



Anna Lehmus

Hommage à

Rolf Bergroth



Kappale suomalaisen pianismin historiaa

Sibelius-Akatemian
julkaisuja 28

HOMMAGE À ROLF BERGROTH –
KAPPALE SUOMALAISEN PIANISMIN HISTORIAA

HOMMAGE À ROLF BERGROTH –
KAPPALE SUOMALAISEN
PIANISMIN HISTORIAA

Anna Lehmus



HOMMAGE À ROLF BERGROTH -
KAPPALE SUOMALAISEN PIANISMIN HISTORIAA

Anna Lehmus

Taitto
Markus Virtanen

Kansi
Paul Forsell

Kannen kuvat
Rolf Bergroth, Anna Lehmuksen yksityisarkisto.
Helsingin Konservatorio, Pohjoinen Rautatiekatu 9 (R-talo), lähde: Sibelius-Akatemian arkisto.
Kuvat, ellei toisin mainita: Anna Lehmuksen yksityisarkisto.

Painopaikka
Hansaprint Oy

ISBN 978-952-329-344-1 (nidottu)
ISSN 2341-8257 (nidottu)
ISBN 978-952-329-345-8 (PDF)
ISSN 2489-7973 (PDF)

Sibelius-Akatemian julkaisuja 28

© Tekijät ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Helsinki 2024

Sisällys

7	Lukijalle
11	Alkusoitto <i>Rolf Bergroth</i>
19	I Suku- ja perhetausta
33	II Varhaiset musiikkiopinnot kotikaupungissa
51	III Ensimmäiset opintomatkat Pariisiin
79	IV Ura esittävänä taiteilijana ja opettajana
173	V Pianisti kirjoituspöydän ääressä
187	Loppusoitto
Liitteet:	
199	Liite 1 Rolf Bergrothin julkisesti esittämien kappaleiden luettelo
207	Liite 2 Rolf Bergrothin säestystehtäviä
213	Liite 3 Rolf Bergrothin konserttikalenteri
221	Liite 4 Rolf Bergrothin konsertto-ohjelmisto ja solistiesiintymiset

- 225 Liite 5 Rolf Bergrothin oppilaita Sibelius-Akatemiassa
- 231 Liite 6 Rolf Bergrothin kirjoituksia ja esitelmiä
- 235 Liite 7 Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta
- 267 Liite 8 Musiikkikritiikin olemuksesta, sen mahdollisuuksista ja rajoituksista
- 273 Liite 9 Johann Sebastian Bach ja eräitä havaintoja hänen pianotyylistään
- 279 Liite 10 Musiikin tähtihetkiä
- 285 Liite 11 Beethovenin pianosävellykset
- 293 Liite 12 Chopin – titaani ja uneksija
- 301 Liite 13 Chopinia etsimässä
- 305 Liite 14 Musiikki ja impressionismi
- 311 Liite 15 Debussyn pianopreludit
- 319 Liite 16 Rolf Bergrothin laatima kadenssi Beethovenin 3. pianokonserttoon
- 327 Hakemisto

Lukijalle

Tämän teoksen syntyhistorian lähtölaukauksena voidaan pitää erään isäni, pianotaiteilija Rolf Bergrothin (4.8.1909–28.1.1995), entisen yksityisoppilaan osoittama halukkuus kirjoittaa jo tuolloin varsin iäkäästä opettajastaan jonkinlainen elämäkerta ja samalla kuvaus hänen urastaan esittävänä taiteilijana, opettajana ja musiikista paljon kirjoittaneena esseistinä. Tässä tarkoituksessa hän otti yhteyttä isääni vuoden 1990 alussa ja kertoi aikomuksestaan. Seurauksena oli jokunen tapaaminen haastatteluineen, joiden seurauksena alkoi syntyä tekstiä. Mihin suunnitteilla ollut tuotos oli tarkoitus tallentaa tai missä julkaisista, ei käynyt silloin selväksi.

Valitettavasti työ jäi kesken sen tekijän sairastumisen ja liian varhaisen poismenon johdosta. Siihenastiset aikaansaannoksensa hän kuitenkin ehti luovuttaa minulle, ja hän oli myös käynyt luonani kyselemässä asioista, joita isäni ei ehkä ollut muistanut tai muuten jaksanut kertoa. Tämä muutaman kymmenen sivun pituinen tuotos päättyi erinäisten muiden asiapaperien joukkoon pitkäksi aikaa, mutta sen ilmaantuminen esille siihen sisältyvine arvokkaine tietoineen johti osaltaan siihen, mistä nyt käsillä oleva teos sai aikanaan alkunsa.

Toinen alkusysäys omiin samansuuntaisiin suunnitelmiini oli isäni kuoleman jälkeen hänen jäämistöstään löytynyt runsas materiaali leikkikirjoineen, lukuisine kirjeineen pitkältä ajalta milloin kenellekin ja hänen kirjoittamine artikkeleineen eri lehtiin. Samoin jäämistöstä löytyi hänen radiossa, televisiossa ja esimerkiksi kaupunginkirjastossa pitämiensä lukuisten esitelmien käsikirjoituksia. Kun pääsin tutustumaan tähän materiaaliin, tosin aluksi varsin pintapuolisesti, olin itse vielä työelämässä eikä mielessäni ehtinyt syntyä ajatusta isäni elämäntyön saattamisesta kirjalliseen muotoon. Lopullinen sysäys siihen suuntaan tuli, kun Pianon Ystävät ry. otti tehtäväkseen koota erilaisista lähteistä vielä saatavissa olevat isäni musiikkiesitysten tallenteet tarkoituksenaan julkaista niistä koostuva yhdistyksen Hommage-sarjaan kuuluva kolmen CD-levyn albumi Fuga Musiikki Oy:n julkaistavaksi syksyllä 2009, jolloin oli kulunut sata vuotta taiteilijan syntymästä. Tärkeimpänä puuha-

miehenä toimi isäni niin ikään entinen oppilas, musiikkitoimittaja Petri Sariola, joka otti yhteyttä saadakseen aineistoa levyalbumin liitteenä olevaan asiaa esittelevään vihkoseen. Suorittamieni etsintöjen aikana ja seurauksena alkoi syntyä alustava idea nyt käsillä olevasta teoksesta.

Kyseinen työ on kestänyt kauan johtuen lähinnä siitä, että käytettävissäni olevan materiaalin lisäksi olen usein joutunut tekemään täydentäviä tutkimusretkiä erinäisiin arkistoihin ja monenlaiseen musiikkiaiheeseen kirjallisuuteen. Jossain vaiheessa kiinnitin huomiota siihen, että Suomessa on kirjoitettu tietenkin paljon säveltäjistä, kapellimestareista ja etenkin laulajista, mutta äärimmäisen vähän instrumentalisteista. Lisäksi on olemassa laaja kirjo erilaisia suomalaisia säveltaiteilijoita lyhyesti esitteleviä kokoomateoksia. Poikkeuksen muodostavat Antero Karttusen vuonna 2004 julkaisema viulutaiteilija Anja Ignatiuksen loistavaa uraa monipuolisesti käsittelevä elämäkertateos ja Matti Vainion Erik Tawaststjernan laajaa toimintaa Suomen musiikkielämän palveluksessa käsittelevä elämäkerta vuodelta 2016.

Olen omassa työssäni paljolti pitänyt esimerkkinä lähinnä juuri edellä mainittua Anja Ignatiuksen elämäntyön kuvausta. Jokainen taiteilijahan on ihminen, jonka vaiheisiin sisältyy paljon muutakin, kuten esimerkiksi sekä yksityiselämässä että monien työhön liittyvien tapahtumien pyörteissä koettujen käänteiden usein mullistaviakin kokemuksia. Pääatarkoituksenani on ollut kuvata yhden esiintyvän taiteilijan ja opettajan eli oman isäni tietä eri vaiheineen kyseisissä tehtävissä pikemmin kuin varsinaista elämäkerta, jonka senkin vaiheet siinä ohessa ainakin pääpiirteittäan käyvät ilmi. Tuolle tielle lähtemisen edellytyksistä ja muista taustatekijöistä olen myös kertonut. Oma melko perusteellinen osansa teoksessa muodostuu eri lähteistä löytyneistä kuvauksista ja kertomuksista tulevan taiteilijan opettajista sekä täällä kotimaassa että Pariisissa ja heidän pedagogiikkansa piirteistä, jotka ainakin osittain ovat jatkaneet elämäänsä hänen omassa opettajan työssään.

Varsinainen Rolf Bergrothin taiteilijauran kehitys tulee esille niissä monissa hänen julkisten esiintymistensä arvosteluissa, joita olen ottanut mukaan todisteina tuon kehityksen suunnasta. Mukana liitteinä on myös repertuaarin ja konserttikalenterin lisäksi joitakin esimerkkejä

hänen musiikkia ja sen tulkintaa koskevia näkemyksiä ja mielipiteitä sisältäviä kirjoituksiaan. Uran arvioita opettajana tuovat esille muutamien entisten oppilaiden haastattelut.

Viimeisenä vaan ei vähäisimpänä työni moottorina on ollut sen jo hyvin alkuvaiheessa tekemäni havainto, että olen ryhtymässä johonkin, mistä minulla ei kovinkaan paljon ollut käsitystä ennakoon. Kuvittelin varsinkin selaillessani isäni leikekirjaa, johon hän oli liittännyt kaikki konserttiohjelmansa ensimmäisestä viimeiseen ja niiden yhteydessä julkaistut tärkeimmät arvostelut, että kirjoitustyö ei muodostuisi kovinkaan monimutkaiseksi. Kaikkeen muuhun jo mainitsemaani materiaaliin perehdyttyäni huomasin, että edessäni olikin tutustuminen tavallaan aivan uuteen henkilöön, joka oli pysynyt minulle tietyllä tavalla salattuna viisikymmentä vuotta kestäneen yhteiselomme aikana.

Moiseen ilmiöön oli syynä se, että koska vanhempani erosivat varhain, en koskaan elänyt varsinaisen taiteilijaperheen elämää, vaikka sainkin vuosien varrella olla isäni kanssa niin paljon kuin ehdin ja halusin. Sellaiset ajat koostuivat paljolti lomista ja muista vapaa-ajoista. Koulunkäynnin, opiskelun ja aikanaan perheen perustamisen tuoksinnassa ei useinkaan käsitelty kovinkaan tarkasti isäni aikaisemman elämän vaiheita, vaan kertomuksia ja kuvauksia niistä tuli esille vähitellen ja tippoittain milloin missäkin yhteydessä. Ymmärrys siitä, että olin taiteilijan tytär oli tietenkin selvä, ja siihen liittyviä unohtumattomia elämyksiä oli runsaasti, mutta näin jälkikäteen voin todeta, että nyt lukijan käsillä olevan teoksen synnyttäminen oli hyvin suurelta osaltaan tutustumismatka siihen puoleen omasta isästäni, joka oli jäänyt minulta osaltaan peittoon.

Aivan yksin en tietenkään olisi tuota matkaa kyennyt tekemään. Sen varrella sain paljon kannustusta, joka joskus jonkinasteisten epäilysten tai omiin kykyihin riittämättömän luottamisen keskellä innosti jatkamaan. Haluan osoittaa kiitokseni ennen kaikkea Petri Sariolalle, joka ei kesällä 2022 tapahtuneen poismenonsa vuoksi ole enää niitä täällä vastaanottamassa. Hänen panoksensa ja ideoittensa paljous omien mietteitteni muotoutumisessa oli valtava. Professori Matti Vainio antoi monia huomionarvoisia ohjeita luettuaan hänelle antamani, silloin vielä hieman keskeneräisen luomukseni, puhumattakaan Sibelius-Akatemian

julkaisutoiminnasta vastaavan professori Markus Mantereen kannustuksesta ja lukuisista aiheellisista neuvoista tällaisen tuotoksen julkisuuteen saattamiseksi vaadittavista toimenpiteistä.

Omat kiitoksensa ansaitsevat tietenkin myös oman perheen jäsenet, jotka ovat kärsivällisesti seuranneet loputtomalta tuntuneen työni edistymistä ja auttaneet esimerkiksi oikolukijoina ja ennen kaikkea tietokoneen avaamiin salaisuuksiin perehdyttämisessä.

Alkusoitto

ROLF BERGROTH

Joskus 1920-luvun puolivälissä, tarkemmin sanottuna eräänä varhaisyyksyn päivänä juuri ennen kahdeksaa aamulla, muuan nuorukainen vaelsi Turussa Puolalankatua ylös matkalla kouluun Svenska Lyceumiin kainalossaan joitakin oppikirjoja ja painava koraalikirja. Hänen ensimmäinen tehtävänsä tuona kouluvuoden alun päivänä oli paitsi ehtiä ajoissa opinahjoonsa, myös säestää, kuten tavallista, virrenveisuuta aamuhartaudessa koulun piipittäväällä urkuharmonilla. Lievää ahdistusta aiheutti ehkä se, että toinen ja tärkeämpi tehtävä sinä päivänä oli osata sille määrätyt läksyt, joita hän kuitenkin sattuneesta syystä ei ollut tehnyt eikä niin muodoin osannut.

Koulutarvikkeiden joukossa oli nimittäin myös Ludvig van Beethovenin kolmannen pianokonsertton nuotit, joita nuorukaisemme oli ahkerasti opiskellut edellisenä päivänä. Tulevana iltana erään suuren ulkomaisen pianistin oli määrä soittaa tuo teos kaupunginorkesterin solistina perinteikkäässä Turun Akatemian juhlasalissa, jonne myös edellä mainittu nuorimies – kutsukaamme häntä Johannekseksi – oli aikeissa mennä. Siispä suunnitelmissa oli ikävystyttävien koulutuntien aikana tutkia partituuria sillä aikaa, kun opettajat puhuisivat sellaisista epäkiinnostavista aiheista kuin ehtoollislahjojen muuttumisoppi, mystiset matemaattiset yhtälöt tai kovakuoriaisten käyttäytymismuodot.

Kyseisen päivän koulunkäynnin tulokset jäivätkin varsin laihoiksi, sikäli kuin opettajien murahduksista saattoi päätellä. Matematiikan opettaja kehotti tutkimaan pianon tangentteihin liittyviä salaisuuksia matemaattisten käsitteiden opetteluun sijaan. Ranskan kielen opettaja puolestaan ilmoitti: ”Ranska ei ole Teitä varten. Valitkaa mieluummin saksa!” Tässä vaiheessa voidaan jo paljastaa, että tuonnempana saksanopettaja kehotti Johannesta valitsemaan ranskan, koska ”saksan kielen jalo taito ei tulisi olemaan hänen ulottuvillaan”. Sivumennen sa-

noen ranska oli kuitenkin se kieli, jonka hän tulisi myöhemmin parhaiten hallitsemaan äidinkiелensä ja suomen lisäksi.

Kaikkein pahinta kuitenkin oli, että kirkkohistorian tunnilla onneton opiskelijamme oli jäädä kiinni lunttaamisesta: opettaja oli huomaavinaan jotain hämäräperäistä puuhastelua tämän suunnalla. Nopeus, jolla opettaja syöksyi syyllisen kimppuun, ei ollut missään suhteessa hänen huomattavaan kokoonsa nähden, mutta vauhdin saikin aikaan ylikorostunut into paljastaa sen sortin rikollisia. Oletettu avoin oppikirja pulpetin kannen alla osoittautui kuitenkin aikaisemmin mainitun pianokonserton partituuriksi, mikä aiheutti luonnollisesti paitsi vakavia moitteita myös opettajan syvän harmistuksen hänen epäonnistuttuaan tärkeäksi kokemassaan tehtävässä.

Edellisen perusteella voisi ajatella, että kuusi luokkaa lyseota olisi- vat muodostuneet Johanneksen elämässä täysin turhiksi. Eivät sentään! Olihan hän useana vuonna koulunsa sprintterimestari 60 metrin juoksussa, ja oppihan hän sentään paljon sellaisia asioita, jotka osoittautuivat myöhemmin elämässä varsin hyödyllisiksi, kuten esimerkiksi välttämättömimmät matemaattiset lainalaisuudet ja joukon yleissivistäviä tietoja mm. ihmiskunnan historiasta. Mutta melko varhain kuitenkin nuorelle miehelle itselleenkin tuli selväksi, että tie pitemmälle johtaviin akateemisiin opintoihin hänen kohdallaan tulisi törmäämään erinäisiin esteisiin, varsinkin kun sillä saralla ei tuntunut olevan tarjolla mitään tarpeeksi mielenkiintoista, jotta koulunkäynnin jatkaminen olisi ollut mielekästä.

Niinpä pettyneiden vanhempien mielestä ei hänen auttanut muu kuin joko ryhtyä esimerkiksi jonkin arvostetun käsityöammatin harjoittajaksi tai löytää muu säädyllinen hätäratkaisu, kun todistuksissa ei näkynyt juurikaan hyväksyttäviä arvosanoja kuin käyttäytymisessä ja liikunnassa. Laulussa ja musiikinteoriassakin komeili viitonen vanhemman veljen sentään tyydyttävän numeron sijaan. Pienin ponnistuksin etenkin isän mielestä olisi saattanut olla mahdollisuuksia päästä koulun jälkeen opiskelemaan papiksi: olihan suvussa esiintynyt lukematon määrä kirkonmiehiä aikaisemmissa sukupolvissa. Johannes tunsikin kuitenkin suurta vastenmielisyyttä ajatusta kohtaan, sillä hän oli jo varhain syvästi tietoinen omista heikkouksistaan ja arveli papiksi ryhtymisen aiheuttavan hänelle myöhemmin ylitse pääsemättömiä ja ratkaisemattomia omantunnon ristiriitoja.

Vaikka Johannes ihaili suuresti niitä taitavia käsityöammattien harjoittajia, joihin hän lyhyen elämänsä aikana oli ehtinyt tutustua, ainoaksi jäljellä olevaksi vaihtoehdoksi tuntui jäävän erittäin lupaa-vasti alkaneiden musiikkiopintojen jatkaminen mahdollisesti aivan ammatiksi asti. Siihen viittasi suuri kiinnostus klassista musiikkia ja etenkin pianonsoittoa kohtaan. Ehkäpä tässä olisi jotain, mille rakentaa tulevaisuutensa! Ja olihan suvussa paitsi mustalaisverta myös ranskalaista verenperintöä erään Bomarsundin taisteluun vuonna 1854 osallistuneen upseerin ansioista. Ja mikä tärkeintä: äidin isä oli ollut kanttori Sundin seurakunnassa Ahvenanmaan Vårdössä. Eivätköhän nämä viitteet jo antaneet oikeutusta haaveille taiteilijaksi ryhtymisestä, vaikka tosin muusikolle niin tärkeä edes pieni juutalainen verenperintö puuttuikin.

Vanhemmat suostuivat vähitellen ajatukseen Johanneksen silloisen pianonsoitonopettajan kannustavien vakuuttelujen vuoksi. Ehkä Svenska Lyceuminkin opettajat kannattivat suunnitelmia – tosin aivan toisista syistä. Olivathan he olleet todistamassa oppilaan kiinnostuksen kohteiden suuntautumista muualle, kuin heidän mielestään olisi ollut aiheellista. Niinpä Johannekselle tarjoutuvien harvojen vaihtoehtojen joukosta hän tuli lopulta valinneeksi sen tien, joka kuitenkin osoittautui ehkä kaikkein vaikeimmaksi ja niin fyysisesti kuin psyykkisestikin vaativimmaksi. Tämän tien päässä odotti antautuminen esiintyväksi taiteilijaksi – konserttipianistiksi. Sen päätöksen myötä hän otti nyt ensimmäiset askelet sillä soratiellä, jota kulkiessa hän myöhemmin tulisi onnistumisten ohessa välillä myös kokemaan pettymyksiä ja kolumaankin itseään.

Ensimmäisen piano-opettajan aikanaan nuottivihkoon kirjoittamat sanat ”Per aspera ad astra” jaksoivat kannustaa nuorta muusikonalkua kohti tulevia koitoksia ja saavutuksia, jotka eivät olleet hänen ikäpolvessaan Suomessa aivan tavallisia. Vanhana miehenä monien vaiheikkaiden vuosien kuluttua Johannes katsoi usein taaksepäin, totesi tyyneesti, että oli ainakin valitsemansa ammatin osalta suoriutunut hänelle langenneesta elämäntehtävästä siinä määrin kunnialla, että saattoi rauhallisesti odottaa hetkeä, jolloin olisi hänen vuoronsa siirtyä ajasta eteenpäin. Muun hän jättäisi Suuren Kriitikon arvioitavaksi.

Mutta älkäämme kiirehtikö vaan tarkastelkaamme hetken sitä, millaisessa ympäristössä nuorukaisemme teki tulevaa elämäänsä koskevia ratkaisuja. 1920-luvun Turku ei ollut suinkaan mikään huono kasvualusta sille, joka oli musiikista kiinnostunut ja jolla oli siihen liittyviä ambitiesiöitä. Aika ajoin kaupungissa toimi suhteellisen tasokas orkesteri, jota johtivat monet erinomaiset sekä kotimaiset että ulkomaiset voimat, kuten esimerkiksi meidän Selim Palmgrenimme (1878–1951) ja saksalaiset Willy Olsen (1867–1936) ja Wilhelm Buschkötter (1887–1967). Konserttiyhdistys tuotti solisteiksi eri ilmiansuunnista vuolaana virtana maailmanmainetta saavuttaneita lahjakkuuksia, jotka täyttivät akustisesti erinomaisen Akatemiatalon juhlasalin taivaallisilla sävelillä. Palokunnantalon promenadikonserteissa sai puolestaan nauttia suosikkisarjan populaareista mutta yhtä kaikki mielenkiintoisista ja asiasta kiinnostuneen kannalta arvokkaista konserteista kilisevien kahvikuppien ja leivoslautasten säestyksellä.

Kun lisäksi Turun monipuolisesti varustettu kaupunginkirjasto saattoi tarjota uteliaalle vaikuttavia sukelluksia säveltaiteen suurten mestarien elämään ja ajatuksiin ja kun nuorukaisemme oli havaitsevinaan tiettyjä yhteyksiä heidän fysiönomiansa ja sävellystensä välillä, ei ole ihme, että nuoren Johanneksen mielikuviitus sai runsaasti sopivaa ravintoa, jotta halu tutustua tarjolla olevaan musiikin ihmeelliseen maailmaan pysyi jatkuvasti vireillä. Merkittävää lisäravintoa siinä suhteessa antoi ja oli aina antanut tietenkin kotona harjoitettu ahkera musisointi, varsinkin äidin taitava pianonsoitto, johon perheen lapset olivat tottuneet iltaisin nukahtamaan.

Kaupungilla oli toki muutakin tarjottavaa. Madame de Staël (1766–1817) kirjoitti aikoinaan Pietarista Tukholmaan suuntautuneen matkansa jälkeen, ettei hän koskaan aikaisemmin kotimaansa rajojen ulkopuolella ollut joutunut tekemisiin niin liberaalin ja ranskalaisen hengen ja ajattelutavan läpätunkeman pikkukaupungin porvariston kanssa kuin Turussa, jossa hän matkallaan oli poikennut. Vielä satakunta vuotta hänen vierailunsa jälkeen 1920-luvun Turussa oli säilynyt jotain tuosta vanhasta hengestä. Hovioikeuden ja Akatemian piireissä tiedettiin varsin hyvin, miten ranskalainen illallinen tuli

tarjoilla, miten puolalainen masurkka tanssia ja miten franseesi tuli johtaa niin, että se tekisi täyden vaikutuksen. Nuoruutensa vastaanottavaisina vuosina Johanneskin sai tulevaisuuttaan varten vaikutteita tuosta hengestä, joka meidän aikanamme on auttamattomasti ohi. Vai elääkö sen jäänteitä vielä jossakin?

Merkittävimpiä tulevan muusikon kehitykselle olivat 20-luvulla tietenkin nuo maailmankuulut Akatemian juhlasalissa esiintyvät solistit, joita hän pääsi varsin usein kuulemaan. Kun Johannes näki jonkun näistä ”valituista” astuvan lavalle kasvoillaan syvä vakavuus ja sisäistynyt rauha, hän ajatteli hiljaa mielessään, että tämä olisi sentään jotain muuta kuin istua pankissa laskemassa seteleitä, saarnata kirkossa tuomiopäivän kauhuista, saati itse tuomita oikeudessa joku raukka siitä, että oli varastanut leivän henkensä pitimiksi. Arpa oli heitetty: tapahtumat kulkisivat omien lakiensa mukaan.

Kaikeksi onneksi joukon alalla toimivien harrastelijoiden lisäksi oli Turussa tuohon aikaan kaksi maineeltaan ja laadultaan erinomaista opettajaa, nimittäin Alexis Wennerberg (1868–1925) ja Kosti Vehanen (1887–1957). Edellinen edusti suurta käytännöllistä ja ammatillista asiantuntemusta, jota todistivat hänen lukuisat erittäin korkeatasoiset julkiset esiintymisensä niin kotimaassa kuin ulkomaille. Jälkimmäinen oli taas muun toimintansa ohella luonut kotiinsa eräänlaisen musiikillisen kulttuurikeskuksen, jota leimasi raffinoitu taiteellinen ilmapiiri. Sellaisellahan on usein valtava vaikutus nuoreen ensimmäisiä vaikutteita imevään sieluun.

Alexis Wennerberg oli suorittanut perusteelliset opintonsa ensin Helsingin musiikkiopistossa myös itsensä Ferruccio Busonin (1866–1924) johdolla ja sen jälkeen Pietarissa, Berliinissä ja Pariisissa. Opetuksessaan hän edusti klassista traditiota, äärimmäistä huolellisuutta ja perusteellisuutta, joista Johannes oli saanut esimakua jo opintojensa alkuvaiheessa Wennerbergin vaimon Sigridin alkeisoppitunneilla. Kaiken johtolankana oli molempien suuri rakkaus wieniläisklassikoita kohtaan. Myöhemmin Johannes muisteli näitä ensimmäisiä opettajiaan suurella rakkaudella ja kiitollisena siitä, että he olivat pakottaneet jo varhain keskittymään niiden perustaitojen harjoittamiseen, joille kaikki muu tulisi rakentumaan.

Kosti Vehanen, joka oli niin ikään Helsingin musiikkiopiston kasvatteja, vietti Turussa 1920-luvun jälkipuoliskolla muutaman vuoden toimien siellä myös pianonsoiton opettajana, joten hän otti jatkaakseen Johanneksen opintojen ohjaamisen Alexis Wennerbergin kuoltua 1925. Vehanen oli täydentänyt omia opintojaan mm. Berliinissä ja Pariisissa sekä Roomassa itsensä Giovanni Sgambatin (1841–1914) luona, joka oli ollut yksi Lisztin merkittävimmistä oppilaista. Myöhemmin hän tuli oman konsertoimisensa ohella sekä meillä että ympäri maailmaa tunnetuksi ja suuresti arvostetuksi monien kuuluisien laulajien ja laulajattarien hienostuneena ja monipuolisena säestäjänä.

Näin epäonnisen koululaisemme ja tulevan muusikon tehtäväksi tuli jo varhain koettaa muodostaa synteesi vanhemman, ankaramman koulukunnan ja vapaahenkisemmän modernin suuntauksen välillä etsiessään vastausta aina yhtä ongelmalliseen kysymykseen, miten pianoa tulisi soittaa. Molemmat mainitut opettajat vaikuttivat joka tapauksessa osaltaan siihen, että ensikonsertin aika oli vuonna 1928. Se ei vielä antanut täysin vakuuttavia lupauksia tulevaisuudesta, vaikka arvostelut olivatkin suopeat, mutta kuten sanottua, arpa oli heitetty ja opintoja oli jatkettava. Kysymykseen tuli silloin lähteminen ulkomaille hakemaan uusia vaikutteita ja saamaan tuntumaa valitun uran suomiin mahdollisuuksiin. Tarjolle asettuivat lähinnä Wien ja Pariisi. Kohtalo puuttui peliin suosimalla Pariisia, koska frangi sattui tuolloin olemaan edullisempi valuutta. Ja olihan tuo gallien pääkaupunki edelleen arvostukseltaan huippuluokkaa maailman kaikista kolkista tulevien muusikoiden opiskelukeskuksena.

Niinpä eräänä syysiltana vuonna 1928 nuori mies nousi höyrylaiva Nordstjernan kannelle Turun Ottkantissa jättääkseen taakseen turvallisen kotisataman ja lähteäkseen aukomaan tietä uuteen elämään eväinä etenkin äitinsä monet huolestuneet ohjeet ja varoitukset. Mukana laivalla matkustivat kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen (1894–1966), jolla oli menossa retrospektiivinen näyttely Bernsteinilla Rue de la Boëtiella Pariisissa, sekä hänen sekundantteinaan Turun taidemuseon intendentti Axel Haartman (1877–1969) ja taiteilija Erkki Kulovesi (1895–1971). Nämä herrasmiehet olivat auliisti ottaneet tehtäväkseen pitää silmällä kokematonta ja vielä tuolloin varsin naiivia Johannesta, joka

näin tulisi pian ensimmäistä kertaa laskemaan jalkansa manner-Euroopan kamaralle. Onneksi matkalaukussa oli joidenkin nuottien ja muiden välttämättömien ensi hätään tarvittavien tavaroiden joukossa isän kaiken varalta hankkima revolveri!

Aaltonen ei kuullut mitään, mutta ymmärsi kuitenkin ensi töikseen opettaa nuorukaiselle maailmamiehen elkeitä tarjoamalla tälle sekä savukkeita että viiniä, jotka molemmat olivat asianomaiselle vielä tuolloin uusia tuttavuuksia. Haartman ja Kulo-vesi paneutuivat harteilleen ottamansa tehtävän suorittamiseen vakavammin ja kertoivat erinäisistä houkutuksista, joihin nuorimies kenties tulisi törmäämään Pariisissa. Kaikki päättyi siihen, että eräänä iltana Johannes löysi itsensä Rue d'Odessan varrelta Pariisin VIII kaupunginosassa sijaitsevasta halvasta hotellista, jonka käytävältä astuttiin suoraan ahtaassa huoneessa olevaan kapeaan ja kovaan sänkyyn. Suurkaupunki oli valmis vastaanottamaan tuntemattoman nuorukaisen kaukaa Pohjolasta.

Kirjoittanut: Rolf Johannes Bergroth 60 vuotta ensikonsertin jälkeen vuonna 1988 otsikolla ”På sidan om grusvägen”. (Suom. Anna Lehmus)

I Suku- ja perhetausta – lapsuus ja nuoruus

Sukujuurista

Kansallisbiografiassa on luettavissa Bergroth-suvun esittely, jonka mukaan sen edustajat ovat olleet vaikuttamassa etenkin maamme kirkollisessa elämässä silmiinpistävän laajasti. Bergrothit, joista osa on suomentanut nimensä Kallialaksi, jotkut Vuorenjuureksi, ovat biografian mukaan kuuluneet ”kirkon kenttätöön selkärankaan”, sillä lääninrovastitasoa ylemmäksi heitä ei kirkon virkahierarkiassa ole noussut ennen äskettäistä Turun piispaa Kaarlo Kallialaa. Sukuun kuuluneista lukuisista papeista on tarkat tiedot esimerkiksi O. I. Collianderin *Suomen kirkon paimenmuistossa*, joka tosin alkaa vasta 1800-luvun alusta. Suvun alkuperästä ja vaiheista on esitetty näkemyksiä myös monissa sukukirjoissa, kuten esimerkiksi Alex Bergholmin ja P. Er. Gaddin laatimissa.

Myöhemmin suvun tarkempaa alkuperää yritti selvittää fil. maist. K. J. Kalliala erään ammattigenealogin avulla. Tutkimustulokset esitettiin sukututkimusseura Genoksen julkaisussa nro 35 vuodelta 1964. Suvun historiassa on kuitenkin edelleen aukkoja puuttuvien kirkonkirjojen ja muiden lähteiden tulkinnanvaraisuuksien vuoksi. Senpää takia selvityksiä mainittujen aukkojen paikkaamiseksi on vielä senkin jälkeen tehnyt FT Tiina Miettinen ja kirjoittanut niistä vuonna 2017 Genokseen. Ne ovat muuttaneet jonkin verran *Genealogia Sursillianan* antamaa kuvaa suvun alkuvaiheista, mutta niidenkin jälkeen on jäänyt vielä joitakin kytköksiä avoimiksi.

Kuvaa suvun vaiheista värittävät myös lukuisat erilaiset perimätietona säilyneet tarinat, joiden todenperäisyyttä ei kyetä enää täysin varmistamaan. Ensimmäinen Bergroth-niminen pappismies tavataan 1700-luvun alussa, mutta vielä kauemmas eli 1500-luvun lopulle sukuhistoriassa päästään 1850 julkaistussa teoksessa *Genealogia Sursilliana*, jonka esittelemään laajaan suomalaisten varsinkin pappissukujen

joukkoon päästiin mukaan erään naimakaupan kautta sukuun tulleen papintyttären ansiosta. Moinen sallittaneen näin tasa-arvon aikana, vaikka tällaisissa tutkimuksissa tyttäret usein ohitettiin pelkällä maininnalla.

Nyt käsillä olevan teoksen päähenkilö, pianotaiteilija ja suomalaisen pianotaiteen historiassa merkittävän aseman itselleen luonut Rolf Johannes Bergroth, syntyi elokuun 4. päivänä vuonna 1909 turkulaiseen virkamiesperheeseen toisena sen kaikkiaan neljästä lapsesta. Isä Arne Theodor (1883–1969) oli tuolloin nuori Turun hovioikeudessa palveleva juristi, joka kuului tähän edellä mainittuun vanhaan, lähinnä Länsi-Suomessa vaikuttaneeseen monihaaraiseen ja -polviseen, niin sanottuihin Sursilleihin lukeutuvaan pappissukuun.

Rolf Bergrothin kaikki esi-isät – hänen isäänsä ja isoisäänsä lukuun ottamatta – olivat olleet pappissäätyyn kuuluvia kirkkoherroja tai kappalaisia aina 1500-luvun loppupuolelta alkaen. Nimi Bergroth tosin ilmestyy näyttämölle siis vasta 1700-luvun alussa, kun eräs tietty Lohjan Nummelta kotoisin oleva nuorukainen nimeltään Heikki Heera opintielle päästyään saa koulun rehtorilta kyseisen vuoreen ja sen juureen viittaavan sukunimen. Se, miksi viimeksi mainittu antoi opiskelijalle juuri tämän nimen, on arvailujen varassa, joihin palaamme myöhemmin. Henrik Bergrothiksi (1717–1783) muuttuneesta Heikki Heerasta tuli papiksi valmistuttuaan sittemmin Pirkkalan kappalainen. Hänen kahdessa pojassaan, tulevassa Ikaalisten kirkkoherrassa Henrik Johanissa ja tämän veljessä Vampulan kappalaisessa Alexanderissa suku jakautui kahteen haaraan, vanhempaan ja nuorempaan. Pappisperinne säilyi lähinnä edellisen jälkeläisten keskuudessa.

Edellä mainitut ”Sursillit” juontavat alkunsa Pohjois-Ruotsin Länsipohjassa sijainneen Uumajan Tegin kylässä 1500-luvun puolesavälissä vaikuttaneesta mahtavasta talonpojasta Erik Ångermanista, joka oli saanut halventavan lisänimensä Sursill Kustaa Vaasan armeijalle toimittamansa hapansillin mukaan, se kun oli jo tuolloin tavalliselle kansalle kelpaamatonta ravintoa. Osan Erik Ångermanin lapsista tiedetään siirtyneen Suomen puolelle, tytöt pappien puolisoiksi ja yksi poika ensin Turussa ja sitten Tukholmassa suoritettujen opintojen jälkeen aikanaan Kokkolan kirkkoherraksi.

Ruotsiin jääneistä Erik Ångermanin lapsista mainitaan niin ikään talollinen ja myös säätynsä edustajana valtiopäivillä toiminut poika Östen. Tällä oli seitsemän tytärtä, joista kuusi siirtyi sukulaisten kutsumina Suomen puolelle, ja heistä puolestaan neljä meni täällä naimisiin – kuinka ollakaan – pappien kanssa. Pianisti Rolf Bergrothin suku juontaa juurensa Östenin vanhimmasta tyttärestä Annasta, jonka jälkeläisistä suuresta osasta tuli pappeja tai papin vaimoja. Tällä tavalla suomalaiset vanhat pappissuvut ovat limittäin ja lomittain toisilleen enemmän tai vähemmän sukua.

Palatkaamme kuitenkin aikaisemmin mainittuun, alkujaan Lohjan Nummelta Näkkilän kylästä kotoisin olleeseen nuorukaiseen, joka pääsi todistettavasti papin oppiin Turun Katedraalikouluun ja josta sittemmin tuli Pirkkalan kappalainen nimellä Henrik Bergroth. Suvussa on sitkeästi elänyt tarina, jonka mukaan ensimmäisen tunnetun Bergrothin isä olisi ollut mustalainen. Edellä mainitun Heikki Heeran mainitaan olleen kotoisin Kalliala- tai Kalliola-nimisestä talosta, jota olisi 1700-luvun alussa isonvihan melskeiden ja tuhotöiden jäljiltä emännöinyt leskiemäntä. Ajan tavan mukaan niillä seuduilla kiertelevät romanit saattoivat pestautua taloihin päivätöihin korvusta vastaan. Näin oletetaan tässäkin tapauksessa käyneen.

Tämän kirjoittaja kuuli tarinan jo lapsuudessaan siinä muodossa, että edellä mainitun leskiemännän ja erään päivätöihin tarjoutuneen mustalaismiehen välille olisi syttynyt romanssi, jonka seurauksena taloon syntyi Heikki-nimen saanut poika, sekä mahdollisesti muitakin lapsia. Tutkimusten mukaan seudulla ei kuitenkaan ole ollut Kallialanimistä taloa, jonka pohjalta on aikaisemmin oletettu nimen Bergroth muodostetun. Kylän nimi Näkkiläkin tarkoittanee nykyistä Mäkkylää. Sen sijaan tunnetaan eri lähteissä tila tai sen isäntä nimeltä Heera tai Hiera, joka viimeksi mainittu vieläkin elää paikkakunnalla joissakin paikannimissä. Sukutarinan mukaan edellä mainittu poika olisi polttanut itsensä pahasti kiehuvalle saunavedellä, jolloin kyseinen mustalaismies ja taloon isännäksi asettunut pojan isä oli luvannut lähettää tämän opintielle, jos poika onnettomuudesta selviäisi. Niin tapahtuikin, ja hän löytyy Turun Katedraalikoulun matriikkelista numerolla 6499.

Tuohon aikaan ei ollut aivan tavatonta, jos ei kovin yleistäkään, että talollisten pojat pääsivät Turun kouluun opiskelemaan. Siitä on olemassa paljonkin akateemista tutkimustietoa. Kummastusta sen sijaan herättää se, että talon tai sen isännän nimi olisi ollut Heera, se kun ei ole suomen kielen äännehistorian valossa luontevaa. Kantasuomen ensimmäisen tavun pitkä e-äänne oli jo varhain diftongisoitunut ie:ksi. Sana ”heera” sen sijaan tunnetaan romanikielessä!

Lisäpontta ounasteluihin tuo kysymys siitä, miksi nuorukaiselle Turun koulun rehtori antoi juuri nimen Bergroth. Äskettäin ilmestynyt *Suomen romanien historia* kertoo tarkemmin mustalaisille noina aikoina annetuista sukunimistä, joista varsin yleisiä olivat muiden muassa juuri esimerkiksi Berg ja Root tai Roth. Jos ei talon nimi ollut Kalliala, niin mistä moinen? Tiesikö rehtori mahdollisesti, että kyse oli romanista vai tekikö hän ulkonäön perusteella johtopäätöksiä? Vastauksia näihin kysymyksiin ei liene saatavilla, eivätkä kaikki suvun jäsenet edes usko tähän yli 300 vuotta vanhaan tarinaan ensimmäisen Bergroth-nimisen miehen isän sukutaustasta.

Sanonta ”ei savua ilman tulta” voi kuitenkin hyvinkin pitää paikkansa tässä. Laurentius Petri, Ruotsin ensimmäinen luterilainen arkkipiispa, oli jo 1500-luvun lopulla kieltänyt papistoa olemasta missään tekemisissä mustalaisten eli tattarien kanssa, saati kastamasta heidän lapsiaan, heitä kun pidettiin kelvottomina kiertelevinä ”hunsvotteina”. Tässä valossa tuntuu omituiselta, että edellä kerrottu tarina on elänyt yli 300 vuotta suvussa, jossa oli erityisen paljon pappeja. Eihän ollut mikään meriitti, jos sen säädyn edustaja kertoi ”mustalaisveren” virtaavan omissa suonissa. Suomen romanien keskuudessa on elänyt perimätieto, jonka mukaan esimerkiksi Keuruulla, jossa toimi samanaikaisesti kaksikin Bergrothia pappeina – kirkkoherrana ja kappalaisena – 1800-luvun puolessavälissä, heikäläisiä kohdeltiin pappilassa erityisen ystävällisesti, ruokittiin ja tarjottiin paitsi työtä myös yösijaa.

Romaniväestön taistelusta asemastaan suomalaisessa yhteiskunnassa tiedetään paljon. Tie suoranaisestä vainosta täysiin kansalaisoikeuksiin oli pitkä ja raskas. Valtiopäivillä 1894 oli romanikysymys taas kerran noussut keskusteluun. Erästä asiaa koskevaa aloitetta käsiteltäessä Viipurin ruotsalaisen lyseon silloinen rehtori Adiel Bergroth,

saman kaupungin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan papiston apulainen ja lisäksi pappissäädyn edustaja valtiopäivillä oli käyttänyt vaikuttavia puheenvuoroja romaniväestön aseman ja oikeuksien puolesta. Eiköhän edellä mainituissa seikoissa ole tarpeeksi aihetodisteita sen puolesta, että vanha tarina suvun taustasta hyvinkin voi pitää paikkansa. Tarkempi tutkimus esimerkiksi geenitestin avulla saattaisi tuoda lopullisen ratkaisun kysymykseen – puolesta tai vastaan.

Rolf Bergrothin äidinpuoleiset sukujuuret taas vievät Ahvenanmaalle Vårdön Grundsundaan. Äidin isä Johan Grunér oli Vårdön kirkon kanttori-urkuri ja lukkari, joka ehti olla naimisissa kaksi kertaa ja aikaansaada molempien vaimojen kanssa yksitoista lasta eli yhteensä kaksikymmentäkaksi. Näistä toiseksi nuorin oli tulevan pianistin äiti Signe Alice (1889–1945). Suurin osa lapsista eli aikuisuuteen asti, mutta melko moni jäi naimattomaksi. Kanttori-isä oli syntynyt Johan Karlssonina, mutta muutti myöhemmin nimensä, koska ”Karlssöner går det ju tretton på dussin”. Mistä hän omaksui uuden sukunimensä, ei ole tiedossa, mutta Ahvenanmaalla toimi varsin varhaisina aikoina useampikin senniminen pappismies kirkon varsin korkeissakin tehtävissä. Ehkä sukutausta oli uuden nimen valinnan takana.

Rolf Bergroth kertoo kirjoittamassaan nuoruuttaan ja opintojen alkua koskevassa lyhyessä muisteluksessaan, että mustalaisveren lisäksi hänen suonissaan virtaisi äidin puolelta ranskalaistakin verta erään Bomarsundin taisteluun 1854 osallistuneen upseerin ansiosta. Sen tarkempaa tietoa ei ole, mihin tämä käsitys perustuu. Monessa sikäläisessä suvussa kehuskeltiin usein vieläkin ”hienommalla” verenerinnöllä Ruotsin Oscar-kuninkaitten toimesta, jotka kävivät aikanaan Ahvenanmaalla metsästysretkillään. Jokainen tehköön omat johtopäätöksensä moisten tarinoiden taustalla olevista seikoista.

Johan Grunérin toinenkin vaimo kuoli suhteellisen nuorena, jolloin leski jäi yksin suuren lapsilauman kanssa. Toki kahden sisarusarjan vanhimmat olivat jo siinä vaiheessa aikuistuneet, menneet tahoillaan naimisiin ja muuttaneet pois kotoa, kuka lähemmäs kuka kauem-

mas. Tässä tilanteessa jotkut vanhempaan sisarusarjaan kuuluvista adoptoivat nuorempia sisaruspuoliaan. Näin kävi Signellekin. Hänet otti omakseen Erika-niminen isosisko, joka oli mennyt naimisiin paikakuntalaisen merikapteenin John Wennströmin kanssa. Kun Rolf Bergrothin vanhemmat, nuori juristi, sittemmin Turun hovioikeuden varapresidentti Arne Theodor Bergroth ja Signe Alice Wennström (alkuaan Grunér) aikanaan avioituivat ja perustivat perheen, sen lapset tulivat näin molempien vanhempien puolelta suuren sekä läheisempien että etäisempien sukulaisten muodostaman ”klaanin” jäseniksi. Heidän elämänsä kuului jo pienestä pitäen lukemattomien ahkerasti ylläpidettyjen sukulaistapaamisten traditio, josta tämän teoksen kirjoittajakin sai aikanaan osansa.

Perhe – lapsuus ja nuoruus Turussa

Muutama sana Rolf Bergrothin isänpuoleisista isovanhemmista lieenee vielä paikallaan, sillä heidän elämänvaiheillaan on ollut tietty vaikutus pojanpojan elämään. Yksi suvun kantaisäksi mainitun Henrik Bergrothin pojanpojan, Someron kirkkoherran Emil Ferdinandin pojista nimeltään Werner Theodor ei tuntenut kutsumusta kirkonpalvelijaksi, vaan alkoi opiskella matematiikkaa ja luonnonoppia tarkoituksenaan ryhtyä opettajaksi. Raskaiksi mainittujen lukuvuosien lomassa hän vietti kesäänsä vanhemman veljensä, tuolloin Hammarlandin kirkkoherran Edvardin luona nauttien ihanista Ahvenanmaan tarjoamista luontoelämyksistä. Siellä hän tapasi myös tulevan vaimonsa, pappilan lasten kotiopettajana toimineen Henrietten.

Saariston kauniissa maisemissa alkanut rakkaustarina johti ennen pitkää avioliittoon vuonna 1880 siitä huolimatta – tai ehkä juuri siksi –, että nuorenparin kerrotaan olleen toistensa täydet vastakohdat. Werner Theodor oli palava tulisielu ja seuramies, joka viihtyi laajan ystäväpiirin parissa. Henriette Hjort, Vihdin kirkkoherran tytär, puolestaan oli rauhallinen uneksija, mieluiten hiljaisuuteen vetäytyvä ja syrjässä maailman hälystä omassa ihanteellisessa maailmassaan viihtyvä. Luonteeneroista huolimatta kaikki sujui kuitenkin hyvin, kunnes suuri suru kohtasi puolisoita Vaasassa, josta Werner Theodor oli valmistuttuaan saanut opetta-

janviran. Nuoren perheen esikoinen, pieni Wäinö-poika, kuoli vain kahden vuoden ikäisenä. Perhe muutti jonkin ajan kuluttua pois Vaasasta siinä toivossa, että nuoren äidin suru helpottaisi uudessa ympäristössä. Isän opettajapestien kautta asuttiin lyhyehköjä aikoja parissakin rannikon muussa kaupungissa, kunnes lopulta päädyttiin pysyvästi Turkuun.

Niin elämä jatkui, ja perhe kasvoi. Vaikka Bergrothien kotikieli olikin yleensä ruotsi, se oli kuulu suomenmielisyydestään, ja Werner Theodorin pani lapsensa suomenkieliseen kouluun. Onnen ja puolisoiden keskinäisen rakkauden kerrotaan kukoistaneen, mutta sitten tapahtui jotain, mikä aiheutti perheen hajoamisen. Tämän kirjoittaja on aina ihmetellyt, miksi perheen isä joidenkin vuosien kuluttua yhtäkkiä kuitenkin siirtyi Turusta vastaavaan opettajantoimeen aikaisemmin mainitun pikkuserkkunsa, tulevan kirjailija Kersti Bergrothin isän Adiel Bergrothin rehtoroimaan kouluun, Viipurin ruotsalaiseen lyseoon. Aikanaan salaisuus paljastui: Werner Theodor oli paitsi iloinen ja ulospäin suuntautunut seuraihminen myös taipuvainen lasinkallisteluun. Toisin sanoen hän ilmeisesti oli saanut potkut virastaan Turussa, mikä oli tietenkin suuri häpeä ja pakotti hänet hakeutumaan muualle – tässä tapauksessa varsin kauas – töihin elättääkseen perheensä.

Muu perhe ei kuitenkaan enää seurannut perheenisää, vaan jäi asumaan jo tutuksi tulleeseen uuteen kotikaupunkiin, missä puoliso Henriette kaitsi yhä kasvavaa lapsikatrastaan, johon lopulta kuului kolme poikaa ja kolme tyttöä: Arne Theodor, Ellen, Leonard, Torvald, Zea ja Saga. Kerrotaan, että luonteeltaan joskus kiivaskin isä palasi koulun loma-aikoina kotiin vaimonsa ja lastensa luo, joista viimeistä hän ei ehkä ollut aikaisemmin ehtinyt vielä nähdäkään. Samalla hän suoritti isälliset kurinpitovelvollisuutensa niin tehokkaasti, että etenkin poikalapset odottivat koulun päättymistä aina jännittyneinä, mutta eivät suinkaan vain kesänloman alkamisesta innostuneina. Ilmeisesti ankara isä läksytti poikiensa sekä tehdyistä että vielä tekemättömistä kolttosista.

Koska sisarusarjan isä Werner Theodor (1854–1907) siis asui suurimman osan vuodesta poissa toisella paikkakunnalla, vanhimmasta pojasta, tulevan pianistin isästä Arnesta tuli tavallaan isän korvike nuoremmissa. Häneen saattoivat sekä äiti Henriette (1854–1934) että sisarukset aina turvautua iloineen ja suruineen, huolineen ja murheineen.



Kuva 1. Isä Arne Theodor Bergroth
1883–1969.

Varsinkin isän kuoltua melko varhain perheen vanhimmasta pojasta tuli suvun varsinainen päämies, sisarustensa luotettu eikä vähiten leskeksi jääneen äitinsä tuki ja turva. Kaikkien suuresti arvostamien luonteenominaisuuksiensa vuoksi hänestä kehittyi ajan mittaan myös monien turkulaisten tuntema jonkinlainen paikkakunnan suoranainen luottohenkilö, monien luottamustehtävien työllistämä kunnioitettu auktoriteetti, johon aivan vieraatkin saattoivat ottaa yhteyttä saadakseen neuvoja vaikean elämäntilanteensa solmujen avaamiseksi.

Kukaan ei oikein tunnu enää tietävän, missä Arne Bergroth tapasi ahvenanmaalaissyntyisen Signensä,

ilmeisesti kuitenkin Turussa. Signehän oli adoptoitu hänen sisarpuolensa perheeseen, joka sen isän ammatin vuoksi asui enimmäkseen Ahvenanmaalla, hän kun kuului siihen suureen sikäläiseen merikapteenien joukkoon, joka purjehti kaikilla maailman merillä kuuluisienkin rahtilaivojen päällikköinä. Varmaa tietoa ei jälkipolville ole jäänyt siitä, miten Signe kuitenkin päätyi Turkuun. Ehkä koulunkäynti sai loppusilauksensa siellä mutta mikä merkittävintä, siellä hän ilmeisesti jatkoi jo kotiseudulla alkaneita musiikkiopintojaan. Hänestä sukeutui taitava amatööripianisti, joka sai myöhemmin ylistäviä arvioita taidoistaan poikansa Rolfin ensimmäiseltä pariisilaiselta opettajalta Marcel Ciampilta tämän vieraillessa toisella konserttimatkallaan Suomeen joulukuussa 1937 ja käydessä samalla myös oppilaansa kotona Turussa.

Koskaan ei isäni kanssa ollut puhetta siitä, miten Signe-äidin musiikkiopinnot olivat saaneet alkunsa, jos hänkään oli tarkemmin tietoinen äitinsä niistä vaiheista. Tuskin Signen isän soittotaidot urkurina ylsivät kovinkaan pitkälle siinä lajissa, jos kohta Grunérien kotona

edes oli pianoa. Se kuitenkin tiedetään, että Ahvenanmaalla vallitsi jo 1800-luvulla varsin vilkas musiikkielämä, johon hyvinkin saattoi liittyä mahdollisuuksia saada yksityisopetusta eri instrumenttien hallinnassa. Signen aikana kotiuduttua Turkuun hän siis ilmeisesti jatkoi kesken jääneitä piano-opintojaan jonkun ammattilaisen johdolla, sillä tuskin hän itsenäisesti olisi pystynyt omaksumaankin sellaista taitoa, jonka hän todistettavasti kykeni saavuttamaan.

Vaikka Rolf Bergrothin isäkin oli musikaalinen, varsinaisen sysäyksen pojan musiikkiharrastukseen ja siihen liittyvien taipumusten heräämiseen

antoi ilmeisesti juuri äidin ja äidinisän perintö. Arne-isä oli lähinnä kuoromies, mutta soitti myös jonkin verran viulua, niin että kotona saatiin silloin tällöin nauttia vanhempien yhteissoitosta. Mikä osuus mahdollisella isän kautta tulleella mustalaisverenperinnöllä tässä yhteydessä on, ei tietenkään ole selvää, mutta musikaalistahan sen kansanosan tiedettiin olevan! Asiasta kuulemma usein vitsailtiin perhepiirissä, kun Rolfin kiinnostus musiikkia kohtaan syveni vähitellen niihin mittoihin, että koulukin sai jäädä ja halu heittäytyä epävarman tulevaisuuden vietäväksi kasvoi niin, että lähdeköntä oli sinne, minne veri veti. Sitä ennen kuitenkin on syytä tarkastella hieman nuoren miehen kasvuvuotia kotikaupungissa Turussa sisaruksiensa ja harrastustensa parissa.

Perheeseen oli syntynyt neljä lasta, ensin kaksi poikaa, sitten sisar Ruth ja vielä nuorin veli Lennart. Rolfia vuotta vanhempi Tor-Arne oli tietenkin ikänsä puolesta lähin leikkiveri, jonka kanssa aikaa kulutettiin paitsi kaupungissa, myös kesäisin eri puolilla Nauvon saaristoa vuokratuissa kesäpaikoissa ja lopulta Haverö-nimisessä saarella, jonne vanhemmat rakennuttivat oman huvilansa 20-luvun loppupuolella.



Kuva 2. Äiti Signe Alice Wennström (aik. Grunér) 1886–1945.

Lapsuudenaikaisista leikeistä ja seikkailuista kerrottiin jälkeen tuleville joskus hauskoina sattumuksina, joskus varoittavina esimerkkeinä siitä, mihin kaikkeen ehkä ei huimapäisten leikkien tuoksinassa kannata ryhtyä.

Lapsuuteen kuuluivat myös monet vierailut sukulaisissa sekä Ahvenanmaalla että lähempänä. Äiti Signen nuorempi sisar Ester päätyi aikanaan naimisiin Maskun Kankaisten kartanon silloisen isännän Fredrik Aminoffin kanssa. Heidän luokseen mentiin silloin tällöin useiksi päiviksikin hevoskyydillä viettämään ihania kesäpäiviä ennen Haverön aikaa. Nämä mieluisat käynnit jättivät lähtemättömät jälkensä silloin vielä varsin pieniin perheen ensimmäisiin lapsiin. Tosin nämä vierailut loppuivat lyhyeen Esterin kuoltua varhain johonkin kulkutautiin ja tämän puolison kaaduttua kansalaissodassa.

Mitä kansalaissotaan tulee, Turun punaiset olivat erään tarinan mukaan tehneet suunnitelmia myös Arne Bergrothin päänmenoksi samoin kuin muiden kaupungin ”silvälätkä” poistamiseksi elävien kirjoista. Jossakin kokouksessa, jossa näitä suunnitelmia tehtiin, olisi eräs suutari kuitenkin sanonut, että ei viitsittäisi ”sitä Päruruuttia tappakun se on niin pal mukava miäs.” Maine mukavana miehenä oli tullut siitä, että hän kohteli kaikkia säätyyn ja asemaan katsomatta yhtä kohteliaasti ja ystävällisesti. Jos oli kyse vaikkapa juuri suutarinammasta, hän oli aina kiinnostunut tämän vaativan käsityötöiden yksityiskohdista ja ihaili työn tuloksia.

Edellä mainittuihin ja laajan suvun muihinkin sukulaisiin liittyvistä tarinoista ja kertomuksista on allekirjoittaneenkin mieleen jäänyt lukemattomia. Niitä kerrottiin perhe- ja sukulaispiirissä erilaisten kokoontumisten aikana milloin kenenkin luona. Oikeastaan juuri nämä tarinat, ”jutut”, olivat erityisen leimallisia koko suvulle. Toinen toistaan eriskummallisempi tarina originelleista esi-isistä syöpyi kaikkien meidän nuorempienkin mieliin lapsuudesta asti. Jälkeenpäin ajatellen on kyllä usein joutunut miettimään, missä määrin nämä jutut oli otettava kirjaimellisesti ja missä määrin niiden oli tarkoituskin vain kuvailla sukulaisten huvittavia piirteitä ehkä vähän opettavaisessakin mielessä. Tyypillistä oli, että tarinoissa kerrottiin myös kohteensa negatiivisista piirteistä. Koskaan ei kuitenkaan tuomittu niitä, joilla oli heikkouksia



Kuva 3. Tuleva pianisti veljensä Torin kanssa Signe-äidin sylissä joitakin vuosia ennen musiikin astumisesta hänen elämäänsä.

erinäisillä elämän alueilla tai jotka olivat elämässään eksyneet jopa niin sanotusti sivuraiteille. Missä määrin nämä jutut oli siis tarkoitettu vakavasti otettaviksi tai missä määrin ne olivat sukua savolaisjutuille, joissa vastuu kuullun eteenpäin kertomisen seurauksista jäi kuulijalle, ei ole koskaan aivan selvinyt.

Suvussa perimätietona kulkenut mustalaistarina kuuluu ehkä myös tähän mainittuun kansanperinteen osa-alueeseen! Lisätäkseni lukijan hämmennystä siitä, minkälaisesta suvusta nyt oikein onkaan kysymys, on pakko siteerata se kaikkein huvittavin tarina, joka kertoo eräästä sen syntyaikoina vielä nuoresta esi-isästä tai tämän sukulaisesta, joka oli saanut viransijaisuuden jossakin päin Etelä-Pohjanmaata sijainneen seurakunnan kappalaisena. Sen verran kauan tuo sijaisuus oli kestänyt, että hän oli ehtinyt oppia erittäin hyvin tuntemaan kaikki seurakuntalaisensa, joista kukaan ei taatusti osannut sanaakaan ruotsia.

Niinpä eräänä sunnuntaina juuri pitäessään saarnaa tämä nuori pappismies huomasi saarnastuolistaan kirkon oven avautuvan ja tutun miehen astuvan sisään. Kyse oli opiskelutoverista, jota hän oli kirjeitse kehottanut käymään vierailulla sielläpäin liikkueensa. Ehkäpä saarna oli juuri lopuillaan, koska hän päätti sen – siis tarinan mukaan – kehotamalla kirkkokansaa rukoilemaan lopuksi niin kuin Herramme Jeesus Kristus on opettanut, sillä kertaa kuitenkin hänen omalla äidinkielellään, pyhällä aramean kielellä! Sitten hän olisi hartaalla äänellä lausunut seuraavat ystävälleen kohdistetut sanat ruotsiksi – edelleen tarinan mukaan: ”Tsjeenare Calle! De e ju treevliit at foo entligen see dei häär. Goo du hem ti mei ti prestgoorden o sei oot Miina, at hun setter toddyvatnet poo, so kommer ja straks, so fuurt ja bara hinner. Aammen.”

Minkälainen sielunmaisema sitten muodostuu lapselle ja nuorelle, joka kasvaa edellä kuvatun kaltaisessa ilmapiirissä ja missä oman isän huomion jakoi koko suuri suku eikä vain oman perheen luotsaaminen? Kaikkeen ei suinkaan suhtauduttu leikkimielellä, vaan kyllä elämän peruskysymysten käsittely otettiin vakavasti. Mitään erityistä uskonnollisuutta ei perheen elämässä voinut havaita, niin pappissuvun jälkeläisiä kuin oltiinkin. Kysymys korkeampien voimien olemassaolosta oli kuitenkin itsestään selvä, mikä ilmeni useista isäni myöhemmistä kannanotoista ja lausahduksista. Ei sitä tarvinnut erikseen korostaa tai pohtia.

Sen sijaan varhaisen lapsuuden aikaisista leikeistä ja tapahtumista on meille jälkeläisille kerrottu paljonkin, yhdelle yhtä, toiselle toista. Varsinkin ”Tutten” ja ”Rollen” tekemistä kolttosista on näin muodostunut kokoelma toinen toistaan huvittavampia kertomuksia, jotka todistavat ensinnäkin, että ”pojat ovat poikia” ja että myöhemmällä iällä vakavasti elämään ja taiteeseensa suhtautuva herrasmieskin on ollut joskus aivan tavallinen nuori. Poikien mielikuvitusta siivittivät paitsi nuorille tarkoitettut seikkailukirjat, myös aivan oikeat sukulaisten elämään kuuluneet seikkailut. Tällaisia olivat esimerkiksi Signe-äidin kasvatti-isän merikapteeni John Wennströmin kertomat tarinat maailman meriltä. Erityisen syvän vaikutuksen poikiin teki äidin velipuolen, ”morbror” Robertin, vaiheet hänen ohjaamansa aluksen tultua ensimmäisen maailmansodan aikana saksalaisen sukellusveneen torpedoiden upottamaksi Pohjanmerellä. Osa miehistöstä menehtyi, mutta harvojen pelastuneiden joukossa oli tämä ihailtu sankari, säilyneen valokuvankin perusteella todellinen merikarhu.

Ahvenanmaalaiset olivat purjehtineet kautta aikojen maailman merillä, kiertäneet kap hornit ja hyväntoivonniemet, kohdanneet vieraiden kansojen edustajia, olleet todistamassa rajumyrskyjä ja maanjäristysten aiheuttamia hyökyaaltoja ja selvinneet täpärästi hengissä vaaroista, jotka tietenkin paisuivat pikkupoikien mielessä valtaviin mittoihin. Ei siis ihme, että kuulemansa lukuisat kertomukset seikkailuista maailman merillä ja monet kesäiset purjehdusretket perheen omalla veneellä juuri Ahvenanmaalle olivat Rolfin ja hänen sisarustensa nuoruuden ikimuis-tettavia kohokohtia.

Aivan ensimmäinen kertomus Rolfin lapsuudesta on sellainen, joka ehkä jätti häneen itseensä syvemmät jäljet kuin voisi kuvitella. Oli nimittäin hankittu perheen silloisen asunnon eteiseen suuri peiliovikaappi ulkovaatteiden säilyttämistä varten. Lapsi, joka tuskin vielä pysyi jaloillaan, katseli itseään tästä peilistä, ja ehkä tyytymättömänä näkemäänsä tai synnynnäisen uteliaisuuden herättämästä kokeilunhalusta löi peilin rikki jostakin käsiinsä saamallaan vasaralla. Moisesta tietenkin seurasi vähintäänkin ankarat nuhteet. Jonkin ajan kuluttua kaapin ovi sai uuden peilin, mutta sille kävi samoin kuin edelliselle: vasaran isku ja peili säpäleiksi! Syyllinen oli mahdollisesti pahoittanut mielensä edellisestä

kerrasta saamistaan moitteista ja siksi ryhtynyt uhmallaan uusintaesitykseen. Mitä se kertoo tulevan pianistin luonteenlaadusta! Nyt seurasi jo selkäsäuna, joka saattaa olla syynä siihen, että Rolfin ja isän suhde oli aina jotenkin hieman muodollinen ja etäinen. Hänestä tulikin enemmän äidin poika ennen kaikkea siksi, että heitä yhdisti tuo suuri rakkaus etenkin pianomusiikkia kohtaan.

Yksi episodi vähän myöhemmältä ajalta poikien elämässä oli ilmakiväärillä ampumisen harjoittelu talon ullakolla. Tarina ei kerro, mistä ase oli saatu käsiin. Uusi harrastus jäi aluksi salaisuudeksi, joka kuitenkin aikanaan paljastui. Naapurin herra nimittäin soitti kerran ovikelloa ja raivosta punaisena näytti hämmästyneille vanhemmille silinterihattuaan, jota oli määrä käyttää samana iltana jossain arvokkaassa tilaisuudessa. Hattu oli täynnä luodinreikiä! Oliko poikien maine jo niin suuri, että heitä sopi heti epäillä syyllisiksi? Näin ilmeisesti oli. Poikien villien leikkien ja kokeiluiden tuloksena oli talossa saatu aikaan kerran vesivahinkokin ja pari sähkökatkoa!

Rolfin lapsuus ja varhaisnuoruus kuluivat siis paitsi edellä kuvailtujen villien leikkien keskellä tietenkin myös aikanaan koulunkäynnin merkeissä. Jo aivan pienenä alkanut kiinnostus musiikkia kohtaan alkoi saada hänen maailmassaan vuosien kuluessa yhä suuremman osan vanhemman veljen kiinnostuksen kohteiden suuntautuessa vähitellen muualle. Mitä enemmän musiikki kaikkine ilmenemismuotoineen alkoi kiinnostaa Rolfia, sitä vähemmän koulutyöhön paneutuminen vei hänen aikaansa. Hyvin varhain hän oli ryhtynyt tutkimaan äidin pianon koskettimia, niiden tuottamia ääniä ja salaperäisiä merkkejä nuottivihossa sekä utelemaan, mistä oikein oli kysymys, kun äiti osasi loihkia ilmoille mitä kiehtovimpia sävelkulkuja. Asioista oli ryhdyttävä ottamaan selvää! Tämä yhä kasvava kiinnostus ja sittemmin vakava harrastus johtivat vähitellen, toki perusteellisten opintojen jälkeen, antautumiseen ammattimuusikoksi, jonka tietä esittävänä taiteilijana kaikkeen siihen liittyvine elementteineen tässä teoksessa on siis tarkoitus lähemmin kuvata.

II Varhaiset musiikkiopinnot kotikaupungissa

Vaikka Signe-äidillä olikin tapana iltaisin päivän kiireiden jälkeen istua pianon ääreen ja kirjaimellisesti soittaa jälkikasvunsa uneen, jää miettimään, miksi kuultu musisointi jätti niin voimakkaat jäljet neljästä lapsesta vain yhteen. Kuten aiemmasta on ilmennyt, Rolfin kiinnostus kouluopintoja kohtaan ei ollut kovinkaan suurta. Hän kertoi itse pyrkineensä yleensä pääsemään läpi sieltä, missä aita oli matalin. Joskus opettajatkin sille päälle sattuessaan yrittivät auttaa poikaa selviytymään kiperistä tilanteista kenties siinä toivossa, että itse pääsisivät jatkossa mahdollisimman vähällä. Heidän urakkansa loppui aikanaan, kun koulutyö vaihtui päätoimiseen pianonsoitonopiskeluun.

Kerran esimerkiksi matematiikan kokeessa opettaja huomasi, että Rolf vain pyöritteli kynää muiden ratkoessa innokkaasti koetehtäviä. Niinpä hän kutsui hajamielisen oppilaan luokseen opettajanpöydän luo ja näytti, miten kulloinenkin lasku ratkaistaan, ja kysyi, oliko oppilas samaa mieltä. Kun vastauksena oli aina päännöyökkäys, koesuoritus sai arvosanaksi alimman hyväksytyin. Miten moinen oli mahdollista, johtui varmasti siitä, että oltiin jo melko varhain tietoisia oppilaan aivan muualle viittaavista taipumuksista. Niistä oli paljon näyttöjä esiintymisissä koulun erilaisissa juhlatilaisuuksissa sekä vuosittaisissa tanssiaisissa, joissa Rolfin tehtävänä oli aina säestää kulloisetkin masurkat, valssit ja tangot.

Eräs toinen kuvaava tapaus kouluajoilta oli sellainen, joka koski tuolloista velvollisuutta kerätä kesäisin kasveja paljon enemmän kuin joskus myöhemmin aikoina. Koska kasvit, saatikka niiden nimet eivät kiinnostaneet nuorta musiikin harrastajaa, hän meni ja osti Aurajoen varrella sijainneesta osto- ja myyntiliikkeestä pullean herbaarion, jonka avulla hän kuvitteli selviävänsä tästäkin koitoksesta. Edessä oli vain kasvien liimaaminen tuoreelle paperille ja nimilappujen korvaaminen uusilla, omalla käsialalla kirjoitetuilla. Kun sitten suullisen tentin aika koitti, opettaja kyseli esimerkiksi, mistä mikin kasvi oli

kerätty talteen. Jokin kasvi oli saanut alkunsa Aurajoen alajuoksun lähellä sen vasemmalla rannalla, jokin toinen taas oli kasvanut kerääjän ulottuvilla pikemminkin ylempänä Tuomiokirkon läheisellä joenpenkalla, mikä taas peräti Ahvenanmaalla, Nauvossa tai Rymättylässä. Tentti tuli suoritetuksi lupaamalla, että oppilas ei myisi herbaariota enää eteenpäin. Sen kun oli nimittäin opettaja itse vuosia aikaisemmin myynyt tarpeettomana ja tunnisti nyt sen omakseen joidenkin harvinaisten kasvien ansiosta, jotka eivät suinkaan olleet kotoisin Turun läpi virtaavan joen rantamilta.

Kun harrastus koulunkäyntiä kohtaan oli tätä luokkaa, ei ole ihme, että vanhemmatkin antoivat aikanaan periksi ja sallivat poikansa lopettaa koulun lyseon kuudennen luokan jälkeen tarpeettomana ajanhukkana. Sen sijaan niihin asioihin ja harrastuksiin, joista poika oli kiinnostunut, hän paneutui sitä suuremmalla innolla ja mielenkiinnolla. Jo varsin nuorena häntä oli pitänyt jopa kieltää viettämästä niin paljon aikaa kaupunginkirjastossa, lukemasta yömyöhään lainaamia suurten säveltäjien elämäkertoja ja nuorille tarkoitettuja maailmankirjallisuuden klassikoita tai istumasta tuntikausia äidin pianon ääressä ihmettelemässä sen rakennetta ja toimintaa ja kokeilemassa, minkälaisia ääniä siitä voi saada aikaan. Äidin varhainen opetus niiden arvoitusten ratkaisemiseksi sai pojan entistä kiihkeämmin vaatimaan lisää tietoa asioista.

Jossain vaiheessa katsottiinkin sitten tarpeelliseksi aloittaa soitotunnit erään isän juristikollegan puolison johdolla. Tältä ilmeisesti puuttuivat alkeellisetkin pedagoginlahjat, koska harrastus loppui lyhyeen sekä Rolfin että samoille tunneille osallistuneen vanhemman veljen Torin kohdalla. Joskus ”unohdettiin” mennä yhteistunnille, joskus taas jalkapallon pelaaminen osoittautui niin paljon hauskemaksi, että ajantaju katosi molemmilta. Vanhemmalta veljeltä soittaminen loppui siihen paikkaan, mutta Rolf sai äidin opastuksella opiskella jalon pianonsoittotaidon alkeita vielä jonkin aikaa. Vähitellen tuli kuitenkin eteen siirtyminen ammattiopettajan johdolla tapahtuviin opintoihin. Tällä kertaa onni oli myötä, sillä Rolf pääsi jatkamaan soittoharrastustaan eräiden tuolloin Turussa vaikuttaneiden arvosettujen ja taitavien opettajien johdolla.

Ensimmäiset opettajat Sigrid ja Alexis Wennerberg

Turkuun oli Hämeenlinnasta kesällä 1910 muuttanut jo muualla huomattavaa mainetta saavuttanut pianisti Alexis Wennerberg, joka oli jonkin kerran aikaisemminkin esiintynyt Turussa konserttien orkesterikapaleiden lomassa ikään kuin avustajana yhden tai parin soolonumeron verran, niin kuin tuohon aikaan usein oli tapana. Varsinainen läpimurto kuitenkin tapahtui mainitun vuoden joulukuussa, jolloin Wennerberg esitti neljä suurehkoa soolonumeroa Turun Soitannollisen Seuran orkesterin kanssa soittamansa Carl Maria von Weberin Pianokonserton lisäksi: Beethovenia, Schumannia, Chopinia ja Lisztiä. Arvostelussa seuraavan päivän *Åbo Underrättelserissä* (ÅU 3.12.1910) nimimerkki -f kirjoitti muun muassa seuraavasti: ”Herr Wennerberg förfogar över en teknik, som tillåter honom att taga i tu även med de svåraste uppgifter. Men tekniken är, dess bättre, för honom icke målet utan medlet.”

Samassa lehdessä syyskuun alussa kyseisenä vuonna oli jo julkaistu hänen ensimmäiset ilmoituksensa pianotuntien antamisesta. Lehdessä oli ollut myös pieni uutinen jo entuudestaan turkulaisille tutun Wennerbergin asettumisesta nyt paikkakunnalle pysyvästi. Tästä alkoi kaikkiaan 15 vuotta kestänyt omistautuva työ lukuisten paikallisten nuorten pianonsoiton saloihin perehdyttämiseksi.

Seuraavan syksyn lehti-ilmoituksissa pianotunteja oli sitten tarjoamassa myös Wennerbergin puoliso Sigrid. Molemmille kertyikin runsaasti oppilaita, jotka myöhemmin monissa yhteyksissä muistelivat näitä opettajiaan suurella kiitollisuudella ja kunnioituksella. Tapana oli lukukausien lopussa järjestää molempien opettajien oppilasnäytteet Akatemian juhlasalissa, jolloin yleisö pääsi todistamaan menestyksellisen työn tuloksia. Paikallisessa lehdistössä nämä esiintymiset myös arvioitiin usein sangen yksityiskohtaisesti



Kuva 4. Alexis Wennerberg (1868–1925).

ja nuorten kehitystä vuodesta toiseen kommentoiden. Tähän kaikkeen Rolf Bergroth pääsi osalliseksi aloitettuaan kyseiset opinnot syksyllä 1920 opettajanaan ensin Sigrid Wennerberg (1870–1956) ja heti kevätlukukauden alusta itse maestro Alexis.

Kuka sitten oli tämä etevä pianisti ja pedagogi Alexis Wennerberg, jonka isäni mainitsee kaikissa mahdollisissa yhteyksissä vuosien saatossa erilaisissa lähdeoksissa ja haastatteluissa? Ryhtyessäni tutkimaan materiaalia tätä teosta varten etsin luonnollisesti myös tietoja Turussa jo varsin vakiintuneen aseman sekä esiintyvänä taiteilijana että inspiroivana opettajana luoneesta maestrosta. Yllätyksekseni missään suomalaisen esittävän musiikin varhaisvaiheita käsittelevässä teoksessa ei häntä mainita. Kaikille sen alan erikoistuntijoille Wennerbergin nimi tuntui olevan täysin vieras. Etsittyäni aikani turhaan tietoja satuin keran sukeltamaan Internetin pohjattomiin syvyyksiin, ja kuinka ollakaan, sieltä löytyi yksi maininta tuosta kauan kaipaamastani nimestä. Kyse oli ruotsinmaalaisen Amnéus-nimisen suvun ilmeisesti suhteellisen äskettäin kirjoitetusta sukukronikasta. Siinä kerrotaan eräästä ”faster Carolinasta” ja hänen jonkinlaiseksi hoidokikseen ottamastaan Alexis Wennerbergistä, jolle kyseinen tati oli kustantanut piano-opinnot mutta josta kronikan mukaan ”ei koskaan tullut mitään, ei sitä eikä tätä”. Sitä paitsi hänen mainitaan olleen syntyjään mustalainen! Johtopäätös oli, että mielenkiintoinen yhteensattuma, mutta ei sen enempiä. Alexis Wennerberg jäi joksikin aikaa taustalle, mutta sukelsi uudestaan esille musiikkitoimittaja Vesa Sirénin teoksessa *Suomalaiset kapellimestarit*, johon on tallennettu Armas Järnefeltin kuvaus tämän omilta opiskeluvuosilta. Tässä varsin kiinnostavassa kuvauksessa tuleva kapellimestari kertoo Helsingin Musiikkiopistossa vuosina 1888–90 toimineen Ferruccio Busonin (1866–1924) vaikutuksesta nuorten oppilaidensa taiteilijakutsumuksen heräämiseen. Musiikkiopintojen lisäksi Järnefelt kertoo, miten opiston ulkopuolellakin jotkut silloisista Busonin oppilaista pitivät yhteyttä legendaariseen opettajaansa mm. osallistumalla tämän hänen koiransa Leskon mukaan nimensä saaneen eräänlaisen ”herra-seuran” rientoihin. Tähän Busonin koiran mukaan nimettyyn klubiin eli niin sanottuihin leskoviitteihin kuuluivat Sibeliuksen lisäksi Adolf Paul, Järnefeltin veli Eero ja ”eräs Alexis Wennerberg”.

Tämä tieto johti erinäisiin perusteellisempiin yrityksiin selvittää tämän Wennerbergin mysteeri. Ensimmäinen askel oli lukea uudelleen ja perusteellisemmin mainitun Amnéus-suvun sukukronikka. Paljastuikin, että siinä esiintyvä faster Carolina asuikin Suomessa, tarkemmin ottaen Helsingissä. Se, miten romanipoika Alexis, jolle hän kustansi musiikkiopinnot, oli päätynyt kyseisen tädin hoteisiin, ei ole tiedossa, mutta voi saada selityksensä myöhemmin.

Samoihin aikoihin tämän yllättävän tiedon omaksumisen kanssa sain kuulla isäni entiseltä oppilaalta musiikkitoimittaja Petri Sariolalta, että hänelle turkulainen nyt jo edesmennyt pianisti Matti Haapasalo oli joskus 1960-luvulla maininnut Turussa eläneestä perimätiedosta, jonka mukaan siellä oli vuosisadan alkupuolella vaikuttanut merkittävä pianotaituri ja pedagogi Alexis Wennerberg, joka oli kyennyt soittamaan kolmekin pianokonserttoa samana iltana. Tosin niihin aikoihin ei välttämättä ollut tapana soittaa kunkin konsertin kaikkia osia vaan esimerkiksi yksi hidas ja yksi nopea osa.

Isäni kertomukset opettajansa kyvyistä alkoivat palautua mieleen, eikä auttanut muu kuin lähteä Turun Sibelius-museoon selvittämään, olisiko siellä mahdollisesti säilyneitä dokumentteja tämän maestron toiminnasta. Sieltä löytyneiden dokumenttien, kuten joidenkin hänen konserttiansa ohjelmien, arvosteluiden, oppilasnäytteiden ja niistä kirjoitettujen arvioiden, kuolinilmoituksen ja nekrologin sekä niiden innoittamana suorittamieni sukuselvitysten perusteella on tullut mahdolliseksi piirtää Wennerbergin elämästä ja toiminnasta suhteellisen hyvä kuva. Paljon jäi vielä auki sellaista, mihin tarkempi Turun tuolloisen lehdistön perusteellinen ja järjestelmällinen tutkiminen toisi varmasti lisävalaistusta, mutta mihin tässä yhteydessä ei ole tarvetta.

Sipoossa sijaitsevan Nevaksen kartanon silloinen omistaja, merikapteeni Karl Edvard Waenerberg (1840–1897) ja hänen vaimonsa Eliza olivat lapsettomina ottaneet Alexander Fredrik -nimisen pojan kasvatukseen, mahdollisesti jostakin lastenkodista. Sipoon ruotsalaisen seurakunnan kirkonkirjoista ilmenee, että tämä poika oli syntynyt 22.2.1868 Nummella ja hänen olleen alkuperäiseltä sukunimeltään Friberg. Syntymäpaikkakunnalta ei kuitenkaan löytynyt kyseisestä pojasta tai hänen vanhemmistaan tietoa. Aikaisemmin mainitun *Suomen*

romanien historian eräiden tekijöiden kautta selvisi, että Nummella ja lähiseuduilla 1800-luvulla asui useita romanisukuja, muiden muassa kyseisiä Fribergejä. 1860-luvun suurten nälkävuosien aikana ja muulloinkin romanilapsia jouduttiin usein antamaan pois lastenkoteihin tai muualle kasvatettaviksi. Lisäksi tiedetään, että Suomessa on vain yksi Friberg-niminen romanisuku, ja vaikka Alexander Fredrik Fribergin, sittemmin Alexis Wennerbergin, tiedetään itse olleen lapseton, arvelin häneltä kuitenkin mahdollisesti löytyvän vielä elossa olevia kaukaisempia sukulaisia.

Olenkin saanut yhteyden tällaisiin sukulaisiin, jotka eivät kuitenkaan olleet tietoisia, että suvun jollakulla varhaisemmalla jäsenellä olisi ollut jälkeläistä, johon pianisti Alexis Wennerbergin vaiheet sopisivat. Koska sellaisen sukupolven edustajat, jotka olisivat voineet asiasta joutain tietää, ovat jo kuolleet joitakin kymmeniä vuosia sitten, asia jäi avoimeksi. Isäni opettajasta säilyneen valokuvan perusteella kuitenkin nämä etäiset sukulaiset olivat näkevinään tuttuja piirteitä.

Vähitellen selvisi, että Helsingissä tuolloin asuneen, merikapteenin leskeksi jääneen Carolina Castegrénin, edellä mainitun faster Carolinan, tuttavapiiriin kuuluneen Nevaksen kartanon merikapteeniomistajan musikaaliseksi osoittautunut kasvattipoika pääsi kollegoiden välityksellä asumaan tämän leskirouvan luokse tarkoituksena jatkaa tärkeiksi miellettyjä musiikkiopintoja täällä pääkaupungissa. Lienee ollut vaikeaa Sipoosta käsin kulkea hevosvetoisesti tunneille pääkaupunkiin, joten kaikesta päätellen nuori Alexis siirtyi ainakin osittain yhdestä kasvattikodista toiseen. Poika oli jo tässä vaiheessa omaksunut alkuperäisen kasvatti-isänsä sukunimen, joskaan ilmeisesti ei virallisesti ja hieman toisessa muodossa.

Milloin muutto Sipoosta Helsinkiin tarkkaan ottaen tapahtui, ei ole tiedossa sen paremmin kuin sekään, miten ja kenen johdolla kyseiset opinnot etenivät. Paitsi 1882 perustettua Musiikkiopistoa, Helsingissä toimi lukuisia yksityistunteja antaneita soitonopettajia, joista jonkun oppilaaksi ehkä teini-ikäinen nuorimies pääsi. Se kuitenkin tiedetään, että Musiikkiopistossa kaksi vuotta vaikuttaneen kuuluisan italialais-saksalaisen pianistin ja säveltäjän Ferruccio Busonin oppilaitten joukossa oli myös tämä Järnefeltin mainitsema ”eräs Alexis Wennerberg”.

Sitäkään ei tiedetä, miten Alexis Wennerberg oli päätenyt Busonin oppilaaksi, mutta hänet todettiin varmasti ehkä antamiensa näyttöiden perusteella varsin lahjakkaaksi. Busonin puolestaan tiedetään olleen pettenyt suurimpaan osaan sitä oppilasainesta, jonka hän täällä sai ohjattavakseen ja josta valtaosa ilmeisesti saattoi olla perhetyttöjä, joiden kasvatukseen kuului osata myös ainakin kohtalaisesti soittaa pianoa eikä suinkaan ryhtyä ammattimuusikoksi. Tuon ajan sivistyneissä aatellis- ja porvariskodeissa tiedetään musisoidun ahkerasti, ja varsinkin tyttölasten naimakelpoisuuden mittareihin kuului luonnollisesti muiden ominaisuuksien lisäksi juuri varsinkin pianonsoitotaito. Tästä pettenymyksestä Busoni kertoo erinäisissä kirjeissään ystävilleen Leipzigiin ja mainitsee myös viihtyvänsä yksitoikkoisen opetustyön lomassa edellä mainitun herraseuran kanssa viettämätään vapaa-ajasta.

Miten Alexis Wennerberg pääsi mukaan tuon Busonin koiran mukaan nimetyn Die Leskowieten -seuran jäseneksi ja tutustui lähemmin opiskelutovereihinsa Sibeliukseen ja Järnefeltihin, ei myöskään ole tarkempaa tietoa. Olihan Busonilla perhetyttöjen lisäksi toki muitakin lahjakkaita oppilaita, mutta vaikutusta saattoi olla sillä, että Annéus-suvun tunnetusti avokätinen faster Carolina, jonka luona nuori Alexis piti kortteeria, asui Pohjois-Esplanadilla, siis aivan lähellä hotelli Kämpjiä ja muita paikkoja, jossa seura vietti iltojaan – ilmeisesti varsin railakkaissa merkeissä.

Kirjeessään ystäväilleen Adolf Paulille Berliinistä 19.9.1889 Jean Sibelius kertoo hänen siellä oleskeluunsa liittyvistä ikävyyksistä. Rahaa sen mukaan kului kuin roskaa, eikä terveyskään ollut keuhuttava. Hän oli joutunut hyvin huonossa kunnossa hakeutumaan eräälle klinikalle hoitoon tietyn veneerisen vaivansa takia, mutta kertoi olevansa nyt paremmassa kunnossa. Kirjeessä Sibelius mainitsee myös tavanneensa Helsingissä Armas Järnefeltin, joka oli kertonut, että ”Wenusberg” oli ollut soittamassa Loviisan kylpylässä ja että eräs Marcus Frenckell oli ollut kovin ihastunut hänen soittoonsa. Ohjelmana oli ollut Schubertin Impromptu Es-duuri. Moisesta Wennerbergin nimiväännöksestä voisi päätellä, että näillä ”leskoviittien” jäsenillä saattoi olla muitakin yhteisiä harrastuksia kuin musiikki!

Busoni sai syyskuussa 1890 tarjouksen kiinnityksestä Moskovan Konservatorion palvelukseen. Siirtyminen sinne johtui kenties kiinnostavamman oppilasaineuksen toivosta ja muunkin paremman toimeentulon odotuksesta. Siellä hän viipyi kuitenkin vain vuoden, lähti erinäisten etappien kautta laajalle konserttikiertueelle aina Atlantin toiselle puolelle ja päätyi sieltä Lontoon ja Pariisin kautta pysyvämmiin asumaan perheineen Berliiniin. Alexis Wennerbergin nekrologista *Åbo Underrättelserissa* ilmenee, että hän oli opiskellut Busonin johdolla myös Moskovassa eli seurannut opettajaansa tämän kyllästyttyä Suomen tarjoihin mahdollisuuksiin. Sitten hän oli siirtynyt Pietarin ja Berliinin kautta täydentämään opintojaan vuodeksi Pariisiin.

Rolf Bergroth kertoi erinäisissä yhteyksissä tämän suuresti arvostamansa opettajan osallistuneen myös legendaarisen Anton Rubinsteinin kursseille. Herää kysymys, miten varsin nuorella ja toistaiseksi vailla suurempia meriittejä olevalla opiskelijalla oli varaa sekä Moskovassa että varsinkin Pariisissa oleskeluun. Amnéus-suvun kronikassa annetaan ymmärtää, että tämä mustalaispoika, jolle faster Carolina oli kustantanut ainakin osan edellä mainituista musiikkiopinnoista, olisi jollakin tavalla käyttänyt hyväkseen jo ikääntyneen holhoojansa omaisuutta omiin tarkoituksiinsa. Tiedä häntä, mutta oleskelu Pariisissa ei varmasti ollut vuosisadan alussakaan halpaa.

Pariisin jälkeen Wennerberg siirtyi nekrologitietojen mukaan jossain vaiheessa Tukholmaan, missä hän toimi mm. sikäläisen musiikkiakatemian pianonsoitonopettajana. Kirkonkirjojen mukaan hän oli siellä mennyt naimisiin joulukuussa 1902, mutta sittemmin ennen muuttamistaan takaisin Suomeen 1906 eronnut tästä vaimostaan. Suomessa hän asettui ensin asumaan Hämeenlinnaan, missä hän jatkoi opetustoimintaansa ja esiintymisiään, joista voisi niin ikään saada tarkempaa selkoa tutkimalla paikallista lehdistöä siltä ajalta.

Hämeenlinnan aika päättyi siis kesällä 1910, jolloin Alexis Wennerberg ilmestyi Turkuun ja aloitti siellä toimintansa lukuisten piano-oppilaiden opettajana – ensin yksin ja sitten toisen vaimonsa kanssa – ja edelleen konsertoivana pianistina. Sibelius-museossa on säilynyt vain muutaman konsertin ohjelma ja niiden arvostelut, nimittäin vuosilta 1910, 1912, 1922 ja 1923. Esityslistalla on ollut varsin klassista ohjelmistoa: Bachia, Mozartia,

Beethovenia, Weberiä, Schumannia, Chopinia, Lisztiä ja Mendelssohnia. Säilyneet arvostelut ovat järjestään hienoja, suorastaan ylistäviä.

Kevätlukukauden 1922, jolloin Busonikin vielä eli, Wennerberg vietti Berliinissä seuraten musiikkikorkeakoulussa piano-opetusta käsitteleviä kursseja. Tänä aikana hän lähetti ÅU:iin musiikkikirjeitä, joissa hän perusteellisesti kuvailee ja arvioi sikäläistä konserttitarjontaa. Kirjeet julkaistiin lehden 23.3., 5.4., 12.4. ja 23.4. ilmestyneissä numeroissa. Ensimmäisessä hän kertoo paitsi kaupungin runsaasta musiikkitarjonnasta, myös kahdesta suomalaista musiikkia sisältäneestä konsertista, joissa esiintyi pari suomalaista laulajaa paikallisten soittajien lisäksi. Wennerberg harmittelee kyseisten laulajien heikkoa tasoa. Arvosteluja lukiessa Seppo Heikinheimon joskus varsin suorasanaiset kommentit omissa arvosteluissaan tuntuvat melko laimeilta Wennerbergin sanailuun verrattuina. Esimerkiksi ”Man blev ej vidare glad över att höra Finland representeras av denne sångare”, joka oli esittänyt joukon omien säveltäjiemme lauluja. Toisesta konsertista hän antaa vielä kovasanaisemman tuomion:

Den andra finländska konserten gavs av en fru Wegelius-Åsberg, något som hon emellertid ej bort att göra. Ett sådant förvanskande av Sibelius sånger har man sällan hört, vartill kom att ackompanjemangent handlades av en herre, som ej hade en aning om att beledsagningen på piano skall understöda den uppträdande, ej överrösta henne. (*Åbo Underrättelser* 23.3.1922.)

Musiikkikirjeet kertovat Wennerbergin, tämän mustalaispojan josta siis edellä mainitun Annéus-suvun kronikan mukaan ”ei koskaan tullut mitään”, olleen kuitenkin varsin laajasti sivistynyt ja asiantunteva kommentaattori. Viimeisen kirjeensä kotikaupunkinsa lehdelle hän otsikoi ”Ferruccio Busoni – århudradets största konstnär”. Kuultuaan siellä esimerkiksi Busonin säveltämän Pianokonserton C-duuri, hän yltyy ylistämään entistä opettajaansa siteeraamalla paikallisten muusikoiden kommentteja säveltäjän suuruudesta ja toteamaan: ”Man kan nästan säga att han ensam nått lika högt som en gång Beethoven gjort det.” (*Åbo Underrättelser* 23.4.1922.)

Paitsi edellä kuvattua koko kevätkauden kestänyttä poissaoloa opetustyöstä Wennerberg joutui ajoittain hoitamaan horjuvaa terveyttään sairaalassa, kerran usean kuukauden ajan yhtäjaksoisesti. Jotkut oppilaat vaihtoivat sen vuoksi opettajaa, mikä pahoitti maestron mielen, vaikka ymmärsikin heitä. Isäni jäi kuitenkin odottamaan suorastaan palvomansa opettajan paluuta ja käytti ajan hyödykseen harjoittelemalla ahkerasti omatoimisesti. Nimimerkin Lilith tekemässä haastattelussa otsikolla ”Rolf Bergroths väg till musiken” *Helsingfors Journaleniin* vuonna 1942 isäni kertoo eräästä konsertista haltioiduttuaan menneensä omin päin ostamaan Hanonin kuulun sormiharjoitusvihkon ja opettajan sairasloman aikana soittaneensa sen läpi kannesta kanteen päivittäin. Tästä oppilas ei aluksi kertonut opettajalleen tämän palattua takaisin ja ihmeteltyä oppilaansa äkkinäistä edistymistä.

Aloittaessaan systemaattiset piano-opinnot Sigrid Wennerbergin johdolla siis vasta 11-vuotiaana syksyllä 1920 Rolf oli jo varsin ”iäkäs”. Nykyäänhän katsotaan, että pianon niin kuin monen muunkin soittimen opiskelu on aloitettava ennen kouluikää, jotta merkittäviin tuloksiin voidaan päästä tarpeeksi ajoissa. Ilmeisesti poika sai ensimmäisen opettajansa vakuuttumaan taipumuksistaan niin selvästi, että tämä siirsi nuoren oppilaansa miehensä opetukseen heti seuraavan lukukauden alussa. Rolf soitti keväällä 1921 sen lukuvuoden molempien opettajiensa oppilasnäytteissä, jotka ajan tavan mukaan noteerattiin päivälehtien arvosteluissa. Sigrid Wennerbergin oppilaan ominaisuudessa ohjelmanä oli Kuhlaun Sonatiini ja Aleksis Wennerbergin oppilaiden joukossa Paderewskin *Cracowienne Fantastique*, joka lehden (*Åbo Underrättelser* 22.5.1921) arvostelijan mukaan oli yksi esimerkki illan soittajien jo melko pitkälle kehittyneestä osaamisesta. Enemmän tai vähemmän hajanaiset siihenastiset opinnot sekä äidin johdolla että itsenäisesti tämän nuottivihkoihin tehtyjen tutustumisretkien merkeissä olivat siis selvästikin kantaneet hedelmää.

Nuoren Rolf Bergrothin suuri innostus pianonsoittoa kohtaan on selitettävissä tietenkin paitsi siinä osoitetuilla jo tuolloin ainakin jonkinasteisilla taipumuksilla myös, kuten hän lyhyessä alkuaikojen

muisteluksessaan toteaa, pääseminen jo hyvin varhain kuulemaan niitä Turussa vierailevia suuria alan mestareita konserteissa, joihin hän säännöllisesti seurasi äitiään Signeä. Kerran isäni mainitsi niistä kaikkein vaikuttavimmin mieleen jääneiksi, suorastaan järjestyttäväksi kokemuksi muodostuneet Wilhelm Kempffin ja Edwin Fischerin esiintymiset kevätkaudella 1922. Olihan hän itse tuolloin vasta juuri ja juuri 13-vuotias!

Opinnot jatkuivat kaikesta päätellen varsin intensiivisesti vuosittaisten edistysaskelten noteeraamisineen. Jostain syystä kevään 1925 oppilasnäytteissä Rolf soitti jälleen molempien puolisoitten opilaana: ensin Krentzlinin *Poloneesin* ja sitten erään Griegin kappaleen. Viimeksi mainittua esitystä *Åbo Underrättelserin* (13.5.1925) nimimerkki I:n arvioi seuraavasti:

Främst stod R.Bergroths utförande av Griegs Bröllopsdag på Troidshaugen. Den kraft han utvecklade i forteanslaget, samt det säkra spelets rytmiska uttrycksfullhet vittnade om pianistiska förutsättningar och om vunna resultat, vilka redan hedra både läraren och eleven.

Ehkä moinen kaksoisesiintyminen johtui siitä, että Wennerberg oli taas sairastellut, jolloin poisjääneet tunnit olivat hoituneet vaimon johdolla.

Hyvin pian lukuvuoden päätyttyä Alexis Wennerbergin terveys heikentyikin dramaattisesti, ja hän kuoli 1.8.1925, minkä isäni kertoi olleen ensimmäinen niistä kolmesta suuresta surusta monien pienempien lisäksi, jotka hän elämässään tulisi kohtaamaan. Mieheensä kuoltua vaimo Sigrid jatkoi tuntien antamista Turussa vielä joitakin vuosia, mutta muutti sittemmin Helsinkiin ja kuoli siellä syksyllä 1956. Kaiken kaikkiaan isäni ei siis ehtinyt olla Wennerbergien opilaana kuin viisi vuotta. Onneksi muutaman kuukauden haparoinnin jälkeen löytyi kuitenkin uusi opettaja, jonka huomassa opinnot etenivät melko pian siihen pisteeseen, että oli tehtävä lopullinen ratkaisu oman tulevaisuuden osalta.

Kosti Vehasen oppilaaksi

Päinvastoin kuin Alexis Wennerbergin, Kosti Vehasen (1887–1957) elämäntyö tunnetaan Suomessa ja aikaisemmin laajasti maailmalla-kin erittäin hyvin. Hän oli ensin Helsingin Musiikkiopistossa Sigrid Schnéevoigtin johdolla perusteelliset opinnot suorittanut ja sittemmin Berliinissä, Pariisissa ja Roomassa – siellä itsensä Lisztin maineikkaan oppilaan Giovanni Sgambatin ohjauksessa – opintojansa täydentänyt taitava pianisti. Laajojen esiintymismatkojensa ohella hän tuli tunnetuksi etenkin sekä kotimaisten että ulkomaisten maailmankuulujen laulajien ja laulajattarien säestäjänä. Hänen urastaan ja vaikutuksestaan suomalaiseseen musiikkielämään voi lukea sekä monista alaa käsittelevistä hakuteoksista että varsinkin hänen omista muistelmateoksistaan.

Kosti Vehanen oli maailmankiertueiltaan juuri parahiksi palannut kotiseudulleen Kustaviin, missä hän viipyi muutaman vuoden toki itsekin ympäri Suomea konsertoiden ja laulajia säestäen, mutta mikä tässä tapauksessa onnekkainta, ryhtynyt antamaan pianotunteja Turussa. Koska isäni ei koskaan kertonut tarkemmin, miten päätyminen Vehasen oppilaaksi varsinaisesti tapahtui eikä miten opinnot etenivät, niistä ei ole paljonkaan kerrottavissa. Sillä uudenaikaisella ilmapiirillä, josta isäni nyt tuli osalliseksi, oli kuitenkin aivan ilmeisesti suuri vaikutus hänen myöhempään kehitykseen. Ja Vehanenhan oli se, joka lopulta sai pojan vanhemmatkin vakuuttuneiksi siitä, että edessä oli lähteminen ulkomaille jatkamaan opintoja.

Verrattuna niihin melko vaatimattomiin Wennerbergien oppilasnäytteissä annettuihin, vaikkakin yleensä kiitosta saaneisiin, näyttöihin huomio kiinnittyy 25.3.1927 pidetyn Vehasen oppilaiden miehittämän oppilaskonsertin sekä ohjelmaan että arvosteluihin. Vehasella näyttää olleen useita lahjakkaita oppilaita, mikä näkyy säilyneistä arvosteluista. Ohjelmassa olivat mm. S. Hedlöfin soittamana Beethovenin *Waldstein*-sonaatin ensimmäinen osa, A-L. Piltin esittämänä Griegin konsertin ensimmäinen osa ja I. Niinivaaran tulkitsemana Chopinin Balladi g-molli. Loppunumeroina kuultiin



Kuva 5. Kuva Rolfista keväällä 1927 Kosti Vehasen oppilaskonsertissa opettajan säestämänä soittamansa Lisztin Es-duurikonsertron jälkeisissä tunnelmissa.

parin muun kappaleen lisäksi kokonaisuudessaan Lisztin vaativa Pianokonsertto Es-duuri Rolf Bergrothin soittamana. Vehanen säesti orkesteriosuuden toisella instrumentilla.

Åbo Underrättelser (24.5.1927) kirjoitti:

... och framom andra Rolf Bergroth: Chopins med delicat vackert anslag spelade Fiss-dur nocturne, densammes f-moll etyd och Liszts stora, glansfullt spelade Ess-dur konsert. I dessa nummer höjde sig även den musikaliska föredragskonsten högre än i en del uppgifter i början av programmet[.]

Uudessa Aurassa (24.5.1927) puolestaan todettiin seuraavaa:

Allekirjoittaneelle, joka ei viime vuonna ollut näissä näytteissä, oli uusi ja miellyttävä tuttavuus herra Rolf Bergroth, joka oli eilisillan huomattavin pianisti, todellisella taiteilija-temperamentilla lahjoitettu. Hänen Chopin- ja Liszt-esityksensä kykenivät jo lämmittämään kuulijaa suuressa määrin. Chopinin Fiss-dur Nocturno ja f-moll Etydi soitettiin sangen kauniilla kosketuksella sekä laulavalla äänellä ja loppunumerossa Lisztin vaikeassa Ess-dur konsertissa oli voimaa ja teknillistä joustavuutta enemmän kuin osasi niin suuressa numerossa nuorelta mieheltä odottaa.

On sääli, ettei Kosti Vehanen missään muistelmateoksessaan sanallakaan mainitse tätä – tosin melko lyhyttä – vaihetta 20-luvun jälkipuolella hänen uraansa. Ei hän myöskään kuvaa omia piano-opintojaan sen tarkemmin. Teoksessaan *Muistojen mosaiikki* hän kertoo lyhyesti vain opinnoistaan Roomassa Giovanni Sgambatin luona, jonka hän katsoi olleen tärkein opettajansa ja muutenkin suurin vaikuttaja. Siitä, millainen opettaja Vehanen itse oli, ei liene kovinkaan paljon kuvauksia.

Melko pian opettajavaihdoksen tapahduttua Vehanen oli alkanut esitellä silloin vielä varsin nuorelle oppilaalleen mahdollisuutta lähteä jatkamaan opintoja tulevaisuudessa ulkomaille päämääränä kenties jopa esiintyväksi taiteilijaksi ryhtyminen. Mitä pitemmälle oppilas eteni, sen voimakkaammin opettaja kehotti lopettamaan koulun tur-

hana kallisarvoisen ajan haaskauksena ja keskittymään soittamiseen. Entiselle oppilaalleen Meri Louhokselle 1980-luvun alussa antamassaan radiohaastattelussa Rolf Bergroth kertoo, ettei hän itse osannut tai uskaltanut tehdä lopullista päätöstä. Kun Vehanen kuitenkin oli siinä määrin tullut vakuuttuneeksi asiasta, hän vieraili kerran Bergrothien kotona ja kahvipöydän antimien nauttimisen lomassa yritti vakuuttaa myös vanhemmat siitä, että heidän poikansa pitäisi päästä kokeilemaan siipiään johonkin Euroopan suurista musiikkikeskuksista.

Isä Arne Bergroth esitti silloin Vehaselle vertauksen. Hän sanoi, että jos herneen panee ohueen lasiputkeen ja puhaltaa, se tulee toisesta päästä ulos aivan samoin, kuin jos hänen pojastaan tulisi juristi, lääkäri tai kirkonpalvelija, tietäisi varmasti, miten silloin kaikki tulisi päättymään. Sen sijaan taiteilijan ura olisi niin epävarma, että sellaiseen ryhtyminen olisi täyttä arpapeliä. Vehanen ei kuitenkaan tyytynyt tähän, vaan oli todennut, että hernehän saattaa olla liian iso siihen lasiputkeen, mikä vaikuttaa kysymyksen ratkaisuun. Emme tiedä, miten keskustelu tästä eteni, mutta lopputuloksena vanhemmat vähitellen etenkin Signe-äidin kannustuksesta alkoivat tottua ajatukseen, että ehkä heidän poikansa elämän tulisi antaa kulkea tuota tuntematonta tulevaisuutta kohti.

Ensikonsertti ja päätös jatko-opintoihin lähtemisestä

Vehasen edellä mainitusta oppilasnäytteestä saatu palaute ja vanhempien vähittäinen suostuminen olivat lopullinen kimmoke siihen, että tasan vuoden kuluttua oli aika antaa vielä näyttävämpi osoitus saavutetuista taidoista eli ensimmäinen julkinen konsertti tai pikemminkin konserttikiertue, joka alkoi Uudessakaupungissa 21.3.1928 ja jatkui Hangon ja Tammisaaren kautta Turkuun ja sieltä vielä Maarianhaminaan. Arvostelut olivat varsin kannustavia, mutta sisälsivät ruusujen ohessa toki risujakin. Ohjelmana oli Bach-Busonin *Chaconne*, Beethovenin Sonaatti Es-duuri op. 81 (*Les Adieux*), Brahmsin *Capriccio* ja *Rapsodia* h-molli, kaksi Scottin egyptiläisvaikutteista *Bagatellia*, Sibelius-Palmgrenin *Säv, säv, susa* ja Palmgrenin

Polkantahtidissa sekä lopuksi Lisztin *Petrarca-sonetti* no. 104 sekä *Rigoletto-Parafraasi*.

Uudenkaupungin Sanomissa (24.3.1928) nimimerkki ”La.” kirjoittaa:

Konsertin ohjelma esitettiin monessa suhteessa varsin yllättävästi, jollaista emme ensinkään saattaneet näin nuorelta taiteilijalta odottaa. Konsertin antajan teknillinen valmeus kauniisti helmeilevissä juoksu-
tuksissa vaikeuksista huolimatta antoi selvän kuvan pehmeästä kosketuksesta ja hyvästä legaatto-soitosta, mikä ominaisuus painonsoitossa ei niinkään helposti ole saavutettavissa. Esityksissä oli kyllä kohtia, joissa kaipasimme enemmän iskevää rytmillisyyttä ja voimasuhteiden vaihtelua kohoavissa nousuissa sekä myös musikaalista värikkyyttä.

Lopuksi arvostelija onnitteli nuorta muusikkoa siihenastisista saavutuksista ja toivotti onnekasta jatkoa.

Hangon konsertin arviossa sikäläisessä lehdessä (*Länsi-Uusimaa* 27.3.1928) nimimerkki ”L.” kehui etenkin Brahmsin *Capriccio*a, jonka esitys sai hänet kiinnittämään erityistä huomiota varsinkin vasemman käden tekniikkaan. Sen sijaan Bach-Busonin *Chaconne* ja Beethovenin sonaatti toteutuivat ”liian kankeasti johtuen ehkä siitä, ettei hra B. vielä ollut tarpeeksi lämmennyt” konsertin alkuosan aikana. Lisztin *Rigoletto-Parafraasi* sen sijaan esitettiin ”melko täydellisesti”. Säilyneessä ruotsinkielisen arvion otteessa (*Hangö* 27.3.1928) puolestaan kuulijaa puhutteli eniten juuri edellä mainittu *Chaconne* ja todettiin, että ”herr Bergroth som pianist har en lovande framtid sig förelagd. Den djupare och fullare mognaden är ju något som åren och det fortsatta studiet skall föra med sig”.

Tammisaarella (*Västra Nyland* 27.3.1928) ja koko kiertueen lopussa Maarianhaminassa (*Åland* 31.3.1928) kiitettiin nuoren uraansa aloittavan taiteilijan teknistä valmiutta varsin vaativissa tehtävissä, mutta myös toivottiin joidenkin tulkinnallisten seikkojen avautuvan ja vielä kypsytävän vuosien saatossa. Kiertueen kohokohta oli kotikaupungin varsinainen ensikonsertti 26.3.1928, joka herätti tietenkin suurta uteliaisuutta kaiken kokeneen konserttiyleisön, monien perheen tuttavien ja suuren ystäväjoukon sekä paikallisen lehdistön keskuudessa. Kuten

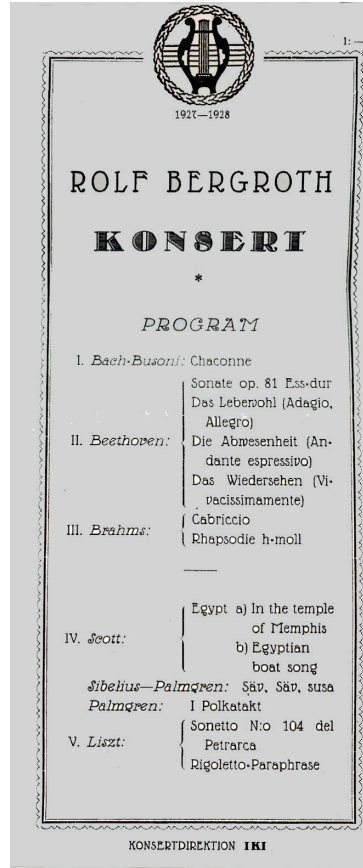
edellä on todettu, Turussa seurattiin tarkoin myös sikäläisten opettajien oppilasnäytteitä, joiden perusteella jopa yksittäisten oppilaiden edistymistä vuosi vuodelta kommentoitiin julkisesti.

Åbo Underrättelserissä (28.3.1928) nimimerkki "A.A-n." kirjoittaa: "Tekniken är redan anmärkningsvärt högt uppdriven, anslaget manligt och den musikaliska utformningen förräder en god och ofta nog så karaktäristisk personlig uppfattning." Sama arvostelijah kehoittaa kuitenkin jatkossa keskittymään pedaalinkäytön hiomiseen ja mainitsee samalla suurtenkin virtuoosien usein turvautuvan oikean pedaalin apuun kulloinkin esitettävän teoksen vaativissa kohdissa. Lopuksi hän sanoo debytantin menestyksen kertovan myös opettajan suurista ansioista.

Turun Sanomissa (27.3.1928) nimimerkki "XX" puolestaan kirjoittaa opettajan vaikutuksen näkyvän ehkä liiankin selvästi, mutta olevan vielä liian aikaista vaatia näin nuorelta suurempaa taiteellista itsenäisyyttä.

Eilinen hyvin vaativa ohjelma soitettiin huomattavalla varmuudella: jotkut harhalyönnit eivät näin ensi konsertissa herätä ihmettelyä. Juoksutukset sujuiwat helmeilevän puhtaasti ja oktavipasagit usein loisteliaastikin. [...] Eheimmäksi esitykseksi muodostui epäilemättä loistawasti suoritettu loppunumero, Lisztin Rigoletto-Parafraasi.

Väkeä oli paljon, Sibelius-Palmgrenin *Säv, säv susa* tuli toistaa, vaa-dittiin ja saatiin yksi ylimääräinen ja kukkia "kannettiin lawalle yhtenään".



Kuva 6. Ensikonsertin ohjelma.

Loppunumero oli herättänyt erään perheen tuttavan hämmästyksen, minkä hän osoitti toteamalla Arne Bergrothille, että Liszt oli hänen mielestään suorastaan loistava suoritus. Suvun piirissä isän vastaus muodostui lentäväksi lauseeksi: ”Ja, går det inte med våld så går det med list.” Sanaleikkiä on vaikea kääntää tarkasti, mutta ajatus on, että vaikean paikan tullen on turvaututtava oveluuteen tai peräti viekkauteen, mitä sanoja niiden lausuja sitten tarkkaan ottaen tarkoittikaan. Tämän ensimmäisen suuren koitoksen ja sen onnistumisen jälkeen Vehasen vertaus lasiputkesta ja siihen mahtuvaksi liian suuresta herneestä sai nyt lisää todistusvoimaa. Arpa oli heitetty ja ”Rubiconin” ylitykseen ryhdyttävä.

III Ensimmäiset opintomatkat Pariisiin

Päätös lähteä jatko-opintoihin ulkomaille kypsyi siis lopullisesti ensikonsertin jälkeisissä tunnelmissa Kosti Vehasen kannustamana. Vaihtoehtoja oli harkittu ja päädytty Pariisiin lähinnä senhetkisten edullisten valuuttasuhdanteiden johdosta. Oli aloitettava valmistelut, joihin kuuluivat muun muassa ranskan kielen yksityistuntien ottaminen, koska kouluaikainen opettaja oli jostain syystä torjunut oppilaan pyrkimykset sillä alalla ja suositellut saksaa.

Ranskankielenopettajia ei siihen aikaan ollut Turussa tarjolla kovin monia, joten harvalukuisesta joukosta tuli valituksi eräs jo melko iäkäs daami, jonka pedagogiset taipumukset eivät nekään ehkä olleet parasta laatua. Käyntikertoja hänen luonaan kertyi vain kymmenen, joiden jälkeen innokas opiskelija päätti kesän aikana itse perehtyä kielen alkeisiin minkä pystyi sen aikaisten oppimateriaalien avulla. Kyllästyminen edellä mainitun daamin opetukseen johtui lähinnä siitä, että tämä jaksoi kielen alkeiden opettamisen sijaan aina uudestaan ja uudestaan muistuttaa niistä houkutuksista ja suorastaan vaaroista, joihin suurkaupungin elämään tutustumaan lähtevä kovin nuori mies kenties tulisi törmäämään. Uhkakuvista vaarallisin olisivat naiset: heitä tuli erityisesti varoa!

Tämän kirjoittaja ei aikanaan tullut tarpeeksi puhuneeksi aiheesta ja kyselleeksi asioista Pariisin-opintoihin liittyen tietolähteen ollessa vielä elossa. Niinpä emme tiedä, mitä kaikkea kuului matkavalmisteluihin, minkälaisia ennakkotietoja isäni sai mahdollisista Pariisissa tarjolla olevista opettajakandidaateista ja heidän yhteystiedoistaan ja miten yleensä saada elämänsä alkuun lähes kielitaidottomana uudessa ja täysin vieraassa maassa. Isäni ei toisaalta juurikaan koskaan kertonut minulle kuin yksittäistapauksia sieltä täältä Pariisin-ajoistaan ehkä siksi, että hän oli niistä aikoinaan puhunut halukkaille kuulijoille kylästäytymiseen asti. Näin ollen varsinkaan ensimmäisistä vuosista siellä ei ole paljonkaan kerrottavissa sellaista, mitä hän itse ei olisi tuonut esiin

joissakin uransa alkuvaiheessa tehdyissä haastatteluissa ja harvoissa lähdeteoksissa.

Kiinnostavinta olisi ollut ennen kaikkea se, mikä oli lopulta Kosti Vehasen osuus paitsi päätyemisessä juuri Pariisiin ja ennen kaikkea sikäläisen opettajan löytämisessä. Sen on täytynyt olla huomattava, sillä eihän olisi voinut kuvitella täysin ummikon pääsevän alkuun ilman mitään taustatukea. Paljon myöhemmin Pariisissa oli toimisto, jonka kautta sinne opiskelemaan tulevat ulkomaalaiset saivat apua etsinnöissään ja paikkakunnalle orientoitumisessaan. Koskaan ei tullut myöskään esille esimerkiksi, oliko isälläni mukanaan mahdollisesti suosituskirje Vehaselta jollekulle tietylle opettajakandidaatille, saattikka olisiko tämä ollut valmiiksi kirjeenvaihdossa tuntemiensa paikallisten pianopedagogien kanssa.

On säilynyt vain muutama vanhempien täältä pojalleen Pariisiin osoittama kirje, mutta ei ensimmäistäkään hänen takaisinpäin lähettämänsä, jossa hän olisi saattanut kertoa näistä mielenkiintoisista alkuajoista. Säilyneiden kirjeiden kuorista voi ainoastaan päätellä, että ainakin jo joulukuussa 1928 Rolfin asuntona oli silloin Rue d’Odessan varrella olleen halvan hotellin sijaan niin tyypilliseen tapaan ”pension de famille” erään Mme de Valcourt’in luona osoitteessa 5 Place des Ternes Pariisin XVII kaupunginosassa, kävelymatkan päässä tulevan opettajan asunnosta Avenue de Villiers’llä. Tämän erittäin ystävällisen leskirouvan hoivissa asuminen jatkuikin kaikkina niinä vuosina ja lyhyempinäkin kertoina, jolloin Rolf oleili Pariisissa opintojen merkeissä aina toisen maailmansodan aiheuttamaan vierailuiden keskeytymiseen saakka. Kyseinen madame oli itsekin kiinnostunut musiikista ja ahkera konserteissa kävijä. Niinpä hän tutustutti nuoren asukkinsa hyvin nopeasti paikallisten konserttisalien sijaintiin ja niiden tarjontaan.

Asuminen Mme de Valcourt’in luona osoittautui monella tavalla onnistuneeksi, koska rakennuksen pihasiivessä oli huone, johon vuokrattu piano saatiin sijoitetuksi nosturin avulla ikkunan kautta ja jossa saattoi harjoitella muiden asukkaiden häiriintymättä myöhään illallakin. Lisäksi leskirouva huolehti musikaalisesta vuokralaisestaan erityisen antaumuksellisesti huomattuaan tämän olevan monella tavalla kovin herkkä sekä mielenlaadultaan että ruoansulatukseltaan. Hän muistut-



Kuva 7. Vakavaimainen nuorimies kuvattuna juuri ennen lähtöä Pariisiin.

tikin usein riittävän unen, ravitsevan ruoan ja tarpeeksi lämpimän vaatetuksen tärkeydestä. Olisiko parempaa äidinkorviketta voinut toivoa!

Rolf Bergrothin opinnot Pariisissa jakaantuivat kahdeksi eri jaksoksi ja kahden eri opettajan johdolla tapahtuviksi. Ensimmäinen kausi koostui syksystä 1928 kevääseen 1931, siis kolmesta lukuvuodesta, sekä syyskaudesta 1933 Ahlströmin stipendin ja kevätkaudesta 1937 Suomen valtion stipendin turvin suoritetuista jatko-opinnoista niin ikään ensimmäisen opettajan Marcel Ciampin (1891–1980) luona. Jälkimmäinen kausi puolestaan ajoittui toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan vuosiin 1948, 1950, 1952 ja 1953. Tuolloiset opinnot koostuivat lyhyistä, kerrallaan muutaman viikon tai kuukauden mittaisista vierailuista, kerran

puolenkin vuoden pituisesta Ranskan valtion stipendiaattina vietetystä ajasta toisen, niin ikään legendaariseksi mainitun pianisti-pedagogin Yves Natin (1890–1956) luona. Ensimmäinen Pariisin-kausi sattui siis aikaan, jolloin Ranska oli jotakuinkin toipunut modernismin hyökyaallon kaikkiin eri taiteenlajeihin vaikuttaneesta myllerryksestä sekä etenkin ensimmäisen maailmansodan julmuuksien aiheuttamista ja niiden koko kansaan jälkensä jättäneistä traumoista.

Kahden opettajan mukaan nimettyjen Pariisin-kausien väliin mahtuu oman uran rakentamisen aloittaminen kotimaassa, kaksi eroon päättynyttä avioliittoa, raskaaksi muodostuva sota-aika varsinkin jo jonkin aikaa horjuneen terveyden romahdettua jatkosodan kriittisessä loppuvaiheessa. Monista vastoinkäymisistä toipuminen kesti pitkään, mutta pääsi lopullisesti vauhtiin Ranskaan palaamisen ja uuteen opettajaan tutustumisen myötä keväällä 1948, mistä alkanutta elämänvaihetta edesauttoivat paitsi kohentunut terveydentila myös yksityiselämässä alkanut tasapainoisempi aika varsin onnellisissa merkeissä.

Marcel Ciampin oppilaana

Tapahtui päätyminen tuon ajan yhden Ranskan arvostetuimpiin pianisteihin ja pedagogeihin lukeutuvan Marcel Ciampin oppilaaksi niin tai näin, sitä on täytynyt edeltää koesoitto tai useampia, joiden perusteella maestro hyväksyi nuoren miehen yhdelle yksityisoppilaistaan koostuvalle luokalleen nimeltään ”Classe des Virtuoses et Professeurs”. Tästä voimme päätellä, että koesoitto oli sujunut varsin onnistuneesti.

Tämän italialais-ranskalais-saksalaisen pianistin musiikillinen tausta oli varsin mielenkiintoinen: laaja ja monipuolinen. Marcel Ciampin molemmat vanhemmat, isä Ezio Ciampi ja äiti Cécile Benett, nimittäin olivat laajalti konsertoivia ja maineeltaan loistavia laulajia. Marcelin itsensä kannalta merkityksellistä tuli olemaan se, että äidin varhain edesmennyt veli Théodore (1840–1886) oli ollut loistava pianisti, joka oli päätenyt jo hyvin nuorena mm. Leipzigin Konservatorioon opettajanaan Ignaz Moscheles ja myöhemmin Franz Lisztinkin oppiin. Kuultuaan nuoren Théodoren soittavan Liszt oli ihastuneena huudanut: ”Du bist ein kleiner Ritter!” Tämän saksan kielen ’ritaria’ tarkoiti-

tavan sanan tuleva maestro otti ensiksi taiteilijanimekseen ja lopulta viralliseksi nimekseen. Liszt piti tätä musiikin siniveristen korkeimpaan kastiin kuuluvana lahjakkuutena, jolle hän opetti paitsi pianonsoittoa myös sävellystä. Théodoren ensikonsertti Pariisissa vain 12-vuotiaana synnytti sellaisen kohun, että kriitikot vertasivat sitä Lisztin samankäisenä samassa kaupungissa 1823 pitämän ensiesiintymisen nostattamaan valtavaan huomioon.

Voi siis todeta, että Marcel syntyi suoraan musiikin keskelle, mikä tietenkin vaikutti hänen tulevaan kehitykseensä. Keväällä 1891 syntynyt Marcel osoitti musikaalisia taipumuksia varsin varhaisella iällä. Elihän hän jatkuvasti musiikin vaikutuspiirissä. Varhain kuolleen Théodoreenon saavuttama unohtumaton maine kiehtoi hänen mielikuvitustaan, ja koska häneltä puuttuivat laulunlahjat, päättivät vanhemmat panna lapsen pianotunneille, sillä musiikki näytti häntä joka tapauksessa kovasti kiinnostavan.

Ensimmäiseksi opettajakseen Marcel sai erään enonsa entisen oppilaan. Pojan nopea edistyminen sai tämän suosittelemaan siirtymistä valmistavalle luokalle Pariisin Konservatorioon (Conservatoire National Supérieur de Musique). Siellä hänen lahjansa ja ilmiömäisen nopea edistymisensä pian hämmästyttivät jokakevääisissä näytteissä niin, että legendaarinen Louis Diémer vaati saada hänet omaksi oppilaakseen superlahjakkaista oppilaista koostuvalle luokalleen ”En degré supérieur”. Arpa oli nyt heitetty ja tie avoin – ei vain Roomaan – vaan vähitellen laajalle ulottuneiden matkojensa kohteiden konserttilavojen valloittajaksi ja sangen pian myös arvostetuksi pedagogiksi.

Päätyminen Diémer’n oppiin oli tietenkin onnekasta. Tämän luokalta valmistui suuri joukko loistavan uran luoneita kuuluisuuksia, kuten esimerkiksi Édouard Risler, Alfred Cortot ja Lazare Lévy sekä myöhemmin esimerkiksi Yves Nat ja Robert Casadesus. Diémerillä oli kuitenkin rajoituksensa. Maineestaan ja opetuksensa tuloksista huolimatta hän ei juurikaan säilyneiden tietojen mukaan analysoinut oppilailleen kulloiseenkin tehtävään liittyviä ongelmia. Hän itse soitti näytteeksi ja antoi tehtäviä, joista suoriutumisia ei välttämättä kuitenkaan kontrolloinut seuraavilla tunneilla, unohti helposti, mitä kunkin tuli soittaa tai mitä tämä oli aikaisemmin soittanut. Väitetään, että osa hänen suu-

resta pedagogisesta menestyksestään olikin Pariisissa vaikuttaneiden muiden opettajien ansiota: monet oppilaat kun ottivat salaa yksityistunteja Konservatorion ulkopuolella. Niin teki Marcel Ciampikin.

Marcelin ensimmäisenä vuotena tuossa arvostetussa oppilaitoksessa hänen äitinsä teki tärkeän päätöksen poikansa tulevan uran osalta. Oman veljensä vaikutuksesta hänellä – niin laulajatar kuin olikin – oli vahva käsitys siitä, miltä soiton tuli kuulostaa, ja koska hänen mielestään Marcelin kosketuksessa oli toivomisen varaa muusta ripeästä edistymisestä huolimatta, hän kääntyi alalla tuolloin niin ikään suuresti arvostetun Marie Perez de Brambillan (1844–1931) puoleen, johon Cécile-äiti oli tutustunut jo paljon aikaisemmin edellä mainitun veljensä kautta. Häntä pidettiin yhtenä tuon ajan merkittävimmistä pianisteista, joka oli opiskellut mm. Clara Schumannin johdolla ja jonka tiedettiin olleen sittemmin Anton Rubinsteinin lempioppilas. Hän olikin niitä ensimmäisiä uuden pianonsoittotekniikan tunnetuksi tekemisen pioneereja Ranskassa vanhemman, mm. Friedrich Kalkbrennerin edustaman ”sormikoulukunnan” jälkeen.

Ciampin opiskeluaika ajoittui Ranskan kulttuurielämässä suureen murrosvaiheeseen, etenkin modernismin läpimurtoon ensin kuvataiteissa ja sitten kirjallisuudessa. Tämä kuohunta vaikutti tietenkin myös musiikkielämään, ja Pariisin Konservatoriossa elettiin niin ikään voimakkaasti tuon myllerryksen keskellä. Taistelua kävivät vanhemman ja uudemman koulukunnan edustajat: kontrapunktistit ja koloristit, wagneriaanit ja anti-wagneriaanit, ”skolastikot” ja boheemit. Ciampin tulevien oppilaiden kannalta merkittävää on, että hän pääsi varhain läheiseen kosketukseen niin Konservatorion silloisen rehtorin Gabriel Faurén kuin Claude Debussyn ja Maurice Ravelin kanssa. Näiltä usein aivan henkilökohtaisesti saamansa suoranaiset ohjeet siitä, miten heidän luomaansa uutta musiikkia tuli esittää ja tulkita, Ciampi siirsi vuosien kuluessa oppilailleen. Hänen omat esiintymisensä osaltaan olivat vaikuttamassa uuden suuntauksen voittokulkuun niin Ranskassa kuin muuallakin.

Marcel Ciampin ura esiintyvänä taiteilijana ja pedagogina on legendaarinen. Yksi hänen entisistä oppilaistaan, kanadalainen pianisti John-Paul Bracey, julkaisi vuonna 1996 opettajansa perusteellisen



Kuva 8. Marcel Ciampi (1891–1980).

elämäkerran nimeltä *A Biography of French Pianist Marcel Ciampi* alaotsikolla "Music to Last a Lifetime", joka pohjaa lukuisiin haastatteluihin, kirjeisiin, arvosteluihin ynnä muihin dokumentteihin. Vaikka isäni ei koskaan kertonut kovin paljon vuosistaan Ciampin ohjauksessa, Braceyn kirjasta saa varsin hyvän kuvan siitä, minkälaista hänen johdollaan opiskeleminen oli ollut monien muiden oppilaiden kertomusten perusteella. Eräässä haastattelussa isäni sanoi olevansa ikuisesti kii-

tollinen siitä armottomasta teknisestä treenauksesta, johon Ciampi pakotti hänet Pariisissa. Samaa ovat kertoneet muutkin oppilaat. Eräskin muistelee edellä mainitussa kirjassa, että ensimmäisen puolen vuoden aikana ei saanut tehdä muuta kuin harjoitella tekniikkaa kolme neljä tuntia päivässä.

Tästä voisi saada sen vaikutelman, että tekniikan hiominen olisi ollut opetuksen päätavoitteena, mikä ei kuitenkaan lainkaan pitänyt paikkaansa. Kaikki soittamisen osatekijät saivat Ciampilta yhtä paljon huomiota, eikä pieninkään seikka jäänyt häneltä huomaamatta. Kun häneltä joskus kysyttiin, mikä on hänen ”metodinsa” salaisuus, hän vastasi, ettei ole olemassa mitään yhtä metodologiaa vaan useampia, joista pitää osata valita oikea kunkin oppilaan erityistarpeiden mukaan. Ciampin ohjeiden mukaan Rolf yhdisti Pariisiin tutustumisen ja nuottien opettelyn siten, että ajoi metrolla aina uudelle asemalle, istui sen lähistöllä olevan puiston penkille ja yritti uuteen kaupunginosaan tutustumisen ohella tutkia kulloisenkin opeteltavan teoksen nuottikuvaa ja analysoida sitä. Sellaista Ciampi piti välttämättömänä ennen varsinaisesti pianon ääneen istumista samassa tarkoituksessa. Käytännössä yksityisoppilaitten opettaminen tapahtui sekä kahden kesken että koko luokan yhteistunneilla joko Salle Gaveaun tiloissa tai hänen kotonaan Avenue de Villiers’llä, jolloin kukin soitti omaa työn alla olevaa kappalettaan. Sillä tavalla kaikki pääsivät osallisiksi muidenkin saamasta opetuksesta.

Bracey’n teoksen mukaan Ciampin oppilaiden, niin kotimaisten kuin ulkomaistenkin, määrä oli todella valtava. Hän opetti myös siihen mennessä pisimpään yhtäjaksoisesti Pariisin Konservatoriossa aina vuoteen 1961 asti. Onkin suorastaan ihme, miten hänen onnistui vaativan opetustyön ohella esiintyä niin ahkerasti sekä omin konsertein ympäri maailmaa – Yhdysvaltoja lukuun ottamatta – että solistina ja varsinkin kamarimuusikkona esimerkiksi sellaisten kuuluisuuksien kuin Jacques Thibaud’n, Pablo Casalsin ja George Enescun, useiden kuulujen kamarimusiikkiyhtyeiden ja tietenkin viulistivaimonsa Yvonne Astrucin kanssa.

Eräs oppilas sanoo haastattelussa, ettei koskaan ollut tavannut kenenkään muun kohdalla sellaista vakavaa sielun suuruutta, kuin minkä Marcel Ciampi omasi, ja sellaista lämpöä ja kiintymystä oppilaitaan

kohtaan, puhumattakaan hänen lähes ihmeenomaisesta kyvystään saada vaikeimmatkin pianonsoittoon liittyvät ongelmat näyttämään helposti ratkaistavilta. Aivan erityinen oli todellakin Ciampin kyky havaita kunkin oppilaansa erityistarpeet ja antaumus esimerkiksi etsiessään kullekin sopivia sormituksia milloin mihinkin vaikeaan kohtaan. Nämä sormitusehdotukset todennäköisesti elävät vielä jälkipolvienkin nuottivihoissa! Eivätkä opettajan ohjeet liittyneet pelkästään musiikillisiin kysymyksiin, vaan hän korosti myös maailmankirjallisuuteen, historiaan ja filosofiaan perehtymisen ja muun niin sanotun yleissivistyksen tärkeyttä paitsi muillekin niin erityisesti taiteilijoille. Hänen mukaansa runoudessa sen laajassa merkityksessä paljastuvat sanallisessa muodossa kaikki ne tunnetilat, jotka esittävä taiteilijakin tulee kohtaamaan yrittäessään etsiä vastauksia pienimpiinkin tulkinnallisiin vivahteisiin.

Paitsi nuottien lukemista puistonpenkillä Rolf Bergroth ottikin ohjelmakseen lukea ”kaikki” maailmankirjallisuuden mestariteokset, etenkin ranskalaiset. Isästäni kehittyi vuosien kuluessa varsinainen frankofiili, suorastaan frankomaani, ja jonka mielestä ranskalainen kulttuuri ja ajattelu olivat yliverkaisia kaikkeen muuhun verrattuna, koska se oli onnistunut läpäisemään kaikki elämänalueet ja kansankerrokset. Tästä oli esimerkkinä hauska tapahtuma kerran eräällä puistonpenkillä, jolla isäni istui opiskelemassa jonkin Debussyn preludin nuotteja. Viereen oli istahtanut hieman resuinen laitapuolenkulkija, joka oli kohteliaasti kysynyt, mikä oli tutkimuksen kohteena. Vastauksen kuultuaan hän oli tokaissut: ”Eh bien, mais moi je préfère les Préludes de Chopin!” (No jaa, mutta minä kuitenkin arvostan enemmän Chopinin preludeja.)

Ciampin kiintymys oppilaitaan kohtaan näkyi myös siinä laajassa kirjeenvaihdossa, joka jatkui usein vuosien ajan kunkin lähdettyä jo omille teilleen. Näin tapahtui isänikin kohdalla. Valitettavasti on säilynyt vain kaksi Ciampin kirjettä vuoden 1973 keväältä ja alkukesältä. Toisessa niistä hän kiittää isääni tämän lähettämästä Beethovenin c-mollikonsertron ensimmäisen osan kadenssista: ”Bravo, pour la cadence du 3:me Concerto de Beethoven, elle est très intéressante et très réussie, les doigts aussi! Je vous félicite pour ce beau travail!” (Onnittelut Beethovenin 3. konserton kadenssista, se on erittäin mielenkiintoinen ja hyvin onnistunut, sormitukset samoin. Onnitteluni tästä hienosta

työstä.) Ciampin ja oppilaan väliset yhteydenpidot jatkuivat toki myös isäni lukuisten Ranskaan suuntautuneiden lomamatkojen aikana 1950- ja 1960-luvuilla tapaamisilla tutussa paikassa maestron kotona yhtä antoisien keskustelujen merkeissä, jolloin opettaja antoi entiselle oppilaalleen arvokkaita neuvoja tämän soitettua joitakin kohtia esimerkiksi juuri valmistelemastaan ohjelmasta tulevaa konserttia varten.

Ciampin oma ohjelmisto koostui lähinnä Beethovenin, Chopinin, Schumannin, Lisztin ja Debussyn sävellyksistä. Toki listalta löytyy muutakin kuten Ravelia, Franckia, Saint-Saënsia, Fauréa, Poulencia, jopa Scriabinia, ei kovin laajalti Bachia eikä varsinkaan Mozartia. Omien sanojensa mukaan Ciampi kammoksui esitystensä nauhoittamisia yhtä paljon kuin George Enescu, joten säilyneitä taltiointeja on valitettavasti hyvin vähän. Sitä paitsi hän tarkoituksellisesti hävitti monia äänitteitään. Toisen maailmasodan aikana Ciampi esiintyi sekä yksin että vaimonsa kanssa sodan ajaksi Rennesiin siirrettyssä radion toimipaikassa jonkinlaisella palveluvollisuudella kuten vastaavana aikana muiden säveltaiteilijoiden tapaan isäni täällä Suomessa. Ne harvat äänitteet, jotka ovat säilyneet tietoiselta tuhoamiselta, osoittavat kriitikoiden arviot Ciampin tulkintataidoista oikeiksi: soittoa leimaa harvinaislaatuinen läpikuultava selkeys ja soinnin aateluus. Niitä ominaisuuksia maestro koetti ilmeisen hyvällä menestyksellä juurruttaa myös oppilaidensa soittoon.

Lukuvuoden lopuksi oli aina tietenkin tapana järjestää myös Ciampin yksityisoppilaiden, jollainen isänikin siis oli, näytteet Salle Gaveaussa merkinnällä "Audition d'Élèves". Jokaisella eri tason ryhmällä oli omansa, kuten "Audition des Amateurs", "Audition des Professionnelles" ja "Audition des Virtuoses". Rolf oli mukana kaikissa kulloisenkin oman ryhmänsä näytteissä paitsi keväällä 1933, koska osallistui Ciampin opetukseen sinä vuonna vasta syksyllä. Valitettavasti kevään 1931 ohjelma ei ole säilynyt, mutta isäni kertoi kerran asian tultua puheeksi soittaneensa tuolloin Chopinin *Andante spianaton* ja *Poloneesin*, jota hän Ciampin kanssa oli harjoitellut syksyllä Turussa ja Helsingissä odottavia konsertteja varten. Ensimmäisissä oppilasnäytteissä keväällä 1929 hän soitti Lisztin Poloneesin E-duuri, seuraavana keväänä Schumannin sarjasta *Novelettes* Op.21 numeron 8, ja pa-

lattiaan vielä kevätkaudeksi 1937 Ciampin oppiin esitysvuorossa oli Chopinin *Poloneesi* As-duuri.

Ciampilla oli 1930-luvun loppupuolella ainakin kaksi muuta suomalaista oppilasta, nimittäin Kaisa Arjava, joka tuli tunnetuksi varsinkin miehensä, viulutaiteilija Väinö Arjavan kanssa radiossa esittämistään sonaattikirjallisuuden merkkiteoksista, sekä etenkin Lisztin ja Palmgrenin tulkitsijana mainetta saanut Leea Isotalo. Muita ei ainakaan toistaiseksi ole tiedossani. Kaisa Arjavan puoliso oli puolestaan Ciampin vaimon Yvonne Astrucin viuluoppilas. Kumpikin opiskeli Pariisissa mainittujen maestrojen johdolla samana vuonna 1935, joten ehkä he tutustuivatkin toisiinsa juuri siellä.

Ciampi itse kävi Helsingissä konsertoimassa kesän kynnyksellä 1933. Tällöin hän piti kaksi pianoiltaa, joista ensimmäisessä hän soitti mm. Bach-Tausigin Toccatan ja fuugan, Beethovenin *Appassionatan* sekä joukon Debussyn sävellyksiä ja toisessa pelkkiä valsseja. Arvostelut olivat erinomaiset, mutta näkemyseroja oli varsinkin Beethovenin sonaatin tulkinnasta. *Svenska Pressenin* (3.5.1933) nimimerkki ”L.F.” (Leo Funtek) ei pitänyt sitä tradition kannalta ”aitona” Beethovenina vaan jonkinlaisena ”äkkitulisen temperamentin ja dynaamisten vastakohtaisuuksien hallitsemien uhkeiden sielunliikkeiden” näyttönä. Nimimerkki ”M.P.” (*Aika* 3.5.1933) puolestaan oli sitä mieltä, että ”Hra Ciampi on niitä harvinaisia taiteilijoita, jotka ikään kuin luovat uudelleen kaiken, minkä esittävät. Vai oliko esim. Bach-Tausigin Toccatan ja fuugan ja Beethovenin *Appassionatan* esitys muuta kuin pätevää ja omintakeista uudelleen-luomista?” Tässä törmätäänkin siihen ikuisuuskysymykseen, mikä on kunkin teoksen ”oikea” tulkinta ja mitkä ovat taidekritiikin tehtävät ja mahdollisuudet.

Tällä Suomen-vierailullaan Ciampi koki järkytyksen Yrjönkadun uimahallissa, jonne Rolf vei opettajansa tutustumaan maamme saunakulttuuriin ja rentoutumaan konserttien jälkeen. Tämä nimittäin pinkaisi kauhuissaan pakoon pukuhuoneeseen, kun rotevahko pesijätäti uhkasi lähestyä häntä aikeissa kuuriharjan avulla poistaa maestrosta matkoilla kertyneet liat perinteiseen suomalaiseen tapaan. Järkytyksestä toivuttuaan Ciampi kuitenkin uskaltautui Suomeen toisenkin kerran, jolloin hän soitti 7.12.1937 Tauno Hannikaisen joh-

taman Turun Kaupunginorkesterin solistina Schumannin a-mollikonser-ton. Seuraavana päivänä Ciampi vieraili kuten jo aikaisemmin tuli kerrotuksi myös oppilaansa vanhempien kotona ja tutustui tämän äitiin Signeen, varsin taitavaan amatööripianistiin, jonka soittoa hän sai kuullakseen. Hän oli todennut kuulemansa perusteella ymmärtävänsä, mistä lähteestä pojan musikaalisuus kumpusi. Vierailun lopuksi oli edessä vielä saman konserton esittäminen Helsingissä 10.12., silloin Toivo Haapasen johtaman Helsingin Kaupunginorkesterin säestämänä.

Pariisissa Ciampin ja eräiden hänen kollegoidensa kuten Robert Casadesus'n ja Yves Natin oppilaat seurustelivat keskenään toki muulloinkin kuin opintojen yhteydessä. Käytiin konserteissa, joskus teattereissa ja elokuvissa, syömässä ulkona ja pelaamassa biljardia. Isäni kertoman mukaan ystävykset olivat kerran aikaisin jonkin päivän aamuna menneet tiettyyn Pariisiin esikaupunkiin todistamaan yhtä viimeisistä julkisesti suoritetuista giljotiinin käytöistä kuolemanrangaistuksen toimeenpanossa! Yhdessä vietetyistä ajoista syntyi kontakteja, joita pidettiin yllä myöhemmin kirjeenvaihdon ja satunnaisten tapaamisten merkeissä. Ahkerasta kirjeenvaihdosta muistan mainituiksi etenkin Marcel Gazellen ja Vlado Perlemuterin.

Bracey päättää opettajansa elämäkerran toteamalla, että kaikkien niiden, joilla oli ollut etuoikeus tuntea tämä legendaarinen pianisti-pedagogi, ainoa lohdutus hänen kuolinuutisensa tultua oli tietoisuus siitä, että hänen henkensä ja vaikutuksensa elävät vielä monen uudenkin sukupolven taustalla. Meillä Suomessa Marcel Ciampin nimeä ei juurikaan enää tunneta sen paremmin kuin isäni toista Pariisin-opettajaa Yves Natia. Ranskassa sen sijaan musiikkipiireissä kumpikin on edelleen pianotaiteen historiaan kuuluvien legendojen maineessa.

Näin perusteellisen selvityksen Rolf Bergrothin ensimmäisistä opiskeluvuosista Pariisissa on tarkoitus antaa kuva siitä, millaiseen maailmaan tämä vasta 19-vuotias nuorimies Turusta tuli käytännöllisesti katsoen täytenä ummikkona. Isäni kertoi joskus alkukuukausien olleen melkoista kaaosta ja ihmetteli itsekin, kuinka nopeasti ja sujuvasti kaikki kuitenkin alkoi järjestyä. Ilmeisen hyvän kielipään ansios-ta riittävän kielitaidonkin hän omaksui muutamassa kuukaudessa.

Ensimmäiset konsertit kotimaassa

Ensimmäisten Pariisin-vuosien väliset kesät vietettiin Suomessa perheen huvilalla Nauvon Haverössä rakkaiden purjehdusretkien ja muiden kesäpuuhien kuten esimerkiksi kalastamisen parissa. Joka kevät höyrylaiva Östernillä kuljetettiin saareen piano, sillä edes muutaman kuukauden tauko soittamisessa ei olisi ollut mahdollista. Ciampin ke-sääajaksi antamia tehtäviä oli harjoiteltava ja myös etenkin kesällä 1930 valmistettava Helsingin ensikonserttia, jonka oli määrä tapahtua 1.10. Paluu opintojen pariin Pariisiin viivästyi sinä syksynä siis lokakuulle asti. Kysymyksessä oli suuri ja jännittävä tapahtuma, jota varten oli ensin harjoitusesiintyminen tutussa kotikaupungissa 29.9. Helsingin jälkeen Rolf Bergroth matkusti vielä Viipuriin 5.10. soittamaan saman ohjelman.

Pariisin-opintojen vaikutukset näkyivät tietenkin näiden konserttien ohjelmassa, joka koostui Beethovenin *Waldstein*-sonaatista, samana keväänä Ciampin oppilasnäytteissä soitetusta Schumannin 8. *Novelletista*, vuotta aikaisemmin vastaavissa näytteissä esitetystä Lisztin Poloneesista E-duuri, Chopinin Nokturnosta H-duuri sekä ranskalaisesta osastosta, johon kuuluivat Debussyn *Clair de lune*, Ravelin *Jeux d'Eau*, Albénizin *Seguidillas* sekä Chabrier'n *Bourrée Fantasque*. Koska yksi Helsingin-konsertin arvostelijoista oli sitä mieltä, että viimeksi mainitun kappaleen esittäminen pitäisi kieltää, minkä vuoksi Rolf soitti Viipurissa sen sijasta Lisztin *La Campanellan*. Edellä mainitun konserttiohjelman perusteella voidaan siis päätellä, minkälaisten tehtävien parissa Ciampin kanssa oli työskennelty.

Turussa iloittiin kaupungin oman pojan paluusta estradille aloittamaan myöhästyneen syyskauden konserttitarjonta: olihan edellisestä kerrasta ehtinyt kulua jo kaksi ja puoli vuotta. Paikalla oli innostuneen yleisön lisäksi turkulainen lehdistö, joka parin päivän kuluttua julkaisi arviot esityksestä. Kaiken kaikkiaan arviot olivat erittäin suopeat, mutta huomautettavaakin oli. Perusteellisimman kokonaisarvion antoi *Åbo Underrättelserin* nimimerkki ”A.A-n.” Se kannattanee tässä toistaa kokonaisuudessaan jonkinlaiseksi lähtökohdaksi ja mittapuuksi arvioitaessa nuoren taiteilijan kehitystä tulevaisuudessa:

När en ung tonkonstnär framträder med en egen konsert och därunder på sätt och vis framlägger resultatet av den tekniska utvecklingen och den konstnärliga mognaden och fördjupningen till officiell granskning, är de helt naturligt att han önskar erhålla ett slags intyg i form av kritik, vilken å ena sidan bör gälla som en viss måttstock för fackkunskapen i djupaste bemärkelse, och å andra sidan giva erforderliga anvisningar. Skulle också de sist nämnda träda starkare i förgrunden, så uppfattar en ärlig konstnär – en som i tonkonsten ser den Storhet inför vilken han i ödmjukhet böjer sitt huvud – dessa anvisningar på det rätta sättet. Är det åter en utövande konstnär, som känner sig fullfärdig och står över konsten; ja för honom spelar det ju sist och slutligen ingen roll vad som skrivs offentligt.

När det gäller att framhålla de positiva och negativa sidorna från Rolf Bergroths konsert i går, äro 'förskansningarna' av ovan antytt slag fullkomligt onödiga. Men det gäller första konserten för denna säsong och dessutom – som jag ville kalla den – en synnerligen intressant debutkonsert. Visserligen framträdde den unge pianisten redan för ett par år tillbaka även då i Solennitetssalen, men skillnaden är så stor, att jag tror att konsertgivaren även gärna hoppar över den omtalade och börjar sin konstnärsbana från i går.

Rolf Bergroth har utvecklat icke endast sin teknik, utan – och detta på ett ännu mera framträdande sätt – sin musikaliska uppfattning, sin musikaliska intelligens. Den förra, tekniken, är redan nu till den grad klar och ledig, att den löser en uppgift som slutnumret på programmet lika ledigt som den musikaliska inteligensen skapar av Schumann-numret en fullödig prestation.

Rolf Bergroth är lyriker och en vek sådan. Men vekheten tangerar icke sentimentaliteten. Den lyser tvärtom i ljusa och milda färgskiftningar. Därför framstod också den franska lyriken i så karaktärsfull belysning. Ja, även Chopin klingade så äkta som man överhuvud på grund av stil

och historia kan bedöma. – Så långt om de positiva sidorna. Waldstein-sonaten fordrar mycket. Hur många olika uppfattningar råda icke om Beethovens sonater. Men under inga omständigheter är jag böjd för att op. 53 skulle vara en fjärrsynt 'tonmålning', en lyrisk akvarell. Vi kan locka fram en hel hop lyrik ur denna tonskapelse om vi vill, men hjälten i handlingen få vi icke glömma. Det synes mig som om den unga pianisten just på denna punkt skulle behöva ett tillskott av fysisk styrka; icke direkt den, som åstadkommer en stark ton, utan den som skänker reproduktionen en känsla av outtömligt förråd. I slutnumret, där det gällde att mera tillfälligt frammana kraften, övertygades man om utvecklingsmöjligheten även ifråga om denna sida av konstnärskapet.

Rolf Bergroth kan naturligtvis icke anses som en fullfärdig pianist; det djupast syftande numret på programmet bestyrkte detta. Men han är en mer än vanligt begåvad, mycket lovande och framförallt redan långt hunnen klaverspelare. Av de tvenne år han vistats i den franska huvudstaden har han profiterat så mycket, att ett konstnärskap av hög rang icke bör ligga i avlägsen framtid. Publiken var rätt talrik och mottog prestationerna med varmt bifall. Som extra nummer föredrog konsertgivaren Liszts Campanella. – Blomsterskörden var stor. (ÅU 30.9.1930)

Turun suomenkielisten lehtien arviot olivat samoilla linjoilla. *Turun Sanomissa* (30.9.1930) nimimerkki "F.I." kirjoitti:

Beethovenin sonaatin ensi osan tulkinta oli tempollisesti osuva, mutta jäi jossain määrin liian kesyksi, johon kai vaikutti flyygelin kannen kiinnipitämisen aiheuttama äänellinen hillittyneisyyskin. Adagio soitettiin kiinteällä kosketuksella, joka tässä suhteessa antoi hyvän käsityksen opinnoista. Monipuolisempaa ja vivahdusrikkaampaa kosketusta saatiin kuitenkin kuulla ranskalaisissa tehtävissä, joista etenkin Debussyn kappale Clair de lune soitettiin runollisen tunnelmallisesti. Vielä tahtoisin mainita Chopinin laulavan kauniisti soitettun Nocturnon, jonka loppu sai näkemyksellisen tulkinnan. Lisztin Poloneesi soitettiin asianmukaisella loistolla.

Uuden Auran (30.9.1930) nimimerkki ”R.H.” puolestaan totesi mm. seuraavaa:

Teknillinen puoli on huolella ja tasaisesti valmennettu, joten hän varsin vaivattomasti, jopa monesti mukaansatempaavan vauhdikkaalla otteella ja pianistisella loistokkuudellakin suoriutuu suuremmistakin taidollisista vaikeuksista. Muutamissa nopea- kulkuisemmissa fortekohdissa olisi vielä suuremman huomion kiinnittäminen pedaalinkäyttöön ollut kuitenkin kuvioselvyyden kannalta toivottava. [...] Ohjelma oli muuten sekä vaativa että mittava, mutta konsertinpitäjä jaksoi kuitenkin väsähtämättä säilyttää vankan ja rauhallisen otteensa tulkittaviinsa ja esim. ohjelman loppunumeron, Lisztin E-duuri Poloneesin, soittaa rytmillisellä iskevyydellä ja kimmoisuudella. [...] Lyhyesti siis totean eilisen konsertin nojalla voitavan odottaa paljon pianisti Bergrothin vastaiselta taiteilijataipaleelta ja sen johdosta on nuorta kaupunkilais- tamme onniteltava.

Kahden päivän kuluttua, siis 1.10.1930 oli sitten vuorossa Helsinki, jonka valloittaminen tietenkin oli tärkeää, vaikka Turku vanhana musiikkikaupunkina ei vielä tuolloin ollut juurikaan vähemmän arvostettu esiintymisfoorumina. Helsingin ensikonsertti sai liikkeelle peräti kuusi arvostelijaa. Ensimmäinen on *Hufvudstadsbladetin* arvostelijan kynästä. Koska se on perusteellisin ja sisältää paljon sekä huomaautettavaa että tulevaisuudessa huomioon otettavaa, kannattaa sekin lainata tässä kokonaisuudessaan:

Debuterande pianister äro hos oss jämförelsevis sällsynta och man är därför intresserad varje gång en sådan uppenbarat sig. Gårdagens debutant hr Rolf Bergroth är en helt ung man och av denna orsak har man ingen rättighet att av honom redan nu vänta sig fullfärdiga prestationer. Emellertid framgick tydligt, att hr B. äger en rätt anmärkningvärd pianistisk begåvning. Främst i tekniskt avseende; hr.B spelar i allmänhet rent, klart och träffsäkert, att ett och annat gick på sned i Beethovens Waldsteinsonat – konsergivaren blev här och där tvungen att lappa för att slippa vidare – berodde väl närmast på lättförklarlig nervositet.

Vare härmed huru som helst, den tekniska färdigheten bildar i varje händelse den främsta posten på hr B:s pluskonto. Mindre välbeställt är studieresultatet vad föredrag, anslagskonst, rytm- och klangsinne beträffar. I Waldsteinsonatens första sats störde en mängd för den klassiska stilen olämpliga tempoförskjutningar – exempelvis den varierande upprepningen av kantilenetemat i ett helt nytt, alltför långsamt tempo –; pauserna, lika viktiga som noterna, erhöles i andra satsen ej sitt fulla värde o.s.v. Pedaliseringen var dessutom i Beethovennumret genomgående för riklig och ofta därtill felaktig, suddande bort passageverk, som annars förmodligen framträtt fullt klart.

I dynamisk avseende erbjöd spelet ej tillräcklig omväxling, hr B. presenterar sällan ett riktigt forte, lika litet som ett verkligt pianissimo, och följden härav är, att hans spel i längden verkar monotont. Ovan antydda brister framträdde i synnerhet i Schumanns åttonde Novellette, långtråkig och ledsam även som komposition betraktad. I allmänhet överröstar hos hr B. den vänstra handen ofta den högra, även i partier där den förras roll är blott ackompanjerande. – De franska småsakerna av Debussy och Ravel blir njutbara endast ifall ett rikt och om möjligt även raffinerat klangsinne står den spelande till buds. Ett sådant andefattigt stycke som Chabriers Bourée fantasque borde utan vidare förbjudas i konsertsalen. Bra lyckades hr B. i Albeniz' Seguidilla, spelad med rytmisk friskhet och nödig schwung.

Att under gått så i detalj beträffande hr Bergroths spel och speciellt dess brister beror på, att man trots allt kan vara övertygad om att han är i besittning av rika möjligheter såsom klaverspelare. Av en debuterande instrumentalist kräver man ju för övrigt ganska mycket; i alla händelser äro förväntningarna helt andra, än då fråga är om ett första resans sängerskeämne. Ty instrumentalisterna äga i regel förmåga av självkritik, vilket man knappast kan påstå om det vokala folket. – Enligt min åsikt bör hr Bergroth sålunda med gott mod arbeta vidare, säkerligen kommer han om något år att bjuda oss på fullt konsertmässiga prestationer. (Nimimerkki "K.E-n." HBL 2.10.1930.)

Uuden Suomen (2.10.1930) Yrjö Suomalainen oli arvostelussaan vieläkin kriittisempi:

Nuori pianisti oli varsin rohkeasti valinnut eilisen ohjelmansa, jonka suorituksessakin ilmeni lupaavia teknillisiä ansioita. Samaa ei voida, ikävä kyllä, sanoa tulkinnallisesta puolesta. Beethovenin op.53 ohjelman aluksi soitettiin täysin 'antaa mennä' -tapaan: Semminkin ensimmäinen osa kaipaasi suurempaa tasaisuutta ja kiinteyttä ja tyypilliset nyanssivastakkuudet jäivät suurelta osalta huomiotta. Yleensä sai soinaatin tulkinnasta sen käsityksen, että pianisti yhtäkaikkisesti suhtautui sen sisältämään musiikkiin. Samaa on sanottava Schumannin 'Novellette'sta, jonka runous niin ikään jäi esittäjän tunnelmapiirin ulkopuolelle. Jos hra B:n esityksen luovalla puolella olisi teknillisiin avuihin verrattavat kehitysmahdollisuudet, voitaisiin hänen odottaa pääsevän huomattavaankin tulokseen, mutta tällä kehitysasteella ollen ei pianistin vielä mielellään kannattaisi ottaa esitettäväkseen ylläkerrotunlaisia tehtäviä. Ranskalaisessa värimusiikissa, jota oli ohjelman viimeisessä osassa, ehkä tämän laatuinen ulkokohtainen soitto paremmin oli paikallaan, mutta nyanssiköhyys sielläkin teki esityksistä opitun kaavamaista helinää.

Kovin kannustavia arviot siis eivät olleet, mutta tyypilliseen tapaan joukossa oli sellaisiakin kuulijoita, jotka joko kuulivat eri tavalla tai jotka ilmaisivat vaikutelmansa hienovaraisemmin. *Iltalehden* (2.10.1930) nimimerkki "M.P." kertoo kuulleensa nuorta taiteilijaa edellisen kerran Pariisissa Ciampin oppilasnäytteissä: "Hänen esiintymisensä vaate-
liaassa ympäristössä todisti ilmeistä lahjakkuutta, tuloksellisia teknillisiä opintoja ja tervettä muusikerivaistoa." Nyt arvioinnin kohteena olleesta konsertista "M.P." esittää mm. seuraavaa:

Varsinkin teknillisesti on hra Bergroth jo huomattavaa valmiutta todistavalla tasolla. Kehittynyt mekanismi, kuvioiden selkeys ja tukeva rytmi ovat hänen soitossaan niitä arvonantoa herättäviä ominaisuuksia, joiden pohjalle on helppo rakentaa vastaista taiteellista kehitystä. Pianistin tervevaistoinen, liioittelusta vapaa asiallinen tulkintatapa

ilmaisee musikaalisuutta ja samalla objektiivista esittäjäluonnetta. Lähinnä kaipaa vielä hra Bergrothin soitosta vakuuttavampaa ilmerikkautta ja yleensä persoonallisempia otteita, – seikkoja, joita objektiivinenkin tulkintatapa vaatii vaikuttaakseen taiteellisesti elävältä. Yllä mainitut piirteet olisivat kaunistaneet varsinkin Schumannin suuren Novelletti-sarjan muuten moitteetonta esitystä. Ohjelman alkunumerosta, Beethovenin C-duuri sonaatista (Waldstein) suoriutui konsertinantaja nimenomaan tehtävän vaateliaisuuden huomioon ottaen sangen onnellisesti. Parastaan tarjosi hän kuitenkin ranskalaisessa osastossa, minkä tulkinnassa oli vapautuneisuutta ja nautittavaa joustavuutta.

Vielä vuolaampiin kehuihin yltyi *Suomenmaan* (2.10.1930) nimimerkki ”J.K-s”:

Eilisestä ensikonsertista ei voi sanoa muuta kuin pelkkää hyvää. Hra Bergroth on jo nuoruudestaan huolimatta saavuttanut huomattavan ja yksimielisesti tunnustettavan taituruuden pianistina. Harvoin saa meillä kuulla nuoria taiteilijoita, joiden hallussa olisi niin täydellisesti tekniikka kuin hra Bergrothilla. Ja minkälainen tekniikka! Mitä kaunein ja hiotuin sanoisinko ranskalainen tekniikka. Jo ensimmäisessä Beethovenin vaativassa C-duuri sonaatissa (Waldstein-sonaatissa) huomasin selvästi mitä miehiä taiteilija on. Hän saa pianostaan kauniin, pyöreän äänen, mikä soi pianissimossa täysikaikuisesti ja fortissimossa pehmeästi: tosin ei ero näiden välillä ole suuri, varsinkaan hänen fortissimonsa ei ole ylen voimakas, mutta sitä täyteläisempi ja ennen muuta e h e ä m p i. Niinpä Lisztin Poloneesin esitys oli kerrassaan loistava ja ylimääräisenä kuultiin Lisztin Paganini-etyydin suorastaan virtuoosisuoritus. Ainoa minkä voi laskea konsertin varjopuoliin oli esityksen yksivärisyys, paikka paikoin melkein ylimalkaisuus.

Kaiken kaikkiaan on tuon ajan arvostelujen lukeminen paikoin jopa hieman huvittavaa: niin monenkirjavia ja koukeroisen kaunokielisiä ja toisaalta suorasukaisia ilmaisuja ei nykyään enää juurikaan tapaa. Lukijalla on pohdittavaa miettiessään, mitä tarkkaan ottaen tarkoitti esimerkiksi nimimerkin ”E.K.” määritelmä, kun oli kyse konsertin ranskalais-es-

panjalaisista kappaleista: ”Niissä hänen kaunisääninen värityksensä teki vallan asiallisen vaikutuksen.” Oman aikansa alan legenda Seppo Heikinheimo totesi muistelmissaan, että ”Kriitikon kolme tärkeintä ominaisuutta ovat pätevyys, kirjoitustaito ja jäävittömyys”. Toisaalla hän toteaa, että ”musiikin verbalisoiminen on vaikeaa ellei suorastaan toivotonta puuhaa”. Kysymykseen musiikkikriitikolta edellytettävistä taidoista Rolf Bergrothkin otti myöhemmin kantaa erinäisissä kirjoituksissaan.

Minkä vaikutuksen nämä Helsingin ensikonsertin osin varsin negatiiviset arvioinnit tekivät esittäjään itseensä, ei ole tiedossa. Jotain osviittaa antaa hänen leikekirjaansa niiden viereen myöhemmin liimamansa lehtileike paljon myöhemmältä ajalta otsikolla ”Dödlig kritik”, jossa kiinnitetään huomiota yksittäisen mielipiteen usein liian suureen painoarvoon muodostettaessa kuvaa varsinkin uraansa aloittelevista esiintyjistä. Tekstistä ei ilmene julkaisupaikka tai -aika eikä sen kirjoittaja, mutta sananvalinnoista ja myöhemmistä kannanotoista taide- ja varsinkin musiikkikritiikin tehtäviin ja mahdollisuuksiin päättelen, että kirjoittaja on voinut olla leikekirjan omistaja itse. Näistä ensimmäisistä julkisista arvioista saa kaiken kaikkiaan sen vaikutelman, että vaikka Ciampi kiinnitti kaikkiin soittamisen elementteihin huomiota, soitto-tekniikan hiominen oli ehkä sittenkin ollut tärkeimmällä sijalla ainakin opintojen alkuvaiheessa. Syvyyttä tulkintoihin jäätiin siis odottamaan ikävuosien karttuessa.

Olivat tunnelmat mitkä tahansa, vuoroansa odotti siis vielä esiintyminen Viipurissa ennen paluuta takaisin Pariisiin Marcel Ciampin ohjattavaksi. Viipurissa arvostelut noudattelivat samaa linjaa kuin Helsingissä: ohjelman alkupuoli sai kritiikkiä, jälkipuoli suorastaan kehuja. Esimerkiksi *Wiborgs Nyheter* -lehden (6.10.1930) nimimerkki ”A.S-n.” kirjoittaa:

Också föredraget och gestaltningen av såväl Debussys, Ravels, Albeniz' och Chopins kompositioner, som de briljant utförde Liszt-numren var synnerligt tillfredställande. Isynnerhet beundrade man de säkra, med lekande lätthet löpande fingerfärdigheten och den fördelaktigt utvecklade handledstekniken i Campanellan, som föredrogs i st. för Chabriers Bourée.

Kansan Työ -nimisessä lehdessä Venni Kuosma puolestaan teki ikään kuin lyhyen yhteenvedon senhetkisestä tilanteesta:

Nuori turkulainen pianisti, jonka konsertti sunnuntaina kansakoulussa sai valitettavan pienen, mutta kiitollisen kuulijakunnan, osaa ikäisekseen kunnioitettavan paljon. Hän käy tehtävänsä varmaotteisesti, hallitsee sen rytmillisesti ja teknillisesti, pystyen tehoja tavoittelemattomilla esityksillään antamaan jo vissiä uskottavuutta taiteilijaominaisuuksistaan. Kuviosoitto on varmaa, joskaan ei erikoisemman selvää: käsivarsi ja ranne pysyttelee ranskalaisen koulun tapaan kuivan liikkumattomana, mistä johtunee väriasteikon rajoituneisuus. Pedaalinkäyttö on paikoitellen liikanaista ja hakkaavaa. Beethovenin C-duuri Sonaatti sai asiallisen suorituksen samoin kuin Schumannin epäkiitollinen Novelletti. Ranskalainen osasto kiinnosti kuulijaa ja sai moitteettoman suorituksen. Chopin- ja Liszt-numerot päättivät ohjelman vakuuttavan varmasti.

Näiden ensimmäisten kotimaan konserttien jälkeen seurasi viipymättä paluu takaisin Ciampin luokalle: olihan syyskausi jo hyvän matkaa menossa. Rolf Bergroth kertoi harvoin yksityiskohtia työskentelystään Ciampin kanssa, mutta kerran hän paljasti, mitkä olivat olleet opettajan reaktiot, kun hän käänsi tälle otteita mukanaan tuomistaan kotimaan kritiikeistä. Joissakin kohdin tämä oli nauranut makeasti, joissakin puistellut päätään epäillen ja jossakin kohtaa kiittänyt arvostelijaa hyvästä havainnosta, mutta tärkein oli kuitenkin kehoitus kääntää katse tulevaisuuteen eikä märehtiä menneitä.

Edessä olivat siis vielä seuraavaan kevääseen jatkuvat opinnot Ciampin luona ja uusiin haasteisiin tarttuminen. Mielessä oli ohjelmiston kokoaminen syksyyn 1931 suunniteltuun konserttisarjaan kotimaassa. Siihen tulisivat kuulumaan uusien Chopin-numeroiden lisäksi Beethovenin Sonaatti A-duuri op.2, Mendelssohnin Preludi ja Fuuga f-molli ja ennen kaikkea Ciampin yllytyksestä Schumannin *Sinfoniset Etydit*. Niiden parissa isäni kertoi työskennelleensä lähes yötä päivää koko sen lukuvuoden melkein uupumispiisteeseen asti.

Pettymykset kotimaan konserttien joistakin arvosteluista olivat kenties syynä siihen, että nuorella taiteilijalla alkoivat ilmetä ensimmäiset terveydelliset oireet, joiden vuoksi hän joutui Pariisissa hakeutumaan lääkärinhoitoon. Kyse oli vaivasta, joka tulisi seuraamaan ikävine oireineen häntä pitkään ja leimaamaan lähes koko loppuelämää, nimittäin vaiva, joka sai myöhemmin nimekseen vatsahaava. Lääkäri oli tosin käyttänyt suurimman osan vastaanottoajasta utelemalla Suomen asioita verrattuna muuhun Skandinaviaan ja keskustelemalla musiikista. Tekemättä haastattelemisen lisäksi kovinkaan tarkkoja tutkimuksia hän oli lopuksi sanonut, että potilaan tulee olla varovainen varsinkin nauttimansa ravinnon kohdalla ja välttää ylenmääräistä hermojännitystä! Tämä lääkärin muodossa esiintynyt oraakkeli osui täsmälleen oikeaan. Diagnoosi oli isäni mukaan taas osoitus ranskalaisen älyn ylivertaisuudesta, sikäläinen lääkäri kun pystyi näkemään potilaan päältä, mikä häntä vaivasi!

Keväällä olivat edessä siis vielä Ciampin oppilasnäytteet Chopinin *Andante spianaton* ja *Poloneesin* merkeissä ja niiden jälkeen muutto takaisin kotimaahan katse suunnattuna vielä hahmottumattomaan tulevaisuuteen. Kuten Rolf Bergroth lyhyessä tämän teoksen alussa olevassa muisteluksessaan totesi, hän oli tehtyään päätöksen antautumisesta muusikoksi ottanut ratkaisevat askelet ”sillä soratiellä, jota kulkiessa hän myöhemmin tulisi onnistumisten ohessa välillä myös kokemaan pettymyksiä ja kolhimaankin itseään”. Mitä kaikkea kulkeminen tuolla tiellä toi mukanaan, selviää vähitellen seuraavasta.

Paluu Pariisista ja uran alkutaipaleet kotimaassa

Kolme vuotta kestänyt opiskeluaika Pariisissa oli siis takana. Aluksi paluumuuttaja asettui asumaan Turkuun vanhempiensa kotiin. Heti elokuussa 1931 hän ilmoitti *Åbo Underrättelserissä* (16.8.1931) antavansa pianotunteja, joiden aikana käytettäisiin ”modernia” tekniikkaa. Ilmoitus sisälsi myös maininnan omista opinnoista kolmen vuoden aikana Pariisissa professori Marcel Ciampin luokalla. Ensimmäinen yritys ei tuottanut tulosta, mutta syyskuussa sama ilmoitus tuotti peräti kuuden halukkaan oppilaskandidaatin ilmoittautumisen. Sopimus syntyi

tosin vain viiden kanssa, koska ensimmäisellä halukkaalla – tunnetulla turkulaisella seurapiirirouvalla – oli täysin epärealistiset odotukset, mitä tulee opettajan kykyihin. Hän nimittäin tiedusteli, kuinka kauan tämä kuvittelisi menevän siihen, että hän oppisi soittamaan ”sen Chopinin valssin”, josta hänen miehensä niin kovasti piti.

Siksi Chopinin valssiksi paljastui kuuluisa cis-molli oppilaskandidaatin hyräilyn perusteella. Tiedusteluun aikaisemmista mahdollisista piano-opinnoista tuli kertomus lapsena harrastetusta muutamasta vuodesta oman äidin opetuksessa. Niin ollen Rolf Bergroth kannatti tulevan opiskelun aloittamista hieman vähemmän vaativista tehtävistä. Kun sitten oli istuttu flyygelin ääreen ja kädet asetettu klaviatuurille, paljastui, että rouvalla oli pitkät punaiseksi maalatut kynnet. Kehotus leikata ensi töiksi moiset soittamista haittaavat ulokkeet sai vastaukseksi kauhistuneen huudahduksen: ”Mitä minun mieheni sitten sanoo!” Niinpä senkertaiset piano-opinnot hänen kohdallaan loppuivat heti alkuunsa.

Näin jatkui elämä Turussa paitsi opetuksen merkeissä tietenkin myös omien konserttien valmistamisessa. Konserttikalenterin mukaan syksyllä 1931 oli edessä kolmen resitaalin sarja Maarianhaminassa, Turussa ja Helsingissä uudella ohjelmalla, jota oli Ciampin valvonnassa harjoiteltu. Yllättäen tähän ohjelmaan ei kuulunut lainkaan uudemman ranskalaisen musiikin osastoa, vaan kuten jo edellä mainittiin Mendelssohnia, Beethovenia, Chopinia ja ennen kaikkea Schumannin *XII Sinfonista Etydiä* op.13. Arvostelut noudattelivat edellisen vuoden linjaa: kriitikoilla oli sekä positiivista että negatiivista sanottavaa, mutta todettiin myös merkittävää kehitystä tapahtuneen. Yrjö Suomalainen heittäytyi Uudessa Suomessa (5.11.1931) tällä kertaa varsin suopeaksi. Beethovenin Sonaatti jäi hänen mukaansa kylläkin myös tällä kertaa vaisuimmaksi esitykseksi, mutta muut numerot olivat antaneet tulkitsijalle ”tilaisuuden vankimman puolensa ilmentämiseen. [...] Jos hra B:n musikaalinen tulkinta voi kehittyä tasamittaiseksi hänen teknilliseen kykyynsä nähden, on hän hyvin varteenotettava tekijä esiintyvän pianistiemme joukossa”.

Positiivisimmin suhtautui kuulemaansa turkulaisen *Uuden Auran* (2.11.1931) nimimerkki ”R.H.”:

Ohjelma jo sinään (Mendelssohn, Beethoven, Chopin, Schumann) oli arvovaltainen, erikoisen vaativa ja sellaisena konsertinpitäjän tarkoitusteristä puhuva. Sen suoritus muodostui nuorelle pianistille uudeksi kauniiksi voitoksi. [...] Esityksen musikaalinen ilme on viime kerrasta paljon syventynyt ja saanut persoonallisemman tunningun, jonka varsinkin Beethovenin A-duuri-sonaatin tulkinnassa ja monin kohdin myös Chopin-numeroissa pani merkille [...] sivuuttamatta myöskään loppunumerona kuullun Schumannin vaatelioiden 12:n Sinfonisen etydin vakaata esitystä.

Helmikuussa 1932 oli edessä tutun Lisztin Es-duurikonserton kaksi onnistunutta esitystä, ensin ns. helppotajuisessa konsertissa ja muutama päivän kuluttua päivämatineassa, joissa kummassakin Turun orkesteria johti Tauno Hannikainen. Niiden jälkeen opetustyö ja jälleen uuden ohjelmiston harjoittelu jatkuivat sen vuoden. Suunnitteilla oli uusi konsertto, jota Ciampi oli ehdottanut ja jonka parissa oli työskennelty jo viimeisenä keväänä ennen paluuta kotimaahan. Kyseessä oli Mendelssohnin Konsertto g-molli op.25. Sen esitys tapahtui Turussa 16.3.1933 niin ikään Tauno Hannikaisen johdolla Turun Palokunnantalolla. Tällä kertaa tuli jo kiitosta tulkinnastakin eikä pelkästään sujuvasta tekniikasta. Isäni kertoi myöhemmin, että olisi aikanaan itse mieluummin valinnut harjoiteltavakseen Mendelssohnin toisen Pianokonserton d-molli op.40, jonka Ciampi kuitenkin oli jo ehtinyt antaa tehtäväksi hänen opiskelijakollegalleen Marcel Gazellelle.

Turunmaan (17.3.1933) Arvi Nuorman mukaan ”solistilla oli tilaisuus teknilliseen loistamiseen ja keskimmaisessä Andante-osassa jopa hyvinkin runollisiin fantasioihin. Herra Bergrothin esityksestä ei voi muuta sanoa, kuin että se oli joka suhteessa valmis. [...] Ylimääräisenä saatu Fallan espanjalais- tai ehkäpä neekeriaiheinen tanssi oli jo aivan häikäisevä taituruusnäyte”. *Turun Sanomien* (17.3.1933) nimimerkki F.I. niin ikään panee merkille tulkinnallisen kypsytymisen:

Teknillisen valmiuden ohella oli tässä nuorelle pianistille kiitollisessa tehtävässä jo havaittavissa kypsyvän ja itsenäistyvän taiteilijan otteita. [...] Runsaslukuinen yleisö osoitti suosiotaan innostuneesti ja pakotti vaatimattoman taiteilijan lopulta esiintymään yli ohjelman.

Vajaan kuukauden kuluttua olivat vuorossa omat pianoillat, ensin Turussa 2.4. ja sitten Helsingissä 6.4. Jälkimmäinen sujui sikäli ikävissä merkeissä, että sali oli lohduttoman tyhjä monien samalle illalle sattuneiden, ehkä houkuttelevampien tilaisuuksien vuoksi: vain kourallinen kuulijoita oli paikalla. Arvostelijatkin kiinnittivät huomiota sellaisen vaikutukseen kunnianhimoisine aikeineen esiintymään tulleen taiteilijan senhetkiseen mielenlaatuun.

Kriitikoiden joukossa olivat mm. Ernest Pingoud, Uno Klami, Yrjö Suomalainen ja Leo Funtek. Kaikilla oli jaettavanaan ruusuja, mutta myös koko joukko risuja. Kaikki kiinnittivät huomiota edelleen jonkin verran puutteelliseen kykyyn paneutua syvemmin teosten analysoimiseen täysipainoisen kokonaisuuden luomiseksi, eli tulkintapuoli kaipasi syventämistä, mikä – kuten moni arvostelija totesikin – varmasti korjaantuisi iän karttuessa. Ohjelmassa oli sangen vaativia numeroita: Bachin Alkusoitto kantaattiin n:o 28 Saint-Saënsin sovittamana, Franckin *Preludi, koraali ja fuuga*, Chopinin Scherzo b-molli, osasto Lisztiä ja tietenkin de Fallan *Tulitanssi*. Mukana oli myös pari Palmgrenin kappaleita.

Svenska Pressenin (7.4.1933) Leo Funtek antoi tylyimmän tuomion toteamalla, että Franckin teoksen esitys oli ”under all kritik”. Lohdullinen oli kuitenkin Uno Klamin (*Helsingin Sanomat* 7.4.1933) toteamus, että Tulitanssi oli ”aivan naulankantaan osattu. Se myös todisti, että hra Bergrothilla on kyllä kykyä, mutta se ei ole vielä löytänyt ilmaisumuotoon. Hänen taidoistaan tuli illan kuluessa kyllä vakuuttaneeksi”. Vähälukuinen kuulijakunta oli kuitenkin esityksen puutteista huolimatta tyytyväinen, sillä erään arvostelijan mukaan suosionsoitukset olivat runsaat ja vilpittömät ja aiheuttivat sarjan ylimääräisiä.

Vaativa kevätkausi sai päätöksensä, ja edessä oli virkistävä kesä Haverössä purjehtimisineen saaristossa perheen varsin merikelpoisella veneellä ja muine harrastuksineen. Syksyllä jatkui työ paitsi uusin suunnitelmin myös pianotuntien antamisen merkeissä. Molemmat kuitenkin keskeytyivät heti alkusyksystä 1933, kun Rolf Bergroth yläläytyksekseen sai positiivisen vastauksen Ahlströmin säätiölle osoittamaansa stipendihakemukseen koskien muutaman kuukauden jatko-opintoja Pariisissa. Matkaan lähteminen tapahtui nopeasti, ja perillä

odotti paitsi Marcel Ciampi myös tuttu kortteeri Mme de Valcourt'in luona, joskaan siellä ei ollut enää käytettävissä entistä harjoitushuonetta eikä pianoa. Sen sijaan Rolf sai luvan eräältä Ciampin tuttavalta harjoitella tämän kotona päivisin muutaman tunnin perheenjäsenen ollessa työssä tai koulussa.

Tällä kertaa opiskelu tapahtui aina kaksin opettajan kanssa ilman muita kuulijoita. Paljon keskusteltiin myös suhtautumisesta kritiikkiin, joka ei saanut aiheuttaa liian suuria paineita. Myöhemmin Meri Louhoksen radiohaastattelussa isäni sanoi olevansa erakko ja luonteeltaan pessimisti, minkä varmasti jo Ciampikin oli huomannut ja mistä ominaisuudesta varoittanut. Tämä itse ei liene kohdannut uransa aikana juurikaan negatiivista kritiikkiä, mutta ennen kaikkea hän oli positiivisen kannustamisen mestari. Se oli jälleen yksi syy, mistä isäni oli tälle ensimmäiselle Pariisin-opettajalleen äärimmäisen kiitollinen.

Ciampin tiedetään kertoneen, että ennen ensimmäistä maailmansotaa jokaisen taiteilijan oli mahdollista tulkintojensa herätettyä arvostelua tai kummastusta kriitikoiden keskuudessa yksinkertaisesti todeta, että hän soittaa juuri niin kuin tuntee. Muut tuntekoot ja tulkitkoot toisella tavalla! Lisäksi hän valitteli sitä, että kritiikkien suuntautuminen yhä enemmän niiden laatijoiden muka kaikkitietävään asiantuntemukseen sittemmin antoi tietä ylikorostuneelle virheettömyyden vaatimukselle, kiihkomieliselle tempoilla kilpailemiselle ja kiivaillekin väittelyille siitä, mikä kulloinkin olisi ollut ”oikea” tulkinta milloin mistäkin kappaleesta. Tämä tiehän on johtanut ainakin instrumentalistien osalta tilanteeseen, joka muistuttaa lähinnä urheilukilpailuja. Cortot'lle kylläkin sallittiin unohtamiset ja jopa esityksen keskeyttäminen nuotien hakemiseksi taiteilijahuoneesta!

Pariisista palattua vuoden 1933 lopussa tuli selväksi, että oli muutettava kotikaupungista Helsinkiin kenties parempien ansaintamahdollisuuksien äärelle ja opiskelemaan vielä musiikin teoriaa säveltäjä ja kuoronjohtaja Bengt Carlsonin johdolla. Siitä alkoi aivan uusi elämänvaihe, jonka aikana – kuten edellä on jo käynyt ilmi – kevätkaudeksi 1937 Rolf Bergrothille tarjoutui vielä kerran tilaisuus, nyt Suomen valtion stipendin turvin, palata Ciampin luo, tällä kertaa hänelle entuudestaan tutulle luokalle, jolla vielä oli joitakin vanhoja tuttuja aikaisemmilta

vuosilta. Kyseisen yhden lukukauden mittaisten opintojen loppuksi viimeinen esiintyminen Ciampin oppilasnäytteissä tapahtui 13. kesäkuuta tehtävänä Chopinin Poloneesi As-duuri. Ilmeisesti samalla käynnillä keskusteltiin myös tulevaksi syksyksi suunnitteilla olleesta Ciampin vierailusta Suomeen.

IV Ura esittävänä taiteilijana ja opettajana

Varsinaiseksi uran alkamisen ajankohdaksi voitaneen siis laskea muutto Helsinkiin pysyvästi vuodenvaihteessa 1933–34, mistä alkanut ajanjakso toi mukanaan paitsi etenemisen oman uran luomisessa myös raskaan sota-ajan ja paljon yksityiselämään liittyviä vastoinkäymisiä jos kohta onnellisiakin aikoja. Mitään erityisiä suunnitelmia siitä, miten elämä pääkaupungissa tulisi järjestymään, ei ollut tehty paitsi pienen vuokra-asunnon hankkiminen tuttavien välityksellä Etu-Töölöstä.

Yksi syistä, jotka johtivat Helsinkiin hakeutumiseen, oli ehkä se, että nuoruuden suuri rakkaus Elsa F ei ollut jaksanut odottaa Rolfin paluuta opintomatkoiltaan, vaan löysi toisen ja avioitui tämän kanssa. Yhtään tietoa julkisista esiintymisistä ei kuitenkaan ole puoleltoista vuodelta Helsinkiin muuttamisen jälkeen. Sen sijaan tiedetään, mikä ilmeisesti oli syynä edellä mainittuun taukoon. Heti vuoden 1934 alussa nuori uraansa esiintyvänä taiteilijana ja opettajana aloitteleva Rolf Bergroth oli kutsuttu Ranskan lähetystöön erääseen tilaisuuteen soittamaan. Lähetystössä seurattiin nuorten suomalaisten muusikoiden opiskeluja Ranskassa, ja sieltä palattuaan monet saivat kutsun tulla edustustoon esittelemään taitojaan. Esiintymisen jälkeen tapahtuneessa lähetystön esittelyssä Rolf tapasi tuolloin siellä toimistotehtävissä työskennelleen, erään kuvankau-niiksi mainitun Hélènen, joka oli äitinsä kanssa Helsingissä pysyvästi asuva syntyperäinen ranskatar. Alkoi seurustelu, joka johti hyvin pian siihen, että nuori pianisti sai todeta olevansa tulossa isäksi ja näin ollen myös perheen huoltajaksi. Turkulaisen ranskanopettajan muistutukset naisten vaarallisuudesta olivat ilmeisesti unohtuneet!

Niinpä ei ole ihme, että esiintymisten suunnittelemisen sijasta elämän käytännön järjestelyt vaativat paljon aikaa asuntoasioineen, yksityisoppilaiden hankkimisineen ja jokaviikkoisine parin päivän mittaisine käyn-teineen Turussa opettamassa sinne jääneitä oppilaita. Aikaa vaativat myös vuosina 1934 ja 1935 täydentävät musiikin teorian opinnot Bengt Carlsonin johdolla. Vasta marraskuussa 1935 oli seuraava esiin-

tyminen Turussa Tauno Hannikaisen johtaman paikallisen orkesterin solistina. Ohjelmassa oli ensimmäisen kerran Beethovenin c-mollikonseritto. Heti sen jälkeen vajaan viikon kuluttua tulivat omat pianoillat ensin Turussa, sitten Helsingissä. Arviot olivat nyt kaiken kaikkiaan erittäin kannustavat. Niiden perusteella oli tapahtunut huomattavaa edistystä nimenomaan sävellysten tulkinnassa, jota aikaisemmin oli moitittu milloin pintapuoliseksi, milloin yksitoikkoiseksi. Näiden resitaalien ohjelmassa olivat Mendelssohnin *Variations sérieuses*, Lisztin ns. Dantesonaatti (*Après une lecture du Dante*), pari Debussyn Preludia, Ravelin Sonatine ja suurehko Chopin-osasto: kaksi Masurkkaa ja Preludia, Etydi Ges-duuri, Nokturno H-duuri ja Poloneesi As-duuri.

Tammikuussa 1936 kolme nuorta muusikkoa ryhtyi varsin riskialttiiseen yritykseen tyytymättöminä siihen, että Suomessa tuoloin pääsi soittamaan orkesterin kanssa ylen harvoin. Nämä kolme olivat silloin vasta 19-vuotias sellisti Artto Granroth, Robert Kajanuksen viulistipoika Kaj Kajanus ja Rolf Bergroth. He päättivät omalla kustannuksellaan palkata säestäjäksi Yliopiston juhlasaliin Helsingin Kaupunginorkesterin, jota johtamaan saatiin suostuteltua itse Leo Funtek. Ohjelmana olivat esitysjärjestyksessä Haydnin Sellokonsertto D-duuri, Beethovenin Pianokonsertto c-molli ja Brahmsin Viulukonsertto D-duuri. Tapaus herätti jo ennakolta niin paljon huomiota, että saman päivän eli tammikuun viimeisen päivän lehdissä, sekä *Hufvudstadsbladetissa* (HBL) että *Helsingin Sanomissa* (HS), julkaistiin illan esiintyjien haastattelut. HS:n reportteri, nimimerkki ”Kitty”, oli saanut kuulla, että alun perin idea oli ollut Kajanuksen. Tämä oli perustellut ajatusta niin, että tällainen oli heille ainoa mahdollinen esiintymistapa, kun täällä yleensä ei nuoria kotimaisia taiteilijoita päästetty sinfonikonsertteihin solisteiksi, koska niiden sanottiin menettävän merkityksensä, jos nuoret sinne päästetään ”hosumaan”. HBL:n nimimerkki ”Vingt-et-un” puolestaan kertoi tämän oivallisen keksinnön kuulemma takaavan, että riski on kolme kertaa pienempi, kuin jos jokainen esiintyisi yksinään. Tosin Kajanuksen sanoin: ”Naturligtvis också bara tredjedel av nettot, men vi unga ge ju ändå sällan en konsert i tanke att förtjäna på den.” Rolf ilmoitti myös, että jos tämä konsertti onnistuu, herroilla on aikomus järjestää samanlainen vuosittain.

Miten tarina jatkui, ei ole tiedossa: toisin sanoen tuliko ja kuinka paljon voittoa vai tappiota? Yleisöä jonkun kriitikon mukaan olisi saanut olla enemmänkin, kun ottaa huomioon, että illalta sopi odottaa korkeatasoisia esityksiä. Arvostelut nimimerkeiltä ”Y.S.”, ”E.-la”, ”T.Sw.”, ”Särrä”, ”N.P.” ja ”Pals,” olivat kautta linjan erinomaiset. Vaikka suunnitelmia oli tulevista vastaavanlaisista yhteisesiintymisistä, sellaisia ei ainakaan minun tiedossani ole. Artto Granroth oli lähdössä Berliiniin ja Pariisiin jatkamaan opintojaan, ja seuraavan vuoden kevätkausi Rolfin osalta kuului vielä kerran Ciampin opetuksessa tutussa, aina yhtä inspiroivassa gallien pääkaupungissa.

Kansankonservatoriosta Sibelius-Akatemiaan

Opintovuodet Pariisissa olivat tulleet tietenkin kalliiksi vanhempien kukkarolle, ja siksi heti kotimaahan palattuaan Rolf Bergrothin oli ryhdyttävä antamaan yksityistunteja ensin Turussa vielä vanhempien luona asuessaan. Julkiset esiintymiset muutamissa solistitehtävissä ja seitsemässä omassa pianoillassa eivät juurikaan noina ensimmäisinä vuosina antaneet kovin suuria lupauksia omavaraisen talouden vahvistumisesta ja siten toimeentulomahdollisuuksista valitulla taiteilijan taipaleella.

Vaikka opetustyö, jonka vaiheisiin ja tuloksiin palaamme myöhemmin, ei ollutkaan Rolf Bergrothille varsinaisesti mikään kutsumus, sitä oli siis harjoitettava heti alusta lähtien. Se oli tietenkin osaltaan tärkein syy Helsinkiin muuttamiseen. Yksityisoppilaiden määrän kasvaessa pääkaupungissa tarjoutui pian tilaisuus päästä silloisten musiikkikasvatusta antavien laitosten palkkalistoille. Kyseeseen tuli ensin Sivistysjärjestöjen Kansankonservatorion tuntiopettajuus vuosina 1935–41 ja pian samanaikaisesti vastaavasti Kirkkomusiikkiopistossa vuosina 1936–41. Helsingissä myös julkisten esiintymisten määrä kasvoi, joten toimeentulo omalla työllä koheni huomattavasti.

Nimitys Sibelius-Akatemian pianonsoiton opettajaksi lukuvuoden 1941–42 alusta nosti myös statusta kyseisellä alalla. Tehtävä jatkui tuntiopettajana vuoden 1954 alkuun, jolloin hänet nimitettiin saman laitoksen pianonsoiton lehtoriksi ja vuonna 1967 ylemmän palkkaluokan lehtoriksi. Lehtoraatin rinnalla tietenkin jatkui koko ajan yksityisoppilaiden kanssa

työskentely. Sibelius-Akatemian lehtoraatti jatkui eläkkeelle jäämiseen asti vuonna 1975, minkä jälkeen Rolf Bergroth palasi taloon tuntiopettajaksi vielä muutamaksi vuodeksi. Kun Akatemian pianonsoiton professori tuli aikanaan hakuun Ilmari Hannikaisen jälkeen, isänikin haki sitä molempien Pariisin-opettajien suositusten säestyksellä. Virkaan nimettiin Timo Mikkilä, minkä tiedän hieman harmittaneen isääni, mutta olihan Mikkilällä jo tuolloin huomattavasti enemmän näyttöjä varsinkin ansioituneena kamarimuusikkona, jota lajia isäni ei ollut silloin tullut lainkaan harjoittaneeksi sen paremmin kuin myöhemmälläkään urallaan.

Opetustyön kasvavat vaatimukset olivat tietenkin pois esiintyvänä taiteilijana toimimiseen täysipainoisesti antautumisesta, minkä tietää jokainen alalla oleva. Jossakin myöhemmässä haastattelussa Rolf Bergroth sanoikin esittävän pianonsoiton sinänsä ja sen opettamisen olevan kaksi täysin eri ammattia. Vaikka hän samassa haastattelussa sanoi suhtautuvansa ns. kesäkursseihin skeptisesti, päätyi hän joinakin kesinä siihenkin tehtävään Orivedelle Klemetti-Opistoon.

Meri Louhoksen vuonna 1983 tekemässä radiohaastattelussa entisestä opettajastaan isäni sanoi hänellä(kin) olleen se ongelma, ettei hän ollut kyennyt toteuttamaan kaikkea sitä, mitä olisi halunnut. Se koski sekä esiintyvänä taiteilijana toimimista että opettajan työtä. Kaikkeenhan olivat vaikuttaneet tietenkin ulkoiset olosuhteet ja tarjolla olleet mahdollisuudet niiden toteuttamiseen omien henkilökohtaisten rajoitusten lisäksi. Usein jo vanhana miehenä isäni pohdiskeli sitä, miten hän oli suoriutunut siinä monella tavalla vaativassa tehtävässä, jonka toteuttamisen tielle hän oli nuorena uskaltanut astumaan voimatta tietenkään etukäteen aavistaa, mitä se toisi tullessaan. Mutta kuten hän tämän teoksen alkuluvussa itse totesi voivansa siinä suhteessa kuitenkin melko rauhallisesti mielin odottaa siirtymistään ajasta eteenpäin. Muu jääköön tulevien sukupolvien arvioitavaksi.

Ohjelmiston runko muotoutuu

Mozart ”astui näyttämölle” vasta sotien jälkeen lukuun ottamatta yhtä sonaattia ja rondoja. Pianisteja usein luonnehditaan erityisesti heidän lempisäveltäjiensä musiikin esittäjiksi. Eräs kriitikko kirjoitti kerran

monta vuotta myöhemmin, että Mozart olisi ollut Rolf Bergrothille aina läheinen säveltäjä, mikä tarkkaan ottaen ei pidä paikkaansa. Kummankaan Pariisin-opettajan ohjelmistoon ei Mozart juurikaan kuulunut, joten opetuksessa oli keskitytty muiden säveltäjien tuotantoon. Isästäni tulikin ehkä juuri sen vuoksi suuri Mozartin ihailija vasta vanhemmilla päivillään kuultuaan hänen musiikkiaan monissa eri yhteyksissä ja luettuaan säveltäjästä kirjoitettua kirjallisuutta.

Lopputulomaksi muodostui vähitellen toteamus, jonka sain kuulla usein: ”Kyllä Mozart on se kaikkein suurin.” Vein isäni paljon myöhemmin puoliväkisin katsomaan Milos Formanin *Amadeus*-elokuvaa, joka oli hänelle valtava elämys. Hän oli toki Kansallisteatterissa nähnyt aikoinaan Peter Shafferin samaa aihetta sivuavan näytelmän ja tiesi suurin piirtein, mistä oli kysymys. Istuimme elokuvateatterin parvella takarivissä, ja sain suorastaan hävetä, kun isäni vuoroin nauroi raikuvasti, vuoroin itki vuolaasti, vuoroin nousi seisomaan taputtaen käsiään ja vuoroin päästeli ilmoille kommenttejaan kohdista, jotka hänen mielestään eivät pitäneet paikkaansa.

Seuraavina nousevat ohjelmistossa esiin varsinkin alkuvaiheessa Bach ja eräät Bach-sovitukset, sitten Schumann ja Mendelssohn. Viimeksi mainittujen musiikkia Rolf Bergroth arvosti kovasti, mutta esitettyjä kappaleita ei ole kovin monta pianokonserttojen lisäksi. Brahms näyttäytyy ohjelmistossa harvoin, vain neljän kappaleen verran. Muistan käyneeni isäni kanssa kerran Akateemisessa kirjakäpässässä, joka sijaitsi silloin vielä Stockmannin tavaratalon alakerrassa. Eräällä pöydällä oli esillä vastailmestynyt Françoise Saganin romaanin *Pidättekö Brahmsista?* suomennos. Isäni pysähtyi hetkeksi, vilkaisi kirjan kantta ja jatkoi matkaa murahtaen: ”En erityisesti!” Selitystä moisesta en koskaan saanut, paitsi kun kerran kuultuamme erään Brahmsin orkesterikappaleen radiosta isäni totesi lakonisesti, että säveltäjä ei ollut ymmärtänyt sitä luodessaan lopettaa ajoissa.

Kotimaisista säveltäjistä useimmin esitettyjä olivat Palmgrenin ja Sibeliuksen sävellykset. Kaikilta muilta listalla on vain satunnaisia yksittäisiä kappaleita. Venäläinen musiikki ei juurikaan kiinnostanut sen muka sentimentaalisuuden vuoksi. Kaksi Prokofjevia ja yksi Skrjabin sentään olivat jonkin kerran mukana kurioositeetteina. Bartók sai kun-

nian esiintyä neljässä konsertissa 1950- ja 1960-lukujen taitteessa, ja hänestä isäni ehkä vähän enemmänkin innostui, mutta ei jaksanut enää paneutua syvemmin tämän tuotantoon. Jossain yhteydessä isäni jopa sanoi eräässä haastattelussa, että Mozart ja Bartók muistuttavat toisiaan siinä, että kummankaan teoksissa ei ole yhtään ylimääräistä nuotia! Kerran Ateneumissa järjestetyssä konsertissa Quatuor Lewenguth esitti Bartókin jousikvartettoja, jotka tekivät isääni suuren vaikutuksen ja vapauttivat lopullisesti säveltäjän hänen musiikkiinsa kohdistuneista ennakkoluuloista.

Muuhun niin sanottuun moderniin musiikkiin Rolf Bergroth suhtautui penseästi eikä yrittänytkään siihen perehtyä. Joissain musiikkiaiheisissa esseissään hän kyllä kirjoitti esimerkiksi Schönbergistä ja Hindemithistä, joita oli kuullut Wienissä. Vanhemmiten hänen kannanottonsa mitä tulee moderniin taiteeseen yleensä – oli sitten kyse musiikista, kuvataiteista tai jopa kirjallisuudesta – muuttuivat yhä jyrkemmiksi. Vedoten espanjalaiseen filosofiaan José Ortega y Gassetiin kapellimestari, säveltäjä ja pianisti Simon Parmet *Nya Arguksessa* 1960-luvun alussa julkaistuissa neljässä esseessään, jotka käsittelevät musiikin tulkintaa yleensä ja varsinkin ns. nykymusiikin ja muun nykytaiteen ”epäinhimillistymistä”, ennusti Ortegana tavoin modernin taiteen ääri-ilmiöiden olevan ”ihmiskunnan odotettavissa olevan tuhon” oireita. Modernilla nykymusiikilla niin Ortega kuin Parmet tarkoittivat lähinnä ns. schönbergiläistä ja sitä seuraavia suuntauksia, joiden tuotoksista puuttuvat ne oleelliset tekijät, jotka tekevät musiikista ymmärrettävää ja nautittavaa. Näistä tekijöistä oleellisin on melodia, joka konkretisoi teoksen sanoman. Parmet vertaa moista puutosta ihmiskieleen: jos lauseen sanat sekoitetaan keskenään ilman kieliopin määräämiä sääntöjä ja järjestystä, sen takana olevaa ajatusta ei voi enää ymmärtää. Isäni oli samaa mieltä. Toisaalta eihän mitään uutta kunnollista voinut enää keksiä, kun kaikki aiheet oli jo kirjallisuudessa käsitelty ja musiikissa sävelin ilmaistu! Sen, joka on kiinnostunut Parmetin perusteluista tarkemmin, kannattaa käydä arkistossa lukemassa kyseiset artikkelit.

Opetustyössään Rolf Bergroth tietenkin kohtasi muunkinlaisia mielipiteitä. Hänen suhtautumisensa oppilaiden itse ehdottamiin modernimpiin sävellyksiin ei liene ollut kovin innostunut. Siitä on esimerkiksi

musiikkitoimittaja Petri Sariola kirjoittanut jossain yhteydessä. Omalla kohdallaan isäni ohjelmisto määräytyi suurelta osin siis hänen omien opettajiensa mieltymysten mukaan. Esimerkiksi myöskään Yves Nat ei soittanut omissa resitaaleissaan koskaan Mozartia, ja Debussyn ja kumppanien voimakas läsnäolo ohjelmistossa selittyy tietenkin sillä, että molemmat Ranskan-opettajat olivat olleet aivan suorassa kontaktissa näihin. Isäni mainitsi usein olleensa ensimmäinen suomalainen pianisti, jonka lähes jokaisessa ohjelmassa oli aina oma osastonsa kyseisten säveltäjien teoksia. Siinä lienee myös syy siihen, että hänelle myönnettiin vuonna 1949 ranskalainen kunniamerkki *Officier d'Académie* (*Palmes académiques*) ansioistaan ranskalaisen musiikin tunnetuksi tekemisessä Suomessa.

Kamarimusiikkia sen sijaan Rolf Bergroth ei lainkaan harrastanut lukuun ottamatta joitakin esiintymisiä yksityistilaisuuksissa, joista ei ole mainintoja hänen leikekirjassaan, mutta jotka paljastuvat usein ilman tarkempia ohjelmätietoja kirjeistä. Mozartin ja Beethovenin Kvintetot Es-duuri puhaltajien kanssa tammikuussa 1968 ovat ainoat sen lajin edustajat hänen ohjelmistossaan ja onneksi säilyneet tallenteina. Hän kyllä esiintyi yhteiskonserteissa muiden muusikoiden kanssa silloin tällöin ja säästi varsinkin sotien aikana joitakin laulajia. Syytä on etsittävä hänen persoonastaan. Hän oli luonteeltaan erakko, ei koskaan viihtynyt seurapiirielämässä, ei seurustellut juurikaan muiden taiteilijoiden kanssa harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta. Esimerkiksi viulutaiteilija Arno Granroth oli jonkin aikaa hänen lankonsa, mutta he eivät esiintyneet koskaan yhdessä paitsi kerran isovanhempieni olohuoneessa, kun vietettiin yhteisen anopin eli isoäitini 60-vuotissyntymäpäivää kesällä 1947. Silloin he esittivät yhdessä Mozartin Sonaatin pianolle ja viululle n:o 21 e-molli.

Pianokonserttoja Rolf Bergroth esitti uransa aikana kaikkiaan 13, kun Lisztin *Unkarilainen Fantasia* lasketaan mukaan. Palmgrenin IV Pianokonserton lisänimeltä ”Huhtikuu” hän soitti peräti 19 kertaa, Lisztin Es-duurin yhdeksän ja Beethovenin c-mollin kymmenen kertaa. Seuraavana tuli Schumannin a-molli seitsemässä konsertissa. Kaikki muut jäivät alle viiden esityskerran. Syynä on tietenkin se, ettei kysyntää ollut enemmän. Esimerkiksi Suomen solistiyhdistyksen järjestämiä

esiintymisiä oli jakamassa sen verran moni suomalainen pianisti, että yhden kohdalle arpa ei langennut kovin usein. Sama oli pianoiltojen kohdalla: jos yleisöä oli niukasti, ilta meni niin sanotusti tappiolla, jonkalaisia talous ei kestänyt kovin usein.

Kattavan käsityksen Rolf Bergrothin muusta repertuaarista saa hänen itsensä laatimasta, edellä mainitusta kaikkien julkisesti esittämiensä kappaleiden luettelosta sekä konserttikalenterista, joita molempia olen tosin joutunut jonkin verran täydentämään muista lähteistä saamieni tietojen pohjalta. Lisäksi on tietenkin ollut esiintymisiä erilaisissa satunnaisissa tilaisuuksissa sekä omien oppilaiden säestämisiä, joista ei ole säilynyt muistiinmerkintöjä. Radioesiintymisistä ei myöskään ole enää paljonkaan julkista tietoa saatavissa edes Ylen arkistoissa. Vanhoja radio-ohjelmia sisältäviä lehtiä penkomalla voisi asia valottua, mutta ei liene tässä yhteydessä tarpeellista. Oppilaiden säestämiset toisella instrumentilla näiden Sibelius-Akatemian kurssitutkintoihin kuuluvissa solistitehtävissä liittyivät tietenkin tähän samaan sarjaan.

Sen sijaan on olemassa joitakin kertomuksia kaikenlaisista sattumuksista tiettyjen kappaleiden esittämisen yhteydessä uran eri ajoilta. Sellaisia olivat kaksi ”skandaalia”. Helsingin Taidehallissa piti oleman modernin ranskalaisen taiteen näyttely, jonka avajaisiin Rolf Bergroth oli pyydetty soittamaan uutta ranskalaista musiikkia. Kesken erästä Debussyn preludia näyttelysaliin oli ilmestynyt kaksi poliisia, jotka vetivät terävällä veitsellä kaikkien teosten kankaat halki yhdestä kulumasta toiseen. Paljastui, että kyse oli väärennetyistä teoksista. Kertomansa mukaan isäni oli varma, että tämä tapahtuma tulisi tahramaan myös hänen mainettaan. Tiettävästi sillä ei kuitenkaan ollut jälkiseurauksia. Kutsut esiintymään erilaisissa tilaisuuksissa jatkuivat kuten ennenkin.

Toinen ”skandaali”, joka tosin tapahtui vasta sotien jälkeen, johtui siitä, että kun isäni oli taas kerran kutsuttu Kaivopuistoon Ranskan lähetystöön soittamaan eräiden diplomaattipäivällisten aluksi, esiintymisen jälkeen hänelle ei tarjottukaan keittiössä maittavaa ateriala, kuten vastaavanlaisissa tilaisuuksissa aikaisemmin oli ollut tapana. Koska taiteilijalla tuolloin sattui olemaan sopivasti Chopinin niin kutsuttu Vallankumousetydi hyvin hallinnassa, hän piti sitä sopivana esitettävänä kyseisenä iltana. Kun esitys oli ohi, hovimestari tuli ja kehotti

kuitenkin kalppimaan ulos, eikä mitään päivällistä siis tullut sillä kertaa. Hän ei ollut voinut tietää, että vieraiden joukossa oli paitsi Puolan Helsingin-lähetystön kulttuuriattasea kreivi Umiastowski, jonka hän tunsu entuudestaan, myös Neuvostoliiton lähetystöstä vastaavan toimen haltija Sergei Istomin. Kappalevalinta oli lievästi sanoen tilanteeseen sopimaton! Poliittista selkkausta tapauksesta ei kuitenkaan seurannut, vaikka isäni oli vakuuttunut siitä, että Kremlin arkistoissa olisi häntä koskeva merkintä moiseen provokatiiviseen mielenilmaukseen ryhtymisestä.

Tämän skandaalin aiheuttama pelko jatkui aina vuoteen 1961 asti, kun ns. noottikriisin aikana ounasteltiin jopa uutta Suomen ja itänaapurin yhteenottoa ja sen päättymistä meille tuhoisasti. Erään keskustelumme aikana isäni vakavissaan mietti, että pitäisikö hänen muuttaa Ruotsiin, koska oli vaarana venäläisten mahdollisesti vallattua Suomen, että tuo häntä koskeva merkintä Kremlin arkistoista kaivautuisi esiin ja hän olisi ensimmäisten joukossa, joilta katkaistaisiin kaula menneen sopimattoman käytöksen vuoksi!

Sotia edeltävät viimeiset vuodet toivat ohjelmistoon jonkin verran uutta. Lokakuussa 1938 pidetyt pianoillat Vaasassa, Turussa ja Helsingissä nyt suorastaan loistavin arvosteluin alkoivat parilla Scarlattin sonaatilla. Aivan uusi aluevaltaus oli myös juuri ennen talvisodan puhkeamista Turussa esitetty César Franckin *Sinfoniset muunnelmat*. Orkesteria johti jälleen Tauno Hannikainen.

Sota-aika ja 1940-luvun loppu

Sota-ajasta muodostui Rolf Bergrothille niin kuin varmasti monelle muullekin esiintyvälle taiteilijalle erityisen raskas sekä henkisesti että fyysisesti, vaikka hän ei rintamalla aseelliseen palveluun joutunutkaan kuntoisuusluokkaan B kuuluvana. Kaikenlainen aikaan liittyvä epätietoisuus ja hermojännitys olivat viedä herkän sielun mennessään. Toisaalta silloin hänelle avautui erinäisiä tilaisuuksia edustaa Suomen kulttuurielämää niin Ruotsissa, Tanskassa kuin kerran Berliinissäkin. Ennen niiden ja monien kotimaan sodanaikaisten esiintymisten lähempää tarkastelua poikkean hetkeksi kuitenkin taiteilijan yksityiselämän

kuvaamiseen, sillä kun monine käännteineen oli oma vaikutuksensa siihen, kuinka raskaaksi lopulta sota-aika kokonaisuudessaan tuli muodostumaan.

Ensimmäinen avioliitto päättyi aikanaan eroon lähinnä syystä, joka selvisi vasta myöhemmin. Hélène nimittäin oli sairastunut aivosyöpään, jonka oireita ei aluksi tunnistettu. Niiden vuoksi elämä pienessä vuokra-asunnossa Juhani Ahon tiellä Eirassa alkoi osoittautua hänelle liian raskaaksi puolison jatkuvan harjoittelun ja yksityisoppilaiden käyntien vuoksi. Koska avioliitto ei ollut alkanutkaan parhaissa merkeissä, Hélène päätti hakea avioeroa ja muutti heti talvisodan päätyttyä pois tyttärensä, joulukuussa 1934 syntyneen Christianen kanssa äitinsä luokse Uudenmaankadulle.

Eron myötä isäni oli luovuttava asunnosta, ja siitä alkoi parin vuoden kiertolaiselämä alivuokralaisena milloin missäkin pienessä huoneessa, jonne ei aina voinut edes tuoda omaa instrumenttia. Tuntiopettajuus Sibelius-Akatemiassa vuodesta 1941 auttoi tietenkin siihen ongelmaan: harjoittelu tapahtui iltaisin sen tiloissa. Professori Ilkka Kuusisto on tiennyt kertoa, että Rolf Bergroth asui jonkin aikaa myös Kuusiston perheen asunnon keittiön takana olleessa apulaisenhuoneessa ja säilytti liikkumisvälinettään polkupyörää talon rappukäytävässä.

Tässä välissä lienee aiheellista kertoa isäni ensimmäisen avioliiton taustasta eli siitä, miten tämä Hélène ja hänen äitinsä Mme Paquet olivat alkujaan päätyneet Ranskasta tänne Suomeen asumaan vuonna 1924. Mme Paquet'lla oli ollut Pariisissa menestyvä haute couture -ompelimo, jonka asiakkaana oli muiden muassa silloisen Suomen lähettilään puoliso. Kerran käydessään sovittamassa tekeillä olevaa uutta pukua tämä sai kuulla, miten liikkeen omistajan puoliso, Hélènen isä Fernand Rouy, oli jäänyt kiinni kaksinnaimisesta, hänellä kun olikin toinen perhe jossain Etelä-Ranskassa. Seurauksena oli tietenkin avioliiton mitätöinti, paljon kyyneleitä ja huoli taloudellisesta tulevaisuudesta yksinhuoltajana ensimmäisen maailmansodan jälkeisissä epävarmoissa oloissa.

Joku Suomen Pariisin-lähetystön henkilökunnasta perheineen oli juuri samoihin aikoihin palaamassa kotimaahan, ja Mme Paquet'lle ehdotettiin radikaalia elämänmuutosta matkustamalla heidän mukanaan Suomen pääkaupunkiin, jossa varmasti olisi kysyntää ranskalaiselle korkealaatuiselle käsityötaidolle. Uhkarohkea heittäytyminen uuteen elämään täällä sitten toteutuikin, ja lopputuloksena oli menestyvä ompelimo Kluuvikadulla nykyisen Fazerin kahvilan viereisen talon ylimässä kerroksessa. Asettuminen äskettäin itsenäisyytensä saavuttaneeseen Suomeen ja nimenomaan Helsinkiin tapahtui sikäli otolliseen aikaan, että täällä oli tuolloin viriämässä yhä voimistuva kiinnostus sekä Ranskaa että ranskalaista kulttuuria kohtaan perinteisemmän skandinaavis-germaanisen suuntautuneisuuden sijaan, mikä oli tietenkin seurausta Saksan häviöstä ensimmäisessä maailmansodassa ja Ranskan aseman vahvistumisesta yhtenä sodan voittajavaltioista. Kiinnostus maiden välillä oli kylläkin molemminpuolista, sillä sekä Ranskalla että Suomella oli yhteisiä ulkopoliittisia intressejä Euroopan muuttuneen tilanteen vuoksi.

Samana vuonna 1924 Helsinkiin oli perustettu ranskalais-suomalainen yhdistys Société Franco-Finlandaise, jonka toiminta oli alusta lähtien varsin vilkasta. Näin ollen nämä ranskalaiset ”uudisasukkaat” saivat varmasti tukea alussa tšekäläisen, tosin melko pienen ranskalaisen siirtokunnan taholta, vaikka tarkempia tietoja Mme Paquet'n ja tyttären sopeutumisesta aivan uuteen ympäristöön ja kulttuuriin tämän kirjoittajalla ei olekaan. Ompelimo tuli siis kuitenkin jossain vaiheessa perustetuksi, asiakkaita tiedetään kertyneen paljon ja liikkeen menestyneen. Mme Paquet'n aikanaan kuoltua varsinaiseksi kertyneeksi varallisuudeksi osoittautui kuitenkin vain 168 olkapuuta, joten mistään suuresta taloudellisesta menestyksestä ei ollut ollut kyse. Joka tapauksessa äiti ja tytär elivät täällä tietämäni mukaan suhteellisen turvattua elämää, jota luonnollisesti sota-aika varjosti monella tapaa.

Jatkosodan aikana keväällä 1942 avioeron astuttua voimaan Hélène päätti lähteä Ranskaan sukulaisten luo tutkimaan mahdollisuutta muuttaa takaisin Pariisiin, mistä aikanaan oli tänne lähdetty. Sikäläisistä levottomuuksista hän ei näyttänyt välittävän, ihmeellistä kyllä. Käynti venyi peräti yli viiden vuoden mittaiseksi, koska sukulaiset Pariisissa,

joiden luona hän asui, huomasivat pian, että Hélénen terveydentila ei ollut normaali. Asianmukaisten perusteellisten mutta melko pitkään kestäneiden tutkimusten tuloksena oli vihdoin aivosyöpädiagnoosi. Mainittujen sukulaisten myötävaikutuksella hän pääsi Pariisissa hoitoon, jolla tuntui aluksi olleen positiivisia vaikutuksia.

Toipuminen kesti pitkään, ja paluu Suomeen venyi aina 1940-luvun loppupuolelle. Pysyvää muuttoa takaisin Ranskaan ei tiettävästi ehditty suunnitella saati toteuttaa, sillä Hélénen oireet palasivat entistä rajumpina. Entisen appensa Arne Bergrothin tuttavuussuhteiden kautta järjestyi uusi tilaisuus syövän leikkaushoitoon Tukholman Karoliinisessa sairaalassa. Väliaikainen toipuminen kesti jonkin aikaa, mutta lopulta tauti vei voiton. Mme Paquet oli tahollaan ehtinyt sairastua nopeasti etenevään vatsasyöpään, ja melko pian sekä hän että hänen tyttärensä Héléne menehtyivät suhteellisen lyhyen ajan sisällä vuosikymmenen lopulla. Niin päättyi tarina, joka oli alkanut pariisilaisessa ompelimosassa jossain Pariisin oopperan takana ja päätynyt asettumiseen tänne kauas Pohjolaan.

Eräillä diplomaattikutsuilla syksyllä 1941 isäni oli tutustunut tulevaan äitiini Maryyn (o.s. Pajula), joka oli jäänyt leskeksi ensimmäisen miehensä menehdyttyä talvisodassa saamiinsa vammoihin syksyllä 1940. Tutustuminen johti seurusteluun, joka pian alkoi saada niin vakavia muotoja, että alettiin suunnitella häitä. Ennen edellä kerrottua lähtöään Ranskaan Héléne, joka tiesi näköpiirissä olevasta uudesta avioliitosta, halusi tavata entisen puolisonsa tulevan vaimon Stockmannin kahvilassa. Siellä hän sanoi uskovansa turvallisimmiin tyttärensä tulevan äitipuolen hoiviin, koska Mme Paquet ei enää jaksanut huolehtia lapsenlapsestaan. Olihan Maryllä Christianea muutaman vuoden nuorempi, isästään orvoksi jäänyt poika ja näin varmasti kyky antaa molemmille lapsille turvalliset kasvuolosuhteet. Avioliitto solmittiinkin sitten elokuussa 1942, ja asumaan asetuttiin Maryn tuolloin Tanskassa asuvien vanhempien suureen, silloin vapaana olleeseen asuntoon Etu-Töölössä. Uuden avioliiton myötä niin taloudelliset kuin oman uran kehittämisen

kannalta merkittävät olosuhteet paranivat huomattavasti. Sen sijaan sota-aika jatkuvine epätietoisuuksineen tulevaisuudesta puolestaan varjostivat elämää monella tapaa.

Jo talvisodan puhjettua Ruotsissa oli seurattu tietenkin huolestuneina Suomen tilannetta. Eräät Bergrothien sikäläiset tuttavat ehdottivat, että kannattaisi ilmoittautua halukkaaksi esiintymään siellä. Huhtikuussa 1942 järjestyikin onnistunut pelkästään suomalaista musiikkia sisältänyt konsertti Ruotsin radiossa Tor Mannin johtaman Tukholman Radio-orkesterin solistina ohjelmana Palmgrenin ”Huhtikuu”. Tämä tutustuminen sikäläisiin musiikkipiireihin poiki sittemmin paljonkin esiintymisiä Ruotsissa.

Samana vuonna lokakuun lopussa esitettiin säveltäjän itsensä johdolla Helsingin yliopiston juhlasalissa yhdessä ja samassa konsertissa kaikki Palmgrenin viisi pianokonserttoa solisteina Rolf Bergrothin lisäksi Kurt Waldén, Ernst Linko, Kerttu Bernhard ja Timo Mikkilä. HKO:n satavuotishistoriikissa siteerataan säveltäjän myöhempää perustelua solistivalinnoilleen kunkin lyhyillä luonnehdinnoilla. Bergroth



Kuva 9. Selim Palmgrenin kaikkien viiden samana iltana soitettujen pianokonserttojen esittäjäkaarti vuoden vaihteessa 1942–43. Kuvassa vasemmalta Ernst Linko, Selim Palmgren, Kerttu Bernhard, Timo Mikkilä, Rolf Bergroth ja Kurt Waldén.

oli hänen mukaansa ”ranskalaisessa koulussa treenattu erikoistuntija mm. klaveeriväriytyksen alalla”. *Svenska Pressenin* (10.10.1942) arvostelussa nimimerkki ”B.B-t” arvioi paitsi konserttojen muodostamaa kokonaisuutta osana Palmgrenin tuotantoa tietenkin myös kunkin solistin suoritusta omassa tehtävässään. Bergrothin esitystä hän luonnehti seuraavasti:

Som andra nummer spelades Konsert N:o 4, 'April', av Rolf Bergroth tekniskt utomordentligt elegant och för övrigt helt i verkets stil. Det skiftande materialet framstod mycket klart disponerat inom helhetens ram, och innehållet gjordes all rättvisa.

Suuren niin yleisö- kuin arvostelumenestyksenkin vuoksi konsertti jouduttiin parin viikon kuluttua uusimaan, samoin seuraavan vuoden puolella vielä kerran Helsingissä ja Turussa.

Vuoden 1942 marraskuussa oli vielä vuorossa esiintyminen Äänislinnassa Onni Palomäen johtaman sikäläisen orkesterin solistina ohjelmana Lisztin Es-duurikonsertto. Tapahtuma oli paitsi muutenkin



Kuva 10. Lisztin Es-duurikonserton esitys Äänislinnassa 11.11.1942 paikallisen orkesterin solistina Onni Palomäen johdolla. Kuva: Sot.virk. J. M. Wuorela. Lähde: SA-kuva, Sotamuseo, CC BY 4.0.

jännittävä myös erikoinen siitä syystä, että melko epäviereisen flyygelin bassosta puuttui yksi kosketin ja kesken esityksen oli tullut ilmahälytys, jolloin kaikki olivat menneet pommisuojaan turvaan. Hälytys kuitenkin purettiin vajaan puolen tunnin kuluttua, ja konserttia jatkettiin siitä, mihin oli päästy. Yleisönä oli lähinnä paikallista sotaväkeä ja lottia.

Palattuaan Äänislinnasta kotona odotti pelätty kutsu astua rintamalle, ei asepalvelukseen vaan muihin tehtäviin, minkä Rolf Bergroth oli toistaiseksi välttänyt kokonaan lukuun ottamatta velvollisuuksia esiintyä säännöllisesti radiossa, joitakin päivystyksiä ilmavalvonnassa sekä toimimista sotasensuurissa lukemassa kansalaisten kirjeitä. Matkalla Messuhalliin hakemaan varusteita isäni törmäsi raitiovaunupysäkillä tuttuun diplomaattiin nimeltä Ragnar Nummelin. Kun tämä kuuli, mihin pianisti oli matkalla, hän kehotti lähtemään kanssaan Messuhallin sijasta välittömästi Ulkoministeriöön, mistä Nummelin soitti itselleen Mannerheimille. Isäni muisteli tätä puhelinsoittoa myöhemmin lukuisia kertoja kyynelet silmissä. Nummelin oli kysynyt Mannerheimilta, lähteekö Rolf Bergroth rintamalle vai Berliiniin soittamaan siellä Suomen itsenäisyyspäivänä järjestettäväksi suunniteltuun konserttiin. Jälkimmäinen vaihtoehto sai myöntävän vastauksen. Sillä tavalla isäni välttyi ainakin sillä erää joutumasta palvelukseen sotatoukimien keskelle.

Edessä oli siis matka Berliiniin, jonka Radiotalon suuressa juhlasalissa konsertti pidettiin. Ohjelmassa oli pelkästään suomalaista musiikkia solisteina Jorma Huttunen ja Rolf Bergroth. Sikäläistä satapäistä orkesteria johti Martti Similä. Sibeliuksen Finlandian ja kolmannen sinfonian ohella esitettiin Palmgrenin ”Huhtikuu” sekä kuusi orkesterin säestämää yksinlaulua. Tapauksesta kirjoitettiin tietenkin täällä kotona ja kuvattiin kaikin puolin sen Berliinissä herättämää mielenkiintoa.

Suoranaisessa runollisuudessaan paikoin huvittava on tuolloin paikalla sattumalta olleen Erik Bergmanin kirjoittama *Hufvudstadsbladetissa* (9.1.1943) julkaistu arvio konsertista:

Rolf Bergroth spelade Palmgrens 'April' delikat; med en lysande klarhet avtecknade sig klaverstämman mot orkesterns färgrika fond. Hans spel var mera en bäckarnas yra fartglädje och en livsbejakande



Kuva 11. Kuva konsertti-ilmoituksesta koskien esiintymistä Berliinissä 6.12.1942 yhdessä Jorma Huttusen ja kapellimestari Martti Similän kanssa.

ljusdyrkan än ett kaprisiöst växelspel mellan vemodit ljusdunkel och bländande himmelsblått, mellan klärobskyra aftonröster och obändigt vårdagsjubel. Denne pianist, som i tekniskt avseende gjort stora landvinningar och numera besitter virtuonsens rapiditet, har även gått mot större klarhet i uppfattning. Han är mera nykter än känslösam. Han deklamerar varken gråtmilt eller patetiskt men saknar dock inte sinne för poetiska skifningar. Det vilar någonting av gallisk klarhet över hans spel, och han har framför allt konstnärliga ambitioner, som inte tillåta lättvindighet i en eller annan riktning.

Arvostelu antaa samalla hyvän kuvan siitä, mihin Pariisin-vuosien jälkeinen kypsyminen oli johtanut. Siinä voidaan myös havaita monia samoja äänenpainoja kuin tulevistakin arvioista voidaan lukea. Seuraavana päivänä ennen kotiinpaluuta Rolf Bergroth soitti muutamia pianosooloja Saksan radiossa, mistä on olemassa vain maininta eräässä kirjeessä. Ohjelmana oli kolme Sibeliuksen sävellystä: *Etydi* a-molli, *Romanssi* Des-duuri ja *Sonatiini* b-molli.

Uuden avioliiton myötä isälleni oli avautunut mahdollisuus päästä esiintymään myös Tanskassa, koska Mary-vaimon isä, ministeri Paavo Pajula, toimi alkuvuodesta 1939 loppuvuoteen 1945 Suomen Kööpenhaminan-lähettiläänä eli koko sodan ajan. Hänen kauttaan saatiin avatuksi yhteys Hansenin konserttitoimistoon ja sovituksi erinäisiä sekä radio- että muita esiintymisiä. Noilta vuosilta on säilynyt laajahko kirjeenvaihto sekä puolisoiden välillä että muutenkin Helsingin ja Kööpenhaminan välillä. Kirjeissä on tietoja sellaisistakin varsinkin radioesiintymisistä, joista ei isäni leikekirjassa ole mainintoja.

Huomiotani kiinnittivät mainitussa kirjeenvaihdossa eräät apen ja vävyn välillä käydyt arvuuttelut siitä, miten mahdollinen Neuvostoliiton miehitys tulisi vaikuttamaan perheen tulevaisuuteen. Diplomaattisten yhteyksien kautta tulisi ehkä mahdolliseksi muuttaa uhkaavalta näyttävässä tilanteessa Ruotsiin tai Tanskaan, missä Rolf arvioi olevansa kykenevä jatkamaan työtään esiintyvänä taiteilijana. Appi rauhoitteli vävyään toteamalla, että pahimmassa tapauksessa eli perheen joutuesssa miehittäjien armoille ja sopeutumaan uusien vallanpitäjien sanelemiin ehtoihin ei kyseisen ammatin harjoittajien ehkä kannata suhtautua tulevaisuuteen pessimistisemmin kuin monen muun. Tiedettiinhan tai kuviteltiin itänaapurissa suhtauduttavan suopeasti varsinkin säveltäiteilijoihin. Onneksi pahimmat aavistelut lopulta osoittautuivat turhiksi.

Arviot konserteista sekä Ruotsin että Tanskan lehdistössä olivat kautta linjan sangen positiivisia, usein suorastaan ylistäviä. Varsinkin Kööpenhaminassa muistettiin lähes aina mainita, että oli kyse paitsi Suomen ministerin vävystä myös sotaa käyvän ystävömaan vaikeista oloista tulleesta kulttuurilähettiläästä. Tanskassahan elettiin saksalaisismiehityksen vuoksi myös kriittistä ja erittäin ristiriitaista vaihetta maan historiassa. Suhtautuminen suomalaisiin ei kaikissa piireissä ollut yksinomaan myönteinen johtuen Suomen ja Saksan sodanaikaisista suhteista. Tilanteen vakavuutta siellä kuvastaa kertomus siitä, miten Rolf oli lähetystön tiloissa apelleen parjannut saksalaisten edesottamuksia Euroopassa. Toimet varsinkin juutalaisia kohtaan olivat jo tuolloin hyvin tiedossa ainakin diplomaattipiireissä. Appi oli nostanut sormen huulilleen vaikenemisen merkiksi ja sanonut, että seinilläkin on korvat! Miehittäjällä oli ilmeisesti keinonsa saada selville, mitä ul-

kovaltojen lähetyksissä heikäläisistä puhuttiin, ja seuraukset tässä tapauksessa olisivat saattaneet olla Suomelle epäedulliset.

Isälleni mieleen painunein tapahtuma oli Kööpenhaminan Tivolin juhlasalissa tanskalaisorkesterin ja sikäläisen kapellimestari Thomas Jensenin johdolla esitetty Beethovenin c-mollikonseritto toukokuun alussa 1944. Iltaa oli edeltänyt suuren menestyksen saanut resitaali Odd Fellow Palaetin pienessä salissa, jossa toiseksi viimeisenä numerona soitettuna Chopinin Scherzon b-molli jälkeen loppunumerona ollut Ravelin *Alborada del gracioso* nostatti yleisössä sellaisen aplodimyrskyn, että se oli soitettava uudestaan ja vielä sen jälkeen pari ylimääräistä. Muutaman päivän kuluttua vuorossa oli siis esiintyminen Tivolin suuressa auditoriumissa mainitun konsertin merkeissä.

Koska edellinen konsertti oli saanut lehdistössä paljon palstatilaa erilaisten haastattelujen muodossa, joissa käsiteltiin myös Suomen sotatilannetta, pieni joukko tanskalaisia kerääntyi Tivolin juhlasalin ulkopuolelle osoittamaan mieltään saksalaisen miehittäjän kanssa yhteistyössä olevaa maata vastaan. Mielenosoittajat purkivat aggressiota lähinnä niitä kohtaan, jotka olivat matkalla illan konserttiin. Siitä tietoisena solisti oli hieman hämmentynyt ja ehkä peloissaankin eikä omasta mielestään ollut parhaimmillaan. Leikekirjaan on konsertti-ilmoituksen viereen liimattu pilakuva, jossa terävien veitsien heittäjä (=Bergroth) yrittää tapahtumaa seuraavan yleisön edessä olla osumatta ja vahingoittamatta vastapäiseen seinämäänsä sidottua naishahmoa (=Concerto c-moll) siinä täysin onnistumatta.

Sota-aikana esiintymisiä kotimaassakin oli varsin runsaasti niin kuin muillakin taiteilijoilla, ja erään Tanskassa julkaistun haastattelun perusteella isäni mukaan Suomessa käytiin sodan aikana konserteissa paljon ahkerammin kuin muulloin. Tarjosivathan ne mahdollisuuden hetken irtautumiseen muuten ankeana ja huolten täyttämänä aikana. Koska Rolf Bergroth ei ollut suorittanut asevelvollisuutta, rintamalla tapahtuvasta siviilipalveluksesta ainakin toistaiseksi välttyminen edellytti siis sen sijaan mm. säännöllisiä esiintymisiä Suomen radiossa. Opetustyökin jatkui mahdollisuuksien mukaan.

Toinenkaan avioliitto ei sujunut ongelmitta johtuen paitsi sodan aiheuttamista paineista, myös oman kutsumuksen toteuttamisen asettamien vaatimusten ja muun elämän välisistä ristiriidoista. Uusi puoliso eli tuleva äitini olisi kirjeenvaihdosta päätellen halunnut osallistua enemmän ankeita sota-aikoja välillä tauottaviin ja virkistäviin seuralämän rientoihin kuin alituisen harjoittelemisen kuuntelemiseen. Useissa kirjeissään Rolf tilittää vaimolleen esiintyvän taiteilijan elämään liittyvien ongelmien aiheuttamaa vaikutusta hänen kykyynsä osallistua arkielämän mukanaan tuomiin haasteisiin. Joidenkin näiden seikkojen selvästi aiheuttamien keskinäisten riitojen vuoksi hän kerran eräässä kirjeessään vertaa taiteilijan kutsumusta papin kutsumukseen:

Liksom en hederlig människa blir präst eller själasörjare endast av inre övertygelse, kan en man ej vara konstnär utan att tro på ett konstens evangelium. Altt som hindrar honom att med sin fulla kraft ägna sig åt predikandet av detta evangelium måste försakas och vilken karaktärsstyrka skulle det ej fordras om man fann sig stå vid en skiljeväg och visste att man måste välja endast den ena vägen. När du säger att jag älskar mitt arbete mera än Dig, ställer Du mig just vid en skiljeväg och ber mig välja.

Sota-aika oli siis monella tavalla vaikeata jatkuvan epätietoisuuden keskellä elämisen vuoksi, koskaan kun ei voinut tietää, milloin kutsu rintamalle siviilitöihin tulisi, ja koska elämä oli luonnollisesti muutenkin levotonta etenkin ajoittaisten suurten Helsingin pommitusten aikaan. Huolia oli tietenkin myös lasten selviämisestä. Maryn poika oli lähetetty turvaan Tanskaan isovanhempien luo jo heti talvisodan puhjettua. Usein kun täällä oli hieman rauhallisempaa, poika lähetettiin tänne vain tullakseen pian olojen taas muututtua uhkaavammiksi palautetuksi Tanskaan. Mary ja hänen sisarensa kävivät kyllä tasaisin väliajoin siellä olevaa perhettä tervehtimässä, mutta on selvä, että kaikkia vaivasi jatkuva huoli tulevasta ja poissa olevien omaisten ikävöinti, eikä vähiten Christianen huoli hänen oman äitinsä kohtalosta Ranskassa, mitä ahkera kirjeenvaihtokaan ei kyennyt kokonaan lieventämään.

Suurin ongelma Rolf Bergrothin kohdalla oli kuitenkin jo 1930-luvun lopussa alkanut terveyden vähittäinen huononeminen. Kysymyksessä oli varhain Pariisissa lääkärin havaitsema vatsan herkkyys sekä ulkoisille että sisäisille ärsykkeille. Oli pyrittävä noudattamaan tarkkaa ruokavaliota ja vältettävä hermojännitystä, mikä vallitsevissa olosuhteissa oli helpommin sanottu kuin tehty. Sodan aikana ruokatarvikkeita säilöttiin usein suolaan, mikä ei tietenkään ollut hyväksi liiallisesta vatsahappojen erittymisestä kärsivälle. Jo heti tammikuun 1943 lopulla pelkästään suomalaista musiikkia sisältäneen ensimmäisen Kööpenhaminan-konsertin alla tehdyssä paikallislehden *Berlingske Tidenden* haastattelussa oli myös illan solistia esittävä kuva, jossa on hyvin vakavan ja huolestuneen näköinen pianisti ja jonka päälle hän oli kirjoittanut sanan ”magsår”. Itse konsertti sujui hyvin, vaikka Palmgrenin konsertosta ei oltukaan kovin innostuneita. *Nationaltidenden* arvostelijan mukaan se ei ollut mikään merkittävä opus, jota ei siksi olisi kannattanut esittää näin merkittävässä tilaisuudessa esimerkkinä suomalaisesta musiikista!

Aika ajoin vatsahaavan oireilu paheni, mikä aiheutti toipumisvaiheita milloin jossain parantolassa, milloin sisaren luona Porvoon lähellä sijaitsevassa Drägsbyn kartanossa, jonka emännäksi tämä oli tullut avioliiton kautta. Kesäisin raikkaassa meri-ilmassa vanhempien huvilalla Nauvossa vietetyt ajat olivat tietenkin myös kaivattua hermolepoa. Tuolloin vatsahaavaa lääkittiin mm. belladonnaa sisältävällä sinänsä myrkyllisellä luontaistuotteella, jolla hyvien vaikutusten lisäksi on synkkä historiansa juuri myrkyllisyytensä vuoksi. Kyseinen aine jostain syystä helpotti vatsahaavan kivuliaita oireita, jotka johtuivat alkujaan helikobakteerin aiheuttamasta tulehduksellisesta vatsahappojen liikatuotannosta ja sen aikaansaamasta mahalaukun tai pohjukaissuolen limakalvojen syöpmisestä.

Lääkkeen määräsi ja asiaan muutenkin oli paneutunut Mannerheimin henkilölääkäriksi mainittu sisätautien erikoislääkäri Lauri Kalaja. Lääkitys auttoi ainakin ajoittain vatsahapon eritystä vähentävän vaikutuksensa vuoksi, mutta siitä johtuvia valitettavia hermostollisia sivuvaikutuksia oli yhä enenevässä määrin, jotka saivat aikaan konflikteja perhe-elämässä. Lukuisissa säilyneissä kirjeissään

Marylle isäni pyytää anteeksi kiivastumisiaan, jotka purkautuessaan merkitsivät paitsi äänen korottamista myös esineiden ja jopa huonekalujen paiskomista. Tuollaisista raivonpurkauksista on olemassa myös jälkeinpäin ajatellen huvittaviakin tarinoita. Kerran oli flyygelin kansi haljennut Sibelius-Akatemian juhlasalissa oppilasnäytteitä edeltävissä harjoituksissa, kun opettaja oli närkästynenä senkertaisen oppilaan annettuja esiintymisohjeita kohtaan osoittaman välinpitämättömyyden vuoksi marssinut lavalle ja paiskannut instrumentin siipikannen kiinni. Paitsi anteeksipyyntöjä seurasi välikohtausta mojavanpuoleinen lasku aiheutetusta vahingosta eli flyygelin ison kannen halkeamisesta.

Kaikkein pahin kriisi puhkesi 19. helmikuuta 1945, kun Rolf Bergroth joutui Tukholmassa kirjaimellisesti suoraan konserttilavalta sairaalaan. Kyseessä oli esiintyminen Tukholman konserttitalon pienessä salissa vaativalla ohjelmistolla, johon kuuluivat mm. Mendelssohnin *17 Variations sérieuses*, Franckin *Preludi, koraali ja fuuga* sekä Chopinin Scherzo b-molli. Ohjelman jälkeen taiteilija ei kyennyt edes tulemaan kiittämään aplodeista, vaan hänet kiidätettiin suoraan Tukholman Punaisen Ristin sairaalaan, jossa hän joutui olemaan hoidettavana peräti seitsemän viikkoa kahden pohjukaisuolen vuotavan haavan vuoksi. On ollut suorastaan ihme, että koko ohjelma oli yleensä jotenkuten tullut soitetuksi loppuun: kipujen on täytynyt olla raastavat. Onneksi jotkut arvostelijat olivat saaneet jälkeinpäin tiedon esiintyjän tilanteesta ja kirjoittivat ymmärtävästi, vaikka joidenkin onnistuneiden hetkien lisäksi ilta ei ollut ollut läheskään odotusten kaltainen.

Konserttia oli viikkoa aikaisemmin edeltänyt jo Helsingissä helmikuun alussa pidetyn Nils-Eric Fougstedtin sävellyskonsertin uusintaesitys Ruotsin radiossa, jolloin Rolf jälleen soitti tämän Pianokonserton B-duuri. On säilynyt postikortti Marylle, jossa ”Fouga” kehuu ”Rollen” hienoa suoritusta, sekä kirje, jossa solisti itse kertoo kovista vatsakivuista konserton ensimmäisestä tahdistä viimeiseen. Helmikuun aikana oli siis kolme vaativaa esiintymistä, joista viimeinen päättyi edellä kuvatulla tavalla. Tukholman Punaisen Ristin sairaalassa vietettyjen viikkojen aikana sotakin ehti loppua ja hyvän hoidon ansiosta tervehtyminen pääsi alkuun, joskaan ei vielä lopullisesti.

Onneksi viimeksi mainitussa Tukholman-resitaalissa yleisön joukossa oli ollut musiikkia harrastanut, Arne Bergrothin sikäläinen kuorotuttu ja säveltäjäkin, Ruotsin vanhan kuninkaan henkilöäkäri Hjalmar Casserman. Kun hän sai tietää, että suoraan lavalta sairaalaan joutunut taiteilija poti samaa vaivaa kuin kuningas, hän ryhtyi sairaalan omien lääkärin ohella epäviralliseksi omalääkäriksi, joka kävi potilasta säännöllisesti tapaamassa ja antamassa hoito-ohjeita. Hän kertoi tapauksesta myös hyvälle ystävälleen, Karoliinisen instituutin kuuluisalle ja Ranskassakin pitkään toimineelle neurokirurgille Herbert Olivecronalle, joka niin ikään kävi potilasta katsomassa. Osastolla tietenkin ihmeteltiin näiden tunnettujen lääkäreiden kiinnostusta suomalaista potilasta kohtaan. Olihan hoidettavien joukossa muitakin hyvin huonossa kunnossa olevia.

Hoidot olivat ilmeisen tehokkaita, koska jo loka- ja marraskuussa 1945 voimat riittivät peräti seitsemään resitaaliin kahdella eri ohjelmalla Helsingin ja Turun lisäksi Tampereella, Vaasassa ja Tammisaaressa. Itse tauti tosin jatkoi oirehtimistaan eri tavoilla, mutta sen hallitseminen kävi vähitellen helpommaksi, kuitenkin vasta 40-luvun lopussa koittaneen kaikin puolin – kuten myöhemmin voimme huomata – helpomman elämänvaiheen alkamisen jälkeen. Lopullinen parantumisen tapahtui kylläkin vasta juuri ennen lopullista eläkkeelle siirtymistä, kun vihdoinkin suoritettiin suuri leikkaus, jossa poistettiin viheliäiseen kuntoon joutuneen mahalaukun ja sen lisukkeiden suurin osa.

Viimeinen sotavuosi oli siis varsin monivaiheinen. Vaikka jonkinasteinen toipuminen vakavasta sairaudesta sillä kertaa oli suuri helpotus, edessä oli paljon sellaista, mikä jatkoi ristiriitaa yksityiselämän ja taiteilijakutsumuksen toteuttamisen välillä. Rolf Bergroth oli päässyt palaamaan kotimaahan vasta huhtikuun lopussa. Tuleva kesä täyttyi uuden odotuksesta: paitsi tämän teoksen kirjoittajan syntymästä heinäkuussa, myös syksyn konserttien innostuneesta valmistelusta. Niin kuin isäni monesti jälkeensä kertoi, koko hänen elämänsä koostui suurten elämysten ja ilon täyttämien aikojen yhtäkkisestä kääntymisestä erilaisten murheiden aiheuttamien ahdinkojen syöveriin. Elämä oli hänelle kuin vuoristorataa, jossa

ei koskaan voinut olla varma yläilmoissa puhaltavien lauhkeiden tuulien jatkumisesta, vaan aina oli olemassa alitajuinen pelko niiden muuttumisesta synkäksi rajuilmaksi.

Kesän 1945 tasapainoisempi vaihe särkyi kuitenkin heti elokuun alussa rakkaan Signe-äidin liian aikaiseen kuolemaan vain 59-vuotiaana joitakin vuosia vaivanneeseen sairauteen. Äidin menetys oli keskimäinen niistä kolmesta suuresta surusta, jotka isäni elämässään kohtasi. Ensimmäinen oli ollut rakastetun ensimmäisen opettajan Alexis Wennerbergin kuolema vuonna 1925, ja viimeinen odotti tuloaan runsaan 30 vuoden kuluttua. Sitä ennen ehti kuitenkin tapahtua monenlaista. Tuo isäni puheissa usein toistuva viittaus Kohtaloon sai alkunsa hänen ensi kertaa Kööpenhaminassa esittämänsä Beethovenin c-mollikonsertron herättämistä miellelyhtymistä. Kuten kaikki tietävät, ensimmäisen osan alun orkesteriosuus päättyy ennen pianon sisääntuloa ”Kohtalon kolmeen koputukseen”, jotka toivat herkälle solistille aina mieleen uhan tulevaisuuden arvaamattomuudesta.

Vielä tunteikkaampi musiikin aikaansaama tulkinta tuli esiin kerran, kun kysyin, miksi isäni ei koskaan soittanut Beethovenin G-duurikonserttöä. Hän totesi, että sen keskiosa on niin järkyttävä, ettei hän olisi siitä suoriutunut itkemättä. Siinä solisti ja orkesteri käyvät vuoropuhelua, joka kuvaa hänen mielestään taiteilijan käymää keskustelua Luojansa kanssa elämän vaikeista kysymyksistä, hänen yrityksestään välillä käydä kamppailua ylivoimaa vastaan, mutta lopuksi joutumistaan alistumaan sen valtaan. Katselimme ja ennen kaikkea kuuntelimme kerran isäni kanssa perheemme olohuoneessa televisiosta tullutta lähetystä, jossa Murray Perahia esitti jossakin nauhoitetun kyseisen konserton. Sen jälkeen isäni totesi kyönelet silmissä, ettei ollut koskaan kuullut niin hienoa keskiosan tulkintaa.

Mainittakoon tässä, että kun Perahia kävi täällä paljon myöhemmin Helsingin Musiikkitalossa esittämässä saman konserton, menin tietenkin sitä kuuntelemaan. Koska ohjelmalehtisessä väitettiin keskiosan kuvastavan ikään kuin jonkinlaista voimainmittelyä tai kaksintaistelua solistin ja orkesterin välillä, en malttanut olla menemättä konsertin jälkeen kiittämään taiteilijaa hänen tulkinnastaan. Kerroin hänelle pianisti-isäni lausahduksesta koskien tuon järkyttävän vuoropuhelun luonnetta ja Perahian jo

aikaisempaa tulkintaa siitä. Maestro tarttui ranteeseeni puristaen sitä, katsoi suoraan silmiini ja nyökkäsi merkitsevästi ilmaisten olevansa samaa mieltä tulkinnan luonteesta.

Kun appivanhemmat palasivat Tanskasta syksyllä 1945 ja asettuivat asumaan omaan kotiinsa, perhe joutui asuntopulan vaivaamassa Helsingissä ahtaautumaan väliaikaisesti pieneen kaksioon viereisessä rapussa. Molemmat puoliset olivat tuoneet avioliittoon mukanaan monista ero- ja hylkäämiskokemuksista traumatisoituneet lapset, joiden yhteiselämä pienessä asunnossa sai joskus muita osapuolia hermostuttavia muotoja. Onneksi vaihe ei kestänyt kovin pitkään, kun Mary sai hankituksi ensimmäiseltä mieheltään perimänsä varallisuuden turvin tilavamman asunnon Aurorankadulta.

Vaikka tilaa uudessa kodissa olikin enemmän, lasten keskinäinen riehuminen, puolison hermostollinen epätasapaino lieveilmiöineen ynnä eräät muut ongelmat johtivat vähitellen siihen, että avioliiton edellytykset alkoivat hiipua ja äitini kestävyys vähitellen lakkasi. Hän päätti myydä omistamansa asunnon, ostaa itselleen ja omille lapsilleen toisen asunnon Minervakadulta ja hakea avioeroa syksyllä 1947. Koska Helsingissä vallitsi tuolloin huoneenvuokralaki, joka määritteli, kuinka suurta asuntoa minkäkin kokoinen perhe saattoi asuttaa, huoneiston ostaja joutui pitämään isääni alivuokralaisena hänen entisessä harjoitteluhuoneessaan. Tässä erillisellä sisäänkäynnillä ja pienellä wc:llä varustetussa ahtaassa huoneessa taiteilija jatkoi vaivalloista asumista vielä useita vuosia, kunnes huoneenvuokralaki kumoutui ja omistaja vaati hänen muuttamistaan muualle. Ongelma oli sekin, ettei tuohon pikkuruiseen huoneeseen voinut asettua isäni vanhempi, tuolloin vasta 13-vuotias tytär Christiane, vaan hänet sijoitettiin eräänlaiseen koulukortteeriin joidenkin tuttavien tunteman ystävällisen vanhan leskirouvan luokse Katajanokalla. Olihan koulunkäyntiä pystyttävä jatkamaan kaikesta myllerryksestä huolimatta.

Kun avioeroprosessi oli kipeimmillään, isäni päätti lähteä lukuvuoden 1947–48 loputtua kesäksi Ranskaan rakkaaseen Pariisiinsa, josta

hänellä oli niin paljon mieltä lohduttavia muistoja. Vielä silloin hän pääsi asumaan vanhan vuokraemäntänsä Mme de Valcourt'in luo ja sai käyttöönsä määrätunneiksi pienen harjoitushuoneen Salle Gaveaun tiloissa Marcel Ciampin ystävällisellä myötävaikutuksella. Syksyllä oli odottamassa nimittäin muutama sovittu esiintyminen, jotka eivät sallineet koko kesän pituista taukoa harjoittelemisessa.

Tunnelmia tuolta vielä monella tavalla ahdistavalta ajalta kuvastaa matkan varrelta Pariisiin Marylle Tukholmasta kirjoitettu kirje, jossa Rolf ikään kuin luo jonkinlaisen katsauksen niihin yhteisiin vuosiin, jotka nyt näyttivät olevan auttamattomasti ohi ja niihin syihin, miksi niin nyt oli käymässä. Samalla hän pyytää nöyrästi anteeksi omaa osuuttaan asioiden tilaan eli kyvyttömyyttään monenlaisten paineiden alla olla sellainen puoliso, jonka äitini olisi tarvinnut. Avioerohan ei ollut vielä saanut lainvoimaa, ja toiveikkaana hän siksi ehdotti, että Mary jättäisi lapset hetkeksi muiden hoidettaviksi ja tulisi vaikka vain muutamaksi päiväksi Pariisiin, missä he ehkä voisivat palauttaa elämään kaiken sen hyvän, mikä heitä alun perin oli yhdistänyt. Jos se ei olisi mahdollista, kirjoittaja lupasi alistua kohtaloonsa ja jatkaa siitä eteenpäin yksinään.

Kirjeestä paljastuu myös syvästi silloiseen elämäntilanteeseensa pettyneen taiteilijan suorastaan katkeruus siitä, ettei hänelle ilmeisesti näkynyt suodun niin paljon onnea ja tasapainoa, että olisi voinut toteuttaa kutsumustaan luottaen siihen, että ajoittaisten vastoinkäymisten aiheuttamien myrskyaaltojen aina kuitenkin laannuttua koittaisi lopulta aika, jolloin voisi katsoa luottavaisena eteenpäin. Kirjeeseen ei tullut vastausta, eikä Mary suostunut ehdotettuun tapaamiseen. Nyt ainoa lohdutus oli saada viettää tuossa rakkaassa toisessa kotikaupungissa se kesä, jonka aikana varmasti hän saisi kokea edes joitain mieltä kohentavia elämyksiä ja koettaa parantaa senhetkisiä kipeitä haavojaan. Näin yksi elämänvaihe oli sulkeutunut eikä tulevan luonteesta ollut minkäänlaista aavistusta.

Kovin tarkkoja kuvauksia tuon kesän kulusta ei ole lukuun ottamatta eräässä Ruth-sisarelle osoitetussa kirjeessä kerrottua onnistunutta esiintymistä Ranskan radiossa, joka tapahtui niin ikään Marcel Ciampin myötävaikutuksella. Sen ohjelmasta valitettavasti ei ole säilynyt tietoa. Elokuun lopussa vähän ennen kotimatkaa tuo usein mai-

nittu Kohtalo kuitenkin puuttui jälleen peliin kahden kreivin muodossa. Kyseessä olivat silloinen Ranskan Suomen-lähetystön kulttuuriattasea kreivi Des Garets ja Puolan tšekäläisen lähetystön saman toimen haltija kreivi Umiastowski, joihin molempiin isäni oli tutustunut useilla käynneillään soittamassa mm. ennen diplomaattipäivällisiä Ranskan lähetystössä Kaivopuistossa, kuten aikaisemmasta on jo ilmennyt. Molemmat herrat olivat nimittäin tietoisia taiteilijan vaikeasta elämäntilanteesta ja ryhtyneet järjestämään pientä yllätystä, joka tuli mullistamaan tämän koko loppuelämän. Herrat kreivit olivat keskenään hieroneet aivonystyröitään, lopulta kehittäneet suunnitelman ja panneet sitten tuulemaan diplomaattisia yhteyksiään hyväksi käyttäen.

Ensinnäkin he saivat järjestetyksi Rolf Bergrothille osoitetun Ranskan valtion stipendin jatko-opintoja varten ymmärtämättä täysin, että jääminen Pariisiin siinä vaiheessa ei tullut kysymykseen: paitsi että opettajuus Sibelius-Akatemiassa oli hoidettava, syksyn ajalle oli jo sovittuna muutama esiintyminen. Nyt uudessa tilanteessa Pariisi lopulta kuitenkin voitti sillä tavalla, että isäni päätti hakea syyslukuksiksi virkavapaata Sibelius-Akatemiasta, piipahti Suomessa ja Göteborgissakin välillä hoitamassa jo sovitut tehtävänsä ja palasi niiden jälkeen Pariisiin tarkoituksenaan viipyä siellä jäljellä olevat vajaat kolme kuukautta. Onneksi stipendi salli jakaa vuodeksi tarkoitetut jatko-opinnot useampaan osaan.

Marcel Ciampi oli jo aiemmin ollut sitä mieltä, että tämän hänen entisen oppilaansa olisi aika siirtyä saamaan uusia vaikutteita toisen opettajan ohjauksessa ja ehdotti vanhaa ystäväänsä Yves Natia, joka suostuikin ehdotukseen. Lupaus perustui niihin näytteisiin, jotka isäni oli käynyt toukokuussa hänelle esittämässä ennen maestron lähtöä kesälaitumilleen maaseudulle. Lähempi tutustuminen Yves Natiin tapahtuikin jo heti syksyllä 1948 kotiinlähdön peruunnuttua edellä mainittujen kreivien juonien ansiosta. Vaikka tämä legendaariseksi mainittu ranskalainen pianon mestari oli toki tuttu aikaisemmiltakin vuosilta monien hänen esiintymistensä kautta ja parilta satunnaiselta tapaamiselta Ciampin luona 30-luvun alussa, tuttavuus oli tavallaan uusi. Aikaa tähän uuteen vaiheeseen monine seuraamuksineen olikin oleva nyt koko syksy, tosin edellä mainituista syistä varsin katkonai-

nen. Varsin hedelmälliseksi osoittautuva yhteistyö Natin kanssa pääsi käyntiin heti kesän jälkeen, jolloin siis alkoi se isäni usein mainitsema hänen opintojensa toinen Pariisin-kausi, joka tuli ajoittumaan muutamasta viikosta kerran puoleenkin vuoteen kerrallaan kestäneisiin opintoihin tämän vielä nykyäänkin Ranskassa suuresti arvostetun maestron johdolla paitsi syksyllä 1948 vielä vuosina 1950, 1952 ja 1953.

Kreivilliset yllätykset eivät kuitenkaan loppuneet tähän. Kuukauden kuluttua edellisestä Rolf Bergroth sai hämmästyksekseen kutsun saapua Pariisiin Puolan-lähetystöön. Isäni kertoi myöhemmin usein saapumisestaan lähetystöön sovittuna aikana, siitä miten liveepukuiset miespalvelijat johdattivat hänet kolmien aina edellisiä suurempien kultakoristeisten pariovien kautta saliin, jossa mahtavan kirjoituspöydän takana istui itse Puolan ministeri. Tämä nousi seisomaan ja lausui seuraavat mahtipontiset sanat puhtaalla ranskan kielellä: ”La Pologne vous attende!” (Puola odottaa teitä!) Voi vain kuvitella niiden herättämän ihmetyksen, joka kuitenkin pian vaihtui vielä suuremmaksi yllätykseksi, kun selvisi mistä oli kysymys. Edellä mainittujen sanojen ja lämpimän kädenpuristuksen jälkeen ministeri itse ohjasi vieraan viereiseen huoneeseen paikallisen kulttuuriattasean luo ja toivotti onnea ja menestystä tulevalle vierailulle Chopinin synnyinmaassa!

Kävi ilmi, että Puolan Suomen-lähetystön jo aikaisemmin mainituksi tullut kulttuuriattasea oli ryhtynyt järjestämään hyvin tuntemalleen ja ihailemalleen, raskasta elämänvaihetta elävälle suomalaiselle pianistille esiintymismatkaa Puolaan osana maidemme välistä kulttuurivaihtoa, joka oli sodan aikana ja sen jälkeen kuihtunut olemattomiin. Rolf Bergrothille tarjottiin mahdollisuutta seuraavan vuoden alussa viisi konserttia käsittävään kiertueeseen muutamassa suurimmassa kaupungissa kuten Lodzissa, Krakovassa, Poznanissa ja Varsovassa. Aikaa annettiin kaksi viikkoa vastata ja suunnitella ohjelmistoa. Kyseessä oli osa kulttuurivaihtoa, joka oli saamassa jatkoa heti tulevan helmikuun lopussa Helsingissä. Silloin yhden silloisista puolalaisista pianisteista tunnetuimpiin lukeutuneen Stanislav Szpinalskin oli määrä esiintyä mainitun kuun 22. ja 26. päivinä, joita konsertteja isäni ei sattuneesta syystä kuitenkaan päässyt täällä kuulemaan.

Hämmästyksestä toivuttuaan isäni sähkötti Suomeen sisarelleen, jotta tämä kävisi hänen asunnolla ja lähettäisi hyvässä järjestyksessä olevasta nuottikaapista tiettyjen sävellysten partituurit. Näin tapahtuikin. Seuraavaksi vuorossa oli asiasta kertominen Yves Natille, jonka luona hän oli pari kertaa ehtinyt jo käydä lähinnä keskustelemassa esittävän taiteilijan eteen tulevista kysymyksistä. Nat innostui kovasti, koska oli itsekin vierailut aikanaan Puolassa konsertoimassa. Samalla sovittiin tapaamisista konserttiohjelmien valmistamisen merkeissä. Omien sanojensa mukaan Yves Natissa isäni löysi häneen kaikkein eniten vaikuttaneen opettajan ja sukulaissielun, jonka kanssa yhteistyö monella tavalla sinetöisen, mihin hän itse vielä sitä täysin ymmärtämättä oli elämäntyöllään tähdännyt. Kuten mainittua, tämä yhteistyö jatkui vielä seuraavinakin vuosina kolmena eri ajanjaksona.

Ensin on kuitenkin kerrottava vielä kolmannelta tuon Pariisin-ajan merkittävästä tapahtumasta, joka niin ikään tuli muuttamaan koko elämän suunnan ja tarkoituksen. Beethovenin c-mollikonsertron alun orkesteriosuuden päätyminen ”Kohtalon kolmeen koputukseen” ennen pianon sisääntuloa saattoi merkitä paitsi uhkausta myös lohdutusta. Tuolloin piti nimittäin käydä säännöllisin väliajoin viranomaisille todistamassa viisuminsa voimassaolo. Eräällä tällaisella käynnillä hän tapasi pari samassa tarkoituksessa paikalla ollutta, hiukan vaivalloisesti ranskaa puhunutta Suomen kansalaista, joita isäni meni auttamaan asian selvityksessä. Kyseiset henkilöt olivat myöhemmin tunnetuksi tuleva Helsingin Sanomien teatterikriitikko Sole Uexküll ja hänen matkakumppaninsa, suomalaisen teatteri- ja elokuvataiteen monitoimimainen Ritva Arvelo, jotka olivat Pariisissa tutustumassa ranskalaiseen teatterimaailmaan.

Muodollisuuksien tultua hoidetuiksi seurue jatkoi keskustelua läheisessä kahvilassa, missä sovittiin muutamasta Pariisiin lähettyville suuntautuvasta tutustumiskäynnistä, joissa isäni lupasi toimia paikat hyvin tuntevana oppaana. Loput voi jo arvatakin. Sole Uexküllin ja isäni välille syntyi sen syksyn aikana ystävyysyhteys, joka vähitellen sai vakavampia muotoja: ystävyys muuttui pian rakkaudeksi! Siitä alkoi isäni mukaan hänen elämänsä onnellisin ja tasapainoisin aika, jonka kuluessa hän ymmärsi vasta lopullisesti löytäneensä itsensä ja sen, mitä hän musiikillaan halusi sanoa.

Ennen lähempää tutustumista isäni tärkeimpään ja hänen musiikkia koskeviin käsityksiinsä eniten vaikuttaneeseen opettajaan Yves Natiin, legendaariseen pianisti-pedagogiin, säveltäjään ja runoilijaan, johon hän siis ehti vuoden 1948 syksyllä tutustua vain suhteellisen harvoilla tapaa-miskerroilla, on syytä kuvata tuota täytenä yllätyksenä tullutta ”suurta seikkailua” Puolassa. Kaikki tiedot siitä perustuvat säilyneisiin konserttiohjelmiin, eräisiin täällä lehdissä julkaistuihin vierailua koskeviin uutisiin, arvosteluihin sikäläisessä lehdistössä, kotimaahan lähetettyihin kirjeisiin ja joihinkin isäni kertomuksiin varsinkin tilanteessa, jolloin olin itse puolisoni kanssa lähdössä Puolaan alkukesällä 1975 muun muassa seuraamaan hänen jalanjälkiään siellä.

Unohtumaton vierailu Chopinin synnyinmaassa

Sota-ajan ja yksityiselämän epäonnistumisten jälkeensä jättämien arpien parantumisessa näytteli tärkeää osaa myös kaikki se, mitä Rolf Bergroth sai kokea Puolaan suuntautuneen kiertueensa aikana. Kirjeiden lisäksi hän kirjoitti pian matkansa jälkeen *Nya Argukseen* perusteellisen selostuksen silloisesta Puolan musiikkielämästä ja seuraavana kesänä vielä kaksi lehtiartikkelia muistakin vaikutelmistaan sodanjälkeisen Puolan oloista, nimittäin 3.6.1949 ilmestyneessä *Hufvudstadsbladetin* artikkelissa otsikolla ”Resa i Chopins land” ja reilu kuukausi myöhemmin *Åbo Underrättelserissä* (9.7.1949) ilmestyneessä artikkelissa otsikolla ”Polen runt på trettio dagar”.

Pariisissa siis tapahtui sen syksyn aikana Yves Natin kanssa ohjelmien suunnittelu sekä solistitehtävien että resitaalien osalta. Edellisiksi valikoituivat Beethovenin c-mollikonsertto ja Palmgrenin ”Huhtikuu”. Natin antamat ohjeet koskien Beethovenia avasivat isäni mukaan aivan uusia näköaloja teokseen. Suunnittelusta resitaali ohjelmistostakin suurin osa oli Natille tuttua, joten keskustelua senkin tiimoilta käytiin vilkkaasti. Matkaan lähteminen saattoi tapahtua näin ollen kuta kuinkin turvallisin mielin, vaikka tietenkin aivan uuteen maailmaan ja kulttuuriin tutustuminen hieman jännittikin ennen kaikkea sen osalta, millaisen vastaanoton hän tulisi saamaan. Lisäksi mieltä rasitti myös Sibelius-Akatemian rehtorin Ernst Lingon tylyhäkö vastaus pyyntöön saada jatkaa virkavapautta vielä tammikuun 1949.

Lähtö Puolaan viivästyi sodan jälkeen mutkikkaitten viisumijärjestelyjen vuoksi, mistä isäni syytti amerikkalaisten hidastelua. Toisaalta harjoittelu-aikaa Salle Gaveaun pienessä tarkoitukseen annetussa tilassa järjestyi näin runsaammin kuin alun perin olisi ollut mahdollista, mikä koitui tulevien esiintymisten siunaukseksi. Viimeinen kirje Pariisista kotimaahan on tammikuun 8. päivältä ja ensimmäinen Varsovaan saavuttua 12. päivältä. Viimeksi mainitussa kuten ÅU:n artikkelissakin on perusteellinen selostus pitkän Sveitsin läpi Wieniin ja sieltä Prahan kautta Puolaan kulkeneen junamatkan aikaisista havainnoista ja tunnelmista.

Varsovassa koko vierailun ajan kestäväksi tukikohtaksi Rolf Bergrothille osoitettiin huone kuulussa hotelli Bristolissa, jossa puolalaisten edelleen suuresti kunnioittama pianisti ja säveltäjä Ignacy Paderewski oli asunut ja pitänyt esikuntaansa pääministeriaikanaan vuosina 1919–22. Paderewskin vaikutus I maailmansodan jälkeisen Puolan aseman palauttamiseksi itsenäisten valtioiden ja kansakuntien joukkoon oli se tekijä, joka vieläkin saa puolalaiset pitämään häntä suorastaan maan kansallissankarina. Siksi olikin suuri kunnianosoitus vierailevalle ulkomaiselle pianistille saada asua yhdessä Paderewskin aikanaan hotellissa käyttämistä huoneista ja ennen kaikkea harjoitella ohjelmistoaan tämän siellä säilytetyllä flyygelillä.

Matkan ajankohta oli sikäli mielenkiintoinen, että koko kyseinen vuosi oli paitsi musiikkielämän osalta mutta myös muutenkin pyhitetty Chopinin kuoleman satavuotismuistolle, mikä näkyi ja kuului koko ajan ja joka paikassa. Siitäkö vai puolalaisille ominaisesta luontaisesta kohteliaisuudesta ja ystävällisyydestä johtui, että maahan vierailemaan tullut ulkomaalainen sai kaikkialla tuntea itsensä tervetulleeksi ja kohdelluksi suorastaan kuin prinssi. Hänet sijoitettiin kiertueen kaikissa eri kohteissa ensiluokan hotelleihin, annettiin käyttöön erinomainen instrumentti viime hetken harjoittelemista varten ja myös asiantunteva opas kiertokäynteihin kulloisenkin kaupungin kulttuurinähtävyyksissä. Jos vierailu jossain paikassa kesti useamman päivän, oli vapaa-ajan viettämisestä varten varattu liput konsertteihin, oopperoihin ja balettiesityksiin. Omia mahdollisia rahavaroja ei tarvinnut käyttää missään, vaan taiteilijalle annettiin runsas määrä

eri arvon omaavia kuponkeja, joilla sai syödä parhaissa ravintoloissa, ostaa matkamuistoja ja mitä muuta kulloinkin tarvitsi.

Matkakohteiden käyntijärjestys ja esitysten ajankohdat ja -paikat ilmenevät liitteenä olevasta konserttikalenterista. Alun perin oli sovitettu viidestä esiintymisestä eri puolilla maata, mutta niitä siunaantui kuitenkin kaikkiaan 11, koska uusia esiintymispyyntöjä sateli matkan varrella. Lisäksi voidaan laskea muutama spontaani esitys esimerkiksi jossakin museossa. Vaikuttavin mieleen painuneista sellaisista oli käynti Chopinin syntymäkodissa Zelasowa Wolassa ja mahdollisuus soittaa siellä kolme tämän masurkkaa vierailijoiden käyttöön tarkoitetulla erinomaisella instrumentilla. Käynti mainitussa jokaisen pianistin pyhiinvaelluskohteessa tapahtui jo parin päivän kuluttua Varsovaan tulon jälkeen oppaanaan puolalainen pianisti Jan Ekier. Paikallisen Chopinin kotimuseon oppaan mukaan Rolf Bergroth oli ensimmäinen siellä vieraileva suomalainen pianisti. Pitääkö väite kirjaimellisesti paikkansa, vai oliko kyse kohteliaisuudesta, ei ole tiedossani.

Matkan aikana pidetyissä resitaaleissa ohjelmassa olivat eri kokoonpanoissa seuraavat kappaleet: Scarlattin Sonaatit e-molli ja E-duuri, Bach-Busonin *Chaconne*, Beethovenin Kuutamonaatti, Franckin *Preludi, koraali ja fuuga*, Chopinin Scherzo b-molli, Nokturno H-duuri ja Valssi Des-duuri, Ravelin *Alborada del gracioso* sekä Palmgrenin *Clair de Lune* (Kuutamo) ja *Polka* (Polkan tahdissa). Kaikissa konserteissa pyydettiin ylimääräisiä, joina vaihtelivat Chopinin jokin tarkoitukseen valmistelluista kolmesta masurkasta, pari opuksen 10 etydiä ja postuumi Nokturno cis-molli, Lisztin *Consolation* Des-duuri sekä Sibeliuksen *Etydi a-molli* ja *Romanssi* Des-duuri ja Debussyn preludi *Minstrels*.

Krakovan epävirallinen resitaali järjestyi siten, että henkilökunta kertoi sikäläisen majapaikan eli hotelli Francuskin muille asukkaille ja sen lähistössä asuville viidakkorummun välityksellä, että hotellissa majaili suomalainen pianisti, joka tulisi esiintymään myös kaupungin oman orkesterin solistina. Niinpä Rolf Bergroth sai sinfoniakonsertin jälkeisenä päivänä kohteliaan kutsun tulla soittamaan hotellin ruokasaliin jotakin, edes yhden kappaleen. Sitä seuraavana päivänä kaupungin historiallisiin nähtävyyksiin tutustumisen jälkeen hän soittikin sinne

kerääntyneelle lähes satapäiselle yleisölle Chopinin Scherzon b-molli, kolme masurkkaa ja kaksi etydiä op.10, joiden jälkeen vaadittiin ja saatiin vielä useita lisänumeroita. Illasta muodostui siis täysimittainen pianoilta, vaikka se oli syntynyt edellä kuvatulla tavalla ja ilman virallista ohjelmaa.

Solistitehtäviksi olivat siis valikoituneet tutut Beethovenin c-molli-konsertto ja Palmgrenin ”Huhtikuu”, joista jälkimmäinen esitettiin paikallisten orkesterien kanssa esimerkkinä suomalaisen nykysäveltäjän tuotannosta Krakovassa, Varsovassa kahdessa eri sinfoniakonsertissa sekä Poznanissa. Beethoven puolestaan tuli soitetuksi vain kerran, nimittäin juuri Krakovassa samana iltana kuin Palmgren. Kahden konserton esittäminen samana iltana tietenkin jännitti. Isäni kertoi kerran, että kävelymatkalla hotellista konserttisaliin oli viisi kirkkoa, joihin kaikkiin hän poikkesi polvistumaan ja pyytämään Korkeimman suojelusta tulevaa koitosta varten. Tuolloin vallinneessa kovassa pakkasessa käsien lämmikkeinä olivat lammaskarvarukkaset, joita myöhemmin käyttäessään hän aina muisti mainita niiden varhaisemmasta tehtävästä.

Säilyneet arvostelut ja Suomen lehdistössä matkan aikana referoidut arvosteluotteet olivat kautta linjan kiittäviä. Eräässä kirjeessään kotimaahan Rolf Bergroth nimenomaan kertoo olleensa yllättynyt paljon odottamaansa myönteisemmästä palautteesta. Ensimmäisten kritiikkien jälkeen hän ajatteli tullessa arvioiduksi lähinnä sympatiasta toista, myös sodassa kärsineestä maasta tullutta taiteilijaa kohtaan, mutta sai ilokseen pian huomata kritiikkien jatkuvan kaikkialla yhtä kiittävinä, tosin paikoin asiantuntevin joitakin tulkintoja koskevin huomautuksin. Alussa vallinneet melko pelokkaatkin tunnelmat laantuivat siis hyvin pian. Seuraavassa referoitavat arvostelut ilmestyivät mm. sellaisissa lehdistä kuin *Polska Zbrojna*, *Zycie Warszawy*, *Kurier Godzienny* ja *Dziennik Ludowy*. Mikä teksti ilmestyi missäkin lehdessä ei ole jäljitettävissä osin repaleisten isäni leikekirjaan liimattujen arvostelujen ja niihin hänen epäselvällä käsialallaan lisättyjen merkintöjen takia.

Arvosteluissa kiinnittää huomion ensinnäkin siihen, että suhtautuminen Palmgrenin ”Huhtikuuhun” oli melko pidättyväinen. Varsovassa 28.1. esitetyn sinfoniakonsertin arvostelussa kriitikko nimeltä Jerzy Kuryluk kirjoiti siitä seuraavasti:

Kappaletta, jota voi luonnehtia 'Sibeliuksen ja Griegin kohtaamiseksi', voi mielihyvällä kuunnella niiltä osin, joissa säveltäjä ei pyri liikaan omalaatuisuuteen. Muilta osin huomiomme heikkenevät. Kiistattomana etuna on rakenteen kirkkaus sekä pianon ja orkesterin yhteissoinnin ylevyys. [...] Rolf Bergroth esiintyi meille erinomaisena muusikkona, jolla on loistavana pianistina tarvittava tekniikka ja musiikillinen maku ja joka kykenee hienovaraiseen pianissimoon ja täyteen forteen. Hänestä tunnistaa hyvän ranskalaisen koulukunnan. Lisäkappaleina hän soitti mm. erinomaisesti Scarlattia. Odotamme suurella kiinnostuksella sympaattisen suomalaisvieraan resitaalia.

Nimimerkki A.H. puolestaan arvioi toisessa lehdessä konserttoa viittaamalla niin ikään Sibeliuksen ja Griegin voimakkaaseen vaikutukseen ja lisää:

Säveltäjä onnistuu luomaan kiinnostavia ja vaikuttavia sävyjä. Lavea ja laulava melodialinja, monipuolinen rytmikka, kompakti ja looginen rakenne synnyttävät teoksen, jota on sisällöllisestä syvyyden puutteestaan huolimatta todella miellyttävä kuunnella. [...] Piano-osuudet esittäneellä Rolf Bergrothilla on kaunis, mehevä kosketus ja suuri tekninen sekä tulkinnallinen varmuus. Soittaessaan hän painotti Palmgrenin konserton romanttisia elementtejä toteuttaen ne ylevään sävyyn sortumatta kuitenkaan teennäisyyteen. Lopuksi, yleisön pyynnöstä, pianisti esitti Scarlattin ja Ravelin teokset sekä Chopinin valssin.

Tässä vaiheessa voi hyvin uskoa vastaanoton luonnetta koskevien viimeistenkin epäilysten haihtuneen, vaikka muutamaa päivää myöhemmin Poznanissa esitetystä samasta konsertosta arvostelija Zastepca antaakin hieman kriittisemmän arvion:

Teoksen nimi 'Huhtikuu' on vaikuttanut sen musiikilliseen sisältöön. Vaikka se pitäytyy perinteisessä kolmiosaisuudessa, sen taiteellinen inspiraatio juontaa juurensa paremminkin tiettyyn ohjelmallisuuteen kuin muodon rakenteisiin. Tämän voi huomata niin tematiikassa kuin kokonaisuuden toteutuksesta, jossa musiikillinen vaikutelma eli imp-

ressio usein ottaa johtavan aseman. Tyyliältään epäyhtenäisenä teos paljastaa erilaisten vaikutteiden moninaisuuden. Pianon osuudet eivät myöskään sisällä erityisiä teknisiä haasteita. [...] Arvelemme, että niin tšekkiläiset kuin myös viimeksi esiintynyt suomalainenkin tuovat näytteeksi mitä arvokkaimpia osoituksia maittensa taiteellisista saavutuksista. Tästä syystä sallinette vertailla niitä viime vuosikymmenien puolalaisen musiikin saavutusten kanssa: vertailun tulos osoittautuu meille positiiviseksi.

Poznanissakin yleisö vaati konsertin jälkeen ylimääräisiä, joi-na kuultiin Scarlattin lisäksi Chopinin *Scherzo* b-molli ja Debussyn preludi *Minstrelles*. Niitä arvostelija kommentoi seuraavasti:

Illan konsertissa Rolf Bergroth ei päässyt näyttämään kaikkia taitojaan pianistina. Kuultujen teosten perusteella voi sanoa, että hänellä on vakaa tekninen pohja, hyvin kehittynyt vasemman käden tekniikka, mutta heikosti kantava sävy 'cantilenassa', sekä vahva musiikin kulttuurin taju. Hänen toteutustyylistänsä voisi sanoa enemmän vasta laajemman kappalevalikoiman kuulemisen perusteella. Kuuntelijat ottivat esiintyneen pianistin avosylin vastaan.

Sellainen tilaisuus tulikin heti Poznanin sinfoniakonserttia seuraavan päivän iltana Varsovassa. Koska seuraava on ainoa resitaaleista säilynyt arvostelu, on syytä lainata se kokonaisuudessaan. Arvostelija on jälleen ylempänä mainittu Jerzy Kuryluk:

Jo heti suomalaispianisti Rolf Bergrothin pääkaupungin Filharmoniaassa esiintymisen jälkeen lausuimme myönteisen mielipiteemme tästä eriomaisesta taiteilijasta. Resitaali, jonka järjesti konserttitoimisto Artos YMCA:n salissa, vahvisti käsityksemme. Jo ohjelma itsessään – Scarlattia, Beethovenia, Franckia, Chopinia, Palmgrenia ja Ravelia – tarjosi lisävahvistuksen Bergrothin taiteellisesta mausta. Sanonta 'näytä minulle sinun ohjelmasi, ja kerron sinulle kuka olet' – osoittautui todeksi myös tällä kertaa.

Teknisesti Bergroth on sellaisella tasolla, että voimme rauhassa keskittyä vain musiikilliseen ilmaisuun, lyönnin tarkkuuteen ja tyylin tulkintaan näissä ilmaisuiltaan niin erilaisissa sävellyksissä, jotka hänen ohjelmaansa sisältyivät. Joten – Scarlatti. Molemmat sonaatit soivat hienosti, niissä oli ikään kuin jotain saavuttamatonta, muinaista sävyä, mutta vailla liioittelua tai miellyttämisenhalua. Beethovenin ns. 'Kuutamonaatin' ensimmäinen osa, juuri se 'kuutamoinen', onnistui erittäin kauniisti. Toinen osa esitettiin liian hitaassa tempossa. Kolmanteen osaan olisi toivonut enemmän jännitettä ja voimaa.

Bergroth esitti moitteettomasti Cezar Franckin Preludin, koraalin ja fuugan. Hän piirsi esiin pienimmätkin yksityiskohdat menettämättä kuitenkaan kokonaiskuvaa. Bassosoinnut soivat mahdollista, mutta eivät koskaan karkeasti. Suomalaispianistilla on merkittävä kyky rakentaa *f o r t e a* ennen muuta kontrastina *p i a n o l l e*, se on poikkeuksellisen puhdas ja hienovarainen eikä perustu koskettimien hakkaamiseen.

Miellyttävä yllätys oli meille tämän pohjoisen pojan tulkinta Chopinista, joskin Scherzo b-mollissa tuli esitetyksi hieman liian, sanoisimmeko salonkimaisesti, siinä oli liian vähän kontrasteja. Hienosti onnistui myös Valssi Des-duurissa, joka esitettiin elegantisti ja säteilevästi. Suomalaissäveltäjä Palmgrenin Pianokonserttoon olimme tutustuneet jo Filharmoniaassa. Kahden pianominiatyyrin kuuleminen vahvisti käsitystämme liiallisesta antautumisesta ulkopuolisille vaikutteille, vaikkakin teokset ovat yleviä ja osoittavat suurta instrumentin tuntemusta. Tällä kertaa 'puoleemme kumartuivat tuonilmaisista' paitsi Grieg ja Sibelius, myös Debussy ja Prokofjev.

Ohjelman päätti tulinen Ravel, joka esitettiin suurella jännitteellä ja jälleen – ilman tekotaiteellisuutta. Innostunut yleisö pakotti Bergrothin lukuisiin encoreihin. Kaiken kaikkiaan – kyseessä on rehellinen, aito taiteilija, joka ymmärtää ja eläytyy esittämäänsä, kykenee välittämään musiikkia teknisesti viimeistellyssä muodossa.

(Arvostelujen suomennokset isä Aleksander Roszczenko)

Tässä kuvatun kiertueen aikana koettujen suurten elämysten rinnalla yksi mielenkiintoinen episodi Krakovan jälkeen oli ennen Varsovan solistitehtäviä tapahtunut esiintyminen Puolan radiossa. Sen sisällöstä ei ole säilynyt muuta tietoa, kuin että isäni kertoman mukaan hänen oppaanaan siellä oli eräs juutalainen kuin ihmeen kaupalla sodan kauhuista perheensä ainoana hengissä selviytynyt pianisti, jolla oli soittoniekalle sopiva ”hauska” nimi, jota isäni ei kuitenkaan maininnut silloin, kun kertoi allekirjoittaneelle tapauksesta. Eittämättä tulee mieleen, että tämä saattoi hyvinkin olla Roman Polanskin *Pianisti*-elokuvan päähenkilö Wladislaw Szpilman, joka oli sodan jälkeen vuonna 1945 palannut Puolan radioon hoitamaan sen musiikkiosaston johtajan tehtäviä, joihin kuuluivat myös omat säännölliset esiintymiset. Elokuvan alussahan Szpilmanin roolihenkilön esittäjä soittaa Chopinin postuumia Nokturnoa cis-molli juuri, kun studion ikkuna räjähtää säpäleiksi ulkona tapahtuneen pommituksen vaikutuksesta. Kappaletta voi vielä tänäkin päivänä kuunnella ja katsoa Szpilmanin itsensä soittamana jo vanhana miehenä taltioidussa live-esityksessä vaikkapa YouTubessa.

Alun pitäen tammi-helmikuun vaihteeseen sovittujen viiden konsertin lisäksi oli siis alkanut sataa esiintymistarjouksia niidenkin jälkeiseksi ajaksi, joista oli vaikea kieltäytyä, eikä auttanut muu kuin anoa vielä muutama viikko jatkoa virkavapaudelle. Lingon lähettämä vastaus oli edellistäkin tyylympi. Se sisälsi ehdotuksen muuttaa kokonaan Puolaan jatkamaan ”maailmanvalloitusta” sieltä käsin. Isäni tulkitsi sen huumorilla sävyteykseksi suostumukseksi, mutta kuten myöhemmin ilmenee, tämä pitkäksi venynyt kiertue oli vähällä aiheuttaa ennalta arvaamattomia seurauksia, joihin palaamme myöhemmin.

Yksi tällainen alkuperäisestä suunnitelmasta poikkeava esiintyminen tapahtui Katowicessa, missä konsertin jälkeen taiteilijalle kolmen ylimääräisen jälkeen tuotiin lavalle kiitollisuuden osoituksena Chopin-instituutin lahjoittamat jäljennökset säveltäjän kuolinnaamiosta ja kädestä tehdyistä valoksista. Kun suosionosoitukset olivat edelleen vain jatkuneet, isäni oli vielä kertomansa mukaan kyynelten valuessa soittanut Lisztin *Consolationin*. Kun hän myöhemmin opetti minulle kyseistä kappaletta, huomasin erään kerran hänen silmäkulmansa kostuvan sormituksia kirjoittaessaan ja soittaessaan sitä tulkinnan malliksi varmasti tämä tapahtuma mielellään.

Helmikuun 15. päivätystä kirjeestä Zakopanesta Sole Uexküllille ilmenee, että Poznanin solistitehtävän ja seuraavan päivän Varsovan-resitaalin jälkeen Rolf oli palannut Krakovaan ihailemaan tätä hänen mielestään maailman kauneinta kaupunkia ja valmistelemaan suunniteltuja pianoiltoja Katowicessa ja Zakopanessa, jota jälkimmäistä uhkasi eräiden henkilöiden houkuttelevana suostuminen lähtemään edellisenä päivänä huimapäiseen seikkailuun Kasprowyin kautta ylös Tatra-vuoristoon ihailemaan köysiratomatkan aikana avautuvia uskomattomia näkymiä. Tarkoitus oli ylhäällä myös tehdä muka pieni hiihtoretki, joka kuitenkin osoittautui ehdotetuksi lasketteluksi pari tuhatta metriä alemmaksi köysiradan lähtökohtaan. Oppaaksi retkelle ilmoittautui eräs Krystina-niminen puolatar, joka antoi ymmärtää, että sellainenhan olisi varmasti pohjoisesta tulevalle ”nuorukaiselle” arkipäivää.

Lopputuloksena oli, ettei isäni kehdannut kieltäytyäkään, ja niin Turun Ispoisissa ja Helsingin Kaivopuistossa hankittu vaatimaton laskettelutaito sai tulla koetelluksi kyseisen alastulon aikana. Mainittu Krystina paitsi laski edellä, oli myös varmistamassa, että mitään vahinkoa ei pääsisi tapahtumaan. Tämä oli isäni sisarelleen Zakopanessa 17. päivän iltana ennen viimeistä Puolan-resitaalia hotellissa kirjoittamansa kirjeen mukaan nauranut makeasti todistaessaan opastettavansa mäenlaskun aikana tekemiä useita kuperkeikkoja, jotka saivat aikaan lukuisia mustelmia ympäri kehoa. Sormet kuitenkin olivat onneksi säilyneet vaurioitta, niitä kun tarvittiin seuraavana iltana varsinkin Bach-numerossa. Samassa kirjeessä isäni kirjoittaa muuten kohentuneesta terveydentilastaan: kiiloja oli tullut lisää ja vatsahaava – ainakin toistaiseksi – jäänyt Pariisiin!

Ennen kotiinpaluuta seuranneista yllättävistä tapahtumista kertomista on syytä kuitenkin vielä mainita, että paitsi kaikkia edellä kuvattuja elämyksiä mieleen painuneita olivat tietenkin myös muutamat tutustumiset paikallisiin kollegoihin ja käynnit näiden konserteissa. Ensimmäisenä iltana tultuaan Zakopaneen isäni ohjattiin paikalle saapuneen Jan Ekierin johdolla Morskie Okon juhlasaliin kuulemaan Henryk Stompkan soittaman Chopin-ohjelman, jonka perusteella sai lopullisesti tehdä sen johtopäätöksen, että puolalainen esitystraditio poikkesi suuresti vastaavasta muualla Euroopassa. Erityisesti oli merkille pantavaa, että

tempot olivat huomattavasti maltillisempia, kuin mihin oli ns. suurten pianovirtuoosien esityksissä kansainvälisillä areenoilla totuttu. Chopinin pianokappaleissahan halutaan usein näyttää, millaisiin suorastaan koskettimellisiin akrobaattitemppuihin esiintyjä on kykenevä. Toinen silmiin pistävä – pikemminkin korviin kuuluva – piirre oli, että tulkintoja luonnehti tietynlainen objektiivisuus, jonka mukaan useisiin Chopinin kappaleisiin yleensä yhdistetyt romanttiset äänenpainot olivat paljon vähäisempiä tai peräti vieraita sikäläisissä tulkintoissa. Stompkan konserttia seurasi illallinen, johon isänikin sai osallistua Jan Ekierin kanssa tämän kerrottua illan solistille, että yleisön joukossa on myös siellä omaa esiintymisvuoroaan pian tapahtuvaksi odottava suomalainen pianisti. Keskiyöllä jatkuneen tapaamisen aikana oli tietenkin hyvän aterian lomassa keskusteltu paitsi musiikista yleensä, myös suomalaisesta musiikkielämästä ja -koulutuksesta.

Kolmas, tosin varsin lyhyt pianistituttavuus oli ollut Witold Malkuzynski. Heti Varsovaan saapumistansa seuraavana päivänä isäni oli saanut osallistua Chopin-instituutin järjestämään tilaisuuteen, jonne tämä aikansa suuri maestro oli tullut vastaanottamaan hänelle myönnettyä kunniakirjaa yhtenä tuon ajan arvostetuimmista säveltäjäneron tulkitsijoista. Syy siihen, että Rolf Bergroth pääsi keskusteluyhteyteen Malkuzynskin kanssa oli se, että tämän mukana ollut vaimo, ranskalainen pianisti Colette Gaveau, oli isälleni entuudestaan tuttu aikaisemmilta Pariisin vuosilta. Malkuzynski soitti tilaisuudessa kaksi Chopinin poloneesia ja ns. Vallankumousetyidin. Myöhemmin isäni usein mainitsi hänen olevan kuulemistaan Chopinin tulkitsijoista yksi hienoimmista. Hänenkin live-esityksiään voi nykyään kuunnella ja katsella internetissä.

Syksyllä juuri ennen Puolaan lähtöään isäni oli lukenut Pariisissa *Revue de Francesta* erään mielenkiintoisen esseen, jonka mukaan Chopinin pahimmat viholliset ovat pianistit ja kirjailijat. Edelliset kun itsepäisesti tulkintoissaan haluavat itkeä sekä säveltäjän että omia surujaan, ja jälkimmäiset taas teksteissään tekevät suuren numeron neron pienimmästäkin vastoinkäymisestä, kaikki hänen persoonastaan syntyvän kuvan ja musiikkinsa tulkitsemisen vahingoksi. *Nya Arguksen* artikkelissaan ”Polskt musikliv” isäni tiivistääkin puolalaisten chopi-

nistien ohjeen pitäytyä säveltäjän musiikin kantaviin ja oleellisimpiin elementteihin, nimittäin klassiseen kohtuullisuuteen ja muodon täsmällisyyteen, mitä seikkoja hän oli itse saanut todistaa noudatettavan monissa säveltäjäneron synnyinmaassa kuulemissaan konserteissa.

Samassa kirjoituksessaan isäni sai tilaisuuden verrata kotimaan ja Puolan tapaa kohdella maansa taide-elämää rikastuttavia, tässä tapauksessa esittäviä taiteilijoita, jotka usein myös vievät maailmalle viestejä sen kulttuurisaavutuksista ja näin mainostavat omaa maataan. Tärkein kimmoke tähän vertailuun oli isäni kertoman mukaan tilaisuus saada tutustua Varsovan lähellä sijainneeseen nimenomaan esittäville taiteilijoille varattuun lepokotiin, missä kyseisen ammatin harjoittajat saivat valtion kustannuksella viettää vapaa-aikojaan virkistytymiseen usein raskaidenkin konserttikausien lomassa. Siellä hän sai kuulla myös muusta valtion tuesta taiteilijoille verrattuna tšekäläiseen tilanteeseen, jossa jokainen joutuu toteuttamaan kutsumustaan täysin omalla riskillään ja varsinkin ulkomaille suuntautuvien esiintymismatkojensa aikana menettämään muuten odotettavissa olevat tulonsa esimerkiksi opetustyön ollessa keskeytyksissä. Kirjoituksessa tehdään se terävä johtopäätös, että Puolassa kyllä ymmärretään taiteilijan olevan sellainen olento, jonka täytyy syödä, asua ja pukeutua sekä tarpeen tullen myös levätä voidakseen toteuttaa kutsumustaan ammatissa, jonka voitaisiin olettaa olevan kulloinkin kyseessä olevalle maalle merkityksellinen ja jopa hyödyllinen.

Kohti uutta vuosikymmentä

Sitten koitti vihdoin kotimatkan aika pitkäksi venyneeltä konserttikiertueelta ja kaiken kaikkiaan alkuaan paljon suunniteltua pitemmäksi muodostuneen kotimaasta poissaolon ajalta eli toukokuusta 1948 helmikuun lopulle 1949. Tämä tauko osoittautui jälkepäin ajatellen monella tavalla hedelmälliseksi tulevaisuutta ajatellen. Kotimatalle lähtö Varsovasta ja jäähyväisten jättäminen rakkaaksi muodostuneelle Puolalle tapahtui vasta helmikuun 22. päivänä. Matkaan kului useampi päivä samaa reittiä päinvastaiseen suuntaan kuin oli Puolaan tulutkin, nimittäin Prahan, Wienin, Pariisin ja Kööpenhaminan kautta

Tukholmaan, missä vielä oli astuttava laivaan ennen kuin määränpää alkoi häämöttää.

Matka olisi toki sujunut nopeammin lyhyempää reittiä pitkin naapurimaan Saksan kautta, jota vaihtoehtoa Rolf Bergroth ei kuitenkaan halunnut käyttää silloin eikä koskaan myöhempienkään ulkomaanmatkojen aikana. Puolassa hän oli saanut tietää tarkempia yksityiskohtia saksalaisten toimista sodan aikana paitsi siellä mutta myös muutenkin. Jan Ekierin kanssa oli jopa käyty Auschwitzissa, jonne oli perustettu museo kesällä 1947.

Palattuaan siis kotimaahan vasta aivan helmikuun lopussa Rolf Bergroth ilmoittautui Sibelius-Akatemian rehtorille Ernst Lingolle olevansa jälleen käytettävissä. Hän sai kuitenkin kuulla tulleen irtisanotuksi tuntiopettajan tehtävästä! Uutisen herättämiä tunnelmia kuvasi myöhemmin paikalla silloin sattumalta olleen Christianen kuvaus siitä, miten kieltämättä paitsi pessimismiin, joskus dramaattisuuteenkin taipuvainen isämme oli hänelle juuri irtisanomisuutisesta kerrottuaan epätoivoissaan sanonut kohtalonaan ilmeisesti olevan ”kapakkapianistiksi” ryhtyminen, minkä jälkeen hän oli avannut flyygelinsä kannen ja aikaisemmin mainituksi tulleella revolverillaan osoittanut ohimoaan. Laukausta ei kuitenkaan tullut, enkä ole tietoinen siitä, mikä oli mainitun revolverin myöhempi historia. Ainakaan isäni jäämistössä sitä ei ollut!

Asia päättyi kuitenkin sikäli onnellisesti, että tutuksi tullut puolalainen täällä toiminut kulttuuriattasea kreivi Umiastowski tapauksesta kuultuaan oli marssinut tietämän mukaan koko ulkoisessa komeudessaan Lingon vastaanotolle ja ilmoittanut, että Puolassa oli tapana pikemminkin palkita ulkomailla ansioituneita maansa kulttuurilähettiläinä toimineita taiteilijoita päinvastoin kuin täällä, missä sellainen oli aiheena työstä irtisanomiseen. Kreivi oli luvannut henkilökohtaisesti kulttuuriattasean ominaisuudessa pitää huolen siitä, ettei yksikään puolalainen pianisti tulisi koskaan enää vierailemaan Suomessa, ellei Rolf Bergroth saisi pitää virkaansa! Yksityiskohdat eivät ole tiedossani, mutta isäni työ Akatemiassa joka tapauksessa sai kuin saikin jatkaa. Ilmeisesti vastaavanlaiset kimmellukset eivät toistuneet, koska vuonna 1954 hänelle annettiin talossa pianonsoiton lehtorin virka hoidettavaksi.

Tapahtumista rikas vuosi 1949 jatkui siis opetustyön merkeissä ja syyskaudella parin muun esiintymisen ohella oli Helsingin Yliopiston juhlasalissa suuri Chopinin kuoleman satavuotisjuhlakonsertti, jossa yhdeksän suomalaista pianistia Rolf Bergroth mukaan lukien esittivät kattavan osan säveltäjän laajasta tuotannosta. Tämän jälkeen onkin sitten aika siirtyä uudelle vuosikymmenelle, josta alkoi isäni mukaan hänen elämässään ja urallaan esiintyvänä taiteilijana sekä opettajana edellisiä vuosia tasapainoisempi ja myös monella tapaa onnellisempi kausi. Uusi vuosikymmen toi mukanaan toki paljon paitsi uutta myös jännittävää.

Edellinen vuosikymmen oli ollut monella tavalla suorastaan raastava kaksine epäonnistuneine avioliittoineen, samoin sodan aiheuttaman jatkuvan hermopaineen alla eläminen ja varsinkin oman terveydentilan kanssa tasapainottelu olivat viedä herkän taiteilijasielun usein sellaisen vaihtelevien tunteiden syövereihin, joista hän uskaltautui kertomaan vasta paljon myöhemmin ihmetellessään jälkeinpäin, miten hän kuitenkin oli kaikesta selvinnyt niinkin ehjin nahoin ja ilman, että oli koskaan esimerkiksi tarvinnut peruuttaa esiintymisiään. Selityshän oli se, että Kohtalo (sic!) oli taas kerran puuttunut peliin järjestäessään paitsi edellä kuvatun konserttikiertueen Chopinin syntymämaahan kaikkine siihen liittyneine suurine elämyksineen, myös tutustumisen uuteen, tulevaan elämänkumppaniinsa Sole Uexkülliin.

Jos halutaan luonnehtia muutamalla sanalla tätä Rolf Bergrothin uran jälkipuoliskoa, voidaan todeta, että vähitellen esiintymiset harvenevat ja opetustyö alkaa vaatia enemmän aikaa ja tarmoa, etenkin vuonna 1954 alkaneen pianonsoiton lehtoraatin asettamien vaatimusten myötä. Tämän kirjan liitteenä oleva konserttikalenteri kertoo tästä asiantilasta paljon. Tärkein tapahtuma tulee olemaan Wieniin syksyllä 1952 suuntautuva konserttimatka, joka jää lajissaan viimeiseksi. Muita kiintopisteitä tulivat olemaan vielä kolme erillistä käyntiä Pariisissa Yves Natin ohjauksessa, joista käynneistä isäni ei missään yhteydessä varsinaisesti tehnyt selkoa, mutta jotka merkitsivät hänelle itselleen omien sanojensa mukaan kaikkien niiden ajatusten kristallisoitumista, joita jokainen esiintyvä taiteilija joutuu uransa aikana pohtimaan. Onneksi nämä ajatuksensa hän kuitenkin ehti koota pieneen kirjaseen

nimeltä *Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta*, joka on kauan sitten myyty loppuun mutta johon asiasta kiinnostunut voi tutustua tämän teoksen liitteessä. Uran jälkipuoliskon merkkitapahtumiin, joihin palaamme pian, kuului myös vihdoinkin uskallus tarttua tilaisuuteen hankkia jo melko kuluneen Bechsteininsa tilalle instrumentikseen Steinway-flyygeli, jonka mahdollisuuksiin ja luonteeseen isäni oli monessa eriyhteydessä jo ehtinyt tutustua. Myöhemmin hän kertoi siitä tulleen hänen ankarin ja vaativin opettajansa!

Ennen siirtymistä tarkastelemaan lähemmin tätä isäni uran jälkipuoliskoa, opetustyötään ja sen tuloksista tehtäviä arvioita, on syytä tutustua tarkemmin Yves Natiin, legendaariseen ranskalaisen pianotaiteen mestariin, jonka vaikutus isäni pianismiin oli oleva niin merkittävä. Mitään tarkempia tietoja maestron luona käymisten tarkemmista ajankohdista, kestoista ja kulloinkin käsitellyistä asioista tai harjoittelusta ohjelmistosta minulla ei ole, koska sellaisista kertovaa materiaalia ei isäni jäämistös-sä valitettavasti ollut. Hyvän käsityksen siitä, mistä varmasti hänenkin kohdallaan Natin opissa oli ollut kysymys, saa erinäisistä muista lähteistä. Tällaisia ovat pari Ranskassa ilmestynyttä Yves Natista kirjoitettua kirjaa ja jotkin hänestä kertovat lehtileikkeet. Näiden ja myös joidenkin isäni harvojen kertomusten ja satunnaisten muisteluiden perusteella voi tehdä sen johtopäätöksen, että edellä mainitun kristallisoitumisen ydin oli vastaus siihen, mistä puheena olevassa taiteenlajissa eli pianonsoitossa ja sen välittämässä viestissä perimmältään on kysymys.

Yves Nat – pianisti, säveltäjä ja runoilija

Päinvastoin kuin Marcel Ciampin perhetaustassa Yves Natilla ei ollut lapsuudessaan ollut ympärillään muita musiikillisia virikkeitä kuin jokasunnuntaisen messun aikana kuultu urkumusiikki. Nat oli syntynyt 29. joulukuuta 1890 Béziers'ssä Lounais-Ranskassa lähellä Montpellier'tä. Isä oli katalonialaissyntyinen saapastehtailija ja äiti maalaisnainen läheiseltä vuoristoalueelta. Paikallisen katedraalin urkuri kiinnitti varhain huomiota pienen pojan hellittämättömään kiinnostukseen urkuparvelta kuuluvaa soittoa kohtaan, joka ilmeni haluna kiivetä aina messun aikana ylös seuraamaan, mistä mieltä kuohuttavat äänet tulivat ja miten

ne syntyivät. Kyseisellä urkurilla oli tietenkin takanaan perusteelliset alan opinnot, ja pian hän alkoikin opettaa tuolloin vasta nelivuotiaalle pojalle säveltapailua ja pianonsoittoa musiikista itsekin kiinnostuneen isän suostumuksella. Kotiin hankittiin pian piano, ja tuloksista päätellen edistyminen oli huimaa.

Tiedetään, että jo kahdeksanvuotiaana Yves Nat soitti sekä kotikaupungissaan että Montpellier'n teatterissa pidetyissä konserteissa Mozartin g-mollikvartetton piano-osuuden. Vuotta aikaisemmin hänen mainitaan soittaneen ulkoa Bachin *Wohltemperiertes Klavierin* ja improvisoineen uruilla jo sitäkin varhemmin. Camille Saint-Saëns ja Gabriel Fauré sattuivat olemaan läsnä yhdessä Béziers'ssä pidetyssä konsertissa, jossa nuori poikkeuslahjakkuus esiintyi. Kyseiset herrat saivat aikaan – saatuaan pojan isän vakuuttuneeksi asian tärkeydestä – sen, että hänet lähetettiin aluksi Toulousen Konservatorioon erään tunnetun pianistin luokalle saamaan uusia vaikutteita ja hyvin pian Pariisiin Kansalliskonservatorioon itse Louis Diémer'n luokalle. On vielä mainittava, että tämä suoranainen ihmelapsi oli jo kuusi-seitsenvuotiaana säveltänyt Fantasian orkesterille! Mitä olikaan vielä tulevana vuosina odottavissa, siitä kerrotaan Claude Jouannan alun pitäen hänen omaan väitöskirjatutkimukseensa pohjautuvassa Natin elämäkerrassa nimeltä *Yves Nat – du pianiste compositeur au poète pédagogue* (2005) ja Mona Reverchonin haastattelukirjassa *Yves Nat – un musicien de légende* (2006), jossa Natin myöhempi oppilas Chantal Auber kertoo elävästi suuresti ihailemansa opettajan elämästä ja työstä varsinkin opettajana.

Suomessa ei juurikaan muisteta tuon ajan muita Pariisin Konservatorion opettajia kuin niin ikään legendaariset Alfred Cortot ja Marguerite Long, joiden oppilaina oli ollut joitakin suomalaisiakin. Daniel Barenboim ihmettelee suomennetussa teoksessaan *Elämäni musiikissa* sitä, että Yves Nat on muualla kuin Ranskassa käytännöllisesti katsoen unohdettu suuruus, vaikka tämä hänen mielestään oli aikansa suurimpia pianon mestareita. Siihen sain itse vahvistusta käydessäni Pariisissa vuonna 2005 isäni jalanjälkiä seuraamassa ja mentyäni Salle Gaveaussa pidettyyn konserttiin lähinnä kuuntelemaan erään pianistin tulkintaa Mozartin c-mollikonsertosta, joka oli kuulunut isänikin ohjelmistoon. Samana iltana esitettiin konsertin jälkipuoliskolla eräs Henri



Kuva 12. Yves Nat – toisen Pariisin-kauden suuresti ihailtu ja rakastettu opettaja.

Dutilleux'n teos, mahdollisesti kantaesityksenä, koska säveltäjä itse oli yleisön joukossa ja tuli lopuksi eteen vastaanottamaan vuolaita onnentoivotuksia ja ylistyksiä. En malttanut itsekään olla menemättä lausumaan kiitokseni ja samalla kerroin edesmenneestä pianisti-isästäni, joka oli opiskellut aikanaan Pariisissa Yves Natin johdolla. Oletin silloin jo varsin iäkkään maestron tunteneen tämän. Tähän säveltäjä huudahti: "Oh, le plus grand pianiste français de tous les temps!" (Oi, tuo kaikkien aikojen suurin ranskalainen pianisti!) Sittemmin selvisi, että Dutilleux'n pianistivaimo Geneviève Joy oli niin ikään ollut Natin oppilas ja myöhemmin hänen assistenttinsa Konservatoriossa, joten säveltäjän kommentilla lienee vahva todistusarvo.

Yves Nat konsertoi laajalti paitsi yksin myös mm. Georges Enescun ja Eugène Ysa en kanssa sekä laajemmin kamarimuusikkona esimerkiksi Poulet-kvartetissa. Konserttikiertueet ulottuivat paitsi Englantiin itsensä Debussyn kanssa, Yhdysvaltoihin, Kanadaan ja Etelä-Amerikkaan, tietenkin myös Euroopassa etenkin Belgiaan, Hollantiin, Sveitsiin ja Itävaltaan sekä kotimaan lisäksi isän sukujuurille Kataloniaan Marokkoa, Algeriaa ja Tunisiaa unohtamatta. Pari laajaa kiertuetta suuntautui Itä-Euroopan maista esimerkiksi Venäjälle ja Puolaan. Yhden aikana oli ollut tarkoitus vieraillla myös Suomessa, joka suunnitelma kuitenkin oli jostain syystä karsiutunut matkakohteista. Kaiken kaikkiaan Yves Nat tuli esiintyneeksi paljon useammin muualla kuin Ranskassa. Parikymmentä vuotta kestäneen voimia vaahtineen kiertolaiselämän jälkeen hän asettui 30-luvun alusta pysyvämmiin Ranskaan, konsertoi jonkin verran kotimaassa sekä Pariisissa että maaseudulla ja tuli nimitetyksi Pariisiin Konservatorion professoriksi. Viimeiset ulkomaankiertueet tapahtuivat vuosina 1934 ja 1935.

Nat jätti siis varsin varhain kuluttavat julkiset esiintymiset ja keskittyi täydellä antaumuksella opettamiseen, sävellystyöhön sekä varsinkin runouteen. Jo varsin nuorena Nat oli alkanut kirjoittaa ja julkaistakin aleksandriinimittaisia ja muitakin mitallisia runoja. Sekä omiin että muiden ranskalaisten runoilijoiden kuten Apollinaren, Victor Hugon, Henri Bataillen ja hyvän ystävänsä Théophile Briantin runoihin Yves Nat sävelsi useita lauluja, joista osa oli tarkoitettu myös orkesterin kanssa esitettäväksi. Pelkkiä orkesteriteoksia oli lapsena sävelletyn Fantasian lisäksi vuonna 1942 syntynyt teos *L'Enfer* (Helvetti), jonka pahaenteinen nimi viittaa säveltäjän yksityiselämän ”helvetillisiin” kokemuksiin. Pianolle hän oli säveltänyt jo vuonna 1915 kuuden preludin sarjan sekä myöhemmin erinäisiä pikkukappaleita. Tärkein sillä alalla oli kuitenkin 1954 syntynyt konsertto pianolle ja orkesterille, jonka hän ehti itse esittää Pariisissa kaksi kertaa sekä Madridissa, Cannesissa ja syntymäkaupungissaan Béziers'ssä hänen nimeään kantavilla festivaaleilla. Viimeisinä vuosinaan Nat piti enää vain kaksi pianoiltaa, toisen sydänsairaitten lasten ja toisen erään onnettomuuden uhrien hyväksi. Edellä mainitussa olivat läsnä pianistit Wilhelm Kempff ja Walter Giesecking, joiden tiedetään olleen syvästi vaikuttuneita kuule-

mastaan ja lausuneen eräälle kollegalleen: "Quelle leçon il nous a donnée!" (Minkä opetuksen hän meille antoikaan!)

Se, että isäni suhde Yves Natiin muodostui niin vaikuttavaksi, johtui myös niistä monista yksityiselämään ja terveyteen liittyneistä samankaltaisista kokemuksista, jotka olivat varjostaneet kummankin taivalta ja joista keskusteltiin tapaamisten yhteydessä. Kiinnostavinta kuitenkin on se, mitä Yves Nat antoi lukuisille oppilailleen opettajana. Isäni oli toki aikaisemmin päässyt lyhyesti tutustumaan häneen paitsi tämän esiintymisten, myös Marcel Ciampin kautta eräissä tämän kotona pidityissä tilaisuuksissa, joihin Nat oli tullut keskustelemaan läsnäolijoiden kanssa mm. käsityksistään Beethovenin viimeisten sonaattien ongelmista. Läsnä oli ollut varta vasten kutsuttuina myös joukko Ciampin oppilaita. Näin ollen kohtaaminen Pariisissa syksyllä 1948 Puolan ohjelman merkeissä ei ollut aivan ensimmäinen laatuaan. Kuten on jo tullut mainituksi, silloin tämä kohtaaminen oli hyvin merkittävä, saati vielä tulevat Natin luona käynnit vuosina 1950, 1952 ja 1953.

Aikaisemmin mainituissa Yves Natia ja tämän elämäntyötä käsittelevissä teoksissa on varsin laajasti kuvattu hänen vaikutustaan Pariisin Konservatoriossa tapahtuneen opetustyön painotuksiin. Natia pidettiin ja pidetään edelleen siinä uudistajana ja edelläkävijänä. Mainitussa opinahjossa oli ollut pitkään vallalla korostunut pyrkimys koulia suuria virtuooseja pikemminkin kuin syvällisiä tulkitsijoita. Siihen suuntaukseen Nat halusi tietoisesti aikaansaada muutoksen suostuessaan hänelle tarjottuun opetustehtävään, vaikka hän muuten ei ollut luonteeltaan itseään esille tyrkyttävää lajia. Kerrotaan hänen todellakin joutuneen pitkällisen suostuttelun kohteeksi ennen varsin vastuulliseksi kokemansa tehtävän vastaanottamista.

Yves Natilla oli kaksi iskulausetta, joita hän toisti usein: "Je n'enseigne pas le piano, j'enseigne la musique!" ja "Tout pour la music, rien pour le piano!" (En ole pianonopettaja, olen musiikinopettaja.) (Kaikki musiikille, ei mitään pianolle.) Ensimmäisen sitaatin ajatus on tietenkin se, että opetuksen ensisijainen tehtävä ei ole opettaa pelkkää pianon soittamisen taitoa, vaan musiikin viestin välittämistä ja sen tulkittamista. Kaiken päämääränä tuli siis olla musiikin palveleminen, ei oman sorminäppäryyden korostaminen. Isäni kertoi, että tunneilla käytettiin paljon

aikaa keskustelemiseen paitsi tietenkin musiikista myös elämän muista ilmiöistä. Natin mukaan esiintyvän taiteilijan tuli syventyä etenkin sekä menneitten aikojen että silloisen ajan kirjallisuuteen, historiaan ja filosofiaan saadakseen syvyyttä tulkintoihinsa; siis samaa mitä Ciampikin oli korostanut. Lisäksi oli suurenmoisten luonnonilmiöiden tarkkailemisen ohella seurattava herkällä korvalla ajan kulttuuri-ilmiöitä, ei tarkoituksena matkia niitä kritiikittä vaan niiden arvon tunnistamiseksi. Kaikki edellä mainittu liittyi siihen, mitä musiikki inhimillisen kulttuuriperinnön ilmiönä syvimmältään on. Seuraavassa lyhyesti Yves Natin määritelmiä sille.

Molemmista Yves Natin uraa ja etenkin opetustyötä käsittelevistä teoksista saa varsin selkeän kuvan niiden kummankin olemuksesta hiukan eri painoituksin. Isäni 1983 ilmestyneessä pianonsoittoa ja sen opetusta käsittelevässä kirjasessa on myös paljon heijastumia Natin ajatuksista. Ensinnäkin musiikki Natin mukaan on ennen kaikkea sävelin ja sävelkuluin ilmaistua kieltä, aivan niin kuin ihmiskieli koostuu äänneistä, sanoista ja ajatuksen sisältävistä lauseista. Kyse on siis viesteistä, jotka koostuvat merkityksellisistä osista. Jotta viestin vastaanottaja voi ymmärtää, mitä kulloinkin viesti tarkoittaa, sen on noudatettava tiettyjä sääntöjä ja periaatteita. Jos ihmiskielen sanat sekoitetaan keskenään vastoin kielioopin määrittämiä sääntöjä, seurauksena on, että viestin vastaanottaja ei ymmärrä sen sisältöä. Samaahan tarkoitti jo aikaisemmin siteerattu José Ortega y Gassetin näkemys nykymusiikista. Kieli koostuu lauseista, jotka muodostavat suurempia kokonaisuuksia. Lauseissa on eri painoarvon omaavia sanoja kuten predikaatti, subjekti ja objekti sekä näitä määrittäviä sanoja. Natin mukaan myös musiikki koostuu fraaseista, joissa sen osat ovat eriarvoisia. Musiikin esittäjän tulee ymmärtää, mitkä osat kussakin fraasissa ovat tärkeimpiä: mikä sävel tai sävelkokonaisuus muodostaa predikaatin, mikä subjektin, mikä objektin ja mitkä sen osat määrittävät näitä. Musiikilliset fraasit muodostavat kokonaisuuksia, joissa eri fraaseilla on erilainen painoarvo. Tätä Nat nimitti musiikin syntaksiksi.

Kaikkein tärkein esittäjän eli esimerkiksi pianistin tehtävänä oli Natin mukaan suorittaa mahdollisimman tarkka analyysi kulloinkin työskentelyn kohteena olevasta kappaleesta. Pelkkä nuottien lukeminen ja vaikeitten paikkojen toistuva harjoittelu ei johda mihinkään. Vasta tarkan analyysin jälkeen voi ryhtyä miettimään sitä, miten kunkin fraasin syn-

taksin voi toteuttaa niin, että viestin lähettäjän eli säveltäjän tarkoittama viestin merkitys ja sisältö tulee ymmärretyksi. Tässä tehtävässä astuu kuvaan mukaan oikean sormituksen löytäminen palvelemaan tätä tehtävää. Yves Nat käsittelee kysymystä sormitusten tärkeydestä erittäin perusteellisesti. Jos kappaletta soitettaessa sen viesti ei tule selväksi, vika on usein vääränlaisessa sormituksessa. Niin sanottua tekniikkaa hän käsiteli myös paljon, mutta välineenä eikä itseisarvona. Sormitukset palvelevat maestron mukaan tietenkin paitsi teknistä omaksumista myös mitä suurimmassa määrin tulkintaa.

Temponkäsittelyn liittyminen tulkintaan oli myös yksi Yves Natin korostamista seikoista. Vallalle oli päässyt hänen mukaansa eräs valitettava sairaus, nimittäin ”maladie de vitesse”, tietynlainen vauhdin hurman aiheuttama eräänlainen ylikorostuneisuus. Liiallinen virtuositeetin ihailu oli johtanut tempojen ylenmääräiseen kiihdyttämiseen teoksen tulkinnan kustannuksella. Natin mukaan sydän on meidän metronomimme! Myös esimerkiksi pianokappaleen osien välisten tempovaihteluiden tuli olla oikeat. Hänen mukaansa nopeiden tempojen ohella myös liian hitaat vaikkapa Chopinin teoksissa haluttaessa muka korostaa jotakin tunnelatausta eivät olleet perusteltuja. Kaiken kaikkiaan mitä tulkintaan tulee, Yves Nat painottaa teoksen perusteellisen analyysin merkitystä, sen yleissävyn tutkimista ja myös sen syntyhistorian ymmärtämistä. Kaikkien edellä mainittujen musiikillisten käsitteiden analysointia ja huomioon ottamista kulloistakin teosta harjoiteltaessa hän nimitti siksi pianonsoiton metatekniikaksi, joka oli pyrittävä ututteralla työllä saavuttamaan ja joka oli aivan jotain muuta kuin ylikorostunut pelkkä niin sanotun tekniikan hiominen.

Yves Nat käytti usein hauskoja kulloistakin asiaa selventäviä vertauksia. Yksi sellaisista alkoi seuraavasti: ”Et comme une eau entoure exactement une île...” Sen sisältämällä koko viestillä hän tarkoitti, että täsmälleen niin kuin vesi ympäröi saarta, niin tulee kunkin esitettävän kappaleen ongelmien ratkaisun määräytyä tuon saaren eli esitettävän kappaleen muodon ja sisällön vaatimusten mukaan eikä sitä ympäröivän veden eli soittajan henkilökohtaisten mieltymysten mukaan. Herää tietenkin kysymys, mitä tulkinnalle tapahtuu, jos lähtökohtana onkin nousuveden aika!

Yves Natin kootut EMI:n vuonna 1960 julkaisemat säilyneet äänitteet ovat kaiketi vielä saatavilla 15 cd-levyn albumina, joka näkyy sisältyvän

myös YouTuben aarteistoon. Aikalaiskertomusten mukaan hänen ver-
taansa vailla ollutta, elävissä konserttiesityksissä tavoittamaansa sointi-
maailmaa ei kuitenkaan voi tavoittaa äänitteitä kuuntelemalla. Nat suosi
Erard-flyygeliä sen hänen mielestään rikkaamman soinnin vuoksi verrat-
tuna Steinwayhin, jolla hän suostui soittamaan vain pakosta. Mitä tulee
äänilevyteollisuuteen, Nat esitti sitä kohtaan erittäin vakavaa kritiikkiä.
Hän jopa sanoi, että se eräällä tavalla tappaa musiikin, koska juuri esit-
täjän ja kuulijan välinen vuorovaikutus elävässä konserttitilanteessa on
se, mihin kaikella pyritään. Ihminen harvemmin puhuu tärkeistä asioista
itseksensä, vaan haluaa jonkun vastaanottamaan hänen viestinsä. Samoin
instrumentalistille on tärkeää aistia hänen viestinsä vastaanottajien reak-
tiot, mikä onnistuu vain elävässä konserttitilanteessa. Olisi hauska tietää,
miten Yves Nat olisi suhtautunut nykyään niin yleisiin leikkaa ja liimaa
-periaatteella syntyviin äänilevyteollisuuden tuotoksiin.

Satuin olemaan läsnä isäni luona hänen tuolloisessa kodissaan
Museokadulla, kun suruviesti Yves Natin liian varhaisesta poismenosta
syksyllä 1956 tuli postin mukana. Luettuaan sen ja kerrottuaan lyhyesti,
mistä oli kysymys, isäni asettui instrumenttinsa ääreen ja alkoi soittaa
kyynelten valuessa Chopinin b-mollisonaatin Surumarssia. Maestro oli
menehtynyt aivan liian varhain muun muassa häntä kauan vaivanneeseen
sydänsairauteen. Hänen oppilaalleen joskus antama henkilökohtaisella
omistuskirjoituksella varustettu valokuva seiso i aina sen jälkeen kun-
niapaikalla isäni flyygelin päällä Chopinin käden kipsivaloksen vieressä.
Seinällä asetelmaa ja kulloistakin soittajaa katseli yhtä vakavailmeinen
Chopinin kuolinnaamion kopio.

1950-luku monine käänteineen

Vaikka raskaat sotavuodet ja suorastaan hengästyttävä 1940-luvun
loppuosa jäivät taakse, ei se merkinnyt elämän täydellistä tasaantumis-
ta, vaan edessä oli monenlaista mielenkiintoista taitelijan niin julkises-
sa kuin yksityisessäkin elämässä. Vuosikymmenen kohokohtia tulivat
olemaan lajissaan viimeiseksi jäävä ulkomaanesiintyminen Wienissä
syksyllä 1952, pianonsoiton lehtoriksi ylentäminen 1954 ja pitkäaikai-
sen suuren haaveen toteutuminen eli Steinway-flyygelin hankkiminen

1956. Rauhallisemmasta kaudesta siis monella tapaa oli kysymys, ja voidaankin sanoa sen aloittaneen Rolf Bergrothin uran jälkipuoliskon, niin kuin hän itse usein totesi. Alkupuoli ja jälkipuoli poikkesivat toisistaan monella tavalla suorastaan dramaattisesti. Kyse oli nyt ennen kaikkea vähittäisestä uran kääntymisestä sen loppua kohti, kuten liitteenä olevasta konserttikalenterista voidaan havaita. Uutta oli se, että Mozart alkoi saada yhä enemmän tilaa repertuaarissa sekä konserttojen että muiden kappaleiden muodossa.

Rolf Bergroth kuvaa kulkemaansa esiintyvän taiteilijan tietä ”soratiksi” tämän teoksen alussa olevassa, hänen itsensä kirjoittamassa ja suomeksi kääntämässäni Alkusoitto-luvussa. Tämä alkuperäiseltä nimeltään ”På sidan om grusvägen” oleva lyhyehkö teksti löytyi isäni jäämistöstä ja on kertomus lähinnä siitä, miten turkulainen nuorukainen tuli esiintyvän taiteilijan tielle lähteneeksi, mutta jotakin yhteenvedonkin omaista tulee sanotuksi muutamassa kohdassa. Päiväyksen perusteella teksti oli syntynyt vanhainkodissa asuessa 1980-luvun lopulla. Luettuani tekstin ensimmäisen kerran jäin miettimään, mitä kirjoittaja tarkkaan ottaen tarkoitti termillä ”soratie”. Oliko tuon sanan käyttö jonkinlainen kokonaisarvio kuljetun tien laadusta ja kunnosta vai vain päänäpistö paremman ja kuvaavamman sanan puutteessa?

Laajasta säilyneestä kirjemateriaalista löysin tuon sanan jo eräästä melko varhain uudelle ystävälleen ja tulevalle elämäkumppanilleen Sole Uexküllille osoitetusta kirjeestä, jossa isäni kertoo lyhyesti mm. tuota sanaa käyttäen kaikesta siitä, mitä hän elämänsä aikana siihen mennessä oli tehnyt ja kokenut. Kuljetun tien alusta hän toteaa seuraavaa:

Men den första sträckan på konstens ofta törnbesträdda stig, studieåren i Paris, visade sig i alla fall vara rätt väl asfalterad och gav egentligen ingen föreställning om de många svårigheter som skulle uppenbara sig i framtiden.

Jos alkuvaikutelma ei olisi ollut niin positiivinen, tuskin rohkeutta jatkaa valitulla tiellä olisi riittänytkään. Näin jälkeempäin ajatellen ja sivusta seuranneena sekä arvosteluja tutkineena en voi välttyä

ajatukselta, etteikö niitä varsin hyvin asfaltoituja tieosuuksiakin olisi ollut paikoitellen aivan riittämiin ja varsinkin uran loppuvaiheeseen tultaessa yhä enemmän. Kokonaisarviona kuljetusta tiestä käytetty termi ”soratie” varmasti viittaa lähinnä niihin monien vastoinkäymisten vuosiin 1940-luvulla, jotka osaltaan saivat aikaan sen, että juuri täytettyään vasta 60 vuotta isäni päätti lopettaa julkisen musisoinnin omalta osaltaan varsin uupuneena ja kaikkensa antaneena. 1950-luvun tapahtumia olivat edellä mainittujen kohokohtien lisäksi 17 solistitehtävää ja parikymmentä resitaalia. Kaiken lomassa isäni ehti vielä muuttaa asuntoa kaksi kertaa: ensin Aurorankadun pienen-pienestä lähes asumiskelvottomasta huoneesta niin ikään vuokralle Museokadulle ja sieltä vuosikymmenen lopussa vielä viimeiseen – tällä kertaa itse ostamaansa – pieneen asuntoon Kapteeninkadulle Eiraan. Miksi nimenomaan sinne, selviää myöhemmin.

Mitä asumiseen tulee, ainakin pianisti tietää, että kerrostalossa asuminen on ongelmallista harjoittelun aiheuttaman naapurisovun mahdollisen häiriintymisen vuoksi. Kerran isäni joutui käymään oikeuttakin erään alakerran naapurin kanssa, joka ryhtyi hakkaamaan lämpöpatteria aina soittamisen alettua. Asia päättyi sikäli onnellisesti, että oikeus katsoi taiteilijalla olevan oikeus talon järjestyssääntöjen puitteissa harjoittaa ammattiaan. Kyseisessä talossa asuessaan isäni kertomansa mukaan harjoitteli kotona aina arkisin vain aamupäivällä, ei koskaan iltaisin. Puolelta päivin hän lähti Sibelius-Akatemiaan hoitamaan opetustehtäviään, ja jos oli tarvetta harjoitteluun iltaisin, se tapahtui Akatemian tiloissa.

Yhdestä sinänsä hauska tapauksesta Rolf Bergroth kertoo Maire Pulkkisen toimittamassa vuonna 1958 ilmestyneessä teoksessa Suomalaisia *musiikin taitajia*. Sveitsiläinen pianotaiteilija Paul Baumgartner, joka oli entuudestaan isälleni tuttu, esiintyi täällä Radion Sinfoniaorkesterin solistina 19.2.1952 soittaen Honeggerin *Concertinon* pianolle ja orkesterille. Konsertin jälkeen isäni pyysi häntä käymään luonaan antamassa kenties sopivia isällisiä neuvoja työn alla olevan Schumannin konserton tulkintaa koskien. Näin tapahtuikin, ja herrojen nautittua ensin virvokkeita ja muisteltuaan yhteisiä tapaamisiaan parikymmentä vuotta aikaisemmin Pariisissa

sekä keskusteltuaan kyseisen konsertton esittäjälleen asettamista vaatimuksista maestro oli istunut flyygelin ääreen ja soittanut koko teoksen alusta loppuun. Eipä aikaakaan kun puhelin soi, ja alakerran naapuri ilmaisi tyytyväisyytensä sanomalla: ”No, nyt te sen vihdoin-kin osaatte, mutta kyllä olette harjoitellutkin!”

Sinänsä kyseinen konserttohan ei ollut isälleni aivan uusi, sillä jo aikaisemmin hän oli sen esittänyt muutaman kerran. Kahdella ensimmäisellä kerralla vuonna 1947 arvostelut olivat olleet tulkinnan osalta jonkin verran varaukselliset. Sen sijaan Baumgartnerin kanssa käytyjen keskustelujen jälkeen samana vuonna 18.3. Hans Müller-Krayn johtaman RSO:n solistina esitetystä versiosta Uno Klami kirjoitti seuraavan päivän *Helsingin Sanomissa*:

Hra Bergroth on viime aikoina esiintynyt menestyksellä ja tuntuu siltä, että sieltä alkaa tulla aina luotettavampaa ja kypsempää. Schumannin konsertton esityksen voi pianisti laskea parhaimpien saavutustensa joukkoon siinä osoittamansa varmuuden ja musiikkilisten ansioittensa vuoksi. (HS 19.3.1947.)

Mitä sitten tulee Rolf Bergrothin uran muuhun jälkipuoliskoon eli 1950- ja 1960-lukuihin, voi siis vain todeta, että vähitellen julkiset esiintymiset harvenevat ja loppuvat sitten kokonaan Mozartin c-mollikonsertton esittämiseen nuoren Okko Kamun johtaman Helsingin Kaupunginorkesterin kanssa lokakuun alussa 1969. Syynä oli varmasti paitsi iän ja kaiken aikaisemman koetun mukanaan tuoma vähittäinen uupumus, myös opetustyön haasteiden kasvaminen lehtoraatin ja siihen liittyvien muiden velvollisuuksien myötä. Sellaisia olivat esimerkiksi eivät aina niin innostavat osallistumiset Akatemian arvostelulautakuntien työskentelyyn. Täytyy lisäksi muistaa, että kilpailu alalla tietenkin koveni koko ajan: esiintymismahdollisuuksiakaan ei ollut enää tarjolla samassa määrin kuin aikaisemmin. Aikaa veivät myös yhä enenevässä määrin kirjoitustyöt, jotka koostuivat mm. suurehkosta määrästä musiikkiaiheisia eri foorumeilla pidetyistä esitelmistä sekä eri lehdissä julkaistuista artikkeleista ja esseistä.

Vasta melko myöhään alkanut kiinnostus Mozartia kohtaan toteutui neljän konsertton ottamisella ohjelmistoon. Niistä ensimmäinen oli B-duuri KV 450 kahdessa konsertissa vuoden 1951 alussa, Helsingissä 30.1. että Tampereella 2.2. Edellisen arvostelu oli ilmeisesti Veikko Helasvuon – nimimerkin V.H-o – käsialaa *Helsingin Sanomissa* (31.1.1951), missä tämä toteaa sen olevan uusi aluevaltaus taiteilijan uralla. ”On lausuttava tunnustus taiteilijan harrastukselle avartaa ohjelmistoaan tällä kauniilla teoksella[.]” Itse esityksestä arvostelija toteaa sen olleen todistus teoksen ”vankkapiirteisestä kokonaishallinnasta”.

Seuraavaksi oli vuorossa Es-duurikonsertto KV 271, joka sekin jäi kahden esityksen varaan: vuonna 1954 Edouard van Remoortelin johtaman RSO:n kanssa ja toukokuussa 1956 Paavo Berglundin niin ikään johtaman RSO:n kanssa. Edellisen arvosteli Uno Klami (HS 31.3.1954):

Kokonaisuutena ottaen hra Bergrothin esitys ei ehken ollut niin ehyt kuin hänen parhaimpansa ovat olleet. Pianistin sormitaidon sujuvuus ja irtonaisuus sekä yksityiskohdissa ilmennyt hienostus tulivat kuitenkin tälläkin kerralla toteennäytetyiksi.

Saman konsertton esityksen Berglundin kanssa arvosteli niin ikään Uno Klami, mutta siitä puuttuu tuon edellisen arvioinnin ensimmäisessä lauseessa ollut pieni varaus:

Hra Bergroth on ennenkin soittanut Mozartia hyvällä menestyksellä. Hänen huoliteltu teknillinen taitonsa ja selväpiirteinen musiikillinen jäsentelynsä olivat tällekin Mozart-esitykselle erittäin luonteenomaisia. (HS 10.5.1956.)

Jotain oli siis tulkinnassa muuttunut.

1950-luvulla sai ensiesityksensä myös kolmas ohjelmistoon ilmaantunut Mozartin konsertto, nimittäin niin kutsuttu Kruunajaiskonsertto D-duuri KV 537 Tauno Hannikaisen johtaman HKO:n kanssa tammikuussa 1958. Noin kuukauden kuluttua sen esitys oli Turussa ja vielä saman vuoden syyskuussa Tampereella. Helsingin esityksen arvosteli *Helsingin Sanomissa* (19.1.1958) itse Erik Tawaststjerna:

Mozartin monitahoisessa konserttotuotannossa D-duurikonsertto edustaa loisteliasta, juhlavaa elementtiä. Tämä oli ilmeisesti Rolf Bergrothin tulokinnan lähtökohtana. Hän soitti konserton suureen bravuurityyliin ja jätti kaiken sirostelun sikseen. Pianisti toteutti näkemyksensä määrätietoisesti ja ehyesti, tyyllisesti hänen suorituksensa oli osuvampi ja puhtaampi kuin noin vuosi sitten kuulemani Gimpelin esitys. Bergroth on aivan äskettäin liittännyt Kruunajaiskonserton ohjelmistoonsa: eräät ylikorostukset – esimerkiksi rondon pääteemassa – tasaantuvat esityskertojen mukana.

Konserton viimeinen esitys ja neljännen valinnan eli Mozartin c-molli-konserton kolme esitystä saivat odottaa vuoroaan vasta 1960-luvulla.

Wienin-konsertti

Ajatus lähteä vielä kerran koettamaan siipiään ulkomaille konserttoimaan ei itse asiassa ollut Rolf Bergrothin oma. Puolan-kiertueeseen liittyneet lyhyet pysähtymiset Wienissä olivat tosin nostaneet mieleen ajatuksen ehkä joskus lähteä tutkimaan Mozartin jalanjälkiä siellä ja muuallakin. Hänen omaan ohjelmistoonsa ei ollut aikaisemmin kuulunut kuin yksi sonaatti ja Rondo a-molli. Syykin on tiedossa: kenenkään hänen opettajansakaan repertuaariin ei Mozart ollut kuulunut. Esimerkiksi Yves Natin 15 cd-levyä käsittävässä säilyneiden äänitteiden joukossa ei ole ensimmäistäkään Mozartin kappaletta. Toki isäni oli kuullut konserteissa tätä soitettavan, ja hän oli saanut käsiinsä luettavaakseen joitakin mielenkiintoisia artikkeleita ja kirjoja koskien paitsi säveltäjän traagista elämää, myös analyyseja hänen sävellystuotannostaan. Nämä olivat poikineet innoituksen ensimmäiseen uuteen Mozarteoksen lähempään tutustumiseen, nimittäin tammikuun lopussa vuonna 1951 RSO:n kanssa esitettyyn edellä mainittuun B-duurikonserttoon.

Käydessään Pariisissa kevätlukukauden 1952 jälkipuoliskolla tapauksessa Yves Natia parin vuoden tauon jälkeen nauttiakseen vielä hänen opetuksestaan ja saamassa kenties aina niin arvokkaita neuvoja tulevaa ohjelmistoa varten käyntiin kuului osallistuminen Natin kotonaan järjestämilleen päivällisille, jonne hän oli kutsunut myös molempien vanhan tutun, pianisti Robert Casadesus'n vaimoineen. Keskustelun

aikana paljastui, että Casadesus oli lähdössä syksyllä Wienin soittamaan paikallisten sinfonikkojen kanssa ja Sergiu Celibidachen johdolla mm. Ravelin konserton vasemmalle kädelle. Saman illan aikana Rolf oli kertonut Puolan-kiertueen vaiheista ja kokemuksista, jolloin häneltä oli kysytty, eikö mieleen ollut koskaan tullut lähteä Wieniä valloittamaan. Asian etenemisjärjestyksestä minulla ei ole tarkempia tietoja, kuin että Casadesus oli sanonut tuntevansa sieltä impressaarin, jolta voisi tiedustella mahdollisuutta sellaisen järjestymiseen hänen suosituksestaan. Niin myös ilmeisesti tapahtui, koska vielä ennen palaaamistaan kotimaahan kesäkuun lopussa isälläni oli kädessään sopimus resitaalista Wienissä saman vuoden lokakuun 28. päivänä kaksi päivää ennen Casadesus'n omaa esiintymistä siellä. Tällä kertaa ei siis tarvittu kreivillistä asiaan puuttumista eikä diplomaattisia yhteyksiä ulkomailla tapahtuvien esiintymisten järjestelyissä.

Siitä alkoi sinänsä tutun ohjelmiston kokoonpanon suunnittelu ja harjoittaminen. Siihen tulivat kuulumaan Bachin Preludi ja Fuuga D-duuri WTK:n vihosta II, Beethovenin *3 Bagatellia* op.33, Schumannin *Sinfoniset Etydit* op.13, Chopinin Poloneesi es-molli op.26, Nokturno cis-molli op.27, Erik Bergmanin *Sonatiini* op.36 sekä Debussyn sarjasta *Pour le Piano* Preludi, Sarabande ja Toccata. Ennen vierailun toteuttamista ja matkaan lähtemistä isäni soitti harjoitusmielessä ohjelman läpi Kotkassa ja Porvoossa sekä matkan varrella vielä Kööpenhaminassa 17. lokakuuta entuudestaan tutun Wilhelm Hansenin konserttitoimiston kanssa sovitussa resitaalissa Odd Fellow Palaetin pienessä salissa. Viimeksi mainitusta on säilynyt katkelmia kolmessa eri lehdessä julkaistuista arvosteluista. Niille yhteistä oli erityisesti Schumannin *Sinfonisten Etydien* esityksen kiittäminen.

Aikaa oli jäljellä kymmenkunta päivää Wienin konserttiin, jotka päivät kuuluivat vanhaan tapaan matkaan Pariisin kautta, missä oli vielä tilaisuus soittaa sama ohjelma Yves Natille ja Robert Casadesus'lle. Loppumatka tapahtui yhdessä viimemainitun kanssa, joka oli myös läsnä yleisön joukossa itse h-hetkellä Wienin suuren konserttitalon Schubert-Saalissa. Oman konserttinsa jälkeen Rolf Bergroth jäi Wieniin vielä pariksi päiväksi kuullakseen Casadesus'n konsertin, mutta ei tämän houkuttelusta huolimatta jäänyt enää viikoksi odottamaan

tuolloin vasta yhdeksänvuotiaan Daniel Barenboimin pianoiltaa, joka koostui niin nuorelle miehelle erittäin haastavasta ohjelmasta. Jotkut isäni oppilaat valittivat joskus sitä, että heidän opettajansa oli melko usein lukukausien aikana suhteellisen pitkiäkin aikoja poissa, jolloin tunnit piti joku muu kollega. Tässäkin oli jo kulunut yli kaksi viikkoa, joten moiseen sinänsä mielenkiintoiseen tilaisuuteen isäni ei katsonut voivansa jäädä, vaan palasi pikimmiten kotimaahan siellä odottavien velvollisuuksien täyttämiseksi.

Käydessään ennen paluumatkalle lähtöä vielä tervehtimässä ja kiittämässä kyseistä impressaaria, joka oli lyhyellä varoitusajalla saanut esiintymisen järjestetyksi, tämä kehotti taiteilijaa tulemaan vastedes joka vuosi Wieniin samassa tarkoituksessa, että yleisö oppisi hänet paremmin tuntemaan, varsinkin koska nimi oli niin ”sopivan juutalaiselta kalskahtava”. Viimeksi mainittua perustelua isäni piti mauttomana ottaen huomioon Itävallankin osuuden toisen maailmansodan tapahtumiin, mutta tämän vierailun jääminen viimeiseksi lajissaan johtui tietenkin muista syistä, joista yksi oli se, ettei *Neue Wiener Tageszeitungissa* vasta 31.10. juuri kotimatalle lähdön alla julkaistu nimimerkin Dr.N.T. arvio hänen konsertistaan ollut mitenkään erityisen suopea.

Der aus Finnland stammende Pianist Rolf Bergroth hat sich weniger als versonnener, klar gliedernder Lyriker, denn vor allem als stürmender Dränger ausgewiesen. Dies verdeutlichte gleich der Beginn mit einem Präludium von Bach, dem wir stilistisch nicht ganz zustimmen konnten. Mit Schumanns 'Symphonischen Etüden' gelangte der Konzertgeber zu einem schönen Höhepunkt. Seine Technik ist im allgemeinen solid fundiert, manche Oberflächlichkeit wäre in Zukunft leicht zu vermeiden. Der Anschlag ist oft etwas zu hart. Im zweiten Teil des Programms spielte der sympathische Musiker Chopin, E.Bergman und Debussy.

[Suomesta kotoisin oleva pianisti Rolf Bergroth on osoittautunut olevansa ennen kaikkea myrskyisä päällekkäviä. Mietteliäisyys ja selvästi jäsennelty runoilu on hänen soitolleen vieraampaa. Tämä kävi heti

alussa selväksi Bachin preludissa, jonka tulkintaa emme tyyllisesti täysin voineet hyväksyä. Schumannin Sinfoniset Etydit olivat konsertoijalle upea kohokohta. Hänen tekniikkansa on yleisesti ottaen vaakaalla pohjalla ja monet ylimalkaisuudet ovat tulevaisuudessa helposti vältettävissä. Kosketus on usein hieman liian kovaa. Ohjelman toisella puoliskolla sympaattinen taiteilija soitti Chopinia, E. Bergmania ja Debussyä.] (Suomennos Ritva-Hillevi Rissanen-Jantsch)

Käännöksen sana ”päällekävijä” tuntui sangen oudolta tässä yhteydessä, ja tiedustelinkin käännöksen laatijalta, mitä se tarkkaan ottaen tarkoittaa. Sain selville, että sikäläisissä arvosteluissa sanaa käytetään usein sellaisesta soittajasta, joka ikään kuin hyökkää tehtävänsä kimppuun ja osoittaa tietynlaista kiihkeyttä ja intohimoisuutta tulkitsijana. Asiaa tarkemmin pohtiessani en voinut mielessäni kuvitella isäni kohdalla senkaltaista tapaa toimia instrumenttinsa ääressä. Pikemminkin hänelle oli lavalla ominaista hillittyneisyys ja tyyneys sävellysten jopa fyysisiä voimia vaativissa kohdissa. Ehkäpä Casadesus oli antanut ohjeita siitä, minkälaiset elkeet tehoavat wieniläisiin. Huvittavaa lisäksi on se, että Kööpenhaminan arvostelussa *Nationaltidendessä Sinfonisten Etydien* onnistumisen lisäksi isääni luonnehdittiin ennen kaikkea romantikoksi, mikä ilmeni kaikkien ohjelmaan kuuluneiden kappaleiden tulkinnoissa, jopa Beethovenin Bagatelleissa. Taiteilija joko soittaa eri tavalla eri iltoina, tai sitten arvostelijat kuulevat eri tavalla. Moisesta on paljon puhuvia esimerkkejä vuosien varrelta. Omasta mielestäni kumpikaan kuvaus isästäni esiintyjänä ei ollut osuva.

Lyhydessään ja ylimalkaisuudessaan kritiikki ei innostanut ajatusta mahdollisesta paluusta Wieniin. Casadesus oli kyllä varoittanut isääni siitä, että wieniläiset olivat sangen nirsoja ja että ei ollut lainkaan itsestään selvää yleensä kaupungin runsaan konserttitarjonnan keskellä löytää joku, joka vaivautuisi tulemaan täysin tuntemattoman soittajan esitystä arvioimaan. Edellä mainittu paikalle ”vaivautunut” arvostelija keksi parempaa tekemistä konsertin jälkipuoliskon ajaksi. Arvostelijan käyttämä melko voimakas ilmaisu instrumentin suoranaisesti päälle käymisestä on kääntäjän mukaan ollut varsin tyypillinen tapa ilmaista soitosta saamaansa kuvaa.

Kesäisillä lomamatkoilla Euroopan eri kulmille isäni kyllä palasi Wieniin ja Salzburgiinkin, joilta matkoilta hän kirjoitti muutamia musiikkikirjeitä sekä *Nya Argukseen* että *Hufvudstadsbladetiin*. Vaikka Wienin-konsertin ohjelmaan ei kuulunutkaan Mozartia, kiinnostus tätä säveltäjäneroa kohtaan kasvoi yhä suuremmaksi, mikä johti siis vielä kolmen uuden konsertton opetteluun ja joidenkin pienempien kappaleiden sisällyttämiseen omaan repertuaariin. Suurin syy siihen vakaumukseen, että musiikin historiassa ei ole Mozartin ylittänyttä, on etenkin siinä, että saatuaan hankituksi itselleen tasokkaan Lencoleyvysoittimen isäni vähitellen osti kunnioitettavan määrän säveltäjän tuotantoa sisältäviä levyjä, joiden avulla hän vähitellen tutustui tämän lähes koko tuotantoon, niin pianoteoksiin kuin muuhun ja ennen kaikkea oopperoihin. Viimeksi mainittuja hän matkoillaan kävi kuuntelemaan milloin missäkin oopperatalossa sekä Wienissä, Pariisissa ja etenkin Italiassa, josta tulikin kesämatkailun pääkohde seuraavilla vuosikymmenillä.

Niin siis jäivät taakse ulkomaanesiintymiset, mutta muut työt jatkuivat lähinnä opetustyön ja joidenkin harvojen uusien aluevaltausten merkeissä. 1960-luvulla isäni julkiset esiintymiset vähenevät todella radikaalisti: sen aikana oli enää kahdeksan solistitehtävää ja vain kuusi omaa pianoiltaa. Yksityiselämässä sen sijaan tapahtui yhtä jos toista.

Kun sodan jälkeen vaikean asuntopulan vaivaamassa kaupungissa säädetty huoneenvuokralain voimassaoloaika päättyi, Aurorankadun asunnon omistaja kehotti alivuokralaistaan Rolf Bergrothia hankkiutumaan muualle asumaan. Perhe tarvitsi isäni asuttaman huoneen omaan käyttöönsä ja halusi varmasti myös päästä kuuntelemasta siellä tapahtuvaa jatkuvaa harjoittelua. Se kuului varmasti seinänkin taakse, kun kerran alakerran asukas oli tullut siihen tulokseen, että Schumannin konsertto oli vihdoinkin hallinnassa!

Isäni saikin pian vuokratuksi itselleen niin ikään pienen mutta kuitenkin paremmin varustetun yksiön osoitteessa Museokatu 42. Siinä oli sekin etu, että se sijaitsi alimmassa asuinkerroksessa, joten kuulu-

vuusongelma tuli ratkaistuksi lähes kokonaan. Jonkinlainen ongelma oli sitä vastoin se, että pihalle avautuvan huoneen ikkunan edessä ulkona oli matontamppausteline ahkerassa käytössä, mikä puolestaan häiritsi isäni harjoittelemista ja yksityisoppilaiden kanssa tapahtuvaa vuorovaikutusta. Taloudellisen aseman kohennuttua lehtorinimityksen myötä vuonna 1954 alkoi vähitellen kyteä ajatus oman asunnon hankkimisesta velkarahalla. Seurustelu Sole Uexküllin kanssa sai myös paremmat edellytykset, kun sellainen asunto löytyikin vuonna 1958 Kapteeninkadulta Eirassa korttelin päässä Solen perheen kodista Pietarinkadulla. Hehän eivät olleet menneet naimisiin vielä silloin, johon ehkä isäni pelosta sitoutua kahden epäonnistuneen liiton jälkeen, mutta sekin aika oli vielä koittava.

Taloudellisen aseman kohentuminen Sibelius-Akatemian pianonsoiton lehtoraatin myötä oli suuri huojentava tekijä. Säilyneistä vanhempieni avioeropöytäkirjoista selviää äitini pettymys siitä, että liiton aikana isäni ei ollut kyennyt ottamaan osaa juuri lainkaan perheen kuluihin, mikä periaatteessa on tietenkin avioliitossa elävien kohdalla tarkoitus. Tilannehan oli johtunut siitä, että tulot tuntioipettajuudesta, joidenkin yksityisoppilaiden ohjaamisesta ja konsertoimisesta olivat tuolloin sangen vähäiset. Eron jälkeinen taloudellinen ahdinko oli isäni kertoman mukaan ollut ajoittain hyvinkin vaikea. Kertomansa mukaan hän oli joitakin kertoja joutunut turvautumaan lyhytaikaisten lainojen ottamiseen Akatemian sellaista tarkoitusta varten varaamasta rahastosta. Koska opinnot Pariisissa olivat vaatineet hänen oman isänsä monivuotista osallistumista poikansa elinkustannuksiin, ei enää voinut turvautua siihenkään muuta kuin jossain ääritilanteessa. Kun Arne Bergroth aikanaan kuoli kesällä 1969, perinnönjako sujui muuten sopuisasti, mutta muiden osakkaiden taholta kylläkin annettiin hienovaraisesti ymmärtää irtaimiston jaon yhteydessä, että isäni oli jo saanut osuutensa edellä mainitusta syystä. Hänen osalleen tuli vain Signe-äidistä maalattu muotokuva ja muutama lautanen.

Lisäksi on vielä mainittava, että varsinaisten opintojen jälkeiset lähes jokavuotiset matkat ennen kaikkea Pariisiin olivat mahdollisia milloin Ranskan ja Suomen valtioiden apurahojen, milloin eri rahastojen myöntämien stipendien turvin. Kyseisiltä matkoilta lähetetyt mu-

siikkikirjeet eri sanoma- ja aikakauslehtiin toivat myös pientä lisäapua matkojen aiheuttamien kustannusten kattamiseen.

Tässä yhteydessä on vielä kerrottava jotakin sisarpuoleni Christianen vaiheista. Päätettyään koulunkäyntinsä keväällä 1952 hän meni kesän lopussa naimisiin lastensa tulevan isän kanssa, joka oli valmistunut Ateneumin taidekoulusta. Nuoripari päätyi kuitenkin juuri ennen isämme Wienin-konserttia syistä, joita en koskaan saanut tietooni, muuttamaan Ruotsiin Göteborgiin, missä tuleva kuvataiteilija jatkoi opintojaan ja alkoi vähitellen vuosien varrella saada mainetta alansa huomattavana edustajana. Sinne he lopulta jäivätkin asumaan pysyvästi. Perhe kävi kyllä lomillaan Suomessa, mutta muuten minulla oli melko harvoin mahdollisuus tavata sisartani, jolla olisi varmasti ollut paljonkin kerrottavaa isämme ja hänen yhteisistä vaiheista niiltä vuosilta, jolloin itse en ollut vielä syntynyt tai olin liian pieni kyetäkseni muistamaan juuri mitään niiltä ajoilta.

Käytyään Göteborgissa joitakin asiaan perehdyttäviä kursseja Christiane päätyi pankkivirkailijaksi osaksi varmaan laajan kielitaitonsa ansiosta. Hän oli aikoinaan opiskellut pianonsoittoa Sibelius-Akatemian nuorisokoulutusosastolla, mutta muuten hänen osaltaan musiikki sai toistaiseksi väistyä työn ja kasvavan perheen asettamien velvollisuuksien vuoksi. Nuorelle pariskunnalle syntyi kaksi tytärtä, joista vanhempi osoitti niin suurta kiinnostusta musiikkia kohtaan, että suhtautui varsin vakavasti pianonsoiton opiskeluun Göteborgin Konservatoriossa. Kun vähitellen ilmeni, että hänelle oli suotu poikkeukselliset laulunlahjat, piano jäi taka-alalle. Tiiviit lauluopinnot johtivat vähitellen ammattiin, jota Dominique-tytär dramaattisena sopraanona harjoitti menestyksellisesti ensin kotimaassaan ja eri puolilla Eurooppaa, sittemmin pysyvästi Yhdysvalloissa. Nuorempi tytär Maria sen sijaan päätyi luonnontieteilijäksi. Valitettavasti yhteyteni näihin sisareni lapsiin ovat erinäisistä syistä johtuen katkenneet, ehkä osaksi sen vuoksi että aikoinaan Christiane ja heidän isänsä erosivat vaiheessa, jossa tyttäret olivat ja aikuistuneet ja lähteneet omille teilleen, ei-



Kuva 13. Kuva Christianen häävastaanotolta keväältä 1952 Arne-isoisän, oman isän ja tämän kirjoittajan kanssa.

vätkä enää käyneet täällä äitinsä ja pian kuvaan astuneen tämän uuden puolison matkassa.

Kuinka ollakaan musiikki yllättäen tuli uudelleen Christianen elämään sillä tavalla, että hän jossain minulle tuntemattomaksi jääneessä vaiheessa siirtyi pankkialalta Göteborgin musiikkikorkeakoulun palvelukseen tehtävänään toimia monipuolisesti pohjoismaisten vastaavien oppilaitosten välisen Nord Plus- ja myöhemmin myös Erasmus-ohjelmiin kuuluvan oppilasvaihtotoiminnan koordinoititehtävissä. Työ edellytti paljon matkustamista niissä merkeissä milloin minnekin ja toki myös tänne Suomeen.

Koska Christiane sairastui 1990-luvun kuluessa äitinsä ja isoäitinsä tavoin syöpään ja kuoli siihen vain kaksi vuotta isämme jälkeen, en koskaan siis ehtinyt kuulla suuresti kaipaamiani tietoja hänen kasvuvuosistaan täällä. Traumaattisiahan ne olivat monella tavalla olleet. Sota-aika oli tietenkin koskettanut myös häntä, samoin yhteisen isämme elämän kiemuroiden aiheuttamista ongelmista johtuneet asumiset milloin missäkin sukulaisten luona Turussa tai Ruth-tätinsä hoivissa Drägsbyssä tai vuok-

ralla parissakin koulunkäynnin kannalta välttämättömässä koulukortteerissa Helsingissä, koska isämme asuinolosuhteet minun vanhempieni eron jälkeen eivät mahdollistaneet heidän yhteisasumistaan. Tietenkin myös jatkuva tietoisuus oman äitinsä Hélénen elämän tragediasta jätti Christianeen lähtemättömät jälkensä. On lohdullista tietää, että hän kuitenkin ennen liian varhaista omaa poismenoaan ehti melko perusteellisesti tutustua Ranskan-matkoillaan hänen olosuhteiden pakosta piiloon jääneeseen puoleen omista sikäläisistä juuristaan!

Steinway-flyygelin tarina

Ajatus uuden instrumentin hankkimisesta oli ollut toki mielessä usein Rolf Bergrothin saatua kokemuksia muilla kuin Bechsteinilla soittamisesta. Mielessä siinti erityisesti Steinway, jolla tapahtuneista esiintymisistä ulkomailla hän mainitsee useissa kirjeissään kotimaahan ylistäen sen yliverkaisia ominaisuuksia. Sellaisen hankkimiseen kuitenkaan taloudellisen tilanteen vuoksi ei ollut ollut mahdollisuuksia. Sitten tietenkin kohtalo – tässä tapauksessa toki pienellä kirjoitettuna – taas kerran puuttui peliin!

Helsingissä oli joskus vuoden 1956 alkupuolella Saksan messut, joilla oli esillä kaksi Steinway-flyygeliä. Vanha tuttu, Musiikki-Fazerin silloinen toimitusjohtaja Roger Lindberg lupasi, että messujen jälkeen Rolf Bergroth saisi lunastaa hieman edullisemmalla hinnalla toisen niistä. Pankki suostui velkajärjestelyyn, ja näin upouusi soitin löysi tiensä Museokadulle. Erilaisista lähteistähän saamme usein lukea kuka jousisoittaja, viulisti lähinnä, soittaa minkäkinlaisella arvosoitimmella, jonka rahallinen arvo on voinut olla tähtitieteellinen. Pianistien soittamista taas melko harvoin löytyy vastaavanlaisia tietoja. Toki on sellaisia maailmanluokan tähtiä, jotka kuljetuttavat oman instrumenttinsa kulloiseenkin esiintymispaikkaan ja ehkä vielä sille oman virittäjän. Jos kyseisen Steinwayn ”tarina” olisi näin yksinkertainen, kuin edellä on kerrottu, ei siinä olisi sen kummempaa kommentoitavaa. Asiat eivät kuitenkaan sujuneet niin yksinkertaisesti.

Kun tämä uusi soitin oli jonkin aikaa asunut uudessa kodissaan, isässäni alkoi ilmetä tutunlaisia, jopa ulkoisessa olemuksessakin ha-

vaittavia piirteitä, jotka olivat hänelle kovin ominaisia aina silloin, kun huolet kasvoivat liian suuriksi. Muistan itsekkin elävästi, miten isäni ot-sarypyt alkoivat syvetä ja ilme synkistyä. Silloin en ymmärtänyt syy-tä, joka kuitenkin selvisi sittemmin. Eräs hänen yksityisoppilaistaan on kertonut panneensa tuolloin merkille aivan saman ilmiön. Paljastui, että hankittu instrumentti ei jostain syystä tyydyttänytään uutta omistajaansa. Toki samanmerkkistenkin soittimien välillä on eroja, mutta että näin oli tässäkin tapauksessa, ja minkälaisista puutteista oli kysymys, ei minulle koskaan selvinnyt. Sen verran tiedän, että isä-ni oli epätoivoissaan jonkin ajan kuluttua mennyt kertomaan asiasta Roger Lindbergille, joka suostui ottamaan flyygelin takaisin Fazerille odottamaan toista ostajaa tulevaisuudessa. Asia eteni sillä tavoin, että Lindbergin välityksellä oltiin yhteydessä Steinwayn Hampurin-tehtaaseen ja kerrottiin, miten oli käynyt. Sieltä vastattiin pian, että herra on hyvä ja tulee valitsemaan itselleen mieluisamman kappaleen kyseistä instrumenttia, joita heillä on tarjolla kymmenittäin.

Kesän alussa matka sinne toteutuikin, ja useampipäiväinen tutus-tuminen tehtaaseen toimintaan ja itse varsinaiseen instrumentin val-mistukseen monine vaativine vaiheineen päättyi lopulta siihen, että mieluinen soitin tuli valituksi. Sen kosketinpainoa hiukan lisättiin, jotta kosketus muistuttaisi enemmän vielä suurempaa konserttifflyy-geliä. Miten maksuliikenne ja tullimuodollisuudet sujuivat, eivät ole tiedossani. Isäni mukaan hänen vastaanottonsa tehtaalla ja asian-tunteva opastamisensa siellä ja varsinkin itse instrumentin valin-nassa olivat sitä luokkaa, että hänen sodan tapahtumista johtunut varauksellinen asenteensa saksalaisia kohtaan lämpeni. Syksyllä isäni julkaisi *Helsingin Sanomissa* (19.9.1956) laajahkon artikkelin nimellä ”Hampurin pianonrakentajat”, jossa hän kuvaa ylistäen sen ammatti-kunnan työskentelyä ja instrumenttien valmistusprosessin eri vaihei-ta hyvin tarkasti. Tekstin hän käännätti saksaksi ja lähetti Hampuriin kiitoksesi kaikesta saamastaan avusta.

Edellä mainitussa artikkelissa kuvattiin flyygelin rakentamisen eri vaiheita ja niihin kuhunkin osallistuvan suunnittelijan tai toteutta-jan työskentelyä. Samalla hän sai tilaisuuden hiukan tölväistä nyky-musiikin mielestään vähemmän innostavia piirteitä toteamalla, että

kyseisillä suuren ammattitaidon omaavilla rakentajilla on tärkeänä päämääränä

yhdistää vanha ja uusi synteesiksi ja luoda instrumentti, jonka resurssit riittävät yhtä hyvin wieniläisklassikkojen, romanttisen piano-kirjallisuuden ja impressionistisen värimusiikin tulkintaan kuin atomikauden läpätunkeviin toccatarytmien ja konekiväärinuottien suihkuihin, jotka kääntävät kaikki vanhat laskelmat ylösalaisin. Kuten jo sanoimme, eivät matemaattiset laskelmat ja akustiset ennakkokalkyyllit koskaan voi vähentää empirismin merkitystä kun on kysymys instrumentin rakentamisesta. Tämän tiesivät vanhat italialaiset viulunrakentajat yhtä hyvin kuin meidän päiviemme instrumentinrakentaja Hampurissa. Naiivi usko numerolaskelmien kaikkivaltiaaseen merkitykseen on syynä moniin akustisesti epäonnistuneisiin uusiin konserttisaleihin maailmassa; siinä ehkä on ajatteleminen aihetta niille, jotka tulevat rakentamaan meidän uuden konserttitalomme. (HS 19.9.1956.)

Tässä kirjoittaja viittasi suunnitteilla olevaan Finlandiataloon, jonka akustisia ominaisuuksia hän itse ei kylläkään koskaan päässyt käytännössä kokeilemaan.

Kun perusteellisen valintaprosessin läpikäynyt instrumentti sitten oli onnellisesti saapunut perille Helsinkiin tulevaan sijoituspaikkaansa, sen uusi omistaja hyrisi tyytyväisyydestä. Kyse oli A-mallisesta mustasta instrumentista, johon oli tehtaalla asiantuntevin keinoin hieman lisätty kosketinpainoa muistuttamaan konserttilyygelin vastaavaa. Sen äänikin saattoi olla kantavampi kuin vanhan Bechsteinin päätellen siitä, että aika pian tällä kertaa seinänaapuri otti yhteyttä ja kehotti pitämään pienempää ääntä. Se olikin viimeinen kimmoke siihen, että paitsi muun mielialan kohennuttua myös taloudellisen tilanteen vakiintuminen johti uskallukseen ottaa vielä lisää pankkilainaa ja hankkia oma asunto Eirasta lähempää Sole Uexküllin perheen kotia korttelin päässä.

Muutto uuteen asuntoon tapahtui keväällä 1958, ja flyygeli tietenkin seurasi mukana. Instrumentin ylenpalttisen hienouden ja herkkyyden

vuoksi isäni ei antanut kaikkien yksityisoppilaittensa koskea siihen, vaan ensin vuokrasi ja sittemmin osti heidän käyttöönsä Rönisch-pianon. Muutenkin flyygeliä pidettiin kuin kukkaa kämmenellä ja kohdeltiin lähes perheenjäsenenä: sen sai virittää vain yksi tietty luotettu ammattilainen, ja sen myöhemmät siirrot paikasta toiseen, kuten tulimme huomaamaan, luotettiin ainoastaan yhdelle tehtävässä ansioituneelle kuljetusfirmalle eikä millekään muulle tarjokkaalle.

Rakkaaksi käyneen Steinway-flyygelin tarina jatkui vielä pitkään palvelen omistajaansa niin, että hän usein jälkepäin harmitteli heidän kohtaamistaan uran kannalta vasta melko myöhään. Ehkä se, että isäni mainitsi jossain haastattelussa instrumentin olleen hänen paras ja ankarin opettajansa, oli syynä siihen, että uran loppuvaiheen arvostelut aina kehuivat taiteilijan hienovireistä kosketusta ja kaikkien kulloisellakin esiintymisinstrumentilla aikaansaatuun äänellisten vivahteiden monipuolisuutta. Palaamme vielä tuonnempana soittimen myöhempiin vaiheisiin, mutta nyt onkin aika jo siirtyä uudelle vuosikymmenelle, Rolf Bergrothin uran kannalta viimeiselle.

1960-luku: ”Soratien” viimeiset kilometrit

Merkittävin tapahtuma heti uuden vuosikymmenen alussa oli viimeinkin jo pitkään suunnitteilla olleen avioliiton solmiminen tammikuussa 1960. Sole Uexküll oli lähdössä pitkälle matkalle Yhdysvaltoihin tutustumaan sikäläiseen teatterielämään ja myös siellä siihen aikaan kovassa huudossa olleeseen näyttelijäkoulutukseen stanislavskilaisessa hengessä. Keskustellessani Solen niin ikään elämäntyönsä taidekriitikkona tehneen Petra-sisaren kanssa kerran paljon myöhemmin ”nuoremparin” molempien osapuolten jo siirryttyä tuonilmaisiin tämä sanoi yhtenä syynä avioliiton solmimiseen juuri ennen kyseistä matkaa olleen se, että isäni pelkäsi kovasti siihen sisältyviä vaaroja. Hänen mielestään kun oli kyse lähes lähdöstä toiselle planeetalle! Sole palasi kuitenkin matkaltaan ehjänä täynnä mielenkiintoisia kokemuksia. Ja onni kukoisti!

Isäni toisti monta kertaa samaa kuvausta hänen omasta elämästään, jonka aikana koskaan ei voinut tietää lempeämpien tuulten pu-

haltamisen keskeytyvän aivan yllättäen murheellisten uutisten tuloon. Vaikka hän elikin raskaiden vuosien jälkeistä paljon tasapainoisempaa ja onnellisempaa aikaa, näin kävi nytkin. Hän menetti 60-luvun alkuvuosina kaksi nuorempaa sisarustaan ennenaikaisesti heikon sydämen aiheuttamiin komplikaatioihin. Ensin meni kesän alussa 1962 Ruth-sisar, joka oli varhemmin ollut isäni luotettu tuki ja turva, oli sitten kyse toipumisajoista tämän hoivissa vatsahaavan ajoittaisten vakavien oirehtimisaikojen jälkeisessä lepäilyssä hänen emännöimässään Drägsbyn kartanossa Porvoon lähellä tai sitten yksityiselämän murheiden lohduttavana kuuntelijana. Vain kahden vuoden kuluttua oli nuoremman veljen Lennartin aika siirtyä ajasta ikuisuuteen. Kaiken näiden rakkaiden sisarusten poismenon aiheuttaman murheen lisäksi vuosikymmen ei ehtinyt kulua loppuun, kun alkukesällä 1969 Arne-isä, kylläkin itse jo varsin korkeaan ikään ehtineenä, seurasi lapsiaan. Hänhän oli menettänyt lastensa äidin Signen niin ikään aivan ennenaikaisesti jo kesällä 1945. Turun hovioikeuden varapresidentin ja monipuolisen uran kuoromiehenä tehneen Arne Bergrothin kohtalona oli siis ennen omaa kuolemaansa haudata sekä vaimonsa että kaksi neljästä lapsestaan.

Ehkä näillä asioilla oli oma osuutensa siihen, että isäni päätti lopettaa uransa esiintyvänä taiteilijana täytettyään itse vasta 60 vuotta soittamalla juuri Karajan-kilpailun voittaneena kotimaahan palanneen nuoren Okko Kamun johtaman HKO:n solistina 2.10.1969. Ohjelmistona oli Mozartin järkyttävä c-mollikonseritto, jonka esitys sai erinomaiset arvostelut. Edes edellisenä vuonna myönnetty Pro Finlandiakaan ei kuitenkaan innostanut enää jatkamaan, vaikka joitakin kyselyitä päätöksen lopullisuuden perumisesta esitettiin parilta taholta.

Kuten aikaisemmin jo todettiin, mitä pidemmälle Rolf Bergrothin ura esiintyvänä taiteilijana eteni, sen harvinaisemmiksi julkiset esiintymiset kävivät. 1960-luvulla oli edessä enää seitsemän solistitehtävää, yksi ja ainoaksi jäänyt varsinainen kamarimusiikkiesiintyminen Sibelius-Akatemian puhaltajakollegoiden kanssa, neljä omaa resitaalia sekä yksi yhteisesiintyminen Radion Intiimikonseritissa Helsingin Ritarihuoneella.

Jo 1950-luvulla alkanut selkeä esiintymisten vähäneminen varsinkin Sibelius-Akatemian pianonsoiton lehtoriksi nimityksen jälkeen saa se-

lityksensä juuri siitä, että opetustyö alkoi paitsi viedä enemmän aikaa myös vaatia suurempaa panostamista oppilaiden kanssa työskenteleeseen. Tutkintojen suorittamiseen kuului usein jonkin konsertin osan tai kokonaisuudenkin esittäminen, jolloin opettajan tehtävä oli säestää kandidaattia toisella instrumentilla, mikä sekin vaati valmistautumista. Lisänä olivat yhä enenevässä määrässä osallistumiset erilaisiin tutkintoraateihin ja muihin opettajakunnan kokouksiin. Ei siis ihme, että konserttikalenterissa tällä viimeisellä vuosikymmenellä on joitakin vuosia, jolloin ei ollut ainoatakaan omaa esiintymistä. Ennen edellä mainittua viimeistä solistiesiintymistä oli ehtinyt kulua neljä vuotta edellisistä, jotka nekin oli omistettu Mozartille.

Yksi lisäsyys esiintymisten harvenemiseen oli myös se, että isäni käytti melko paljon aikaa eri foorumeilla julkaistaviksi tarkoitettujen tekstien kirjoittamiseen samaten kuin esitelmien pitämiseen esimerkiksi radiossa ja myöhemmin myös televisiossa. Innostus kirjoittamiseen saattoi osaltaan olla Solen esimerkki: hänen työnsähän muodostui pääosaltaan teatteriarvostelujen kirjoittamisesta. He kävivät tietenkin yhdessä paljon keskusteluja taidekriitikoista yleensä koskien sekä teatteria että musiikkia. Niillä kahdella taiteenlajilla kun oli kritiikin kannalta sekä yhdistäviä että erottavia ominaisuuksia. Rolf Bergrothin melko laajaan kirjalliseen toimintaan palataan myöhemmin.

Vuoden 1962 tauko konserttikalenterissa johtui osaltaan siitä, että vaikka Rolf Bergrothin ja HKO:n kanssa oli sovittu esiintyminen – tiedossani ei ole, minkä konsertin merkeissä – isäni peruutti sen ja luovutti vuoron edellisikesänä lomamatkallaan Pariisissa jälleen tapaamalleen Robert Casadesus'lle, jota hän kovasti houkutteli tulemaan tänne konsertoimaan. Koska houkuttelu tuotti tulosta, isäni tuli näin korvanneeksi vanhalle ystävälleen sen, mitä tämä oli tehnyt järjestämällä hänen Wienin-vierailunsa. Miten vaihto-operaatio tapahtui, ei ole tiedossani, mutta kevätkaudella 1962 Casadesus esitti 6.4. pidetyssä konsertissa Tauno Hannikaisen johtaman HKO:n solistina tuon ihanan Beethovenin G-duurikonserterton. Samalla Suomen-vierailullaan maestro ilahdutti vielä yleisöä Sibelius-Akatemiassa pitämällänsä resitaalilla, jossa minäkin sain olla läsnä varustettuna isäni antamalla opastuksella siitä, miten merkittävästä tapahtumasta tulisi olemaan kyse. Itse esityksestä

en muista mitään, mutta sen sijaan käynti taiteilijahuoneessa sen jälkeen onnittelemassa maestroa oli ikimuistettava monine halauksineen ja ranskankielisine puhetulvineen, josta en tietenkään ymmärtänyt mitään. Jälkeenpäin sain tietää, että Casadesus oli kuvitellut minun seuraavan isäni jalanjalkia ja tähtäävän muusikoksi, mitä varten hän kuulemma oli evästännyt minua muutamalla isällisellä neuvolla koskien alan vaatimuksia!

Isäni konserttikalenteri paljastaa, että vuodet 1966 ja 1967 niin ikään olivat täydellistä hiljaiseloa esiintymisten osalta. Syynä saattoi olla vanhan vaivan eli vatsahaavan uudelleen alkanut jonkinasteinen vihoittelu, tai sitten vain voimat alkoivat vähitellen ehtyä. Sitä paitsi kirjoitustöiden lisäksi isäni oli alkanut harrastaa kahta uutta lajia, nimittäin kaitafilmausta ja vähän kuvanveistoakin serkkunsa, virologian professorin, sittemmin Helsingin yliopiston rehtorin ja kanslerin Nils Oker-Blomin innostamana, joka puolestaan oli saanut veistämisestä saloihin paneutuessaan oppia itseltään Wäinö Aaltoselta. Jälkimmäisen harrastuksen ainoa tulos isälläni oli Mozartia esittävän rintakuvan valmistuminen.

Sen sijaan kaitafilmaus synnytti lukemattoman määrän filmejä milloin perhepiiristä, milloin kesälomien vietosta saaristossa, milloin matkoilta ulkomaille. Studioissa, jota isäni nimitti Capitano-filmiksi Kapteeninkadulla kun asuttiin, kaikkien tykötarpeiden eli filmien esityskuntoon saattamiseksi tarvittavien laitteiden avulla syntyi jopa eräänlainen filmikertomus itse Mozartin elämästä! Se ei nyt aivan ollut samaa tasoa kuin edellä mainittu Formanin Amadeus-elokuva, mutta hauska muisto ja todistus siitä, miten vapautuneissa ja onnellisissa merkeissä pianistilta löytyi energiaa moiseen melko vaativaan puuhaan. Filmissä on sekä otteita Mozartin musiikista että kuvia häntä esittävistä maalauksista ja jopa pari lyhyttä pätkää salaa filmatuista oopperaesityksistä. Itse olin läsnä avustajana asunnon pimeässä kylpyhuoneessa, kun piti kuvata Tonavaa pitkin lipuvaa jokialusta vilkkuvine valoineen. Kylpyammeen vesi sai esittää Tonavaa ja alusta kaupasta ostettu pieni muovinen laivalelu, jonka sisälle isäni oli onnistunut asentamaan jonkin vilkkuvan valolähteen. Tämä vain yhtenä esimerkkinä käsistään muutenkin kätevän pianistin sellaisesta puolesta, joka on

kaiken tärkeämmän ohella jäänyt vaille huomiota.

Vaikka musiikin esittäminen jäi yhä vähemmälle, opetustyö jatkui edelleen vielä seuraavankin vuosikymmenen puolelle varsinaiseen eläkkeelle jäämiseen asti vuonna 1975 ja vähän siitäkin eteenpäin. Katsaukseen Rolf Bergrothin opetustyöhön ja sen tuloksiin palaamme myös pian, mutta sitä ennen on kerrottava hieman hänen uuden avioliittonsa taustasta.

Joku lukijoista saattaa ehkä vielä muistaa tuon erikoisen nimen *Helsingin Sanomien* teatteripalstoilta. Rolf Bergrothin ja Sole Uexküllin tutustuminenhan oli tapahtunut syksyllä 1948 Pariisissa, ja siitä alkanut seurustelu jatkui heti isäni palattua edellä kuvatulta antoisalta Puolan-kiertueeltaan. Yhä kiinteämmäksi kehittynyt seurustelu ei kuitenkaan johtanut avioliittoon ensinnäkin siksi, että kahden epäonnistuneen liiton jälkeen isälläni oli ehkä tiettyjä varauksia sitoutumisen suhteen, mutta Solekaan ei aluksi ollut valmis sellaiseen, koska hän eli tulevan uransa kannalta varsin jännittäviä ja työntäyteisiä aikoja, joihin kuului varsinkin alussa sangen kiireinen työtahti, paljon uutta omaksuttavaa ja tietenkin usein myöhäänkin venyneet illat teatterien ensi-illoissa.

Sole oli jo opiskeluaikanaan vahvan teatteritaustan omaavana kirjoitellut kritiikkejä eri lehtiin ja näytellytkin Elannon näyttämöllä muutamissa produktioissa, joista kirjoitetuissa arvosteluissa eräässä todistetaan, että ”näyttelijä oli pystynyt tuomaan henkilönsä ulkoisen olemuksen lisäksi myös sisäisen tapahtumisen elävästi esiin”. Menettikö Suomen näyttämötaide suuremman lahjakkuuden, ei ole arvioitavissa, mutta hänen päätymisensä *Helsingin Sanomiin* kriitikko Eino Palolan seuraajaksi tämän esityksestä syksystä 1949 alkaen ratkaisi sen asian. Elämäntyönsä Sole Uexküll teki näin ollen arvostettuna teatterikriitikkona, jonka tärkeimpiä kirjoituksia monista ikimuistettavista Suomen teatterihistorian merkkitapahtumista voi edelleen lukea teoksesta nimeltä *Kriitikko teatterissa* alaotsikolla ”Arvosteluja ja kannanottoja”, jonka *Helsingin Sanomat* julkaisi joitakin vuosia Solen kuoleman jälkeen ja joka on edelleen ostettavissa lehden arkistosta.

Sukunimi Uexküll herättää ehkä ihmetystä, eikä sen taustasta ole tässä yhteydessä mahdollista eikä syytä kertoa kovin paljon, mutta koska se jo sinänsä liittyy Suomen teatterihistoriaan, sallittakoon seuraava selvennys. Nimi tulee Liivinmaan muinaisen pääkaupungin mukaan, joka vielä tänä päivänä sijaitsee Latviassa Väinäjoen varrella: suomeksi Ykskylä, paikallisella balttilaiskielellä hieman toisin äännettyinä (*Ikshkile*). Kaiken takana oli alkujaan Rooman paavin huoli siitä, että idän Ortodoksisen kirkon ja muutenkin Bysantin vaikutus uhkasi levitä länteen, mitä estämään perustettiin aikanaan niin sanottu Saksalainen ritarikunta taistelemaan katolisuuden puolesta. Ritarikuntaan liittyi paitsi katolisia munkkeja myös etenkin saksalaisia sekä balttilaista väestöä. Eräs sellaiseen kuulunut henkilö oli asettunut joskus 1200-luvulla asumaan Ykskylään, josta tuli hänen nimensä sitä kautta, että vaikka ihmisestä käytettiinkin yleensä pelkästään ristimänimeä, sitä täsmennettiin esimerkiksi tiedolla, mistä hän oli kotoisin.

Yhteen suvun sittemmin aateloituun ja Venäjälle ajautuneeseen perheeseen syntyi vuonna 1864 vanhempiensa ainoaksi lapseksi jäänyt poika nimeltä Alexander Johann. Tämän juristi-isä oli korkeassa asemassa tsaarin hallinnon eri haaroissa, arvonimellä ”todellinen salaneuvos” palkittu ja Aleksanteri Nevskin ritarikunnan jäsen. Äiti sen sijaan oli dresdeniläisen lääkärin juutalainen tytär. Poika Alexanderista tuli erinäisten vaiheitten jälkeen Sole Uexküllin ja tämän nuoremman sisaren Petran isä.

Edellä mainitut vaiheet liittyvät Suomen teatterihistoriaan sangen mielenkiintoisella tavalla. Itsekin juristiksi valmistunut nuorempi paroni Alexander von Uexküll-Gyllenband työskenteli niin sanotun ”todellisen valtioneuvoksen” arvonimellä valtakunnankansliassa. Sivistyneen perheen pojan koulutukseen kuului myös musiikin ja muun kulttuurin opiskelu, jonka pyörteissä nuori juristi näki suomalaisen näyttelijän Ida Aalbergin teatterin lavalla Pietarissa, rakastui tähän silmittömästi, seurasi häntä vanhempiensa kauhuksi Suomeen, meni naimisiin aikaisemmin leskeksi jääneen ihailemansa näyttelijättären kanssa ja omalta osaltaan vaikutti yhdessä vaimonsa kanssa suomalaisen teatterin kehitykseen. Miten se tapahtui, ei kuulu tässä teoksessa kerrottaviin seikkoihin, mutta kiinnostunut voi lukea asiasta esimerkiksi Ida Aalbergin elämäkerrasta tai jopa



Kuva 14. Rolf ja Sole kotona Steinwayn äärellä.

paroni Uexküllin vaikutuksesta tšekäläisen näyttämötaiteen tiettyjen piirteiden kehitykseen Tampereen yliopistossa vuonna 2018 valmistuneesta FT Timo Lipposen väitöskirjasta *Alexander Uexküll-Gyllenbandin teatterikäsitys 1894–1923*.

Ida Aalbergilla ja paronilla oli koti sekä Helsingissä että Pietarissa, missä viimeksi kävi aina välillä hoitamassa virkavelvollisuuksiaan palatakseen pian takaisin Suomeen teatteriharrastuksen pariin, johon kuului paitsi vaimonsa ulkomaankiertueilla mukanaolo myös ahke-
ra kirjoittaminen tämän tulkinnoista näyttämöllä. Hän ei ollut ainoa, jonka mielestä Ida Aalberg oli yksi aikansa suurimmista alallaan mukaan lukien eurooppalaiset kollegansa. Tämä kuitenkin kuoli vuonna 1915 vaikean vilustumisen jälkitauteihin. Paroni jatkoi täällä yhdessä vaimonsa kanssa aloittamaansa teatterityötä, perusti vaimonsa nimeä kantaneen, tosin lyhytikäiseksi jääneen teatterin ja vaikutti muutenkin stanislavskilaisen näyttelemisperinteen juurtumiseen Suomessa. Edellä mainittuun Ida Aalberg -teatteriin pestautui näyttelijäksi eräs nuori Irja Nordberg, jonka kanssa paroni päätyi naimisiin muutaman leskeysvuoden jälkeen. Siinä välissä oli käyty ensimmäinen maailmansota, Suomi erkaantunut Venäjältä ja itsenäistynyt ja Venäjällä jatkunut vallankumous. Niiden tapahtumien pyörteissä paroni jäi pysyvästi tänne ja sai vähitellen Suomen kansalaisuuden. Koska hänen omat vanhempansa olivat jo kuolleet, hän ei tuntenut houkutusta palata synnyinmaahansa, vaikka sinne jäi melkoinen aatelisperheen omaisuus ilahduttamaan kommunistihallinnon johtohahmoja.

Kuten sanottu, paroni Uexküll meni siis uusiin naimisiin itseänsä huomattavasti nuoremman näyttelijättären kanssa ja sai tämän kanssa kaksi tytärtä. Solveig (Sole) syntyi syyskuussa 1920 ja Petra elokuussa 1923. Joulukuussa samana vuonna paroni itse kuoli keuhkokuumeeseen. Varsin nuorena leskeksi jäänyt tyttöjen Irja-äiti ei uskaltanut jäädä elämään epävarman näyttelijätyön varassa, vaan luki itsensä kielen maisteriksi ja elätti itsensä ja lapsensa oppikoulun opettajana. Hän vei tyttärensä teatteriin aikuistenkin esityksiin pienestä pitäen, ja muutenkin teatteriperinne eli monella tapaa pienen perheen elämässä, niin että aikanaan teatterikriitikoksi päätyneet Sole kasvoi kirjaimellisesti sen keskellä. Kun nykynuoret idolisoivat omia ihanteitaan myrskyistästikin,

Sole päivysti jo varhain kasvuvuosinaan muiden asiasta kiinnostuneiden ystäviensä kanssa Kansallisteatterin ulkopuolella saadakseen kulloisenkin näytöksen jälkeen nimikirjoituksen joltakulta ihailemaltaan näyttelijältä. Tultuaan ylioppilaaksi Suomalaisesta Yhteiskoulusta Sole ryhtyi opiskelemaan Helsingin Yliopistossa estetiikkaa, taidehistoriaa ja ranskaa, jotka hän kuitenkin pian vaihtoi psykologiaan ja teoreettiseen filosofiaan edellä kuvatuin seurauksin eli päätymiseen suomalaisen ja vähän kansainvälisenkin teatterielämän pyörteisiin.

Arvostelujen kertomaa

Palatkaamme kuitenkin vielä hetkeksi noiden ”soratien viimeisten kilometrien” tapahtumiin. Tarkoitukseni oli alun perin luoda myös katsaus Rolf Bergrothin uraan esittäjänä taiteilijana arvostelujen valossa. Kuten lukija on voinut havaita, matkan varrella on siellä täällä tullut referoiduksi arvosteluja aivan uran alusta lähtien. Niiden valossa kehitystä tapahtui varsinkin mitä tulee esitettävien teosten tulkintoihin, joita usein uran alkuvaiheessa oli arvosteltu aika ankarastikin. Ne kypsyivät vuosien ja saatujen kokemusten myötä, mikä luonnollisesti heijastui myös kritiikkeihin. Yleensä varsinkin musiikkikritiikin tehtäviin, mahdollisuuksiin ja ennen kaikkea rajoituksiin isäni otti useinkin otteeseen itsekin kantaa, oli sitten kyse jostain kulloinkin ajankohtaisesta aiheeseen liittyvästä julkisuudessa käydystä debatista tai muuten vain halusta muotoilla omia käsityksiään asiasta. Julkaistavaksi isäni kuitenkin antoi näin syntyneistä tuotoksista vain yhden, nimittäin *Nya Arguksessa* vuoden 1952 numerossa 14 ilmestyneen kirjoituksen otsikolla ”Tankar om musikkritik”.

Kahta muuta kannanottoa kysymykseen kritiikin vaikeasta tehtävästä isäni ei jostain syystä antanut julkaistaviksi ehkä siksi, ettei halunnut osallistua tuolloin meneillään olleisiin ja lehtien palstoilla käytyihin usein kiivaisiinkin asiaa koskeneisiin debateihin. Toisen niistä olen kuitenkin antanut suomentaa luettavaksi tämän teoksen liitteenä. Seppo Heikinheimohan oli muistelmissaan, joita isäni ei ehtinyt lukea, todennut kriitikon kolmen tärkeimmän ominaisuuden olevan ”pätevyys, kirjoitustaito ja jäävittömyys”, joista ensin mainittu ja viimeinen olivat

kysymyksiä, joihin Rolf Bergroth puuttui omissa kannanotoissaan varsin terävästi. Taidekriitiikin kohdalla käsitteet pätevyys ja jäävittämyys kun hänen mielestään eivät ole lainkaan niin yksiselitteisiä, kuin voisi kuvitella. Heikinheimo ei muuten koskaan arvostellut isäni esiintymisiä, mikä kaiketi johtui siitä, että hän piti niin kovasti saman lehden palveluksessa olleesta kollegastaan Sole Uexküllistä eikä halunnut mahdollisilla negatiivisilla arvioillaan tämän mieltä pahoittaa. Läsnä hän kuitenkin oli ainakin isäni viimeisessä konsertissa, mistä ja sen jälkeen tapahtuneesta isäni tarkoituksellisesta flyygelin klaviatuurin kannen sulkemisesta kirjoittaja mainitsee edellä mainituissa muistelmissaan.

Kun taiteilijalta itseltään kerran kysyttiin jossain haastattelussa, ”uskoiko” hän arvosteluun, vastaus oli kielteinen tarkoittaen sitä, että kritiikit eivät läheskään aina sisällä mitään absoluuttisia totuuksia. Syynä olivat omat kokemukset niiden kirjoittamisesta. Hän ei laatinut kritiikkejä päivälehtiin vaan lähinnä katsauksia tietyn kuluneen kauden konserttarjonnasta pääkaupungissa 1940-luvun loppupuolelta vielä 1950-luvun puoleenväliin *Nya Arguksessa* esimerkiksi sellaisilla otsikoilla kuin ”Högklassiga konserttillfällen”, ”Musikupplevelser i huvudstaden”, ”Musiken i kamp med värvädret”, ”Musiköversikt”, ”Aktuellt musikaliskt” jne. Tällaiset tehtävät ja omien esiintymisten päivälehtikritiikkien lukeminen herättivät hänen mielessään kysymyksen siitä, mitkä ovat kritiikin ja etenkin musiikkikritiikin tehtävät, mahdollisuudet ja varsinkin rajoitukset. Kun hänen jälkeensä jättämää leikekirjaa selaa, huomaa pian, että mitä pitemmälle ura eteni, sen harvemmin hän viitsi liimata sinne enää kyseisiä arvioita hänen kulloisestakin suorituksesta, varsinkin kun sivut alkoivat loppua kyseisessä muistokirjassa. 1950- ja 1960-luvuilta on tallennettuna enää vain harvoja arvosteluja, jotka ovat sävyltään aivan toisenlaisia kuin hänen alkutaipaleellaan. Silloinhan ruusujen lisäksi tuli myös paljonkin risuja, jotka kohdistuivat enemmänkin esitettyjen kappaleiden tulkintoihin kuin niissä vaadittuun teknilliseen taitoon.

Oma lukunsa arvosteluja tarkasteltaessa ovat ne aina silloin tällöin tapahtuneet radiokuuntelijoiden yhteydenotot suoraan puhelimitse tai kirjeitse. Edellisistä merkittävin oli Aino Sibeliuksen soitto heti radiossa esitettyjen Sibeliuksen Sonatiinien (op.67) jälkeen tarkoituksenaan

kiittää tulkinnoista, jotka olivat hänen mielestään olleet tyylinmukaiset. Jälkimmäisistä taas on säilynyt Tampereen hiippakunnan silloisen piispan E.G. Gulinin kirje helmikuun toiselta päivältä 1950, joka hyvin kuvastaa sitä, mitä musiikin viesti vastaanottajassaan voi herättää:

K.H. Pyydän vilpittömästi kiittää eilisillan sonaatista, jota mitä suurimmalla antaumuksella täällä kuuntelin. Se oli korkeatasoinen elämys. Siihen vaikutti ehkä osaltaan, että olin vasta palannut kotiin sairaalasta umpisuolileikkauksesta, joten mieli oli tavallista herkempi vastaanottamaan tällaista ihanaa taidevaikutusta. Tuntui, kuin olisi lapsena saanut maata pihanurmikolla ja katsella syvälle taivaan sineen ja aurinkoiseiin pilvenhattaroihin, jotka sitä vasten kuvastuneina soutivat omia teitään. Toivon Teidän vastakin saavan radiossa usein tilaisuuden esittää tällaista klassillista, täysipainoista musiikkianne ja lähetään Teille tuntemattomana Jumalan siunauksen toivotukset.

Teidän E.G. Gulin

Kyllähän taiteilija saa vastaanottaa suoriakin suullisia arvioita kulloisestakin suorituksesta joko yleisön joukossa olleilta tutuilta tai jopa kollegoilta tai joskus itse säveltäjältä, jos sellainen on sattunut olemaan paikalla. Viimemainitusta on esimerkki, kun isäni soitti jonkin ohjelman loppunumerona Erik Bergmanin *Sonatiinin* op.36. Sen aikana oli tapahtunut pari pientä muistihäiriötä, joiden johdosta säveltäjä oli tullut esityksen jälkeen taiteilijahuoneeseen ja kysynyt, miksi isäni ei soita nuoteista. Vastauksena oli vain, että sellaista tapahtuu esiintyvälle taiteilijalle silloin tällöin, mutta eihän kyseinen säveltäjäkään ollut luonut ”pelkkiä mestariteoksia”. Sanaan ”pelkkä” sisältyi aikamoinen piikki, joka osoitti paitsi säveltäjään suoraan myös niin sanottuun moderniin musiikkiin yleensä.

Jos palaamme vielä alkuaikojen arvosteluihin, kaikkein tyrmäävin sellainen oli tullut Leo Funtekilta huhtikuussa 1933 Helsingissä pidetyn resitaalin arvostelussa (*Svenska Pressen* 7.4.1933), jossa tämä joidenkin teknisten ansioiden toteamisen lisäksi toteaa: ”så vill jag förklara

hans föredrag av C.Francks Prélude, koral och fuga som var under all kritik”. Samasta suorituksesta Yrjö Suomalainen kirjoitti seuraavasti (*Uusi Suomi* 7.4.1933):

Hra Bergroth on edelleen viime kuulemasta edistynyt, minkä hän selvästi näytti hyvin vaativan ohjelman suorituksessa. Avut kyllä nytkin tahtovat keskittyä suureen kätevyyteen enemmän kuin esityshenkeen, sillä esim. alkuehjelman César Franck -numero tai Bachin preluudi vaikuttivat tuntuvasti väkinäisiltä erinäisine pianistisine ansioineenkin.

Uuno Klamin loppuarvio (HS 7.4.1933) kyseisestä konsertista oli ”että hra Bergrothilla on kyllä kykyä, mutta se ei ole vielä löytänyt ilmaisumuotoaan”. Klami ilmaisi (HS 5.4.1943) tasan kymmenen vuotta myöhemmin seuranneensa ”erikoisella nautinnolla Franckin Preludin, koraalin ja fuugan esitystä”. Kehitystä oli siis ilmeisesti senkin osalta tapahtunut!

Kyseiset arvosteluotteet kertovat juuri siitä, mistä esiintyvän taiteilijan kohdalla on kyse: vaikka kehitystä vuosien ja kypsymisen myötä tapahtuu, joskus voivat ulkoiset olosuhteetkin vaikuttaa suoritusten tasoon saatikka kriitikon ja esittäjän erilaiset näkemykset tulkinnallisista kysymyksistä. Mainitun Franckin kappaleen kohdalla Rolf Bergroth sai vastaansa hyvin erilaisia näkemyksiä siinä onnistumisesta. Jo aikaisemmin mainituksi tulleessa Tukholman-konsertissa helmikuussa 1945 siitä kirjoitettiin seuraavasti: ”C.Francks Koral t.ex. gestaltades frapperande säkert och schwungfullt, medan fugan redan i början trasslade till sig och sedan aldrig kom till klarhet.” Silloinhan kyse oli esittäjän terveydentilasta, joka johti joutumiseen suoraan lavalta sairaalaan. Suotuisampien tuulten puhaltaessa Puolan-kiertueella saman teoksen tulkinta oli herättänyt kriitikossa aivan toisenlaisen arvion:

Bergroth esitti moitteettomasti Cezar Franckin Preludin, koraalin ja fuugan. Hän piirsi esiin pienimmätkin yksityiskohdat menettämättä kuitenkaan kokonaiskuvaa. Bassosoinnut soivat mahdikkaasti, mutta eivät koskaan karkeasti. Suomalaispianistilla on merkittävä kyky rakentaa forte ennen muuta kontrastina p i a n o l l e, se on poikkeuksellisen puhdas ja hienovarainen eikä perustu koskettimien hakkaamiseen.

Tämänlaisista esimerkeistä voi tehdä sen yllättävän havainnon, että esiintyvä taiteilijakin on vain ihminen, joka joskus onnistuu paremmin, joskus vähemmän onnistuneesti.

Uransa alkupuolella nuori Rolf Bergroth sai usein kiitoksia nimenomaan tekniikastaan varsinkin Lisztin ja Chopinin vaativissa numeroissa. Esimerkiksi marraskuun lopussa vuonna 1935 Helsingissä pidetyn konsertin loppunumerona kuullusta jälkimmäisen As-duuripoloneesin esityksestä *Hufvudstadsbladetin* (29.11.1935) arvostelija nimimerkki F-dt. käyttää ilmaisua ”en verklig bravurprestation”. Kolmen vuoden kuluttua samoin Helsingissä pidetyn konsertin Chopinin Scherzon (b-molli) esitystä arvostelija K- s (*Ajan Suunta* 18.10.1938) luonnehti ”suurella pianistisella bravuurilla” soitetuksi. Viimeiseksi jääneessä resitaalissaan Helsingissä 13.11.1963 isäni soitti loppunumerona Chopinin Sonaatin b-molli, josta Veikko Helasvuo *Uudessa Suomessa* (15.11.1963) toteaa seuraavaa:

Chopinin B-molli Sonaatin esityksessä herätti huomiota tämän valtavän sävellyksen – teknillinen ja tulkinnallinen voimanponnistus kenelle tahansa – määrätietoinen muotoilu ja kokonaisuuden hallinta.

Toinen uran alkupuolen suosikeista oli Liszt, jonka paljon kiitosta saaneen Es-duurikonsertton Rolf Bergroth soitti yhdeksän kertaa, viimeksi syksyllä 1949 RSO:n solistina. Muita Lisztin kappaleita tuli niin ikään soitetuksi uran alkupuolella, viimeisenä *Funérailles* joulukuussa 1950, minkä jälkeen säveltäjä sai jäädä ansaitsemaansa lepoon Bergrothin osalta. Yhtenä esimerkkinä mainittakoon Helsingissä niin ikään syksyllä 1935 esitetystä ”Après une lecture du Dante” -sonaatista nimimerkin A.V. arvio (HS 19.11.1935), jossa tämä viittaa koko konsertin yleisilmeeseen:

Hra Bergrothin soitto on kyllä aikaisemminkin ollut niin teknillisessä kuin esityksellisessäkin mielessä huolellista työtä, mutta tämänkertainen esiintyminen viittasi kypsymiseen kummassakin suhteessa. Mitä nimenomaan tekniikkaan tulee, on se kehittynyt joustavammaksi ja monipuolisemmaksi, kosketukseen on tullut enemmän väriä ja vi-

vahduksia. Lisztin voimia kysyvän Dante-sonaatin tarmokas ja hyvin muotoiltu esitys on merkittävä kunnioitettavaksi saavutukseksi.

Tässäkin yhteydessä tulee mieleen tuo isäni kokonaisarvio kulkemastaan tiestä termillä ”soratie”, että kyllä matkan varrella oli paljon hyvin asfaltoitujakin osuuksia. Sanan täytyy viitata ennen kaikkea tuon tien varrella koettuihin muihin vastoinkäymisiin. Toisaalta eihän hänen elämäntyötänsä repertuaaria ja konserttikalenteria silmällä pitäen voi pitää pelkkänä tanssina kukkakedolla. Kyllä kaikki on vaatinut mitä raskainta työtä, ja voi hyvin ymmärtää, että syksyllä 1969 taiteilija tunsu itsensä jo uupuneeksi ja kaikkensa antaneeksi.

Mitä sitten tulee vain esitettävän musiikin tulkintapuoleen, niin aina ilmeni myös esimerkkejä siitä, miten sama esitys voi tuottaa toisistaan hyvinkin poikkeavia arvioita. Niitä on luettavissa arvosteluista isäni uran kaikilta vuosikymmeniltä, En rasita lukijaa moisilla esimerkeillä, mutta otan esiin vain yhden tulkintaeron. Kyse on Schumannin *Sinfonisista Etydeistä* op.13, jotka hän esitti resitaaleissaan kahdeksan kertaa vuosien 1933 ja 1952 välillä ja vielä Suomen radiossa 1968, joka on säilynyt tallenteena osana hänen muista säilyneistä äänitteistään koostuvassa kolmen cd-levyn albumissa. Vuoden 1952 esitykset olivat tapahtuneet Kööpenhaminassa ja Wienissä. Molempien paikallisista arvosteluista julkaistiin *Hufvudstadsbladetissa* (11.12.1952) käännösoitteet, joissa nimenomaan mainitaan kyseisten etydién tulkinta. Kööpenhaminan *Nationaltidenden* mukaan: ”När han nådde till överromantikern Schumann var han på sitt rätta område och skapade här aftonens förnämsta prestation.” Wienissä taas *Neue Wiener Tageszeitungin* kriitikko oli todennut saman asian eli, että se muodostui konsertin kohokohdaksi.

Viimeinen kyseisten Schumannin *Sinfonisten Etydién* esitys tapahtui siis Suomen radiossa loppusyksystä 1968 ja on säilynyt nauhoitteena, joka sisältyy aikaisemmin mainittuun levyalbumiin. Kyseinen kokoelma julkaistiin elokuussa 2009 Pianon ystävät ry:n ansiokkaan säilyneiden äänitteiden jäljitystyön tuloksena ja levy-yhtiö Fugan kustantamana juuri, kun taiteilija olisi täyttänyt sata vuotta. Tätä mainitun yhdistyksen Hommage-sarjaan kuuluvaa albumia kommentoitiin jonkin verran lehdistössä, nimittäin *Hufvudstadsbladetissa* Lena von Bondsdorffin ja Helsingin

Sanomissa Veijo Murtomäen toimesta sangen positiivisin maininnoin mutta varsin lyhyesti.

Minun silmiini ei sattunut niiden lisäksi kuin sanomalehti *Kalevassa* 17.9.2009 ilmestynyt Hannu Hirvelän levyarvio otsikolla ”Hienostunut pianisti”, jossa kommentoitiin myös taidemusiikin levyttämisen historiaa Suomessa ja äänitysten teknisen laadun ymmärrettävää epätasaisuutta. Kuuluuhan joukkoon Deccan 1940-luvun levyiltä pelastettuja esityksiä Yleisradion vanhojen kantanauhojen sekä joidenkin radioesitysten kotitallenteiden lisäksi. Edellä mainittu kriitikko kyseisen kolmen levyn albumin sisältämän aineiston arvioissaan on sangen positiivinen, mutta siihen sisältyvän Schumannin *Sinfonisten Etydien* kohdalla hän toteaa yksikantaan, että tämä ”suurten virtuoosien perusohjelmistoon kuuluvan teoksen esitys jää kansallisen tason versioksi”. Itse en kykene ottamaan kantaa arvioon, koska en ole kuullut muita isäni tulkintoja kyseisestä teoksesta kuin juuri tämän, mutta jän ihmettelemään ilmausta ”kansallinen taso”. Voi tietenkin olla, että tulkinta ei ollut yhtä onnistunut kuin aikaisemmissa esityksissä. Olihan ehtinyt jo kulua 16 vuotta teoksen edellisestä julkisesta esityksestä.

Tässä tullaankin taas yhteen etenkin musiikkikritiikkiä koskevaan ydinkysymykseen eli siihen, minkälaisen arvon kukin antaa millekin säveltaiteen teokselle ja sen luonteelle: onko se perusolemukseltaan riemukas vai traaginen, virtuoosinen vai melankolinen ja niin edelleen. Näihin kysymyksiin myös isäni otti kantaa etenkin tämän teoksen kopioituna liitteenä olevassa kirjasessaan *Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta*. Samoja asioita eli kritiikin tehtäviä, mahdollisuuksia ja ennen kaikkea rajoituksia isäni käsitteli myös monissa muissa esseissään.

Ennen siirtymistä Rolf Bergrothin lähes viisikymmenvuotisen opetustoiminnan kuvaamiseen ja arvioimiseen lainaan tähän lopuksi otteita arvosteluista, joita hänen viimeinen esiintymisensä Okko Kamun johtaman HKO:n solistina Mozartin c-mollikonsertossa kirvoitti. Arvostelijat olivat tuolloin tietoisia siitä, että kyseessä oli samalla jäähyväiskonsertti. *Hufvudstadsbladetin* (4.10.1969) Erik Wahlström kirjoittaa:

Bergroth fick tillfälle till att spela ut det breda register som bara ett helt liv vid flygeln kan ge, från blix och dunder i kadensen till flera

olika grader av sjungande pianissimo i den andra satsen än jag kan påminna mig att någonsin ha hört från Stadsorkesterns Steinway tidigare. Hela pianokonserten präglades av samma respekt för och kärlek till musiken som Bergroth har försökt inympa i sina många elever, av vilka jag har haft förmånen att vara en.

Uuden Suomen (4.10.1969) Heikki Aaltoilan mukaan:

Vuorossa oli hienostuneen kosketuksen ja hiotun klaveerikaiun meillä täysin omailmeinen mestari Rolf Bergroth. Tämä pariisilaisen koulun täysiverinen edustaja on aina ollut läheisessä kontaktissa Mozartiin. Säveltäjän ja tulkitsijan persoonallisuuksissa, sekä synnyntäisissä että hankituissa ominaisuuksissa, on ollut runsaita ja hedelmällisiä yhtymäkohtia. Tämä on sitäkin merkittävämpää, kun Auralta Tonavalle, Ruissalosta Wienerwaldiin on melkoinen välimatka. Musiikin sydämeen koskeva kauneuden maailma, sykehdyttävien teemojen ja niiden kehittelyn ehtymätön runsaus, kadenssienkin sielukas sanottava kaiken loisteliaan virtuositeetin yläpuolella oli Bergrothin hallitsevan taiturisoiton henkistä aateluutta. On tuskallista ajatella, ettei tämä raffinoitun klangin, hiotun ja hienostuneen soinnin specialisti ole Helsingissä milloinkaan saanut soittaa arvoisissaan olosuhteissa.

Näiden sanojen myötä voimmekin siis sulkea isäni leikekirjan ja todeta pääotsikon ensimmäisen puoliskon tulluksi melko tyhjentävästi esitellyksi. Vielä on kuitenkin jäljellä katsaus opetustyöhön, josta tämän kirjoittajallakin on joitakin henkilökohtaisia muistumia oltuani muutamana vuoden isäni oppilaana Sibelius-Akatemiassa. Siinä ominaisuudessa esiinnyin eräässä oppilaskonsertissa yhdessä viulistiveljesten Okko ja Esa Kamun ja sellisti Annika Helasvuon kanssa Haydnin Concertinossa C-duuri, mikä pani isäni toteamaan edellä mainitun viimeisen julkisen esiintymisensä jälkeen taiteilijahuoneessa Okko Kamulle, että näin hän päätti uransa tämän kanssa, kun hänen tyttärensä eli tämän kirjoittaja oli aloittanut uransa saman maestron kanssa. Lausuma oli kylläkin sikäli liioitteleva, että minun ”urani” sekin alkoi että loppui samana iltana!

Rolf Bergrothin ura opettajana

Lähtiessään nuorena miehenä jatkamaan opintojaan Pariisiin ei Rolf Bergrothilla ollut mielessään vielä kovinkaan selvää käsitystä siitä, mihin opinnot tulisivat johtamaan, vaikka takana oli muutamia onnistumisia tšekäläisten opettajien oppilasnäytteissä ja varsinkin virallisessa ensikonsertissa. Eiväthän ne kuitenkaan antaneet varmuutta siitä, minkälainen tulevaisuus häntä lopultakaan oli odottamassa.

Kuten aikaisemmasta on ilmennyt, päätös jatkaa aloittamallaan tiellä vahvistui kuitenkin nuorukaisen ajatuksissa hänen astuttuaan suoraan keskelle Ranskan pääkaupungin valloittavaa ilmapiiriä sen kaikkine sykähdyttävine taide-elämän ilmiöineen. Isäni vuosien varrella kirjoittamia kuvauksia kaikista niiden vaikutuspiirissä kokemistaan elämyksistä lukiessa mielikuvitus lähtee lentoon ja mielen valtaa suoranainen ihmettely siitä, miten valtavasta harppauksesta 1920-luvun lopun Turusta tuohon silloin ehkä maailman merkittävimpään ja monella tapaa varsinkin musiikin alalla uutta luovimpaan kulttuuri-keskukseen Pariisiin todellakin olikaan kyse.

Vanhana miehenä isäni palasi usein sen pohtimiseen, minkälainen hänen tiensä olisi ollut, jos Wien olisi Pariisin sijaan muodostunut hänen kohtalokseen. Ainakin se olisi vuorenvarmasti ollut hyvin erilainen. Mitä kaikkea moisesta olisi seurannut, hän ei sanojensa mukaan uskaltanut edes kuvitella. Palattuaan pysyvämmiin kotimaahan kolmen opintovuoden jälkeen edessä oli kysymys siitä, miten ansaita elantonsa tulevaisuudessa. Hyvin varhain tuli selväksi, ettei pelkällä esiintyvänä taiteilijana elämisellä tullut täällä sen paremmin kuin muuallakaan toimeen, vaan tuloja oli saatava muullakin tavalla. Vaikka järin suurta kutsumusta nimenomaan opettamiseen ei ollutkaan, se oli kuitenkin ainakin jonkinasteinen hätäuloskäytävä siinä tilanteessa. Molemmat Pariisin-opettajat olivat onnistuneet yhdistämään menestyksellisesti sekä ahkeran konsertoimisen että moniaalle johtavan opetustyön. Tosin Yves Nat melko varhain oli luopunut edellisestä keskittyäkseen yhä tärkeämmäksi kokemaansa tehtävään silloisen pianonsoiton opetuksen hänen mielestään hieman väärille urille suuntautuneisuuden muuttamiseksi.



Kuva 15. Taiteilija työnsä ääressä.

Vaikka uraansa aloittelevan nuoren pianistin mielessä kyti ehkä joi-takin suunnitelmia tulevaisuuden varalle saamiensa esikuvien mukaan, hyvin pian kävi siis ilmeiseksi, että niiden toteuttamiseksi oli varsinai-nen leipä ansaittava juuri opetustyöhön paneutumalla. Eräässä lehti-haastattelussa isäni totesi, että julkinen esiintyminen ja pianonsoiton opettaminen ovat kaksi eri ammattia. Seuraamalla omien opettajiensa työtä hän oli tietenkin saanut valmennusta siihen, mitä jälkimmäisen tuli pitää sisällään ja myös minkälaisen opettajan asenteen sitä työtä kohtaan tulisi olla. Sen kuitenkin tiedän erinäisten lähteiden perusteella, että ajoittain isääni suuresti ahdisti näiden kahden ammatin harjoitta-minen rinnakkain, ne kun tavallaan söivät toinen toistaan käytännön elämässä. Opetustyö rajoitti pyrkimyksiä edellisen alalla ja se puoles-taan parhaansa yrittämistä jälkimmäisessä esiintymisten mukanaan tuomien käännteiden ja seurausten vuoksi.

Oli miten oli, Rolf Bergrothin urat molemmissa tehtävissä kulkivat rinta rinnan ja kestivät suurin piirtein yhtä kauan. Menestymisestä kon-sertoivana pianistina arvostelut kertovat paljon, mutta opetustyössä onnistuminen onkin sitten vaikeammin arvioitavissa. Tarkoitukseni oli alun pitäen koettaa saada käsitystä jälkimmäisestä haastatteleamalla entisiä oppilaita. Aika pian kuitenkin luovuin ajatuksesta, koska olin jo erinäisiä teitä pitkin saanut kuulla ja lukeakin yhtä ja toista joidenkin mielipiteistä asiasta. Lisäksi ajattelin, että henkilökohtaisten haastat-telujen antaminen tyttärelle jonkun ulkopuolisen sijasta olisi kenties kiusallisia niille, jotka eivät syystä tai toisesta olisi olleet erityisen tyy-tyväisiä saamaansa opetukseen.

Kuten lukijalle suunnatuissa saatesanoissani kerron, alkusysäyksen tämän teoksen syntymiseen antoi eräs isäni entinen yksityisoppilas, ni-mittäin Helsingin yliopiston silloinen matematiikan didaktiikan lehtori Pekka Tuominen, joka oli jostain tuntemattomaksi jääneestä syystä 1990-luvun alussa saanut päähänsä ryhtyä kirjoittamaan jotakin entisen opettajansa elämästä mainituissa ammateissa ja otti yhteyttä tähän. He sopivat tapaamisesta Fazerin Kluuvikadun kahvilassa, jossa isäni kävi lähes päivittäin silloisesta Katajanokalla sijaitsevasta majapaikastaan. Tästä tapaamisesta ja sen seurauksista Pekka Tuominen kirjoitti elä-västi siinä muutaman kymmenen koneella kirjoitetun sivun pituisessa

jonkinlaisen suunnitellun tuotoksen alussa. Isäni ei ollut muistanut tätä entistä 24 vuoden takaista oppilastaan, mutta kun sai kuulla siitä ohjelmistosta, jonka parissa he olivat työskennelleet, hän tuli vakuuttuneeksi tämän tarkoituksien vilpittömyydestä. Hän oli kylläkin ihmetellyt, että joku haluaa hänestä kirjoittaa enemmältikin, koska moisesta tehtävästähän olisi kirjoittajalle toki varmasti paljon vaivaa. Kyseinen elämäkerturi otti allekirjoittaneeseenkin yhteyttä saadakseen joistakin asioista tarkemmin selkoa, kuin isäni oli muistanut tai jaksanut kertoa.

Minkä mittaluokan tulevasta luomuksesta oli kyse Pekka Tuomisen suunnitelmissa, ei koskaan selvinnyt, sillä työ varsinaisen leipätyön harjoittamisen ohella venyi ja lopulta jäi kesken kirjoittajan vakavan sairastumisen ja varhaisen poismenon johdosta. Hän ehti kuitenkin toimittaa minulle siihen mennessä aikaansaamansa tekstiluonnoksen. Siinä kirjoittaja alun lyhyen Cv:n jälkeen kuvaa hauskaasti tapaamistaan 81-vuotiaan entisen opettajan kanssa, joka oli ”korkean ikänsä johdosta äärimmäisen hauras, minkä takia tuntui kuin olisi melkein pidätettävä hengitystä”. Keskustelu oli kuitenkin ollut vilkasta, ja koska ilmeisesti oli ollut suunnitelmissa uusikin tapaaminen, isäni oli ennen poistumistaan sanonut: ”Tässä iässä jokainen elinpäivä on sattuman kauppaa. Jos minusta nyt ei sitten kuulu mitään, se tarkoittaa, että olen siirtynyt pois, joko tuonne ylös...tai sitten alas...helvettiin.” Tuominen jatkoi: ”Samalla hänen kasvoilleen ilmestyi diabolinen virne; merkki siitä, että ainakin hänen itseironiansa on yhä tallella!”

Tapaamisesta kertovan kappaleen alussa kirjoittaja totesi, että ”Rolf Bergrothia pianotaiteilijana, ihmisenä ja opettajana luonnehtivat viiltävä äly, eleganssi, hienostuneisuus ja – joskus äärimmäisyyksiin menevä – pedanttisuus”. Keskenpäiseksi jäänyt teksti käsittelee alun jälkeen lyhyesti mutta melko perusteellisesti tämän hänen entisen opettajansa uran molempia puolia ja referoi eräitä hänen kirjoituksiaan koskien milloin mitäkin pianonsoittoon liittyvää problematiikkaa.

Tuominen haastatteli myös tuolloin jo eläkkeellä ollutta Sibelius-Akatemian rehtoria Veikko Helasvuota, joka kertoi seuraavaa:

Rolf Bergroth oli opettajana ja pianonsoiton yp. lehtorina ollessani Akatemian ensin vararehtorina ja sittemmin rehtorina. Kollegana mi-

nulla on hänestä pelkästään hyviä muistoja, hän oli todellinen herrasmies, ihmisenä sympaattinen. Mitään hankaluuksia en muista koskaan ilmenneen – tällaiset hankaluudethan eivät yleisesti ottaen ole kovin harvinaisia taidelaitoksissa. Persoonana hän oli hyvin hillitty, hallittu ja aina korrekki; hän myös tosin säilytti aina tietyn etäisyyden työtovereihinsa. Pianistina Rolf Bergroth oli erittäin hienostunut. Erityisesti hän oli meillä harvinaisen ranskalaisen pianomusiikin asiantuntija ja tulkitsija. Parhaimmillaan hän oli Chopinin teosten tulkitsijana. Hän myös tutki enemmän kuin muut pianonsoiton dimensioita ja probleemeja – tällä alalla hän osoittautui myös erittäin teräväkynäiseksi esseistiksi. Tuntuu siltä, että hän suomalaisessa kulttuuripiirissä jäi jotenkin väliinputoajan asemaan; hänen ansioitaan eksperttinä ei silloin riittävästi osattu arvostaa. Leikillisesti voisi sanoa, että hän ei ollut mikään pianonikkari, vaan suhteessa pianoon hän oli todellinen humanisti.

Helasvuon sinänsä paljon puhuvan puheenvuoron jälkeen Tuominen pääsee omalta kannaltani ja tämän alaotsikon kannalta varsinaiseen asiaan eli joidenkin oppilaiden haastatteluihin. Tuominen oli ottanut yhteyttä kuhunkin toivomaansa haastateltavaan ja sopinut tapaamisista kunkin kanssa erikseen. Näiden sanomisia hän referoi ja siteerasikin siltä osin valmistuneessa mutta siis muilta osin keskeneräiseksi jääneessä tekstissään joidenkin omien, isäni yksityisoppilaana olemisen aikaisten kokemustensa kuvaamisen ohella. Kyseiset haastateltavat olivat urkuri Marjukka Andersson, pianisti ja urkuri Inga Berglund, pianisti Jarmo Eerikäinen, urkuri Markku Heikinheimo, pianistit Mervi Kianto ja Meri Louhos sekä musiikkitoimittaja Petri Sariola.

Jotkut kertoivat elävästi ensitapaamisesta uuden opettajansa kanssa ja varsinkin siitä, miten heidän käsityksensä itsestään soittajana muuttui heti kättelyssä. ”Olin tavallinen musiikkiopiston kasvatti, kuvittelin olevani ihan kelvollinen muusikon alku. Soitin aluksi RB:lle jotakin Mozartin sonaattia, jonka hän pian keskeytti ja kysyi, tiedänpö missä sävellajissa soitin. Kysymys avasi todellisen kuilun silmieni eteen. Tajusin hetkessä, kuinka huonolla pohjalla musiikillinen ajatteluni oli. Tämä järkytys merkitsi minulle kokonaan uutta näkemystä siihen ja ennen kaikkea musiikin analyysiin. Kukaan toinen opettaja ei koskaan

ollut osunut näin äkkiä oikeaan maaliin”, luonnehti ensitapaamista yksi haastatelluista.

Toinen kertoi vastaavasti:

Tutustuessani Rolf Bergrothiin olin lapsellinen lukiolainen, jota hän kuitenkin kohteli kuin aikuista. Kaiken aikaa hän avasi minulle uusia perspektiivejä ja inspiroi minua itseäni laajentamaan yleissivistystäni, mikä on tärkeä tie musiikin avautumiseen sekä teoriassa että käytännössä.

Kaikkien haastateltujen yhteinen havainto oli, että opetustapahtuma pohjautui aina kulloinkin käsiteltävän teoksen perusteelliseen analysointiin, oikeaan sormitukseen ja pedaalinkäyttöön sekä oikean soinnin tavoitteluun. Opettaja soitti usein itse malliksi ja teki paljonpuhuvia merkintöjä nuottivihkoon.

Varsinkin oikean sormituksen löytämisen merkitystä opettaja korosti jonkun mielestä joskus liiankin perusteellisesti, mikä oli tietenkin lähtöisin hänen omaksumistaan opeista varsinkin Yves Natin oppilaina ja omista käytännön kokemuksistaan. Todistuksena menetelmän tarpeellisuudesta oli erään haastateltavan mukaan seuraava toteamus:

RB halusi taata jo etukäteen, että kappaleen tärkeimmät musiikilliset parametrit hahmottuvat oikeaan suuntaan. Hänen omassa klangissaan oli hämmästyttävän selvä ero sen mukaan, oliko kysymyksessä Mozart vai Beethoven, Chopin vai Debussy. Sain sen käsityksen, että hän halusi houkutella oikean klangin kuin varkain kiinnittämällä päähuomion teoksen kokonaishahmoon ja rakenteeseen, toisaalta sormitukseen ja pedaalinkäyttöön.

Mitään kovin yksityiskohtaisia perusteluja tietyn sormituksen paremmuudesta verrattuna nuottivihoissa mahdollisesti jo valmiiksi painettuina oleviin opettaja ei välttämättä antanut. Erään oppilaan mukaan hän saattoi lakonisesti vain todeta: ”Praxis on tämä, kustantajiin ei ole luottamista!” Joskus tosin oli tuntunut siltä, että perustellessaan esimerkiksi Chopinin sormitusten mielekkyyttä, ensivaikutelman mukaan ne vaikuttivat järjettömiltä, mutta kuin ihmeen kautta kotona harjoitellessa niiden idea alkoi hyvin pian hahmottua. Niin ei tietenkään ollut aina. Joskus opettajan ja oppilaan välillä syntyi näkemyseroja,

jotka saattoivat esimerkiksi johtua kummankin käsien rakenteellisista eroista.

Vaikka Rolf Bergroth pysyttäytyi suhteessa oppilaaseen aina jonkin verran etäisenä, erään haastattelun mukaan: ”Hänessä oli erikoista inhimillistä lämpöä; koin hänet hyväksi opettajaksi, jonka menetelmästä pidin ja jonka tunneilla todella viihdyin. Tiedän, että toisille opiskelijoille hänen tietty kiihkeytensä ei sopinut; he eivät ymmärtäneet, mistä todella oli kysymys.” Toisen mukaan taas:

Minulle henkilökohtaisesti RB oli opettajana ehkä liian pidättyväinen. Toisaalta koen saaneeni häneltä kultaisia ohjeita, sellaisia, jotka koko uraani ajatellen ovat ehkä kaikkein tärkein sato, mitä opetukselta olen saanut. Henkilönä RB oli minulle arvokas persoona, aina kohtelias mutta vähän muodollinen, ’viimeinen todellinen gentleman’. Eräässä mielessä hän osoitti minulle tien, mutta jätti monien avointen kysymysten kanssa yksin. Hän totesikin joskus, että lahjakkaan on opittava opiskelemaan yksin, mikä piti sisällään julkilausumattoman ajatuksen, että keskinkertaiset älkööt vaivautuko!

Jokainen, joka on toiminut opettajana – kuka missäkin ja milläkin alalla – tietää, että kyse on aina myös ns. henkilökemiasta, kun arvioidaan opetuksen onnistumista. Yhdelle sopii jonkun opettajan kanssa työskentely paremmin kuin jonkun toisen kanssa. Saman kokee opettaja kohdatessaan erilaisia persoonallisuuksia oppilaiden joukossa: jonkun kanssa on helpompi työskennellä kuin jonkun toisen kanssa. Eräs haastatelluista totesi, että hänelle henkilökohtaisesti Rolf Bergroth oli opettajana ehkä pikemminkin liian pidättyväinen. Yhden mukaan taas hänen suhtautumisensa oppilaan soittoon oli – ainakin nykyiseen ”pehmeään” pedagogiikkaan verrattuna – ehkä hiukan liian kriittistä. Hän ei aina malttanut kuulla loppuun kappaletta, jossa oppilaan näkemys ei vastannut hänen omaansa vaan keskeytti ja jatkoi itse pyrkien osoittamaan, missä ja miksi oppilaan näkemys ei ollut kohdallaan.

Erään oppilaan saaman vaikutelman mukaan opettaminen oli Rolf Bergrothille suuri taakka. He olivat kerran seisoneet Akatemian kanslian eteisessä, kun joku tuttava oli tullut ja kysynyt kuulumisia, johon

taiteilijan vastaus oli, että kyllähän se muuten, mutta kun täytyy tehdä tätä tällaista tarkoittaen opetustyötä. Sama oppilas oli saanut ystäväiltään kuulla, että häntä pidettiin Bergrothin pedagogiikan uhrina, kun edistymisen ei ollut ollut nopeampaa ja diplomikin oli mennyt juuri ja juuri läpi. Myöhemmin hän täsmensi minulle, mistä hidas edistymisen oli johtunut: ei niinkään opettajasta kuin oppilaan omasta keskittymisen puutteesta muiden kiinnostuksen kohteiden lomassa. Itse en koskaan kuullut isäni negatiivisia kannanottoja, mitä hänen elämäntyönsä tähän osaan tuli. Asenteet työtä kohtaan varmaan vaihtelivat monistakin syistä, joista jotkut saattoivat johtua oman terveydentilan heilahteluista tai yksityiselämän rasittavista käänteistä, jotkut korostetussa määrin ehkä silloin, kun hän katsoi opetustyöhön paneutumisen juuri tietyllä hetkellä rajoittavan omien esiintymisten valmisteluun keskittymistä.

Täsmentääkseni omia käsityksiäni isästäni opettajana keräsin Sibelius-Akatemian arkistossa olevista vuosikertomuksista tiedot kaikista niistä hänen oppilaistaan, jotka olivat soittaneet varsinkin talon sisäisissä oppilasnäytteisissä tai -konserteissa, ja ennen kaikkea siitä, mitä he kulloinkin olivat esittäneet. Kyseinen luettelo on myös tämän teoksen liitteenä. Minua kiinnosti etenkin sellainen ohjelmisto, joka ei kuulunut isäni omaan repertuaariin, mikä merkitsi tietenkin sitä, että työtä sellaisten oppilaiden ohjelmavalintojen kanssa oli enemmän kuin hänelle itselleen tuttujen kappaleiden opettamiseen valmistautuessa.

Yksi kriteeri arvioitaessa pianistin onnistumista opetustyössään on se, miten hänen oppilaansa itse ovat menestyneet ammatissaan, mikäli ovat antautuneet ammattimuusikoksi. Sellaiseen arviointiin itselläni ei ole edellytyksiä, mutta kuten kyseisestä luettelosta voi havaita, jotkut oppilaat olivat hyvinkin paljon esillä Akatemian omien oppilaiden julkisiakin esiintymistilaisuuksia mahdollistaneissa tapahtumissa ja sittemmin musiikin ammattilaisina sekä esiintyvinä taiteilijoina että opettajina.

Näistä ensimmäisenä tulee mieleeni Marketta Valve, joka esiintyi edellä mainituissa näytteisissä vuosien 1958 ja 1962 välillä sekä yksin, solistina että kamarimuusikon tehtävissä peräti 12 kertaa. Sen jälkeen seurasivat jatko-opinnot lähinnä Pariisissa useina eripituisina jak-

soina. Siellä hän löysi toiseksi soittimekseen cembalon unohtamatta tietenkään pianoa. Vuodesta 1963 lähtien hän toimi Turun musiikkiopistossa molempien soitinten lehtorina ja hienoja tuloksia opetus-työssään saavuttaneena. Välillä hän kävi Helsingissä voittamassa Maj Lind -kilpailun 1964 ja kaiken lisäksi toimi sekä ahkerana konserttoijana, solistina että kamarimusiikkona useilla eri kamarimusiikkipäivillä ja -juhlilla ympäri Suomea etenkin puolisonsa alttoviulisti Veikko Kososen kanssa.

Marketta Valve-Kosonen kuuluu niihin, jotka ovat minua kannustaneet tehtäväkseni ottamassani yrityksessä luoda katsaus yhden esiintyvän suomalaisen instrumentalistin tiehen. Häneltä sain myös lukeakseni joitakin kirjeitä, joita isäni oli lähettänyt oppilaalleen Pariisiin, jonne tämä oli lähtenyt jatkamaan opintojaan. Niissä hän antoi ominaiseen tapaansa saman aikanaan kokeneena neuvoja siitä, mitä kaikkea Pariisi parhaimmillaan voi tarjota. Ohessa tuli myös ohjeita siitä, miten syksyn usein yllättävän koleassa säässä tuli pukeutua vilustumatta!

Suomalaista pianotaidetta pitemmän aikaa seuranneet voivat kyseiseltä laatimaltani listalta löytää useitakin tuttuja nimiä. Moni heistä on jatkanut uraansa sekä esiintyvänä taiteilijana että ennen kaikkea opettajana. Kaikista sellaisista on toki asiasta kiinnostuneiden saatavissa lähempiä tietoja muista lähteistä, mutta tässä nostan esille vielä vain yhden, nimittäin täällä ehkä vähemmän tunnetun Ritva-Hillevi Rissasen, joka opiskeli isäni johdolla vuosien 1965 ja 1970 välillä. Hänen ahkera esilläolonsa noissa oppilasnäytteissä oli vieläkin runsaampaa eli peräti 18 kertaa.

Hänen opintonsa jatkuivat sittemmin Yhdysvalloissa kahdenkin eri maestron johdolla sekä useaan otteeseen Salzburgin Mozarteumin kesäkursseilla. Käsitykseni mukaan hän on isäni kansainvälisesti menestynein oppilas, jonka ura sekä esiintyvänä taiteilijana että opettajana on laajalti muuallakin tapahtuneiden vierailujen ohella suurelta osaltaan keskittynyt Etelä-Saksaan, missä hän asuu perheensä kanssa. Häneen olen ollut sattuneesta syystä yhteydessä kirjeitse ja saanut tietää, että isäni oli ”äärimmäisen lempeä ja rakastettava persoona”. Ainoa asia, jossa hän oli kokenut jonkinasteisia vaikeuksia opettajansa kanssa, olivat ne iänikuiset sormijärjestykset,

joiden tärkeydestä ja merkityksestä oppilaalla oli ja on edelleen jonkin verran eriävä näkemys omien esiintymiskokemusten ja pitkään jatkuneen opettajana toimimisen jälkeenkin. Hänen minulle lähettämistään konserttitaltioinneista, jotka sisältävät Lisztin Es-duuri- ja Mozartin d-mollikonserdot, olen kyllä kuulevinani joitakin tuttuja tulkinnallisia äänenpainoja!

Monilla oppilailla olisi varmasti kerrottavanaan hauskojakin episodeja ajasta isäni käsittelyssä, mutta sellaiset eivät tässä yhteydessä liene aiheellisia. Kerron vain yhdestä tapauksesta omalta kohdaltani. Olin isän oppilaana Sibelius-Akatemiassa nelisen vuotta opiskeltuani sitä ennen nuoriso-osastolla Clara Grenmanin johdolla. Kerran kun olin saanut tehtäväkseni opetella muutaman sivun Beethovenin ensimmäisestä eli f-mollisonaatista ja kun soitin sen seuraavalla tunnilla, isäni äityi hieman kehuun suoritustani. Huokaisin silloin lapsellisuuksissani, että ehkä minäkin voisin sitten ruveta harkitsemaan pianistiksi ryhtymistä! Tähän hän murautti, että ”se ei sovi naisille”. Moisesta voisi saada sen käsityksen, että naiset eivät olisi hänen mielestään miesten veroisia kyseessä olevassa ammatissa. Näin ei kuitenkaan ole. Hän tarkoitti, että naiselle saattaa olla vielä vaikeampaa yhdistää perhe-elämän mukanaan tuomat vaatimukset kutsumuksensa toteuttamisen oheen kuin miehelle. Minulla on talalla keväältä 1944 isäni kirje äidilleni, jossa hän kertoo kuulleen radiosta, että Kerttu Bernhard oli kuollut. Sen jälkeen seurasivat sanat ”Den största av oss alla!” viitaten sen aikaisiin kaikkiin täkäläisiin pianistikollegoihinsa.

Ei tule myöskään unohtaa, että runsaslukuisessa yksityisoppilaidenkin joukossa oli monia hyvin lahjakkaita, joiden mahdollisesta urasta ammattimuusikkona – opettajana tai itsekin esiintyjänä – voisi olla paljonkin kerrottavaa. Olen myöhemmin sattumalta saanut tutustua joihinkin Pekka Tuomisen hyvin tunteneisiin ystäviin, joiden kaikkien todistuksen mukaan tämä oli poikkeuksellisen lahjakas amatööripianisti, mistä ystäväpiiri oli saanut useita näytteitä yhteisissä tapaamisissa tapahtuneiden spontaanien kuulijakuntaa suuresti ilahduttaneiden taitavien esitysten muodossa. Ehkä vielä hänen isäni oppilaana olon jälkeinen ahkera musiikin harrastaminen

oman matemaatikon työn ohessa oli se syy, joka sai hänet suunnittelemaan edellä kuvattua isäni jonkinlaista elämäkertaa.

Tämän teoksen ensimmäisenä lukuna olevassa isäni itsensä laatimassa esiintyvänä taiteilijaksi lähtemisensä alkuvaiheita kuvaavassa varsin lyhyessä tekstissä – alkujaan nimeltään ”På sidan om grusvägen” – hän kertoo paitsi miten kaikki alkoi, myös ajatuksistaan siitä, millä mielellä hän elämänsä loppuvuosina katseli uraansa taaksepäin ja teki ainakin mielessään arvioita sen onnistumisesta. Vaikka tie oli ollut ajoittain hyvinkin raskas, kuten kaikesta edellä olevasta voidaan päätellä, se oli myös tarjonnut paljon iloa ja onnistumista. Omin sanoin hän tekstissään toteaa ”ainakin valitsemansa ammatin osalta suoriutuneensa hänen osalleen langenneesta elämäntehtävästä siinä määrin kunnialla, että saattoi rauhallisin mielin odottaa hetkeä, jolloin olisi hänen vuoronsa siirtyä ajasta eteenpäin”. Muunhan hän lupasi jättää Suuren Kriitikon arvioitavaksi!

Vaikka Rolf Bergrothin ura opettajana jatkui vielä vajaat kymmenkunta vuotta julkisten esiintymisten jälkeen, opetustyön intensiteetti ja oppilaiden määrä toki vähenivät 70-luvun kuluessa. Syy oli tietenkin lopullisten eläkevuosien häämöttäminen, mutta toinen syy oli muualla. Oman isänsä kuoleman jälkeen alkukesästä 1969 hän luopui perinnönjaossa osuudestaan Nauvon Haverön saarella sijainneeseen nuoruutensa ja aikuisuutensa aikaiseen perheen yhteiseen kesähuvilaan. Solen kanssa tekemiensä Etelä-Eurooppaan suuntautuneiden lomamatkojen lisäksi eri pituisia aikoja oli toki sielläkin vietetty rakkaiksi käyneiden saaristolaiselämään liittyvien puuhien parissa. Syy luopumiseen oli satumoisin samaan aikaan ilmennyt mahdollisuus ostaa saaren toiselta puolelta pienempi ja vähemmän huoltamista vaativa kesäpaikka eräältä entiseltä turkulaiselta tutulta vastaavanlaisine ihanteellisine lomanviettomahdollisuuksineen. Niin alkoi uusi vaihe kesien vietossa, johon arvattavasti sisältyi monenlaisia tulevaisuudensuunnitelmia.

Noilta vuosilta, joiden aikana itsekin kävin perheeni kanssa tässä uudessa paikassa ainakin kerran joka kesä, on säilynyt päiväkirja, jossa

kerrottaan yksityiskohtaisesti Villa Marinaksi nimetyn huvilan elämästä isälleni ominaisten hauskojen sanakäänteiden välityksellä. Tarkat tiedot hän kirjasi kulloisistakin säätilojen vaihteluista, kalansaaliiden määrästä, moottoriveneiden huoltamisen aiheuttamista ongelmista, tietenkin pihapiiriin kuuluvien rakennusten kunnon ylläpitämisestä sekä välttämättömistä elintarvikkeiden hankintamatkoista Paraisille usein kovassakin aallokossa Airiston selän yli. Solen kesälomat lehtityöstä eivät olleet kovin pitkiä, mutta hän saapui paikalle käymään Helsingistä varsinaisten lomaviikkojen lisäksi joskus vähän pidennetyiksi viikonlopuiksikin, mikä tietenkin oli sekin suuri lohtu.

Kaiken kaikkiaan Sibelius-Akatemian lukuvuosien väliset kesät siis kuuluivat tässä uudessa paratiisissa vuosittain kesäkuun alusta elokuun loppuun. Kaikki tämä muodosti vastapainon aikaisemmalle elämälle ja ansaitun levon usein raskaiksi kokemistaan vaiheista sen aikana. Koska Villa Marinassa ei ollut pianoa, musiikin harrastaminen jäi radion kuuntelemisen varaan. Siitä saatuja sekä positiivisia että negatiivisia kuunteluelämyksiä isäni raportoi myös päiväkirjassaan. Keskiviikolta 27.7. 1977 saamme lukea seuraavaa:

Denna sommar är ett kontinuerligt oväder, amen! På lediga stunderna läser jag boken om Mendelssohn jag fick av Sole. Mendelssohn är inte bland de allra största, men han är stor nog för mig. Öppnade av en händelse radion som var inställd på Riga. Uvertyren till Midsommarnattsdrömmen hördes i en tolkning av Clemens Kraus. Ack dessa omusikaliska tyskar som blandar ihop musik och matematik, dessa evinnerliga 'Taktsläger' som inte förstår någonting alls av musikens sanna väsen. Av Mendelssohns subtila och eteriska skapelse blev intet kvar!

Kuten jo aikaisemmin on tullut ilmi, isäni suhtautuminen niin sanottuun moderniin musiikkiin – tarkemmin sanoen ns. nykymusiikkiin – ei ollut kovinkaan suopea, mikä ilmeni niinkin, että hän ei ollut ilahtunut joidenkin oppilaidensa haluun soittaa kyseisen musiikinlajin tuotoksia. Joissakin julkaistuissa kirjoituksissaan hän antoi ymmärtää samaa, mutta muisti kyllä varmuuden vuoksi aina ilmoittaa, että tietenkin oli

kyse puhtaasti subjektiivisista arvioista. Mitä Mendelssohniin tulee, muistan kerran eräällä soittotunnillani hänen sanoneen, että ymmärtäisin tämän olevan ”viimeinen niistä suurista”.

Kerran kun olimme perheeni kanssa kesävierailulla Villa Marinassa, avattiin illallisen jälkeen radio toivossa saada kuunnella jotain mielenkiintoista. Kuinka ollakaan, korviimme alkoi soida Stockhausenia tai jotakuta vastaavaa, jolloin radio suljettiin parin minuutin kuluttua. Sen jälkeen isäni istui keinutuoliinsa ja piti ”luennon” musiikin historiasta. Se kuului vapaasti kerrottuna seuraavasti: Jumala oli yrittänyt Vanhan Testamentin profeettojen kautta antaa ihmiskunnalle ohjeita, miten täällä maan päällä tulisi elää. Koska se aivan ilmeisesti ei ollut ottanut opikseen, Jumala lähetti Poikansakin tänne, joka apostoliensa myötävaikutuksella antoi selvääkin selvemmat ohjeet siitä, miten täällä tuli elää, jos mieli olla joutumatta kadotukseen. Vaan kuten tiedämme, oppi ei mennyt perille, jolloin Jumala päätti ottaa käyttöönsä toisen keinon viestensä välittämiseen. Se toinen keino oli musiikki, jonka avulla ihminen ehkä vihdoinkin ymmärtäisi, mistä kaikessa on kysymys: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ynnä muut musiikin suuret mestarit, joiden musiikillaan välittämän sanoman sisällön olisi luullut tekevän toivottavan vaikutuksen. Vaan sama meno jatkui täällä, ikään kuin ihmisellä ei olisi ollut tarpeeksi tietoa siitä, miten elämä maapallolla voisi sujua niin, kuin Kaikkivaltias oli tarkoittanut. Muistan vielä elävästi isäni ilmeen ja äänenpainon, kun hän lopetti luentonsa seuraaviin sanoihin: ”Sitten Jumala rankaisi ihmiskuntaa modernilla musiikilla!”

Loppukaneetin jälkeinen ilme kasvoilla kertoi, että edellä siteerattua luentoa sävytti tietenkin osaltaan huumori. Mutta kuten sanonta kuuluu: totta toinen puoli! Isäni vakaumuksen mukaan mainittujen suurten säveltäjien elämäntyö oli korkeammalta taholta heidän osakseen tulleen musiikin sisältämän evankeliumin saarnaamisen toteuttamista. Miten muuten olisi ollut selitettävissä esimerkiksi Mozartin jättimäisen tuotannon synnyttämisen mahdollistuminen hänen varsin lyhyen elämänsä aikana ilman ylempää tullutta johdatusta! Aivan samalla tavalla tähän ja muiden musiikin suurmiesten tuotantoon kuuluvien mestariteosten tulkitsijoiden tehtävä oli jatkaa saman ilosanoman levittämistä, kuten isänikin oli omalta osaltaan yrittänyt tehdä ja kuten hän aiemmin mai-

nitussa kirjeessään äidilleni sanoo hänen tehtäväkseen tulleen, kun hän nuorena oli siihen ryhtynyt.

Mainittakoon tässä, että ei isäni ollut suinkaan ainoa suurella varuksella ns. moderniin musiikkiin suhtautumisessa. Jussi Jalas mainitsee elämäkerrassaan *Elämäni teemat* opettajansa Ilmari Krohnin kokeneen suorastaan fyysistä kammoa modernia musiikkia kohtaan, joka saattoi ilmetä pakkona poistua konserteista sellaisten teosten esitysten ajaksi. Jalas kertoo, että kun Erik Bergmanin urkusävellys *Exsultate* esitettiin jossakin kirkkokonsertissa, jossa he molemmat olivat läsnä, hartaasti uskovainen Krohn olisi todennut: ”Aina se Saatana jostain löytää tiensä kirkkoon!”

Tällaisissa onnellisissa merkeissä siis kuuluivat kesät 1970-luvulla raskaan esiintyvänä taiteilijana toimimisen jälkeen opetustyön viimeisten vaiheiden vielä jatkuessa jonkin aikaa Akatemiassa lukuvuosien aikana. Kaikenlaisiin kesien aikaisiin keskusteluihin ja jutusteluihin sisältyi siis myös paljon eräänlaista musiikkiin liittyvää opastusta ja mielipiteiden muokkausta. Sen sijaan koskaan ei tullut puheeksi, min-kälaisia suunnitelmia lopullisen eläköitymisen jälkeisiksi ajoiksi oli mahdollisesti tehty. Eihän tietenkään voinut ajatella, että musiikki saisi väistyä kokonaan, mutta missä muodossa sen kanssa eläminen tulisi jatkumaan, jäi toistaiseksi arvailujen varaan. Aika tulisi näyttämään.

V Pianisti kirjoituspöydän ääressä

Vaikka Rolf Bergrothin ura esiintyvänä taiteilijana ja opettajana on tullut käsitellyksi, vielä yksi osa hänen toiminnastaan musiikin parissa vaatii hieman huomiota, nimittäin siitä myös ahkerasti kirjoittavana – Veikko Helasvuon mukaan teräväkynäisenä – esseistinä ja arvostelijanakin toimiminen. Koska sellaista aineistoa oli kertynyt vuosien varrella huomattavan paljon, olen joutunut pohtimaan kysymystä siitä, mistä moinen halu itsensä ilmaisemiseen kirjallisessa muodossa oikein johtui. Yksi selitys on ehkä se, että suvussa harrastettiin paljon keskinäistä, usein varsin vuolassanaista ja tiheää kirjeenvaihtoa esimerkiksi, kun vaihdettiin kuulumisia vaikkapa jonkin kesän tapahtumista tai muuten vain kerrottiin kulloisenkin elämäntilanteen ilmiöistä.

Ryhtyessäni kokoamaan aineistoa käsillä olevaan teokseen en ollut lainkaan tietoinen, että isäni jäämistössä olisi sellainen määrä hänen kirjoittamiaan sekä julkaistuja että julkaisemattomia tekstejä. Niihin tutustuessani hämmästelin niiden korkeaa ilmaisullista tasoa; hänhän oli tärkeämmiksi osoittautuneiden opintojen takia jättänyt koulun kesken, joten esikuvia kirjoittamistaidon salaisuuksista tuli ilmeisesti hänen oman kiinnostuksensa kohdetta käsittelevän kirjallisuuden ahkeran lukemisen kautta.

Luonteenomaista on kaikkien kirjoitelmien esseenomainen tyyli, joka on vapaamuotoisempaa kuin tiukka asiateksti. Määritelmän mukaan esse on ajattelua kirjoittamalla, käsiteltävän kysymyksen tai ongelman punnitsemista puolelta jos toiselta sekä vahvaa argumentointia pelkkien omien mielipiteiden julkituomisen sijaan. Taustalla oli tietenkin aina myös halu tuoda esille kulloisestakin aiheesta jotain sellaista, mikä oli kirjoittajan mielestä jäänyt vähemmälle huomiolle vaikkapa muussa syystä tai toisesta ajankohtaisessa keskustelussa vaikkapa lehtien palstoilla.

Olihan pianistilla toki muitakin syitä tarttua kynään tai asettua kirjoituspöydän ääreen. Etenkin alkuvaiheessa oli kyse pienten lisäansioi-

den hankkimisesta ajoittaisen hyvinkin heikon taloudellisen tilanteen vuoksi, kun Sibelius-Akatemian tuntiopettajuuden lisäksi ei juuri ollut muita tulonlähteitä. Konsertoiminenkaan ei ollut erityisen tuottoisaa varsinkaan, kun se saattoi pikemminkin tuottaa tappiota esiintyjälle, jos kuulijoita oli vähänlaisesti. Satunnaiset stipendit ja apurahat eivät myöskään taanneet vakautta siinä lajissa.

Tämän teoksen liitteenä on luettelo kaikista isäni julkaistuista kirjoituksista, jotka ovat säilyneet joko alun perin hänen itsensä talteen ottamina tai kopioina hänen jäämistössään sekä löytöinä eri arkistoista. Kirjallinen tuotanto koostuu musiikkiarvosteluista, artikkeleista tai esseistä koskien eri säveltäjiä ja heidän tuotantoaan, musiikkikirjeistä hänen tekemiltään ulkomaanmatkoilta ja kannanotoista erinäisiin ajankohtaisiin musiikkielämän ilmentymiin sekä täällä että muualla. Varsin laaja on myös musiikin tulkintaan ja etenkin pianon soittamiseen ja sen opettamiseen kytkeytyvien psykofyysisten ongelmien käsittely eli se, miten pianoa tulisi soittaa ja mitä kaikkea siinä tulisi ottaa huomioon.

Lisäksi on säilynyt laajahko kokoelma radiossa, televisiossa ja eräisissä julkisissa tilaisuuksissa pidettyjen esitelmien milloin yksityiskohtaisempia, milloin ylimalkaisempia muistiinpanoja. Kaikki kyseiset tekstit sisältävät luonnollisesti myös paljon toistoa jo aikaisemmin jossain muussa yhteydessä esille tulleista asioista, mielipiteistä ja kannanotoista. Ikävää on vain se, että jäämistössä säilyneissä esitelmien käsittekirjoituksissa ei ole yleensä mainintaa niiden kirjoitus- tai pitoajoista. Kaiken kaikkiaan säilynyttä materiaalia on melkoisesti. Ensimmäinen isäni kynästä lähtenyt ja kotikaupungin ruotsinkielisessä lehdessä *Åbo Underrättelserissä* (ÅU) julkaistu teksti on musiikkikirje Pariisista vuodelta 1933 ja kaksi viimeistä, pitkäkö artikkeli *Hufvudstadsbladetissa* 25.10.1989 otsikolla ”En blick bakom förfluten” aiheena Mozartin elämää ja musiikkia koskevat käsitykset ja etenkin väärinkäsitykset sekä samassa lehdessä parin kuukauden kuluttua 18.12. julkaistu voimakas vastalause vielä ainakin tuolloin vallinnutta suuntausta liian nopeilla tempoilla keikarointia kohtaan otsikolla ”Musik eller panik”.

Kirjoitusten tyyli on yleensä varsin hillitty ja kielellisesti korkea-
tasoinen, mutta joukossa on joitakin varsin kärjekkäitäkin kannanot-

toja milloin mihinkin Suomen musiikkielämää koskeviin kysymyksiin, kuten taiteilijoiden asemaan täällä verrattuna eräiden muiden maiden käytäntöihin ja varsinkin kritiikin tehtäviin, mahdollisuuksiin ja ennen kaikkea rajoituksiin. Kirjoituskielenä oli tietenkin aina ruotsi. Varsinkin radio- ja muita esitelmiä tuli kuitenkin pitää myös suomeksi, mikä oli mahdollista Solen oivallisten käännösten avulla.

Arvosteluita ja ajatuksia arvostelusta

Maire Pulkkinen toimittamassa teoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia* muista esittävien säveltaiteilijoiden elämää käsittelevistä teksteistä poiketen Rolf Bergroth jostain syystä haastattelee itse itseään. Kuviteltu haastattelijä tiedustelee hänen ajatuksiaan arvostelusta. Vastaus kuuluu seuraavasti: ”Uskoin lujasti arvosteluun aina siihen saakka, kunnes itse varsin pitkän ajan jouduin sitä harjoittamaan. Siitä asti olen ollut yhtä mieltä Oscar Wilden kanssa: kaikki kritiikki on kirjoittajansa omaa elämäkertaa. Luova tai esittävä taiteilija voi paremmin korvatesaan kritiikin itsekritiikillä.” Isäni toimi kuitenkin kyseisen sanataiteen lajin harjoittajana vuodesta 1948 vuoteen 1955. Kyse ei ollut koskaan päivälehti-arvosteluista, vaan laajahkoista *Nya Arguksessa* ilmestyneistä katsauksista jonkin tietyn konserttikauden tarjontaan Helsingissä. Arvioitavina olivat kotimaisten esiintyjien lisäksi myös tietenkin lukuisat ulkomaiset varsin nimekkäät solisti- tai kapellimestarivierailijat, joskus orkesteritkin. Niistä saa erinomaisen mielenkiintoisen kuvan pääkaupungin tuolloin varsin monipuolisesta konserttitarjonnasta kyseisinä vuosina.

Edellä mainittuja arvosteluita lukiessa kiinnittää huomion siihen, miten Rolf Bergroth itse selviää musiikkikriitikolle ja -kriitikille asettamiensa melko ankarien vaatimusten kohdalla. Isäni käsityksiin niin musiikki- kuin taidekriittikkiin yleensä kohdistuvista vaatimuksista vaikuttivat paitsi edellä mainittu oma toiminta arvostelijana ja ehkä häneen itseensä kohdistuneet mahdollisesti epäreiluiksi kokemansa kritiikit, myös laajahko perehtyneisyys alaa käsittelevään, lähinnä ranskalaiseen kirjallisuuteen. Omissa kritiikin tehtäviä käsittelevissä kirjoituksissaan, joista vain yksi on julkaistu *Nya Arguksessa* nro 14 vuonna

1952 otsikolla ”Tankar om musikkritik”, hän viittaa sellaisiin samasta aiheesta aikanaan kirjoittaneisiin ranskalaisiin kuin Denis Diderot, Charles Augustin Saint-Beuve, Ferdinand Brunetière ja Hector Berlioz. Näitä herroja nuorempi samoihin seikkoihin keskittyviin teoreetikoihin kuuluu niin ikään ranskalainen Armand Machabey (1886–1966) teoksessaan *Traité de la Critique Musicale* (Paris, Richard-Masse), jonka isäni mielestä tulisi kuulua jokaisen musiikkikriitikon kirjahyllyyn.

Kysymykseen musiikkikritiikin tehtävistä, mahdollisuuksista ja rajoituksista isäni palasi kyllä myöhemminkin kahdessa muussa asiaa käsittelevässä kirjoituksessaan, joita hän kuitenkin jostain syystä ei antanut julkaistaviksi ja joiden tekoaika ei ole tiedossa. Toisen niistä olen kuitenkin suomennuttanut, ja se on luettavissa tämän teoksen liitteissä.

Mitä sitten tulee hänen omiin *Nya Arguksessa* ilmestyneisiin lukuihin katsauksiinsa jonkin tietyn konserttikauden tarjonnasta, voi panna merkille, että varsin korkeatasoisia maailmankuulujen taiteilijoiden esiintymisiä hän pääsi arvioimaan jo hyvin pian sodan jälkeen. Sellaiset nimet kuin Gregor Piatigorsky, Imre Földes, Stefan Askenase, Friedrich Gulda, Emil Gilels tai Julius Katchen pianistien puolelta, jousisoittajista Yehudi Menuhin, Ida Haendel, David Oistrach, Isaac Stern, Enrico Mainardi, Tibor de Machula tai Mstislav Rostropovitsh ovat kaikki vielä tuttuja musiikkielämää pitempään seuranneille. Arvostelut tietenkin vilisevät ylistyssanoja, mutta kun aihetta oli, kirjoittaja toi julki toki omat näkemyksensä esimerkiksi tulkinnoista tai jopa joistakin teknillisistä ratkaisuista.

Esimerkiksi Emil Gilelsin omassa solistiesiintymisen jälkeisessä konsertissa syyskaudella 1951 arvostelija kiinnittää huomiota siihen, että soittaja ei ollut parhaimmillaan, mikä ilmeni suurimmaksi osaksi onnistuneen Mozartin c-mollisonaatin esityksen jälkeisessä Beethovenin ”Appassionatan” oudossa tulkinnassa, joka herätti arvostelijassa tarkemmin määrittelemättömiä vastareaktioita. Erään nykyään vähemmän tunnetun mutta erinomaiseksi luonnehtimansa englantilaisen pianistin Moura Lympayn tulkinnassa Schumannin *Sinfonisista Etydeistä* kirjoittaja puolestaan olisi toivonut kuulevansa teoksen nimen alkuosan painottamista jälkiosan sijaan. Kaikkein ko-

vimman kritiikin kohteeksi joutui amerikkalainen kevätkaudella 1953 täällä vierailut pianisti Julius Katchen, jolta puuttui tyyliä paitsi Franckin *Preludissa, koraalissa ja fuugassa* etenkin Beethovenin Asduurisonaatissa op.110 siinä määrin, että kuulija ei aluksi ollut tunnistaa mistä teoksesta oli kysymys, johtuen ehkä siitä, että taiteilija oli kovakouraisella kohtelullaan saanut instrumentin siinä vaiheessa melkoiseen epävireeseen.

Tulevan kollegansa France Ellegaardin konserttiarvostelu syyskaudelta 1948 sisältää ylistäviä sanoja esimerkiksi Chopinin *24 Preludin* ja parin muun suurteoksen esityksestä seuraavasti muotoiltuna ”i vilka hon gav de mest övertygande prov på en fysisk och psykisk spänst och en gestaltningskraft av imponerande mått”. Minkäänlaisia merkkejä vähättelevästä suhtautumisesta naispianisteja kohtaan ei siis tässä eikä muulloinkaan tullut esille, vaikka isäni minulle aikanaan murahtikin, että ala ei sovi naisille.

Arvostelua koskevissa kannanotoissaan Rolf Bergroth esitti melkoista kritiikkiä ns. päivälehdissä julkaistuja alan esimerkkejä kohtaan. Hänen mielestään taide- ja tässä tapauksessa musiikkikritiikin tulisi olla muiden kuin itse esiintyvien taiteilijoiden tai jopa säveltäjien käsissä, mikä siihen aikaan oli melko yleistä. Tätä sääntöä vastaanhan hän itse oli rikkonut varhaisemmassa toiminnassaan arvostelijana. Toinen hänen mielestään suuri ongelma oli, että varsinkin päivälehtien arvosteluissa usein annetaan lukijan kuvitella, että kyseessä olisi täysin objektiivinen arvio kulloisestakin kohteesta. Sellaista kun hänen mielestään ja myös edellä mainittujen ranskalaisten esikuvien mukaan ei ole olemassakaan. Musiikkihistoriassakin on lukuisia esimerkkejä siitä, mitä kuviteltu objektiivisuus on voinut saada aikaan esimerkiksi joidenkin säveltäjien tuotantoa arvioitaessa.

Edellä kuvattuun joukkoon arvosteluja voi lukea myös pari suoraa kannanottoa suomalaisen musiikkielämän moniin epäkohtiin, nimittäin *Nya Arguksessa* nro 9 vuonna 1957 ilmestyneessä kirjoituksessa otsikolla ”En fråga om resurser” ja *Helsingin Sanomissa* 17.10.1965 julkaistussa aika jyrkässä mielipidekirjoituksessa koskien suomalaisen musiikkielämän eräitä piirteitä verrattuna muun maailman vastaviin. Sellaisia olivat isäni mielestä ensinnäkin tšekäläisen musiikki-

elämän liiallinen keskittyminen pääkaupunkiin, toisekseen koulujen väärin suuntautunut musiikinopetus, jonka johdosta ei voi odottaa tulevien konserteissa kävijöiden mahdollisuutta kehittyä taiteen vastaanottajina, kolmanneksi vääränlainen ns. klassisen ja uudemman, jopa aivan nykymusiikin, suhde orkesterien ohjelmistoissa sekä neljänneksi resitaalien järjestämiskustannusten kaatuminen useimmiten esiintyjän itsensä kannettaviksi ja muutenkin kaikinainen tuen puute niitä kotimaisia taiteilijoita kohtaan, jotka vievät maailmalle sanomaa suomalaisen instrumentaalitaiteen tasosta ja jotka samalla menettävät täällä muuten saatavilla olevat tulot esimerkiksi opetus-työn ollessa keskeytyksissä. Ihmetystä tekstin mukaan herättää myös se, että Suomesta puuttuu kokonaan impressaariotoiminta ja vielä sekin, että tšekäläisessä alan infrastruktuurissa vallitseva akustisesti kelvollisten konserttisalien määrä on toivottoman pieni varsinkin pääkaupungissa.

Luetteloja voisi vielä jatkaa, mutta kun eittämättä ainakin osassa edellä mainituissa puutteissa on tähän päivään mennessä tapahtunut kehitystä, enempien valitusten määrä ei ehkä lukijaa kiinnosta. Viimeinen seikka, joka kylläkin on vieläkin tavallaan ajankohtainen, on tulevien instrumentalistien koulutus. Isäni puuttuu tuossa viimeisessä *Helsingin Sanomissa* julkaistussa lyhyehkössä kirjoituksessaan ylioppilastutkinnon tarpeellisuuteen jonkinlaisena yleissivistyksen hankkimisen tärkeänä etappina. Se kun hänen mielestään on niin pinta-putuolinen eikä missään tapauksessa läheskään riittävä esiintyvälle taiteilijalle. Välttämättömän ja laajemman yleissivistyksen hankkimiseen ja syventämiseen olisi aikaa myöhemminkin, itse asiassa koko tuleva elämä. Hänen mielipiteensä asiasta ei ollut suinkaan ainoa. Erik Tawaststjernakin piti ajatusta naurettavana samoin kuin Sibelius-Akatemian tulevaa tutkinnonuudistusta maisterin-, lisensiaatin- ja tohtorintutkintoineen. Jäätyään lopullisesti eläkkeelle 1970-luvun lopussa isäni usein siunaili sitä, ettei hänen tarvinnut osallistua moiseen muutokseen, jota hän kutsui hullutukseksi. Olen pannut merkille jälkepäin erinäisiä kannanottoja lukiessani, että läheskään kaikki alalla vaikuttavat asiantuntijat eivät suhtaudu moiseen vieläkään täysin varauksettomasti.

Musiikkikirjeitä ja muita kirjoituksia vierailuista Euroopan eri musiikkikeskuksissa

Oma lukunsa Rolf Bergrothin kirjallisessa toiminnassa ovat ne monet eri puolilta Euroopan kulttuurikeskuksista tšekäläisiin lehtiin lähetetyt musiikkikirjeet, joissa hän kuvaa niissä kulloisenkin vierailunsa aikana kokemiaan musiikkielämyksiä. Silloin tällöin hän kirjoitti laajempiakin kuvauksia jonkin maan tai kaupungin ominaispiirteistä alan tarjonnassa kuin jonkin paikalla viettämänsä lyhyehkön vierailun ajalta. Niissä hän usein tekee havaintoja konserttyleisön hyvinkin erilaisesta tavasta reagoida kuulemaansa verrattuna esimerkiksi jonkin toisen maan tyyppillisen yleisön tapoihin.

Ahkerimmin hän kirjoitti tietenkin entisestä ja parhaiten tuntemastaan opiskelukaupungistaan Pariisista, mutta myös muutamasta muusta Euroopan musiikkikeskuksesta. Ensimmäinen sellainen oli siis ÅU:ssa tammikuussa 1933 julkaistu seikkaperäinen kuvaus Pariisin hätkähdyttävän runsaasta ja monipuolisesta musiikkielämän tarjonnasta otsikolla ”Musiknytt från Paris” ja viimeinen runsaan 30 vuoden kuluttua *Hufvudstadsbladetissa* (2.9.1965) Lontoon musiikkielämän kuvaus otsikolla ”Ljus och skuggor på klaviaturen”. Siinä hän muun muassa hämmästelee varsinkin pianotaiteen niin korkeaa tasoa, että hän joutuu kysymään, millä perusteella sen taitajia voidaan enää edes verrata toisiinsa, kun on usein vaikea löytää jotain erityistä tekijää puhuttaessa näiden mestarien keskinäisistä eroista tai heidän taiteensa luontaispiirteistä.

Musiikkikirjeisiin sisältyy siis myös usein hauskoja havaintoja kulloisenkin matkakohteen konserttielämän erityispiirteistä verrattuna johonkin toiseen. Esimerkiksi isäni oli havaitsevinaan yleisön tavoissa reagoida kuulemaansa suuriakin eroja. Joskus yleisö eli voimakkaasti mukana esiintyjän välittämän musiikillisen viestin vastaanottamisessa riippumatta mahdollisista näkemyseroista tulkinnoissa. Jossakin muualla aisti herkästi yleisön jopa penseän suhtautumisen kuulemaansa. Oliko sitten kysymys kansanluonteesta tai maiden kulttuurisista eroista, ei aina ollut yksiselitteistä.

Erityisen mielenkiintoisia ovat tietenkin ne monet lehtikirjoitukset ja radioesitelmät, jotka käsittelivät nimenomaan Pariisia ja sen tarjoamia

huikeita musiikkielämyksiä, joista hän oli opiskeluaikanaan ja lukuisien muiden siellä viettämiensä vierailuiden aikana päässyt nauttimaan. Jotkin Pariisin runsasta konserttielämää kuvanneista säilyneistä teksteistä ovat suorastaan hauskoja, jos niitä vertaa vaikkapa nykyiseen yleisön käyttäytymiseen elävissä esityksissä. Sellaisesta seuraava esimerkki, joka on ilmeisesti ote joskus radiossa tai muualla pidetystä Pariisia musiikkikaupunkina käsitelleestä esitelmästä:

Pariisin konserttiyleisö on musiikkielämän stimuloiva katalysaattori. Se on kokonainen oma lukunsa, jota emme voi tässä sivuuttaa. Olen nähnyt sen täydessä kapinassa eräässä kansainvälisessä pianokilpailussa, kun eri maita edustava lautakunta sen mielestä oli arvostellut kilpailijoita väärin. Olen kuullut sen huutelevan rohkaisevasti eräälle iäkkäälle suosikilleen menneiltä ajoilta, kun tämän muisti petti kolmannen kerran samassa pianokonsertossa. Olen nähnyt, miten se on lumoutuneena kurottautunut kuuntelemaan vanhan, kuoleman jo merkitsemän Moritz Rosenthalin tuskin kuuluvaa soittoa Chopinin e-mollikonsertossa, soittoa niin hiljaista, että orkesteri jo ensimmäisessä soolossa otti esiin sordiinot, jotta piano ei kokonaan peittyisi. Olen nähnyt sen istuvan kärsivällisesti paikoillaan loppuun saakka siinä toivossa, että Monsieur Cortot vihdoinkin saavuttaisi esiintymiskuntonsa. Olen nähnyt sen pitkämielisenä seuraavan Edwin Fischerin hutiloivaa prima vista -soittoa Mozart-konserttojen sarjassa ja hurjin aplodein palkitsevan loistavasti esitetyt kokokohdat ja kadenssit, jotka taiteilija oli vaivautunut opettelemaan ulkoa. Jo vallankumouksen päiviltä kuuluisa Marat sanoi pariisilaisyleisöstä, että se on hidas vihellyksiin ja herkkä aplodeihin. Tämän inhimillisen piirteensä vuoksi se osaa antaa arvoa sille, mikä taiteilijan suorituksessa on oleellista takertumatta tilapäisiin pikkuseikkoihin. 'Tout le monde peut se tromper', voihan sitä erehtyä, on hyvin tyyppillinen ranskalainen lauseparsi.

Edellisen luvun lopussa kerrottu radiosta tulleen uutta musiikki sisältäneen musiikinäytteen lyhyeksi jääneen kuuntelutuokion jälkeen isäni pitämä osaltaan leikkimielinen luento modernista musiik-

kista Jumalan rangaistuksena ihmiskunnan tottelemattomuudesta vaatii pienen selvennyksen. Hän tarkoitti pikemminkin käsitettä ”nykymusiikki” atonaalisuuksineen, dodekafonioineen ja elektronisine lisukkeineen. Tästä ovat osoituksena hänen monet kirjoituksensa, joissa hän kyllä antaa arvoa useille viime vuosisadan alun säveltäjille, kuten Prokofjeville, Stravinskylle, Bartókille jne. Kaikki musiikkihan on aikanaan ollut ”modernia”, josta aika on tehnyt klassista ja yleisesti hyväksytyä, jos on tehnyt.

Ensinnäkin musiikkikritiikistä kirjoittaessaan hän varoittaa aikalaisia tekemästä liian ehdottomia arvioita kulloisenkin uuden musiikin teoksen arvosta, sen kun näyttää vasta tuo kriitikoista ankarin eli aika. Lisäksi esimerkiksi Wienissä kesällä 1958 kuulemansa Hindemithin sinfoninen ooppera *Mathis der Maler* teki häneen niin suuren vaikutuksen, että isäni paitsi kirjoitti kokemuksesta *Hufvudstadsbladetiin*, mutta myös piti säveltäjästä esitelmän levynäyttein Richardinkadun kirjastossa ilmeisesti saman vuoden syksynä. Samassa yhteydessä isäni myös muutenkin hieman kevensi nykysäveltäjien ”syntilistaa”, kun hän totesi kyllä ymmärtävänsä näiden luomistyön vaikeutta uusien ilmaisukeinojen etsinnässä kaikkien edeltävien aikojen mestarien nerouden synnyttämien tuotosten jälkeen. Uuden löytäminen on vaikeaa, kun kaikki on jo aikaisemmin sanottu!

Viimeisellä Wienin-matkallaan 1959 isälläni oli tilaisuus kuulla samassa konsertissa sekä Stockhausenia että Luigi Nonoa. Edellisen, isäni mukaan, ”niin sanottu musiikki” oli kaikesta päättäen ollut pelkkää kärsimystä, joka toi mieleen lähinnä liikennekaaoksen aiheuttaman äänten sekamelskan. *Hufvudstadsbladetissa* kyseisen vuoden 26.6. ilmestyneessä musiikkikirjeessä Nono puolestaan oli ollut suuri yllätys positiivisessa mielessä, vaikka hänen kuullut teoksensa pohjautuivatkin olennaiselta osaltaan samaan sävellystekniseen perustaan. Niissä ei ollut kyse vain ilmiöstä nimeltä musiikki vaan suorastaan taide, jonka luoja oli kyennyt herättämään kuulijoissa voimakkaita tunne-elämyksiä, mikä varmasti lievensi heissä kenties olevia ennakkoluuloja näiden musiikillisten ilmaisukeinojen mahdollisuuksista tulevaisuudessa. Aika näyttää!

Kirjoituksia ja esitelmiä säveltäjistä

Säilyneiden Rolf Bergrothin sekä radiossa että jopa televisiossa pitämien musiikkiesitelmien käsikirjoitusten joukossa tyypillisimpiä ovat sekä säveltäjiin, heidän tuotantoonsa että sen tulkintaan liittyvät aiheet. Tähän teokseen olen liittännyt joitakin esimerkkejä tällaisista. Helsingin silloisessa pääkirjastossa Rikhardinkadulla pidettiin myös aikanaan 1950-luvulla ja ehkä vielä 1960-luvullakin Suomen Taideyhdistyksen myötävaikutuksella yleisölle avoimia kulttuuri-iltoja, joiden aikana käsiteltiin milloin kirjallisuuteen, teatteriin, elokuvaan, kuvataiteisiin ja musiikkiin liittyviä aiheita lähinnä esitelminä mutta myös varsinkin viimeksi mainitun kohdalla levynäytteinä kuultuja melko suuriakin sävelteoksia. Näitä järjestämässä oli mm. isäni nuoruudenaikainen ystävä Walentin Chorell. Yleisöä oli joskus niin paljon, että kaikki halukkaat eivät mahtuneet mukaan.

Valitettavasti edellä mainitun aineiston yhteydessä ei ole yleensä merkintöjä niihin pohjautuvien esitelmien pitoajoista. Vain esimerkiksi radioesitelmänsä ”Beethovenin pianosävellyksistä” (ks.liite) isäni aloittaa toteamalla, että ”200 vuotta on tänä syksynä kulunut Beethovenin syntymästä”. Toinen ajankohta niin ikään päiväämättömälle radioesitelmälle paljastuu, kun Bachia käsittelevä esitelmä otsikolla ”Johann Sebastian Bach och några synpunkter på hans pianostil” kirjoitti nimimerkin ”Robert Cdr.” kirjoittamaan ÅU:ssa 9.4.1950 julkaistun arvostelun, jossa antaa kiitoksia esitelmän monipuolisuudesta ja valaisevuudesta ja toivoo sellaisia ohjelmia radioon jatkossakin. Kolmas pitoaika paljastuu esitelmän Chopinista sisältämästä maininnasta hänen syntyneen maaliskuun ensimmäisenä päivänä 1810 ”eli tasan 150 vuotta sitten”.

Suurin osa säveltäjiä ja heidän tuotantaan käsitteleviä radio-, televisio- tai muissa yhteyksissä pidettyjä puhe-esitelmiä sisälsi myös paitsi levynäytteitä, myös omia pianosooloja esimerkkeinä kulloisenkin säveltäjän tuotannosta. Vain pieni osa tämän aihealueen esitelmistä julkaistiin kirjallisessa muodossa lehdissä, kuten liitteenä olevasta niistä koskevasta luettelosta voi havaita. Kaikki syntyneet tekstit eivät niinkään olleet tarkoitettuja lukija- tai kuulijakunnan kulloistakin

säveltäjää koskevan yleistietouden levittämiseksi, vaan niissä hän sai aina oivallisen tilaisuuden tuoda esille omat näkemyksensä tiettyjen säveltäjien musiikin tulkintakysymyksistä. Esiin nousivat myös monet vakiintuneet käsitykset jostakusta tietystä mestarista, hänen luonteestaan tai muista ominaisuuksistaan, jotka myöhempi tutkimus on osoittanut virheellisiksi.

Tuossa viimeiseksi jääneessä julkaistussa kirjoituksessaan otsikolla ”Musik eller panik” isäni puuttuu esimerkiksi yhteen tulkintoihin liittyvään osatekijään, nimittäin tempoihin. Hän kertoo opiskeluaikanaan Pariisissa saaneensa tilaisuuden kuulla Emil von Sauerin tulkinnan Lisztin tutusta Es-duurikonsertosta silmällä pitäen omia tulevia tehtäviään sen parissa. Kello kädessä mitattu tulkinnan kesto oli 23 minuuttia. Paljon myöhemmin levyltä kuulemansa Richterin esityksen niin ikään kellon avulla saatu kesto oli 18.05 minuuttia. Artikkelin pontimena oli kuitenkin ollut tekstin mukaan vähän aikaisemmin radiosta joltakin ulkomaan kanavalta kuultu 14 minuuttiin mahdutettu esitys. Esittäjän nimestä hän ei ollut saanut selvää, mutta kuultu innoitti ounastelemaan, että ehkä kyseinen teos vielä saadaan sullotuksi kymmeneen minuuttiin, jos moinen trendi jatkuu! Teksti jatkuu sitten vielä tempokysymyksen ongelmassa eräine muine valaisevine esimerkkeineen.

Säveltäjistä kirjoitettuihin tai esitelminä pidettyihin esimerkkeihin ei tässä ole mahdollisuutta yksityiskohtaisemmin puuttua, mutta sen voi vain todeta, että kirjoittajalle rakkaimmat ja läheisimmät säveltäjät ovat useimmin tarkastelun kohteena: Mozart, Beethoven, Chopin ja Debussy. Aloittaessani käsillä olevan teoksen kirjoittamista en ollut lainkaan tietoinen isäni näin laajasta kirjallisesta tuotannosta. Koskaan ei myöskään siis voinut olla puhetta siitä, mistä kumpusi näin suuri halu tuoda esille omia vankkoja käsityksiä milloin mistäkin musiikkiin liittyvästä kysymyksestä. Taustalla olivat tietenkin omat kokemukset, mutta myös varsinkin molempien Pariisin-opettajien vaikutus kyseisiin näkemyksiin. Näiden lisäksi mukana vaikuttamassa oli myös isäni laaja ennen kaikkea ranskalaisen musiikkia koskevan kirjallisuuden lukeneisuus.

Ajatuksia pianon soittamisesta ja sen opetuksesta

Viimeisenä vaan ei vähäisimpänä ryhmänä Rolf Bergrothin kirjallisessa tuotannossa ovat ne eräät varsin perusteelliset tutkielmat pianonsoiton eri dimensioiden luonteeseen ja yksityiskohtiin kuuluvista kysymyksistä mukaan lukien tietenkin esittävän puolen lisäksi siihen oleellisesti liittyvä pianopedagogiikka. Niillä hän tuli liittyneeksi täällä tuolloin vielä varsin vähäiseen aiheetta koskeneeseen keskusteluun ja lähes olemattomaan mielipiteiden ja erilaisten käsitysten välisiin kirjallisiin pohdintoihin.

Virikkeitä aiheesta kirjoittamiseen hän oli saanut jo varsin varhain Pariisin-opintojen yhteydessä ja tutustumisesta muunkieliseen alaa käsittelevään kirjallisuuteen, jota varsinkin Ranskassa tuotettiin ahkerasti. Sittemmin täälläkin on syntynyt Heinrich Neuhausin vihdoinkin suomeksi 1980-luvulla käännetyn teoksen *Pianonsoiton taide* vanavedessä isäni oppilaan Mervi Kiannon pianonsoiton ja pianopedagogiikan opettajille ja oppilaille suunnattu teos *Matka pianon soittamiseen*. Omasta mielestäni alan kirjallisuuden ehdoton ykkönen on äskettäin suomennettu venäläisen Samuil Feinbergin hieno ja perusteellinen nimensäkin osalta upea teos *Pianismi taiteena*, johon verrattuna isäni jo melko iäkkäänä vanhojen kirjoitelmiensa pohjalta kokoama runovihon paksuinen *Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta* on vain kuin sohaisu muurahaispesään.

Palattuuan Puolan-kiertueeltaan isäni tarttui tässä kyseessä olevaan aiheeseen Pariisissa keväällä 1948 tutustumaansa, silloin jo toki edesmenneeseen mutta julkisuudessa paljon juuri tuolloin esillä olleeseen ranskalaiseen pianistiin ja säveltäjään Marie Jaëlliin ja hänen uraaurtaneeseen vaikutukseensa musiikin tutkijana. Hänen sanotaan olleen yksi varhaisimmista pianonsoittoon ja varsinkin musiikkipedagogiikkaan neurotieteellisesti suuntautuneista tutkijoista. Tutustuminen johti syksyllä 1949 *Nya Arguksen* numerossa 14 julkaistuu perusteelliseen kuvaukseen pianopedagogiikan ja samalla tietenkin itse pianismin historiaan mainitun tutkijan esittämiä kehityslinjoja seuraten otsikolla ”Marie Jaëll – en pedagogikens kungsväg”.

Isäni kirjallisen tuotannon luettelossa on mainittu hänen muut aiheita käsittelevät tuotoksensa, joista viimeinen on luettavissa esimerkkinä muutaman muun mutta julkaisematta jääneen hänen tyypillisten

musiikkiesitelmiensä luonteesta. Miksi pianonsoiton eri elementtejä yleensä on tarve käsitellä melko laajasti, johtuu niihin liittyvien suuntausten ja koulukuntien välisistä jonkinasteisista näkemyseroista. Kun on kyse esimerkiksi sellaisista seikoista kuin nykyaikaisen pianonsoiton liikemekanismista ja sen psykofysiologisista perusteista, joudutaan luomaan katsaus koko ilmiön historiaan, joka taas on ollut riippuvainen kulloisenkin instrumentin kehitysvaiheesta.

Se, millaiselle soittimelle esimerkiksi Couperin tai Rameau kirjoittivat, eroaa täysin nykyaikaisesta pianosta, jolla kuitenkin saatetaan soittaa kyseisten herrojen sävellyksiä. Tuleeko silloin ottaa huomioon teoksen synty aika ja sen edellyttämä tai mahdollistama soittotekniikka vai voidaanko täysin antautua tämän päivän instrumentin tarjoaman ilmaisullisen moninaisuuden käyttämiseen, ovat aihepiiriin liittyviä kysymyksiä. Tavalliselle musiikin harrastajalle ne eivät välttämättä ole millään lailla tuttuja, mutta niiden käsittely kirjallisuudessa avaa mielenkiintoisia näkymiä pianotaiteen koko historiaan.

Loppusoitto

Tämän teoksen alkuluvussa Rolf Bergroth kertoo omin sanoin, mitkä asiat johtivat siihen, että hän päätyi esiintyväksi taiteilijaksi eli miten kaikki alkoi. On siis syytä lopuksi kertoa myös siitä, miten kaikki aikanaan päättyi. Jäätyään Sibelius-Akatemiasta pianonsoiton lehtorinvirasta eläkkeelle vuonna 1975 hän siirtyi muutamaksi vuodeksi takaisin tuntiopettajaksi saattamaan päätökseen joidenkin oppilaiden vielä hieman keskeneräiset opinnot.

Koskaan ei ollut puhetta siitä, minkälaisia suunnitelmia isälläni oli tulevien eläkevuosien varalle. Oliko mielessä sittenkin astuminen klaviatuurin ääreen vähän virallisemmissakin merkeissä kuin vain perhepiirissä, vai tunsiko hän houkutusta kenties jatkaa kirjallisia töitä, jos jotakin oleellista oli jäänyt sanomatta. Vuodet kuluivat kesäisin vuonna 1972 ostetussa omassa Villa Marinaksi nimitetyssä huvilassa Nauvon Haverössä ja pitkät talviajat Helsingissä opetustyön jatkuessa siis vielä Akatemiassa ja kotonakin muutaman yksityisoppilaan parissa.

Perheemme asui kevästä 1969 kevääseen 1973 Turun suunnalla meriupseeripuolisoni virkapaikan kupeessa minun itseni vielä jatkaessa loppusilausta vailla olevia opintojani valmistuakseni äidinkielen ja kirjallisuuden opettajaksi. Palattuamme takaisin Helsinkiin päädyimme pian asumaan Suomenlinnaan puolisoni siirryttyä siellä sijaitsevaan Merisotakouluun hoitamaan uusia tehtäviä. Silloin yhteydenpitomme isäni ja Solen kanssa aktivoituivat noiden muutaman etäämmällä asumisemme aikaisiin vuosiin verrattuna, jolloin tapaamisemme olivat rajoittuneet lähinnä Haverössä vietettyihin joihinkin lomaviikkoihin.

Ennen kaikkea Sole iloitsi mahdollisuudesta osallistua enemmän perheemme elämään, joka oli ehtinyt kasvaa kahdella lapsella. Hänellähän ei ollut omia lapsia, joten pienokaisten kasvamisen ja edistymisen seuraaminen oli aivan uusi ja varsin kiehtova puoli elämää. Se toteutui ahkerien Suomenlinnaan siinä tarkoituksessa tehtyjen retkien aikana. Pääsin Helsingissä varsin pian koulutustani vastaavaan tehtävään Etu-Töölössä sijaitsevaan kouluun, jolloin alkuvuodet

mainituissa merkeissä veivät huomiotani paljon, eivätkä muistikuvat varsinkaan isäni noiden vuosien tekemisten osalta jääneet mieleeni kovinkaan tarkasti.

Tultaessa vuoteen 1978 isäni lopullinen eläkkeelle jääminen oli aivan ovelta. Kuten on varmasti käynyt ilmi, musiikki oli isäni elämän ylläpitävä voima, eikä se tulevien vuosienkaan aikana häntä tietenkään kokonaan jättänyt. Koska varsinainen elämäntyö oli viimeistelyä vaille takanapäin, ajatuksissa varmasti liikkui ainakin jonkinlaisia suunnitelmia tulevaisuuden varalle, vaikka sellaisista ei koskaan puhuttukaan ainakaan allekirjoittaneen kuullen. Uskaltauduimme tuona kesänä pikaisesti käymään Haverön huvilalla muutamaksi päiväksi heinäelokuun vaihteessa yhdessä hädin tuskin kahden kuukauden ikäisen kuopuksemme Ilonan ja tietenkin sisarustensa 1969 syntyneen Emman ja 1973 syntyneen Antin kanssa.

Sole oli isääni yksitoista vuotta nuorempi, joten hänellä oli vielä montakin työvuotta edessä. Tuo kesä 1978 oli sikäli poikkeuksellinen, että Sole oli koko kesän sairaslomalla jo edellisvuoden syksyllä saamansa vakavahkon aivoinfarktin jäljiltä, joka oli seurausta kaulavaltimon ahtauman aiheuttamasta verenkiertohäiriöstä aivoissa. Hoitona käytetyn kirurgisen toimenpiteen jälkeen Sole oli toipumassa, ja hänen oli tarkoitus palata työhön syksyllä. Mitä sairauksiin tulee, isäni itse oli elämänsä kunnossa kuusi vuotta aikaisemmin suoritetun operaation jäljiltä, jossa mahahaavan runtelema ruoansulatuskanava oli saatu hoidettua siedettävään kuntoon. Muutenkin isäni oli hyvässä fyysisessä kunnossa, koska oli aina vapaa-aikoinaan harrastanut riittävästi liikuntaa, eikä hän ikänsäkään puolesta ollut vielä varsinaisesti vanhuuden suuremmin vaivaama.

Tulevaisuus siis näytti varsin lupaavalta, mutta tuo usein mainittu Kohtalo määräsikin toisin. Kuten muistamme aikaisemmin mainitun, se oli säättänyt isäni kannettavaksi kolme suurta surua monen pienemmän lisäksi. Nyt oli vuorossa viimeinen, joka tulikin olemaan se kaikkein raskain. Elokuun kuudennelta päivältä on säilyneessä Villa Marinan päiväkirjassa kuvaus siitä, miten oltiin aloittamassa paikan talvikuntoon saattamiseksi vaadittavia moninaisia toimia. Seuraavana päivänä oli edessä käynti Nauvon pääsaarella sinne Paraisilta tulevan lautan

päätepisteessä sijaitsevaan kioskiin hakemaan täydennystä mihinkäs muuten kuin savukkeisiin ja kunnollisiin virvokejuomiin, oman kaivon vesi kun ei kelvannut muuhun kuin tiskaamiseen ja vastaaviin puuhiin. Koska sää oli varsin helteinen, Sole oli päättänyt mennä sillä aikaa mereen vilvoittelemaan ja uimaan tavanomaisen kierroksensa.

Kun isäni palasi noin tunnin pituiselta venematkaltaan kotirantaan, hän löysi järkytykseksen vaimonsa hukkuneena pienen aallokon rantaveteen ajamana kuten myöhemmin kuolinsyyn tutkimuksessa ilmeni uuden aivoinfarktin saaneena. Yksityiskohdat kaikesta siitä, mitä tästä välittömästi seurasi, eivät ole edes tiedossani, koska niistä ei isälläni koskaan ollut voimia kertoa. Olimme itse perheemme kanssa tuolloin matkalla pohjoisessa toisessa saarella, nimittäin ystäviemme luona vierailulla Hailuodossa Oulun ulkopuolella. En myöskään tarkkaan ottaen muista, kuinka pian saimme tiedon tapahtuneesta. Tuolloinhan ei ollut kännyköitä, mutta isälläni oli kyllä tiedossa puhelinnumero majapaikkaamme, joten järkyttävä uutinen saavutti meidät varsin pian, ehkä kuitenkin vasta parin päivän kuluttua niistä toimenpiteistä, jotka tällainen onnettomuus vaati ja joita jokainen voi mielessään kuvitella. Ystävälliset lähinaapurit auttoivat sitten isääni saattamaan loppuun tehtävät kesäpaikan talviteloille laittamiseksi ja hänen viemisessään Paraisille Helsinkiin vievälle linja-autolle.

Lähdimme pikimmiten pois paluumatkalle kotiin ja tapasimme järkytyksestä hädin tuskin selvinneen isäni. Pian seurasivat tietenkin hautajaiset ja kaikki muut niiden jälkeen vaadittavat toimet perunkirjoituksineen ja muine asioineen. Sole pääsi haudan lepoon hänen isänsä, paroni Uexküll-Gyllenbandin aikoinaan ensimmäisen vaimonsa Ida Aalbergin Helsingin Hietaniemen vanhan hautausmaan taitelijoiden kukkulan kupeessa sijaitsevan muistomerkin äärellä olevaan hautaan, jonne paroni itsekkin melko varhain oli päätyntä ja johon Solen Irja-äitikin oli haudattu kymmenkunta vuotta aikaisemmin. Samaan kalmistoon oli määrä isänikin ja Solen Petra-sisaren aikanaan tulla haudatuiksi.

Koska itse elimme mitä kiireisintä lapsiperheen elämää, muistikuvani siitä, miten kykenimme auttamaan isääni hänen suorastaan hädänalaisessa tilanteessaan, eivät ole kovinkaan selvinä säilyneet

mielessäni. Kuin ihmeen kautta elämä jatkui kuitenkin jotenkuten ja isäni näytti selviävän alkukriisin läpi ilman vajoamista täydelliseen masennukseen tai elämänhallinnan menettämiseen. Ainoat kirjalliset muistomerkit tapahtuneen järkyttävyydestä tulivat jälkeensä luettaviksi edellä mainitusta Villa Marinan kesäpäiväkirjasta. ”I dag, måndagen den 7 augusti, en solig och vacker sommardag, lämnade mig Sole ensam efter en 30-årig harmonisk samvaro. Tomrummet kan inget fylla. Gud give mig styrka nu och härefter! Sole, min kära, mitt allt i detta livet, varför lämnade du mig ensam i denna kalla och grymma värld? Ingen tröst finns!”

Seuraava merkintä Helsinkiin mukana tuodussa ja sittemmin isäni jäämistössä säilyneessä päiväkirjassa on syyskuun 26. päiväältä. ”Boupp-teckning efter Sole kl. 14. Nu är jag ensam med min sorg. Vem bryr sig om mig? Svar: Ingen! RB” Surunsa keskellä isäni ei kyennyt vielä ajattelemaan, että olihan hänellä ainakin pieneksi lohdutukseksi jälkikasvua paitsi täällä, myös Ruotsissa Christianen perheen muodossa ja tietenkin hänen vielä elossa ollut vanhempi veljensä Tor. Isäni ei koskaan sanallisesti kyennyt avaamaan tuolloisia tuntojaan, mutta kukaanhan meistä läheisimmistä ei voinut välttyä näkemästä, mitä jälkiä ihmisen suuri suru katseeseen ja olemukseen jättää. Karua kieltään puhuvat myös päiväkirjaan ennen Helsinkiin paluuta runomuotoon kirjoitetut senhetkiset tuntemukset ja ajatukset:

Till minne av Sole och Villa Marina

Ett ensamt hus, ett hem på skärgårdsön
med lampans sken i gula fönsterrutor,
som speglat stundom fjärdens hårda bris,
och stundom lyst för ångare och skutor.

Där slitna ting bär vittnesbörd om flit som rått
en gång i trogen vardagstid. Ett lappat nät,
ett städat kök, en blanknött nål och kniv,
en skärgårdsvardags arbetsdryga verklighet.

Där tvenne varma hjärtan klappat nyss,
det ena kallnat har, en trogen vän nu finns ej mer.
Nu släckta äro ljusen, stugans dörrar slutna.
Det blir så tyst och ensamt där intet mera sker.

Ett vilset spår i sanden, ett rop som ingen hör
och några ilar blott på tysta vatten.
Hur var din sista stund, vad hände dig?
Så många frågor utan svar i sena sommarnatten.

Isälleni Turun ajoilta tuttu Eiran sairaalassa vastaanottoa pitänyt lääkäri Ole Appelqvist varoitti häntä tällaisessa elämäntilanteessa ”ripustautumasta” liiaksi jälkeläisten taakaksi, minkä piti oleman näille usein hyvin raskasta. Siitä seurasi, että isäni yritti olla näytämättä surunsa syvyyttä. Viimeiset tehtävät Akatemiassa saivat hänet myös yrittämään jaksamista pahimman keskellä. Lopullinen eläkkeelle jääminen hän tapahtui vasta seuraavan vuoden alussa. Olen saanut myöhemmin tietää, että hyvin pian isäni palattua Haveröstä kotiin eräs tapahtuneesta mitään tietämätön henkilö oli ottanut yhteyttä ja tiedustellut mahdollisuutta saada yksityistunteja, mikä johtikin uuden opettaja-oppilassuhteen alkamiseen, joka tosin kesti vain vuoden, mutta oli varmasti osaltaan auttamassa vaikeasta ajasta selviämässä.

Lisäksi oli vielä yksi tekijä, joka varmasti auttoi isääni noina vaikeina tragedian jälkeisinä alkuaikoina. Esikoisemme Emma nimittäin oli siirtynyt kaupunkiin kouluun, koska Suomenlinnan ala-aste ei tarjonut mahdollisuutta valita ensimmäiseksi vieraaksi kieleksi ruotsia, kuten olimme toivoneet. Siinä tarkoituksessa hän päätyi Tehtaankadulla olevaan kouluun, joka sijaitsi aivan Kapteeninkadun kotia vastapäätä. Isäni, eli lapsen isoisän, tehtävä oli aina kun mahdollista mennä alas kadulle lapsenlastaan vastaan koulupäivän päätteeksi ja saattaa hänet joko raitiovaunuun tai Kauppatorille Suomenlinnan lautalle. Kerran viikossa oli myös tilaisuus tyttäremme saada isoisältään pianonsoiton alkeisopetusta, mikä ilahdutti tietenkin kumpaakin. Silloin tällöin viikonloppuisin isäni uskaltautui myös puolestaan tulemaan luoksemme

käymään tässä historiallisessa ympäristössä, joka oli entuudestaan hänelle tuttu jo Solen kanssa sinne tekemiensä retkien kautta.

Tällä tavoin kului muutama vuosi apeissa tunnelmissa vielä kotona asuen, mutta vähitellen alkoi näyttää siltä, että isäni sekä psyykkinen että fyysinen kunto alkoi vaatia muutosta elämään. Kysymykseen tuli silloin ajatus vaihtaa asumismuotoa. Yhdeksi vaihtoehdoksi tarjoutui tuolloin mahdollisuus päästä taiteilijakoti Lallukkaan, jonka ehdotuksen isäni torjui jyrkästi. Syyksi hän ilmoitti, että sellaisessa tapauksessahan hän ”joutuisi sitten olemaan kaiket päivät niiden taiteilijoiden kanssa!” Ilmeisesti hänellä ei ollut käsitystä Lallukan tarjoamista palveluista, vaan saattoi kuvitella joutuvansa jonkinlaiseen yhteismajoitukseen ihmisten kanssa, jotka eivät kuuluneet hänen varsin suppeaan ystäväpiiriinsä.

Samoihin aikoihin onneksi paljastui, että Katajanokalla sijaitseva Suomen Kukkaisrahaston vanhainkoti oli saamassa uudet nykyaikaisemmat tilat samassa kaupunginosassa hieman kauempana, minne oli mahdollista ottaa asukkaiksi naisten lisäksi myös miehiä, koska luvassa oli jokaiselle omat saniteettitilat päinvastoin kuin aikaisemmin oli ollut laita. Rolf Bergroth hyväksyttiin hakemuksen perusteella ensimmäiseksi miespuoliseksi asukkaaksi uutuuttaan hohtavaan palvelutaloon Katajanokan Merisotilaantorilla vuoden 1982 alusta. Yksi syy ihastumiseen tästä mahdollisuudesta oli se, että hänelle osoitettiin asuttavaksi huone numero 104. Olihan se juuri Haydnin sinfonioiden lukumäärä! Flyygeliä ei tosin voinut sinne tuoda, mutta vanhainkodin ruokasalissa oli piano, jolla soittaen isäni silloin tällöin viihdytti uusia asuinkumppaneitaan aterioiden jälkeen tai muissa yhteistilaisuuksissa.

Melko pian kuitenkin päätettiin, että tuo rakas Steinway, jonka hankkimisesta kerroin aikaisemmin, siirrettäisiin luoksemme Suomenlinnaan. Vierailujen määrä siellä kasvoikin vähitellen päätyen siihen, että isäni vietti usein viikonloppuja luonamme rakkaan instrumenttinsa liepeillä ja tapaillen vanhoja tuttuja kappaleitaan sen erinomaisella myötävaikutuksella. Koska vanhainkoti aika muodostui melko pitkäksi, isäni saattoi tulla joskus Suomenlinnaan kotiimme myös muina aikoina omilla avaimillaan, kun itse olimme vielä työssä ja lapset koulussa. Näillä käynneillään isäni teki pitkiäkin kävelyretkiä linnoituksen ulkovalleilla, kävi syömässä saarella sijaitsevan Valmetin

telakan työmaaruokalassa ja tietenkin harrastamassa musisointia vanhaan tapaan. Tuona aikana minunkin oli mahdollista jonkin verran jatkaa isän johdolla omia piano-opintojani, jotka olivat keskeytyneet ylioppilaskeväänä ja sitä seuraavien opiskeluvuosien ja perheen perustamisen tiimellyksessä.

Asumisemme tuossa ihanassa ympäristössä kuitenkin loppui keväällä 1987, koska siinä vaiheessa myös puolisoni oli siirtynyt työhön mantereelle Merivoimien esikuntaan ja kaksi nuorempaa lastamme Antti ja tuolloin yhdeksänvuotias Ilona jo kävivät koulua Helsingin puolella. Minä itsehän olin koko Suomenlinnassa asumisemme ajan toiminut äidinkielen ja kirjallisuuden lehtorina helsinkiläisessä koulussa Etu-Töölössä. Tästä muuttuneesta tilanteesta isäni oli erittäin tyytyväinen, koska hän perusluonteeltaan pessimistinä oli iän karttuessa ruvennut vähän aristelemaan matkustamista lautalla, se kun saattaisi upota juuri kun hän sattui olemaan sen kyydissä! Muutimme Kruununhakaan yhdessä flyygelin kanssa, joten käynnit toistemme luona helpottuivat entisestään.

Vanhainkotivuotia kertyi isälleni siis vuodesta 1982 aina vuoteen 1995, jolloin tuli hänen aikansa siirtyä tuonilmaisiin. Noihin vuosiin mahtui kaikenlaista. Isäni kertoi esimerkiksi käyvänsä usein iltakävelyllä toisaalla Katajanokalla tuolloin asuneen entisen kollegansa pianisti Jaakko Someron kanssa muistelemassa menneitä. Suurin surukin tuli vähitellen voitetuksi, mutta myös henkinen vireys palasi siinä määrin, että isäni into kirjoittaa musiikista sai uutta puhtia. Heti kohta asetuttuaan taloksi uuteen viihtyisään yksiönsä pienine keittomahdollisuuksineen ja omine saniteettitiloineen hän alkoi suunnitella vanhojen pianonsoittoa ja sen opetusta koskevien kannanottojensa saattamista hieman tiivistettynä ja esseiden loogiseen järjestykseen saatettuina pienen kirjaseen muotoon. Näin tapahtuikin, ja seuraavana vuonna Musiikki Fazer julkaisi syntyneen jo aikaisemmin mainituksi tulleen teoksen nimeltä *Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta*. Alun pitäen tietenkin ruotsiksi kirjoitetut tekstit suomensi Arja Gothóni.

Mutta jaksoipa isäni vielä tarttua kynään kirjoittaakseen muuttaman lehtiartikkelin joistakin säveltäjistä, nimittäin Scarlattista, Lisztistä ja Mozartista. Muita kirjallisia töitä olivat hänen laatimansa

luettelo kaikista julkisesti esittämistään kappaleista ja melko täydellinen konserttikalenteri. Olihan hänellä tallella leikekirjansa, jonne oli tallennettu varsin hyvin vaadittavat tiedot. Olen kylläkin joutunut molempia listoja hieman täydentämään, koska kyseiseen muistikirjaan ei ollut mahtunutkaan kaikkien loppuvuosien esiintymisten tiedot. Olimme useaan otteeseenkin pyytäneet Christianen kanssa, että isämme olisi eläkevuosinaan kirjoittanut ainakin jälkipolville jonkinlaiset muistelmat kulkemastaan taipaleesta. Siihen hän ei koskaan suostunut, ensinnäkin koska tiesi meidän aikanamme saavan tarpeeksi tietoa hänen leikekirjastaan, jonka olemassaolosta emme vielä silloin tienneet, sillä hän oli jostain kumman syystä aina onnistunut pitämään sen piilossa uteliailta.

Toinen syy vastahakoisuuteen ryhtyä tarkemmin kertomaan menneistä ajoista oli se, että hän epäili sellaisten muisteluiden, jotka olisivat hänen kynästään lähteneet, kiinnostavan ketään. Isäni itse tuhahteli närkästyneenä kertoessaan joskus juuri lukemistaan suurten pianistikuuluisuuksien elämäkertoista, joiden hän sanoi olevan puoliksi itsekehua, neljäsosaltaan satua ja lopuiltaankin väritettyä todellisuutta, joka ei anna oikeaa kuvaa siitä, mitä esiintyvän taiteilijan tie kaikkienensa pitää sisällään: yhdellä tietenkin yhdenlaista ja toisella toisenlaista, mutta kuitenkin sisältäen paljon yhteneväisiä ilmiöitä. Itse hän ei halunnut ryhtyä moiseen yleisöä koskiskelemaan kaunomaalailuun.

Suuri levykokoelmakin ja levysoitin olivat jääneet Kapteeninkadun asuntoon, joka aikanaan myytiin ja jonka musiikkikirjasto siirtyi meidän huostaamme. Yritin joskus houkutella isääni lähtemään johonkin mielenkiintoiselta vaikuttavaan konserttiin, mutta innostusta ei riittänyt, koska oli elämänsä aikana kuulemma istunut tarpeeksi kuuntelemissa milloin suurempia, milloin vähemmän suuria pianon mestareita. Suuri elämys sen sijaan oli, kuten aikaisemmin olen kertonut, elokuvissa käynti katsomassa Milos Formanin *Amadeusta*. Vastusteluistaan huolimatta isäni oli vähän aikaisemmin suostunut hankkimaan television, jonka ohjelmistossa oli kuin olikin joskus häntäkin kiinnostavaa. Kun Daniel Barenboim soitti siellä vähitellen moniosaisena sarjana kaikki Beethovenin sonaatit, syntyi halu kommentoida tapausta. Teksti unohtui kuitenkin pöytälaatikkoon, mutta tuli julkaistuksi Petri

Sariolan toimesta paljon myöhemmin 17.4.2016 vielä ainakin netissä luetavissa olevassa Amfion-tietokannassa arviointiin sisältyvine ruusuineen ja joinekin risuineen.

Vanhainkodissa asumisen päivittäisiin rutiineihin kuuluivat myös käynnit Kluuvikadun Fazerin kahvilassa paitsi nauttimassa kupposen kahvia ja ehkä lasin sherryäkin päivän lehden lukemisen ohella. Näistä käynneistä ja tapaamisesta siellä Pekka Tuomisen kanssa itse asiassa sai osaltaan alkunsa koko tämän teoksenkin syntyhistoria. Tuo tapaaminen ja sen seuraukset on kuvattu isäni uraa opettajana käsittelevässä luvussa. Christiane kävi tietenkin isäänsä tervehtimässä aina tänne suuntautuneiden työmatkojensa aikana hoitamassa hänelle langenneita koordinaattorin tehtäviä, jotka liittyivät aikaisemmin jo mainituiksi tulleisiin musiikkikorkeakoulujen välisten Nord Plus- ja Erasmus -ohjelmiin kuuluvien opiskelijavaihtotapahtumien järjestämisiin.

Tällaisissa merkeissä siis elämä jatkui vanhainkodissa, jonne päätyminen oli ollut varsin onnistunut ratkaisu tilanteessa, jossa tuo jo Turun nuoruudenajoilta lähtien tuttu Eiran sairaalassa toiminut edellä mainittu lääkäri oli tehnyt sen havainnon, että kotona asumista ei enää tulisi jatkaa. Vaikka vuosia uudessa asuinpaikassa kertyikin odotettua enemmän, iän karttuessa myös sen väistämättä mukanaan tulevat vanhuuden oireet alkoivat vähitellen vaatia veronsa. Fyysinen kunto alkoi rappeutua, mutta muisti säilyi hämmästyttävän hyvänä aivan loppuun asti ilman minkäänlaisia dementoitumiseen viittaavia merkkejä. Pari kertaa voinnin huononuttua syystä tai toisesta oli edessä Kivelän sairaalaan päätyminen viikoksi tai toiseksikin jonkinlaisia hoitoja saamaan, joiden ansiosta oli voitu kuitenkin vielä palata kotiin.

Ratkaiseva käänne tapahtui tammikuussa 1995 ja sen myötä päätyminen jälleen Kivelään. Saattaessamme isääni sinne hän ilmoitti varsin määrätietoisesti vastaanottamaan tulleele hoitajalle tiedoksi, että hän ei sitten aikoisikaan enää syödä eikä juoda mitään ja että häneen ei saisi mitään letkuja kiinnittää! Tämä aiheutti tietenkin keskustelun osaston lääkärin kanssa, jonka mukaan täysissä järjissään olevan vanhuksen toiveita tulee noudattaa. Niin tapahtuikin, ja pariviikkoiseksi ennustettu vähittäinen kuihtuminen kesti kaksi viikkoa ja kaksi päivää. Kävin

isäni luona joka päivä, mutta en ollut paikalla juuri silloin, kun lähdön hetki koitti aamulla 28.1.1995.

Edeltävien kuluneiden parin viikon aikana olin yrittänyt viihdyttää isääni tarjoamalla kuunneltavaksi musiikkia korvakuulokkeiden avulla omistamastani kasettisoittimesta. Kiinnostus ei ollut kovin suurta, ja varsinkin kun sai kuultavakseen Samson François'n tulkintoja Chopinin masurkoista, hän totesi, etteivät "ne" ranskalaiset niistä mitään ymmärrä. Muita mieleen jääneitä toteamuksia oli – isäni aavistaessa oman aikansa vähitellen koittavan – pariinkin otteeseen moittia sanomalehtien kuolinilmoitusten muotoilua. Hänen mukaansa oli tarpeetonta erikseen mainita kulloisenkin vainajan jälkeensä jättämän kaipuun ja tähän kohdistuneen rakkauden määrää, lisätä oheen tarkoitukseen usein mielestään täysin sopimattomia runonpätkiä ja ennen kaikkea luetella kaikkien elossa vielä olevien sukulaisten nimet. Viereisen yöpöydän laatikosta löytyikin isäni itsensä laatima edellistä näkemystä noudattava hänen oma kuolinilmoituksensa.

Asia, josta isäni muistutti pariinkin otteeseen, oli että hänen rakkaasta flyygelistään varmasti pidettäisiin hyvää huolta. Kuolemaansa edeltävänä päivänä hän otti minua ranteesta kiinni ja vannotti olemaan käyttämättä sitä olohuoneen koristuksena ja valokuvien alustana. Jos meidän lapsistamme kukaan ei kehittyisi edes kohtuulliseksi pianon soittajaksi, instrumentti tuli myydä ja saattaa ammattikäyttöön. Näin tapahtuikin joidenkin vuosien kuluttua.

Koska Christianella oli odottamassa pitkä työmatka erinäisiin Euroopan kaupunkeihin edellä mainittujen musiikkikorkeakoulujen välisten oppilasvaihtojen suunnittelemisen merkeissä, näytti siltä, että hautajaisten järjestäminen venyisi ainakin pitkälle helmikuun loppupuolelle tai jopa pitemmälle tuolloisten vainajien suuren määrän vuoksi. Sen välttääksemme onnistuimme kuitenkin järjestämään ruumiinsiunauksen tapahtuvaksi Helsingin Ortodoksisen seurakunnan hautausmaalla Hietaniemessä sijaitsevassa Pyhän Profeetta Elian kirkossa, koska minä ja perheemme olemme ortodokseja. Siunaamisen toimitti tietenkin evankelisluterilaisen kirkon pappi ortodoksisen kirkkolaulun säestyksellä.

Näin sisareni saattoi olla läsnä saattamassa isäämme viimeiselle matkalleen ja jäädä tänne runsaaksi viikoksi yhdessä minun kanssani

tyhjentämään hänen huonettaan vanhainkodissa ja järjestämään sieltä löytynyttä lähinnä kirjallista jäämistöä. Silloin löysimme vihdoinkin tuon useasti mainitun leikekirjan, jonka tietoihin muun materiaalin ohella perustuu tässä teoksessa hahmoteltu kuvaus yhden esiintyvän taiteilijan taipaleesta Suomessa 1900-luvun eri vaiheissa rakastamansa musiikin sisältämän evankeliumin ilosanoman levittämisessä.

Vainajan itsensä muotoilemassa kuolinilmoituksessa olivat seuraavat paljon puhuvat sanat: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (W. A. Mozart: *Requiem*).

Liite 1 Rolf Bergrothin julkisesti esittämien kappaleiden luettelo

- ALBENIZ Seguidillas
Tango
- BACH Preludi ja Fuuga D-duuri (Wohltemperiertes Klavier II)
- BACH-Busoni Chaconne d-molli
Toccatà, Adagio ja Fuuga C-duuri
Urkukoraalialkusoitto Nun komm' der Heiden Heiland
Urkukoraalialkusoitto Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
- BACH-Liszt Preludi ja Fuuga a-molli
- BACH-St.Saëns Alkusoitto kantaattiin 28 (Wir danken dir, Gott)
- BARTÓK Vier Trauergesänge op.9 a
Drei Rondos über Volksweisen Sz 84
Sarja pianolle op.14
- BEETHOVEN Sonaatit:
2 A-duuri op.2 n:o 2
3 C-duuri op.2 n:o 3
5 c-molli op.10 n:o 1
11 B-duuri op.22
14 cis-molli op.27 n:o 2 (Kuutamonaatti)
21 C-duuri op.53 (Waldstein)
23 f-molli op.57 (Appassionata)
26 Es-duuri op.81 (Les Adieux)
28 A-duuri op.101
Sieben Bagatellen op.33
Pikkukappaleet:
Für Elise
Menuetti G-duuri
Jäähvyäiset pianolle
Kamarimusiikki:
Kvintetto Es-duuri op.16 pianolle ja puhaltimille

- Pianokonsertot:
- III c-molli op.37 (oma kadenssi)
 - V Es-duuri op.73
- BERGMAN Sonatiini op.36
- BRAHMS Capriccio Fis-duuri op.76 n:o 1
 Intermezzo a-molli op.76 n:o 7
 Intermezzo E-duuri op.116 n:o 4
 Rapsodia h-molli op.79 n:o 1
- CHABRIER Bourrée Fantasque
- CHOPIN Balladit:
- n:o 3 As-duuri op.47
 - n:o 4 f-molli op.52
- Fantasia f-molli op.49
- Etydit op. 10:
- n:o 3 E-duuri
 - n:o 4 cis-molli
 - n:o 5 Ges-duuri
 - n:o 9 f-molli
 - n:o 12 c-molli
- Etydit op. 25:
- n:o 1 As-duuri
 - n:o 2 f- molli
 - n:o 3 F-duuri
 - n:o 4 a-molli
 - n:o 5 e-molli
 - n:o 7 cis-molli
 - n:o 9 Ges-duuri
 - n:o 11 a-molli
- Masurkat:
- fis-molli op.6 n:o 1
 - cis-molli op.6 n:o 2
 - B-duuri op.7 n:o 1
 - D-duuri op.33 n:o 2
 - e-molli op.41 n:o 2
 - H-duuri op.41 n:o 3

- As-duuri op.41 n:o 4
 C-duuri op.68 n:o 1
 a-molli op.68 n:o 2
- Nokturnot:
 F-duuri op.15 n:o 1
 Fis-duuri op.15 n:o 2
 cis-molli op. 27 n:o 1
 H-duuri op. 32 n:o 1
 e-molli op. posth.
 cis-molli op. posth.
- Poloneesit:
 Andante spianato et grande polonaise Es-duuri op.22
 es-molli op.26
 As-duuri op.53
- Preludit op. 28:
 n:o 3 G-duuri
 n:o 4 e-molli
 n:o 24 d-molli
- Valssit:
 cis-molli op.64 n:o 2
 As-duuri op.69 n:o 1
 Des-duuri op.70 n:o 3
 e-molli op.posth.
- Scherzo b-molli op.31
 Sonaatti b-molli op.35
- CIAMPI Etydi h-molli
- COUPERIN Rondo (Le petit rien) D-duuri
 La Bandoline
 Le Bavolet flottant
 La Favorite
 Le Ti-toc-choc ou les Maillotins
- DEBUSSY Arabesque n:o 1 E-duuri
 Jardins sous la pluie
 Preludit:
 Les sons et les parfumes tournent dans l'air du soir

	Minstrels
	La fille aux cheveux de lin
	La sérénade interrompue
	La Cathédral engloutie
	Danseuses de Delphes
	Voiles
	Feux d'artifice
	Pour le piano:
	Prélude
	Sarabande
	Toccata
	Suite bergamasque:
	Clair de Lune
de FALLA	Danse rituelle du Feu
FAURÉ	Nokturno H-duuri op.33 n:o 1
FOUGSTEDT	Pianokonsertto B-duuri op. 30
FRANCK	Preludi, koraali ja fuuga op.21
	Variations Symphoniques op.46
HAYDN	Sonaatti C-duuri op. 30 n:o 1
	Sonaatti Es-duuri op. 30 n:o 5
KLAMI	Barcarole
KUULA	Lampaan polska
LISZT	Consolation n:o 3 Des-duuri
	La Campanella (Paganini-etydi)
	La Chasse (Paganini-etydi)
	Dante-sonaatti (Aprés une lecture du Dante)
	Funérailles
	Petrarca-sonetti 104
	Poloneesi E-duuri
	Unkarilainen rapsodia XI a-molli
	Rigoletto-parafrasi
	Un Sospiro
	Pianokonsertto 1 Es-duuri
	Unkarilainen fantasia
MALAWSKI	Miniatyyri

- MELARTIN Barcarole
- MENDELSSOHN Preludi ja fuuga f-molli op.35 n:o 5
Scherzo b-molli
Variations sérieuses op.54
Pianokonsertto 1 g-molli
- MERIKANTO Valse á la Chopin
- MOZART Muunnelmat:
F-duuri KV 398
10 muunn. Gluckin teemasta KV 455
- Rondot:
Rondo D-duuri KV 495
Rondo a-molli KV 511
- Sonaatit:
F-duuri KV 280
c-molli KV 475
D-duuri KV 576
Turkkilainen marssi sonaatista A-duuri KV 331
- Kamarimusiikki:
Kvintetto Es-duuri KV 452 pianolle ja puhaltimille
- Pianokonsertot:
9 Es-duuri KV 271
15 B-duuri KV 450
24 c-molli KV 491 (omat kadenssit)
26 D-duuri KV 537 (omat kadenssit)
- PALMGREN Venezia op.17 n:o 23
Kevätyö (=Mainacht) op.27 n:o 4
Polkan tahdissa op.32 n:o 3
Sadepisaroita op.54 n:o 1
Kuutamo (=Clair de Lune) op.54 n:o 3
Länsisuomalainen valssi op.66 n:o 1
Moment Musical (Impromptu) op.66 n:o 2
Rukki op.76 n:o 1
Maininki op.87 n:o 5
Armonioso op.88 n:o 3

- Improvisazione op.88 n:o 4
 Sonatiini F-duuri op.93
 Pianokonsertto IV op.85 (Huhtikuu)
- PROKOFIEV Preludi C-duuri
 Marssi (oopperasta Rakkaus kolmeen appelsiiniin)
- RAMEAU Gavotte variée a-molli
 La Victoire
- RANTA Inventio, Adagio ja Toccata (sov. RB)
 (Kontrapunktisesta sarjasta)
- RAVEL Sarjasta Miroirs:
 n:o 2 Oiseaux tristes
 n:o 4 Alborada del gracioso
 Jeux d'Eau
 Sonatine
- SAINT-SAËNS Allegro appassionato op.70
 Valssietydi
- SCARLATTI Sonaatit:
 K1 d-molli
 K9 d-molli "Pastorale"
 K20 E-duuri "Capriccio"
 K39 A-duuri
 K119 D-duuri
 K197 h-molli
 K198 e-molli
- SCHUBERT Wanderer-fantasia C-duuri op.15
- SCHUMANN VIII Novellette fis-molli
 Sinfoniset etydit op.13
 Vogel als Prophet op.82 n:o 7
 Pianokonsertto a-molli op.54
- SCOTT Egypt: In the temple of Memphis (Egyptian boat song)
- SCRIABIN Preludi ja Nokturno op.9 (vasemmalle kädelle)
- SIBELIUS Etydi a-molli op.76 n:o 2
 Kapriisi e-molli op.24 n:o 3
 Romanssi Des-duuri op.24 n:o 9
 Sonatiini fis-molli op.67 n:o 1

Sonatiini E-duuri op.67 n:o 2

Sonatiini b-molli op.67 n:o 3

Valse triste op.44

Säv, säv, susa op.36 n:o 4 (sov. S.Palmgren)

Sandels op.28 Improvisaatio mieskuorolle ja orkesterille (pianosov. RB)

SOLER, Padre Antonio

Sonaatti D-duuri

Sonaatti fis-molli

Sonaatti g-molli

WEBER

Rondo C-duuri (Perpetuum mobile)

Liite 2 Rolf Bergrothin säestystehtäviä

I Saga Leanderin konsertti 29.3.1936 Konservatoriossa

G.Clari	Sub Tuum presidium
G.Paisiello	Donne vaghe (oopperasta La serva padrona)
V.Bellini	Vaga luna
F.Pizzetti	Oscuro é il ciel
L.Liviabella	Notte di Natale
L.Rocca	Tinia igia
A.Gandino	Bimbe nel giardino
A.Asella	Berceuse
A.Morna	La canzone del'aratore
L.v.Beethoven	An die ferne Geliebte I - II - III - IV - V - VI
T.Rangström	Den enda stunden
	Melodi
Y.Kilpinen	Kesäyö
J.Pohjanmies	Ole luonani silloin
N.-E.Fougstedt	Die geheimnisvolle Flöte
S.Palmgren	Gula blad

II Sällskapet Svenska Sångaren konsertti Tukholmassa 22.10.1937
(Kungliga Musikaliska Akademiens Hörsal)

Kuoronjohtaja: Alfred Holm

Solistit: Arnold Tilgmann, Erik Lindholm

Palmgren	S.S:s Lystringsång
	Juninatt
Hedar	Regnvisa
Kothen	Visa i folkton
Kilpinen	Det var i vårens ljusa tid
Donizetti	Aria ur Lucia di Lammermoor

Kuula	Iltapilviä
	Iltatunnelma
Granlund (arr.)	De gamlas menuett
Katila	Kung Erik
Merikanto	Hell dig liv
Puccini	Aria ur Tosca
Sundblad	Nordens sång
Pesola	Dansvisa
Peterson-Berger	I furuskogen
Widéén	Spelmansvisa
Borenus	Nylänningarnas march

III Arnold Tilgmannin ja Rolf Bergrothin yhteiskonsertti sotainvalidien hyväksi Konservatoriossa 16.5.1940

Donizetti	Aria ur Lucia di Lammermoor
Kilpinen	Illalla
	Det var i vårens ljusa tid
Ranta	Tšeremissiläinen laulu
Bizet	Aria ur Carmen
Donizetti	Aria ur L'Elisir d'amore
Palmgren	Ett lantmansmelodi
Palmgren (sov.)	Suomalainen kansanlaulu
Merikanto	Kun päivä paistaa
Puccini	Aria ur Tosca
Massenet	Aria ur El Cid

IV Elsie Starkin, Arnold Tilgmannin ja Rolf Bergrothin yhteiskonsertti Yliopistossa 19.4.1941 kotirintamatyön hyväksi

Elsie Stark:

Giordano	Aaria oopperasta Andrea Chénier
Meyerbeer	Aaria oopperasta Hugenotit
Ranta	Rarahu
Melartin	Mademoiselle Rococo

Kuula Marjatan laulu
Verdi Aaria oopperasta La Traviata

Arnold Tilgmann:

Massenet Aaria oopperasta El Cid
Leoncavallo Aaria oopperasta Pagliacci
Palmgren En lantmansmelodi
Merikanto Hell dig liv
Kaski Maa kallis allani kukoistaa
Merikanto Ma elän
Rimsky-Korsakov Chanson Indoue
Verdi Boléro
Puccini Aaria oopp. Tosca
Verdi Aaria oopp. Rigoletto

V Aulikki Rautawaaran konsertit haavoittuneiden hyväksi syyskuussa ja lokakuussa 1941. Ohjelmassa mm. Brahmsia, Järnefeltiä, Madetojaa, Sibeliusta sekä kansanlauluja

Tampereella 8.9., 18.9. ja 20.10.
Porissa 10.9. ja 17.10.
Vaasassa 11.9.
Kuopiossa 13.9.
Mikkelissä 14.9.
Hämeenlinnassa 16.9.
Mäntässä 19.9.
Raumalla 18.10.
Jyväskylässä 22.10.

VI Aulikki Rautawaaran konsertti Turun ent. Akatemiatalossa 11.12.1941

Händel Ah, mio cor
Scarlatti Nevi intatte
Brahms Liebestreum

	Der Jäger
	Der Gang zum Liebchen
	Vergebliches Ständchen
	Der Schmied
Brahms (sov.)	Kaksi saksalaista kansanlaulua:
	Schwesterlein
	Die Sonne scheint nicht mehr
Liszt	Die drei Zigeuner
Sibelius	Aus banger Brust
	Souda, souda sinisorsa
	Lastu lainehilla
	På verandan vid havet
Järnefelt	Aallon kehtolaulu
	En drömmares sång till livet
	Kehtolaulu
	Sunnuntai

VII Miessoolokvartetin ja Rolf Bergrothin yhteiskonsertti Turun Akatemian juhlasalissa 20.1.1943

I tenori Erik Lindholm, I basso Waldemar Helin, II tenori Henrik Arvidson, II basso Arne Thulé

Soolokvartetiohjelman lisäksi: Grieg Landkjending (Kvartetti +Rolf Bergroth)

VIII Yhteiskonsertti Musices Amantes -kuoron vierailulla Turun ystävyyskaupunkiin Göteborgiin 25.10.1948
Kuoronjohto: säveltäjä John Granlund

Fougstedt	Skaparegestalter
Kothen	Månsken
Carlsson	Canzonetta
Kuula	Virta venhettä vie
Granlund (sov.)	De gamlas menuett

Palmgren	Paimenten ilo
Palmgren	Darthulas gravsång
Kothen	Världens gang
Hollméruš	Hjärtesaker
Järnefelt	Åbo slott
Sibelius	Sandels op.28 (orkesteriosuuden sov.RB)

IX Studium Catholicumin ja Juventus Catholican järjestämä
Kristuksen Kuninkuuden Juhla (Kansakoulussa Ratakatu 8) 30.10.1949
Ohjelmassa puheita, esitelmiä, valokuvanäyttely sekä musiikkia
Kaj Kajanus (viulu, säestys RB)

Schubert Ave Maria
Vivaldi-Respighi Sonaatti

Liite 3 Rolf Bergrothin konserttikalenteri

1928	21.3.	Ensikonsertti	Uusikaupunki
	23.3.	idem	Hanko
	24.3.	idem	Tammisaari
	26.3.	idem	Turun ensikonsertti
	29.3.	idem	Maarianhamina
1929	8.6.	Ciampin oppilasnäytteet	Pariisi, Salle Gaveau
1930	22.6.	Ciampin oppilasnäytteet	Pariisi, Salle Gaveau
	29.9.	Pianoilta	Turku
	1.10.	idem	Helsingin ensikonsertti
	5.10.	idem	Viipuri
1931	13.6.	Ciampin oppilasnäytteet	Pariisi, Salle Gaveau
	28.10.	Pianoilta	Maarianhamina
	1.11.	idem	Turku
	4.11.	idem	Helsinki
1932	9.2.	Liszt Es-duuri	Turku
	14.2.	idem	Turku (päiväkonsertti)
1933	16.3.	Mendelssohn g-molli	Turku
	2.4.	Pianoilta	Turku
	6.4.	idem	Helsinki
1935	19.11.	Beethoven c-molli	Turku
	24.11.	Pianoilta	Turku
	28.11.	idem	Helsinki
1936	31.1.	Beethoven c-molli	Helsinki
	9.2.	Beethoven c-molli	Tampere
	29.11.	Saga Leanderin kons.säestys	Helsinki
1937	13.6.	Ciampin oppilasnäytteet	Pariisi, Salle Gaveau
	22.10.	Sällskapet Svenska Sångaren (säestys)	Tukholma
	21.11.	Liszt Es-duuri	Helsinki
1938	18.1.	Liszt Es-duuri	Turku

	10.10.	Pianoilta	Vaasa
	13.10	idem	Turku
	17.10.	idem	Helsinki
1939	7.11.	Franck Sinfoniset muunnelmat	Turku
1940	16.5.	Arnold Tilgmanin ja RB:n yhteiskonsertti + säestykset	Helsinki
	12.11.	Palmgren ”Huhtikuu”	Radiokonsertti
	19.11.	idem	Turku
1941	19.4.	Elsie Starkin, Arnold Tilgmannin ja RB:n yhteiskonsertti	Helsinki
	25.5.	Palmgren ”Huhtikuu”	Radiokonsertti
	30.5.	idem	Helsinki
	4.6.	Pianosooloja (Marsalkka Mannerheimin syntymäpäiväonnitte- konsertti)	Radio
		Aulikki Rautawaaran I konserttikiertue haavoittuneiden hyväksi (säestykset)	
		8.9. Tampere, 10.9. Pori, 11.9. Vaasa, 13.9. Kuopio, 14.9. Mikkeli, 16.9. Hämeenlinna, 18.9. Tampere, 19.9. Mänttä	
		Aulikki Rautawaaran II konserttikiertue haavoittuneiden hyväksi (säestykset)	
		17.10. Pori, 18.10. Rauma, 20.10. Tampere, 22.10. Jyväskylä	
	19.11.	Palmgren ”Huhtikuu”	Turku
	11.12.	Aulikki Rautawaaran konsertin säestys	Turku
1942	3.3.	Pianoilta	Tampere
	5.3.	idem	Turku
	10.3.	idem	Helsinki
	12.3.	idem	Vaasa
	20.4.	Palmgren ”Huhtikuu”	Ruotsin radio
	20.10.	Liszt Es-duuri	Turku

- 9.10. Palmgren ”Huhtikuu” Helsinki
(kaikki S.P:n pianokonsertot: Solisteina KW, RB, EL, KB ja TM)
- 2.11. idem idem
- 11.11. Liszt Es-duuri Äänislinna
- 6.12. Palmgren ”Huhtikuu” Berliini
Yhteiskonsertti Jorma Huttusen kanssa ”Musikalische Feierstunde”
- 7.12. Pianosooloja (suomal. musiikkia) Saksan radio
- 11.12. Palmgren ”Huhtikuu” Helsinki
(kaikki S.P:n pianokonsertot: Solisteina KW, RB, EL, KB ja TM)
- 1943** 20.1. Yhteiskonsertti miessoolokvartetin kanssa
(Erik Lindholm I tenori, Henrik Arvidson II tenori, Waldemar Helin I basso, Arne Thulé II basso)
Turku
- 22.1. Pianosooloja Tukholman radio
- 26.1. Palmgren ”Huhtikuu” + Sibeliuksen kaksi kappaletta
(Suomal.musiikin ilta) Kööpenhamina
- 5.2. Pianosooloja (suomal.musiikkia) Kööpenhamina
(Suomi-Tanska -yhdistyksen Runeberg-juhlassa)
- 19.2. Palmgren ”Huhtikuu” Turku
(kaikki S.P:n pianokonsertot: Solisteina KW, RB, EL, KB ja TM)
- 1.4. Pianoilta Turku
- 4.4. idem Helsinki
- 21.5. Franck Sinfoniset muunnelmat Helsinki
- 9.9. Liszt Es-duuri Kööpenhamina
- 1944** 18.1. Beethoven Es-duuri Turku
- 6.2. idem Tampere
- 8.2. idem Radiointi
- 12.4. Pianoilta Porvoo
- 16.4. idem Helsinki
- 20.4. idem Turku
- 28.4. idem Kööpenhamina

		(paitsi Lisztin Funérailles)	
	3.5.	Beethoven c-molli	Kööpenhamina
	8.5.	Radioesiintyminen (mm. Sibelius, Palmgren)	Kööpenhamina
1945	8.1.	Pianoilta	Helsinki
	12.1.	idem	Turku
	18.1.	idem	Tampere
	2.2.	Fougstedt B-duuri (Fougstedtin sävellyskonsertti + Greta Fougstedt laulu + Artto Granroth sello)	Helsinki
	11.2.	idem	Ruotsin radiossa
	19.2.	Pianoilta	Tukholma
	1.10	Pianoilta	Tampere
	5.10.	idem	Vaasa
	17.10	idem	Helsinki
	21.10.	idem	Tammisaari
	22.10.	idem	Turku
	10.11.	Pianoilta	Helsinki
	12.11.	idem	Turku
1946	22.2.	Beethoven Es-duuri	Helsinki
	12.4.	Franck Sinfoniset muunnelmat	Tampere
	12.5.	Pianoilta (Chopin-ohjelma)	Helsinki
	17.10.	Pianoilta	Tampere
	21.10.	idem	Turku
	29.10.	idem	Helsinki
	31.10.	Pianoilta	Tampere
	5.11.	idem	Helsinki
1947	16.2.	Schumann a-molli	Turku
	2.3.	Schumann a-molli sekä Liszt Es-duuri	Helsinki
	26.4.	Pianoilta (ranskalaista musiikkia Ranskan lähetystössä)	Helsinki
	5.11.	Pianoilta	Turku
	7.11.	idem	Tampere
	10.11.	idem	Helsinki

	29.11.	Yhteisesiintyminen Erik Tawaststjernan kanssa Ranskan lähetystössä	Helsinki
1948	17.2.	Fougstedt B-duuri	Helsinki
	20.2.	idem	Tampere
	30.3.	Beethoven c-molli	Helsinki
	10.9.	Pianoilta	Uusikaupunki
	13.9.	Pianoilta (20-vuotisjuhlakonsertti)	Turku
	15.9.	idem	Helsinki
	16.9.	idem	Tampere
	8.10.	Pianoilta	Naantali
	25.10	Kuorosäestys+oma ohjelma (Musices Amantes -kuoro Turusta)	Göteborg
1949	18.1.	Pianoilta	Lódz
	21.1.	Beethoven c-molli sekä Palmgren ”Huhtikuu”	Krakova
	23.1.	Pianoilta	Krakova (Hotelli Francuski)
	27.1.	Pianoilta	Varsovan radio (suora läh.)
	28.1.	Palmgren ”Huhtikuu”	Varsova
	30.1.	idem	Varsova
	4.2.	idem	Poznan
	5.2.	Pianoilta	Varsova
	10.2.	Pianoilta	Katowice
	12.2.	Pianoilta	Poznan
	18.2.	Pianoilta	Zakopane
	27.9.	Liszt Es-duuri	Helsinki
	9.10.	Yhteisesiintyminen Chopinin kuoleman 150-vuotisjuhlakonsertti Mukana ET, KW, MS, RB, TM, MH, CS, IH ja EL	Helsinki
	30.10.	Säestystehtävä (Kristuksen Kuninkuuden Juhla, järj. Studium Catholicum ja Juventus Catholica) Kaj Kajanus viulu	Helsinki
1950	18.1.	Pianoilta	Hanko
	10.2.	Schumann a-molli	Helsinki

	21.4.	Beethoven c-molli	Turku
	6.6.	Pianosooloja + haastattelu Ranskan radio (suora lähetys)	Pariisi
	13.10.	Palmgren "Huhtikuu"	Helsinki
	4.12	Pianoilta	Turku
	10.12.	idem	Helsinki
1951	30.1.	Mozart B-duuri KV 450	Helsinki
	2.2.	idem	Tampere
	7.10.	Pianoilta	Vaasa
	9.10.	idem	Tampere
	11.10.	idem	Helsinki
	13.10.	idem	Turku
	20.11.	Schumann a-molli	Turku
	21.11.	Chopin-ilta (Reumaliiton järjestämä yhteiskonsertti reumapotilaiden hyväksi) Mukana RB, KW, MH, CS ja MS	Helsinki
1952	18.3.	Schumann a-molli	Helsinki
	17.9.	Pianoilta	Kotka
	9.10.	idem	Porvoo
	17.10.	Pianoilta	Kööpenhamina
	28.10.	idem	Wien, Schubert-saal
1953	19.1.	Beethoven c-molli	Vaasa
	12.5.	idem	Helsinki
1954	30.3.	Mozart Es-duuri KV271	Helsinki
	8.11.	Pianoilta	Tammisaari
	12.11.	idem	Hämeenlinna
	15.11.	idem	Helsinki
	3.12.	Palmgren "Huhtikuu"	Tampere
1955	29.4.	Schumann a-molli	Helsinki
1956	8.5.	Mozart Es-duuri KV271	Helsinki
1957	9.4.	Pianoilta	Hämeenlinna
	14.4.	idem	Helsinki
	29.10	Franck Sinfoniset muunnelmat	Helsinki
1958	17.1.	Mozart D-duuri KV537	Helsinki

	20.2.	idem	Turku
	26.9.	idem	Tampere
1959	16.1.	Pianoilta	Tammisaari
	19.1.	idem	Helsinki
1960	31.1.	Esiintyminen Turun Soitannollisen Seuran 170-vuotisjuhlassa	Turku
	7.10.	Schumann a-molli	Helsinki
	16.10.	Radion intiimikonsertti Mukana Helsinki-kvartetti (Anja Ignatius I viulu, Jouko Ignatius II viulu, Aarno Salmela alttoviulu ja Pentti Rautawaara sello) sekä RB ja Timo Mikkilä	Helsinki, Ritarihuone
	8.12.	Palmgren ”Huhtikuu”	Turku
1961	15.1.	Pianoilta	Hämeenlinna
	22.1.	idem	Helsinki
1963	15.1.	Mozart c-molli KV 491	Helsinki
	10.11.	Pianoilta	Hämeenlinna
	13.11.	idem	Helsinki
1964	2.3.	Beethoven c-molli	Helsinki
1965	14.5.	Mozart c-molli KV 491	Tampere
	14.12.	Mozart D-duuri KV537	Helsinki
1968	24.1.	Mozart Kvintetto Es-duuri KV452 ja Beethoven Kvintetto Es-duuri op.16 pianolle ja puhaltimille RB + Asser Sipilä oboe, Sven Lavelä klarineti, Emmanuel Elola fagotti ja Mauno Nelimarkka käyrätorvi	Helsinki
1969	2.10.	Mozart c-molli KV491	Helsinki

KB Kerttu Bernhard, RB Rolf Bergroth, MH Maire Halava, IH Ilmari Hannikainen, EL Ernst Linko, TM Timo Mikkilä, CS Cyril Szalkiewicz, MS Merete Söderhjelm, ET Erik Tawaststjerna, KW Kurt Walldén

Liite 4 Rolf Bergrothin konsertto-ohjelmisto ja solistiesiintymiset

W.A. Mozart	Konsertto Es-duuri KV 271 "Jeunehomme" Konsertto B-duuri KV 450 Konsertto c-molli KV 491 (omat kadenssit) Konsertto D-duuri KV 537 "Kruunajaiskonsertto" (omat kadenssit)
L. van Beethoven	Konsertto c-molli op.37 (omat kadenssit) Konsertto Es-duuri op.73
F. Mendelssohn	Konsertto n:o1 g-molli
R. Schumann	Konsertto a-molli op.54
Fr. Liszt	Konsertto n:o1 Es-duuri
C. Franck	Sinfoniset muunnelmat
S. Palmgren	Konsertto n:o 4 "Huhtikuu"
N.-E. Fougstedt	Konsertto B-duuri
Liszt	Turku 9.2.1932 T.Hannikainen + Turun KO
Liszt	Turku 14.2.-32 -"- (päiväkonsertti)
Mendelssohn	Turku 16.3.-33 T.Hannikainen + Turun KO
Beethoven c	Turku 19.11.-35 -"-
Beethoven c	Helsinki 31.1.-36 HKO + Leo Funtek
Beethoven c	Tampere 9.2.-36 Eero Kosonen + Tampereen KO
Liszt	Helsinki 21.11.-37 HKO + Arvo Hannikainen
Liszt	Turku 18.1.-38 T.Hannikainen + Turun KO
Franck	Turku 7.11.-39 -"-
Palmgren	Radiossa 12.11.-40 RSO + Toivo Haapanen
Palmgren	Turku 19.11.-40 Ole Edgren + Turun KO
Palmgren	Radiossa 25.5.-41 RSO + Toivo Haapanen
Palmgren	Helsinki 30.5.-41 HKO + Ole Edgren
Palmgren	Turku 19.11.-41 Ole Edgren + Turun KO
Palmgren	Ruotsin radio 20.4.-42 Tor Mann + Tukholman RSO

Liszt	Turku 20.10.-42 Ole Edgren +Turun KO
Palmgren	Helsinki 9.10.-42 HKO + Selim Palmgren
Palmgren	Helsinki 2.11.-42 -"-
Liszt	Äänislinna 11.11.-42 Onni Palomäki+Äänislinnan KO
Palmgren	Berliini 6.12.-42 Martti Similä+Berliinin RSO
Palmgren	Helsinki 11.12.-42 HKO + Selim Palmgren
Palmgren	Kööpenhamina 26.1.-43 Launy Grondahl+Tanskan RSO
Palmgren	Turku 19.2. -43 Selim Palmgren +Turun KO
Franck	Helsinki 21.5.-43 HKO + G.Schnéevoigt
Liszt	Kööpenhamina 9.9.-43 G.Schnéevoigt+Kööpenhaminan SinfO
Beethoven Es	Turku 18.1.-44 Ole Edgren + Turun KO
Beethoven Es	Tampere 6.2.-44 Ole Edgren + Tampereen KO
Beethoven Es	Radiossa 8.2.-44 RSO +Toivo Haapanen
Beethoven c	Kööpenhamin 3.5.-44 Thomas Jensen + Tivolin Orkesteri
Fougstedt	Helsinki 2.2.-45 HKO + N.E.Fougstedt
Fougstedt	Ruotsin radio 11.2.-45 N.E.Fougstedt +Tukholman RSO
Beethoven Es	Helsinki 22.2.-46 HKO + Jussi Jalas
Franck	Tampere 12.4.-46 Eero Kosonen+ Tampereen KO
Schumann	Turku 16.2.-47 Ole Edgren + Turun KO
Schumann sekä	Helsinki 2.3.-47 RSO + N.E.Fougstedt
Liszt	-"- -"-
Fougstedt	Helsinki 17.2.-48 RSO + N.E.Fougstedt
Fougstedt	Tampere 20.2.-48 N.E.Fougstedt + Tampereen KO
Beethoven c	Helsinki 30.3.-48 RSO + Armas Järnefelt
Beethoven c sekä	Krakowa 21.1.-49 T. Wilcak + Krakovan Filharm.Ork.
Palmgren	-"- -"-
Palmgren	Varsova 28.1.-49 M.Mierzejewski + Varsovan Filh.Ork.
Palmgren	Varsova 30.1.-49 -"-
Palmgren	Poznan 4.2.-49 S. Wislocki + Poznanin Filharm.Ork.

Liszt	Helsinki 27.9.-49 RSO + Carlo Zecchi
Schumann	Helsinki 10.2.-50 HKO + Jussi Jalas
Beethoven c	Turku 21.4.-50 R.Nienstedt + TurunYYK:n Ork.
Palmgren	Helsinki 13.10.-50 HKO + Martti Similä
Mozart B	Helsinki 31.1.-51 RSO + N.E.Fougstedt
Mozart B	Tampere 2.2.-51 Martti Similä + Tampereen KO
Schumann	Turku 20.11.-51 Ole Edgren + Turun KO
Schumann	Helsinki 18.3.-52 RSO + Hans Müller-Kray
Beethoven c	Vaasa 19.1.-53 Franz Hase + Vaasan KO
Beethoven c	Helsinki 12.5.-53 RSO + Sten-Åke Axelson
Mozart Es	Helsinki 30.3.-54 RSO + Edouard van Remoortel
Palmgren	Tampere 3.12.-54 Eero Kosonen + Tampereen KO
Schumann	Helsinki 29.4.-55 HKO + T.Hannikainen
Mozart Es	Helsinki 8.5.-56 RSO + Paavo Berglund
Franck	Helsinki 29.10.-57 RSO + N.E.Fougstedt
Mozart D	Helsinki 17.1.-58 HKO + T.Hannikainen
Mozart D	Turku 20.2.-58 Ole Edgren + Turun KO
Mozart D	Tampere 26.9.-58 Eero Kosonen + Tampereen KO
Schumann	Helsinki 7.10.-60 HKO + T.Hannikainen
Palmgren	Turku 8.12.-60 Ole Edgren + Turun KO
Mozart c	Helsinki 15.1.-63 RSO + Paavo Berglund
Beethoven c	Helsinki 2.3.-64 HKO + Albert Wolff
Mozart c	Tampere 14.5.-65 Eero Kosonen + Tampereen KO
Mozart D	Helsinki 14.12.-65 RSO + Walter Süsskind
Mozart c	Helsinki 2.10.-69 HKO + Okko Kamu

Liite 5 Rolf Bergrothin oppilaita Sibelius-Akatemiassa

- 1941-42** Tuntiopettajaksi Sibelius-Akatemiaan lukuvuoden alusta
ON III Maj-Lis Stenig, Mendelssohn: Konsertto g (I)
- 1942-43** ON IV Pentti Karjalainen, Hummel: Rondo Es Maj-Lis Stenig, Beethoven: Konsertto c (I)
- 1943-44** ON II Pentti Karjalainen, Weber: Perpetuum Mobile
ON III Pirkko Hiekka, Debussy: Les sons et les parfums
ON IV Mai-Lis Stenig, Schumann: Sonaatti g (I)
- 1944-45** virkavapaana
- 1945-46** ON IV Meri Louhos, Mozart: Sonaatti C (II ja III)
- 1946-47** ON VII Sylvia Lilius, Liszt: Gnomenreigen
ON IX Pentti Karjalainen, Chopin: Poloneesi fis
- 1947-48** ON IV Olavi Haapaniemi, Ljapunov: Lesghinka
ON V Vuokko Skarén, Mendelssohn: Etydi F
ON VII Meri Louhos, Beethoven: Muunn. ven. teemasta
Sylvia Lilius, Boëllmann: Konsertto d (I)
- 1948-49** virkavapaana
- 1949-50** ON IV Heikki Suomalainen, Prokofjev: Marssi
- 1950-51** ON V Irma Kärkkäinen, Haydn: Sonaatti F (I ja III),
Jyrki Pennanen, Beethoven: Sonaatti E op.14 (I),
Herbert Hausmann, Beethoven: Sonaatti c op.13 (III)
ON VII Anja Suomi, Chopin: Fantasia Impromptu
Irma Kärkkäinen, Mozart: Konsertto C (I)
Annikki Åhlberg, Chopin: Poloneesi cis
- 1952-53** ON IV Ilkka Kuusisto, Kabalevski: 3 Preludia
Irma Kärkkäinen, Mozart: Konsertto G (III)
- 1953-54** Pianonsoiton lehtori vuoden 1954 alusta
ON VI Ilkka Kuusisto, Bartók: Ostinato
ON VII Annikki Åhlberg, Brahms: Rapsodia h
- 1954-55** ON V Taru Tirronen, Chopin: Poloneesi d

- Jouni Salonen, Kabalevski: 3 Preludia,
Rolf Konsin, Bartók: Marssi,
Esko Prokkola, Beethoven: Sonaatti c op.10
- 1955-56** ON VI Asko Kaivola, Bach: Alkusoitto kantaattiin
”Wir danken Dir, Gott”
ON VIII Barbro Bergqvist, Beethoven: Sonaatti A op.2
ON X Esko Prokkola, Bach-Liszt: Preludi ja fuuga a
- 1956-57** ON IV Barbro Bergqvist, Beethoven: Konsertto c (I)
ON VIII Ilkka Kuusisto, laulajan säestystehtävä
- 1957-58** ON I Anja Saari, Bach: Partita I B
ON VI Barbro Bergqvist, Liszt: Funéailles
OK X Taru Tirronen, Beethoven: Sonaatti E op.14
- 1958-59** OK III Marketta Valve, Sibelius: Sonatiini E
OK IV Barbro Bergqvist, Beethoven: Sonaatti c op.27
OK V Olav Abrahamson, Chopin: Scherzo b
OK VII Berit Rancken, Chopin: Valssi Es
Marketta Valve, Mozart: Konsertto D (I)
- 1959-60** OK II Marketta Valve + Hilikka Servo (T.Mikkilän opp.)
Mozart: Sonaatti D kahdelle pianolle
OK VI Anneli Bergroth (piano) + Okko Kamu (1.viulu)
+ Esa Kamu (2.viulu) + Annika Helasvuo (sello)
Haydn: Concertino C
OKVIII Marketta Valve (säest.) + Eija Hirvonen (alttoviulu)
Hoffmeister: Konsertto D (I)
OK X Marketta Valve + Veikko Höylä (sello)
Beethoven: Sonaatti A sellolle ja pianolle
- 1960-61** OPK IV Marketta Valve, Bach: Partita a
OPK VI Marketta Valve (säest.)+Sinikka ja Hellin Leino
(viulu)
Vivaldi: Kaksoisviulukonsertto a
Petri Sariola, Webern: Muunnelmia op.27
OPK IX Marketta Valve (säest.) + Leif Segerstam (viulu)
Martinu: Kolme Arabeskia
- 1961-62** Sibelius-Akatemian Sinfoniaorkesterin konsertti 10.12.-61
Marketta Valve Schumann: Pianokonsertto a (I)

- OPK II Marketta Valve (säest.) + Leif Segerstam (viulu)
Sibelius: Viulukonsertto I
- OPK IV Riitta Koutola, Bartók: Buly-tanssi
- OPK VI Petri Sariola, Alban Berg: Sonaatti op.1
- OPK VIII Olav Abrahamsson, Haydn: Sonaatti cis
- OPK X Marketta Valve, Brahms: Muunn. omasta teemasta
- OPK XI Marketta Valve (säest.) + Leif Segerstam (viulu)
Brahms: Sonaatti A
- 1962-63** OPK Ritva Kostamo, Mozart: Sonaatti G
- OPK V Jukka Kuha, Chopin: Preludeja
- Lasse Zilliacus, Debussy: Bruyères ja Général Lavine
- OPK VI Riitta Koutola, Chopin: Poloneesi cis
- Brita Hallberg, Bach: Partita B (I, II, VI, VII)
- Petri Sariola, Skrjabin: Kaksi preludia: Guirlandes ja
Flammes Sombres
- OPK IX Riitta Koutola, A.Malawski: Miniatury (I, II, IV)
- 1964-65** OPK I Alec Aalto (säest.)+Lasse Zilliacus (oboe) Fiocco:
Aria
- OPK III Lasse Zilliacus, Hindemith: Neljä kappaletta
teoksesta ”Ludus tonalis”
- Petri Sariola, Debussy: Etude XI
- Skrjabin: 5 Preludia op.7
- 1965-66** OK I Petri Sariola, Sibelius: Sonatiini b
- OK IV Inga Berglund, Rameau: Poule
- OK VII Jukka Kuha, Brahms: Scherzo op.4
- OK IX R-H Rissanen, Chopin: 3 Etydiä As, F ja c
- 1966-67** Sibelius-Akatemian Sinfoniaorkesterin konsertti 13.11.-66
solisti Ritva-Hillevi Rissanen Mozart: Pianokonsertto Es K 271
- OK II R-H Rissanen + Risto Fredriksson (viulu)
Debussy: Sonaatti viululle ja pianolle
- R-H Rissanen + Jouni Heinonen (viulu) + Markku
Hyvärinen (sello): Mozart: Trio B
- OK III R-H Rissanen (säestys) + Markku Hyvärinen (sello)
Boccherini: Sellokonsertto B (I)
- OK IV R-H Rissanen + Caroline Wheeler (huilu)

- Beethoven: Sonaatti pianolle ja huilulle (I)
 OK VII Jukka Kuha, D.Milhaud: 3 Capriisia
 Petri Sariola, Hindemith: Sonaatti (II)
 OK VIII R-H Rissanen (säestys) + Jouni Heinonen (viulu)
 Boucht: Viulukonsertto g (III)
 OK X R-H Rissanen (säestys) + Risto Poijärvi (viulu)
 Tshaikovski: Nocturne
 R-H Rissanen (säestys) + Markku Hyvärinen (sello)
 Brahms: Sellosonaatti e (I)
 OK XIV R-H Rissanen, Bach: Preludi ja fuuga (DWK I)
 OK XV R-H Rissanen (säestys) + Risto Fredriksson (sello)
 Beethoven: Sellosonaatti D op.102 n:o 2
- 1967-68**
- OK III Tuulikki Lappalainen, Brahms: Balladi g
 R-H Rissanen, Beethoven: Sonaatti Es op.27
 OK IV Markku Heikinheimo (säestys) + Simo Vuoristo
 (viulu) Corelli: La Folia
 OK V R-H Rissanen (säestys) + Markku Hyvärinen (sello)
 Beethoven: Sellosonaatti F
 OK VIII Jarmo Eerikäinen, Brahms: 2 Intermezzoa op.118
 OK X R-H Rissanen (säestys) + Markku Hyvärinen (sello)
 Haydn: Sellokonsertto C (I)
 OK XIII R-H Rissanen (säestys) + Jouni Heinonen (viulu)
 Mozart: Viulusonaatti G
 OK XVII R-H Rissanen, Bach: Preludi ja fuuga h (DWKI)
 OK XVIII R-H Rissanen + Jouni Heinonen (viulu) +
 Markku Hyvärinen (sello), Shostakovitsh: Trio
 Kamarimusiikkikonsertti Ruotsissa Gävlessä
 R-H Rissanen (piano)+Jouni Heinonen (viulu)+Markku
 Hyvärinen (sello) Ohjelma: Beethoven: Sonaatti F
 piano+sello, Mozart: Trio, Ravel: Sonatine, Bartók: 2
 Bulgarianlaista tanssia
- 1968-69**
- OK II Jarmo Eerikäinen, Mozart: Sonaatti F KV 332
 Toukokuun kevätnäytteissä: Jarmo Eerikäinen,
 Schumann: Aufschwung, Warum, Grillen
 Marjatta Siikanen, Chopin: Nokturno F, Valssi Es

- 1969-70** Oppilaiden kamarimusiikkikonsertti II
 R-H Rissanen + Ilkka Talvi (viulu) + Markku Hyvärinen (sello) Haydn: Trio G, Ravel: Trio a sekä Shostakovitsh: Trio e
- Näytteisiin hyväksytyt:
 Jarmo Eerikäinen, Liszt: Poloneesi E
 Marjatta Siikanen, Schumann: Papillons op.2
- Ritva-Hillevi Rissasen ensikonsertti 10.9.-69
 Ohjelmisto: Haydn: Muunnelmat f
 Beethoven: Sonaatti A op.101
 Chopin: Balladi F op.38
 Ravel: Sonatiini
 Bartók: 6 Bulgarianlaista tanssia (Mikrokosmos VI)
- 1970-71** Näytteisiin hyväksytyt:
 Jarmo Eerikäinen, Beethoven: Sonaatti Es op.81
 Marjatta Siikanen, Brahms: Muunnelmia unkarilaisesta kansanlaulusta
 Kamarimusiikkiin hyväksytty Sirkka-Liisa Sipilä
- 1971-72** Oppilasnäytteinä kevätmatineoita 7 ja päättäjaiskonsertteja 6, joihin esiintyjät valittiin valintakokeissa.
 Mervi Kianto, Chopin: Balladi g op.23
- 1972-73** Ei oppilaita näytematineoissa
- 1973-74** Ei oppilaita näytematineoissa
- 1974-75** Mervi Kiannon ensikonsertti 19.2.-75
 Ohjelmisto: Mozart: Sonaatti B KV281
 Beethoven: Sonaatti C op.2 n:o 3
 Schumann: Papillons op.2
 Chopin: 3 Masurkkaa a, f, h
 Chopin: Barcarolle op.60
 Koulumusiikin matinea 15.5.-75

- 1975-76** Ilkka Sivonen, Beethoven: Sonaatti F op.54
Yp.lehtori 30.9.-75 asti, minkä jälkeen siirtyi tuntiopettajaksi.
Romantikkojen ilta 14.5.-76:
- 1976-77** Ilkka Sivonen, Liszt: Funérailles
Pianomaratonissa Tuula Pulkki,
Brahms: 3 Intermezzoa
- 1977-78** Kevätnäytteissä VI 11.5.-78
Tuula Pulkki + Ulla Pulkki (viulu) + Tuija Lammin-
mäki (sello), Mozart: Trio C
- 1978-79** Tuntiopettajana 17.3.-79 asti, minkä jälkeen siirtyi eläkkeelle.

Liite 6 Rolf Bergrothin kirjoituksia ja esitelmiä

Arvosteluja *Nya Argus* -lehdessä:

1948	nro 16/sivu 246	Konstöverblick
	17/263	Högklassiga konserttillfällen
	20/315	En bok om Debussy
1949	7/90	Musikkrönika
	8/101	Musikupplevelser i huvudstaden
	9/121	Musikaliska betraktelser
	11/151	Musiken i kamp med vårdvädret
	17/249	Musiken
	19/278	Underbarn och underbara instrumentalister
1950	21/320	Två musikböcker
	1-2/20	Virtuosparaden
	4/49	En fransk manifestation m.m.
	6/80	Musik
	11/159	Musiköversikt
	17/242	Musiklivet
	19/282	Musikevenemang i huvudstaden
	5/69	Konserter
1951	9/133	Konserter under vårsåsongen
	11/168	Brasilianska toner
	12/188	Musik
	21/332	Musik
1952	5/70	Aktuellt musikaliskt
	10/141	Musik
1953	8/124	Klaver och taktpinne
1955	17/267	Musik
	21/328	En Sibeliusbok

Pianonsoitosta ja sen opettamisesta:

- Marie Jaëll – en pedagogikens kungsväg (*Nya Argus* 1949 nro 14)
- Synpunkter på pianospelets teknik (*Nya Argus* 1952 nro 1-2)
- Piano ja luova käsi (*Rondo* 1963 nro 2)
- Nykyisen piano-opetuksen suuntaviivoja (*Rondo* 1964 nro 6)
- Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta (Musiikki Fazer 1983 sarjassa F.M.06823-9)

Kannanottoja:

- Tankar om musikkritik (*Nya Argus* 1952 nro 14)
- Mera om musikkivet: En fråga om resurser (*Nya Argus* 1957 nro 9)
- Kannanotto suomalaisen musiikkielämän eräisiin ilmiöihin (HS 17.10.1965)
- Ett å propos till kritikerdebatten (Julkaisematon)
- Något om musikkritikens väsen, dess möjligheter och begränsning (Julkaisematon)
- Musik eller panik (HBL 18.12.1989)

Kirjoituksia eri säveltäjistä lehdissä ja esitelminä radiossa, televisiossa ja Kaupunginkirjastossa:

- | | |
|-----------|---|
| BACH | <ul style="list-style-type: none"> - Bach och vår tid (ÅU 6.9.1949) - Johann Sebastian Bach och några synpunkter på hans pianostil (esitelmä radiossa 7.4.1950) - Johann Sebastian Bach ja eräitä havaintoja hänen pianotyylistään (esitelmä radiossa keväällä 1950) |
| SCARLATTI | <ul style="list-style-type: none"> - Scarlatti – cembalons mästare (HBL 13.3.1985) - Domenico Scarlatti (Musikrevy, Stocholm) |
| HAYDN | <ul style="list-style-type: none"> - Haydn (esitelmä levynäyttein Kaupunginkirjastossa) |
| MOZART | <ul style="list-style-type: none"> - På tal om Mozarts brev (<i>Nya Argus</i> 1955 nro 17) - En blick bakom förlåten (HBL 25.10.1989) - Musiikin tähtihetkiä (radioesitelmä Idomeneo-oopperasta levynäyttein) |
| BEETHOVEN | <ul style="list-style-type: none"> - Pianisterna kämpar ännu med 200-årig Beethoven (HBL 13.12. 1970) - Beethoven i brännpunkten (radioesitelmä 12.4.1963) |

- Beethovenin pianosävellykset (radioesitelmä musiikki-
näyttein syksyllä 1970)
- Esitelmä levynäyttein ruotsiksi Beethovenin sävellys-
tuotannon erityispiirteistä (ilman otsikkoa Kaupungin-
kirjastossa)
- Beethovens samtliga klaversonater framförda i te-
levision av Daniel Barenboim (julkaistu otsikolla Baren-
boim och Beethovens sonater 17.4.2016 musiikkijourna-
listisessa nettijulkaisussa Amfion www.amfion.fi)
- CHOPIN – Chopin – titaani ja uneksija (radioesitelmä levynäyt-
tein keväällä 1960)
- Radioesitelmä ilman otsikkoa (ruotsiksi) Chopinin
musiikin piirteistä ja luonteenomaisuuksista
- Chopinia etsimässä (esitelmä TV:ssä levynäyttein ja
omin soittonäyttein)
- LISZT – Den personlighetskluvne Liszt (HBL 26.6.1986)
- DEBUSSY – Claude Debussy (radioesitelmä ruotsiksi levynäyttein
syksyllä 1962)
- Debussys pianopreludier / Debussyn pianopreludit
(radioesitelmät sekä ruotsiksi että suomeksi levynäyt-
tein ja omin esityksin)
- Musiikki ja impressionismi (televisioesitelmä omin
soittonäyttein)
- RAVEL – Maurice Ravel (esitelmä levynäyttein ruotsiksi
Kaupunginkirjastossa)
- MESSIAEN – Olivier Messiaen och Yvonne Loriod (radioesitelmä
levynäyttein)
- HINDEMITH – Paul Hindemith (esitelmä levynäyttein ruotsiksi
Kaupunginkirjastossa)

Musiikkikirjeitä- ja artikkeleita eri lehdissä ja esitelmiä:

- PARIISI – Musiknytt från Paris (ÅU tammikuu 1933)
- Det arbetas hårt och målmedvetet i
Nationalkonservatoriet Paris (HBL 18.6.1948)
- Vardagsliv och musikliv i efterkrigstidens Paris (HBL

- 24.7.1948)
- Jakten efter nytt i parisiskt musikliv (ÅU 19.9.1948)
 - Parisiskt musikliv (*Nya Argus* nro 13 16.8.1952)
 - Paris som musikstad / Pariisi musiikkikaupunkina (kaksi radioesitelmää)
- RANSKA - Radioesitelmä Ranskan musiikkielämästä ilman ot-sikkaa
- PUOLA - Resa i Chopins land (HBL 3.6.1949)
- Polen runt på trettio dagar (ÅU 9.7.1949)
 - Polskt musikliv (*Nya Argus* nro 12 1949)
- WIEN - Wien på åtta dagar (*Nya Argus* nro 4 1953)
- Festklanger i gamla Wien (HBL 24.6.1958)
 - Wien spelar upp till fest (HBL 19.6.1959)
 - Vandrande klangstrukturer i Wiener-Konzerthaus (HBL 26.6.1959)
- SALZBURG - Salzburg - en vallfartsort (HBL 6.6.1958)
- ROOMA - Musik mellan tegel och marmor (HBL 5.9.1955)
- LONTOO - Ljus och skuggor på klaviaturen (HBL 1.9.1965)
- HAMPURI - Hampurin pianonrakentajat (HS 19.9.1956)

Liite 7 Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta

Julkaistu Musiikki-Fazerin sarjassa F.M.06823-9 vuonna 1983. ISBN 951-757-11-9. Julkaistaan tässä kustantajan luvalla.

Esipuhe

Taidosta soittaa pianoa ”oikealla tavalla” on kirjoitettu miltei loputon määrä kirjoja kaiken maailman kielillä. Yleensä kirjoituspuuhiin ovat ryhtyneet pedagogit, jotka aina varmoina asiastaan ovat halunneet ilmaista itseään mahdollisimman vakuuttavasti. Todella suuret pianistit, jotka ovat järjestään skeptisiä, ovat katsoneet parhaaksi vaieta tai antaa korkeintaan satunnaisia, varovaisia lausuntoja. Jotkut näistä teoksista ovat pullollaan anekdootteja, ja niitä on mukavaa lukea pelkkänä ajanvietekirjallisuutena, mutta ne eivät oikeastaan tarjoa mitään pysyvää. Toiset taas pyrkivät vimmatun pikkutarkasti selittämään kaiken, jopa selittämättömänkin.

Tätä kirjallisuutta selatessa kiintyy huomio ennen kaikkea voimakkaasti eriäviin näkemyksiin pianonsoiton fysiologisista ja psykologisista peruskysymyksistä. Siinä missä yksi kirjoittaja puhuu innokkaasti rentouden puolesta, väittää toinen, että täydellistä rentoutta ei ole olemassakaan, silloin kun soudetaan, kävellään, juostaan, hypitään, tanssitaan tai soitetaan pianoa. Joku tekee tiettäväksi, että pettämättömän ulkomuistin voi saavuttaa ainoastaan kehittämällä jokaista muistitoimintoa erikseen; joku toinen taas vakuuttaa, että lihas- tai sormitusmuisti on ainoa, mikä ei petä kriittisessä tilanteessa. Muuan varteenotettavampi pedagogi haluaa, että kyynärpäitä kohotetaan, samalla kun käsivarsien annetaan roikkua rentoina alaspäin, mikä olisi sama, kuin seisoiisi tukevasti maan kamaralla ja leijuisi samanaikaisesti ilmassa. Toinen taas haluaa, että käsi on kevyt kuin höyhen ja käsivarsi raskas kuin lyijy. Mitään selvitystä ei anneta siitä, kuinka tällaisesta taidonnäytteestä suoriudutaan.

Jo varsin varhaisessa vaiheessa ovat muutamat musiikista kiinnostuneet fysiologit tutkailleet tarkasti näitä tavattoman ristiriitaisia

ja usein virheellisiin lähtökohtiin perustuvia teorioita ja yrittäneet selvittää tilannetta tieteellisesti pätevien ihmisruumiin liiketoimintoja ja aivomekanismeja koskevien faktojen avulla. Näitä erinomaisia teoksia ei valitettavasti ole saatavilla suomen- tai ruotsinkielisinä, mutta tarkoitukseni ei kuitenkaan ole yrittää tarjota tässä niiden olennaista sisältöä käännöksenä. Vaikka en kokemuksen valossa hevillä uskoakaan pianonsoitonopetukseen kirjukurssien tai tietokirjallisuuden välityksellä, lienee silti perusteltua esittää joitakin henkilökohtaisia näkemyksiä sekä pianonsoiton että sen opetuksen kannalta merkittävistä ilmiöistä, joita on usein syrjitty tai kohdeltu kaltoin julkisessa keskustelussa ja joita on syytä valottaa hieman perusteellisemmin. Näihin ilmiöihin kuuluvat mm. kosketus, pedaalinkäyttö, sormijärjestys, pianonsoiton liikemekanismi, lihasrentous, temponkäsittely ja tyyli, tunteet ja itsehillintä, persoonallisuuden merkitys, opetus-työn mahdollisuudet ja rajoitukset, opettajan ja oppilaan suhde sekä teoriaopintojen merkitys. Nämä lyhyet tutkielmat omistan entisille oppilailleni. *Rolf Bergroth*

1. Kosketus

Kuinka on mahdollista erottaa toisistaan kaksi ennestään tuttua lauluääntä radiosta tai äänilevyiltä tietämättä etukäteen, kumpi on kyseessä? Se ei johdu ainoastaan esitystavasta tai tyylistä, vaan ennen kaikkea äänten erilaisesta sointiväristä. Toinen saattaa olla metallikkaampi, toinen utuisempi aina forteen saakka. Kysymys on luonteenomaisuuksista, jotka lauluväki usein saa synnyinlahjaksi, mutta myös puhaltimilla ja jossain määrin myös jousisoittimilla on oma tietty perusvärinsä, ja vain harvoin on vaikea päätellä, mistä soittimesta on kysymys. Kaikissa näissä tapauksissa voidaan sointia laajalti muunnella ja muokata yksilölliseksi osittain äänenmuodostuksen, osittain vibraton ja muiden teknisten hienosäätöjen avulla.

Entä sitten piano, joka on urkujen jälkeen soittimista ”mekaanisin”? Monet väittävät, että pianonsoitossa ei yksilöllistä kosketusta ole olemassakaan, ja siihen voisi todella uskoakin, kun kuuntelee monia pianisteja, jopa kuuluisuuksia. Kaikki kuulostaa jokseenkin samanlaiselta.

Usein kuulee myös sanottavan, että eri pianomerkeillä on oma standardisointinsa. Se ei pidä alkuunkaan paikkaansa. Ei ole olemassa pianoa, jossa olisi valmis sointi. Sen tietää kyllä jokainen, joka on vuosikausia istunut tuomaristossa arvioimassa kilpailijoiden suorituksia. Ne ovat luonnollisista syistä hyvin eritasoisia. Sama konserttiflyygeili – eikä taatusti aina paras mahdollinen – voi soida aivan eri tavoin eri käsissä, niin että on vaikea uskoa korviaan. Huonompikin soitin voi toisinaan kuulostaa jopa upouudelta flyygeliltä.

Pianonsoitossa on siis olemassa kosketuksen taito, ja yritänkin tässä lyhyesti selvittää, kuinka ääneen voi vaikuttaa, kuinka sitä voi muokata ja tehdä yksilölliseksi, mikäli myös tässä suhteessa haluaa erottua joukosta ja antaa soitolleen persoonallisen leiman. Jotta en turhaan kuormittaisi selontekoa, pysyttelen enimmäkseen asian ytimessä.

Kun pianon kosketinta painetaan, alkaa sitä vastaava kieli värähdellä ja tuottaa äänen, joka koostuu niin sanotusta perussävelestä ja tämän perussävelen harmonisista ylä- tai osasävelistä. Näin mukana värähtelevät osasävelet ja ennen kaikkea niiden keskinäiset voimasuhteet säätelevät soinnin luonnetta tai sitä, mitä meillä on tapana kutsua sointiväriksi. Tämä pätee kaikkiin instrumentteihin, niin myös lauluääneen, olkoon värähtelevä väliaine mikä hyvänsä: ilmapatsas, kirkonkello tai äänihuuli. Tämähän on tuttua jo koulufysiikan akustiikkaopista.

Kuinka voimme sitten puhtaasti teknisessä mielessä selviytyä kosketukseen liittyvistä vaikeuksista? Tämä kysymys on synnyttänyt koko joukon harhaanjohtavia teorioita. Jonkun mielestä sormea on pyöriteltävä jo alas painetulla koskettimella, mutta valitettavasti – tai kenties onneksi – mikään ei enää voi muuttaa ääntä sen jälkeen, kun vasara on pudonnut takaisin alkuasentoonsa kieleen osuttuaan. On harhaluulo, että näin voitaisiin aikaansaada vibrato, sointiulottuvuus, joka pianosta puuttuu tykkänään. Joku toinen taas haluaa, että tuntoaisti johdetaan intensiivisen keskittymisen avulla sormenpäihin. Tämä onkin sinänsä aivan oikein, mutta näin yleisluontoisella ja melko mitäänsanomattomalla fraasilla ei anneta vastausta varsinaiseen kysymykseen. Minkälaisia mahdollisuuksia itse instrumentti tarjoaa äänen muunteleluun, ja millä tavoin nämä eroavaisuudet saadaan aikaan taiteellisia tarkoituksia varten? Tietosanakirjoista löytyy suurin piirtein seu-

raavanlainen selvitys: ”Kosketus tarkoittaa tapaa, jolla koskettimet painetaan alas taiteellisen vaikutuksen saavuttamiseksi.” Sekin on totta, mutta emme opi siitä mitään. Pianisteilla saattaa olla mieleen heidän puuhiensa yllä lepäävä selittämätön mystiikan häivä, mutta sitä tietä ei päästä pitkälle opeteltaessa hallitsemaan ääntä muodostavaa kosketusta.

Pianon äänen sointiväri määrittyy yksinomaan kieleen osuvan vasaran lyönnin nopeuden ja voimakkuuden mukaan. Koska suurempi nopeus edellyttää suurempaa voimakkuutta, puhutaan jatkossa pelkästään nopeudesta. Koska vasara ja kosketin liittyvät toisiinsa kaikkien tunteiman mekanismin avulla, huomioidaan tässä pääasiassa vain kosketin.

Jos haluaisimme tehdä kokeen, voisimme tarttua molemmiin käsin rautatankoon ja painaa sillä hitaasti koskettimen alas. Silloin havaitaan, että syntyvä ääni on sekä heikko että soinniton. Tämä johtuu perussävelen vähäisestä volyymista ja osasävelten pienemmästä voimakkuudesta. Jos sen sijaan sama kosketin painetaan nopeasti alas lyijykynällä, osoittautuu syntyvä ääni sekä vahvemmaksi että kirkkaammaksi. Tämä taas johtuu perussävelen suuremmasta volyymista ja osasävelten suuremmasta voimakkuudesta. Nämä ovat väistämättömiä tosiasioita, ja ne osoittavat selvääkin selvemmin kosketuksen nopeuden ratkaisevan merkityksen äänenmuodostuksessa.

Mutta pianoapa ei soiteta rautatangoilla ja lyijykynillä. Voidakseen joka hetki hallita kosketuksen nopeuden on soittajan myös omattava perinpohjaiset tiedot kosketusliikkeen mekaniikasta. Kosketin tarjoaa vastuksen, jonka kosketusliike pyrkii voittamaan. Jotta tämä olisi mahdollista, on myös kosketusliikkeeseen sisällyttävä vastusta. Useimmissa tapauksissa tämän vastuksen tuottaa käsivarren massa, jonka painoa on tietoisesti säädeltävä hartialihasten avulla suurempaa tai pienempää kosketusenergiaa vastaavaksi. Tietyissä shokinomaisissa, koko käsivarren kosketustavoissa fortissimossa tai forte fortissimossa on vastus siirrettävä hartioihin. Niin, ja ääritapauksissa koko vartalo tai kiinteä lattia toimii vastuksena. Jopa vanhentunut sormia korostava soitto ilman käsivarren painoa edellytti vastusta, joka saatiin aikaan rystysillä.

Kaikissa edellä mainituissa tapauksissa on kysymys kahden erilaisen voiman yhteisvaikutuksesta, nimittäin nopeuden ja massan,

joilla käsitteillä tarkoitetaan tässä niiden jokapäiväistä, suppeata ja helppotajuista merkitystä. Samankaltaisen yhteisvaikutuksen välttämättömyyden voi ymmärtää, kun yrittää lyödä suurikokoisen naulan lattialankkuun. Kokemus osoittaa, että iskun nopeuden ja vasaran massan tai painon on oltava hyvin punnitussa suhteessa toisiinsa, jotta tulos olisi tyydyttävä. Jos halutaan lähestyä olosuhteita, jotka vallitsevat pianonsoiton kosketusliikkeessä, voidaan asettua raskaanlaisen tuolin taakse ja työntää sitä pitkin lattia molemmin käsivarsin, jolloin tuoli=kosketin, käsivarsien työntöliike=kosketus ja vartalo=vastus. Mitä rajumpi työntöliike on, sitä enemmän vartalon on kumarruttava eteenpäin, jotta vastus olisi riittävän suuri.

Käytäntö osoittaa kuitenkin, että vastusta voidaan käyttää säästelellästi ja että pelkästään sormien avulla kosketuksen nopeutta ja siten myös ääntä voidaan muunnella loputtomiin aina fortessa saakka tarvitsematta käyttäen kovin paljon käsivarren massaa tukena. Tämä koskee erityisesti niin kutsuttua painavuusmetodia (saks. *Gewichtspiel*), josta lisää tuonnempana. Kun klaviatuurin kimppuun käydään rajummin, on vastusta lisättävä huomattavasti. Käytettäköön millaista tekniikkaa hyvänsä, on väistämätön tosiasia, että äänen sointiväri ja voimakkuus määräytyvät juuri kosketuksen nopeuden mukaan. Niinpä voidaan huoletta jättää kaikki epämääräiset spekulatiot tästä aiheesta omaan arvoonsa ja luottaa fysiikan lakeihin, ja jos niihin ei haluta uskoa, kokemuksen antamaan todistukseen.

Tähän voidaan lisätä, että myös soittimen intonaatiolla on merkitystä, ”pehmeä” intonaatio supistaa väriskaalaa ja äänen voimavaroja korkeammassa voimakkuusasteissa, kun taas ”kova” intonaatio, joka aina on suotavampi, jossain määrin vaikeuttaa soittoa alhaisemmissa voimakkuusasteissa. ”Valoisa” tai ”tumma” äänikvaliteetti johtuu todellisuudessa enemmän intonaatiosta kuin soittajasta. Tällä alueella vallitsee käsitteissä melkoinen sekaannus jopa ammattilaisten keskuudessa. Nämä eri soittimien erikoisominaisuudet eivät kuitenkaan yleisesti ottaen muuta itse asiaa, eikä niihin tässä voida puuttua lähemmin.

Tähän mennessä olemme pitäytyneet vain yksittäiseen säveleen, jonka sellaisenaan voidaan sanoa muodostavan ainoastaan mitättö-

män rakennuskiven, olkoon se kuinka hiottu ja jalostettu tahansa. Musiikkia syntyy vasta, kun joukko säveliä suhteutetaan toisiinsa soinnillisesti ja dynaamisesti. Tässä astuu ihminen – taiteilija – kuvaan. Mikäli soittaja ei hallitse yksittäistä säveltä, hän ei myöskään saa otetta musiikillisesta sävelryhmästä, ja näin olemmekin asian ytimen ja perimmäisen ongelman edessä.

Jos korvalla ei ole kykyä erottaa pianon äänen erilaisia vivahteita, ei myöskään ole mitenkään mahdollista muuttella kosketusta tai saada siihen yksilöllistä ilmettä. Viime kädessä onkin juuri kysymys kehittyneestä sävelkorvasta. On yritettävä kuunnella, kuunnella vieläkin tarkemmin ja sen jälkeen kuunnella uudelleen äärimmäisen tarkasti. Taipumuksilla ja lahjakkuudella on tässä suuri merkitys, mutta kokemus osoittaa, että heikompaakin sävelkorvaa voidaan terävöittää huomattavasti.

Paras keino on asettua hyvän flyygelin ääreen ja ryhtyä käsittelemään yhtä ainoata ääntä, ensin diskantissa, sitten bassossa, ja jaotteleamalla eri tavoin kosketusnopeutta ja vastusta yrittää saada selville, kuinka loputtoman vivahteikas yksi ääni pianossa voi olla. Voitte aloittaa piano pianissimosta ja siirtyä asteittain forte fortissimoon. Saman kokeilun voi uusien siten, että oikea pedaali painetaan alas. Silloin kaikki kielet vapautuvat ja mukaan tulee aivan uusi ulottuvuus eli vapaiden kielten värähtely, joka lisää äänen dynaamisia ja koloristisia voimavaroja. Sitten voidaan myös ottaa kolmisointu ja sen jälkeen nelisointu jommallakummalla kädellä ja ”fiksoimalla” (tukevoittamalla) vuoron perään eri sormia yrittää korostaa jotain säveltä toisten kustannuksella – välttämätön edellytys sekä homofonisen että polyfonisen pianosatin hallitsemiseksi. Tavanomainen harjoittelu kannattaa jättää joksikin aikaa ja omistautua tälle erityistutkimukselle, jonka päämääränä on äänenmuodostuksen hallinta kaikissa tilanteissa ja, mikäli mahdollista, soittajan oman persoonallisen leiman liittäminen siihen.

Nyt voidaan tietenkin kysyä, onko todella tarpeen syventyä näin perusteellisesti kosketustapahtumaan. On varmasti monta pianotaiteen suurmestaria, jotka eivät koskaan ole puuttuneet lähemmin näihin asioihin. On myös totta, että kokeellista tietä voi saavuttaa suurenmoisia tuloksia, mutta se tie ei aukene ilman muuta kaikille. Luonnollinen

ja itsestään selvä taipumus pianonsoittoon on paljon harvinaisempaa, kuin voisi uskoakaan. Suurin osa meistä joutuu kamppailemaan melkoisten vaikeuksien kanssa. Niinpä meillä lienee myös oikeus vaatia opetukselta selkeitä ohjeita eikä pelkkiä epämääräisiä lausuntoja.

2. Pedaalinkäyttö

Joku on sanonut, että hyvä pianisti käyttää pedaalia niin vähän kuin mahdollista. Pikemminkin voitaisiin sanoa, että hyvä pianisti käyttää pedaalia niin vaihtelevasti ja mielikuvituksellisesti kuin mahdollista. Korva väsyä hyvin pian alati jatkuvaan pedaalihuminaan, kun taas täysin pedaaliton soitto alkaa pitkän päälle kuulostaa kuivalta ja steriililtä. Pitäisi siis yrittää saada aikaan hyvin tasapainotettu kontrastivaikutelma.

Niin kuin kosketusta käsittelevässä luvussa jo mainittiin, muuttuu sointitilanne, kun oikea pedaali painetaan alas. Vapautetut kielet osallistuvat värähtelyyn, jolloin syntyy uudenlaisia dynaamisia ja koloristisia mahdollisuuksia. Jokainen voi helposti todeta, että yksittäinenkin ääni saa lisää heleyttä ja volyyymia, kun kaikki kielet vapautetaan. Tästä ilmiöstä on soittajan kyettävä ottamaan irti kaikki myös suuremmissa musiikillisissa yhteyksissä. Se taas edellyttää, että tunnetaan perin pohjin kaikki käytettävissä olevat menettelytavat ja niiden lopullinen vaikutus sointiin.

Ensinnäkin on tuo tavallinen vanha keino, jonka kaikki tuntevat: pedaali painetaan alas ja nostetaan jälleen tai painetaan alas ja vaihdetaan sopivissa kohdissa. Sen tarkoituksena voi olla aksentoinnin tehostaminen, toisistaan etäällä olevien sävelten tai sointujen sitominen, ylimalkaan legatosoiton helpottaminen, soinnin voimakkuuden lisääminen jne. Nykyaikainen soitin tarjoaa kuitenkin paljon useampia ja usein laiminlyötyjä mahdollisuuksia, joista seuraavassa lyhyt kuvaus.

Pedaalin asteittainen käyttäminen

Asian havainnollistamiseksi voitaisiin puhua kokopedaalista ja puolipedaalista. Kokopedaalia käytettäessä ovat kielet täysin vapaita ja valmiina osallistumaan värähtelyyn. Puolipedaalissa sammuttajien

ulommainen huopakerros koskettaa kieliä, jolloin sointi saa kevyen vä-rivivahteen. Jälkimmäisessä tapauksessa teho on hienovarainen mut-ta riittävän tuntuva käytettäväksi erilaisissa yhteyksissä, ensisijaisesti kenties impressionistisissa sävytyksissä.

Pedaalin vaikutuksen lisääminen ja vähentäminen

Painamalla pedaalia hitaasti alas tai nostamalla sitä tasaisella liikkeellä voidaan vähitellen lisätä tai vastaavasti vähentää kielien sympateettista värähtelyä. Tästä seuraa, että on mahdollista aikaansaada huomattava crescendo nousevassa sävelkulussa ja diminuendo laskevassa, ilman et-tä kosketuksen voimakkuutta tarvitsee muuttaa.

Siirtyminen pedaalisoitosta pedaalittomaan soittoon käy aivan liian töksähtäen, jos pedaali painetaan alas tai nostetaan äkkinäisesti. Kaksi aivan erilaista sointitilannetta seuraa silloin toisiaan täysin valmistele-matta, mikä usein haittaa soinnin jatkuvuutta. Lisäämällä tai vähen-tämällä tasaisesti kielien myötävärähtelyä voidaan tästä epäkohdasta selvitä.

Epätavallisempia pedaalinkäyttötapoja

Silloin kun selkeys ei ole pääasia, on mahdollista saada aikaan vähäi-sellä ponnistuksella valtaisa crescendo vaihtamalla yhä harvemmin pe-daalia, kunnes lopulta sitä ei vaihdeta lainkaan. Huippukohdassa syntyy mahtava äänivyöry. Siirryttäessä sointiorgioista ff:ssa tai fff:ssa hilli-tympään soittoon voidaan äänimassaa nopeasti supistaa värisyttämällä jalkaa pedaalilla. (Tätä ei ole helppo toteuttaa kaikilla soittimilla.)

Käyttämällä viivästynyttä pedaalinvaihtoa uuden sävelen tai soinnun jo soidessa saadaan aikaan äärimmäinen legato. Sävelet jäävät ikään kuin riippumaan kiinni toisiinsa. Liikkeen on oltava suhteellisen hidas. Tätä voitaisiin kutsua pedaalilla hengittämiseksi.

Lopuksi muutama sana puhtaasti teknisestä puolesta. Jalan on olta-va jatkuvassa ja läheisessä kosketuksessa pedaliin. Liikkeen on oltava niin vähäinen kuin tilanne sallii. Pedaalia on hyvin harvoin tarvis painaa pohjaan saakka. Vaihdon tulee tapahtua pehmeästi, varsinkin pienem-missä äänenvoimakkuuksissa. Riuhtova pedaalinkäyttö kuluttaa vähi-tellen sammuttajien huovan ja saa sen kadottamaan kimmoisuutensa,

jolloin hienovaraisempi sävytys vaikeutuu. On olemassa keino, joka helpottaa pehmeää pedaalinvaihtoa. Jalka lepää pedaalilla lattiaan koskettamatta. Liike lähtee lonkkanivelestä, ei nilkkanivelestä. Jalan painon kannattaminen edellyttää kuitenkin lihasjännitystä, joka ajan mittaan käy rasittavaksi. Tätä tekniikkaa on sen vuoksi käytettävä säästeliäästi.

Urkupistepedaali

Vain harvoissa instrumenttimerkeissä on urkupistepedaali eli keskipe-daali. Ehkäpä sen harvinaisuus selittää, miksi jopa ammattiväki on kiinnittänyt niin vähän huomiota sen toimintatapaan ja mahdollisuuksiin.

Keskipe-daalin sisäinen mekanismi on hyvin monimutkainen, kun taas sen tekninen hallinta on yksinkertaista. Paina kosketin alas. Polje heti sen jälkeen keskipe-daali pohjaan. Sammuttaja lukkiutuu ylös ja ääni jatkaa soimistaan, vaikka sormi nostetaan pois koskettimelta. Tee samoin käyttäen useampia koskettimia ja tulos on sama. Soimaan jäävien äänien ympärillä voi soittaa mitä tahansa ja käyttää millaisia kosketustapoja tahansa: tavallista soittoa pedaalilla käyttäen tai ilman, staccatoa, portatoa jne. Keskipe-daali soveltuu kenties parhaiten basson pitkien urkupisteiden ylläpitämiseen. Niitä esiintyy monissa vanhanaikaisissa urkuteosten pianotranskriptioissa. Ilman keskipe-daalia tulee kuitenkin aina hyvin toimeen, sillä bassoäännet, jotka vaativat erittäin tehokkaan sammutuksen, voidaan saada soimaan pitempään, vaikka pedaalilla vaihdetaan nopeasti keskirekisterissä tai diskantissa. Jotkut uudemmat pianokappaleet vaikuttavat siltä, kuin ne olisi kirjoitettu keskipe-daalia silmällä pitäen, ja siitä saattaa olla niissä hyötyä, mikäli haluaa pitäytyä tiukasti nuottikuvassa. Keskipe-daalin todellisia mahdollisuuksia ei kuitenkaan ole tähän mennessä koskaan käytetty täysin hyväksi. Meidän aikamme säveltäjät ovat kokeilleet kaikkea mahdollista, mutta kukaan ei ole keksinyt käyttää keskipe-daalia lähtökohtana ja kirjoittaa kiehtovaa pianomusiikkia, jollaista ei koskaan aikaisemmin ole kuultu.

Keskipe-daalia ei saa porrastaa. Se on aina poljettava pohjaan saakka ja nostettava kokonaan ylös. Muutoin sen mekanismi voi vahingoittua. Epämiellyttävien yllätysten välttämiseksi on sen käyttö suunniteltava etukäteen ja merkittävä nuotteihin.

Sordiinopedaali

Kun flyygelin vasen pedaali eli sordiinopedaali painetaan alas, siirtyy klaviatuuri jonkin verran oikealle. Tällöin vasarat osuvat vain kahdelle kielelle kolmesta ja bassokielelle osuu pääasiassa vain vasaran huovan reuna. Tavallisesti käytetään ilmaisua ”una corda”. Vaikutus on hyvin erilainen eri soittimissa. Yleensä ääni muuttuu himmeämmäksi ja hieman verhotuksi. Pianon sordiino sen sijaan lyhentää vasaroiden iskuväliä, jolloin seuraus on suurin piirtein sama, joskin hieman huomaamattomampi.

Flyygelin vasenta pedaalia ei saa käyttää porrastaen eikä soiton aikana painaa tai nostaa hitaasti. Tällainen käsittely saattaa vaurioittaa soitinta. Vasaran huopapinta löyhtyy, tulee vähitellen täyteen raitoja, ja sen suorituskyky voi heikentyä voimakkaammin soitettaessa. Sordiinopedaali on sen vuoksi painettava nopeasti alas ja nostettava yhtä nopeasti ylös. Sordiinovaikutus syntyy siis yhtäkkisesti. Tästä johtuu, ettei asteittaista diminuendoa tai crescendoa voi saada aikaan sordiinopedaalin avulla, vaan sormien on huolehdittava niistä. Sen jälkeen pedaali painetaan alas tai nostetaan sopivalla hetkellä. Siirtymävaihe on saatava niin huomaamattomaksi kuin mahdollista.

Koska sordiinoteho voi alkaa tai päättyä ainoastaan välittömästi, soveltuu vasen pedaali erityisen hyvin äkillisiin soinninmuutoksiin fortesta tai forte fortissimosta pianoon tai piano pianissimo subitton. Sordiinoa voi myös käyttää onnistuneesti hyväksi kappaleen pitemmissä tai lyhyemmissä jaksoissa, toisinaan jopa koko kappaleen ajan. Mitään ehdottomia sääntöjä ei voida asettaa.

Sordiino on pedaaliperheen murheenkryyni, ja sitä käytetään usein väärin. Monet pianistit painavat sen alas heti nähdessään nuoteissa merkinnän p tai pp. Tämä on väärin. Sordiinoa on käytettävä säästeliäästi. Esiintyvän taiteilijan elämä ei totisesti aina ole ruusuilla tanssimista, mutta sitäkin helpommin siitä tulee lavalla tanssimista. Yleisöstä ei mikään ole ärsyttävämpää kuin nähdä esiintyjän talleavan edestakaisin sordiinopedaalin ja pianotuolin jalan väliä. Hyvä pianisti käyttää aina pedaalia miltei huomaamatta. Jos jalka lepää jatkuvasti vasemmalla pedaalilla, sitä tulee helposti käyttäneeksi liikaa. Siksi on ehkä parempi totutella pitämään jalkaa vähän sivulla ja antaa sen siirtyä paikalleen vasta oikean hetken tullen.

Vasen pedaali ja keskipeaali jäävät enemmän tai vähemmän tilapäisluontoisiksi apuvälineiksi, mutta oikean pedaalin vaikutuksella ja käytöllä on pianonsoitossa ratkaiseva merkitys. Esiin nousee kysymyksiä, joihin ei ole aivan helppo vastata: Voisiko pedaalinkäyttö olla standardisoitua eli kaikilla samanlaista? Voiko se olla spontaani eli onnenkauppaa? Voiko se olla improvisoitua, vai pitäisikö se suunnitella etukäteen?

Monet julkaisut pikkutarkkoine pedaalinkäyttöä koskevine ohjeineen yrittävät saada meidät vakuuttuneiksi siitä, että standardisoitu pedaalinkäyttö ei ainoastaan ole mahdollista vaan suotavaa. On syytä kerta kaikkiaan luopua tästä harhaanjohtavasta ajatuksesta. Spontaania pedaalinkäyttöä voi kenties harjoittaa sellainen soittaja, jolla on ilmiömäinen ja synnynnäinen kyky tajuta hyvät pedaalitehot. Tulos on kuitenkin aina enemmän tai vähemmän arvaamaton. Pedaalinkäyttö on suunniteltava etukäteen pääpiirteittäin, koska se muodostaa olennaisen osan tietoisesta persoonallisesta toteutuksesta, joka ei milloinkaan voi rakentua pelkästään sattumanvaraisuuksista tai äkillisistä päähänpistoista.

On kuitenkin niin paljon olosuhteisiin liittyviä, ennen kaikkea akustisia tekijöitä, jotka on pakko ottaa huomioon, ja siksi pedaalinkäyttöä on voitava mukauttaa vallitseviin oloihin. Tämä edellyttää tiettyä kykyä käyttää pedaalia improvisoiden. On eri asia soittaa suuressa salissa kuin pienessä, tehdä radionauhoitusta tai levytystä. Kahdessa jälkimmäisessä tapauksessa on tarpeen äärimmäinen varovaisuus ja säästeliäisyys, sillä ääninauha ei siedä runsasta pedaalinkäyttöä. Täysin pedaaliton soitto ei myöskään tule kysymykseen. Tässä tilanteessa taiteilija on aina kahden pahan välissä, ja hänen on yritettävä selviytyä parhaan kykynsä mukaan. Usein käy myös niin, että nauhoitus joudutaan uusimaan montakin kertaa, jotta tulos olisi tyydyttävä. Näin ollen nauhoittaminen edellyttää aina huolellista ennakkosuunnitelmaa.

Aina vuoden 1850 tienoille oli kielten jännitys suhteellisen pieni ja soittimen pedaaliteho sen vuoksi ”lyhyt”. Tätä todistaa mm. Chopinin elämänsä loppupuolella käyttämä Pleyel-flyygeli, joka asetettiin näytteille Pariisiin 1930-luvun alussa. Steinway-firman käyttöön ottaman valurautaisen kehysten ansiosta voitiin jännitystä ja sen myötä äänen voimakkuutta lisätä huomattavasti, jolloin myös pedaalin vaikutus tuli

”pitemmäksi” ja tehokkaammaksi. Vanhempien aikojen pedaalimerkintöjä ei sen tähden voi nykyisin lainkaan huomioida. Nykyaikainen flyygeeli vaatii täysin uudenlaisen pedaalinkäyttötavan.

Tämä perinpohjainen kuvaus pedaalinkäytöstä saattaa monesta tuntua tarpeettomalta. Onhan niin paljon soittajia, jotka hallitsevat asian jokseenkin hyvin pohtimatta sitä sen enempää. Nämä rivit eivät olekaan tarkoitettut niille, jotka tuntevat asiat jo entuudestaan.

3. Sormijärjestys

Sormijärjestystä eli sormitusta (applikatuuria) on jo hyvin varhaisessa vaiheessa pidetty klaveerinsoiton keskeisimpiin kuuluvana ongelmana. Italialaiset, ranskalaiset ja englantilaiset cembalistit, myöhäisbarokin mestarit, wieniläisklassikot, 1800-luvun ja vuosisadan vaihteen suuret pianistit paneutuivat syvällisesti tähän peruskysymykseen ja jättivät tuleville sukupolville perinnöksi arvokasta tietoa. Uraa uurtavassa teoksessaan *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* omistaa C.P.E.Bach olennaisen osan kirjan ensimmäisestä osasta yksinomaan sormijärjestystä koskeville ongelmille. Tämä mainittakoon kuvaavana esimerkkinä.

Tyyli, faktuuri ja tekniikka liittyvät läheisesti toisiinsa kehityskuluissa, joihin kulloinkin tarjolla olevan instrumentin resurssit ja piilevät mahdollisuudet aina vaikuttavat. Siksi on selvää, että sormijärjestyskaavat ovat vaihdelleet eri aikakausina. Suuri osa varhaisemmasta käytännöstä pätee vielä tänä päivänä, mutta yhtä ja toista uutta on välttämättömyyden pakosta tullut mukaan kuvaan.

Cembalon koskettimen vastus on pieni. Siksi on syytä uskoa, että sen kohdalla sormijärjestys oli lähinnä ryhmittelykysymys. Sama koskee epäilemättä varhaista vasaraklaveeria. Mutta jo Beethovenin aikana tilanne muuttui. Sekä soitin että jyrkempi pianismi ja pianofaktuuri alkoivat asettaa tekniikalle lisääntyviä vaatimuksia. Suuret salit ja julkinen, maksullinen konserttitoiminta, joka vähitellen käynnistyi suuremmissa mitoissa lähinnä Englannissa ja Ranskassa, edellyttivät paljon voimakasäänisempiä instrumentteja. Niitä saatiin aikaan vain mm. lisäämällä huomattavasti koskettimien vastusta, samalla kun kos-

kettimet painettiin yhä syvemmälle pohjaan. Tämä asteittain tapahtuva kehitys tuotti vähitellen soittajille yhä suurempia vaikeuksia. Vastus oli voitettava ja apua haettiin ensi hätään räikeän korostetusta sormityökentelystä. Kun kävi ilmi, ettei tämä riittänyt, otettiin käsivarren paino avuksi, jolloin sormien osalle tuli kaksikertainen taakka: koskettimen vastus ja käsivarren paino. Tämä johti vääjäämättä yritykseen sormien käytön yhdenmukaistamiseksi ankaralla sormivoimistelulla. Tässä meillä on nk. painavuusmetodin perusidea voimakkaasti liioitellussa ja epätarkoituksenmukaisessa muodossa. Kaikkien sormien oli tultava yhtä vahvoiksi, ja ne oli pakotettava tottelemaan – jos ei muuten niin väkisin. Päämäärän saavuttamiseksi käytettiin jopa koneellisia apukeinoja.

Tämä alun alkaen järjettömyyksiin viety mekaaninen metodi johti kuitenkin kuten tunnettua jopa kramppeihin ja vaikeisiin hermostollisiin häiriöihin, jotka katkaisivat ennen aikojaan monen lupaavan taiteilijan uran. Ei kestänyt kauan, ennen kuin ymmärrettiin, että käden mukauttaminen sormivoimistelun avulla oli pelkkää utopiaa. Sormet eivät ole eikä niistä koskaan voi tulla voiman ja liikkuvuuden suhteen täysin tasa-arvoisia. Ne ovat päinvastoin riippuvaisia ennalta määrättyistä anatomisista edellytyksistään, ja niiden suurempi tai pienempi taipumus yhteistyöhön on aina otettava huomioon. Tästä havainnosta saamme kiittää ennen kaikkea Chopinia ja vähän myöhemmässä vaiheessa Lisztia, sillä aloitettuaan uransa mekaanisella koululla viimeksi mainittu omaksui sittemmin voimakkaita vaikutteita Chopinin pianonsoitosta. Näiden kahden mestarin myötä syntyi aivan uusi tekniikka ja siihen elimellisesti liittyvä käden rakenteeseen perustuva sormituskäytäntö. Kun klaviatuuria ei voida mukauttaa käteen, on käsi mukautettava klaviatuuriin. Tällaisen mukauttamisen perusedellytys on kevyesti ohjailtava, vapautunut, kaikkiin suuntiin liikkuva ja tarpeettomista lihasjännityksistä vapaa liikekokonaisuus, joka hetki hetkeltä pystyy sulavasti ja vaivattomasti sopeutumaan tilanteen vaatimuksiin.

Chopinin käsi oli, kuten tiedämme, pieni ja neljäs sormi heikosti kehittynyt. Jos ajatellaan, kuinka laajoja intervalliotteita melkein kaikissa hänen suuremmissa teoksissaan on, voidaan myös ymmärtää, ettei perinteinen sormilla soittaminen passiivisin käsivarsin enää riittänyt.

Sellaisella tekniikalla hän ei olisi lainkaan voinut soittaa ensimmäistä Etydiään As-duuri op.25, minkä hän kuitenkin todistettavasti teki itsensä Robert Schumannin kuullen ja tämän suureksi ihastukseksi.

Faktuuri ja tekniikka kulkevat, kuten jo todettiin, tinkimättä käsi kädessä. Tähän tosiasiaan pohjaten on yritetty todistaa, että sekä Chopinin että Lisztin on täytynyt lisätä tekniseen arsenaaliinsa menetelmä, joka perustuu käsivarren koko lihasmassan vibratoon (värähtelytämiseen) ja pyörivään liikkeeseen. Voimaimpulssit tulivat tarvittaessa hartioista välittyen sormien kautta klaviatuurille, ja näin sormien työ helpottui huomattavasti. Voimakkaasti laajentuneet intervalliotteet edellyttivät kiertoliikettä, jonka keskuksena oli usein kiinteä tukipiste. Suurta osaa näiden mestareiden kappaleista on yksinkertaisesti mahdotonta soittaa ilman tällaista tekniikkaa.

Edellä olevan mukaan meillä olisi siis kaksi soittotapaa, jotka ovat tiettyssä mielessä vastakohtaisia: vanha painavuusmetodi ja nykyaikainen impulssimetodi. Itse asiassa ne täydentävät toisiaan. Niin kuin aina musiikissa, kehitys tapahtuu asteittain ilman kovin selväpiirteisiä siirtymiä, sillä menneisyyden varjo lepää aina nykyhetken yllä. Niinpä esimerkiksi Beethovenilla on usein pidätettyjä säveliä, joihin liittyvät pitkät trilliketjut lankeavat heikkojen sormien osalle. Lähtökohtana näissä, niin kuin niin monissa muissa tapauksissa, on yhdenmukaistettu käsi. Sen vuoksi tästä tekniikasta ei voi milloinkaan luopua täysin, vaan sitä on kehitettävä järjestyksen rajoissa. On myös väärin laiminlyödä tykkänään käden lihaksiston kehittäminen, niin kuin nykyään usein tapahtuu. Sekä Chopinin että Lisztin musiikissa on paljon sellaista, mikä vielä perustuu tähän perinteiseen tekniikkaan. Siihen voidaan soveltaa muunneltua painavuusmetodia, johon sisältyy vähäisin mahdollinen sormityö tukenaan vähäisin mahdollinen käsivarren paino. Kun tämä menettely osoittautuu riittämättömäksi, ryhtyy käsivarren koko lihaksisto toimimaan korvaavana tai painavuusmetodia täydentävänä elementtinä. Näin olemmekin uuden tekniikan edessä, joka asettaa suurempia vaatimuksia myös sormijärjestykselle.

Chopinin ja Lisztin pianonsoittoa käsittelevää kirjallisuutta on olemassa riittämiin; ja kuten niin usein on laita, ne sisältävät hyvin perusteltuja olettamuksia hölynpölyllä höystettynä. On kuitenkin ai-

van turha yrittää ottaa kantaa väitteisiin ja vastaväitteisiin. Jo näiden mestarien etydikokoelmat osoittavat täysin kiistattomasti, mitä mieltä he olivat pianon ilmaisumahdollisuuksista ja sen teknisestä hallinnasta. Kuunnellellemme näitä äärimmäisen vaativia kappaleita saamme kokea räjähtäviä oktaavijuoksutuksia, nopeita hyppyjä, voimakkaasti aaltoilevaa bassosäestystä, huimaavia intervaleja, murrettuja sointukulkuja, jotka aaltoilevat koko klaviatuurin leveydeltä, monimutkaisia trillejä ja kaksoisotteita kaikissa mahdollisissa yhdistelmissä jne. Näiden vaikeuksien voittaminen edellyttää soittovälineistön täydellistä hallintaa koko vartalon kautta sormenpäihin ja sitä kautta koskettimiin ja lopulliseen päämäärään eli kieliin saakka. Tätä monimutkaista tapahtumaa, johon vielä palaan, voidaan huomattavasti yksinkertaistaa ja helpottaa järkevän sormijärjestyksen avulla, ja tässä yhteydessä voimme palauttaa mieliin Chopinin viisaat ja tarkoin punnitut sanat: *Le tout c'est de savoir bien doigter.* (Kaikki riippuu hyvästä sormituksesta.)

Kuten tiedämme, ihmisten kädet voivat olla kooltaan ja muodoltaan hyvin erilaisia. Muutamia vakiokaavoja lukuun ottamatta on sormijärjestys sen tähden melko yksilöllinen. Tästä syystä en ryhdy antamaan esimerkkejä eri ratkaisuksista, jotka eivät kuitenkaan soveltuisi jokaiselle. Käsien anatominen rakenne on sitä vastoin kaikilla samanlainen. Nykyaikainen sormituskäytäntö tukeutuu siksi muutama peruserätyyppiseen, joita voidaan pitää yleispätevinä.

Sormijärjestyksen on ensisijaisesti palveltava musiikillista ajatusta tarjoamalla artikulaatiolle, fraseeraukselle ja korostukselle mahdollisimman tehokkaan tuen. Tämä onnistuu parhaiten ottamalla riittävästi huomioon käden luonnolliset edellytykset. Lähtökohtana on aina lopullinen toteutus, johon sisältyvät kaikki teoreettiset, muodolliset ja tyyllilliset näkökohdat. Sormijärjestyksen on joka hetki oltava sopuoinnussa käytössä olevan liikekaavion kanssa, ja sen on sallittava mahdollisimman suuri lihasrentous ja liikkeiden taloudellisuus.

On useita tapauksia, joissa voidaan välttää sormenvaihdot toisteuilla sävelillä. Alinomainen sormenvaihto, jota monet nuottilaitokset suosittavat, synnyttää häiritseviä sivuttaisliikkeitä ja aiheuttaa varsinkin hitaassa tempossa helposti kosketuskontrollin menettämisen.

Ehdottomia sääntöjä ei tässäkään kuitenkaan voida asettaa. Käsi sanoo kyllä, milloin on syytä vaihtaa sormea. Paras tapa selviytyä on pitää lähtökohtana sitä, että sormitus niin sanotusti istuu heti ja lopullisessa tempossa. Jos sormijärjestystä on harjoiteltava kauan, se on huonosti suunniteltu. Beethovenin Sonaatissa Es-duuri op.7 on ensimmäisestä tahdistista viimeiseen saakka lukuisia opettavaisia esimerkkejä suotavista ja epäsuotavista sormenvaihdoista suhteellisen liikkuvassakin tempossa. Chopinin *Grande valse brillante* Es-duuri op.18 on muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta tyyppierimerkki sävellyksestä, jossa sormea on vaihdettava säveltä toistettaessa. Silloin on parasta soittaa koskettimen reunalla, mikäli mahdollista. Mitä syvemmälle klaviatuurilla mennään, sitä suuremmaksi kasvaa koskettimen vastus.

Kappaleen rytmisen pulssi on tunnettava päässä, mutta myös kädessä. Tämä on erityisen tärkeää silloin, kun on kyse Mozartin kaltaisesta mestarista ja muista, joiden ”paljas” fraktuuri edellyttää jokaisen äänen punnitsemista äärimmäisen tarkoin. Beethovenilla, Chopinilla ja monilla muilla on usein epäsymmetrisesti ryhmiteltyjä trioleja, kvartoleja, kvintoleja jne. samassa tahdissa. Ne on yleensä soitettava juuri niin kuin ne on kirjoitettu, ei suinkaan vapaasti. Suoritusta helpottaa ryhmityksen ”tunteminen” kädessä. Näissä tapauksissa joudutaan usein muuttamaan totuttuja sormituskaavoja, joita käytetään skaaloissa ja juoksutuksissa.

Substituutio eli mykkä sormenvaihto alas painetulla koskettimella on vanhaa perua ja saanut todennäköisesti alkunsa urkujensoitossa. Tätä menettelytapaa voi käyttää paljon myös pianonsoitossa. Se tekee tietyissä hankalissa tilanteissa mahdolliseksi jatkuvan legatolinjan, sillä pedaalilegatolla ja sormilegatolla on suuri ero. Useampiakin substituutioita voidaan suorittaa perättäisillä sävelillä. Milloin kyseessä on yksittäinen substituutio, on sen mieluiten tapahduttava vahvalla tahtiosalla, jotta välttyttäisiin väärältä tai ei-toivotulta korostukselta. Jo J.S. Bach käytti tapaa viedä pitkät sormet lyhyempien yli oikealla kädellä nousevassa sävelkulussa ja vasemmalla kädellä laskevassa (kolmas sormi yli neljännen, kolmas yli viidennen ja neljäs yli viidennen). Tämä on monessa tapauksessa äärimmäisen luontevaa ja edistää liikkeiden taloudellisuutta, mihin on aina pyrittävä. Eri sormilla voi myös liukua mustalta koskettimelta valkoiselle legatolinjan säilyttämiseksi.

Sävellyksen esittäminen tapahtuu ajassa ja rakentuu nuottikuvan synnyttämälle sisäiselle mielikuvulle. Soiton aikana korva kuulee, samalla kun käsi tuntee. Kosketinsoittimissa tämän tuntemisen tekee mahdolliseksi klaviatuurin symmetrinen topografia eli valkeiden ja mustien koskettimien välinen tasoero. Suurempien etäisyyksien arvioimiseksi on usein otettava silmätkin avuksi. Koskettimiston jatkuva tuijottaminen on kuitenkin pahasta, sillä silloin ajatukset helposti eksyvät tulkinnasta aineellisiin asioihin. Eihän kävellessäkään tuijoteta jatkuvasti maahan. Kosketusaistin avulla on mahdollista erottaa toisistaan esimerkiksi Des-duuri E-duurista, dominanttiseptimisointu vähennetyistä septimisoinnusta jne. Toisin sanoen käsi vahvistaa joka hetki sen, minkä korva kuulee. Näitä kolmea tekijää – mielikuvaa, kuulemistä ja käden tuntoa – ei voi eikä saisi erottaa toisistaan soiton aikana. Ihmisen muisti ei kuitenkaan ole erehtymätön. Jokin muistin osatoiminnoista saattaa pettää, yleensä tuntuma tekstiin. Kokemus osoittaa, että kosketus- tai sormitusmuisti on kriittisessä tilanteessa luotettavin. Looginen ja tarkoin harkittu sormijärjestys on sen vuoksi aina vankka tuki soittajalle.

Jos edellä mainituista seikoista halutaan laatia synteesi, voitaisiin sanoa, että sormijärjestyksen on noudatettava vähäisimmän vastuksen lakia, toisin sanoen tarjottava paras mahdollinen tulos vähimmällä mahdollisella ponnistuksella. Sormijärjestyksen on aluksi oltava tietois- ta, mikä edellyttää ennakkosuunnittelua ja nuotteihin merkitsemistä, paitsi milloin se on itsestään selvä. Kun kappale hallitaan täydellisesti, sormitus on tallella alitajunnassa ja toimii automaattisesti. Prima vista -soitossa on pakko turvautua paremmin tai huonommin toimivaan sormitusimprovisaatioon, mikä tuskin olisi mahdollista esitettäessä vaativampia teoksia ulkomuistista. Tästä lienevät useimmat ammattilaiset yhtä mieltä.

Mutta kuinka voimme välttää eksymisen näiden vaihtelevien vaatimusten ja mahdollisuuksien labyrintissa? Siihen tarvitaan järkevää työskentelytapaa. Hieman retorisesti voitaisiin sanoa, että on olemassa vaikka kuinka paljon huonoja sormituksia, muutama käyttökelpoinen, pari hyvää ja lopuksi yksi nerokas, joka saattaa usein olla kerta kaikkiaan yksilöllinen. Juuri se yksi on yritettävä löytää! Alkeistasolla on asiantunteva opastus tietenkin välttämätöntä. Edistyneemmän soit-

tajan on sitä vastoin usein viisainta käyttää nuottilaitoksia, joissa sormituksia ei ole lainkaan merkitty. Sellaisia on olemassa. Silloin soittaja joutuu itse miettimään ja tekemään omat ratkaisunsa sen sijaan, että hyväksyisi noin vain jokseenkin epämääräisiä malleja, jotka enimmäkseen perustuvat vain siihen, että sormet saadaan riittämään.

Edellä kuvatun laisessa mielenkiintoisessa työssähän voi sitten aina kääntyä asiantuntijoiden puoleen apua tarvittaessa. Valitettavasti meidän aikamme suuret pianistit konsertoivat aivan liian ahkerasti ehtiäkseen toimittaa sormituksia uusiin nuottilaitoksiin. Tämä puuha on joutunut epäpätevämpiin käsiin, ja sen myötä sormitus-esimerkit ovat muuttuneet ratkaisevasti huonommiksi, usein suorastaan järjettömiksi. Meitä voi auttaa ainoastaan tottunut virtuoosimuusikko, jolla on äärimmäisen kehittynyt tekniikka ja pitkäaikainen käytännön kokemus konsertoimisesta. Me joudumme etsimään Lisztin, Sauerin, Tausigin, von Bülovin, d'Albertin, Schnabelin ynnä muiden toimittamia vanhempia laitoksia, mikäli niitä on saatavilla. Erittäin varteenotettavia ovat Lisztin sormitukset – yhtä omaperäisiä kuin tehokkaita. Joistakin laitoksista voi löytää satunnaisia Chopinin käden merkintöjä, aina loogisia, yksinkertaisia ja näennäisesti ällistyttävän itsestään selviä.

Olen harhaillut näin pitkälle sormitusten ryteikköihin siksi, että tiedän kokemuksesta suuren osan oppilaista sekä harjoittelevan että soittavan onnensa kaupalla osoittamatta tätä tärkeää kysymystä kohtaan juuri lainkaan kiinnostusta. Viime vuosikymmenien aikana kertyneiden kokemusten ansiosta on pianonsoitto tänä päivänä erittäin korkeatasoista kautta linjan. Täydellisyys, varsinkin tekniikan kohdalla, on päivän tunnussana, ja kilpailu on kova. Ääninauha ja äänilevy asettavat esittäjälle miltei yli-inhimillisiä vaatimuksia. Huono sormijärjestys paljastuu aina ja kuuluu kauas. Jos on vähänkin hermostunut, huonokuntoinen tai kärsii ramppikuumeesta, kaataa huono sormitus sekä fraseerauksen että aksentoinnin ja samalla koko toteutuksen pääläelleen. Ja lopuksi, älkäämme unohtako yhtä asiaa: nykyaikainen konserttiflyygeeli on hyvin raskas soitin. Sitä ei voi hallita, jos sormijärjestys, joka on olennainen osa tekniikkaa, on ristiriidassa käden fysiologisten edellytysten kanssa ja estää siten soittajaa toteuttamasta täysipainoisesti taiteellisia pyrkimyksiään.

4. Nykyaikaisen pianonsoiton liikemekanismista ja käsitteestä lihasrentous

Pianonsoitto on kautta aikojen perustunut vuorotteleville impulsseille. Impulssien välillä on usein minimaalinen lepohetki. Sydämen lyönnit ja mahalaukun peristaltiikka ovat hyviä esimerkkejä vuorottelevista impulsseista: supistus – lepo – supistus. Mozartin aikaan, jolloin klaviatuuri oli suhteellisen kapea ja koskettimien vastus vähäinen, riittivät sormien ja ranteen impulssit. Soittimet eivät yksinkertaisesti kestäneet kovakouraisempaa käsittelyä. Kerrotaan, että Mozartin aikainen Muzio Clementi olisi pyytänyt oppilaitaan asettamaan kolikon rystysilleen. Jos kolikko pysyi paikallaan soiton aikana, oppilas soitti ”oikealla tavalla”. Kysymys oli pääasiassa sormitekniikasta, johon käsivarret eivät osallistuneet. Tämän kummallisen soittotavan helpottamiseksi rakennettiin jopa kaarevia klaviatuureja: kenellekään ei yksinkertaisesti juolahtanut mieleen ojentaa käsivarsia kyljistä ulospäin. Meidän päivinämmä tällaista tekniikkaa on tietenkin pidettävä käyttökelvottomana.

Aivan uudenlainen instrumentti ja toisenlainen kirjoitustapa edellyttivät myös aivan uudenlaista soittotapaa. Tämä on jo todettu kertaalleen, ja toistettakoon se tässä. Tullaksemme toimeen tämän aikamme raskaiden soittimien, laajennettujen klaviatuurien ja miltei rajoittamattomien sointimahdollisuuksien kanssa on meidän tarpeen vaatiessa kyettävä käyttämään hyväksemme koko olemassa olevaa soittoaparatuuria, toisin sanoen koko vartaloa lihaksistoineen aina takamuksesta sormenpäihin.

Sormityöskentely, joka mahdollistaa vain osan tekniikasta, perustuu nykyään vähäisimpään mahdolliseen ja suurimpaan ehdottoman välttämättömään painokuormitukseen. Juuri tästä tulee nimitys painavuustekniikka, jota voidaan käyttää skaaloissa, kolmisoinnuissa, juoksutuksissa, trilleissä jne. Käsivarsi ohjaa kättä. Sormien liike lähtee rystysistä. Sormien nostoväliä ja käsivarren painavuutta, jota hartialihakset säätelevät, lisätään ja vähennetään toivotun tehon mukaisesti. Äänen voimakkuus ja kvaliteetti määräytyvät kosketuksen nopeuden mukaan, kuten jo mainittiin kosketusta käsittelevässä luvussa. Ranteen on oltava joustava ja taipuisa helpottaakseen käden mukautumista koskettimistoon ja tehdäkseen kiertoliikkeen tarvittaessa mahdolliseksi.

Äärimmäisessä legatossa on kysymys painonsiirrosta sormesta sormeen siten, että niiden nostoväli on mahdollisimman pieni, mikä edellyttää läheistä kontaktia koskettimiin. *Jeu perlé* eli ilmava non legato lisää sormien nostoväliä, samalla kun käsivarren painavuus on vähennettävä minimiin.

Oktaaveja ja sointukuvioita non legatossa ei enää voida helposti toteuttaa ranteen avulla. Tällöin siirrytään perkussiotekniikkaan, joka perustuu kyynärvarren tai koko käsivarren lihasmassan ravistamiseen tai väristämiseen (ranskan *percussion* = isku, lyönti, myös painallus). Tremolo on kyynärvarren ravistelua sivusuunnassa. Tämä tapa soveltuu usein varsin hyvin trillien soittamiseen fortessa tai forte fortissimossa. Vaikka pianonsoitossa aina on kysymys vuorottelevista impulsseista, ne ovat havainnollisempia tällaista tekniikkaa käytettäessä. Sen vuoksi sitä kutsutaan myös laajennetuksi impulssitekniikaksi. Ero painavuustekniikan ja laajennetun impulssitekniikan välillä on suurin piirtein samanlainen kuin ero kävelyn ja juoksun välillä. Jälkimmäiseen osallistuu koko keho, ja silloin olemme tietoisempia vuorottelevista impulsseista ja niiden välillä olevista lepotauoista.

Niin kutsutun painavuustekniikan toimintatapa tai mekaniikka on helppo ymmärtää, jos marssimme ensimmäiseen sopivaan kauppapuotiin ja kosketamme kädellä punnitusvaakaa niin, että käsivarsi pysyy ilmassa hartialihaksia supistamalla. Osoitin pysyy nollassa. Sormella paineltaessa se heilahtelee kevyesti. Sitten voimme lisätä käsivarren painoa esimerkiksi 200 grammaan löysäämällä hartialihasten supistusta. Osoitin pysyy silloin noin 200 grammassa. Sormi-impulsseja käyttämällä osoitin heilahtelee 200:n kummankin puolen. Sitten voidaan jatkaa aina yhteen kiloon saakka ja lopulta rentouttaa käsivarsi kokonaan, jolloin vaaka osoittaa käsivarren kokonaispainon tai kuolleen painon, mikä on harvoin tarpeen. Tämä koe kertoo enemmän painosäätelyn periaatteista kuin kymmenen sivua tekstiä.

Niin kutsutun laajennetun impulssitekniikan periaatteet taas voidaan ymmärtää yhtä yksinkertaisen kokeen avulla. Asetamme biljardipöydälle biljardipalloja suoraan riviin kiinni toisiinsa. Tönäisemme (=impulssi) ensimmäistä palloa kevyesti kepillä. Tönäisy etenee pallosta palloon, ja ne lähtevät kaikki liikkeelle, vaikka liikkeeseen saattava voi-

ma on jo lakannut. Tätä kutsumme ketjureaktioksi. Vartalo, hartiat, olkavarret, kyynärvarret, ranteet, rystyset ja sorminivelet muodostavat yhtenäisen järjestelmän, jonka yksittäiset osat vaikuttavat toisiinsa ja tukevat toisiaan. Lyhyt, sanokaamme vaikkapa enintään sekunnin mittainen impulssi, joka lähtee esimerkiksi hartialihaksista, etenee liikkuvien nivelten kautta sormiin, jotka välittävät voiman koskettimistolle joutumatta alttiiksi ylettömän suurelle rasitukselle.

Hyvä pianotekniikka perustuu aina liikkeiden taloudellisuuteen: paras mahdollinen tulos niin vähällä vaivalla kuin mahdollista. Haydnin tai Mozartin keveämmässä sonaatissa tulemme hyvin toimeen painavuustekniikalla eli sormityöskentelyllä käsivarren kuormituksen ollessa mahdollisimman pieni. Chopinin suuren As-duuripoloneesin kaltainen kappale vaatii sitä vastoin pääasiassa perkussiotekniikkaan perustuvaa soittotapaa, jossa impulssit tulevat ylhäältä käsin. Suurin osa uudemmista sävellyksistä vaatii kuitenkin painavuus- ja impulssitekniikan yhdistämistä. Edellä kuvattujen liikkeiden koordinointi on vaikeaa, ja sitä on miltei mahdotonta selittää sanoin. Selittämätöntä ei yksinkertaisesti voi selittää täysin tyydyttävästi.

On kenties mahdollista oppia tekemään merimiessolmu sanan ja kuvan avulla, mutta kun on kyse monimutkaisemmista tempuista, olemme voimattomia. Onpa sitten kyse sukan parsimisesta, napin ompelemisestä tai villapuseron neulomisesta, olemme samanlaisessa pulassa. Vain kädestä pitäen opettaminen auttaa, jos aina sekään. On ihmisiä, jotka ovat asuneet koko ikänsä saaristossa oppimatta soutamaan. Liikekoordinaatio riippuu luontaisista kyvyistä, ja toivottu lopputulos syntyy, jos suorittaja on itse jotakuinkin selvillä tavoitteestaan. Sen tähden on tarpeetonta kirjoitella paksuja kirjoja taidosta soittaa pianoa ”oikein”. Niinpä tyydynkin näihin suppeisiin viitteisiin. Niillä on kenties jotain annettavaa sille, joka haluaa mietiskellä ja harkita asioita. Hidastettu filmi saattaisi antaa jokseenkin selkeän kuvan nykyaikaisen pianotekniikan monimutkaisesta liikekaaviosta, mutta valitettavasti sitä ei ole otettu yleiseen käyttöön pianonsoitonopetuksessa lukuun ottamatta muutamaa tietooni tullutta tapausta.

Lihasantoudesta, ranskalaisittain *détente musculaire*, on kirjoitettu vaikka kuinka paljon, mutta pysyvää rentouden tilaa ei pianonsoitossa

tietenkään ole olemassakaan, paitsi milloin toinen tai molemmat kädet lepäävät sylissä. Tästä riittää yksi ainoa esimerkki. Kun kysymyksessä on ”jeu perlé” eli ilmava non legato, on käsivarren paino kevennettävä minimiin. Tällöin hartialihaksistoon syntyy pysyvä jännitystila. Jos sen sijaan käsi joutuu kannattamaan koko käsivarren painon tai osan siitä, joutuvat vuorostaan kädet ja sormet vastaamaan taakasta. Kysymys voi siis ainoastaan olla lepotuokioista eri soittotoimintojen välillä. Juuri niitä on opittava käyttämään hyväksi niin viisaasti kuin mahdollista ja tarpeettomia jännitystiloja on vältettävä. Jos päämäärää – nautittavaa musiikkia – ei oteta huomioon, on pianonsoitto työtä, mutta on mahdollista oppia käyttämään voimaa säästeliäästi ja hyödyntämään impulssien välillä olevia lepohetkiä, olivat ne kuinka lyhyitä tahansa.

5. Tempo ja tyyli

Temponkäsittely ja tyyli liittyvät läheisesti toisiinsa. Temponvalintaan eivät vaikuta ainoastaan esittäjän luonne ja temperamentti vaan erilaiset etnografiset olosuhteet. Italialaiset ja ranskalaiset näkyvät yleensä tuntevan jonkinlaista lukkarinrakkautta nopeita tempoja kohtaan, kun taas pohjoisen asukkaat tuntuvat pitävän enemmän laveammista linjoista. Esimerkkeinä voidaan mainita vaikkapa kaksi kapellimestarinimeä ehdottomalta huipulta: italialainen Toscanini ja saksalainen Furtwängler. Nuoteissa ilmoitetut tempomerkinnät, esimerkiksi andante, allegretto, allegro jne., eivät anna yksiselitteisiä määräyksiä. Kun vertailee eri julkaisuissa olevia metronomimerkintöjä tai kuuntelee eri esittäjien tulkintoja samasta teoksesta, voi todeta, ettei temponvalinnoille ole yhteistä nimittäjää. Kaikeksi onneksi on kuitenkin olemassa tiettyjä tyyllillisiä normeja, joita voi ja tulee noudattaa. Nämä normit ovat määräytyneet jo varhaisempina aikakausina, ja ne ovat voimassa vielä tänä päivänä.

On tiedettävä, minkälaisissa puitteissa voi vapaasti liikkua tempoa valittaessa. Omasta puolestani sanoisin, että perustempo on piilevänä itse nuottikuvassa. Jo Haydnilla ja Mozartilla on kappaleita, joissa ei ole minkäänlaisia ohjeita. Sama koskee mitä suurimmassa määrin J.S.Bachin Wohltemperiertes Klavierin preludeja ja fuugia.

Synnyttäminen muusikko osuu vaistomaisesti oikeaan. Jos otamme esimerkiksi vaikkapa allegro-osan, on kolme vaihtoehtoa: 1) vähän nopeammin tai liian nopeasti, 2) kohtalaisesti, 3) vähän hitaammin tai liian hitaasti. Keskimäinen vaihtoehto eli ”kohtalaisesti” antaa esittäjälle tiettyjä vapauksia, joskin melko ahtaissa puitteissa. Tätä vapautta hänellä on oikeus käyttää hyväkseen, eikä se välttämättä häiritse kappaleen perusluonnetta. Jos vertaamme joidenkin kuuluisien kapellimestarien otetta esimerkiksi Beethovenin Eroica-sinfonian ensimmäiseen osaan, voimme havaita hienovaraisia persoonallisia eroja temponvalinnassa. Nämä erot sekä muut eroavaisuudet agogiikassa, fraseerauksessa, aksentoinnissa ja dynamiikassa vaikuttavat siten, että samaa sävellystä voi kuunnella eri versioina väsymättä tai kyllästymättä.

Meidän aikamme vitsauksena ovat aivan liian nopeat tempot varsinkin pianonsoitossa. Tässä ei ole kysymys pelkästään ajan hengestä vaan alati kasvavista teknisiin valmiuksiin kohdistuvista vaatimuksista. Pelkkä tekniikka on aivan liian usein saanut astua etualalle musiikillisten kvaliteettien kustannuksella. Tämän voi helposti todeta kuuntelemalla vanhoja ja uusia levytyksiä esimerkiksi Chopinin preludeista ja etydeistä. Monet aikamme tunnustetuistakin jatkuvasti konsertoivista pianisteista, jotka törmäävät suoraan lentokoneesta koskettimiston ääreen, ovat taipuvaisia ylettömän nopeisiin tempoihin. Sävelet ahtautuvat sekamelskaksi, johon kaikki tärkeät yksityiskohdat hukkuvat. Aivan viime aikoina on kuitenkin ilmennyt vastareaktioita tällaiselle silmiinpistäväälle tai pikemminkin korviin kuultavalle liioittelulle. Tässä onkin yksi pianonsoitonopetuksen lukuisista ja kiitollisista tehtävistä.

Kun oppilaan kanssa on ensin keskusteltu ajallemme ominaisista liioitelluista tempoista, voidaan siirtyä käytännön pariin. On valittava muutama kappale, joissa tällainen liioittelu tulee erityisen voimakkaasti ja suorastaan häiritsevästi esille. Tarkoitukseen sopii esimerkiksi Beethovenin suuren d-mollisonaatin (nro 2 op.31) viimeinen osa, jonka tempomerkintä on *allegretto*, tai Chopinin nk. Vallankumousetydi c-molli (nro 12 op.10). Beethovenin viimeisen osan melodisesti sävytynyt alku pianossa rauhallisesti etenevine kohotahtimotiiveineen on syvän melankolinen. Kun tämä motiivi sitten ilmestyy fortessa bassoon ja murretut oktaavit ja uusi, rytmisesti kiinteämpi jakso seuraavat sitä,

muuttuu tempo hieman liikkuvammaksi palatakseen alun kohotahti-motiivin kertautuessa alkuperäiseen tempoon. Tämä pianon ja fortén, rauhallisesti virtaavan ja hieman joutuisamman tempon kontrastoiva vaikutus jatkuu läpi koko kappaleen. Jos aloitustempo on liian nopea, menettää alun kokotahtimotiivi melankolisen luonteensa ja sitä seuraava liikkuvampi jakso saa virtuoosisen leiman, mikä horjuttaisi osan varsinaista merkitystä.

Chopinin c-mollietydi ei kaipaa perusteellisia selvityksiä. Kappaleen dramaattinen voima ja intohimoisuus katoavat kokonaan, jos tempo on liian nopea ja kiihkeä. Pelkkä nuottien asettaminen oppilaan eteen ei kerro paljoakaan. Sen vuoksi en käytä nuottiesimerkkejä tässä tekstissä. Opettajan on sen sijaan asetuttava flyygelin ääreen ja osoitettava soittamalla, mikä kulloinkin on hyväksyttävää ja tyylinmukaista tempoja valittaessa, mikä taas on liioittelua. Soiva opetus instrumentin ääressä on oppilaan kannalta havainnollisinta ja tuottaa mielestäni parhaan tuloksen.

Opetustyö on mielenkiintoisimpia vaiheita esittävän taiteilijan elämässä. Hän joutuu täsmentämään ajatuksiaan ja kokemuksiaan sekä sanallisesti että flyygelin ääressä luovuttaakseen ne oppilaalle, mutta opetuksen mahdollisuudet ovat rajoitetut. Ellei opettaja saa vastakaikua oppilaalta, hän ei voi myöskään odottaa tuloksia.

6. Tunteet ja itsehillintä

Milloin, missä ja kuinka? Jos haluaa selvittää itselleen, mitä nämä kaksi käsitettä itse asiassa pitävät sisällään ja merkitsevät taiteilijalle, voi aloittaa lukemalla Diderot'n teoksen *Paradoxe sur le comédien*. Siinä pohditaan, onko näyttelijän tulkitessaan roolihenkilöään tuotava esille omat surunsa tai ilonsa vai onko hänen heijasteltava roolin harjoitusvaiheessa koettuja tunteita. Onhan lääkärinkin, joka tuntee syntymän ja kuoleman ja kaikki välivaiheet, pysyteltävä kutsumustaan harjoittaessaan kaiken yläpuolella ollakseen luhistumatta pelkästä myötätunnosta. Diderot'n teoksessa kaksi henkilöä tekee selkoa asiasta eri näkökulmista ilman yksiselitteistä kannanottoa. Diderot'n ajatuksena tuntuu kuitenkin olevan, että taiteilijan on pelkästään tek-

niikan keinoin voitava ilmentää tunnespektriä koko laajuudelta missä tilanteessa tahansa, tänään komediassa, huomenna tragediassa tai molemmissa peräjälkeen samana päivänä. Kysymys on siis näyttelijästä näyttämöllä, mutta meidän tapauksessamme esittävästä taiteilijasta konserttilavalla.

Jokainen kokenut instrumentalisti, joka on herkkä vaistoamaan yleisön reaktiot, on todennäköisesti hämmästykseseen joutunut huomaamaan, että menestys on ollut heikompi silloin, kun hän omasta mielestään on pannut koko sielunsa esitykseen ja tuntenut onnistuneensa tavallista paremmin. Mutta yleisöä ei kiinnosta lainkaan esiintyjän henkilökohtainen ilo tai tuska. Se haluaa löytää kuulemastaan omien ajatustensa ja tunteittensa heijastumia. Se haluaa sävellystä kuunnellessaan itkeä omia kyyneliään ja kokea omia ilontunteitaan. Jokainen ihminen haluaa kuunnella omalla tavallaan löytääkseen itsensä. Tästä käy ilmi, ettei yleisö ole yhteisö, vaan se koostuu ihmisistä, jotka reagoivat yksilöllisesti yhdessä kuulemaansa esitykseen. Samoin on kriitikon laita: kuinka voisimme muutoin selittää toisilleen täysin vastakkaiset lausunnot samasta tulkinnasta.

Mikä sitten on esittäjän rooli? Hänen on omien kokemustensa ja elämyksiensä tukemana yritettävä samastua säveltäjään ja tämän toivomiin ja edellyttämiin tunnetiloihin. Tämän olisi tapahduttava jo harjoitusvaiheessa, niin ettei kaikki jää sattuman varaan. Se, joka ei tajua, että Mozartin suuri Pianosonaatti a-molli ja viimeinen Konsertto B-duuri ovat traagisia teoksia, vaan pitää niitä loistokkaina kappaleina, ei ole oikealla tavalla samastunut Mozartiin. Teoksen sisimmän olemuksen ja todellisen merkityksen syvällinen kokeminen ja ymmärtäminen harjoitusvaiheen aikana johtaa sitten muotoilun, fraseerauksen, aksentoinnin ja temponkäsittelyn kautta tulkintaan, joka herpautumatta kantaa yli sattumanvaraisuuksien kynnyksen. Tulkinta, johon pitäydytään jo harjoitusvaiheessa, menee niin sanoaksemme veriin ja puhuu sitten selkeää kieltään myös esiintymislavalla – mutta juuri siellä on muutakin ajateltavaa ja valvottavaa, ennen kaikkea tekniset yksityiskohdat, muisti, vaihtelevat akustiset olosuhteet, vieras instrumentti jne. Kaikki tämä vaatii älyllistä kontrollia, jotta kaikki sujuisi niin kuin on tarkoitus. Jos lavalla antaa vallan tunteille, tekninen suoritus kärsii. Jos tekniikkaa,

äänenuodostusta ja akustiikkaa valvotaan asiallisesti, mutta harjoitusvaiheessa ei ole ymmärretty ja eletty syvästi säveltäjän myötä, jää kokonaisuus viimeistelemättömäksi. Filosofit olkoot mitä mieltä haluavat, mutta varmaa on, että se joka liikuttuu kyyneleihin saakka omasta soitostaan tai nauraa itse kertoessaan hauskaa juttua, ei saa odottamaansa vastakaikua. Liikuttavan muistopuheen arkun äärellä voi pitää ainoastaan se, joka tietää, mitä suru on mutta ei itse kuulu surevien joukkoon vaan on tilanteen yläpuolella ja ulkopuolella. Sen tietää jokainen pappi.

Onko meidän sitten kiellettävä inspiraation merkitys? Ei suinkaan, vaan se saattaa armoitettuin hetkinä korostaa ja siivittää jotain aiemmin kehittyntä ajatusta tai tunnetta, mutta inspiraatio ei ole mikään pullon henki, joka ilmestyy tilauksesta paikalle. Esityksen on kestettävä kriittisellä hetkellä vaihtelevissa olosuhteissa myös ilman tätä jokseenkin epäluotettavaa ilmiötä. Edellä sanotun perusteella voitaisiin siis sanoa: tunnetta harjoiteltaessa, objektiivisuutta ja itsehillintää esitettäessä.

Gisèle Brelét puhuu laveassa jokseenkin hajanaisessa teoksessaan *L'interprétation créatrice* (Luova tulkinta) spontaanin tai improvi-soivan esityksen puolesta. Uutta ja erilaista on tarjottava joka kerran: itseään ei saa toistaa saman teoksen eri esityskerroilla. Tämä voi kuulostaa teoriassa hyvältä, mutta sitä ei liene aina mahdollista toteuttaa käytännössä. Voiko instrumentalisti, joka soittaa saman ohjelman toistasataa kertaa maailmankiertueella, todellakin keksiä joka kerran jotain uutta tukeutumatta pääasiassa ennalta tehtyihin suunnitelmiin? Omalta osaltani en usko mihinkään hetkellisiin neuronleimauksiin vaan tunneperäiseen ja älylliseen valmistautumiseen. Tulkinta on sitä paitsi monessa tapauksessa voitava toistaa jo ennalta suurin piirtein sovituisissa puitteissa. Tämä koskee aina ensemblesoittoa ja konserton esittämistä orkesterin kanssa. Sekä kapellimestari että orkesteri haluavat jo harjoituksissa tietää solistin tempot, tyylin ja yleiset käsitykset tehtävän luonteesta, tempomuutoksista, fermaatien kestosta, kadensseista jne. Mitä mieltä harjoituksissa muuten olisikaan? Jos sitten konserttitilanteessa keksii jotain aivan uutta ja muille soittajille vierasta mahdollisen inspiraation, päähänpiston tai

hetkellisen oikun kautta, voivat molemmat osapuolet mennä sekaisin, sillä tässä tapauksessahan ei ole kysymys pelkästä säästyksestä vaan yhteistyöstä, joka on harjoitettu ja lyöty lukkoon pääpiirteittäin.

Tämä on visainen kysymys, enkä kuvittele osaavani ratkaista sitä täysin. Tutkiskelkoon jokainen itseään ja luonteenlaatuaan, sillä on olemassa erilaisia taiteilijatyyppejä. Maailmankuulu pianisti, joka jättää kaiken mielijohteen varaan, soittaa yhtenä päivänä keskinkertaisesti ja toisena hyvin, kun taas yhtä kuuluisa viulisti (ei nimiä!) soittaa ylivertaisen täydellisesti joka kerran ulkoisista olosuhteista riippumatta.

Tiedämme kaikki, että levytys voidaan leikata kokoon eri aikoina tehdyistä nauhoituksista, joiden välillä voi olla usein montakin päivää. Esimerkiksi sonaatin eri osien erilaisista nauhoituksista voidaan koostaa teknisesti ja tyyllillisesti looginen ja vakuuttava kokonaisuus huolimatta fraseerauksessa, aksentoinnissa ja agogiikassa esiintyvistä vähäisistä epätasaisuuksista. Perustulkinta ei kärsi. Monet soittavat mieluiten koko teoksen useita kertoja samana päivänä tai useina peräkkäisinä päivinä ja valitsevat sitten teknisesti onnistuneimman version. Tässäkin tapauksessa käy ilmi, että eri nauhoituksissa ei ole huomattavia eroja. Jos siis haluaa muuttaa aikaisempaa tulkintaa, on teos harjoitettava uudelleen. Muuan aikamme suurimpiin kuuluva pianisti sanoo olevansa tyytymätön kymmenen vuotta sitten tekemäänsä levytykseen Beethovenin Sonaateista. Iän karttuessa karttuu myös kypsyytensä ja näkemykset syventyvät. Siksi hän haluaa tehdä uuden levytyksen ja myöntää, ettei tämä toinen versio tule perustumaan improvisoituihin päähänpistoihin vaan perusmateriaalin uudelleen harjoittamiseen vielä rikkaammin ja syvällisemmin nähtynä ja koettuna.

Nuottikuva antaa suuntaviivoja mutta ei kerro kaikkea. Aina on tilaa henkilökohtaisille ja täysin yksilöllisille tavoitteille. Käsitys saman teoksen esittämisestä voi muuttua. Nykyaikana, kun kaikkialla maailmassa on ennenkuulumattoman paljon solisteja, on ennen kaikkea kyettävä erottumaan joukosta ja luomaan oma, helposti tunnistettava persoonallinen tyyli. Sellaista on mahdotonta taikoa esiin kerta kerralta kuin kameleontti.

Edellä sanotun perusteella olen vakuuttunut siitä, että meidän aikamme todellinen taiteilija luonnostelee ja laatii tunnepohjaisesti ja älyllisesti toteutuksen, joka sitten voidaan toistaa, jättäen toki samalla väljyyttä ailahduksille, mielihoiteille ja satunnaisille tunnetiloille, jotka eivät vaikuta perustulkintaan.

7. Persoonallisuuden merkitys

Kaikilla ihmisolennoilla on yhteisiä piirteitä: silmät, korvat, nenä, suu jne. Kahta samanlaista ulkomuotoa ei kuitenkaan ole olemassa. Kuten jo mainittiin, on eri soittimilla omat luonteenomaisuutensa niin kuin myös ihmisäänellä. Äänen perusteella ihmisen voi tunnistaa vaikkapa puhelimessa. Äänellä voi kuitenkin olla erilaisia ja täysin yksilöllisiä vivahteita koko rekisterin alueella. Sama pätee myös sävellysten tulkintaan. Ei ole eikä pitäisi ollakaan kahta täysin toistaan muistuttavaa tulkintaa. Äänenmuodostuksessa, dynamiikassa ja muotoilussa voi ja pitäisi aina olla yksilöllinen leima.

Olisi helppo uskoa, että esimerkiksi Beethovenin Kuutamოსonaatin Adagio-osa ei tarjoa mahdollisuuksia ehdottoman persoonalliseen ja kaikista tavanomaisuuksista poikkeavaan toteutukseen. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Kun vertaamme vaikkapa kahden maailmankuulun taiteilijan tulkintaa tästä osasta, löydämme huomattavia eroja tempoissa, kosketuksessa ja muotoilussa. Toinen tulkinta saattaa olla täysin tasainen ilman vähäisintäkään dynaamista vaihtelua, tahtoo sanoa täysin passiivinen, toinen taas rohkeampi dynamiikaltaan ja melodisilta linjoiltaan. Tiettyjen tyylinormien puitteissa on esittäväällä taiteilijalla melkoinen vapaus toteuttaa henkilökohtaisia äänenpainojaan. Hänen kohdallaan on oppilasvaihe jo taakse jäänyttä elämää, ja hän rakentaa ohjelmistonsa täysin itsenäisesti, mikäli hän kuuluu ”valittujen” joukkoon. Kaikki tekniset ongelmat on ratkaistu aikaa sitten, ja niinpä hän voi keskittyä yksinomaan tulkintaan. Soittaja ei kuitenkaan ole koskaan täysin tietoinen siitä, miltä hänen esityksensä kuulostaa tietyn etäisyyden päästä konserttisalissa. Tällöin hän voi saada korvaamatonta apua työskentelystä nauhurin kanssa. Hän voi työtilaansa vaihtaa yleisön kanssa vakuuttuakseen siitä, että hänen

aikomuksensa toteutuvat. Oman soiton kuunteleminen etäämmältä nauhurin avulla saattaa antaa monelle merkittäviä herätteitä lopullisen tulkinnan osalta. Tällä tavalla on mahdollista arvostella itseään tarvitsematta turvautua enemmän tai vähemmän asiantuntevien useimmiten täysin subjektiivisiin päivälehtien lausuntoihin.

Edellä sanottu koskee pääasiassa kypsää ja kokenutta instrumentalistia, mutta miltä näyttää tilanne, kun on kysymys oppilaasta ja hänen opettajastaan? Yritän seuraavassa luvussa vastata tähän vaikeaan kysymykseen tietoisena siitä, että tarjottuja ratkaisuja ei välttämättä ole syytä pitää yleispätevinä.

8. Opetustyön mahdollisuudet ja rajoitukset – opettajan ja oppilaan suhde

Mikä on opettajan rooli? Häntä voisi vaikkapa verrata luotsiin, joka ohjaa laivan vapaille vesille, missä sen tulee selviytyä omin neuvoin. Opettajan tärkeimpiä tehtäviä on löytää oppilaasta erityispiirteitä, joita hänen ei tule estää pääsemästä oikeuksiinsa vaan joita hänen pitää kannustaa, mikäli niillä on arvoa. Hänen ei tule heti takertua yksityiskohtaan vaan kuunnella pitempi jakso tai kokonainen osa jostain teoksesta saadakseen käsityksen siitä, mihin oppilas pyrkii. Vasta sitten voi opettaja puuttua yksityiskohtiin.

Entä mitkä nämä tärkeät yksityiskohdat sitten ovat? 1) Ensiksikin koko teoksen perusteellinen analyysi, 2) oppilaan auttaminen sormijärjestyksen laatimisessa teknisten vaikeuksien voittamiseksi, 3) hyvin onnistuvan pedaalinkäytön eri mahdollisuuksien osoittaminen, 4) agogiikan ja dynamiikan sekä temponkäsittelyn selvittäminen ja 5) lopuksi kaikkein tärkein: teoksen perussävyn määrittäminen – onko se traaginen, galantti, virtuoosinen jne. Sen jälkeen on syytä keskustella kaikista näistä yksityiskohdista oppilaan kanssa kaikessa rauhassa, ja tämä tuokin usein hämmästyttävän hyviä tuloksia. Soittamalla itse voi opettaja täsmentää teoksen kokonaismuotoilun erilaisia mahdollisuuksia.

On kuitenkin väärin yrittää tyrkyttää erittäin lahjakkaalle oppilaalle omia käsityksiään. Itse kunkin henkilökohtaisille taipumuksil-

le on aina jätettävä pelivaraa. Oppilasmateriaali on kuitenkin usein melko epätasaista. Siitä tiesi muiden muassa Liszt kertoa. Tämä aiheuttaa monesti suuria vaikeuksia opetustyössä. Keskitason oppilas on kuin taikinaomyyky opettajan käsissä. Tyhjästäkin on yritettävä saada jotain aikaan. Täysin aloitekyvytön oppilas yrittää matkia esikuvaa, johon hän uskoo. Matkiminen onkin ainoa ratkaisu tällaisissa tapauksissa, eikä sekään aina tuota tulosta.

Mitä sitten tulee opettajan ja oppilaan väliseen suhteeseen, rohkeuden väittää, että tietty etäisyys on useimmiten välttämätön. Aivan liian tuttavallinen kanssakäyminen oppilaan kanssa saattaa olla enemmän vahingoksi kuin hyödyksi. Tästä ovat monet pedagogit yhtä mieltä, enkä malta olla siteeraamatta erään tunnetun auktoriteetin toteamusta: ”Kun opettajani kehotti minua sinuttelemaan, lakkasin uskomasta häneen.” Mutta kuten tunnettua, aina on poikkeuksia, ja kestävä ystävyysuhde voi joissakin tapauksissa kannustaa oppilasta ankariin ponnistuksiin hänen pyrkiessään huipulle.

Vähemmän lahjakkaiden oppilaiden kohdalla ovat opetustyön mahdollisuudet äärimmäisen rajalliset. Sellaisia tapauksia varten ei ole tehokasta metodia. Wieniläinen huomattava pedagogi Leschetitzky onnistui johdattamaan perille vain harvoja lukuisista oppilaistaan. Nämäkin lähtivät sittemmin kulkemaan omia teitänsä ja muuttivat paljon saamastaan opista täysin yksilöllisen tekniikan ja musiikkikäsitteiden hyväksi. Oppiajasta tuli heille vain virstanpylväs, joka ohitettiin eikä jättänyt usein mitään jälkeä. Taiteilijan oma persoonallisuus määräsi hänen tulevan kehityksensä. Todella suurien pianistien ohjelmistokin koostuu suurimmaksi osaksi kappaleista, joita ei koskaan ole korvennettu oppitunneilla.

9. Teoriaopintojen merkitys

Nykyisen instrumentaaliopetuksen credo kuuluu: musiikista tekniikkaan. Musiikkiesteettiset ja teoreettiset opinnot ovat sen vuoksi aina etusijalla. Tässä suhteessa opetuksen on yritettävä voittaa takaisin menettämänsä. Aikaisemmin jokainen pianisti osasi improvisoida, transponoida ja jopa säveltää, mikä osoittaa, että muusikot perehtyi-

vät musiikin maailmaan paljon monipuolisemmin ja perusteellisemmin kuin sittemmin yleensä on ollut laita. Avain tämän maailmaan on säveltapailu. Säveltapailuun kuuluu käytännöllinen ja teoreettinen puoli. Käytännöllinen puoli tarkoittaa nuottien laulamista tai niiden kuvittelemista samalla mainiten tai mieltäen niiden nimet: do-re-mi-fa-sol jne. Käytännöllisen säveltapailun tavoite on musiikkikorvan kehittäminen. Säveltapailun teoreettinen puoli taas tarkoittaa täydellistä ja tyhjentävää tietoa nuottikirjoituksen erilaisista merkeistä ja niiden merkityksestä sekä laeista, joista ne ovat riippuvaisia. Jotta voisi havaita ja siten käsittää nuottien ryhmittymisen melodioiksi, harmonioiksi ja rytmeiksi, jotta voisi oivaltaa näiden ryhmittymisten loogisuuden ja olla joka hetki täysin tietoinen siitä, mitä sävellyksessä tapahtuu, on sitä paitsi hallittava kenraalibasso, harmoniaoppi ja kontrapunkti. Tämä tieto on kuitenkin kuollutta tietoa, ellei sitä pystytä käyttämään koko laajuudessaan musiikkiteoksia harjoiteltaessa ja esitettäessä.

Älyllisen mekanismin käyttämisen kyky riippuu kokonaan tästä perusedellytyksestä. Tämän mekanismin toiminta merkitsee musiikkiteoreettisesti oikeata, nopeata ja ennen kaikkea keskeytymätöntä ajattelua. Koska musiikki etenee ajassa, pitää ajatuksen ja liikkeen eli soittamisen joka hetki synkronoitua. Jos ajattelussa tulee katko, tulee soitossakin katko. Älyllisen reagoinnin nopeuden ja tehokkuuden kehittäminen on mitä tärkeintä, ja se liittyy muistin harjoittamiseen, ennen kaikkea kuulomuistin mutta myös näkömuistin ja tunto- eli lihasmuistin, joilla kaikilla on pianonsoitossa yhtä ratkaiseva merkitys. On mieleöntä ajatellakaan, että koko tämä monimutkainen älyllinen koneisto voisi toimia moitteettomasti ilman järjestelmällistä erikoiskoulutusta, joka on aloitettava varsin nuorena. Tietenkin on itsestään selvää, että se mitä soittaessa tapahtuu, automatisoituu vähitellen, kun esitettävä sävellys hallitaan täydellisesti. Se ikään kuin vaipuu alitajuntaan tai niin sanoakseni menee veriin. Mutta se voidaan heti palauttaa tietoisien kontrollin tasoon, jos soitossa sattuu pieninkin kompastus. Ilman älyllisen mekanismin ratkaisevan tärkeää osuutta soittajan pitäisi luottaa ainoastaan siihen, että sormet todellakin toistavat sen, minkä ne ovat satojen harjoitustuntien voimistelussa tottuneet tekemään.

Voin tässä kokonaan sivuuttaa taiteellisen kulttuurin puolen, toisin sanoen tyylien tuntemuksen ja persoonallisuuden kehittämisen järjestelmällisten humanististen opintojen avulla, ”conditio sine qua non”.

Loppusanat

Markkinat ovat kuten sanottu pullollaan pianonsoiton ja pianonsoitonopetuksen problematiikkaa käsittelevää kirjallisuutta. Uuden kirjan kirjoittaminen saattaa sen tähden tuntua tarpeettomalta. Monissa näistä teoksista on hyvin paljon arvokasta asiaa, mutta toisaalta koko joukko näennäisesti vähäpätöisiä ilmiöitä on usein jätetty syrjään tai käsitelty liian pinnallisesti. Edellä olevat kappaleet pyrkivätkin täyttämään tiettyjä aukkoja, ja niitä voi pitää siten täydennyksinä eikä suinkaan aivan uusina asioina. Ne perustuvat kyseisen kirjallisuuden laajahkoon tuntemukseen mutta myös lähes viisikymmenvuotiseen toimintaan muusikkona ja pianopedagogina. Jos tämä kirjanen, joka on omistettu entisille oppilailleni, onnistuu jossain määrin valaisemaan aiemmin pintapuolisesti käsiteltyjä kysymyksiä, se on täyttänyt tehtävänsä.

(Suomennos Arja Gothóni)

Liite 8

Musiikkikritiikin olemuksesta, sen mahdollisuuksista ja rajoituksista

(Aikaisemmin julkaisematon kannanotto)

Jos ajattelumme prisman kautta jaamme musiikin sen ulkoisen elämän tarpeellisiin ja olennaisiin ilmiöihin kuten sen syntymiseen tai nuotintamiseen paperille, julkaisemiseen tai esittämiseen, kuuntelemiseen tai vastaanottamiseen ja lisäämme tähän vielä arvioimisen ja kritiikin, muodostuu kirjo, jonka kartoittaminen on kaikkina aikoina tuottanut filosofeille mitä suurinta päänvaivaa. Tämä koskee varsinkin eri teosten arvottamista tai kritisointia. Yleisesti hyväksytyjen arvokriteerien puute aiheuttaa sen, että musiikkikritiikki on katsonut joutuvansa turvautumaan erilaisiin hätäratkaisuihin arvioita tehtäessä. Niistä tärkeimmät ovat seuraavat:

- 1) historia on yhtä kuin kritiikki, eli teoksen arvo on sama kuin sen elinvoima tai kyky kestää aikaa,
- 2) arvon mittariksi on hyväksyttävä vertailuun perustuva arviointi, jonka lähtökohtana ovat yleisen hyväksynnän saaneet prototyypit, musiikinteorian ja estetiikan eri aikakausina vahvistamat empiiriset lait sekä
- 3) ”tuntematon tekijä”, jota voisimme kutsua taiteelliseksi intuitioksi.

Kaikkia näitä arviointinormeja vastaan voidaan kuitenkin esittää varsin painavia huomautuksia.

Melko yleisesti ajatellaan, että musiikkikritiikki on selvästi muun taidekritiikin alapuolella, varsinkin kirjallisuuskritiikin, mutta ei pidä luulla, kuten eräät kirjoittajat ajattelevat, että tämä johtuisi siitä, että musiikkikritiikki lajina on suhteellisen nuorta tai että sitä harjoittavilta

puuttuisi älyllisiä valmiuksia. Osittain tämä liittyy kuitenkin musiikin olemukseen, sen tietynlaiseen tavoittamattomuuteen, sen jatkuvuuteen ajassa vaan ei tilassa, toisin sanoen sen erityisesti aisteihin vetoavaan maailmaan. Tämän olemuseron vuoksi musiikkikritiikki ei voi analogisesti tukeutua kurinalaisempaan kirjallisuuskritiikkiin, vaan se saa yksinään ratkaista omat ongelmansa. Sikäli kuin tiedämme, ei tälle alueelle ole muotoutunut tarkkoja päätelmiä tai ohjeita, eikä tarkoituksemme tietenkään ole lisätä musiikkifilosofian kasvustoon uutta kituliasta tainta vaan yrittää valaista – vaikka himmeästikin – eräitä ilmiöitä, jotka liittyvät jo mainitun kirjon rajaamaan kenttään, mikä voi ehkä auttaa meitä tekemään jonkin varovaisen asiaa koskevan päätelmän. Meidän on tietenkin vältettävä kaikkea spekulointia ja yritettävä pysyä tosiasioissa varmoina siitä, että vain ne voivat antaa jotenkuten tyydyttävän vastauksen kysymykseen, mitä on musiikkikritiikki ja mitä se voi olla tai sen pitäisi olla. Tavoitteeseen päästäksemme voisimme esimerkiksi käyttää tekniikkaa, joka pyrkii riisumaan musiikkikritiikin komeasta ulkokuorestaan ja paljastaa yhden kerrallaan sen rooliasut, jotka peittävät sen pienen mutta erittäin arvokkaan ytimen.

Meidän on ensin lyhyesti analysoitava niitä edellä mainittuja arviointiperusteita, joiden parissa musiikkikritiikki todellisuudessa toimii. Ensinnäkin siis jos historia ja kritiikki olisivat identtisiä, pitäisi edellyttää, että historian kuluessa tapahtunut arviointi on pysyvää. Kokemus osoittaa kuitenkin selvästi, ettei näin ole. Paljonpuhuvia esimerkkejä ovat paitsi italialaiset klassikot, ranskalaisten cembalistien tuotokset mutta myös monet musiikin historian kärkihenkilöt, vaikkapa Bach ja Wagner. Wagnerin palvonta on meidän ajassamme päättymässä, ja Bachin musiikki nukkui yli satavuotista unta, ennen kuin Mendelssohn herätti sen uuteen kukoistukseen. On tyydyttävä toteamaan, että ajoittainen elinvoima voidaan korkeintaan ottaa läh-tökohdaksi tällä perusteella arvioimiseen. Musiikkikritiikin täydellinen kyvyttömyys ennakoida historian lopullista tuomiota Mozartin, Beethovenin, Schumannin, Brahmsin, Bizet'n ja Debussyn – vain muutaman mainitakseni – on niin ilmeinen, että tämän työtavan tehoon joutuu väistämättä asennoitumaan skeptisesti. Ajanhenki on

ratkaiseva tekijä, kun on kyse jonkin tyylin tai tietyn musiikillisen estetiikan arvostamisesta, eikä sitä voi missään olosuhteissa ennustaa varmasti.

Jos arviointi perustuu vertailuun sellaisten prototyyppien kanssa, joiden kohtalo on kriitikolle tuttu, siinä edellytetään, että uusi kasvaa loogisesti ja johdonmukaisesti esiin vanhasta ilman rajuja siirtymiä. Näin onkin ollut usein (Haydn, Mozart, Beethoven), mutta ei suinkaan aina. Ei tarvitse kuin ajatella Sibeliusta tai vaikkapa Bergiä, Schönbergiä, Weberniä, dodekafoniaa tai elektronista musiikkia. On helppo ymmärtää, että kritiikin tehtävä näissä jälkimmäisissä tapauksissa on ollut erityisen vaikeaa, kun on puuttunut esikuvia, joihin viitata, mutta täydellinen epäonnistuminen aikanaan Haydnin, Mozartin ja Beethovenin kohdalla ei totisesti puhu tämän menetelmän puolesta. Voihan tietenkin ajatella, ettei kritiikki tuolloin ollut samalla tasolla kuin nyt, mutta tämä ei ole lainkaan varmaa. Sitä paitsi vastaavat kiistattomat vikaennusteet ovat toistuneet viime aikoihin asti.

Jos arvioinnin lähtökohdaksi otetaan varhaisempien kausien vakiinnuttamat empiiriset musiikkiteoreettiset ja esteettiset lait, se olisi käytännössä kaiken edistyksen kuolemaantuomio. Tällä menetelmällä on kuitenkin tietoisesti tai alitajuisesti edelleen vahva ote musiikkikritiikkiin, mikä selittää sen yleensä mutkikasta asennetta modernin musiikin arviointiin. Mikään tähän asti mainituista menettelytavoista ei anna kriitikolle tarvittavaa tukea hänen kannanottoihinsa koskien tiettyä musiikkia, ja useimmiten hän joutuu tyytymään siihen, että ilmaisee itseään tavallisin, mitäänsanomattomin sanakääntein, paitsi jos hän kuuluu radikaaliin siipeen, jolloin hän kohottaa sen taivasiin *per se* ilman tarkempia perusteluja. Kuten näemme, ei tässäköhän kohdassa ole kunnollista ratkaisua musiikkikritiikin ongelmiin.

Viimeinen kohta, jota kutsuimme ”tuntemattomaksi tekijäksi” tai taiteelliseksi intuitioksi, ilmenee eri tavalla eri yhteyksissä, vaikkapa Mozartin kirjeissä. *Geschmack und Gusto* ovat kuitenkin määrittelemättömiä käsitteitä, jotka taas johtavat meidät epävarmuuden hetteikköön. Karkeasti alamittaisen voi tietenkin aina helposti erottaa hyvästä tai erinomaisesta, mutta kun on kyse hiukankin hienosäikeisemmistä sävyistä, näihin käsitteisiin vaikuttavat erittäin paljon etnografiset suh-

teet, henkilökohtainen temperamentti ja muut kriitikon henkilökohtaiset ominaisuudet. Se, mikä ihastuttaa yhtä, on toisen mielestä triviaalia. Se, mikä on yhden mielestä keskittynyttä, on toiselle pitkästyttävää. Italialaisen kapellimestarin tempot voivat olla pohjoismaalaiselle hektisiä, pohjoismaalaisen musiikkikäsitys taas esim. ranskalaiselle käsittämätöntä. Mutta tilanne ei rajoitu vain tähän. Kaksi etevää, sivistynyttä säveltäjää, esittävää taiteilijaa tai kriitikkoa missä päin maailmaa tahansa voivat puhua samasta teoksesta tai esityksestä täysin vastakkaisesti. Joku kautta maailman tunnettu ja arvostettu ranskalaiskriitikko kysyy muutta mutkitta, voiko Sibeliusta lainkaan lukea suuriin säveltäjiin, kun taas anglosaksinen kollega nostaa Sibeliuksen Beethovenin rinnalle tai jopa yläpuolelle. Tällaiset ja vastaavat kuriositeetit ovat niin tavallisia ja tunnettuja, ettei niitä tarvitse korostaa erikseen, mutta sellaisten ilmaantuminen ajoittain ei esitä kysymystä objektiivisen arvioinnin mahdollisuudesta mitenkään edullisessa valossa.

Jos erilaisten arviointitapojen yhdistelmä sallii kohtuullisen varmasti erottaa kehittyneen kehittymättömästä, arvokkaan vähemmän arvokkaasta tai suorastaan arvottomasta, alkavat vaikeudet kuten jo mainittiin kasautua heti, kun on kyse hienommista eroista. Kriitikoon vaikuttavat sitä paitsi hänen kasvatuksensa, luonteensa, koulutuksensa, sympatiansa ja antipatiansa, hänen valmiutensa kuuntelemiseen juuri tietyllä hetkellä, mitkä kaikki ovat omiaan lisäämään arvioinnin epävarmuutta. On myös otettava huomioon suggeroitavuus, kun on kyse nimestä, jolla on maailmamainetta, tai väsynyt skeptisyys, jos nimi edustaa harmaata, arkipäiväistä ja väritöntä kotikenttää. On tapahtunut, että uutuudenviehätys ja eksotiikan kiehtova charmi ovat hämentävällä tavalla pystyneet sekoittamaan sekä arvovaltaisen kriitikon että yleisön arvostelukyvyn.

Jos haluaa setviä tätä sotkuista vyyhtiä, on tarjolla aivan toisenlainen näkemys musiikkikritiikistä. Sen sijaan että kritiikki tuijottaisi silmänsä sokeiksi ”objektiiviseen” arviointiin, sen pitäisi tunnustaa avoimesti oikeus subjektiiviseen arviointiin, jolle makukysymykset ovat yksi tärkeä johtotähti, eikä lainkaan vaatia, että tämä arviointitapa pitäisi nähdä yleispätevänä. On kuitenkin kummallista, että usein juuri ne kriitikot, jotka myöntävät, että kritiikki on subjektiivista, kirjoittavat

kuitenkin sävyssä, joka antaa ymmärtää, että oli kyse ”objektiivisesta totuudesta”, tietoisesti tai alitajuisesti harhauttaen lukijakuntaa, jolle nämä asiat ovat erityisen epäselviä.

Kunnianhimoisemmalle kriitikolle tuntuisi kuitenkin olevan avoinna toinen ja parempi tie: analysointi. Arviointi siis korvattaisiinkin perusteellisella analyysillä. Tämä ajatus ei ole suinkaan mikään uusi, sillä siitä ovat puhuneet jo mm. ranskalaiset Hippolyte Taine (1828–1893) ja Paul Valéry (1871–1945) käsitellessään niin historian ilmiöiden kuin taiteen kritiikille asetettavia vaatimuksia. Ehdottomat ilmaukset, joissa on päivälehtimäinen vivahde ilman hyväksyttäviä perusteluita, voidaan hyvin korvata kulloisenkin arvioitavan teoksen tai esityksen sujuvalla analyysillä. Tämä analyysi voi toki epäsuorasti sisältää arvion, jos sille on edellytyksiä. Tämähän on käytäntö esim. teatterikritiikissä, ja on itse asiassa uskomatonta, että musiikkikriitikon työnantaja eli lehdistö usein tyytyy siihen mitään sanomattomaan journalismiin, mitä useimmat arvostelut ovat. Miten kauan musiikkiyleisö, joka kasvaa sekä lukumääräisesti että henkisesti, joutuu tyytymään näihin latteisiin fraaseihin, jossa yksi puhuu paisuttelusta ja toinen sen vastakohtasta, yksi suuresta laulavasta viulusoinnista ja toinen huonosta soinnista, joka johtuu huonosta soittimesta – joka soitin kuitenkin lähemmässä tarkastelussa paljastuu Stradivariukseksi!

Kaikkien maiden musiikkiyleisö tietää jo ennestään, mitä muistilipsahdus tai virhelyönti merkitse. Se on itse todistanut näitä helposti huomattavia ja joskus häiritseviäkin epätasällisyyksiä, mutta se odottaa taidekriitikiltä jotain aivan muuta kuin sen jauhamista, minkä yleisö jo tietää. Myös taiteilijalla on oikeus odottaa muuta kuin virheidien luettelua, mikä ei ole arvostelijan päätehtävä. Taitavinkin artisti muuttuu kriitikoksi samalla hetkellä, kun hän kuuntelee jotakuta toista, mutta kun hän itse esiintyy, hän kyllä tiedostaa oman tulkintansa taiteellisen tyylin ja erityislaadun ja toivoo niiden synnyttävän jotain rakentavaa, ei joko ylistäviä tai väheksyviä patentti-ilmauksia, jotka toistuvat kritiikeissä vuodesta toiseen ja muistuttavat toisiaan kuin raa’at puolukat. Pienissä ympyröissä, joissa kaikki tuntevat toisensa ja sinuttelevat toisiaan kuin kotoisilla kahvikutsuilla, kukaan ei uskalla sanoa liian paljon tai liian vähän, mikä lisää entisestään tuon köyhän

sanaston käyttämistä ja tekee siitä käsittämätöntä kaikille paitsi kenties kriitikolle itselleen.

Yllä esitetystä on pakko tehdä se johtopäätös, ettei musiikkikritiikillä ole asiaan muuta ratkaisua kuin tavoitteiden muuttaminen. Sen ei pidä tavoitella ehdotonta arviota, silloin kun sellaiseen ei ole täysin pitäviä perusteita, vaan sen on korvattava tämä arvoton arviointi jonkin teoksen tai esityksen asiantuntevalla analyysillä, josta käy ilmi säveltäjän tai esittäjän taiteellinen tarkoitus ja se, miten hän on teknisesti onnistunut toteuttamaan sen, sekä jätettävä kysymys tuon tarkoituksen arvosta sikseen, paitsi jos se on ilmiselvästi hyvän maun vastainen. Analyysi voi olla päivälehdessä varsin tiivis, ja kun on kyse suuremmista teoksista, se voidaan myöhemmin esittää tarkemmin ammattilehdissä. Kaikki tämä asettaa musiikkikritiikille erityisen suuret vaatimukset, mutta miksi kritiikki olisi helppoa, kun taide on vaikeaa ja kritiikin on oltava taiteen yläpuolella ja sen omatunto.

Kaikki puhuukin sen puolesta, että kritiikin pitää olla harjoittajansa elämäntehtävä eikä sivutoimi, johon suostutaan vastahakoisesti niistä muutamasta lantista, jotka se tuottaa illassa, ja ettei se väärin harjoitettuna saa luoda valta-asemaa, joka jokaisen todellisen taiteilijan pitäisi pyrkiä saavuttamaan vain taiteellisin keinoin. Olisi epäoikeudenmukaista väittää, ettei meillä jo olisi tällaista korkeampaa kritiikin muotoa, mutta se on harvinaista.

(Suomennos Mirja Hovila)

Liite 9

Johann Sebastian Bach ja eräitä havaintoja hänen pianotyylistään

(Radioesitelmä keväällä 1950 musiikkinäyttein)

Musiikkia: Preludi ja Fuuga a-molli (piano: Eileen Jayce)

Tuskin olemme ehtineet palata arkipäivään Chopinin satavuotismuistojuhllisuuksien jälkeen, kun jo toinen musiikkimaailman merkkitapaus on ovella. Heinäkuun 28. päivänä 1750, siis 200 vuotta sitten, kuoli Johann Sebastian Bach, eräs kaikkien aikojen mahtavimmista luovista hengistä ja suurimmista kulttuuripersoonallisuuksista jättäen jälkimaailmalle perinnöksi mittasuhteiltaan jättiläismäisen ja eettisessä ylevyydessään ainutlaatuisen elämäntyön. Tässä elämäntyössä, johon sisältyvät lähes kaikki mahdolliset musiikin ilmaisumuodot, yhtyvät siihenastiset tyylipyrkimykset ja tavoitteet mahtavana synteesinä polttopisteeseen, jossa neron tuli sulattaa saksalaiset, ranskalaiset ja italialaiset ainekset koostumukseksi, joka ikuisesti tulee kuulumaan ihmiskunnan kallisarvoisimpiin henkisiin aarteisiin.

Yli sata vuotta ehti kuitenkin kulua Bachin kuolemasta ennen kuin jälkimaailma todella tajusi, mitä se oli saanut perinnökseen. Lähinnä seuraavan ajan Bachin musiikki jätti jokseenkin kylmäksi kuten polyfoninen tyyli yleensäkin. Sitä pidettiin monella taholla liian oppineena. Homofoninen tyyli oli jo murtautumassa esille, ja jopa Bachin omille pojillekin isän ihanteet jäivät melko vieraiksi. He kulkivat omia teitään valmistaen tietämättään maaperää Haydnille, Mozartille ja Beethovenille ja kunnioittivat isäänsä ”ukon” nimellä. Häntä moitittiin raskaaksi ja monimutkaiseksi, eikä kestänyt kauankaan, ennen kuin hänen työnsä painui lähes kokonaan unohduksiin.

Vähitellen jälkimaailma kuitenkin oli kypsä huomaamaan erehdyksensä. Felix Mendelssohn oli se, joka Saksassa jälleen herätti mielenkiinnon polyfonista tyyliä ja sen suurinta mestaria kohtaan. Hänen johtaessaan *Matteus-passion* Leipzigissä avautuivat taidemaailman silmät – tai korvat voisi kaiketi paremmin sanoa – Bachin musiikin kauneudelle, suuruudelle ja ikuisille arvoille. Itse asiassa juuri Mendelssohn panikin alulle sen loistavan renessanssin, jonka mukana mestarin musiikki on aina meidän päiviimme asti elänyt. 1800-luvun lopulla häivytti Philipp Spitta suuressa Bach-elämäkerrassaan lopullisesti hämäryyden mestarin työn ja hahmon ympäriltä ja oli siten osaltaan herättämässä hänen musiikkinsa sen yli satavuotisesta kauneusunesta.

Jotta se olisi tullut tunnetuksi laajoissakin piireissä, oli Bachin käsikirjoitusten painattaminen luonnollisesti välttämätöntä. Kustannustoiminta oli tuolloin entisestään paljon kehittynyt, mutta niin valtavan käsikirjoituskokoelman julkaiseminen tuotti siitä huolimatta suuria vaikeuksia. Muun muassa Robert Schumannin toimesta perustettiin Saksassa Bach-Gesellschaft, jonka tehtäväksi tuli saattaa hanke päätökseen ja muutenkin huolehtia kallisarvoisesta perinnöstä. Vuosia kestäneiden tutkimusten jälkeen, jotka rahanpuute usein keskeytti, oli koko valtava teossarja lopulta painettuna ja uusi kultakaivos oli avoinna koko maailman taiteen ja musiikin ystäville. Siitä pitäen Bachin musiikki ei ole soinnut vain kirkkoissa vaan myös konserttisaleissa ja kodeissa ja kilpailee menestyksellisesti yleisön suosioista nuorempien mestareiden tuotteiden kanssa.

Bachilaisen tekstin probleemat oli nyt suurin piirtein ratkaistu, ja mitä tulee esimerkiksi usein vaikeaselkoisten koristemerkintöjen tulkintaan, ovat näiden ensimmäisten Bach-painosten ja myöhemmin ilmestyneiden eroavaisuudet melko vähäiset. Usein on kysymys pelkistä mitättömyyksistä, jotten sanoisi viisasteluista, jotka korkeintaan voivat saada teoreetikot tukkanuottasille, mutta joilla ei ole mitään merkitystä esittäväälle taiteilijalle ja hänen yleisölleen.

Bachin musiikki, varsinkin pianolle ja uruille kirjoitettu, asettaa ratkaistaviksi toisia ja tärkeämpiä ongelmia. Sinä aikana, jona se nukkui pitkää untaan, oli soittimien rakenteessa tapahtunut suuria ja perustavaa laatua olevia muutoksia. Jo Bachin omana aikana pianonraken-

taja Silbermann kokeili ja aikaansaikin silloiseen pianoon eli klaveeriin tiettyjä parannuksia, joista molemmat vaihtoivat mielipiteitä mutta joilla ei ollut vaikutusta Bachin sävellystyylisiin. On siis melko turhaa edes miettiä, miten Bach olisi reagoinut, jos olisi edes voinut kuvitella instrumentin tulevaa kehitystä. Hänen musiikkinsa valloittaessa meidän aikaamme, syntyy kuitenkin kysymys, kuinka sitä on esitettävä meidän päiviemme instrumenteilla niin, että sen oikea henki säilyy.

Valtavassa rikkaudessaan Bachin musiikki on vaikeasti luokiteltavissa, mutta siinä on kuitenkin eräitä helposti havaittavia peruspiirteitä, jotka toistuvat hyvinkin erityyppisissä teoksissa, niin vaihtelevia kuin nämä voivat ollakin luonteeltaan. Vaikka se harmonisesti onkin rikasta ja usein komplisoitua, on se luonteeltaan kuitenkin melodista. Hänen musiikissaan on aina huomattavissa tietty melodinen linja, oli sävellyksen perustunnelma sitten vakavuus, kaipuu, ilo tai monumentaalisuus. Vaikka se ei ole ohjelmamusiikkia sanan varsinaisessa merkityksessä, liittyy se kuitenkin usein johonkin tunnelmaan ja voi jossakin tapauksessa olla jopa suorastaan maalailevaa tai kuvailevaa. On luonnollisesti vaikeaa löytää Bachin monivivahteisesta tuotannosta sävellystä, jossa yhtä aikaa esiintyisivät kaikki sen erityispiirteet, mutta kuinka hallitseva melodinen aines siinä on, käy esille esimerkiksi es-mollifuugasta, jonka valitsemme umpimähkään *Das Wohltemperierte Klavier* -sarjasta. Sen soittaa Edwin Fischer.

Voisi nyt luulla, että modernin instrumentin olisi mahdollista päästää nämä Bachin musiikin oleelliset piirteet oikeuksiinsa. Tästä ollaan kuitenkin jatkuvasti eri mieltä, erikoisesti urkutaiteilijoiden keskuudessa. Käsittelemme tätä kysymystä nyt ainoastaan klavikordille, klavesiinille ja Bachin ajan pianolle kirjoitettujen teosten kannalta. Ei tarvitse muuta kuin koskettaa jotakin näistä instrumenteista todetakseen, että meidän pianomme on sekä soinnillisesti että mekaniikkiinsa nähden erilainen. Klavikordilla on verrattain vivahdusrikas laulava ääni, mutta sen kantokyky on niin pieni, ettei se lainkaan sovi suuremmissa tiloissa käytettäväksi. Soinnillisesti tämä instrumentti ja meidän pianomme kuitenkin jossain määrin muistuttavat toisiaan, mikä mielestämme on erittäin merkityksellinen tosiseikka. Klavesiini taas oli Bachin ajan konsertti-instrumentti, mutta sen haittana oli,

että se ei sallinut eri ilmaisuvivahhteita, joihin Bach kuitenkin itse aina pyrki soitossaan. Opetuksessaan hän pani pääpainon laulavaan legatotyylisiin, ja Bach pitikin itse klavikordia parempana kuin klavesiinia juuri siksi, että se jossain määrin vastasi hänen vaatimuksiaan tässä suhteessa.

Ilman edellä mainittua todistustakin luulisi olevan selvää, että meidän moderni pianomme hyvin soveltuu hänen musiikkinsa tyyliin puhtaaseen esittämiseen. Viimeinenkin epäily häviää, kun vilkaisee niin sanottujen Inventioiden eli Sinfonioiden nimilehteä, jossa hän toteaa seuraavaa: ”Tarkka opastus, jossa klaveerin palvoille ja erikoisesti niille, joilla on halua oppia, selvästi osoitetaan ei vain kuinka on soitettava puhtaasti kahdella äänellä, vaan myöskin kuinka kehittyneemmällä asteella on oikein ja hyvin käsiteltävä kolme ääntä - -, mutta ennen kaikkea kuinka voidaan saavuttaa laulava soittotapa, jonka seurauksena on myöskin oikea käsitys sävellystaiteesta.”

Bachin ajan piano voidaan siis tavallaan jättää pois laskuista. Kun se hänen vanhuutensa päivinä esiintyi areenalla jonkin verran parantuneessa muodossaan, oli sillä yhä sellaisia puutteita, ettei voinut tulla kysymykseenkään, että se olisi syrjäyttänyt molemmat muut instrumentit. Bach oli sitä paitsi jo kirjoittanut suurimman osan pianotuotannostaan, ja kuolemaansa edeltäneinä vuosinaan hän parhaastaan muokkasi vain aikaisempia urkusävellyksiään. Ilman selvien historiallisten faktojen tukeakin voi näissä töissä nähdä todistuksen siitä, että hän oli tutustunut suurempia mahdollisuuksia tarjoaviin instrumentteihin. Bachia kutsuttiin usein myös kokeilemaan uusia urkuja, ja häneen saatettiin turvautua joskus urkurakennuskysymysten erikoisasiantuntijana. Uskaltaa varmaan olettaa, että hän silloin olisi halunnut muuttaa osan urkusävellyksistään uusia soittimia vastaaviksi ja että jos hänellä olisi ollut ulottuvillaan meidän aikojemme piano, olisi myös vastaavasti muokannut osan pianosävellyksistään ja pukeutunut ne sen mahdollisuuksia paremmin vastaavaan asuun. Mutta Bach ei kirjoittanut kuten Beethoven ja Chopin haaveksittua instrumenttia varten. Hänen musiikkinsa oli usein tilausmusiikkia ja tarkoitettu esitettäväksi heti jossakin pienemmässä piirissä ja käytettävissä olevin välinein.

Mielestämme ei näin ollen ole paikallaan pitää instrumenttikysymystä pääongelmana, kun on puhe Bachin musiikista. Jo käytännöllisistä syistä meidän aikamme muusikoilla on vain kaksi mahdollisuutta: joko yrittää klavikordin tai klavesiinin jäljittelyä tai soittaa Bachia niin, kuin hänen musiikkinsa olisi kirjoitettu modernille instrumentille. Useimmat aikamme suuret pianistit, joilla tämä probleema on aina edessään, ovat valinneet jälkimmäisen vaihtoehdon lujasti vakuuttuneina siitä, ettei mitään oleellista siinä menetetä. Jotkin klaveerisävellykset on ilmeisesti kuitenkin kirjoitettu nimenomaan klavesiinin sointimahdollisuuksia ja erikoispiirteitä ajatellen. Nämä sävellykset tuntuvat suorastaan kärsivän pianolla esittämisestä. Ajattelemme lähinnä niin sanottua *Italialaista konserttoa* ja *Goldberg-muunnelmia*. Klavesiinin ja pianon ero on tosiaan mitä ilmeisin, kuten varmaan käy selväksi, kun soitamme pari osaa mestarin sarjoista ensin klavesiinilla ja sitten pianolla. Aluksi saamme kuulla osan Gavotte *Ranskalaisesta sarjasta* nro 6 Wanda Landowskan esittämänä ja heti sen jälkeen samannimisen osan *Englantilaisesta sarjasta* nro 3 Alexander Borowskyn soittamana.

Virtuoosikauden huippuaikoina kaikenlaiset sovitukset olivat korkeinta muotia. Yleisö halusi kouraantuntuvia todistuksia esittäjän teknillisestä taidosta. Useimmat näistä sovituksista hävisivät tekijöittensä mukana, mutta niin ei käynyt Lisztin, Silotin, Tausigin tai Busonin Bach-sovituksille. Niistä on usein ankarasti kiistelty, mutta vaatimus palata ”alkuperäiseen” Bachiin kuuluu useimmiten kuuroille korville, sillä nämä tuotteet ovat erinomaisen taitavasti tehtyjä, samalla kun ne käyttävät instrumentin mahdollisuudet tyhjentävästi hyväkseen ja antavat taiteilijalle tilaisuuden näyttää taitojaan mahdollisimman hyvässä seurassa. Nämä Bachin urkusävellysten sovitukset, jotka hyvinkin ovat säilyttäneet alkuperäisteosten ylhäisen ja majesteettisen luonteen, ovat suunnattomasti lisänneet mestarin populariteettia. Eivät hänen teostensa sovittajat niiltäkään osin ole tehneet hänelle karhunpalvelusta, pikemminkin päinvastoin.

Bachin henki oli liian valtava tullakseen puristetuksi johonkin määrättyyn muotoon. Hänen teostensa ulkoasun määräsivät kulloinkin käytettävissä olleet mahdollisuudet. Hän oli hyvin kärkeä korjailemaan omia ja – huomattakoon – myös toisten teoksia. Hän ei ollut tässä suh-

teessa millään tavoin turhantarkka eikä pikkumainen. Jos vaadimme hänen sävellyksiään esitettäväksi ainoastaan alkuperäisversioina ja sen ajan instrumenteilla, emme vain käsitä väärin hänen taiteensa henkeä vaan suorastaan karkottaisimme hänet museoihin. Ei ole olemassa mitään tarpeeksi painavia pieteettisyyttä ja tyylinäkökohtia, jotka oikeuttaisivat meidät siihen.

Bachin elämä ei ollut tapauksetonta, mutta kuitenkin ulkonaisessa mielessä vaatimatonta. Se kului uuraan työn merkeissä perhepiirissä. Hän kirjoitti klaveeriteoksensa ”Jumalan kunniaksi ja sielun parannukseksi” lähinnä musiikillisesti lahjakkaille pojilleen ja erityisesti rakkaalle Anna Magdalenalle lähinnä soitettaviksi kodin hiljaisissa tiloissa tai rajatulle tuttujen musiikinystävien piirille. Mitään myrskyisiä ja romanttisia aineksia siihen ei sisältynyt. Niinpä häntä ei ympäröinytkään samanlainen romantiikan sädekehä kuin esimerkiksi Chopinia tai Lisztiä, eikä hän voinut näiden tapaan heti varhain mullistaa koko maailman musiikkielämää, mutta hän itse niin toiveikkaana ja rauhoittavana on yksi suurista lohduttajista, jonka puoleen jokainen musiikinrakastaja, joka on ehtinyt kyllästyä ja väsyä kaikenlaiseen ylenpalttisuuteen ja usein turhamaisuuteen, kääntyy painunein päin hänen puoleensa ja etsii sitä, millä on jotain korkeampaa ja suorastaan majesteettisempaa merkitystä.

Soitan itse lopuksi Alkusoiton Kirkkokantaattiin 28 (*Wir danken dir, Gott*) St.Saënsin sovituksena.

Liite 10 Musiikin tähtihetkiä

(Radioesitelmä levynäyttein)

Antiikin ajoista aina toiseen maailmansotaan saakka on länsimainen musiikki kehityksessään noudattanut katkeamatonta linjaa. Jokainen yksityinen ilmiö on tiettyssä suhteessa lähiympäristöönsä ja edeltävään kokonaisuuteen. Uusi kasvaa orgaanisesti vanhasta, suuri näennäisesti vähemmän merkittävästä. Musiikin mestariteosten virikkeitä ei tarvitse lähteä hakemaan ajassa kovinkaan kaukaa. Usein jopa riittää samanaikaisten säveltäjien teosten vertaileminen.

Musiikin historian suuret paraatinumerot tuntee tietysti jokainen, mutta usein olemme epätietoisia ja vähemmän kiinnostuneita siitä, mitä todella tapahtuu, kun musiikki etsiytyy uusille urille tai kun jokin tyyli on saavuttamassa täyden kypsyytensä. Joskus unohduksiin jäänyt teos on itse asiassa saattanut sisältää siemenen suurisuuntaiseen kehitykseen, jonka vaikutukset ovat ulottuneet kauas tulevaisuuteen. Eräs sellainen teos on Wolfgang Amadeus Mozartin nuoruudenooppera *Idomeneo*.

Kun luemme tämän teoksen ensi-illan Münchenissä vuonna 1781 musiikin tähtihetkiin, ei tämä johdu vain siitä, että *Idomeneo* oli Mozartin ensimmäinen todella merkittävä näyttämöteos vaan myös siitä, että sen partituuri on osoittautunut oikeaksi kultakaivokseksi, josta sekä myöhempien aikojen sinfonikot että etenkin musiikkidraamatikot ovat ammentaneet ilmeisen ihastuneesti. Koskematta italialaisen Opera Serian pääperiaatteisiin Mozart rikastuttaa tässä teoksessa sitä uusilla elementeillä ja viitoittaa samalla myös itselleen tien, jolta hän ei enää poikennut oopperamuodon puhtaasti musikaalisessa käsittelyssä. Tosin *Idomeneo* joutui pois ohjelmistosta jo muutaman esityskerran jälkeen, ja maestron elinaikana se esitettiin niiden jälkeen vain yhden ainoan kerran, Wienissä vuonna 1786. Mutta itse hänen tiedetään pitäneen korkeassa arvossa tätä ensimmäistä suurta kreikkalaistragediaansa, ja sen tavallaan käyttämättä jäänyttä rikasta musiikillista materiaalia hän vähitellen ujutti myöhempiin suuriin oopperoihinsa.

Monet teoreetikot ja Mozart-tuntijat ovat yksimielisiä siitä, että *Idomeneo* musiikkinsa puolesta – vaikkakaan ei dramaattisessa mielessä – kuuluu mestarin suurimpiin, rikkaimpiin ja vaikuttavimpiin oopperoihin. Sen vuoksi teoksen häviäminen ohjelmistoista on arvoitus, mihin on kylläkin esitetty monia selityksiä. Mozartin aikana esimerkiksi väitettiin, että italialainen *Opera Seria* oli elänyt aikansa. Myöhemmin yritettiin tehdä syntipukiksi salzburgilainen libretisti Varesco, joka omin päin lepoi kuulusta ranskalaisesta kreikkalaiseen tarustoon perustuvasta alkuperäistragediasta oopperaseikkailun Metastasion henkeen ja varusti sen heikosti uskottavalla *happy endillä*. On sanottu, ettei moista kirjallista hybridiä suurenmoisinkaan musiikki voi pelastaa. Joskus moitittiin myös teoksen musiikin tyylisekoitusta. Sitä ei voikaan täysin kieltää, mutta se on pitkään vallinneen napolilaisen koulun perintönä havaittavissa kaikissa Mozartin oopperoissa, kuten sitä paitsi myös hänen kirkkomusiikissaan.

Kun Mozart 24-vuotiaana sai tehtäväkseen säveltää juhlaopperan Münchenin karnevaaleja varten, hänellä oli jo takanaan monta suurta oopperateosta. Nuoruudestaan huolimatta hän oli saavuttanut täyden mestaruutensa ja sen sisäisen kypsyyden, jota *Idomeneon* kaltainen vaativa tehtävä edellytti. Hänellä oli tuolloin käytettävissään saksalaisen musiikkimaailman etevin orkesteri, johon kuului monia hänen henkilökohtaisia ystäviään ja suosijoitaan, sekä teatterikoneisto, joka ei jättänyt toivomisen varaa. Valitettavasti näihin suosijoihin ja perheuttaviin kuuluivat myös kolmen miespääroolin esittäjät, joita ei voinut syrjäyttää. Kaikki kolme olivat jo melko korkeassa iässä ja heidän laulukoulunsa ajan vaatimuksiin nähden vanhentunut ja riittämätön, minkä vuoksi Mozartin oli pakko vasten tahtoaan yksinkertaistaa partituuria ja tehdä siihen muutoksia, vahingoksi teoksen tyylliselle yhtenäisyydelle ja taiteelliselle tasapainolle. Nämä myönnytykset eivät kuitenkaan sanottavasti muuttanut kokonaisvaikutelmaa. Naispääosien mestarillinen käsittely ja toteutus antoi täyden korvauksen, ja suurenmoisilla kuorokohtauksilla on tuskin monta vertaistaan koko oopperakirjallisuudessa.

Kypsän Mozartin tunnusmerkkeihin kuului erehtymätön taju siitä, mikä tehoaa näyttämöllä. Niinpä hän *Idomeneosta* lähtien luopui siihen

saakka melkein poikkeuksetta käyttämästään kolmiosaisesta italialaisesta oopperasinfoniasta ja korvasi sen yksiosaisella alkusoitolla, joka johtaa *in medias res*, suoraan tapahtumien keskelle. Sivuutamme sen kuitenkin tässä, koska se on tunnettu konserttinumerona. Varescon versiossa Kreetan kuningas Idomeneo on palaamassa kotiin sotaretkeltä. Lähellä kotirantaa hänen laivansa haaksirikkoutuu hirvittävässä myrskyssä. Lepyttääkseen Neptunuksen Idomeneo lupaa uhrata ensimmäisen kotimaan kamaralla kohtaamansa elävän olennon. Pelastuttuaan väkensä kanssa rannalle hän tapaa ensimmäisenä poikansa Idamanten.

Draaman sankarittaret Ilia ja Elektra kilpailevat prinssin suosiosta, ja kumpikin toivoo pääsevänsä hänen morsiamekseen. Päästäkseen kohtalokkaasta lupauksestaan kuningas päättää lähettää poikansa ja Elektran pakoon Kreikkaan Argokseen. Mutta kun he ovat nousemassa laivaan, puhkeaa uusi rajuilma ja aalloista nouseva hirviö muistuttaa Idomeneoa hänen uhrilupauksestaan. Kun kuningas pappien painostuksesta valmistautuu uhraamaan poikansa, jotta Kreetta pelastuisi, astuu Ilia esiin ja tarjoutuu kuolemaan kuninkaanpojan asemesta. Tällainen jalous lepyttää Neptunuksen, joka syvyyksistä kaikuvalle äänelle käskää Idomeneon luopua asemastaan ja kruunusta poikansa ja Ilian hyväksi. Mustasukkaisuuden ja pettymyksen raastama Elektra jättää Kreetan, ja rauha palaa saarelle.

Tapahtumat liittyvät siis kreikkalaiseen mytologiaan, jonka alkuperäinen versio loppuratkaisultaan tosin on aivan toisenlainen: prinssi uhrataan ja Ilia tekee epätoivoissaan itsemurhan. Varescon turvautuminen *Deus Ex Machinaan* jalon ja uhrautuvaisen naisen hahmossa heikentää epäilemättä näytelmän dramaattista iskuvoimaa. Mutta tässäkin muodossa libretto tarjoaa Mozartille lukuisia tilaisuuksia aineksen musikaaliseen syventämiseen, jotka hän käyttääkin suvereenin mestarillisesti. Etenkin imponoivat kuorokohtaukset hallitsevat *Idomeneoa* aarioiden ja muiden ensemble-kohtausten kustannuksella. Koska ne sijoittuvat toiminnan tärkeisiin käännekohtiin, esitämme niistä tässä muutamia.

Oopperan alussa on esitelty ja luonnehdittu prinssi Idamante ja kilpailevat sankarittaret Ilia ja Elektra. Samalla on käynyt myös ilmi, että

prinssi antaa etusijan Iialle. Ensimmäinen näytös huipentuu Elektran suureen mustasukkaisuuden purkaukseen sekä kuorokohtauksen avulla realistisesti kuvattuun edellä mainittuun haaksirikkoon Kreetan rannikolla, jonka seurauksista ei vielä anneta vihjeitä. Musiikkia: (Levy 1) Aaria: ”Tutte nel cor vi sento” repriisistä alkaen + kuorokohtaus 7 loppuun.

Jo tämä ensimmäinen suuri kuorokohtaus loihii suggestiivisesti esiin teoksen perustunnelman: jumalten kirous lepää raskaana kokonaisen kansan yllä. Kuten usein italialaisessa *Opera Serissima* on kuoro tässä jaettu kahteen osaan, *coro lontano* ja *coro vicino*, toinen kulisissa ja toinen näyttämöllä. Huomaamme myös heti, miten Mozart pyrkii vapautumaan vanhasta kaavamaisesta jaosta resitatiiveihin, aarioihin ja suurempiin ensemble-kohtauksiin antamalla niiden sen sijaan orgaanisesti kasvaa toisistaan. Secco-resitatiivin käyttö rajoittuu siihen, mikä on välttämätöntä toiminnan etenemiselle, kun sen sijaan säestetyt resitatiivit saavat huolellisemman ja yhteen sitovamman käsittelyn kuin Mozartin aikaisemmissa oopperoissa. Näillä uudistuksilla hän ei kuten aikalaisensa Gluck pyrkinyt murtamaan italialaisen *Opera Serian* rajoja vaan ainoastaan jalostamaan sitä, ja kuten jo sanoimme rikastuttamaan sitä uusilla elementeillä. Nämä uudistuspyrkimykset käyvät vielä selvemmin esille seuraavassa suuressa kohtauksessa, joka muodostaa tehokkaan vastakohdan edelliselle ja jossa kansa kiittää jumalia haaksirikkoisten pelastumisesta. Musiikkia: (Levy 2, sivu2) Marssi+kuoro: ”Nettuno s'onori” kokonaan.

Tämä vaihteleva ja mukaansatempaava kohtaus, jossa Mozart on uhrannut ranskalaiselle oopperamaille, muodostaa tanssinumeroineen ja välisoittoineen mytologisen *chacconen*, joka olisi nähtävä teatterissa, jotta se pääsisi täysiin oikeuksiinsa. Mutta siinä kuvattu kansan ilo ei kestä pitkään. Jo seuraavassa huomattavassa kohtauksessa, kun Idamante ja Elektra nousevat laivaan lähteäkseen Kreetalta, Neptunus muistuttaa Idomeneoa hänen lupauksestaan nostamalla uuden rajumyrskyn, joka uhkaa hukuttaa koko saaren ja ajaa kansan kauhun vallassa pyrkimään ylös vuorille. Musiikkia: (Levy3) ”Deh cessi il scompiglio” + kuoro loppuun asti.

Se tapa, jolla Mozart tässä on yhdistänyt toisiinsa luonnonvoimien raivon ja inhimillisen tuskantunteiden kuvauksen, on nerokkuudessaan ainutlaatuinen koko oopperakirjallisuudessa. Kehitettyään valtaisan vo-

kaalisen ja orkestraalisen nousun hän päättää kohtauksen vähittäiseen *diminuendoon* ja sävelmateriaalin asteittaiseen hajottamiseen, mikä tekee kansan pakenemisen vuorille melkein silmännähtävän havainnolliseksi. Jos tutkimme Beethovenin Pastoraalisinfonian rajuilma-kohtausta, voimme päätellä hänen tutustuneen *Idomeneon* partituuriin. Instrumentaalisen käsittelyn ällistyttävät samankaltaisuudet tukevat tällaista olettamusta.

Myös Verdin oopperoissa on monia tuokioita, jotka tuovat mieleen tämän vaikuttavan kohtauksen, mutta järkyttävimmilleen ja syvimmilleen teos ehtii vasta suuressa adagiossa ”O voto tremendo” kun kansa, joka koko ajan kollektiivisesti osallistuu toimintaan, käsittää, että kuninkaanpoika on uhrattava Kreetan pelastumisen edestä. Koko tätä kohtausta, joka perustuu nooni-intervallien ja niitä säestävien raskaiden triolien vaikuttavaan tehoon, leimaa harvinainen tunnelman jylhyys. Musiikkia: (Levy 3) ”Non piu...+”O voto tremendo”-resitatiivista suoraan kuoron repriisiin+ Marssi.

Tämä kohtaus tuo kieltämättä mieleen Gluckin, kuitenkin sillä erotuksella, että Mozart sekä orkesterin kokoonpanon että käsittelyn suhteen on yli puoli vuosisataa aikaansa edellä. Sordinoidut trumpetit ja peitetyt patarummut alleviivaavat koko tilanteen kohtalokkuutta ja toivottomuutta, kuten juuri kuulimme. Mitä muuta voisikaan sanoa tällaisesta 24-vuotiaan säveltäjän ainutlaatuisesta instrumentaalista psykologiasta kuin yhtyä tuolloin hallinneen ruhtinaan huudahdukseen Münchenin ensi-illan päätyttyä: ”Kuinka noin suuria ajatuksia voi mahduttaa noin pieneen päähän?”

Tämän jälkeen alkaakin loppuratkaisu jo häämöttää, kun jalo Iia tarjoutuu uhrattavaksi Idamanten asemesta ja leppynyt Neptunus osoittaa armollisuuttaan. Musiikkia: (Levy 3) Ilian repliikki: ”No, solo io...” + Neptunuksen ääni + Elektran aaria kokonaan. Tämän kohtauksen alkupuoli, jossa siis Neptunus käskee Idomeneon luopua kruunustaan Idamanten ja Ilian hyväksi, ei ehkä itsessään ole erityisen merkittävä, mutta sitä kiinnostavampi se on ensimmäisenä luonnoksena *Don Giovannin* suurenmoiseen finaaliin, jossa kuvernöörin patsas astuu näyttämölle tekemään lopputilin vastustajansa kanssa. Elektran aaria, jossa hän purkaa tuskaansa ja kostonhimoaan jousien säkenöivien juok-

sutusten säestämänä, kuuluu sen sijaan hurjassa hehkussaan lyyrisen teatterin ehdottomiin huippuihin. Kun oleellisin on sanottu, Mozart päättää kuten aina oopperansa mahdollisimman lyhyellä mutta vaikuttavalla finaali-kohtauksella. Musiikkia: (Levy 3) Loppukuoron ”Scenda amor” -repiisistä välisoiton jälkeen loppuun.

Merkittävin *Idomeneossa* on ennen kaikkea nerokkaitten musiikillisten ideoitten ja oivallusten tavaton runsaus. Mozartin itsensä lisäksi monet muutkin ovat käyttäneet niitä hyväkseen ja kehittäneet niitä edelleen. Kuoron ja orkesterin käsittelyssään itse instrumentoinnissaan teos on kuin Mozartin kootun musikaalisen ja teknillisen tietämyksen ensyklopedia. Monessa suhteessa hän ei enää ylitäkään *Idomeneon* saavutuksia. Mutta tämä ooppera on myös ensimmäinen teos, jossa Mozartin peruskäsitys teatterista ilmenee täysin selvästi ja säilyy samantyyppisenä hänen myöhemmissäkin oopperoissaan.

Ylevästä naurettavaan on vain kukonaskel, sanoo vanha sananparsi. Sitä muunnellen voisi sanoa, että askel hilpeästä traagiseen on lyhyt. Mozartin oopperoissa, jotka perustuvat realistiseen ja ennen kaikkea totuudelliseen ihmiskuvaukseen, musiikki itse näyttää kaikki roolit. Siksi nauru ja itku ovat aina lähekkäin. Olemme ehkä valmiit tulkitsemaan nämä musiikin kuvaamat äkilliset tunnevaihtelut joskus tyylin yhtenäisyyden puutteeksi. Mutta toivoisimmeko todella Mozartin toisenlaiseksi? Emmekö päinvastoin ole kiitollisia siitä, että hän paremmin kuin Gluck ja sittemmin Wagner ymmärsi, että ihmisen kuvaaminen ihanaudessaan ja kaikessa kurjuudessaan on valheellista idealismia suurempaa ja että ainoastaan valon ja varjon oikea jakaantuminen saa taideteoksen rikkaaksi ja eläväksi.

Liite 11

Beethovenin pianosävellykset

(Radioesitelmä levynäyttein syksyllä 1970)

Kaksisataa vuotta on tänä syksynä kulunut Ludvig van Beethovenin syntymästä, ja yhä on vielä mahdollista soittaa pianoillassa yksinomaan Beethovenin sävellyksiä. On jopa mahdollista ainakin suurissa musiikkikeskuksissa soittaa kaikki hänen 32 pianosonaattiaan kuuden tai seitsemän illan sarjana täysille huoneille. Tämä osoittaa paremmin kuin pitkät selitykset, miten vähentymätön Beethovenin nauttima suosio on ja miten voimakkaasti hän kiehtoo musiikkiyleisöä vielä tänäkin päivänä. Siinä suhteessa ei monikaan pianosäveltäjä pidä hänelle puoliaan. Mutta kaksi mestaria siihen kuitenkin pystyy, nimittäin Bach ja Chopin. Chopin-ilta menestyy aina ja missä tahansa, ja on monesti saatu nähdä, että jopa yleisö, joka muuten on tottunut huomattavasti kevyempiin tarjoomuksiin, pystyy ihastuneena sulattamaan koko Wohltemperiertes Klavierin. Nämä pianotaiteen kolme suurmestaria edustavat tosin aivan eri tyylikausia ja pianon erilaisia kehitysvaiheita, mutta yksi on heillä yhteistä, nimittäin kulloisenkin käytössä olleen instrumentin rikkaitten mahdollisuuksien suvereeni taju. Jokainen heistä otti omalla tavallaan niistä irti kaiken mahdollisen.

Jos jätämme syrjään Beethovenin viisi pianokonserttoa sekä *Kuorofantasian* pianolle, kuorolle ja orkesterille, koostavat mestarin pianotuotannon kolme suurta muunnelmateosta, joukko vähemmän merkittäviä variaatioita, 32 pianosonaattia, pari vihkoa Bagatelleja, yksi Fantasia ja melkoinen joukko tilapäissävellyksiä, joista ainakin muutamat ovat varsin laajamuotoisia. Jotta täysin voitaisiin oivaltaa Beethovenin merkitys pianomusiikin alueella, ei riitä, että tämä hänen tuotantonsa osa tunnetaan kokonaisuudessaan ja niin sanoakseni klaviatuurista käsin. Sen lisäksi on oltava täysin selvillä myös Haydnin ja Mozartin koko pianotuotannosta eli siitä lähteestä, josta hän yhä uudelleen ammensi. Juuri näiden kahden mestarin pianotuotantoon rinnas-

tettuna käy Beethovenin pianistinen omaperäisyys ja kehityslinja mitä parhaiten ilmi vastaansanomattomalla iskuvoimalla. Tämä kehityslinja ei ollut ilman muuta itsestään selvä. Resurssien puolesta Beethovenin instrumentti ei sanottavasti eronnut Haydnin ja Mozartin käyttämistä; merkitseviä parannuksia tapahtui vasta hänen elämänsä loppupuolella. Todellinen ero oli siinä, että Beethoven vaati instrumentilta enemmän, kuin mihin se hänen aikanaan pystyi. Hänellä oli aivan ilmeisesti selkeä näkemys pianon tulevasta kehityksestä, mikä löi alusta asti leimansa hänen pianosävellyksiinsä, kun taas hänen edeltäjänsä tyytyivät siihen instrumenttiin, joka oli olemassa. Ratkaiseva tekijä oli myös Beethovenin pianistisen nerouden laatu.

Hän aloitti uransa ja sai ensimmäiset menestyksensä pianistina, ja elämänsä loppuun saakka hän aina silloin tällöin antoi ihastuneille kuulijoilleen näytteitä loistavasta improvisoimiskyvystään pianon ääressä. Improvisointiin pystyy vain se, jolla on rikas ja elävä mielikuvitus ja välitön musikaalinen inspiraatio yhtyneenä suureen pianistiseen osaamiseen. Tässä suhteessa mestarin sanotaankin olleen lyömätön, vaikka hänen hieman huoletonta tekniikkaansa joskus moitiskeltiin. Tästä ainutlaatuisesta improvisoimiskyvystä ovat epäilemättä syntyisin ne loistavat pianistiset ideat ja mieleenjohtumat, jotka sitten esiintyvät kehiteltyinä ja viimeisteltyinä valmiissa teoksissa.

Beethovenin pianotekstuurin soinnikkuus ja tehokkuus edeltäjiin verrattuna pantiin merkille heti hänen omana aikanaan, ja se hätkähdyttää vielä tänäkin päivänä. Tämä saavutetaan hyvin yksinkertaisin keinoin. Niihin kuuluu esimerkiksi laajan sävelalueen käyttö. Musiikkia: (Sonaatti A-duuri op.2 n:o 2, osa osan I alusta)

Toinen keino sointitehon lisäämiseksi on oktaavikaksinnuksen ja murrettujen sointumuodostelmien ahkera käyttö perinteisen albertibasso-säestyksen asemesta. Musiikkia: (Sonaatti Es-duuri op.31 n:o 3 finaali)

Murretut akordit ja murretut oktaavit, jotka niin helposti synnyttävät virtuoosisen leiman, ovat Beethovenilla hyvin tavallisia. Musiikkia: (Sonaatti op.2 n:o3 osan I alusta)

Tremoloa dramatisoivana tekijänä käytetään verraten säästeliäästi, mutta paremmalla teholla kuin edeltäjien tuotannossa. Musiikkia: (Sonaatti op. 13 ”Pathétique” osa 1 Allegro molto e con brio)

Tunnusomaisia Beethovenille ovat edelleen terävät korostukset ja jyrkät dynaamiset vastakohtat, jotka antavat musikaaliselle tapahtumiselle eloa, dramaattista hermoa ja jännitystä. Musiikkia: (Sonaatti op.57 ”Appasionata” osan I alku).

Tätä luetteloa voisi vielä jatkaa, mutta tyydymme tähän. Kuten huomaamme, on siis aika helppo osoittaa, missä piilee Beethovenin tehokkaan ja soinnikkaan pianotekstuurin salaisuus. Ellei lainkaan oteta huomioon teosten syntyjärjestystä, on myös helppoa havaita kehitys wieniläisklassisesta kaavasta kohti rohkeampaa, mielikuvituksekkampaa ja kursailemattomampaa pianon teknillisten ja soinnillisten resurssien hyväksikäyttöä kaikissa rekistereissä – melkein saavuttamattoman rajalle saakka. Huomattavasti vaikeampaa on sen sijaan luonnehtia muutamalla sanalla mestarin pianotyyliä ja hänen tyyliään yleensä. Siihen se on aivan liian monivivahteinen. Se onkin tuottanut musiikkitieteilijöille paljon päänvaivaa!

Yleisesti hyväksytty käsite ”wieniläisklassinen tyyli” historiallisessa mielessä syntyi vasta Haydnin ja Mozartin mukana. Beethoven siis rakentaa edelleen näiden mestareiden luomalta pohjalta tuomatta silti kuvaan mitään varsinaisesti uutta. Jo Haydn korvasi eräissä teoksissaan menuetin scherzolla tai jollain muulla vapaampimuotoisella liikkuvalla osalla. Sekä Haydn että Mozart sijoittivat pitkiä fugato-osia tai vapaasti käsiteltyjä fuugia teoksiinsa, joskaan eivät pianoteoksiin. Temaattinen työ, joka on niin luonteenomaista Beethovenille, esiintyy hänen molemmilla edeltäjillään korkeimpaan mestaruuteen kehitettynä, ja molemmat käsittelivät myös muotoa erittäin vapaasti. Beethoven on korkeintaan avartanut rajoja ja lisännyt ulottuvuuksia. Kun tässä yhteydessä puhumme Beethovenin tyylistä, tarkoitamme yksinkertaisesti teosten yleistä luonnetta mitä tulee musikaaliseen ilmeeseen ja tunnesisältöön.

Tarkasteltuna tässä mielessä tarjoaa erityisesti mestarin pianotyyli jyrkkiä heittoja ja teräviä vastakohtia, joiden perusteella on motivoitua puhua erilaisista maneeereista, joita hän käyttää vaihdellen niitä mielijohteidensa mukaan ja täysin riippumatta teosten syntyajoista. Tämän huomaa heti, jos käy aikajärjestyksessä läpi kaikki pianosonaattit. Beethoven kirjoittaa tuskin koskaan kahta samankaltaista teosta

peräkkäin, ja mistään asteittaisesta kehityksestä tai tyylikronologiasta ei voi olla puhuttakaan. Musiikkioppikirjojen tavallinen jako kolmeen kronologisesti määriteltyyn periodiin ei lainkaan päde pianoteoksiin eikä mielestäni mestarin muuhunkaan tuotantoon. Jätämme sen siis ilman muuta syrjään.

Aivan epäsovinnaisesti voisi Beethovenin musiikkia ja erityisesti hänen pianomusiikkiaan luonnehtia inhimillisten affektien temmelyskentäksi edeltäjiä paljon suuremmassa määrin ja sanoa, että se eri vaiheissa vain kuvastaa eri puolia hänen persoonallisuudestaan, joka oli harvinaisen monitahoinen. Sitä on mahdoton määritellä kaavamaisesti, ja siksi onkin väärin työntää mestari johonkin musiikkihistorian pölyiseen lokeroon ja huudahtaa: ”Tämä on Beethoven, tällainen hän oli!” Tosiasiassa hänellä on monet kasvot. Joissakin teoksissa kohtaamme iloisen musikantin, joka yrittää pysytellä galantin wieniläistyylin puitteissa voimatta kuitenkin peittää leijonankynttään ja ilmiselvää ominaislaatuun. Tässä meillä on kuuliainen mutta samalla kuitenkin kapinallinen mestari, joka tirkistää Haydnin ja Mozartin vähemmän tunnettuihin teoksiin ja yrittää ottaa heistä vähän oppiakin, voimatta silti salata pientä kateutta ja harrasta halua lyödä heidät laudalta. Toisin sanoen tässä meillä on Beethoven, joka suurin piirtein mukautuu traditioon. Tämän luonteisissa teoksissa on kysymys hienostuneesta ajanvietteestä eli eräänlaisesta divertimento-tyylistä, joka ei milloinkaan täysin lakannut kiinnostamasta mestaria. Kuolemaansa saakka hän palaa aina silloin tällöin tähän ilmaisumuotoon. Musiikkia: (Sonaatti Es-duuri op.7, viimeisen osan alku)

Joissakin toisissa teoksissa taas kohtaamme itsevaltaisen improvisoijan ja virtuoosin, joka melkein groteskiin saakka käyttää hyväkseen pianon mekaanisia resursseja. Instrumentti natisee liitoksissaan ja muuttuu jättimäiseksi koneeksi. Tällaisen vaikutelman antaa usein esimerkiksi niin kutsuttu Waldstein-sonaatti. Musiikkia: (Sonaatti op.53 osa III juuri ennen codaa)

Joissakin sävellyksissä olemme keskellä myrsky- ja kiihkokautta, Sturm und Drang, joka vaikuttaa tilapäiseltä mutta jonka tyrskyt tuottavat korkeata patetiikkaa milloin itsesäälän, milloin maailmanparannusinnon muodossa. Shakespeare ja titaanit sekä väkevät tun-

ne-elämykset ovat liikkeellä. Tämä koskee lähinnä sellaisia teoksia kuin Appassionata, d-mollisonaatti (Myrsky) tai Kuutamonaatti. Mutta niin myöhäisessä vaiheessa kuin vaikkapa kaksiosaisessa F-duurisonaatissa n:o 22 olemmekin taas keskellä galanttia ja henkevää musikaalista ajanvietettä. Musiikkia: (Sonaatti op.54, hiukan ensimmäisestä ja toisesta osasta)

Monissa teoksissa luulemme kohtaavamme filosofin, metafysiikon, sisäänpäin kääntyneen mietiskelijän, joka on valmis lopputiliin tämän maailman kanssa. Tämä pitäisi ehkä lähinnä paikkansa hänen viimeiseksi jääneessä c-mollisonaatissaan. Musiikkia: (Sonaatti op.111 läheltä loppua)

Monissa teoksissa taas kuten esimerkiksi suuressa A-duurisonaatissa op.101 tai Hammerklavier-sonaatissa op.106 kaikki edellä mainitut tyylikelementit esiintyvät sekoittuneina, jolloin eri osien tunnesävyt poikkeavat siinä määrin toisistaan, että teosten kokonaisuus särkyä, mikä harvoin, jos koskaan, tapahtuu Haydnilla ja Mozartilla. Juuri tähän Beethovenin soimaajat iskivätkin hampaansa. On myös väitetty, että eri osien muotokäsittely on Beethovenilla usein kaavamainen ja vähemmän vaihteleva kuin edeltäjillä ja että hänen teemansa eivät niinkään harvoin lähene banaalisuutta. Mutta näin väitettäessä tuijotetaan nimenomaan kekseliään Haydnin ja nirson Mozartin ihanteisiin. Vaikka tämä kritiikki voidaankin suurin piirtein myöntää oikeutetuksi, antaa Beethoven korvaukseksi niin paljon muuta: huumoria, musisoinnin iloa, syvämielisyyttä, ylevyyttä tai järkyttävää persoonallista rippiä, jotka kaikki vaikuttavat moniin niin syvästi.

Ei myöskään pidä unohtaa, että Beethoven eli keskellä murrosaikaa Ranskan vallankumouksen jälkimainingeissa ja orastavan romantiikan rajalla. Tavallaan hän oli ensimmäinen todella vapaa säveltäjä, ja musiikissaan hän kääntyi koko kansan puoleen enemmän kuin Haydn ja Mozart, jotka ensi kädessä kirjoittivat aristokraattiselle eliitille. Tämä selittää myös mestarin monet jokapäiväiset ja helppotajuiset äänenpainot, jotka saattoivat loukata puristeja mutta jotka toisaalta toivat hänet suurta yleisöä lähelle. Mutta kuten jo sanoimme, Beethovenin tapauksessa on aina varottava yleistyksiä. Hän saattaa jossakin teoksessa vaikuttaa yksinkertaisen jokapäiväiseltä, kun taas jossakin toisessa

hän on mahdollisimman originelli sekä tekstuurin ja muodon että sisäl-
lön osalta. Sen vuoksi on erityisesti hänen pianoteoksiaan tutkittaessa
suhtauduttava jokaiseen sävellykseen omana erikoistapauksenaan il-
man ennakkokäsityksiä ja etsimättä jotakin ainoata autuaaksi tekevää
”beethoventulkintaa”.

Ovathan jo mestarin viisi pianokonserttoa monessa suhteessa niin
perin juurin erilaiset, ja vielä enemmän tämä siis koskee pianosonaat-
teja, jotka ilmentävät säveltäjän omimpia ja kaikkein persoonallisim-
pia ajatuksia. Jos vaikkapa pientä E-duurisonaattia op.14 soittaessaan
lähtee liikkeelle Appassionatasta tai Kuutamosonaatista, joutuu kerta
kaikkiaan hakoteille ja antaa täysin väärän kuvan teoksesta, joka ei
pyri olemaan mitään muuta kuin kevyttä ja miellyttävää ajanvietettä.
Ellei pysty jättämään filosofointia syrjään, on myös paras olla lainkaan
koskettamatta suureen B-duurisonaattiin op.22 tai A-duurisonaattiin
op.101. Kaikella on aikansa Beethovenin sonaateissa, ja hyvän tulkinnan
salaisuutena on jokaisen teoksen oman hengen oivaltaminen.

Miten erilaisia ovatkaan esimerkiksi kaksi sellaista suurteosta kuin
Eroica-muunnelmat ja Diabelli-muunnelmat. Edellisissä kohtaamme
meluisasti virtuoosisen Beethovenin, jolle kelpaavat kaikkein tavan-
omaisimmat teknilliset klisheet, jotka voisivat olla kotoisin jostakin
Czernyn tai Clementin lukemattomista etydivihoista. Musiikkia:
(Eroica-muunnelmat, variaatio XII)

Mikä matka onkaan kuulemastamme otteesta ihaniin Diabelli-
muunnelmiin, jotka ovat alusta loppuun muunnelmataidetta hienoim-
millaan ja henkistyneimmillään. Musiikkia: (Diabelli-muunnelmat,
variaatio VI) Juuri Beethovenin monitahoisuus ja moniselitteisyys
tekevätkin hänet niin kiehtovaksi ja inspiroivat tulkitsijan yhä uudes-
taan yrittämään päästä hänestä perille voidakseen tehdä hänelle täyt-
tä oikeutta. Tästä moniselitteisestä runsaudesta seuraa myös, ettei
Beethoveniaan saa koskaan loppuun käsitellyksi! Hänellä on aina va-
ralla useita yllätyksiä, ja hän tarjoaa ratkaistaviksi yhä uusia kiperiä
pulumia.

Niin kuin mestari itse teki lukemattomia luonnoksia kiteyttääk-
seen kulloisenkin musikaalisen idean parhaaseen mahdolliseen hah-
moon, niin on tulkitsijankin yhä uudestaan yritettävä päästä perille

hänen sisimmästä ajatuksestaan ja tarkoituksestaan. Ihmisikä ei riitä siihen tehtävään, ja kun Beethoven kerran sanoi Hammerklavier-sonaatistaan, että siinä on pianisteille ruodittavaa viideksikymmeneksi vuodeksi eteenpäin, hän olisi yhtä hyvin voinut sanoa, että siinä on pianisteille pohdittavaa koko elinajakseen ja haudan tuolle puolellekin, sikäli kuin uskovat tulevaan elämään.

Sanoimme jo alussa, että Beethoven on säilyttänyt otteensa ihmismieliin pysyvämmin kuin ehkä monikaan toinen musiikin suurmestari. Kun tuntee maailman ja ihmiset, ei kuitenkaan oikein osaa uskoa, että teoksen taiteelliset ansiot yksinään ratkaisisivat sen menestyksen ja jatkuvan suosion. Vaikuttamassa täytyy olla muitakin tekijöitä tai psykologisesti hyväksyttäviä selityksiä. Onko Beethovenin tuotanto todellakin merkitsevämpi kuin esimerkiksi Haydnin tai Mozartin? Sitä emme usko. Kuitenkin Beethoven johtaa ylivoimaisesti, kun on kysymys suuren yleisön suosiosta. Ero on nähdäkseni siinä, että sekä Haydn että Mozart aina käsittelevät sävelmateriaaliaan ikään kuin selvän välimatkan päästä. Innokkaat musiikin ystävät eivät ole liimailleet kaiken maailman lempinimiä Mozartin sävellyksiin. Hänen suuri g-mollisinfoniansa esimerkiksi on ensi sijassa klassillinen sinfonia sanan ankarimmassa mielessä ja vasta sitten traagissävyyinen teos. Haydnin sinfoniat, jotka hänen omiana aikanaan olivat niin suosittuja tietyissä piireissä, komeilevat tosin nimillä, jotka viittaavat johonkin hilpeään tai huomiota herättävään yksityiskohtaan, mutta näillä kaiketi ovelien kustantajien keksimillä nimillä ei ole mitään tekemistä eri teosten perussävyn kanssa.

Haydn ja erityisesti Mozart ovat objektiivisia suhteessaan musiikkiin, kun taas Beethoven kuvaa subjektiivisesti elämänsä iloja ja traagisia ristiriitoja. Tässä mielessä Beethoven oikeastaan onkin romantikko. Se uusi suuri yleisö, jota hän ensimmäisenä oli puhuttelemassa, ei ollut eikä ole tänäkään päivänä älyllisesti ja musikaalisesti riittävän koulutettua tai sanokaamme kypsää pystyäkseen varauksetta nauttimaan musiikista absoluuttisena ilmiönä. Se tarvitsi ja tarvitsee edelleen kirjallisia, runollisia tai tunteenomaisia tukikohtia vastaanottavuudelleen. Nykymusiikki on suluissa sanoen uusi muoto absoluuttista musiikkia, joka äärimmäisen vaikeasti, jos lainkaan, on samastettavissa

yleisinhimillisiin affekteihin. Siitä johtuvat sen vaikeudet kilpailussa suuren yleisön suosiosta. Sekä Chopinin että Beethovenin musiikki tuntuu sen sijaan syntyneen heidän omista traagisista kohtaloistaan, ja ihmisillähän ei ole mitään kärsimystä vastaan, kunhan sitä vain on kantamassa joku sijaiskärsijä. Monet tuntevat katkeransuloista nautintoa voidessaan samastaa omat huolensa suureen elämänkohtaloon, ja Beethovenin tuotannossa on paljon sellaista, mikä suo tähän runsaita mahdollisuuksia. Olisikohan viides sinfonia todellakin niin laajojen piirien suosima, ellei jo ensimmäisessä tahdissa voisi tuntea, että tässä itse Kohtalo kolkuttaa ovelle? Kiinnostaisiko jättimäinen ja varsin vaikeatajuinen yhdeksäs sinfonia kaikkia yhtä suuressa määrin, ellei sitä kannattaisi ihmisveljeyden ajatus?

Kirjoittelijat ovat kiitollisina heittäytyneet Beethovenin kimppuun ja suurennelleet hänen henkilökohtaista tragediaansa omaksi hyödykseen. Tällä tavoin he tosin ovat hankkineet hänelle kannattajia, mutta samalla piirtäneet hänestä kuvan, joka ei suinkaan täsmää joka kohdassa. Beethovenin elämäntyö osoittaa päinvastoin niin selvästi kuin suinkin, että myrskyt ja vastoinkäymiset eivät kyenneet muuttamaan hänen sisintä olemustaan, joka pohjaltaan oli elämänmyönteinen. Valot ja varjot jakaantuvat itse asiassa varsin tasaisesti hänen musiikissaan. Klassillisena hahmona romantiikan rajamaalla hän osaa puhua kansalle kansan kieltä ja oppineille latinaa. Musiikkia: (Sonaatti op.106 ensimmäistä osaa niin kauan kuin aikaa riittää)

Liite 12

Chopin – titaani ja uneksija

(Radioesitelmä levynäyttein keväällä 1960)

Puolan maaseudulla noin kuudenkymmenen kilometrin päässä Varsovasta on vielä tänä päivänä paikoillaan melko vaatimaton pieni maalaistalo. Se on kaukana valtatiestä eikä millään tavoin aikanaan kiinnittänyt ohikulkijan huomiota. Kerran se kuului Zelazova Wolan tilaan, jonka omisti Skarbekin kreivillinen suku. Talo on nyt entisöity, ja ympäröivää puistoa hoidetaan huolellisesti ja hellästi, sillä täällä syntyi Puolan kuolematon säveltäjä Frédéric François Chopin maaliskuun ensimmäisenä päivänä 1810 eli tasan 150 vuotta sitten.

Hänen isänsä oli puolalaistunut ranskalainen, porvarillista syntyperää, ja äitinsä köyhtynyttä puolalaista aatelia. Ei siis ihme, että poika sai perinnöksi individualismin, synnyinmaansa mukaisen isänmaallisuuden ja voimakkaan kansallisuustunnon joidenkin ulkoisten vaikutteiden lisäksi. Äidiltä peritty aristokraattinen elämäntapa, jota lapsuudenympäristö voimakkaasti korosti, painoi tietenkin leimansa hänen olemukseensa. Mutta se ei estänyt häntä tavoittamasta taiteessaan kaikkia yhteiskunnan kerroksia ja siten ”ihmistä”, tuota arvoituksellista olentoa iloineen ja suruineen.

Chopinin elämänvaiheet varsinkin sen jälkiosalta tunnettaneen yleisesti melko hyvin, mutta on ehkä aiheellista paneutua hieman pitempään hänen vähemmän tunnettuihin lapsuus- ja nuoruusvuosiinsa kotona Puolassa ennen päätymistä pysyvästi Ranskaan. Ne nimittäin antavat avaimet hänen persoonallisuuteensa ja sitä kautta musiikkinsa eräisiin olennaisiin piirteisiin. Joka kerrankaan on ollut tilaisuudessa osallistua puolalaisiin kutsuihin, joissa ilta huomaamatta tanssitaan aamuksi, ja kokenut niiden huiman mutta hienostuneen elämänilon ja vieraanvaraisuuden, tietää, että kaikkea sitä leimaa sellainen tunnelman lämpö ja tapojen siroisuus, suorastaan ritarillisuus, joille tuskin on vertaa muualla maailmassa.

Silloin hänen ei ole vaikea kuvitella Puolan viime vuosisadan historiaa vähänkään tuntevana, kuinka johtavat piirit elivät elämäänsä Varsovassa ja maatiloillaan sen lähistöllä 1800-luvun alussa. Tuossa omaan piiriinsä sulkeutuneessa maailmassa nuorta lahjakasta säveltäjää palvottiin, hellittiin ja hemmoteltiin, niin että hänen myöhemmin oli vaikea sopeutua karumpaan ja kylmempään ilmapiiriin. Tuo oma-laatuinen puolalainen atmosfääri, jossa loisteliaan pinnan alla kulkivat syvät ja vakavat pohjavirrat, painoi lähtemättömän leimansa hänen mielikuvamaailmaansa. Vastaavaa hän ei kyennyt löytämään mistään muualta lähdettyään ainaiseksi kotimaastaan, jonne hän yhä uudestaan palasi muistoissaan ja jonka hohde yhä vahvistui välimatkan ja ajallisen etäisyyden kasvaessa.

Päätettyään opintonsa Varsovan konservatoriossa Chopin ehti saavuttaa jo esimakua menestyksestä konsertoivana pianistina ja säveltäjänä paitsi kotikaupungissaan myös vierailuillaan mm. Wienissä. Mutta kun poliittinen taivas niihin aikoihin alkoi uhkaavasti pimetä, oli pakko ryhtyä suunnittelemaan vakaampaa tulevaisuutta. Kun Chopin vanhempiensa ja ystäviensä neuvosta vuonna 1831 päätti asettua asumaan Pariisiin, missä musiikki oli jo hyvää vauhtia kansanomaistumassa oltuaan kauan kirkon, aateliston ja mahtavien mesenaattien etuoikeutena, nuorukainen tutustui aivan uudenlaiseen, hänelle vielä tuolloin aivan tuntemattomaan ilmapiiriin. Virtuosit elivät silloin loistoaikojaan: nyt kysyttiin musikaalisia taikatemppeja viulunkielillä ja klaviatuurilla, ja niin esittävät taiteilijat kuin muotisäveltäjätkin tekivät parhaansa noudattaakseen uusien yleisöpiirien makua. Lisäksi oli pianonrakennuksen alalla tapahtunut merkitseviä uudistuksia, joiden seurauksena pianotekniikan vallankumoukselliset muutokset jo olivat ilmassa.

Mutta tuo häikäisevä virtuositeetti oli valitettavasti usein tyhjää ulkokuorta ja jotensakin täysin vailla syvempää musiikillista merkitystä. Chopin oli yksi niistä, jotka luovalla neroudellaan ja henkensä rikkauksella täyttivät kuoren sisällöllä. Chopinin kohdalla se merkitsi idealismia, hehkuvaa isänmaallisuutta, herkkää omakohtaista tunnetta ja rikkasta musikanttista ilmaisua. Hän herättikin heti suurta huomiota Ranskan pääkaupungissa sävellyksillään ja hienostuneella pianotaitellaan, joka oli niin erilaista kuin kaikkien muiden. Hän joutuikin

keskelle kuumeista seuraelämää, hänestä tuli päivän nimi, ja hänen luokseen tungeksi oppilaita johtavista ylhäisö- ja älymystöpiireistä, joiden elämäntavat ja ajatusmaailma poikkesivat kuitenkin suuresti siitä, mihin hän kotimaassaan oli tottunut.

Suhde ranskalaiseen kirjailijattareen George Sandiin korvasi muuttaman vuoden aikana taakse jääneen vanhempien kodin hellän hoivan ja merkitsi samalla ainakin jossakin määrin turvaa ja kiinnekohtaa, mikä oli juuri tuolloin tärkeää hänen herkälle taiteilijaluonteelleen. Tämän suhteen vaikutuksesta hänen elämänsä kulkuun on olemassa hyvin eriäviä käsityksiä, mutta vaikka se päättyi traagisesti, merkitsi tämä aika joka tapauksessa hänen luomistyönsä huippua sekä kvantitatiivisesti että myös kvalitatiivisesti. Tuona aikana hän sävelsi esimerkiksi Sonaatin b-molli op.35, Nokturnot op. 37 ja 48, Masurkat op. 41 ja 50, Balladit op. 47 ja 52, Fantasian op. 49 ja Scherzon op. 54, jotka eräs tutkija nimeää maestron tärkeimmiksi teoksiksi. Siihen miksi hän mainitsee juuri nämä, kyseinen tutkija ei anna tarkempaa perustelua.

Kun Chopin sitten oli irrottautunut tästä miljööstä ja sairauden murtamana ja taloudellisten huolien painamana lähti konserttimatkalle Englantiin ja Skotlantiin huhtikuussa 1848, oli luomisvoimakin jo kulutettu loppuun. Hänen joutsenlaulunsa on järkyttävä, mutta ei suinkaan samaa tasoa kuin hänen nuoruudenaikaiset teoksensa ja muu tuotantonsa. Jollei oteta lukuun Chopinin viimeisiä sävellyksiä, joiden raskasmielisyys ja rajaton pessimismi vaikuttavat kuulijaan miltei piinallisesti, on sanottava, että hänen tuotantonsa laadullinen tasaisuus on hämmästyttävä. Monet niistä nuoruudentöistä, jotka hän toi mukanaan Pariisiin, puolustavat paikkaansa hänen parhaiden sävellystensä rinnalla. Ja vaikka silloin ja myöhemminkin jokaiselle taiteilijalle hedelmällinen pariisilaisatmosfääri tietenkin kypsytti häntä ihmisenä, ei oikeastaan ole syytä puhua mistään varsinaisesta kehityskaaresta Chopinin sävellyksissä. Siinä suhteessa hän muistuttaa lempisäveltäjänsä Mozartia. Merkitsevimpiä hänen nuoruudentöistään ovat ehkä eräät etydit sekä molemmat pianokonsertot, jotka hänen tuotannossaan edustavat puhtainta klassisuutta. Siksipä kuuntelemme aluksi e-mollikonsertton ensimmäisen osan.

Pariisi merkitsi kuitenkin Chopinille enemmänkin toimintakenttää kuin luomistyön innoittajaa. Kuten jo mainittiin, hänen mielikuvamaailmansa oli retrospektiivinen ja erottamattomasti kietoutunut kaukaisen kotimaan lapsuus- ja nuoruusmuistoihin ja kotimaan kohtaloihin kautta aikojen. Masurkkojen ja suurten poloneesien luonteenomaiset ja sytyttävät rytmit, valssien leikkivät pyörteet ja jäljittelemätön sulo, balladien dramaattisesti latautunut epiikka ja suurten etydién julistuksen paatos muodostavat sävelten kansalliseepoksen, joka ei ainoastaan kerro erään kansakunnan pysyvistä elämänarvoista vaan myös tuo eteemme puolalaisen kansansielun, tuon omalaatuisen sekoituksen ritarillisuutta, slaavilaista sielukkuutta ja niin koskettavaa surumielisyyttä. Siksi ei Chopinin musiikkia ole helppoa luonnehtia muutamain sanoin, vaan se on koettava itse tutustumalla sen kaikkiin puoliin. Se liikkuu laajalla alueella ja ulottuu keveimmästä ja siroimmasta eleganssista uneksivaan haaveiluun ja siitä demoniseen hurjuuteen ja suorastaan titaanisiin voimanpurkauksiin. Kuunnelkaamme niistä esimerkkeinä seuraavat otteet ensin ensimmäisestä Etydistä op. 10, Preludista d-molli op. 28 ja postuumista Valssista e-molli.

Mutta vaikka Chopinin teokset ovatkin vahvasti kansallisesti värittäneitä, niillä on ominaisuuksia, jotka nostavat ne korkealle ajan ja paikan yläpuolelle. Selkeä ja moitteeton muoto, musiikillisen aineksen esimerkillinen jäsentely ja ilmaisukeinojen kiinteä keskitys asettavat hänet klassikkojen rinnalle. Mutta päinvastoin kuin useat heistä Chopin on usein lyhytsanainen, suorastaan lakoninen. Temaattisen materiaalin esittelyä seuraa usein kehittelyjakso, jossa sävellajia vaihdellaan tiheään ja kulloinkin mielenkiintoisinta melodista ainesta käsitellään katkelmallisesti mutta nerokkaasti. Vaikuttavaa huippukohtaa seuraa sitten usein repriisi ja mahdollisimman lyhyt loppujakso. Kaikki on sanottu. Ei nuottiakaan liikaa tai liian vähän, ja sävellyksen kestoajaksi jää täysin epäoleelliseksi seikaksi. Samoin kuin maailmankaikkeus voi heijastua vesipisarassa, voi sekunti riittää kokonaisen ihmiselämän ilon ja tuskan ilmaisemiseksi.

Chopinin tuotanto on suorastaan hengästyttävä, kun ajattelee, ettei hän ollut ehtinyt täyttää 40 vuotta ennen siirtymistään tuonilmaisiin lokakuun 17. päivänä 1849. Vaikka hän sävelsi ensisijaisesti pianolle,

on hänen teostensa joukossa kaksi pianokonserttoa ja joitakin muita sävellyksiä pianolle ja orkesterille, neljä kamarimusiikkiteosta ja sellosonaatti muutaman muun sellokappaleen lisäksi. Yksittäisteosten lisäksi, kuten joidenkin variaatioiden, Barcarolen, tuon jo mainituksi tulleen Fantasian, Berceusen, Boleron, Tarantellan ja eräiden muiden pikkuteosten, on joukko pianolle sävellettyjen puolalaislaulujen sarja. Puhdas pianokirjallisuus koostuu seuraavista teoksista: kolme sonaattia, kolme ecossaisea, neljä scherzoo, balladia, rondoja ja impromptua, 16 poloneesia, 19 valssia, 21 nokturnoa, 26 preludia, 27 etydiä ja kokonaista 58 masurkkua. Sillä, joka haluaa tutustua niihin kaikkiin vaikka vain kuuntelemalla, on melkoinen urakka edessään. Pariisissa vierailleva voi käydä kunnioittamassa hänen muistoaan Père Lachaisen hautausmaalla ja Varsovassa Pyhän Ristin kirkossa, jonka erään pylvään sisälle on muurattu hänen Pariisissa haudatusta ruumiistaan talteen otettu sydän.

Esittävät taiteilijat kautta maailman ovat Chopinin musiikkia tulkitessaan etsineet ja etsivät edelleen viisasten kiveä vastaukseksi kysymykseen, miten se tulisi toteuttaa. Jokainen etsijä uskoo lopulta olevansa ainoa, joka on sen löytänyt. Voi sanoa, että on olemassa yhtä monta Chopin-tyyliä kuin on pianistia. Sentimentaalinen tulkinta on yleensä ollut vallitsevin. Mutta uudemmat tutkimukset ja luotettavimmat teokset Chopinista muusikkona, persoonallisuutena ja luonteena ovat monessa kohdin muuttaneet käsitystä asiallisemman ja puhtaamman tulkinnan hyväksi, joka tekee oikeutta hänen sävellystensä kaikille ulottuvuuksille. Se mitä nimitetään tunteeksi, on Chopinin sävellyksissä valmiina pinnalla. Mutta se on usein tunnetta suurennuslasin alla, realistin läpivalaisema sieluntila, joka on terävästi ja selkeästi nähtävänä jo nuottikuvassa. Jos tätä piirrettä tulkinnallisesti vielä korostetaan, suhteet vääristyvät puhtaasti musiikillisen ajatuksen sekä muodon rakenteen kustannuksella. Tämä pätee epäilemättä kaikkeen niin sanottuun romanttiseen musiikkiin, mutta aivan erikoisesti Chopiniin. Hänen teostensa klassisen ankara tulkinta merkitsee tietynlaista puhdistus- ja jalostusprosessia, mutta monilla tahoilla sillä on vastassaan yleisön huono maku sekä ne, jotka tekevät laskelmia tämän maun varassa. Seuraavassa saamme kuulla alut kahdesta täysin erilaisesta tulkin-

nasta samasta postuumista Nokturnosta cis-mollissa paisuttelevan romanttisena ja ankarampana tulkintana.

Toinen vastaavanlainen kahtalaisuus ilmenee siinä, miten maestron sävellysten tempoja on käsiteltävä, mikä on varsinkin pianisteille eräänlainen ikuisuuskyse. Tästä esimerkkinä kuulemme kaksi aivan erilaista käsitystä siitä, minkälainen tempo kappaleen tulkitsemisessä tekee sille eniten oikeutta: yletöntä virtuoosisuutta korostava vai maltillisempi, jolloin kuulija ehtii myös ajatella teoksen sanomaa. Kyse on niin sanotusta Vallankumousetydistä c-molli op. 10.

Chopinin pianotekniikka merkitsee kompastuskiveä useille, joilla on ainoastaan tavanomainen pianistinen koulutus. Kärjitetysti puhuen: voi hallita kaikki Beethovenin sonaatit hallitsematta silti ainoatakaan Chopinin vaativampaa etydiä. Hänen tekniikkansa perustuu kokonaan tempon, sormitusten ja liikkeiden onnelliseen koordinaatioon. Se on tekniikkaa, joka noudattaa omia ankaria lakejaan, ja jos niistä rikkoo yhtäkään, käy moitteeton suoritus mahdottomaksi. Chopinin sävellysten hallitseminen merkitsee sen vuoksi samaa kuin hänen puhtaasti pianistinen ajattelunsa jokahetkinen ymmärtäminen jokaisessa yksityisessä tapauksessa. Hänen kaikki sävellyksensä ovat pohjimmiltaan pianoteknillinen arvoitus, jonka ratkaisemiseen on käytettävä kaikki mahdollinen äly ja mielikuvitus. Juuri tähän sisältyi hänen suuruutensa myös pedagogina.

Chopinin teoksissa esiintyy lisäksi runsas joukko ajankohtaansa nähden mitä rohkeimpia uudistuksia, etenkin rytmin ja harmonian suhteen. Paljon siitä mitä on viety Lisztin ja Wagnerin tiliin, on itse asiassa olemassa jo Chopinin sävellyksissä latenttina tai täysin näkyvässä. Hän ei ainoastaan laajentanut akordien käyttöä vaan antoi yleensäkin vasemmalle kädelle yhtä tärkeän aseman kuin oikealle, ja hänen elävä kromatiikkansa ja enharmoniikkansa merkitsivät määrätietoista luopumista pianotyylisestä, joka oli ehtinyt kaavoittua ja kangistua usein monotoniaan. Vaikka nämä rohkeat uudistukset avasivat arvaamattomia mahdollisuuksia säveltaiteelle, ei Chopinin sävellysten ulkonainen asu koskaan muodostunut itsetarkoitukseksi.

Samoin kuin simpukkaan voi kätkeytyä kallisarvoinen helmi, kätkeytyy tähän loistavaan pianistiikkaan monivivahteinen ydin, jossa ku-

vastuu itse elämä koko moninaisuudessaan. Siksi hän puhuukin meille kieltä, jonka kaikki tajuavat, kieltä jota tuskin tarvitsee erikseen opetella, jotta sitä voisi ymmärtää. Ja siinä missä monet aikalaiset tyytyivät suuriin eleisiin ja ulkonaiseen tehoon, tunkeutui Chopin pinnan alle tutkimaan ihmissydämen syvintä. Lopuksi saamme kuullaksemme siitä vaikuttavan esimerkin, b-mollisonaatin ns. Surumarssiosan.

Liite 13 Chopinia etsimässä

(Televisioesitelmä musiikkinäyttein)

(Kamera zoomaa Chopinin käden kipsivalosta kohti)

Miehen käsi? – Vai naisen? – Kyllä se on miehen käsi, ja kun sitä katselee tarkemmin, se ei enää näytäkään niin pieneltä ja hennolta. Päinvastoin siinä piilee kätkeytyä salaperäistä voimaa. Käsi onkin Chopinin, suuren pianovirtuoosin hienostunut, herkkä ja äärimmilleen kehitetty käsi. Mutta se kertoo myös aristokraattisesta luonteesta, voimakkaasta individualismista ja samalla sulkeutuneesta ylpeydestä, arkuudestakin ja hennosta ruumiinrakenteesta.

(Kamera siirtyy näyttämään Chopinin kuolinnaamiota)

Kun sitten katselemme tämän suuren puolalaisen säveltäjän kuolinnaamiota, tuntuu kuin näkisimme vielä selvemmin nämä samat ominaisuudet. On kuin hänen huulillaan viipyisi monimielinen hymy. Se näyttää kuvastavan todellisuudentajua ja ihmistuntijan viileätä ironiaa. Mutta ennen kaikkea naamion ilme on arvoituksellinen, kuin sfinksi. Kuka tämä liian nuorena kesken kypsintä luomiskauttaan menehtynyt mestari on? Vain hänen musiikkinsa voi antaa vastauksia tähän arvoitukseen.

Chopinin elämänvaiheet tunnettaneen pääpiirteittäin yleisesti. Lapsuus- ja nuoruusvuodet Puolassa ranskalaisen porvarillista syntyperää olevan isän ja puolalaisen köyhtyneeseen aatelissukuun kuuluvan äidin musiikillisesti lahjakkaana poikana jättivät nuorukaiseen lähtemättömät synnyinmaahan kohdistuvat isänmaallisuuden ja kansallisyлpeyden tunnot ja muutenkin selvän leiman hänen olemukseensa. Sen vuoksi hän aina uudestaan palasi noihin vuosiin, joiden hohde yhä vahvistui välimatkan ja ajallisen etäisyyden kasvaessa.

Päätettyään aikanaan opintonsa Varsovan konservatoriossa Chopin ehti saavuttaa konsertoivana pianistina ja säveltäjänä menestyksen

esimakua kotikaupungissaan ja sitä ympäröivän maaseudun lukuisissa ylhäisöpiireissä ja vierailuillaan muun muassa Wienissä. Mutta kun poliittinen taivas pimeni Puolan ja Venäjän välisten kapinointien tuoksinassa, oli pakko ajatella tulevaisuutta. Vanhempiansa ja ystäviensä neuvosta vuonna Chopin päätti vuonna 1831 asettua pysyvästi asumaan isänsä kotimaahan, eikä hän koskaan päässyt palaamaan Puolaan, jonne hän kuitenkin aina kaipasi. Tuolloin oli musiikki jo kansanomaistumassa oltuaan kauan kirkon, aateliston ja mesenaattien etuoikeutena. Virtuosit elivät nyt loistoaikojaan: kysyttiin musikaalisia taikatemppeja viulunkielillä ja klaviatuureilla. Esittävät taiteilijat ja muotisäveltäjät tekivät parhaansa noudattaakseen uusien yleisöpiirien makua. Lisäksi oli pianorakennuksen alalla tapahtunut merkitseviä uudistuksia, joiden seurauksena pianotekniikan vallankumoukselliset muutokset olivat jo ilmassa.

Paljon voitaisiin kertoa Chopinin elämäнкаaresta ja hänen sävellystuotannostaan, mutta tällä kertaa meitä kiinnostaa enemmän se, miten hänen teoksiaan tulisi tulkita. Jollei oteta lukuun Chopinin viimeisiä sävellyksiä, joiden raskasmielisyys ja rajaton pessimismi vaikuttavat kuulijaan usein miltei piinallisesti, on sanottava, että hänen tuotantonsa laadullinen tasaisuus on hämmästyttävä. Monet niistä nuoruudentöistään, jotka hän toi mukanaan Pariisiin, puolustavat paikkaansa hänen parhaiden sävellystensä rinnalla. Ja vaikka jokaiselle taiteilijalle niin hedelmällinen pariisilaisatmosfääri tietenkin kypsytti häntä ihmisenä, ei oikeastaan ole syytä puhua varsinaisesta kehityskaaresta hänen sävellyksissään. Tässä suhteessa hän muistuttaa lempisäveltäjäänsä Mozartia.

Omassa nuoruudessaani läksin maailmalle muun muassa etsimään Chopinia ja uskoin varmasti löytäväni hänet jostakin. Kävin hänen haudallaan Père Lachaisen hautausmaalla Pariisissa. Kävin muistonnäyttelyissä Pleyelin salongeissa ja sain jopa koskettaa hänen viimeistä flyygeliiään eräässä tilaisuudessa. Keskustelin pitkään Chopinin teosten tulkittamisen salaisuuksista mm. Madame Perez de Brambillan kanssa, joka oli mestarin erään oppilaan oppilas. Kuulin Pariisissa lukemattomien suurten pianistinerojen tulkintoja, jotka usein poikkesivat toisistaan kuin yö ja päivä. Ollessani myöhemmin konserttimatkalla

Puolassa kävin mestarin syntymäkodissa pienessä maalaistalossa Varsovan ulkopuolella, tapasin puolalaisia pianisteja, joiden tulkinnat niin ikään antoivat kuvaa siitä, mitä Chopinin musiikki syvimmältään on ja miten sitä tulisi tulkita. Kysymyksiini en kuitenkaan koskaan ole saanut täysin tyhjentäviä ja yhtäpitäviä vastauksia.

Nyt vanhempana ymmärrän, että paras tapa kohdata tulkinnan ongelmat on lähteä omasta sisimmästään, sillä yksi Chopinin musiikin salaisuuksista on, että sitä voi tulkita suhteellisen vapaasti, ilman että se kadottaa jotain oleellista aidosta tunteestaan. Tämä musiikki on mielestäni ennen kaikkea inhimillistä mutta samalla kansallista sanan parhaassa mielessä. Masurkkojen ja suurten poloneesien luonteenomaiset ja sytyttävät rytmit, valssien leikkivät pyörteet ja omintakeinen sulo, balladien dramaattisesti latautunut epiikka ja loistavien etydiiden paatos muodostavat eräänlaisen sävelten kansalliseepoksen. Se kertoo erään kansan elämänarvoista ja tuo eteemme koko puolalaisen kansansielun, tuon omalaatuisen sekoituksen ritarillisuutta, slaavilaista pehmeyttä ja ylevää surumielisyyttä. Tästä kaikesta puhuvat ehkä erikoisen selvästi mestarin masurkat, joista esitän nyt teille pari edustavaa näytettä, nimittäin opuksesta 6 Masurkat fis-molli ja cis-molli.

Esittävät taiteilijat kautta maailman ovat Chopinin musiikkia tulkitessaan etsineet ja etsivät yhä viisasten kiveä, ja moni etsijä uskoo sen lopulta löytäneensä. On kuitenkin olemassa yhtä monta Chopintyyliä kuin on pianistia. Sentimentaalinen tulkinta on yleensä ollut vallitsevin. Mutta uudemmat tutkimukset ja luotettavammat teokset Chopinista muusikkona, persoonallisuutena ja luonteena ovat monessa kohdin muuttaneet käsitystä asiallisemman ja puhtaamman tulkinnan hyväksi, joka tekee paremmin oikeutta hänen sävellystensä kaikille ulottuvuuksille. Eräs ranskalainen tutkija on jopa hieman kärjistäen sanonut, että Chopinin pahimmat viholliset ovat pianistit ja kirjailijat: viimeksi mainitut kun tekivät pitkään hänen elämänsä pienimmästäkin vastoinkäymisestä jättimäisen tragedian, mikä on heijastunut hänen musiikkinsa tulkitsijoihin.

Ylitunteellisten tulkintojen lisäksi eräs ikuinen kysymys on kulloinkin esitettävän kappaleen oikeasta temposta. Kehitys kulki jossain vaiheessa esiintyvien taiteilijoiden yhä suurempaan tarpeeseen aina

vain kovenevassa kilpailussa osoittaa pianistinen yliveritaisuutensa ja virtuositeettinsa suorastaan klaveristisilla taikatempuilla. Onneksi tästä suuntauksesta ollaan vähitellen pääsemässä eroon. Esimerkkinä kuuntelemme osat kahden eri pianistin tulkinnasta Chopinin niin sanotusta Vallankumousetydistä op.10 n:o12. Kukin tekköön oman arvionsa siitä, kumpi tempo tekee enemmän oikeutta teoksen hengelle.

Chopinin – tuon uneksivan titaanin – teoksissa esiintyy runsas joukko ajankohtaansa nähden mitä rohkeimpia uudistuksia, etenkin rytmin ja harmonian osalta, jotka myöhemmin vietiin Wagnerin ja Lisztin tiliin. Ne ovat kuitenkin itse asiassa olemassa jo Chopinin sävellyksissä latenttina tai täysin näkyvissä. Hän ei ainoastaan laajentanut akordien käyttöä vaan antoi yleensäkin vasemmalle kädelle yhtä tärkeän aseman kuin oikealle, ja hänen kromatiikkansa ja enharmoniikkansa merkitsivät lopullista ja määrätietoista luopumista pianotyylisestä, joka oli pitkälti ehtinyt ennen Beethovenin aikaa monellakin tavalla kaavoittua ja kangistua monotoniaan. Vaikka nämä rohkeat uudistukset avasivatkin arvaamattomia mahdollisuuksia säveltaiteelle, ei Chopinin sävellysten ulkonainen asu koskaan muodostunut itsetarkoitukseksi. Ja samoin kuin simpukkaan voi kätkeytyä kallisarvoinen helmi, kätkeytyy tähän loistavaan pianistiikkaan monivivahteinen ydin, jossa kuvastuu itse elämä koko rikkaassa moninaisuudessaan. Siksi hän puhuu kieltä, jonka kaikki tajuavat, kieltä, jota tuskin tarvitsee opetella, jotta sitä voisi ymmärtää.

Päätteeksi soitan teille mestarin Scherzon b-molli op.31.

Liite 14

Musiikki ja impressionismi

(Televisioesitelmä omin soittonäyttein)

Kuten niin monet muutkin mielenkiintoiset ilmiöt taiteen alalla, on impressionismi syntynyt Ranskassa ja saavuttanut siellä täyden kypsyyden tyyli-suuntana. Alun perin tämä suunta lähti liikkeelle kirjallisuudesta käsin symbolistien vaikutuksesta. Mutta yleisesti tunnettu käsite impressionismista tuli vasta, kun ranskalaiset taidemaalarit 1800-luvun lopussa ja vuosisadan vaihteessa olivat ehtineet muodostaa uusista ideoista teorian ja löytää siihen sopivan tekniikan sekä lahjoittaa maailmalle suuren joukon kiistämättömiä mestariteoksia.

Impressionismillahan tarkoitamme taidetta, joka pitäytyy hetken välittömään vaikutelmaan ja pyrkii kuvaamaan tätä vaikutelmaa summittaisesti jättäen syrjään epäoleelliset yksityiskohdat. Sen sijaan että pikkutarkasti kuvattaisiin konkreettista todellisuutta, tyydytään niihin epämääräisiin ja usein persoonallisesti värittyviin tunnelmiin, joita tämä todellisuus herättää. Impressionismin yleiseen luonteeseen kuuluu sen vuoksi ääriivivattomuus ja muodon epätarkkuus ja häilyvyys.

Ranskalaisessa maalaustaiteessa tämä tyyli ja ilmaisutapa syntyi lähinnä terveenä vastavaikutuksena kaavoihin kangistuneelle naturalismille ja akateemisen klassismin usein sieluttomalle ja luutuneelle mekaanisuudelle. Se, mikä menetettiin tarkkuudessa laiminlyömyllä tarkka piirtäminen ja muodon hahmottaminen, korvattiin monin kerroin mitä rohkeimmalla ja mielikuvitukseen vetoavimmalla värin käsittelyllä. Impressionistisen ja vanhan taidekäsityksen oleellinen ero käy selvästi ilmi, kun verrataan toisiinsa kuvaa kahdesta taulusta. Tämä on Corot'n eräs maisemakuvaus, jossa pyrkimys ehjään klassilliseen muotoon on ilmeinen ja jossa pienimmätkin yksityiskohdat on kuvattu melkoisella tarkkuudella, vaikkakaan ei täysin realistisesti. Tämä puolestaan esittää Renoirin impressionistista maalausta, jossa aurinkoisen kesäpäivän tunnelma ja kuumuutta väreilevä ilma ovat

maiseman yksityiskohtia tärkeämpiä. Värit, joita katsojilla valitettavasti ei ole mahdollisuutta tässä nähdä, vielä korostavat voimakkaasti maalausten tyyllillistä eroa.

Selvittyään voitollisesti vastustuksesta, impressionismi oli pian valloittamassa koko maailmaa. On selvää, että sen muodossa tai toisessa piti ulottaa vaikutuksensa myös musiikkiin. Säveltäjät olivat jo kauan etsineet uusia ilmaisumuotoja, ja ilmeisiä enteitä uudesta musiikkityylistä olikin jo ollut olemassa. Käsittelemällä erittäin vapaasti muotoa ja ankariin sääntöihin sidottua klassillista harmoniikkaa, oli jo Franz Liszt monissa sävellyksissään saavuttanut vaikeasti määriteltävän impressionistisen tapaisen värivaikutelman, joka ennakoi myöhempää tietoista sävelmaalailua.

Koska Pariisi oli maalaustaiteen impressionistien todellinen linnoitus, tuntui lankeavan luonnostaan, että nimenomaan ranskalainen säveltäjä tietoisesti tai tiedostamattaan ottaisi musiikkiinsa vaikutteita uudesta taide-estetiikasta enemmän kuin muut. Impressionistisen musiikin verrattomasti suurin mestari onkin ranskalainen Claude Debussy, ja ennen muuta juuri hänen ansiostaan tämä suunta on saanut musiikin historiassa paikkansa itsenäisenä tyylikäsittelynä. Olisi kuitenkin väärin rajoittua vain tähän yhteen nimeen. Selim Palmgren Suomessa, Edvard Grieg Norjassa, nuori Bartók Unkarissa, Szymanovsky Puolassa, Scriabin Venäjällä ja monet muut vähemmän tunnetut säveltäjät eri puolilla maailmaa muistuttavat useissa teoksissaan Debussytä niin monin piirtein, että hyvinkin voi puhua heistä joko tilapäisinä tai jopa leimallisina impressionisteina.

Mihin nämä mestarit nyt sitten pyrkivät musiikillaan, kun he kirjoittivat tähän uuteen tapaan? Onko tällä musiikilla todellakin jotain yhteistä impressionistisen maalaustaiteen kanssa? On totta, että myöskin Debussy ja monet muut hänen kanssaan kapinoivat vanhoja ankaria sääntöjä vastaan ja että he etsivät uusia teitä sekä muodolle että sisällölle, osittain jopa samoista lähtökohdista kuin maalarit. Mutta se, että tunnelma tai tunnetila pyritään ilmaisemaan mahdollisimman niukoin keinoin ja summittaisessa muodossa, ei ole riittävä syy, jotta voisimme musiikissa puhua impressionismista. Siinä tapauksessa voisi yhtä hyvin nimittää jopa monia mestareita ennen Vivaldia aina

Chopiniin asti impressionisteiksi. Saadaksemme tämän kysymyksen selväksi kuuntelemme pari pientä luonnosmaista impressiota. Soitan ensin Chopinin Preludin cis-molli ja sitten Selim Palmgrenin sävellyksen nimeltä *Maininki*.

Tarkkaavainen kuuntelija huomasi varmasti, miten erilaisilta nämä kappaleet soivat. Molemmat on kirjoitettu ankarassa mutta niukassa muodossa ja molemmat tuntuvat kuvaavan hetken tunnelmaa. Niiden todellinen ero on kuitenkin akustinen. Chopinin Preludi kuulostaa korvaan selvältä ja kirkkaalta, kun taas Palmgrenin kappale vaikuttaa soinnillisesti liukuvalta ja epämääräiseltä. Nimitämme Chopinin Preludia klassisen hengen tuotteeksi ja Palmgrenin sävellystä impressionistisen ajattelun ilmaukseksi, joka käyttää hyväkseen musiikin mahdollisuuksia tietynlaiseen värivaikutukseen.

Miten siis nyt syntyy tämä erikoinen sointivaikutelma, joka jonkin merkillisen aivoprosessin seurauksena niin helposti koetaan värivaikutelmana ja jota paremman ilmaisun puutteessa nimitämme impressionistiseksi sointikuvaksi? Etsiessään musiikille uusia ilmaisukeinoja muutamat säveltäjät alkoivat päättäväisesti hyökätä länsimaista harmonista järjestelmää ja sen ankaria sääntöjä vastaan. Niin sanottu dissonanssi eli riitasointu hyväksyttiin aikaisemmin vain tilapäisenä jännitystilana, joka vaati pikaista purkamista konsonanssiin. Näytän vieressäni olevalla pianolla pari esimerkkiä tällaisesta paluusta harhapoluilta takaisin järjestykseen.

Rivittämällä peräkkäin useita riitasointuja ja vapauttamalla ne kaikesta purkamispakosta tai rakentamalla kokonaisia sävelsarjoja erilaisista murretuista riitasoinnuista saivat säveltäjät käyttöönsä koko joukon uusia siihen saakka tuntemattomia yhdistelmiä, mutta ei siinä vielä kaikki. Korva tajuaa myös värivaikutelmana sen uuden sointikuvan, joka syntyy kun yhdistelmiä käytetään tietyllä tavalla. Musiikki saa maalauksellisen ja visuaalisesti havainnollisen leiman, joka vetoaa voimakkaasti mielikuvitukseen ja soveltuu sen vuoksi erityisen hyvin kuvaamaan musiikin ulkopuolella olevia ilmiöitä. Ei olekaan sattuma, että impressionististen säveltäjien tuotteet tavalla tai toisella aina ovat sukua niin sanotulle ohjelmamusiikille, joka toisin kuin absoluuttinen musiikki etsii inspiraationsa puhtaasti musiikillisen ulkopuolelta.

Seuraavaksi soitan hyvänä esimerkkinä tällaisesta sävelkuvauksesta Debussyn Preludin *Les sons et les parfumes tournent dans l'air du soir*, joka kuvaa Baudelaire'n runon mukaan iltatuulella liikkuvia ääniä ja tuoksujia.

Ranskalainen kirjailija Jean Cassou sanoo eräässä esseessään, että on melkein mahdotonta ratkaista, onko uusi taidetyyli lähtöisin älyllisen ajattelun pohjalta vai yksinkertaisesti uudesta teknillisestä menettelytavasta. Tyyli ja tekniikka ovat niin kietoutuneet toisiinsa, sanoo hän, että on vaikea tietää, kumpi niistä lopulta on ollut olemassa ensin. Monissa tapauksissa tämä tietysti voi pitää paikkansa, mutta ei aina. Sillä, mitä maalaustaiteessa ja vastaavasti musiikissa nimitämme impressionismiksi, on tosin ulkonaisessa mielessä monia kosketuskohtia, mutta tämä ei suinkaan merkitse, että välttämättä olisi kysymys ilmiöistä, jotka olisivat syntyneet samalla tavalla ja tarkasti samoin päämäärin. On päinvastoin täysi syy arvella, että musiikillinen impressionismi oli tekniikkaa aikoja ennen kuin sitä ruvettiin pitämään itsenäisenä sävellystyylinä. Ranskassa maalareilla oli selvä tyylipsykologinen ohjelma. He olivat yhteistyössä keskenään, pitivät yhteisiä näyttelyjä ja kehittivät tekniikan, joka sopi yhteisen taiteellisen tavoitteen toteuttamiseen niin erilaisia persoonallisuuksia kuin he kaikki olivatkin. Mitään vastaavaa emme tapaa säveltäjien keskuudessa. Tämän suunnan suurin mestari Claude Debussy ei koskaan tiettävästi maininnut sanaa impressionismi musiikkinsa yhteydessä. Hän nauroi päinvastoin aikalaistensa itsepäisille yrityksille liimata nimilappuja hänen tuotantoonsa, joka sitä paitsi muotonsa ja rytmikäsittelynsä puolesta usein oli lähempänä klassillista kuin impressionistista ihannetta.

Impressionistisen musiikin määrittelemisen tyhjentävästi ja yhdellä ainoalla sanalla on vaikeaa juuri siksi, että sen mestarit eivät käyttäneet tätä sävellystapaa johdonmukaisesti vaan yhdistivät siihen usein muitakin ja aivan vastakkaisia tyylipiirteitä. Tämä koskee myös Debussytä. Nimitys impressionismi on tämän takia tuskin enempää kuin etiketti, joka ilmaisee tämän musiikin luonteesta varsin paljon, mutta ei suinkaan kaikkea. Lähemmäs totuutta ehkä päästäisiin, jos tätä mielikuvitukseen vetoavaa säveltaidetta nimitettäisiin sointi-symboliikaksi. Musiikin historia on kuitenkin hyväksynyt nimityksen

impressionismi, kun on kysymys niin sanotusta värimusiikista, mutta se ei ole kyennyt joka kohdassa perustelemaan tällaisen luokituksen johdonmukaisuutta ja oikeutusta. Tulemme sitä paitsi olemaan samojen vaikeuksien edessä, kun on löydettävä onnistunut nimitys nykymusiikin erilaisille ilmiöille ja virtauksille. Niiden edustajat käyttävät tosin aivan toisenlaisia keinoja kuin impressionistit, mutta itse asiassa ei ole kysymys mistään muusta kuin taas kerran uudesta muodosta sointi-symboliikkaa.

Epämääräisesti liukuva sointikuva, jonka vuoksi Debussyn ja hänen kaltaistensa musiikki on yhdistetty impressionistiseen maalaukseen, on kuitenkin aina luonteenomainen piirre, joka enemmän tai vähemmän selvästi erottaa sen kaikesta muusta musiikista. Ei ole myöskään sattuma, että näitten säveltäjien tuotteet tavalla tai toisella aina ovat sukua ohjelmamusiikille, joka siis toisin kuin absoluuttinen musiikki etsii inspiraationsa puhtaasti musiikillisen ulkopuolta. Tällaisen säveltaiteen tyypillisenä esimerkkinä soitan lopuksi Debussyn Preludin *Feux d'artifice*, joka todennäköisesti kuvaa jotakin loistavaa ilotulitusta Pariisin taivaalla tai Longchampin kilpa-ajoradalla.

Liite 15

Debussyn pianopreludit

(Radioesitelmä musiikinäyttein)

Preludi on vanhimpia länsimaisten säveltaiteen käyttämistä pienikokoisista muodoista. Voidaksemme täysin ymmärtää sen merkityksen uudenaikaisessakin musiikissa ja aivan erityisesti Debussyn tuotannossa, on ehkä syytä lyhyesti muistella sen historiaa. Jo 1500-luvun alkupuolelta on olemassa näytteitä tällaisista uruille tai luutulle improvisoiduista vakiorakenteisista ja lyhyistä kappaleista. Nimestähän voisi päätellä, että preludi lähinnä oli tarkoitettu suuremman sävellyksen johdannoksi. Ihme kyllä se kuitenkin on vanhimmista ajoista saakka esiintynyt myös itsenäisenä sävellyksenä. Mutta vaikka preludilla olikin yleensä varsin tunnistettava vakiorakenne, ei se silti suinkaan aina noudattanut määrättyä kaavaa. Sen luonne saattoi päinvastoin olla hyvinkin epämääräinen, mistä ehkä johtuukin, että se on aikojen kuluessa kokenut niin monia muodonmuutoksia: se paisui vähitellen yli rajojensa ja muuttui huomaamatta toccataksi, capriccioksi ja muiksi vielä epämääräisemmiksi ja vapaammiksi sävellysmuodoiksi.

Siitä huolimatta se aina on itsepintaisesti pyrkinyt yhä uudelleen sukeltautumaan esille alkuperäisessä keskitetyssä hahmossaan. Sellaisena preludi esiintyi jälleen esimerkiksi J.S. Bachin Wohltemperiertes Klavier -teoksessa. Bach käyttää sitä tässä kokoomateoksessaan enimmäkseen juuri lyhyenä ja liikkuvatempoisena johdantona mitä erilaisimpiin ja erisävyisimpiin fuugiin joskaan ei aina. Monilla tämän teoksen preludeilla on niin oma ja itsenäinen sisältönsä, että ne hyvin voidaan käsittää aivan erillisiksi kappaleiksi.

Myöhempien aikojen – ennen kaikkea romantiikan perinnöksi – preludi siirtyikin juuri tällaisena itsenäisenä sävellyksenä. Sellaisena sille tuli ennen muuta tunnusomaiseksi, että se ilmaisi aforistisen terävästi jotakin määrättyä tunnetilaa – minkälaista tahansa – eikä välttämättä tarkasti nimettyä. Karaktäärisävellyksenä homofonisessa tyyliässä pre-

ludi sai kuolemattomaksi mestarikseen Chopinin, joka tämäntapaisissa teoksissa ihanteellisella tavalla onnistui sulattamaan muodon ja sisällön yhteen taiteellisesti vakuuttavaksi kokonaisuudeksi. Voi suorastaan sanoa, että pianopreludien kirjoittamisesta tuli suorastaan muotiasia. Puolalaisen mestarin esikuva oli kuitenkin vaikeasti saavutettavissa, vielä vähemmän ylitettävissä.

Vasta kun ranskalainen mestari Claude Debussy vuonna 1910 julkaisi pianopreludiensa ensimmäisen ja vuonna 1913 toisen vihon, saatiin todeta, että vanhat leilit vihdoinkin olivat täyttyneet uudella viinillä. Tällä viinillä olikin sitten aivan oma arominsa. Musikaalisten ideoitten perusteellinen ja täysin johdonmukainen kehittäminen ei yleensä kuulu Debussyn tyylin ominaispiirteisiin, ja siksi preludin muoto varmasti soveltui kuin luonnostaan välittämään eräitä hänen innoittuneimpia ja omimpia ajatuksiaan. Tämä suhteellisen vapaa ja niukka muoto ei sitonut häntä mihinkään kiinnilyötyihin kaavoihin, ja hän saattoi sen puitteissa antaa mielikuvitukselleen mahdollisimman vapaat ohjat, mikä olikin hänen taiteilijaluonteensa mukaista.

Niiden merkitsevimpien kulttuuripersoonallisuuksien joukosta, joita ihmiskunta nimittää henkiseksi johtajikseen ja tiennäyttäjikseen, voidaan osoittaa monia, joiden ensimmäiset menestykset ja ratkaiseva läpimurto suurelta osalta ovat johtuneet siitä, että he esiintyivät oikeana hetkenä. Heidän teoksensa joko tyydyttivät ihmisten kaipuuta johonkin uuteen, tai sitten ne pystyivät ilmaisemaan vakuuttavassa taiteellisessa muodossa jotakin sellaista, mikä epämääräisesti liikkui ajassa. Debussyn aloittaessa uransa ranskalainen säveltaide oli kesannolla, jos tällä tarkoitamme, että siltä puuttui oma profiili ja että se oli arveluttavassa määrässä kangistunut Wagner-jäljittelyksi. Pelkästään psykologiselta kannalta katsoen tuntuu arvoitukselliselta, että Wagner – tämä saksalaisista saksalaisin kaikista musiikin vaatteensarepäisyydestä – saattoi siinä määrin pesiä ranskalaiseen taidetajuun. Mutta unohdamme helposti, että ranskalainen veri on vahvasti sekoittunutta. Ranskalaisuus ei suinkaan ole yksinomaan sitä, mitä ensimmäiseksi ehkä ajattelemme, kun on puhe tyyppillisistä gallialaisista ominaisuuksista, nimittäin esprit:tä, selkeyttä, eleganssia, hienostunutta makua ja tiettyä hiukan viileätä älyllistä terävyyttä.

Jokainen, joka tuntee ranskalaista kirjallisuutta, tietää, että näihin kadehdittaviin perusominaisuuksiin usein liittyy myös vahvaa mieltymystä paisuttelevaan kaunopuheisuuteen ja pateettiseen joskin omaleimaiseen tunteikkuuteen, joka usein voi ilmetä varsin yllättävillä tavoilla. Miten tahansa, tosiasia oli joka tapauksessa, että Bayreuth saneli ja että suurin osa tuolloisista ranskalaisista säveltäjistä, Vincent d'Indy kärjessään, sanoi Aamen. Itse kunkin aamenella oli tosin pieni persoonallinen vivahteensa. On syytä tässä huomauttaa, että jopa Debussykin uransa alussa lankesi Bayreuthin kiusaajan pauloihin ja että hän elämänsä loppuun saakka tunsu tiettyä heikkoutta Wagnerin musiikin sanomaan.

Vähitellen alkoi kuitenkin näkyä terve reaktio näitä vieraita vaikutteita kohtaan. Sen ensimmäisiä merkkejä olivat kiivaat poleemiset puheenvuorot päivälehdissä ja ennen kaikkea taidelehdissä. Sitten alkoi sieltä täältä ilmaantua konkreettisempiakin merkkejä, nimittäin aivan uuteen henkeen kirjoitettuja sävellyksiä. Debussy ei kuulunut aluksi suoranaisiin iskujoukkoihin. Hänen opintojensa tielle sattuneiden erinäisten hidasteiden vuoksi kesti oman aikansa, ennen kuin hän tunsu akateemisen pakkopaidan niin ahdistavaksi, että hän keskeytti stipendiaattina Roomassa viettämänsä ajan tarkoitettua paljon aikaisemmin ja päätti kulkea omia teitään vapaana taiteilijana riippumattomana siitä, mitä muut ajattelevat. Pian alkoikin hänen kynästään ilmestyä monia musiikkimaailmaa yllättäneitä taiteellisesti täysipainoisia ja aivan uudentyylisiä teoksia. Tätä suuntaa olivat tosin jo eräät muutkin kokeellisesti viljelleet kuten esimerkiksi Eric Satie ja Gabriel Fauré.

Tämä uusi musiikin estetiikka, jonka Debussy kehitti huippuunsa, ei tietenkään syntynyt yksinomaan vastareaktionä wagnerilaisille vaikutuksille. On selvää, että Debussyhin vaikuttivat eräät muutkin ajan virtaukset nimenomaan maalaustaiteen alalla. Niin sanotut impressionistit olivat juuri kokeneet ensimmäiset menestyksensä. Pikkutarkka naturalistinen jäljittely oli saanut väistyä nopeasti vaihtuvien tunnelmien yksinkertaistavan kuvaamisen tieltä. Aihe menetti yhä enemmän keskeistä merkitystään, ja muoto hajosi vähitellen ääriivottomuuteen, kun taas impressio eli vaikutelma nousi yhä enemmän etualalle. Oleelliseksi tuli nyt valaistus ja atmosfääri esineitten ympärillä jonakin

tietyinä lyhyenä hetkenä. Maalarit alkoivat käyttää musiikkimiesten terminologiaa. He puhuivat värisoinnuista, värisekvensseistä, värikromatiikasta, ja musiikkipiireissä taas saattoi vastaavasti yhä useammin kuulla sellaisia sanontoja kuin värisävy, sointivalööri, valo ja varjo.

Debussy, jonka mieli oli avoin kaikille taiteen ilmiöille, seurasi taidemaailman kehitystä etenkin, kun maalaustaiteen uuden suunnan edustajat olivat päivän nimiä Pariisissa. Tosin jotkut teoreetikot ovat epäilleet näiden uusien virtauksien askarruttaneen Debussytä kovin paljon ja sitä, missä määrin hän edes tunsii mielenkiintoa niitä kohtaan. Sen ainakin tiedämme, että hän jyrkästi kieltäytyi tunnustautuvansa minkään oppisuunnan kannattajaksi. Sitä, missä määrin ajan ilmassa liikkuvat vaikutteet saivat hänessä vastakaikua, ei voida varmuudella sanoa. Kuitenkin ollaan sitä mieltä, että Debussy on epäilemättä niin sanotun sävelmaalauksen mestari riippumatta siitä, kuinka tietoista tai tiedostamatonta se hänen luomistyönsä synnyttämässä monissa teoksissa oli.

Ennen kuin jatkamme, on ehkä syytä viipyä hieman pitempään impressionismin käsitteessä. Voiko yleensä sanoa, että sillä on suoranaan vastineensa musiikissa? Jos niin olisi, se ei voi olla esteettinen teoria olematta samalla sävellysteknillinen järjestelmä. Kun selailemme Debussyn teoksia, havaitsemme jo ensi silmäyksellä, että hänen musiikkinsa on soinnullisessa mielessä varsin vapaata. Hän ei pura riitasointujaan klassilliseen tapaan, vaan asettaa ne peräkkäin mielensä mukaan. Tällä tavoin kadenssimuodostelmat menettävät perustavan merkityksensä sävellajia muodostavana tekijänä. On kuin kaikki alkaisi häilyä. Syntyy sointikuva, joka on ikään kuin liukuva, epämääräinen, sumuinen. Musiikki käy tietyllä tavalla maalaukselliseksi ja samalla siihen tulee sensuelli piirre, joka tekee sen erityisen sopivaksi tulkitsemaan hienon hienoja aistihavaintoja ja vetoaa siten mielikuvitukseemme aivan toisella tavalla kuin aikaisemmin. Tämä koskee erikoisesti Debussyn orkesterisävellyksiä, jotka usein rakentuvat erikoislaatuiseksi ja tunnusomaiselle koloristiselle sointivaikutukselle. Tällainen kirjoitustapa on kieltämättä omassa lajissaan tehokas ja pääsee hyvin oikeuksiinsa, kun on kysymys orkesterista, jossa sävelet muotoutuvat pehmeästi.

Pianon ääni on täsmällisempi ja syntyy äkkiä, minkä vuoksi se on vähemmän otollinen koloristisen sointikuvan luomiseen. Tämän Debussy on epäilemättä oivaltanut, ja niinpä hänen pianomusiikkinsa antaakin hänestä monessa suhteessa toisenlaisen kuvan kuin hänen orkesterimusiikkinsa. Pianoteosten joukossa ovat 24 Preludia erityisen mielenkiintoiset, koska ne antavat havainnollisimman läpileikkauksen säveltäjän tyylistä ja kaikista hänen ilmaisukeinoistaan. Sanoin kaikista, koska Debussyn musiikilla on monta eri aspektia. Tutustukaamme nyt Preludeihin joidenkin esimerkkien valossa. (*Feuilles Mortes* n. 2 min. alusta)

Nämä ”Kuolleet lehdet” Preludien toisesta vihosta synnyttävät kieltämättä juuri sen muodottomuuden ja häilyvän epämääräisyyden vaikutelman, jonka niin kernaasti yhdistämme sekä impressionismien käsitteeseen että myöskin Debussyn musiikkiin yleensä. Mutta kun jatketaan selailua, onkin kohta vastassa melkoinen yllätys. Kuunnelkaamme ”Delfin Tanssijattaria” ensimmäisestä vihosta. (*Danseuses de Delphes* kokonaan) Niin kuin juuri kuulimme, nämä Apollon papittaret astuvat hitain ja arvokkain rytmillisin askelin majesteettisessa B-duurissa. Sävellajimuutokset jäävät aivan epäolennaisiksi, ja kappale on rakennettu mitä ankarimman muotokaavan mukaan. Vaikka se soinnullisesti on jokseenkin vapaasti käsitelty, sillä on selvä klassillinen leima.

Jo tämä toinen kuulemamme kappale siis osoittaa, miten vaikeata on löytää etikettiä, joka tyhjentävästi ja sattuvasti kykenisi määrittelemään säveltäjän tyylin kokonaisuudessaan. Debussyn tapauksessa se on vielä tavallistakin vaikeampaa, mutta ihmisethän eivät näytä pääsevän luotteluunsa. Ranskalainen mestari on kerta kaikkiaan haluttu leimata impressionistiksi, jolloin hänen tarkoituksiaan on varmasti monessa tapauksessa tulkittu väärin. Voimme ainakin Debussyn Preludeja tutkiessamme todeta, että hänen niin sanottu impressionisminsa ei missään tapauksessa ole patentoitu sävellysmetodi ja että se vielä vähemmän on ahdasrajaista musikaalista estetiikkaa.

Debussyn mielikuvitusmaailma oli kaleidoskooppisen rikas, ja hän oli myös valmis radikaalistikin muuttamaan ilmaisukeinojaan tarkoituksiaan vastaaviksi. Tästä seuraava esimerkkimme. (*Les Tierces*

Alternées kokonaan) Nämä vuorottaiset terssit, jotka kuulimme, johtavat kaikessa vaatimattomuudessaan mieleen ranskalaiset klavesinistit ja ovat ilmeistä sukua Couperinille yleensäkin ja erikoisesti hänen sävellykselleen *Les Maillotins*, jonka soitan teille itse vieressäni olevalla instrumentilla. Tätä sukulaisuutta on sitä suurempi syy korostaa, kun Debussyn monissa teoksissa on havaittavissa voimakas klassillinen suoni, joka juontaa suoraan vanhoihin ranskalaisiin mestareihin.

Debussylle on myös ominaista rehevä huumorintaju ja mieltymys suorastaan parodiaan. Seuraava kappale, jonka nimi suomeksi on ”Eriskummallinen kenraali Lavine” on sarkastisessa ironiassaan suorastaan kuin jokin Daumier’n karrikatyyri. (*General Lavine eccentric* kokonaan) Kuulemastamme voimme päätellä, että Debussy oli myös rytmin ja selkeän muodon mestari, milloin hän niin haluaa, ja että hänen musiikkinsa näissä tapauksissa on kaikkea muuta kuin impressionistista. Usein hän myös on mitä puhtain melodikko ja sisimmältään oikeastaan romantikko. Hänen monet teoksensa jopa suorastaan rakentavat siltaa romantiikasta moderniin kouluun. Voiko ajatella hellempää rippiä kuin ne laajat ja lempeät melodiset kaaret, jotka hyväilevät *Pellavatukkaista tyttöä*? Esimerkkinä sellaisesta soitan teille sitä nimeä kantavan kappaleen.

Myös eksoottiset aiheet ja tunnelmat antoivat osuutensa Debussyn musiikkiin. Nuoruudessaan hän kävi kahteen otteeseen Venäjällä kutsuttuna erään ruhtinattaren tyttären opettajaksi. Näilläkin matkoilla hän tietenkin sai joukon vaikutteita, erityisesti ehkä Mussorgskyn musiikista, mutta myös lähempää Ranskan siirtomaissa kuultavasta melodisesti ja rytmillisesti soivasta musiikista sekä tietenkin vielä lähempää italialaisesta ja espanjalaisesta kansanmusiikista. Koskaan ei kuitenkaan ollut kysymys suoranaisestä jäljittelystä vaan pikemminkin tunnelmaa luovista viitteistä, kuten seuraavassa musiikkinäytteestä voimme havaita. (*El Puerto del Vino* n.2. min. alusta)

On sanottu, että Debussy astui musiikin historiaan vailla varsinaisia edeltäjiä ja että hän jäi yksinäiseksi ilmiöksi, jolla ei ollut suoranaisia seuraajiaan. Tämä on kuitenkin enemmän tai vähemmän muunnettua totuutta. Seuraajia hänellä oli lukemattomia monissa maissa. Meidän aikamme suurista mestareista muun muassa Bartókilla oli

vahvasti Debussy-vaikutteinen nuoruusvaiheensa. Olivier Messiaën Rankassa on toinen esimerkki. Pohjoismaissa esimerkiksi Edvard Grieg ja meidän Selim Palmgrenimme voidaan lukea tässä mielessä samaan joukkoon. Mitä edeltäjiin sitten tulee, voidaan mainita ainakin Liszt, jonka myöhäistuotannossa pianolle on havaittavissa hämmästyttävän selvää Debussyn ennakointia. Näemme siis jälleen, että jokainen taiteen ilmiö on rengas jatkuvassa ketjussa ja että on erheellistä yrittää kaavamaisin etiketein katkaista luonnolliset yhdysiteet menneeseen ja tulevaan.

Kun Debussy on vähimmin oma itsensä, hän saattoi joskus ”langeta” varsin pinnalliseenkin pianistiseen loisteliaisuuteen, joka paljon muistuttaa sellaisia Lisztin sävellyksiä kuin esimerkiksi *La Leggerezza*, *Irrlichter* tai muita samantapaisia ilotulitusmaisia sointufantasioita vaila syvempää taiteellista ulottuvuutta. Debussy voi siis myös olla koristeellinen realisti, mutta hänen realisminsa on tämälantapaisissa kappaleissa kuitenkin taiteellisesti jollain tavoin selkeäpiirteisempää kuin Lisztillä eikä hän viljele virtuositeettia itsetarkoituksena yhtä huolettomasti. Näytteeksi tällaisesta sävelkuvauksesta kuulemme ”Länsituulen tarinan”. (*Ce qu’a vu le vent d’Ouest* kokonaan)

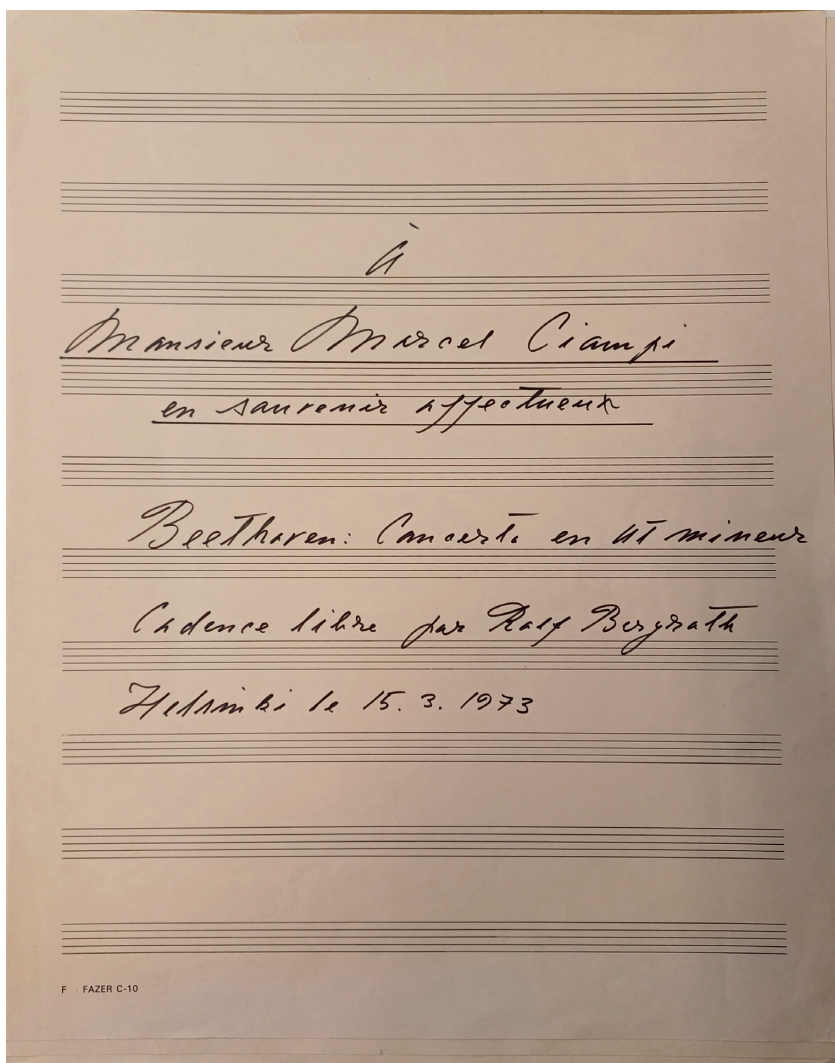
Jos nyt haluamme muodostaa jonkinlaisen kokonaisvaikutelman Debussyn pianotyylistä sellaisena kuin se esiintyy hänen preludeissaan, voimme todeta, että se ei ole ohjelmamusiikkia siinä mielessä, mitä sanalla tavallisesti ymmärretään. On kuvaavaa, että preludien nimet eivät esiinny otsikkoina kappaleitten alussa vaan niitten lopussa ja silloinkin sulussa. On ikään kuin säveltäjä olisi tällä tavoin tahtonut erityisesti korostaa, että hän on omasta puolestaan ainoastaan halunnut antaa jonkinlaisen perustunnelman ja että kuulijalle jää täysi vapaus antautua omille mielikuvilleen. Saman ehdottoman vapauden, jonka hän pidätti itselleen sävellystyössään, hän myönsi myös musiikkinsa vastaanottajille. Muita tämän musiikin tunnusmerkkejä on, että sen vapaasta soinnutuksesta ja sävellajinkäsittelystä syntyy sointikuva, jopa sointimaailma, jonka vivahdeherkkyys ja väririkkaus eittämättä usein johtaa ajatuksiin impressionismin käsitteen maalaustaiteessa. Tämä piirre ei kuitenkaan ole oleellisin. Usein sen karkottavat aivan vastakkaiset tyylipiirteet, kuten muodon kiinteys ja tasapaino, varsin

sovinnainen rytminkäsittely, musikaalisen ilmaisun ehdoton selkeys ja vahva mieltymys jopa romanttisesti värittyneeseen melodiamuodostukseen.

Debussyn aihemaailma on yhtä monenkirjava kuin hänen musiikkinsa erilaiset tyyliainekset, ja niinpä 24 Preludia muodostavat tavallaan myös jännittävän sävelkuvakirjan. Sellainen kappale kuin *Voiles* eli ”Purjeet” tuovat mieleen merelliset tunnelmat, *La cathédral engloutie* eli ”Uponnut Katedraali” on täynnä keskiaikaista mystiikkaa, jonka taustalta onkin kuulevinaan gregoriaanista kirkkolaulua, *Minstrels* tuo mieleen varietee- ja sirkusmuistot ja *Hommage à S. Pickwick* on kumarus Dickensille ja niin edelleen. Tätä musiikkia onkin vaikea luonnehtia muutamain sanoin, sillä se on siihen aivan liian monitahoista. Jokainen kuulija voikin vapaasti valita Debussyn tuotannosta kappaleita oman makunsa mukaan. Juuri tästä monitahoisuudesta johtuukin hänen musiikkinsa elinvoima, ja niin kauan kuin ihmisiä kiehtoo puhdas sävelrunous ja hienostunut artistisuus, tulee Debussyn musiikki soimaan kodeissa ja konserttisaleissa riippumatta siitä, nimitämmekö häntä impressionistiksi, romanttikoksi, realistiksi, ekspressionistiksi tai – mihin olisi ehkä suurin syy – symbolistiksi.

Lopuksi soitan teille mestarin teoksen *Feux d'artifice*, joka on kuin paremmanpuoleinen ilotulitus Longchampsin kentällä Pariisin ulkopuolella, missä kävin usein seuraamassa kilpa-ajaja opiskeluaikanani 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa tuossa Debussyn rakastamassa ja koko ranskalaisen musiikin pääkaupungissa.

Liite 16
Rolf Bergrothin laatima
kadenssi Beethovenin
3. pianokonserttoon



The image shows a handwritten musical score for a cadenza in Beethoven's 3rd Piano Concerto. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in B-flat major and 3/4 time. The first system includes the instruction *mp subito* and *cresc.*. The second system includes *piu marcato*. The third system includes *sped.*. The fourth system includes *sped.*. The fifth system includes *sped.*. The score is heavily annotated with fingerings, dynamics, and performance markings. At the bottom left, there is a small text: "F FAZER C-10" and some handwritten notes.

This image shows a handwritten musical score for a cadenza in Beethoven's 3rd Piano Concerto. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *mp*, *f*, and *ped.* (pedal). There are also performance instructions like *1cm pro f* and *mf subito, esp. legato*. The score is densely annotated with fingerings and articulation marks, including accents and slurs. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for a cadenza in Beethoven's 3rd Piano Concerto, Op. 7. The score is written in G major and 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piece is divided into five systems, each with a specific dynamic marking and performance instruction:

- System 1:** *mp* (mezzo-piano). Includes fingering numbers (e.g., 2 5 4 2, 1 5 3 1) and articulation marks (accents, slurs).
- System 2:** *piu deciso* (more decisive). Includes fingering numbers (e.g., 2 5 2 1, 2 5 4 1) and dynamic markings like *mf* and *f*.
- System 3:** *un poco espr.* (un poco espressivo). Includes fingering numbers (e.g., 1 2 1 4 1 3 2) and dynamic markings like *mf* and *f*.
- System 4:** *mp* (mezzo-piano). Includes fingering numbers (e.g., 5 1 4 2, 5 1 4 2) and dynamic markings like *mf* and *f*.
- System 5:** *mp* *allegro, scherz.* (mezzo-piano, allegro, scherzando). Includes fingering numbers (e.g., 1 3 2, 5 3 2 1) and dynamic markings like *mf* and *f*.

The score concludes with a *crec.* (crescendo) marking and a final dynamic of *f*. The page is numbered 323 in the top right corner.

This image shows a handwritten musical score for a cadenza in Beethoven's 3rd Piano Concerto. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of several systems of staves, including treble and bass clefs, with various musical notations and performance instructions.

The score includes the following elements:

- First System:** Treble clef with complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., 1 3 2 5, 4 2 1 2 4 1, 3 2 1). Bass clef with chords and notes, including an 'X' mark.
- Second System:** Treble clef with a *Tempo* marking and a *Xped. Tempo* marking. Bass clef with chords.
- Third System:** Bass clef with rhythmic patterns and fingerings (e.g., 1 1 3 1, 4 1 3 1).
- Fourth System:** Treble clef with *desc.* (descending) and *mf* (mezzo-forte) markings. Bass clef with rhythmic patterns and fingerings (e.g., 1 3 1 3 1 4, 2 5 4, 1 3 1 4).
- Fifth System:** Treble clef with *mf* and *mf* markings. Bass clef with *mf* and *mf* markings, and a *ped.* (pedal) marking.

Additional markings include *Calando* and *Tranquillo, leg. esp.* (leggero, especially).

This page contains a handwritten musical score for a cadenza in Beethoven's 3rd Piano Concerto. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a piano part and a string part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the string part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piano part features intricate fingerings and articulation marks. The string part includes dynamic markings and performance instructions. The score is divided into sections by dashed lines. The first system includes dynamic markings *mp* and *piano*. The second system includes *mp* and *piano*. The third system includes *mp* and *tempo*. The fourth system includes *crese.*, *ma. tra.*, and *string.*. The fifth system includes *tempo affetto* and *ped.*. The score is written in a clear, legible hand.

7.

poco a poco rall. dim.

Tranquill. ma misurata

Dim.

6 Tempo I

un poco rit.

n.c.

moderato

Tutti

Timpani

Tutti un poco ma la III ped. il faut faire un arrangement:

Henkilöhakemisto

A

Aalberg, Ida 148, 150, 189
 Aalto, Alec 227
 Aaltonen, Wäinö 16–17, 146
 Abrahamson, Olav 226–227
 Aho, Juhani 88
 Albéniz, Isaac 67, 70
 Aminoff, Fredrik 28
 Andersson, Marjukka 163
 Appelqvist, Ole 191
 Arjava, Kaisa 61
 Arjava, Väinö 61
 Arvelo, Ritva 106
 Arvidson, Henrik 210, 215
 Askenase, Stefan 176
 Astruc, Yvonne 58, 61
 Auber, Chantal 121
 Axelson, Sten-Åke 223

B

Bach, Carl Philipp Emanuel
 246
 Bach, Johann Sebastian 6, 40,
 47–48, 60–61, 75, 83, 109,
 115, 121, 133–135, 154, 171,
 182, 226–228, 232, 246, 250,
 256, 268, 273–278, 285, 311
 Barenboim, Daniel 121, 134,
 194, 233
 Bartók, Béla 83–84, 225, 227,
 228, 229, 306

Bataille, Henri 123
 Baumgartner, Paul 129, 130
 Beethoven, Ludvig van 6, 11,
 35, 41, 44, 47–48, 59–61, 63,
 65, 68–69, 71, 73–74, 80, 85,
 96, 101, 106–107, 109–110,
 112–113, 124, 133, 135, 145,
 164, 168, 171, 176–177, 182–
 183, 194, 207, 213, 215–219,
 221–223, 225–226, 228–230,
 232–233, 246, 250, 257, 261–
 262, 268–270, 276, 283, 285–
 292, 298, 304, 319
 Benett, Cécile 54
 Benett, Théodore 54
 Berg, Alban 269
 Bergholm, Alex 19
 Berglund, Inga 163, 227
 Berglund, Paavo 131, 223
 Bergman, Erik 93, 133, 153, 172
 Bergqvist, Barbro 226
 Bergroth, Adiel 22, 25
 Bergroth, Alexander 20
 Bergroth, Anneli 226
 Bergroth, Arne Theodor 20,
 24–28, 47, 50, 90, 100, 137,
 139, 144, 210, 215
 Bergroth, Christiane 88, 90,
 97, 102, 118, 138–140, 190,
 194–195
 Bergroth, Ellen 25

- Bergroth, Emil Ferdinand 24
 Bergroth, Henrik 20, 21, 24
 Bergroth, Henrik Johan 20
 Bergroth, Kersti 25
 Bergroth, Lennart 27, 144
 Bergroth, Leonard 25
 Bergroth, Ruth 27, 103, 139, 144
 Bergroth, Saga 25
 Bergroth, Tor 27, 29, 31, 34, 91, 190, 221
 Bergroth, Wäinö 25
 Bergroth, Werner Theodor 24–25
 Bergroth, Zea 25
 Berlioz, Hector 176
 Bernhard, Kerttu 91, 168, 219
 Bizet, Georges 268
 Bracey, John-Paul 56–57, 62
 Brahms, Johannes 47–48, 80, 83, 268
 Brelét, Gisèle 260
 Briant, Théophile 123
 Brunetière, Ferdinand 176
 Buschkötter, Wilhelm 14
 Busoni, Ferruccio 15, 36, 38–41
- C**
- Carlson, Bengt 76, 79
 Casadesus, Robert 55, 62, 132–133, 135, 145–146
 Casals, Pablo 58
 Casserman, Hjalmar 100
 Castegrén, Carolina 38
 Celibidache, Sergiu 133
- Chabrier, Emmanuel 63, 70
 Chopin, Frédéric 5–6, 35, 41, 44, 46, 59–61, 63–65, 71, 72–77, 80, 86, 96, 99, 105, 107–116, 119, 126–127, 133–135, 155, 163–164, 171, 177, 180, 182–183, 196, 203, 216–218, 225–229, 233, 245, 247–248, 249–250, 252, 255, 257–258, 273, 276–278, 285, 292–299, 301–304, 307, 312
 Chorell, Walentin 182
 Ciampi, Ezio 54
 Ciampi, Marcel 5, 26, 53–63, 68, 70–77, 81, 103–104, 120, 124, 213
 Clementi, Muzio 253
 Colliander, Otto Immanuel 19
 Cortot, Alfred 55, 76, 121, 180
 Couperin, Francois 185
- D**
- Debussy, Claude 6, 56, 59–61, 63, 65, 67, 80, 85–86, 109, 112–113, 123, 133–134, 164, 183, 225, 227, 231, 233, 268, 306, 308–309, 311–318
 Diderot, Denis 176, 258
 Diémer, Louis 55, 121
 Dutilleux, Henri 121
- E**
- Edgren, Ole 221–223
 Eeles, Eliza 37
 Eerikäinen, Jarmo 163, 228–229

Ekier, Jan 109, 115–116, 118
 Ellegaard, France 177
 Elola, Emmanuel 219
 Enescu, George 58, 60, 123

F

Falla, Manuel de 75
 Fauré, Gabriel 56, 60, 121,
 313
 Feinberg, Samuil 184
 Fischer, Edwin 43, 180
 Földes, Imre 176
 Forman, Milos 83, 194
 Fougstedt, Greta 216
 Fougstedt, Nils-Eric 99,
 222–223
 Franck, César 60, 75, 87, 99,
 109, 112–113, 154, 177
 François, Samson 196
 Fredriksson, Risto 227–228
 Frenckell, Marcus 39
 Friberg, Alexander Fredrik
 38
 Funtek, Leo 61, 75, 80, 153,
 221

G

Gadd, Pehr Adrian 19
 Gazelle, Marcel 62, 74
 Giesecking, Walter 123
 Gilels, Emil 176
 Gothóni, Arja 193, 266
 Granlund, John 210
 Granroth, Arno 85
 Granroth, Artto 80–81, 216

Grenman, Clara 168
 Grieg, Edvard 43–44
 Grunér, Ester 28
 Grunér, Johan 23
 Grunér, Robert 31
 Gulda, Friedrich 176
 Gulin, E.G. 153

H

Haapanen, Toivo 221–222
 Haapaniemi, Olavi 225
 Haartman, Axel 16–17
 Halava, Maire 219
 Haendel, Ida 176
 Hallberg, Brita 227
 Hannikainen, Arvo 221
 Hannikainen, Ilmari 82
 Hannikainen, Tauno 61, 74, 80,
 87, 131, 145, 221, 223
 Hase, Franz 223
 Hausmann, Herbert 225
 Haydn, Joseph 80, 158, 192,
 255, 269, 285–289, 291
 Hedlöf, S. 44
 Heera, Heikki 20–21
 Heikinheimo, Markku 163, 228
 Heikinheimo, Seppo 41, 70,
 151–152, 163, 228
 Heinonen, Jouni 227–228
 Helasvuo, Annika 158, 226
 Helasvuo, Veikko 131, 162, 173
 Helin, Waldemar 210, 215
 Hiekka, Pirkko 225
 Hindemith, Paul 84, 181
 Hirvelä, Hannu 157

- Hirvonen, Eija 226
 Hjort, Henriette 24–25
 Holm, Alfred 207
 Honegger, Arthur 129
 Hovila, Mirja 272
 Höylä, Veikko 226
 Hugo, Victor 123
 Huttunen, Jorma 93–94, 215
 Hyvärinen, Markku 227–229
- I**
- Ignatius, Anja 8, 219
 Ignatius, Jouko 219
 Istom, Sergei 87
- J**
- Jaëll, Marie 184
 Jalas, Jussi 172, 222–223
 Järnefelt, Armas 36, 39, 222
 Järnefelt, Eero 36, 38
 Jayce, Eileen 273
 Jensen, Thomas 96, 222
 Jouanna, Claude 121
 Joy, Geneviève 122
- K**
- Kaivola, Asko 226
 Kajanus, Kaj 80, 211, 217
 Kajanus, Robert 80
 Kalaja, Lauri 98
 Kalkbrenner, Friedrich 56
 Kalliala, Kaarlo 19
 Kalliala, Kaarlo Julius 19
 Kamu, Esa 158, 226
 Kamu, Okko 130, 144, 157–158, 223, 226
- Karjalainen, Pentti 225
 Kärkkäinen, Irma 225
 Karttunen, Antero 8
 Katchen, Julius 176–177
 Kempff, Wilhelm 43, 123
 Kianto, Mervi 163, 184, 229
 Klami, Uno 75, 130, 131, 154
 Konsin, Rolf 226
 Kosonen, Eero 221–223
 Kostamo, Ritva 227
 Koutola, Riitta 227
 Krentzlin, Richard 43
 Krohn, Ilmari 172
 Kuha, Jukka 227–228
 Kuhlau, Friedrich 42
 Kulovesi, Erkki 16–17
 Kuosma, Venni 71
 Kuryluk, Jerzy 110, 112
 Kuusisto, Ilkka 88, 225–226
- L**
- Lamminmäki, Tuija 230
 Lappalainen, Tuulikki 228
 Lavela, Sven 219
 Leander, Saga 207, 213
 Leino, Hellin 226
 Leino, Sinikka 226
 Lévy, Lazare 55
 Lilius, Sylvia 225
 Lindberg, Roger 140–141
 Lindholm, Erik 207, 210, 215
 Linko, Ernst 91, 107, 114, 118, 219
 Lipponen, Timo 150

Liszt, Franz 16, 35, 41, 44–46,
 48–50, 54–55, 60–61, 63,
 65–66, 69–71, 74–75, 80, 85,
 92, 109, 114, 155–156, 168,
 183, 199, 210, 213–217, 221–
 223, 225–226, 229–230, 233,
 247–248, 252, 264, 277–278,
 298, 304, 306, 317
 Long, Marguerite 121
 Louhos, Meri 47, 76, 82, 163,
 225
 Lympany, Moura 176

M

Machabey, Armand 176
 Machula, Tibor de 176
 Mainardi, Enrico 176
 Malkuzynski, Witold 116
 Mann, Tor 91, 221
 Mantere, Markus 10
 Mendelssohn, Felix 41, 71, 73–
 74, 80, 83, 99, 170–171, 213,
 221, 225, 268, 274
 Menuhin, Yehudi 176
 Mierzejewski, M. 222
 Miettinen, Tiina 19
 Mikkilä, Timo 82, 91, 219
 Moscheles, Ignaz 54
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 40, 60, 82–85, 121, 128, 130–
 132, 136, 144–146, 157, 163–
 164, 168, 171, 174, 176, 180,
 183, 197, 218–219, 221, 223,
 225–230, 250, 253, 255, 259,
 268–269, 273, 279, 280–289,

291, 295, 302

Müller-Kray, Hans 130, 223

N

Nat, Yves 5, 54–55, 62, 85,
 104–107, 119–127, 132–133,
 159, 164
 Nelimarkka, Mauno 219
 Niinivaara, I. 44
 Nono, Luigi 181
 Nordberg, Irja 150
 Nummelin, Ragnar 93
 Nuormaa, Arvi 74

O

Oistrach, David 176
 Oker-Blom, Nils 146
 Olivecrona, Herbert 100
 Olsen, Willy 14
 Ortega y Gasset, José 84, 125

P

Paderewski, Ignacy 42, 108
 Pajula, Mary 90, 95, 97, 99,
 102–103
 Pajula, Paavo 95
 Palmgren, Selim 14, 47, 49, 61,
 75, 83, 85, 91–93, 98, 107,
 109–113, 222, 306–307
 Palola, Eino 147
 Palomäki, Onni 92, 222
 Paquet, Hélène 79, 88–90, 140
 Parmet, Simon 84
 Paul, Adolf 36, 39
 Pennanen, Jyrki 225

- Perahia, Murray 101
 Perez de Brambilla, Marie 56
 Perlemuter, Vlado 62
 Piatigorsky, Gregor 176
 Piltti, A-L. 44
 Pingoud, Ernest 75
 Poijärvi, Risto 228
 Poulenc, Francis 60
 Prokkola, Esko 226
 Prokofjev, Sergei 83
 Pulkkinen, Maire 129, 175
 Pulkki, Tuula 230
 Pulkki, Ulla 230
- R**
- Rameau, Jean-Philippe 185, 227
 Rancken, Berit 226
 Rautawaara, Aulikki 209, 214
 Rautawaara, Pentti 219
 Ravel, Maurice 56, 60, 63, 67, 70, 80, 96, 109, 111–113, 133, 228–229, 233
 Remoortel, Edouard van 131, 223
 Richter, Svjatoslav 183
 Risler, Édouard 55
 Rissanen-Jantsch, Ritva-Hillevi 135
 Rissanen, Ritva-Hillevi 227–229
 Rosenthal, Moritz 180
 Rostropovitsh, Mstislav 176
 Rouy, Fernand 88
 Rubinstein, Anton 40, 56
- S**
- Saari, Anja 226
 Sagan, Françoise 83
 Saint-Beuve, Charles Augustin 176
 Saint-Saëns, Camille 60, 75, 121
 Salmela, Aarno 219
 Salonen, Jouni 226
 Sariola, Petri 8–9, 37, 85, 163, 226–228
 Sauer, Emil von 183
 Scarlatti, Alessandro 87, 109, 111–113, 209, 232
 Schnéevoigt, Georg 222
 Schnéevoigt, Sigrid 44
 Schönberg, Arnold 84, 269
 Schubert, Franz 39
 Schumann, Clara 56
 Schumann, Robert 35, 41, 56, 60, 62–64, 68–69, 71, 73–74, 83, 85, 129–130, 133, 135–136, 156–157, 176, 216–219, 221–223, 225–226, 228–229, 248, 268, 274
 Segerstam, Leif 226–227
 Servo, Hilikka 226
 Sgambati, Giovanni 16, 44, 46
 Shaffer, Peter 83
 Sibelius, Aino 152
 Sibelius, Jean 36, 39, 47, 49, 83, 93, 94, 109, 111, 152, 209, 215, 269–270
 Siikanen, Marjatta 228–229
 Similä, Martti 93, 222–223

Sipilä, Asser 219
 Sipilä, Sirkka-Liisa 229
 Sirén, Vesa 36
 Sivonen, Ilkka 230
 Skarén, Vuokko 225
 Skriabin, Alexander 83, 227
 Skrjabin, Alexander 60
 Söderhjelm, Merete 219
 Somero, Jaakko 193
 Staël, Germaine de 14
 Stark, Elsie 208, 214
 Stenig, Maj-Lis 225
 Stern, Isaac 176
 Stockhausen, Karlheinz 171,
 181
 Suomalainen, Heikki 225
 Suomalainen, Yrjö 68, 73, 75,
 154
 Suomi, Anja 225
 Süsskind, Walter 223
 Szalkiewicz, Cyril 219
 Szpinalski, Stanislav 105

T

Taine, Hippolyte 271
 Talvi, Ilkka 229
 Tawaststjerna, Erik 8, 131, 217,
 219
 Thibaud, Jacques 58
 Thulé, Arne 210, 215
 Tilgmann, Arnold 207–209,
 214
 Tirronen, Taru 225, 226
 Tuominen, Pekka 161, 162, 168,
 195

U

Uexküll-Gyllenband,
 Alexander von 148
 Uexküll, Petra 143, 150, 189
 Uexküll, Sole 106, 115, 119, 128,
 137, 142–143, 145, 147–152,
 169–170, 175, 187–190, 192

V

Vainio, Matti 8, 9
 Valéry, Paul 271
 Valve, Marketta 166, 167, 226,
 227
 Vehanen, Kosti 15–16, 44–47,
 50–52
 Vuoristo, Simo 228

W

Waenerberg, Karl Edvard 37
 Wagner, Rirchard 268, 284,
 312
 Wahlström, Erik 157
 Walldén, Kurt 91, 219
 Weber, Carl Maria von 35, 41
 Webern, Anton 269
 Wennerberg, Alexis 15–16, 35,
 36–44, 101
 Wennerberg, Sigrid 35–36,
 42–43
 Wennström, John 24, 31
 Wennström (o.s. Grunér), Erika
 24
 Wennström, Signe Alice 23–
 24, 26–29, 31, 33–34, 43, 47
 Wheeler, Caroline 227

Wilcak, T. 222
Wilde, Oscar 175
Wislocki, S. 222
Wolff, Albert 223

Y

Ysa e, Eugène 123

Z

Zecchi, Carlo 223
Zilliacus, Lasse 227

Å

Åhlberg, Annikki 225
Ångerman, Anna 21
Ångerman, Erik 20-21
Ångerman, Östen 21

Rolf Bergroth (Turku 1909 – Helsinki 1995) oli yksi 1900-luvun merkittävimpiä suomalaisia pianisteja. Debytoituaan 18-vuotiaana hän lähti 1928 Pariisiin Marcel Ciampin oppilaaksi. Toisen maailmansodan jälkeen hän palasi sinne Yves Natin oppiin. Ei siis ihme, että Bergroth tunnettiin paljolti ranskalaisen musiikin tulkitsijana, vaikka hänen repertuaarinsa ulottui Scarlattista Bartókiin ja suosikkisäveltäjäkseen hän mainitsi Mozartin. Kotimaisista säveltäjistä hän esitti ennen muuta Sibeliusta ja Palmgrenaia. Klassinen selkeys ja viimeistelyn korkea taso olivat leimallisia Bergrothin tulkinnoille. Sotien jälkeen hän alkoi tehdä säännöllisiä taltiointeja Ylelle. Esiintymisten lisäksi hän kirjoitti huomattavan paljon musiikista muun muassa *Nya Argukseen*, *Rondon* ja *Hufvudstadsbladetiin*. Pianistin viimeinen julkinen esiintyminen oli 1969 kun hän soitti Mozartin c-mollikonserton (KV 491) Okko Kamun johtaman HKO:n solistina. Pedagogina Bergroth aloitti 1935 ja toimi 1941–1979 Sibelius-Akatemiassa aluksi tuntiopettajana ja vuodesta 1954 eläköitymiseensä asti lehtorina.

ISBN 978-952-329-344-1

ISSN 2341-8257

Sibelius-Akatemian julkaisuja 28

**TAIDE-
YLIOPISTO**

✕ SIBELIUS-AKATEMIA