Faltinia. Se ulottui harrastuspohjaisista säveltäjistä (esimerkiksi yliopiston kirjastonhoitaja Karl Collan) ja kotimaassa ja ulkomailla esiintyneistä laulajista (esimerkiksi Johanna von Schoultz, Adrian Nordlund)

wiederzugeben. Auch im Spieler zeigt sich der Geist des Ganzen. Ihn zu erfassen, neben dem Klavierstudium den Blick gespannt zu erhalten auf das ganze Gebiet der Tonkunst, und ihn über dieses hinausschweifen zu lassen auf möglichst viele Wissenschaften – vor Allem auf Aesthetik und Psychologie – die ganze Lebensanschauung mit sinniger Poesie, selbst mit einer sittlichen Idealität im Wollen, im Streben, im Ringen zu erfüllen, sei der letzte Fingerzeig, mit welchem die Aesthetik des Klavierspiels ihr Werk beschließt. (Kullak 1861, 370, korostus Kullakin. Vieraskielisten sitaattien suomennokset A. Konttori-Gustafsson.)



Kuva 1. Ingeborg Hymander. Kuvaaja Charles Riis & Co. Sibelius-Akatemian arkisto, Richard Faltinin arkisto. Kuvan ottamisen ajankohta ei ole tiedossa.

aina sellaisiin säveltaiteilijoihin, joiden elämä kärsi epäsuotuisista olosuhteista ja turvaverkkojen puutteesta (Axel Gabriel Ingelius, Filip von Schantz). Mukaan on laskettava myös kirkkomuusikot, musiikkikouluja ylläpitäneet ihmiset sekä yliopiston musiikinopettaja Fredrik (alkujaan Friedrich) Pacius (1809–1891), jonka taloudellinen ja auktoriteetin asema oli omaa luokkaansa Suomen musiikkielämässä. Paciuksella ei kuitenkaan ollut merkittävään asemaan Suomen musiikkielämässä kohonneita oppilaita. Kuten Riikka Siltanen toteaa vuonna 2020 julkaisemassaan Faltin-aiheisessa väitöskirjassaan, Faltinia voidaan pitää ensimmäisen suomalaisen muusikkopolven kouluttajana, ja hypoteesimme mukaan

Faltin toi suomalaiseen musiikkielämään muun ohella myös muusikoiden sosiaaliseen olemiseen liittyviä malleja ja ajattelutapoja.

Tarkastelemme Faltinin ja Hymanderin toimintaa musiikinlajien ja niihin kytkeytyneiden ideoiden näkökulmasta. Käsittelemme seuraavassa aluksi lajien yleisiä ominaisuuksia, ja sen jälkeen valotamme Faltinin ja Hymanderin konkreettisia elämänvaiheita sekä niihin liittyneitä taustatekijöitä. Lopuksi esitämme sivistysporvarillisesta musiikkikäsitteestä tulkinnan, joka kytkeytyy musiikinlajeihin ja joka osoittaa suomalaisen musiikkikulttuurin juurien jälleen kerran löytyvän saksalaisesta idealismista ja lopulta G. W. F. Hegelin vapaus- ja sivistysideoista.

Artikkelimme keskeisin aineisto koostuu arkistolähteistä ja 1800-luvun musiikkikirjallisuudesta. Faltinin osalta tärkeä tutkimuskohde on Kansalliskirjastossa säilytettävä Faltinin kokoelma, johon sisältyy suuri määrä saksalaisia kirjoja sekä nuotteja ja musiikkiaiheisia lehtiä. Kokoelman piano- ja urkuihesisistä kirjoista ovat aiemmin kirjoittaneet Matti Huttunen ja Tommi Harju (2019). Annikka Konttori-Gustafsson (2019) on kirjoittanut kokoavan artikkelin Hymanderin elämäkulusta ja ammatillisesta urasta. Hymanderin kirjoittama ensimmäinen suomalainen oppikirja pianonsoitonopettajille *Nuori pianonsoitonopettaja: pianonsoiton opetuksesta* (1924)³ on myös keskeinen lähteenne. Olemme etsineet pääosin Museoviraston kokoelmista valokuvia sekä Faltinin että Hymanderin kodeista esittämään ja tukemaan sivistysporvarillisuutta koskevia argumenttejamme. Kansainvälisestä taustakirjallisuudesta painottuvat seuraavassa musiikin lajiteoriaa koskeva, pääasiassa saksankielinen kirjallisuus sekä 1800-luvun saksalaista taidefilosofiaa ja erityisesti Hegeliä relevanteilta osin käsittelevät kommentaariteokset.

Musiikinlajit tutkimuskohteina

Musiikinlajit ovat olleet keskeinen tutkimuskohde erityisesti viime vuosikymmenten saksalaisessa musiikkitieteessä. Dokumentti täs-

3 Ruotsinkielinen laitos *Den unge klaverläraren: riktlinjer inom pianoundervisningen* (1924).



Kuva 2. Richard Faltin. Kuvaaja Charles Riis & Co. Museoviraston kuvakokoelmat.

tä on 1990-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa ilmestynyt 17-osainen *Handbuch der musikalischen Gattungen*, johon sisältyy lajien teoriaa koskeva nide (Mauser 2005). Keskeisiä lajiteoriaan liittyviä tekstejä ovat kirjoittaneet muun muassa Tibor Kneif ja Carl Dahlhaus. Wolfgang Marxin *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft* (2004) on laaja lajiteoriaa koskeva monografia.⁴

Monet taidefilosofit ovat katsoneet, että lajit ovat taiteen ymmärtämisen tärkeä ja jopa välttämätön lähtökohta. Lajeilla on keskeinen merkitys esimerkiksi Hans Robert Jaussin tuotannossa: ne ovat taiteen ”reseptioestetiikan” ja siihen sisältyvän ”odotushorisonin”

keskeinen osa. Benedetto Croce sitä vastoin katsoi, että kaikenlainen lajiajattelu on haitallista taiteen ymmärtämisen kannalta: tavoitamme

4 Taiteenlajeihin kohdistuvilla filosofisilla pohdinnoilla on toki pitkä perinne. Taiteen – ”kaunotaiteiden” – yleinen lajiajottelu oli 1800-luvun saksalaisen idealismin keskeisiä esteettisiä kysymyksiä. Tällä seikalla oli ilmeinen yhteys taiteen kasvavaan autonomisuuteen: taiteenlajien jaottelu, josta kuuluisa esimerkki on Hegelin konstruoima taiteenlajien hierarkia (Hegelin termin ”yksittäisten taiteiden systeemi”, ”das System der einzelnen Künste”, Hegel 1970, 243), kaipasi filosofista perustelua taiteen muuttuessa entistä enemmän autonomiseksi ja puhtaasti esteettisen kontemplaation kohteeksi. Hegelin rakennelmassa musiikki sijoittui toiseksi korkeimmalle askelmalle, yhtäältä maalaustaiteen yläpuolelle ja toisaalta kaunokirjallisuuden alapuolelle; kaunokirjallisuuden ytimessä oli draama. Hegelin musiikkikäsitys painotti musiikin subjektiivista, emotionaalista ja ajallista luonnetta (ks. esim. Moland 2019, 222–247), mutta hänen vaikutuksensa yleisiin musiikkikäsitelmiin näyttää painottuneen enemmän hänen yleiseen taidefilosofiaansa kuin musiikkia koskeviin spesifisiin huomioihin.

taideteoksen kauneuden vain, jos hylkäämme rajoittavat lajikategoriat (ks. esim. Kunze 2005, 93).

Tyypillisiä klassisen musiikin lajeja ovat sinfonia, jousikvartetto ja lied. Sama lajinimi – esimerkiksi motetti – on voinut merkitä eri aikakausilla eri asioita, ja musiikin historia sisältää monia esimerkkejä teoksista, jotka eivät kuulu mihinkään lajiin. Musiikinlajin käsitettä on mahdotonta määritellä yksiselitteisesti, ja klassisen musiikin täydellinen ja kattava lajijaottelu, johon mm. Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1614–1620) ja Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) aikanaan tähtäsivät, on utopiaa: musiikki on taidetta, joka yhtä paljon pakenee määritelmiä ja jaotteluita kuin pyrkii niitä kohden. Lajiteorian käytössä on edettävä eräänlaisella pala palalta -tekniikalla: se antaa parhaimmillaan välineitä ymmärtää lajeja ja niiden keskinäisiä suhteita erityisissä historiallisissa tilanteissa.

Modernin saksalaisen lajitutkimuksen ydinajatus on, että musiikin sisäiset (rakenteelliset) ja yhteiskunnalliset piirteet kohtaavat toisensa musiikinlajeissa. Kuten Tibor Kneif määritteli tärkeässä, vaikkakin otteeltaan abstraktiksi jäävässä artikkelissaan ”Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis” (2005): lajiteoria tutkii musiikin muotojen suhdetta yhteiskunnan muotoihin.

Lajit ovat määrittäneet klassisen musiikin historiassa eri tavoin eri aikakausilla. Dahlhausia (2005, 89) seuraten voimme todeta, että aikakaudella keskialjalta 1600-luvulle lajeja määrittävät kolme keskeistä tekijää olivat teksti, satsirakenne ja sosiaalinen funktio. Esimerkkejä tästä ovat nähdäksemme keskiajan *conductus* ja motetti.

1700-luvulta alkaen lajit hahmottuivat uudella tavalla. Keskeisiä näkökohtia ovat siitä pitäen olleet kokoonpano, musiikillinen muoto ja esteettis-sosiaalinen ”sävy” (”Charakter”, ”Ton”) (Dahlhaus 2005a, 89). Lajien yhteiskunnallinen paikka alkoi nyt määräytyä ennen muuta taloudellisten ja sosiaalisten rakenteiden mukaisesti. George Frideric Handelin oopperat ja englanninkieliset oratoriot kuuluivat omiin ”paikkoihinsa” englantilaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa, ja myöhemmin yhtäältä klassinen jousikvartetto ja toisaalta sinfonia paikantuivat tahoillaan ”tuntijoiden” ja ”yleisön” lajeiksi. Kummallakin oli myös oma esteettis-sosiaalinen sävynsä, johon esimerkiksi jou-

sikvartetton kohdalla kuului rationaalista keskustelua muistuttava soitinten vuoropuhelu. Lajien erilaiset piirteet saattavat painottua eri tavoin: musiikillinen rakenne on klassis-romanttisen sonaatin ydinominaisuus; romantiikan lyirisessä pianokappaleessa sen sijaan ei painotu muoto (joka on tyypillisesti enemmän tai vähemmän sovinainen), vaan poeettinen idea, jota teos pyrkii välittämään (Dahlhaus 2005a, 86–87). Monet – jopa useimmat – lajit ovat jatkaneet omaa elämäänsä sen jälkeen, kun niihin alun perin liittyneet yhteiskunnalliset olosuhteet ovat kadonneet, esimerkkeinä juuri 1700-luvun perua olevat sinfonia ja jousikvartetto.

Lajien merkitys on ollut suurimmillaan keskiajan ja renessanssin musiikkikulttuurissa. Sosiaalinen funktionaalisuus edellytti selkeää lajien kenttää – lajit olivat tärkeämmässä asemassa kuin autonominen musiikkiteos. Lajien valta-asema mahdollisti samalla myös tavanomaisen ja jopa keskinkertaisen säveltämisen. 1800-luvulla musiikinlajien merkitys heikkeni teoksen kategorian alkaessa hallita musiikkia ja sitä koskevaa ajattelua.

Perinteisten lajien merkitys heikkeni toisen maailmansodan jälkeisessä avantgarde-musiikissa: ei sävelletty enää sinfonioita tai konserttoja, vaan sen kaltaisia teoksia kuin Pierre Boulezin *Struktuureja* (*Structures*) I–II (1952, 1961) tai Karlheinz Stockhausenin *Aikamittoja* (*Zeitmasse*) (1955–1956) tai *Ryhmiä* (*Gruppen*) (1955–1957). Pyrittiin pois kaikesta perinteisestä, ja sen seurauksena tavanomaiset lajit saivat väistyä (ks. Dahlhaus 2005b).⁵

Musiikkia koskeva arkipuhe tukeutuu ja kohdistuu yhtä kaikki tänäkin päivänä suuressa määrin musiikinlajeihin. Hahmotamme musiikkia ”genrejen” kautta, oli kyseessä sitten klassinen musiikki, jazz tai mikä tahansa muu musiikkikulttuurin osa-alue (itse asiassa tällaiset ”osa-alueetkin” ovat lajeja, jotka puolestaan jakautuvat pienempiin alalajeihin).

5 Kuten Wolfgang Marx (2004, 383–387) toteaa, näkemykset lajien tai ”lajitietoisuuden” heikkenemisestä aikamme musiikissa ovat käsitteellisiä seurauksia kunkin kirjoittajan perusluonteisesta lajikäsityksestä.

Faltin ja Hymander

Richard Faltin ja Ingeborg Hymander ovat usein jääneet muiden nimien varjoon musiikkikulttuurimme merkittävinä vaikuttajina. Riikka Siltanen tarkastelee väitöskirjassaan *”För gedigen musik”: Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana* (2020) laajasti Faltinin toimintaa Suomessa ja sen vaikutuksia taidemusiikkikulttuurimme kehittymiseen. Annikka Konttori-Gustafssonin artikkeli (2019) valottaa Hymanderin henkilöhistoriaa sekä hänen uraansa suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtajana. Tässä yhteydessä tuomme sekä Faltinin että Hymanderin elämänvaiheista esiin sellaisia seikkoja, joiden katsomme liittyvän elämäntyyleihin ja näkemyksiin musiikin lajeista, erityisesti pianokirjallisuuden puitteissa.

Valitusaikakaudelta lähtien ja vielä 1800-luvun alussa sivistysporvariston aktiivisuus musiikkielämässä oli ollut lähinnä musiikin harrastajien käsissä. Ammattimuusikkous kytkeytyi usein köyhyyteen ja boheemiin elämäntapaan, eikä sitä siksi pidetty suositeltavana. 1800-luvun jälkipuoliskolla sivistysporvarillinen ammatti-identiteetti etsi muotoaan musiikin alalla, minkä voi katsoa liittyneen musiikkikasvatuksen tuolloin kiihtyneellä vauhdilla tapahtuneeseen institutionalisoitumiseen eri puolilla Eurooppaa, myös Helsingissä. Täällä vuonna 1882 perustettu Helsingin Musiikkiopisto (Helsingfors Musikinstitut) mahdollisti monia ammatillisia työpaikkoja, myös naispuolisille muusikoille. Fredrik Paciuksen urauurtava työ oli Suomessa vuodesta 1835 lähtien luonut perustan modernille porvarilliselle musiikkielämälle, mutta kuten Huttunen (2002, 339) kirjoittaa: ”Uudistajana hän ei kuitenkaan ollut radikaali. Hän ei luonut uusia rakenteita, vaan edisti musiikkielämää sen entiseltä, amatöörimäiseltä pohjalta.”

Richard Faltin syntyi Danzigissa (nykyisin Gdąnsk) kauppiasperheeseen. Hän sai monipuolisen muusikkouden mallin jo isältään, joka harrastuksenaan soitti useita eri soittimia ja lauloi kuoroissa myös solistiosuuksia. Faltin sai kotikaupungissaan pianon- ja urkujensoiton sekä musiikinteorian ja sävellyksen opetusta ja jatkoi niiden opiskelua Dessaussa, kunnes siirtyi Leipzigin konservatorioon (nykyisin Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”

Leipzig) vuonna 1853. Siellä hän sai kolmen lukuvuoden ajan opetusta ajan kuuluisimpiin lukeutuneilta opettajilta edellä mainittujen aineiden lisäksi viulunsoitossa, musiikinhistoriassa, kontrapunktissa, orkestroinnissa, partituurinsoitossa ja yhteissoitossa.⁶ Lisäksi Faltin seurasi yliopistossa kuvataiteiden, kirjallisuuden ja historian luentoja (Flodin ja Ehrström 1934, 31–32).

Faltinin pianonsoitonopettajista Louis Plaidy oli erittäin arvostettu nimenomaan soittotekniikan opettajana. Faltin kertoo päässeensä Leipzigiin ensimmäisen kerran opettajalle, joka tarjosi hänelle systemaattisen kurssin pianonsoiton tekniikassa (Muistelmat, käsikirjoitus). Faltinin toinen pianonsoitonopettaja, maineikas virtuoosi Ignaz Moscheles saattoi ylpeillä sillä, että hän oli kuullut Beethovenin itsensä soittavan viimeisiä suuria sonaattejaan ja konserttojaan. Esitettyään menestyksekkäästi Moschelesin konserttietäydin oppilasillansa Faltin sai usein tämän kotiin kutsuttuna kuulla tuolloin vielä uusia teoksia muun muassa Mendelssohnilta ja mielenkiintoisia henkilökohtaisia muistoja, jotka liittyivät yhteyksiin Beethovenin, Chopinin, Mendelssohnin ja Schumannin kanssa. (Flodin ja Ehrström 1934, 28–29.)

Vuonna 1856, 21-vuotiaana, Faltin aloitti työnsä suomalaisen musiikkikasvatuksen saralla Viipurin saksalaisessa poikakoulussa (Das Behmische Erziehungsinstitut in Papula bei Wiburg). Vähitellen hän ulotti toimintansa koko kaupungin musiikkielämän kehittämiseen. Vuonna 1857 Faltinia kohtasi raskas onnettomuus, kun hän menetti tulipalon seurauksena omaisuutensa, muun muassa soittimia ja nuotteja. Anderssonin (1917, 118) mukaan Faltin koki yhteyden menneisyyteensä katkenneen menetysten myötä. Kaipaus tuon siteen punomiseksi uudelleen vei hänet Leipzigiin täydentämään opintojaan vuosina 1861–1862.

Vuonna 1869 Faltin siirtyi Helsinkiin, jossa toimi urkurina, ooppera- ja teatterikapellimestarina, säveltäjänä, musiikinopettajana sekä

6 Urkujensoittoa ja musiikinteoriaa hän opiskeli Ernst Richterin johdolla sekä viulunsoittoa Friedrich Hermannin ohjauksessa. Kontrapunktin opettajana oli Moritz Hauptmann, sävellyksessä ja orkestroinnissa Julius Rietz, partituurin- ja yhteissoitossa Ferdinand David sekä musiikinhistoriassa Franz Brendel. Pianonsoittoa opettivat Louis Plaidy (pianonsoiton tekniikka) ja Ignaz Moscheles (taiteellinen tulkinta). (Flodin & Ehrström 1934, 28; Siltanen 2020, 16.)

pianokauppiaana. Helsingin yliopiston (tuolloin virallisesti Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto Suomessa) musiikinopettajana Faltin toimi vuosina 1870–1896, vuosikymmeninä, jotka olivat myös yliopiston osalta voimakkaan kasvun aikaa. Lisäksi hänellä oli useita ammattimaisia yksityisoppilaita, joista yleensä nostetaan esiin Robert Kajanus, Martin Wegelius, Jean Sibelius ja Ilmari Krohn. Oppilaiden joukossa oli kuitenkin monia muita merkittäviä musiikkihenkilöitä, myös nuoria naisia kuten Selma Kajanus ja Ingeborg Hymander. Viime mainituille Faltin tarjosi vapaaoppilaspaikan, minkä voi nähdä luottamuksena heidän kykyihinsä ja mahdollisuuksiinsa hakeutua muusikon ammattiin. (Flodin ja Ehrström 1934, 153.) Faltin oli myös Wegeliuksen taustatuki sekä tärkeä toimija Helsingin Musiikkiopiston perustamisvaiheissa, sittemmin urkujensoiton ja urkumodulaation opettajana sekä johtokunnan jäsenenä. Mainittakoon, että Faltinin toimiessa musiikkiopiston opettajana hänellä oli myös naispuolisia urkuoppilaita, kuten Hanna Hällström ja Olga Tavaststjerna⁷ (Dahlström 1982, 401–488).

Ingeborg Hymander kasvoi Helsingissä kymmenlapsisessa perheessä. Isä Johan August Gottlieb Hymander (1831–1896) toimi kanttorina Nikolainkirkossa (nykyisin Helsingin tuomiokirkko) ja Helsingin yliopiston kirkkolaulun sekä voimistelun opettajana. Hän osallistui myös maamme kirkkomusiikin kehittämiseen julkaisemalla messusävelmiä ja laatimalla ehdotuksen koraalikirjojen uudistamiseksi. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 196, 282.) Lapsista kaksi tytärtä ja kaksi poikaa kouluttautui musiikkialalle ja toiset muihin ammatteihin. Perheessä oli ilmeisesti omaksuttu näkemys naisten oikeudesta kehittää itseään ja osallistua työelämään mahdollisuuksien mukaan. Se lienee ollut myös taloudellisesti välttämätöntä.

Ingeborg Hymander kävi Helsingin ruotsinkielisen tyttökoulun Svenska Fruntimmersskolan (myöhemmin Svenska flicklyceet) jatko-luokkineen. Koulu oli Suomen ensimmäinen julkisin varoin ylläpidetty tyttökoulu, ja sitä johti tyttöjen opetuksen uudistaja ja naisopettajien

7 Olga Tavaststjerna oli vuodesta 1888 lähtien Helsingin Musiikkiopiston taloudenhoitaja ja kirjastonhoitaja, mutta toimi myös apuopettajana säveltäjäpöydässä ja urkujensoitossa (Dahlström 1982, 27).

koulutuksen uranuurtaja Elisabeth Blomqvist (1827–1901). Koulu oli alun perin suunnattu sivistyskotien tyttärille, mutta Blomqvist halusi avata opintien myös alempien sosiaaliryhmien tytöille.⁸ Blomqvist tunsi laajasti kasvatustavallista ja moraalifilosofista kirjallisuutta, mutta hän perusti näkemyksensä ennen muuta Johann Heinrich Pestalozzin ajatuksille (Konttinen 1997). Vuonna 1917 ilmestyi Helena Westermarckin⁹ muistelmateos Elisabeth Blomqvistista, joka oli sekä hänen tätinsä että opettajansa ja jonka kanssa hän jakoi useita kiinnostuksen kohteita, kuten maalaustaide ja naisten asema yhteiskunnassa. Westermarckin teos pohjautuu Blomqvistin kirjeisiin ja päiväkirjamerkintöihin sekä kirjoittajan omiin muistoihin. Westermarckin mukaan Blomqvistia kiehoi se, että Pestalozzille ”inhimillisyys oli päämäärä, ihmimillisyys käsitettynä ’taipumuksina ja voimina’, sydän ’perustana’ kaikelle sivistykselle”.¹⁰ Blomqvist painotti sekä naisen oikeuksia että tämän vastuuta yhteiskunnassa. (Westermarck 1917, 73.)

Hymander tutustui 30 vuotta vanhempaan Faltiniin todennäköisesti isänsä välityksellä, sillä Johan Hymander ja Richard Faltin toimivat työtovereina sekä yliopistossa että Nikolainkirkossa. Ennen opintojaan Helsingin Musiikkiopistossa Ingeborg sai pianonsoiton opetusta kahden vuoden ajan ”Faltinin sedältä” (”farbror Faltin”). Hän kertoi vuonna 1928 Otto Anderssonille lähettämässään kirjeessä, että Faltinin johdolla opittiin työskentelemään ”vakavuudella ja tarkkuudella”. Kiehtovinta kuitenkin oli ollut opettajan kyky valaa olemuksestaan säteilevää rakkautta ja intoa klassiseen ohjelmistoon ja opastaa oppilasta ”pieteetillä” sen sisältämiin ideoihin.¹¹

8 Tyttökoulujen opetussuunnitelmaan kuuluivat uudet kielet (toisin kuin poikakouluissa, joissa opetettiin latinaa yliopisto-opintoja varten), reaaliaineet, kevyt oppimäärä matematiikkaa ja esteettiset aineet, joihin luettiin käsityöt, piirustus, laulu ja voimistelu. Tuohon aikaan, 1800-luvun jälkipuoliskolla koulussa oli otettu päämääräksi yleisen sivistyksen tarjoamisen lisäksi myös valmiuksien antaminen työtehtäviin kouluissa ja toimitoissa. Pedagogiikka kuului jatkoluokkien opetusaineisiin. (Rask 2010, 174–180.)

9 Westermarck oli taidemaalari, kirjailija ja naisasianainen sekä Svenska Fruntimmersskolan kasvatti, ja hänen äitinsä oli Elisabeth Blomqvistin sisar.

10 Pestalozzi, ”för vilken humanitet var målet, humanitet fattad som ’anlag och krafter’ med hjärtat som ’fundament’ för all bildning”. (Westermarck 1917, 73.)

11 Katkelma kirjeestä Anderssonille: ”Oförgätlig är den stund, då jag fick till uppgift Bachs

Hymander opiskeli vuosina 1883–1887 Helsingin Musiikkiopistossa Lisztin oppilaan Ludwig Dingeldeyn¹² johdolla. Hän sai lehdistössä paljon kiittäviä mainintoja esiintymisistään laitoksen musiikki-illoissa, ja 14.10.1887 päivätyssä päästötodistuksessa (dimissionsbetyg) ylistettiin hänen ominaisuuksiaan pianistina sekä hänen osoittamaansa ”nöyrää antaumuksellisuutta” suhteessa musiikkiin. Vuosina 1887–1889 Hymander opiskeli Saksassa tunnettujen opettajien (Hans Bischoff, Karl Klindworth ja Eugen d’Albert) johdolla. Opintojen jälkeen hän sai heti syksyllä 1889 kiinnityksen Helsingin Musiikkiopistoon Ferruccio Busonin sijaiseksi ja vähitellen laajeneviin opetustehtäviin sekä pianonsoiton että sen opettamisen kehittämisen saralla. Hymanderista tuli suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja, itsellinen toimija, jonka vaikutuspiirissä kasvoi lähes puolen vuosisadan työuran aikana ympäri maata levittäytynyt laaja pianistien ja pianopedagogien sekä muiden musiikkialan toimijoiden joukko. (Konttori-Gustafsson 2019.)

Vaikka sekä Faltin että Hymander olivat taitavia muusikoita, heidän elämäntehtäväkseen tuskin olisi sopinut pelkästään omaan taiteilijuuteen keskittyminen. Kasvatustehtävä, kansan sivistyksen edistäminen näyttää olleen kummallekin sydämen asia. Hymanderin mukaan soittaminen kuului yleissivistykseen, ja *Naisten ääni* -lehteen antamassaan haastattelussa (M. F. 1915) hän kertoi kokeneensa opettamisen aina hauskaksi ”[...] silloinkin kun oppilaalla ei ole niin varsin huomattavia taipumuksia. On niin mielenkiintoista seurata hänen edistymistään ja havaita miten soitto ihankuin kehittää hänen sisäistä ihmistään”. Vuonna 1912, toimittuaan opettajana 23 vuoden ajan, Hymander teki opintomatkan Berliiniin syventääkseen pedagogista ymmärrystään pianopedagogi Rudolf Maria Breithauptin (1873–1945) johdolla.

c-moll-fuga ur Wohltemperiertes Klavier – min första fuga -. Huru öppnades ej liksom en ny värld för mig då ’farbror’ Faltin talade om fugans byggnad och spelade den för mig – Därvid framhöll han, vilka dyrbara skatter det finns av denna stora klassiska mästare. Det var ej enbart orden, som gjorde intryck; orden kunde vara helt få – han talade sin brutna svenska, med, som man tyckte, sitt högt intressanta uttal -; men hela hans väsen var liksom förklarad.” (Hymander 1928.)

12 Ludwig Dingeldey oli Lisztin oppilas ja toimi Helsingin Musiikkiopiston ns. ensimmäisenä pianonsoitonopettajana 1883–1887 (Dahlström 1982, 44).



Kuva 3. Kirjailija ja naisasianainen Maikki Friberg haastatteli juuri 50 vuotta täyttänyttä Ingeborg Hymanderia *Naisten ääni* -lehteen vuonna 1915 ja itsekin Svenska Fruntimmersskolan käyneenä kertoo: ”’Jatkoa’ käydessäni, oli n.k. alaosaston oppilaiden joukossa eräs nuori, punaposkinen, kapeakasvoinen, ruskeasilmäinen tyttö, nimeltä Ingeborg Hymander. Kaikki me pidimme hänestä hänen vaatimattoman, herttaisen olentonsa takia. [...] Hän oli siihen aikaan prof. Richard Faltinin oppilas, ja sen me ymmärsimme, että ken on päässyt sellaisen mestarin johdolla soittamaan, hänen täytyy jo olla pitkälle kehittynyt.” Haastattelussa käydään sitten läpi Hymanderin elämänvaiheita ja opetustyötä. Lopuksi Friberg kysyy, ehtiikö Hymander yleensä itse soittaa: ”Aina sentään, en tosin niin paljon lukukausien aikana, sillä onhan minulla paitsi tuntiani, taloutenikin, johon kuuluu kolmen sisarenlapsen hoito, toriostokset y.m. sellaista, mutta loma-aikana minä harjoitan aika ahkerasti.” (M. F. 1915, kuva liittyy haastatteluun.)

Breithaupt oli kirjoittanut vuosina 1905–1907 tutkielmansa *Die natürliche Klaviertechnik*, jossa hän muun muassa painottaa koko ylävartalon vapaata, rytmisesti luonnollista liikettä pianotekniikan perustana. Aikansa pedagogisia ajatuksia Hymander sovelsi pianonsoitonopettajille suuntaamassaan oppaassa *Nuori pianonsoitonopettaja: pianonsoiton opetuksesta* (1924). (Konttori-Gustafsson 2019.)

Siltasen (2020, 53) mukaan taidemusiikki tarkoitti Faltinille vakava-henkistä, pitkälle kehittyntä teknistä taituruutta edellyttävää ilmaismuotoa. Sen toteuttaminen edellytti ammattimuusikoita ja kuuntelijan rooliin asettuvaa yleisöä. Siltanen (2019, 29) kertoo, kuinka Faltin kohtasi Akateemista orkesteria johtaessaan sen liian löysät kuri- ja laatuvaatimukset ja kuinka hän katsoi uudenlaisen käytännön tarpeelliseksi. Muistelmissaan, joihin Siltanen viittaa, Faltin kuvaa, kuinka hän esitteli uuden toimintatavan. Hän järjesti seuraavaan harjoitukseen vahtimestarin avustuksella yllätyksen: tauon alkaessa vahtimestari kantoi punssin sijasta sisään tee- ja voileipätarjottimia. Faltin myös ilmoitti tupakoinnin sallituksi tauon aikana, mutta ei enää harjoitusten aikana harjoitussalissa:

Tupakoiva ja punssia juova orkesteri edustaa minulle epätarkoituksenmukaisuutta, joka ei yhdisty siihen vakavuuteen, joka on ehdoton edellytys, kun on tarkoitus harjoittaa hyvää, täsmällistä musiikkia.¹³ (Faltin Siltasen 2019, 29 mukaan.)

Aikana, jota leimasi Suomessa voimakas kansallisen identiteetin rakentamisen tarve, Faltin välitti oppilailleen kiinnostusta eurooppalaisen taidemusiikin kehitystä kohtaan. Hän toi ohjelmistovalinnoillaan suomalaisten tietoisuuteen myös uusia, erilaisiakin suuntauksia, kuten Lisztin, Schumannin, Wagnerin ja Brahmsin musiikkia. (Mts. 37–38.) Ilmari Krohn opiskeli Faltinin johdolla harmoniaoppia ja kontrapunktia sekä J. S. Bachin kosketinsoitinteosten soittamista pianolla ja läh-

13 ”En rökande och punsch drickande orkester är för mig en oegentlighet som ej låter förena sig med det allvar som är ett *conditio sine qua non* när det gäller att utföra god, gedigen musik.”

ti myöhemmin Faltinin suosituksesta jatkamaan opintoja Leipzigin konservatorioon (mts. 43). Krohn (1915, 34) kuvaa Faltinin toiminnan vaikutusta:

Kaikista syvimmälle ulottuu kuitenkin se vaikutus, joka Faltinilla on ollut koko musiikillisen makumme yleiseen suuntautumiseen. [...] Tästä on johtunut vakavan klassillisen musiikin vankka jalansija musiikkielämässämme; siitä johtuu myös tuotantomme kestävä pohjaperustus. Nykyinen säveltäjäpolvemme ei ole ainoastaan hakenut aiheitaan oma-peräisestä kansallisesta olemuksestamme, vaan klassillisen hengen kosketuksesta on myös saatu sitä sisäistä lahjomatonta tyyli vaatimusta, joka estää tyytymästä mihinkään onttoon ulkonaisten voimakeinojen helkkynään.

Sekä Faltin että Hymander korostivat tarkkuutta ja vakavuutta, hyvää makua ja pieteettiä sekä samalla syvästä innostuksesta kumpuavaa rakkautta musiikkiin. Piano-ohjelmiston rakentamisessa J. S. Bachin musiikki oli perusta, mikä oli myös Wegeliuksen ja Busonin näkemys: Bachia tuli soittaa paljon, lisäksi Mozartia, Beethovenia ja Lisztiä (Dahlström 1982, 45). Myös Breithaupt (1921, 481–513) nostaa Bachin ja Beethovenin esiin musiikin suurimpina hahmoina. Hänen asennettaan kuvaa seuraava Bachin musiikkia koskeva sitaatti:

Joh. Sebastian Bachin alkuperäisten pianoteosten esittäminen vaatii perusteellista, vakavaa ja syvää opiskelua. Ns. Bach-tyyli pohjautuu suurelle henkiselle kypsyydelle ja yhtä lailla musiikillisen älyn suurelle kurinalaisuudelle. Tarvitaan tiettyä rauhallista arvokkuutta, ilmaisun tyyneyttä, varmaa muotokäsitystä ja hallittua tekniikkaa. (Breithaupt 1921, 486.)¹⁴

14 ”Der Vortrag der Original-Klavierwerke Joh. Sebastian Bachs verlangt ein eingehendes, ernstes und tiefes Studium. Der sog. Bach-Stil beruht auf einer grossen Reife des Geistes und einer ebenso grossen Disziplin des musikalischen Intellektes. Er benötigt eine gewisse ruhige Würde, eine Ausgeglichenheit im Ausdruck, ein sicheres Formbewusstsein und eine vollendete Technik.” (Breithaupt 1921, 486.)

Hymanderin esittämiin pianosooloihin Helsingin Musiikkiopiston musiikki-illoissa ja konserteissa sisältyi lähes pelkästään J. S. Bachin, Beethovenin ja Lisztin teoksia, viime mainituista muun muassa A-duuri-konsertto, *Fantasia ja fuuga teemasta B-A-C-H* ja Bach-Liszt: Fantasia ja fuuga g-molli. Lisäksi hän esitti Joachim Raffin sarjaa e-molli op. 72 ja Schumannin teosta *Papillons* sekä paljon kamarimusiikkia. Hans Bischoffin johdolla Saksassa hän opiskeli lukuisia J. S. Bachin teoksia, muutaman Beethovenin myöhäisen sonaatin sekä Handelin teoksia. (Konttori-Gustafsson 2019.)

Faltinin työskarkaa esiintyvänä pianistina ei ole tarkasteltu tyhjentävästi hänen uraansa koskevista kirjoituksista. Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisinä toimintavuosina (1882–1884) hän esiintyi laitoksen konserteissa ja musiikki-illoissa pianistina useita kertoja. Hän soitti Harald von Mickwitzin¹⁵ kanssa J. S. Bachin konserton C-duuri kahdelle pianolle ja jousiorkesterille sekä Bachin konserton d-molli kolmelle pianolle ja jousiorkesterille Carl Pohligin¹⁶ ja von Mickwitzin kanssa. Schubert-Lisztin Fantasian opus 15 kahdelle pianolle hän esitti Ludwig Dingeldeyn kanssa. Lisäksi Faltin esiintyi laulajien ja muiden instrumentalistien kanssa kamarimuusikkona. 19.2.1884 hän soitti yhdessä Hymanderin ja kahden muun pianistin kanssa Moschelesin teoksen *Les Contrastes* kahdelle pianolle ja kahdeksalle kädelle. Faltin siis musisoi yhdessä muun muassa Lisztin oppilaiden kanssa ja hoiti kamarimusiikkiosuuksia, kunnes musiikkiopistoon kiinnitetyt ulkomaiset pianonsoitonopettajat ja pitkälle kehittyneet opiskelijat ottivat vähitellen kyseiset tehtävät hoitaakseen. (Dahlström 1982, 349–350, 356–357.)

Pianomusiikin lajit ja ”järjen” käsite

Tutkimme tässä luvussa sivistysporvarilliseen olemiseen liittyvää ”järjen” käsitettä ja sen ilmenemistä pianomusiikin eri lajeissa.

15 Harald von Mickwitz toimi Helsingin Musiikkiopiston toisena pianonsoitonopettajana vuosina 1882–1884 (Dahlström 1982, 44).

16 Carl Pohlig oli Lisztin oppilas ja toimi Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisenä pianonsoitonopettajana vuosina 1882–1883 (Dahlström 1982, 44).

Tarkastelumme keskittyy tässä ja seuraavassa luvussa ennen kaikkea sivistysporvarillisuuden aatteellisiin ja ajatuksellisiin näkökohtiin.

Aineistona käytämme ensi sijassa Faltinin kirjakokoelmaan sisältyviä pianonsoittoon liittyviä kirjoja sekä Hymanderin kirjaa ja muita tietoja tämän pedagogisista näkemyksistä ja periaatteista.

Faltin ei julkaissut elämänsä aikana oppikirjoja tai akateemisia tutkimuksia. Hänen ainoa kirjan muodossa ilmestynyt teoksensa on vuonna 1908 ilmestynyt *Käytännöllinen moduloimisoppi: Kirkollisen urkusoiton avuksi/ Praktisk modulationslära: Hjelpreda vid det kyrkliga orgelspelet*. Hän toki kirjoitti musiikkiarvosteluja ja erilaisia, lähinnä urku- ja kirkkomusiikkiin liittyneitä asiakirjoja, kuten lukkari- ja urkurikoulujen tarkastuskertomuksia, mutta opillisiä teoksia tai tekstejä hän ei julkaissut. Hänen ajatusmaailmaansa on etsittävä hänen käytännöllisestä toiminnastaan Suomen musiikkielämässä sekä hänen omistamastaan kirjakokoelmasta, johon sisältyy koko joukko tämän artikkelin kannalta relevantteja pianoaiheisia kirjoja.

Faltinin laajaa, satoja nimekkeitä käsittävää kokoelmaa säilytetään Kansalliskirjastossa; aineistoa on sen lisäksi jonkin verran ainakin Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjaston ja eräiden yksityishenkilöiden hallussa. Kokoelmasta on nykyisellään vaikea saada kattavaa kuvaa. Kansalliskirjaston erikoislukusalissa säilytettävä, kirjoituskoneella kirjoitettu kokoelmaluettelo on pahasti puutteellinen ja epätarkka. Kokoelma pitäisi luetteloida kokonaan uudelleen. Olemassa olevien luettelotietojen varassa on kuitenkin mahdollista löytää vähintäänkin osa Faltinin omistamista pianoaiheisista kirjoista. Hän on alleviivannut monia kirjoja tarkkaan, ja mukana on muun muassa hänen oman piano-opettajansa Louis Plaidyn kirja *Der Clavierlehrer* (1874). Faltinin kokoelmaan sisältyvä aineisto on hankittu kokonaisuudessaan sinä aikana, jolloin hän eli Suomessa: kuten edellä todettiin, hänen aiempi omaisuutensa tuhoutui tulipalossa Viipurissa vuonna 1857. On toki mahdollista ja todennäköistäkin, että hän on hankkinut kirjoja Suomen ulkopuolelle suuntautuneilla matkoillaan, esimerkiksi opiskellessaan Leipzigissa vuosina 1861–1862. Viittaamme seuraavassa eräisiin Faltinin kokoelman pianoaiheisiin kirjoihin, jotka taustoittavat tarkastelemiamme pianopedagogisia näkemyksiä ja tekevät ne toivon



Kuva 4. Richard Faltin työpöytänsä ääressä 1900-luvun alussa. Museoviraston kuvakokoelmat. Faltinin tiedetään asuneen Helsingin aikana monissa eri osoitteissa etupäässä Kruununhaassa, joka luettiin sivistyneistön asuinpaikaksi. Sivussa olevassa hyllyssä voidaan nähdä pieni osa Faltinin kirjakokoelmasta. Jo 1870-luvulla perheen kodissa kerrotaan olleen täyteen ahdettuja kirjahyllyjä. Oletettavasti Faltin hankki kirjansa Viipurista, Pietarista ja Helsingistä sekä matkoillaan Saksaan. Faltinin yksityiskirjaston taustalla voidaan nähdä myös ajatus porvaristolle tärkeästä sivistyksen ideasta. (Huttunen & Harju 2019, 17–18.)

mukaan paremmin ymmärrettäviksi.

Faltinin oma aatemaailma oli niin kutsutun uussaksalaisen koulukunnan läpikutkema. Koulukunta hahmotettiin vanhoilliseksi mielletyn suuntauksen, jota edustivat niin Johannes Brahms kuin kriitikko-esteetikko Eduard Hanslick, vastakohtaksi. Koulukunnan keskeiset säveltäjät ja esikuvat olivat Franz Liszt ja Richard Wagner; heidän lisäksi uussaksalaiseen ryhmittymään lukeutui sellaisia säveltäjiä ja musiikkihenkilöitä kuin Joachim Raff, Peter Cornelius ja Hans von Bülow. Koulukunnan lanseeraaja oli musiikinhistorioitsija Franz Brendel, joka oli paitsi Robert Schumannin seuraaja *Neue Zeitschrift für Musik* -lehden päätoimittajana, mutta myös Faltinin musiikinhistorian opettaja Leipzigin konservatoriossa. Uussaksalaisen

koulukunnan jäsenistä Wagner oli Faltinille läheinen ja mieluisa säveltäjä, ja – kiitos Riikka Siltasen tekemän arkistotyön (Siltanen 2020, artikkeli III) – tiedossamme on tänä päivänä useita kontakteja Faltin ja Wagnerin välillä. Faltin muun muassa tapasi Wagnerin, Lisztin ja Bülowin Tonkünstler-Versammlung -yhdistyksen kokoontumisessa Weimarissa vuonna 1861; yhdistyksen perustaja oli Louis Köhler, jonka pianoaiheisiin kirjoihin palaamme myöhemmin. Faltin myös kutsui henkilökohtaisesti Bülowin konsertoimaan Helsingissä. Pianoresitaali toteutui vuonna 1885. Matti Huttunen ja Tommi Harju toteavat artikkelissaan ”Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuaiheiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökulmia” (2019), että uussaksalainen painotus näkyi selkeästi Faltinin omistamien kirjojen valikoimassa ja että Faltinin kirjakokoelmasta käsin voidaan hahmottaa ”käsitteellisen ajattelun tarina”, joka kanavoitui muun muassa Martin Wegeliuksen toimintaan musiikkikirjailijana, pedagogina ja Helsingin Musiikkiopiston johtajana.

Kuten edellä todettiin, Hegel oli keskeinen sivistysporvarillisten aatteiden alkulähde Suomen musiikkikulttuurissa. On vaikea rekonstruoida sitä reittiä, mitä pitkin hegeliläiset ideat tulivat suomalaiseseen musiikkiin ja musiikkielämään, mutta niiden vaikutus on ollut ilmeisen totaalista ja moniulotteista. Irmgard Jungmann huomauttaa kirjassaan *Sozialgeschichte der klassischen Musik: Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert* (2008, 60) Fritz Sterniin viitaten, että idealistinen filosofia oli saksalaisen sivistysporvariston keskuudessa enemmänkin ”elämäntunne” kuin opillinen järjestelmä. Suomessa esimerkiksi Oskar Merikannon kaltaisen, täysin vailla akateemista koulutusta olleen henkilön kirjoittamat musiikkiarvostelut olivat usein kuin saksalaisen idealismin oppikirjasta (ks. Huttunen 2011). Myös uussaksalaisen koulukunnan lanseeraaja Brendel oli vahvasti hegeliläinen ajattelija: musiikinhistoriateoksessaan *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: Von den ersten Christlichen Zeiten bis auf Gegenwart* (1903) hän sitoutuu Hegelin taiteenlajien hierarkiaan, jossa musiikki jää draaman alapuolelle (Brendel 1903, 33–39). Tämä mahdollisti ohjelmamusiikin ja wagnerilaisen musiikkidraaman puolustamisen; toisaalta Brendel pehmentää mainittua näkemystä ilmeisellä

ad hoc -pelastuksella, jonka mukaan musiikki on kaikkien aikakausiensa taide, muut taiteet taas kukoistavat kukin omalla huippukaudellaan.

Hymander esittää kirjassaan pedagogisen ohjelmanjulistuksen:

Jotta ihmisen kehitys olisi *mahdollista*, täytyy hänessä olla *taipumuksia* = voimia. Kasvatuksen päämääränä on näiden kehittäminen. Tämän kehittämisen täytyy olla luonnonmukaista siten, että kasvattaja pitää kasvatettavan taipumuksia arvossa, ei tukahduta, vaan vaalii ja kehittää niitä. Kun ihmisen ruumis ja sielu pysyvät erottamattomasti yhtyneinä koko elinajan, täytyy kasvatuksen pyrkiä kohottamaan sielun toimintaa, herättämään ja ohjaamaan sen ilmauksia *järkevällä* tavalla. Ihmisen tietoisuutta, yhteistietoisuutta ja itsetietoisuutta on kehitettävä *vapauteen, itsenäisyyteen, Henkeen*. (Hymander 1924, 10–11, kursivoinnit Hymanderin.)

Hymander lausuu, että kasvatuksen täytyy ”pyrkiä kohottamaan sielun toimintaa, herättämään ja ohjaamaan sen ilmauksia *järkevällä* tavalla”. Hymanderin sana ”järkevä” on tulkittava nykytermein ”järkeä ilmentäväksi”: kasvatuksen tulee ”ilmentää järkeä”.

Jungmannin (2008, 36–48) mukaan ”ymmärryksen” (*Verstand*) painottaminen tunteen kustannuksella oli yksi perimmäisiä sivistysporvarillisen musiikkikäsitteiden piirteitä. Jungmann ottaa analyysinsä kohteiksi kaksi valistusajan ilmiötä, J. J. Quantzin huilukoulun *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752) ja J. N. Forkelin kirjallisen toiminnan, joista edellinen edusti vanhaa, hovimusiikille ominaista ”tunteen” (*Gefühl*) kulttuuria ja jälkimmäinen uutta, sivistysporvariston nousuun kytkeytynyttä ”ymmärryksen” tavoitetta. Jungmannin ajatus on valaiseva ja se tarjoaa yhden lähtökohdan 1900-luvun vaihteen suomalaisen musiikkikulttuurin analysoimiseksi. Korvaamme kuitenkin termin ”ymmärrys” termillä ”järki”, joka vastaa paitsi yllä olevaa Hymander-sitaattia myös Hegelin ajatusta ”järjestä” (*Vernunft*) ajattelun korkeimpana muotona.

Ymmärtääksemme paremmin sivistysporvarillista musiikkikäsitteistä, on aluksi syytä tarkastella niitä soolopianomusiikin lajeja, joihin silloinen ja erityisesti Hymanderin pedagogiikka tukeutui. Keskeisiä

lajeja olivat sonaatit, lyyriset pianokappaleet, virtuoositeokset sekä barokin klaveerimusiikki, jonka ytimessä olivat J. S. Bachin kokoelmat *Das wohltemperierte Klavier* I-II. Näillä kaikilla lajeilla oli paikkansa Hymanderin opetustoiminnassa, mutta hän pani erityisen kvalitatiivisen painon Bachin tuotannolle ja Beethovenin sonaateille.

... ensinnäkin ovat Bachin teokset kaikilla asteilla, alkeisasteesta korkeimpaan taituruuteen saakka, *arvokkaimmat aarteet musiikkikirjallisuudessa*. Musikaalisessa suhteessa on Bachin teosten tutkistelu parhaita keinoja hyvän maun ja arvokastyyllisen esityksen kehittämiseksi. Siinä ammentaa ikäänkuin lähteestä, joka ei koskaan ehdy. Väsymystä ei tunne, lähde on aina yhtä vilvoittava, elävöittävä ja tuore. Sille, joka on kyllin onnellinen tajutakseen ja ymmärtääkseen sen kauneuden, on tämä musiikki arvaamattoman kallisarvoista. Tämän ohella se on *teknillisessä suhteessa suurenmoisen opettavaista*. Paremmin kuin minkään etyyditeoksen avulla kehittyy siinä *luistava tekniikka*[,] (Hymander 1924, 286, kursivoinnit Hymanderin.)

1800-luku oli Bach- ja Beethoven-reseption suuri vuosisata, jonka kuuluisia esimerkkejä ovat Felix Mendelssohn Bartholdyn toteuttama Matteus-passion esitys Berliinissä vuonna 1829 sekä lukemattomien säveltäjien teoksissa ja lausunnoissa esiintyneet Beethoven-vaikutteet. Puhe 1800-luvun Beethoven-kultista, joka ilmeni sellaisten toisilleen vastakohtaisiksi miellettyjen säveltäjien kuin Brahmsin ja Wagnerin toiminnassa, ei ole liioittelua.

Poimimme 1800-luvun Bach- ja Beethoven-reseption erilaisista ilmenemismuodoista yhden näkökohdan, joka on vaikuttanut suuresti musiikkipedagogiikkaan – yhtä hyvin instrumenttipedagogiikkaan kuin musiikinteorian opetukseen. Kiinnostus Bachia ja Beethovenia kohtaan ei ilmennyt vain käytännön musisoinnissa, vaan myös aikakauden musiikkikirjallisuudessa ja musiikintutkimuksessa. Beethovenin pianosonaateista tuli 1800-luvun alkupuolella musiikinteorian keskeistä aineistoa, ja 1800-luvun loppupuolen asetelmat heijastuivat Bachin musiikkia koskevaan keskusteluun.

Musiikinteoreetikko A. B. Marx kirjoitti yhden ensimmäisistä



Kuva 5. Jouluaateria Faltineilla, Unioninkatu 5. Kuvaaja Artur Faltin 25.12.1909. Museoviraston kuvakokoelmat. Perheen ja kodin suuresta merkityksestä Faltinille kertoo muun muassa hänen kirjeensä isälleen vuonna 1870 Helsingissä olon alkuvuosina: ”Olemme nyt sisustaneet kotimme ihastuttavan viihtyisäksi, [...] meillä on komea, korkea salonki, suurempi kuin Teillä, niin että voin tarvittaessa harjoittaa musiikkia täällä kotona – minun asemassani ’conditio sine qua non’. Mutta myös minun huoneeni, ruokasali, makuu- ja lastenhuoneet ovat korkeita ja tilavia [...] Käyttämättömänä olevan huoneen olemme vuokranneet syyskuun 7. päivästä lähtien eräälle yksinäiselle naiselle (äiti ja tytär).” (Flodin & Ehrström 1934, 149–150, suomennos ruotsinkielisestä käännöksestä.)

Beethoven-monografioista (1859), ja teoksessaan *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (1837–1847) hän loi niin kutsutun muoto-opin, joka kodifioi musiikillisten muotojen rautalankamallit: kohteena eivät olleet musiikkiteosten erityispiirteet, vaan abstraktit muototyytit. Marxin mukaan muototyytit ovat kehittyneet liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Musiikinteoreettisen koulutuksen keskeinen sisältö oli täten rondomuotojen ja sonaattimuodon toteaminen Beethovenin pianosonaateissa, joista tuli samalla musiikinteorian keskeisintä aineistoa. Samaa muoto-opin traditiota jatkoivat myöhemmin muun muassa Hugo Riemann ja Ilmari Krohn, ja sonaatin arvostus ilmenee myös Hylanderin kirjassa:

Sonaatit ovat ohjelmiston tärkeimpiä osia. Muotonsa, osiensa pituuden ja niiden määrättyjen sävellajisuhteiden vuoksi ovat sonaatit omiaan huomattavassa määrässä kehittämään lahjakkaita oppilaita joka suhteessa. Maku tulee terveeksi ja aidoksi, ja tällä pohjalla voidaan sitten kehitellä muiden musikaalisten muotojen oikeaa esittämistä. [...] Beethovenin sonaatteja ei ole ruvettava liian aikaisin soittamaan. On hyvä, jos oppilas sitä ennen on soittanut useita Mozartin sonaatteja. (Hymander 1924, 291–292.)

Yksi 1800-luvun jälkipuolen musiikintutkimuksen suurista saavutuksista oli Philipp Spittan kaksiosainen Bach-monografia (1873–1880), joka jatkoi vuosisadan suurten säveltäjäelämäkertojen linjaa ja jossa tarkka ja kriittinen lähdetutkimus yhdistyi Spittan vahvaan uskonnolliseen ja teologiseen ajatusmaailmaan. Toinen Bach-tutkija, Albert Schweitzer, joka oli muun ohella lääkäri, pappi ja teologi, kuitenkin kritisoi Spittan Bach-tulkintoja, jotka Schweitzerin omaelämäkerran *Piirteitä elämästäni ja ajattelustani* (1965, 59–62) mukaan pitivät kohdettaan enemmän muoto- kuin ilmaisutaiteena. Schweitzer asettiinkin 1800-luvun loppupuolen musiikkiasetelmissa uussaksalaisen koulukunnan puolelle, ja hän kytki sävelmaalailua ja ”runollisuutta” korostavan Bach-näkemyksensä *expressis verbis* Richard Wagneriin.¹⁷ Voimme siis havaita, että 1800-luvun loppupuolen keskieurooppalaisen musiikin asetelmat projisoituivat myös menneiden aikakausien säveltäjiin. Kuten tunnettua, suuret säveltäjät ovat usein eri aikakausien musiikki- ja taidekäsitysten peilipintoja, ja jopa Bachin kaltaisesta säveltäjästä, jonka musiikin uskonnollista merkitystä sen enempää Spitta kuin Schweitzer ei kiistänyt, saattoi tulla ajankohtaisten musiikkikeskusteluiden välikappale. Tässä yhteydessä on mahdotonta

17 Schweitzerin merkittävin musiikkiaiheinen kirja on laaja Bach-monografia, joka ilmestyi ensin ranskaksi vuonna 1905 ja sen jälkeen laajennettuna versiona saksan kielellä vuonna 1908. Kirja ei ole elämäkerta, vaan pikemminkin perinpohjainen esteettinen tulkinta Bachista ja hänen musiikistaan. Kirjassa tutkitaan Bachin tuotantoa vahvasti sävelmaalailun ja -symboliikan näkökulmasta. Schweitzerin Bach-käsityksen tästä aspektista ks. tarkemmin hänen Bach-monografiansa luku ”Bach und die Ästhetik” (Schweitzer 1960 [1908], 376–381). Wagner ja Liszt mainitaan kyseisessä kirjassa useaan otteeseen.

mennä syvemmälle Bachin klaveeriteosten ja hänen tuotantoaan koskeneiden uskonnollisten tulkintojen yhteyksiin, mutta on oletettavaa, että Faltinin ja Hymanderin kontekstissa Bach sai selkeän uskonnollisen leiman, joka nähtiin yhteensopivaksi myös *Das wohltemperierte Klavier* -kokoelmien kanssa.

Entä sitten muut pianomusiikin lajit ja säveltäjät? Kuten edellä todettiin, lyyrisen pianokappaleen ("karakterikappaleen") ydin ei ole teoksen muoto, joka on tyyppillisesti enemmän tai vähemmän samanlainen teoksesta toiseen. Olennaista lyyrisessä pianokappaleessa on sen sijaan "poeettinen idea", jota teos pyrkii välittämään. Esimerkkejä tällaisista pianokappaleista ovat Felix Mendelssohnin "Sanattomat laulut" sekä monet Robert Schumannin 1830-luvun pianotuotantoon kuuluvat teokset.

Lyyrisen pianokappaleen ja virtuoositeoksen raja on häilyvä. Etydit – ainakin ne, jotka olivat emansipoituneet sormiharjoituksista salonkien ja konserttilavojen musiikiksi – olivat usein eräänlaisia karakterikappaleita, joiden "sävy" oli erilainen kuin vaikkapa John Fieldin tai Frédéric Chopinin nokturnien. Virtuosoikirjallisuuden kenttä on laaja ja moninainen, ja 1800-luvun pianomusiikkiin sisältyy ylipäänsä monia – usein säveltäjäkohtaisia – teostyyppisiä, esimerkiksi Chopinin Balladit tai Lisztin Unkarilaiset rapsodiat.

Useissa 1800-lukua ja esittävän säveltaiteen historiaa käsittelevissä teoksissa esitetään, että 1830- ja 40-luvut olivat virtuoosisuuden kulta-aikaa, erityisesti Pariisissa, josta filosofi Walter Benjamin käytti nimitystä "1800-luvun pääkaupunki". 1800-luvun puolivälin jälkeen virtuoosisuus alkoi jäädä tulkintataiteen jalkoihin. Ohjelmistovalinnat painottuivat pianosonaattien kaltaisiin teoksiin, ja teos- ja tekstiuskollisuudesta tuli musiikin esittämisen tavoite. Tätä on syytä tutkia Suomen osalta lisää, mutta asetelma ei voinut toteutua Suomen kaltaisessa paikassa yhtä selväpiirteisenä kuin Euroopan ytimessä.

Vaatus uskollisuudesta säveltäjän intentioita kohtaan ilmenee useissa Faltinin kokoelman pianoaiheisissa kirjoissa, esimerkiksi Louis Köhlerin teoksessa *Der Klavierunterricht: Studien, Erfahrungen und Rathschläge* (1860): "Teoksen esittäminen taiteilijan sille antaman merkityksen mukaisesti, sen hengen sisäistäminen, siihen perustuu

toteutuksen päämäärä, joka oppilaan on pyrittävä saavuttamaan jokaisen teoksen kohdalla (Köhler 1860, 275).”¹⁸

”Musiikillisesti oikeanlainen” esitys merkitsi Faltinin opettajalle Louis Plaidylle puolestaan yksinkertaisuutta ja ”konstailemattomuutta”. Plaidyn lausumassa yhdistyvät sentimentaalisuuden (”liikuttavuuden”) ja kauneuden ihanteet:

Soittajan tehtävä sävellyksen esittämisessä on: **tunnistaa sen luonne tarkasti ja sisäistää se sekä täysin tietoisena sen sisällöstä tuoda se kuultavaksi ymmärrettävällä tavalla, joka vastaa säveltäjän intentioneita.** Vaikka vasta kun täydellinen tekninen mestaruus on hallussa, voidaan teoksen esittämisen yhteydessä puhua musiikillisesti **kauniista** ja **sielukkaasta** esityksestä, niin opettajan täytyy kuitenkin jo aloittelevan soittajan kohdalla kiinnittää huomiota **musiikillisesti oikeanlaiseen** esitykseen. [...] Ennen muuta opettajan tulee vaikuttaa oppilaassaan terveen musikaalisen ymmärryksen kehittymiseen, tuntemiskyvyn raikkauteen, tarpeelliseen musiikilliseen tarkkanäköisyyteen sekä hyvässä esityksessä välttämättömään rauhaan ja harkitsevuuteen sekä aina yksinkertaiseen, konstailemattomaan esitystapaan pitäytymiseen: kuinka onkaan ylipäätään **yksinkertaisin esitys**, jossa soittaja ilman omia lisäyksiä ja konstailuja antaa niin sanotusti sävellyksen **itsensä** puhua, kaikkein **ymmärrettävin** ja siitä syystä samalla kaikkein **vaikuttavin**. (Plaidy 1874, 28–32. Korostukset Plaidyn.)¹⁹

18 ”Das Werk im Sinne des Künstlers darzustellen, dessen Geist zu seinem Eignen zu machen, darin beruht das Ziel der Vollendung, das der Schüler in jedem Stücke zu erreichen streben muss.” (Köhler 1860, 275.)

19 ”Die Aufgabe des Spielers bei der Wiedergabe eines Tonstückes ist es nun: **den Charakter desselben genau zu erkennen, in sich aufzunehmen und, sich des Inhaltes vollkommen bewusst, in einer den Intentionen des Componisten entsprechenden und für den Zuhörer verständlichen Weise zu Gehör zu bringen.** Kann nun erst bei gänzlicher technischer Meisterschaft in der Wiedergabe eines Tonstückes von einem musikalisch **schönen** und **beseelten** Vortrage die Rede sein, so soll der Lehrer doch schon bei dem angehenden Spieler auf einen **musikalisch richtigen** Vortrag hinwirken. [...] Vor Allem aber hat der Lehrer auf die Bildung eines gesunden musikalischen Sinnes, auf die frische des Empfindungsvermögens, auf den nöthigen musikalischen Scharfblick und die zu einem guten Vortrage nothwendige Ruhe und Besonnenheit bei seinem Schüler hinzuwirken und dabei stets auf einen einfachen, ungekünstelten Vortrag zu halten: wie denn überhaupt der **einfachste Vortrag**, bei welchem der Spieler ohne alle eigne Zuthaten und

Millaisia sitten ovat äsken käsiteltyjen musiikinlajien esteettis-sosiaaliset sävyt?

J. N. Forkelin saavutuksiin kuuluu ”musiikillisen logiikan” käsite. Tämä käsite oli 1800-luvulla tapahtuneen soitinmusiikin arvonnousun ja siihen liittyneen autonomiaestetiikan korrelaatti: musiikkiteoksen ideana ei ollut enää pelkästään teksti, affekti tai sosiaalinen funktio, vaan musiikki oli nyt taidemuoto, joka noudatti sisäisiä, omalakisista liikunnan periaatteitaan. Nämä periaatteet takasivat musiikkiteoksen orgaanisuuden, joka oli yksi 1800-luvun tärkeimpiä musiikillisia kriteereitä.

1800-luvulla sävellettiin epäilemättä sellaisia sonaatteja ja jopa fuugia, jotka on adekvaattia kuulla eräänlaisiksi lyyrisiksi pianokappaleiksi (tai jopa virtuoositeoksiksi), mutta Bachin fuugien tai Beethovenin sonaattien valistunut vastaanottaja tavoittaa ainakin jollain – vaikka intuitiivisella – tasolla näiden teosten muoto- ja satsiratkaisut eikä kuule niitä esimerkiksi potpureiksi tai romanttisiksi tunnelmakuviksi.

Se ”järkevyys”, josta Hymander kirjoittaa, on ymmärrettävä äsken sanotun valossa. Järki on mielenkyky, joka kuulee Bachin ja Beethovenin teokset autonomiseksi muotojen ja musiikillisen logiikan taiteeksi. Järki kytkeytyi Hymanderin opetustoiminnassaan suosimaan Bach- ja Beethoven-ohjelmistoon. Bachin ja Beethovenin teosten opiskelu saattaa meidän silmissämme vaikuttaa itsestäänselvyydeltä, mutta on muistettava, että Hymanderin aikakaudella vasta luotiin suunta- viivoja suomalaiselle instrumenttipedagogiikalle. Tässä analysoitavat ohjelmistovalinnat olivat ennen kaikkea painotuksia ja preferenssejä: pianopedagogiikka sisälsi monipuolista soitto-ohjelmistoa, mutta kvallitatiivinen painotus kohdistui Bachin ja Beethovenin tuotantoon.

Hymander näyttää sitoutuneen vahvasti tulkintataiteeseen. Virtuositeokset olivat hänen oman lausumansa mukaan ennen kaikkea ”välineitä” pianististen tavoitteiden saavuttamiseksi. Tällaisen pedagogiikan antama kosketus konserttilavoihin oli tulkintataiteen, ei virtuoosisuuden siivittämää. ”Järjen” idea kantautui esitystilanteisiin saakka.

Künstelei so zu sagen nur das Stück **selbst** reden lässt, der **verständlichste** und aus diesem Grunde zugleich der **eindrücklichste** ist.” (Plaidy 1874, 28–32, korostukset Plaidyn.)

Erityisesti Beethoven-kirjallisuudessa vallinneen musiikinteoreettisen muotonäkökohdan painottaminen ei sulkenut pois emotionaalista suhtautumistapaa musiikkiin. Esimerkiksi Riemann oli Hanslickin vastustaja ja vahva tunne-estetiikan kannattaja, ja Krohn julkaisi 1940- ja 1950-luvuilla laajoja Sibeliuksen ja Brucknerin teosten ”tunnelmasisältöjen” (”Stimmungsgehalt”) analyysseja. A. B. Marx puolestaan kytkei muototyypit Hegelin filosofiaan: muotojen rautalankamallit olivat hegeliläisesti tulkitun taiteellisen hengen ilmentymiä.

Seuraava Köhler-sitaatti kytkee toisiinsa ”teoreettisen tietämyksen” ja musiikin tunneaspektin. Köhlerin mukaan ”käytännön taso” edellyttää sekä teoreettista (tai laajemmin tietopuolista) että emotionaalista musiikin hallintaa:

Ei ole suinkaan välttämätöntä pohtia sormien liikkeitä koko ajan soittamisen aikana! Se olisi sekä tarpeetonta että häiritsevää, kun taiteellisen esityksen kuitenkin tulee nousta vapaasta tunteesta, jossa sormien täytyy tehdä oikein ilman että siinä yhä mietitään tekniikkaa ja mekaniikkaa. Mutta kuitenkin on kyettävä **tarpeen tullen** pohtimaan sitä, minkä on saanut tunteen tasolle harjoittelun kautta. – Pelkkä epämääräinen tunne ei missään tapauksessa riitä käytännön tasolla, jos se ei **rakennu** oikeanlaiselle teoreettiselle tietämykselle. Tunteen ei tule ensisijaisesti olla yksin toiminnassa, tarvitaan ymmärtävää tiedostamista siitä, **mitä** pitäisi oppia ja **miten** se tulisi tehdä. Tietoisien ”varuillaan olon” opettellessa ja harjoitellessa tulee kestää niin kauan, kunnes kaikki on sisäistetty oikein ja tunteen tasolle. Sillä tavoin saavutettu tunne ei enää ole epämääräinen vaisto vaan se rakentaa toiseksi luonnoksi tulleiden taiteellisten voimien ja kykyjen vapaan hahmottamisen. (Köhler 1861, 4. Korostukset Köhlerin.)²⁰

20 ”Es ist keineswegs nothwendig, dass man in jedem Moment beim Spielen über seine Fingerbewegungen reflectire! Dies würde eben so unnöthig als störend sein, wo doch die künstlerische Ausführung aus freiem Gefühl hervorgehen soll, und wo die Finger das Rechte thun müssen, ohne dass man noch dabei an das Technische und Mechanische denkt. Aber man muss doch die Reflexion über das, was man durch Uebung in das Gefühl bekommen hat, machen **können, wenn es nöthig ist**. – Das blossе dunkle Gefühl reicht keineswegs für die Praxis aus, wenn es nicht an dem richtigen theoretischen Bewusstsein **gebildet** worden ist. Nicht das Gefühl allein soll zunächst thätig sein, son-

Voimme nyt ymmärtää paremmin, millä tavoin pianopedagogiikassa suosittu genret fuuga ja pianosonaatti (ja niiden esteettis-sosiaaliset sävyt) ilmensivät sivistysporvarilliseen ajatteluun kuulunutta järjen ideaa. Fuuga on ollut synnystään saakka ”vaativaksi” ja ”älylliseksi” mielletyn musiikin symboli, johon esimerkiksi klassismin ajalla liitettiin ”oppineen tyylin” leima. Pianosonaatti oli Forkelin termiä lainaten musiikillisen logiikan malliesimerkki ja sonaattimuoto A. B. Marxin teorioissa korkein olemassa oleva muototyyppi. Järjen kouluminen oli keskeinen osa sellaista musiikkipedagogiikkaa, joka tuki sivistyksen ja sivistysporvariston vaatimuksia ja ihanteita, ja Bach ja Beethoven olivat tässä valossa sivistyneen musiikkikulttuurin vahvimmat esikuvat. Opiskelijoita kouluttiin vakavaan ja henkistyneeseen musiikin maailmaan. On tärkeää ymmärtää, että järkeen vetoaminen ei sulkenut pois musiikin emotionaalista aspektia vaan antoi emotioille liikkumavaran ja kyvyn niiden hallintaan. Faltinin kokoelmaan sisältyvä Adolph Kullakin kirja *Die Aesthetik des Klavierspiels* (1861) on osuva esimerkki tällaisesta ajattelutavasta. Kullak kirjoittaa Bachin ja Beethovenin soittamisesta:

Niihin tunnelmiin tunkeutuminen, niistä jokaisen ymmärtäminen sopivassa kohdassa ja sielullisen kuvan yleisen ominaisuuden löytäminen kaikissa yksityiskohdissa – kokonaisuuteen lämpimästi ihastuminen – se on esittäjän soittajan tehtävä. Silloin kun sisäinen ymmärrys on saavutettu **reseptiivisesti**, vain silloin voidaan päästä oikeanlaiseen **reproduktiiviseen** toteutukseen. – Näiden kummankin korkeimman huiipun tavoittelu on soittajan kaunein – ja vakavin velvollisuus. Sellaisesta korkeudesta – Beethovenin ja Bachin ymmärtämisestä käsin – on helpoa luoda katse matalampiin henkiin, niiden omaksuminen on leikkiä. (Kullak 1861, 364. Korostukset Kullakin.)²¹

dern die verständige Erkenntniss dessen, **was** zu lernen und **wie** es zu machen ist. Das bewusste “Aufpassen” beim Lernen und Ueben hat allemal so lange zu dauern, bis Alles richtig und in das Gefühl übergegangen ist. Das auf solchem Wege gewonnene Gefühl ist dann kein dunkler Instinct mehr, sondern gebildet freies Gestalten der zur zweiten Natur gewordenen künstlerischen Kräfte und Fähigkeiten.” (Köhler 1861, 4. Korostukset Köhlerin.)

21 ”In diese Stimmungen einzudringen, jede an geeigneter Stelle zu verstehen, und in allen

Järki ja vapaus

Hymander-sitaatti (sivulla 70) päättyy ja huipentuu huomiota herättävään ”vapauden” julistukseen, jossa vapaus kytketään yhteen ”hengen” kanssa.²² Miten tällaiseen vapauden sanomaan pitäisi suhtautua? Vastausta on etsittävä Hegelin filosofian viitekehystä.

Hymanderin kirjan asettaminen Hegelin filosofian kontekstiin joutaa väistämättä dilemmaan. Jos Hegelin filosofia kaikessa monimutkaisuudessaan ja moniselitteisyydessään vyörytetään Hymanderin lausuman päälle, saatamme syyllistyä ylitulkitsemiseen ja Quentin Skinnerin termiin ”koherenssin mytologiaan”: lyhyt fragmentti Hymanderin tekstiä saattaa näyttää järeälle ja ehyelle opinkappaleelle. Jos taas vältämme kohteena olevan tekstikatkelman ”yliteoretisointia”, saatamme tukeutua niin pinnallisiin ja alkeellisiin filosofisiin ajatuksiin, että niillä ei ole enää tekemistä Hegelin alkuperäisen ajattelun kanssa. Seuraava tulkinta pysyttelee Hegelin filosofian perusteiden tasolla, mutta toivomme, että tarkastelumme tuottaa ainakin alustavan tulkinnan musiikkikoulutukseen sisältyneestä vapauden ideasta.

Hegelin vapauskäsitelmä on varsin kaukana siitä, mitä tämän päivän ihminen ymmärtää ”vapaudella”. Vapaus ei ollut Hegelille liberaalia yksilönvapautta, jonka mukaan kärjistäen jokainen saa tehdä mitä haluaa, kunhan ei estä minua tekemistä, mitä minä haluan. Vapaus ei myöskään ollut taiteellista tai älyllistä boheemielämää. Hegelin vapauskäsitelmässä yksilön ja yhteiskunnan edut lyövät kättä, ja kaiken perustana on järki.

Einzelheiten die Allgemeinheit des Seelenbildes herauszufinden – für das Ganze sich warm zu begeistern – dies ist die Aufgabe des darstellenden Spielers. Wo das innere Verständniß **receptiv** gewonnen ist, da nur kann in der **reproductiven** Wiedergabe Richtiges geleistet werden. – Nach jenen beiden höchsten Gipfeln hinanzustreben, ist die schönste – und ernsteste Pflicht des Spielers. Von solcher Höhe – von dem Verständniß eines Beethoven und Bach – schaut es sich leicht herab an die niederen Geister, ihre Erfassung ist Spielerarbeit.” (Kullak 1861, 364. Korostukset Kullakin.)

22 Vaikka Hymander oli uskonnollinen ihminen, hän tuskin viittaa tässä yhteydessä käsitteellä henki (ruotsinkielisessä laitoksessa ”ande”) sen uskonnolliseen sisältöön. Hegelin filosofia ei ole ristiriidassa kristinuskon kanssa. Hymanderin perheen uskonnollisuudesta on kirjoittanut Jussi Sinnemäki 1942 kirjassaan *Ukkosenjyrinän poika: Kulttuuri- ja kirkkohistoriallinen elämätkuvaus pastori G. A. K. Hymander-Hyvämäestä*. Kleofasetunimeä käyttänyt Hymander-Hyvämäki oli Ingeborg Hymanderin veli.

Hegel erotti toisistaan kolme vapauden lajia. ”Luonnollinen vapaus” on ihmisen viettien ja halujen seuraamista. Siinä ihminen ei ole aidosti vapaa, vaan hän seuraa ”luonnon” antamia impulsseja. ”Reflektiivinen” vapaus toteutuu, kun ihminen pystyy reflektion avulla järjestelemään luontoperäisiä impulssejaan ja tekemään valintoja niiden välillä. Varsinaista vapautta on kuitenkin vasta ”rationaalinen vapaus”, jossa järki nousee vapauden takaajaksi ja sisällöksi. Juuri tämä vapauden laji oli Hegelin filosofiassa sivistyksen ydin: sivistyessään ihminen tulee vapaaksi, hän pääsee osalliseksi järjestä, ja samalla hän kykenee työstämään pois (*wegarbeiten*) henkilökohtaiset tarpeet ja pyrkimykset. Käsitteellinen vastakkainasettelu on ilmeinen: yhtäällä vapaus, järki ja henki ja toisaalla ”luonto” ovat toistensa olennaiset vastakohdat. (Patten 1999, 48–53.)

Vapautta eivät ylläpidä liberalismien merkityksessä vapaat ihmisyksilöt eikä boheemi *laissez faire* -asenne. Sen sijaan yhteiskunnalliset instituutiot takaavat vapauden Hegelin ajattelussa. Yksilöiden välinen ”kunnioitus” tai ”tunnustaminen” (*Anerkennung*) on merkki yhteiskunnallisesta vapaudesta. Hegelin kuuluisa isännän ja orjan dialektiikka kuvaa tähän yhteiskuntatilaan johtavaa polkua. Mikä tahansa ihmis-yhteisö ei riitä vaalimaan riittävää keskinäistä ”kunnioitusta”, vaan tarvitaan yhteiskunnallisia instituutioita, jotka takaavat klassisen dialektiikan termein vapauden konkreettisen välittyneisyyden.

Hegelin tukeutuminen yhtäältä antiikin Kreikan ja toisaalta hänen oman aikakautensa Preussin yhteiskuntamalleihin on jätettävä tässä sivuun. Olennaista on, että järki ja yhteiskunnalliset instituutiot ovat vapauden ylläpitäjiä siinä vapauden merkityksessä, jota Hegel itse ja lukemattomat häneltä vaikutteita saaneet ajattelijat kannattivat.

Suomen musiikin institutionalisoituminen 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa on monimutkainen kokonaisuus, jota tässä voidaan kommentoida vain pieneltä osin. Keskitymme tässä lyhyesti Helsingin Musiikkiopistoon, jossa Faltin ja Hymander opettivat Wegeliuksen ja hänen seuraajiensa alaisuudessa. Samalla muistamme sen merkityksen, mikä Robert Kajanuksen perustamalla Käytännöllisellä Orkesterikoululla oli Helsingin Musiikkiopiston kilpailijana ja rinnak-



Kuva 6. Ingeborg Hymander kotonaan Helsingissä, Snellmaninkatu 15, helmikuussa 1931. Museoviraston kuvakokoelmat, Pietisen kokoelma. Kahdesta flyygelistä voi päätellä, että Hymander antoi soittotunteja myös kotonaan. Sanomalehti-ilmoitusten perusteella hän piti myös yksityisoppilaita. Hymander asui useissa eri osoitteissa eteläisen kantakaupungin alueella, isän kuoleman (1896) jälkeen suurimmaksi osaksi äitinsä kanssa tämän kuolemaan (1913) asti, mutta myös joidenkin sisarustensa kanssa niihin aikoihin asti, kun hän saavutti 50 vuoden iän. (Adress- och yrkeskalender för Helsingfors.)

kaislaitoksena.²³

Yksi koulutuksen institutionalisoitumisen merkeistä oli kurssi-
tutkintojärjestelmä, joka otettiin käyttöön 1890-luvulla Helsingin
Musiikkiopistossa.²⁴ Järjestelmän puitteissa pyrittiin 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 vältyttäisiin opettajavaihdosten aiheuttamilta häiriöiltä.
(Helsingfors Musikföreningens Årsberättelse för arbetsåret 1895–1896.

23 Helsingin Orkesteriyhdistyksen ja sen alaisen Käytännöllisen Orkesterikoulun historias-
ta on kirjoittanut muun muassa Jukka Kuha (2017).

24 Aiheesta on kirjoittanut mm. Annikka Konttori-Gustafsson (2022).

Sibelius-Akatemian arkisto.) Mahdollisimman häiriöttömän etenemisen varmistamisessa voi nähdä sekä yksilön että laitoksen edun, ja lopulta systemaattisesti rakennettu ammattitaito takaa vapauden harjoittaa ammattia ja koituu myös yhteiskunnan eduksi.

Se vapaus, jonka Hylander kytkee järkeen ja henkeen sitaattissa sivulla 70, on ymmärrettävä Hegelin vapausidean valossa. Musiikkikoulutusta ylläpitävä instituutio kurssitutkintoineen, musiikki-iltoineen ja yleisine oppiaineineen oli nimenomaan vapauden airut, jonka toiminnan sisältönä oli sivistyksen idea.

Voimme nyt esittää tulkinnan pianistikoulutuksen Bach- ja Beethoven-painotuksesta. Fuuga ja sonaatti – ymmärrettyinä siten kuin ne silloin piti ymmärtää – edustivat Hegelin termein rationaalista vapautta. Ne eivät olleet subjektiivisten viettien temmellyskenttiä; sen sijaan niissä toteutui se klassisen taiteen klassinen kauneus, jota juuri Hegel ihaili taidefilosofiassaan. Esteettisesti ja sävellysteknisesti vapaammat musiikinlajit olivat olemassa ennen muuta suhteessa tässä kuvattuun ydinohjelmistoon.

Faltinin kokoelmaan sisältyivistä kirjoista erityisesti Louis Köhlerin *Der Klavierunterricht: Studien, Erfahrungen und Rathschläge* (1860) on tässä yhteydessä kiinnostava. Kirjassaan Köhler tukeutuu hyvin samankaltaisiin – jollei tismalleen samanlaisiin – järjen määritteisiin kuin Hegel vapauden filosofiassaan: ”... todellinen vapaus – myös esityksessä ... on järkeen perustuvaa itsemääräämisoikeutta (Köhler 1860, 162–163).”²⁵

Vapauden problematiikan keskeisyyttä kuvastaa Köhlerin kirjan luku, joka on otsikoitu ”Zwang und Freiheit” (”Pakko ja vapaus”). Tässä luvussa Köhler analysoi vapautta Hylanderinkin kirjasta tutuilla elementeillä, joihin lukeutuu myös kehon ja sielun (tai hengen) välinen ykseys:

Vasta sitten kun hän (oppilas) on tehnyt oikeutta luonnonlaeille, kun hän on päässyt niiden valtijaksi, vasta sitten hän voi säätää ja hallita

25 ”... wahre Freiheit – auch im Vortrag – ist vernünftige Selbstbestimmung (Köhler 1860, 162–163).”

niitä vapaasti sekä luovasti ja itsenäisesti päättää niistä, sillä tuo varanto ja sen kautta vahvistunut soittaja ovat saavuttaneet henkisen ja kehollisen ykseyden. (Köhler 1860, 243.)²⁶

Lopuksi

J. S. Bachin ja Beethovenin teokset ovat säilyttäneet asemansa klassisen piano-ohjelmiston kulmakivinä, ja säveltäjän intentioiden pohtiminen sekä niiden sisäistäminen on ollut keskeistä ainakin vanhemman, tällä hetkellä elävän pianistipolven kasvatuksessa. Faltinin ja Hymanderin välittämät ideat elävät edelleen keskuudessamme, joskin ne ovat epäilemättä monilta osin saaneet rutiininomaisia piirteitä. Nykyisin, kehollisuutta korostavassa ajassa ei usein kuule puhuttavan hengestä ja henkisyydestä soittamisen ja musiikin tulkinnan yhteydessä. Meille 1800-luvulla saksalaisesta kulttuurista rantautunut – ja tässäkin artikkelissa lähes jokaisessa sitaatissa toistunut – käsite ”Geist” pitää sisällään ajatuksen ylevyydestä, johon ei välttämättä haluta nykykulttuurissa pyrkiä.

Pedagogiikan alkulähteille palaaminen voi havahduttaa meidät huomaamaan, että itsestäänselvytykset eivät ole aina olleet itsestään selviä. 1800-luvun jälkipuoliskon ja 1900-luvun alun runsas pianonsoitto ja sen estetiikkaa käsittelevä kirjallisuus tarjoaa edelleen kiinnostavia tutkimusaiheita. Historiallisen aineiston lukeminen palvelee samalla musiikillista itsetuntemusta: erilaisten pianististen ja pedagogisten vakaumusten alkulähteille meneminen auttaa meitä ymmärtämään tämän päivän instituutioita ja taiteellisia pyrkimyksiä. Kurssitutkintojärjestelmän kytkös hegeliläisperäiseen vapauden ideaan on esimerkki ajattelutavasta, jota tämän päivän ihminen ei välttämättä ymmärrä tuntematta järjestelmän juuria 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alun ajattelussa.

26 ”Erst wenn er (der Schüler) den Naturbestimmungen gerecht geworden ist, wenn er Gewalt über sie bekommen hat, kann er mit Freiheit über sie schalten und walten, kann er selbstschöpferisch von sich aus sie bestimmen: denn jene Gefesse und an ihnen erstarkte Spieler sind in Geist und Körper Eins geworden.” (Köhler 1860, 243.)

Faltin ja Hymander kuuluvat niihin suomalaisen musiikkikulttuurin rakentajiin, jotka myöhemmät sukupolvet ovat pitkälti unohtaneet – oli kysymys sitten akateemisesta musiikin historian kirjoituksesta tai yleisestä musiikillisesta perimätiedosta. Riikka Siltasen ja eräiden muiden, muun muassa kirkkomusiikin parissa työskentelevien tutkijoiden panos Faltin-tietämyksen saralla ei ole muuttanut vain Faltinin imagoa itsessään, vaan myös Suomen musiikin kokonaiskuvaa puheena olevalla aikakaudella.

”Ihminen tuntee yleensä olevansa vapain ja onnellisin toimiessaan alalla, joka hänelle hänen erikoistaipumustensa perusteella sopii”, kirjoitti Hymander vuonna 1924. Tämän mahdollistamiseksi sekä Faltin että Hymander tekivät perustavanlaatuista työtä musiikkikasvattajina ja musiikki-instituutioiden kehittäjinä. He eivät ole piirtyneet historiaan suurina sävelneroina tai lavaleijonina, mikä osaltaan selittää heidän merkityksensä unohtamisen. Faltinia (toisin kuin esimerkiksi eräitä suomalaisia naispuolisia säveltäjiä) ei ole koskaan unohdettu kokonaan, mutta häntä koskeva kuva on ollut yksipuolinen, minkä seurauksena hänen toimintaansa ei ole arvostettu koko laajuudessaan. Kuitenkin sekä Faltin että Hymander olivat elinaikanaan tunnettuja ja arvostettuja musiikkielämän vaikuttajia, mistä kertovat lukuisat heidän merkkipäiviensä kunniaksi julkaistut lehtikirjoitukset.

Unohdukselle on olemassa myös monia yleisiä, Suomen musiikin historian painotuksiin ja arvostuksiin liittyviä syitä, Hymanderin kohdalla jo pelkästään musiikin historiaa käsittelevän kirjallisuuden yleinen miehiin kohdistuva painotus, samoin niin kutsutun luovan säveltaiteen prestiisi musiikin esittämiseen tai pedagogiikkaan nähden. Suomen musiikin kuvaa 1900-luvun alkupuolella vahvasti rakentanut Otto Andersson painotti tuotannossaan yhtäältä Turkuja ja toisaalta Paciusta. Mukana oli varmasti historian dramatiikkaa: Pacius oli helpompi nostaa esiin historian virrasta, kun hänen edeltäjälleen, Carl Wilhelm Salgelle tai seuraajalleen Faltinille ei annettu liian suurta merkitystä. 1960-luvulta alkaen suomalaista musiikin historian kirjoitusta leimannut modernisuuden arvostus ei myöskään ollut omiaan antamaan Faltinin tai Hymanderin kaltaisille hahmoille riittävää painoa. (Ks. tarkemmin Huttunen 2020, 92–96.)

Olemme edellä keskittyneet ennen kaikkea sivistysporvarillisen elämän aatteelliseen ja ajatukselliseen puoleen, ja valitsemaamme, melko abstraktia näkökulmaa on syytä jatkossa tarkentaa musiikkielämän ja -ihmisten arkeen kohdistuvalla tutkimuksella, joka samalla kytkeytyisi viime vuosien vilkkaaseen keskusteluun musiikin mikrohistoriasta. Myös kansainvälisen pianokirjallisuuden reseptio- ja vaikutushistoriaa Suomessa on syytä tutkia konkreettisemmasta näkökulmasta. Tällainen tutkimus tuottaisi oletettavasti myös uusia ideoita Suomen musiikin kontekstikysymykseen ja kansallisen ja kansainvälisen kontekstin keskinäisiin suhteisiin, jotka niin ikään ovat olleet keskustelun kohteina viime vuosien suomalaisessa musiikintutkimuksessa.

Siltasen (2020, 73) mukaan Faltin oli hyväntahtoinen ja lempeä persoona, joka ei esiintynyt radikaalina eikä mielellään hakeutunut intriigeihin. Tämä piirre sopii myös Hymanderiin, joka oli kasvanut evankelisessa hengessä vaatimattomaksi, itsestään numeroa tekemättömäksi, vaikkakin aktiiviseksi ja innokkaaksi toimijaksi. Hymander jatkoi Faltinin painottamalla ”gedigen musik” -linjalla, jonka esteettis-sosiaalista sävyä leimaa henkisyys ja vakavuus, nöyryys ja tarkkuus sekä jatkuva itsensä kehittämisen tarve, jotta voisi toisia opettaa.²⁷ Vapauden kokemus liittyi heidän kohdallaan paitsi oikeuteen toimia ammatillisesti rakastamallaan alalla, myös kaikkeen siihen, mitä heidän suosimiensa musiikin lajien sisäisten rajoitusten määrittämä kiehtova älyllis-emotionaalinen kenttä tarjosi. Instituutio eli oppilaitos ja Suomessa erityisellä tarkkuudella laadittu kurssitutkintojärjestelmä antoivat turvallisella tavalla säädellyt raamit sivistysporvariston tehtäväkseen omaksumalleen musiikillisen sivistyksen jatkuvalla kehittämiselle.

27 Hymander (1924, 13) kirjoittaa: ”Täytyy seurata aikaansa ja edistyä sen mukana. Tässä pitää paikkansa saksalainen puheenparsi, joka sanoo, että paikallaanoloa ei ole. Paikallaan oleminen on samaa kuin taantuminen. Taantuminen on samaa kuin turmio.”

Lähteet

Arkistot

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Richard Faltinin arkisto, Coll. 52.13. Hymander 1928.

Richard Faltinin arkisto, Coll. 52.

Richard Faltinin kokoelma, Richard Faltinin kirja- ja nuottikokoelma.

Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.

Helsingfors Musikföreningens Årsberättelse för arbetsåret 1895–1896.

Richard Faltinin arkisto.

Verkkosivustot

Museoviraston kuvakokoelmat.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Naisten ääni 1915. Haastattelu. Nimim. M. F. (Maikki Friberg). Nro 3, 4–5.

Kirjallisuus

Andersson, Otto 1917. Richard Faltin. *Musik och musiker. Valda uppsatser*. Helsingfors: Söderström & Co., 115–126.

Breithaupt, Rudolf M. 1921. *Die natürliche Klaviertechnik. Band I. Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis für Künstler und Lehrer, Konservatorien und Institute, Seminare und Schulen* [1912]. Leipzig: C. F. Kahnt.

Brendel, Franz 1903. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: Von den ersten Christlichen Zeiten bis auf Gegenwart* [1851]. Durchgesehen und ergänzt von Robert Hövker. Leipzig: Gebrüder Reinecke.

Dahlhaus, Carl 2005a. Was ist eine musikalische Gattung? *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15 [1974]. Hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber: Laaber Verlag, 85–91.

Dahlhaus, Carl 2005b. Die neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15 [1969]. Hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber: Laaber Verlag, 230–238.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Engelhardt, Ulrich 1986. *”Bildungsbürgertum”: Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*. Stuttgart: Ernst Klett Verlage.

Faltin, Richard 1908. *Käytännöllinen moduloimisoppi: kirkollisen urkusoiton avuksi. Praktisk modulationslära: Hjelpreda vid det kyrkliga orgelspelet*. Helsingfors: Helsingfors nya musikhandel.

Flodin, Karl & Otto Ehrström 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.

- Hegel, G. W. F. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik* II. (Werke 14.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Teoksessa Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila ja Katri Maasalo: *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Porvoo: WSOY, 303–437.
- Huttunen, Matti 2011. Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikkona n. 1892–1910. Toim. Jan Lehtola. *Merikanto-symposium*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 36–52.
- Huttunen, Matti & Tommi Harju 2019. Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia. Teoksessa Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka (toim.). *Kartanoista kaikkien soittimeksi* II. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 13. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 11–38.
- Huttunen, Matti 2020. Richard Faltin: Näkökulmia reseptioon ja konteksteihin. *Musiikki* 4, 91–104.
- Hymander, Ingeborg 1924. *Den unge klaverläraren: riktlinjer inom pianoundervisningen*. Helsingfors: Schildts.
- Hymander, Ingeborg 1924. *Nuori pianonsoitonopettaja: pianonsoiton opetuksesta*. Suomenmos. Porvoo: WSOY.
- Jungmann, Irmgard 2008. *Sozialgeschichte der klassischen Musik: Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kneif, Tibor 2005. Der Gegenstand musikoziologischer Erkenntnis. *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15 [1966]. Hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber: Laaber Verlag, 102–114.
- Konttinen, Riitta 1997. Blomqvist, Elisabeth. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (viitattu 4.12.2021) <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003307>>.
- Konttori-Gustafsson, Annikka 2019. Ingeborg Hymander – 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.
- Konttori-Gustafsson, Annikka 2022. Pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän synty ja alkuvaiheet Suomessa 1890-luvulta vuoteen 1936. Teoksessa Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka (toim.). *Kartanoista kaikkien soittimeksi* III. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 18. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 55–97.
- Krohn, Ilmari 1915. Richard Faltin 80-vuotias. *Valvoja* (2), 27–34.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kullak, Adolph 1861. *Die Aesthetik des Klavierspiels*. Berlin: J. Guttentag.
- Kunze, Stefan 2005. Überlegungen zum Begriff der "Gattung" in der Musik. *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15 [1982]. Hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber: Laaber Verlag, 92–95.
- Köhler, Louis 1860. *Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge*. Leipzig: J. J. Weber.
- Köhler, Louis 1861. *Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

- Marx, Wolfgang 2004. *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Mauser, Siegfried (toim.) 2005. *Theorie der Gattungen. Handbuch der Musikalischen Gattungen* 15. Laaber: Laaber Verlag.
- Moland, Lydia L. 2019. *Hegel's Aesthetics: The Art of Idealism*. New York: Oxford University Press.
- Pajamo, Reijo & Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia 7. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Patten, Alan 1999. *Hegel's Idea of Freedom*. Oxford: Oxford University Press.
- Pleidy, Louis 1874. *Der Clavierlehrer*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rask, Ingeborg 2010. Skolor och bildning för flickor 1840–1870. Teoksessa Anna Biström, Rita Paqvalen, Hedvig Rask (toim.). *Kvinnornas Helsingfors. En kulturhistorisk guide*. Helsingfors: Schildts, 173–180.
- Schweitzer, Albert 1960. *J. S. Bach* [1908]. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Schweitzer, Albert 1965. *Piirteitä elämästäni ja ajattelustani* [1931]. Suom. E. Hagfors ja A. J. Palmén. 2. painos. Porvoo: WSOY.
- Siltanen, Riikka 2019. Richard Faltin Helsingin yliopiston musiikinopettajana 1870–1896. *Musiikki* 4, 13–53.
- Siltanen, Riikka 2020. *"För gedigen musik". Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta.
- Sinnemäki, Jussi 1942. *Ukkosenjyrinän poika: Kulttuuri- ja kirkkohistoriallinen elämäk kuvaus pastori G. A. K. Hylander-Hyvämäestä*. Helsinki: Otava.
- Westermarck, Helena 1917. *Elisabeth Blomqvist. Hennes liv och gärning. En biografisk studie, enligt brev och dagboksanteckningar sammanställd av Helena Westermarck*. Helsingfors: Söderström & Co.

Ulkomaisten pianonsoiton opettajien työsuhteet ja vaihtuvuus Helsingin Musiikkiopistossa 1890-luvun jälkipuoliskolla Martin Wegeliuksen ja Ferruccio Busonin välisen kirjeenvaihdon valossa

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Pianonsoitosta tuli vuonna 1882 toimintansa aloittaneessa Helsingin Musiikkiopistossa alusta lähtien korkeatasoinen ja oppilasmäärältään suurin oppiaine. Ennen laitoksen perustamista 1870-luvulla Helsingissä oli vaikuttanut ainakin kolme ulkomailla koulutuksensa saanutta pianonsoiton opettajaa, joista tunnetuin oli Richard Faltin. Näiden opettajien edistyneemmät oppilaat hakeutuivat musiikkiopistoon, johon tarvittiin pian oppilasmäärän kasvaessa korkeatasoisia opettajia. Pianonsoiton oppiaineeseen kiinnitettiin heti alkuvaiheissa kaksi hierarkkisessa suhteessa olevaa opettajaa, joista ”ensimmäinen” eliittiluokan pianistina veloitettiin esiintymään konserteissa. Hän sai myös edistyneimmät oppilaat. Laitoksen rehtori Martin Wegelius (1846–1906) piti tärkeänä mannermaisena, lähinnä Franz Lisztistä lähtevän pianonsoitoperinteen istuttamista maahamme ja näki paljon vaivaa saadakseen kiinnitetyksi syrjäiseen Helsinkiin Lisztin johdolla opiskelleita pianisteja.

1880-luvulla ulkomaiset opettajat seurasivat toisiaan tiheässä tahdissa. Pisimpään, neljän vuoden ajan viipyi Lisztin oppilas Ludwig

Dingeldey. Nykyisin tuon ajan pianonsoiton opettajista muistetaan oikeastaan vain italialaissaksalainen pianisti ja säveltäjä Ferruccio Busoni (1866–1924), joka toimi pianonsoiton ensimmäisenä opettajana vuosina 1888–1890. Tästä kahden lukuvuoden ajasta hän oli virkavapaalla syyskauden 1889,¹ joten hänen varsinainen työnsä pianonsoiton opettajana Helsingissä oli sangen lyhyt. Kuitenkin sitä on aikojen saatossa pidetty erityisen merkittävänä suomalaisen pianismin ja pianonsoiton opintosuunnitelmien kehityksen kannalta. Asiaa lähemmin tarkasteltaessa voidaan todeta, että Busonin suurin anti Suomen musiikkielämälle ei ehkä niinkään liittynyt hänen opetustyöhönsä kuin hänen lukuisiin esiintymisiinsä ja henkilökohtaisiin yhteyksiinsä. (Dahlström 1982, 44–45; Rahkonen 2000, 60–65.) Lisäksi aikalaistodistusten perusteella voidaan todeta, että Busonin persoona teki lähtemättömän vaikutuksen hänen kanssaan tekemisissä olleisiin henkilöihin.²

Wegelius ystävystyi Busonin kanssa tämän Helsingin periodin aikana, ja he pitivät yhteyttä tuon ajanjakson jälkeenkin muun muassa kirjeenvaihdon muodossa. Berliinin Staatsbibliothekissa säilytetään Busonin jäämistöä (Nachlass Ferruccio Busoni), johon sisältyy muun muassa hänen ja Wegeliuksen välinen laajahko saksankielinen kirjeenvaihto vuosien 1888 ja 1903 välillä.³ Wegeliuksen kirjeitä Busonille on tallessa 39 kappaletta, joihin sisältyy kolme postikorttia ja Busonin kirjeitä Wegeliukselle 13 kappaletta, joista yksi on postikortti.⁴ Kokoelmaan sisältyy lisäksi Busonin Wegeliukselle omistama parodia *Ring des*

-
- 1 Helsingin Musiikkiopiston johtokunnan pöytäkirjasta toukokuussa 1889 käy ilmi, että kokouksessa päätettiin myöntää Busonille hänen anomuksestaan virkavapautta syyskaudeksi 1889 ja kiinnittää Ingeborg Hymander hänen sijaisekseen.
 - 2 Roberto Wis (1977, 254) kertoo, kuinka Busoni voitti helsinkiläisen yleisön hurmaantuneen suosion heti ensiesiintymisellään 4.10.1888. Adolf Paul (1937, 46–47), joka opiskeli pianonsoittoa Busonin johdolla, kuvaa tämän aiempiin pianonsoiton opettajiin verrattuna mullistavaa ja unohtumatonta vaikutusta opiskelijoihin.
 - 3 Kokoelma ei kuitenkaan sisällä kaikkia Busonin ja Wegeliuksen välisiä kirjeitä: esimerkiksi Flodin (1922, 426–427) ja sittemmin Wisin (1977, 262–263) julkaisema Busonin kirje Weimarista 3.7.1889 ei ole kokoelmassa. Kyseinen kirje ei sisällä tähän artikkeliin liittyvää tietoa, mutta se kertoo kuitenkin Busonin ja Wegeliuksen välisestä huumorin höystämästä ystävytydestä.
 - 4 Wegeliuksen ja Busonin välinen kirjeenvaihto: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?queryString=Wegelius%20Martin&fulltext=&junction=>

Niebelungen in's Finnische übertragen von OMNIBUS, jonka Busoni lähetti Wegeliukselle syntymäpäivälahjaksi 26.10.1893 päivätyn kirjeen ohessa.⁵

Staatsbibliothekin asiantuntijan Marina Schieke-Gordienkon⁶ mukaan suurin osa Busonin jäämistöstä – myös kirjeenvaihto – saatiin kirjastoon (Preussische Bibliothek) suoraan tämän leskeltä Gerda Busonilta vuosien 1925–1943 aikana. Kokoelmaan sisältyvistä Busonin kirjeistä suurin osa on koneella kirjoitettuja kopioita, joiden käsin kirjoitetut kappaleet löytyvät lähes poikkeuksetta⁷ Åbo Akademin kirjastosta Otto Anderssonin kokoelmasta. Busonin jäämistö Berliinissä sisältää kaikki edellä mainitun, suppeamman kokoelman kirjeet.

Fabian Dahlströmin kirjoittaman historiikin *Sibelius-Akatemia 1882–1982* (1982) valossa on tiedetty, että Wegelius mielellään kääntyi Busonin puoleen kysyäkseen neuvoa pianonsoiton opettajien valinnoissa. Laitoksen johtokunnan pöytäkirjoissa on muutama maininta tiedustelun antamisesta Wegeliuksen tehtäväksi, mutta tuon tehtävän laajuus ja yhteydenpidon intensiivisyys paljastuu entistä huomattavasti selvemmin Wegeliuksen ja Busonin välisestä kirjeenvaihdosta. Kirjeiden lähiluvun myötä selviää, että ainakin neljä Busonin kirjoittamaa kirjettä puuttuu kokoelmasta. Niin ollen tapahtumien kulusta ei saada täysin aukotonta kuvaa aineiston avulla. Busoni ja Wegelius ovat lähettäneet tietoja toisilleen myös sähköitse sekä Berliinissä vierailneiden opiskelijoiden välityksellä. Kirjeenvaihdosta käy ilmi, että opettajakysymykset ovat olleet esillä myös heidän keskinäisissä tapaamisissaan Helsingissä ja Berliinissä.

Suurin osa aineiston sisältämästä Busonin ja Wegeliuksen välisestä kirjeenvaihdosta ajoittuu vuosille 1894–1901, jaksolle, jolloin

5 Busonin parodia Wagnerin tetralogiasta on julkaistu vuonna 2021 teoksessa *Wagner and the North* (toim. Anne Kauppala & Martin Knust), samoin Christine Fischerin aihetta käsittelevä artikkeli “Being Siegfried in Helsinki: Richard Wagner and the Young Ferruccio Busoni”.

6 Sähköpostiviesti Marina Schieke-Gordienkolta Annikka Konttori-Gustafssonille 28.8.2023.

7 Aineistoon kuuluva Busonin 4.4.1897 Wegeliukselle kirjoittama kirje sisältyy Busonin jäämistöön koneella kirjoitettuna versiona, mutta se puuttuu Otto Anderssonin kokoelmasta.

pysyvän ja sopivan ulkomaisen pianonsoiton opettajan saaminen Helsingin Musiikkiopistoon oli erittäin vaikeaa. Tämä ongelma onkin kirjeiden päällimmäisenä aiheena, jonka tarkasteluun keskityn. Käsittelen lyhyesti muita kirjeisiin sisältyviä aiheita, myös sellaisia, jotka eivät suoraan liity opettajakysymykseen, koska ne antavat lisävalaistusta Busonin ja Wegeliuksen välisestä suhteesta sekä Helsingin Musiikkiopiston ilmapiiristä ja toiminnasta.

Wegeliuksen ja Busonin välinen kirjeenvaihto vuonna 1894: Dayasin seuraajan etsiminen

Ensimmäiseksi pianonsoiton opettajaksi Busonin jälkeen ja ilmeisesti hänen suosituksestaan kiinnitettiin amerikkalainen pianisti William Humphrey(s) Dayas (1863–1903), joka oli ollut Lisztin oppilas. Hän hoiti tehtävää vuosina 1890–1894 neljän lukuvuoden ajan eli pidempään kuin useimmat muut ulkomaiset opettajat. Dayas oli myös säveltäjä ja pätevä urkuri. Hän sai ylistäviä kritiikkejä lukuisista esiintymisistään täällä. Helsingin kauden jälkeen hänet kiinnitettiin Manchester Musical Colleeen. (Rahkonen 2000, 62; 2019, 89–92.)

Aloitan kirjeiden tarkastelun vuoden 1894 alusta. Silloin Busoni oli Yhdysvalloissa, ja Wegelius tiesi Dayasin olevan lähdössä Helsingistä lukukauden päättyessä. Aineistossani on kyseiseltä vuodelta peräti 11 kirjettä ja yksi postikortti, jotka yhtä lukuun ottamatta käsittelevät opettajakysymystä. Heti vuoden alussa 10.1.1894 päivätyssä kirjeessä Wegelius kysyi Busonilta ehdotusta pianonsoiton ensimmäiseksi opettajaksi Dayasin jälkeen. Wegelius ei ollut päässyt neljään vuoteen ulkomaille ja hän koki tarvitsevansa apua. Vaikka Busonikin oli tuolloin ollut pitkään poissa Saksasta, Wegelius arveli tällä olevan edelleen tarvittavaa tietoa ja suhteita. Wegelius kertoi musiikkiopiston kasvavan vauhdilla aloittelevien oppilaiden suhteen, mutta ongelmana oli varttuneiden piano-opiskelijoiden määrän jatkuva lasku. Busoniin kohdistunut arvostus käy selkeästi ilmi Wegeliuksen muotoilusta: "[...] sillä sinua ei ole meillä vielä kukaan korvannut. Hyvä Jumala, voisimpa saada sinut tänne vielä vähintään yhdeksi vuodeksi! Ja koska se ei ole ajateltavissa – tulisipa sinusta edes jälleen eurooppalainen, jotta olisi

mahdollista tavata silloin tällöin, kysyä neuvoa, lähettää oppilaita ja niin edelleen.”⁸

Busonin Yhdysvalloista lähettämässä vastauskirjeessä ei ole päiväystä. Hän vastasi Wegeliuksen kysymyksiin kuulumisista taiteen saralla ja kokemistaan amerikkalaisuuden piirteistä, mutta hän koki vaikeaksi ja hämmentäväksi ottaa kantaa kysymykseen Dayasin seuraajasta. Kirje vahvistaa Flodinin (1922, 386) esittämän muistikuvan kaltaista vaikutelmaa siitä, että Dayas saatiin tänne Busonin ehdotuksesta. Busonin mukaan helsinkiläisiä oli hemmoteltu hänen itsensä lisäksi Dayasin tasoisella taiteilijalla. Koska sen luokan tekijöillä oli jo yleensä kiinnitys tai koska he eivät sellaista halunneet, mahdollisiksi ehdokkaiksi jäisivät Busonin mielestä vain nuoret pianistit, joilla ei voinut vielä olla suurta mainetta. Heidän joukostaan Busoni nosti esiin saksalais-amerikkalaisen juutalaismuusikon Friedbergerin,⁹ virtuoosin, älykkään, hyvätapaisten ja oletettavasti erittäin kehityskelpoisen pianistin, jota hän ei kuitenkaan kokenut tuntevansa riittävän hyvin. Busoni tiesi Arthur Friedheimin¹⁰ arvostavan Friedbergeriä suuresti.

Wegeliuksen seuraava kirje on päivätty 7.4.1894. Hän kertoi kuulleensa Busonin paluusta Eurooppaan: ”Jumalan kiitos – näin on hyvä!”¹¹ Wegelius kysyi, onko Busoni löytänyt sopivan ehdokkaan pianonsoiton opettajaksi Helsinkiin, ja kertoi, ettei ole halunnut kysyä keneltäkään muulta ennen kuin on saanut Busonin mielipiteen. Wegelius toivoi tältä pikaista vastausta, koska aika alkoi käydä vähiin.

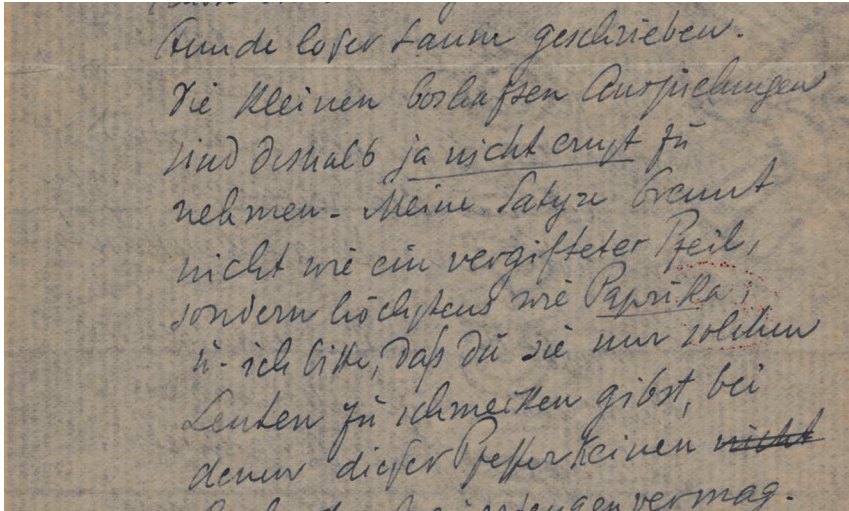
Busoni on vastannut tähän kirjeeseen, mikä käy ilmi Wegeliuksen seuraavasta kirjeestä, mutta kyseinen vastauskirje on kadonnut. Se

8 ”[...] denn dich hat noch Niemand bei uns ersetzt. Herr Gott, wenn ich Dich wenigstens noch ein Jahr haben könnte – hier bei uns! Und weil doch daran nicht zu denken ist – wenn Du wenigstens wieder Europäer würdest, damit man sich doch dann und wann sehen könnte, Rath holen, Schüler hinschicken könnte u. s. w.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 10.1.1894.) (Suomennokset tässä ja myöhemmin Annikka Konttori-Gustafsson.)

9 Kyseessä oli todennäköisesti Emil Friedberger, Theodor Leschetitzkyn oppilas New Yorkista.

10 Arthur Friedheim (1860–1932), Lisztin oppilas, joka vieraili Suomessa 1880-luvun lopulla ja esitti täällä mm. Lisztin h-molli-sonaatin (Rahkonen 2019, 88–89).

11 ”Gott sei Dank – so ist’s gut!”



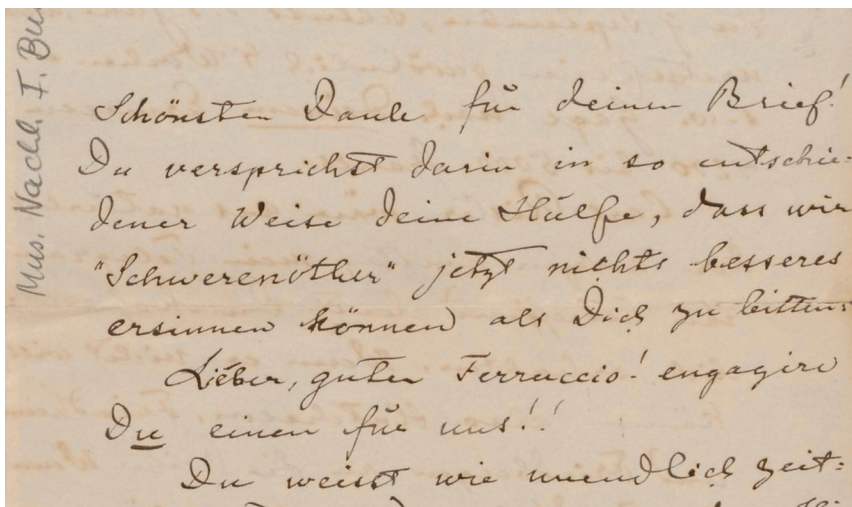
Kuva 1. Busonin kirje Wegeliukselle 26.10.1893. Kuvakaappaus digitaalisesta arkistosta kirjoittajan.

ei sisälly Staatsbibliothek zu Berlinin kokoelmaan. 1.5.1894 Wegelius kiitti Busonia kirjeestä ja viittasi tämän tekemään ehdotukseen, joka ei häntä miellyttänyt:

[...] ensinnä, koska se ei ilmeisesti miellytä sinuakaan. Toisekseen, koska Csillag¹² on herättänyt minussa niin parantumattoman pelon juutalaisuutta kohtaan, etten enää pääse sen yli. Saat nauraa minulle, ei haittaa! [...] Siis, kallis Busönchen, ole niin hyvä ja katsele vielä ympärillesi, ihan rauhassa, hermoilematta ja kiroamatta minua pakko-mielteeni vuoksi. Italialainen, belgialainen, saksalainen, kaikki kelpaa, kunhan ei juutalainen. Eikä mielellään myöskään – newfoundlandilainen.¹³

12 Hermann Csillag (1852–1922) toimi Helsingin Musiikkiopiston viulunsoiton opettajana 1887–1889, oppilaiden joukossa oli mm. Jean Sibelius. Dahlströmin (1982, 54) mukaan keväällä 1888 Csillagin ja hänen ympäristönsä välillä ilmeni yhteistyöongelmia, ja vuotta myöhemmin laitoksen johtokunta totesi ”ettei hänen jäämisensä koituisi opiston eduksi.” Myös Busoni mainitsi Csillagin kirjeessään 25.9.1888 ystävilleen Henri ja Kathi Petrille ja kertoi tämän olevan erityisen kyvykäs astumaan kaikkien varpaille (Beaumont 1987, 35).

13 ”[...] erstens, weil er dir offenbar selbst nicht gefällt. Zweitens, weil der Csillag mir einen so heillosen Schreck für das Judenthum eingefösst hat, dass ich ihn nicht mehr über-



Kuva 2. Wegeliuksen kirje Busonille 26.5.1896. Kuvakaappaus digitaalisesta arkistosta kirjoittajan.

Wegelius kertoi aikovansa kirjoittaa asiasta myös Hugo Riemannille. Hän olisi ilmeisesti odottanut Busonilta selkeämpää kannanottoa, ja kun asialla alkoi jo olla kiire, niin hän käytti myös muita tuttavuus-suhteitaan.

Busoni vastasi Wegeliukselle 11.5.1894, ja kirjeen sävy on ehkä hie-man ironinen, vaikkakin myös kirjoittajien keskinäisellä huumorilla höystetty: "Hyvä ystäväni Wegelius! Teet minulle jo muutenkin han-kalan tehtävän vaikeammaksi sulkemalla pois vakanssisi mahdollisista ehdokkaista 1. juutalaiset, 2. newfoundilaiset, 3. todennäköisesti venä-läiset, 4. naiset ilman muuta."¹⁴ Busoni oli sitä mieltä, että sen hetkiset

winden kann. Lache mich nur aus – schadet nicht! [...] Also, liebes Busönchen, sei so gut und schau dich nochmals um, ganz ruhig, ohne Nervosität und ohne mich zu fluchen wegen meiner Obstination. Italiener, Belgier, Deutscher – s'ist alles egal, nur kein Jude, und am liebsten auch – kein Newfoundländer." (Kirje Wegeliukselta Busonille 1.5.1894.) Newfoundilaiseen viittaaminen lienee Wegeliuksen ja Busonin välistä huumoria. Busonin lemmikki Lesko oli newfoundlandinkoira.

14 "Lieber Freund Wegelius! Du erschwerst mir die ohnehin so schwere Aufgabe, indem du von den möglichen Candidaten für deine Vacanz ausschliessest: 1. Juden 2. Newfoundlaender 3. Wahrscheinlich Russen 4. Weiber ohne Zweifel." (Kirje Busonilta Wegeliukselle 11.5.1894.)

nuoret saksalaiset pianistit eivät miellyttäisi Wegeliusta, mutta että tämä voisi tiedustella Frankfurtissa toimivaa Frederic Lamondia,¹⁵ joka on ”erittäin taitava – mutta äreä” (”ein Brummbaer”). Busoni ehdotti myös nuorta, hienoa ja sivistynyttä portugalilaista pianistia José Vianna da Mottaa,¹⁶ jonka soittoa hän oli kuullut New Yorkissa. Busonin mielestä Riemann on aina ”au fait”, ja häneltä kannattaa kysyä. Busoni kertoi voivansa itse tiedustella asiaa Rubinsteinilta,¹⁷ mikäli Wegelius antaisi siihen luvan. Busoni koki harovansa tyhjää oltuaan itse jo kolmen vuoden ajan nuorten pianistipiirien ulkopuolella. Hän mainitsi kuitenkin kuulleen paljon hyvää nuorten belgialaisten saavutuksista, joista François-Auguste Gevaert¹⁸ voisi antaa enemmän tietoa.

Seuraava Wegeliuksen kirje Busonille on päivätty 24.6.1894, ja siitä käy ilmi, että Wegelius oli kääntynyt Karl Klindworthin¹⁹ puoleen, ja että tämä oli suositellut hyvin lämpimästi nuorta Kurt Mülleriä. Klindworthin mielestä Wegeliuksen olisi kuitenkin syytä matkustaa Berliiniin tutustumaan Mülleriin, jotta asiasta voitaisiin varmistua ja jotta Müller ei kenties turhaan luopuisi paikastaan Berliinissä. Wegelius kertoi selvittäneensä Klindworthille, ettei hän pysty matkustamaan mutta että hänellä on Berliinissä itseään parempi edustaja (”ein zweites, besseres ich”) eli Busoni. Wegelius pyysi Busonia selvittämään, onko Müller virtuoosi – eikä vain teknisessä katsannossa, vaan tekeekö hän kaiken henkevästi, onko hänellä laaja ohjelmisto, onko hän opettajana ”väsymätön, ahkera ja kärsivällinen” (”unermülich, fleissig und geduldig”), osaako hän rakentaa hyvän kosketuksen ja onko hänellä tarkka korva. Klindworthin mukaan Müller ei herättänyt ulkoisella olemuksellaan innostusta. Wegeliuksen mielestä siitä ei ollut haittaa, mikäli hänellä olisi muut tarvittavat ominaisuudet. Wegelius suorastaan

15 Frederic Lamond (1868–1948) oli Lisztin viimeisiä oppilaita, syntyisin Skotlannista.

16 José Vianna da Motta (1868–1948) oli Lisztin viimeinen oppilas.

17 Kyseessä lienee ollut Anton Rubinstein (1830–1894).

18 François-Auguste Gevaert (1828–1908) oli belgialainen pianisti, urkuri ja säveltäjä.

19 Karl Klindworth (1830–1916) oli saksalainen pianisti, pianopedagogi ja kapellimestari. Hän on tullut tunnetuksi muun muassa berliiniläisen Klindworth-Scharwenka-konservatorion perustajana yhdessä Xavier Scharwenkan kanssa.

vaati Busonia tekemään kaikkensa, jotta tämä saisi varman käsityksen Müllerin kyvyistä.

Samana päivänä 24.6.1894 Wegelius lähetti Busonille vielä postikortin, josta käy ilmi, että Busonin suosittelmalle José Vianna da Mottalle oli tarjottu opettajan paikkaa ja että tämä oli kieltäytynyt. Lisäksi Wegelius kertoi, että Riemannin suositus ei ollut ollut ”painokas” (riittävän myönteinen) ja että hän siitä syystä kääntyi myös hyvin tunnontarkkana pitämänsä Klindworthin puoleen.

Seuraavassa kirjeessään 8.7.1894 Wegelius kiitti Busonia vaivannäöstä mutta valitti samalla sitä, että tämä antoi kovin niukkasanaisia vastauksia kysymyksiin Müllerin ominaisuuksista. Wegelius halusi tietää, oliko Klindworth luvannut liikoja kuvatessaan Mülleritä ”ahkeraksi, tunnolliseksi, vaatimattomaksi ja hienoksi” (”fleissig, gewissenhaft, bescheiden und fein”). Wegelius tiukkasi Busonilta selkeää kantaa siihen, sopsisiko Müller Helsingin Musiikkiopistoon ja riittäisikö hänen osaamisensa tšekäläiselle yleisölle:

Toivottaisin erittäin tervetulleeksi nuoren, myöntyväisen ihmisen parin vuoden ajaksi, sillä minun täytyy nyt saada aikaan järjestystä piano-opilaiden 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”.²⁰

Wegelius halusi tietää, tunnistiko Busoni Müllerissä korkeampaa lahjakkuutta ja mainitsi, ettei sitä hänen mielestään ollut

20 ”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 Conflicte dadurch entstehen. Andererseits muss er aber auch das Klavierspiel ‘mit Anstand und Würde’ nach aussen representiren können.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 8.7.1894.)

Dayasillakaan.²¹ Kirjeestä käy ilmi, että Berliinissä oli järjestetty Müllerille esiintymistilaisuus, jossa häntä kuunteli ainakin Busoni.

Seuraavassa kirjeessään 23.7.1894 Wegelius kertoi lähettäneensä musiikkiopiston johtokunnalle Mülleritä koskevat Busonin ja Klindworthin kirjeet sekä painetut arvostelut ja saaneensa valtuudet edistää asiaa (prosessiin liittyi pelko, että liikkeellä ollut koleraepidemia mutkistaisi kaikkia sopimuksia Saksan suuntaan). Wegelius toivoi, ettei nuori Müller ainakaan heti ensimmäisenä vuonna menisi naimisiin ja saisi lasta. Helsingissä eläminen tulisi Wegeliuksen mukaan siinä tapauksessa niin kalliiksi, että Müller joutuisi antamaan yksityistunteja muun työn lisäksi eikä ehtisi konsertoida. Wegelius pyysi Busonia valistamaan Mülleritä tässä asiassa. Lopputoivotuksissaan Wegelius kertoi pelkäävänsä sairastumista pahaan Busoni-tautiin (”Busonikrankheit”), jollei pian saisi nähdä ja kuulla tätä.

Busonin vastauksesta 27.7.1894 voi lukea kritiikkiä ja ärtymystäkin Wegeliuksen esittämiä, ehkä olosuhteisiin nähden kohtuuttomiakin vaatimuksia kohtaan:

Hyvä ystäväni Wegelius! Vaikka olin pidättyväinen tietojen suhteen, ymmärsit varmaankin mitä tarkoitin. Mutta jos odotit vakaata arviota, niin se oli turhaa. En mitenkään voinut yhden kuulemisen perusteella antaa tuomiota miehelle, joka ei ollut voinut harjoitella koko talvena, joka oli pelokas ja joka odotti tilanteesta ratkaisua elämänsä kulkuun. Kuitenkin ymmärsit (toistan) minua suurelta osin. Ja (olettaamme) jos olisin asettunut eri kannalle kuin Klindworth, johon niin suuresti luotat, niin olisit varmaankin moittinut minua kiirehtimisestä ja kovuudesta. Olisit oikeutetusti sanonut, että Klindworth varmasti tuntee hänet paremmin pidemmän tuttavuuden perusteella. [...] Jos kerran tarvitsit ”nuoren, myöntäväisen ihmisen, joka pystyy alistumaan, ilman että siitä syntyy konflikteja”, niin ota hänet. Pianonsoiton edustaminen

21 ”Gestehen wir uns aber auch offen, dass z.B. der Dayas nicht ein solches Talent hatte.” Busonin ja Wegeliuksen välisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että Wegelius arvosti Dayasin työskentelyä oppilaiden kanssa mutta että arvostus heikkeni vuosien myötä. Dayasin osuutta tšekäläisen pianonsoiton kulttuurin kehittymiseen on tutkittu toistaiseksi varsin vähän. Vrt. Konttori-Gustafsson 2022.

”soveliaalla ja arvokkaalla” tavalla on korkeampi tehtävä, jonka esimerkiksi professori Barth Berliinissä jotenkuten pystyy täyttämään.²²

Lopulta menemättä ”tarkoitukselliseen liioitteluun” (”ohne in absichtliche Uebertreibungen weiterzugehen”) Busoni kuitenkin totesi ymmärtävänsä, mitä Wegelius tarkoitti soveliaisuudella ja arvokkuudella, ja että oikeastaan tämä erimielisyys oli jo Wegeliuksen myöhemmän kirjeen ja sähkösen jälkeen osoittautunut turhaksi. Busoni ei halunnut kuitenkaan välttää sen käsittelyä. Kirje päättyy ystävällisiin toivotuksiin.

Syyslukukausi 1894:

Kurt Müllerin lyhyeksi jäänyt kiinnitys

Syyskuun 12. päivänä 1894 Wegelius vastasi ja kiitti Busonia saamastaan kirjeestä samalla pahoitellen, ettei pystynyt kiireessä ottamaan kantaa sen sisältämiin asioihin. Tässä kirjeessä aiheena onkin toinen asia: pystyisikö Busoni ottamaan oppilaita? Tarjolla oli kaksi musiikkiopiston oppilasta, erityisesti tuolloin vasta 16-vuotias Sissi (Sigrid) Sundgrén ja lisäksi Edith Aspelin. Wegelius ei ollut halukas lähettämään Sissia kenellekään muulle. ”Sissi on helmi” (”Die Sissi ist eine Perle”), kirjoitti Wegelius ja totesi, että ”edes Dayas ei ollut pystynyt vahingoittamaan häntä mielettömyyksillään” (”sogar der Dayas hat sie mit seinen Verrücktheiten nicht brechen können”). Wegelius kertoi, että Dayas olisi halunnut lähettää sekä Sissin että Edith Aspelinin jo

22 ”Lieber Freund Wegelius! Trotzdem ich knapp war in meinen Mitteilungen, so waren sie doch für dich verstaendlich. Wenn du aber ein festes Urteil erwartetest, so war es vergebens. Ich konnte einen Mann, der mir ein Mal, nach einem ohne Uebung verbrachten Winter, in Befangenheit vorspielt und der davon die Entscheidung seiner Lebensfrage erwartet – nicht mit einem Schlag abthun! Doch hast du mich (ich wiederhole) zum guten Theil verstanden. Und (nehmen wir an) ich waere in einem ganz entgegengesetzten Verhältnis zu den Äusserungen Kl.’s gestanden, die du mit so viel Vertrauen anführst, du hättest mich sicherlich der Uebereilung und Haerte geziehen. Du haettest mit Recht gesagt Kl. müsse den Mann durch mehrjährigen Verkehr u. s. w. besser kennen. [...] Brauchst du einen ’jungen, gefügigen Menschen, der sich unterordnen kann, ohne dass Konflikte dadurch entstehen’, so hast du ihn, halt ihn fest. Das Clavierpiel ’mit Anstand und Würde’ zu repräsentiren ist schon eine höhere Aufgabe, die z. B. Prof. Barth in Berlin ungefaer erfüllt.” (Kirje Busonilta Wegeliukselle 27.7.1894.)

iäkkäälle Klindworthille, mutta kumpikin toivoi pääsevänsä Busonille.

Tässä vaiheessa aiemmin Klindworth–Scharwenka-konservatoriossa Berliinissä pianonsoiton opettajana toiminut Kurt Müller oli saanut kiinnityksen Helsingin Musiikkiopistoon. Hyvin nopeasti jouduttiin huomaamaan, että hän ei vastannut odotuksia. Wegelius purki tuntojaan kirjeessään Busonille 28.12.1894. Kirje alkaa kaiken hyvän ja kauniin toivotuksin uudelle vuodelle sekä Busoneille että ”myös minulle – ensinnäkin kaunista, eli saada nähdä ja kuulla sinua jälleen, toisekseen hyvää, eli sitä, etten näkisi enkä kuulisi Mülleriä enää koskaan”.²³ Wegelius kuvaili syyskauden kulkua. Oppilaat olivat valittaneet Müllerin omituisista maneereista, joku lopetti opiskelun, joku siirtyi takaisin Hymanderille, ja jotkut kääntyivät Faltinin puoleen. Müllerin konsertti oli ollut Wegeliuksen mukaan surkea. Sekä lehdistöltä että yleisöltä oli tullut kovaa kritiikkiä. Oli sovittu, että Müller sai vielä pitää osan oppilaista ja soittaa toisen konsertin. Kun oppilaiden kevättutkinnot kuitenkin paljastivat opetuksen puutteet, ja kun toisen konsertin soolonumerot eivät parantaneet edellisen esiintymisen antamaa vaikutelmaa, oli lopulta päädyttävä siihen, että häntä ei voida pitää. Müller ei suostunut luopumaan paikastaan. Wegelius pyysi nyt Busonia keskustelemaan Müllerin kanssa, jotta tämä saataisiin taipumaan ja jotta asia saataisiin pois päiväjärjestyksestä sekä säästettäisiin rahaa. Musiikkiopiston entinen opiskelija Karl Ekman oli lupautunut sijaiseksi.

Vuodet 1895–1896: Henryk Melcerin kiinnitys

Müllerin sopimuksen purkaminen helmikuussa 1895 oli poikkeuksellinen toimenpide. Oppitunnit hoiti viransijaisena Karl Ekman (1869–1947), joka ei vielä kuitenkaan tullut kysymykseen viran vakinaisena haltijana (Dahlström 1982, 47).

Seuraavassa kirjeessään Busonille 31.1.1895 Wegelius jälleen kääntyi ystävänsä puoleen uuden opettajan etsinnän tiimoilta. Hän kertoi, että Ekmaniin oltiin tyytyväisiä, mutta että tämä halusi vielä opiskella ulko-

23 ”[...] mir auch – und zwar erstens das Schöne, Dich wieder zu sehen und zu hören und zweitens das Gute, den Müller nie wieder zu sehen oder hören”.

mailla ja konsertoida, saada itselleen nimeä. Niin hänen Wegeliuksen mielestä täytyikin tehdä. Sekä Wegeliuksen että laitoksen johtokunnan toiveena oli neuvotella opettajan pestistä itsensä Busonin kanssa. Sjöstrandit²⁴ olivat kuitenkin antaneet ymmärtää, että Busoni ei missään tapauksessa olisi käytettävissä. Wegelius arveli, että Busonilla voisi nyt kuitenkin olla ehdotuksia, kun hän liikkui niin paljon eri paikoissa. Wegelius kertoi kuulleensa äskettäin paljon hyvää parista Martin Krausen²⁵ oppilaasta ja kysyi, tiesikö Busoni jotain heistä. Lopuksi Wegelius pyysi anteeksi jatkuvaa vaivaamista opettajakysymyksellä. Kyseessä oli kuitenkin hänen mielestään sellainen asia, jolle juuri Busoni oli rakentanut hyvän pohjan: pianonsoitto Suomessa (”das Clavierspiel in Finnland”).

Busonin vastausta tähän kirjeeseen ei löydy Berliinin kokoelmasta, mutta seuraavassa kirjeessään 14.4.1895 Wegelius kiitti häntä kirjeestä ja saamistaan ehdotuksista. Niin ollen kyseinen Busonin kirje on kadoksissa. Ilmeisesti hän oli ehdottanut ainakin Conrad Ansokea²⁶ ja jo aiemmin esillä ollutta Emil Friedbergeriä, koska Wegelius mainitsi heidät vastauksessaan. Wegelius kertoi, että edellisenä päivänä oli päätetty kääntyä Ansokeen puoleen ja tarjota hänelle korkeampaa palkkaa kuin aiemmin kenellekään Busonia lukuun ottamatta. Busonille maksettu palkka oli siis ollut omaa luokkaansa. Tässä kirjeessä paljastuu yksi syy Dayasin ja Wegeliuksen välien viilenemiseen: ”Siitä, että Dayas sai tietää asian (Busonin palkan suuruuden), aiheutui hänelle paljon mielipahaa, eikä hän koskaan antanut sitä anteeksi meille!!!”²⁷

24 Busonin vaimon Gerdan isä oli ruotsalainen kuvanveistäjä Carl Sjöstrand, joka asui perheineen Suomessa 1863–1904 ja opetti Helsingissä kuvanveistoa. Häntä pidetään Suomen kuvanveistotaiteen uranuurtajana.

25 Martin Krause (1853–1918) oli saksalainen pianisti ja pianopedagogi, Lisztin oppilas. Hän opetti pitkään Sternin konservatoriossa Berliinissä oppilanaan muun muassa Claudio Arrau. Suomalaisista pianisteista hänen johdollaan ovat opiskellut vuosina 1910–1914 Ernst Linko, Kosti Vehanen, Ella Lindelöf ja Signe Fredrikson (Virtanen 2016, 169).

26 Conrad Ansocke (1862–1930) oli saksalainen pianisti, pianopedagogi ja säveltäjä, Lisztin oppilas. Selim Palmgren opiskeli hänen johdollaan Berliinissä kaudella 1899–1900. Ansocke oli saavuttanut kansainvälistä mainetta erityisesti Beethovenin teosten tulkkina, mutta Palmgren ei innostunut hänen opetuksestaan. (Korhonen 2009, 95.)

27 ”Dass der Dayas dies wusste, hat in seinem Gemüte viel Unheil angerichtet. Das hat er

Muista Busonin ehdottamista pianisteista Wegelius piti Friedbergeriä lupaavimpana ja arveli kääntyvänsä tämän puoleen, mikäli Ansorge ei ottaisi paikkaa vastaan.²⁸

Huhtikuun 19. päivänä 1895 Wegelius kirjoitti vielä toisen kirjeen Busonille. Siinä aiheena ei kuitenkaan ollut opettajakysymys, vaan Busonin konsertointi ja mahdollinen kesäloman vietto Suomessa. Tässä kirjeessä kaavaillut konsertit toteutuivat Helsingissä 13. ja 18.5.1895 (Rahkonen 2019, 103). Kesältä 1895 ei ole tallessa Wegeliuksen ja Busonin välistä kirjeenvaihtoa, mutta oletettavasti he ovat Busonin loman aikana tavanneet Suomessa ja ehkä myös Berliinissä. Dahlströmin (1982, 47) mukaan Wegelius matkusti sinne kesällä 1895 ja omisti siellä huomiota myös pianonsoiton opettajakysymykselle. Hän päätyi suosittelemaan puolalaista pianistisäveltäjää Henryk Melceriä (1869–1928), joka oli ollut Theodor Leschetitzkyn oppilas. Melcer oli juuri saanut sävellyspalkinnon, ja Wegelius oli sitä mieltä, että hän ”soittaa vähintään yhtä hyvin kuin säveltäjäkin”. ”Hän voi palauttaa meille jotakin siitä, minkä menetimme Busonin lähtiessä. Hän ei ole vielä samassa mielessä *täydellinen* ja virheetön taiteilija kuten tämä jo oli – mutta hänen soittonsa on erittäin *valloittavaa* ja uskon, että hän tulee herättämään vilkasta mielenkiintoa yleisössämme.” (Wegeliuksen kirje johtokunnan jäsenelle A. F. Sundellille, Sibeliuksen arkisto, lainaus Dahlström 1982, 47.) Niin tapahtuikin, Melcer sai täällä jakamatonta tunnustusta, ja häntä pidettiin sekä poikkeuksellisenä kykynä että jalona persoonana. Valitettavasti hän viipyi Helsingissä vain lukuvuoden 1895–1896 (mts.).

uns nie verzeihen können!!!” (Kirje Wegeliukselta Busonille 14.4.1895.)

28 Vuotta aikaisemmin, Busonin ehdottaessa Friedbergeriä, Wegelius kertoi pelostaan juutalaisia kohtaan (ks. kirje 1.5.1894), mutta tässä vaiheessa hän olisi kuitenkin ollut valmis kiinnittämään saksalais-amerikkalaisen juutalaisen pianistin. Ystävilleen Kathi ja Henri Petrille kirjoittamassaan kirjeessä syyskuussa 1888 Busoni kuvasi tuolloista suomalaisista ilmapiiriä juutalaisia kohtaan surkeaksi ja keskiaikaiseksi: juutalaisten määrä oli tarkoin rajattu, ja he saivat asua vain heille osoitetussa korttelissa (Beaumont 1987, 34). Wegeliuksen suhdetta juutalaisuuteen on pohtinut muun muassa von Bonsdorff (2017, 220–221), joka painottaa tärkeyttä nähdä tämän mielipiteet historiallisessa yhteydessään. Huttunen (2010, 56–57) nostaa esiin Wegeliuksen näkemyksen ”arialaisen rodun” ylivertauisuudesta analysoidessaan tämän wagneriaanista historiakäsitystä sellaisena kuin se ilmenee 1891–1893 kirjoitetussa teoksessa *Hufvuddragen af den Västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*.

Kirjekokoelman seuraavat kirjeet Busonilta Wegeliukselle syyskuussa 1895 ja Wegeliukselta Busonille 7.1.1896 käsittelevät muita asioita, muun muassa lainaa, jonka Wegelius antoi Busonille painottaen, että asiassa ei ollut hänelle mitään epämiellyttävää.

Uuden opettajan etsimistä. Walter Petzet 1896–
1898. Toiveita Busonin kiinnittämisestä uudelleen.

Kun jälleen oli aloitettava uuden pianonsoiton opettajan etsiminen, päätti johtokunta kokouksessaan 5.5.1896 käynnistää tehtävän lähettämällä kyselyn Busonille Berliiniin (Dahlström 1982, 47). Busoni vastasi kyselyyn Wegeliukselle kirjoittamassaan kirjeessä 16.5.1896 pyytämällä ensin anteeksi vaiteliaisuuttaan, joka johtui hänen työmäärästään ja toisaalta vastauksen antamisen vaikeudesta. Kyselyssä ehdotettuihin nimiin Busoni otti kantaa seuraavasti: Ernest Hutcheson²⁹ oli hyvin toimeentuleva, jopa rikas, niin ollen hän tuskin tulisi, Knutsenia³⁰ Busoni ei tuntenut, Arthur Friedheim oli vapaa, samoin Emil Friedberger. Vasily Sapelnikovia³¹ pidettiin loistavana, hän oli jo saamassa virtuoosin maineen Euroopassa, Frederic Lamond samoin. Ensisijalla olisi Busonin mielestä 23-vuotias ranskalainen ”homo novus” Carl Risler,³² jonka pianismi miellytti Busonia valtavasti ja joka oli jo myös nousemassa maineeseen. Busoni kysyi, olisiko hänen hyvä ottaa yhteyttä Risleriin. Lisäksi hän mainitsi Dirk Schäferin,³³ joka hänen tietääkseen odotti Melcerin paikan vapautumista.

29 Ernest Hutcheson (1871–1951) oli australialaissyntyinen pianisti, pianopedagogi ja säveltäjä, Lisztin oppilaan Bernhard Stavenhagenin oppilas. Hutcheson lienee ollut ensimmäinen pianisti, joka esitti samassa konsertissa kolme Beethovenin konserttoa (nrot 3, 4 ja 5). Hutcheson toimi pianonsoiton opettajana muun muassa Juilliard Schoolissa.

30 Mahdollisesti kyseessä oli tanskalainen pianisti Henrik Knudsen (1873–1946).

31 Vasily Sapelnikov (1868–1941) oli ukrainalaissyntyinen pianisti, joka nousi maineeseen Tšaikovskin pianokonserttojen esittäjänä säveltäjän johdolla Saksassa, Ranskassa ja Englannissa.

32 Édouard Risler (1873–1929) oli ranskalainen pianisti, joka opiskeltuaan Pariisin konservatoriossa täydensi opintojaan Lisztin oppilaiden Bernhard Stavenhagenin ja Eugen d'Albertin johdolla. (Busonin muisti on pettänyt etunimen kohdalla.)

33 Dirk Schäfer (1873–1931) oli hollantilainen pianistisäveltäjä.

Seuraavassa kirjeessään 26.5.1896 Wegelius pyysi Busonia edelleen paneutumaan opettajan etsimiseen, vaikkakin hän myös ilmaisi pelkäävänsä tämän pitävän heitä jo häpeämättöminä. Wegelius kertoi kiinnityksen ehdoista, jotka olivat samat kuin ennenkin: kahdeksantoista viikkotuntia ja soittamista ajalla 9.9.–1.6., joululoma yleensä neljä viikkoa, palkkio 4200–5000 frangia (Busonin arviolaskelman mukaan).

Wegeliukselle Risler olisi ollut mieluisin, mutta jos se ei olisi mahdollista, niin Hutcheson, Friedheim, Friedberger, lopulta ”ehkä kuitenkin näistä etusijalle pieni juutalaisesi New Yorkista” (”dann wäre wohl doch dein kleiner Jude aus New York vorzuziehen”). Schäferistä Wegelius ei innostunut, koska tältä puuttuivat kilpailumenestykset ja koska ulkonäössäkkin oli Wegeliuksen mielestä jotain epämiellyttävää tai epäilyttävää.

Busonin vastauskirjettä ei löydy aineistosta, mutta sellainen on ollut olemassa, koska Wegelius kiitti siitä kirjeessään 9.6.1896. Busoni on ilmeisesti maininnut uutena ehdokkaana Harold Bauerin,³⁴ koska Wegelius kertoi lähettäneensä sähkeen Bauerille ja saaneensa kielteisen vastauksen. ”Rakas, hyvä, ihana, toivottavasti aina persoonallisesti muotoutuvat ideasi eivät ole vielä ehtyneet, sillä muuten tilanteemme on häpeällinen[.]”³⁵ Wegelius oli lähdössä maalle Fiskarsiin, mutta aikoi jatkaa yhteydenpitoa sieltä käsin. Hän odotti jännityksellä tietoa siitä, oliko Busoni ollut yhteydessä Hutchesoniin ja tiesikö hän Friedbergerin tilanteesta. Lopuksi hän kertoi olevansa huolissaan sekä Busonin että ennen muuta tämän vaimon terveydestä. Gerda oli sairastanut vaikean influenssan. Wegelius suositteli lomaa luonnon helmassa. 14.7.1896 Wegelius lähetti Busonille postikortin, jossa hän kertoi saaneensa rahat, jotka Busoni oli häneltä aiemmin lainannut. Hän kysyi edelleen tietoa Friedheimista ja Friedbergeristä ja mainitsi taas, että jälkimmäinen vaikutti lupaavimmalta. Hän kysyi myös, olisi-

34 Harold Bauer (1873–1951) oli englantilaissaksalainen pianisti, joka siirtyi 1910-luvulla Yhdysvaltoihin. Hänet tunnettiin paitsi solistina myös Manhattan School of Musicin opettajana ja piano-osaston johtajana. Hän oli sukuuuriltaan juutalainen.

35 ”Lieber, guter, schöner – ich hoffe dass deine Ideen, die ja gleich persönliche Form annehmen, noch nicht zu Ende sind, denn sonst sitzen wir schmachlich da [.]” (Kirje Wegeliukselta Busonille 9.6.1896.)

ko toivottavaa, että hän tulisi itse Berliiniin. Kirjeessään Wegeliukselle 25.8.1896 Busoni esitti ajatuksia Bachin fuugista, mutta hän kertoi myös saaneensa Friedheimilta kirjeen ja Friedbergerin osoitteen. Hän kysyi myös tarkempaa tietoa Wegeliuksen matkasta Berliiniin.

Ilmeisesti Wegelius on Busonin kirjeen jälkeen vierailut Berliinissä ja tavannut Busonin sekä edistänyt opettajakysymyksen ratkaisemista. Näin voi päätellä myös hänen 7.9.1896 Busonille lähettämänsä kirjeen perusteella. Siinä hän kiitti sekä Busonia että Gerdaa suuresta ja sydämellisestä ystävydestä sekä sen monista hienovaraisista ja liikuttavista osoituksista. Berliinin matkan aikana kaikesta päätellen päädyttiin ottamaan yhteyttä saksalaiseen Walter Petzetiin (1866–1941), joka oli toiminut pianonsoiton opettajana muun muassa Scharwenka-konservatoriossa New Yorkissa. Syyskuussa Wegeliuksen kirjeen aikoihin neuvottelut Petzetin kanssa olivat vielä kesken, ja Wegelius kertoi tämän esittävän lisää ehtoja eli esiintymisten rajoittamista kahdeksaan kertaan. Wegelius toivoi, että sopimus saadaan aikaan, mutta halusi kuitenkin edelleen seurata, kuuluuko Friedbergeristä vielä jotain. Knutsenilta [Knudsenilta] oli tullut tiedustelu, olisiko paikka vielä vapaana.

Vaikka Wegeliuksen ennakkoluulot juutalaisia kohtaan ovat tiedossa, niin tapauksen Friedberger valossa vaikuttaa siltä, että hän ei kuitenkaan ollut näkemyksessään ehdoton. Ilmeisesti pian kirjeen kirjoittamisen jälkeen sopimus Petzetin kanssa saatiin aikaan ja hänet kiinnitettiin ensimmäiseksi pianonsoiton opettajaksi. Mutta jo seuraavassa kirjeessään Busonille 22.10.1896 Wegelius aavisteli, että Petzet tuskin tulisi viipymään Helsingissä kovin pitkään. Tässä vaiheessa Petzet vaikutti oikein hyvältä ja kunnolliselta. Kyseisessä kirjeessä Wegelius myös suositteli Busonille oppilaaksi musiikkiopiston oppilasta, silloin ylimmän kurssin ohjelmistoa opiskelevaa Anni Nybergiä.

Epävarmuus Petzetin suhteen heräsi ilmeisesti heti kiinnityksen ensimmäisen lukukauden aikana, koska johtokunta jo kokouksessaan 8.1.1897 päätti tutkia uudelleen mahdollisuutta kiinnittää Busoni pianonsoiton opettajaksi (Dahlström 1982, 47). Tämä asia on esillä Wegeliuksen ja Busonin välisessä kirjeenvaihdossa vuoden loppupuolelle asti. Busonille 7.2.1897 kirjoittamassaan kirjeessä Wegelius kysyi,

pysyisikö Busoni edelleen samalla kannalla kuin edellisenä kesänä. On siis ilmeistä, että Busonin uudesta kiinnitysmahdollisuudesta oli keskusteltu jo silloin, mutta että tämä oli kieltäytynyt, minkä jälkeen päädyttiin Petzetiin. Tässä kirjeessä Wegelius kertoi, että heillä olisi nyt toiveita pystyä täyttämään Busonin asettamat ehdot, mutta saadakseen enemmän rahaa he tarvitsivat tiedon siitä, että tämä olisi valmis ottamaan paikan. Wegelius ei kuitenkaan saanut eikä halunnut suostutella Busonia ja katsoi siitä syystä paremmaksi vaieta henkilökohtaisista tunteistaan. Hän kertoi odottavansa hartaasti vastausta, mutta totesi myös: ”[...] mitä sitten teetkin ja missä oletkin, pysyn aina sinun uskollisena M. Wegeliuksena.”³⁶

Busoni kiitti kirjeessään 28.2.1897 Wegeliukselle tarjouksesta, joka koski viiden vuoden kiinnitystä Helsingin Musiikkiopistoon. Hän pohti tarjouksen etuja ja haittoja ja piti kielteiseen päätökseen päättymistä todennäköisempänä, mutta pyysi vielä hiukan lisää aikaa nähdäkseen, mitä Lontoon esiintymisistä seuraa. Helsingin hyvät puolet olisivat säännölliset tulot, koti ja työrauha. Huonoja puolia puolestaan olivat työn sitovuus, etäisyys keskuksista, sekä mahdottomuus ottaa vastaan tärkeitä ja mielenkiintoisia tarjouksia muualta. Busoni arveli olevansa parhaillaan uransa nousevassa vaiheessa, jossa voisi tapahtua paljon seuraavien vuosien aikana.

Wegeliuksen 5.3.1897 päivätty kirje Busonille sisältää mahdolliseen kiinnitykseen liittyvää pohdintaa, kuten esiintymismatkojen järjestymistä. Missään tapauksessa Wegelius ei halunnut painostaa ystäväänsä mihinkään mikä tekisi hänet onnettomaksi. Petzet oli Wegeliuksen mukaan odottanut jo viikon verran tietoa siitä, kiinnitetäänkö hänet toiseksi vuodeksi. Wegelius ei vielä halunnut kokonaan antaa periksi Busonin kiinnityksen suhteen, mutta totesi, että jos tämä ei nyt voi päättää, niin asiaan voitaisiin palata seuraavana vuonna. Influenssaan sairastunut Busoni vastasi 4.4.1897 ollessaan lähdössä Wieniin konsertoimaan. Hän viittasi Wegeliuksen kaavailtuun vierailuun, josta hän olisi ilahtunut suuresti mutta joka ei toteutunut. Syy ei selviä kirjeestä.

36 ”[...] was Du auch thust, wo Du auch weilst, ich immer verbleibe Dein getreuer M. Wegelius.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 7.2.1897.)

Busoni kertoi haluavansa tavata ja että seuraavista vuosista täytyisi vielä keskustella. Hän mainitsi, että Ekman oli käynyt hänen luonaan Berliinissä.

Wegeliuksen seuraavasta kirjeestä 20.8.1897 käy ilmi, että Busoni ei ollut vielä antanut selkeää vastausta opettajan paikkaa koskien. Wegelius kirjoitti: ”Hyvä Ferruccio, en puhu asiasta, joka eniten painaa sydäntäni. Mitäpä se hyödyttäisi. Heti kun sinusta tuntuu hyvältä, kirjoita vain ’aloittakaa!’ ja me tartumme välittömästi toimeen.”³⁷ Kirje sisältää muita asioita: Wegelius etsi sopivaa ulkomaista opettajaa neiti von Haartmanille,³⁸ joka toistaiseksi tarvitsisi viikoittaista opetusta eikä vielä ollut riittävän pitkällä opiskellakseen Busonin johdolla. Wegelius kirjoitti surevansa suuresti Sibeliuksen syrjäyttämistä yliopiston viranhaussa. Hän kertoi myös hänen ja vaimonsa Hannan uuden kodin remontista ja muisteli kauniita yhteisiä päiviä Rügenin saarella ja Berliinissä. Wegeliukset ja Busonit olivat siis tavanneet kesällä 1897 lähinnä loman merkeissä. Wegelius lähetti 28.12.1897 Busonille ja hänen vaimolleen uuden vuoden tervehdyksen Vikanista,³⁹ jossa hän vaimonsa kanssa vietti 24-vuotishääpäivää. Kirje sisältää runollista luonnon ja avio-onnen kuvaamista. Wegelius esitti toivomuksen, että Busonit juhlistaisivat heidän hopeahääpäiväänsä seuraavana vuonna ja että Ferruccio kenties konsertoisi samassa yhteydessä. Tässä vaiheessa lienee selvinnyt, että Busoni ei ollut ottamassa vastaan kiinnitystä Helsinkiin, koska Wegelius halusi tietää, oliko Hutcheson vielä Weimarissa. Hän kertoi, että yleisö alkoi väsyä Petzetiin, vaikka tämä oli ihan hyvä mies ja muusikko, mutta ”sielussa on niin vähän luustoa ja ryhtiä, että minusta tuntuu kuin hän polveutuisi suoraan laskevassa linjassa muinaisesta alkulimasta.”⁴⁰ Wegelius kertoi myös oppilaastaan

37 ”Lieber Ferruccio, von der Angelegenheit, die mir am meisten am Herzen liegt, spreche ich nicht. Wozu würde es nützen. So bald es Dir angenehm [ist], schreibst Du: ‘Fanget an!’ und wir setzen uns gleich in Bewegung.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 20.8.1897.)

38 Todennäköisesti kyseessä oli Maria Augusta von Haartman, joka opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa 1891–1897.

39 Vikan on Wegeliuksen rakennuttama huvilamiljöö Fiskarsin lähellä. Vikanin nykyinen omistaja on Musiikin edistämissäätiö MES.

40 ”Er hat so wenig Knochen und Haltung in der Seele, dass es mir vorkommt als würde

Melartinista, joka halusi päästä opiskelemaan ulkomaille, ja kysyi, ketä Busoni suosittelisi opettajaksi. ”Ja Haartman, se hanhi!!! Kun olin hänen pyynnöstään vaivannut sinua kaksi kertaa ja kun hän oli siitä kauniisti kiittänyt, hän otti ja meni Grünfeldille!”⁴¹ Vaikuttaa siltä, että sekä Wegelius että Busoni pitivät Grünfeldiä täysin epäsovivana opettajana von Haartmanille tämän silloisessa kehitysvaiheessa.

Busoni kiitti viivästyneessä vastauksessaan 27.4.1898 runollisesta uuden vuoden kirjeestä. Se oli ilahduttanut suuresti, erityisesti Wegeliuksen kuvaaman avio-onnen vuoksi. Busoni oli suositellut Wegeliukselle viulisti Viktor Nováčekin⁴² kiinnittämistä musiikkiopiston opettajaksi ja lausui nyt ilonsa siitä, että niin oli tapahtunut. Viktor Nováčekin veli Ottokar oli Busonin läheinen ystävä, ja Busoni oli vakuuttunut siitä, että valinta tuottaisi Wegeliukselle suurta iloa. Busoni ei mielestään tuntenut Melartinia riittävän hyvin voidakseen suositella tälle jotain tiettyä opettajaa. Tarjolla olevien joukosta monet, kuten Jadassohn ja Reinecke,⁴³ kuuluivat jo menneeseen maailmaan. Petzetin korvaajaksi Busoni suositteli kööpenhaminalaista, älykkääksi, ajattelevaksi ja herkkävaistoiseksi kokemaansa oppilastaan Olav Jensenia. Jensenillä oli Busonin mukaan myös pedagogista kykyä, loistava soitotaito ja miellyttävä ulkonäkö (”von angenehmen Äusseren”), ja hän toivoi kovasti Helsingin paikkaa. Busoni koki oman uransa olevan sellaisessa vaiheessa, ettei hän voi asettua paikalleen, vaikka kaipasikin rauhaa ja itsensä kokoamista.

Kirjeessään 23.6.1898 Wegelius pahoitteli, ettei pystynyt antamaan kunnan vastausta Jensenia ajatellen. Ekman oli aiemmin antanut ym-

er in direct absteigender Linie von dem urweltlichen Urschleim abstammen.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 28.12.1897.)

- 41 ”Und die Haartman? Na, diese Gans!!! Nachdem ich in ihrem Auftrag dich zweimal bemüht hatte und sie sich recht schön bedankt hatte, ging sie zu Grünfeld!” (Kirje Wegeliukselta Busonille 28.12.1897.) Arthur Grünfeld (1852–1924) oli itävaltalainen pianisti ja säveltäjä. Elli Rängman opiskeli hänen johdollaan Wienissä 1904–1905 (Rahkonen 2019, 94).
- 42 Viktor Nováček (1873–1914) toimi Helsingin Musiikkiopiston viulunsoiton opettajana vuosina 1898–1913 (Dahlström 1982, 54).
- 43 Salomon Jadassohn (1831–1902) ja Carl Reinecke (1824–1910) opettivat pitkään Leipzigin konservatoriossa.

märtää ottavansa paikan vastaan ”parin vuoden päästä”, mutta olikin ilmeisesti tulossa aikaisemmin. Siinä tilanteessa oli tarpeen päästä hyvällä tavalla eroon Petzetistä sanomalla, että hän oli liian kallis ja ettei laitos voisi maksaa kuin 5000 mk/16t (6000/20 sijasta). Petzet jäi kuitenkin sillä summalla ja aikoi viipyä vielä kyseisen vuoden. Wegelius toivoi, että Ekman olisi sitten edelleen käytettävissä, vaikkakaan ei voinut tietää, kuinka kauan, koska tämän vaimo teki uraa ja halusi ulkomaille. Yleisö arvosti kovasti Ekmania, ja hänestä oli pidettävä kiinni siitäkin syystä, että hän oli musiikkiopiston entinen oppilas. Vaihtoehtona olisi järjestely Busonin kanssa tai sellainen tilanne, että joku muu hyvä ulkomaalainen pianisti olisi jo paikalla. Wegelius oli tavattoman pahoillaan epäselvyydestä, eikä siis voinut vastata Jensenille, jonka oli nyt vain kuljettava omaa tietään!

Karl Ekmanin kiinnittäminen, virkavapaus ja sijaisen etsiminen

Wegeliuksen kirjeen perusteella näyttää siltä, että Petzet olisi viipynyt vuoden 1898 loppuun asti Helsingissä. Hän ei kuitenkaan esiintynyt enää syyskaudella musiikkiopiston konserteissa, joissa Ekman sitä vastoin soitti jatkuvasti (Dahlström 1982, 374). Wegeliuksen kirje Busonille 4.12.1898 ei käsittele opettajakysymystä. Siinä Wegelius kiitti Busonia kirjeestä (jota ei löydy aineistosta) ja muisteli ilolla heidän tapaamistaan Helsingissä Busonin konsertin yhteydessä 30.9.⁴⁴ Wegelius kiitti myös Nováčekista ja kertoi onnistuneesta musiikki-illasta, jossa tämä oli musisoinut yhdessä Ekmanin ja Ladislav Aloïsin kanssa. Joka tapauksessa vielä samana vuonna Karl Ekman kiinnitettiin Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiseksi pianonsoiton opettajaksi. Siinä toimesa hän oli ensimmäinen suomalainen lukuun ottamatta syyskaudella 1889 Busonin sijaisuutta, jota hoiti Ingeborg Hymander (Konttori-

44 Busoni soitti 30.9.1898 Helsingin Musiikkiopiston konsertissa J. S. Bachin d-molli-konsertton Ekmanin säestämänä, oman sonaattinsa nro 2 viululle ja pianolle V. Nováčekin kanssa ja Lisztin teoksia: variaatiot *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*; Kaksi legenda (St. François d'Assise) ja laulun *Dir drei Zigeuner* Abraham Ojanperän kanssa.

Gustafsson 2019, 53). Ekman oli opiskellut Helsingin Musiikkiopistossa Busonin, Wegeliuksen ja Faltinin johdolla ja jatkanut sen jälkeen opintojaan Berliinissä, Pariisissa ja Roomassa (Dahlström 1982, 47).

Tilanne pianonsoiton opetuksen suhteen ei Ekmanin kiinnityksestä huolimatta pysynyt kovin kauan rauhallisena, koska hän halusi vielä opiskella ja konsertoida, myös ulkomailla vaimonsa laulajatar Ida Ekmanin kanssa. Kirjeessään Busonille 16.4.1900 Wegelius kertoi, että kahden hyvän vuoden jälkeen Ekman nyt halusi virkavapautta vuodeksi tai kahdeksi. Siitä syystä Wegelius kysyi tarkempaa tietoa Jensenistä. Seuraavassa kirjeessään 15.5.1900 hän totesi, että todennäköisesti jokin kirje tai sähke ei ollut mennyt perille. Hän viittasi edelliseen kirjeeseensä. Sen jälkeen hän oli saanut Busonilta sähkeen, jossa tämä suositteli Ganzia.⁴⁵ Wegelius tarvitsi lisää tietoa, koska Ganz oli hänelle täysin (”gänzlich”) tuntematon. Hän kertoi lähettäneensä sähkeen, jossa kysyi ”miksei Jensen”. Kun vastausta ei ollut kuulunut, hän kääntyi ”Stengubben”⁴⁶ puoleen ja sai tietää Busonien matkasta Lontooseen ja odotti, että saisi sikäläisen osoitteen pian. Asia alkoi olla polttava, ja Wegelius odotti Busonin vastausta kysymykseen: Jensen, Ganz vai joku muu? Hän kertoi löytäneensä *Allgemeine Musikzeitungista* pari hyvää mainintaa Ganzista.

Aineistossa ei ole enempää kirjeenvaihtoa kyseistä valintaa koskien. Tässä vaiheessa päädyttiin tanskalaisen pianistin Olav Jensenin kiinnittämiseen Karl Ekmanin sijaiseksi, ja hän toimi tehtävässä lukuvuoden 1900–1901. Jo 21.–24. helmikuuta 1901 Wegelius kirjoitti Busonille kirjeen, jossa hän pahoitellen koki velvollisuudekseen kertoa ikävää tilanteesta: Jensen oli pakko irtisanoa yhden lukuvuoden jälkeen. ”Joka tapauksessa se nuori mies on suuresti muuttunut sen jälkeen kun hän oli oppilaanasi, hän ei ole kehittynyt (’entwickelt’) vaan kääriytynyt (’eingewickelt’), hänestä on tullut musiikillinen erakkokotilo. Niin kummallinen on hänen tapansa ajatella musiikillisesti ja elehtiä.”⁴⁷

45 Kyseessä lienee ollut Rudolf (Rudolph) Ganz (1877–1972), sveitsiläissyntyinen amerikkalainen pianisti, kapellimestari ja pedagogi.

46 Gerda Busonin isä Carl Sjöstrand oli kuvanveistäjä.

47 ”Jedenfalls hat sich der junge Mann sehr verändert, seit er bei Dir war; er hat sich

Wegelius pahoitteli myös sitä, että Jensenillä ei hänen mielestään tuntunut olevan edes pyrkimystä Busonin oppilaille ominaiseen selkeään ja puhtaaseen tekniikkaan. Wegeliuksen mukaan välillä tuskin saattoi tunnistaa jotain tuttua teosta Jensenin esittämänä, eikä yhteissoitosta toisten kanssa tullut oikein mitään. Lisäksi Wegelius kertoi oppilaiden lähetystöstä, joka oli tullut hänen luokseen valittamaan, että he eivät kokeneet oppivansa mitään ja että he kadottivat kiinnostuksen koko asiaan. Myös kollegoiden ja kriitikoiden kanta oli yhdenmukainen. Tämä oli Wegeliuksen mielestä sääli, koska hän piti Jensenia ja erityisesti tämän vaimoa kunnon ihmisinä ja koska he järkyttyivät suuresti irtisanomisuutisesta. Wegelius kertoi olleensa kaksi vuorokautta sairaana, koska asia oli painanut hänen mieltään raskaasti. Hän kirjoitti toivovansa, että Ekman tulisi pian takaisin ja ymmärtäisi, että hänen paikkansa on täällä. Wegelius totesi vielä, että Hutcheson tuskin olisi edelleenkaan saatavilla, eivätkä he muutenkaan esimerkiksi rahan vuoksi voisi enää saada ensimmäisen luokan tekijää tänne. Wegelius tunsu suurta tarvetta päästä ulkomaille ja kyseli Busonilta italialaisten konservatorioiden kesälomista ja Bolognan musiikkikonferenssista. Hän toivoi saavansa apurahan päästäkseen Italiaan, Bayreuthiin ja Busonin luo ja odotti saavansa tietoja tuolloin Berliinissä olleen Ekmanin välityksellä.

Postikortissa 2.3.1901 Wegelius kertoi Busonille kirjeen jääneen makaamaan, koska hän ei ollut löytänyt Busonin osoitetta. Hän totesi sitten, että pitkästä jaarittelusta tuskin olisi ollut hyötyä. Oli toimitettava, koska tilanne olisi tullut Jensenille viivytyksen myötä vielä ikävämmäksi.

Wegelius pääsi kesällä 1901 ulkomaille. Busonille 26.5.1901 kirjoittamassaan kirjeessä hän kertoi lähtevänsä 2.6. ensin Berliiniin, jossa hän halusi ehdottomasti tavata ystävänsä. Mukana olisi todennäköisesti Busonin entinen oppilas Aline Ahlfors, josta oli tullut Wegeliuksen mukaan loistava alkeiskoulun opettaja ja joka halusi Berliinissä tutustua konservatorioiden pianonsoiton opetukseen. Mahdollisesti myös

nicht entwickelt sondern eingewickelt und ist – scheint es mir – eine musikalische Eremitenschnecke geworden. So merkwürdig ist seine Art musikalisch zu denken und sich zu gebärden.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 21.-24.2.1901.)

Hilma Gardberg⁴⁸ olisi lähdössä mukaan. Wegelius jatkaisi sitten matkaa Italiaan tutustuakseen sikäläisiin konservatorioihin. Hän lähetti Busonille Bolognasta kiitoskirjeen 22.6.1901 ja kertoi vaikutelmistaan.

Vielä seuraava kirje Busonille 13.10.1901 liittyy ongelmiin pianonsoiton opetuksen järjestelyissä, vaikkakaan kyseessä ei enää ollut ensimmäisen pianonsoiton opettajan tehtävä. Wegelius kertoi, että Hymander oli jälleen sairastunut⁴⁹ ja matkustanut Ruotsiin ehdittyään opettaa vain kahden viikon ajan syyslukukauden alussa. Hänen tuntinsa saatiin jaetua omin voimin, mutta lisää oppilaita ei voitu ottaa etsimättä apuvaimia. Wegelius kertoi olevansa aika epätoivoinen. Sekä Selim Palmgren että Edith Aspelin olivat tarjoamassa itseään opetustehtäviin, mutta Wegelius ei ollut vakuuttunut kummastakaan siinä vaiheessa. Ekman oli kuitenkin jo Suomessa ainakin osittain, koska hän soitti kaikissa laitoksen musiikki-illoissa syyskaudella 1901 (Dahlström 1982, 377–378).

Aineisto sisältää vuosilta 1901–1903 vielä neljä kirjettä Wegeliukselta Busonille, mutta niissä ei ollut enää tarpeen käsitellä Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisen pianonsoiton opettajan etsimistä. Karl Ekman oli palannut hoitamaan tehtävänsä.

Lopuksi

Sekä Busoni että Wegelius olivat taitavia ja tuotteliaita kirjoittajia. Kummallakin oli ystävyys- ja sukulaisuussuhteiden lisäksi laaja ammatillinen verkosto, jonka kanssa yhteyttä pidettiin lähinnä kirjeitse. Busoni kirjoitti pelkästään vaimolleen Gerdalle yli kahdeksansataa kirjettä vuodesta 1895 lähtien.⁵⁰ Wegeliuksen ja Busonin väliset

48 Hilma Gardberg sai päästötodistuksen urkujensoitossa, mutta toimi myös pianonsoitonopettajana Helsingin Musiikkiopiston alkeiskoulussa (Karvonen 1957, 286; Dahlström 1982, 404).

49 Toisena pianonsoiton opettajana toiminut Ingeborg Hymander oli sairauden vuoksi virkavapaana kevätkaudella 1901 ja lukuvuoden 1901–1902 kahta ensimmäistä viikkoa lukuun ottamatta (Konttori-Gustafsson 2019, 57).

50 Schnappin toimittama kokoelma vuodelta 1935 ei sisällä ennen vuotta 1895 kirjoitettuja kirjeitä. Busonin vaimolleen 1890-luvun jälkipuoliskolla konserttimatkoiltaan lähetetyissä kirjeissä ei viitata Helsingin Musiikkiopistoon.

saksankieliset tekstit ovat sujuvia ja ilmeikkäitä, vaikka saksa ei ollut kummallekaan heistä äidinkieli.⁵¹ Ilmaukset vaikuttavat toisinaan kielellisesti hieman omintakeisilta. Wegelius valitti kirjeessään Busonille 10.1.1894 kirjoittamisen vaikeutta:

Ajatustenvaihto kirjeitse on ollut ja on minulle vaikeaa. Kirjettä kirjoittaessani tunnen itseni yleensä tyhmemmäksi kuin muuten, ja se on kiusallinen tunne. Hiukan liikaa tai hiukan liian vähän on helposti mitätöitävissä keskustelussa, mutta mustaa valkoisella pysyy, ja tarvittaisiin pahuksen pitkät käsivarret korjaamaan sellaista, joka on kerran karannut käsistä.⁵²

Wegeliuksen käsin kirjoitetut kirjeet välittävät sekä sisällöllisesti että vaihtelevan käsialansa kautta hyvin spontaanin vaikutelman. Busonin ilmaisu näyttää muodollisesti harkitummalta. Kirjoittajien keskinäinen ystävyys ja siihen sisältyvä huumori värittävät kirjeenvaihtoa vahvasti. Se on alue, johon ulkopuolinen lukija ei voi päästä täysin sisälle. Busoni tuli tunnetuksi myös voittamattomana sanaleikkien sepittäjänä. Kirjoittajien välinen huumori saattaa tuntua paikoin melkoisen raa'altakin, kun sen kohteena ovat toiset henkilöt, mutta usein se nähdäkseni lienee enemmänkin vaikean henkisen tilanteen purkamista kuin paha tahtoa kuvattavia kohtaan. Wegelius odotti suuria, mutta pettyi Mülleriin, Petzetiin ja Jenseniin. Hänen emotionaalisesti värittyneitä kuvauksiaan edellä mainituista henkilöistä ei mielestäni pidä lukea yksioikoisina heijastumina todellisuudesta. Ne on kirjoitettu ystävälle, joka on osannut suhteuttaa ilmaisun itse tapahtumiin.⁵³

51 Busonin äidillä, pianisti Anna Weiss-Busonilla oli isän puolelta saksalaisia sukujuuria, mutta perhe oli italialaistunut täysin, eikä Anna halunnut käyttää saksan kieltä (Dent 1966, 5). Wis (1977) siteeraa useita Busonin äidilleen kirjoittamia kirjeitä, jotka ovat kaikki italiankielisiä.

52 ”Der briefliche Verkehr war und bleibt mir schwer. Ich komme mir beim Briefschreiben meistens dummer vor als sonst, und das ist doch ein ärgerliches Gefühl. Ein Bischen zu viel oder zu wenig im Gespräch ist bald verwischt, aber schwarz auf weiss steht da, und man müsste verflucht lange Arme haben um das zu corrigiren, wenn's einmal über alle Berge ist.” (Kirje Wegeliukselta Busonille 10.1.1894.)

53 Pohdintaa kirjeiden suhteesta ympäröivään todellisuuteen ja niiden tulkitsemisen etii-

Wegelius odotti ensimmäisiltä pianonsoiton opettajilta korkeaa kansainvälistä tasoa: heidän tuli olla virtuooseja, mutta pelkästään tekninen valmius ei riittänyt. Tärkeää oli henkevyys ja laaja ohjelmisto, tarkka korva sekä ahkeruus ja kärsivällisyys opettajan tehtävässä. Wegelius painotti myös hyvää kosketusta ja taitoa opettaa sen rakentumista. (Wegeliuksen kirje Busonille 24.6.1894.) Tämä pedagoginen painotus, kyky kouluttaa maahamme ammattitaitoisia, alaansa riittävän laajasti hallitsevia muusikoita kapea-alaisten virtuoosien⁵⁴ sijaan pohjautuu Leipzigin konservatorion malliin. Sieltä periytyi myös ryhmäopetuksen suosiminen, sen sijaan että kuuluisat virtuoosit pyrkisivät muokkaamaan oppilaitaan yhteen ja samaan muottiin.⁵⁵ Mäkelän (2021) mukaan Helsingin Musiikkiopisto (ja suomalainen musiikkikoulutus ylipäätään) on noudattanut erityisen esimerkillisesti Leipzigin mallia, jonka perusajatusta Mäkelä luonnehtii filantrooppiseksi.

Olisiko opettajavalinnoissa ollut mahdollista päätyä suotuisampiin ratkaisuihin, jos olisi otettu huomioon myös naispuoliset pianistit? Lisztin opissa kävi suuri joukko naispuolisia opiskelijoita, kuten suomalainen Alie Lindberg, mutta Busonin ja Wegeliuksen välisessä kirjeenvaihdossa ei nosteta esiin ketään heistä.⁵⁶ Wegelius olisi voinut kääntyä Lindbergin puoleen jo vuonna 1882, kun ensimmäisen kerran etsittiin mannermaisen koulutuksen saanutta pianonsoiton opettajaa, mutta ehkä Lindbergin soittotapa ei hänen mielestään kuitenkaan edustanut täysiverisesti Lisztin koulukunnalle ominaista käsivarren vapautta ja sen painon hyväksi käyttämistä. Muitakin syitä Lindbergin ohitta-

kasta on artikkelissa ”Kirjeiden uusi tuleminen” teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus* (toim. Leskelä-Kärki, Lahtinen & Vainio-Korhonen 2011).

- 54 Mäkelän (2021, 349) mukaan konserttiyleisö ei Suomessa 1800-luvulla hurmaantunut briljanteista virtuoosisolisteista yhtä voimakkaasti kuin joissain muissa maissa, joissa heistä tuli kansallisia idoleja.
- 55 *Wiborg*-lehti julkaisi 30.8.1861 kirjoituksen, jossa esitellään Leipzigin konservatorion toimintaa. Kirjoittaja on todennäköisesti Richard Faltin. Kirjoituksessa viitataan myös henkeen (Geist) ja henkevyuteen, tuona aikana usein esillä olleisiin käsitteisiin: juuri ryhmässä oppiminen mahdollistaisi oikean musiikillisen hengen (”sann musikalisk anda”) omaksumisen ja varjelisi musiikillisen sivistyksen ja maun yksipuolisuudelta.
- 56 Lisztin naispuolisia oppilaita on esitellyt mm. Harold Schonberg (1987) sekä Margit Rahkonen (2004).

miseen on voinut olla.⁵⁷ Vaikka Wegelius kannusti monia naispuolisia pianonsoiton opiskelijoita jatko-opintoihin ulkomailla ja kiinnitti heitä myöhemmin Musiikkiopiston opettajiksi, niin sanotut ”ensimmäiset opettajat” pianonsoitossa olivat hänen aikanaan miehiä.

Entä jos Wegeliuksen asenne juutalaisia kohtaan olisi ollut arvostava? Tämä aineisto kuitenkin paljastaa, että ehdolla oli kaksi pianistia (Emil Friedberger ja Harold Bauer), joilla oli juutalaisia sukujuuria ja jotka Wegelius olisi siitä huolimatta ollut valmis asettamaan joidenkin muiden edelle ja kiinnittämään ensimmäisen pianonsoiton opettajan tehtävään. Busoni tunsu Wegeliuksen ennakkoluulot, mutta on mahdotonta tietää, jättikö hän siitä syystä ehdottamatta joitakin muutoin kysymykseen tulevia pianisteja.

Kansainvälisen huipputason opettajien saaminen syrjäiseen Helsinkiin on aina ollut vaikeaa. Tilanteen hankaloitumiseen 1800-luvun lopulla saattoi vaikuttaa myös konservatorioiden perustamistahdin kiihtyminen Keski-Euroopassa. Kuten Busoni kirjoitti, korkeimman tason tekijöillä oli jo yleensä kiinnitys tai sitten he eivät sellaista halunneet. Siitä syystä kyseeseen tulivat lähinnä nuoret, uransa alkuvaiheissa olevat pianistit, joilta puuttui opetuskokemusta ja taiteellista kypsyttäkkin. Harkitessaan mahdollista uutta kiinnitystä Helsinkiin Busoni listasi hyviksi puoliksi säännölliset tulot, kodin ja työrauhan, mutta huonoja puolia taas olisivat työn sitovuus, etäisyys tärkeistä musiikkimaailman keskuksista ja, edellä mainituista seikoista johtuen, mahdottomuus ottaa vastaan kiinnostavia työtehtäviä. Busoni oli oikeassa todetessaan, että helsinkiläisiä oli hemmoteltu paitsi hänen itsensä, myös Dayasin tasoisella kyvyllä, joka sitoutui työhönsä Helsingin Musiikkiopistossa neljän vuoden ajan.⁵⁸ Dayasin jälkeen ulkomaiden pianonsoiton opettajien rekrytoinnit eivät enää onnistuneet toivotulla tavalla: Melceriä arvostettiin, mutta hän lähti muualle jo yhden luku-

57 Rahkonen (2004) pohtii asiaa sekä Lindbergin ominaisuuksien ja ohjelmiston että Wegeliuksen ja musiikkiopiston johtokunnan mahdollisten painotusten valossa. Myös Mäkelä (2021, 34) arvelee Lindbergin koulutuksen painottuneen Helsingin olosuhteisiin nähden liian vahvasti virtuoosisuuteen. Mäkelä viittaa myös Lindbergin ahvenanmaalaisen taustaan, mistä seurasi luontevasti suuntautuneisuus kohti Tukholmaa.

58 Päiväämätön kirje Busonilta Wegeliukselle alkuvuodesta 1894.

vuoden jälkeen, kun taas erityisesti Müller ja Ekmanin sijaiseksi kiinnitetty Jensen osoittautuivat vääriksi valinnoiksi. Petzetistä pidettiin aluksi, mutta vähitellen hänestäkin haluttiin päästä eroon.

Wegelius näyttää olleen kutakuinkin yksin – toki johtokunnan tuella – vastuussa uusien opettajien rekrytoinnin hoitamisesta. Työtä on ollut tiheään vaihtuvuuden vuoksi paljon, kun muistetaan, että hän kiinnitti laitokseen muitakin kuin pianonsoiton opettajia. Aineistostani ei löydy tietoa siitä, keskusteliko Wegelius opettajavalinnoista laitoksen muiden opettajien kanssa. Koska kirjeissä ei ole yhtäkään mainintaa sellaisesta, arvelen, että tällaisesta asiasta neuvottelu opettajakunnan kesken ei tuolloin kuulunut tapoihin. Kuten kirjeenvaihdosta käy ilmi, Wegelius arvosti eniten Busonin mielipidettä.⁵⁹ Busonin kansainvälinen ura oli 1890-luvun jälkipuoliskolla vahvassa nousuvaiheessa. Näyttää siltä, että hän kuitenkin omien aikataulujensa puitteissa teki parhaansa auttaakseen Wegeliusta ja varmaankin tunsu myös henkilökohtaista tarvetta yrittää edistää pianonsoiton kulttuurin kehittymistä Helsingissä.⁶⁰ Wegelius ei epäröinyt pyytäänsä apua Busonilta, toisinaan kirjeistä välittyy jopa painostamisen vaikutelma. Avun antaminen toimi kuitenkin myös vastavuoroisesti: Wegelius muun muassa järjesti Busonille lainan tämän ollessa tukalassa taloudellisessa tilanteessa. Odotukset ulkomaisten pianonsoiton opettajien suhteen osoittautuivat epärealistisiksi. Wegelius näyttää asettaneen mittapuuksi Busonin, johon hän oli sekä taiteilijana että ihmisenä kovasti mieltynyt: ”Sinua ei ole täällä korvannut kukaan!”⁶¹

Karl Ekmanin myötä Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton opetuksen ensimmäisen opettajan tehtävä siirtyi kotimaisiin käsiin, ja koko opettajakunta suomalaistui vähitellen 1900-luvun alkupuolella.

59 Wegelius kääntyi toisinaan myös Karl Klindworthin puoleen, varsinkin silloin, kun Busoni ei ehtinyt vastata kovin nopeasti. Ainakin kerran Wegelius kysyi neuvoa myös Hugo Riemannilta, joka aikoinaan oli toiminut suosittelijana Busonia Helsinkiin pyydettäessä (Dent 1966, 75).

60 Busoni ehti ottaa kantaa hämmästyttävän moneen Wegeliuksen esittämään kysymykseen ja välittää niitä tarvittaessa eteenpäin. Erin E. Knyt (2017) kirjoittaa Busonista sävellyksen opettajana ja valottaa hänen tapansa sitoutua pitkäaikaiseen mentorointiin.

61 Wegeliuksen kirjeestä Busonille 10.1.1894.

Vielä 1920-luvulla pianonsoiton pääopettajuus oli kuitenkin ulkomaisten opettajien hallussa kuuden vuoden ajan, mutta siitä lähtien Helsingin Musiikkiopistosta Helsingin Konservatorioksi ja sittemmin Sibelius-Akatemiaksi muuttuneen laitoksen pianonsoiton opetus on hoitunut pääosin kotimaisin voimin. Kansainvälisyys toteutui pitkään lähinnä siten, että suomalaiset nuoret pianistit tekivät opintomatkoja tai opiskelivat pidemmän aikaa jossain ulkomaisessa musiikkikorkeakoulussa ja toimivat sen jälkeen kotimaassa pianonsoiton opettajina. (Rahkonen 2016, 140.)

Lähteet

Arkistot

Sibelius-Akatemian arkisto

Helsingin Musiikkiopiston johtokunnan pöytäkirjat

Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Nachlass Ferruccio Busoni.

Ferruccio Busonin ja Martin Wegeliuksen välinen kirjeenvaihto.

[https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?queryString=Wegelius%20](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?queryString=Wegelius%20Martin&fulltext=&junction=>)

[Martin&fulltext=&junction=>](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?queryString=Wegelius%20Martin&fulltext=&junction=>).

Åbo Akademin kirjasto, käsikirjoituskokoelmat, Andersson, Otto, vol. 58.

Yksityiset tiedonannot

Sähköposti Marina Schieke-Gordienkolta Annikka Konttori-Gustafssonille 28.8.2023.

Sanomalehdet

Wiborg 30.8.1861. Konservatorium i Leipzig.

Kirjallisuus

Beaumont, Antony 1987. *Ferruccio Busoni: Selected Letters*. London: Faber & Faber.

Bonsdorff, Lena von 2017. *I väntan på Herkules. Martin Wegelius – banbrytande musikpedagog*. Helsingfors: Svenska folkskolans vänner.

Busoni, Ferruccio 1935. *Briefe an seine Frau*. Hrsg. Friedrich Schnapp. Erlenbach: Rotapfel-Verlag.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Dent, Edward J. 1966 [1933]. *Ferruccio Busoni – A Biography*. Oxford: The University Press.

- Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Huttunen, Matti 2010. Musiikin historian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen. *Musiikki* 40 (3–4): 53–70.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Kauppala, Anne & Martin Knust toim. 2021. *Wagner and the North*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Knyt, Erin E. 2017. *Ferruccio Busoni and his legacy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Konttori-Gustafsson, Annikka 2019. Ingeborg Hymander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja. *Kartanoista kaikkien soittimeksi II – Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 39–78.
- Konttori-Gustafsson, Annikka 2022. Pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän synty ja alkuvaiheet Suomessa 1890-luvulta vuoteen 1936. *Kartanoista kaikkien soittimeksi III – Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 55–96.
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren – elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Lahtinen, Anu, Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Vainio-Korhonen & Kaisa Vehkalahti 2011. Kirjeiden uusi tuleminen. *Kirjeet ja historiantutkimus*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–27.
- Mäkelä, Tomi 2021. ”Umfang und Solidität”. Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung. *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*. Hrsg. Patrick Dinslage & Stefan Keym. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 347–384.
- Paul, Adolf 1937. *Profilen. Minnen av stora personligheter*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Rahkonen, Margit 2000. Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* 2, 53–67.
- Rahkonen, Margit 2004. *Alie Lindberg: Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rahkonen, Margit 2016. Kansainvälisyyttä ruohonjuuritasolla: Sibelius-Akatemiassa solistista pianonsoiton opetusta 1980–2013 antaneiden opettajien ulkomaiset opinnot. *Kartanoista kaikkien soittimeksi – Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 139–166.
- Rahkonen, Margit 2019. Lisztin h-molli-sonaatin esitykset Suomessa ennen ensimmäistä maailmansotaa. *Kartanoista kaikkien soittimeksi – Pianonsoiton historiaa Suomessa II*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 79–114.
- Schonberg, Harold C. 1987. *The great pianists. From Mozart to the present* [1963]. New York: Simon & Schuster.
- Virtanen, Marjaana 2016. Martin Krausen pianoluokan suomalaiset opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–1914. *Kartanoista kaikkien soittimeksi – Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 167–186.

Wis, Roberto 1977. Ferruccio Busoni and Finland. *Acta Musicologica*, Vol. 49, Fasc. 2.
International Musicological Society, 250–269.

Dmitri Baškirov ja Suomi: Neuvostoliitto ja suomalaisen pianonsoiton kansainvälistyminen

SIMO MIKKONEN

Maaliskuun alussa 1967 useissa kotimaisissa lehdissä julkaistiin ilmoitus, jossa mainostettiin Jyväskylässä 26.6.–16.7. järjestettävää Kamarimusiikin Kesäakatemiaa ja sen mestarikursseja eri instrumenteille. Mestarikurssien keskeiset opettajat saapuivat Neuvostoliitosta, Moskovan konservatoriosta: Igor Bezrodny (viulu), Mihail Homizer (sello) ja Jevgeni Malinin (piano) (ks. esim. *Uusi Suomi* 8.3.1967). Tapaus oli ennenkuulumaton paitsi Suomessa, myös maailmalla. Neuvostoliittolaisia taiteilijoita oli kyllä vierailut länsimaissa säännöllisesti jo 1950-luvulta lähtien, mutta lähinnä konsertoimassa. Vierailutkin jäivät tyypillisesti lyhytaikaisiksi. (Mikkonen 2019.) Kesäiseen Jyväskylään saapuneet neuvostoliittolaiset opettajat viipyivät kaupungissa peräti kolme viikkoa. Näistä kolmesta ensimmäisestä opettajasta Bezrodny ja Homizer muodostuivat vakiovieraiksi sekä Jyväskylässä että Suomessa laajemminkin. Malininin tilalle seuraavana kesänä (1968) Jyväskylään saapuneesta Dmitri Baškirovistä puolestaan tuli suomalaisen pianokentän osalta erittäin merkittävä hahmo.

Tässä artikkelissa tarkastellaan suomalaisen pianonsoiton yhteyksiä Neuvostoliittoon ja Venäjään erityisesti Dmitri Baškirovin kautta. Artikkelin ei keskity itse musiikkiin tai pianotraditioon, mutta tarjoaa kontekstia henkilösuhteiden ja niiden laajemman merkityksen pohdinnan kautta. Useista Suomessa vierailleista neuvostoliittolaisista huippupianisteista Baškirov kävi Suomessa useammin kuin kukaan toinen ja vaikutti useaa eri reittiä suomalaiseen pianokenttään. Artikkelin fokus

on erityisesti myöhäisellä neuvostokaudella, tarkemmin 1960-luvun lopulta Neuvostoliiton romahtamiseen (1991) ulottuvalla ajanjaksolla. Artikkelin perustuu sekä pianistien haastatteluihin (n = 12) että sanomalehtiaineistoon. Haastattelut ovat kirjoittajan tekemiä ja keskittyvät Baškiroviin, Jyväskylän Kesän mestarikursseihin ja mahdollisiin opintoihin Neuvostoliitossa. Artikkelin tausta-aineistona on käytetty myös Jyväskylän Kesän ja Sibelius-Akatemian arkistoja, sekä sanomalehtiaineistoa. Artikkelin tavoitteena on avata Dmitri Baškirovin vaikutusta suomalaisen pianonsoiton kehitykseen ja hänen merkitystään Suomen ja Neuvostoliiton välisissä musiikillisissa suhteissa.

Baškirov oli syntynyt Tbilisissä, Neuvostoliitossa 1931 ja hän kuoli Espanjassa vuonna 2021, 89 vuoden iässä. Tbilisissä hän oli opiskellut Anastasia Virsaladzen oppilaana, jatkaen Moskovassa Alexander Goldenweiserin johdolla. Goldenweiser oli Alexander Silotin entinen oppilas ja Moskovan konservatorion keskeisiä pianoprofessoreita, jonka muita oppilaita olivat muun muassa Grigori Ginzburg, Lazar Berman, Samuil Feinberg ja Dmitri Kabalevski. Ulkomailla hän oli vierailut mm. Pariisissa, jossa hän voitti Marguerite Long -pianokilpailun 1955. (Zilberquit 1983, 441–469.)

Dmitri Baškirov vaikutti suomalaiseen pianokenttään useampaa kuin vain yhtä reittiä, useiden vuosikymmenten aikana. Tämän vaikutuksen alkupiste on Jyväskylän Kesän mestarikursseilla, joilla Baškirov vieraili säännöllisesti, ensin 1968–1972 ja uudestaan 1977–1979. Opetustyönsä ohella Baškirov oli erittäin ahkera konserttoija Suomessa. Vuosien 1968–79 välillä hän konsertoi Jyväskylän Kesän lisäksi säännöllisesti eri orkesterien solistina, piti resitaaleja, sekä kiersi Moskova-Trion kanssa ympäri Suomea, myös pienemmällä paikkakunnilla. Hän joutui matkustuskieltoon vuonna 1980, mutta palasi Suomeen kahdeksan vuoden tauon jälkeen joulukuussa 1987, minkä jälkeen hän jatkoi esiintymistä Suomessa taas ahkerasti. Hän oli lyhyesti Sibelius-Akatemian vierailevana professorina 1990 jätettyään Neuvostoliiton ja ennen asettumistaan Espanjaan, mistä käsin hän jatkoi opetustyötään kuolemaansa 2021 asti. Hän vieraili Suomessa pitämässä mestarikursseja myös 1990 jälkeen, ja Sibelius-Akatemia myönsi hänelle kunnia-tohtorin arvon 2011. Näiden myöhempien vaiheiden käsittely jää kuitenkin tämän artikkelin ulkopuolelle.

Hänen vaikutuksensa suomalaiseen pianokenttään ei rajoitu yksinomaan Suomen vierailuihin. Monet suomalaispianistit pyrkivät jatkaamaan opintojaan Neuvostoliitossa, osa Baškirovin johdolla. Moni näistä suomalaisista pianisteista toimii aktiivisesti muusikkoina ja opettajina (ks. Rahkonen 2016). Vaikka Baškirovin entiset oppilaat eivät seuraisikaan neuvostoliittolaisia oppeja, monet heistä korostavat Baškirovin vaikuttaneen merkittävästi heidän oman tyyliensä kehittymiseen. Oma vaikutuksensa suomalaisiin pianisteihin oli kiistatta myös Baškirovin aktiivisella konserttitoiminnalla. Häntä pidettiin erittäin taitavana konserttipianistina, jonka useat suomalaiset kriitikot nostivat aikanaan Svjatoslav Richterin ja Emil Gilelsin rinnalle. Baškirovin runsas konsertointi Suomessa antoi usealle nuorelle pianistille innostavan esikuvan, jota vielä täydensi hänen toimintansa levyttävänä pianistina.

Baškirovin yhteistyö suomalaisten kanssa oli siinä mielessä hyvin poikkeuksellista, että Neuvostoliitto kontrolloi tiukasti taiteilijoiden pääsyä ulkomaille. Sama opettaja pääsi harvoin montaa peräkkäistä ulkomaille. Baškirov sen sijaan pääsi Suomeen useita vuosia peräkkäin ja välillä useita kertoja samana vuonna. Eero Heinosen mukaan Baškirov selkeästi piti Suomesta ja hän nautti täällä käymisestä (Heinonen 2020). Tämä ei kuitenkaan ole riittävä selitys vierailujen suurelle määrälle, koska matkustaminen Neuvostoliitosta oli tiukasti rajoitettua ja vaati aina pitkällistä lupamenettelyä. Baškirovilla oli selkeästi hyvät suhteet viranomaisiin ja hän pystyi perustelemaan toimintansa niin, että hänelle myönnettiin matkustuslupia mestarikursseille ja konsertoimaan säännöllisesti aina vuoteen 1980 saakka. Tuolloin hänen tyttärensä Elena Baškirova emigroitui yhdessä Gidon Kremerin kanssa Neuvostoliitosta, eikä Baškirov päässyt enää ulkomaille moneen vuoteen. Yhteys on ilmeinen, sillä sukulaisten emigroituminen oli tyypillinen syy uskollistenkin neuvostokansalaisten rankaisemiseen. Lisäksi Neuvostoliiton käynnistämät sotatoimet Afganistanissa ja lännen asettamat pakotteet vaikuttivat siihen, että Neuvostoliitto kiristi ideologista kuria samoihin aikoihin. Tämä osaltaan vaikutti siihen, ettei Baškirov päässyt palaamaan Suomeen ennen vuoden 1987 loppua, jolloin Neuvostoliitto oli jo voimakkaiden muutosten kourissa ja matkustusrajoituksista luovuttiin perestroikan myötä asteittain.

Kansainvälisiä mestarikursseja Jyväskylässä

Baškirovin toiminta Suomessa käynnistyi Jyväskylän Kesästä vuonna 1968. Tämä oli hänen ensimmäinen matkansa Suomeen, eikä hänellä näyttäisi olleen aiempia kosketuksia suomalaisten kanssa. Käytännössä Baškirovin Suomen yhteydet syntyivät hänen kannaltaan sattumalta, joskin hyvin samaan tapaan kuin monen muunkin neuvostotaiteilijan kohdalla, virallisesta työmääräyksestä. Neuvostoliitossa oltiin hyvin varovaisia ulkomaisten vierailujen osalta. Neuvostotaiteilijoiden ulkomaisten yhteyksien syntyminen edellytti käytännössä valtion siunaamaa yhteistyötä, joka toi taiteilijan yhteyteen ulkomaailman kanssa. Tällaisen yhteistyön jälkeen yhteyksiä saattoi olla mahdollista kehittää luontevammin, joskin edelleen valtion valvonnassa. Näin tapahtui myös Jyväskylän Kesän ja Baškirovin osalta. Suomessa valvonta oli kuitenkin verrattain vähäistä, jos kaikki sujui suunnitellusti eikä taiteilija tehnyt mitään epäilyttävää, joka olisi kantautunut turvallisuusviranomaisten korviin. Baškirovin tapauksessa näin ei näyttäisi käyneen. Päinvastoin, hänellä näyttää olleen poikkeuksellisen etuoikeutettu asema, sillä äärimmäisen harva taiteilija pääsi matkustamaan samaan maahan samassa mittakaavassa kuin Baškirov. Oma osuutensa oli Jyväskylän Kesällä, joka onnistui saavuttamaan neuvostoviranomaisten luottamuksen (Mikkonen 2024).

Jyväskylän Kesä oli käynnistynyt musiikkikulttuuripäivien nimellä vuonna 1956 Seppo Nummen, Timo Mäkisen ja Päivö Oksalan yhteistyönä. 1960-luvun alkuvuosina Kesästä kasvoi kansainvälinen klassisen musiikin tapahtuma, johon tuli säveltäjä- ja muusikkovieraita ympäri maailmaa. Peräkkäisinä vuosina 1960-luvun alussa Kesässä nähtiin mm. Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen ja Krzysztof Penderecki. Neuvostoliittolaisten vierailut alkoivat 1965. Samalla Seppo Nummi keksi yhdistää konsertti- ja luentotoimintaan myös mestarikursseja, jotka vakiintuivat osaksi Jyväskylän Kesää 1960-luvun puolivälistä lähtien aina 1980-luvulle asti (Mikkonen 2024).

Varsinainen menestystarina muodostui neuvostoliittolaisten opettajien mestarikursseista. Useista eri opettajista erityisesti Igor Bezrodny (viulu) ja Dmitri Baškirov olivat keskeisiä hahmoja, jotka vuosien

mittaan palasivat kerta toisensa jälkeen vetämään mestarikursseja Jyväskylässä. Heidän ohellaan Neuvostoliitosta vieraili myös useita muita opettajia, kuten Mihail Homizer (sello) ja Bella Davidovich (piano). Maailmanluokan opetuksen ohella Jyväskylä tarjosi ensiluokkaisia konsertteja, tuolloin myös harvoin länsimaissa esiintyneiden neuvostoliittolaisten huippusolistien konsertteja. 1960–70-luvuilla Kesässä esiintyneitä neuvostoliittolaisia olivat muun muassa Emil Gilels, Grigori Sokolov, Igor Oistrah, Oleg Kagan ja Dmitri Aleksejev.

Neuvostoliittolaisten laajamittainen esiintyminen Jyväskylän Kesässä ei ollut aivan pieni saavutus tapahtuman järjestäjiltä. Siinä, missä länsimaisia muusikoita saattoi lähestyä suoraan ja hoitaa yhteydenpitoa heidän kanssaan joko puhelimitse tai kirjeitse, kontaktin luominen neuvostoliittolaisiin muusikoihin oli monimutkaista. Sopimusten tekeminen edellytti yleensä haastavia neuvotteluita valtiollisen konserttitoimiston, Goskontsertin kanssa ja joskus valmiiksi sovitut asiat saattoivat jäädä toteutumatta ilman julkilausuttua syytä. Käytännössä Jyväskylän Kesä käytti apuna kirjeenvaihdossa ja kontaktien luomisessa Suomi-Neuvostoliitto-seuraa. (Mikkonen 2024.)

Vaihtoehtoja ei tuolloin juuri ollut. Kansallisooppera oli yksi harvoista suomalaisista kulttuurialan toimijoista, jotka olivat kyenneet itsenäisesti luomaan suorat ja toimivat suhteet neuvostoliittolaisiin alan organisaatioihin 1960-luvun puoliväliin mennessä. Neuvostoliitto kohtaan tunnettiin ymmärrettävästi ennakkoluuloa ja politiikan ulkopuolella harva oli valmis kurottamaan näiden ennakkoluulojen taakse. Jyväskylän Kesää johtanut Seppo Nummi kuului niihin harvoihin visionääreihin, jotka suhtautuivat kriittisesti Neuvostoliittoon, mutta osasivat erottaa taiteilijat järjestelmästä ja pyrkivät hyödyntämään taiteiden korkeaa tasoa politiikasta välittämättä. Niinpä pienen tilaisuuden alettua Nummi tarttui mahdollisuuteen ja lähti palkkaamaan neuvostoliittolaisia muusikoita sekä esiintymään että opettamaan Jyväskylässä. Hän onnistui esimerkiksi sopimaan tuoreeltaan Grigori Sokolovin ja Viktor Tretjakovin esiintymisistä Jyväskylän Kesässä näiden voitettua omat sarjansa Moskovan Tšaikovski-kilpailuissa vuonna 1966. Kumpikin esiintyi Jyväskylän Kesässä vuonna 1967 (Mikkonen 2024).

Baškirov ei ollut Nummen löytö, vaan hänen saapumisensa Jyväskylään ratkaisi Neuvostoliiton virkamiesten päätös. Ensimmäistä varsinaista pianon mestarikurssia Kesässä veti itävaltalainen Jörg Demus vuonna 1966. Seuraavaksi vuodeksi opettajaa haettiin Neuvostoliitosta. Nummi oli yhdessä Joonas Kokkosen kanssa aloittanut tunnustelut ja pyrki saamaan opettajaksi Emil Gilelsin. Rima oli muutenkin asetettu korkealle, sillä sellon opettajaksi haviteltiin Rostropovitšia. (Seppo Nummen kirje Alpo Lääperille 7.9.1966.) Tähän Neuvostoliitto ei ollut valmis, mutta lähetti vuoden 1967 Kesään lopulta Tretjakovin ja Sokolovin esiintymään, sekä Bezrodnyn, Homizerin ja Jevgeni Malininin vetämään mestarikursseja. Malinin oli saavuttanut nuorena kansainvälistä mainetta muun muassa Varsovan Chopin-pianokilpailuissa 1949 ja sijoittumalla toiseksi Marguerite Long-kilpailussa Ranskassa 1953. Malinin oli Heinrich Neuhausin oppilas ja Moskovan konservatorion professori. Hän ei kuitenkaan kuulunut Neuvostoliiton aktiivisesti ulkomaille lähettämien huippusolistien joukkoon. Tähän saattoi vaikuttaa monikin asia, kuten Malininin oma toive tai turvallisuuspalvelun epäluulo. Suomi oli Neuvostoliiton näkökulmasta kuitenkin turvallinen länsimaa, koska Suomen viranomaiset luovuttivat loikkaamista yrittävät takaisin Neuvostoliittoon. Suomeen saattoikin lähettää taiteilijoita, joita ei välttämättä uskallettu lähettää kauemmas länsimaihin. Malininin vierailu Jyväskylässä jäi joka tapauksessa yhteen kertaan. Seuraavana vuonna Jyväskylään päätettiin lähettää Baškirov. Jyväskylän Kesän järjestäjät olisivat olleet tyytyväisiä Malininiin ja tiedustelivat tätä vielä vuodeksi 1969, mutta kun hän ei ollut saatavilla ja tilalle tarjottiin Baškirovia, festivaalin oli tähän tyytyminen. (Lääperin kirje Bonille 19.1.1969.)

Järjestelmien erilaisuuden ohella keskeinen ongelma oli kielitaito. Neuvostoviranomaisten kanssa yhteydenpito täytyi käytännössä hoitaa venäjäksi, eikä osajia ollut tuon ajan Suomessa liiaksi. Tuttujen kesken asiat saattoivat hoitua saksaksikin, mutta venäjä oli varmempaa ja yhteyksien luominen edellytti venäjäksi kommunikointia. Keskeiseksi välittäjäksi muodostui jyvaskyläläinen, Pietarissa syntynyt pianonopettaja Dmitri Hintze (1914–1997). Esimerkiksi mestarikursseilla 1977–79 mukana ollut Tuija Hakkila korostaa Hintzen merkitystä (Hakkila

2021; ks. myös Salmela 2021). Hintzen perhe oli vallankumouksen jälkeän emigroitunut Viipuriin, josta Hintze muutti Jyväskylään 1941. Pianonsoitonopettajan työnsä ohella hän organisoi Jyväskylän konserttiyhdistystä ja osallistui muun muassa Jyväskylän Kesän mestarikurssien järjestämiseen. Hintze valitteli, että yhdenkään toisen maan taiteilijoiden järjestäminen ja sopimusten laatiminen ei ollut yhtä haastavaa. (SNS:n K-S:n piirin 1966 julkaisu ”Taloudelliset suhteet”.) Kieli ei Hintzen kohdalla ollut ongelma, venäjä oli hänen äidinkieltensä. Kyse oli järjestelmästä: sopimusteknistä ongelmista sekä pitkistä ja epävarmoista neuvotteluista.

Hintze oli lakimiehen poika, joka suhtautui Neuvostoliittoon ja kommunismiin negatiivisesti, mutta arvosti suuresti venäläistä kulttuuria – ja myös venäläisen kulttuurin edustajia Neuvostoliitosta. Mestarikursseilla hän toimi sekä tulkkina että Baškirovin apuopettajana. Hän tuli Baškirovin kanssa toimeen ilmeisen hyvin. Monet kursseilla olleista muistavat Hintzen hyvin ja kuvaavat Baškirovin ja Hintzen välejä lämpimiksi. Useilla Baškirovin mestarikursseilla oppilaana ollut Eero Heinonen muistelee, että Hintze tosin saattoi myös kiusoitella Baškirovia ja kertoa paikalla olijoille kommunismin hirveyksistä, eikä Baškirov uskaltanut kommentoida asiaa (Heinonen 2021). Baškirov toimi juuri niin kuin useimmat neuvostotaiteilijat näissä tilanteissa toimivat, hän pidättäytyi kommentoimasta asiaa, koska se olisi voinut johtaa vaikeuksiin viranomaisten kanssa, ja ulkomaiset vierailut olisivat todennäköisesti loppuneet siihen. Ylipäättään lupa matkustaa ulkomaille oli Neuvostoliitossa erityisoikeus, joka oli vaikea saada, mutta helppo menettää. Baškirovin kohdalla hyvät suhteet viranomaisiin romuttuivat, kun hänen tyttärensä emigroitui vuonna 1980.

Aluksi mestarikurssit olivat kahden, osa jopa kolmen viikon mittaisia. Kesän näkökulmasta Neuvostoliitosta saatiin hyvää halvalla, sillä vaikka palkkiot eivät olleet pieniä, ne olivat kuitenkin huomattavasti edullisempia kuin länsimaisille taiteilijoille maksetut. Tähän vaikutti moni asia. Yksi keskeinen tekijä oli se, että palkkioita ei maksettu taiteilijoille, vaan Neuvostoliitolle. (Bonin kirje Lääperille 11.7.1969.) Toisin sanoen, Neuvostoliitto maksoi taiteilijoille palkkiot ruplissa heidän palattuaan kotimaahan. Suomesta saatavat tulot kerättiin arvokkaina

valuuttatuloina muuhun käyttöön. Neuvostoliittolaisilla taiteilijoilla olikin Suomessa yleensä hyvin niukasti rahaa käytettävissään. Silti ulkomaanmatkoja pidettiin huomattavana etuoikeutena ja vähäiset käyttöön saadut päivärahat käytettiin usein huolella. Suomen vierailuilta hankittiin usein kulutustavaroita, joita Neuvostoliitosta oli vaikea tai mahdoton saada. Kirsti Huttunen muistelee, että Bella Davidovich, joka opetti mestarikurssilla vuonna 1976, saapui Suomeen täysin eri näköisenä kuin lähti. Hän oli hankkinut Jyväskylältä kokonaan uuden vaatekerran ja muuttunut kurssin aikana ulkoisesti lähes täysin. (Huttunen 2021.)

Mestarikursseilla opiskelu

Jyväskylässä järjestettyjen mestarikurssien merkitystä korostaa sekin seikka, että Suomessa ei kansainvälisen tason opetusta ollut saatavilla vielä 1960-luvulla. Myös Heinosenle tehtiin Turun opintojen aikana selväksi, että opintoja tulee jatkaa ulkomailla. Ranska oli vuosikymmeniä ollut luonnollinen kohde suomalaisille, samoin kuin Wien, jonka suosio kasvoi tasaisesti sodan jälkeen. Neuvostoliitosta alkoi tulla uusi merkittävä opiskelupaikka 1960-luvun lopulta lähtien. (Heinonen 2021; ks. myös Rahkonen 2016; Tawaststjerna 2019; Mikkonen 2021.)

Kesän mestarikurssien oppilaslistoja lukiessa käy ilmeiseksi, että kursseille osallistui useita nuoria pianisteja, jotka olivat ulkomaan opintojensa kynnyksellä, suunnaten ulkomaille pian mestarikurssien jälkeen. Osalle mestarikurssit toimivat katalyyttisinä tapahtumina, jotka vahvistivat ajatusta opintojen jatkamisesta ulkomailla. Esimerkiksi Matti Raekallio korostaa mestarikurssien merkitystä inspiroivana tapauksena. Raekallio oli Baškironin oppilana ensimmäisen kerran 1971 ja osallistui tämän kurssille myös seuraavana vuonna. Hän osallistui Jyväskylän mestarikursseille myös seuraavina vuosina, jolloin opettajana ei ollut Baškiron. Ensimmäisellä kurssilla hän oli 16-vuotias. Kurssia hän piti tärkeänä impulssina vielä suuntaansa etsivälle nuorelle miehelle. (Raekallio 2021.)

Raekallio ja Heinonen nostavat esille, että heidän vakituinen opettajansa suhtautui nuivasti mestarikurssille osallistumiseen. Aloite

Jyväskylään lähtemisestä oli heidän omansa. Heinonen oli juuri ylioppilaaksi kirjoittanut turkulainen, joka omien sanojensa mukaan ei vielä tiennyt suomalaisesta musiikkielämästä paljonkaan. Kesän mestarikurssille hän päätyi niin, että Seppo Nummi oli ollut Heinosen ensikonserтин yleisössä. Jälkeenpäin hän oli soittanut Heinoselle henkilökohtaisesti ja todennut, että nyt olisi aika lähteä Baškirovin mestarikurssille. (Heinonen 2020.) Raekallion kohdalla innostus taas lähti kaveripiiristä; Heinonen, joka oli Raekalliota muutaman vuoden vanhempi ja opinnoissa pidemmällä, oli Raekallion mukaan esikuvallinen hahmo, jota hän ja muutama muu turkulainen seurasivat mestarikurssille (Raekallio 2021). Turusta mestarikursseille todella saapui 1970-luvun alussa useita pianisteja, Heinosen ja Raekallion ohella Folke Gräsbeck ja Juhani Lagerspetz.

Heidän suomalaisiin opettajiinsa verrattuna Baškirov oli kuin toisesta todellisuudesta. Vaikka Baškirovin 1970-luvun alun mestarikursseilla oppilaina olleiden tulkinnat hänestä eroavat, kaikki korostavat tiettyjä piirteitä hänessä. Erityisesti Baškirovin vahva ja intensiivinen persoona, erittäin voimakas temperamentti mainitaan usein. Vaikuttaisi, että häneltä loppuivat usein sanat itsensä ilmaisemiseen; hänen oli usein helpompi löytää ilmaisu soittamalla kuin puhumalla. Toisaalta Jari Salmela toteaa, että Baškirov antoi ”hyvin inspiroivia ja tarkkoja” ohjeita verbaalisesti, toki Hintzen välittämänä (Salmela 2021). Useampi kommentoi, että suomalaisten opettajien opetus oli ollut leppoisaa Baškiroviin verrattuna. Raekallio toteaaakin, että nuorelle turkulaiselle opetus oli jopa pelottava kokemus. Gräsbeck, joka oli vuoden 1971 kurssilla vasta 14-vuotias, piti kokemuksesta rajuna ja hänelle jäi vaikutelma Baškirovistä ”yllättävän häijynä ihmisenä”, vaikka opetus sinänsä olikin melkoinen elämys (Gräsbeck 2018).

Ensimmäisiin kokemuksiin Baškirovistä opettajana lienee vaikuttanut myös se, että hän todella tuli vieraasta kulttuurista. Venäjää hänen oppilaistaan ei kurssille tullessa osannut käytännössä kukaan. Tästäkin syystä Hintzen rooli tulkkina ja apuopettajana oli erityisen tärkeä. Useampi oppilas toteaaakin, että Hintzen poissa ollessa Baškirov käytti saksaa, jota hän ainakin Raekallion mukaan puhui melko hyvin. (Raekallio 2021; ks. myös Salmela 2021.) Baškirovin 1970-luvun lopun

kirjeenvaihto Jyväskylän Kesän ja Sibelius-Akatemian kanssa vahvistaa tämän, sillä Baškirov hoiti suoran kirjeenvaihtonsa suomalaisten kanssa nimenomaan saksaksi.

Jälkikäteen Baškirovin suomalaisten oppilaiden arviot hänestä vaihtelevat merkittävällä tavalla. Pisin kokemus hänen opetuksestaan on kiistämättä Eero Heinosella, joka kahden mestarikurssin jälkeen jatkoi opintojaan Baškirovin oppilaana Moskovassa usean vuoden ajan. Kokemus oli osin jopa traumaattinen. Heinonen toteaa, että Moskovan vuosilla oli häneen käänteentekevä vaikutus. Hän oppi huomattavan paljon näiden vuosien aikana, mutta Baškirovin opetusmenetelmistä hänellä on myös paljon negatiivista sanottavaa. (Heinonen 2021.)

On kuitenkin ilmeistä, että kun puhutaan Baškirovista opettajana, hänen opistaan on tullut huomattava määrä maailmanluokan pianisteja. Raekallio toteaa, että tämän on täytynyt olla opettajana myös inspiroiva. Neuvostoliiton systeemiin tosin kuului erittäin vahva peruskoulutus, mikä takasi sen, että Baškiroville tulevat oppilaat olivat jo varsin pitkälle edistyneitä lahjakkuuksia, jotka tähtäsivät korkealle. Raekallio arvioi, että Baškirovin tehtäväksi jäi lahjakkuuksien hiominen, missä hän oli ilmeisen taitava. Hän piti Baškirovia varsinaisena ideakanuunana. (Raekallio 2021.)

Baškirovin erikoinen tyyli

Baškirovin opetustyylistä piirtyy kaiken kaikkiaan melko ristiriitainen kuva. Osalla oppilaista on hänestä pelkästään positiivista sanottavaa. Esimerkiksi Anne Kauppi, joka oli Baškirovin oppilaana tämän mestarikursseilla 1970-luvun lopulla, totesi että ”olisivatpa kaikki pianistit niin kuin Baškirov” (Kauppi 2021). Otos on toki pieni, mutta näyttäisi siltä, että miespuolisilla oppilailla on kriittisempiä kokemuksia Baškirovin opetustyylistä. Kauppi esimerkiksi tulkitsi, että Baškirov tulistui huonosta soitosta, mutta että mukana oli aina huumori, pilke silmäkulmassa (Kauppi 2021). Osalle Baškirovin ajoittainen raivoaminen sen sijaan oli totisinta totta, jopa traumatisoivaa. Toisaalta Kauppi arvioi Baškirovia varsin tarkasti, katsoen tämän olleen hermostoltaan herkkä, liikkuen sähkökästi muutoinkin kuin pianon ääressä. Kauppi

arvelee, että Baškirov oli ehkä parempi konserttipianisti kuin opettaja. Myös Kauppi viittaa siihen, että tältä loppuivat usein sanat eri kohtien kommentoimiseen, eikä verbaalinen kommunikaatio tuntuvat riittävän kaikkeen mitä tämä olisi halunnut sanoa. Kauppi muistaa "[Baškirovin] neuvottoman tukahtuneen näköisen [ilmeen] ja kuinka hän oli pakah-tumaisillaan eikä tiennyt mitä sanoa eikä löytänyt sanoja." Hän koki, että Baškirov oli ennen kaikkea innostava, jollain tapaa isällinen ja suojelevakin hahmo. (Kauppi 2021.)

Jonkinlaiseen performanssiin Baškirovin raivoamisen takana tuli viitteitä myös muista haastatteluista. Risto Lauriala, joka osallistui Baškirovin 1970-luvun alun kurssille, sai selville, että Hintze pehmeni merkittävästi Baškirovin möläytyksiä. Laurialan venäjää taitanut ystävä oli seuraamassa opetusta sivusta ja totesi kurssin jälkeen, että Baškirovin karjumat haukut kuten "älykääpiö, idiootti" kääntyivät Hintzen suussa toteamuksiksi, kuten "Herra Baškirov haluaa sanoa, että ette ehkä ole täysin sisäistänyt tätä kohtaa vielä". Lauriala itse jätti kurssin kesken, kun Baškirov hermostui jostain niin, että heitti Laurialan nuotit nurkkaan. Lauriala kuitenkin toteaa, että Baškirovin toiminnassa oli mukana selkeää teatteria, mahdollisesti läsnä olleen mestarikursseja seuranneen yleisön vuoksi. Mutta mukana oli hänen mielestään selvää narsismiakin. Samalla Lauriala katsoo, että opetus oli myös selkeän idearikasta. (Lauriala 2021.) Vaikutelma oli siis risti-riitainen.

Heinonen toteaa Baškirovin olleen "outo ilmestys Suomen maa-perällä", hänen osaamisensa ja hänen opetuksensa reaktioiden nopeus, valppaus ja vaativuus yllättivät monet. Vaikka Heinonen kriti-soikin Baškirovin opetustyyliä, hän piti tätä kiistatta huipputekijänä. Moskovan vuosiaan Heinonen pitää keskeisenä lähtökohtanaan pianis-tin uralleen, vaikka myöhemmin omassa työssään on myös monessa suhteessa tullut erilaisiin näkemyksiin. Erityisesti ymmärrys tinkimät-tömien soittoteknisten ja musiikillisten kvaliteettien merkityksestä ja niiden saavuttamiseksi vaadittavasta työstä on jäänyt piirteeksi, jonka hän johtaa Moskovasta saatuun oppiin. (Heinonen 2021.) Baškirovia Heinonen kuvaa ennen kaikkea pianotaiteilijaksi, joka oli myös opetta-jana erittäin aktiivinen. Suomessa oli Heinosen mukaan totuttu siihen,

että ensin annettiin oppilaan soittaa rauhassa ja sitten nostettiin siitä esille jotain, asia kerrallaan. Baškirov sen sijaan ”kävi heti ensimmäisestä tahdistista kimppuun”, puuttui välittömästi virheisiin ja heikoiksi katsomiinsa kohtiin. Tämänkaltaiseen aktiivisuuteen ei Heinosen mukaan ollut Suomessa totuttu. ”[Baškirov] oli todellakin ... ihan uusi ilmestys.” (Heinonen 2020.)

Toisaalta Heinonen koki, että Baškirovin opetusfilosofia oli monesti yllättävän nujertava ja sisälsi oppilaan nöyryyttämistä ja pelottelua (Heinonen 2021). Tämän puolen Heinonen koki vahvasti Moskovassa. Kun yhteys Baškiroviin katkesi tämän jouduttua matkustuskieltoon 1980, Heinonen ei enää juurikaan pitänyt yhteyttä Baškiroviin. Hän myös katsoo itse halunneensa opettaa toisella tavalla – pyrkimällä yhdistämään taiteellisen tinkimättömyyden oppilaan arvostukseen ja kunnioitukseen. Baškirovilta saatua oppia Heinonen pitää erittäin arvokkaana ja tärkeänä, ja hän näkee opetusmetodien epäinhimillisyyden ja primitiivisyyden myös sekä ikivanhan kulttuuriperinnön että Neuvostoliiton ajan totalitaarisen järjestelmän seurauksina.

Sekä Neuvostoliiton perinnöllä että autoritäärisellä opetustraditiolla näyttäisikin olleen merkitystä, mutta vain osin, sillä Neuvostoliitossa oli toisenlaisiakin opettajia. Esimerkiksi Bella Davidovich, joka opetti Jyväskylässä mestarikurssia 1976, oli Kirsti Huttusen mukaan ”itse lempeys”, vaikka tavoite – oppilaan kehittäminen – olikin sama (Huttunen 2021). Myös kirjallisuudessa nousee esille autoritääriinen traditio, jolla oli juurensa vallankumousta edeltävällä Venäjällä. Esimerkiksi pianopedagogiikkaa kehittänyt Dmitri Kabalevski kamppaili musiikinopetusta hallinnutta autoritääristä traditiota vastaan (Becker et al. 2021). Heinonen (2021) koki Moskovan konservatorion opiskeluilmapiirin autoritäärisenä, eivätkä opettajat olleet juurikaan kiinnostuneita oppilaista ihmisinä. Baškirovilta hän ei esimerkiksi koskaan kuullut kysymystä, mitä hänelle kuuluu.

Tuija Hakkila, joka oli ensin Liisa Pohjolan oppilaana, mutta jatkoi sittemmin Eero Heinosella, oli Baškirovin mestarikurssilla 1970-luvun lopulla. Hakkila itse koki, että Heinoselta saatu oppi oli lähempänä Baškirovia kuin Pohjolaa. Henkilöinä Heinonen ja Baškirov olivat kuitenkin hyvin erilaisia, myös opetusfilosofoidensa osalta. Hakkila koki,

että Baškirov oli välillä hyvin ikävä oppilaitaan kohtaan, panetteleva, toisinaan jopa hyvin manipulatiivinen. Hakkila myös kiinnitti huomiota siihen, että Baškirov oli kohteliaampi naisille kuin miehille. Hänen mukaansa Baškirov oli erikoisella tavalla macho ja primitiivinen, hyvin ristiriitainen. (Hakkila 2021.)

Neuvostoliiton houkutus

Neuvostoliiton musiikkikoulutuksen maine oli Suomessa alkanut levitä voimakkaasti 1960-luvun lopulta alkaen. Toki neuvostoliittolaiset muusikot olivat hämmästyttäneet suomalaisia taidoillaan jo 1940-luvun lopulta alkaen, mutta vielä 1950-luvun puolella suomalaisia pääsi opiskelemaan Neuvostoliittoon vain kourallinen. Merkittäviä poikkeuksia olivat sellisti Seppo Laamanen ja kapellimestari Onni Kelo. (Mikkonen 2019.) Tilanne muuttui merkittävästi vasta 1960-luvun jälkipuoliskolla. Suomeen saapuivat ensimmäiset neuvostoliittolaiset opettajat ja suomalaisen musiikkikoulutuksen nopeasti laajentuessa katseet kääntyivät entistä useammin erinomaisia tuloksia saavuttaneeseen neuvostoliittolaiseen koulutusjärjestelmään. (Mikkonen 2021.) Käytännössä neuvostoliittolaista koulutusjärjestelmää ei tunnettu Suomessakaan kovin hyvin. Sen sijaan yhtäläisyysmerkit vedettiin maailmalla menestyvien neuvostoliittolaisten pianistien suuren määrän ja Neuvostoliiton kattavaan musiikkioppilaitosten määrän välillä. Tätä taustaa varten on ymmärrettävää, että myös neuvostoliittolainen musiikinopetus herätti laajaa kiinnostusta.

Rahkosen (2016) kyselytutkimus Sibelius-Akatemian pianonsoiton opettajien ulkomaanopinnoista osoittaa kiinnostavalla tavalla, että esimerkiksi vuosina 1948–1961 syntyneiden opettajien kohdalla Neuvostoliitto dominoi, Yhdysvaltojen yltäessä toiseksi ja muiden jäädessä kauas taakse. Neuvostoliiton suosio opintojen kohdemaana siis lisääntyi pianistien keskuudessa. Muutos oli selkeä verrattuna aiempiin vuosikymmeniin, jolloin ulkomaanopintoja tehtiin erityisesti Itävallassa, Ranskassa ja Saksassa.

Neuvostoliitossa vallitsi hyvin toisenlainen kulttuurinen ilmapiiri kuin Suomessa. Neuvostoliitossa klassisilla taiteilla oli huomattavan

vahva asema. Asema sementoitiin 1930-luvulla ja esimerkiksi musiikkikoulutusjärjestelmää laajennettiin radikaalisti. Syyt olivat poliittis-ideologisia, sillä taiteilla nähtiin välineellinen rooli uudenlaisen neuvostoihmisen kasvattamisessa. Toimien seurauksena konserttitoiminta erityisesti suuremmissa kaupungeissa oli erittäin mittavaa, ja orkestereita perustettiin pikkukaupunkeja myöten (ks. esim. Schwarz 1983; Hakobian 2017). Leningradissa ja Moskovassa korkeatasoisia yhtyeitä oli runsaasti, ja tasokkaita konsertteja riitti joka päivälle. Kaiken lisäksi yleisöä riitti konsertteihin, ja kiinnostavimpien konserttien liput myytiin loppuun hetkessä. Suomesta saapuneelle musiikinopiskelijalle taide-elämä olikin varsinainen runsaudensarvi. Ongelmia sen sijaan saattoivat aiheuttaa alkeelliset asuinolosuhteet, erilaisten kulutustavaroiden puute ja autoritäärinen hallintokulttuuri, joka ulottui välillä myös opetukseen. Osa suomalaisista tottui näihin eroihin nopeasti, osalle ne taas aiheuttivat vakavia sopeutumisongelmia.

Merkittäviä eroja löytyi myös itse musiikkikulttuurista. Neuvostoliitossa hiottiin huippuunsa erityisesti romantiikan ajan musiikin esittämiskäytäntöjä. Vallankumouksen tuomista yhteiskunnallisista muutoksista huolimatta musiikkielämä nojasi vahvasti vallankumousta edeltäviin perinteisiin. Musiikista puhumisen tavat muuttuivat merkittävästi esittämisen tapojen ja käytäntöjen säilyessä pitkälti ennallaan. (Schwarz 1983, 395–396; Parkkinen 2022, 185–189.) Myös pianonsoiton opetuksen keskeiset henkilöt olivat saaneet koulutuksensa joko vallankumousta edeltävällä ajalla (kuten Heinrich Neuhaus, Konstantin Igumnov ja Alexander Goldenweiser) tai heti vallankumouksen jälkeen (esimerkiksi Lev Oborin). Vallankumousta edeltäviä perinteitä musiikinopetuksessa jopa vahvistettiin neuvostoajalla, erityisesti 1930-luvulta lähtien. Opetuksen pitkistä perinteistä tuli ylpeydenaihe, mutta myös yhdenlainen vahvuus, kun opetus systematisoitiin ja musiikinopetuksen järjestelmä laajennettiin kattamaan Neuvostoliiton syrjäisimmätkin alueet. Toisaalta Neuvostoliitto asetti ideologisia rajoituksia sille, mitä sai opettaa ja mitä opetuksessa tuli korostaa. Romantiikan ajan musiikin korostuessa vallankumouksen jälkeisen ajan musiikki (muutamia valikoituja neuvostoliittolaisia säveltäjiä lukuun ottamatta) jäi erittäin vähälle huomiolle. (Ks. esim. Schwarz 1983.)

Musiikille ja musiikinopetukselle annettiin Neuvostoliitossa suuri arvo. Vaikka Neuvostoliitto käytti taiteilijoitaan myös ulkopoliittikan välineenä, samaan tapaan kuin kilpailevia urheilijoita, ensin mainittujen arvostus oli yhteiskunnallisesti laajempaa. Monet musiikkikulttuurin piirteet periytyivät vallankumousta edeltävältä ajalta, mutta siinä, missä ennen vuotta 1917 musiikkia kulutti vain pieni yläluokka, vallankumouksen jälkeen klassisesta musiikista tuli suurten joukkojen taidetta. Heinonen arvioikin, että monet niistä saavutuksista, joilla Neuvostoliitto saattoi ylpeillä, olivat itse asiassa perinnettä, vallankumousta edeltävää perua, ja tämän perinteen – esimerkiksi loistavan venäläisen pianokoulun – ylläpitämistä. Venäläinen – tai neuvostoliittolainen – pianokoulu on sikäli kyseenalainen käsite, että maan sisällä oli useita erilaisia traditiota. Lisäksi venäläisestä pianokoulusta puhuminen ei tee oikeutta Neuvostoliiton lukuisille muille kansallisuuksille – olihan Baškirovkin Georgiasta. Ulkopoliittisesti ja ideologisesti oli kuitenkin kätevää puhua yhtenäisestä pianokoulusta, vaikka jo yksin Leningradin ja Moskovan konservatorioiden välillä oli eroja, myös pianonsoiton opetuksessa. Kaikkialla Neuvostoliitossa oli kuitenkin samankaltaisia toimintatapoja. Heinonen katsoo, että maan kulttuuriin kuului kaiken vanhan säilöminen, vanhojen menetelmien ja käytäntöjen toisintaminen. Näin moni asia, mikä musiikinopetuksessa länsimaissa muuttui ja kehittyi, pysyi Neuvostoliitossa ennallaan vuosikymmenten ajan. Heinosen oman kokemuksen mukaan esimerkiksi samankaltaista barokkimusiikin renessanssia kuin länsimaissa ei Neuvostoliitossa koettu, mikä vaikutti muun muassa esityskäytäntöihin. Myös uusi musiikki puuttui koulutuksesta lähes kokonaan. Sen sijaan neuvosto aika toi hänen mukaansa armottoman kilpailun, niin instituutioiden tasolla, kuin yleisenä kilpailuhenkisyytenä. (Heinonen 2020.) Neuvostoliitto todella priorisoi kansainvälisiä musiikkikilpailuja varhain, aina Lev Oborinin voitettua ensimmäisen Chopin-kilpailun vuonna 1927 (ks. esim. Schwarz 1983).

Vielä 1960-luvulla Moskovan konservatorio oli varsin epätyypillinen opiskelupaikka suomalaisille. Tilanne kuitenkin muuttui 1970-luvun mittaan. Opiskeluun Neuvostoliitossa liittyi kuitenkin monia tekijöitä, eikä opiskelupaikan saaminen ollut itsestäänselvyys. Siihen, ku-

ka päätyi jatkamaan opintoja Moskovassa, kuka muualla Euroopassa tai Yhdysvalloissa vaikutti moni tekijä. Neuvostoliiton byrokraatialla näyttäisikin olleen huomattava vaikutus siihen, että suomalaisia päätyi lopulta Neuvostoliittoon pianonsoittoa opiskelemaan paljon pienempi joukko, kuin toisenlaisessa tilanteessa olisi tapahtunut.

Pidempi pianonsoiton opiskelu Neuvostoliitossa edellytti joko Neuvostoliitosta saatua stipendiä tai vaihtosopimusta, jollaisen Sibelius-Akatemia solmi Leningradin konservatorion kanssa. Ensimmäinen pidempään Neuvostoliitossa opiskellut suomalainen oli Eero Heinonen, jolle myönnettiin opintoihin stipendi. Häntä ennen Sibelius-Akatemian väylää Leningradiin ehtivät käyttää Margit Rahkonen (1968) ja Tarja Penttinen (1969). Lisäksi Erik T. Tawaststjerna (2019; myös 2021) oli ehtinyt olla muutaman kuukauden ajan yksityisoppilaana Moskovassa keväällä 1966.

Sibelius-Akatemian yhteistyöstä Leningradin konservatorion kanssa tuli yksi keskeisistä väylistä piano-opintoihin Neuvostoliitossa. Tämä väylä ei mahdollistanut tutkinto-opiskelua, vaan vaihto-opintovuoden, joka tosin saattoi helpottaa myöhempää tutkinto-opiskelua. Väylä aukesi lukuvuonna 1968/69 Margit Rahkosen aloittaessa ensimmäisenä varsinaisena suomalaisena piano-opiskelijana Neuvostoliitossa. Hän opiskeli vuoden verran Maria Mecklerin (1921–1994) johdolla. Rahkosta seurasi Tarja Penttinen, lukuvuonna 1969–1970. Kummankin kokemukset Leningradista olivat hyviä. (Rahkonen 2021.)

Rahkonen oli 19-vuotias lähtiessään Leningradiin. Hän ei lähtiessään osannut venäjää ja päätyi neljän hengen asuntolahuoneeseen. Asuinolot olivat karut, mutta eivät pahemmin vaivanneet. Sen sijaan yleistä ilmapiiiriä hän piti masentavana ja kun hän tuli lomilla käymään Suomessa, joka kerta paluu rajan yli oli vaikea. Siitä huolimatta opetus oli erinomaista ja inspiroivaa. Mecklerin ohella Rahkonen muistaa käyneensä myös Grigori Sokolovin opettajan Moisei Halfinin tunneilla. Rahkonen päätyi hakemaan opintovuodelleen jatkoa. Vastaus kuitenkin viipyi, jolloin Rahkonen haki paikkaa Yhdysvalloista, josta myöntävä vastaus tuli nopeasti. Neuvostoliitosta olisi lopulta tullut myöntävä vastaus, mutta päätös Yhdysvaltoihin lähdestä oli jo tehty. Neuvostoliiton sijaan Rahkonen opiskelikin vuosien ajan Yhdysvalloissa. (Rahkonen 2021.)

Myös Heinonen oli lähtiessään 19-vuotias. Hän pohtii, että kun asuntolapaikka, ruoka ja stipendi järjestyivät Neuvostoliiton puolesta, ei toimeentuloa tarvinnut käytännössä miettiä. Moskovassa asuntolassa oltiin kahden hengen huoneissa. Ulkomaalaisten pariksi laitettiin aina venäläinen, jonka Heinonen arvelee toimineen samalla jonkinlaisena epävirallisena valvojana. Järjestely oli vastaava kaikkien ulkomaalaisten opiskelijoiden osalta. Keskittymistä musiikkiin helpotti se, että asumisolot olivat karut, eikä ostettavaa juuri ollut. Harjoitteluun saattoi todella panostaa ja käydä muuna aikana konserteissa. Kulttuurielämä ja konserttitarjonta oli Heinosen mukaan todella rikas. Tasokkaita orkestereita oli paljon, runsaasti korkeatasoisia kamariyhtyeitä ja solistikonsertteja. (Heinonen 2021.) Samaa korostavat myös muut Neuvostoliitossa opiskelleet (ks. esim. Raekallio; Tawaststjerna 2019). Muita suomalaisia musiikinopiskelijoita Heinonen ei muista tavanneensa Moskovassa, ennen kuin vasta kolmantena vuonna, jolloin sellisti Raimo Sariolasta tuli Rostropovitšin oppilas konservatoriolla. Suomen suurlähetystöön Heinonen sentään oli välillä yhteydessä, ja sitä kautta hän onnistui saamaan joskus lippuja konserttiin, joihin niitä ei muuten saanut. (Heinonen 2021.)

Yksi haaste Neuvostoliitossa opiskelulle oli tietenkin kielellinen. Harva suomalainen osasi vielä lähtiessään venäjää. Neuvostoliitossa opiskelleiden suomalaisten haastatteluiden perusteella neuvostoliitollaiset olivat venäjän opetuksessa varsin tehokkaita. Ensimmäinen opiskeluvuosi sisälsi yleensä runsaasti kieliopintoja pienryhmässä erikoistuneen opettajan johdolla. Alun kieliongelmistä selvittiin myös soittamalla. Monet kuitenkin korostavat, että kun venäjää kuuli kaikkialla, kielen oppi lopulta melko nopeasti.

Baškirovin oppiin

Baškirov opetti Suomessa huomattavaa määrää oppilaita mestarikursseillaan. Hänen oppiinsa Moskovaan päättyi kuitenkin hyvin harva suomalainen, vaikka moni sinne pyrki. Pitkään Eero Heinonen oli ainoa. Heinonenkin oli jo suunnitellut jatkavansa opintojaan Wienissä ja oli jo käynyt koesoitossa Dieter Weberillä. (Heinonen 2020.) Kesän

1969 mestarikurssilla Baškirov ilmeisestikin mieltä Heinosen soittoon ja alkoi puhua opintojen jatkamisesta Moskovassa. Heinonen ei tosin ole aivan varma, tuliko aloite alun perin Baškiroviltä vai Hintzeltä, joka oli selkeän ihastunut Baškirovin opetukseen. Ilman Baškirovin merkittävää tukea opinnot joka tapauksessa eivät olisi järjestyneet, erityisesti kun Heinonen ei ollut Sibeliuksen Akatemian oppilas. Ajatus opinnoista joka tapauksessa kypsyi mestarikurssin aikana. Heinonen ilmoitti Wieniin luopuvansa paikasta ja hakeutui sen sijaan Moskovaan. (Heinonen 2020.) Heinosen oli tarkoitus aloittaa Moskovassa jo vuoden 1969 syksyllä, mutta byrokratian rattaat pyörivät hitaasti. Niinpä opintojen alku viivästyi vuodella ja hän osallistui Baškirovin mestarikurssille myös kesällä 1970. Kesän jälkeen hän matkusti Moskovaan aloittamaan opinnot. Heinonen oli Baškirovin opissa lopulta kolme ”tärkeää ja käännteentekevää” vuotta, joista pianistin ura varsinaisesti lähti käyntiin. (Heinonen 2020.) Neljäntenä vuonna hän osallistui vielä Tshaikovski-kilpailuun.

Eero Heinosen lisäksi suomalaisia pianisteja ei Baškirovin oppilaaksi Moskovaan päätenyt lopulta ketään ennen 1980-luvun loppua, jolloin Kirsti Huttusesta tuli Baškirovin oppilas. Useampi näyttäisi suunnitelleen, osa jopa pyrkineen, mutta törmäsi joko byrokratiaan tai muihin ongelmiin. Esimerkiksi Matti Raekallio pyrki Baškirovin oppilaaksi jo 1970-luvun alkupuolella. Baškirov itse olisi ollut tähän valmis, mutta ongelmaksi muodostui Neuvostoliiton jäykkä byrokratia. Neuvostoliitossa opiskelu edellytti ulkomaalaisilta aina pitkää ja raskasta hakuprosessia. Kun tämän oli onnistuneesti läpäissyt ja saanut paikan, Neuvostoliitto yleensä huolehti kaikesta välttämättömästä asunnosta ruokiin, päivärahoihin ja harjoitustiloihin. Muutoksia tehtyihin päätöksiin oli kuitenkin vaikea saada aikaiseksi. Tämän Raekalliokin joutui huomaamaan.

Suomalaisille oli tarjolla tuolloin vain stipendi Leningradiin, jonka Raekallio onnistui saamaan. Raekallio kuitenkin halusi Moskovaan, Baškiroville. Heinonen oli hakenut Moskovaan tilanteessa, jossa vaihtosopimusta vasta vakiinnutettiin, mikä saattoi vaikuttaa siihen, että opiskelupaikka Baškirovin tuella järjestyi. Raekallion kohdalla asiat menivät toisin. Hänellä oli valmiiksi olemassa stipendi Lontooseen, mutta ajatus Baškirovin johdolla opiskelusta houkutteli Raekalliota

siinä määrin, että hän päätti lähteä syksyllä 1972 Neuvostoliittoon yrittämään stipendin vaihtoa Leningradista Moskovaan. Hän yritti hakea muutosta usean viikon ajan, ja tukea haettiin Suomesta opetusministeriön kansliapäällikköä myöten. Vastaus oli kuitenkin kieltävä. Raekallio jatkoi opintojaan Lontoossa. (Raekallio 2021.)

Esteitä näyttäisi olleen ainakin kaksi. Raekallio ei ollut Sibelius-Akatemian oppilas¹ ja Baškirov opetti Moskovassa eikä Leningradissa. Vuosia myöhemmin, 1977, Raekallio haki opiskelemaan Leningradiin. Ajatus venäläiseen piano-opetukseen perehtymisestä oli jäänyt elämään. Baškirovin sijaan tavoitteena oli päästä Moisei Halfinille, jolle ei kuitenkaan mahtunut. Sen sijaan Raekallio sai opettajaksi Jelena Serkovan. Vaikka opettaja ja opetus eivät sinänsä olleet järisyttäviä kokemuksia, neuvostoliittolainen musiikkielämä oli suuri elämys. Erityisesti paikallinen yleisö jäi vahvasti mieleen. (Raekallio 2021.)

Myös muita Baškirovin mestarikursseilla olleita pyrki hänen oppiinsa Moskovaan. Anne Kauppi, joka oli Meri Louhoksen oppilaana Sibelius-Akatemiassa ja valmistui 1980, oli harkinnut Moskovaan lähtöä. Louhos, joka oli itse ollut tutkijastipendillä Moskovassa 1978–79, kielsi Kaupin mukaan tätä lähtemästä Moskovaan, arvioiden ettei tämä tulisi selviämään siellä. Sen sijaan Louhos suositteli opiskelua Yhdysvalloissa, jonne Kauppi lähtikin, opiskellen Juilliardissa 1980–1988. (Kauppi 2021.)

Konserttipianistina Suomessa

Kolmas keskeinen väylä, jota kautta Baškirov suomalaisiin vaikutti, oli hänen konserttitoimintansa. Moni haastattelemistani pianisteista korostaa Neuvostoliitosta saapuneiden pianistien korkean tason inspiroineen heitä omalla urallaan. Esimerkiksi Tawaststjerna (2019) mainitsee Richterin konsertin vuonna 1960 tehneen häneen lähtemättömän

1 Päätökset stipendien saajista tehtiin Sibelius-Akatemian suositusten pohjalta, ks. esim. Neuvostoliittoinstituutin Sibelius-Akatemialle osoittama lausuntopyyntö 19.1.1971. KA, Neuvostoliittoinstituutti, Stipendiaatteja koskeva kirjeenvaihto (1974–1977) [sic]. Lausuntopyynnöt haettiin Sibelius-Akatemialta vuosittain ainakin 1980-luvulle saakka.

vaikutuksen. Hän mainitsee muista neuvostoliittolaisista myös Gilelsin ja Ashkenazyn, jotka vierailivat Suomessakin useita kertoja. Raekallio (2021) puolestaan viittaa neuvostoliittolaisten vierailijoiden vaikuttaneen merkittävästi siihen, että hän päätti antautua muusikon uralle.

Baškirovin Suomen ensiesiintymistä Jyväskylän Kesässä 1968 pidettiin erittäin onnistuneena. ”Baškirov tunkeutui räjähdyskenomaisella paineella kulttuurikesän yleisön syvimpään tietoisuuteen” kirjoitti *Uuden Suomen* Jukka Määttänen (US 3.7.1968). Seppo Heikinheimo puolestaan kirjoitti Baškirovistä, että ”niin häikäisevän omaperäistä musikaalisuudellaan, intelligenssillään ja tekniikallaan kaikki tavanomaiset rajat särkevää neroa kuin Dmitri Baškirov ei kokemukseni mukaan voi odottaa tapaavansa kuin ehkä kerran viidessä vuodessa” (HS 3.7.1968). Baškirov vakuutti muutkin kuin Heikinheimon ja Määttäsen. *Hufvudstadsbladetissa* kirjoitettiin kriitikoiden ylistävän Baškirovia kuin kuorossa. Baškirovia pidettiin ilmiönä, joka täytyi kokea – ja vastata sitten kriitikoiden ylistyksen saattoi uskoa todeksi. (Hbl 2.12.1968.)

Baškirov esiintyi Kesässä sekä soolona, että yhdessä Homizerin ja Bezrodnyn kanssa vuonna 1964 muodostamansa Moskova-trion kera. Baškirovin ja Moskova-trion nähtiin ”tuovan Jyväskylän musiikkiohjelmistolle uutta hohtoa” (ESS 11.7.1968). Baškirovia pidettiin ”Neuvostoliiton pianistikaartin kärkiviisikkoon” kuuluvana (US 15.8.1968). Seppo Nummi meni vielä pidemmälle, nostaen Baškirovin Gilelsin ja Richterin rinnalle kärkikolmikkoon. (US 20.7.1968.) Kun Baškirov saatiin seuraavan kerran Suomeen joulukuussa 1968, konserttia mainostettiin ”Jyväskylän Kesän pianistisensaationa”. Konsertin järjestäjä oli Fazer. (IS 2.12.1968.) Näyttäisi siltä, että yleisö kuuli kriitikoiden kutsun. Baškirovin joulukuinen konsertti oli ääriään myöten täynnä (Hbl 4.12.1968). Sama toistui tulevina vuosina: Baškirovistä muodostui suomalaisen konserttielämän kiintotähti.

Ensivierailunsa jälkeen Baškirovistä tuli vakiovieras Suomessa myös varsinaisella konserttikaudella. Esimerkiksi tammikuussa 1970 hän oli Helsingin kaupunginorkesterin solistina Brahmsin 2. piano-konsertossa (Hbl 26.8.1969). Jorma Panulan johtama konsertti oli loppuunmyyty (IS 22.1.1970). Samalla vierailulla Baškirov soitti myös Moskova-trion kanssa, josta Nummi kirjoitti tämän olevan ”suosituin

kamarimusiikkiyhtye musiikkimarkkinoillamme – niin triona yhdessä kuin solisteina erikseen” (US 30.1.1970). *Uusi Suomi* otsikoikin Baškirovia käsittelevän juttunsa ”’Myyty’-kylltien mies”, kommentoiden konserttilippujen jatkuvaa loppumista kesken. Jutussa myös todettiin Baškirovin olevan lähdössä kuluvana vuonna kahdesti USA:n kiertueille, kerran soolopianistina ja toisen kerran Moskova-trion kanssa. (US 22.1.1970.) Tiedossa oli myös, että kesäksi 1970 hän toisi Jyväskylään parhaaksi nimeämänsä oppilaan, Dmitri Aleksejevin. Saavutus ei ollut aivan pieni ja korostaa edelleen Baškirovin hyviä suhteita viranomaisiin.

Baškirovin suosio jatkui vuodesta toiseen. Kevättalvella 1971 Turun sinfoniaorkesteri oli järjestänyt kaksi konserttia tuhatpaikkaiseen saliinsa Baškirovin toimiessa solistina. Molemmat myytiin loppuun. (US 7.2.1971.) Vuonna 1971 Baškirov esiintyi Jyväskylän Kesän ohella myös Helsingin Juhlaviikoilla. Hän ja viulisti Vladimir Spivakov olivat mukana Juri Temirkanovin johtaman Leningradin filharmonian solisteina. (ESS 8.9.1971.)

Vuoden 1972 jälkeen Baškirovia ei nähty Jyväskylän Kesän mestarikursseilla muutamaan vuoteen, hän palasi vasta 1977 opettaen kolmena perättäisenä kesänä. Ainakin osittain tauko oli ilmeisesti festivaalin organisaatiosta johtuva, sillä sen johdossa oli tapahtunut vaihdoksia ja musiikkiohjelmaakin supistettiin väliaikaisesti. Baškirov kuitenkin jatkoi säännöllisiä esiintymisiään Suomessa. Esimerkiksi kesällä 1972 Määttänen kirjoitti, että ”alkaa olla vähitellen työlästä pitää lukea herrojen Dmitri Baškirov, Igor Bezrodny ja Mihail Homizer Suomen vierailuista.” Hän totesi, että tiheistä vierailuista huolimatta suosio pysyi ennallaan ja konsertit järjestään loppuunmyytyinä. (US 10.2.1972.) Baškirovin sen kertainen kiertue kattoi Kouvolan, Kuopion, Mikkelin ja Helsingin (ESS 29.1.1972).

Keväällä 1973 Baškirov vieraili jälleen Helsingissä, Temirkanovin johtamien Leningradin filharmonikkojen solistina. Kiertue suuntautui varsinaisesti muualle Skandinaviaan, mutta yksi konsertti annettiin Helsingissäkin, Finlandia-talossa (US 23.2.1973). Seuraavana keväänä hän oli Turussa, jälleen kahdessa loppuunmyydyssä konsertissa (US 19.3.1974), seuraavana vuonna puolestaan sekä Turun että Helsingin

kaupunginorkesterien solistina marraskuussa (US 15.11.1975). Vasta vuosi 1976 oli ensimmäinen sitten vuoden 1968, kun Baškirov ei käynyt lainkaan Suomessa. Samalla hänen aktiivinen Suomen kiertuetöimintansa näyttäisi päättyneen vähäksi aikaa. Hän kyllä palasi Jyväskylän Kesään vuosiksi 1977–1979, konsertoiden ja opettaen, mutta vasta syksyllä 1979 hän nousi uudestaan otsikoihin.

Maj Lind -pianokilpailut syksyllä 1979 eräällä tavalla huipensivat Baškirovin Suomen toiminnan. Hänen 12 vuoden aikana pitämänsä kahdeksan mestarikurssia sekä lukuisat orkesterien solistitehtävät ja resitaalit ympäri Suomea olivat vakiinnuttaneet Baškirovin maineen Suomessa ja tehneet hänestä Igor Bezrodnyn ohella mahdollisesti eniten Suomessa koskaan vierailleen ulkomaisen huippumuusikon siihen mennessä. Maj Lind -kilpailun yhteydessä ilmeni, että kaikki loppukilpailuun päässeet pianistit olivat osallistuneet Baškirovin mestarikursseille. Baškirov oli myös kilpailun tuomarina, tuntien useat kilpailijat jo etukäteen. Muina tuomariston jäseninä olivat Robert Levin Norjasta, puheenjohtajana Joonas Kokkonen, sekä sihteerinä rehtori Ellen Urho. (LS 30.10.1979.)

Taso oli ilmeisen korkea, joskin kriitikko Jukka Määttänen kirjoitti katkeransävyisesti Maj Lind -kilpailun menneen ”humaaniksi vesiveliksi”, koska käytännössä kaikki kilpailun palkinnot jakautuivat osallistujien kesken. Jaetulle ensimmäiselle sijalle nostettiin Kirsti Huttunen ja Arto Satukangas, jaetulle kolmannelle sijalle taas Tuija Hakkila ja Anne Kauppi. (US 11.11.1979.) Baškirov itse puhui haastattelussa ylistävästi kaikista finalisteista, nostaen kultakin esiin näiden vahvuuksia. Hän sanoi periaatteessa vastustavansa musiikkikilpailuja, mutta ei nähnyt niille vaihtoehtoa, koska yleisön kiinnostus niihin oli valtava ja ne tarjosivat kilpailuissa menestyneille pianisteille huomattavan paljon työtilaisuuksia. Hän uskoi kaikkien finalistien mahdollisuuksiin kansainvälisellä uralla. (US 11.11.1979.)

Tässä vaiheessa Baškirov oli noussut Suomessa jo sellaiseen asemaan, että suomalaiset lehdet raportoivat jopa hänen muihin maihin suuntautuvista matkoistaan, esimerkiksi Turkin konserttikiertueesta keväällä 1979 (US 11.4.1979). Maj Lind -kilpailut jäivät kuitenkin hänen viimeiseksi vierailukseen Suomessa pitkään aikaan. Kilpailujen

jälkeen Baškirovin piti esiintyä Paavo Berglundin johtaman RSO:n solistina 21.11.1979, ohjelmistossa Rahmaninovin 2. pianokonsertto (US 21.11.1979). Loppuunmyyty konsertti piti kuitenkin peruuttaa Berglundin sairastuttua äkillisesti (US 22.11.1979). Tämän jälkeen Baškirov joutui matkustuskieltoon, eikä matkustanut Neuvostoliiton ulkopuolelle enää vuosiin.

Juhlitun pianistin paluu

Baškirovia yritettiin saada Suomeen pitkin 1980-lukua. Näyttäisi että vuonna 1985 päästiin jo niin pitkälle, että Baškirov oli sijoitettu Lahti sinfonian konserttiohjelmaan syksyllä 1985, joka sitten siirrettiin keväälle 1986 (ESS 24.8.1985, 10), mutta lopulta peruutettiin kokonaan. On todennäköistä, että peruuntuminen johtui Neuvostoliiton viranomaisista. Alkavasta perestroikasta huolimatta esimerkiksi matkustamisrajoitusten osalta ei vielä vuonna 1986 tullut juuri huojuksia.

Baškirov näyttäisi palanneen Suomeen kahdeksan vuoden tauon jälkeen joulukuussa 1987, jolloin hän esiintyi ensin Kotkassa 10.12. (*Östra Nyland* 22.8.1987), sitten useamman kerran Helsingissä, muun muassa Sibelius-Akatemiassa (Hbl 11.12.1987). Hän vieraili myös radiossa, Heikki Valstan Yle 1-verkolle kokoaman musiikkiohjelman vieraana (SK 18.12.1987, 77). Silti Baškirovin paluu näyttäisi tapahtuneen yllättävän pienellä profiililla. Mediassa oltiin selkeän varovaisia, eikä millään tavalla viitattu Baškirovin matkustuskieltoon tai politiikkaan ylipäätään.

Baškirovista oli kuitenkin ehtinyt muodostua 1970-luvun mittaan yhdenlainen standardi Suomessa, häntä pidettiin yhtenä parhaista Suomessa vierailevista pianisteista, joka erittäin aktiivisen konsertoinnin ja kattavien kiertueiden ansiosta tunnettiin kaikkialla maassa. Hän pysyi yleisön kestopopulaarikkiinä siitäkkin huolimatta, ettei vuosien päässä esiintymään Suomeen. Kun hänen edellisestä Suomen esiintymisestään oli kulunut jo kahdeksan vuotta, *Etelä-Suomen Sanomissa* kommentoitiin, että konsertti saattoi olla erinomainen "[vaikkei] ohjelmassa lue Dmitri Baškirov" (ESS 22.10.1987). Artikkelissa toivottiin kaupunginorkestereilta rohkeutta palkata kotimaisia solisteja. Ulkomaisia tähtinimiä tässä edusti Baškirov.

Näyttävän ja laajasti julkisuutta saaneen paluun Baškirov teki Helsingin Juhlaviikoilla 1989, jolloin hän saapui soittamaan Mendelssohnin 1. pianokonsertton Jukka-Pekka Sarasteen johtaman RSO:n solistina. Kyseessä oli Juhlaviikkojen ainoa televisioitu konsertti (SK 25.8.1989, 77). Tässä vaiheessa Baškirov nostettiin Suomessakin jälleen esiin ilman pidäkkeitä ja häntä juhlittiin aiempaan tapaan.

Kun Baškirov sitten syksyllä 1990 saapui vierailevaksi professoriksi Sibelius-Akatemiaan, hän esiintyi vuoden 1991 keväällä useita kertoja eri puolilla Suomea, muun muassa Tampereen kaupunginorkesterin solistina 15.3.1991 (HBL 29.1.1991). Baškirovin asetuttua Espanjaan Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen järjestelmän asettamia rajoituksia konsertoinnin suhteen ei enää ollut. Pitkin 1990-lukua ja 2000-luvun puolella hänet nähtiinkin Suomessa säännöllisesti sekä eri kaupunginorkesterien solistina että resitaaleissa. Baškirov piti myös erinäisiä kertoja mestarikursseja, muun muassa kahden viikon mittaisen kurssin Savonlinnassa 2003 ja samana syksynä vielä Helsingissä (LS 6.6.2003). Kun hän vuonna 1996 kävi puhumassa Sibelius-Akatemiassa, hän saattoi todeta sen pianonopetuksen kehittyneen valtavasti kuluneiden vuosikymmenten aikana (HBL 18.1.1996). Baškirov saattoi puhua omasta kokemuksesta, olihan hän seurannut suomalaisen pianonsoiton kehittymistä aina 1960-luvun lopulta lähtien.

Päätäntö

Baškirovin Suomen vierailujen alku osuu aikaan, jolloin suomalainen pianonsoiton opetus oli voimakkaasti laajentumassa ja kansainvälistymässä. Jyväskylässä järjestetyt mestarikurssit osuivat aikaan, jolloin esimerkiksi Sibelius-Akatemia oli vasta kehittymässä kansainvälisen tason instituutioksi. Vielä 1960-luvun lopulla korkeimman tason opetus haettiin lähes poikkeuksetta ulkomailta. Mestarikurssit toivat ulkomaalaisia mestareita Suomeen, helpottaen merkittävästi nuorten suomalaisten musiikinopiskelijoiden pääsyä huippuopetuksen pariin. Mestarikurssit auttoivat myös rakentamaan yhteyksiä ulkomaille, esimerkiksi Baškirovin mestarikurssin kautta syntyi useita pidempiä opintosuhteita Neuvostoliiton konservatoriossa.

Harvalla Neuvostoliitossa opiskelleella tai neuvostoliittolaisen opettajan johdolla opiskelleella näyttäisi kuitenkin jääneen pysyviä suhteita Venäjälle. Yksittäisistä opettajista ja heiltä saadusta opetuksesta on voinut jäädä hyvinkin vahvoja muistoja, mutta tehtyjen haastatteluiden perusteella pysyviä henkilösuhteita on jäänyt vain harvalle. Sen sijaan kiinnostus Venäjään ja venäläiseen kulttuuriin on monella säilynyt. Myös kieli on monella säilynyt, sillä esimerkiksi konservatoriolla oli tehokas venäjän kielen opetus.

Baškirovin – ja laajemmin Neuvostoliiton – vaikutus suomalaisen pianonsoiton kehityksessä on kuitenkin kiistaton. Baškirovin opetus- ja konsertointitoiminta Suomessa hakee vertaistaan. Baškirovin nähtiin Suomessa edustavan Neuvostoliiton menestyksestä musiikkikoulutusjärjestelmää. Hän suhtautuikin haastattelujen perusteella sekä soittamiseen että opettamiseen erittäin intohimoisesti. Hän oli myös ilmeisen kiinnostunut musiikillisista lahjakkuuksista ja näiden kouluttamisesta. Baškirovin avulla useampi suomalainen pianisti pääsi opiskelemaan Neuvostoliittoon, ja vielä useampi sai tutustua tämän neuvostoliittolaisen huippupianistin opetukseen Suomessa. Vaikka yksittäisen henkilön vaikutuksen arviointi laajempiin kehityskulkuihin on aina haastavaa, Baškirovin kohdalla näyttäisi siltä, että hänen vaikutuksensa suomalaiseen pianokenttään on ollut pitkäkestoisuudessaan poikkeuksellisen suurta.

Lähdeluettelo

Arkistolähteet

Kansallisarkisto, Helsingin toimipiste

Neuvostoliittoinstituutin arkisto

Stipendiaatteja koskeva kirjeenvaihto (1974–1977).

Neuvostoliittoinstituutin Sibelius-Akatemialle osoittama lausuntopyyntö 19.1.1971.

Suomi-Neuvostoliitto-seuran (SNS) arkisto

Kansio 75, kirjeenvaihto, muut yhteisöt (1945–1970)

Bonin kirje Lääperille 11.7.1969.

Nummen kirje Lääperille, 7.9.1966.

Kansio 85, kirjeet Neuvostoliittoon, virastot ja yhteisöt (1945–1970).

Lääperin kirje Bonille Goskonsertiin 19.1.1969.

Kansallisarkisto, Jyväskylä toimipiste

Suomi-Neuvostoliitto-seuran (SNS) Keski-Suomen piirijärjestö

SNS:n Keski-Suomen piirijärjestön papereita

SNS:n K-S:n piirin 1966 julkaisu ”Taloudelliset suhteet”.

Lehdet

Etelä-Suomen Sanomat

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Ilta-Sanomat

Länsi-Savo

Suomen Kuvalehti

Uusi Suomi

Östra Nyland

Haastattelut (kaikissa haastattelijana Simo Mikkonen)

Aleksejev, Dmitri 2021. Videohaastattelu 11.4.2021. Sähköpostikirjeenvaihto 21.4.2021.

Gräsbeck, Folke 2018. Sähköpostikirjeenvaihto 3.10.2018.

Heinonen, Eero 2020. Sähköpostikirjeenvaihto 14.–15.8.2020.

Heinonen, Eero 2021. Puhelinhaastattelu 31.3.2021.

Hakkila, Tuija 2021. Puhelinhaastattelu 23.3.2021.

Huttunen, Kirsti 2021. Puhelinhaastattelu 23.3.2021.

Kauppi, Anne 2021. Sähköpostikirjeenvaihto 23.–24.3.2021.

Lagerspetz, Juhani 2021. Puhelinhaastattelu 15.6.2021.

Lauriala, Risto 2021. Puhelinhaastattelu 19.3.2021.

Raekallio, Matti 2021. Videohaastattelu 9.4.2021.

Rahkonen, Margit 2021. Puhelinhaastattelu 26.3.2021.

Salmela, Jari 2021. Sähköpostihaastattelu 18.12.2021.

Tawaststjerna, Erik T. 2021. Videohaastattelu 26.3.2021.

Kirjallisuus

Becker, Jon ja Goldin, Marina ja Leibman, Ludmilla 2021. From Tsars To Whales: Dmitry Kabalevsky And Russian Music Education. *Visions of Research in Music Education* 16 (4): 40–58.
Hakobian, Levon 2017. *Music of the Soviet Era: 1917–1991*. London: Routledge.

Mikkonen, Simo 2019. *Te olette valloittaneet meidät! Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa*. Helsinki: SKS.

Mikkonen, Simo 2021. Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus – rajoja ja mahdollisuuksia. *Musiikki* 51 (3): 76–105.

Mikkonen, Simo 2024. Overcoming a Cold War Mindset: Encounters with Soviet Musical Expertise in a Finnish Town. *Journal of Cold War Studies*. Hyväksytty julkaistavaksi.

Parkkinen, Jari 2022. *Dialogues with the Past. Transforming Political Concepts as Part of Revolutionary Discourse in the Soviet Music Politics of 1917–1930s*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.

Rahkonen, Margit 2016. Sibelius-Akatemian solistista pianonsoiton opetusta 1980–2013 antaneiden opettajien ulkomaiset opinnot. *Kartanoista kaikkien soittimeksi. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 139–164.

Schwarz, Boris 1983. *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981*. Bloomington, IN: Indiana UP.

Tawaststjerna, Erik T. 2019. Omakehtaisia kokemuksia suomalaisen pianismin kehittymisestä 1960-luvulta nykypäivään. *Kartanosta kaikkien soittimeksi II. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 189–195.

Zilberquit, Mark A. 1983. *Russia's Great Modern Pianists*. Neptune, NJ: Paganiana.

Enrico Bossin vierailut Suomeen 1907 ja 1912

VILLE URPONEN

Johdanto

Suomalainen urkukulttuuri oli vielä 1800-luvun loppupuolella nuorta. Maassamme oli Venäjän vallan alkaessa 1809 noin kolmetkymmenet urut. 1800-luvun puolivälin jälkeen urkuja alettiin rakentaa vauhdilla, ja vuosisadan lopulla Suomessa oli jo yli kolmesataa soitinta (Pelto 1994, 20). Urkuja ei rakennettu konserttitoimintaa varten, vaan tukemaan seurakunnan laulua. Urkukonserteiksi katsottavat tilaisuudet olivat satunnaisia jopa niissä kulttuurisissa keskuksissa, joiden urut olivat luonteeltaan ja kooltaan konserttisoittimia. Korkeatasoisempi urkujensoitto oli harvinaista Suomessa vielä 1800-luvun loppupuolellakin johtuen etenkin urkureiden koulutuksesta, joka tapahtui mestari-kisälli-pohjalta, ja jonka tähtäimenä oli liturgisten tehtävien hallinta. Vuonna 1878 perustettiin Turkuun Suomen ensimmäinen lukkari-urkurikoulu, jota seurasi vastaavanlainen oppilaitos Helsingissä 1882. Yksi tärkeä tekijä ammattimaisen, jopa kirkollista tarkoitustaan pidemmälle tähtäävän urkujensoiton heräämiselle, oli Richard Faltinin (1835–1918) valitseminen Helsingin Nikolainkirkon urkuriksi 1869 ja 1882 perustetun Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton opettajaksi. Faltinin maine opettajana oli niin suuri, että Merikanto valitti lahjakkaimpien urkujensoiton opiskelijoiden hakeutuvan musiikkiopistoon, eikä hänen oppilaikseen Helsingin lukkari-urkurikouluun (Tuppurainen 1994a, 115). Faltinin merkittävimpiä oppilaita olivat Olga Tavaststjerna (1858–1939), sekä artikkelissa myöhemmin esiteltävä Karl Sjöblom, jotka molemmat soittivat konserteissaan laajoja sooloteoksia. Tavaststjerna oli ensimmäinen suomalainen naisurkuri, joka suoritti diplomin pääaineenaan urkujensoitto (Liimatainen 2002, 4).

Hän ei ilmeisesti soittanut urkukonsertteja ainakaan Helsingissä vuoden 1900 jälkeen. Tavaststjernalla oli monia tehtäviä Helsingin musiikkiopistossa, ja hän oli muun muassa opiston urkujensoiton opettaja vuosina 1893–1920 (Tuppurainen 1994a, 120).

1800-luvulla ulkomailla opiskeli joitakin suomalaissyntyisiä urkureita. Yksi ensimmäisistä oli Turun lukkari-urkurikoulun perustaja Oscar Pahlman (1839–1935). Hän opiskeli Dresdenissä kuuluisan Gustav Merkelin oppilaana 1862–1864. Pahlmanin konserttiohjelmat osoittavat hänen olleen kykenevä urkutaiteen harjoittamiseen (Urponen 2020, 45–49). Lauri Hämäläinen (1832–1888) opiskeli 1860-luvulla Tukholmassa hieman katkonaisesti oman aikansa kuuluisimman pohjoismaisen urkurin Gustaf Mankellin johdolla, mutta nuo opinnot eivät ilmeisesti johtaneet korkeampaan soittotaitoon (Urponen 2020, 49–52). Merkittävimmän uran urkurina loi Oskar Merikanto (1868–1924), joka opiskeli ensin Hämäläisen ja sen jälkeen puolentoista vuoden ajan Leipzigissä Rudolf Papperitzin oppilaana vuosina 1887–1889 (Urponen 2020, 55–61). Karl Sjöblomia (1861–1939) pidettiin vähintään Merikannon vertaisena urkurina, mutta hän lopetti tuntemattomasta syystä konserttien soittamisen vuonna 1904 (Urponen 2020, 61–64). Sjöblom opiskeli Helsingissä Richard Faltinin ja lopetettuaan konserttiuransa vielä Paul Homeyerin johdolla Leipzigissä. Saksa ja erityisesti Leipzig muodostuikin suomalaisten urkureiden ensisijaiseksi opiskelupaikaksi. Siksi Turun Mikaelinkirkon urkurina sekä soitinkauppianaan elämäntyönsä tehnyt Viljo Mikkola (1871–1960) oli harvinainen tapaus, sillä hän oli ilmeisesti ainoa suomalainen urkuri, joka opiskeli ennen 1910-lukua muualla kuin Ruotsissa tai Saksassa. Hän opiskeli Pariisissa vuoden 1901 alusta neljä kuukautta yhden aikansa kuuluisimman urkurin Alexandre Guilmant'n johdolla (*Turun Sanomat* 13.9.1907, *Uusi Aura* 14.9.1907). Saksan valta-asemasta kertoo se, että 1900-luvun kahdella ensimmäisellä vuosikymmenellä ulkomailla opiskeli 10 suomalaista urkuria, joista kaikki Mikkolaa ja tässä artikkelissa myöhemmin esiteltä Kurt Roeskya lukuun ottamatta opiskelivat Saksassa (Tuppurainen 1994b, 207).

Ulkomaisia urkureita kävi Suomessa silloin tällöin esiintymässä 1800-luvulla, ja lähinnä näiden konserttien myötä suomalaiset saivat

kuulla muutakin kuin kirkollisten toimitusten yhteydessä tapahtuvaa urkujensoittoa. Esimerkiksi Turun tuomiokirkon uusien Gustaf Anderssonin 1842 rakentamien urkujen vihkiäiskonsertin soitti saksalaissyntyinen, sittemmin Göteborgissa urkurina työskennellyt Georg Günther (1785–1853), joka esiintyi Suomessa useita kertoja 1840-luvulla. Epäilemättä ulkomaiset rakentajat näkivät kasvupotentiaalia Suomen urkujenrakennusalalla. Kun tanskalainen Marcussen & Søn rakensi urut vuonna 1865 Uudenkaupungin kirkkoon, vihkiäiskonserttia kutsuttiin soittamaan aikansa kuuluisin pohjoismainen urkuri, saksalaissyntyinen Gustaf Mankell, joka soitti konsertin myös Turun tuomiokirkossa (Urponen 2020, 37–39). 1800-luvun viimeisellä vuosikymmenellä Suomessa vieraili kaksi mainitsemisen arvoista ulkomaista urkuria. Ensimmäinen heistä oli nykyisen Latvian alueella syntynyt Adam Ore (1855–1927). Hän oli urkuri ja säveltäjä, joka konsertoi laajemmalti Euroopassa. Ore soitti kahdessa konsertissa Hangon kirkossa heinäkuussa 1893 (*Hangö* 13.7.1893 & 23.7.1893). Pääkaupunkiseudun arvostelijoissa Oren konsertti on tuskin herättänyt huomiota, toisin kuin huhtikuussa 1895 Helsingin Johanneksenkirkossa kunnianhimoisella ohjelmalla esiintyneen virolaisen Miina Hermannin (myöhemmin Härma) (1864–1941) konsertti. Hermann oli taitava urkuri, jonka teknistä virtuositeettia ja rekisteröintitaitoa anonyymi nimimerkki ”i” ylisti arvostelussaan (*Aftonposten* 28.4.1895). Karl Flodinin mielestä Hermannin konsertin voitiin katsovan edustavan parasta urkujen soittoa mitä Helsingissä oli kuultu (*Nya Pressen* 29.4.1895).

Vuoden 1907 loppupuolella Suomessa vieraili kaksi merkittävää ulkomaista säveltäjää. Vierailuista ensimmäinen on paljon tunnetumpi: marraskuun alussa Gustav Mahler johti Helsingissä konsertin, ja hänen keskustelunsa Jean Sibeliuksen kanssa ovat Sibelius-historiikkien vakioaineistoa. Marraskuun lopussa Suomeen saapui toinenkin tunnettu säveltäjä, italialainen Marco Enrico Bossi (1861–1925). Sattumoisin sekä Bossi että Sibelius olivat ennen Bossin Suomeen tuloa konserttimatkalta Moskovassa, ja säveltäjät viettivät Sibeliuksen mukaan paljon aikaa

yhdessä (Sibelius 1907, 86).¹ Valitettavasti heidän keskusteluistaan ei ole säilynyt dokumentteja.² Paitsi säveltäjä, jonka teokset olivat hänen kotimaansa ulkopuolella suosittuja etenkin Saksassa, oli Bossi aikansa tunnetuimpia urkureita. Hänestä tuli jo vuonna 1881 Comon tuomio-kirkon urkuri, mutta merkittävämpää oli hänen työnsä säveltäjänä ja urkurina sekä urkujensoiton ja sävellyksen opettajana. Vuodesta 1890 lähtien hän opetti harmoniaa ja urkujensoittoa Napolin konservatoriossa ja johti myöhemmin Venetsian (1895–1902), Bolognan (1902–1911) ja Rooman (1916–1923) konservatorioita. 1900-luvun vaiheen italialainen musiikkielämä oli hyvin oopperakeskeistä. Bossin, Giovanni Sgambatin ja Giuseppe Martuccin sävellykset lisäsivät italialaisten arvostusta instrumentaalimusiikkia kohtaan (Waterhouse 1989, 79).

Oskar Merikanto teki vuonna 1907 kiertomatkan Eurooppaan. Hän kertoi kirjeissään vaimolleen Liisalle tapaamisestaan Bossin kanssa ja kuulemastaan konsertista.³ Hän kirjoitti Bossin urkutaiteesta *Sävelettäressä* 1907. Artikkelia on lainattu useissa yhteyksissä (muun muassa Klemetti H. 1949; Tuppurainen 1994b; Heikinheimo 1995; Lehtola 2009). Sulho Ranta (1947 / 1960) kirjoitti Bossista artikkelin *Sävelten taitureita* -kirjaan, mutta hän ei kirjoittanut Bossin Suomen vierailuista, vaan lainasi Otto Kotilaisen arvostelua *Canticum canticorum*in vuoden 1907 Suomen esityksestä ja edellä mainittua Merikannon kirjoitusta Bossin urkutaiteesta. Tuppurainen (1994b) on viitannut Bossin Suomen konserteista kirjoitettuihin arvosteluihin tutkiessaan suomalaisten urkureiden Bach-soittoa esittämiskäytännön kannalta.

-
- 1 Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihdon toimittaja SuviSirkku Talas olettaa Bossin olleen Ferruccio Busoni (Talas 2007, 87). Siksi myös kirjan henkilöhakemistossa lukee Bossin kohdalla ”Bossi ks. Busoni Ferruccio” (Talas 2007, 418).
 - 2 Sibelius ehdotti 1907 Toivo Kuulalle sävellysoopintoja Bossin johdolla. Alma ja Toivo olivat Bossin urkukonsertissa Johanneksenkirkossa marraskuussa 1907, jonka jälkeen Alma (tuolloin vielä Silvennoinen) kirjoitti Bossin olevan suuren mestarin urkujensoitossa (Kuula 1968, 163). Kuula oli ilmeisesti Bossin ainoa suomalainen sävellysooppilas, vaikka Eino Lindholm, joka opiskeli pianonsoittoa Berliinissä, raportoi, että hän ja Heino Kaski olivat matkustamassa Italiaan, missä Kaski aikoi opiskella Bossin johdolla (*Hufvudstadsbladet* 12.4.1920). Kaski ei kuitenkaan tiettävästi opiskellut Bossin johdolla.
 - 3 Bossi omisti Merikannolle vuonna 1909 julkaistun teoksensa *Marcia dei Bardi* ja Merikanto Bossille 1912 valmistuneen sävellyksensä *Passacaglia*, op. 80.

Siten Bossin vierailuista Suomeen ei ole aikaisemmin kirjoitettu kattavasti.

Käsittelen artikkelissa Bossin kahden Suomen vierailun vaiheita ja konsertteja. Kerron myös Bossin ainoasta suomalaisesta urkuoppilaasta. Pohdin, jättikö hänen konserttinsa tai opetuksensa jälkiä suomalaiseen urkutaiteeseen, ja miten hänen esittämistapansa poikkesi Suomessa totutusta urkujensoitosta. Artikkelini perustuu sanoma- ja aikakauslehdissä julkaistuihin kirjoituksiin ja arvosteluihin sekä eri kirjallisiin- ja arkistolähteisiin.

”Italian modernein mestari”

Ennen kuin Bossi vieraili ensimmäisen kerran Suomessa, hän oli meillä jo jossain määrin tunnettu säveltäjä. Martin Wegelius matkusti kesäkuussa 1901 Italiaan, missä hän tutustui eri kaupunkien konservatorioihin yhdessä Erkki Melartinin kanssa.⁴ Yksi niistä oli Venetsian konservatorio, ja Wegelius ystäväystyi sen johtajan Bossin kanssa.⁵ Wegeliuksen palattua Suomeen he olivat kirjeenvaihdossa keskenään (Flodin 1922, 490). Valitettavasti Wegeliuksen kirjeenvaihto ja muu henkilökohtainen aineisto on suurelta osin kadonnut (Bonsdorff 2019, 7). Wegelius esitteli ajan italialaista musiikkielämää pitkässä artikkelissa, jossa hän julisti Bossin olevan Italian modernein mestari (Wegelius, M. 1901, 329–331).⁶ Wegeliuksen kirjoituksen jälkeen Bossin uran vaiheista ja sävellyksistä raportoitiin säännöllisesti etenkin ruotsinkielisessä lehdistössä, ja seuraavana vuonna Bossin musiikkia alettiin esittää Suomessa. *Trio Sinfonico*, op. 123 esitettiin Helsingin Musiikkiopiston konsertissa helmikuussa 1902 (*Uusi*

4 Melartin kirjoitti kirjeessään kotiväelle: ”Intressanta bekanta – den bekanta komponisten Enrico Bossi med familj, violinisten d’Guarnieri och en mängd ’nobili’ furst Grimani o.s.v.” (Melartin 1901).

5 Bossi lähetti Wegeliuksen kuoleman johdosta surunvalittelukirjeen (*Nya Pressen* 24.4.1906). Wegeliuksen kuolema huomioitiin myös kahdessa italialaisessa lehdessä (Flodin 1922, 538).

6 Flodinin mielestä ystävyys Bossin kanssa sai Wegeliuksen arvioimaan Bossin sävellykset merkittävimiksi, kuin mitä ne todellisuudessa olivat (Flodin 1922, 492).



Kuva 1. Enrico Bossi. Postikortti 1900-luvun alusta.

Suometar 5.2.1902), ja Oskar Merikanto soitti Bossin urkumusiikkia muun muassa Abraham Ojanperän kanssa järjestämässään pääsiäiskonsertissa Uudessa kirkossa (nyk. Johanneksenkirkko) (*Päivälehti* 28.3.1902). Tämän jälkeen Merikanto ja myöhemmin Merikannon oppilaat esittivät usein Bossin musiikkia konserteissaan. Pääsiäisenä 1903 Karl Sjöblom ja Merikanto soittivat Helsingissä kolmen päivän välein Bossin urkukonserton, Sjöblom Nikolainkirkossa ja Merikanto Johanneksenkirkossa. Sjöblom mainosti, että konserttoa oli esitetty menestyksellä Innsbruckissa, Leipzigissä, Venetsiassa, Karlsruhessa ja Dortmundissa (*Uusi Suometar* 10.4.1903).

Bossin ”Raamatullinen kantaatti” *Canticum canticorum*, op. 120 kahdelle solistille, kuorolle ja orkesterille esitettiin Filharmonisen seuran konsertissa Robert Kajanuksen johtamana peräti kolmeen kertaan Helsingissä huhtikuussa 1907. Konsertti sai varsinkin ruotsinkielisessä lehdistössä etukäteen suurta huomiota osakseen. Esimerkiksi Erkki Melartin esitteli teoksen laajasti. Hän oli tavannut Bossin Venetsiassa ja ilmeisesti viettänyt aikaa tämän seurassa. Melartin kertoi, että ymmärtääkseen Bossin persoonan monipuolista rikkautta olisi nähtävä hänet opettamassa ja analysoimassa teoksia, kuultava hänen improvisoivan ja käveltävä hänen kanssaan piazzalla. Tai nähtävä hänet seisomassa Lidon ulommaisella niemellä levittämässä käsiään kohti myrskyävää merta, jonka pauhun Bossi voitti ”Evviva!”-huudollaan (Melartin 1907). Myös Alarik Uggla esitteli teoksen laajasti ennen konserttia (*Hufvudstadsbladet* 14.4.1907) ja antoi teoksesta hyvin positiivisen arvion jälkikäteen (*Hufvudstadsbladet* 16.4.1907). Sen sijaan Selim Palmgren näytti pitävän enemmän arvossa säveltäjän ”perinpohjaista taituruutta” kuin itse sävellystä (*Säveletär* 15.5.1907).

Keväällä 1907 Merikanto teki opintomatkan Eurooppaan. Hän tapasi Bossin Bolognassa ja kuuli Roomassa tämän konsertin. Kielivaikeudet estivät syvemmän kommunikoinnin heidän välillään (Merikanto 1907b). Merikanto ei analysoinut tarkemmin Bossin soittotapaa matkaraportissaan tai kirjeessään vaimolleen Liisalle, kuten ei muidenkaan matkalla kuulemiensa urkureiden soittoa (Merikanto 1907c, 187). Jälkimmäisessä hän tyytyi iloitsemaan siitä, että Bossi rekisteröi ja soitti konsertton-

sa samankaltaisissa tempoissa, millä hän oli sitä itsekin esittänyt (Merikanto 1907a).

Bossin ensimmäinen vierailu Suomeen:
 “Meidän aikamme kenties kaikkein erinomaisin
 urkumestari”

Lokakuussa 1907 kerrottiin, että Bossi oli tulossa konsertoimaan Suomeen (*Hufvudstadsbladet* 13.10.1907). Oli melko tavallista, että Venäjälle matkaavat tai sieltä tulevat artistit pysähtyivät Suomessa konsertoimaan ja saivat siten hieman lisätuloja. Todennäköisesti tutustuminen Wegeliukseen ja Melartiniin 1901, sekä myöhemmin Merikantoon, antoi Bossille tietoa Suomen urkutilanteesta. Kenties suomalaiset kontaktit auttoivat myös konserttipaikkojen valitsemisessa. Bossin elämänvaiheita ja uraa esiteltiin laajalti lehdistössä. Niissä mainittiin usein Bossin urkurin taidot ja hänen toimensa urkujensoiton opettajana (muun muassa *Hufvudstadsbladet* 14.4.1907). Karl Flodin (nimimerkki ”K”) (*Nya Pressen* 15.11.1907) kirjoitti, ettei Bossin urkutekniikalla ollut rajoja, ja yhtä ihailtavaa oli hänen kykynsä antaa soitolle väriä ja runollisuutta. *Helsingin Sanomissa* (17.11.1907) sanottiin Bossin urkutyylistä saavan jonkinlaisen käsityksen, ”kun tietää, että suuremooiseen teknilliseen mestaruuteen on liittynyt rikas mielikuvitus, erinomaisen herkkä tunne, aito etelämaalainen väriaisti[.]” Adolf Fredrik Wasenius (nimimerkki ”Bis”), kirjoitti (*Hufvudstadsbladet* 19.11.1907), että konsertti tulee osoittamaan, onko Bossi oikeutetusti julistettu yhdeksi urkumusiikin ja virtuositeetin merkittävimmäksi sankariksi. Yksikään näistä kirjoittajista ei todennäköisesti ollut aiemmin kuullut Bossin soittavan.⁷

7 Kuinka asiantuntevia aikalaisarvostelut ovat? Tässä artikkelissa esiin tulevista arvostelijoista *Helsingin Sanomien* Aarne Wegelius sekä *Politiikenin* ja *Turun Sanomien* arvostelija Fredrik Isacsson olivat opiskelleet urkujensoittoa Merikannon johdolla, joten heitä voinee pitää luotettavina urkujensoiton arvioitsijoina. *Nya Pressenin* Karl Flodin, *Uuden Suomettaren* Evert Katila ja *Suomalaisen kansan* Otto Kotilainen olivat vuosien varrella arvostelleet urkukonsertteja ja olivat yleisesti ottaen asiantuntevia musiikkiesitysten suhteen. Se, ettei heillä ehkä ollut urkujensoiton tai urkumusiikin syvällisempää tuntemusta ei vähennä heidän huomioitensa arvoa. Oma lukunsa on arvostelijat, jotka arvioi-

Bossin saapui Suomeen konserttimatkaltaan Venäjältä marraskuun puolivälin jälkeen ja majoittautui Hotel Kämpiin. Hän kävi konserttiaan edeltäneenä iltana kuuntelemassa Filharmonisen seuran järjestämää ”Helppotajuista konserttia”, jossa Leo Funtek oli Robert Kajanuksen johtaman orkesterin viulusolistina Hans Sittin pienimuotoisten solisti-numeroiden tulkkina (*Hufvudstadsbladet* 20.11.1907). Konsertissa esitettiin muun muassa Sibeliuksen *Tuonelan joutsen*, op. 22 ja *Pan och Echo*, op. 53a (*Uusi Suometar* 19.11.1907).

Bossin ensimmäinen konsertti oli Uudessa kirkossa eli nykyisessä Johanneksenkirkossa 20.11.1907.⁸ Kirkossa oli Helsingin uudenaikaisimmat konserttiurut, jotka oli rakentanut saksalainen E. F. Walckerin urkurakentamo vuonna 1891 (III/61, pneumaattinen koneisto; Rautioaho 2007, 52). Toinen lähinnä mahdollinen konserttipaikka olisi ollut Nikolainkirkko, missä oli Walcker & Spaichin rakentamat urut vuodelta 1846 (III/54, mekaaninen koneisto). E. F. Walcker uudisti ne osaksi vuonna 1892 muuttaen muun muassa mekaanisen koneiston pneumaattiseksi (Rautioaho 2007, 49). Mekaanisten urkujen soittaminen vaati voimaa, ja sormioyhdistimien käyttö vielä lisäsi tarvittavan voiman määrää. Siten nopeiden kuvioiden soittaminen oli hankalaa. Pneumaattisen koneiston kosketuksen keveys mahdollisti muun muassa paljon suuremman virtuositeetin soitossa. Vaikka Nikolainkirkon urkujen koneisto oli muutettu pneumaattiseksi, edustivat Johanneksenkirkon urut niihin verrattuna äänikertavalikoimaltaan ja tekniikaltaan modernia orkesterityylistä urkujensuunnittelua.

Konsertin sooloteoksina olivat Johann Sebastian Bachin *Toccatà, Adagio und Fuge in C* (BWV 564), Bossin sovittama Giovanni Battista ”Padre” Martinin *Aria variata* [*Aria con variazioni*], Girolamo Frescobaldin *Toccatà per l’Elevazione* [todennäköisesti Bossin ”mo-

vat esityksiä kuvaannollisesti ja niiden herättämien tuntemusten kautta – kirjoitustapa mikä oli hyvin yleinen vielä 1900-luvun alussa. Harvempi arvostelijoista lienee kuitenkaan kuullut muita kuin suomalaisia urkureita. Flodin tosin arvosteli artikkelissa aikaisemmin mainitun Miina Hermannin konsertin jo 1895.

8 Bossille oli suunniteltu Helsinkiin toista urkukonserttia, mutta koska Johanneksenkirkko oli varattu muuta tilaisuutta varten, konsertti ei toteutunut (*Nya Pressen* 15.11.1907).

dernisoima” versio],⁹ Bossin sovitus Nicola Porporan *Fugasta* ja Felix Mendelssohnin *Sonate No. 2*, op. 65. Lopuksi Bossi soitti Kajanuksen johtaman Filharmonisen orkesterin kanssa oman sävellyksensä *Concert a moll*, op. 100 (*Helsingin Sanomat* 20.11.1907). Useista apulaitteista huolimatta Bossilla oli peräti kaksi rekisteröintiavustajaa: Merikanto ja Sjöblom (*Hufvudstadsbladet* 21.11.1907).

Arvostelijat olivat haltioissaan ja lähes kaikki kirjoittivat poikkeuksellisen pitkän arvostelun. *Helsingin Sanomien* (21.11.1907) Aarne Wegelius (nimimerkki ”W”) kertoi innostuvansa kirkkokonsertista harvoin, mutta Bossin konsertista hän ei ainoastaan innostunut, vaan suorastaan hurmaantui. Bossin teknillinen taito oli kaiken arvostelun yläpuolella. Tekniikka oli tavattoman selvä, läpikuultava ja loistava. Tempojen vapaus oli jotakin aivan muuta, mitä ”meillä” oli totuttu kuulemaan, mutta silti kaukana diletanttimaisuudesta, sentimentaalisuudesta tai mauttomuudesta. Myös rekisteröintitaidossa Bossi oli ”verraton mestari”, ja vaikka värivaihtelut olivat monipuoliset, niin silti jäi kuva, että Johanneksenkirjon urut eivät riittäneet Bossille ilmaisemaan tämän koko tunneskaalaa.

Flodinin (*Nya Pressen* 21.11.1907) mielestä nyt sai ensimmäistä kertaa käsityksen urkujen merkityksestä menneiden vuosisatojen musiikkitaiteelle, sillä Bossi osoitti, mitä uruilla todella pystyi saamaan aikaan. Nopeimmissakin juoksutuksissa sai kaikista sävelistä selvää, ja rytmi oli täsmällinen. Flodin kirjoitti urkureiden väittävän, että soitettaessa uruilla syttyy ääni epätarkasti. Kaikki olivatkin niin tottuneet sointumassojen epäselvyyteen ja rytmien sekoittumiseen, että sitä pidettiin jo itsestään selvänä asiana. Mutta Bossin soittaessa kappaleiden yleinen sävy oli selkeä ja ymmärrettävä. Flodinin mukaan voisi lähes puhua

Bossin ”orgeltouchesta”, koska niin ilmeikäs ja vakaa oli hänen kykynsä sävyttää fraasia niin, että se laajeni pehmeästi ja hiipui jälleen

9 Bossin ja Tebaldinin toimittamassa urkukoulussa Frescobaldin *Fuugan* alin stemma on siirretty osin jalkiolla soitettavaksi (Bossi & Tebaldini, 206–212). Frescobaldin aikana italialaisissa uruissa ei ollut sellaista jalkiokoskettimistoa, jolla tämä olisi ollut mahdollista. 1800-luvun loppupuolelta lähtien urkurit alkoivat esittää entistä enemmän myös vanhempaa urkumusiikkia ja oli tavallista, että teoksia ”modernisoitiin” soittamalla esimerkiksi ainakin osan aikaa alin ääni jalkiolla.

takaisin. Bossin rekisteröintitaito oli yhtäältä monipuolinen ja toisaalta huomaamattoman mestarillinen. Hän käytti esimerkiksi harvoin pianissimoefektejä, joihin ”keskinkertaiset” urkurit turvautuivat.

Otto Kotilaisen (nimimerkki ”O. K.”) (*Suomalainen Kansa* 21.11.1907) mukaan Suomessa oli hyviä soittajia ja hyviä rekisteröijä. Suomalaisten urkureiden tavassa käsitellä urkuja oli kuitenkin hänen mukaansa jotakin vikaa, koska Bossin konsertti teki niin valtavan vaikutuksen tämän osoittaessa, miten monipuolisesti urkuja voi käsitellä. Konsertin suurin ihme oli se, että kun suomalaisten soitossa ei koskaan kuullut portamentoa, ja staccatoa ”onpa melkein jo syntinä pidettävä”, niin ”nuori italialainen musiikkimies” tuli ja näytti, että staccatot ja portamentot olivat uruilla ”yhtä *luvallisia*” [kursivointi alkuperäinen], kuin millä tahansa muulla instrumentilla soitettuna. Kotilainen piti suomalaisten ”epäilemättä” Saksasta opittua urkujensoittotyyliä vanhanaikaisena ja Bossin soittotyyliä uudenaikaisena.

Hyväntuulinen illanvietto ja korkealaatuista kuorolaulua

Konsertin jälkeinen vastaanotto oli Seurahuoneella. Ruokailun jälkeen Kajanus piti Bossille kiitospuheen saksaksi toivottaen tämän pian takaisin Suomeen. Bossi vastasi italiaksi, ylistäen muun muassa ”nuoren Suomen” merkittävintä säveltäjää Sibeliusta, minkä jälkeen Erkki Melartin vastasi samalla kielellä. Hyväntuulisen illanvieton aikana Bossi soitti joitakin pianoteoksia, muun muassa sovituksen omasta urkuteoksestaan *Étude Symphonique*, op. 78 (*Nya Pressen* 21.11.1907).¹⁰ Korkealaatuiset esitykset niin taiteellisesti kuin teknisestikin hämmästyttivät muun muassa Karl Ekmania, jonka mielestä Bossi olisi voinut kiertää Eurooppaa myös konserttipianistina. Ekman soitti itsekin joitakin teoksia ja säesti Eino Rautavaaraa, joka oli ollut solistina kevään

10 Sävvelly on periaatteessa helppo soittaa pianolla siten, että oikea käsi soittaa harmonian ja vasen käsi jalkio-osuuden. Olisiko Bossi oktaavikaksintanut jalkiolle kirjoitetun triolikuvion tehdäkseen sen näyttävämmäksi pianolla?

Canticum canticorum esityksissä (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1907).¹¹

Bossi kävi seuraavana päivänä kuuntelemassa Heikki Klemetin hieman aikaisemmin perustaman Suomen Laulun sekakuoron harjoituksia. Kuoro esitti Bossin uuden sävellyksen, viisiäänisen *Primavera classica*. Bossi kuuli teoksen ensimmäistä kertaa ja seurasi esitystä partituurista. Bossi huudahteli iloissaan ”Bravissimo” kerta toisensa jälkeen. Waseniuksen mukaan Bossi oli epäilemättä ihmeissään siitä, miten ”kaukana pohjoisessa” laulettiin tämä ”harmonisesti vaikea” teos ”på Klemettis vis – utan fel” (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1907). *Primavera classica*, kuten muutkin ulkomaisten säveltäjien laulut – Arenskin, Griegin ja Tšaikovskin – laulettiin suomeksi. Evert Katila kertoi, että Bossin mielestä hänen sävellyksensä kuulosti suomeksi paremmalta verrattuna esimerkiksi saksankielisiin käännöksiin (*Uusi Suometar* 23.11.1907). Lopuksi kuoro huusi jylisevästi kolme kertaa ”Eläköön”. Paikalla olivat myös Melartin (kenties myös tulkkina, koska Bossi ei puhunut suomalaisen kulttuuriväen yleensä osaamaa saksaa kovin hyvin),¹² Richard Faltin ja Ilmari Krohn. Krohn esitteli Bossille suunnittelemaansa ”akustista harmoniota”,¹³ joka oli rakennettu Wienissä Kolykrewiczin tehtaalla. Bossi innostui niin paljon, että ilmoitti tilaavansa samanlaisen soittimen Bolognan konservatorioon (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1907).

Konserttipäivänä Bossi kävi puolenpäivän aikaan Ylioppilaskunnan

-
- 11 Illanvietto venähti pitkäksi, sillä Melartin kirjoitti kalenterissaan: ”Hforss. Bossin luona. Utmärkt treffigt. Bossis konsert härlig. Efteråt karonka, han spelade, sjöng osv. Jag höll tom ett litet tal på italienska. Kom hem efter att ha följt B. kl ½3” (Melartin 1907).
- 12 Tosin muistellessaan tapausta vuosikymmeniä myöhemmin, Klemetti kertoi Bossin pitäneen puheen sujuvalla saksan kielellä. (Klemetti H.1949, 347).
- 13 Suomen Laulussa soitinta kutsuttiin nimellä ”kaappi”. Armi Klemetti kertoi pianon pilaaivan ihmisten korvat: ”Tietyt äänet mahdutetaan tiettyyn oktaaviin ja sointutulos on epäpuhdas.” Ennen Suomen Laulun ulkomaan matkoja ”jauhoimme siitä Heikin ´kaapista´ intervalleja korviimme” (Klemetti, A. 1976, 15). ”Akustinen harmonio on ollut sellainen harmoni, jossa on oktaavilla enemmän kuin 12 säveltä. Näin oli mahdollista saada (lähes) puhtaita sointuja monissa sävellajeissa. [...] Muistan jo 1940-luvulla tai viimeistään 1950-luvun alussa kuulleen radiosta Klemetin esitelmän, jossa hän totesi: ´Kyllä sillä koraalien soittokin onnistui, kuka vain kykeni!´ Tähän vedoten Klemetin harmonissa olisi ehkä ollut yksi sormio, jossa koskettimia on ollut enemmän kuin 12 per oktaavi” (Pelto, sähköposti tekijälle 9.3.2013).

Laulajien harjoituksissa ennen illan konsertin harjoituksia. Hän kuuli lähes kokonaan YL:n seuraavan illan konsertin ohjelman ja oli hyvin ihastunut esityksiin. Evert Katilan mukaan kuoron laulaessa Axel Törnuddin *Loitsua*, hypähti Bossi pystyyn ja ”tulkitsi ihastustaan oikein italiankielisillä voimasanoilla” (*Uusi Suometar* 23.11.1907) ja pyysi kuulla laulun uudestaan. Hän lupasi säveltää ja omistaa kuorolle jonkin laulun, minkä johdosta kuoro kohotti Bossille kolminkertaisen ”Eläköön”-huudon (*Helsingin Sanomat* 23.11.1907).¹⁴

Illan konsertti oli Yliopiston juhlasalissa, missä Bossi johti Filharmonisen seuran konsertissa vuonna 1904 säveltämänsä teoksen *Suite*, op. 126 (*Helsingin Sanomat* 22.11.1907), jonka osat ovat *Praeludium*, *Fatum* ja *Kermesse*. Wasenius kertoi, että orkesterilla oli harjoituksissa vaikeuksia seurata Bossin ”italialaistyylistä” lyöntikaaavaa, sillä hän löi esimerkiksi 4/4-tahtilajin ensimmäisen iskun ylöspäin (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1907).¹⁵ Ilmeisesti soittajat ehtivät tottua siihen, sillä yksikään arvostelija ei maininnut ongelmista ja Kotilaisen mukaan Bossi johti innolla ja huomattavalla johtajatottumuksella (*Suomalainen Kansa* 23.11.1907). Merikanto oli kuultuaan Roomassa keväällä 1907 Bossin johtaman konsertin sitä mieltä, että Bossi johti ”mainion tarkasti, selvästi ja elävästi, vaikka liikkeet eivät aina olleet kauniit ja niissä ilmeni jonkinlaista kokehteriaa” (Merikanto, 1907a). Lopuksi konsertin alkupuolen johtanut Kajanus ojensi Bossille laakeriseppeleen Filharmonisen seuran orkesterin puolesta (*Hufvudstadsbladet* 23.11.1907).

Arvostelijat eivät olleet orkesterikonsertista yhtä ihastuksissaan kuin Bossin urkukonsertista ja ylipäätään pitivät Bossia teknisesti taitavana säveltäjänä, mutta musiikillisesti vähemmän kiinnostavana. Esimerkiksi Wegelius kirjoitti (*Helsingin Sanomat* 23.11.1907):

14 Toisella vierailullaan Suomeen 1912 hän lahjoitti YL:lle kaksi laulua: *Quiete meridiana delle Alpi* ja *Il brivido* (*Satakunta* 26.11.1912), joista *Quiete meridiana delle Alpi* – suomennettuna *Lepo Alpeilla* – on YL:lle omistettu (*Aamulehti* 1.12.1912).

15 Todennäköisempää kuin se, että Bossilla olisi ollut ”italialaistyylinen” johtamiskaava on se, että ensimmäinen isku oli epätarkka, heilahtaen yläkautta. Bossi on ”pilkkinyt”, kuten asiaa kutsutaan ammattipiireissä. Kiitos MuT Jan Lehtolalle huomiosta (Lehtola, sähköposti tekijälle 2.1.2022).

Suurella jännityksellä odotettiin maestro Enrico Bossin esiintymistä, hän kun ohjelman päätteeksi johti kolmen oman kappaleensa esitykset. Säveltäjä Bossilla ei ainakaan näissä teoksissaan ollut paljo [sic] sanottavaa siihen verraten, mitä urkutaiteilija Bossi Johanneksen kirkossa tarjosi. Tällä kertaa hän enemmän esiintyi monipuolisena, taitavana teoreetikkona ja loistavana – jopa häikäisevänä orkesterin käsittelijänä, kuin sydämiä lämmittävänä, syvämielisenä taiteilijana. Varsinkin Preludion ja Kermessen kuultuaan tuli tähän johtopäätöksen. Fatum nimisessä sävellyksessä oli sen lisäksi paljo [sic] harmoniallisesti kaunista, mutta pysyvämpää jälkeä ei sekään jättänyt. Säveltäjä johti tyylikkäästi ja intoisasti, saaden orkesterin esittämään parastaan. Suosionosoitukset olivat varsin innokkaat, erittäinkin lopussa.

Urut muuttuivat jättiläisorkesteriksi

Helsingistä Bossi jatkoi Turkuun, missä hänellä oli Frederik Schnedler-Petersenin johtaman Soitannollisen seuran orkesterin kanssa konsertti Mikaelinkirkossa 23.11 ja ”suuren suosion” vuoksi vielä toinen konsertti samassa paikassa seuraavana päivänä. Mikaelinkirkossa oli aivan uudet, elokuussa 1907 käyttöönotetut E. F. Walckerin rakentamat urut (III/50 +2, pneumaattinen koneisto; Rautioaho 2007, 362). Bossi soitti molemmissa konserteissa oman urkukonserttonsa. *Åbo Underrättelserin* (22.11.1907) ennakkomainoksessa lainattiin saksalaisen Wilhelm Weberin kirjoitusta, jossa tämä yhdisti Bossin urkutaiteen Bachin perintöön ja lisäksi ennakkomainoksessa oli lainaus Waseniuksen Helsingin konsertin arvostelusta. Bossi soitti ensimmäisessä konsertissaan samat soolonumerot kuin Helsingissä, mutta Mendelssohnin *Sonate No. 2*, op. 65 oli jätetty pois ja tilalla oli joitakin orkesterinnumeroita (*Åbo Underrättelser* 22.11.1907). Toisessa konsertissa hän soitti jälleen konserttonsa ja Martinin *Aria variatan*. Muina soolonumeroina olivat Bachin *Preludium und Fuge in g*, [BWV 535?] ja

Bossin omat *Canzoncina a Maria Vergine*, op. 113 nro 3¹⁶ ja *Étude symphonique*, op. 78 (*Politiken* 24.11.1907).

Fredrik Isacsson (nimimerkki ”F”) jatkoi samalla linjalla kuin Helsingin arvostelijat ja kirjoitti Bossin teknisen taituruuden ja rekisteröintitaitojen olevan hämmästyttäviä. Bossin käsissä urut muuttuivat ”jättiorkesteriksi”, jossa oli tuhansittain erilaisia sointiyhdistelmiä ja polyfonisia mosaiikkikuvioita, ja ehtymätön määrä äänen vivahteita, jotka tekivät yleisön vastaanottavaisiksi hengellisen musiikin syville mysteereille (*Politiken* 24.11.1907). Sääli, ettei Isacsson, urkuri itsekin, analysoinut tarkemmin Bossin soittotapaa, vaan turvautui kuvailevaan ja ylistävään tyyliin.

Konsertti, jonka muistaa loppuelämän

Viipurin konsertti oli 25.11. saksalaisruotsalaisessa Pietarin-Paavalin kirkossa (Petri-Pauli Kirche). Kirkossa oli J. A. Zachariassenin 1898 rakentamat urut (II/25, pneumaattinen koneisto), jotka tuhoutuivat talvisodassa (Valanki 1999, 336). Ohjelma oli osaksi sama kuin aikaisemmin: J. S. Bachin *Tocatta und Fuge* in d, BWV 538 ”Doorinen”, Padre Martinin *Aria variata*, Frescobaldin *Tocatta per l’Elevazione*, Porpora-Bossin *Fuga*, Felix Mendelssohnin *Sonate No. 3*, op. 65,¹⁷ César Franckin *Pastorale* ja lopuksi kolme Bossin omaa sävellystä: *Scherzo*, op. 49, *Canzoncina a Maria Vergine*, op. 113 nro 3 ja *Étude symphonique*, op. 78 (*Wiborgs Nyheter* 25.11.1907).

Wiborgs Nyheterin (25.11.1907) ennakkomainoksessa toistettiin jälleen samoja ylistyslauseita kuin muuallakin. Kirjoittajan mukaan Merikanto oli kertonut ”yksityiskirjeessä”, että Bossin esittämän kaltaista urkujensoittoa ei ole koskaan kuultu Suomessa. Kirjoittaja oli mahdollisesti Pietarin-Paavalin kirkon urkuri Theodor Sörensen, joka

16 Oskar Merikanto soitti teoksen Johanneksenkirkossa 14.4.1908 ja konsertin ennakkomainoksessa kerrottiin, että teos oli Italian leskikuningatar Margheritan lempiteos (*Nya Pressen* 14.4.1908).

17 Mahdollisesti kuitenkin sama sonaatti kuin aikaisemmissa konserteissa eli *Sonate No. 2*, op. 65.

oli opiskellut Merikannon johdolla. Samaa kirjettä tosin lainattiin myös toisessa ennakkomainoksessa (*Östra Finland* 25.11.1907).¹⁸ Anonyymien arvostelijan (nimimerkki ”r”) mukaan meille (hän kirjoitti monikon ensimmäisessä persoonassa) oli yllätys, että ”ruotsalaisessa” kirkossa oli ”todelliset” urut, sillä verrattuna aikaisempiin kirkossa olleisiin urkukonsertteihin, Bossi osoitti mitä urkumusiikki on, ja mitä urut todella pystyivät ilmaisemaan. Kirjoittaja ylisti jo tutusti Bossin rekisteröintejä ja hänen nopeaa ja varmaa tekniikkaansa. Konsertti jäi arvostelijan muistiin loppuelämäksi, ja vaikka Bossin omat sävellykset eivät täysin vakuuttaneet häntä, oli hänen mielestään Bossin kaltaisen mestarin kritisoiminen turhaa. Oli vain iloittava siitä, että oli saanut kokea sellaisen taidenautinnon (*Östra Finland* 26.11.1907).

Bossin toinen Suomen-vierailu

Edvard Fazeria haastateltiin elokuussa 1912 Fazerin konserttitoimiston tulevan kauden konserteista, ja hän kertoi, että ”maailmankuulu urkutaiteilija” Enrico Bossi oli tulossa konsertoimaan Suomeen (*Dagens Tidning* 30.8.1912). Vuoden 1912 kiertue oli laajempi kuin vuonna 1907.¹⁹ Ensimmäinen konsertti oli 19.11. Helsingin Kallion kirkon uusilla uruilla, jotka oli vihitty käyttöön vain pari kuukautta aikaisemmin. Ne oli

18 Kun Bossi oli jo matkustanut Venäjälle, käytiin Viipurissa kielipoliittinen jälkinäytös. *Wiipuri*-lehdessä (28.11.1907) oli kirjoitus otsikolla ”Puoluehurjailua vaiko tyhmyyttä?”. Lehden toimitukselta oli kysytty, miksei *Wiipuri* ollut huomioinut Bossin konserttia. Toimittaja selitti syyksi sen, että lehti ei ollut saanut konsertista mainosta. Hän arveli mainoksen puuttumisen johtuvan siitä, että joko Pietari-Paavali kirkon urkuri Theodor Sörensen tai joku muu, ”nimet eivät tässä paljoa merkitse”, oli päättänyt, että suomenkielisessä lehdessä ei mainosteta. Kirjoittaja arveli, että ”Signore Bossi” tuskin oli kovin kiitollinen ”[...] puoluevimman ja suomalaisen yleisön halveksimisen sokaisemalle asia-miehelle, joka esti suuren joukon yleisöä konserttiin saapumasta.” Toisaalta suomenkielisessä *Karjala*-lehdessä (24.11.1907) konsertista oli ennakkoesittely, missä kehoitettiin kirkon pienuuden takia hankkimaan lippu ajoissa, koska ”On luonnollista, että hänen konserttiinsa jokainen haluaa päästä [.]”

19 Bossille oli suunniteltu konserttia myös Viipurin Agricolan kirkkoon (myöhemmin Tuomiokirkko), sillä lehtitieto kertoi, että Bossi soittaa kirkossa konsertin, jos urut valmistuvat (*Wiipuri* 4.9.1912). Kirkossa oli J.A. Zachariassenin 1895 rakentamat urut, johon Kangasalan Urkutehtaan tekemät muutostyöt valmistuivat vasta 1913 (Valanki 1999, 336), joten konsertti jäi soittamatta.

rakentanut Schlag & Söhne (III/52, pneumaattinen koneisto + sähkö-pneumaattinen koneisto; Rautioaho 2006, 57).²⁰ Bossin konsertti oli ensimmäinen uusilla uruilla soitettu konsertti, vaikka jo syyskuussa enemmän kapellimestarina tunnettu Hugo Afferni soitti Helsingin Sinfoniaorkesterin konsertissa Léon Boëllmannin teoksen *Suite Gothique*, op. 25 (*Uusi Suometar* 21.9.1912).

Bossi antoi soittimesta edellisenä päivänä imartelevan lausunnon (*Helsingin Sanomat* 19.11.1912). Aarne Wegelius (*Helsingin Sanomat* 20.11.1912) kiteytti sekä Bossin esittämisenfilosofian että urkujen ominaisuudet:

Urkutaituri hallitsi harvinaisella jäsentely- ja registreeraustaidollaan yhtä täydellisesti kaikki nämä sävellykset. Hänellä on sen lisäksi erinomainen taito tehdä kaikki kuulijalle helposti tajuttavaksi. Uruissa on, kuten tiedettäneen, se epäilemättä ikävä ominaisuus, ettei sillä voi kuten muilla soittokoneilla aikaansaada säännöllistä tahtikorostusta, mikä tietysti suuresti vaikeuttaa urkumusiikin tajuamista. Tavattoman läpikuultavalla ja vaihtelevalla registreerauksella Bossi suuresti osasi lieventää tätä puutetta. Siihen vaikuttaa myöskin se, meillä aivan outo, mutta epäilemättä selvyyttä edistävä terävyys ja lyhyys, millä hän soittaa staccaton. Sitä paitsi se antaa soitolle erinomaista virkeyttä ja pikanttisuutta.

Moni varmaan ihmetteli suuresti sitä, että urkutaituri yksin saattoi toimittaa kaiken äänikertojen valinnan, sillä toht. Krohn oli hänen rinnallaan ainoastaan lehden kääntäjänä.²¹ Salaisuus oli kuitenkin siinä, että hän aikaansai tuon rikasvaihteisen soittonsa suurimmaksi osaksi n.k. kenraalicroscendoa käyttämällä, s.o. toisella jalalla, joten käsiä ei

20 Heikki Klemetti ja Oskar Merikanto antoivat uruista tarkastuslausunnon, mutta koska Jean Sibelius oli säveltänyt kirkon kelloille sävelmän, oli myös häntä pyydetty tarkastajaksi (*Uusi Suometar* 22.8.1912). Sibelius ei varsinaiseen urkujen tarkastukseen todennäköisesti osallistunut. Mutta epäilemättä hän kävi kuuntelemassa kirkon seitsemälle kellolle säveltämänsä *Kellosävelmän*. Pikku-uutisen loppuun kerrotaan: ”Kellosoitossa ovat muutamat kellot hiukan epäpuhtaita. Mutta ovat ne ehkä silti hyväksyttävä” (*Uusi Suometar* 22.8.1912). Kelloja pystyi soittamaan uruilla sähköisesti.

21 Mutta Merikannon mukaan Krohn ”avusti reistreeraajana [sic]” (*Uusi Suometar* 20.11.1912).

tarvittu.

[...] Vielä muutama sana Kallion kirkon uruista. Ne tekivät epäilemättä mestarin käsissä erittäin edullisen vaikutuksen. Kauniita, erittäin ihania äänikertoja, joita varmaankin kaikki nyt tulivat käytäntöön, on niissä kosolta [sic]. Se seikka, että kolmas manuaali on sijoitettu toiselle parvelle, vastapäätä urkujen muita äänikertoja, on mielestäni eduksi. Sen kautta voidaan sävellysten esityksessä tarvittaessa, kuten Bossi nyt teki, saada enemmän selvyyttä, eikä kokonaisvaikutus siitä kärsi. Merkilliseltä vain tuntuu, että 3:n manuaalin crescendolaitosta ei ole saatu äänettömästi toimimaan. Nyt se kolisee aika pahasti, häiriten vallankin hiljaisessa soitossa. Myöskin tekisin urkuja vastaan sen muistutuksen, että niissä voisi olla hiukan voimakkaampi ”tutti”, s.o. fortissimo.

Ajan tapaan lisäkonsertista ilmoitettiin uudella ohjelmalla Kallion kirkossa heti seuraavana päivänä. Ohjelmassa oli Bossin sovituksina *Adagio* ja *Allegro* Baldassare Galuppin *Sonaatista c-molli*, Domenico Zipolin *Elevazione*, Franckin *Choral III*, Kevät Bossin sovituksena Haydnin teoksesta *Die Jahreszeiten*, Bossin pojan Renzo Bossin *Intermezzo tragico*, Alexandre Guilmant´n *Marche funèbre et chant séraphique*, op. 17 ja J. S. Bachin *Fantasia und Fuge in g*, BWV 542. Viulisti May Afferni-Brammer soitti Bossin säestämänä Pietro Nardinin viulusonaatin. Konsertti siirrettiin viime hetkellä Johanneksenkirkkoon, ja lieneekö siksi konsertissa ollut heikosti yleisöä. Siirron syyksi sanottiin se, että Johanneksenkirkko oli sen hetkisissä huonoissa sääolosuhteissa lähempänä ja siten sopivampi (*Helsingin Sanomat* 21.11.1912), mutta seuraavan päivän lehdessä arvostelija sanoi ilman olleen ”mitä miellyttävin, talvinen” (*Helsingin Sanomat* 22.11.1912). Totuus lienee se, että uruissa oli ilmennyt joitain ongelmia, ja siksi konsertti siirrettiin toiseen kirkkoon (Pajamo & Tuppurainen 2004, 337). Kenties konserttipaikan vaihdoksen johdosta Wasenius ehti konserttiin vasta sen puolivälissä ja kirjoitti lyhyen arvostelun mainiten tosin, että Johanneksenkirkon urut tekivät kokonaisuinniltaan paremman vaikutuksen kuin Kallion kirkon urut, ja että tämä kuului myös Bossin soitossa (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1912).

”Ääni kerrassan kaunis!”

Helsingistä Bossi siirtyi Tampereelle, minne hän saapui illalla 22.11. klo 20.20 (*Tampereen Sanomat* 23.11.1912). Tampereella hänellä oli 24.11 konsertti Johanneksenkirkossa (nykyinen Tuomiokirkko). Konserttia oli mainostettu jo hyvissä ajoin. Paikallinen lehdistö (*Tampereen Sanomat* 8.11.1912, *Aamulehti* 10.11.1912, *Tammerfors Nyheter* 11.11.1912) esittelivät Bossia pitkissä kirjoituksissaan, referoiden ilmeisesti samaa alkuperäislähdettä. *Tampereen Sanomien* nimimerkki ”Laicus” vieraili kirkossa konserttia edeltävänä päivänä ja kuuli Bossin sekä improvisoivan että soittavan myös musiikkia, jota hän ei konsertissaan esittänyt:²²

Taiteilijan kyky ei näyttänyt tuntevan mitään rajoituksia. Urut, joita on pidetty käsittelijänsä mielijohteisiin vähemmän taipuisana koneena, tottelivat mestaria kerrassaan hämmästyttävästi, soittelipa hän sitten minkälaista musiikkia tahansa. Tietysti saatiin kuulla etupäässä hengellisiä sävellyksiä, mutta niistä siirryttiin maallisiin, vieläpä oopperaankin. Ja urut lauloivat ”Meistersingeriä” yhtä uskollisesti kuin konsanaan Bachin koraaleja. Lopuksi tulkitsi mestari omia tunnelmiaan ilman mitään valmistusta (*Tampereen Sanomat* 24.11.1912).

”Laicus” saattoi Bossin tämän majapaikkaan ja he keskustelivat muun muassa Tampereen Johanneksenkirkon uruista. Urut oli rakentanut vuonna 1906 Lahden Urkutehdas (III/50, mekaaninen koneisto ja pneumaattinen hallinta; Rautioaho 2007, 341), joka oli E. F. Walckerilla töissä olleen Albanus Jurvan firma. Bossi sanoi uruista: ”Ääni kerrassaan kaunis!”, ja piti siinä suhteessa urkuja parempina kuin juuri soittamiaan Helsingin Kallion kirkon tai Johanneksenkirkon urkuja. Uruissa oli Bossin mukaan kuitenkin joitakin puutteita ja epäkäytännöllisiä ratkaisuja, jotka oli mahdollista korjata.²³ Uruilla ei ollut mahdollista saada ”kaikista äänikerroista tarpeeksi asteettaista nousua aikaan”, mikä

22 Bossi ei kuitenkaan ohjelmista päätellen esittänyt konserteissaan improvisaatioita (Cominetti 2013).

23 Urukuihin ei ilmeisesti oltu tyytyväisiä, sillä jo 1929 Kangasalan Urkutehdas rakensi kirkkoon uudet urut (Valanki 1999, 270).

tarkoittanee sitä, että soittimella ei saanut aikaan Bossia tyydyttävää portaaton *crescendo* ja *diminuendo*. Uruissa oli ilmeisesti vanhanaikainen leveä jalkiokoskettimisto, sillä ”urkuri oli tipahtaa soittopenkiltä maahan, kun hän kaikki ulottuvaisuutensa käytäntöön otti”. Itse kirkkoa Bossi piti kauniina. Hugo Simbergin maalaukset vaikuttivat häneen ensinäkemältä ”oudoksuttavasti”, mutta hän käsitti niiden kauneuden ja piti modernia kirkkomaalaustyylimme ”mieltäkiinnittävänä” ilmiönä ja ”hankki” itselleen kuvia sekä kirkon sisältä että ulkoa.²⁴ Muistellessaan edellistä matkaansa Suomeen hän mainitsi Suomen Laulun esitykset ja huudahti Klemetistä ja hänen kuoroistaan: ”Nerokas johtaja! Erinomainen lauluseura” ja kertoi säveltäneensä YL:lle kaksi laulua. Hän kertoi tapansa säveltää olevan sellainen, että hän ensin improvisoi ja sitten ”paneer sen paperille”. Lisäksi ”Laicus” harmitteli Bossille Tampereen huonoa säätä, mutta tämä lohdutti ”Laicusta” sanomalla, ettei Italiassakaan aina paista aurinko (*Tampereen Sanomat* 24.11.1912).

Konsertin ohjelma oli seuraava (*Tampereen Sanomat* 24.11.1912): J. S. Bach: *Preludium in c, O Mensch, beweine dein Sünde gross* (BWV 622), *Fuge in C*;²⁵ Franck: *Pastorale*; Théodore Dubois: *In Paradisum, Fiat lux*; Bossi: *Scena pastorale, Canzocina a Maria Vergine, Improvisation*; Franz Liszt: *Sposalizio* [ilmeisesti Bossin sovituksena], ja lopuksi fuuga Lisztin teoksesta *Ad nos ad salutarem undam*.

Hän soitti Bachia ja Lisztiä omalla tavallaan, mutta aina niin, että sävellyksien kauneusarvo oli jokaiselle kuulijalle läpikuultavampi ja ikäänkuin jalostuneempi kuin muuten kuullessa. [...] Hän ei näytä käsittelevän urkuja laisinkaan niin rajoitetusti kuin niitä yleensä käsitellään, vaan ottaa niillä suorittaakseen mitä nopeimpia juoksutuksia ja helmeileviä stakato-soittoa [sic] ihan kuin pianisti konserttiflyygelillä. Ja hän onnistuu siinä, sillä aina oli tuo ihmeteltävä stakatonsa [sic]

24 Bossi kertoi myös ihastuneensa Albert Edefeltin seinämaalaukseen Helsingin Yliopiston juhlasalissa ja olisi mielellään ottanut maalauksesta kopion kotiinsa Genovaan.

Sattumoisin maalauksesta löytyi Tampereen Sanomien toimituksesta Otavan painama kehystetty kopio, jonka toimitus lähetti lahjaksi Bossille (*Tampereen Sanomat* 24.11.1912).

25 Koska Bachilla on enemmän kuin yksi sekä C-duuriin että c-molliin sävellettyjä urkupreludeita ja -fuugia, on mahdotonta yksilöidä, mitkä nämä Bachin teokset ovat olleet.

joustavan lyhyttä ja juoksutuksensa niin selvät ja sirot, että kuulija saattoi niistä erottaa yksityisen äänen voimakkaimmastakin tuttisoi-
tosta. Johanneksen kirkon urkujen suuria mahdollisuuksia hän käytti
registreerauksen puolesta ihmeteltävän monipuolisesti, saaden siten
aikaan kerrassaan lumoavan kauniita vaikutuksia (*Tampereen Sanomat*
26.11.1912).

Mykkiä äänikertoja

Tampereelta Bossi matkasi Poriin, missä hänellä oli konsertti 26.11. Ohjelma oli sama kuin Tampereella. Koska Bossi osasi huonosti sak-
saa, oli kirkon urkuri Kyösti Alho pyytännyt paikalle avukseen ranskan
kielen taitajan, nimimerkki ”Ilmoniuksen”. Keski-Porin kirkossa oli J.
A. Zachariassenin 1872 rakentamat urut (28/II, mekaaninen koneisto).
Ilmeisesti Bossi oli aloittanut urkujen kokeilemisen yksittäisellä ääniker-
ralla, sillä aluksi hän ”kehui kovasti urkujen sointia”, mutta hänen valit-
semansa seuraavat äänikerrat olivat mykkiä ja Bossi pudisteli päätään.
Porin uruissa oli apuvälineinä ensimmäisen sormion ja jalkion *Forte*-
yhdistimet, mutta ne eivät toimineet. Kun Bossi kysyi, miten uruista saa-
daan aikaiseksi *fortissimo*, hänelle kerrottiin, että se onnistuu vain siten,
että ”yksi mies kummallakin puolen vetää tappeja auki, jottei soittajan
itsensä tarvitse tehdä sopimattomia pauseja”.[.]²⁶ Tämä tieto sai Bossin
hymyilemään. Loppujen lopuksi urut²⁷ olivat niin huonossa kunnossa, et-
tä Bossin piti jättää 28 äänikerrasta käyttämättä kymmenkuntaa ääni-
kertaa, koska ne eivät soineet ollenkaan.²⁸ ”Vanhanaikaisuudesta” kertoi
myös se, että soittaja tarvitsi avukseen kaksi urkujenpolkijaa ja kaksi
rekisteröintiavustajaa, joina toimivat paikallinen kapellimestari Evald
Niegisch ja Alho (*Satakunnan Sanomat* 1.12.1912).

26 Tästä päätellen Bossi on kysynyt, miten uruista saadaan aikaiseksi crescendo, joka päättyy fortissimoon.

27 Urut romutettiin 1915 ja Kangasalan Urkutehdas rakensi kirkkoon uudet urut (III/43+2 pneumaattinen koneisto; Rautioaho 2007, 277).

28 Tässä lienee väärinkäsitys: käytännössä on lähes mahdotonta, että mekaanisissa uruissa olisi kymmenkunta mykkää äänikertaa. Todennäköisesti useammassa äänikerrassa on ollut yksittäisiä soimattomia pillejä, jotka ovat estäneet niiden käyttämisen.

”Ilmonius” oli välillä poissa ja saavuttuaan takaisin hän oli hämmästyntynyt, sillä urut soivat, vaikka Bossi istuskeli kirkkosalissa. Urkurina olikin Alho, joka soitti J. S. Bachin *Toccatan* F-duuri (BWV 540), ja Niegisch huseerasi rekisteröintejä rientäen edestakaisin Alhon molemmin puolin. Bossi pudisteli vähän väliä päätään, ja ”Ilmonius” pelkäsi, että se johtui Alhon soitosta. Mutta Bossin turhautuminen johtui uruista, olipa erikseen maininnut rumalta kuulostavan ”fagotti-äänikerran”.²⁹ Alho itse oli paniikissa soiton jälkeen ja oli syyttänyt huonosta esityksestään niin urkuja kuin huonoja rekisteröintejäkin, eikä tahtonut uskoa, että Bossi oli ”hänestä paljosta kiitosta lausunut” (*Satakunnan Sanomat* 1.12.1912).

Satakunnan (28.11.1912) anonyymien arvostelijan (nimimerkki ”H”) mukaan kaikesta kuului Bossin omaperäinen käsitys ja soitto oli tavalisuudesta poikkeavaa. Sitto oli selvää ja läpikuultavaa ja siksi helposti ymmärrettävissä. Rekisteröintejä Bossi vaihtoi ilmeisesti useasti, koska soitto oli ”alituiseesti vaihtelevaa” ja ”ihmeellisen väririkasta” ja muistutti soinniltaan orkesteria. Myös toinen anonyymi arvostelija kiinnitti huomiota Bossin soiton selkeyteen:

Suuret musiikin tuntijat kuuluvat kyllä olevan eri mieltä, onko sopivata käyttää «Staccato» soittoa Bachin kappaleissa siinä määrässä kuin taiteilija Bossi tekee, mutta myönnettäköön kernaasti, että Porin kirkon urkujen nykyiseen tilaan nähden oli erittäin hyvä, että esim. ”fuuga” satseissa tämmöistä soitto tapaa käytettiin, sillä täten tulivat aiheet erittäin selvästi kuultaviksi. (*Satakunnan Sanomat* 1.12.1912.)

Pääsymaksun takia kuuntelijoita oli vain kolmisen sataa, kun Tampereen konsertissa oli väkeä kirjoittajan väitteen mukaan puolisentoista tuhatta (*Satakunta* 28.11.1912).

29 Uruissa oli toisella sormiolla Fagotto-Oboe 8’ ja jalkiossa Bassun 16’ ja Bachin *Toccatan* yhteydessä voisi olla todennäköisempää, että Bossi on tarkoittanut jälkimmäistä. On mahdollista, että kielet olivat hyvin epäviireessä, mikä tosin herättää kysymyksen, miksei niitä ollut viritetty.

Monipuolista illalliskeskustelua

”Herrasväki” Alhon tarjoamilla illallisilla Bossi kirjoitti Alholle lausunnon, jossa hän muun muassa ylisti sitä, miten poikkeuksellisella taidolla Alho Bachin *Toccatan* soitti. Bossi ennusti, että nykyaikaisella soittimella Alhon taide tulisi ”hehkumaan” kaikessa loistossaan (*Björneborgs Tidning* 29.11.1912). Lisäksi Bossille oli näytetty saksalaisen Walckerurkurakentamon ja Tulenheimon, eli Kangasalan Urkutehtaan johtajan, laatimat ehdotukset ja kustannusarviot urkujen korjaamiseksi. Bossin mielestä ne olivat hyviä, mutta ehdotti muutamia äänikertamuutoksia, jotka hän myös kirjasi paperille. (*Satakunnan Sanomat* 1.12.1912.)

”Ilmonius” oli mukana illallisella ja hän kertoi keskustelun käyneen vilkkaana. Bossi oli jälleen kehunut Klemetin johtamia kuoroja ja ihmetellyt, miten Suomessa voi olla niin hyviä ”laulukuntia”, että niiden veroisia on vaikea löytää mistään. Tästä oli illallisseurueen itsetunto ja mieliala vain noussut, mutta hieman oli ”Ilmoniuksen” ilonpitoa häirinyt ajatus, että ”tahtipuikon heiluessa satelee myöskin voimasanoja ja vertauksia, jotka saisivat olla lausumatta.” Klemettihän oli tunnettu värikkäästä sanallisesta ilmaisustaan. Bossi oli myös muun muassa kertonut, että hän ei ollut enää Bolognan konservatorion johtaja, vaan asui puolet vuodesta Genevessä ja kesäiseen aikaan Camerlatassa Como-järven rannalla. Hän teki vuodessa kaksi konserttimatkaa ja muuna aikana sävelsi. Puhuttaessa Keski-Porin kirkon uruista sanoi Bossi kadehtivansa muita instrumentalisteja, jotka saivat soittaa omia erinomaisia soittimiaan, kun taas urkuri oli aina kunkin soittimen armoilla. Hän katsahti Alhoon päin toden: ”pauvre homme”. Hän lupasi tulla uudestaan soittamaan Poriin, kunhan urut oli saatu korjattua. Jotta hän ehtisi Turun junaan, Bossilla oli herätys jo kello 6, joten seurueen piti lausua aikaiset hyvästit. Porilaiset lupasivat, että urut olisivat paremmassa kunnossa kun ”maestro uudelleen palajaa meidän syrjäiselle seudullemme meitä ihanalla soitollaan jälleen ilahduttamaan” (*Satakunnan Sanomat* 1.12.1912).

”Täydellisyyden asteella”

Seuraava konsertti oli Turun Mikaelinkirkossa 28.11. Se oli kiertueen ainoa konsertti, jossa Bossi esiintyi orkesterin kanssa. Orkesterina oli Karl Ekmanin johtama Soitannollisen seuran orkesteri. Yhteisinä numeroina olivat Bossin *Sposalizio*, op. 134 ja *Konzertstück*, op. 130, ja soolonumeroina J. S. Bachin *Toccatà, Adagio et Fuga in C* (BWV 564), Dubois’n *Fiat lux* ja Haydn-Bossin *Kevät* oratoriosta *Die Jahreszeiten*. Fredrik Isacsson kirjoitti ennakkoon, että Bossin tekniikka oli ”täydellisyyden asteella”, staccatot säkenöiviä, sormioiden ja jalkioiden hallinta verratonta ja hän mainitsi myös erikseen jalkio-glissandon.³⁰ Isacssonin mukaan Bossi hoiti itse kaiken rekisteröinnin ja teki sormiovaihdokset suunnittelematta, hetken inspiraation johdattamana (*Turun Sanomat* 27.11.1912). Myös *Uusi Aura* -lehden anonyymi kirjoittaja (nimimerkki ”H”) oli kuullut Bossia hänen edellisellä Turun vierailullaan ja muisteli tuota konserttia hurmaantuneena: ”Pehmeä, leveä kosketus, ihmetystä herättävä sormi- ja jalkatekniikka, ihana väri vaihtelu ja monipuolinen rekistreraustaito [sic] [...] olivat niin täydellistä kuin vaan ajatella voi” (27.11.1912). Isacsson kirjoitti arvostelussaan siitä, mikä Bossin soittotavassa oli tavallisuudesta poikkeavaa:

Ranskalaisen lyhyt [sic] staccaton on Bossi kehittänyt huippuunsa. Joissakin tehtävissä muuttuu sävellyksen luonne mielestäni sen kautta vähemmän kirkolliseksi, kuten Bachin Toccatassa, jota vastoin soitto useimmiten juuri sen kautta tulee niin erinomaisen selväksi, kun Bossin soitto aina on. Verraton tässä suhteessa oli Bachin Fuugan esitys. Väriyhdistelmiä löytää hra Bossi aina mitä vaikuttavimpia: sellaisia ettei aina ole voinut ajatella uruista niitä saatavankaan. [...] Rullapaisutinlaitoksella sai taiteilija tässä (*Fiat lux*) erinomaisen taiseisen paisutuksen. (*Turun Sanomat* 29.11.1912.)

30 Jalkio-glissando on Bossin sovittaman Giovanni Battista Martinin *Sonata quartan* viimeisen osan *Aria variata* [*Aria con variazionin*] viimeisessä tahdissa.

”Unohtumaton hetki” Kuopiossa

Turun jälkeen Bossi soitti 30.11. Mikkelin kaupungin kirkossa (B. A. Thulé 1898, 25/II, pneumaattinen koneisto; Rautioaho 2007, 225), ja kiertueen viimeinen konsertti oli 2.12. Kuopion tuomiokirkossa (B. A. Thulé 1898, 31/II, pneumaattinen koneisto; Rautioaho 2007, 173). Kummassakin konsertissa oli vähän kuulijoita, vaikka molemmista julkaistiin etukäteen paikkakuntien lehdissä pitkä esittely. Mikkelin konsertti alkoi aikaisin, jotta ”maaseutulaisetkin” ehtisivät iltajunaan (*Mikkelin Sanomat* 28.11.1912). Kuopion konsertin pääsymaksu oli niin halpa (1,50 mk & 1 mk), että ”se jokaisen kannattaa uhrata” (*Savotar* 1.12.1912). Konserttien ohjelma oli sama kuin Tampereella.

Mikkelin konsertin anonyymien arvostelijan (nimimerkki ”L”) mielestä ihmisen oli mahdotonta kehittyä taituruudessa pidemmälle ja kiitteli Bossin rekisteröintejä, jotka hän hoiti ”erehtymättömästi *itse*” (kursivointi alkuperäinen) ilman avustajia. Arvostelija kirjoitti, että Bossi soitti Bachin fuugan C-duuri ja fuugan Lisztin teoksesta *Ad nos, ad salutarem undam* alkuperäisistä poiketen monin oktaavikaksinnuksin vaikeutettuina (*Suur-Savo* 3.12.1912).³¹ Kuopion konsertin anonyymi arvostelija (ei nimimerkkiä) ylisti Bossin rajatonta mestaruutta niin tekniikan kuin rekisteröinnin kannalta. Bachin teokset Bossi soitti erittäin selkeästi ja jäsennellysti: ”Ei ollut merkkiäkään ´isä Bachin kylmästä klassillisuudesta´, vaan aukenivat nämä säveltaiteen aarteet lämpöisinä ja tajuttavina kaikesta suurpiirteisyydessään kuulijan eteen” (*Savo* 5.12.1912). Konsertin jälkeen Bossi matkasi Pietariin ja Moskovaan. Moskovassa hän soitti kaksi konserttia konservatorion suuren salin Cavaillé–Coll-uruilla. Toisessa konserteista hän soitti orkesterin solistina oman urkukonserttinsa.

Kuopion konsertti jäi Bossin viimeiseksi konsertiksi Suomessa. Hän esiintyi Ruotsissa peräti kolmena perättäisenä vuonna 1920–1923 (Rydén, 2021, 8).³² Normaalioloissa olisi ollut melko luonnollista, että

31 Tämä voisi tarkoittaa sitä, että hän on oktaavikaksintanut joko jalkiolla joitakin sormion alimmalle äänelle kirjoitettuja stemmoja tai oktaavikaksintanut sormiostemmoja.

32 Kuriositeettina mainittakoon, että Bossin konsertissa Engelbrektskyrkanissa 26.11.1922, suomalainen suurlaulaja Helge Lindberg lauloi Bossin säestyksellä Händelin ja

hän olisi jatkanut matkaansa Suomeen ja eteenpäin Venäjälle, mutta epäilemättä Suomen tuore sisällissota ja Venäjän vallankumouksen jälkeiset sekavat olosuhteet eivät mahdollistaneet konserttimatkaa.

Joitakin piirteitä Bossin tulkinnoista

Artikulaatio

Korkeatasoinen tekninen hallinta lienee ollut Bossin kohdalla itsensäselvyys, ja suomalaisissa arvosteluissa sen ylivertaisuus muistettiin aina mainita. Hänen soittonsa selkeyteen palattiin aina uudelleen – siihen miten toisenlaista se oli verrattuna ”meikäläiseen” tyyliin, ja toisinaan sen selkeyttä verrattiin pianistien soittoon. Bossin ja Tebaldinin urkukoulussa painotetaan valmistelemaa tekniikan opettamista pianoetydien, muun muassa Muzio Clementin ja Hans von Bülowin editoimien Johann Baptist Cramerin etydiin avulla (Bossi & Tebaldini 2007, 73). Urkukoulussa on harjoituksia, jotka valmentavat legatosoittoon, erityisesti mykkien vaihtojen avulla moniäänisessä satsissa. Jälkimmäisen taidon hallitsemisen sanotaan olevan välttämätön soitettaessa moniäänistä urkumusiikkia (Bossi & Tebaldini 2007, 81). Harjoitukset ovat hyvin samankaltaisia kuin Jacques Lemmens’n urkukoulun (1862) vastaavat harjoitukset. Nämä katsottiin tarpeellisiksi legaton harjoittamiseksi, mutta täydellisen legaton ideaalia erityisesti moniäänisessä sointusatsissa sovellettiin lähinnä liturgisessa urkumusiikissa (Gustafsson Burgmann 2021, 66–68), kun taas konserttimusiikissa artikulaatio oli monimuotoisempaa. Urkukoulussa onkin nähtävissä sekä Bossin säveltämissä etydeissä (esim. numero 3) tai nuottiesimerkeissä, kuten Domenico Zipolin *Canzonassa* (erityisesti viimeisessä jaksossa), että Bossin artikulaatiokäsitys oli monimuotoista sekä sormiossa että jalkiossa (Bossi & Tebaldini 2007, 158–161, 193–196). Legato ei ollut urkukoulun perusteella Bossille ensisijainen tulkintatapa, vaan eri karaktäärien ja eri äänien välisillä erilaisilla artikulaatioilla selkeytettiin satsia vertikaalisessa suunnassa.

Schubertin teoksia (Rydén 2021, 11).

Flodinin mukaan Suomessa oli totuttu siihen, että sointumassoista ei saanut selvää, mutta Bossi osoitti, että tämä käsitys oli väärä. *Tampereen Sanomien* anonyymien arvostelijan (nimimerkki "f") mukaan Bossi pystyi uruilla soittamaan yhtä selkeitä ja helmeileviä juoksutuksia kuin pianisti konserttiflyygelillä, ja niistä saattoi erottaa yksittäisen äänen jopa voimakkaimmassakin rekisteröinneissä (*Tampereen Sanomat* 26.11.1912). Kotilaisen mukaan Suomessa oli hyviä soittajia ja hyviä rekisteröijä, mutta hänen mielestään suomalaisten urkureiden tavassa käsitellä urkuja oli jotakin vikaa, koska Bossin konsertti teki niin valtavan vaikutuksen tämän osoittaessa, miten monipuolisesti urkuja voi käsitellä. Suomalaisten soitossa ei hänen mukaansa koskaan kuullut portamenttoa, ja staccatoa "onpa melkein jo syntinä pidettävä". Mutta "nuori italialainen musiikkimies" tuli ja näytti, että staccatot ja portamentot olivat uruilla "yhtä *luvallisia*" [kursivointi alkuperäinen], kuin millä tahansa muulla instrumentilla soitettuna. Kotilainen piti suomalaisten "epäilemättä" Saksasta opittua urkujensoittotyylä vanhanaikaisena ja Bossin soittotyylä uudenaikaisena (*Suomalainen Kansa* 21.11.1907). Selvää on, että sekä Faltin että Merikanto, sekä heidän oppilaansa olivat saksalaisen koulukunnan edustajia.

Bossin konserttien arvostelijat vertasivat hänen soittotapaansa siihen, mitä he olivat Suomessa kuulleet. On kiinnostavaa pysähtyä hetkeksi pohtimaan, keiden soittoa arvostelijat olivat mahdollisesti kuulleet. Merikanto ja Sjöblom soittivat kumpikin ensikonserttinsa Helsingin Nikolainkirkossa vuonna 1887. Olen täydentänyt Tuppuraisen (1994b, 208–216) kokoamaa listaa urkukonserteista, jotka järjestettiin Helsingissä vuosien 1841 ja 1950 välillä. Vaikka lista on pakostakin epätäydellinen, antaa se hyvän kuvan konserttien määrästä ja niiden soittajista. Vuoden 1887 huhtikuun eli Merikannon ensikonsertin ja marraskuun 1912 välillä, ennen Bossin toista vierailua, soitti Helsingissä järjestetystä 65:stä urkukonsertista 41:ssä joko Merikanto (28) tai Sjöblom (13).³³ Huhtikuun 1904 jälkeen, jolloin Sjöblom soitti viimeisen

33 Muut soittajat olivat Merikannon oppilaat Kaarle Saarilahti (8); Sigrid Roos (3) sekä Väinö Mäkinen ja Aarne Wegelius (1, molemmat samassa konsertissa). Richard Faltin (1) ja Faltinin oppilaat Olga Tavaststjerna (6), Frans Linnavuori (1), Albert Rythmén (1) ja

konseranttinsa ja ennen Bossin konsertteja marraskuussa 1912, Merikanto soitti 11:ssä konsertissa ja muut urkurit kolmessa konsertissa. Tosin keväällä 1907 Merikannon oppilaat Väinö Mäkinen ja Aarne Wegelius soittivat samassa konsertissa, joten eri urkureita oli noissa kolmessa muussa konsertissa neljä. Bossin lisäksi ainoa ulkomaisen urkurin konsertti oli Miina Hermannin konsertti Johanneksenkirkossa 1895. Siten, kun helsinkiläiset arvostelijat vertasivat Bossin tulkinta- ja rekisteröintitapaa siihen, mitä he olivat tottuneet kuulemaan – vaikka tuskinpa he olivat läsnä jokaisessa Helsingin urkukonsertissa – vertasivat he kuulemaansa käytännössä Merikannon (tai hänen oppilaidensa) tai Faltinin oppilaiden, lähinnä Sjöblomin ja Tavastasjerneran tulkinta- ja rekisteröintitapoihin.

Merikannon mukaan epäselvä kuulokuva johtui siitä, että muiden maiden kuin Saksan urkujenrakennuksessa suosittiin kirk-kaampaa sointia kuin saksalaisissa uruissa (Merikanto 1907d, 305). Mutta vaikka Helsingin Johanneksenkirkon ja Kallion kirkon urut olivat saksalaisten urkutehtaiden valmistamat, niin ne eivät edustaneet sel-laista saksalaista orkesteriurkutyyppiä, jossa soinnin homogeenisuus oli viety äärimilleen. Siten erilaiset urkutyyppit eivät selitä sitä, että lähes kaikki Bossin soittoa Suomessa arvioineet, Merikanto mukaan lukien, kiinnittivät huomiota hänen esitystensä selkeyteen. Jan Lehtola on käsitellyt tutkimuksessaan Merikannon artikulaatiofilosofiaa ja päätynyt siihen tulokseen, että Merikannon omien kirjoitusten perusteella hänelle oli tärkeintä tekstuurin selkeys (Lehtola 2009, 76).

Mutta miksi suomalaisten urkureiden soittaessa kuulokuva oli epäselvä, jos Bossi pystyi soittamaan samoilla uruilla hyvin nopeasti ja artikuloimaan hyvin eritellysti ja esitykset kuulostivat selkeiltä? Tuliko mielikuva selkeydestä myös mahdollisesti nopeammista tempoista kuin mihin meillä oli totuttu?

Nathan Bek Amirchanjaz (1). Ulkomaisia olivat Miina Hermann (1) ja Bossi (1).

Fraseeraus

Tidning för Musik -lehdessä oli 1913 artikkeli otsikolla ”Något om agogik”. Sen anonyymi kirjoittaja (nimimerkki ”G. E.”) sanoi, että jos joku epäili agogiikan merkitystä ”koko lauseen tai vain yksityiskohtien kannalta”, pitäisi tämän kuunnella Enrico Bossin soittoa. Koska uruilla ei voi kirjoittajan mukaan tehdä hienovaraisia dynaamisia muutoksia, oli ne tehtävä agogisesti. Jos rubatosoitto on herkkää ja kehittynyttä, voi sanonta olla Bossin tapaan moniäänisissäkin satseissa ”sielukas ja selkeä” (*Tidning för Musik* 1913, 103). Monet arvostelijat, kuten Flodin kirjoitti Bossin taidosta fraseerata. On vaikea arvioida, sekoittuiko arvosteluissa käsite *fraseeraus* ainakin osaksi käsitteen *tempo rubaton* kanssa. Jotain poikkeuksellista Bossin esittämistavassa on kuitenkin ollut verrattuna meillä totuttuun.

Bossin levytyksistä saa jonkin käsityksen hänen tulkintatavoistaan. Hän ei koskaan levyttänyt akustisesti, mutta kesällä 1912 hän äänitti Freiburgissä 13 teosta Welte–Philharmonie-uruilla. Niissä oli kaksi sormiota, 21 äänikertaa sekä Harfe–Glocken-äänikerta. Bossi oli ensimmäinen, joka ”levytti” kyseisellä soittimella. Äänityksistä kuusi on julkaistu 12-osaisessa *Britannic Organ* CD-levysarjassa.³⁴ Fraseerauksen ja käsittelyn vapauden kannalta äänityksistä mielenkiintoisin on Bossin urkusovitus Frédéric Chopinin toisen pianosonaatin op. 35 kolmannen osan *Marche funèbre*sta. Yleistempo on hyvin hidas, mikä saattaa kuvastaa ajatusta raskaasta surukulkueesta ja urkujen legatomaisesta kirkollisesta luonteesta. B-osa on hyvin vapaa. Bossi korostaa kahden tahdin fraaseissa huippusäveltä, kuten tahdeissa 31–32 ja 33–34. Pidemmässä neljän tahdin fraasissa 35–38 hän kiihdyttää nopeasti kohti tahdin 36 toista puolinuottia ja hidastaa sen jälkeen voimakkaasti

34 Näihin ”rullalevytyksiin” niin uruilla kuin pianollakin liittyy monia kysymyksiä ja siksi näitä levytyksiä ei pidetä täysin luotettavina. Yksi peruskysymys on millä nopeudella rullia toistettaessa pyöritetään, koska pyörimisnopeus vaikuttaa suoraan tempoon, mutta ei viritystasoon. Lisäksi urkurullien kohdalla voi esimerkiksi jälkikäteen vaikuttaa rekisteröinteihin (alkuperäiset ovat harvoin tiedossa) ja paisutuskaapin käyttöön. Koneisto saattaa myös toimia epätasaisesti. Lisäksi tilat, joissa rullat äänitettiin olivat akustisesti hyvin kuivia ja se saattoi vaikuttaa urkureiden artikulointiin. ”The Britannic Organ” -sarjan vastuuhenkilö David Rumsey on analysoinut ongelmia seikkaperäisesti artikkelissaan (Rumsey 2013).

fraasin loppua kohden. Lisäksi hän tekee melko jyrkän crescendon ja diminuendon avaamalla ja sulkemalla paisutuskaapin nopeasti näiden lyhyiden fraasien sisällä. Vasemmalle kädelle kirjoitettujen murrettujen sointujen 1/8-sävelet eivät ole lähes koskaan tasaisia. Vertailu kahden 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneen pianistin, Ignacy Jan Paderewskin ja Vladimir de Pachmannin levytyksiin samasta teoksesta on mielenkiintoista. Paderewski levytti teoksen 1923 ja de Pachmann 1912. Molemmat jättivät kertaukset pois. Vaikka hekin muotoilevat fraaseja koko ajan hienoisesti, kuulostavat heidän tulkintansa suoraviivaisilta verrattuna Bossin levytykseen. Ainakin *Marche funèbre*n levytyksen perusteella voi päätellä, että Bossin fraseeraus ja tempo rubaton käyttö oli hyvin vapaata. Se on epäilemättä ollut toisenlaista mihin Suomessa oli totuttu, mutta se on saattanut olla myös kansainvälisesti poikkeuksellista.

Rekisteröinnit

Poikkeavan värikäs ja orkestraalinen rekisteröintitapa mainitaan arvosteluissa lähes aina. Bossi käytti toisinaan apunaan rekisteröintiavustajia, dokumentoidusti kahtakin, kuten Porin ja Helsingin Johanneksenkirkon konserteissaan. Porissa se oli ymmärrettävää jos siksikin, että urut olivat erittäin huonossa kunnossa ja niissä ei ollut yhtään toimivaa apulaitetta toisen sormion paisutuskaappia lukuun ottamatta, eikä uruissa ollut rullapaisutinta, jota Bossi ilmeisesti käytti rekisteröintiapunaan ahkerasti. Koska Johanneksenkirkon uruissa oli useita apulaitteita eri äänenvoimakkuuksien³⁵ aikaansaamiseksi ja niiden lisäksi Bossi käytti kahta avustajaa, pyrki Bossi ilmeisesti tilaisuuden tullen äärimmäisen värikkäisiin rekisteröinteihin. Toisaalta esimerkiksi Turun Mikaelinkirkossa, missä 1907 rakennetuissa Walcker-uruissa oli lähes samat apulaitteet kuin Johanneksenkirkossa, hoiti Bossi Isacssonin mukaan itse kaiken rekisteröinnin ja teki sor-

35 Näitä olivat Johanneksenkirkon uruissa kiinteät piano-, mezzoforte-, forte- ja tuttikombinaatiot, kolme vapaata kombinaatiota, ensimmäisen sormion yläoktaavikoppeli, sekä rullapaisutin ja kolmannen sormion paisutuskaappi (Valanki 1977, 35).

mionvaihdot suunnittelematta, hetken inspiraation johdattamana (*Turun Sanomat* 27.11.1912).³⁶

Valitettavasti kaikki Bossin soittamat *The Britannic Organ* -CD-sarjassa julkaistut teokset ovat sellaisia, joissa Bossin rekisteröintien monipuolisuus ei tule esille. Mutta toisaalta tämän ja muiden rullalevytysten todistusarvo rekisteröinnin ja paisutuskaapin käytön osalta ei ole kovin suuri. Esimerkiksi ”Welte Companyn” Seewenin studiossa nauhoitetuista 1300:sta rullasta vain 60:ssa on joitain ohjeita alkuperäisistä rekisteröinneistä. *Welten* järjestelmässä oli mahdollisuus vain kahdenlaisiin paisutuskaappitehoihin: hitaaseen ja nopeaan crescendo-diminuendoon (Rumsey, David 2002 / 2010). Siten urkuri oli paisutuskaapin käytössä järjestelmän armoilla. Silti jos Chopinin *Marche funèbre* kuvastaa yleisesti Bossin paisutuskaapin käyttöä, niin hän on käyttänyt sen mahdollistamaa dynaamista vaihtelua tiuhaan.

Ohjelmisto

Bossi esitti omien teosten lisäksi useimmiten J. S. Bachin, Felix Mendelssohnin ja César Franckin teoksia. Yleensä ohjelmat koostuivat esimerkiksi yhdestä kunkin edellä mainitun säveltäjän hieman laajemmasta teoksesta, ja lisänä oli Bossin omia ja muiden säveltäjien karakteriikappaleita sekä sovituksia. Hänellä ei ilmeisesti ollut ohjelmistonsa teknisesti vaikeimmiksi katsottavia urkusävellyksiä. Esimerkiksi Franckin sävellysten lisäksi hän esitti vain joitakin ranskalaisten säveltäjien karakteriikappaleita, mutta ei esimerkiksi Charles-Marie Widorin tai Louis Viernen sinfonioita, Alexandre Guilmant’n sonaatteja tai saksalaisista esimerkiksi Max Regerin suuria teoksia.³⁷ Lisztin suuresta teoksesta *Ad nos, ad salutarem undam* hän soitti vain loppufuugan. Hänen ohjelmistonsa teknisesti vaikeimpia teoksia olivat lähinnä

36 Merikannon oppilas Onni Pakarinen kertoi olleensa usein Merikannolle lehdenkääntäjänä konserteissa (Urponen 2007). Mutta Pakarinen ei mainitse avustiko hän myös rekisteröinneissä.

37 Cominettin kirjassa on suuri määrä Bossin konserttiohjelmaa eri aikakausilta (Cominetti 2013).

jotkin hänen omista teoksistaan ja suuret Bachin sävellykset. Bossin ohjelmisto ei juurikaan poikennut siitä, mitä esimerkiksi Merikanto, Sjöblom, Faltin ja Tavaststjerna tai nuorena uransa lopettanut urkurilupaus Kalle Saarilahti esittivät konserteissaan. Itse asiassa heillä saattoi olla huomattavasti kunnianhimoisempia ohjelmia, jotka sisälsivät laajempia ja teknisesti vaikeampia teoksia kuin mitä Bossi soitti. On mahdollista, että Bossi pelasi teosvalinnoissaan varman päälle, sillä tänäkään päivänä ei vieraaseen paikkaan konsertoimaan lähtevä urkuri voi koskaan tietää minkälaiset urut häntä odottavat. Toisaalta hänen Suomessa soittamansa konsertit eivät poikkeaisisällöltään niistä, mitä hän soitti kotimaassaan Italiassa (Cominetti 2013). Hänen Ruotsissa 1920–1922 soittamissaan konserteissa oli paljon samoja teoksia, joita hän soitti jo konserteissaan Suomessa (Rydén, 8–10).

Bossi suomalaisten opettajana

Albert Rythmén

Bossin ensimmäisen Suomen-vierailun jälkeisenä vuonna 1908 Richard Faltinin oppilas Albert Rythmén (1871–1945) anoi 2500 markan valtion matka-apurahaa opiskellakseen vuoden ajan Italiassa Bossin johdolla (*Helsingin Sanomat* 1.3.1908).³⁸ Rythménille myönnettiin 2000 markan apuraha (*Aamulehti* 21.3.1908) ja hän lähti kohti Italiaa syyskuun alussa (*Suomalainen Kansa* 7.9.1908). Jostain syystä hän oli takaisin Suomessa jo kahden kuukauden kuluttua, koska hän konsertoi jo marraskuun alussa Siuntion kirkossa (*Veckobladet* 7.11.1908) ja viikkoa myöhemmin Virkkalan kirkossa (*Tampereen Sanomat* 10.11.1908). Ottaen huomioon tuolloiset matka-ajat, Rythmén ei ehtinyt olla Italiassa kuin hyvin lyhyen ajan. Kuten nykyään, myös tuohon aikaan mainittiin soittajien esittelyissä mielellään ulkomaisten opettajien nimet, mutta Rythmén ei mainostanut itseään Bossin oppilaana konsertoidessaan esimerkiksi Helsingissä vuonna 1914 (*Helsingin Sanomat* 21.2.1914). Siten voi päätellä, että Rythmén ei saanut Bossilta tunteja vuonna 1908 eikä myöskään

³⁸ Faltinin arkistossa ei ole kirjeenvaihtoa Rythménin kanssa (Faltin COLL.52).

myöhemmin. On mahdollista, että he olivat keskustelleet Bossin vierailun aikana opinnoista Italiassa, mutta Rythménille oli jäänyt – kenties kielivaikeuksien vuoksi – väärä kuva siitä, mitä oli sovittu.³⁹ Tai voisiko olla esimerkiksi niin, että Bossi ei ollutkaan Bolognassa tuona ajankohtana?

Kurt Roesky

Bossilla olikin vain yksi suomalainen urkuoppilas, Kurt Roesky. Hänen konserttiansa ennakkomainoksissa mainittiin säännöllisesti hänen olleen Bossin oppilaana. Hän opiskeli Bossin johdolla vuoden 1914 alusta lähtien, sillä *Uusi Suometar* (27.10.1914) kertoi lokakuun lopussa, että Roesky oli palannut edellisenä päivänä yhdeksänkuukautisen opiskelun jälkeen Milanosta. Kotimatka oli kestänyt Odessan kautta peräti 17 päivää. Punaisen Ristin hyväksi järjestetyn konsertin ennakkomainoksessa kerrottiin Roeskyn soittaneen Italiassa konsertin ja saaneen konsertistaan kiitosta sekä lehdistöltä että mestarilta itseltään vankasta taiteellisesta soitostaan (*Veckobladet* 28.11.1914). Konsertin järjesti ”Pro Cultura”, ja se oli Salon Carduccissa (*Tidning för Musik* 1.11.1914). Roesky oli käännättänyt sekä Bossilta saamansa lausunnon että *Provincia di Como* -lehdessä olleen arvostelun ruotsiksi ja suomeksi ja lähettänyt ne eri lehdille mainostaakseen konserttejaan. Vaikka niihin viitattiin eri lehdissä, julkaisi arvostelun sellaisenaan ilmeisesti vain *Tidning för Musik* (1.11.1914, ks. Liite) ja lausunnon *Åbo Underrättelser* (14.2.1915):

Jag undertecknad försäkrar att *Herr Kurt Roesky* från Helsingfors under min ledning genomgått en förfulländningskurs i orgel-studium med mycken framgång både i teknik, återgivande och kolorit.

Roesky vet att behandla detta det förnämsta av instrument med verk-

39 Bossi ja Rythmén kohtasivat mahdollisesti Bossin toisen Suomen vierailun aikana, sillä Rythmén toimi Sörnäisten ruotsalaisen seurakunnan urkurina ja hän soitti Kallion kirkon ja urkujen vihkiäisjumalanpalveluksessa 1.9.1912. Jumalanpalvelustehtävien lisäksi hän soitti alkusoittona ”erään Bachin sävellyksen” ja loppuun ”erään [Carl] Piuttin sävellyksen” (*Helsingin Sanomat* 3.9.1912).

ligt mästerskap och hans prestationer äro riktigt själfulla och geniala.

Under konserten, given av honom i stora salen av Instituto Carducci I Como, förvånade, intresserade och fångslade han hela den fina publiken, som strömmade till för att höra honom och som med bifall belönade honom, såsom framgår av konstkritiken I "La Provincia di Como".

Åt den utmärkte och fint bildade Herr Roesky önskar jag en lysande framtid full av tillfredsställelse, såsom han förtjänster egnar och anntår.

In fidem:

M. Enrico Bossi

Como den 8 oktober 1914. (*Åbo Underrättelser* 14.2.1915.)

Armottomia arvioita

Roesky soitti tammikuussa 1915 Nikolainkirkossa soolonumeron Helsingin filharmonisen orkesterin konsertissa. Italian opintojen tuliaisena hänellä oli Girolamo Frescobaldin "Preludio ja Fuuga",⁴⁰ urkumusiikkia, jota Bossin lisäksi ei juurikaan ollut esitetty Suomessa. Yrjö Suomalaisen mielestä (nimimerkki "Y") esitys oli "huoliteltu" sekä rekisteröinniltään että teknisesti (*Uusi Suometar* 3.1.1915). Ennen Helsingin konserttia hän esiintyi Turussa ja Tampereella. Tampereen konsertin anonyymi arvostelija (nimimerkki "A. N.") (*Tammerfors Nyheter* 11.1.1915) kuuli Roeskyn soitossa kaikuja Bossin upeasta runollisuudesta ja soitimen hallinnan helpoudesta. Seuraavassa kuussa Roesky konsertoi Turussa ja Isacson oli sitä mieltä, että Bossin lausunnossaan antamat kehut eivät olleet perättömiä (*Åbo Underrättelser* 15.2.1915).

Lokakuussa 1915 oli Roeskyn ensimmäinen oma konsertti Helsingissä. Muilta paikkakunnilta saadut myönteiset arvostelut eivät val-

40 Todennäköisesti "Preludio ja Fuuga" ei ollut Frescobaldin alkuperäissävellys, sillä tällaista teosmuotoa ei Frescobaldilta löydy. Mahdollisesti teos on ollut Bossin sovitus ja / tai yhdistelmä kahdesta eri sävellyksestä tai jopa kahden eri säveltäjän teoksesta.

mistaneet häntä Helsingin konserttien armottomiin arvosteluihin. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* (24.10.1915) Aarne Wegelius kirjoitti:

Kun tätä opiskelua on kestänyt lähes vuoden ajan, voisi odottaa jonkunlaisia tuloksia, jos otaksuu että hra R. on jotain oppinut. Niin ei kuitenkaan ole asian laita, sillä eilinen konsertti jätti sangen masentavan vaikutuksen. Saattaa olla, että konsertinantaja oli tavallista hermostuneempi antaessaan ensimmäisen [sic] konserttinsa, mutta sitenkin tuli kuulija siihen johtopäätökseen, että hra Roeskyttä puuttuu täydellisesti ominaisuus, joka urkurille, jos kelle on tärkein, nimit. rytmiaisti.

Konsertin aloittaneen Bachin *Preludium und Fuge in Es* (BWV 552), kuten myös konsertin päätöskappaleen, Mendelssohnin B-duuri-sonaatin op. 65 esityksiä Wegelius piti pitkävetenä ja oppilasmaisena. Rekisteröinnit olivat periaatteessa hyviä. Mutta se, että Roesky vaihtoi rekisteröintiä tiuhaan, etsien erikoisia efektejä etenkin pienemmissä teoksissa, teki Wegeliukseen mauttoman ja räikeän vaikutuksen, joka osoitti Roeskyn joutuneen ”opinnoissaan varsin negatiivisiin tuloksiin”. Toisaalta jotkin teokset Roesky aloitti niin voimakkaalla rekisteröinnillä, ”ettei mitään nousua syntynyt, joten kuulija odotti pitkästyneenä loppua” (*Helsingin Sanomat* 24.10.1915). Koska muidenkin lehtien kirjoittajat (*Uusi Suometar* 24.10.1915; *Tidning för Musik* 1.11.1915) kiinnittivät huomiota rekisteröinteihin, (joskaan Wasenius ei ollut niin kriittinen, *Hufvudstadsbladet* 24.10.1915), ja erityisesti Roeskyn rytminkäyttöön, on soitossa joko ollut ongelmia tai hän soittanut selvästi meillä totutusta poiketen. Toisaalta Fredrik Isaacsson, itsekin taitava urkuri, oli Turun konsertin jälkeen sitä mieltä, että Roeskyn tekninen varmuus oli huomattava ja että Roesky ei koskaan eksynyt hakemaan helpohintaisia ”äiteliä väriyhdistelmiä”, joihin ”uudenaikaiset urut” helposti houkuttelivat” (*Turun Sanomat* 16.12.1915).

Roeskyn rytminkäyttö oli ollut jo hänen opiskellessaan Helsingin musiikkiopistossa suurennuslasin alla. Musiikkiopiston kevätnäytteessä 1910 hän soitti toisen osan Mendelssohnin *Sonaatista* (op. 65 nro 3) ja Aarne Wegelius totesi sen olleen ”vähän levoton” (*Helsingin Sanomat*

24.5.1910). Myös Kotilainen kiinnitti siihen huomiota, vaikka kehuikin Roeskyn tekniikkaa (*Suomalainen Kansa* 2.6.1910). Vuoden 1911 kevät-näytteessä Roesky soitti Bachin *Toccatan ja fuugan* d-molli, ja Heikki Klemetin mielestä se oli ”kovin levoton ja hermostunut esitys, nähtävästi oikullisesti harjoitettukin. Allekirjoittanut ei ainakaan missään ole kuullut sävellystä näin rauhattomassa tyyliässä esitettävän” (*Säveletär* 15.4.1911). Roesky oli edellä mainittuina lukuvuosina Karl Sjöblomin oppilas, ja siirtyi Merikannon oppilaaksi syksyllä 1912. Tekikö vuosi Merikannon opissa ihmeitä, sillä vuoden 1913 kevät-näytteessä Roesky soitti kaksi ensimmäistä osaa Guilmant’n kolmannelta *Sonaatista* (op. 56), ja Wegelius kiitti Roeskyä rytmillisestä täsmällisyydestä (*Helsingin Sanomat* 23.5.1913).

On mahdollista, että Roeskyn rekisteröinnit olivat hänen palattuaan Italiasta suomalaisessa katsantokannassa ”räikeitä” ja rytminkäsittely huonoa. Mutta noudattiko Roesky vain Bossin ohjeita? Olihan lähes kaikissa Bossin kummankin konserttimatkan arvosteluissa yhtenä luonteenomaisena piirteenä nostettu esiin hänen rekisteröintiensä värikkyyys, ja sitä luonnehdittiin Suomessa ennenkuulumattomaksi taiteeksi. Voisiko olla niin, että ihailun maestron soittamana poikkeavuudet totutusta hyväksyttiin, mutta hänen oppilaansa taholta niiden katsottiin vain edustavan huonoa makua? Toisaalta Roeskyn rytminkäsittely on mahdollisesti ollut huonoa, koska sitä oli moitittu arvosteluissa jo aikaisemmin. Bossi oli soittajana ilmeisesti hyvin vapaa ja saattaa olla, että Roeskyn luontainen taipumus rytmisiin vapauksiin on opissa vain lisääntynyt.

Kyösti Alho

Keski-Porin kirkon urkuri Kyösti Alho opiskeli alun perin Faltinin johdolla. Alho ei ollut Bossin oppilas, mutta kertoi suorittaneensa yksityistutkinnon Bossille 1912 (Haapio 1929, 206). Tuon ”yksityistutkinnon” Alho suoritti soittamalla J. S. Bachin suuren *Toccatan* F-duuri (BWV 540) Bossille tämän vieraillessa Porissa. Bossi kirjoitti lausunnossaan seuraavaa:

Porissa 26 p. marraskuuta 1912. Oltuani tilaisuudessa kuulemaan herra Maestro Kyösti Alhon soittavan uruilla J. S. Bachin F-duuri-Toccatan, olen voinut arvostella korkeaksi sen todella harvinaisen taitavuuden, jolla tämä oivallinen Maestro on kyennyt esittämään ja tulkitsemaan tuon vaikean kappaleen. Olen varma siitä, että uudenaikaisilla uruilla, joissa on enemmän apukeinoja käytettävänä, Maestro Kyösti Alhon taide on säteilevä koko laajuudessaan ja loistossaan. (*Turun Sanomat* 10.12.1912.)

Alho soitti teoksen konsertissaan pian Bossin vierailun jälkeen ja anonyymi arvostelija (nimimerkki ”H”) katsoi Alhon soiton osoittavan ”uudenaikaista musikaalista käsitystä” ja se palautti mieleen muistot Bossin konsertista (*Satakunta* 3.12.1912). Oliko Alho ottanut mallia Bossin ilmeisen monista rekisteröintivaihdoksista – arvostelija kirjoitti teoksen olleen ”värikäs” – vai oliko hän soittanut Bossin tapaan meillä totuttua irtonaisemmin?

Lopuksi

Oletettavasti Enrico Bossin vuoden 1907 vierailu Suomeen ei olisi saanut niin suurta huomiota, jos hän olisi ollut ”pelkästään” urkuri. Bossi tunnettiin jo musiikkipiireissä, koska Martin Wegelius oli Italian matkaraportissaan 1901 nostanut hänet yhdeksi aikakautensa johtavaksi italialaiseksi säveltäjäksi. Oli syy Wegeliuksen matkaraportti tai ei, niin vuodesta 1902 lähtien Bossin musiikkia alettiin silloin tällöin esittää Suomessa. Huipennukseksi muodostui *Canticum canticorum*in kolme esitystä keväällä 1907. Saman vuoden syksyllä Bossi tuli Suomeen konsertoimaan niin urkurina, säveltäjänä kuin orkesterinjohtajanakin. Hänen elämänsä ja tuotantoaan esiteltiin etukäteen hyvin laajasti ja hänet otettiin Helsingin musiikkipiireissä innolla vastaan.

Konserttipaikkakunnat molempien vierailujen yhteydessä olivat silloisen rataverkon piirissä ja molempien vierailujen lähtökohtana lie-
nee ollut se, että Bossi oli joko tulossa konsertoimasta Pietarista ja Moskovasta, kuten 1907, tai menossa konsertoimaan, kuten 1912. Oli tavallista, että ulkomaiset taiteilijat pysähtyivät hankkimaan lisätie-

nestejä Suomen suuriruhtinaskunnassa Pietarin ja Moskovan konserttien yhteydessä. Niissä kirkoissa, joissa Bossi esiintyi Suomessa, oli pääosin melko moderneja urkuja, ja ne olivat hyvässä kunnossa, vaikka vuoden 1912 kiertueella oli urkujen kanssa ongelmia: vaikka sitä ei suoraan sanottu, niin Kallion kirkon uunituoret Schlag & Schöne-urut eivät ilmeisesti toimineet moitteettomasti ja Keski-Porin kirkon J. A. Zachariassen-urut vuodelta 1872 olivat hyvin huonossa kunnossa.

Bossin urkurintaidot arvioitiin tekniikan, esittämisen ja rekisteröimisen osalta järjestään ennen kuulumattomiksi. Hänen vierailunsa osuivat aikaan, jolloin suomalainen urkutaide oli vielä lapsenkengissään ja hyvin homogeenistä. Helsingissä saattoi kuulla pääasiassa saksalaista tulkintaperinnettä edustaneiden Merikannon ja Faltinin oppilaan Sjöblomin, tai Merikannon ja Faltinin muiden oppilaiden konsertteja. Siten, kun helsinkiläiset arvostelijat vertasivat Bossin tulkintoja niihin, mitä he olivat kuulleet, vertasivat he kuulemaansa käytännössä Merikannon tai Sjöblomin tulkintoihin. Molemmat edustivat 1800-luvun loppupuolen legatomaista saksalaista traditiota, joskaan se ei välttämättä ollut täydellistä äänien sitomista toisiinsa. Bossin on täytynyt edustaa soiton selkeydessä Merikannosta ja Sjöblomista poikkeavaa urkujen käsittelyä, koska kaikki arvostelijat kiinnittivät siihen huomiota.

Monet arvostelijat kirjoittivat Bossin taidosta fraseerata. On vaikea arvioida, sekoittuiko arvosteluissa käsite *fraseeraus* ainakin osaksi käsitteen *tempo rubaton* kanssa. Joka tapauksessa hän epäilemättä soitti vapaammin kuin suomalaiset kollegansa. Lisäksi arvosteluissa mainitaan lähes aina värikäs ja orkestraalinen rekisteröintitapa. Bossi käytti toisinaan apunaan rekisteröintiavustajia, dokumentoidusti kahtakin, kuten Keski-Porin kirkon tai Helsingin Johanneksenkirkon konserteissaan. Koska Johanneksenkirkon uruissa oli useita apulaitteita eri äänenvoimakkuuksien ja rekisteröintien aikaansaamiseksi, pyrki hän ilmeisesti avustajien avulla äärimmäisen värikkäisiin ja monipuolisiin rekisteröinteihin.

Jälkikäteen muisteltiin toisinaan Bossin konsertteja, kuten Bengt Carlson (*Svenska Tidningen* 26.1.1918), arvostellessaan Venni Kuosman konsertin tammikuussa 1918. Bossin 60-vuotissyntymäpäivä huhti-

kuussa 1921 huomioitiin useissa suomalaisissa lehdissä, samoin Bossin äkillinen kuolema laivalla hänen palatessaan Yhdysvaltojen kiertueelta helmikuussa 1925. Suhteellisen pian Bossin ensimmäisen vierailun jälkeen muun kuin hänen urkumusiikkinsa esittäminen hiipui Suomessa. Suurista teoksista *Canticum canticorum* esitettiin vuoden 1907 jälkeen seuraavan kerran ilmeisesti vasta huhtikuussa 1931. Radioidussa konsertissa sen esittivät Helsingin filharmoninen orkesteri ja Ruotsalainen oratoriokuoro, joita johti Bengt Carlson. Evert Katilan mielestä (*Helsingin Sanomat* 3.4.1931) Bossi ei säveltäjänä häikäissyt ”mielikuvituksen rehellisyydellä” eikä syvyydellä, mutta piti Bossia ”taitomiehenä”, joka hallitsi polyfonisen kirjoitustavan ja orkesterin tehokeinot. Jo vuoden 1907 *Canticum canticorum*in arvosteluista voi päätellä, että Bossin musiikkia pidettiin teknisesti arvossa, mutta musiikillisesti se ei herättänyt yhtä suurta vastakaikua. Ehkäpä siitä johtuen ennakkoesittelyt ennen vuoden 1912 kiertuetta olivat suppeammat ja hän esiintyi orkesterin kanssa ainoastaan Turussa, vaikka kiertue oli muuten laajempi kuin ensimmäinen. Suomalaiset urkurit sen sijaan esittivät Bossin musiikkia jatkuvasti ja vielä 1930-luvulla hänen urkukonserttoaan esitettiin säännöllisesti. Toisen maailmansodan jälkeen Suomeen rantautui voimallisesti urkujenuudistusliikkeen filosofia, ja lieneekö liikkeen ylenkatsonta suurta osaa romantiikan ajan urkumusiikkia kohtaan ollut syy siihen, että Bossin urkukonsertton esitykset loppuivat ilmeisesti tykkänään.

Opettajana Bossi ei jättänyt jälkiä Suomeen. Merikanto kehotti suomalaisia urkureita laajentamaan näköalaa ja lähtemään opiskelemaan Bossin johdolla. Merikanto ihaili Bossin tulkintatapaa, mutta ei ole tietoa muuttiko hän tämän innoittamana käsityksiään urkujensoitosta ja välittikö hän ”uudenlaista” urkujen käsittelyä oppilailleen. Bossin herättämästä ihailusta huolimatta eivät suomalaiset urkurit lähteneet hänen oppilaksen. Saksalaisuus pysyi urkuripiireissä vahvana ja lähes kaikki 1910- ja 1920-luvulla ulkomailla opiskelleet urkurit opiskelivat Saksassa. Epäilemättä myös se, että suomalaiset eivät välttämättä osanneet Bossin käyttämiä italian ja ranskan kieliä, karsivat opintoalukkuutta. Ainoa Bossin suomalainen urkuoppilas, Kurt Roesky ei työskennellyt opettajana, joten hän ei siirtänyt Bossin oppeja eteenpäin.

Silti suomalaiset urkurit ilmeisesti lähestyivät kevyempää soittotyyliä, sillä arvostellessaan Helsingin konservatorion keväänäytettä vuonna 1929 kirjoitti Otto Kotilainen seuraavaa (*Helsingin Sanomat* 31.5.1929):

[...] on mainittava, että urkusoiton päämestarimme Elis Mårtensonin oma Bach-käsittely on edukseen vuosien kuluessa vapautunut saksalaisesta raskaudesta keveämmäksi, ilmavammaksi. Ja tämän sävyn ilokseen havaitsi oppilaitten esityksistä. On ikään kuin nyt olisi ruvennut kantamaan meillä hedelmää se kylvö, minkä italialainen urkumestari Bossi Johanneksenkirkossa kauan sitten verrattomilla Bachesityksillään herätti.

Ehkäpä Bossin esittämiskäytännöistämme poikkeava tyyli jätti viiveellä joitakin jälkiä urkureidemme soittoon. Mutta vaikka Bossin urkurin maine jäi muistoihin, niin loppujen lopuksi hänen vierailunsa jäivät ohimeneviksi tuulahduksiksi Etelä-Euroopan musiikkimaailman huipulta.

Kiitos FT Tuire Ranta-Meyerille Erkki Melartinin Italian matkaan liittyvistä tiedoista.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto, Helsinki

Richard Faltinin henkilöarkisto

Faltin, Richard. Kirjeenvaihto. COLL.52.

Erkki Melartinin henkilöarkisto

Erkki Melartinin omaisilleen lähettämät kirjeet ja kortit COLL.530.

Kirje 29.6.1901

Kalenterimerkintä 1907

Painamattomat opinnäytetyöt

Liimatainen, Marjukka 2002. *Olga Tavaststjerna (1858–1939). Naisurkureiden pioneeri.* Kirkkomusiikin koulutusohjelman kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Internet-julkaisut

Rumsey, David 2013. "The Speed of Welte's Organ Rolls". *Recording the Soul of Music` Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als Authentische Interpretationsdokumente?* Toim. Christopf E. Hänggi & Kai Köpp. Museum für Musikautomaten Seewen SO: Seewen. https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Geisterhand/Recording_06_Rumsey_2.pdf (tarkistettu 11.12.2023.)

Muut lähteet

Lehtola, Jan 2022. Sähköpostiviesti tekijälle 2.1.2022.

Pelto, Pentti 2013. Sähköpostiviesti tekijälle 9.3.2013.

Äänitteet

The Britannic Organ Vol. 3. OEHMS Classics OC 841.

The Britannic Organ Vol. 12. OEHMS Classics OC 1841.

The Complete Vladimir de Pachmann. Marston 54003-2.

Paderewski. The American Recordings. The Complete Victor Recordings 1914–1931. APR 7505.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti 21.3.1908; 10.11.1912; 1.12.1912.

Aftonposten 28.4.1895.

Björneborgs Tidning 29.11.1912.

Dagens Tidning 30.8.1912.

Finsk Tidskrift 1.4.1906.

Hangö 13.7.1893; 23.7.1893.

Helsingin Sanomat 17.11.1907; 20.11.1907; 21.11.1907; 22.11.1907; 23.11.1907; 1.3.1908; 24.5.1910; 3.9.1912; 19.11.1912; 20.11.1912; 21.11.1912; 22.11.1912; 23.5.1913; 21.2.1914; 24.10.1915; 3.4.1931.

Hufvudstadsbladet 14.4.1907; 16.4.1907; 13.10.1907; 19.11.1907; 20.11.1907; 21.11.1907; 22.11.1907; 23.11.1907; 22.11.1912; 24.10.1915; 12.4.1920; 31.5.1929.

Karjala 24.11.1907.

Mikkelin Sanomat 28.11.1912.

Nya Pressen 29.4.1895; 24.4.1906; 15.11.1907; 21.11.1907; 22.11.1907; 14.4.1908.

Politiken 24.11.1907.

Päivälehti 28.3.1902.

Satakunnan Sanomat 1.12.1912.

Satakunta 26.11.1912; 28.11.1912; 1.12.1912; 3.12.1912.

Savo 5.12.1912.

Savotar 1.12.1912.

Suomalainen Kansa 21.11.1907; 23.11.1907; 7.9.1908; 2.6.1910.

Suur-Savo 3.12.1912.

Svenska Tidningen 26.1.1918.

Säveletär 15.5.1907; 15.4.1911.

Tammerfors Nyheter 11.11.1912; 11.1.1915.

Tampereen Sanomat 10.11.1908; 8.11.1912; 23.11.1912; 24.11.1912; 26.11.1912.

Tidning för Musik 1.9.1913; 1.11.1914; 1.11.1915.

Turun Sanomat 13.9.1907; 27.11.1912; 29.11.1912; 10.12.1912; 16.12.1915.

Uusi Aura 14.9.1907; 27.11.1912.

Uusi Suometar 5.2.1902; 10.4.1903; 19.11.1907; 20.11.1912; 23.11.1907; 22.8.1912; 21.9.1912; 27.10.1914; 3.1.1915; 24.10.1915.

Veckobladet 7.11.1908; 28.11.1914.

Wiipuri 28.11.1907; 4.9.1912.

Wiborgs Nyheter 25.11.1907.

Åbo Underrättelser 22.11.1907; 14.2.1915; 15.2.1915.

Östra Finland 25.11.1907; 26.11.1907.

Kirjallisuus

Bossi, M. Enrico & Tebaldini, Giovanni 1893 / 1897. *Metodo teorico pratico per organo*. Uusintapainos 2007. Milano. Edizioni: Carisch.

Bonsdorff, Lena von 2019. *Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – uraauurtava musiikkipedagogi*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Cominetti, Ennio 2013. *Marco Enrico Bossi 1861–1925. L'Organista lo studioso il compositore*. EurArte edizione: Varenna.

Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Gustafsson Burgmann, Marianne 2021. *Mimesiksestä subliimiin: legatolla vaikuttaminen 1800-luvun saksalaisen urkumusikin estetiikassa*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia: Helsinki.

Haapio, Hannes 1929. *Suomen kirkon kanttorien ja urkurien matrikkeli*. Vammala: Suomen kirkon kanttori-urkuriyhdistys.

Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Keuruu: Otava.

Klemetti, Armi 1976. ”Sittenpäähän opit, oli Heikin mielilause”. Haastattelijana Mervi Knuutila. *Rondo* 2/1976.

Klemetti, Heikki 1949. *Maaailman mylläkässä*. Porvoo: WSOY.

Kuula, Alma 1968. *Virta venhettä vie*. Toim. Sirkka Kuula-Marttinen. Porvoo: WSOY.

Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Sibelius-Akatemia: Lahti.

- Melartin, Erkki 1907. "Canticum canticorum". *Finsk Musikrevy* 1.3.1907: 97–104.
- Merikanto, Oskar 1907a. Kirje Liisa Merikannolle 19.3.1907. *Oskar Merikannon kirjeitä Liisalle 1889–1922*. Toim. Jan Lehtola 2015. Helsinki: Partuuna, 175–176.
- Merikanto, Oskar 1907b. Kirje Liisa Merikannolle 7.3.1907. *Oskar Merikannon kirjeitä Liisalle 1889–1922*. Toim. Jan Lehtola 2015. Helsinki: Partuuna.
- Merikanto, Oskar 1907c. "Ulkomaaanmatkalta I". *Säveletär* 13–14: 186–190.
- Merikanto, Oskar 1907d. "Enrico Bossi urkujen ääressä". *Säveletär* 22: 203–206.
- Merikanto, Oskar 1908. "Katsaus Helsingin musiikkielämään syksyllä 1907". *Valvoja* 1/1908: 57.
- Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki 2004. *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Pelto, Pentti 1994. *Kaksi suomalaista urkuperinnettä. Tutkimus kangasalaisten ja uusikaupunkilaisten 1800-luvun mekaanisten urkujen musiikillisista ominaisuuksista*. Vammala: Sibelius-Akatemia.
- Ranta, Sulho 1947. "Enrico Bossi". *Sävelten taitureita*. Porvoo: WSOY, 315–320.
- Ranta, Sulho 1960. "Enrico Bossi". *Sävelten taitureita*. Toinen, lisätty ja uudistettu painos. Porvoo: WSOY, 297–301.
- Rautioaho, Asko 2007. *Suomen urut 2006. Urkumatrikkeli*. Vaajakoski: Suomen Kanttori-urkuriliitto.
- Rydén, Jesper, 2021. "En mästare i fraseringens finesser" – Enrico Bossis besök i Sverige i början av 1920-talet". *Orgelforum* 1/2021: 6–14.
- Sibelius, Jean 1907. Kirje Aino Sibeliukselle 15.11.1907. Teoksessa *Syysilta. Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1905–1931*. Toim. SuviSirkkä Talas. Porvoo: WS Bookwell Oy, 86.
- Talas, SuviSirkkä (toim.) 2007. *Syysilta. Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1905–1931*. Porvoo: WS Bookwell Oy.
- Tuppurainen, Erkki 1994a. "Oskar Merikanto Suomen esittävän urkutaiteen tienraivaajana". *Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 114–135.
- Tuppurainen, Erkki 1994b. *Suomalaisten urkureiden Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Urponen, Ville 2007. "Oskar Merikannon avustajana – tuokiokuvia Helsingin Musiikkiopistosta". *Organum* 4/2007, 5–10.
- Urponen, Ville 2020. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Uudistettu painos. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-211-6> (tarkistettu 2.2.2024).
- Valanki, Erkki 1999. *Suomen urut ja niiden rakentajat*. Uusintalaitoksen toimittanut Pentti Pelto. Vammala: Sibelius-Akatemia.
- Waterhouse, John C. G. 1989. Hakusana "Bossi, Marco Enrico". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Three. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 79.
- Wegelius, Martin. "Ur det nutida Italiens musiklif". *Finsk Tidskrift* 1.10.1901: 329–331.

LIITE

Kurt Roeskyn Italiassa lokakuussa 1914 pitämän konsertin arvostelu ruotsiksi käännettynä ja *Tidning för Musik* -lehdessä (1.11.1914) julkais-tussa muodossa.

Medlemmarna av Pro Cultura och de inbjudna [...] hade lyckan att få göra bekantskap med en ung orgelnist, vilken efter dessa sina första steg på konstens vädjobana säkert skall nå över medelmåttan och med rätta kan sträva till ett årorikt mål. Kurt Roesky uppträdde för första gången inför publiken helt visst ej utan oro, men förtroligheten med instrumentet, de goda grinderna, de långa studierna och den stora kärleken till konsten gjorde honom till segervinnare. Efter varje stycke erhöill han starka applåder och vid konsertens slut hälsades han med en tredubbel applåd, vilken säkerligen också gällde hans lärare, Enriko (sic) Bossi, som bistått honom. Precisionen och renheten (särskilt i de båda fugorna på programmet) utvisa att den unga konsertgivaren vetat ypperligt draga nytta av sin lärares undervisning, vilkens underbart poetiska uppfattning återfanns i tolkandet i synnerhet av de vekare styckena: såsom i den ömma melodin av Gluck (tagen ur "Orfeus" och arrangerad för orgel av Bossi); i Rheinbergers medryckande "Pace della sera"; och i det förtjusande stycket av Dubois "In Paradisum", varest ett ljuvligt arpeggio, som med en genomskinlig slöja omhöljer den rena skära sången.

Men också där musiken med en mer energisk anstrykning fordrade ett kraftigare återgivande, ävensom för Bachs djup har Roesky visat sig äga vackra gåvor; och bland virvlande vågor av kolorit och rytm kunde man alltid urskilja den musikaliska tråden, ett tecken på att återgivaren städse var påpasslig även på de mest invecklade och svåra ställen, såsom, t. ex. i Bachs "Toccatà e fuga" i d-moll, i Mendelssohns "Corale con variazioni" ur i VI Sonaten och i Bossis "Improvisatione".

Den ljuslätte orgelnistens ögon strålade vid varje applåd. Sedan han nu forskat i konstens hemligheter under Italiens vackra sol, återvänder han till det avlägsna Finland, tacksam och glad, med det outplånliga minnet av sin första konsert. Måtte han en dag återvända till vår Pro

Cultura “Baciat dalla Gloria”! (*Tidning för Musik* 1.11.1914, alun perin julkaistu: *La Provincia di Como* 23.3.1914).

Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson

**Musiikinlajit elämäntyöliien ilmentäjinä: Richard Faltin,
Ingeborg Hymander ja muusikon sivistysporvarillinen elämä
1900-luvun vaihteen Suomessa**

Musiikinlajeihin kohdistuva tutkimus on ollut viime vuosikymmeniinä yksi musiikintutkimuksen vahvoista juonteista erityisesti saksankielisessä kirjallisuudessa. Musiikinlajiin kytkeytyy sekä musiikillisia että sosiologisia seikkoja. Lajilla on tyypillisesti omat rakenteelliset erityispiirteensä, ja toisaalta jokaisella lajilla on oma yhteiskunnallinen ”paikkansa”. Puhutaan myös lajin esteettis-sosiaalisesta ”sävyistä”, joka yhdistää lajin rakenteellisia ja sosiaalisia piirteitä. Artikkelimme pyrkii tuomaan yhden uuden näkökulman lajien tutkimukseen: hypoteesimme on, että lajit voivat kytkeytyä myös erilaisiin elämäntyöliihin. Musiikinlajien tarkastelu auttaa meitä antamaan musiikillisen sisällön muusikoiden elämäntyölielle.

Artikkelimme keskeiset kohdehenkilöt ovat saksalaissyntyinen, Suomen musiikkikulttuuriin monipuolisesti vaikuttanut urkuri, pianisti, kapellimestari, säveltäjä, pedagogi ja pianokauppias Richard Faltin sekä pianisti ja pianopedagogi Ingeborg Hymander. Faltinin pedagoginen vaikutus Helsingissä kattoi hänen toimintansa niin yliopiston musiikinopettajana, Helsingin Musiikkiopiston järjestyksessä ensimmäisenä urkujensoiton opettajana ja yksityisopettajana, jonka oppilaista mainitaan useimmiten kuuluisimmat: Robert Kajanus, Martin Wegelius, Jean Sibelius ja Ilmari Krohn. Hymander opiskeli yksityisesti Faltinin johdolla, ja hän toimi paitsi esiintyvänä taitelijana myös Musiikkiopiston pitkäaikaisena pianonsoiton ja pianopedagogiikan opettajana. Artikkelimme pyrkii tuottamaan uutta tietoa nimenomaan näiden kahden henkilön toiminnasta ja merkityksestä. Toivomme samalla, että heidän kauttaan on mahdollista arvioida myös Musiikkiopiston ensimmäisen johtajan, Martin Wegeliuksen toimintaa musiikkikoulutuksen kehittäjänä ja ideoijana.

Hypoteesimme on, että yksi Faltinin monista ansioista oli sivistysporvarillisen muusikkoimagon tuominen Suomeen ja että tämä

vaikutus näkyi hänen oppilaansa Hymanderin toiminnassa. Musiikin harjoittaminen ei ollut enää välttämättä vain harrastus tai epätoivoisen boheemielämän sisältö, vaan musiikki-ihminen saattoi ylläpitää porvarillista elämää. Pianomusiikin moni-ilmeinen lajien kenttä auttaa ymmärtämään muusikoiden elämäntyylejä ja sitä sosiaalista käännettä, jonka Faltin toteutti Suomen musiikkikulttuurissa.

Artikkelin keskeisiä lähteitä ovat Hymanderin vuonna 1924 julkaisema opas *Nuori pianonsoiton opettaja* sekä pianonsoittoa ja pianopedagogiikkaa koskeva 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuus, erityisesti sellaiset teokset, jotka sisältyvät Kansalliskirjastossa säilytettävään laajaan Faltinin kirjakokoelmaan. Peilaamme Faltinin ja Hymanderin toimintaa saman aikakauden sosiaalihistoriaa käsittelevään kansainväliseen tutkimuskirjallisuuteen ja aikakauden filosofiin ideoihin.

Musiikinlajien kannalta tarkasteltuna Helsingin Musiikkiopiston pianopedagogiikassa painotettiin ”vakavia” teoksia ja säveltäjiä, esimerkiksi J. S. Bachin tuotantoa ja Beethovenin sonaatteja. Hymander tähdentää edellä mainitussa kirjassaan ”hengen” ja ”vapauden” merkitystä musiikissa. Näillä ihanteilla oli kaikut pohjansa G. W. F. Hegelin filosofiassa. Osoittautuu, että äsken mainitut pedagogiset painotukset sekä muut Musiikkiopiston tarjoaman koulutuksen keskeiset piirteet – kurssit tutkintoineen, musiikki-illat ja ”yleiset” aineet – palvelivat porvarillista, Hegelin filosofiasta juontuvaa vapauden ideaa.

Elisa Järvi

**Pianotaiteilija ja pedagogi Kerttu Bernhard –
“Suomen säveltaiteen loistava tähdenlento”**

Pianotaiteilija Kerttu Bernhardin (1902–1944) hahmo on tuttu useimmille Sibelius-Akatemian pianisteille Erkki Kuloveden maalaamasta muotokuvasta. Bernhardin urasta kuitenkin tiedetään ja muistetaan nykyisin kovin vähän. Artikkelini tarkoitus on nostaa esiin tämä kansainvälistä uraa luonut ainutlaatuinen pianisti ja pedagogi, jonka hautaseppeleeseen Jean Sibelius kirjoitti: ”Suomen säveltaiteen loistavalle tähdenlennolle”.

Kerttu Bernhard lukeutuu Ilmari Hannikaisen oppilaisiin. Hän täydensi opintojaan Leipzigin ja Pariisissa muun muassa Robert Teichmüllerin, Jean Batallan ja Nadia Boulangerin johdolla. Bernhard esiintyi orkesterisolistina ja kamarimuusikkona Suomessa ja ulkomailta. Hän kantaesitti Selim Palmgrenin viidennen pianokonsertton sekä soitti Ottorino Respighin pianokonsertton säveltäjän itsensä johtamana Yliopiston juhlasalissa. Opettajan toimessaan Sibelius-Akatemiassa Bernhard oli vaativa ja arvostettu pedagogi, mistä kertovat opiskelijoiden haastattelut. Hänen pianoluokallaan opiskelivat esimerkiksi Leea Isotalo, Cyril Szalkiewicz ja Erik Tawaststjerna.

Artikkelissani luon lyhyen yleiskatsauksen Kerttu Bernhardin elämänvaiheisiin. Pääpaino kirjoituksessani on kuitenkin Bernhardin konserttiurassa, verkostoissa ja yhteistyössä aikansa säveltäjien kanssa. Olen pohtinut, mitä voimme saada selville pianistista, jonka elämä päättyi ennen kuin radiotaltioinnit yleistyivät.

Lähdeaineistona käytän Sibelius-Akatemian arkiston kokoelmaa, Kansalliskirjaston aineistoja sekä Bernhardin perikunnan arkistoa. Erityisesti viimeisin lähde nuottiaineistoinen avaa ainutlaatuisen ikkunan pianotaiteilijan konserttielämään, arkeen ja aikalaiskontakteihin.

Annikka Konttori-Gustafsson

**Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton ensimmäisten opettajien
valintaprosessit 1890-luvulla Martin Wegeliuksen ja Ferruccio
Busonin välisen kirjeenvaihdon valossa**

Vuonna 1882 perustetussa Helsingin Musiikkiopistossa pianonsoitosta tuli sen toiminnan alusta lähtien korkeatasoinen ja oppilasmäärältään suurin oppiaine. 1870-luvulla Helsingissä oli vaikuttanut ainakin kolme ulkomailla koulutuksensa saanutta pianonsoiton opettajaa, joista tunnetuin oli Richard Faltin. Näiden opettajien edistyneemmät oppilaat hakeutuivat vasta perustettuun musiikkiopistoon, johon tarvittiin pian oppilasmäärän kasvaessa korkeatasoisia opettajia. Pianonsoiton oppiaineeseen kiinnitettiin heti alkuunsa kaksi hierarkkisessa suhteessa olevaa opettajaa, joista ensimmäinen eliittiluokan pianistina sai parhaat oppilaat. Laitoksen rehtori Martin Wegelius (1846–1906) piti tärkeänä mannermaisena, lähinnä Lisztistä lähtevän pianonsoittoperinteen istuttamista maahamme ja näki paljon vaivaa saadakseen kiinnitetyksi syrjäiseen Helsinkiin Lisztin johdolla opiskelleita pianisteja. 1880-luvulla ulkomaiset opettajat seurasivat toisiaan tiheässä tahdissa. Pisimpään, neljän vuoden ajan viipyi Lisztin oppilas Ludwig Dingeldey. Hänen lisäksi vuosien 1882 ja 1890 välillä laitoksessa ehti toimia viisi ulkomaista opettajaa, joista viimeisin oli italialais-saksalainen pianisti ja säveltäjä Ferruccio Busoni.

Ferruccio Busoni (1866–1924) toimi Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton ensimmäisenä opettajana vuosina 1888–1890. Tästä kahden lukuvuoden ajasta hän oli virkavapaalla syyskauden 1889, joten hänen varsinainen työnsä pianonsoiton opettajana Helsingissä oli sangen lyhyt. Kuitenkin sitä on aikojen saatossa pidetty erityisen merkittävänä suomalaisen pianismin ja pianonsoiton opintosuunnitelmien kehityksen kannalta. Viimeaikaisten tutkimusten valossa voidaan todeta, että Busonin suurin anti Suomen musiikkielämälle ei ehkä niinkään liittynyt hänen opetustyöhönsä kuin hänen lukuisiin esiintymisiinsä ja henkilökohtaisiin yhteyksiinsä.

Wegelius ystävystyi Busonin kanssa tämän Helsingin periodin

aikana, ja ystävyys jatkui tuon ajanjakson jälkeenkin muun muassa kirjeenvaihdon muodossa. Wegeliuksen kirjeitä Busonille on tallessa 39 kappaletta ja Busonin kirjeitä Wegeliukselle 13 kappaletta. Näissä kirjeissä päällimmäisenä aiheena on ulkomaisten pianonsoiton opettajien kiinnittäminen Helsingin Musiikkiopistoon. Kirjeitä ei ole aiemmin nostettu esiin, ja niistä paljastuu Busonin merkittävä vaikutus laitoksen pianonsoiton opettajien valintaan 1890-luvulla.¹

Aiemminkin on tiedetty, että Wegelius mielellään kääntyi Busonin puoleen kysyäkseen neuvoa opettajien valinnoissa. Laitoksen johtokunnan pöytäkirjoissa on muutama maininta tiedustelun antamisesta Wegeliuksen tehtäväksi. Mutta tuon tehtävän laajuus ja yhteydenpidon intensiivisyys paljastuu entistä huomattavasti selvemmin tämän kirjeenvaihdon myötä.

Analysoin Wegeliuksen ja Busonin välistä kirjeenvaihtoa opettajavalintoja koskien heidän henkilökohtaisten arvostustensa näkökulmasta käsin ja vertaan sitä kautta löytyvää tietoa aiempaan tutkimukseen aiheesta. Tutkimusaineistona on Staatsbibliothek zu Berlinissä säilytettävä kirjeenvaihto, Sibelius-Akatemian historiikki (Dahlström 1982) ja Helsingin Musiikkiopiston johtokunnan pöytäkirjat.

1 Kirjeenvaihtoa vuodesta 1888 vuoteen 1903 säilytetään Staatsbibliothek zu Berlinissä Busonin jäämistössä (Nachlass Ferruccio Busoni), <<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>>

Simo Mikkonen

”Liian rajua” vai portti kansainvälisyyteen? Venäläinen pianokoulu ja Baškirov Suomessa

Neuvostoliiton vaikutusta Suomen musiikkielämään on tutkittu vähän, vaikka Neuvostoliiton musiikkielämän yhteydet Suomeen kasvoivat sotien jälkeisenä aikana merkittäviksi. Suomessa varsin tiuhaan vierailleet huippumuusikot inspiroivat nuoria suomalaismuusikoita ja Neuvostoliiton koulutusjärjestelmän tuloksia hämmästeltiin laajasti. Myös neuvostoliittolaisia opettajia alkoi saapua Suomeen 1960-luvulla, antaen oman merkittävän panoksensa suomalaiseen soitinopetukseen. Artikkelissa pyritään osoittamaan, ettei vaikutus ollut satunnaista eikä rajautunut yksittäisiin kohtaamisiin.

Neuvostopianisteja vieraili Suomessa vuodesta 1945 lähtien, mutta merkittävämpi vaikutus alkoi 1960-luvun puolivälin jälkeen, ensimmäisten mestarikurssien myötä. Artikkelin fokuksessa on ajanjakso 1960-luvulta 1980-luvulle, jolloin suomalainen musiikkikoulutus laajentui ja kehittyi merkittävästi. Huomio kohdistuu erityisesti Jyväskylän Kesän mestarikursseihin, joista muodostui 1960–1970-luvuilla keskeinen instituutio korkean tason musiikinopetuksessa. Mestarikursseilla vieraili säännöllisesti huippumuusikoita erityisesti Neuvostoliitosta. Pianon osalta Dmitri Baškirov nousi erityisen merkittävään rooliin.

Baškirovin rooli korostui monestakin syystä. Hänen oppilaidensa joukossa on koko joukko eturivin suomalaispianisteja. Baškirov piti Jyväskylässä vuosien 1968–1979 välillä kaikkiaan 8 mestarikurssia. Moni Baškirovin kursseille osallistunut hakeutui Neuvostoliittoon jatkamaan opintojaan ja näyttäisi siltä, että vielä useampi olisi halunnut, mutta jäi rajoitusten vuoksi vaille paikkaa. Baškirov tarjosi monelle suomalaispianistille ensikosketuksen venäläisen pianonopetuksen pitkään perinteeseen.

Suhtautuminen sekä Baškiroviin että Neuvostoliitossa hankittuun koulutukseen kuitenkin vaihteli: koulutusta pidettiin myös liian rajuna ja jopa henkisesti lannistavana. Vaikutteita omaksuttiin silti runsaasti. Neuvostoliitto oli kiistatta musiikin suurmaa Suomen naapurissa.

Artikkelia varten on haastateltu 10 suomalaista ammattilaispianistia,

jotka ovat osallistuneet Baškirovin mestarikursseille. Haastattelujen ohella artikkeli pureutuu laajan arkistoaineiston avulla kysymykseen neuvostoliittolaisen piano-opetuksen merkityksestä Suomessa. Arkistoaineistoa on erityisesti Kansallisarkiston kokoelmista, sekä jonkin verran Moskovasta, koskien neuvostoliittolaisten opettajien lähettämistä Suomeen.

Ville Urponen

Enrico Bossin konserttvierailut Suomeen 1907 ja 1912

Vaikka Suomessa esiintyi 1900-luvun alussa säännöllisesti kuuluisia klassisen musiikin taiteilijoita, olivat urkurit poikkeus jo senkin takia, että ympäri Eurooppaa esiintyviä urkureita oli hyvin vähän. Enrico Bossin konsertit 1907 ja 1912 olivat ensimmäiset todella merkittävän ulkolaisen urkurin vierailut sitten Gustaf Mankellin konserttien vuonna 1865. Bossi myös johti omia teoksiaan Filharmonisen orkesterin konsertissa 1907. Hänen maineensa sekä säveltäjänä että urkurina oli kiirinyt hänen edellään. Martin Wegelius tutustui Bossiin Italian matkallaan 1901 ja kirjoitti matkaraporttissaan Bossista säveltäjänä laajasti (*Finsk Tidskrift* 1.10.1901) ja Oskar Merikanto taas ylisti Bossia urkurina (*Säveletär* nro 13–14, 1907). Toivo Kuula lähti ilmeisesti Bossin ensimmäisen Suomen vierailun innoittamana ja Jean Sibeliuksen suosituksesta syksyllä 1908 opiskelemaan Bolognan konservatorioon sävellystä Bossin johdolla. Bossilla oli myös yksi suomalainen urkuoppilas, Kurt Roesky.

Suomalainen urkutaide oli sitoutunut saksalaiseen perintöön ja Bossin tapaa soittaa urkuja verrattiin nimenomaan saksalaiseen esittämiskäytäntöön – Bossin eduksi. Artikkelissani kerron Bossin kahdesta konserttimatkasta Suomessa ja hänen herättämästään kiinnostuksesta. Artikkelin aluksi kerron lyhyesti aikaisemmista ulkolaisten urkureiden vierailuista Suomeen ja urkutaiteen tilasta Suomessa 1800–1900-lukujen taitteessa sekä muutaman tärkeimmän suomalaisen urkureiden opinnoista ulkomailla.

Bossin esittämistapaa pidettiin Suomessa meillä totutusta poikkeavana. Arvostelijat toivat esille säännönmukaisesti sen, että etenkin Bossin soiton selkeys, fraseeraus ja rekisteröinnit poikkesivat suuresti siitä, miten suomalaiset urkurit soittivat. Yritän löytää joitakin perussyitä tuolle erolle suomalaisten lehtiarvostelujen, joidenkin aikakauden harvojen urkujensoiton tekniikkaa käsittelevien suomalaisten urkureiden kirjoitusten, sekä muutaman Bossin julkaistujen ns. rullalevytysten perusteella.

Kirjoittajat

MuT, FM **Elisa Järvi** on pianisti, fortepianisti, pedagogi ja tutkija. Taiteellisessa tohtorintutkinnossaan hän yhdisteli vanhinta ja uusinta pianolle kirjoitettua musiikkia. Järven kiinnostuksen kohteisiin kuuluvat mm. Ligetin pianomusiikki, vanhat suomalaiset käsinkirjoitetut nuottikirjat, kosketinsoittimet sekä neljäsosasävelaskel-pianojen historia.

Emeritusprofessori **Matti Huttunen** on musiikintutkija, jonka kiinnostuksen kohteita ovat musiikin aate- ja oppihistoria, esittävän säveltaiteen historia ja musiikkifilosofia. Hän opiskeli musiikkitiedettä ja teoreettista filosofiaa Turun yliopistossa, jossa hän väitteli tohtoriksi musiikkitieteen alalta 1993. Hän on suorittanut myös huilunsoiton III kurssitutkinnon Sibelius-Akatemiassa. Huttunen on toiminut muun muassa Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina, ja hänelle myönnettiin vuonna 2017 Pro Musica -säätien tunnustuspalkinto.

MuT **Annikka Konttori-Gustafsson** toimi pitkään pianomusiikin ja tohtorikoulutuksen yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen taiteellisen tohtorintutkintonsa (Sibelius-Akatemia 2001) aiheena oli ”Olivier Messiaenin läsnäolo ranskalaisessa pianokirjallisuudessa”. Konttori-Gustafsson esiintyy sekä solistina että kamarimuusikkona ja liedpianistina. Hänen ohjelmistossaan painottuu aikamme suomalainen musiikki sekä ranskalainen 1900-luvun musiikki. Hän on toteuttanut myös Palmgrenin ja Pingoud’n teoksiin keskittyviä projekteja sekä kirjoittanut artikkeleita pianomusiikin historiasta Suomessa.

FT **Simo Mikkonen** on sosiokulttuurisen muistin professori Itä-Suomen yliopistossa. Hänen erikoisalaansa on 1900-luvun kulttuurihistoria, erityisesti Itä-Euroopan ja kylmän sodan osalta. Hän on tehnyt tutkimusta muun muassa ylijärjestyksistä verkoista ja vuorovaikutuksesta.

MuT **Ville Urponen** toimii urkumusiikin lehtorina Sibelius-Akatemiasa. Hän valmistui musiikin tohtoriksi Sibelius-Akatemian taiteelliselta tohtorinkoulutuslinjalta vuonna 2009. Urponen tekee vuosittain nauhoituksia Suomen Yleisradiolle ja on esiintynyt eri maiden televisio- ja radiolähetyksissä. Viime vuosina Urponen on tutkinut ja soittanut paljon suomalaista urkumusiikkia. Lisäksi hän on aktiivinen aikamme musiikin esittäjä, joka on kantaesittänyt yli kolmekymmentä uutta teosta ja soittanut monia Suomen ensiesityksiä aikamme musiikista. Esittävän uransa ohella Urponen on ahkera tutkija ja kirjoittaja. Hänen kirjansa *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti* julkaistiin vuonna 2010. Hän on kirjoittanut artikkeleita eri julkaisuihin ja vierailut useissa Yleisradion puheohjelmissä sekä toimittanut Yleisradiolle kolmiosaisen ohjelmasarjan ”Sinivalloista urkumusiikkia”.

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, neljäsoasa-sävelaskelpianisti ja pedagogi. Hänen tutkimuskohteitaan ovat vanhat suomalaiset käsinkirjoitetut nuottikirjat ja kosketinsoittimet, György Ligetin pianomusiikki sekä neljäsoasa-sävelaskelpianojen historia.

MuT MARKUS KUIKKA toimi vuoden 2023 loppuun asti 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 historian katveisiin jääneitä 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 vuonna 2021 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.



9 789523 293502

**TAIDE-
YLIOPISTO**
X SIBELIUS-AKATEMIA

ISBN 978-952-329-350-2
ISSN 2341-8257