

8

DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI

Pianonsoiton historiaa Suomessa

*Toim. Margit Rahkonen,
Annikka Konttori-Gustafsson
& Markus Kuikka*



KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI

Pianonsoiton historiaa Suomessa

*Toim. Margit Rahkonen,
Annikka Konttori-Gustafsson
& Markus Kuikka*

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI
– PIANONSOITON HISTORIAA SUOMESSA

[FROM MANOR HOUSES TO COTTAGES:
THE HISTORY OF PIANO PLAYING IN FINLAND]

Julkaisija

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Julkaisusarjan ilme, kannen suunnittelu ja päällyksen muotoilu
BOND Creative Agency

Taitto

Mikko Puranen

Paino

Oy Fram Ab, Vaasa 2016

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 8 / DocMus Research Publications 8

ISBN 978-952-329-045-7 (painettu)
ISBN 978-952-329-046-4 (sähköinen)

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä kirjoittajat

Sisällys

- 5 Lukijalle
- 8 Mitä äänitteet kertovat pianonsoiton historiasta
Pekka Gronow
- 20 Musiikkiopiston erilaiset oppijat ammatillisen
oppimistavoitteen puristuksessa
Johanna Hasu
- 36 Kauneudesta kiinnostavuuteen – tapausesimerkkejä
uuden pianomusiikin tulosta Suomeen
Matti Huttunen
- 54 Kaikuja parin vuosisadan takaa
Elisa Järvi
- 71 Ernest Pingoud'n näkemyksiä 1900-luvun alun kansainvälisistä ja
suomalaisista virtauksista pianonsoiton saralla
Annikka Konttori-Gustafsson
- 87 Koraalisoittoa harmonilla – säästystaito
kansakoulunopettajan perustaitoja
Erja Kosonen
- 98 Varhaisia suomalaistaustaisia säveltäjäpianisteja
1700- ja 1800-luvun vaihteessa
Seija Lappalainen
- 139 Kansainvälisyyttä ruohonjuuritasolla: Sibelius-Akatemiassa
solistista pianonsoiton opetusta 1980–2013 antaneiden opettajien
ulkomaiset opinnot
Margit Rahkonen
- 167 Martin Krausen pianoluokan suomalaiset
opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–1914
Marjaana Virtanen
- 187 Abstracts

Lukijalle

Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulu järjesti 4.10.2014 Margit Rahkosen johdolla symposiumin aiheesta Pianonsoiton historia Suomessa. Ajatus symposiumista oli lähtenyt liikkeelle kahden pianistin tapaamisesta Sibelius-Akatemian käytävällä. Pianistien välille kehkeytyi silloin keskustelu aiheesta, joka oli ollut esillä aikaisemminkin monessa muussa yhteydessä: pianistisukupolvien tekemisen kautta tai perinteisesti vain suullisesti välittyvän tiedon katoavaisuus. Vaikka nykyhetkeen ja tulevaisuuteen panostaminen on aina tärkeää, on myös selvää, että tietämättömyys historiasta luo harhakuvia. Suomalaisen pianismin tämänhetkiselä tasokkuudella on taustansa ja juurensa, joista vähintään sen parissa työskentelevien tulisi olla tietoisia.

Martin Wegelius kirjoitti aikanaan sekä suomalaisen musiikin että sen historian odottavan vielä luomistaan. Tämä asiointi on toki muuttunut ja neliosainen *Suomen musiikin historia*, joka huomioi erilaiset musiikin lajit ja jopa esittävät taiteilijat, ilmestyi 1995–2003. Tämä osoittaaakin osaltaan historiakäsityksen muuttumista: musiikin historiaa ei enää nähdä vain klassisten merkkiteosten ja suurten säveltäjien kertomuksena.

Vaikka pianonsoitolla on ollut ja on edelleen tärkeä rooli Suomen musiikkielämässä, suomalaisen pianismin tutkimiseen ei toistaiseksi ole erityisesti paneuduttu. Sibelius-Akatemian (Karvonen 1957; Dahlström 1982; Pajamo 2007a; nuorisokoulutuksen osalta Kotilainen 2009) sekä joidenkin konservatorioiden ja orkestereiden historiikit ovat kertoneet instituutioista niissä tapahtuneen opetuksen ja esittämisen näkökulmasta. Seija Lappalaisen *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa* (1994) on tärkeä Helsingin yliopistolla pidettyjä konsertteja ja solisteja puolentoista vuosisadan ajalta koskeva lähde. Muitakin pienimuotoisempia tutkimuksia ja artikkeleita on julkaistu. Valtavasti musiikin

luomista, esittämistä ja muuta pianon soittamiseen liittyvää tietoa sekä instituutioita edeltävältä ajalta että varsinkin instituutioissa toimimisen ulkopuolelta on kuitenkin edelleen järjestämättä, tutkimatta – ja kuuntelematta – erilaisissa arkistoissa, kirjekokoelmissa ja sanomalehdissä, suurelta osin hajallaan kirjallisen tai suullisen tiedon palasina.

Symposiumin tarkoituksena oli kartoittaa pianonsoittoon Suomessa liittyvää tutkimusta mahdollisimman laajasti ymmärrettynä ja myös saattaa yhteen tutkimuksen tekijöitä, pedagogeja ja esittäviä taiteilijoita. Julkaisussa ovat mukana lähes kaikkien symposiumin esitelmöitsijöiden tekstit. Artikkelit ovat käyneet läpi vertaisarvioinnin, ja ne julkaistaan kirjoittajien nimien mukaisessa aakkosjärjestyksessä.

Tässä yhteydessä ajallisesti varhaisimpia aineistoja käsittelevät Seija Lappalaisen ja Elisa Järven artikkelit. Edellinen on tehnyt yksityiskohtaista, eräitä 1700-luvun lopun varhaisia suomalaisia pianisteja koskevaa lähdetutkimusta (Lithanderin sisarussarja, Thomas Byström), jälkimmäinen luo katsauksen muutamiin tuon ajan nuottikirjoihin. Urkuharmoni kilpaili Suomessa hyvinkin pitkään pianon kanssa suosiona yleisenä säestyssoittimena. Erja Kososen artikkeli käsittelee urkuharmonin osuutta opettajaseminaarien säestysnopeuksissa. Marjaana Virtasen artikkelissa liikutaan 1900-luvun toisen vuosikymmenen alkupuolella, jolloin suomalaisia pianisteja opiskeli Lisztin oppilaan Martin Krausen johdolla Berliinissä. Heidän kauttaan Virtanen kohdistaa katseensa Krausen opetukseen ja pianoluokkaan. Opetusta ja oppimista pohtii myös Johanna Hasu, aiheenaan erityisoppijan asema musiikkioppilaitoksessa. Annikka Konttori-Gustafsson luotaa artikkelissaan modernistisäveltäjä Ernest Pingoud'n ajatuksia pianonsoitosta ja musiikkikoulutuksesta. Samaan historialliseen aikakerrostumaan sijoittuvat Matti Huttusen esimerkit modernin musiikin tulosta Suomeen. Huttunen pohtii ilmiötä erityisesti R. G. Gollingwoodin historiakäsityksen valossa. Äänitteiden tutkimus on vielä suhteellisen uusi, mutta yhä tärkeämmäksi muuttuva tutkimuksen alue, jolla työskentelystä Pekka Gronow tuo artikkelissaan tietoa analysoidessaan äänitetutkimuksen mahdollisuuksia Yleisradion arkistossa. Lähihistoriaa julkaisussa edustaa Margit Rahkosen artikkeli, jossa perehdytään joukkoon Sibelius-Akatemian pianonsoiton

opettajia, erityisesti heidän ulkomaisiin opintoihinsa. Kirjoittaja hahmottaa artikkelissaan ilmenevät tiedot eräänlaisena tutkimuksellisenä kunnianosoituksena Sibelius-Akatemian piano-opetukselle ja yhden pitkähkön aikakauden pianonsoiton opettajille.

Toivomme tämän artikkelikokoelman innostavan pianismin saralla toimivia taiteilijoita, tutkijoita ja pedagogeja etsimään ja tuomaan näkyväksi historian hämärään nopeasti katoavaa tietoa. Kiitämme lämpimästi artikkeleiden kirjoittajia ja muita symposiumiin osallistuneita.

Helsingissä 21.4.2016

Toimituskunta Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson ja Markus Kuikka

Mitä äänitteet kertovat pianonsoiton historiasta

PEKKA GRONOW

Jo 1930-luvulla äänilevyjen keräilijät tiesivät, että vanhoille levyille oli talletettu edellisen sukupolven suurten taiteilijoiden tulkintoja. Caruso, Patti ja Sarasate olivat kuolleet, Paderewski oli lopettanut pianon soiton ja ryhtynyt poliitikoksi, mutta heidän esityksensä olivat yhä kuul-tavissa. Innokkaimmat ryhtyivät systemaattisesti keräämään ja luet-teloimaan vuosisadan alun levyjä, ensimmäisenä milanolainen Roberto Bauer, jonka vuonna 1936 ilmestynyt *Historical Records 1898–1908/9* on kaikkien diskografioiden kantaisä.

Kesti kuitenkin kauan, ennen kuin akateeminen tutkimus kiinnostui musiikin tulkinnasta. Kun Robert Philip vuonna 1992 julkaisi sittemmin klassikoksi tunnustetun kirjansa *Early Recordings and Musical Style*, hän saattoi hyvällä syyllä todeta:

Kaksikymmentä vuotta sitten musiikin historian tutkijat eivät kiinnittäneet juuri lainkaan huomiota 1900-luvun alun levytyksiin. Parhaassa tapauksessa niiden ajateltiin kuvastavan aikakauden viehätystä, mutta ei uskottu, että ne pystyisivät opettamaan kokeneelle nykymuusikolle mitään esityskäytännön historiasta. Ne olivat riittävän vanhoja ollakseen vanhanaikaisia, mutta liian uusia ollakseen historiallisia. (Philip 1992, 1.)

Sen jälkeen esittävän säveltaiteen tutkimus on kehittynyt nopeasti. Esityskäytäntöjen muuttumisesta ja tulkintojen tutkimuksesta on saatavilla huomattava määrä kirjallisuutta. Nicholas Cookin tuore oppikirja *Beyond the Score: Music as Performance* (2013) tarkastelee erilaisia tapoja tutkia esityskäytäntöjä. Cook näkee soivan musiikin jopa tärkeämpänä tutkimuksen kohteena kuin paperille kirjoitetun musi-

kin. Äänilevyt ja muut äänitteet ovat tällöin yksi musiikin tutkimuksen keskeisistä lähteistä. Tore Simonsenin *Det klassiske fonogram* (2008) käsittelee samaa aihetta pohjoismaisesta näkökulmasta, esimerkkinä Griegin sellosonaatin levytykset.

Uuden näkökulman taustalla on monia tekijöitä. Yksi syy on varmasti ollut etnomusikologian haaste, joka on tuonut musiikin tutkimukseen uusia menetelmiä. Toinen on digitaalitekniikkaan perustuvien analyysimenetelmien nopea kehitys, joka tarjoaa mahdollisuuden tutkia ikään kuin mikroskoopilla tulkintojen pieniäkin yksityiskohtia. Esittävän säveltaiteen tutkimusta on myös auttanut äänilevyarkistojen ja uusintajulkaisujen kasvu. Jos tutkija tänään haluaa kartoittaa vaikkapa Lisztin oppilaiden tulkintoja, hänen ei enää tarvitse turvautua keräilijöiden verkostoon saadakseen levyharvinaisuuksia kuultavakseen. Hän voi kävellä sisään johonkin Euroopan suurista ääniarkistoista ja tilata tarvitsemansa materiaalin iltapäiväksi.

Suomalaisen pianonsoiton lähteet

Ensimmäiset suomalaiset levyt tehtiin vuonna 1901. Jo ennen ensimmäistä maailmansotaa useimmat tunnetut suomalaiset oopperalaulajat tekivät levyjä, ja vaikka taidemusiikin levyttäminen välillä hiljentyikin, suomalaisista laulajista on kattavasti ääninäytteitä yli sadan vuoden ajalta (Gronow 2001).

Soitinmusiikin osalta tilanne on toinen. Suomi on pieni maa, eikä maassamme ollut montakaan kansainvälisesti tunnettua solistia. Laulajien vetonaulana oli, että he lauloivat suomeksi (alkuvuosina usein myös ruotsiksi). Pianon, viulun ja sellon suuret nimet olivat jo levyttäneet kansainvälisille yhtiöille, heidän levynsä olivat ostettavissa Fazerin Musiikkikaupasta ja muista gramofoniliikkeistä. Vasta 1970-luvulla taidemusiikin levyttäminen sai Suomessa vakiintuneet puitteet Finlandia-levymerkin käynnistyttyä.

1920-luvulla äänilevyn kilpailijaksi nousi radio. Taidemusiikilla oli alusta alkaen tärkeä sija Yleisradion ohjelmistossa. Oman sinfoniaorkesterin lisäksi yhtiö kutsui soittajia ja laulajia studioihinsa ja lähetti ohjelmaa myös ulkopuolisten järjestämisestä tilaisuuksista, kuten esimer-

kiksi Helsingin juhlatuokioilta. Alkuvuosina radiolähetukset olivat suorina, eikä niistä jäänyt minkäänlaista tallennetta, mutta 1950-luvulta alkaen suurin osa ohjelmista nauhoitettiin etukäteen. Useimmat ohjelmat katosivat pian lähetysten jälkeen, kun nauhat kierrätettiin, mutta vuosien mittaan Yleisradioon on kertynyt yli satatuhatta radio-ohjelmaa käsittävä arkisto, josta merkittävä osa on musiikkia. Nykyisin arkisto on teknisesti hyvin suojattu, eikä siitä enää poisteta vanhaa aineistoa. Tallella olevien nauhojen tuhoutumista ei siis tarvitse pelätä.

Tutkijan kannalta arkisto on kuitenkin haasteellinen, koska ohjelmien dokumentoinnin taso vaihtelee ja on usein puutteellinen. Uudet radio-ohjelmat on jo neljännesvuosisadan ajan dokumentoitu suoraan tietokantaan, jossa ohjelmien sisällöstä on yksityiskohtaiset tiedot. Vanhat nauhat on alun perin luetteloitu käsikortistoon. Korteilla olevat tiedot syötettiin 1990-luvulla tietokantaan ja samalla tietoja täydennettiin, mutta usein tietokannasta löytyy vain perustason tiedot: ohjelman lähetyspäivä, otsikko ja pääesiintyjän nimi. Vuosien mittaan tietoja on täydennetty, mutta monissa tapauksissa ainoa tapa selvittää ohjelman tarkka sisältö on kuunnella se.

1950-luvulla nauhurit alkoivat muutenkin yleistyä Suomessa. 1970-luvulta alkaen lähes jokaisessa kodissa on ollut jonkinlainen äänen tallennukseen soveltuva laite. Nauhureiden omistajien joukossa oli muusikoita ja musiikin harrastajia, ja laitteita hankittiin tietysti myös musiikkioppilaitoksiin. Yksityisissä kokoelmissa on paljon historiallisesti merkittäviä musiikkiäänityksiä, mutta toistaiseksi niistä ei ole tehty minkäänlaista inventointia.

Äänilevyt

Vanhin levyttänyt suomalainen pianisti on Oskar Merikanto, joka soitti vuonna 1906 levyille neljä omaa sävellystään. Näistä kaksi on toistaiseksi kadoksissa, niitä ei löydy mistään kokoelmasta. Lisäksi Merikanto toimi useiden laulajien säestäjänä. Aineisto on niukka, mutta innovatiivinen tutkija voisi näidenkin levytysten perusteella tehdä johtopäätöksiä Merikannon tekniikasta.

Seuraavia kotimaisia pianolevytyksiä saatiinkin odottaa neljännes-

vuosisata. Ernst Linko, Sigrid Schnéevoigt, Selim Palmgren ja Timo Mikkilä tekivät kukin muutaman levytyksen, lisäksi muita pianisteja kuultiin laulajien säestäjinä. Näistä kannattaa erityisesti muistaa Marian Andersonin säestäjänä komean kansainvälisen uran tehnyt Kosti Vehanen. 1950- ja 1960-luvuilla levyttäneistä suomalaisista pianisteista on mainittava erityisesti Rolf Bergroth. Vasta 1970-luvulta lähtien levyjä on tehty suuremmassa mittakaavassa.

Vaikka äänilevyteollisuuden panos suomalaisen pianomusiikin dokumentointiin onkin niukka, se on helposti tavoitettavissa. Vuodesta 1981 lähtien kaikki suomalaiset äänilevyt on lain perusteella tallennettu vapaakappaleina kansalliskirjastoon. Tätä vanhemmat levytkin löytyvät pääsääntöisesti kansalliskirjaston, Yleisradion ja/tai Suomen äänitearkiston kokoelmista. Kansalliskirjaston levyt on luetteloitu Viola-tietokantaan. Yleisradion äänilevystön kokoelmia voi etsiä verkosta Fono-tietokannasta, vaikka vaativampiin hakuihin kannattaa käyttää Yleisradion sisäistä järjestelmää. Suomen äänitearkiston kokoelmista on lukuisia painettuja julkaisuja. Näistä helppokäyttöisin on esiintyjien nimen mukaan järjestetty *Suomalaisten äänilevyjen taiteilijahakemisto* (Haapanen 1990).

MIKKILÄ, Timo (piano) -s. 16.10.1912

ANDANTE ELEGIACO JA CANZONETTA SELLOLLE JA PIANOLLE (Aarre Merikanto) Finnlevy SFX 37 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 AUF DER HEIDE (Jean Sibelius) His Master's Voice X 6342 + ANJA IGNATIUS -1939
 BERCEUSE (Selim Palmgren) His Master's Voice X 6341 -1939
 FÜR ELISE (L.van Beethoven) Rytmii A 2112 -1945
 JÄÄHYVÄISVALSSI (F.Chopin) Rytmii B 2066 -1944
 KAKSI VALSSIA: H-DUURI JA AS-DUURI (Joh.Brahms) Rytmii A 2112 -1945
 KEVÄTYÖ (Selim Palmgren) Rytmii R 6137 -3.4.1952
 LYYRILLINEN SARJA SELLOLLE JA PIANOLLE (Leevi Madetoja) Finnlevy SFX 37 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 MASURKKA (Jean Sibelius) His Master's Voice X 6341, Scandia SLP 569, Äänilevytuottajat IFPI 1 + ANJA IGNATIUS -1937
 MERI (Selim Palmgren) Electro 3155 -19.9.1947
 MUUNNELMIA KANSANKORAALISTA SOOLOSELLOLLE (Kari Rydman) Finnlevy SFX 37 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 OSTINATO (Ahti Karjalainen) Finnlevy SFX 37 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 POLONEESI, AS-DUURI (F.Chopin) Decca SD 5003 -16.1.1948
 REMBRANDT (Tauno Marttinen) Finnlevy SFX 37 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 ROMANSSI DES-DUURI (Jean Sibelius) Rytmii R 6137 -3.4.1952
 SANATON LAULU (Toivo Kuula) Finnlevy SFX 37 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 SAVOLAINEN HENGELLINEN KANSANSÄVELMÄ Finnlevy SFX 37, Valitut Palat VPLP/VPC 9661 + SEPPÖ LAAMANEN -1977
 TOUKOKUUN YÖ (Selim Palmgren) Electro 3155 -19.9.1947
 VALSSI CIS-MOLLI (F.Chopin) Rytmii B 2066 -1944
 VOGEL ALS PROPHET (Robert Schumann) His Master's Voice X 6342 + ANJA IGNATIUS -1939

Esimerkki 1. Timo Mikkilän levytykset Urpo Haapasen (1990) mukaan.

Huomaa, että Haapanen ei käytä yhtenäistettyjä teosnimikkeitä.

Näiden tietolähteiden ulkopuolelle jäävät ainakin osittain suomalaisten pianistien ulkomailla tekemät levyt. Paras kokoelma löytyy Yleisradiosta, mutta siinäkin on aukkoja.

Pianistit radioarkistossa

Vanhimmat radioarkistossa säilyneet pianoesitykset ovat 1940-luvulta. 1950-luvulta aineistoa on enemmän, myöhemmiltä vuosilta jopa runsaasti. Vuosien mittaan käytännöllisesti katsoen kaikki merkittävät suomalaiset pianistit ovat esiintyneet radiossa. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että heidän soittonsa löytyisi sieltä vielä tänä päivänä. Arkistossa käyneestä tuhosta ei kannata syyttää yksin poliitikkoja tai Yleisradion johtoa: en muista yhdenkään tutkijan puolen vuosisadan aikana avanneen suutaan ja muistuttaneen, miten tärkeää olisi ollut systemaattisesti arkistoida radiossa lähetettyä musiikkia. Pianomusiikkiin pätevät samat seikat kuin muihinkin radio-ohjelmiin. Ohjelmien säilyminen on usein ollut sattumanvaraista, ja säilyneidenkin ohjelmien löytäminen saattaa olla hankalaa, koska dokumentoinnin taso vaihtelee. Tästä huolimatta pianoäänityksiä on varmasti tallella satoja, ellei tuhansia. Kotimaisten pianistien lisäksi arkistosta löytyy ulkomaisia vierailijoita, jotka ovat esiintyneet Radion sinfoniaorkesterin solisteina tai esimerkiksi musiikkijuhlilla.

Pääosa radioarkiston nauhoista sisältää yhden radiossa lähetetyn ohjelman. Parhaimmillaan tietokannasta löytyy yksityiskohtainen kuvaus ohjelman sisällöstä, kaikista ohjelmassa esiintyneistä henkilöistä ja heidän rooleistaan (esimerkiksi ”piano” tai ”laulu”) ja jopa esitettyjen teosten säveltäjistä. Kun Yleisradion sisäinen tietojärjestelmä lisäksi tarjoaa monipuoliset mahdollisuudet yhdistelmähakuihin, on mahdollista etsiä esimerkiksi vuosilta 1985–1990 kaikki ohjelmat, joiden sisällönkuvauksessa tai otsikossa esiintyy sana ”piano”. (Toisin kuin äänilevystön Fono-tietokanta, radioarkiston hakemistot eivät ole tois-
taiseksi käytettävissä muualla kuin Yleisradion sisäisessä verkossa.)

Huonoimmassa tapauksessa tietokannasta löytyy vain ohjelman otsikko, lähetyspäivämäärä, kesto ja pääesiintyjän nimi. Jos ohjelman nimi on esimerkiksi ”Timo Mikkilä soittaa”, tiedon hakijan on itse

tiedettävä, että Mikkilä on pianisti. Nauhoitetun ohjelman sisältö selviää vain kuuntelemalla ohjelma tai kaivamalla tiedot esiin lähetyspäivän sanomalehdestä.

METRO HAKU

OTSI: Päiväkahvit: Vieraana Timo Mikkilä.
 ENSI: 19941205
 VERN: 00 Tuutematon
 KEST: 005915
 TALT: AST-32721-0 CDR-17420-0
 DLAA: AST-32721-0 DIG-433153-0
 CDR-17420-0 DIG-799395-0
 HENK: Louhos Meri
 Mikkilä Timo
 TOIM Äänessä
 / Äänessä
 SISA: Timo Mikkilä Meri Louhoksen vieraana.
 ASIA: MUSIIKKIOHJELMAT
 KIEL: FI suomi
 TALP: 19941202 ATKN: 000156022
 KUST: 3350
 Vie kansioon

Esimerkki 2. Dokumentti radioarkiston tietokannasta. Niukimmillaan dokumenteissa on vain perustiedot ohjelmista.

METRO HAKU

OTSI: Pianistin mielisävellys.
 Margit Rahkonen.
 ENSI: 19800711
 VERN: 00 Tuutematon
 KEST: 003800
 TALT: AST-13825-0
 DLAA: AST-13825-0 DIG-310342-0
 HENK: Rahkonen Margit / Äänessä
 Santalahti Leena TOIM Äänessä
 Santalahti Leena TUOT Ki äänessä
 LISA: Dokumentoitu nauhaoston kortin pohjalta, et. Täydennetty tuotantoselosteen ja Katsa-lehden tietojen pohjalta.
 SISA: Pianistin mielisävellys. Margit Rahkonen. Margit Rahkonen esittelee ja soittaa Sergei Prokofjevin Pianonsoaatin n:o 6 A-duuri. Mukana myös Leena Santalahti.
 ASIA: MUSIIKKIOHJELMAT
 KIEL: FI suomi
 TALP: 19991201 ATKN: 000043778
 KUST: 0003
 Vie kansioon

Esimerkki 3. Yksityiskohtaisemmin dokumentoitu ohjelma radioarkiston tietokannassa.

Arkistoon tallennettu ohjelma on siis pääsääntöisesti sama, jonka yleisö aikanaan kuuli radiosta. Jos kyseessä on studionauhoitus, arkistossa on todennäköisesti lähetystä varten editoitu versio pianistin tulkinnosta. Samat teokset on ehkä nauhoitettu moneen kertaan, ja tuottaja on valinnut parhaan esityksen lähetystä varten. Joskus nauhalla oleva esitys saattaa olla leikattu kokoon useammasta eri tulkinnasta.

Yleisradion sisäisessä kielenkäytössä tätä tuotantovaihetta kutsuttiin analogitekniikan aikakaudella ”nauhan montteeraamiseksi”. Joissakin tapauksissa nauhakotelon sisältä saattaa löytyä paperidokumentteja, joissa on lisätietoja nauhoituksesta.

Varsinaisten ohjelmanauhojen lisäksi radiossa on äänityksiä, joita Yleisradion sisäisessä kielenkäytössä kutsuttiin materiaalinauhoiksi. Kun Yleisradio esimerkiksi vieraili musiikkijuhlilla, oli yleistä, että koko ohjelmisto tallennettiin nauhalle. Kertyneestä aineistosta valittiin myöhemmin osia lähetystä varten, mutta alkuperäisaineisto saatettiin myös säilyttää. Arkistossa on myös tallenteita suorista radiolähetyksistä, esimerkiksi Radion sinfoniaorkesterin konserteista. Niitä nauhoitettiin mahdollisia uusintoja varten tai pelkästään arkistointimielessä.

Arkistossa on myös musiikkiaiheisia puheohjelmia. Vaikka niissä ei olisikaan musiikkiesityksiä, ne saattavat tarjota mielenkiintoista aineistoa esimerkiksi muusikoiden haastattelujen tai kriitikoiden aikalaisarvioiden muodossa.

Äänilevystön kantanauhat

Edellä on todettu, miten suomalainen klassisen musiikin äänilevytuotanto oli 1970-luvulle saakka varsin niukkaa. Ulkomaisia levyjä oli tarjolla runsaasti, kotimaisia ei. Tämän asiantilan korjaamiseksi Yleisradio ryhtyi jo 1950-luvulla tuottamaan niin sanottuja kantanauhoja, joita käytettiin radio-ohjelmissa levyjen tavoin. Toisin kuin varsinaiset radio-ohjelmat, kantanauhoille oli tallennettu yksittäisiä teoksia. Pääpaino oli suomalaisten säveltäjien teoksilla. 1990-luvulla kantanauhoja ryhdyttiin tekemään nauhan sijasta suoraan cd-levyille, mutta levykauppoihin niitä ei koskaan toimitettu. Yleisradio maksoi taiteilijoille kantanauhoista kertakaikkisen korvauksen, joten niistä ei tarvinnut maksaa erillistä lähetyspalkkiota. Kantanauhoja tekemään kiinnitettiin monia eturivin taiteilijoita, ja nauhoja tehtiin vuosien mitaan toista tuhatta.

Vaikka kantanauhat on tehty radio-ohjelmia varten, ne eivät Yleisradion organisaatiossa kuuluneet radioarkistoon vaan äänilevyyn, koska niitä käytettiin äänilevyjen tavoin. Tästä syystä ne on myös lu-

METRO HAKU

```

Lainaustilanne
KART: V-004522-01 Koko äänite
REST: 016:40
FENN: Kyllä          DOKT: Teostiedot      KIRJ: 19931208
KANT: Kyllä
TEKI: Klami, Uno [1900-1961] (säv).
TEOS: Konsertto pianolle ja orkesterille n:o 1
      (Une nuit à Montmartre, Yo Montmartrelle) op.8.
      1. Grave. -
      2. Rythme las et nerveux d'une Valse Boston. -
      3. Ronde.
      (Ei välinauhja).

DLAA: Ura 01
SMAA: SM1000
SVUD: SV1925
LAJI: L1D
AIHE: kaupunki: Pariisi / kaupunginosa: Montmartre / vuorikausenaika: yö
ESIT: Mikkilä, Timo (piano). Cronwall, Erik (johtaja). Radio-orkesteri
      (Helsinki) (orkesteri).
KORO: MI K21 KOF
TVUO: TV1960
KAUP: RMUS / 1960
LTI: Ei
HUOM: Arkistokpl:01 käyttökpl:00 kopiokpl:00

Vie kansioon

```

Esimerkki 4. Kantanauhat on dokumentoitu äänilevystön Fono-tietokantaan.
Näkymä Ylen sisäisestä verkosta.

etteloitu äänilevystön Fono-tietokantaan omana numerosarjanaan. Tutkijan kannalta tästä on se etu, että kantanauhat on dokumentoitu erittäin yksityiskohtaisesti, ja niitä voi hakea säveltäjän, esittäjän tai teoksen lisäksi vaikkapa opusnumeron mukaan ja monilla muilla hakukriteereillä.

Televisioarkiston musiikkiohjelmat

Yleisradion arkistoissa televisio-ohjelmat muodostavat oman kokonaisuutensa ja ne on luetteloitu omaan tietokantaansa. Viime vuosina kotimaiset tv-ohjelmat on arkistoitu sataprosenttisesti, mutta television alkuvuosilta on vähän aineistoa tallella. Videonauhat olivat niin kalliita, että ne jouduttiin käyttämään useita kertoja, ja vanhoja ohjelmia pyyhittiin armotta pois.

Tämä on musiikin tutkijan kannalta ikävää, sillä aikaisemmin Yleisradion televisio-ohjelmissa esitettiin taidemusiikkia suomalaisen taiteilijoiden tulkitsemana huomattavasti useammin. Vaikka säilyneiden ohjelmien määrä on pieni, ainakin 1970- ja 1980-lukujen pianisteista kiinnostuneen tutkijan kannattaa muistaa myös tv-arkisto. Dokumentointi on keskimäärin huomattavasti yksityiskohtaisempaa

METRO HAKU

Page 1 of 1

```

OHJELMAID: PROG_2009_00079040                                DIGITOITU: EI
OHJELMAN NIMI: RALF GOTHONI - TAITEILIJAPROFESSORI.
ENSI-LÄHETYS:
Ipva      Kesto      Aika      Lähetysmuoto      Kanava
19810526  00:28:50:0  00:00     Ensilähetyks      .

Taltion numero      Kesto      Knar      Kiar      Digitoitu
208-21072           00:28:50:0  AR        .        EI
2VH-21095           00:28:50:0  AR        .        EI
-260528             00:28:50:0  AR        .        EI

FILMIN NUMERO: 28-00532      FILMIN KESTO: 00:28:44:0

VÄRILLISTYS: Väri
ALKUPERÄ: Oma tuotanto
TUOTANTONUMERO: 53049400000
KÄYTTÖOIKEUDET: Tv-oikeudet.

LISÄTIETO: Nauha 208-21072 2-tuuman tuoreistus nauhalta 260528, yhteneväinen nauhan 2VH-21095 kanssa.
Taltioitu kesällä 1980.

AIHE: Kansainvälisesti tunnetun pianotaitelijan Ralf Gothonin työ konserttipianistina ja
liedpianistina sekä kamarimuusikkona. A911.7 A780.4 M100.

SISA: 00:00:00:0 - 00:01:59:24
-- Ralf Gothoni (flyygeeli) esiintyy.
-- Haast Ralf Gothoni (SU+).
-- Valokuvia.
-- Savonlinnan
kamariyhtye esittää Schubertin "Forellikvintetto", Ralf Gothoni seuraa vieressä.
-- Jorma
Hynninen (laulu) ja Ralf Gothoni (piano) esittävät Schumannin "Im wunderschönen Monat Mai"
--
Toim Pentti Salolainen (SU+) haast Ralf Gothoni (SU+) ja Jorma Hynninen (SU+).
-- Jorma
Hynninen (laulu) ja Ralf Gothoni (piano) esittävät Schumannin "Ein Jüngling liebt ein
Mädchen".
-- Toim Pentti Salolainen (SU+) haast Ralf Gothoni (SU+).
INSE: 00:00:00:0 - 00:01:59:24
KUVA: -- Ralf Gothoni (flyygeeli) esiintyy.
-- Haast Ralf Gothoni (SU+).
-- Valokuvia.
--
Savonlinnan kamariyhtye esittää Schubertin "Forellikvintetto", Ralf Gothoni seuraa vieressä.
--
Jorma Hynninen (laulu) ja Ralf Gothoni (piano) esittävät Schumannin "Im wunderschönen Monat
Mai"
-- Toim Pentti Salolainen (SU+) haast Ralf Gothoni (SU+) ja Jorma Hynninen (SU+).
-- Jorma
Hynninen (laulu) ja Ralf Gothoni (piano) esittävät Schumannin "Ein Jüngling liebt ein
Mädchen".
-- Toim Pentti Salolainen (SU+) haast Ralf Gothoni (SU+).

TEKIJÄT
Nimi      Tehtävä      Free Yhtiö      Lisätiedot
Erkki Pitkänen  Ohjaaja      .
Erkki Pitkänen  Toimittaja   .
Heimo Felander  Tuottaja     .
Matti Markkanen  Leikkaaja    .
Matti Pulliainen  Kuvaussuunnittelija .
Pentti Savolainen  Toimittaja   .
Salmela Haiskonen      .
Lähetysmääräys .

```

Esimerkki 5. Pianomusiikkia televisioarkistossa.

kuin radioarkistossa, mutta vanhempien ohjelmien osalta on joskus tyydyttävä pintapuolisiin tietoihin ja täydennettävä niitä katsomalla itse ohjelma.

Yksityiset arkistot ja kokoelmat

1940-luvulla Suomessa toimi yksityisiä äänitysstudioita, joissa kuka tahansa saattoi taltioida esityksiään levyille. Levyt valmistettiin suorakaiverrusmenetelmässä yksin kappalein. Näitä niin sanottuja pikale-

vyjä löytyy silloin tällöin kirpputoreilta ja yksityisistä kokoelmista. Ne muistuttavat kooltaan tavallisia 78 kierroksen levyjä, mutta niissä on yleensä käsin kirjoitetut etiketit. Sisältö voi olla mitä tahansa, mutta vastaan on tullut myös tunnettujen muusikoiden esityksiä. Tällä tavoin on löydetty esimerkiksi ääninäytteitä pianisteista, jotka eivät muuten ole levyttäneet.

Nauhurit yleistyivät 1950-luvulla. Yksityiskotien lisäksi niitä hankittiin musiikkioppilaitoksiin ja muihin musiikki-instituutioihin, esimerkiksi Kansallisoppeeraan. Tietääkseni ainoastaan Kansallisoppeeraan nauhakokoelma on viime vuosina käyty systemaattisesti läpi ja siirretty uuteen formaattiin. Yksityisten nauhakokoelmien inventointi olisi tärkeää suorittaa loppuun lähivuosina, sillä analogisen ääninauhan elinikä on korkeintaan puoli vuosisataa ja nauhojen toistoon tarvittavat laitteet ja ammattitaitokin alkavat hävitä.

Arkistot ja tutkimus

Äänilevyn satavuotisen historian ajalta aineistoa on kertynyt niin paljon, että se antaa mahdollisuuden hyvinkin laajoihin vertaileviin tutkimuksiin. Musiikkikirjallisuuden keskeisistä teoksista on kymmeniä, jopa satoja erilaisia tulkintoja. Per Dahlin väitöskirjassa (2006), jossa vertailtiin eri laulajien tulkintoja Edvard Griegin laulusta *Jeg elsker dig* (op. 5 nr. 3), aineistona oli 252 eri levytystä tästä suositusta teoksesta. Parhaassa tapauksessa samat taiteilijat ovat uransa aikana levyttäneet samoja teoksia moneen kertaan, joten esimerkiksi Robert Philip (2004, 132) pystyi tekemään johtopäätöksiä Arthur Rubinsteinin Chopin-tulkintojen muuttumisesta 1930-luvulta 1960-luvulle.

En ole yrittänyt laskea, kuinka paljon levytyksiä Sibeliuksen lauluista löytyisi, mutta ei ole epäilystäkään, etteikö niissä olisi aineistoa monenlaisiin tutkimuksiin. Kukaan suomalainen pianisti ei valitettavasti ole kuitenkaan tehnyt niin paljon levytyksiä, että voisimme tutkia hänen soittotapansa muuttumista 1930-luvulta 1960-luvulle. Onneksi kuitenkin Yleisradion arkisto (ja mahdollisesti yksityisistä kokoelmista löytyvä aineisto) tarjoaa varsin monipuoliset mahdollisuudet tutkia suomalaista esittävää säveltaidetta 1900-luvun jälkipuoliskolla.

Toistaiseksi tutkijat ovat käyttäneet melko vähän hyväkseen Yleisradion arkiston mittavaa lähdeaineistoa. Tutkijoille on tarvittaessa järjestetty pääsy kokoelmiin, mutta arkistoon ei voi samalla tavalla kävellä sisään kuin vaikkapa Kansalliskirjaston musiikkiosastolle. Vaikka kokoelmat on luetteloitu Yleisradion tietokantaan, järjestelmä on suunniteltu ensisijaisesti ohjelmatoiminnan tarpeisiin, eikä siinä ole juuri huomioitu musiikin tutkimuksen erikoistarpeita. Toisaalta pääosa nauhoista on jo digitoitu, joten Yleisradion työntekijät pystyvät kuuntelemaan niitä suoraan omilta työasemiltaan. Aineiston saaminen kuultavaksi vaikkapa kaikissa korkeakoulukirjastoissa ei edellyttäisi kovin suuria teknisiä ja juridisia ponnisteluja. Suomalaisia pianisteja tunteva tutkija voisi pienen valmennuksen jälkeen tehdä arkistosta löytyvästä pianomusiikista melko kattavan inventaarion sekä omaan että muiden tutkijoiden käyttöön.

Viime vuosina äänitteet ovat vakiinnuttaneet asemansa musiikin-tutkimuksen lähteinä. Suomessa tämän kaltainen tutkimus on vielä varsin nuorta. Olen kuitenkin vakuuttunut siitä, että olemassa olevien arkistojen systemaattinen inventointi ja niiden käytön helpottaminen antaisivat vauhtia alan tutkimukselle.

LÄHTEET

Tietokannat

Viola: <https://viola.linneanet.fi/>

Fono: <http://www.fono.fi/>

Radio- ja televisioarkistojen tietokannat ovat toistaiseksi käytettävissä vain Yleisradion sisäisessä verkossa.

Kirjallisuus

Bauer, Roberto 1936. *Historical Records 1898–1908/9*. Milano.

Cook, Nicholas 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: University Press.

Dahl, Per 2006. *Jeg elsker dig! Lytterens argument: Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr. 3*. Väitöskirja. Stavanger: Universitetet i Stavanger.

Day, Timothy 2000. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven & London: Yale University Press.

Gronow, Pekka 2001. Oopperalaulajia ennen oopperaa. *Musiikki* 2001 (3–4), 77–116.

Haapanen, Urpo 1990. *Suomalaisten äänilevyjen taitelijahakemisto 1901–1982*. Helsinki: Suomen äänitearkisto.

Philip, Robert 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

Philip, Robert 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven & London: Yale University Press.

Simonsen, Tore 2008. *Det klassiske fonogram*. Väitöskirja. Oslo: Norges musikkhøgskole.

Musiikkiopiston erilaiset oppijat ammatillisen oppimistavoitteen puristuksessa

JOHANNA HASU

Nuorena pianonsoiton opettajana jouduin aika ajoin hämmentävän tilanteen eteen: oppilas ei edisty, vaikka hän on selvästi musikaalinen ja kertoo harjoittelevansa ahkerasti. Vähitellen aloin pohtia, voisiko ongelmien takana olla oppimisvaikeutta. Pro gradu -tutkielmassani *Mä en ymmärtäny niitä pallukoita* (Hasu 2010) avasin yhden lukihäiriöisen pianonsoiton opiskelijan kokemuksia soitonopiskelusta ja niistä haasteista, jotka oppimisvaikeus tuo jo muutenkin haastavan taidon oppimiseen. Syvennyin aiheeseen vielä laajemmin väitöskäsitelmässäni, jonka aloitin joulukuussa 2011. Tässä artikkelissa käsittelen suomalaisen soitonopetuksen historiaa, musiikkioppilaitosjärjestelmän syntyä ja pianonsoitonopetuksen traditioita sekä niiden vaikutuksia niin sanottujen erilaisten oppijoiden asemaan ja oppimiseen. Luon myös katsauksen tutkimusaineistoni perusteella saamaani tietoon näiden oppilaiden tavasta oppia ja siitä, mitä he itse ajattelevat soitonopiskelusta. Koska suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa on perinteisesti opetettu lähinnä niin kutsuttua länsimaista taidemusiikkia ja koska tutkimuksessani mukana olleet oppilaat opiskelivat klassista pianonsoittoa, keskityn tässä artikkelissa niin sanotun länsimaisen taidemusiikin opetuksen historiaan ja tälle perinteelle syntyneeseen musiikkioppilaitosjärjestelmään.

Suomalaisen musiikkioppilaitoksen juurilla

Vuonna 1882 Martin Wegelius (1846–1906) perusti Helsinkiin musiikkiopiston – samana vuonna kuin Robert Kajanus (1856–1933) vakituisen ammatillisen orkesterin, joka nykyisin tunnetaan Helsingin kaupunginorkesterina. Martin Wegelius kävi hakemassa oppia Keski-Euroopan (ennen kaikkea Saksan) kuuluisista konservatorioista, ja voidaankin sanoa Wegeliuksen perustaneen Suomeen kokonaisen konservatoriolaitoksen. Helsingissä oli musiikkiopiston perustamisen aikaan lehti-ilmoitusten perusteella ainakin 30 pianonsoiton opettajaa ja myös lukuisia muiden instrumenttien yksityisopetusta antavia opettajia. Wegelius kirjoittikin vuonna 1882 lehtiartikkelin, jossa hän perusteli vastaperustetun opiston ylivoimaisuutta verrattuna yksityisopetukseen. Wegeliuksen jälkeen musiikkiopiston johtoon tuli Erkki Melartin, joka halusi laajentaa opiston täydelliseksi konservatorioksi, ja hän haki Wegeliuksen tavoin mallia Euroopasta, mm. Leipzigista, Wienistä ja Dresdenistä. Vuonna 1924 musiikkiopiston johtokunta päätti yksimielisesti, että opiston nimi muutetaan Helsingin Konservatorioksi. Jo 1920-luvulla Viipurin Musiikkiopisto (joka oli perustettu vuonna 1918) oli tiedustellut, voisivatko sen oppilaat saada ilman tutkintoa jatkaa opintojaan konservatoriossa, koska Viipurissa oli käytössä samat kursivaatimukset kuin konservatoriossa. Helsingin Musiikkiopiston rehtori Erkki Melartin ja pianonsoiton opettaja Ingeborg Hymander tekivät Viipurissa tarkastukset, jotka osoittivat sekä yleisölle että päättäjille, kuinka vankan aseman musiikkikoulu oli jo muutamassa vuodessa saavuttanut. Näin koko maan musiikinopetuksen yhtenäistämiseen kiinnitettiin huomiota jo hyvin varhain. Helsingin Konservatorion nimi muuttui Sibelius-Akatemiaksi vuonna 1939. Samalla konservatorion opetussuunnitelma organisoitiin uudelleen, jotta se vastaisi korkeakoulutustasoa. 1950-luvun puolivälissä Suomessa toimi Sibelius-Akatemian lisäksi neljätoista musiikkioppilaitosta, joista kaksi oli kansankonservatorioita, kaksi musiikkikoulua ja loput musiikkiopistoja. Samoihin aikoihin kehitettiin myös viimeisteltyyn muotoon Sibelius-Akatemian kurssitutkintojärjestelmä. Tämän järjestelmän perustaso siirtyi soveltaen käyttöön

muissakin musiikkioppilaitoksissa. Niin sanottu yhteistutkintojärjestelmä otettiin käyttöön 1960-luvulla. (Dahlström 1995, 285–287, 325–339, 478, 505–518; Lappalainen 2001; Dahlström 1982, 24, 96–106, 115–120, 139; Ritaluoto 1996, 23–54; Salmenhaara 1996, 191–204; Häyrynen 2014, 32–35.)

Opetuksen traditiot

Pianonsoiton historia esitetään usein suurten nimien historiana. Soitonopetuksesta puhuttaessa viitataan toistuvasti myös vuosisataiseen traditioon, ja soitonopetusta on pitkään käsitelty ainoastaan soittimellisestä näkökulmasta. Puhutaan ”pianistien sukuuusta”, jossa voidaan vetää viivoja mestarin ja tämän oppilaiden välille ja löytää jatkumoa esimerkiksi Johann Sebastian Bachista Ludwig van Beethovenin ja Karl Czernyn kautta Franz Lisztiin asti. Esitellessään niin sanottua Leschetizky-metodia Malwine Bréen kirjassa *The Leschetizky Method – A Guide to Fine and Correct Piano Playing* Seymour Bernstein huomauttaa, että Leschetizkylä (jonka oppilaista esimerkiksi Paderewski saavutti suurta mainetta) on Czernyn kautta suora yhteys Beethoveniin asti. (Herman-Philipp 1969, 3; Gillespie 1965, 89; Bernstein 1997, 3; Brée 1997, 78.) Pianistien tulkintoja vertaillaan, ja heidän yhteyksiään pianonsoiton traditioon katsotaan myös sen kautta, kenen oppilaita he ovat olleet. Opettaja on siirtänyt oman opettajansa perintöä eteenpäin, ja tietyt soinnilliset ihanteet ja tulkintatavat ovat näin periytyneet sukupolvilta toisille.

Helsingin Musiikkiopiston opettajakuntaan kuului 1880-luvulla kolme sellaista opettajaa, jotka olivat itse opiskelleet Franz Lisztin johdolla. Opettajien kesken vallitsi myös selvä hierarkia, sillä kahdesta yhtä aikaa opettaneesta toinen oli eliittiluokan pianisti, ja toinen selkeästi varjossa. Ensimmäisen opettajan sopimuksen mukainen velvollisuus oli esiintyä konserteissa ja musiikki-illoissa, toisen opettajan työ sisälsi muiden tehtävien ohella pianopedagogiikan ohjausta. Ehkä kuuluisin Helsingissä opettaneista pianisteista oli italialainen Ferruccio Busoni, joka kuvaili opettamista Suomen kal-

taisessa vähän kehittyneessä musiikkiympäristössä näin: ”Täällä saa tyytyä siihen, jos voi saada aikaan edes osan siitä mitä on jo saavutettu muualla.” (Dahlström 1982, 44–45.)

Pianonsoitosta ja sen opettamisesta on kirjoitettu paljon. Käsittelen tässä artikkelissa ainoastaan kahta kirjaa. Ensimmäinen niistä on eräänlainen klassikko, jälkimmäinen valottaa suomalaista pianonsoiton historiaa mielenkiintoisella tavalla. Yksi kuuluisimmista pianonsoiton opetusta ja opiskelua käsittelevistä kirjoista on Heinrich Neuhausin (1888–1964) kirjoittama kirja *Pianonsoiton taide* (1967). Neuhaus lähtee ajattelussaan siitä, että pianonsoiton opettajan on opetettava musiikkia, ei pelkkää pianonsoittoa, joskin pelkän musiikin ajattelu ilman riittävää instrumentin hallintaa tekee soitosta diletanttimaista. Opettajan on tulkittava musiikkia: oppilas on tehtävä tietoiseksi teoksen sisällöstä ja runollisesta muodosta, oppilaan on analysoitava äärimmäisen tarkasti sekä rakenne että muoto, soinnutus, melodia, polyfonia jne. Opettajan on koulutettava oppilaan kuulokykyä, perehdytettävä hänet musiikkikirjallisuuteen, minkä lisäksi täytyy tutustua muihinkin taidemuotoihin. Neuhaus toteaa seuraavasti: ”Mahdollisimman täydellinen molemminpuolinen ymmärtämys opettajan ja oppilaan välillä on tärkeä edellytys pedagogisen prosessin hedelmällisyydelle.” Tällä hän viittaa siihen, että huomattavan ja tunnustetun akateemikon ei tarvitse opettaa oppikoulussa, kuten oppikoulun opettajankaan ei tarvitse esitelmöidä akatemian täysistunnoissa. ”Vertaiselle vertaistaan.” Näin ollen sellaisen opettajan, jolla on ”pakkomielle opettaa, kasvattaa, tehdä taiteilijoita”, on tuskallista havaita, kuinka hänen valtava työmääränsä oppilaan hyväksi saa aikaan mitättömän tuloksen, kun taas toisille oppilaille riittää muutama lause. Oppilaan on oltava tietoinen siitä ”stratosfääristä” johon hän on tunkeutumassa, vaikka vielä painiikin alkuvaiheen vaikeuksien kanssa. (Neuhaus 1967, 10, 28–29, 175, 178, 201.) Johtopäätöksenä tästä näyttää olevan se, että taiteen hyväksi on tehtävä työtä, ja sellaisen opettajan, jonka ylimpänä tähtäimenä on juuri taide, on työskenneltävä vain sellaisten oppilaiden kanssa, jotka voivat ottaa hänen opetustaan vastaan. Muidenkin opettaminen on toki tärkeää, saadaanhan siten muokattua sellaista maape-

rää, jossa myöhemmät lahjakkuudet voivat kasvaa (mts. 175). Näin äidit ja isät voivat – vaikkeivät itse olleetkaan lahjakkuuksia – harjoittelun myötä saamallaan tietotaidolla olla auttamassa seuraavia sukupolvia eteenpäin taiteen saralla.

Ingeborg Hymanderin (1865–1938) kirja *Nuori pianonsoiton-opettaja* vuodelta 1924 valottaa suomalaisen pianonsoiton opetuksen historiaa aivan erityisellä tavalla. Hymander opetti Helsingin Musiikkiopistossa pianonsoittoa ja pianopedagogisia aineita 1889–1936 ja vastasi pianopedagogiikan opetuksesta 1906–1936. Hymander vaatii pianonsoiton opettajaksi haluavalta seuraavia edellytyksiä, joita ovat musikaaliset lahjat ja ”pedagoogiset” taipumukset. On siis edistettävä musiikillisia taipumuksia soittotaidon kehittämisen ja yleisen musikaalisen (tietopuolisen) kasvatuksen avulla sekä pedagogisia taipumuksia määrättyjä sääntöjä noudattamalla. Pianonsoittotaidon kehittäminen on aloitettava jo lapsena ja saavutettava riittävä osaamisen taso, jotta ylipäänsä voi opettaa muita. Hymander aloittaa kirjansa paneutumalla tähän problematiikkaan siitä syystä, että ”pianonsoittoa opiskelevia nykyisin on niin suunnattoman paljon ja heidän joukossaan varmasti on useita, jotka eivät ole musikaalisia.” (Hymander 1924, 7–8.) Hymanderin ohjeet opettajille ovat myös melko lämpimiä ja yhä kannatettavia: ”Älkää kiivastuko; kiitos (ja) rohkaisu voi toisinaan tehota paremmin kuin moite; olkaa riittävän kriittillinen itseenne nähden.” Viimeisin sitaateista sopii ohjeeksi yhä tänäänkin, etenkin kun sitä edeltää ohje: ”Asettakaa itsellenne suurimmat vaatimukset.” Mielenkiintoinen näkökulma nykyiseen ohjelmistokeskusteluun on Hymanderin pohdinta siitä, että oppilaan omatkin toiveet soitettavasta ohjelmistosta on otettava huomioon. Tämä sillä varauksella, että niin sanottua salonkikirjallisuutta (aikansa viihdemusiikkia, joka nykykatsannossa on hyvinkin luettavissa klassisen musiikin genreen) ei oppilaille tule antaa soitettavaksi. Salonkimusiikin harjoittelu pilaa ”musiikillisen maun ja aiheuttaa kaikenlaisia diletanttimaisuuksia soitossa.” (Hymander 1924, 23, 122–123.)

Suomalainen musiikkioppilaitosjärjestelmä ja sen kritiikkiä

Musiikkioppilaitosverkoston synty ja laajeneminen sekä se, että oppilaitosten rahoituksesta säädettiin lailla, on ollut tärkeä osa suomalaista musiikin historiaa. Ilman sitä Suomen ”musiikki-ihme” tuskin olisi syntynyt. Tätä musiikki-ihmettä ihailtaan maailmalla, ja sen tuloksia ei kukaan Suomessakaan tohdi kieltää. Järjestelmä takaa periaatteelliset mahdollisuudet päästä tavoitteellisen musiikinopetuksen piiriin riippumatta siitä, missä päin Suomea asuu. Rahoituksen suhteen Suomessa on kahdenlaisia musiikkioppilaitoksia. Vaparaahoitteiset musiikkioppilaitokset toimivat yleensä kaupallisesti, ja niissä voidaan antaa opetusta varsin vapaasti. Valtionosuutta nauttivat musiikkioppilaitokset puolestaan muodostavat taiteen perusopetusta antavan musiikkioppilaitosjärjestelmän. Näiden oppilaitosten toiminta perustuu Opetushallituksen laatimiin opetussuunnitelman perusteisiin. (Anttila 2004, 133–134.)

Moni tuntee musiikkiopistossa opiskelleen nuoren, joka on ilmoittanut opintojen loppumisen jälkeen, ettei aio ikinä enää koskeakaan soittimeensa. Kari Kurkela huomautti kirjassaan *Mielen maisemat ja musiikki* vuonna 1993, että koko musiikkikasvatusjärjestelmä on joutumassa kaltevalle pinnalle, kun tarkastellaan sitä, kuinka onnellisia ihmisiä oppilaitoksista poistuu. Jos oppilaitoksen oman erinomaisuuden korostaminen oppilaiden suoritusten kautta on tärkeämpää kuin onnellisten ihmisten kasvattaminen, samalla annetaan mahdollisuus manipuloivalle, syyllistävälle ja kiristävälle kasvatusympäristölle. Kurkela huomauttaa, että onnellisten ihmisten kasvattaminen ja erinomaisuus eivät ole toisensa poissulkevia päämääriä, sillä vaikka oppilaitos ei kohottaisikaan erinomaisuutta tärkeimmäksi tavoitteekseen, se voi silti tuottaa loistavia taitelijoita. Tällä ajattelu- ja toimintatavalla perinteisessä katsannossa erinomaisia näyttöjä (kilpailuvoittoja, huippuesityksiä tärkeissä konserteissa) ei saada välttämättä yhtä paljon kuin silloin, jos oppilaita systemaattisesti pyritään ajamaan tiettyyn ulkoisesti määriteltyyn erinomaisuuteen. Oppilaitos voi – luopuessaan helposti saavutettavasta näyttävyydestään huippusuoritusten muodossa – antaa oppilailleen

mahdollisuuden ilmentää persoonallista erinomaisuuttaan sen vähitellen puhjetessa kukkaan. (Kurkela 1993, 390–392.) Kaksikymmentä vuotta Kurkelan kirjan jälkeen ongelmana ei mielestäni enää ole oppilaitosten johdon luoma tarve erinomaisuuteen, sillä kilpailu lasten ajasta ja laskevat harrastajamäärät sekä opetus suunnitelman perusteiden tavoitteet ovat muokanneet asenteita oppilaslähtöisempään suuntaan. Kurkelan ja monen muunkin kirjoittajan kritiikillä on varmasti myös ollut osansa muutokseen. Moni opettaja kuitenkin toistaa oman musiikkiopistoaikansa malleja joko tietoisesti tai tiedostamattaan, ja oppilaan kokemus soittoharrastuksesta voi olla ahdistunut ja iloton opettajan kuvitellessa olevansa myönteinen ja kannustava.

Annu Tuovilan lasten ja nuorten musiikin opiskelua koskevassa tutkimuksessa *Mä soitan ihan omasta ilosta* (2003) liki puolet tutkituista lapsista koki musiikkiopisto-opiskelunsa jossain määrin tai täysin turhauttavana. Puolet näistä oppilaista lopettikin opiskelun musiikkiopistossa tutkimuksen kuluessa. Turhauttavalle opiskelulle oli tyypillistä, että lapsi ei kokenut tunnilla soitettavaa musiikkia ja teoria-aineiden opiskelua mielekkääksi, ei saanut juurikaan vaikuttaa opetusratkaisuihin, oli musiikkiopistolla yksinäinen ja menestyi opinnoissaan edellytyksiään heikommin. Hyvinkin alkanut opiskelu saattoi vuosien kuluessa muuttua kyllästyttäväksi, ja moni lapsi alkoi alisuoriutua opinnoissaan, vaikka edellytyksiä menestymiseen olisi ollut. Monelle oppilaalle epäonnistumisen kokemuksia aiheutti nuoteista soittaminen sekä esiintyminen. (Tuovila 2003, 134, 180–183, 187, 244.) Tuovilan haastatteleminen lasten kokemuksia lukiessa voi löytää paljon yhteyksiä omassa tutkimuksessani haastattelemiini oppilaisiin sekä tunneilla tehtyihin havaintoihin. Musikaalinen ja lahjakas lapsi oppii helposti soittamaan korvakuulolta, ja mikäli tähän yhdistyy vaikkapa lukemisen hitautta, joka vaikuttaa kaikkeen oppimiseen, strategiaksi muodostuu soittaminen kuulonvaraisesti. Koska piano on sekä moniäänisyytensä että katseen kohdistamisen siirtämisen vuoksi instrumenttina erilainen kuin esimerkiksi huiilu tai viulu, korvakuulosoiton käyttäminen ensisijaisena oppimisstrategiana muodostuu jossain vaiheessa ongelmalliseksi. Monessa

eri yhteydessä (esimerkiksi Suzuki-pedagogiikassa ja kansanmusiikissa) esiin nostettu ja ihannoitukin kuulonvarainen musisointi ei yksinään ole ratkaisu esimerkiksi lukihäiriöisen tai vahvasti kuulemiseen painottavan oppilaan soittotaidon kehittymiseksi parhaalle mahdolliselle tasolle. Pelkkään kuulonvaraiseen strategiaan turvautuminen kaventaa musiikillista ympäristöä; eihän lukihäiriöiselle lukijallekaan tarjota ratkaisuksi pelkkää äänikirjojen kuuntelemista, jos hänen on oikeilla opiskelumenetelmillä mahdollista lukea kirjoja samalla tavoin kuin muidenkin.

Muitakin kriittisiä äänenpainoja on ollut luettavissa ja kuultavissa vuosien aikana. Esimerkiksi Anttila (2004) kiinnittää huomiota musiikkioppilaitosten opettajien pedagogiseen tietämykseen ja ihmissuhdetaitoihin. Soitonopettajat ovat aina olleet musiikin asiantuntijoita, ja heidän koulutuksessaan ei perinteisesti ole kiinnitetty suurtakaan huomiota opettamisen ja oppimisen teorioihin. (Mts. 2004, 5, 19.) Ongelmien osoittamisen sijaan Anttila pyrkii etsimään myös ratkaisuja ja osoittamaan, mikä musiikkioppilaitoksissa toimii. Myös Kososen (2001) väitöskirjassa nousee esiin musiikkioppilaitosjärjestelmän itseään säilyttävä funktio ja se, että tunneilla soitettava musiikki ei useinkaan vastaa sitä, mitä oppilaat mieluiten soittaisivat. Kososen tutkimuksessa näkyvät myös soitonopiskelun myönteiset mahdollisuudet: oppilailla on tilaisuus saada musiikkiopistosta musiikillista yleissivistystä ja sellaista soittotaitoa, jota he voivat käyttää soittaessaan "omaa musiikkiaan". (Mts. 2001, 107–108.)

Ammattilaisuus soitonopiskelun huipentumana

Kaija Huhtasen tutkimuksessa *Pianistista soitonopettajaksi* (2004) soitonopettajaksi tuleminen näyttäytyi opettajaksi *joutumisen* kokemuksena. Huhtasen mukaan esiintymisen ja esiintyjä-identiteetin korkea arvostus on syvällä länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Sibelius-Akatemian pianonsoiton opiskelijat valitaan soiton, ei pedagogisen suuntautumisen mukaan. Suuntautuminen solistiksi on nähty arvokkaampana kuin suuntautuminen opettamiseen, opettaja on saat-

tanut jopa pohtia sitä, onko hän jonkinlainen ”luuseri”, kun opettaa esiintymisen sijaan. Huhtasen tutkimuksessa tuli esiin, että sekä ammattiin opiskelevat että heidän opettajansa arvostivat vähemmän soitonopettajana työskentelyä kuin esiintyvänä taiteilijana toimimista. Opettaja saa näkyvää tunnustusta sitten, kun oppilas esiintyy hyvin, suorittaa erinomaisia tutkintoja tai menestyy kilpailuissa. (Huhtanen 2004, 3, 103–109, 114, 182.) Huhtanen nostaa esiin myös naisen aseman miesten alulle paneman menestyksen uusintajana opetustyön kautta. Hän kysyy, kuinka monta pientä harrastajaa on opetettava, ennen kuin kohdalle osuu se yksi todellinen lahjakkuus, joka lopulta raivaa tiensä huipulle, menestykseen. (Mts. 123.)

Viime vuosina on myös puhuttu tämän musiikki-ihmeen murenemisesta. Muun muassa Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja Vesa Sirén pohti tätä kolumnissaan (14.9.2013). Orkestereiden koesoitoissa eivät enää menesty suomalaiset soittajat, ja ulkomailla uraa tekevät kuuluisuudetkin ovat jo viisikymppisiä. Sirénin mukaan musiikkioppilaitoksissa opiskelee yhä paljon lapsia ja nuoria, mutta he eivät suorita tutkintoja (tasosuorituksia) samalla tavoin kuin ennen. Sirén perusti tietonsa musiikkioppilaitosten liiton puheenjohtajan Timo Klemettisen haastatteluun. Klemettisen mukaan oppilaat kyllä soittavat, mutta esimerkiksi päättötodistukseen vaadittavat musiikin perusteiden opinnot jäävät suorittamatta. Samassa yhteydessä Klemettinen myös muistutti, että suurin osa oppilaista ei lähde jatko-opintoihin, mutta heitäkin on palveltava, ja siitä syystä tiukempi ”kuri” opintojen suorittamisen suhteen ei välttämättä ole mielekäästä. Sirénin mukaan huippusoittajaksi tuleminen vaatii paljon työtä jo lapsena, silloin ei kysellä ”sisäistä paloa”. Sirén myös huomautti, että mikäli soiton- ja laulunopettajien koulutusta vähennetään ja ammattiopettajien byrokratiätehtäviä lisätään, entisenlaisen tason ylläpitäminen ei ole mahdollista. (Sirén 2013.) Monelle oppilaalle riittää musiikkiopiston perustason suorittaminen, ja opistotason opinnot edellyttävät esimerkiksi vaativan urheiluharrastuksen rinnalla vahvaa sitoutumista ja joustamista sekä oppilaan perheeltä että musiikkiopistolta. Soittotunnin pystyy hyvin vielä järjestämään koulun ja urheiluharjoitusten oheen, mutta Klemettisen mainitsemat musiikin perusteiden opinnot ovat yleensä iltaisin järjestettäviä ryh-

mäopetustilanteita, jolloin esimerkiksi joukkuelajien harjoitukset – joita saattaa olla jokaisena arki-iltana – menevät väkisinkin mupe-tuntien kanssa päällekkäin.

Sirénin kirjoitus poiki syksyllä 2013 keskustelua sekä lehtien mielipidepalstoilla, nettiblogeissa että sosiaalisessa mediassa, joissa esitettiin vaihtelevia näkökulmia musiikin harrastamisesta ja ammattimaisesta opiskelusta.

Perinteisessä huippusuorituksiin painottuvassa kulttuurissa hyväksi opettajaksi mielletään se, jonka oppilaista tulee kilpailuvoittajia tai musiikin ammattilaisia. Soitonopettaja joutuu työssään miettimään, onko hän hyvä opettaja, jollei hänen oppilaistaan nouse musiikkikilpailuissa pärjääviä tai edes niihin osallistuvia oppilaita. Ovatko ne oppilaat, jotka soittavat ”ainoastaan” omaksi ilokseen, yhtä arvokkaita kuin kilpailuvoittajat? Myös Tuovila (2003) nosti esiin saman dilemman: kaikkien oppilaiden, opettajien ja oppilaitosten menestystä saatetaan arvioida yksinomaan huippusuorituksiin yltämisen näkökulmasta. Kuitenkin vain muutama kunkin oppilaitoksen sadoista oppilaista saattaa päätyä musiikin ammattilaisiksi. Edellä mainittu huippusuoritusten perinne (mts. 15–17) ei ole kokonaan kadonnut, vaikka opetus suunnitelman perusteissa korostetaankin henkistä kasvua ja hyvän musiikkisuhteen syntymistä. Tuovilan tutkimuksesta on jo yli kymmenen vuotta, ja moni asia on muuttunut. Silti usein tuntuu yhä, että onnistumisen mittarina toimivat tutkinnot ja esiintymiset, ja sekä opettajan että oppilaitoksen maine on ollut kiinni oppilaiden esityksistä. Upeita tuloksia tuottaneessa musiikkioppilaitosjärjestelmässä on myös parantamisen varaa. Musiikki-ihmeellä on koettu olevan myös *kääntöpuoli*.

Tyhmä ja laiska oppilas?

Lukemisen erityisvaikeus on WHO:n kehittämän kansainvälisen tautiluokituksen mukaan¹ merkittävä lukutaidon kehittymisen puute, joka ei johdu yksinomaan näön epätarkkuudesta, älykkyysistä tai riittä-

1 International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems
– WHO:n kehittämä kansainvälinen tautiluokitus.

mättömästä kouluopetuksesta. Puutteita voi olla sekä luetun ymmärtämisessä, luettujen sanojen tunnistamisessa, suullisessa lukutaidossa että lukemista edellyttävien tehtävien suorittamisessa. Lukemisen erityisvaikeutta edeltävät usein puheen kehityksen vaikeudet. Myös DSM III R² -ohjeisto määrittelee kielellisiä vaikeuksia. Nämä molemmat ovat kliinisiä määrittelyjä, joiden lähtökohta on normeihin pohjautuva diagnostiikka ja syiden määritteleminen. Erityisopetuksen näkökulmasta tarvitaan pedagogisia määrittelyn kriteereitä. Tällöin vaikeus määritellään kirjoittamisen ja lukemisen oppimistavoitteiden pohjalta. (Ahvenainen ja Holopainen 2005, 71–72.) Soittamisessa tällaisia oppimistavoitteita ei ole. On toki kriteereitä tasosuoritusten tekemiseen, mutta sitä, miten sujuvasti esimerkiksi pitäisi pystyä soittamaan suoraan nuotista, ei ole määritelty. Ei ole myöskään olemassa määrittelyä sille, kuinka nopeasti oppilaan pitäisi edetä opinnoissaan. Tämä johtuu varmasti sekä soitonopetuksen historiasta (opetuksen laadun määrittelee oppilaan soittotaito erilaisissa näytteissä) että opettajien ja oppilaiden heterogeenisyydestä. Mielestäni musiikkioppilaitoksissa ei tarvita pedagogisia määrittelyn kriteerejä erityisopetusta varten, koska kahdenkeskinen opetustapahtuma jo sinällään mahdollistaa opetuksen yksilöllistämisen. Opettajien pedagogisen tietämyksen lisäämiseksi ja soitonopiskelun helpottamiseksi tällaisia osaamisen kriteereitä voisi olla hyvä kuitenkin pohtia.

Lukivaikeuden yleiskäsite on dysleksia. Se määritellään kehitykselliseksi kielelliseksi häiriöksi, jonka keskeisenä piirteenä on koko elämän säilyvä vaikeus fonologisen tiedon prosessoinnissa. Häiriö on usein perinnöllinen, se on yleensä olemassa jo syntymävaiheessa ja se säilyy koko elämän ajan. Tärkeät piirteet häiriössä ovat vaikeudet puhutussa ja kirjoitetussa kielessä. Dysleksia on kansainvälisen Orton Societyn tutkimukseen pohjautuvan määritelmän mukaan yksi monista erillisistä kieleen pohjautuvista oppimisvaikeuksista. Sen olemusta kuvaa vaikeus muodostaa yksittäisiä sanoja äänneistä. (Ahvenainen ja

2 Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – Mielenterveyden häiriöiden diagnostinen ja tilastollinen ohjeisto.

Holopainen 2005, 72–73.) Dysleksia ei selitä kaikkea lukemiseen liittyvää problematiikkaa, eikä lukemisvaikeudella välttämättä tarkoiteta dysleksiaa, joka on aina erikseen diagnosoitava (Takala 2006, 66–67). Soitonopettajan on oltava erityisen varuillaan, kun kohtaa hitaammin etenevän oppilaan. Huolimaton lukihäiriö-sanankäyttö voi lukitua opetustilanteen ja sitä kautta estää oppilaan etenemisen, mutta myös vaikuttaa siihen, miten oppilas reagoi mahdolliseen lukihäiriödiagnosiin, mikäli sen myöhemmin saa. Vaikka oppilaalla olisikin lukihäiriö tai jokin muu oppimisen vaikeus, soitonopettajan ammattitaito ei riitä sen toteamiseen, vaan siihen tarvitaan aina ulkopuolinen asiantuntija.

Useissa maissa tehdyt tutkimukset osoittavat, että noin joka viidennellä luku- ja kirjoitustaitoa opettelevalla lapsella on eriasteisia oppimisen vaikeuksia. Osaksi kypsymisen, osaksi tehokkaan opetuksen ansiosta määrä laskee nopeasti ensimmäisten kouluvuosien aikana. Lukivaikeuksisten oppilaiden määrä vaihtelee riippuen sekä käytettyjen määrittelyjen kriteereistä että määrittelyn laajuudesta. Dysleksian tarkka määrittely ei ole helppoa, koska selkeän rajan vetäminen sen ja muista syistä johtuvan huonon lukemisen välille on vaikeaa. (Ahvenainen ja Holopainen 2005, 73–74; Takala 2006, 71.)

Lukemisella ja kirjoittamisella on paljon yhteisiä piirteitä, vaikka ne ovatkin prosesseina erilaisia. Olennaisin ero on prosessien nopeudessa, sillä sujuvaan lukemiseen verrattuna kirjoittaminen on noin kaksitoista kertaa hitaampaa, mistä syystä prosessin virheitä on helpompi korjata. Kirjoitettaessa sanan kirjoittaminen on perustaito, mutta ennen kaikkea kyseessä on omien ajatusten tuottaminen kirjoitettuun muotoon. Kirjoittaminen lähtee liikkeelle joko oman ajattelun tai ulkoisen ärsyksen pohjalta. Jos ärsyksenä on puhuttu sana, prosessin ensimmäinen osa on auditiivinen vastaanotto. Sanan fonologinen tunnistaminen perustuu pitkäkestoisessa muistissa oleviin fonologisiin identiteetteihin, joiden avulla tunnistetaan puhekielen tutut rakenteet. Jos sanalla on tuttu merkityssisältö, sanan semanttinen tunnistaminen aktivoituu heti fonologisen tunnistamisen jälkeen. Kirjoittajan täytyy kuulla sana oikein onnistuakseen, samoin on osattava erottaa sanan äänneet oikein. Kirjoitettaessa tarvitaan myös työmuistia, joten sen ongelmat heijastuvat kirjoittamiseen. Kirjoitusvaikeuksisilla oppilailla on yleensä

ongelmia juuri äänne-erottelussa, erityisesti pitkien ja vaikeita tavuja sisältävien tavujen kohdalla. (Ahvenainen ja Holopainen 2005, 67–69.) Kirjoittamisvaikeuksia voi verrata soittajan kohtaamiin vaikeuksiin: kun ärsykkeen jälkeen toimintaan liittyy motorista toimintaa, hitaalla nuotinlukijalla prosessi hidastuu entisestään.

Dysleksian paradoksi on siinä, että dyslektikko ymmärtää hyvin, kun hänelle luetaan ääneen, vaikka ei itse saisikaan tekstistä selvää. Tällöin fonologinen heikkous haittaa dekodauksen onnistumista. Tämä heikkous on kielen alimmalla tasolla, kun taas sekä kieliopillinen että tekstijärjestelmä toimivat yleensä hyvin. Nämä taidot auttavat dyslektikkaa selviämään melko hyvin, mutta voivat toisaalta viivästyttää dysleksian havaitsemista. Sanotaankin, että dysleksia on heikkous, joka on vahvuuksien ympäröimä. Näitä vahvuuksia ovat ymmärrys, päättely, ongelmanratkaisu, sanasto, kriittinen ajattelu ja yleistiedot. (Takala 2006, 70.)

Sekä tutkimustulokset että kliininen kokemus ovat osoittaneet, että usein lukivaikeuksien yhteydessä lapsella esiintyy myös muita vaikeuksia. Tällaista kahden tai useamman kognitiivisen häiriön esiintymistä samalla lapsella kutsutaan nimellä komorbiditeetti. Tämän huomioiminen on erittäin tärkeää sekä käytännön diagnostiikan että erityisesti kuntoutuksen kannalta. Niin sanottuja puhtaita dyslektikkoja on erittäin vähän. Ongelmia voi olla niin tarkkaavaisuudessa, matematiikassa kuin kielen kehityksessäkin. (Korhonen 2002, 161–162; Takala 2006, 73.) Komorbiditeetti hämää helposti dyslektikkojen kanssa työskenteleviä. Sen vuoksi monien vaikeuksien luullaan kuuluvan lukivaikeuteen itseensä, vaikka ne itse asiassa ovatkin sen liitännäisiä. Tämä vaikeuttaa ongelmien havaitsemista erityisesti musiikin alueella, sillä asiaa koskevaa tutkimusta on erittäin vähän.

Oppilaalla saattaa siis olla sellaisia oppimisen vaikeuksia, joiden vuoksi hänen soitonopiskelunsa on vaikeampaa kuin muilla oppilailla. Oppilas ei siis välttämättä ole ”tyhmä ja laiska”, vaikka hän toistaisi viikoittain samoja virheitä eikä oppisi asioita yhtä nopeasti kuin muut. Taustalla saattaa olla muitakin oppimisen vaikeuksia kuin dysleksia, eikä soitonopettaja voi tehdä diagnoosia suuntaan tai toiseen. Hänen on yksinkertaisesti opetettava siten, että oppilaan on mahdollisimman helppo oppia.

Oppimiseen vaikuttavia asioita

Tähänastisten tutkimusteni perusteella olen ensinnäkin tullut siihen tulokseen, että oppimisvaikeuksien kanssa kamppaileva lapsi tai nuori voi oppia soittamaan pianoa ja myös suorittaa musiikkiopiston perusteiden opinnot. Erityisiä peruskoulun mallin mukaisia henkilökohtaisen opetuksen järjestämistä koskevia suunnitelmia (HOJKS) ei tarvita, mikäli opetus ottaa huomioon oppilaan erityiset tarpeet. Mielestäni on tärkeää, että oppilas saa kokea musiikkiopistossa olevansa yksi muiden joukossa, ei ”erilainen oppija”. Opettajalla on myös oltava käytössään riittävän laaja *työkalupakki*, jonka keinoja hän käyttää aina oppilaan tarpeiden mukaisesti. Tutkimuksessani mukana olevat oppilaat ovat yhtä lukuun ottamatta tavallisia musiikkiopistoon sisäänpääsyttestin kautta päässeitä lapsia ja nuoria. Heillä on siis edellytykset edetä opetussuunnitelman mukaisesti. Esimerkiksi kehitysvammaisten oppilaiden pääseminen tavoitteellisen musiikinopetuksen piiriin on kokonaan eri tutkimuksen aihe.

Haastatteluaineistoni perusteella on noussut esiin selkeitä teemoja, jotka oppilaiden mukaan vaikuttavat heidän oppimiseensa. Tärkeimmäksi teemaksi nousi *motivaatio*, jonka tukemisessa *opettajan rooli* on ensiarvoisen tärkeä. Motivaatiota voidaan tukea valitsemalla oppilaalle sopivaa ohjelmistoa, kuuntelemalla aidosti hänen toiveitaan ja pitämällä tunnin ilmapiiri sellaisena, että sinne on turvallista tulla, vaikka ei olisi viikon aikana edistynytään harjoittelussa. *Esiintyminen* kuuluu osaksi musiikkiopisto-opintoja, mutta myös niiden suhteen opettajan on oltava tarkkana ja kuunneltava oppilasta herkällä korvalla. Esiintymisjännitys voi nousta ylivoimaiseksi tekijäksi erityisesti niillä oppilailla, joiden oppiminen on erilaista ja hitaampaa kuin muilla. *Harjoittelu* on itsestään selvä osa soitonopiskelua. Se voi myös muodostua kiistakapulaksi oppilaan ja opettajan välillä, mikäli oppilas ei edisty opettajan mielen mukaisesti. Erityisesti sellainen oppilas, jolla on oppimisen vaikeuksia, tarvitsee kannustusta ja selkeitä neuvoja harjoittelun suhteen, mutta myös ymmärrystä silloin, kun harjoittelu ei suju.

Musiikki on ennen kaikkea muutakin kuin teknistä osaamista, harjoittelua, nuotinlukua ja oikeita säveliä. Musiikin tekemisessä tärkeää soittajille ovat soittamisen herättämät *tunteet*, erilaisten tunteiden il-

maisua ja niiden käsittely. Opettajan rooli nousee jälleen tärkeäksi siinä, antaako hän oppilaiden toteuttaa musiikkia niin kuin he itse haluavat, vai onko hänen mielestään tietyllä kappaleella tietynlainen tunnelma, joka oppilaan olisi ymmärrettävä. Oppilaat osaavat myös *analysoida omaa oppimistaan*. Lukivaikeus tai muu oppimisen vaikeus ei ole heille ainoa heidän tekemistään määrittävä asia, vaan yksi ominaisuus muiden joukossa.

Lopuksi

Soitonopetuksella Suomessa ja suomalaisella musiikkioppilaitosjärjestelmällä on hienot perinteet. Suomen ”musiikki-ihmeellä” on myös kääntöpuolensa: moni oppilas on jättänyt musiikkiopiston taakseen kokien itsensä huonoksi tai epämusikaaliseksi. Uuden tutkimustiedon valossa on mahdollista säilyttää järjestelmän hyvät puolet ja korkea taso samalla kun mahdollistetaan kaikenlaisille oppijoille pääsy tavoitteellisen musiikinopiskelun piiriin. Tämä vaatii sekä asennemuutosta että lisäkoulutusta. Nykyisessä yhteiskunnallisessa tilanteessa on myös tärkeää ymmärtää, että soitonopiskelun ei pidä olla ainoastaan ns. eliitin harrastus, vaan mahdollista kaikille.

LÄHTEET

- Ahvenainen, Ossi & Holopainen, Esko 2005. *Lukemis- ja kirjoittamisvaikeudet. Teoreettista taustaa ja opetuksen perusteita*. Jyväskylä: Kirjapaino Oma Oy. 2. painos.
- Anttila, Mikko 2004. *Musiikkiopistopedagogiikan teoriaa ja käytäntöä*. Joensuu: Joensuun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan opetusmonisteita. N:o 39.
- Bernstein, Seymour 1997. Introduction to the Dover Edition. Brée, M. 1997. *The Leschetizky Method – A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. New York: Dover Publications.
- Brée, Malwine 1997. *The Leschetizky Method – A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. New York: Dover Publications.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja I. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Dahlström, Fabian 1995. Katolinen laulu Suomessa. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo: WSOY, 23-30.
- Gillespie, John 1965. *Five centuries of keyboard music*. New York: Dover Publications.

- Hasu, Johanna 2010. *"Mä en ymmärtäny niitä pallukoita. Lukihäiriö pianonsoiton opiskelussa.* Jyväskylän yliopisto. Musiikkikasvatus. Pro gradu -tutkielma.
- Heino Terhi & Ojala Maija-Liisa 1999. Musiikkioppilaitokset lukuvuonna 1997–1998. Toim. Heino Terhi & Ojala Maija-Liisa. *Musiikkioppilaitosten perusopetuksen arviointi 1998.* Helsinki: Opetushallitus, 9–66.
- Herman-Philipp, Lillie 1969. *Piano technique. Tone, Touch, Phrasing and Dynamics.* New York: Dover Publications.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistämistä.* Sibelius-Akatemia: Studia Musica 22.
- Hymander, Ingeborg 1924. *Nuori pianonsoitonopettaja.* Porvoo: WSOY.
- Häyrynen, Antti 2014. *Oi se ihana 80-luku...* Rondo Classic 1/2014, 32–35.
- Jäppinen, Päivikki 2008a. Oikeaa opetusta vai askartelua. Erityistä tukea tarvitsevien lasten ja nuorten opettaminen musiikkioppilaitoksissa. Pro gradu -tutkielma. Musiikintutkimuksen laitos. Tampereen yliopisto.
- Jäppinen, Päivikki 2008b. *Erlaisuus = eriarvoisuus – musiikinopetuksen tasa-arvo.* Opinnäytetyö. Jyväskylän ammattikorkeakoulu.
- Korhonen, Tapio 2002. Lukemis- ja kirjoittamisvaikeudet. Toim. Lyytinen, H., Ahonen, T., Korhonen, T., Korkman, M. & Riita, T. *Oppimisvaikeudet. Neuropsykologinen näkökulma.* Porvoo: WSOY, 127–190.
- Kosonen, Erja 2001. *Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13–15-vuotiaiden pianonsoittajien kokemuksia soittoharrastuksestaan.* Jyväskylä studies in the arts 79. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamikka.* Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Laki musiikkioppilaitosten valtionavusta.* 1968. Helsinki: Opetusministeriö.
- Lappalainen, Seija 2001. *Kajanus, Robert.* Biografiakeskus: Vapaasti luettava artikkeli. Viitattu 7.6.2015. Saatavissa: <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1433/>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan.* Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B:73. Turku: Turun yliopisto.
- Neuhaus, Heinrich 1967 *Pianonsoiton taide.* Saksan kielestä suomentanut Arja Gothóni. Alkuteos: *Die Kunst des Klavierspiels.* Helsinki: Kirjayhtymä, 1986.
- Ritaluoto, Aimo 1996. *Soikoon Musiikki Laadukkaasti. Suomen musiikkioppilaitosten liitto 40 vuotta.* Helsinki: Merkur.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta.* Porvoo: WSOY.
- Sirén, Vesa 2013. Kriisi uhkaa musiikin ihmemaata. *Helsingin Sanomat* 14.9.2013. [Viitattu 28.1.2014.] <http://www.hs.fi/kulttuuri/Kriisi+uhkaa+musiikin+ihmemaata/a1379061230715>.
- Takala, Marja 2006. Mitä on dysleksia? Toim. Takala, M. & Kontu, E. *Luki-VAIKEUDESTA Luki-TAITOON.* Helsinki: Yliopistopaino.
- Tuovila, Annu 2003. *Mä soitan ihan omasta ilosta! Pitkittäinen tutkimus 7–13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta.* Studia Musica 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kauneudesta kiinnostavuuteen – tapausesimerkkejä uuden pianomusiikin tulosta Suomeen

MATTI HUTTUNEN

Ei ole olemassa yhtä, yhtenäistä 1900-luvun musiikki-ilmiötä, jolle voitaisiin antaa nimi ”uusi musiikki”. Tämä termi, samoin kuin sen rinnalla tai synonyymeina käytettävät ilmaisut kuten ”moderni musiikki” tai ”aikamme musiikki” kattavat suuren ja heterogeenisen joukon ilmiöitä, joista osa on ollut antagonistisessa suhteessa toisiinsa. Kaikki 1900-luvulla sävelletty musiikki ei ole ”uutta musiikkia”, ja toisaalta ”uuteen musiikkiin” tavallisesti laskettavista ilmiöistä vanhimmat ajoittuvat jo yli sadan vuoden taakse. Silti esimerkiksi Arnold Schönbergin varhaiset vapaa-atonaaliset teokset edustavat meille yleensä kyseenalaistamattomasti ”uutta musiikkia”.

Tämä artikkeli pyrkii valottamaan pieneltä osin kansainvälisen uuden pianomusiikin tuloa Suomeen. Aiheen kattava käsittely ylittää pienen artikkelin rajat, joten tyydyn tarkastelemaan neljää uuden pianomusiikin tulon kannalta tärkeää tapausesimerkkiä. ”Uuden musiikin” käsitteeseen (ja sen sisaruskäsitteisiin kuten ”moderni” tai ”aikamme musiikki”) sisältyvät ongelmat, ristiriitaisuudet ja määrittelyvaikeudet jääkööt esimerkkien valinnassa sivuun. Edempänä toki kohtaamme tapauksia, joissa uusi pianomusiikki on synnyttänyt vastaanottajiensa keskuudessa kiistoja ja keskenään ristiriitaisia näkemyksiä, mutta itse esimerkkitaipaukset kuuluvat ymmärtääkseni kiistattomasti siihen, mitä yleisesti kutsutaan

”uudeksi musiikiksi” (ja mitä tavallisesti käsitellään esimerkiksi uuden musiikin historiategoksissa). Nämä esimerkkitapaukset ovat:

Marraskuun 21. päivänä 1915 pidetty Helsingin Musiikkiopiston konsertti, jossa Ilmari Hannikainen esitti kaksi ranskalaista numeroa, Claude Debussyn teoksen *Reflets dans l'eau* ja Rhéne-Batonin teoksen *Fileuses près de Carantec*.

Maurice Ravelin G-duurikonsertron esitys 20.4.1934. Solistina toimi Merete Söderhjelm ja Helsingin kaupunginorkesteria johti Georg Schnéevoigt.

Dmitri Šostakovitšin ensimmäisen pianokonsertron esitys Helsingin kaupunginorkesterin ylimääräisessä konsertissa 14.9.1945, pianosolistina Orest Bodalew (Bodalev) ja kapellimestarina Martti Similä.

Eräät musiikkitilaisuudet, joissa esitettiin muun muassa niin kutsutun uuden Wienin koulukunnan, Paul Hindemithin ja Béla Bartókin teoksia ja joilla pyrittiin julistamaan leimallisesti modernin musiikin sanomaa.

Dokumenttien ja tosiasioiden eron ja keskinäisten suhteiden ymmärtäminen on olennainen osa kaikkea historiantutkimusta. Yksi ja sama historian jäännös voi olla dokumentti monista erilaisista historiallisista tosiasioista. Esimerkiksi yksittäinen musiikkiarvostelu voi kertoa meille jotain kohteenaan olleista teoksista ja esityksistä, mutta se voi olla myös dokumentti kirjoittajansa tai aikakautensa musiikkikäsitteistä. Tässä artikkelissa pyrin rekonstruoimaan niitä *ajatuksia*, jotka ovat liittyneet kohteina oleviin konsertteihin ja musiikkiesityksiin. En siis rekonstruoisi esimerkiksi Ilmari Hannikaisen Debussy-tulkintaa ensi sijassa oman aikansa esittämiskäytäntöjen ilmentymänä tai Hannikaisen esitykseen liittyneitä ulkoisia taustatekijöitä tai olosuhteita. Sen sijaan kysyn, mitä ajatuksia on kytkeytynyt kansainvälisen uuden pianomusiikin

uraa uurtaneisiin esityksiin Suomessa.

Artikkelini päämäärillä on yhtäläisyyksiä niiden ideoiden kanssa, joita brittiläinen filosofi ja historioitsija R. G. Collingwood esitti teoksissaan *An Autobiography* (1939) ja *The Idea of History* (jälkimmäinen on koottu Collingwoodin keskeisistä historianfilosofisista teksteistä; teos ilmestyi postuumisti ensimmäisen kerran vuonna 1946). Tässä yhteydessä on mahdollista kommentoida Collingwoodin historia-käsitystä vain pinnallisesti; uskon kuitenkin, että Collingwoodin näkemykset selkiyttävät oman artikkelini päämääriä.

Collingwoodin mukaan ”kaikki historia on ajattelun historiaa”. Historioitsijan tehtävänä on menneisyydessä tavattavan ajatuksen ”uudelleen toteuttaminen” (”re-enactment”) omassa mielessään – ja samalla uudessa, alkuperäisestä poikkeavassa kontekstissa (Collingwood 1939, 114). Ajatukset ovat Collingwoodin mukaan jotain sellaista, mikä on mahdollista toistaa historioitsijan mielessä – kaikkia muita menneisyydessä tapahtuneita ja vallinneita asioita emme välttämättä tavoita samassa merkityksessä. Historioitsija voi toteuttaa uudelleen myös omia menneisyyden ajatuksiaan. Kirjallisuuden lajista, joka tähtää kirjoittajan omien ajatusten rekonstruointiin, Collingwood käyttää nimitystä ”autobiografia” (Collingwood 1946, 295–296). Samannimisessä kirjassaan hän myös tekee eron poliittisen teorian ja poliittisen ajatuksen välillä: ”Poliittinen historia on poliittisen ajattelun historiaa: ei 'poliittinen teoria', vaan ajatus, joka täyttää poliittiselle työlle omistautuneen ihmisen mielen. - - .” (Collingwood 1939, 110.)

Collingwoodin historiakäsityksessä on epäilemättä monia ongelmallisia ja kiistanalaisia kohtia. Näiden avaaminen ei ole käsillä olevan artikkelin tehtävä. Keskeistä on, että en tässä artikkelissa etsi menneisyydessä vallinneita, niin sanoakseni valmiita, poliittisiin teorioihin rinnastettavia esteettisiä ajatusrakennelmia, joita tarkasteltavat musiikkiesitykset olisivat pyrkineet toteuttamaan. Tällaisten taidefilosofian klassikkokirjojen sivuilta löytyvien esteettisten teorioiden sijasta pyrin rekonstruoimaan esityksiin kytkeytyneitä – jos ilmaisu sallitaan – epävirallisempia ja elävämpiä ajatuksia. Taide- ja musiikkifilosofian historia tarjoaa tästä huolimatta

heuristisia lähtökohtia musiikkiesityksiin kytkeytyneiden ajatusten rekonstruoinnille. Erityisesti G. W. F. Hegelin filosofia sisältää monia ideoita, jotka ovat relevantteja artikkelissani tarkasteltavien musiikkiesitysten kannalta.

Collingwoodin mukaan historioitsijan ei tule tukeutua kritiikittömästi auktoriteetteihin, vaan hänen on luotava oma, henkilökohtainen käsityksensä historiasta. Auktoriteetteihin nojaava historiantutkimus on Collingwoodin sanoin ”sakset-liima” -historiaa (”scissors-and-paste”): se pyrkii vain kokoamaan historiallista tietoa auktoriteettien kirjoituksista. Oikeanlainen historiantutkimus sen sijaan lähtee liikkeelle kysymyksistä.¹ Historialliseksi aineistoksi kelpaavat kaikki inhimillisen elämän tuotteet, jotka auttavat historioitsijaa etsimään vastauksia esitettyihin kysymyksiin – tässä tapauksessa siihen kysymykseen, mitä ajatuksia on kytkeytynyt varhaisiin uuden pianomusiikin esityksiin Suomessa. Historiantutkimus, joka lähtee kysymyksistä eikä auktoriteettien valmiista teksteistä, voi käyttää dokumentteinaan monia inhimillisen elämän tuottamia lähteitä ja jäänteitä. Olen täysin tietoinen siitä, että artikkelini dokumenttinaisto on rajallinen – joku voisi sanoa liian rajallinen artikkelini päämääriin nähden. Tarkka arkistotutkimus voisi paljastaa artikkelini kannalta tärkeitä näkökohtia – tosin collingwoodilaisen tutkimustavan ideana ei ymmärtääkseni ole selvittää menneisyydestä löytyviä ajatuksia vain elämäkerrallisten arkistodokumenttien avulla. En sitä paitsi pyri seuraavassa rekonstruoimaan vain yksittäisten esiintyjien intentioita, vaan myös muiden ihmisten esityksiin liittämiä ajatuksia. Yksi aineiston tärkeä osa ovat lehtikriitikit, jotka – siitä huolimatta, että ne ovat lähdeaineistona monella tapaa ongelmallisia – tarjoavat avaimia esityksiin liitettyjen ajatusten rekonstruointiin.

Collingwoodin mukaan historia on ”ihmismielen tietoa itsestään” (”self-knowledge of mind”). Palaan tähän artikkelini loppuluvussa, sen jälkeen kun olen esittänyt tulkintani neljästä tapausesimerkistä. Saavuttamani tulokset ovat vain alustavia, mutta toivon, että

1 Tästä aiheesta tarkemmin Hyrkkänen 2002, 157–165.

niillä on jotain relevanssia kun tulevaisuudessa toivottavasti tutkitaan tarkemmin uuden musiikin tuloa suomalaiseen esittävään säveltaiteeseen.

Ranskalainen pianomusiikki ja kauneuden estetiikka

Uuden musiikin kuuluisista säveltäjistä meillä näyttää ensimmäisenä saaneen huomiota Claude Debussy. Häneen viitataan muun muassa Martin Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen suomennoksessa vuodelta 1904. Wegelius, joka päivitti vuonna 1891–93 ilmestyneen teoksensa ruotsinkielisen version tietoja suomennokseen, esitti Debussyyn liittämässään alaviitteessä, että ”hän on harmoniassa ottanut korkeammat primääriset yläsävellet 7, 11, 13 (Riemann) ja liittää häikäilemättä kokoloppuun alimediantin ikäänkuin tonilliseen kolmisointuun kuuluvana” (Wegelius 1904, 607). On varottava tulkitsemaasta tätä lausumaa liian kauaskantoisesti, mutta joka tapauksessa Wegelius tulkitsi radikaalin harmonian Debussyyn musiikin ydinominaisuudeksi.²

Debussyyn musiikkia oli Suomessa esitetty jo ennen vuotta 1915. Musiikkiopiston konserteissa oli kuultu ainakin vuonna 1912 osa kantaa-tista *L'enfant prodigue* (ks. Dahlström 1982, 390). Hannikaisen esitys, jossa Debussy sai rinnalleen Rhéne-Batonin pianoteoksen, voidaan kuitenkin yhä laskea uraa uurtaneisiin uuden musiikin esityksiin Suomessa.

Hannikaisen tulkinnat kirvoittivat kaunopuheisia kuvauksia. *Helsingin Sanomien* ennakkouutisessa (20.11.1915) puhuttiin konsertin ”kauniista ohjelmasta”, ja saman lehden anonyymiksi jäävä arvosteli- ja käytti Hannikaisen esityksistä luonnehdintoja ”taiturimainen soitto”, ”hieno väritystaito” ja ”erittäin herkullinen kosketus” (*Helsingin Sanomat* 23.11.1915). *Hufvudstadsbladetin* kriitikko K. F. (”Bis”) Wasenius luonnehti Hannikaisen soittoa ilmauksilla ”av renaste vatten” ja ”med fransk kolorit” (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1915).

2 Varhaista suomalaista Debussy-reseptiota, muun muassa Hannikaisen esiintymistä vuonna 1915, on tutkinut laajemmin Helena Tyrväinen (ks. esim. Tyrväinen 2000).

Kritiikeissä ei näy jälkiä hämmennyksestä tai epäluulosta, jotka ovat usein liittyneet uuden musiikin esityksiin, eivätkä kirjoittajat tulkinneet esimerkiksi Debussyn musiikkia erityisen radikaaliksi taiteeksi. Samoin sellainen uuden musiikin vimmainen julistus, jota Elmer Diktoniuksen kirjoitus ”ijäisen nuoruuden pyhä perkele” -huudahduksineen edusti *Työväen joulualbumissa* vain vuosi Hannikaisen esiintymisen jälkeen, jäi odottamaan itseään. Debussyn musiikki näyttää olleen kriitikoille vain ja ainoastaan kaunista taidetta, jota oli paikallaan kuvailla korukielisin ilmauksin

Edellä siteeratut musiikkikriitikoiden lausumat voivat vaikuttaa meidän silmissämme lähinnä banaaleilta. Kauneuden idean liittäminen musiikkiin saattaa tänä päivänä ylipäänsä tuntua tyhjältä sanahelinältä. Lehtiarvostelut eivät kerro välttämättä mitään varmaa konserttiyleisön mielipiteistä, mutta uskon, että tässä tapauksessa ne avaavat meille Hannikaisen tulkintoihin liitettyjä ajatuksia laajemminkin kuin vain kirjoittajiensa yksittäisinä kielellisinä ilmauksina.

”Kauneus” on yksi niistä taiteeseen liittyneistä keskeisistä termeistä, joilla on ollut vielä sata vuotta sitten vahva merkitys ja sisältö ja jotka sittemmin ovat latistuneet ja trivialisoituneet siihen pisteeseen, että meidän on pysähdyttävä purkamaan termien sisältöä ymmärtääksemme termeihin menneisyydessä liittyneet konnotaatiot ja aatteelliset lataukset.

1900-luvun alun suomalainen musiikkikulttuuri oli vahvasti hegeliläisen filosofian läpikäymä. Esimerkki kirjoittajasta, joka tukeutui hyvin tarkasti Hegelin – ja ylipäänsä saksalaisen idealismin – filosofiseen perintöön, oli Oskar Merikanto. Hän kirjoitti 1890-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosina merkittäviä lehtikritiikkejä *Päivälehteen* ja *Valvoja*-julkaisuun ja oli samalla nostamassa Sibeliusta kansalliseen kuuluisuuteen (ks. Huttunen 2011). Merikannon vahva sitoutuminen filosofiseen idealismiin tuntuu sikäli yllättävältä, että hän ei ollut akateemisesti koulutettu ihminen. Hegelin filosofia – ja laajemmin hegeliläinen ajattelutapa – olivat ilmeisesti 1900-luvun alussa jo siinä määrin älymystön yhteistä omaisuutta, että on vaikea osoittaa, mitä kautta suomalaiset musiikkihenkilöt olivat saaneet hegeliläiset vaikutteensa. Merikannon tapauksessa idealismiin tukeutuminen ei tähännyttä akateemisten meriittien hankkimiseen, vaan idealismi tarjosi tavan

jäsentää musiikkia ja sivistää helsinkiläistä musiikkiyleisöä.

Hegelin mukaan kauneus on ”idean ilmenemistä aistimellisuudessa”. Idean käsite liittyi Hegelin filosofiassa totuuteen. Hänen filosofiassaan oli useita totuuskäsitteitä – totuus saattoi olla esimerkiksi ”kansan suuria totuuksia”. Yksi totuuden ilmenemismuoto oli käsitteen ja todellisuuden vastaavuus. Nykyihminen on taipuvainen ajattelemaan, että totuus on väitelauseen ominaisuus, mutta Hegelille se oli nimenomaan käsitteen ja todellisuuden yhteensopivuutta. Tästä vastaavuudesta Hegel käytti nimitystä ”idea” (ks. esim. Taylor 1975, 328). Aistimellisuus puolestaan on ymmärrettävä kauneudeksi, joka Hegelin taidefilosofiassa merkitsi kaunotaiteiden klassista kauneutta (Hegelin taidefilosofia ks. tarkemmin esim. Kuisma 2013). Hegelin taidefilosofian yksi osa oli kaunotaiteiden hierarkkinen jaottelu. Meille – ja luultavasti myös Hannikaisen ajan suomalaisille – taiteenlajien jaottelu oli ja on itsensänselvyys, mutta Hegelin aikakaudella 1800-luvun alussa oli informatiivista eritellä taiteenlajeja ja luoda niistä dialektiseen ajatteluun tukeutuva hierarkia.

Taide oli Hegelille siis karkeistaen totuutta kauneudessa. Kauneutta häiritsevä ”karakteristisuus” – josta puhuttiin paljon 1800-luvun taide- ja musiikkikirjoittelussa (muun muassa Goethe ja Humboldt) – oli Hegelin mielestä luvallista vain kauneuden epäitsenäisenä osana (Dahlhaus 2002 [1982], 153). Kauneudesta itsenäistynyt karakteristisuus ei ollut hyvän taiteen tunnusmerkki.

On syytä olettaa, että puheena olevat suomalaiset kriitikot kuuluivat Debussyn musiikissa hegeliläisessä mielessä musiikillisen kaunotaiteen aistimellista kauneutta. Debussy-arvostelut eivät olleet millään tavoin mullistavia, vaan ne pikemminkin sopeutuivat aikakauden musiikki-ajattelun yleiseen linjaan. Samana vuonna (1915) vietettiin Sibeliuksen 50-vuotisjuhlia, joiden yhteydessä kantaesitettiin säveltäjän viidennen sinfonian ensimmäinen versio. Uuden musiikin radikaalit ilmenemis-
muodot olivat vasta tulossa Suomeen, olkoonkin, että Sibelius oli neljännellä sinfoniallaan ja eräillä muilla vuoden 1910 paikkeilla syntyneillä teoksillaan lähestynyt aikansa uusia musiikkityylejä; näiden teosten vastaanottoon sisältyi paljon kiistoja ja kriittisiä näkemyksiä, toisin kuin Debussyn pianoteosten reseptioon vuonna 1915. Diktoniuksen

esiintymiset säveltäjänä musiikkiopiston näytteissä muutamaa vuotta myöhemmin saivat kehnon vastaanoton lehdistössä, ja Väinö Raition, Aarre Merikannon ja Ernest Pingoud'n edustama modernismi jäi 1920-luvulla vaille laajaa tunnustusta. Debussyn pianoteokset sen sijaan olivat täysin hyväksyttävää musiikkia vuonna 1915, ja niihin liitettiin – edellä esitetyn tulkinnan mukaan – Hegelin filosofiasta juontuvia kauneuden ideoita. Kauneus oli enemmän kuin tyhjää sanahelinää: se oli vahva ja filosofisesti latautunut käsite, jonka painokas liittäminen sävelteokseen oli informatiivinen kannanotto kuullun teoksen ja esityksen puolesta. Samalla nähdään, että vuonna 1915 Suomessa elettiin vielä viattomuuden aikaa suhteessa uuden musiikin ilmiöihin. Debussyn musiikkiin oli luontevaa suhtautua perinnäisen kauneuden estetiikan välinein. Kenties Diktonius tai itsenäistymisen jälkeen esiin nousseet modernistit eivät kyenneet rikkomaan tuota viattomuutta, vaan jäivät vaille kunnollista ymmärrystä.

Jotta voisimme tarkalleen tietää, mitä ajatuksia konserttiyleisö ja Hannikainen itse liittivät Debussyyn vuonna 1915, meidän olisi tehtävä lisää arkistotutkimusta, mikä ei tämän artikkelin rajoissa ole valitettavasti mahdollista. Hannikaisesta tuli myöhemmin yksi Suomen maineikkaimmista pianisteista ja vuonna 1939 Sibelius-Akatemian ensimmäinen pianonsoiton professori. Hänen esiintymisensä ulkomailla, toisinaan yhdessä venäläisen pianistin Aleksandr Zilotin (Silotin) kanssa muistetaan esittävän säveltaiteen merkkisaavutuksina, ja hänen sävellystuotantonsa, johon kuuluu muun muassa pianokonsertto, odottaa yhä laajaa ja perusteellista arviointia. Debussy-esitys oli pieni, mutta aatteellisia seikkoja paljastava episodi 1910-luvun puolivälin musiikkikulttuurin tilanteessa. Uusi pianomusiikki tuli Suomeen kauneuden filosofian saattamana – vastaanotto oli konservatiivista, mutta se ei tuossa hetkessä voinut ehkä olla muuta.

Selkeys, humoristisuus, pettymys: Ravelin G-duurikonsertto vuonna 1934

1930-luku oli Suomen musiikin historian ajanjaksona luonteeltaan täysin toisenlainen kuin 1910-luku. Edellä mainituista 1920-luvun

modernisteista Aarre Merikanto siirtyi 1930-luvun alkupuolella perinteisempään tyyliin, ja Väinö Raitio keskittyi 1930-luvulla oopperoiden säveltämiseen. 1920-luvun lopussa julkisuuteen tuli uusia nuoria säveltäjiä, joista eniten huomiota herättivät Uno Klami ja Sulho Ranta. Huomattavaa menestystä saanut Klami oli yksi ensimmäisiä suomalaisia säveltäjiä, jotka lähestyivät sävellyksissään uusklassismia, tosin, kuten Helena Tyrväinen osoittaa perinpohjaisessa Klami-väitöskirjassaan (2013), uusklassismin tyyliepiteetti on itsessään monitahoinen ja jopa epämääräinen, ja sen soveltaminen Klamin musiikkiin on monimutkainen tehtävä.

1930-luku oli suomalaisen luovan säveltaiteen tuotteliaimpia jaksoja. Yksi syy tähän oli Kalevalan 100-vuotisjuhla vuonna 1935 ja siihen liittyneet Sortavalan laulujuhlat, joilla kantaesitettiin huomattava määrä uusia teoksia. Kansallinen aihepiiri alkoi kiinnostaa säveltäjiä muutenkin 1930-luvulla, ja Erkki Salmenhaara käyttää auktoritatiivisessa kirjassaan *Uuden musiikin kynnyksellä* (1996) 1930-luvun jälkipuoliskosta luonnehdintaa ”ikkunat kiinni”.

Vaikka Suomen musiikissa oli tapahtunut suuria muutoksia, vanha, vahvasti saksalaiseen idealismiin nojaava musiikkikäsitys eli sitkeästi suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Erityisen selvästi tämä ilmeni suhteessa kansalliseen musiikkiin. 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun vaihteessa syntynyt kansallisen musiikin käsite, jonka ominaispiirteitä olivat usko kansallisen musiikin originaaliin luonteeseen ja kansanhengen kehitykseen sekä suurmiehen (Sibeliuksen) ihailu, ilmeni 1930-luvulla vielä useissa muun muassa Toivo Haapasen ja A. O. Väisäsen kirjoituksissa. Olen artikkelissani ”Ideasta ideologiaksi: Kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa” (2015) kuvannut, miten kansallisen musiikin käsite sai ehkä selväpiirteisimmän muotonsa Haapasen kirjassa *Suomen säveltaide* (1940), joka suppeudestaan huolimatta oli pitkään perusteellisin esitys maamme musiikin historiasta. Kansallisen musiikin käsite sai 1930-luvun kontekstissa ideologian piirteitä, ja näyttää siltä, että Sibeliuksen musiikki alkoi saada jopa (Karl Marxin ja Theodor W. Adornon merkityksessä) tavarafetissin luonteen ja sen vastaanotossa alkoi olla regressiivisen kuuntelutavan merkkejä.

Maurice Ravelin G-duurikonserton esitys vuonna 1934 ja sen saa-

ma ristiriitainen vastaanotto on ymmärrettävä äsken sanottuja seikkoja vasten. Ravel oli saanut konserttonsa valmiiksi kolme vuotta aikaisemmin; hänen tuotantonsa oli tuttua helsinkiläiselle musiikkiyleisölle, ja ammattilaiset olivat tutustuneet hänen teoksiinsa myös ulkomailla ollessaan. Helsingin kaupunginorkesteria johti Georg Schnéevoigt, joka kunnostautui muutenkin uuden musiikin esittäjänä, ja solistina toimi Merete Söderhjelm, nykyisin melko unohtunut pianisti, joka esiintyi usein kaupunginorkesterin solistina 1930-luvulta 1950-luvulle. Söderhjelm oli juuri palannut opintomatkalta Pariisista, ja voidaan olettaa, että Ravel-esityksen tarkoituksena oli esitellä sekä uutta ranskalaista musiikkia että Söderhjelmin pianistista osaamista. Samassa konsertissa kuultiin Suomen ensiesityksenä myös Dmitri Šostakovitšin sinfonia nro 1. Tämä oli yhdessä vuonna 1936 kuullun Aleksandr Mosolovin teoksen *Teräsvälino* kanssa ainoa neuvostoliittolainen teos, jonka kaupunginorkesteri esitti 1930-luvulla. Mosolovin teos esitettiin nimellä ”Koneiden sinfonia”.

Ravelin konsertto ja sen esitys saivat lehdistössä ristiriitaisen, voittopuolisesti jopa negatiivisen vastaanoton. Otamme tarkastelun kohteiksi kolme arvostelua, jotka kuvastavat aikakauden musiikillista ja aatteellista tilannetta.

Arvostelu, jonka Heikki Klemetti kirjoitti *Uuteen Suomeen* (21.4.1934), painottui Šostakovitšin sinfoniaan. Klemetin arvio ennestään tuntemattomasta neuvostoteoksesta oli pääasiassa myönteinen, mutta Ravelin ”vähempiarvoisesta” pianokonsertosta hän ei löytänyt juuri mitään hyvää sanottavaa: ” - - Ravelin uusi pianokonsertto ei ollut kiinnostava esittely, mitä teoksen musikaaliseen arvoon tulee. Kun ajattelee, kuinka paljon Ravel on jo säveltänyt, ja nyt miltei aivan uusimpana tulee tätä lajia, se tietenkin aiheuttaa erinäisiä johtopäätöksiä.” Edes esitys ei miellyttänyt Klemettiä: ”Joitakin melko tyydyttävän selkeitä kuvioiluja, joku kaiken maailman kadenssi, jossa oli kaunista lyöntiä, mutta myös kalseampaa, rytmi sikäli laatuunkäypää kuin siinäkin suhteessa yksitoikkoinen teos salli.”

Klemetin nuivat lausunnot on suhteutettava aatteelliseen kontekstiin. Hän oli kansallisen musiikin ihailija, joka ei selvästikään hyväksynyt Ravelin konserton keskeisiä rakenteellisia ja esteettisiä piirtei-

tä. Huumori, ivallisuus, toisteisuus ja temaattis-motiivisen kehittelyn vähäisyys olivat ilmeisesti tekijöitä, jotka eivät sopineet yhteen syvällisyyttä ja harrasta kuuntelutapaa arvostaneen kansallisen musiikki-aatteen kanssa. Klemetti luonnehtikin samassa konsertissa kuultua Sibeliuksen *Pohjolan tytärtä* ”valtavankohoiseksi”. Huono arvostelu ei Ravelin konserton tapauksessa ollut Klemetin pahansuopuutta, vaan se oli johdonmukainen seuraus Klemetin yleisestä arvomaailmasta. Klemetti osoitti 1930-luvun kirjoituksissaan jonkinasteista mielenkiintoa uutta musiikkia kohtaan. Hän ei tulkintani mukaan ollut uuden musiikin yksiviivainen vastustaja, vaan hän oli pikemminkin tietoskeptikko suhteessa uusiin musiikki-ilmioihin. Missään tapauksessa hän ei ollut Ravelin pianokonserton ideaalivastaanottaja.

Hufvudstadsbladetin 21.4.1934 kirjoittaneen Ernest Pingoud’n arvostelu oli sävyltään päinvastainen. Hän löysi Ravelin konsertosta charmia ja ”élania”, ja esitys antoi aiheen odottaa Söderhjelmiltä jatkossa paljon. Modernisti Pingoud oli poikkeusilmiö suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Hän oli esitellyt kirjoituksissaan eurooppalaista uutta musiikkia vuosien ajan, ja hän oli myös esittänyt voimakasta kritiikkiä kansallista musiikkia kohtaan. Yleisesti hän näyttää painottaneen teksteissään säveltäjien ainutkertaisuutta ja yksilöllisyyttä, ja häneltä löytyi ymmärtämystä myös Ravelin uudelle teokselle.

Uuno Klami esitti *Helsingin Sanomiin* 21.4.1934 kirjoittamassaan kritiikissä varsin samansuuntaisia näkemyksiä kuin Klemetti. Klamin mukaan ”ranskalainen sointi- ja väritaituri esiintyykin tässä teoksessa yllättävän kuivana ja vähän sanovana. Ravelin myöhemmälle tyylille onkin tunnusmerkillistä kylmä ja kuivakiskoinen tyyli - - ” Tämä vaikuttaa ainakin ensi näkemältä yllättävältä – olihan Klami aikaisemmin esittänyt julkisuudessa Ravelia ihailleita lausuntoja ja saanut säveltäjänäkin ilmeisiä vaikutteita Ravelilta. Klami vaikutti arvostelun perusteella lähinnä pettyneeltä siihen, mihin suuntaan Ravel 1930-luvulla oli säveltäjänä kehittymässä.

Ravelin G-duurikonserton esitys vuoden 1934 Helsingissä ei varmaan ollut tarkoitettu shokeeraamaan yleisöä tai kritiikoita, mutta sen saaman lehdistövastaanoton ristiriitaisuus heijastaa aikakauden musiikkikulttuurin yleistä monitahoisuutta. Ei ollut yhtä aatetta tai ”ajan

henkeä”, jonka varassa teosta olisi voitu tulkita. Esitykseen liittyneet ajatukset suuntautuivat eri suuntiin tai olivat keskenään ristiriidassa.

Kirkko ja musiikki -lehdessä julkaistiin vuonna 1960 Raimo Lintuniemen tekemä haastattelu Söderhjelmistä. Haastattelussa Söderhjelm kertoi arvostavansa hillittyä tulkintatapaa (Lintuniemi 1960), ja myös Klami kiitti Ravel-arvostelussaan Söderhjelmän tulkinnan selkeyttä. Söderhjelmän uraa ja merkitystä olisi syytä tutkia lisää. Suomalaista nykypianisteista Jukka Tiensuu on hänen oppilaansa. Söderhjelmän rinnalla uusien pianokonserttojen esittäjänä kunnostautui toisen maailmansodan jälkeen Kauko Kuosma. Hänen jälkeensä 1960-luvulla tärkeäksi uuden musiikin, niin kotimaisen kuin kansainvälisen, esittäjäksi tuli Liisa Pohjola.

Uusi musiikki ja uusi poliittinen tilanne: Šostakovitšin ensimmäinen pianokonsertto vuonna 1945

Euroopan uusi musiikki joutui toisen maailmansodan päätyttyä myllerrykseen. Tilannetta on kuvattu nykyisellään jo kliseeksi muuttuneella termillä ”Euroopan musiikin vuosi nolla”. Tätä ilmaisua käyttää muun muassa Ulrich Dibelius kirjassaan *Moderne Musik 1945–65: Voraussetzungen, Verlauf, Material* (1966, 15–17); taustalla oli kenties Roberto Rossellinin elokuva *Saksa vuonna nolla (Germania anno zero, 1948)*. Uusi avantgarde toteutti radikaalin musiikin aatetta usein eri tavoin: yhtäällä pyrittiin tekemään äärimmäisen älyllistä, sävellystekniikoiden suoraviivaista kehitystä toteuttavaa musiikkia, josta esimerkkeinä ovat varhainen sarjallisuus sekä elektronimusiikki sellaisena kuin se ymmärrettiin ennen kaikkea Kölnin studiossa 1950-luvun alkupuolella. Toinen kehityslinja etsi ratkaisua eräänlaisesta löydetyn objektin esteetikasta: Pariisin studion säveltäjät rakentelivat konkreettista musiikkia edustaneita teoksiaan arkipäivän äänistä, ja John Cage toi ympäristön äänet kuuntelun kohteiksi esimerkiksi teoksellaan *4'33”* (1952).

Uudet sävellystekniikat (aluksi dodekafonia, sitten sarjallisuus, aleatoriikka ja nauhamusiikki) tulivat 1950-luvulla myös Suomeen, mutta meidän musiikkikulttuuriimme tuli myös uusi tekijä, joka tuskin lei-

masi minkään muun läntisen maan musiikkielämää siinä määrin kuin meikäläistä: neuvostoliittolainen musiikki, niin luova kuin esittävä säveltaide. Edellisen alalla keskeiseksi nimeksi tuli Dmitri Šostakovitš, jälkimmäisellä alalla suomalainen yleisö sai kokea lukuisia maineikkaiden neuvostotaiteilijoiden esityksiä. Suomesta lähdettiin opiskelemaan Neuvostoliittoon, ja neuvostomusiikin, erityisesti Šostakovitšin vaikutus on kuultavissa monissa merkittävässä suomalaisissa sodanjälkeisissä sävelteoksissa.

Yksi kiinnostavimmista neuvostoliittolaista musiikkia Suomeen tuoneista konserteista järjestettiin Helsingissä 14.9.1945. Helsingin kaupunginorkesteri esitti tässä ”ylimääräisessä” sinfoniakonsertissa Martti Similän johdolla pelkkää neuvostoliittolaista musiikkia. Šostakovitšin ensimmäisen pianokonsertton solistina toimi venäläissyntyinen, Suomessa jo nuoresta pitäen asunut Orest Bodalew; teoksen keskeisen trumpettisuuden soittaja ei ole minulla tiedossa, mutta hän oli todennäköisesti kaupunginorkesterin maineikas trumpettisti Lauri Ojala. Tauno Karilan kirjoittamasta arvostelusta (*Helsingin Sanomat* 15.9.1945) käy ilmi, että konsertti oli kyhätty kasaan nopealla aikataululla; tästä huolimatta Bodalew selvisi tehtävästään ”ihmeen hyvin”.

Neuvostoliittolaisen säveltaiteen esiinmarssi jatkui seuraavina vuosina. Nyt ei ole mahdollista rekonstruoida tätä tarinaa aukottomasti, mutta esimerkiksi Helsingin kaupunginorkesteri esitti vielä 1940-luvun aikana muun muassa Aram Hatšaturjanin, Sergei Prokofjevin ja Dmitri Kabalevskin teoksia, ja Leningradin filharmonikot vierailivat Helsingissä ensimmäisen kerran keväällä 1946 (Marvia-Vainio 1993, 508 [Matti Vainion kirjoittama osuus]). Kuten edellä todettiin, Helsingissä kuultiin yksittäisiä neuvostomusiikin teoksia 1930-luvulla, mutta laajana ilmiönä itäisen naapurin musiikki oli Suomessa ilmeisesti jokseenkin tuntematonta ennen toisen maailmansodan päättymistä.

Minkälaisia ja kuinka vahvoja poliittisia sisältöjä meidän on annettava neuvostoliittolaisen musiikin Suomeen tulolle toisen maailmansodan jälkeen? Kysymykseen ei ole yhtä, yksiselitteistä vastausta. Olisi yhtä naiivia väittää, että konsertin taustalla ei ollut mitään poliittisia motiiveja (tai että esiintyjät olivat autuaallisen tietämättömiä sellaisista), kuin väittää, että konsertissa esiintyneet muusikot tekivät työtään

yksinomaan poliittisista syistä, ilman varsinaisia taiteellisia intressejä; moni tuon ajan musiikkikulttuurissa mukana ollut luultavasti pahastuisi sellaisesta väitteestä. Esimerkiksi Selim Palmgren kirjoitti *Hufvudstadsbladetiin* (15.9.1945) arvostelun, jossa hän puhui konsertin sävellyksistä nimenomaan *venäläisenä*, ei neuvostoliittolaisena musiikkina. Hän oli tuolloin 67-vuotias mies, jonka suhtautuminen musiikkiin oli oletettavasti hyvin ei-poliittista.

2010-luvun ihminen saattaa kärsiä perspektiiviharhasta suhteessa 1940-luvun loppupuolen tilanteeseen. Suomeen kaivattiin ja haettiin uusia säveltaiteellisia impulsseja (elettiin suomalaisen musiikin vuotata nolla!), ja Neuvostoliiton musiikki koettiin aidosti uudenlaiseksi ja virkistäväksi 1930-luvun ja sotien jälkeen. Einar Englundin sinfonian nro 1 (”Sotasinfonia”, 1946) kantaesitys vuonna 1947 innoitti nuorta polvea – teoksen Šostakovitš- ja Prokofjev-vaikutteet ovat ilmeiset. Aivan kuten Haydnin varhaiset jousikvartetot olivat edistyksellistä ja kokeellista musiikkia, ja aivan kuten 1800-luvun lopun kansallinen musiikki oli aikalaisille uutta ja modernia – samaan tapaan Šostakovitš oli sotien jälkeisille suomalaisille virkistävä ja uudenlainen kokemus. Ei pidä kuitenkaan ummistaa silmiään poliittiselta ympäristöltä. Vuosi 1945 oli liennytyksen ja suomalaisen vasemmiston henkiin herättämisen alkuvaihetta. Neuvostoliiton propagandahalua osoittaa se, että valvontakomission johtaja Ždanov tilasi Puna-armeijan kuoron esiintymään alkuvuodesta 1945 noin kymmeneksi päiväksi suomalaisille. Helsingistä alkaneen kiertueen menestys oli suurta (ks. Nevakivi 1994, 88; Holmila-Mikkonen 2015, 83).

Syksyllä 1945 pidettyyn neuvostomusiikin konserttiin kytkeytyi siis monia erilaisia ajatuksia: poliittisia, esteettisiä, kansallisia, moderneja. Konsertti ei ollut pelkkää ylevän taiteellista ajattelua, mutta ei myöskään pelkkää poliittista rähmällään oloa. Jatkossa tätä aikakautta pitäisi mielestäni tutkia nimenomaan uuden – tai suorastaan modernin – musiikin ilmiönä. Juuri näistä vuosista avautuu tärkeitä juonteita, joiden kautta myös oman aikamme suomalainen musiikkikulttuuri tulee paremmin ymmärrettäväksi.

Uusi Wienin koulukunta ja toisen maailmansodan jälkeinen avantgarde

Edellä esitelty kolme musiikkitapahtumaa käsittivät vain pienen ja rajallisen osan uuden musiikin ilmiöistä. Monien merkittävien säveltäjien teosten tulo Suomeen jää vastaisen tutkimuksen tehtäväksi – puhumattakaan sellaisista säveltäjänimistä, jotka merkitsivät jotain aikalaisilleen, mutta jotka ovat sitten unohtuneet historian hämärään. Eräänlaisena epilogina – ja kiistämättömän hajanaisena sellaisena – otan esille vielä muutaman huomion sellaisista tapahtumista, jotka pyrkivät olemaan sanan varsinaisessa mielessä radikaaleja musiikki-tilaisuuksia. Näissä tilaisuuksissa esiintyi pääasiassa ulkomaisia muusikoita, ja usein vain osa tilaisuuksien sävellyksistä oli pianomusiikkia.

Seija Lappalainen kuvaa kirjassaan *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa: Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971* (1994) elävästi vuosina 1923 ja -24 pidettyä kahta konserttia, joissa saksalainen pianisti Eduard Erdmann esitti muun muassa Heinz Tiessenin ja Ernst Křrenekin pianoteoksia. Kriitikot olivat pääasiassa tyrmistyneitä, tosin Lauri Ikonen kirjoitti vuoden 1923 konsertista suhteellisen myönteiseen sävyyn. (Lappalainen 1994, 169.)

Kuten edellä todettiin, kansainvälisen nykymusiikin läpimurto Suomessa tapahtui toisen maailmansodan päätyttyä; kyseessä oli siis neuvostomusiikin esiinmarssin ajallinen rinnakkaisilmiö. Tärkeäksi uuden musiikin julistajaksi tuli vuonna 1949 perustettu Nykymusiikki – Nutidsmusik r.y., jonka ensimmäisenä puheenjohtajana toimi säveltäjä-musiikkitieteilijä Eino Roiha (Marvia 1970, 199; ks. myös Salmenhaara 1995, 253–261). Yhdistys ei keskittynyt vain kotimaisten uusien säveltäjien esittelemiseen, vaan se toi yleisölle kuultavaksi myös kansainvälistä uutta musiikkia. Yhdistys järjesti ensimmäisen konserttinsa 19.12.1949. Tilaisuudessa esiintyi saksalaissyntyinen, ruotsalaistunut kapellimestari, viulisti ja alttoviulisti Heinz Freudenthal, hänen puolisonsa, pianisti Elsbet Freudenthal sekä trumpettisti Lauri Ojala. Pianonumeroina kuultiin Schönbergin pianokappaleita op. 19 sekä osia Béla Bartókin *Mikrokosmoksesta*. Lisäksi kuultiin Bartókin *Romanialaisia kansantansseja*, Paul Hindemithin alttoviulu- ja trumpettisonaatit ja saksalaisen Bernhard Seklesin *Chaconne* alttoviululle ja pianolle. On monitahoinen

kysymys, kuinka ”modernia” tämän konsertin musiikki oli verrattuna esimerkiksi sotien välissä Helsingissä kuultuihin Igor Stravinskyn teoksiin tai Šostakovitšin ensimmäiseen pianokonserttoon. Oli miten oli, konsertin ajatus oli yhdistyksen luonteen huomioon ottaen toinen kuin kaikissa edellä kuvatuissa musiikkiesityksissä. Nyt tavoiteltiin radikaaliutta ja leimallisesti läntistä uutta musiikillista sävyä ja ideaa. Vaikka musiikki ei välttämättä ollut modernimpaa kuin monissa vakiintuneempien instituutioiden konserteissa, oli tilaisuuden ajatus toista. Perinteinen akseli kauneus-karakteristisuus-rumuus oli tässä tilanteessa irrelevantti. Keskeinen idea oli musiikin kiinnostavuus. Vaikka sävellykset vuonna 1949 eivät nykyajan näkökulmasta katsottuna olleet ällistyttävän moderneja, niihin liitettiin uudenlainen kiinnostavuuden kriteeri, jolla ei oltu arvioitu sen tapaisia säveltäjiä kuin Debussy, Ravel tai Šostakovitš.

Suomalaiset säveltäjät ottivat pian kiinni kansainvälisen uuden musiikin virtauksista. Erik Bergman oli monien ilmiöiden edelläkävijä, ja sveitsiläinen säveltäjä Wladimir Vogel tutustutti hänet, kuten muutama muunkin suomalaisen säveltäjän, dodekafoniaan. Myöhemmin rinnalle tulivat sarjallisuus, aleatoriikka ja nauhamusiikki. Kansainvälisen nykymusiikin esityksistä muistetaan Kauppakorkeakoulun juhlasalissa vuonna 1956 pidetty ”wieniläinen ilta”, jonka ohjelmassa oli konsertin ironisen nimen mukaisesti Schönbergiä, Bergia ja Weberniä, mutta myös Boulezia, Beriota ja Pousseuria (ks. Heiniö 1986, 14). Pianisti oli jälleen ulkomailta, tällä kertaa tanskalainen Alexander Kaul. Nykymusiikin maailma alkoi virrata Suomeen monelta taholta; esimerkiksi Karlheinz Stockhausen vieraili meillä ensimmäisen kerran vuonna 1958 pitäen luentokonsertit Helsingissä ja Turussa. 1960-luvun alussa Suomessa menttiin sitten yhä pitemmälle: Suomen musiikkinuorison toimesta Helsingissä todistettiin soitinteatteria ja happening-tyyppisiä musiikkitapahtumia.

Lopuksi

Kuten artikkelin alussa todettiin, historia on collingwoodilaisittain ymmärrettyä ihmismielen tietoa itsestään. Edellä esitettyjä johtopäätöksiä on syytä tarkastella vielä koottuina ja pelkistettyinä.

Debussyn musiikkiin vuonna 1915 liitetyt määreet antavat aiheen olettaa, että teos ymmärrettiin hegeliläisen kauneuden filosofian varassa. Uudessa musiikissa ei tuossa tapauksessa ollut mitään hämmentävää, saati vallankumouksellista tai shokeeraavaa. Ravelin pianokonsertto herätti vuonna 1934 monenlaisia ajatuksia. Ehkä esiintyjät pettyivät siihen, että kriitikot eivät ottaneet teosta haltuunsa pelkästään positiivisena ilmiönä, eikä edes esitys tyydyttänyt kaikkia, vaikka konsertto oli mitä ilmeisimmin tarkoitettu muun ohella solistin taidonnäytteeksi. Šostakovitšin pianokonsertton esityksessä sekoittuivat taiteelliset (modernit ja aikaisemmasta suomalaisesta musiikkimaisemasta poikenneet) sävyt ja poliittinen välttämättömyys. Jo 1920-luvulla Eduard Erdmannin esiintymiset kummastuttivat kuulijoita, ja Nykymusiikki ry:n konsertit tähtäsivät leimallisesti modernin musiikin esille nostamiseen.

Missä mielessä nämä kiteytetyt ajatukset sitten voidaan omaksua ”mielen tiedoksi itsestään”. Uuden pianomusiikin tapauksessa on kysymys ennen kaikkea ajatuksellisten traditioiden tiedostamisesta. Kauneuden estetiikka – paljolti laimentuneena ja neutraloituneena – on yhä olemassa osana musiikkikäsitystämme, ja olemme musiikkia arvioidessamme yhä monella tavoin filosofisen idealismin pauloissa. Uuden musiikin suhde tähän katsomustapaan on edelleen ongelmallinen, ja vaikka emme ehkä kuule Ravelin G-duurikonsertossa mitään mieltämme häiritsevää, uusi musiikki haastaa usein perinnäisimmät ja traditionaalisimmat musiikki-ideamme. Neuvostomusiikki yleensä ja Šostakovitš erityisesti ovat osa musiikkiperintöämme, ja Nykymusiikki ry:n edustama modernin musiikin julistus elää yhä keskuudessamme. Tässä artikkelissa on käsitelty vain muutamia tapausesimerkkejä, mutta toivon, että niiden antama tieto ja itsereflektiivinen ymmärrys kannustavat tutkimaan uuden musiikin tuloa Suomeen perusteellisemmin.

LÄHTEET

Kotimaiset sanomalehdet

Helsingin Sanomat 1915, 1934, 1945.

Hufvudstadsbladet 1915, 1934, 1945.

Uusi Suomi 1934.

Kirjallisuus

- Collingwood, R. G. 1939. *An Autobiography*. London: Oxford University Press.
- Collingwood, R. G. 1946. *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 2002 [1982]. *Musikalischer Realismus*. Laaber Verlag. (Gesammelte Schriften 4.)
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Dibelius, Ulrich 1966. *Moderne Musik 1945–65. Voraussetzungen, Verlauf, Material*. München: R. Piper & Co Verlag.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Heiniö, Mikko. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 3–4/1986.
- Holmila, Antero & Mikkonen, Simo 2015. *Suomi sodan jälkeen. Pelon, katkeruuden ja toivon vuodet 1944–1949*. Keuruu: Atena.
- Huttunen, Matti 2011. Oskar Merikanto musiikkikriittikkona ja musiikkikirjoittajana n. 1892–1910. *Merikanto-symposium*. Toim. Jan Lehtola. Kuopio: Sibelius-Akatemia, 36–52.
- Huttunen, Matti 2015. Ideasta ideologiaksi. Kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa. *Trio* Vol. 4 nro 1, 25–45.
- Hyrkkänen, Markku 2002. *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Kuisma, Oiva 2013. Katsaus Hegelin taidefilosofiaan. G. W. F. Hegel. *Taiteenfilosofia. Johdatus estetiikan luentoihin*. Suom. Oiva Kuisma, Risto Pitkänen Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 21–42.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lintuniemi, Raimo 1960. Suomalaisia säveltäjiä ja säveltaiteilijoita LVI. Merete Söderhjelm. *Kirkko ja musiikki* 1–2/1960, 6–7.
- Marvia, Einari 1970. *Suomen säveltäjien 25 vuotta*. Helsinki: Suomen säveltäjät ry.
- Marvia, Einari – Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY.
- Nevakivi, Jukka 1994. *Zdanov Suomessa. Miksi meitä ei neuvostoliittolaistettu*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Helsinki: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1994. *Säveltäjänä Suomessa. Suomen säveltäjät 50 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Taylor, Charles 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tyrväinen, Helena 2000. Les origines de la réception de Debussy en Finlande (1901–1933). *Cahiers Debussy* No 24, 3–22.
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel Törnudd. Helsinki: Fazer.

Kaikuja parin vuosisadan takaa

ELISA JÄRVI

Kiitä fröken Ditmeriä omasta ja meidän puolesta siitä suuresta hyvyydestä, että haluaa opettaa sinua. Ole nyt oikein ahkera, jotta opit nuotit ja jotta totut tarttumaan joka säveleen oikealla koskettimella. Tahtilaji pitää myös huomioida ja nuottien kestojen oltava yhtä pitkiä. Muuten musiikista tulee yhtä epämiellyttävää kuin olisi silmälle, jos jalankulkija harppoi eripituisin askelein. [...] Jotta oppisit vuodessa soittamaan kelvollisesti, sinun täytyy ahkeroida.¹

Musiikkiharrastus oli 1700-luvun säätyläispiireissä yleistä, ja soitto-taitoa pidettiin tärkeänä osana kasvatusta. Kartanomiljööseen kuului monin paikoin klaveerisoitin. Kartanoilla ja pappiloilla oli merkitystä musiikin leviämisessä kaupunkien lisäksi myös maaseudulle.

Olen koonnut arkistolähteistä ja aihetta sivuavista tutkimuksista näytteitä 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun musisointikulttuurista Suomessa. Esittelen myös muutamia säilyneitä yksityishenkilöiden omistuksessa olleita nuottikirjoja, joihin musiikin harrastajat ovat käsin kirjoittaneet ja kopioineet piano- ja klaveerisävellyksiä. Lähteet ovat jossain määrin fragmentaarisia ja hajanaisia. Kerron tässä artikkelissa ajasta, jolloin Suomi oli osa Ruotsia, joskin osa aineistosta ajoittuu 1800-luvun alkupuolelle. Asutuskeskuksissa oli parhaat mahdollisuudet musiikin harrastamiseen ja yhteismusisointiin. Pääkaupungissa Turussa asukkaita oli vuosisadan vaihteessa noin 11 000. Toiseksi suurin

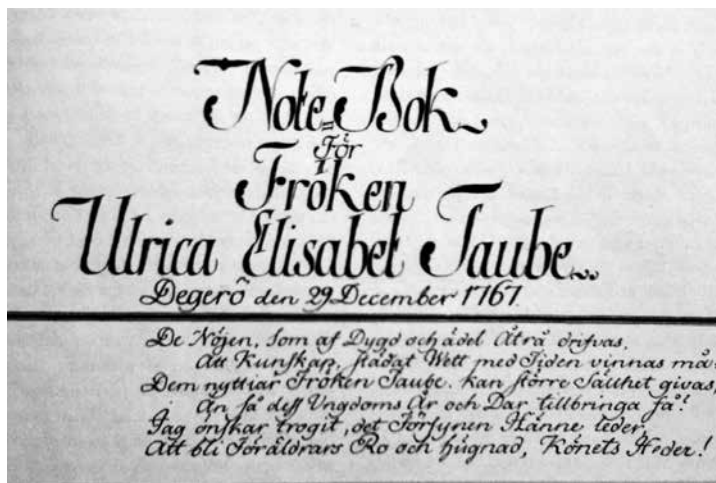
1 Samuel Möller kirjeessään tyttärelleen Tukholmaan 16.7.1807. Kirjoittajan käännös ruotsin kielestä. (Samuel Möllerin arkisto, Kansallisarkisto.)

väkimäärältään oli sotilasperheiden asuttama, vajaan viiden tuhannen asukkaan Viaporin linnoitusyhdykskunta. Helsingissä mantereen puolella sen sijaan väkiluku ylsi vasta pariin tuhanteen.

Musiikinharrastajia

Säätyläispiireissä varsinkin tytöt harrastivat musisointia. Kasvatukseen kuului monipuolisen yleissivistyksen hankkiminen, keskustelukulttuurin taitaminen, vieraiden kielten hallinta sekä tanssin ja taiteiden harrastaminen. (Mäkeläinen 1972, 78–80.) Esimerkiksi Degerön kartanossa kasvaneen ratsumestari Otto Ludvig Tauben ja vapaaherratar Sofia Elisabet Mellinin tyttären, Ulrica Elisabet Tauben (1755–1816) nuottikirjan kannen omistuskirjoituksessa toivotaan, että neito toisi ”vanhemmilleen iloa ja lohtua ja olisi sukupuolelleen kunniaksi.”²

Toinen tyypillinen säätyläisperheen tytär oli Eva Sofia Möller (1794–1838), joka lähetettiin tukholmalaiseen internaattiin opiskelemaan taitteita, pianonsoittoa ja ranskaa asessorinrouva af Ditmerin johdolla. Isä

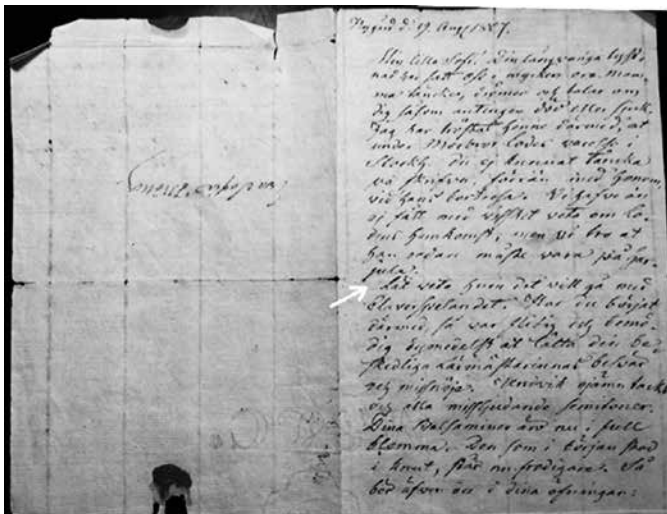


Kuva 1. Ulrica Elisabet Tauben nuottivihkon kansi. (Taube 1767.)

² [...]jatt bli föräldrarnas Ro och hugnad, Könets Heder! (Taube 1767.)

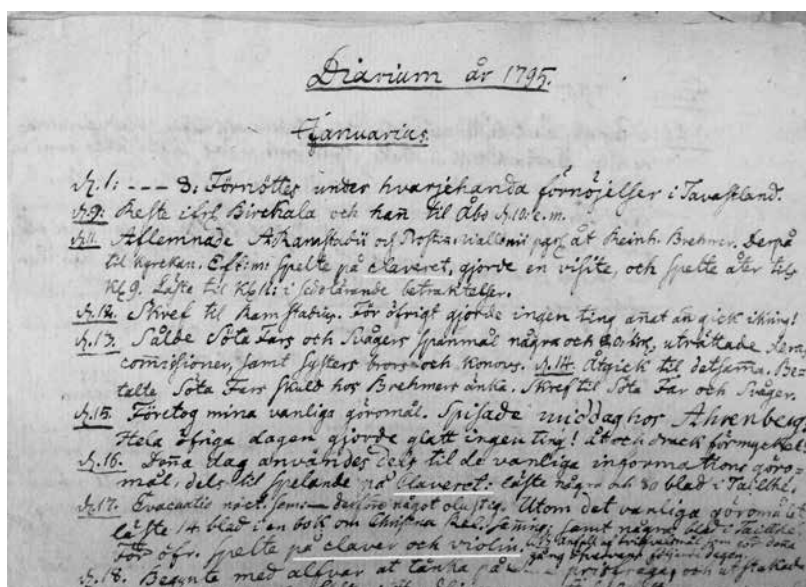
Samuel Möller oli Turun akatemiasta valmistunut pastori sekä upseeri ja maineikas sotilaspedagogi. Hän oli nuoruudessaan toiminut myös aatelisperheiden kotiopettajana. (Vainio-Korhonen 2008, 43.) Musisointi, piirustus ja varsinkin ranskan kielen puhuminen olivat isän mielestä tärkeitä ja arvostettuja taitoja nuoren naisen elämässä. Kirjeenvaihto osoittaa isän seuranneen tiiviisti 14-vuotiaan tyttärensä opintoja. Hän toivoi Eva Sofian pääsevän hyvään vauhtiin myös musiikkiopinnoissaan. Kansallisarkiston kokoelmissa on säilynyt kirjeitä, joissa isä antaa tyttärelleen herttaisia elämänohjeita sekä neuvoja klaveerinsoitto-opintojen alkuun. Nygårdista 19.8.1807 Tukholmaan lähettämässään kirjeessä hän painottaa nuotinlukutaidon tärkeyttä kehottaen Eva Sofiaa soittamaan mieluummin nuoteista kuin ulkoa, jotta soittotaitoa voisi itse kehittää jatkossa (kuva 2). Isä toivoo tyttärensä oppivan soittamaan talvi-iltojen iloksi, ”jotta taivaalliset sävelet loisivat mieltä ylentävää tunnelmaa nykyajan melun keskelle.”

Musisointi kuului myös aikuisen sivistyneistön elämään. Teologian tohtorin ja Turun Soitannollisen Seuran jäsenen Nils Magnus Tolpon



Kuva 2. Samuel Möllerin Nygårdissa 19.8.1807 päiväämä kirje tyttärelleen Tukholmaan. ”Låt veta hur det vill gå med Claverspelandet. Har du börjat därmed, så war flitig och bemö. [...] Undvik ojämn tackt och alla missljudande semitoner. [...]” ”Lär dig wäl noterna och vänj ditt öga att hastigt förena dem med tangenterna; Då kann du framdeles arbeta dig sjelf up; men börjar du med at spela utan till, så låter det wäl i början; men därpå förlorar du i framtiden och du glömmet hastigt bort hvad du lärt.” (Samuel Möllerin arkisto, Kansallisarkisto.)

(1770–1853) päiväkirjasta voi seurata, kuinka Tolpo harjoitteli säännöllisesti ”på claveret” (kuva 3). Turun Soitannollisen Seuran toiminta keskittyi akateemisiin yhteyksiin yliopiston ympärille. Seura keräsi nuotteja ja sillä oli käytössään useita soittimia. Niin ikään Viaporin kansainvälinen upseerikunta harrasti innokkaasti musiikkia. Yksityiskoteihin kokoonnuttiin soittamaan klaveeri- ja kamari-musiikkia. Suosittuja musiikkipitoisia tilaisuuksia olivat myös tanssiaiset ja ajalle tyypilliset salaseurojen, esimerkiksi vapaamuurarien, kokoontumiset. (Mm. Huttunen 2002, 324–325; Jäppinen 2003, 110–112; Lappalainen 2006, 104–105.)



Kuva 3. Nils Magnus Tolpon päiväkirjamerkintöjä tammikuulta 1795. Hän kirjaa useana päivänä musisoineensa ”på claveret”. (Nils Magnus Tolpon arkisto, Kansalliskirjasto.)

Soittimista

Pianoista on löydetävissä joitakin mainintoja 1700-luvun lopun lähteissä. Vanhoissa sanomalehdissä ja päiväkirjoissa esiintyvä sana ”claver” voi tarkoittaa montaa eri soitinta: spinettiä, klavikordia, cembaloa tai fortepianoa. Näistä klavikordi oli suosituin.

Soitinten maahantuonti Ruotsiin vilkastui 1750-luvulla. Tuontia (niin kauan kuin Suomi oli osa Ruotsia) kuitenkin rajoitti vuosien 1756–1816 tuontikielto. Tämä koski kaikkia soittimia, joita osattiin rakentaa Ruotsissa, mutta ei kuitenkaan raaka-aineita. Vain laillistettu mestari sai rakentaa soittimia ja harjoittaa ammattia. Valmistusajat olivat pitkiä. Todennäköisesti soittimia salakuljetettiin ulkomailta. (Jäppinen 2014.)

Ruotsin pianonvalmistuksen keskus oli Tukholma. Turussa, jossa työskenteli muutamia soitinvalmistajia, rakennettiin 1700-luvun lopulla ainakin klavikordeja. Pianonrakennus kehittyi siellä ammattimaiseksi 1800-luvun alkupuolella, ja valmistettujen taffelipianojen määrä kasvoi. Monilla suomalaisilla pianonrakentajilla oli 1800-luvun alussa yhteyksiä Pietariin, jossa käytiin kisällinopissa. (Dahlström 1978.)

Helsingissä ei ollut soitinrakentajia ennen 1700-luvun loppua. Helsingin kaupunginmuseon tutkija Jere Jäppinen on kartoittanut perukirjoja ja huutokauppamerkintöjä tutkimalla soitinkulttuuria Helsingissä vuoteen 1820 asti. Klaveerisoitinten suosio lisääntyi jyrkästi vuosisadan lopulla (ks. taulukko). Yhteensä vuosilta 1730–1820 löytyy maininta 36 klaveerisoittimesta. Vertailun vuoksi mainittakoon viuluja vastaavasti esiintyneen 83.

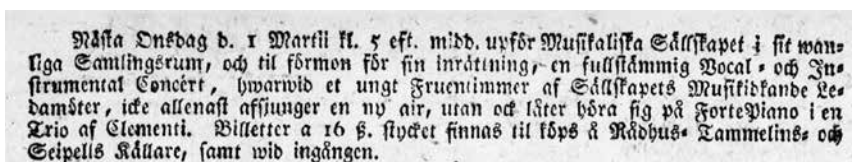
	1730–1749	1750–1776	1777–1799	1800–1820	Yhteensä
Viulu	1	21	29	32	83
Klaveeri	1	6	14	15	36
Huilu	4	2	4	8	18
Nokkahuilu	2	2	1		5
Poikkihuilu		6	1	1	8
Harppu		11			11
”Sisteri”		1	1	5	7
Sello		2	2	2	6
Positiiviurut		3		1	4
Käyrätorvi		2	3		5
Klarinetti			1	2	3
Kitara				2	2

Taulukko: Helsingin perukirjoissa ja huutokauppamerkinnöissä esiintyvät soittimet ja niiden määrä 1730–1820. (Jäppinen 2014.)

”Claver” saattoi siis tarkoittaa montaa eri kosketinsoitinta. Ainoa varma juuri fortepianoihin liittyvä huutokauppamaininta Helsingissä on vuodelta 1814. Tällöin viitataan venäläisen upseerin, kapteeni Boroskoin huutokauppaamiin soittimiin. Muutama 1790-luvulla myyty klaveeri on saattanut kauppahinnasta päätellen kuitenkin olla jo fortepiano. Ensimmäinen tieto vasaraklaveerista eli varhaisesta pianosta Helsingissä konserttikäytössä löytyy vuodelta 1786 (Koponen 2003, 165).

Turun Soitannollisen Seuran (1790–1808) tärkein soitin oli todennäköisesti piano (Andersson 1952, 70). Melkein heti seuran perustamisen jälkeen tilattiin Tukholmasta soitinrakentaja Lindholmilta fortepiano. Siihen asti lienee käytetty kapteeni Claessenin pianoa, sillä kirjanpidossa puhutaan pianonkuljetusmaksuista.

Suomalaistaustaiset Lithanderin säveltäjäveljekset myötävaikuttivat aktiivisesti soitinhankinnoissa. Pianisti Fredrik vaikutti 1700-luvun lopulla Turussa ennen siirtymistään Pietariin. Samaan aikaan Tukholmassa asunut, Carlbergin sotilasakatemian lehtorina toiminut, ja niin ikään pianotaiteilijana esiintynyt Carl Ludvig auttoi palkkiota vastaan tilaamaan sikäläiseltä soitinrakentaja Kraftilta 5 ½-oktaavisen fortepianon Turkuun. Soitin sijoitettiin seuran kokoushuoneistoon ja varustettiin vihreällä vahakangaspeitteellä. (Mts. 72.) Ernst Gabriel Lithander ja Gustaf Daniel Lithander antoivat soitonopetusta kaupunkilaisten kodeissa. Klaveerimusiikin yleistyttyä Soitannollisen Seuran konserttiohjelmissa soitin sai yhä enemmän suosiota säätyläispiireissä. (Mts. 69.) Joitakin vuosia myöhemmin Ernst Gabriel Lithander toimi Porvoon kymnaasin director cantuksena, ja 1799 hän teki aloitteen hankkia kouluun vähän käytetty mutta hyvä fortepiano.



Kuva 4. *Åbo Tidningar* 27.2.1797. Turun Soitannollinen Seura ilmoittaa toimintansa tukemiseksi järjestetystä konsertista ”tavanomaisessa kokoushuoneessaan” keskiviikkona 1.3.1797 klo 17. Ilmoituksessa kerrotaan muun muassa nuoren naishenkilön esiintyvän konsertissa sekä laulajana että Clementin trion fortepianistina.

Nåsta Fredag som är den 17 Augusti, ännar Hof-Sekreteraren Carl Stenborg, ledamot af Kongl. Svenska Musikaliska Akademien, att kl. 5 eftermiddagen uti Akademien's Öfre Läro-Sal, med biträde af härvarande respektive Musikaliska Sällskapet, gifva en fullständig Vokal och Instrumental Musik, då utur det af den namnkunnige Haydn komponerade Oratorium Skapelsen, några utvalde stycken af honom och hans fru (som Musik Mästarinna) komma att affjungas. Ordning af Koncerten: 1:o Sinfonie af Haydn. 2:o Aria utur Skapelsen, sjunges af Fru Stenborg. 3:o Sonate för fortepiano af Pleyel och Clementi, exequeras af Mamsell Carolina Stenborg med ackompanjement af Violino obligato, som spelas af Mamsel E. Torenberg. 4:o Aria utur Skapelsen, sjunges af Hr. Stenborg. 5:o Quartetto af Pleyel, hwaruti Mamsell Torenberg exequeras Principalsåmmen. 6:o Duo utur Skapelsen emellan Adam och Eva, sjunges af Herr och Fru Stenborg. 7:o Finale. Billetter a 24 sk. finnas hos Herr Källarmästaren Seipel och Herr Kraftören Rotsen, samt vid ingången till Koncerten.

Kuva 5. *Åbo Tidning* 15.08.1804. Ruotsin musiikkiakatemian jäsen Carl Stenborg konsertoi vaimonsa ja Soitannollisen Seuran avustamana perjantaina 17.8.1804 Soitannollisen Seuran yleisessä salissa. Konsertin ohjelmasta mainitaan muun muassa Pleyelin ja Clementin pianosonaatit.

Nuotteja ja jäljennöksiä

Helsingissä nuottikauppaa hoitivat kirjakauppiat. Lisäksi nuotteja myytiin myös epävirallisempien kanavien välityksellä, kuten lehti-ilmoituksilla ja huutokaupoissa. Nuotteja alkoi näkyä Helsingin perukirjoissa ja huutokauppapöytäkirjoissa tiuhemmin vasta 1790-luvulta alkaen. Painetut nuotit olivat 1790-luvun lopulle asti kalliita ja harvinaisia, mistä johtuen niitä olikin myynnissä ammattikopistien kopioimina ja niitä jäljennettiin myös itse. Nuottipaperin saatavuus oli kuitenkin huono. Helsingin huutokauppapöytäkirjoissa esiintyy 1802 maininta nuottiviivastopiirtimestä (*notlinierpenna*). (Jäppinen 2014.)

Turun Soitannollinen Seura (1790–1808) keräsi aktiivisesti nuotteja ja kirjasto kuului pian Pohjolan suurimpiin. Jokaisen jäsenen tuli liittää omat nuottinsa seuran kokoelmiin, omistusoikeuden silti säilyessä lahjoittajilla. Teologian professori Jacob Tengströmin yli 120 sävellystä käsittävä lainakokoelma oli tärkein. Kopiointityö kasvatti nuottikirjastoa huomattavasti.

Myöhemmin kirjastoa kartutettiin ostoilla. Hollannissa, Englannissa, Ranskassa ja Saksassa oli merkittäviä painotaloja, joiden kanssa seura asioi. Hollanti oli tärkein nuottien ostomaa. Kokkolalaisella kapalaisella Johan Snellmanilla (1741–1800) oli yhteyksiä J. J. Hummelin

painotaloon, ja hän toimikin Turun Soitannollisen Seuran hankintojen asiamiehenä. Mainittakoon, että hänen poikansa, tuleva taloustieteen dosentti ja kirkkoherra, Johan Niklas Snellman (1769–1844) opiskeli tuohon aikaan Turussa, ja häntä pidettiin ”Ruotsin valtakunnan toisena pianistina” (*Helsingfors Tidningar* 13.03.1844). Suomeen tilatusta nuottilähetyksestä osa oli tarkoitettukin juuri pojan ohjelmistoksi. Tukholmassa ilmestyneestä *Musikaliskt tidsfördrif* -kausijulkaisusta näyttää kirjaston nuottiluettelossa olleen ainakin vuoden 1790 numerot sekä yhdeksän nidettä seuraavalta vuodelta. Julkaisu sisälsi kirjavan nuottivalikoiman uudehkoja soitin- ja laulusävellyksiä. Myös Lithanderin veljesten sävellyksiä julkaistiin kyseisessä kokoelmassa.

Soitannollisen seuran nuottikirjaston vuoden 1808 inventaarilistan mukaan laaja kokoelma käsitti muun muassa seuraavien säveltäjien soolo- ja kamarimusiikkia fortepianolle: C. F. Abel, L. v. Beethoven, M. Clementi, J. Haydn, J. Hummel, C. Kalkbrenner, L. Kozeluh, W. A. Mozart ja Ignaz Pleyel. Kokoelmaan kuului nuottien ohella kirjoja ja soitto-oppaita. Luettelossa mainitaan esimerkiksi Daniel Gottlob Türkin *Klavierschule*, Georg Friedrich Wolfin *Unterricht im Klavierspielen* ja Johann Daniel Henselin *Ausübende Klavierschule*. Seuralle vuosina 1801–1807 hankittu saksalainen musiikkilehti *Allgemeine Musikalische Zeitung* on puolestaan tuonut Turkuun tuulahduksen Euroopan kuumuisia. (Andersson 1940, 350–407.)

Käsinkirjoitettuja nuottikirjoja

Kurkistan vielä lopuksi kolmeen parinsadan vuoden takaiseen nahkakantaiseen nuottikirjaan, joihin on mustekynällä ikuistettu piano- ja klaveerimusiikkia. Nämä nykyisin Kansalliskirjaston hallussa olevat nuottikirjat ovat vaihtaneet omistajaa useasti ennen päätymistään arkiston suojiin, joten niiden käyttöhistoria on arvailujen varassa. Ne tuovat kuitenkin välähdyksiä siitä, millä tavoin klaveerisoitinten äärellä on vietetty aikaa.

Valitsin tarkasteluun saksan- ja ruotsinkieliset alkulehdet sisältävän Jacob Bruunin nuottikirjan sekä kaksi ruotsinkielistä nuottikirjaa, joista toisen kanteen on pakotettu nimikirjaimet CFB ja toisen F.D.L.M.

Kaikkien näiden nuottikirjojen alussa on lyhyt johdanto musiikkioppiin: aika-arvoihin, sävelnimiin ja rytmeihin. Lisäksi kirjojen alkulehdiltä löytyvät duuri- ja molliasteikot sorminumeroin sekä kadenssisoittomalleja eri sävellajeissa.



Kuva 6. CFB-nuottikirjan opastusta musiikin perusteisiin.

The image shows a page of handwritten musical notation in F.D.L.M. notation. At the top, there is a title "Amkulan i alla af Aftelningar" and a subtitle "Clavert indelas i Tre delar: Gammles och Blandtes, Gammles och de Blandtes. Den Skala för Claver.". Below this, there are several staves with titles like "Gammles", "Kontans toner", "Nokernas Valur", and "Nokernas Dödelning i hel eller Hjärdels Takt". The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines on a five-line staff. At the bottom, there is a list of exercises:

- a) Korpel uphöjer. Nokern en half fem höger.
- b) B. Korpel nitar half fem höger.
- c) Redaktens fette fette uphöjer eller försänkta nitarna i fette fette vande.

Kuva 7. Nuottikirjan F.D.L.M. alussa nimetään klaveerin sävelet C-f'' oktaaviaoloinen basso- ja diskanttiavainten viivastoja käyttäen sekä kerrotaan aika-arvot ja etumerkkien vaikutus sävelkorkeuksiin.



Kuva 8. Asteikkosoiton opastusta F.D.M.L. -nuottikirjassa.
Sormijärjestykset on ohjeistettu numeroin 0–4.

Nuottikirjoja ja sävelmiä tutkineen Eero Nallinmaan (1969, 228) mukaan nimikirjaimet F.D.L.M. saattaisivat viitata Elisabet Fredrica Charlotta de la Myhleen, joka käytti etunimeä Fredrica. Käsialanäytteiden perusteella Nallinmaa kuitenkin on päättellyt, ettei Fredrica ainakaan itse ole kirjoittanut nuottikirjaan mitään.

Nuottikirja CFB puolestaan on lähtöisin Uudestakaarlepyystä. Mahdollisesti se on jossain vaiheessa kuulunut Brander-nimisille kanttoreille, kuten eräs toinenkin arkistoissa säilynyt, nimikirjaimilla J. H. B. varustettu nuottikirja. (SLS 1349 ja Nallinmaa 1982, 103.) CFB-nuottikirjan voisi karkeasti ajoittaa 1800-luvun alkuun, sillä yksi sävellys on otsikoitu ”*Quatrill 13.1.1801*”.

Bruunin nuottikirja on todennäköisesti varhaisempaa alkuperää. Sen alkulehdillä näkyy musiikkiopin perusteiden jälkeen haminalais-syntyisen Henrik Jacob Bruunin (1754–1829) nimikirjoitus ja päiväys ”1770 *Friedrichshamn*”³ (kuva 9). Saksankielisiä korukuvio-ohjeita löytyy seuraavalla sivulla, jonka alalaidassa on päiväys: ”1772 *Hamburg*”. Tunnistettavissa on neljää eri käsialaa, mikä kertonee kirjan vaihtelevasta käyttöhistoriasta. Nallinmaa (1969, 246) on päättellyt, että kauppaneuvos Bruun olisi kirjoittanut itse ainoastaan oman nimensä. Kirjan alkuosan kolmekymmentä pikkukappaletta on numeroitu. Tämän jälkeen seuraa asteikkoja, kolmisointuja ja lyhyitä sävelmiä sävellaji kerrallaan, kuten usein nykyisissäkin pianokouluissa. Mukana on lukuisia menuetteja. Kirjassa on myös polskia muistuttavia ”poloneeseja”,

3 Hamina.



Kuva 9. Henrik Jacob Bruunin nuottikirjan ensimmäinen sivu, jolla nuottiopin lisäksi näkyy omistajan nimikirjoitus ja päiväys (Hamina 1770). Nuottikorkeudet F-f'' on esitelty sopraano- ja bassoavaimia käyttäen.

jotka lienevät saksalaista alkuperää, koska polska ei ollut levinnyt silloisen itärajan taakse Haminaan (Nallinmaa 1982, 176). Säveltäjäniminä kirjassa on mainittu ainoastaan Carl Heinrich Graun ja Johan Heinrich Rolle. Bruunin nuottikirjassa ei esiinny dynamiikkamerkintöjä, ja nuottiviivaston alussa on vanhanaikaisesti merkitty oikealle kädelle sopraanoavain ja vasemmalle bassoavain. Joillekin sivuille on kirjoitettu sormijärjestykset numeroilla 1–5, kuten kädeltä toiselle vievään kuvioituun kadenssiin *Prelud* F-duurissa (kuva 10). *Mürki*-kappale F-duurissa (kuva 11) on tyypillinen amatööripianistien suosima sävellys, jonka lennokas, joskin melko helposti soitettava, vuoro-oktaavinen säestyskuvio luo voimakkaan karakterin.⁴

4 C. P. E. Bach kritisoi alkeisohjelmistolle tyypillistä tämänkaltaista vasemman käden osuuk-
sien yksipuolisuutta ”meluisana rumputuksena”.



Kuva 10. *Prelud* eli kuviointia F-duurissa sointutehoin I-IV-V-I Bruunin nuottikirjassa.



Kuva 11. Nuottiesimerkki *Mürki*-sävellyksestä Bruunin nuottikirjassa.

Nuottikirjassa CFB esiintyvät säveltäjänimet Pleyel, Mozart, Åhlström, Haydn, Kress, Rode sekä Du Puy. Säveltäjänimiä ei ole aina merkitty, ja niiden kirjoitusasu on vaihteleva. Lisäksi lehdille on nuotintettu kansansävelmiä ja -tansseja. Toisin kuin esimerkiksi varhaisemman Bruunin nuottikirjan klaveerisävellyksissä, kirjan CFB sävellyksissä esiintyy jo dynamiikkamerkitöjä. F.D.L.M. nuottikirjan tavoin (kuva 8) asteikkoihin kirjoitetut sormijärjestykset numeroita 0–4 käyttäen

ovat eteläsaksalaista Deysingerin koulukuntaa (Aschauer 2011, 109). Asteikkoja seuraavat kadenssisoittomallit ovat lähellä nykyisten perustasotutkintojemme oppisuunnitelmia (kuva 12). Pianistisesti haasteellisin ja näyttävien sävellys tässä nuottikirjassa on sveitsiläissyntyisen ja Tukholmaan asettuneen Édouard Du Puy'n (1770–1822) poloneesi C-duurissa.



Kuva 12. Esimerkki I-IV-V-I kadensseista C-duurissa ja a-mollissa CFB-nuottikirjassa.



Kuva 13. Édouard Du Puy'n poloneesi C-duurissa esiintyy sekä CFB että F.D.L.M. -nuottikirjoissa.

Du Puy'n poloneesi löytyy myös nuottikirjasta F.D.L.M., joskin sointujen ja säestyskuvion notaatiotapa on hieman erilainen, ja kirja sisäl-

tää vähemmän dynamiikkamerkintöjä kuin CFB-nuottikirja. Kirjassa F.D.L.M. on niin ikään monia kansansävelmiä, muun muassa ”Arvon mekin ansaitsemme” pianosäestyksineen. Kokoelmaan on löytänyt tiensä myös nykyisin paremmin *Porilaisten marssina* tunnettu sävelmä otsikolla *Marche à la Bonaparte*⁵, joka on suosittu myös muissa nuottikirjoissa. Tämän F.D.L.M.-nuottikirjan ajoituksessa voisi auttaa J. E. Wassin valssi (kuva 14), joka on ilmestynyt vuoden 1812 *Musikaliskt tidsfördrif* -julkaisussa. Muita säveltäjänimiä ovat Boieldieu ja Torenborg. Laajin sävellys on Ignaz Pleyelin (1757–1831) *Andante med variationer*, joka edellyttää pianistilta jo virtuoosista juoksutustekniikkaa.



Kuva 14. J. E. Wassin suosittu valssi löytyy sekä käsinkirjoitettuna F.D.L.M.-nuottikirjasta että painettuna versiona *Musikaliskt tidsfördrif* -julkaisusta vuonna 1818.

5 Erilaisia nuotinnoksia klaveerille kyseisestä marssista esiintyy myös lukuisissa muissa aikakauden soittokirjoissa (Nallinmaa 1969, 118).

Lopuksi

Nuottikirjat ja muut arkistolähteet valottavat jonkin verran Ruotsin vallan aikaista amatööripianistikulttuuriamme. Monet sävellyksistä ja kansanmusiikkikappaleista sopisivat hyvin nykyajankin soitonopisluun. Asteikot sormituksineen ja vaihtelevat kadenssikäytännöt ovat arkipäivää nykyisissäkin musiikkioppilaitoksissa. Fragmentaariset palaset suomalaisen pianismin alkuajoista eivät valitettavasti muodosta yhtenäistä tarinaa. Arkistolähteitä tarkastellessa voi kuitenkin aistia, kuinka soittoharjoitukset ovat kaikkuneet lukuisissa kodeissa ja klaveerimusiikki rikastuttanut jo tuolloin useiden suomalaisten elämää.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet

CBH nuottikirja. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Ms.Mus. Klemetti 1.

Eero Nallinmaan arkisto. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 595.

F.D.L.M. nuottikirja. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Ms.Mus. 53.

Hinrich Jacob Bruunin klaveerikirja. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Ms.Mus. 58.

Nils Magnus Tolpon arkisto. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 528,1.

Samuel Möllerin arkisto, B:2 Kirjeenvaihtoa 1806–1838. Kansallisarkisto.

Ulrica Elisabet Tauben nuottikirja 1767. Borgå Gymnasiumin kirjasto.

Painetut lähteet

Andersson, Otto 1952. *Turun Soitannollinen Seura 1790–1808*. Suom. Reino Honkakoski. Turku: Silta.

Andersson, Otto 1940. *Musikaliska sällskapet i Åbo 1790–1808*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet.

Aschauer, Mario 2011. *Handbuch Clavier-Schulen*. Kassel: Bärenreiter.

Bach, C. P. E. 1753/1762. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne 1995. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Helsingfors Tidningar 13.03.1844.

Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. *Suomen musiikin historia – Esittävä säveltaide*. Toim. Martti Haapakoski et al. Porvoo: WSOY, 315–340.

Jäppinen, Jere 2003. Harpun helähdys arkistossa. *Harpunkielistä shimmykarkkiin – Helsingin musiikkielämää viidellä vuosisadalla*. Toim. Jere Jäppinen. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.

Jäppinen, Jere 2014. ”Helsinki-Viaporin musiikinharrastajat vuosina 1750–1820 perukirjojen ja huutokauppojen valossa.” Julkaisematon käsikirjoitus kirjoittajan hallussa.

Koponen, Sani 2003. Piano valloittaa Helsingin. *Harpunkielistä shimmykarkkiin – Helsingin musiikkielämä viidellä vuosisadalla.* Toim. Jere Jäppinen. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.

Lappalainen, Seija 2006. Musiikkia yli muurien. Viaporin musiikkielämä 1700- ja 1800-luvuilla. *Viaporista Suomenlinnaksi.* Toim. Liisa Eerikäinen et al. Helsinki: Museovirasto, 104–108.

Musikaliskt tidsfördrif 1818.

Mäkeläinen, Eva-Christina 1972. *Säätyläisten seuralämä ja tapakulttuuri 1700-luvun jälkipuoliskolla Turussa, Viaporissa ja Savon kartanoalueella.* Helsinki: Suomen historiallinen seura.

Nallinmaa, Eero 1969. *Erik Ulrik Spoofin nuottikirja.* Väitöskirja, Helsingin yliopisto. Tampere: omakustanne.

Nallinmaa, Eero 1982. *Barokkimenuetista masurkkaan. Sävelmätutkimuksia.* Tampere: omakustanne.

Vainio-Korhonen, Kirsi 2008. *Sophie Creutzin aika. Aateliselämää 1800-luvun Suomessa.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Åbo Tidningar 27.2.1797. no 9.

Åbo Tidning 15.08.1804. no 66.



Ernest Pingoud. Alexander Pingoud'n kotiarkisto.

Ernest Pingoud'n näkemyksiä 1900-luvun alun kansainvälisistä ja suomalaisista virtauksista pianonsoiton saralla

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Pietarissa syntynyt Ernest Pingoud (1887–1942) ei tullut Suomessa tunnetuksi pianistina eikä varsinkaan pianopedagogina, vaan hämmennystä herättäviä modernistisia teoksia luovana säveltäjänä, musiikkikirjoittajana, Fazerin konserttitoimiston johtajana sekä Helsingin kaupunginorkesterin pitkäaikaisena intendenttinä. Myöhemmin hän sai maineen yhtenä 1920-luvun säveltaiteen modernismin uranuurtajana Suomessa. Piano oli kuitenkin hänen soittimensa, joskin hänen suhteensa siihen näyttää olleen ristiriitainen. Hänen alkutaivaltaan pianonsoiton saralla leimasi ikävä ilmapiiri, josta hän kertoo esseessään ”Osakeyhtiö Taide”. Essee julkaistiin ensimmäisen kerran *Iltalehdessä* lokakuussa 1922 tuntemattoman suomentajan kääntämänä.

Luulen saattavani nimittää itseäni taiteilijaksi, mutta tulin siksi vasta hyvin myöhään; raskaimmat ja surullisimmat muistoni ovat musiikkintuntini lapsuudessani. Minun täytyi poikana ”nauttia” pianonsoitonopetusta. Opettajattareni oli kurja, riisitautinen ja kiihkomielinen vaimo, jolla oli naurettavan pienet, heikot ja kosteat kädet; minä taas olin laiska ja uppiniskainen, ja jokapäiväisen harjoittelun suhteen, jonka piti kestää vain puoli tuntia, petin rakasta äitiäni jollakin tavoin, houkutellen hänet poistumaan huoneesta ja siirtäen sitten eteenpäin kellon osoitta-

jaa. Minusta on tullut musiikkeri huolimatta siitä, että opettajattareni herätti minussa inhon musiikkiin. Mutta yhden perinnön hän on minulle jättänyt: kauttaaltaan viileän suhteen kaikista soittimista eniten pahoinpideltyyn, pianoon, sekä taiteellisen tunnuslauseen, että hyvä on soittaa pianoa, mutta parempi on olla soittamatta. (Pingoud 1995, 243.)

Tämä kuulostaa kovin negatiiviselta sellaisen henkilön lausumaksi, joka kuitenkin sävelsi pianolle kolme konserttoa¹ ja joka nihkeän alkutaipaleen jälkeen sai opettajikseen Alexander Silotin (Alexandr Ziloti), Anton Rubinsteinin, Nikolai Rimski-Korsakovin ja Alexander Glazunovin. Silotista, joka oli kesänaapuri Viipurin lähellä Tikkalassa, tuli myös tärkeä ystävä, ja ainakin hänen kanssaan Pingoud opiskeli myös pianonsoittoa. Tämä tapahtui aluksi ilmeisesti salaa, koska Pingoud'n isä ei halunnut pojastaan muusikkoa. Ei ole tarkkaa tietoa siitä, missä määrin opinnot muiden edellä mainittujen Pietarin konservatorion opettajien johdolla koskivat nimenomaan pianonsoittoa. Oletettavasti Pingoud oli varsin taitava pianisti, mistä kertoo myös hänen kirjoittamansa pianotekstuuri. Hänen mahdollisista esiintymisistään pianistina olen löytänyt ainoastaan yhden maininnan: vuonna 1922 hän soitti Viipurissa oman ensimmäisen konserttinsa orkesteriosuuden pianolla Ilmari Hannikaisen ollessa solistina (Konttori-Gustafsson 2015, 84; Salmenhaara 1995, 250).

Pingoud'n pianolle säveltämästä soolo- ja kamarimusiikista suurin osa on kadoksissa. Vielä Pietarissa asuessaan 1910-luvulla hän sävelsi sonaatteja pianolle ja muille soittimille, teoksia, joita hän itse luonnehti Rahmaninov-vaikutteisiksi ja joiden perusteella Siloti piti häntä Prokofjevin veroisena säveltäjänä (Rudnev 1966, 80). Myös pienimuotoisia pianosävellyksiä on kateissa. Pingoud on säveltänyt joukon inventioiksi nimittämiään miniatyyrejä, joista olen saanut käsiini kolme luonnosta, kaikki vihosta kaksi, mikä tietysti viittaa

1 Olen kirjoittanut Pingoud'n pianoteoksista laajemmin artikkelissa ”Ernest Pingoud'n laulut ja pianokappaleet – harvinaisuuksien ja löytöjen äärellä” teoksessa *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista* (toim. Huttunen & Konttori-Gustafsson).

siihen, että vihko yksi olisi ollut olemassa. (Konttori-Gustafsson 2015, 85.) Löytämieni luonnosten perusteella näyttää siltä, että Pingoud ei ole suunnitellut inventioitaan pianopedagogiseksi materiaaliksi. Tiedossani olevista pianoteoksista lähinnä *Suite enfantine* (Lapsisarja) voisi soveltua nuoren piano-oppilaan soitettavaksi.

Tämä katsaus Pingoud’n henkilökohtaiseen pianosuhteeseen olkoon taustana hänen ajatuksilleen musiikkikoulutuksesta ja musiikkielämästä 1910-luvulta 1930-luvun puoliväliin asti. Jo ennen emigroitumistaan Suomeen vuonna 1918 Pingoud oli toiminut musiikkikirjoittajana saksan- ja venäjänkielisissä lehdissä, ja hän jatkoi kirjoittamistaan täällä eri sanoma- ja aikakauslehdissä ensin saksaksi ja myöhemmin ruotsin kielellä. Hän toimi ajoittain *Uuden Suomen*, *Hufvudstadsbladetin* ja *Svenska Pressenin* musiikkiarvostelijana.² Pingoud kirjoitti katsauksia ja arvosteluja Pietarin, Berliinin ja Helsingin musiikkielämästä 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä. Hän otti kantaa mm. kulttuuriseen tilanteeseen, nykymusiikin tulevaisuudennäkymiin ja musiikkikoulutukseen *Montagsblatt der St. Petersburger Zeitung* -lehdessä julkaistussa artikkelisarjassa ”Modernin musiikin kasvopiirteitä” sekä myöhemmin Suomessa eri lehtiin (*Ultra*, *Svenska Tidningen*, *Hufvudstadsbladet*, *Åbo Underrättelser*, *Nya Argus*) kirjoitetuissa uuden musiikin katsauksissa.

Keskityn artikkelissani Pingoud’n kirjoituksista nouseviin, pianismiin liittyviin ajatuksiin tuon ajan konserttielämästä, ohjelmistovalinnoista ja koulutuksesta. Hänen näkemyksensä ennakoivat monia edelleen ajankohtaisia kysymyksiä. Käytän näiden näkemysten kuvaamisessa pääasiallisena lähteenä Kalevi Ahon toimittamaa Pingoud’n kirjoitusten kokoelmaa nimeltä *Taiteen edistys* vuodelta 1995. Suomennokset saksan-, venäjän- ja ruotsinkielisistä käsikirjoituksista ovat pääosin Seppo Heikinheimon käsialaa. Pingoud’n suhtautumista suomalaisiin pianisteihin valotan lisäksi muutaman edellä mainittuun kokoelmaan sisältyvämmän sanomalehtiarvion avulla.

2 Pingoud kirjoitti muutaman arvostelun myös *Björneborgs Tidningiin* ja *Nya Tidningiin*.

Pingoud'n ajatuksia pedagogiikasta

En tiedä, opettiko Pingoud koskaan pianonsoittoa, ehkä satunnaisesti, toimihan hän Turussa musiikinopettajana kahden vuoden ajan 1922–24. Hän haki Turusta kapellimestarin paikkaa kaksi kertaa, vuosina 1920 ja 1923, mutta tehtävään valittiin saksalainen Wilhelm Buschkötter. (Salmenhaara 1996, 169.) En ole toistaiseksi saanut selville, mitä tuo opettajana toimiminen piti sisällään, mutta ilmeisesti se ei ollut Pingoud'n ensisijaisesti etsimää työtä. Kaiken kaikkiaan hän suhtautui ylenmääräiseen pianistien kouluttamiseen erittäin kriittisesti. Hän kaipasi koulutukseen uudistuksia, joista hän kertoo katsauksessaan ”Musiikinopetuksen uusia suuntaviivoja” 4.10.1922 *Åbo Underrättelser* -lehdessä. Opetus oli hänen mielestään liiaksi sellaisten henkilöiden käsissä, jotka ”antavat ajan kulkea jälkiä jättämättä ohitse”. Konservatorioiden perusvirheenä hän näki ”harhakuvitelmiinsa kompastuvan musiikkiproletariaatin” aikaansaamisen eli pyrkimyksen liialliseen ns. valmiiden taiteilijoiden kasvattamiseen niistäkin nuorista, joita lähinnä ajaa kunnianhimo ja turhamaisuus ilman vakavaa taiteellista pyrkimystä. ”Mahtaako kenestäkään tulla vapaata taiteilijaa sen johdosta, että hän hallitsee joukon Cramerin etydejä tai osaa soittaa henkihieveriin piestyn Beethovenin sonaatin tai parsia kokoon nautittavaksi kelpaamattoman fuugan?” kysyy Pingoud. (Pingoud 1995, 233.)

Pingoud esittikin radikaalin musiikkikoulutuksen uudistamisehdotuksen: hänen näkemyksensä mukaan konservatorioiden pitäisi ennen muuta perustaa pääosasto aktiivisten musiikin ystävien kouluttamiseksi sekä lisäksi pari kolme erityisosastoa opettajien ja ammattimaisten orkesterimuusikoiden kouluttamiseksi. Näiden lisäksi tarvittaisiin hänen mielestään osasto erityislahjakkuuksia varten. Tällaiseen suuntaan kehitys onkin kulkenut, mutta se on tapahtunut useita vuosikymmeniä myöhemmin ja joiltain osin vasta aivan viime aikoina. Pingoud'n mukaan musiikkioppilaitoksen pitäisi luopua kaikista diplomeista ja päästötodistuksista nimenomaan erityislahjakkuuksien kohdalla. Tässä asiassa on edetty pikemminkin päinvastaiseen suuntaan.

Myös Pingoud'n ajatukset aktiivisille musiikin ystäville perus-

tettavan pääosaston opetustavoista olivat aikanaan yllättäviä: pääaineina olisivat yhtyesoitto ja kuorolaulu tukiaineilla höyrytettyinä. Tarkoituksena ei olisi solistien kouluminen, vaan opetuksen pääpaino siirtyisi *prima vista* -soittoon ja kamarimusiikkiin sekä ylipäättään ryhmäopetukseen. Pingoud näki ongelmana sen, että muuten melko taitavienkin pianistien suoraan nuotista soittamisen kyky on monesti täysin epätydyttävä. Tämä johtui hänen mielestään koulutuksesta, jossa on keskitytty ainoastaan tekniikan hiomiseen ja tietyn suppean ohjelmiston harjoittamiseen. (Pingoud 1995, 234–236.)

Pingoud oli jo kymmenkunta vuotta ennen katsaustaan ”Musiikinopetuksen uusia suuntaviivoja” kiinnittänyt Berliinissä huomiota ohjelmistojen suppeuteen musiikkioppilaitosten kurssi-vaatimuksissa, jopa koulutuksen korkeimmalla tasolla. Tämä seikka heijastui Pingoud’n mukaan konserttielämään. Useimmat opinahjot rakensivat kurssi-vaatimuksensa samojen säveltäjien teoksista. Nämä säveltäjät olivat Beethoven, Chopin ja Liszt. Saksassa vallitsi Pingoud’n mielestä ikään kuin muotisairautena Beethoven-kultti, joka rantautui myös Suomeen. Pingoud tarkkailee erityisesti Berliinin erittäin vilkasta konserttielämää ja toteaa, että sen valossa koko pianokirjallisuus näyttäisi koostuvan ainoastaan edellä mainittujen säveltäjien ja lisäksi Schumannin musiikista.

Pingoud ei sinänsä vastustanut edellä mainittujen mestareiden musiikkia, mutta piti ongelmana sitä, että nuoremmat säveltäjät eivät saaneet teoksiaan esiin. Asiaa ei edistänyt konserttiagenttien ja -impresarioiden tapa suosia taloudellisesti varmoja ohjelmia, jotka sisälsivät yleisön lempisävellyksiä. (Mts. 175.)

Pingoud piti tärkeänä sitä, että ”niin nuoren ja elinvoimaisen kansan kuin suomalaisten” olisi kyettävä uudistamaan taideopetusta.

Uuden musiikkikoulun tulee tähdätä siihen, että se tekee musiikista oppilaidensa seuralaisen koko elämän ajaksi, mutta ei vääränä johtajana tai ”kohtalona”. Tarvitsee tuskin pelätä, että poikkeuslahjakkuudet jäisivät tällä tavoin löytämättä.--- Suomi rakentaa vahvan kulttuurinsa varaan. (Pingoud 1995, 236, alun perin Åbo Underrättelser 4.10.1922.)

1910- ja 20-luvun kansainvälistä pianismia Pingoud'n näkökulmasta

Pingoud'n kritiikki Berliinin konserttiohjelmien kaavamaisuutta kohtaan on erityisen voimakasta 1910-luvun pietarilaiskirjoituksissa (saksankielinen *St. Petersburger Zeitung*). Hänen mielestään myös esitysten taso oli kovin kirjavaa: kaupungin valtavasta vetovoimasta johtuen suunnilleen jokainen jollain tavoin kynnelle kykenevä katsoi velvollisuudekseen järjestää siellä konsertin. Toki joukkoon mahtui hämmästyttävä määrä taitaviakin pianisteja, kuten Frederic Lamond, Moriz Rosenthal, Ignaz Friedman, Ferruccio Busoni ja itse Alexandr Skrjabin, joka soitti omia teoksiaan. Pingoud kommentoi enemmän hänen sävellyksiään kuin hänen pianismiaan, mutta toteaa, että vasemman käden dominanssi rajoittaa sitä jossain määrin (Pingoud 1995,139).

Näihin aikoihin Berliini veti puoleensa myös monia suomalaisia muusikoita, pianisteista mainittakoon Selim Palmgren (1878–1951) ja Ernst Linko (1889–1960). Palmgren haki oppia Busonilta sekä Berliinissä että kesäkursseilla Weimarissa, ja Linko opiskeli Sternin konservatoriossa professori Martin Krausen luokalla.

1920-luvulle tultaessa Pingoud nostaa esiin *Åbo Underrättelser* -lehdessä sekä Berliinin ("Musiikkikirje Berliinistä" 11.4.1923) että Helsingin ("Musiikkikirje Helsingistä" 9.1.1924) konserttilavoilta balttiansaksalaisen pianistin Eduard Erdmannin (1896–1958), joka yleisön suosiotakin uhmaten esitti myös nuorempien säveltäjien musiikkia. Erdmann vieraili Helsingissä ensimmäisen kerran syksyllä 1923 ja soitti Rahmaninovin toisen pianokonserton. Esitys oli Pingoud'n (1995, 204) mukaan sensaatio: "Erdmann ei 'soita' pianoa, vaan piano on hänelle keino ilmentää itseään ja säveltäjän persoonallisuutta." Lisztin oppilaan Conrad Ansoygen johdolla opiskellut Erdmann vieraili Suomessa useamman kerran ja esitti myös uutta saksalaista musiikkia kriitikkojen hämmennykseksi (Lappalainen 1994, 168–171). Erdmann piti Suomessa myös pianokursseja. Vuonna 1937 hänen kurssillaan opiskeli mm. Kurt Waldén, joka sittemmin toimi opettajana Sibelius-Akatemiassa ja Jyväskylän

Konservatoriossa³ ja kuului Helsingin orkestereiden solistikaartiin 1930-luvulta lähtien. Myös Margaret Kilpinen, joka opetti pianonsoittoa Sibelius-Akatemiassa laitoksen musiikkiopistovaiheesta lähtien useiden vuosikymmenien ajan, oli opiskellut Erdmannin johdolla Saksassa ja ihaili häntä suuresti⁴.

Vuonna 1923 Pingoud kirjoitti *Åbo Underrättelser* -lehteen esseen nimellä ”Nykyhetken suuria pianisteja” (Pingoud 1995, 222–225). Millaista mittapuuta tämä mm. Rahmaninovin, Skrjabinin, Prokofjevin, Debussyn ja Regerin aikakaudella elänyt – ja ainakin Rahmaninovin, Prokofjevin ja Skrjabinin omaa soittoa elävinä esityksinä kuullut – kosmopoliitti halusi käyttää arvioidessaan jo tuolloin lukumäärältään suurta pianistien joukkoa? Hän toteaa, että lukumäärä ei sittenkään ole kovin suuri, jos heidän soittoaan arvioi sisäisten musiikillisten arvojen eikä enemmän tai vähemmän ilmiömäisen tekniikan perusteella. Pingoud toteaa Lisztin perustavanlaatuisen merkityksen modernin pianonsoiton kehittymisen kannalta ja luettelee vielä tuolloin esiintyneitä Lisztin oppilaita, kuten jo edellä mainittu Siloti sekä Eugen d’Albert, Emil Sauer, Artur Friedheim ja Moriz Rosenthal.

Pingoud kirjoittaa arvostavasti kahdesta pianistista, joiden vaikutus suomalaiseen pianismiin on merkittävä: Ferruccio Busoni (1866–1924) toimi pari vuotta opettajana Helsingin Musiikkiopistossa ja palasi kiertueillaan usein Suomeen, lisäksi jotkut suomalaiset pianistit kävivät opintomatkoilla hänen luonaan Saksassa. Pingoud arvosti monia piirteitä Busonin soitossa sekä erityisesti hänen laajaa humanistista sivistystään. Myös Alexander Silotin (1863–1945) vaikutus suomalaiseen pianismiin on ilmeinen, olihan hän Ilmari Hannikaisen opettaja ja tämän uran isähahmo (Huttunen 2002, 408). Siloti – Rahmaninovin serkku ja opettaja – oli opiskellut pianonsoittoa Nikolai Rubinsteinin ja Tšaikovskin johdolla, mutta myös Lisztin oppilaita. Pingoud ylisti *St. Petersburger Zeitung* -lehdessä vuonna 1913 Silotin

3 Vuodesta 1984 lähtien Keski-Suomen konservatorio .

4 Tieto on peräisin Margit Rahkoselta, joka opiskeli pianonsoittoa useita vuosia Margaret Kilpisen johdolla.

ylevää, teknisesti huikaisevaa ja äänenkuljetuksellisesti selkeää Bach-soittoa, jota leimasi hartaus ja sisäinen lämpö (Pingoud 1995, 151).

Vanhemmasta polvesta Pingoud nostaa esiin vielä seuraavat nimet: Frederic Lamond, Artur Schnabel, Josef Hofmann, Ignaz Paderewski, Ignaz Friedman ja Alice Ripper. Ignaz Friedmanista (1882–1948) tuli yksi Palmgrenin teosten kansainvälisesti tunnetuimmista esittäjistä, mm. suurta menestystä saavuttaneen *Virta*-konserton ulkomainen kantaesittäjä (Korhonen 2009, 313)⁵. Hän esiintyi Suomessa useampaan otteeseen, mm. 1924–38 välisenä aikana kahdeksan kertaa Helsingin kaupunginorkesterin solistina (Jyrkiäinen 1993). Hän piti myös kesäkursseja ja oli usein Palmgrenien vieraana (Korhonen 2009, 513). Suurten pianistien joukkoon Pingoud sijoittaa vielä venäläisistä pianisteista Rahmaninovin, Prokofjevin, Alexandr Borowskyn (Borovski) ja Leonid Kreuzerin (Kreutzer). Pingoud'n (1995, 224) mukaan ”Rahmaninovin soitto tuoksuu sanoin kuvaamattoman kauniisti runoudelle ja lyriikalle”, kun taas terässormisen Prokofjevin soitossa on ”alkuvoimaa ja persoonallisuutta, ja se on täysin vapaata slaavilaisesta hentomielisyydestä”.

Leonid Kreuzer (1884–1953) soitti Helsingissä Funtekin johdolla syyskaudella 1923 Beethovenin viidennen pianokonserton. Pingoud'n mukaan hän oli Erdmannin ohella täällä suurimmat sympatiat osalleen saanut pianisti ensiesiintymisestä lähtien. Kreuzerin esiintymistä leimasi ”tavattoman hieno pianistinen kulttuuri, tarkoin harkittu ja tasapainotettu soitto”. Hän hillitsi temperamenttinsa, minkä seikan Pingoud koki puhuttelevana taiteilijaluonteen erityispiirteenä. Pingoud näki tämän piirteen toisaalta myös syynä siihen, että Kreuzer ei saavuttanut niin huikaa suosiota yleisön taholta kuin olisi Pingoud'n mielestä ansainnut (mts. 205). Hieman aikaisemmin, kevätkaudella 1923 Kreuzer oli Berliinin filharmonisen orkesterin

5 Konserton kantaesityksessä Helsingissä 13.10.1913 Palmgren toimi itse solistina, ja Georg Schnévoigt johti Helsingin kaupunginorkesteria. Ulkomainen kantaesitys oli Berliinissä 9.12.1913 solistina Friedman, ja Palmgren itse johti Blüthner-orkesteria. (Korhonen 2009, 306, 313.)

solistina kantaesittänyt Pingoud'n kolmannen pianokonsertton säveltäjän itsensä johdolla. Alexandr Borowsky (1889–1968) esitteli suomalaisille erityisesti uutta venäläistä musiikkia sooloilloissaan vuonna 1926 (Lappalainen 1994, 167) ja esiintyi Helsingin kaupunginorkesterin solistina kahdeksan kertaa vuosien 1926 ja 1953 välillä (Jyrkiäinen 1993).

Pingoud'n (1995, 225) mukaan jotkut saksalaiset pianistit – kuten Suomessakin 1920-luvulta lähtien vierailleet Wilhelm Kempff ja Edwin Fischer – kuuluivat erityiseen pianistiseen luokkaan, joka korosti liioiteltua legatoa. Tämä soittotapa tappoi hänen mielestään soittimelle luonteenomaisen soinnin lyhyiden, millä hän ehkä tarkoitti kellomaista, värähtelemään jäävää sointia. Pingoud näki syynä liioitellun legatosoiton kehitykseen Regerin laajan pianotutannon, jonka soittaminen vaatii urkumaista tekniikkaa. Näihin Reger-soittajiin hän luokitteli edellä mainittujen lisäksi Elly Neyn, joka vieraili Suomessa vuonna 1933.

Pingoud (mts. 225) nostaa aikansa pianisteista omaan luokkaansa Walter Gieseckingin, joka vieraili useissa Suomen kaupungeissa 1920-luvulla. Tuo vuosikymmen olikin hyvin vilkasta ulkomaisten huippupianistien vierailujen aikaa sekä Helsingissä että muuallakin Suomessa. Gieseckingin Debussy- ja Ravel-soitto oli Pingoud'n mielestä ainutlaatuisia ja huolimatta joistakin epäilyksistä arkkitehtonisemmän musiikin esittämisen suhteen hän piti Gieseckingiä yhtenä kaikkein kiinnostavimmista aikansa taiteilijoista (mts. 218). Suomalaisista pianisteista Pingoud kelpuutti tähän mestarien joukkoon Ilmari Hannikaisen (1892–1955), jonka soittotyyliä hän luonnehtii erittäin terveeksi ja voimakkaaksi (mts. 224–225). Hannikaisen kotimainen ja kansainvälinen esiintymisura olikin merkittävä, ja hänet muistetaan myös sivistyneenä ja arvostettuna pedagogina Helsingin Musiikkiopistossa⁶ ja sittemmin Sibelius-Akatemian professorina 1939–55. Hannikaisen johdolla opiskelivat mm. Kerttu Bernhard, Joonas Kokkonen, Timo Mäkinen, Erik Tawaststjerna ja Tapani Valsta.

6 Sibelius-Akatemian (1939–) edeltäjät olivat Helsingin Musiikkiopisto (1882–1924) ja Helsingin Konservatorio (1924–1939).

Suomalaisten pianistien esiintymisistä Helsingissä vuodesta 1925 vuoteen 1934

Pingoud kirjoitti vuodesta 1924 lähtien arvosteluja kotimaan konserteista etupäässä *Svenska Presseniin* ja 1930-luvun taitteesta lähtien *Hufvudstadsbladetiin*. Kirjoitusten joukossa on arvioita Helsingin Konservatorion konserteista ja laitoksen oppilaskonserteista (”elev-uppvising”) sekä joitakin muita kotimaisten pianistien konserttien kritiikkejä. Vähitellen lisääntyneen raskasmielisyyden myötä Pingoud’n sävellys- ja kirjoitustyö hiipui kohti 1930-luvun loppua. Viimeiset arvostelut ovat vuodelta 1938.

Oppilaskonserttien arviot ja esiintyjien kohtalot musiikin saralla olisivat mielenkiintoinen tarkemman tutkimuksen kohde. Esimerkkinä kuvaan tässä Pingoud’n kirjoituksia kahdesta peräkkäisestä näytteestä toukokuulta 1925 (*Svenska Pressen* 28.5. ja 29.5.). Pingoud oli sitä mieltä, että ensimmäinen konsertti ”tarjosi määrällisesti enemmän kuin laadullisesti”. Suurin osa esityksistä edusti hänen mukaansa keskitasoa. Ingeborg Hymanderin⁷ luokalta esiintyivät Astrid Buchert, Olavi Ingman, Kaino Korhonen ja Arvi Valkonen. Jotain hyvää sanottavaa Pingoud’lla oli kaikista, mutta myös kritiikkiä: esimerkiksi Kaino Korhosen ”ulkoinen liikehdintä antoi koko ajan ymmärtää, että jotain ’tapahtuu’, mutta mitä se on?” Olavi Ingmanin soitto ”hukkui holtittomaan pedaalin käyttöön”. Lupaavimmilta vaikuttivat Pingoud’n mielestä Astrid Liebig (Eino Lindholmin oppilas) ja ennen kaikkea Merete Söderhjelm (Alice Furuhjelmin oppilas).

Toisessa oppilaskonsertissa esiintyivät muun muassa Jussi Blomstedt (myöhemmin Jussi Jalas) ja Helvi Leiviskä, kumpikin Hymanderin luokalta. Pingoud’n mielestä Blomstedt soitti Bachia ”varmasti ja korrektisti, mutta ehkä hieman liian pehmeästi”. Leiviskä esitti Melartinin miniatyyreja ”tunteikkaasti ja vakuuttavasti”.

7 Ingeborg Hymander (1865 – 1938) opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa ja Saksassa mm. Karl Klindworthin ja Eugen d’Albert’n oppilaana. Hymander toimi Helsingin Musiikkiopiston, sittemmin Helsingin Konservatorion pianonsoitonopettajana 1889 – 1936 sekä käytännöllisten pianopedagogisten aineiden opetuksen uranuurtajana ja siitä vastaavana opettajana vuosikymmeniä. (Dahlström 1982, 59, 335, 337.)

Svenska Pressen -lehdessä Pingoud arvioi 14.4.1931 Konservatorion konserttia, jossa esitettiin muun muassa Ernst Lingon ja Erkki Melartinin musiikkia. Pingoud näyttää arvostaneen Linkoa suures- ti: ”Ernst Linko on monipuolinen taiteilija, arvostettu ja alituisen eteenpäin pyrkivä pianisti sekä erittäin luotettu pedagogi – ja kaiken lisäksi säveltäjä.” Pingoud viittaa kirjoituksessa myös Lingon aikai- sempaan pianoiltaan, jossa tämä oli osoittanut kykynsä soittamalla uuden pianosonaattinsa ja fantasian samalle soittimelle.

Vuodelta 1933 etsin kaksi Pingoud'n *Hufvudstadsbladetiin* kirjoit- tamaa arvostelua, joista ensimmäinen (7.4.1933)⁸ koskee tuolloin 24-vuotiaan Rolf Bergrothin (1909–1995) konserttia. Bergroth soitti Franckin *Preludin, Koraalin ja Fuugan*, Chopinin ja Palmgrenin teoksia, Albenizia ja de Fallaa sekä Lisztiä. Pingoud'n mukaan Bergrothilla oli väritajunsa ja poeettisuutensa vuoksi edellytyksiä kehittyä kiin- nostavaksi pianotaiteilijaksi joistakin epätasaisuuksista ja muodon hallinnan puutteista huolimatta. Pingoud'n mielestä Bergroth ky- keni vangitsemaan soitollaan. Bergroth toimi sittemmin lehtorina Sibelius-Akatemiassa vuoteen 1979 asti (Dahlström 1982, 334).

Pingoud kirjoitti *Hufvudstadsbladetiin* 13.12.1933 monessa mielessä kiittävän arvion Helsingin Konservatorion opettajakonsertista, joka oli ollut edellisenä iltana. Opettajat olivat toki musiikkiopistoajoista lähtien esiintyneet laitoksen järjestämissä konserteissa, mutta kos- ka Pingoud kiittää oppilaitosta uuden konserttikategorian luomises- ta, lienee kyseessä ollut ensimmäinen nimellä ”opettajakonsertti” järjestetty tapahtuma. Pingoud kiittää myös arvokkaasta ja rik- kaasta ohjelmasta ja kertoo tilaisuuden lämpimästä tunnelmasta ja yleisömenestyksestä. Konsertissa esiintyneistä pianisteista hän nos- taa esiin Ernst Lingon, Selim Palmgrenin ja Ilmari Hannikaisen ja löytää jokaisen kohdalla hyvää sanottavaa. Palmgren soitti omia pia- nokappaleitaan, joita Pingoud kuvailee ”runollisessa konseptissaan upeaan harmoniseen asuun puetuiksi hienoiksi miniatyyreiksi”.

8 Samassa lehdessä kerrotaan suomalaisen pianismin kannalta mielenkiintoinen uutinen, että ”nuori lupaava pianisti, neiti Merete Söderhjelm” soittaa sinä päivänä Pariisin radi- ossa kello 14–14.30 Suomen aikaa.

Palmgrenin pianismista hän ei lausunut mielipidettä, mikä ehkä olikin viisasta, koska Palmgren oli hänen esimiehensä lehden toimituksessa. Mutta Pingoud totesi kuitenkin ”autenttisen tulkinnan” lisänneen teosten viehätystä.

Huhtikuussa 1934 Merete Söderhjelm esitti Suomessa ensi kertaa Ravelin kolme vuotta aiemmin valmistuneen pianokonsertton. Pingoud kirjoitti sekä teoksesta että esityksestä kiittävän arvion *Hufvudstadsbladetiin* 21.4. Hän ylisti esityksen rytmistä tarkkuutta, lennokkuutta ja temperamenttia ja totesi neiti Söderhjelm in edistyneen huomattavasti sekä hänen suhteensa taiteeseen syventyneen ja sisäistyneen (Pingoud 1995, 214). Merete Söderhjelm kuului Helsingin orkestereiden solistikaartiin ja esiintyi Radion sinfoniaorkesterin solistina 1940-luvun lopulta lähtien lähes kausittain. Sibelius-Akatemiassa hän opetti vuodesta 1963 lähtien.

Pingoud'n ajatuksia kriitikoista ja kritiikistä

Hufvudstadsbladetissa vuosina 1922 ja 1923 julkaistun artikkelisarjan ”Den nya musiken” ensimmäisen osan Pingoud omisti kriitikoille eli uuden musiikin ”halveksijoiden sivistyneelle osalle” (Pingoud 1995, 164). Hän kyseenalaistaa kritiikin tarpeellisuutta ja erityisesti kriitikon yksilöllisen näkemyksen asemaa julkisena totuutena. Hänen mielestään analysoinnin tulisi koskea vain taiteellisia keinoja ja sellaisenaan rajoittua ammattilehdistöön. Yleisölle kirjoitettaessa tulisi pikemminkin pyrkiä synteisiin, joka vahvistaisi kuulijoiden tietoisuutta heidän omasta kokemuksestaan. Pingoud erottaa kaksi kriitikkotyyppiä, positiivisesti kuvailevan tyyppin ja negatiivisen analyytikon, joista jälkimmäinen oli hänen mukaansa onneksi yleisempi Keski-Euroopassa kuin Suomessa.

Lukuisia ovat tietenkin välimuodot ja suuri on niiden mustehtuhrijoiden määrä, joilla ei ole mitään tekemistä taiteen kanssa, mutta jotka saavat leipänsä tältä mukavalta laitumelta. He ovat alkoholisteja, raiteiltaan suistuneita ylioppilaita, vanhoja nuorikkoja, eroottisen haaksirikon kärsineitä daameja, virasta erotettuja sotilashenkilöitä ja työttömiä

teologeja. - - Luojalle kiitos siitä, että maamme on tähän asti säästynyt heiltä. Taidearvostelu on Suomessa vielä suurimmalta osaltaan ammattilaisten käsissä ja korkeammalla tasolla kuin jopa suurissa eurooppalaisissa kulttuurikeskuksissa - - (Pingoud 1995, 167; alun perin *Hufvudstadsbladet* 3.9.1922.)

Kuten edeltävästä lainauksesta käy ilmi, Pingoud osasi olla myös teräväsanainen. Hän kertookin itse kuuluneensa ”synnintekijöihin”: ”- - olen murhannut, polttanut ja ollut häpeissäni – ja murhannut jälleen kerran.” Esiin nostamistaan pianisteista hän kuitenkin kirjoitti pääosin kannustavaan sävyyn. Hän toimi siis näissä tapauksissa edellä mainitussa kirjoituksessaan kuvaamansa ihanteen mukaisesti ja kohdisti analyysinsä taiteellisiin keinoihin, useimmiten arvostavasti kuvaten. Teksteistä ei välity vähättelyä suomalaisen esittävän taiteen tasoa kohtaan, vaikka Pingoud nostaakin 1920-luvulla pianisteistamme ainoastaan Ilmari Hannikaisen korkealle kansainväliselle tasolle. Koulutuksen alalla hän näki intensiivisen nousukauden, joka alkoi jo kantaa hedelmää (Pingoud 1995, 233). Lukemieni esseiden, katsausten ja arvosteluiden valossa Pingoud teroitti kynänsä erityisesti silloin, kun hän kirjoitti ilmiöistä, joiden hän katsoi polkevan paikallaan. Taiteilijan olemukseen hän suhtautui pääosin ymmärtävällä herkkyydellä.

Ernest Pingoud oli historioitsija ja esteetikko, ja hän käsitteli kirjoituksissaan laajasti musiikkielämän ilmiöitä – jopa yleisösuhteen psykologiaa – ennustaen usein pitkälle tulevaisuuteen. Vaikka Pingoud (mts. 247) totesi suomalaisen taiteen ja erityisesti musiikin kulkevan vielä ”kansallisten arvojen vanavedessä” – tarkoittaen tällä nimenomaan sävellyksiä, hän ei viittaa kotimaisten esittävien taiteilijoiden kohdalla kansalliseen omalaatuisuuteen.

Taiteelle on parhain ja runsain maaperä kulttuuri, joka on laadultaan transkendenttaalis-uskonnollinen – siinä se ihanimmin kukoistaa ja siinä se nousee korkeuteen, jossa ei enää ole eri kansallisuuksia eikä maantieteellisiä rajoja: silloin se myös soinnuttaa kieltä, jota ymmärtävät ja vastaanottavat – eivät eri kansat kukin omine erikoisuuksineen, vaan

ihmiset sinänsä. (Pingoud 1995, 247, alun perin *Ultra* 1922:3, saksankielisen alkuperäistekstin kääntäjä tuntematon.)

LÄHTEET

Kotimaiset sanomalehdet

Svenska Pressen 1925, 1931.

Hufvudstadsbladet 1933, 1934.

Kirjallisuus

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

Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Porvoo: WSOY, 305–440.

Jyrkiäinen, Reijo 1993. Liitteet. Einari Marvia ja Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY, 669–796.

Konttori-Gustafsson, Annikka 2015. Ernest Pingoud'n laulut ja pianokappaleet – harvinaisuuksien ja löytöjen äärellä. Toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 71–91.

Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren – elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.

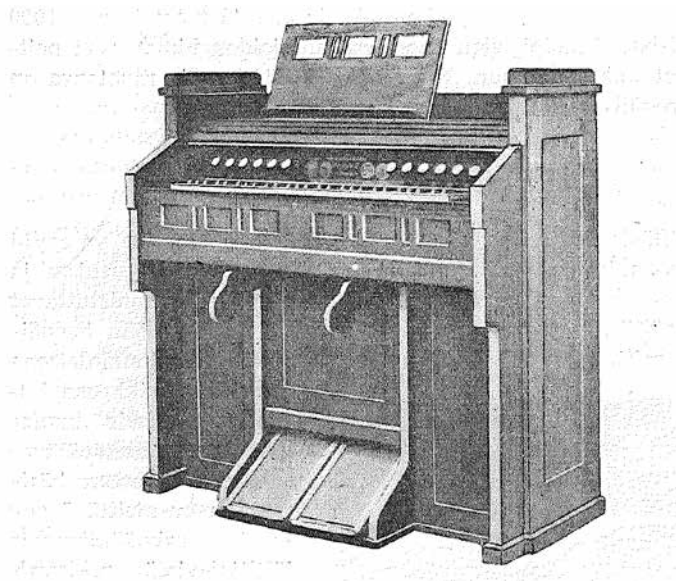
Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.

Pingoud, Ernest 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus.

Rudnev, Andrej 1966. Ernest Pingoud. Toim. Einari Marvia. *Suomen säveltäjiä II*. Porvoo: WSOY, 70–81.

Salmenhaara, Erkki 1995. Ernest Pingoud – kosmopoliitti Suomen musiikkielämässä.

Pingoud 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. (Pingoud'n tekstien suomennos Seppo Heikinheimo.) Helsinki: Gaudeamus, 248–278.



Kuva 1. Harmoni (Pohjanmies 1952).

Koraalisoittoa harmonilla – säestystaito kansakoulunopettajan perustaitoja

ERJA KOSONEN

Harmoni koululuokassa ja muistot koulun laulutunnilta ovat ennen peruskouluaikaa koulunsa käyneille tuttua äänimaisemaa. ”Harmoni on maassamme eniten levinnyt kotien, koulujen ja rukoushuoneiden soitin”, toteaa Juhani Pohjanmies vuonna 1952 ilmestyneen *Harmoninsoittajan taskukirjan* esipuheessa. Harmoninsoiton opetus rajoittui 1950-luvulla pääasiassa opettajaseminaareihin ja kotien lukuisat soitonharrastajat joutuivat hankkimaan tietonsa ja taitonsa omin neuvoin, kuten Pohjanmies toteaa. Piano syrjäytti vähitellen harmonin koulusoittimena, mutta kansanmusiikissa soitin on edelleen suosittu.

Harmoni tuli kansakoulun säestyssoittimeksi kansakoululaitoksen alusta alkaen, opettajankoulutuksen myötä. Jyväskylän seminaari, ensimmäinen kansakoulunopettajaseminaari perustettiin vuonna 1863. Uno Cygnaeus, Suomen kansakoulun isä, oli saanut tehtäväkseen suomenkielisen opettajakoulutuksen järjestämisen. Cygnaeuksen perusajatus oli yhteisseminaari sekä miehille että naisille. Koulutusmahdollisuus opettajaksi oli naisille uusi avaus. Naisopettajia tarvittiin Cygnaeuksen mielestä ensisijaisesti alakoulun opettajiksi ja perheiden kasvattajiksi sekä lisäämään perheenäitien koulutusmyönteisyyttä. (Mm. Halila 1963.)

Seminaareja perustettiin ympäri Suomea useampia, yhteensä 11. Näistä vuonna 1880 perustettu Sortavalan seminaari oli Jyväskylän tavoin yhteisseminaari, muut olivat joko nais- tai miesseminareja. Seminaarilaitos huolehti kansakoulunopettajien kouluttamisesta aina

peruskoulun tuloon asti, 1970-luvun alkupuolelle. (Nurmi 1995.)

Jyväskylän seminaarin oppiaineista tärkeimpiä olivat ensimmäisinä vuosikymmeninä suomen kieli, käsityö ja musiikki. Äidinkielen merkitys ei selittelyjä kaipaa. Käsityötä ja käden taitoja kaiken kaikkiaan Cygnaeus piti kansakouluopetuksen ja koululaisten kehityksen tärkeänä perustana, vaikuttajina mm. Fröbel ja Pestalozzi. (Mm. Halila 1963.)

Cygnaeuksen periaatteet heijastuivat seminaarin tuntimäärissä: vuoteen 1917 saakka eniten oli laulua ja soittoa, käsitöitä ja suomen kieltä. Sattuma lienee, että itsenäistymisemme vuonna voimistelu, urheilu ja luonnontieteelliset aineet ohittivat tuntimäärissä laulun ja soiton. Käsityö ja äidinkieli säilyttivät edelleen asemansa tuntimääriltään suurimpina aineina. Musiikin asema oli koko seminaariajan vahva. Tämä näkyi myös opiskelijavalinnassa. Laulu- ja soittotaito oli yksi tärkeä kriteeri, osalle opiskelijoista jopa tärkein valintaperuste. (Mm. Halila 1963.)

Harmoninsoittotaitoa edellytettiin kaikilta opettajakokelailta, ja harmoni oli opettajien tärkeä työväline opetustyössä heidän valmistuttuaan ja siirryttyään opettajiksi ympäri Suomenmaata (Halila 1963, 100). Kansakoulujen ja kyläkuntien päämääränä olikin koulujen perustamisen jälkeen kerätä varoja harmonin hankkimiseksi, ja kun soitin oli saatu, harmonisäestys teki laulutunneista erityisen juhlahetken. (Halila 1949, 272–273.) Harmoni oli liitutaulun lisäksi ensimmäinen opetuksen apuväline, muistelee Helvi Heikkilä (2011) Pohjois-Karjalassa alkanutta opettajauraansa. Matkaharmoni kulki mukana myös kiertokouluopettajilla, kuten viimeinen katekeetta Laura Lehtola (1984) kertoo muistelmateoksensa kansitektissä.

Seminaarista kasvatustieteelliseen korkeakouluun – harmonisäestyksellä

Jyväskylän seminaarissa opiskeltiin koraaleja ja maallisia lauluja laulaen ja tapaillen (Halila 1963). Koraalisoitolla ja virsilaululla oli vahva perinne ajalta, jolloin lauluopetus oli kirkon ohjaksissa ja keskittyi yksinomaan virsilauluun. Vähitellen isänmaalliset ja koulun muut, kuten kotiin, työhön ja luontoon liittyvät laulut alkoivat saada sijaa seminaarin ja sitä kautta myös koulujen laulustoissa Uno Cygnaeuksen suun-

taviivojen mukaan. P. J. Hannikaisen *Sirkkuset* -lauluvihkoissa toteutui Suomen koululaulun isäksi kutsutun Hannikaisen tärkeä opetuksen periaate: lapselle lapsen kielellä. Samalla yksinkertaistuivat melodiat ja laulujen rakenne muutoinkin. (Mm. Kosonen 2012; 2014.)

Vuotuiset musiikinäytteet seminaarivuosina olivat korkeatasoisia klassisen musiikin konsertteja. Ohjelmissa oli kuoro- ja orkesterinumeroita, mutta myös solistisia esityksiä, kuten seminaariajan vuosikertomuksista ja säilyneistä ohjelmalehtisistä voi havaita.

Seminaareissa laulunopetuksessa ei käytetty soitinta apuna, mutta säestystaito edellytettiin kaikilta opiskelijoilta sukupuoleen ja aiempaan musiikkitaustaan katsomatta, kuten opetussuunnitelmista ja vuosikertomuksista voi päätellä. Säestystaito edellytti hyvää harmoniatuntemusta, sillä ensimmäisissä laulukirjoissa ei ollut säestyskirjaa sointumerkeistä puhumattakaan. Neliääninen koraalikirja toimi opettajille suunnannäyttäjänä säestyksiin. Soittimina mainitaan piano ja harmoni, piano vapaaehtoisena.

Musiikinopetuksen tavoitteina ja sisältöinä olivat musiikkitiedon perusteet, säveltapailutaito ja harmoniaopin tuntemus. Musiikinhistoria oli taka-alalla. Lukuvuoden 1900–1901 vuosikertomuksessa soitto on jaettu neljälle vuodelle, joista kahden ensimmäisen vuoden aikana opittiin ”piaanonsoittoa”, asteikkoja, sormiharjoituksia ja etydejä, toisena vuonna myös ”kaksi- ja neliäänisiä sävellyksiä”. Kolmantena ja neljäntenä opiskeluvuonna ohjelmassa oli ensin koraalisoiton valmistavia harjoituksia ja sen jälkeen koraaleja Faltinin koraalikirjasta alku- ja loppusoittoineen. Koraalien lukumäärää ei mainita. Pianonsoitto oli vapaaehtoista.

Harmoninsoiton opiskelun alkeissa käytettiin alkeispianokoulujen materiaalia, kuten viiden sormen harjoituksia liikkumattomalla kädellä, viisisävelikölle perustuvia, puolinuotteina eteneviä kappaleita yksi-, kaksi- ja nelikätisesti soitettuna (Hymander-Ahlfors 1906). Soiton oppimateriaaleina olivat harmonikoulut, koraalikirjat ja pianokoulut, joiden lisäksi tarvittiin etydejä ja piano-ohjelmistoa soittotaidossaan pidemmälle ehtineille.

Soittotaidossa tavoitteena oli ensisijaisesti koraalisoitto. Vapaaehtoisen pianonsoiton tavoitteita ei vuosikertomuksissa eritellä, mutta

vuosittaisista keväänäytteistä päätellen ohjelmassa saattoi olla hyvinkin vaativia pianoteoksia. Koraali opiskeltiin neliäänisestä koraalikirjasta. Sisällöllisesti seminaariajan vuosikertomuksessa lukuvuodelta 1923–24 on erikseen mainittu ”suuri määrä” ja ”epämääräinen luku” koraaleja. Edistyneemmät opiskelivat myös urkuharmonin jalkion käyttöä.

Jyväskylän kasvatusopillisen korkeakoulun opetussuunnitelmissa lukuvuonna 1938–1939 opiskeltiin soittoa ylioppilaspohjaisessa koulutuksessa kaksi vuotta: ensimmäisenä vuonna 20 ja toisena vuonna 40 koraalia. Opetusta opiskelija sai ¼ viikkotuntia. Edistyneimmät aloittivat myös pianon-, urkujen- tai viulunsoittoa.

Koraalien lukumäärä näyttää vakiintuneen myöhemmin vuosina 30 koraaliksi. Käytössä olivat vuoden 1938 virsikirjauudistuksen jälkeen mm. Maasalon, Kuusiston ja Lehtosen (1945) sekä Krohnin (1947) koraalikirjat. Jyväskylän kasvatusopillisen korkeakoulun aikaan 1950–60-luvuilla vaatimuksena oli jopa 60 koraalia vuodessa. Vuoden 1963 opetussuunnitelmassa vaatimuksena on 30 koraalia ja 20 koululaulun säestystä muutoksena edellisen lukuvuoden 40 koraalista ja 15 koululaulusäestyksestä.

Harmonikoulut

Axel Törnudd teki mittavan elämäntyön Rauman miesseminaarin musiikinlehtorina. Hänen toimittamassaan *Harmonikoulussa* (1909) on yksinkertaisia koululaulujen säestyksiä, mutta myös harmonille sovitettuja, vaativia pianokappaleita.

Aluksi on yksityiskohtaiset ohjeet kosketuksesta, sormijärjestyksestä ja sitomisen merkityksestä, istuma-asennosta ja polkemisesta. Soitettavina kappaleina on kymmenittäin suomalaisia kansansävelmiä. Oppilaan osuus on ensin yksiaäninen melodiankuljetus sorminumeroinen, melodian yläpuolella oikean käden sormitus, alapuolella vasemman käden sormitus. Opettajan osuus on kirjoitettu kaksiaänisenä säestyksenä. Laulujen lomassa on tekniikkaharjoituksia asteikkoineen. (Törnudd 1909.)

Suomalainen kansanlaulu. Finsl

13.

Oppilas.
Eleven.

Opettaja.
Läraren.

esitys: **spelas så:**

14

Kuva 2. Suomalainen kansanlaulu, sov. A.T. (Törnudd 1909, johdanto).

Kansanlaulujen jälkeen on isänmaallisia lauluja, koraalisoinon ohjeistusta ja esimerkkinä yksi koraali. Loppuosa harmonikoulusta koostuu harmonille sovitetuista pianokappaleista, mukana äänikertamerkinnot ja esitysohjeita.

Törnuddin *Harmonikoulun* painokset vuodelta 1961 ja 1968 vastaavat sisällöltään vuoden 1909 ensimmäistä painosta. Tämä harmonikoulu on ollut käytössä 1970-luvulle saakka seminaareissa, joissa harmonisoitto säilyi opetussuunnitelmassa, vaikka pianon käyttö harmonin rinnalla oli jo yleistynyt.

Martti Hela julkaisi *Koraalisoinon valmistekirjan* (1926) vain vuotta ennen siirtymistään Rauman seminaarin musiikin lehtorin tehtävästä Kajaanin seminaariin. Valmistekirjan taustalla on Suomen seminaarien musiikinopettajien kokoukset vuosina 1924 ja 1925, joissa oli todettu koraalisoinon valmistekirjan välttämättömyys. Valmistekirja perustuu Faltinin koraalikirjan soinnutuksiin, mutta suppeampana se ei voi korvata koraalikirjan käyttöä ”eikä saa siitä vieroittaa”. Valmistekirjan läpi soittanut voi huoletta jatkaa koraalisointoa Faltinin koraalikirjasta, toteaa Martti Hela valmistekirjansa esipuheessa kannustavasti. Pianolla alkeita aiemmin soittanut voi jättää valmistekirjan alkuharjoituksia

soittamatta. Kirjaan valitut 20 koraalia ovat eri sävellajeissa ja koraaleina koulukäytössä yleisimpiä, ohjeistetaan valmistekirjassa. (Hela 1926.)

Valmistekirjassa on perusteellisia harjoituksia harmonilla, kuten polkemisharjoitukset, erilliset harjoitukset sormen ja ranteen nostoilta sekä kuuluvalla ja mykällä sormenvaihdolle. Kaksiäänistä legatosoittoa varten on molemmille käsille omat harjoitteensa, joissa toinen ääni liikkuu toisen pysyessä paikallaan useamman tahdin ajan. Sitä ennen on opiskeltu crescendo ja diminuendo toteuttaminen paisutuskaappeja käyttäen.

Ennen varsinaisia koraaleja opiskellaan vielä neliäänisesti kadensseja eri sävellajeissa. Tämän jälkeen opiskelijalla on jo hyvät perustaidot varsinaiseen koraalisoittoon. Valmistekirjaan on koottu esimerkkejä koraaleista eri sävellajeissa, eri melodiankuljetustavoista sekä sointujen jakamisesta oikean ja vasemman käden välillä jne.

The image shows a page from a piano exercise book. At the top right, the composer's name "M. Nyberg." is written. On the left side, the exercise number "238." is printed. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system includes a piano dynamic marking "p". Above the first system, there are two lines of fingerings: the first line has "5 1 4 3 4 3 2 3 5 1 4 3 4 3 2 1" and the second line has "2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1". Below the first system, there are two lines of fingerings: "1 2 3 4 3 2 1 5" and "1 2 3 4 3 2 1 5". The second system also has fingerings below it: "2 3 4 2 3 4 1 2 1 5" and "1 2 3 4".

kuva 3. Koraalisoiton valmistekirja (Hela 1926, 42).

Säestyskirjoja harmonille ja pianolle

Harmonikoulun lisäksi Axel Törnudd laati ensimmäisiä harmonilla soitettavaksi tarkoitettuja säestyskirjoja. *Koululaulujen säestyksiä lastenopettajille* on esipuheen päiväyksen perusteella vuodelta 1910. Esipuheessa hän perustelee säestyskirjaa näin:

Jokainen laulunopettaja on huomannut, kuinka vaikeaa on korjata erinäisiä lasten laulamia virheitä varsinkin, jos ne ovat päässeet juurtumaan, ellei käytä sointuja apunaan. Säestyksen avulla taas virhe häviää heti, kuin taika-iskusta.

Moni opettaja varmaan myös mielellään säestää luokalla laulua, kun se on valmistunut. Mutta säestyksiä useimpiin lastenlauluihin ei löydy, ja harva kansakoulunopettaja kykenee niitä itse tekemään.

Törnudd arvioi säestysten käytännöllisyyttä ja siitä johtuvaa taiteellisuuden puutetta ja yksitoikkoisuutta: säestyskirjan soinnutus on yksinkertainen niin, että se auttaa lapsia, ja toisaalta sovitukset ovat yksinkertaisia, että jokainen ne helposti oppii, eikä säestäminen estä opettajaa samalla tarkkailemasta luokan laulua.

Törnuddin *Koulun laulukirjan* 1. painos on vuodelta 1913. Laulukirjassa on yksinomaan eri puolilta Suomea koottuja kansansävelmiä. Osaan sävelmistä on tehty uusi ja koululaisille sopivampi teksti. Kirjassa ei ole juurikaan muissa kirjoissa esiintyviä lauluja ja toisaalta laulukirjan laulut ovat poikkeavine teksteineen niin erikoisia, ettei tämän kirjan lauluja löydy juurikaan muista kirjoista.

Koulun laulukirjan säestykset Törnudd julkaisi seuraavana vuonna 1914. Lähtökohta oli sama kuin edellisessä säestyskirjassa *Säestyksiä lastenopettajille*: Innostava säestys edistää esityksen välittömyyttä ja eloisuutta sekä herättää laulajaa kuuntelemaan ja tajuamaan sointuja. Valmista laulua lauletaan mielellään säestyksen kanssa. Törnudd muistuttaa vielä erikseen, että ”laulun sävelmää harjotettaessa on sitä vastoin säestystä vältettävä”. Sovitukset on tehty harmonin soittotapaa silmällä pitäen, mutta muutamissa lauluissa pianon rikkaammat

kaikukuikutukset ovat houkutelleet sovittajaa hiukan vapaampaan käsittelyyn. (Törnudd 1914.)

Säestyksistä suuri osa edellyttää opettajalta kohtuullisen hyvää soittotaitoa. Säestyskirjassa ei ole lainkaan laulujen sanoja, mikä on oletettavasti hankaloittanut kirjan käyttöä.

Vähitellen koulun laulukirjoihin ilmestyi myös säestyskirjoja. J. N. Vainion *Valistuksen laulukirjan* ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1909. Siihen liittyvän säestyskirjan ensimmäisen painoksen esipuhe on vuodelta 1913. Vainio toteaa säestysten olevan yksinkertaisia ja helppoja soittaa sekä pianolla että harmonilla.

J. N. Lahtisen toimittama *Alakansakoulun Laulu- ja Laululeikkikirjan säestykset* on vuodelta 1932. Kirjan säestykset on laadittu pääasias- sa harmonilla soitettaviksi, mutta pianonkin käyttöä on huomioitu. Säestykset noudattavat yksiäänisen laulukokoelman sävellajeja, mutta soiton helpottamiseksi joissakin lauluissa sävellajia on muutettu. J. N. Lahtinen on tahtonut noudattaa ”säästeliästä ja sujuvaa soinnutusta, jotta vähemmän musikaalisetkin opettajat voisivat niitä käyttää”. Lahtinen varoittaa kirjan esipuheessa myös liiallisesta sekakuoromaisen säestyksen käytöstä, mikä tekee vilkkaastakin laulusta raskasluontoisen ja kankean.

Paavo Halmeen ja Lauri Paavolan *Kansakoulun laulukirjan* säestyskirja on vuodelta 1932. Sävelmät soveltuvat parhaiten soitettaviksi harmonilla, kuten esipuheessa todetaan. Lahtinen jatkaa: ”Tämän julkaisun lähin tarkoitus on palvella koulua. Harjoitetun laulun esitys opetustunnilla ja varsinkin koulujuhliissa kaipaa säestystä, joka tukee ja innoittaa esityksen.” Kirjan tekijät painottavat yksinkertaista soinnutusta sekä säestyksen helppoutta ja vaivattomuutta sekä toivovat säestysten tuovan koululauluun uutta virikettä ja laulumieltä.

Lauri Parviaisen *Koulun laulukirjan* sävelmistö (1945) mainitaan Jyväskylän kasvatusopillisen korkeakoulun oppimateriaalina. Lähtökohtana on edelleen harmonisäestys, joskin monet säestykset ovat luonteeltaan jo pianistisia, kuten kirjan esipuheessakin todetaan. Säestyskirjan ensimmäisen painoksen esipuhe on päivätty vuodelle 1935.

Vuonna 1944 ilmestyivät myös Vilho Siukosen ja Olavi Pesosen laulukirjojen säestyskirjat, jotka on sisällöltään yhä enemmän suunnattu

pianolle ja pianonsoittotaitoisille. Harmonia ei mainita esipuheessa erikseen. Käytäntö kouluissa ja seminaareissa oli edelleen harmonisäestys.

Sointuasteista sointumerkkeihin

Juhani Pohjanmiehen *Kootut lastenlaulut* vuodelta 1945 on ensimmäinen laulukirja, jossa on sointumerkit, itse asiassa sointuasterkit. Sointuasterkitään löytyy perustelu Pohjanmiehen kehittämästä *priimisoittimesta*, säestyssoittimesta koulukäyttöön. Priimisoitin muistutti virsikannelta, ja Pohjanmiehen ajatuksena oli priimisoitinperheen käyttö luokkasoittimena. Pohjanmies toimi Jyväskylän seminaarissa soiton tuntiopettajana 1920-luvulla. Hän kehitti koulun lauluopetuksen tueksi kromaattisen ksylofonin ja ksylofonien säestyssoittimeksi *melpo-pianon*, pienen pöytäurkua muistuttavan soittimen, säestyskoneen, kuten Arvo Vainio sitä nimittää. Soitinten tarkoituksena oli erityisesti poikien innostaminen musisoimaan koulun laulutunneilla. (Vainio 1937.)

Reaalisointumerkein varustettu koululaulujen säestyskirja ilmestyi 1950-luvulla. Ahti Sonnisen, Martti Räisäsen ja Olga Naukkarisen toimittama *Laulan ja soitan* -säestyskirjan ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1959.

Lopuksi

Koraalisoittoa harmonilla – vakiintunut käsitys kansakoulunopettajista harmonisäestäjinä asettui käytännöksi turhaankin yleistäen. Harmonikouluissa ja koululaulujen säestyskirjoissa on ollut tarjolla hyvin monentasoisia aukikirjoitettuja säestyksiä. Toisaalta säestyskirjat, kuten myös Törnuddin *Harmonikoulu* sisältävät monia käytännön opetustyössä huomattavan vaikeita säestyksiä, jotka ovat edellyttäneet opettajalta niin hyvää soittotaitoa, että seminaariajan soitonopetuskin on siihen riittänyt. Hyviä muusikoita, pianisteja ja myös harmonisoittajia on ollut opettajien joukossa paljon, ja soitonopiskelua jatkettiin opettajaksi valmistuttua aktiivisesti, kuten opettajien muisteluaineistosta käy ilmi. Musiikilla oli seminaariaikaan sija opiskelija-valinnassa ja opiskelussa.

Koulun laulutunneilla laulettiin paljon koraaleja, jotka äänimaisemaltaan sopivatkin harmonilla säestettäviksi. Mutta miksi vielä 1940–60-luvun vaatimuksissa koraalien lukumäärä on 60? Noista ajoista on muuttunut sekä laulukirjojen laulusto että musiikkituntien soittimisto. Harmonit ovat hävinneet koulujen musiikkiluokista, mutta kansanmusiikissa soitin on säilyttänyt paikkansa. Ehkä se sitä kautta löytää jälleen paikkansa myös musiikkiluokkien soittimena.

LÄHTEET

- Halila, Aimo 1949. *Suomen kansakoululaitoksen historia II*. Helsinki: WSOY.
- Halila, Aimo 1963. *Jyväskylän seminaarin historia*. Porvoo: WSOY.
- Halme, Paavo & Paavola, Väinö 1933. *Kansakoulun laulukirjan säestykset*. Helsinki: WSOY.
- Hela, Martti 1926. *Koraalisoiton valmistekirja*. Porvoo: WSOY.
- Hylander, Ingeborg & Ahlfors, Aline 1906. *Pianonsoiton alkeiskurssi Helsingin Musiikkiopiston Walmistavan Koulun Piano oppilaille*. Inen osa. Helsinki: A. Apostol. 7. painos.
- Jyväskylän kasvatustieteellinen korkeakoulu. Opetussuunnitelma lukuvuosi 1963–64*. Jyväskylä: JKK.
- Jyväskylän kasvatustieteellinen korkeakoulu (JKK). Ylioppilastutkintoon pohjautuva kansakoulunopettajainvalmistuksen perusopetussuunnitelma. Lukuvuosi 1938–1939*. Jyväskylä: JKK.
- Jyväskylän seminaari. Kertomus Lukuvuodelta 1900-1901*. Jyväskylä: Jyväskylän Kirjapaino.
- Jyväskylän seminaari. Kertomus lukuvuodelta 1923–24*. Jyväskylä: Gummerus.
- Kosonen, Erja 2012. Kansakoulunopettajat kulttuurikasvattajina. Seminaarien musiikinopetus kansakoulun laulunopetuksen esikuvana. *Opettaja yhteiskunnallisena ja kulttuurivaikuttajana*. Toim. Kauranne, J., Merimaa, E. & Rantala J. Suomen kasvatuksen ja koulutuksen historian seuran vuosikirja 2012. Koulu ja menneisyys L. Helsinki: Suomen kasvatuksen ja koulutuksen historian seura, 69–91.
- Kosonen, Erja 2014. Laulukirjat koulun arvokasvatuksen ytimessä. Toim. Kauranne J. *Oppikirjat oman aikansa ilmentyminä*. Koulu ja menneisyys LII. Suomen kasvatuksen ja koulutuksen historian seuran vuosikirja 2014. Helsinki: Suomen kasvatuksen ja koulutuksen historian seura, 33–65.
- Kosonen, Erja 2015. Koulun laulunopetus opettajien ja oppilaiden muistoissa. Julkaisematon haastatteluaineisto.
- Krohn, Ilmari 1947. *Neliääninen koraalikirja*. Porvoo: WSOY.
- Lehtola, Laura 1984. *Viimeinen katekeetta*. Helsinki: WSOY.
- Maasalo, Armas, Kuusisto, Taneli & Lehtonen, Alekski 1945. *Koraalikirja : kahdenentoista yleisen kirkolliskokouksen v. 1938 hyväksymään virsikirjaan*. Porvoo: WSOY. 3. painos.
- Nurmi, Veli 1995. *Suomen kansakoulunopettajaseminaarien historia*. Helsinki: Opetusalan ammattijärjestö OAJ.

- Parviainen, Lauri 1945. *Koulun laulukirjan sävelmistö*. Helsinki: WSOY. 3. painos.
- Pohjanmies, Juhani 1952. *Harmonisoittajan taskukirja*. Kangasala: Suomen Harmonitehtailijoiden yhdistys.
- Pohjanmies, Juhani 1945. *Kootut lastenlaulut*. Jyväskylä: Gummerus.
- Sonninen, Ahti, Räisänen, Martti & Naukkarinen, Olga 1959. *Laulan ja soitan: Säestykset*. 1. painos. Helsinki: Otava.
- Törnudd, Axel 1909. *Harmonikoulu itseoppimista varten ja opetustarkoituksiin*. Helsinki: Oy Westerlund Ab.
- Törnudd, Axel 1910. *Koululaulujen säestyksiä lastenopettajille*. Helsinki: A. Apostol.
- Törnudd, Axel 1913. *Koulun laulukirja*. Porvoo: WSOY.
- Törnudd, Axel 1914. *Koulun laulukirjan säestykset*. Porvoo: WSOY.
- Vainio, Arvo 1937. *Uudistuspyrkimyksiä poikien musiikkikasvatuksen alalla*. Kotka: omakustanne.
- Vainio, Johannes Natanael 1909. *Valistuksen laulukirja*. Helsinki: Valistus. 1. painos.
- Vainio, Johannes Natanael 1927. *Valistuksen laulukirjan säestykset*. Helsinki: Valistus.

VARHAISIA SUOMALAISTAUSTAISIA SÄVELTÄJÄPIANISTEJA 1700- JA 1800-LUVUN VAIHTEESSA

SEIJA LAPPALAINEN

Perukirjat, päiväkirjat, kirjeet, asiakirjat ja soittimet kertovat pianonsoitonharrastuksen kasvusta 1700-luvun lopulla ja 1800-luvulla Suomessa. Musiikillisten illanviettojen, kotikonserttien ja julkisten konserttien määrä lisääntyi. Laulu ja soitto, ”jalot huvitukset”, kuuluivat sivistyneistön kotikasvatukseen. Kartanoihin, pappiloihin, kauppiaskoteihin, kouluihin ja musiikin harrastajayhdistyksiin hankittiin soittimia Tukholmasta, Pietarista ja Keski-Euroopasta. Esimerkiksi Turun Soitannollinen Seura osti Fredrik ja Carl Ludvig Lithanderin välityksellä soitinmestari Mathias Petter Kraftin (1753–1807) valmistaman uuden fortepianon Tukholmasta kesällä 1801 (Forslin 1965, 135), ja Ernst Gabriel Lithander hankki fortepianon Porvoon kymnaasiin 1799 (Mäntylä 1990, 15). Lukion klavikordi, jonka Specken oli valmistanut Tukholmassa noin vuonna 1760, on säilynyt Porvoon museossa.

Yksittäisiä soitinrakentajia oli Suomessakin. Esimerkiksi Turkuun muuttaneen ruotsalaisen urkurin ja musiikinjohtajan Carl Petter Lenningin (1711–1788) vuonna 1765 valmistama klavikordi, joka on kuulunut Adlercreutz-suvulle, on säilynyt Kansallismuseossa (inv.nro 4470; Dahlström 1990, 133). Pietarissa opiskellut Henrik Blomqvist perusti 1818 Porvooseen soitintehtaan. Olof Granfeldt työskenteli Blomqvistin johdolla, ja he valmistivat noin 200 pianoa ennen vuotta 1828. Erik Gustaf Granholm (1807–1872) perusti pianotehtaan Helsinkiin 1835. Suomen museoissa on säilynyt lukuisia vanhoja kosketinsoittimia.

Niiden rakenteelliset seikat kertovat aikansa musiikin soittomahdollisuuksista. Sävellyksistä voi yrittää päätellä, millaiselle kosketinsoittimelle teos on aikanaan sävelletty.

Urkurit, koulujen musiikinopettajat, yliopiston musiikinjohtajat ja yksityisopettajat toimivat pianonsoitonopettajina, koska varsinaisia musiikkioppilaitoksia ei Suomessa vielä ollut. Tallinnassa opetusta saattoi saada kouluissa ja yksityisopettajilta, Tukholmassa lisäksi Kuninkaallisessa Musiikkiakatemiassa ja Karlbergin sotaakatemiassa sekä Pietarissa kadettikouluissa ja sadoilta ammattimuusikoilta. Harrastuksena pianonsoitto sopi myös tytöille ja naisille, koska soittoasentoa pidettiin siveellisenä. Puhallinsoittimissa huulet olivat epäsideellisesti mutrussa, ja selloa soittaessa jalat levällään, joten niitä ei naispuolisille musiikin harrastajille suositeltu (Koponen 2003, 217).

Painetut nuottijulkaisut alkoivat yleistyä kustannustoiminnan kehittyessä. Käsinkirjoitettujen nuottikirjojen määrä oli kuitenkin suuri vielä 1700- ja 1800-luvuilla, ja niistä onkin löydettävissä suosikkiohjelmistoa ja myös suomalaissäveltäjien teoksia.

Koska varhaiset suomalaistaustaiset säveltäjät asuivat ja matkustivat eri maissa, he ovat voineet saada korkeatasoista opetusta ja soittaa hyvillä uusilla instrumenteilla. Heidän elämässään keskeisiä kaupunkeja olivat esimerkiksi Tallinna, Pietari, Tukholma, Lontoo ja Berliini. Tästä syystä on työlästä hahmottaa, mitä musiikkia he tunsivat ja konserteissa kuulivat. Opettajatiedot ovat usein arvelujen varassa, koska yksityisopetus oli tavallista. Sävellyksiin saatujen vaikutteiden jäljittäminen on siten melko hankalaa.

Upseeri-pianisti Thomas Byström

Thomas Byström (Helsinki 28.8.1772 – Tukholma 2.10.1839) oli Ruotsissa elämäntyönsä tehnyt upseeri, harrastajasäveltäjä ja muusikko.¹ Hänen isänsä, Helsingin pormestari Anders Byström tuli tunne-

1 Byström-tiedot perustuvat Seija Lappalaisen liseniaattitutkimukseen 1988 sekä myöhempiin tutkimuksiin.

tuksi toimeliaana kauppiaana ja kulttuuripersoonana. Byströmien kotona tiedetään olleen puuseppä Johan Petter Granbergin valmistama klaveeri, johon urkuri ja säveltäjä Gustaf Adolph Lenningin (1747–1780) – Turun akatemian musiikinjohtajan Carl Petter Lenningin pojan – tuli asentaa kielet (Maistr. ptk. 4.12.1780; Lunden-Cronström 1970, 120; Jäppinen 2003, 127). Lenning kuitenkin kuoli ennen asennusta. Soittimen lopullisesta valmistumisesta ei ole tietoa, mutta kallista instrumenttia tuskin jätettiin puolivalmiiksi. Thomas Byström opiskeli jo lapsena Helsingissä pianon- ja viulunsoittoa. Viaporin upseeristosta ja taitavista harrastajista löytyi päteviä opettajia.

Thomas Byströmin sisarista ainakin joku harrasti yksinlaulua, koska kruununprinssin, tulevan Kustaa IV Aadolfin, syntymän kunniaksi Helsingissä 1778 järjestetyssä juhlassa ”mamselli Byström” lauloi useita lauluja (Hirn 1955, 101–102). Varmaankin neidolla oli esi-tyksessä mukana säestäjä. Thomaksen sisar Hedvig Ulrika Byström (1765–1847) tuli myöhemmin tunnetuksi pianonsoitonopettajana Porvoossa ja Helsingissä (*Helsingfors Tidningar* 20. ja 27.6.1838).

Musikaalisesti lahjakas Thomas Byström valitsi ajan harrastus-ideologian mukaisesti upseerinuran ammattimuusikkouden sijasta. Myöhemmin hän tosin tuli toimimaan myös pianon- ja urkujensoitonopettajana. Byström lähetettiin opiskelemaan 1785 ensin kinnasaasiin Tallinnaan, jonne hänen isällään oli tiiviitä kauppayhteyksiä, ja 1787 Pietarin keisarilliseen tykistö- ja insinöörikadettikouluun. Byströmin pianonsoitonopettajia ei varmuudella tunneta, mutta Tallinnassa häntä mahdollisesti opetti joku taitava yksityisopettaja. Tallinnassa oli joka tapauksessa vireämpi ja monipuolisempi musiikkielämä kuin 1780-luvun Helsingissä. Nuottimateriaalia oli Tallinnassa saatavilla hyvin. *Revalische Wöchentliche Nachrichten* -lehti kertoo ilmoituksissaan, että Tallinnassa oli 1785–1787 myynnissä muun muassa seuraavien säveltäjien pianoteoksia: Haydn, Vanhal, Clementi, J. C. Firnhaber, J. Colizzi, J.-F. Edelmann, Dussek, Richter ja Hässler.

Eräiden tietojen mukaan Thomas Byström olisi jo heinäkuussa 1786 soittanut Helsingissä tukholmalaisen hovimuusikon Carl Friedrich Wilhelm Salomonin konsertissa Jacques Toursin

pianokonserton op. 3 – tai viulusonaatin op. 3 säestyksen – ja herättänyt erinomaisella esiintymisellään huomiota (Marvia 1976, 323; Lappalainen 1988, 18–19).

Kadettikoulujen opetusohjelmaan kuului musiikki (Mikaberidze 2005, xxiii), joten Pietarissa Byströmiä saattoi opettaa tykistökadettikoulun musiikinopettaja tai joku yksityinen pianotaiteilija. Kadettikoulun opettajamatrikkeliä ei ole löytynyt, ja siksi ei voida esittää edes muutamaa mahdollista nimeä. Pietarissa oli kuitenkin erinomaiset mahdollisuudet saada soitonopetusta ja löytää hyviä instrumentteja, koska siellä oli runsaasti saksalaistaustaisia opettajia ja useita pianonvalmistajia. Byström on maininnut oppi-isäksensä kuuluisan saksalaisen klaveristin ja säveltäjän Johann Wilhelm Hässlerin, joka nimitettiin hovikapellimestariksi Pietariin marraskuussa 1792, mutta Hässler saapui sinne vasta kun Byström oli jo muuttamassa Tukholmaan. Varmaankin Byström kuuli Hässlerin esityksiä Pietarissa. *St. Petersburgische Zeitung* kirjoitti 16.11.1792:

[...] daß das erste Concert am nächsten Sonnabend, den 20. dieses mit einer großen Simfonie von Hrn. Haydn angefangen, darauf der berühmte Herr Haeseler ein Clavier-Concert spielen, und nachdem einige Arien abgesungen werden, die feyerliche Music des Herrn Sarti mit Chören begleitet, den Beschluss machen wird.[...]

Upseerina ja muusikkona Tukholmassa

Thomas Byström kiinnitettiin syyskuussa 1792 aliluutnantiksi Ruotsin tykistöön ja komppaniaupseeriksi Karlbergin sota-akatemiaan. Ruotsin pääkaupunkiin Byström saapui helmikuussa 1793 (DA 11.2.1793; Byströmin ansioluettelot). Hän toimi 1793–1795 kadettien pianonsoitonopettajana. Musiikkiakatemian jäseneksi hänet valittiin jo 5.3.1794 – ensimmäisenä suomalaissyntyisenä muusikkona. Hän sai julkaistua laulusävellyksiään Tukholmassa jo 1794. Edellä mainitut seikat osoittavat hänen saaneen pätevää musiikinopetusta viimeistään Pietarissa.

Tykistöupseeriaikana Byström sai komennuksia Viaporin linnoitukseen. Siellä hän kuului Sanct Fredmans Brödralag -nimiseen

musiikilliseen salaseuraan, tapasi soittavia upseereja ja musisoi itsekin. (Nyberg 1941, 97; Lundén Cronström 1970, 132; Lappalainen 1988, 30–31.)

Byström toimi kuninkaan esikunta-adjutanttina ja yliadjutanttina. Hän hoiti tehtäviä sotakollegiossa ja kohosi 1813 everstiluutnantiksi. Musiikin saralla Byström ei sotilasuransa nousukaudella ennättänyt toimia kovin näkyvästi, vaikka muutamia sävellyksiä syntyi ja julkaistiin 1790-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa. Vasta 1814 hän alkoi aktiivisemmin ottaa osaa Musiikkiakatemian kokouksiin. Hänen musiikki- ja klaveerisoitinasiatuntemustaan oli jo aiemminkin käytetty lausuntojen antamisessa, ja 1811 hän oli ensi kerran ja 1836 toisen kerran ehdolla akatemian esimieheksi. Opetuslaitoksen johtokunnan jäseneksi hänet valittiin 1814–16. Byström toimi 1816 jopa kruununprinssi Oscarin pianonsoitonopettajana. Aktiivisuutta musiikin alalla osoittaa myös Byströmin valinta Harmoniska Sällskapetin kunniajäseneksi 1832.

Byströmin upseerinurassa tapahtui käänne, kun 1816 hänen sotakollegion virkansa lakkautettiin. Hän matkusti Pietariin ja haki Venäjän armeijan palvelukseen, mutta ei saanut tointa, vaikka hänen entinen synnyinkaupunkinsa oli tuolloin osa Venäjää. Byström joutui palaamaan Tukholmaan. Hänet palkattiin Musiikkiakatemian pianonsoitonopettajaksi vuosiksi 1818–33 ja urkujensoitonopettajaksi 1818–24. Toimet osoittavat hänen ammattitaitoaan pianistina ja urkurina. Vuonna 1827 Byström sai palata sotilasvirkaansa.

Hyvät klaveristintaidot näkyvät Byströmin sävellyksissä, etenkin kolmessa viulusonaatissa (*Trois sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'un Violon obligé*, 1797, julkaissut Breitkopf & Härtel 1801), joiden piano-osuus on vaativa, sekä pianovariaatioteoksessa *Air Russe Varié* (n. 1798–99).

Byströmin pianoteos *Air Russe Varié* julkaistiin tukholmalaisessa *Musikaliskt Tidsfördrif*-sarjassa 1798–99. Venäläisen kansanlauluteeman Byström oli mitä todennäköisimmin löytänyt jo Pietarin-aikanaan Ivan Prachin vuonna 1790 julkaisemasta kansanlaulukokoelmasta *Sobranie Narodnyh Russkih Piesen s ih Golosami na Muzyku* (Brown 1987, XII, Facsimile 33–34). Variaatiosarja sisältää 12 hienosti laadittua muunnelmaa. Ne perustuvat tekniikaltaan pääosin kuviointiin.

Apr 1798.
MUSIKALISKT TIDSFÖRDRIF 113
N^o. 29 och 30.

Air Russe
Variee par
Byström.

Andante.

Var. 1.

114

Var. 2.

Lento con espres. *Per dueda tempo*

Var. 3.

Esim. 1. Thomas Byströmin *Air Russe Varié* julkaistiin Tukholmassa 1798–99.

Musikaaliset sisarukset Reigin ja Noarootsin pappilasta

Virossa asui 1770- ja 1780-luvuilla musikaalinen Lithander-perhe, joka oli isän Johan Lithanderin (1742–1789) suvun kautta kotoisin Suomesta. Perheen lapsista useat tulivat vaikuttamaan Suomen musiikkielämään. Carl Ludvig Lithander sai aikanaan kansainvälistä mainetta säveltäjänä ja pianistina.

Lithander-sisarussarjaan kuuluivat ainakin seuraavat henkilöt: Johan Hilarius Lithander (synt.paikka tod.näk. Röicks/Reigi n. 1770–1789),² Carl Ludvig Lithander (Reigi, 26.1./6.2. [ua.] 1773 – Greifswald 17.12.1843³), Ernst Gabriel Lithander (Reigi 7.5.1774⁴ – Porvoo 10.6.1803), Gustav Daniel Lithander (Nuckö/Noarootsi 11./22.7.1776 – Walki, Ukraina 2./14.5.1822), Fredrik Emanuel Lithander (Noarootsi 29.8./9.9.1777 – Pietari 1/13.8.1823), Cristophilos (Christlieb)⁵ Samuel Lithander (Noarootsi 13./24.11.1778 – Falun 18.12.1823), David Wilhelm Lithander (Noarootsi 30.10.1780⁶ – Pietari 18.2.1807), Marie Charlotta Lithander (Noarootsi 11.6.1784 – Kodavere 12.2.1856), Anna Margaretha

2 Etunimet mainitaan kokonaisuudessaan lähteessä: ”Noarootsi Ev.-Luteriusu Püha Katarina Kirik. Kiriku eestseisjate Kigairi Kihelkonna möisadele ja palve Eestimaa Provintssalkonsistooriumile [...] ja pastor Lithanderi poja enne ülikooli lopetamist Noarootsi koguduse peale votseerikuse asjus.” Fondi 3169, nro 2, 68. Eestin historiallinen arkisto (Eesti Ajaloo arhiiv, EAA), Tarto. Samassa asiakirjassa mainitaan, että kyseessä on Johan Lithanderin vanhin poika. Königsbergin yliopiston matrikkelissa etunimet mainitaan lyhennettynä.

3 *Aftonbladet* 23.1.1844.

4 Päivämäärä mainitaan eri lähteissä. Reigissä kastettujen lasten kirjoja ei ole säilynyt ajalta 1766–1780. Eesti Evangeeliumi Luteriusu Kiriku Reigi Kogodus. Fondi 3170. EAA. Asiakirjat ovat nykyisin luettavissa myös SAAGAssa, johon on digitoitu suuri määrä kirkonkirjoja.

5 Christlieb-muotoa käytetään Noarootsin seurakunnan kastettujen kirjassa. Eesti Evangeeliumi Luteriusu Kiriku Noarootsi Kogodus. Fondi 3169. 1770–1790. EAA.

6 Kirkonkirjoissa on 1700-luvun lopulla aukko. Noarootsin kastettujen lasten luetteloita on säilynyt vain 1755–1779. Eesti Evangeeliumi Luteriusu Kiriku Noarootsi Kogodus. Fondi 3169. 1770–1790. EAA.

Lithander, Catharina Magdalena Lithander ja Christina Elisabeth Lithander.⁷

Sisarussarjan isä Johan Lithander (Hämeenkyrö 24.2.1742 – Noarootsi 2./13.1.1789) oli syntynyt nykyisen Pirkanmaan alueella.⁸ Hänen isänsä Erik Lithander oli alkuaan sukunimeltään Runqvist, mutta kouluaikoinaan Turussa Erik muutti sukunimensä Lithanderiksi.

Johan Lithander opiskeli Porvoon lukiossa ja Turun akatemiassa ja valmistui 1766 filosofian maisteriksi. Heinäkuussa 1768 hän anoi matkapassia Tukholmaan ja sieltä Tallinnan kautta Hiidenmaalle, sillä Virossa asunut kreivitär Ebba Margaretha Stenbock oli kutsunut Lithanderin kirkkoherraksi Reigiin. Lithander sai nimityksen Noarootsin seurakunnan papiksi 1774, mutta otti viran vastaan 1775. Hän toimi Noarootsin pääkirkossa, joka tuolloin oli ja edelleenkin on nimeltään Pyhän Katariinan kirkko.

Johan Lithanderin puoliso oli virolaisen Vormsin seurakunnan kirkkoherran Andreas Andersson Hollmingin (1714–1769)⁹ ja Elisabet Hanbergin tytär Kristina Hollming († 28.11.1788). Hollming-suvun juuret ovat Ruotsissa. Tulliasiakirjojen perusteella tiedetään, että Vormsin saarelle oli toimitettu klaveeri 1749 (Aarma 2007) – ilmeisesti Hollmingien pappilaan.

Perheen musiikinharrastuksesta

Johan Lithanderin pappiskoulutukseen liittyi kirkkomusiikin ja laulun opiskelua, ja toisaalta musiikkia harrastettiin yleisesti yliopistopiireis-

7 Catharina Magdalena Lithander avioitui pärnulaisten kauppiain Jakob B. Philippoffin kanssa, myöhemmin kauppias Fredrik Lenartzenin kanssa Pietarissa, Marie Charlotta Lithander avioitui kirkkoherra Peter Carlbloomin kanssa, Christina Elisabeth Lithander avioitui kauppias Lehmanin kanssa ja erosi myöhemmin, Anna Margaretha Lithander avioitui maanviljelijä Mitscherlichin kanssa. Anbytarforum: Lithander (kirjoittaja: Lars Olof Löf).

8 Alopaeuksen mukaan (1817, 558) Johan Lithander syntyi 25.2.1742 Kyrön seurakunnassa Turun hiippakunnan alueella ja kuoli joulukuussa 1788. Jälkimmäisen ajankohdan osalta kyseessä on ilmeisesti vanhan ajanlaskun mukainen määrittely. Cederberg (1937) mainitsee virheellisesti, että Johan Lithander olisi kotoisin Korppoosta.

9 Paucker 1849, 318.

sä. Turun akatemiassa oli mahdollisuus opiskella eri instrumenttien soittoa ja soittaa akateemisessa kapellissa.

Noarootsin pappilan asukkaiden aktiivisesta musiikinharrastuksesta todistaa, että kirkkoherra Lithander oli hankkinut pappilansa saliin klaveerin. Lapsia saattoi ajan tavan mukaan opettaa palkattu kotiopettaja, kirkkoherra itse ja äiti Kristina. Oppiaineina olivat paitsi kouluaineet myös musiikki. Eräässä lähteessä 1790-luvulta poikien mainitaan saaneen yksityisopetusta kouluaineissa. Magnus Jacob Alopaeus kertoo Porvoon lukion historiikissa 1817,¹⁰ että Lithander-veljeksistä Ernst Gabriel oli ”saanut yksityisopetusta kotona, erityisesti isältään”. Carl Ludvigin tiedetään myös saaneen musiikinopetusta isältään. C. L. Lithander mainitsee seikasta laatimassaan asiakirjassa, kun hän haki urkurintointia Greifswaldista.¹¹ Isä todennäköisesti opetti musiikkia muillekin lapsilleen. Tiedetään myös, että Noarootsissa kouluolosuhteet olivat vaikeat. Vielä 1783 Johan Lithander valitti, ettei Noarootsissa ollut yhtään koulua ja että monet nuoret eivät edes osanneet lukea. Vuonna 1786 hän perusti koulun lukkarintaloon.¹² Koska vanhimpien veljien tiedetään päässeen opiskelemaan jopa yliopistoihin, heidän on täytynyt saada hyvä pohjakoulutus kotona. Kimnaasien matrikkeleista heidän nimiään ei löydy.

Mahdollisuuksia musiikkiopintoihin oli monia. Esimerkiksi vuonna 1787 kööpenhaminalainen klaveerimestari Johann Gottlob Hancke (s. 1767) tarjosi Viron maaseudun asukkaille kuukausittain opetusta pianonsoitossa ja laulussa (*Revalische Wöchentliche Nachrichten* 10.11.1787).

Oppimateriaalina yleisissä aineissa toimi varmaankin pappilan kotikirjasto. Tallinnasta oli helppo saada Saksassa painettua kirjallisuutta, aikakauslehtiä ja sanomalehtiä. Musiikin osalta voitiin käyttää ajalle tyypillisiä soitonoppaita. Tallinnan lehdistössä mainostet-

10 Alopaeus 1817, 558; Matriculum Gymnasii Borgoensis 1946, 83. Alopaeus (1817, 559) mainitsee Johan Lithanderista, että tämä ”hallitsi perusteellisesti monia tieteenaloja ja oli taitava pappismies”. (”Han ägde grundeliga insigter i flere Vetenskaper och var en skicklig Prestman”.)

11 St.S.Gr.Rep.5, 87–33 II (3086) fol. 108 ff. Greifswaldin kaupunginarkisto.

12 Brunberg, Göte, Skolväsände, <http://www.rnhf.se/> Rickul/Nuckö Hembygdsföreningen.

tiin esimerkiksi C. B. Schmidtchenin teosta *Kurzgefaßte Anfangsgründe auf das Clavier für Anfänger* (Leipzig 1781) ainakin vuonna 1785. Ajan keskeisimpien säveltäjien musiikkia oli nuottipainoksina myytävänä Tallinnassa. Nuottijulkaisujen hankkiminen Noarootsin pappilaan järjestyi varmaankin tilaamalla niitä joko Tallinnasta, Riiasta, Pietarista, Tukholmasta tai muualta ulkomailta. Pappilassa käyneet vierailijat saattoivat tullessaan tuoda nuotteja.

Perheen arvovaltaisesta tuttavapiiristä saa aavistuksen lasten kummiluetteloiden avulla. Carl Ludvigin (1773) kummiluettelo on seuraava: 1) Fredric Ulric Grefven Stenbock, 2) Christian Renatus Baron von Ungern Sternberg, 3) Cornet Magnus von Hellwig, 4) Inspector Dickman, 5) Candidat C. F. Chalenius, 6) Copwardie-Capitaine Steen, 7) Bokhållaren Johan Hollming, 8) Lieut. von Stackelberg, 9) fröken von Toll, 10) fröken M. S. von Hellwig, 11) fru pastorskan Dahl [Margarethe von Dahl, os. Hollming], 12) fru pastorskan Schultz [Anna Maria Schultz, os. Hollming], 13) fru Insp. Hedenborg, 14) Mademoiselle Benigna Hollming, 15) fröken Anna Elis. Eleon. von Stackelberg von Worms.¹³

Gustav Danielin (1776) kummit: 1) Hr. Obersten Bar. von Rosen, 2) Hr. Cap. Bar. v. Taube, 3) Hr. Rittm. Casp. Ad. v. Stackelberg, 4) Hr. Capit. Bar. v. Köhler, 5) Hr. Bar. Ungern v. Sternberg v. Neuenhof, 6) Hr. Lieut. Herrm. Baade, 7) Hr. Advoc. Fisc. Dan. Lithander, 8) Hr. Altester P. P. Drommer, 9) Hr. Pastor Orning, 10) Frau Oberst. v. Rosen geb. Derfelden, 11) Frau Propst Holming geb. Tranbohm [Catharina Tranbohm oli kirkkoherra Andreas Hollmingin 2. psol], 12) Frau Christianson, 13) Fräulein Beat. Christ. Stackelberg, 14) Madem. Joh. Agn. Carlblom [Agneta Johanna Carlblom (s. 22.9.1757)], 15) Madem. Ann. Marg. Dahl.¹⁴

Fredrik Emanuelin (1777) kummit: Hr. Major von Schwanebach, 2) Hr. Baron Assess. Ludvig von Taube, 3) Hr. Lieut. Carl v. Hellvig, 4) Hr. Past. & Assess. Joh. Friedr. Glanström, 5) Hr. Stud. Gust. Carlblom, 6) Hr. Jonas Masalin, 7) Frau Capit. v. Richter, 8) Frau Baronin

13 Extract af Kyrko-boken 2.5.1794. Arméens pensionskassa. Meritband 85. KrA.

14 Nuckö, Döpte, 1776, s. 159, nro 65 (kastettu 15.7.1776).

von Koehler, 9) Frau Past. Orning geboren Medher, 10) Fräulein Schreyterfeld, 11) Fräulein An. Soph. v. Schwanebach.¹⁵

Christlieb Samuelin (1778) kummit: 1) Hr. Gardes Riddar Baron Hans Cstn von Rosen, 2) Hr. Block, 3) Hr. Candidat Osse, 4) Frau Baronin Ungern von Sternberg, geb. v. Richter, 5) Frau Ernstin, 6) Frau Blockin, 7) Mademois. Charlotta Carlblom.¹⁶

Kreivi Fredric Ulric (Friedrich Ulrich) Stenbock (1727–1783) kuului ruotsalaisen aatelissuvun Viroon muuttaneeseen haaraan. Hänen isänsä oli maaneuvos Friedrich Magnus Stenbock (Frankfurt a.M. 1696 – Kolgan kartano 1747) ja äitinsä kreivitär Ebba Margaretha de la Gardie (Tallinna 1704 – Großenhof, Hiidenmaa 1775). De la Gardiet olivat rakennuttaneet Viron pohjoisrannikolle Kolgan kartanon (Kolk). Se siirtyi Stenbockeille 1692. Fredric Ulric Stenbock oli kummiksi kutsuttaessa 48-vuotias. Hän kuoli Kolgassa naimattomana, kun Carl Ludvig Lithander oli vasta 10-vuotias.

Paroni Christian Rensus von Ungern-Sternberg (1746–1808) oli kummiksi tullessaan 27-vuotias ja omisti useiden kartanoiden joukossa myös Putkasin kartanon Hiidenmaalla. Hän avioitui 1770 Anna Margareta Drummondin kanssa ja sai useita lapsia. Paroni von Ungern-Sternberg kuoli Pietarissa 1808. Mahtoikohan hän olla yksi tärkeä kontaktihenkilö Pietarissa – kaupungissa, joka sittemmin tuli merkitsemään asuin- ja kaupunkia myös osalle Lithanderin veljeksistä? Von Ungern-Sternbergit kuuluivat Baltian vanhimpiin ja kunnianarvoisimpiin sukuihin.

Von Stackelbergin sukuun löytyy tärkeitä yhteyksiä. Kirkkoherra Lithander oli itse nuoruudessaan toiminut kotiopettajana Stackelbergin perheessä (Forslin 1965, 149). Von Stackelbergit olivat Baltian aatelissuvuista suurimpia. Neiti Anna Elis. Eleon. von Stackelberg von Worms on todennäköisesti vapaaherratar Anna Eleonora (Elisabeth) von Stackelberg (1745–1800). Stackelberg-nimisiä löytyy muidenkin Lithander-veljesten kummeista. Muun muassa Gustaf Danielin kummi

15 Nuckö, Döpte, 1777, s. 331, nro 69 (kast. 2.9.1777).

16 Nuckö, Döpte, 1778, s. 351, nro 105 (kast. 14.11.1778).

Caspar Adolf von Stackelberg (1739–1799) oli Anna Eleonoran puoliso. Stackelberg-sukua asui myös Pietarissa.

Neuenhofin kartanon paroni Ungern-Sternberg on todennäköisesti Otto Reinhold Ludvig von Ungern-Sternberg (1744–1811). Tuolloin 32-vuotias aatelismies omisti Großenhofin Hiidenmaalla sekä Neuenhofin, Hohenholmin, Pardasin ja Putkasin kartanot Virossa. Paronitar Ungern von Sternberg (o.s. von Richter) tarkoittanee Gertrud Christiana von Ungern-Sternbergiä (1743–1807), Christian Renatus von Ungern-Sternbergin veljen Gustav Johan von Ungern-Sternbergin (s. 1738) vaimoa. Frau Oberst. v. Rosen geb. Derfelden lienee Gertrude Magdalene von Derfelden (1742–1800), Friedrich Adolf von Rosenin (1722–1796) puoliso.

Joka tapauksessa Lithander-perheellä oli erittäin vaikutusvaltaisia kummeja, jotka liittyvät saksalais-baltialaisiin aatelissukuihin sekä Ruotsin ja Venäjän aateliin, ja siten jopa Pietarin hoviin. Taustan avulla voidaan selittää Lithandereiden mahdollisuuksia toimia myöhemmin muusikkoina Lontoossa ja Pietarissa. Lithander-veljeksillä oli varmaan-kin tilaisuus päästä soittamaan sukukartanoihin.

Muutto Ruotsiin ja Suomeen

Lithanderien perhe olisi ehkä jäänyt rikastuttamaan Viron musiikin-historiaa, ellei perhettä olisi kohdannut vanhempien varhainen kuolema. Äiti Kristina kuoli marraskuussa 1788 ja kirkkoherra Lithander pian uudenvuoden jälkeen 1789 vain 46 vuoden ikäisenä. Orvoiksi jääneet sisarukset asuivat vielä yli vuoden ajan Virossa. Varakkaat kummit, isän työtoverit ja perheystävät olivat tarpeen. Armovuoden päätyttyä 30.4.1790 veljekset lähtivät kotipappilan klaveeri muuttokuormassaan Riian, Königsbergin ja Pillaun kautta Tukholmaan ja sieltä edelleen Turkuun¹⁷ sukulaisten luo.

Dagligt Allehanda -lehden Ankomne resande -palstan mukaan vain kolme vanhinta veljestä kirjattiin kesäkuussa 1790 saapuneiksi

17 Alopaeus (1817, 558) kertoo Ernst Gabriel Lithanderin saapuneen tätä reittiä.

Tukholmaan: ”*Studenterne C.L., E.G. och G.D. Lithander från Königsberg, bo uti Huset N:o 103 och 104 wid stora Nygatan.*” (14.6.1790.) Königsberg liittyi perheen kahden vanhimman pojan yliopisto-opintoihin. Kaikkia kolmea tituleerataan lehdessä ylioppilaiksi, vaikka vain Carl Ludvig opiskeli Königsbergin yliopistossa. Carl Ludvig oli tuolloin 17-, Ernst Gabriel 16- ja Gustaf Daniel melkein 14-vuotias. Jäivätkö nuoremmat veljekset Fredrik Emanuel, Chrystophylus Samuel ja David Wilhelm vielä Viroon? On mahdollista, ettei alaikäisiä poikia kirjattu matkustajiksi. Myöhemmin he asuivat muun muassa Turussa ja Pietarissa.

Perheen neljä tytärtä jäivät Viroon tai muuttivat Venäjälle aviopuolisoiden kera. Maria Charlotta Lithander vihittiin kirkkoherra Johan Lithanderin seuraajan Gustav Carlblomin pojan Peterin (Haapsalu 1785 – Kronstadt 1834) kanssa. Anna Lithander -niminen neiti toimi 1806 Noarootsissa Trophim Rosen kummina. Charlotta Lithanderin ja Peter Carlblomin jälkeläisiä asui Pietarissa, Moskovassa ja Tverissä vielä 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosina.

Upseeri, pianisti ja säveltäjä Carl Ludvig Lithander

Carl Ludvig Lithander jäi setänsä Daniel Lithanderin ja tämän puolison Helenan luo Tukholmaan. Daniel Lithander oli kirkkoherra Johan Lithanderin vanhempi veli, lapseton ja varakas. Hän oli veljensä tavoin opiskellut Turun akatemiassa, mutta sitten muuttanut Tukholmaan.

17-vuotias Carl Ludvig Lithander kirjoittautui Upsalan yliopistoon lokakuussa 1790 (Uppsala Universitets matrikel 1971, 336). Hänen tiedetään kirjoittautuneen jo kesäkuussa 1789 Königsbergin yliopistoon lukemaan teologiaa.¹⁸ Käytännössä opinnot Königsbergissä ovat voineet kestää vain yhden vuoden. Lithander kuitenkin mainitsee Königsbergin ja Upsalan opinnot hakiessaan myöhemmin urkurinvirkaa Greifswaldissa.¹⁹

Yliopistoluvut eivät miellyttäneet Lithanderia. Syyskuussa 1791 hän

18 Die Matrikel der Albertus-Universität 1976, 609; Arméens pensionskassa, Meritband 45, 488.

19 St.S.Gr.Rep.5, 87–33 II, 3086 fol. 108ff, Greifswaldin kaupunginarkisto.

siirtyi Tukholmassa sotilasuralle ja liittyi kadetiksi linnoitusjoukkoihin. Suoritettuaan 1795 linnoitusupseeritutkinnon Lithander 1798 nimitettiin opettajaksi Tukholman linnoituskouluun.

Vuodesta 1804 Lithander toimi Karlbergin sota-akatemiassa matemaattisten aineiden apuopettajana ja vuodesta 1809 saman laitoksen matematiikan lehtorina. 1812 hänestä tuli insinöörijoukkojen luutnantti. Lisäksi Lithander opetti geometriaa ja perspektiivioppia Taideakatemiassa (Kungl. Fria Konsternas Akademi) 1807–1824, mutta käytännössä vain osan aikaa matkojensa ja sairauksiensa takia.

Nuoren upseerin perhe kasvoi. Hänet vihittiin 1798 Eva Theresia Berndtsonin (1775–1843) kanssa. Vuoteen 1813 mennessä perheeseen syntyi viisi lasta, joista tuolloin elossa oli vielä neljä. Vanhin lapsista oli tuleva musiikinopettaja Johan (Jan) Georg Lithander (1799–1880).²⁰ Daniel Ludvig syntyi 1804 ja menehtyi samana vuonna.²¹ Maaliskuussa 1806 syntyi Ludvig ja elokuussa 1807 kaksostytötäret Carolina ja Eva.²²

Kirjeissään Carl Ludvig Lithander valitti usein talousongelmiaan. Hän aikoi 1813 hakea Lundin yliopiston rahastonhoitajan virkaa, mutta hanke raukesi. Tukea hän anoi Ruotsin Venäjän-lähettiläältä Curt von Stedingkiltä,²³ mikä yhteys on tärkeä, sillä veli Fredrik Emanuel Lithander oli ilmeisesti opettanut pianonsoittoa lähettilään lapsille Pietarissa 1800-luvun alussa. Lisäksi lähettilään veli amiraali Carl E. B. H. von Stedingk oli toiminut Turun Soitannollisen Seuran puheenjohtajana 1801. Vuonna 1817 Lithander sai piispa Jacob Lindblomilta (1746–1819) neuvon hakea lehtoraattia tukholmalaisesta lukiosta.²⁴ Lithander asui tuolloin Lontoossa ja oli taloudellisissa vaikeuksissa.

Lithanderin musiikkiopinnoista tiedetään vähemmän kuin sotilas-

20 Kirkonkirjat Karlberg 1802–1818, Husförhör. AIC:1. Kastettu 16.12.1799 Katarinan seurakunnassa, Födde, Dop 1779–1803, CII:6.

21 Kirjeessään Gerhard af Schulténille 21.5.1804 Lithander mainitsee äskettäin syntyneestä vauvasta. Schulténska samlingen IX, ÅA.

22 Kirkonkirjat Jacob och Johannes. Syntyneet ja kastetut 1787–1806. C:19, s. 411. Karlberg, Husförhörslängd 1802–1811, 1811–1823, AIC:1, fol. 7, 78 ja AIC:2, fol. 7, 8.

23 Kirje Curt von Stedingkille 11.6.1813. Stedingska arkivet, vol. 130. RA.

24 Eva Lithanderin kirjeet Jacob Lindblomille 1.7.1817 ja 15.5.1818. Linköpings stiftsbibliotek.

rasta, koska sotilasuran vaiheet on kirjattu ansioluetteloihin. Tiedetään, että Lithander sai opetusta abbé Georg Joseph Voglerilta ja kapellimestari J. C. F. Häffneriltä.²⁵

Lithander oli taitava pianisti. Lisäksi hän soitti viulua. Säilynyt akvarelli²⁶ kuvaa Lithanderia musisoimassa jousikvartetin jäsenenä Karlbergin sota-akatemiassa. Kuvassa ovat myös professori Sven Gustaf Sommelius (s. 1769), repetiittori Pehr Öhman (s. 1785) ja linnanvouti Pehr Joachim Aschling (s. 1772).

Upseerien perussivistykseen kuului musiikinharjoitus. Karlbergin sota-akatemiassa oli laitoksen toiminnan alkuvaiheista lähtien annettu soitonopetusta. Soitonopettajiin oli kuulunut myös Thomas Byström. Sota-akatemian johtajan Nils August Cronstedtin (1753–1835) puolison, kreivitär Margaretha Hedvig Cronstedt af Fullerön (1763–1816) piireissä ”harrastettiin soittoa suuressa seurassa”, kuten kreivi A. F. Skjöldebrand kertoo.²⁷ Kreivitär Cronstedt oli musiikkiakatemian perustajan Patrick Alströmerin tytär sekä harrastajalaulaja.

Erik Gustaf Geijer (1783–1847) kirjoitti 9.3.1808 tutustuneensa Carl Ludvig Lithanderiin kreivittären luona Karlbergissa. Geijer luonnehtii Lithanderia kiinnostavaksi ja avoimeksi ihmiseksi sekä mainitsee, että Lithander ei enää tee ”afäärejä” pianonsoitolla vaan puuhailee paljon teorian parissa. Mainitussa tilaisuudessa Lithander oli soittanut pianolla ”joukon Clementin vaikeita sävellyksiä”.²⁸ Musiikin teorian kanssa askarteleminen saattoi tarkoittaa säveltämistä.

Hieman myöhemmin (12.4.1808) Geijer kirjoitti musiikinopettajalleen, innokkaalle harrastajamuusikolle kapteeni Bengt Gustaf Rappholtille (1746–1814), kuinka hän oli saanut mukaansa Upsalaan ”Mozartin säveltämän uuden suuren kauniin nelikäteisesti soitettavan sonaatin, jonka rouva [Kristina af] Geijerstam oli lainannut

25 Giese [s.a.], 21.

26 ”Musiklektion vid Krigsakademiens på 1800-talet.” Svenska porträttarkivet, Stockholm. Joissakin lähteissä kuvan tekijäksi mainitaan M. Thulstrup. Ilmeisesti piirtäjä on ollut Jacob Otto Natt och Dag (kadettina 1809–1812).

27 Schück 1903–1904, III, 211.

28 Schück & Levertin 1903, Svenska memoarer och bref. VII. Ur Geijers brevväxling.



Lithanderilta” ja kuinka hänellä oli ollut mahdollisuus kopioida teos. Rouva af Geijerstam kuului myös Geijerin opettajiin. Lithander tunsi siis sekä Muzio Clementin että Mozartin teoksia jo ennen vuotta 1810.

Nuori Lithander sai jo 1795 julkaistua ensimmäisen sävellyksensä, teeman ja 12 muunnelmaa Carl Gustaf Goësin teemasta kokoelmassa *Musikaliskt Tidsfördrif*. Tämän jälkeen samassa julkaisusarjassa ilmestyi pari pientä klaveerikappaletta, *Polonoise* vuonna 1800 ja *Capricio* 1801. Yksinlaulu *Vid lilla Ludvigs graf* painettiin 1805 sarjassa *Skaldestycken satte i musik*.

Lithanderin sävellystuotannosta ei tunneta kaikkia sävellyksiä. Hän ei merkinnyt opusnumeroa järjestelmällisesti, ja opusnumerolla 5 julkaistiin pianoteos vasta hänen Lontoon-kautenaan 1814–1818. Koska Lithanderin sävellysten käsikirjoituksia ei ole säilynyt, niiden sävellysajankohdan määrittely on hankalaa.

Lithanderin musiikilliset lahjat kiinnittivät huomiota. Vuonna 1813 Lithander mainitsee kirjeessä Curt von Stedingkille, että Ruotsin kruununprinssi oli audienssin yhteydessä luvannut, että Lithander saisi opettaa musiikkia perintöprinssille. Kruununprinssin antama lupaus

ei ilmeisesti toteutunut. Opetuspyyntö osoittaa Lithanderin nauttineen arvontoa ylhäisöpiireissä.

Muusikkona Lontoossa 1814–1818

Syyskuussa 1814 Peter Askergren ehdotti Carl Ludvig Lithanderia Tukholman musiikkiakatemia ensimmäisen eli teoreettisen luokan jäseneksi.²⁹ Lopullinen päätös – kielteinen – tuli vasta vuoden 1820 vaalissa. Ehdotus osoittaa, että Lithander oli herättänyt huomiota musiikinteoriassa eli säveltämisessä. Anottuaan lokakuussa 1814 lupaa matkustaa vuodeksi Englantiin, Lithander matkusti Lontooseen jo marraskuun lopussa.³⁰ Hän oli kertonut käyneensä kirjeenvaihtoa mainittuun maahan³¹ ja saaneensa aiheen uskoa, että matka tuottaisi tulevaisuudessa sekä yleistä että henkilökohtaista hyötyä. Musiikista ei hakemuksessa puhuta sanaakaan – ilmeisesti matkan luonne oli hallitsijan ja esimiesten tiedossa. Lupa heltisi vuodeksi. Lontoossa hän antoi pianotunteja, sävelsi, julkaisi teoksiaan ja esiintyi pianistina.

Lontoon arkistoissa ei ole säilynyt Lithanderin kirjeenvaihtoa, joten kontaktihenkilöt ovat jääneet tuntemattomiksi. Pari mahdollista yhteyshenkilöä voidaan tuoda esille. Turun akatemiassa vuodesta 1801 opiskellut ruotsalaissyntyinen musiikin harrastajaviulisti Niklas Pehr Hulthin (1778–1818) asui Lontoossa 1811 ja toimi Turun akatemian englannin kielen opettajana vuodesta 1816. Niklasin isä oli Linköpingin lukion lehtori Petrus Hulthin, joka puolestaan vie ajatukset linköpingiläiseen piispaan Jacob Lindblomiin, Lithanderin auttajaan ja neuvonantajaan. Turussa opiskelleet Lithander-veljekset ovat varmasti tunteet Niklas Hulthinin. Ehkä juuri hän antoi Carl Ludvig Lithanderille lontoolaisten musiikkien henkilöiden yhteystietoja. Lisäksi Carl Ludvig Lithander mainitsee Lontoossa toimineen tukkukauppiaan Zacharias Hulthinin (s. 1773) nimen kirjeessään 20.12.1816 piispa Lindblomille.

29 KMA, protokolla 14.9.1814.

30 Krigsakademiens å Karlberg kanslers skrivelser till KM:t 3.11.1814.

31 British Libraryssa Lontoossa ei ole säilynyt Lithanderin kirjeenvaihtoa eikä sävellyskäsikirjoituksia. Nick Chadwickin ilmoitus tekijälle 20.5.1991.

Lindblomin nimi viittaa puolestaan Turun piispa Tengströmiin, joka olikin kirjeenvaihdossa Lindblomin kanssa ja joka oli ollut taustavaikuttajana Lithander-veljesten elämässä jo 1790-luvulta lähtien. Carl Ludvig Lithanderin tuttava Erik Gustaf Geijer oli myös opiskellut Lontoossa 1810. Jokin yhteys saattaa olla silläkin seikalla, että 1813 Muzio Clementi valittiin Ruotsin musiikkiakatemian jäseneksi.

Lontoossa julkaistiin alla luetellut Lithanderin sävellykset. Huomattavaa on, että ensimmäiseksi painettu sävellys on omistettu Clementille. Osasta teoksia on kirjoitettu arviot *Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, and Politics* -aikakauslehteen. Niissä Lithanderin sävellys- ja pianistintyö esitetään myönteisessä valossa.

[OP. 1?]

Sonata for the Piano Forte, in which is introduced an Ancient Swedish National Air Composed & Dedicated to Muzio Clementi, Esqr. London. Clementi & Co. [Julk. noin 1815.]

In bringing this author for the first time before our readers, we feel it due to him, to accompany our introduction with something more than a general notice of his performance ; for the work before us is really of a stamp, that the more detailed we give our criticism upon its component parts, the greater will be the tribute of approbation we must bestow upon the author.

The allegro of this sonata, in the key of C, sets out with a spirited and well defined subject, which, after a few bars of digressive demonstration, is cleverly imitated in the key of G, and followed by a pleasing dolce. The semiquaver passages (p. 3, ll. 1 and 2,) are devised in the best style, and not without originality. [...] In the 4th page we observe an interesting portion adapted for crossed hands, and a very select digression in minor, the return from which to the tonic (p. 5) is ably handled. The 5th and 6th pages, altogether, have particularly engaged our attention, by the mellowness with which their several classic ideas are successively treated; [...]. The andante (in F) which succeeds the allegro, is a chaste composition. After fully propounding his subject, Mr. L. with much effect, at once drops into the relative minor key,

and takes occasion to introduce a series of excellent bass passages, followed by some very pathetic thoughts; from which at last he ably returns to his subject (p. 9, l. 2). This movement evinces much feeling, guided by a taste formed upon the best models.

The scherzo allegro, which succeeds, is quite in the style of Haydn's matchless minuets. [...] The last three lines which effect the termination, are of very superior merit. The converging motion of both hands through a series of select chromatic chords (l. 4), the bold seizure of the tonic by means of the diminished seventh (l. 5), the freedom with which the subject is played upon and dressed out, are all so many tokens of true musical genius and talent. The theme of the rondo is formed by a sweet pastorale, with appropriate accompaniment, in which an occasional touch of the ninth produces an agreeable impression; the second part of the subject is naturally deduced from it; and the elegant crossed-hand passages (pp. 12 and 13) are entitled to distinct notice. The ancient Swedish air, introduced p. 14, possesses great originality. It certainly offered no particular facilities as a subject for variation; but the two variations which Mr L. has engrafted upon it, have overcome every obstacle: they are as original as the air itself, and eminently clever in point of contrivance. [...]

As the present sonata is probably the first publication of Mr L.'s in England, we beg leave, while congratulating him upon his success, to express a hope, that he will persevere in the sterling walk he has begun; and not, as has lamentably been the case with talent equal to his, suffer that talent to bend under the flimsy taste of the day, and to devote itself to the production of ephemeral trifles, for the sake of stocking the shop-windows with monthly novelties." (Vol. XIV, No. LXXX, August 1815, 103–104.)

[Op. 2?]

Divertimento for the Flute And Piano Forte, In which is introduced an Ancient Swedish National Melody called Neck's Polonoise, Composed et Dedicated to Thomas Newte, Esq.re By C. L. Lithander. Monzani & Hill. [Julkaistu viimeistään 1815.]

Although the flute acts as principal in this divertimento, the piano-forte is not confined to a mere servile accompaniment; it occasionally takes its fair share in the melody, and frequently interposes responsive passages with much effect. [...]

Neck's Polonaise bears on the face of it the stamp of national originality and of venerable antiquity. The name of this melody is, as Mr. L. informs us in a note, derived from NECK, the god of the sea and of music in the ancient Gothic mythology.

The third and last movement is a pretty waltz, somewhat analogous to the theme of the first andantino. In the 2d parts of the trio we meet with an elegant passage, the idea of which is borrowed from Haydn. The whole of this duet is set with much ease, and as, conformably to the character of a divertimento, it is more agreeable than profound, its performance will afford a pleasing occupation for both instruments. (Vol. XIV, No. 82, October 1815, 228–229.)

[OP. 3?]

Second Divertimento. A Swedish Air [Gubben Noak], With Variations for the Piano Forte and Flute.

London. C. Guichard. [Julkaistu viim. maaliskuussa 1816. Stationer's Hall 20.8.1816.]

[OP. 4?]

A Collection of Songs, Waltzes, Marches, Rondos, etc. for the Piano Forte, composed by C. L. Lithander. [Julkaistu viimeistään 14.2.1816.]

Koska nuottijulkaisu ei ole säilynyt, on kiinnostavaa lukea aikalaisarvio, jossa mainitaan nimeltä useita aiemmin tuntemattomia Lithanderin teoksia, mm. neljä englanninkielistä yksinlaulua:

Whoever should, from the very diminutive form of this musical pocket-book, draw a conclusion as to the quantity and quality of its contents, would find

*himself totally mistaken. It comprises no less than three slow movements, two themes with variations, one rondo, five waltzes, three country dances, two marches, three polonaises, and four songs. Of this olio, we can affirm in two words, not one piece is indifferent, the majority good, and five or six are truly excellent. To mention some of those pieces which principally attracted our attention, we shall begin with the andante, p. 2, the regular construction of which, together with its agreeable flow of unaffected melody, especially in the part in C, p. 3, cannot fail to please. The andantino, p. 20, merits still higher applause: it is a chaste and pathetic composition; the subject is one of the most attractive simplicity, and its characteristic features are skilfully interwoven in the whole of the movement. After the three clever first bars in p. 22, the introduction of a running bass of triplets infuses spirit and rich harmonious action into that page, as well as the ensuing, which is highly elegant: the conclusion is very impressive, and evinces refined musical feeling. A third andante, p. 56, the subject of which reminds us strongly of Mozart's *Komm lieber May*, deserves also our favourable notice; and the same is in the case with the succeeding rondo, especially the minore parts. The allegretto, p. 15, affords a sweet and most interesting theme for a few variations. Of the latter, No. 2. is masterly; and No. 4. together with its fine coda, claims our unqualified commendation. Of the waltzes, the one in p. 42 is extremely tasteful; and another, p. 30, demands our decided favour, especially the subject and whole first part. A march, of a very original and spirited cast, presents itself p. 46: its trio, however, although engaging by itself, seems to us to partake too little of the style of the march. The three polonaises, one of which is stated to be a national Swedish tune, possess considerable originality, and shew the author's familiarity with the peculiar character of this dance. The polonaise, p. 9, is particularly conspicuous, owing to the neat and novel cast of its general melody, and to the agreeable trio in E b, in which the crossing of hands produces the best effect. In regard to the four songs, probably the first lyric essays of Mr. L. in the English language, we are free to own, that the attention he has paid to the metrical quantity, and (especially in the two last) to the sense of his text, would put many an indigenous production to the blush. The first song, *Pluck not from me the mountain Rose*, may be considered as a short musical trifle, not affording scope for much observation, excepting an imperfection of rhythm in the concluding period, to which an*

overplus of half a bar has been assigned. In the second song, The kiss, dear Maid, thy lip has left (Lord Byron), the erotic text was, we think, susceptible of warmer and more impressive musical colouring. Upon the whole, however, this melody is far from being unsatisfactory. In the harmony, we wish the octave, G, g, in the extreme parts of the first quaver in p. 27, had been avoided. The third song, Dear object of defeated care (Lord Byron), is a production of very superior merit, in which Mr. L. has not only at every step done full justice to the import of these beautiful lines, but evinced altogether talents of the higher order for lyric composition. The air abounds with original pathetic expression, and a tender feeling of melancholy pervades the whole, precisely as called for by the text; all the ideas are select, and in the accompaniment skill and science are employed to the best effect. From this excellent specimen of Mr. L.'s qualifications as a vocal composer, we proceed to one equally, if not more, deserving of our warmest approbation. It is the last song ill the book, and is entitled Timid Love. Had we not known its composer, we should have ascribed this air to Haydn without hesitation, so much is not only the melody, but also the style of accompaniment, in the manner of Haydn's celebrated canzonets. The simple pastoral melody is extremely beautiful, and suits the words admirably; but what imparts to it an uncommon degree of interest, is the masterly and novel accompaniment by which it is so strongly supported. If the bent of individual taste do not deceive us, this song will become a favourite with every lover of good vocal music, and establish Mr. L.'s name as a vocal composer.

(Vol. I, No. IV, April 1816, 233–234.)

OP. 5 [viim. 1816]

A Grand Duet, for the Piano Forte, Composed, and Dedicated to Miss Elizabeth Engström by C. L. Lithander. Op. 5. London. C. Guichard. [Julkaistu elokuun 1816 jälkeen. Teoksen osissa on metronomimerkin­nät ”Maelzel’s Metronome”. Maelzel patentoi metronomin 1816. Teos on mahdollisesti omistettu kauppias Hans Peter Engströmin (1772–1815) tyttäreille Elizabeth Bridget Engströmille (s. 1801).]

To assign to this duet the foremost place in our present critique, is but a small token of the opinion we entertain of its value. It is a classic production fully entitled to rank with the works of our great masters, and certainly the best of Mr. Lithander's compositions, several of which we have on former occasions brought under the notice of our readers with deserved commendation ; but in the present duet we observe grandeur of style combined with elegance of expression, refined taste, true science, and elaborate finish, so pre-eminently displayed, that we are inclined to think the author himself will concur in the preference which we give to it over his antecedent performances, however meritorious. [...] We cannot dismiss this duet without earnestly recommending it to the notice of real amateurs, convinced as we are that its performance will be sufficient to recommend it to their favour. It requires two good players, especially as the tempos are rather quick; but it contains no intricacies of deterring aspect, and presents the additional feature of great merit, that the melody is not lost between the indistinctness of the additional keys and the lower bass notes, an objection which but too often attaches itself to piano-forte compositions for four hands.

(Vol. III, No. XIV, 1.2.1817, 104–105.)

OP. 6 [viim. 1817]

Introduction & Rondo for the Piano Forte, Composed & Dedicated to Miss Ann Smith, by C. L. Lithander. Op. 6. Published for the Author & to be had of him 18. Thavies Inn Holborn at Clementi & Co's 26. Cheapside and at the Principal Music Shops. [London.] [Julkaistu viimeistään heinäkuussa 1817. Stationer's Hall 11.3.1818.]

The Introduction consists of an adagio in B minor, in which pathetic expression, originality of conception and scientific treatment, form predominant features; its conclusion, in which the author modulates through broken chords, fancifully sprinkled over the whole range of the key-board, is devised in the best style. The subject of the rondo, in E major, is rendered attractive by the elegant smoothness of its pastoral melody, which is followed by an opposite contrast of energetic unisono ascent ; after which Mr. L. enters upon a succession of digressive matter, interspersed with a variety of elaborate

modulations, highly to his credit as a writer, and, we may say, as a professor ; for we have had the advantage of hearing him perform his own production in a style of perfection and genuine feeling, the impression of which will not soon be effaced. [...] (Vol. IV, No. XX, 1.8.1817, 98.)

OP. 7 [viim. 1817]

No 1, *Easy Duet*, for the Piano Forte, In which is Introduced a Swedish Popular Dance, Composed & Dedicated to Miss Bloxam, by C. L. Lithander. Op. 7. London. Fitzpatrick & Coles. [Julkaistu viimeistään 1817. Stationer's Hall 11.3.1818.]

A most elegant little duet in C major; so void of all practical difficulty, that it may without fear be placed on the desk of any pupil who has made his way through the first rudiments. It consists of a brief but very neat allegro, and a Swedish dance, the peculiarity of whose melody and rhythm proclaims its originality, and renders it particularly attractive. Two pretty little variations upon the dance theme further enhance the interest; and the running bass of the second is cleverly contrived, with the exception of the beginning of the second strain, where some harshness has crept into the harmony, the progression being through the chords C; A, # G7, A; ♯ G 7.
(Vol. IV, No. XXI, 1.9.1817, 166.)

OP. 7 [viim. 1817]

No 2, *Easy Duet*, for the Piano Forte, composed & dedicated to Miss Gisborn, of Enfield, by C. L. Lithander. Op. 7. London. Fitzpatrick & Coles. (Julkaistu viimeistään 1817. Stationer's Hall, 11.3.1818.)

A very agreeable allegro in G, a sweet andante (pastorale) in C, and an allegretto in G. This duet, like its predecessor noticed last month, deserves high commendation in every respect. We seldom, if ever, saw music that combined in so great a degree extreme facility of execution with attractive melodiousness and selectness of style. (Vol. IV, No. XXII, 1.10.1817, 225.)

OP. 8 [viim. 1817]

La Réminiscence, A Rondo, for the Piano Forte & Flute, Composed et Dedicated to Frederic Ulfsparre, Esqr By C. L. Lithander. Op. 8. Pr. 8s. London. Fitzpatrick & Coles. [Julkaistu viimeistään 21.1.1818.]

Mr. Lithander, who lately quitted England to return to Sweden, his native country, has so frequently given us occasion to express our satisfaction at the talents and the good taste displayed in his compositions, that we cannot help considering his departure with regret; and "La Reminiscence," now at our side, is quite calculated to render us sensible of the loss sustained by his departure. The publication consists of an andante and rondo in D major, in both of which the flute accompaniment is indispensable. Regularity of plan, tasteful developement of the ideas, fluency of passages, and good harmonic treatment, are conspicuous in both movements; and these merits are enhanced by great attention to executive convenience: there is no affectation, no eccentricity; all flows aptly and chastely, and combines into a well-digested whole. (Vol. VI, No. XXXV, 1.11.1818, 295.)

OP. 9 [musteella]

L'Allegrezza, Rondino for the Pianoforte, Composed by C. L. Lithander. London. Fitzpatrick & Coles. [Julkaistu viimeistään 21.1.1818.]

L'Allegrezza, in C major, is one of those scarce musical productions which combine absolute facility of execution with pleasing melody, good harmony, and absence of commonplace triviality. This rare merit we have on former occasions discovered in some of Mr. L's compositions, and in the present rondino it is particularly obvious. The subject, in the pastoral style, is at once attractive; the ideas deduced from it not only maintain a resemblance of general character, but follow each other in natural and easy succession; the changes of key are apt, and in some instances, as that to D, p. 4, of a select description; and the few modulations that occur are conducted in the best taste. (Vol. V, No. XXVIII, 1.4.1818, 232.)

OP. 10

No. 1 *La Délicatesse, a Waltz-Rondo* for the Piano-forte, with an Accompaniment for the Flute, composed by C. L. Lithander. London. [Julkaistu viimeistään 21.1.1818.]

The subject of this waltz in D is one of peculiar lightness and elegance; and the trio in G, besides its correspondence of style with the subject, is equally conspicuous for its neatness. In some of the strains, however, the periods are concluded by a formula of two crochets, which seems to us foreign to the style of a waltz, and indeed to the smooth character of the subject itself; [...] In pp. 2 and 3 we observe some very interesting ideas in A major and F minor, and a well-contrived bass passage. Indeed the whole of this rondo makes good the title it bears; it is written with great neatness of expression, and its execution requires more than what a first glance would lead us to expect. (Vol. V, No. XXIX, 1.5.1818, 288.)

OP. 11

Donald, A Favorite Scotch Air with Variations for the Piano Forte, Composed & dedicated to Miss Mary Palk, by C. L. Lithander. Op. 11 [lisätty musteella]. London. Fitzpatrick & Coles. [Julkaistu viimeistään 1818]

OP. 12

Fantasia, for the Piano Forte, in which are Introduced several Favorite Airs, Composed & Dedicated to Miss Matilda Hodges By C. L. Lithander. Op. 12. London. E. Weller late Bland & Wellers. [Julkaistu viimeistään 1818.] [Toinen laitos:] Edinburgh: Robt Purdie [n. 1820].

This is a composition of great merit, replete with indications of an exuberant fancy and true geniality; but, except it be employed as a study, an accomplish performer alone can pretend to render it complete justice. A solemn and imposing andante maestoso forms the introduction, and this is followed by

an allegro, the select and determined subject of which at once insured our favour. Our pleasure, however was heightened, when we saw this subject turned and twisted (quite à la Haydn) in various protean shapes, with the greatest skill and classic feeling. After this allegro sundry melodies are successively propounded under very select harmonic arrangements, yet so as to be separated, or we should rather say connected, by intermediate variations, and digressive matter not directly derived from these. The themes so treated are "God save the King," "Robin Adair," "Tink-a-tink," "Oh! Happy tawny Moor," a Swedish dance of singular originality, "Ye banks and braes." All these subjects are amalgated into a sort of musical potpourri with infinite taste, and with no less a degree of sterling science; and the whole is brought to a conclusion (pp. 16 and 17) in a masterly manner.

(Vol. V, No. XXX, 1.6.1818, 354.)

OP. 13

Caroline Hill, Romance & Rondino for the Piano Forte, Composed & Dedicated to Mds Caroline White, By C. L. Lithander. Op.13. E. Weller late Bland & Wellers Music Warehouse.

The romance, which precedes the rondo, is a smooth attractive movement in C, in which the key the succeeding allegro is likewise written. In the latter we observe many traces of the taste and skill which have called forth our favourable comment on prior productions from this author's pen. Several clever imitations between the bass and treble deserve our special notice in this instance; and the exhibition of the subject under various keys, as well as the neat manner in which these ideas are linked together, equally claim our unqualified approbation.

(Vol. V, No. XXX, 1.6.1818, 354.)

OP. 14

Le Colibri, Introduction and Rondo for the Piano Forte, Composed, & Dedicated to Miss Mary Bennet, By C. L. Lithander. Op. 14. London. J. Monro. [Julkaistu viimeistään 1818.]

L'Amitie; a Celebrated French quadrille, Arranged as a Rondo for the Piano Forte. London. Fitzpatrick and Coles.[Julkaistu viimeistään 21.1.1818.]

Although the subject (in A major) is borrowed, the treatment of it, and the kindred thoughts deduced from the original, shew the ability of the pen that handled it. In the dolce, p. 3, Mr L. has imitated (in the dominant) his theme in a very fascination manner. Further on, some clever contrapuntal contrivances merit notice. In short, this is very agreeable rondo, and its facility eminently recommends it as a proper lesson for pupils of moderate advancement. (Vol. VII, No. XXXVIII, 1.1.1819, 107.)

Le Caprice [1818]

Le Hazard [1818]

The Copenhagen Waltz, with new Variations for the Piano-Forte, composed by C. L. Lithander. [1818]

However numerous the variations upon this sprightly German tune may be, Mr. Lithander's labour before us shows that the subject had not been exhausted by his predecessors. His variations are any thing but commonplace amplifications of the air. Considerable ingenuity has been used in their construction and something or other of a select cast is to be met with in every one. The left hand, too, stands in no danger of being "asleep:" it is kept in activity by occasional passages of very good effect. Among these, we number the neat imitations in the second strain of var. 3. the bass of var. 1. and 4. &c. The chromatic semitones sprinkled through var. 5. we notice with commendation. (Vol. VI, No. XXXIII, 1.9.1818, 170.)

The Ring Dance [1818]

A first Set of twenty four favorite melodies arranged as Trios for two flutes and piano forte. London. Monzani & Hill. [Julkaistu noin 1820.]

A first (second, third) Set of twenty four favorite melodies arranged as Trios for two flutes and piano forte. 3 vol. London. Monzani & Hill. [Julkaistu n. 1825.]

King William the Fourth's quadriller. London 1831.

Luettelo osoittaa Lithanderin aktiivista työskentelyä musiikin parissa. Kuinka hän sai rahoituksen monien teostensa painattamiseen? Ehkäpä hänellä oli varakkaita mesenaatteja, kuten ruotsalaistaustaisia liikemiehiä, joiden lapset harrastivat pianonsoittoa. Lontoon-aikana Lithander omisti muutamia teoksiaan ruotsalaissukuisille henkilöille. Omistusten kohteina olivat muun muassa neiti Elizabeth Engström, joka oli ruotsalaisen kauppiaan Hans Peter Engströmin tytär, ja Fredrik Ulfsparre. Helpot duetot on sävelletty opetuskäyttöä varten. Lithanderin teoksissa on yksinkertaisia teemoja, mutta toisaalta myös virtuoosisia juoksutuksia. Ääniala on monissa teoksissa melko laaja: alin sävel on subkontra-Gis, ylin sävel on neljäviivainen c, mikä viittaa uusien pianojen käyttöön instrumentteina. Lontoo olikin Wienin ja Pietarin ohella yksi keskeisimmistä pianokaupungeista.

Kustantamot kertovat osaltaan kontakteista. Varhaisimmat nuottijulkaisut painoivat lontoolaiset Clementi, C. Guichard ja Fitzpatrick & Coles, myöhemmin mukaan tulivat kustantamot E. Weller late Bland & Wellers, J. Monro sekä Monzani & Hill. Jopa yksi skotlantilainen laitostekin on olemassa: Robert Purdie painoi Lithanderin pianofantasian op. 12 Edinburghissa. Teos sisältää skotlantilaisia melodioita, mikä oli varmaankin syynä painopaikkaan.

Yksi kiinnostava henkilö saattaa olla myötävaikuttanut Lithanderin siirtymiseen Lontooseen, nimittäin jo aiemmin mainittu Erik Gustaf Geijer. Geijer oli opiskellut Lontoossa 1810. Hän oli kiinnostunut muinaispohjoismaisesta historiasta, kansanrunoudesta ja -musiikista.

Geijer kuului yhdessä Arvid August Afzeliuksen kanssa Göötalaisen seuran (Götiska förbundet, perustettu 1811) kantaviin voimiin. He julkaisivat 1814–1818 ruotsalaisten kansanlaulujen kokoelman *Svenska folk-visor från forntiden*. Julkaisutyössä oli mukana myös Upsalan musiikinjohtaja J. C. F. Haeffner. Samoihin aikoihin Afzelius julkaisi Olof Åhlströmin kanssa neliosaisen teoksen *Traditioner af Swenska Folk-Dansar* 1814–1815. Myös Kööpenhaminassa julkaistiin kokoelma *Udvalgte Danske Visor fra Middelalderen* 1814.

Lithander käytti sävellyksissään paitsi ruotsalaisia myös skotlantilaisia sävelmiä. Pohjoismaiden ja Ison-Britannian alueiden muinaiset historialliset yhteydet ja musiikkiperinne kiinnostivat ajan hengen mukaisesti Lithanderia. Skotlantilaisia ja irlantilaisia sävelmiä käytti teoksissaan myös pianotaituri John Field. Myös Bernhard Henrik Crusell lainasi kansansävelmiä.

Lithander viihtyi Lontoossa hyvin, sillä hän anoi vuosittain pidennystä virkavapaudelleen. Kuningas sekä Lithanderin esimiehet sotaakatemiassa ja insinöörikunnassa puolsivat yllättävän suopeasti kerta toisensa jälkeen käsiteltäväkseen tulleita anomuksia. Sota-akatemian kuvernööri Cronstedt totesi vielä syksyllä 1816, miten Lithanderin hankke Lontoossa vaati välttämättä virkavapausajan pidennystä.³²

Syksyllä 1817 lupaa ei enää uudistettu. Lithander veloitettiin saapumaan lokakuun alkuun mennessä Tukholmaan hoitamaan virkaansa. Lithander ilmoitti insinöörijoukkojen päällikölle B. E. Franc-Sparrelle, että hän ei rahapulan takia voinut palata kotimaahan ennen vuodenvaihdetta. Franc-Sparre totesikin kirjeessään sota-akatemian kanslerille, että Lithander oli luvannut tulla tammikuun aikana ja että tämä perheineen oli varsin vähissä varoissa.³³ Kirjeenvaihdon ja asiakirjojen antamien viitteiden perusteella Lithander saapui Tukholmaan vasta alkukesällä 1818. Eva Lithanderin päiväamättömästä kirjeestä käy selville, että Carl Ludvig Lithander oli saanut jatkoaikaa paluulleen

32 Krigsakademiens å Karlberg kanslers skrivelser till KM:t 20.9.1816.

33 Krigsakademiens å Karlberg kanslers skrivelser till KM:t 18.11.1817 sekä liitteet 4. ja 5.12.1817.

kesäkuun puoliväliin asti.³⁴

Keväällä 1818 Lithander suunnitteli piispa Jacob Lindblomin neuvosta hakevansa lukion lehtorin paikkaa Tukholmasta. Suunnitelma kuitenkin kariutui, vaikka Eva Lithander totesi Lithanderin opettaneen adjunktina Karlbergissa 20 vuoden ajan.³⁵

Konsertoiva upseeri Tukholmassa ja Keski-Euroopassa

Palattuaan Tukholmaan alkukesällä 1818 Lithander toimi pianotaiteilijana. Hän piti yhdessä pianisti Edvard Passyn kanssa klaveeri-iltoja. Niissä esiintyivät myös Lithanderin lahjakkaat kaksostytötäret Eva ja Carolina, jotka pianonsoiton³⁶ ohella tulivat suosituiksi laulajina. J. S. Gassner kirjoitti 1849 sisaruksista seuraavasti:

[...] beide achtungswerthe Claviervirtuosinnen, die in ihrem Vaterlande Schweden wenigstens den tüchtigsten Meistern auf ihrem Instrumente zugezählt werden müssen.

Kun nämä ”virtuoosiset” ja ”mestarilliset” sisarukset järjestivät 26.2.1823 Berliinin kuninkaallisessa teatterissa konsertin, julkaisi *Finlands Allmänna Tidning* 3.4.1823 katsauksen ja siteerasi berliiniläislehden arviota. Carolina oli soittanut John Fieldin As-duuripianokonserton ja molemmat sisarukset Ferdinand Riesin *Johdannon ja rondon* kahdelle pianolle. Lisäksi he olivat laulaneet Mozartin ”Scen ja arian” sekä suuren dueton Rossinin oopperasta *Aurelianus Palmyrassa*.

Erityisesti Eva edistyi nopeasti laulun alalla. Carolina taas esiintyi Tukholmassa konserttilaulajana vielä 1830-luvulla ja avioitui norrköpin-

34 Krigsakademiens å Karlberg kanslers skrivelser till KM:t 14.3.1818.

35 Eva Lithanderin kirjeet Jacob Axelsson Lindblomille 1.7.1817 ja 15.5.1818; Lindblomska brevsamlingen E005/Br 29, Linköpings stiftsbibliotek.

36 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1819, palsta 481: Kaksoiset esittivät isänsä ”eine vierhändige Sonate für Pianoforte”. Teos on identifiointimaton. Kyseessä voivat olla Lithanderin useat nelikäteisesti soitettavat pianosävellykset.

giläisen konsulin Conrad Stålin (1790–1860) kanssa. Stål oli innokas musiikin harrastaja. Hän soitti jousikvarteteissa ja oli Musiikkiakatemian jäsen. Kaksoiset valittiin 1820 Harmoniska sällskapetin jäseniksi.³⁷

Carl Ludvig Lithanderin musiikillinen asema Tukholmassa vaikuttaa ristiriitaiselta. Hän oli vuosina 1814, 1820 ja 1822 ehdolla Musiikkiakatemian jäseneksi, mutta ei äänestyksissä saanut riittävästi tukea. Kun akatemiaan usein valittiin jäseniä melko pinnallisinkin perustein, Lithanderin kohtalo hämmästyttää.

Oleskeltuaan kesästä 1818 kevääseen 1821 Tukholmassa Lithander terveydellisiin syihin vedoten matkusti perheineen Preussiin ja Karlsbadin (Karlovy Varyn) kylpylään Böömiin.³⁸ Perheen 22-vuotias poika Johan Georg Lithander muutti Pietariin. Kuningas myönsi toukokuussa 1821 Carl Ludvig Lithanderille vuoden ajaksi virkavapautta lääkärintodistuksen perusteella. Lithander kärsi reumaattisista kivuisista, jäykkyydestä ja myöhemmin kihdistä.³⁹

Matkalla Lithanderit pitivät konsertteja eri paikkakunnilla. Reitti kulki Hampurin ja Wismarin kautta Doberanin kylpylään. Hampurissa Lithander järjesti fis-molli-pianosonaattinsa op. 15 painatuksen J. A. Böhmén kustantamossa. Sävellys oli omistettu tanskalaiselle ylihovi-marsalkalle Adam Wilhelm Hauchille (1755–1838). Hän oli musiikin ystävä ja johti kuninkaallista teatteria Kööpenhaminassa. Samoihin aikoihin ajoittunee pianoteoksen *Le Colibri* (opus 14) painattaminen Simrockin kustantamossa Bonnissa ja Kölnissä.⁴⁰ Teos oli jo aiemmin painettu Englannissa.

Doberanista Lithanderit jatkoivat Stralsundiin ja lokakuussa edelleen Berliiniin, jossa perhe asui koko talven. Toukokuussa 1822

37 Harmoniska sällskapetin matrikkeli. UUB: Z 206.

38 Lithander maksoi 9.5.1821 matkustajamaksun vaimonsa ja itsensä osalta Saksaan. Alaikäisten lasten osalta maksua ei tarvinnut suorittaa. 1821 Upburen Passagerare Afgift. Flottans Pensionskassa I. I:427. KrA.

39 Lääkärintodistus 18.4.1821. Krigsakademiens å Karlberg kansler till KM 27.4.1821; vol. 135. RA.

40 *Le Colibri* Introduction et Rondeau pour le Piano Forte Composé & dédié à Miss Mary Bennet par C. L. Lithander Op 14. Prix 1 Fr Bonn et Cologne chez N. Simrock 1767 [laatta n:o sisäsivuilla 1567]. Berliinin valtionkirjaston ajoitus julkaisulle on myös noin 1820.

Lithander haki Berliinistä käsin Tukholman Musiikkiakatemiaan laulunopettajan tointa. Virkaa ei kuitenkaan voitu täyttää akatemian taloudellisten vaikeuksien vuoksi. Lithander joutui anomaan kuninkaalta avustusta.⁴¹ Kuningas lähetti ”ruotsalaiselle virtuoosille herra Lithanderille” 200 riikintaalaria ministeri Genseric Brandelin välityksellä.⁴² Kuitattuaan rahat 26.7.1822 Berliinissä Lithander matkusti Karlsbadin kylpylään. Siellä hän tapasi Crusellin, joka oli samaan aikaan kylpylävieraana. Samana vuonna Lithander siirrettiin virkavapaustilalle sairautensa takia. Lopullisen eron virastaan hän sai kuitenkin vasta 1842.

Lithander elätti itseään konsertoimalla. Lutz Winklerin mukaan (2013, 112) konserttimatkat ulottuivat jopa Pietariin ja Venäjän muihin kaupunkeihin. Joulukuussa 1822 Lithander oli jälleen kilpailemassa Musiikkiakatemiaan jäsenyydestä,⁴³ ja 1824 hän haki akatemian urkupoettajan paikkaa. Tointa havitteli myös Thomas Byström. Carl Gustaf Carlson tuli kuitenkin valituksi.⁴⁴

Vuonna 1824 Carl Ludvig Lithander sai kiinnityksen urkuriksi Pyhän Nikolain tuomiokirkkoon Greifswaldiin urkuri Louis Avé Lallemanın kuoltua marraskuussa 1823. Kaupungin musiikinjohtajaksi valittiin Lallemanın jälkeen Andreas Johann Abel, joka siten oli Lithanderin tärkeimpiä musiikkikollegoja.

Kaupungin virkamiehet olivat Lithanderin valinnasta epäilevällä kannalla, vaikka Lithander oli lähettänyt Berliinin hovioopperan kapellimestarin Gaspare Spontinin ja Berliinin musiikinjohtajan Georg Abraham Schneiderin kirjoittamat suosituskirjeet. Lisäksi häntä suositteli Ruotsin Musiikkiakatemiaan jäsen Eric G. von Rosen. 51-vuotiaasta Lithanderia pidettiin vanhana ja kihdin vaivaamana miehenä. Koesoitto sujui kuitenkin hyvin. Lithander esitti jonkin Bachin fuugan ja erään kahdelle sopraanolle ja uruille sävelletyn hymnin.⁴⁵ Engel on arvellut,

41 Kirje kuninkaalle 13.5.1822. Biographica. RA.

42 UD:S arkiv, Kabinettet, huvudarkivet E2D:31 (Borussica: G. Brandels dep. 26.7.1822). RA.

43 KMA prot. 14.12.1822 ja 28.12.1822.

44 KMA prot. 13.10.1824.

45 Engel 1929, 34; Raatz 1999, 87. Koesoitto oli 19.3.1824.

että viimeksi mainittu teos saattoi olla Lithanderin oma sävellys. Kyseessä olisi ollut tyttäriä varten sävelletty teos. Hakemuksessaan Lithander mainitsi, että hän olisi ollut ensimmäinen, joka oli Ruotsissa johtanut Haydnin *Vuodenajat*. Lisäksi hän kertoi hallitsevansa 40-äänikertaiset urut. On merkillistä, että Lithander ei meriittinä mainitse oleskeluaan Lontoossa.⁴⁶

Lithander anoi kirjallisesti vuosittain Tukholmasta jatkoaikaa oleskelulleen ulkomailla ”leudommassa ilmanalassa” ja vetosi omaan ja perheensä heikkoon terveydentilaan. Hän viittasi myös parempiin mahdollisuuksiinsa käyttää musiikillisia taitojaan ulkomailla kuin kotimaassa.⁴⁷

Sairauksistaan huolimatta Lithander oli aloitteellinen. Hän halusi huhtikuussa 1825 perustaa Harmonisen seuran Greifswaldiin – Tukholman mallin mukaisesti. Seuran tarkoituksena olisi ollut ”musiikkikoulutuksen laajentaminen ja tämän jalon taiteen nautinnon levittäminen harrastajien ja muusikkojen parissa”. Sekä naisilla että miehillä olisi oikeus kuulua seuraan. Vielä kesäkuussa 1826 Lithander peräänkuulutti seuraa. Seuraavan kerran yhdistyksen perustamisaikeet tulevat esiin vasta 1872.

Lithander järjesti Greifswaldissa pitkäperjantaisin oratoriokonsertteja. Hän jatkoi myös sävellystöitään. Maaliskuussa 1828 Lithander piti konsertin, jossa esitettiin hänen omia teoksiaan: Juhlamarssi (*Festmarsch*), Alkusoitto (*Ouverture*) orkesterille ja aaria (*Arie*) tenorille. Joulukuussa 1828 järjestettiin ”suuri vokaali- ja instrumentaalikonsertti”, jonka ohjelma ei ole säilynyt. Maaliskuun 4. päivänä 1836 esitettiin osia Lithanderin operetista *Der Bänkelsänger*, *Frühlings-Feier Lied* kahdelle sopraanolle ja bassoäänelle ja klarinetille ja kahdelle käyrätorvelle sekä ”kristillismoraalinen sotalaulu” *Die gute Sache* Friedrich Franz von Kosegartenin runoon mieskuorolle ja orkesterille.

46 St.S.Gr.Rep.5, 87–33 II (3086) fol. 108 ff, fol. 152. Greifswaldin kaupunginarkisto. Myös Engel 1929, 34.

47 Krigsakademiens å Karlberg kanslers skrivelser till KM:t 8.7.1824; Lithanderin kirje on päivätty 9.6. Krigsakademiens å Karlberg kanslers skrivelser till KM:t 12.9.1827.

Toimittuaan 14 vuotta Greifswaldissa urkurina Lithander sai halvauskohtauksen, joka alensi hänen soittokykyään. Vuodesta 1839 hän ei sairautensa takia enää hoitanut virkaansa. Säveltäjä Carl Loewen mukaan Lithander pystyi vuonna 1837 soittamaan koraaleja enää vain yksikäsisesti. Loewe kirjoitti vaimolleen Greifswaldista heinäkuussa 1837 ja kertoi, kuinka ”vanha herra professori Lithander” oli sairautensa vuoksi soittanut yksinäisesti tuomiokirkon suurilla uruilla (Engel 1929, 226). Lithander oli vierailut Loewen kotona ja samassa yhteydessä maininnut, että yksi hänen tyttäristään oli äitinsä kanssa ollut koko talven matkalla Pietarissa aikomuksenaan pitää omia konsertteja. Pietarin musiikkielämän kova kilpailu oli kuitenkin estänyt pitämästä ensimmäistäkään konserttia (mts. 228). Pietarissahan asui myös Lithanderin poika Johan Georg.

Lithanderin muutto ulkomaille ja irtautuminen Ruotsin musiikkielämästä saattoi olla osasyynä siihen, että häntä ei valittu sen enempää Musiikkiakatemian jäseneksi kuin opettajaksikaan. Lithander matkusti ja konsertoi mm. Saksassa, Hollannissa ja Tanskassa. Kierteleminen ulkomailla antoi Lithanderille mahdollisuuden tutustua Keski-Euroopan uusimpaan musiikkiin ja musiikkielämään. Samalla hän sai julkaistua sävellyksiään ulkomailla.

Carl Ludvig Lithander kuoli Greifswaldissa 70-vuotiaana 17.12.1843 aamuyöllä kello kahden aikaan. Kuolinsyyksi todettiin vanhuudenheikkous. Hänet haudattiin Greifswaldiin joulukuun 20. päivänä. Samana vuonna kuoli myös hänen puolisonsa Eva Theresia. Carl Ludvig Lithanderin kuolintodistuksen mukaan häneltä jäi jälkeensä poika, joka toimi musiikinopettajana Pietarissa sekä tytär, joka oli naimisissa Conrad Ståhlin kanssa. Poika oli Johan Georg Lithander ja tytär Carolina. Carl Ludvig Lithanderin säveltäjä- ja pianistiveljet olivat menehtyneet jo aiemmin Porvoossa, Pietarissa, Walkissa (Ukrainassa) ja Falunissa.

LÄHTEET

Arkistolähteet

Helsingin kaupunginarkisto

Maistraatin pöytäkirjat

Perukirjat

Hämeenlinnan maakunta-arkisto

Porvoon raastuvanoikeuden ja maistraatin arkisto. Perukirjat 1803.

Kansallisarkisto

Porvoon tuomiokapitulin arkisto: Istuntopöytäkirjat 1799: Ca 64.

Turun kirkonkirjat ja henkikirjat 1790–1812.

Porvoon ruotsalaisen tuomiokirkkoseurakunnan kirkonkirjat 1803.

Pietarin Pyhän Katariinan ruots.seurakunnan kirkonkirjat 1807–1825.

Kansalliskirjasto, Helsinki

H. G. Porthanin kirjekokoelma, Coll. 173.

Jakob Tengströmin kokoelma, Coll. 234.

Läse-Sällskapetin asiakirjat

Museovirasto, Helsinki

H. A. Reinholmin kokoelma.

Sibelius-museo, Turku

Turun Soitannollisen Seuran kokoelma: matriikkelit, pöytäkirjat ja tilit 1790–1808.

Krigsarkivet, Tukholma

Ansioluettelot (Biographica Thomas Byström).

Flottans pensionskassa, serie 1.1. 1798–1824.

Karlberg, Krigsakademi, palkkaluettelot 1792–1795.

Riksarkivet, Tukholma

St. Catharina evangeliska församling. Kyrkoböcker.

Thomas Byströmin, Carl Ludvig Lithanderin kirjeet.

Eesti Ajaloo Arhiiv (EAA), Tartu

Kirjonkirjat (digitoitu)

Linköpings stiftsbibliotek, Linköping

Lindblomska brevsamlingen

ArkivDigital (Svenska kyrkböcker online) www.arkivdigital.se

Clinkscale Online. Db.earlypianos.org.

Nuotit ja partituurit

BYSTRÖM, THOMAS, *Trois Sonates*. Leipzig 1801.

- *Air Russe Variée*. Musikaliskt Tidsfördrif (MT) 1798-99. Stockholm.

LITHANDER, CARL LUDVIG, *Sonata* for the Piano Forte, in which is introduced an Ancient Swedish National Air Composed & Dedicated to Muzio Clementi, Esqr. London, Printed by Clementi & Co. 26 Cheapside, & may be had at the principal Music Shops. [1815.] SMB P/Sv.

- *Divertimento* for the Flute And Piano Forte, In which is introduced an Ancient Swedish National Melody called Neck's Polonoise, Composed et Dedicated to Thomas Newte, Esq.re By C. L. Lithander. London, Published for the Author, by Monzani & Hill, Music Sellers to H. R. H. the Prince Regent. Patentees and Manufacturers of the new improved German Flute and durable Clarinet, 24, Dover St. Piccadilly. [1815] SMB FbP/Sv. British Library g.280.m.(8.)

- *Second Divertimento*. A Swedish Air [Gubben Noak], With Variations for the Piano Forte and Flute. London, Printed & Sold by C. Guichard, at Bossange & Massons, 14, Gt. Marlborough Str. Street. [Julk. viim. maaliskuussa 1816. Stationer's Hall 20.8.1816.] British Library h.117(35.)

- *A Collection of Songs, Waltzes, Marches, Rondos, etc.* for the Piano Forte, composed by C.

L. Lithander. Pr. 5s. [Julk. viim. 14.2.1816.]

- *A Grand Duet*, for the Piano Forte, Composed, and Dedicated to Miss Elizabeth Engström by C. L. Lithander. Op. 5. London, Printed & Sold by C. Guichard, 100, New Bond Street. Where may be had Composed by the same Author, A Collection of Songs, Waltzes, Marches, Rondos, etc. for the Piano Forte. Price 5/ Also a Second Divertimento, for the Piano Forte & Flute. Price 3/.

[Julk. elokuun 1816 jälkeen.] SMB, KB.

- *Introduction & Rondo* for the Piano Forte, Composed & Dedicated to Miss Ann Smith, by C. L. Lithander. Op. 6. Published for the Author & to be had of him 18. Thavies Inn Holborn at Clementi & Co's 26. Cheapside and at the Principal Music Shops. [London.] British Library h.117.(32.) [Julk. viim. heinäkuussa 1817. Stationer's Hall 11.3.1818.]

- No 1, *Easy Duet*, for the Piano Forte, In which is Introduced a Swedish Popular Dance, Composed & Dedicated to Miss Bloxam, by C. L. Lithander. Op. 7. London, Printed by Fitzpatrick & Coles, 177, High Holborn. KB Pf 4h., British Library h. 117(33.). [Julk. viim. 1817. Stationer's Hall 11.3.1818.]

– No 2, *Easy Duet*, for the Piano Forte, composed & dedicated to Miss Gisborn, of Enfield, by C. L. Lithander. Op. 7. London, Printed by Fitzpatrick & Coles, 177, High Holborn. SMB Pb/Sv. KB Pf 4h. [Viim. 1817.]

– *La Réminiscence*, A Rondo, for the Piano Forte & Flute, Composed et Dedicated to Frederic Ulfsparre, Esqr By C. L. Lithander. Op. 8. London, Printed by Fitzpatrick & Coles, No 177, High Holborn. SMB PbP. [Sävelletty viim. 1817, julk. viim. 21.1.1818.]

– *L'Allegrezza*, Rondino for the Pianoforte, Composed by C. L. Lithander . Op. 9.

London, Printed & Sold by Fitzpatrick & Coles, 177. High Holborn. British Library g.271.e.(3.) [Julk. viim. 21.1.1818.]

– No 1 *La Délicatesse*, a Waltz-Rondo for the Piano-forte, with an Accompaniment for the Flute, composed by C. L. Lithander. [Op. 10.] London. [Julk. viim. 21.1.1818.]

– *Donald*, A Favorite Scotch Air with Variations for the Piano Forte, Composed & dedicated to Miss Mary Palk, by C. L. Lithander. Op. 11 [lisätty musteella]. London, Printed & Sold by Fitzpatrick & Coles at their Music & Musical Instrument Warehouse 177, High Holborn. STB P/Sv, British Library h.1480.m.(19.) [Julk. viim. 1818.]

– *Fantasia*, for the Piano Forte, in which are Introduced several Favorite Airs, Composed & Dedicated to Miss Matilda Hodges By C. L. Lithander. Op. 12. London Printed for E. Weller late Bland & Wellers, Music Warehouse No 23, Oxford Street. SMB P/Sv, KB Pf. British Library h.60.jj.(8.) [Julk. viim. 1818.]

[Toinen laitos:] Edinburgh: Robt Purdie [n. 1820.]

– *Caroline Hill*, Romance & Rondino for the Piano Forte, Composed & Dedicated to Mds Caroline White, By C. L. Lithander. Op.13. Printed for E. Weller late Bland & Wellers Music Warehouse, 23, Oxford Street. [Julk. viim. 1818.]

– *Le Colibri*, Introduction and Rondo for the Piano Forte, Composed, & Dedicated to Miss Mary Bennet, By C. L. Lithander. Op. 14. London, Pub.d by J. Monro, at his Music & Musical Instrument Warehouse 60, Skinner Street, Snow Hill. SMB P/Sv, KB Pf. [Julk. viim. 1818.]

– *L'Amitie*; a Celebrated French quadrille, Arranged as a Rondo for the Piano Forte. London. Printed & Sold by Fitzpatrick and Coles. 177. High Holborn. Pr. 1s 6d. British Library h.117.(34.) [Julk. viim. 21.1.1818.]

– *Sonate* [fis] pour le Pianoforte Composée et dediée très Hûmblement a Son Excellence Monsieur de Hauch Grand Maréchal de la Cour de Copenhage &c. &c. par C. L. Lithander. Oeuv. 15. Hambourg, chez Jean Aug. Böhme. SMB P/Sv. KB Pf. [Julk. viim. 1822.]

Capricio af C. L. Lithander MT 1798: 13–15, s. 49.

Kirjallisuus

Aarma, Liivi 2007. *Põhja-Eesti vaimulike lühielulood 1525–1885*. Tallinn.

Alopaesus, Magnus Jakob 1817. *Borgå gymnasii historia*. Åbo.

Andersson, Otto 1940. *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790–1808*. Skrifter utg. av Svenska litteratursällskapet i Finland, 283. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet.

Berting, Alexander Julius (Hrsg) 1862, *Lehrer-album des Revalschen Gymnasiums 1631–1862*. Reval: J. H. Gressel.

Biografinen nimikirja 1879–1883. Helsinki: G.W. Edlund.

Brown Malcolm H. (ed.) 1987. *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*. London: Ann Arbor. Umi Research Press.

Cederberg, A. R. 1937. *Suomalainen aines Baltian kirkon ja koulun palveluksessa*. Helsinki.

Dahlström, Fabian 1978. *Finländsk klavertillverkning före år 1900 samt beskrivning av Sibeliusmuseets inhemska klaversamling*. Acta Musica VII. Åbo.

– 1979. Turkulaisia pianonrakentajia 1700- ja 1800-luvulla. *Turun historiallinen arkisto 33*. Turku.

– 1990. Prolog till året 1790. *Turun Soitannollinen Seura 200 vuotta*. Turku: Turun Soitannollinen Seura.

Die Matrikel der Albertus-Universität zu Königsberg 1976. (1911/1912.)

Ekstrand, Sigvard 1937. *Karlberg. Kungl. Krigsakademiens och Kungl. Krigsskolornas historia 1792–1936*. Stockholm.

Engel, Hans 1929. *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*. Greifswald.

Forslin, Alfhild 1965. Lithanderin musiikkiveljet. *Turun Soitannollinen Seura 1790–1965*. Turku. Turun Soitannollinen Seura.

Grönroos, Henrik & Nyman Ann-Charlotte 1996. *Boken i Finland*. Helsingfors: SLS.

Hirn, Hans 1955. Kuinka Kustaa IV Aadolfin syntymää juhlittiin Viaporissa ja Helsingissä. *Historiallinen aikakauskirja* 1955, 99–102.

Hradetzky, Heinrich 1931. *Schüler-Verzeichnis des Revalschen Gouvernements-Gymnasium 1805–1890*. Reval: Kluge & Ströhm.

Hulthander, Carl 1892. *Biografiska anteckningar från Carlberg 1792–1892*. Norrköping.

Hultin, Arvid 1920. *Borgå gymnasii historia I. 1725–1840*. Helsingfors.

Hyvönen, Heikki 1990. Mestari Henrik Blomqvist ja hänen oppipoikansa. *Porvoon musiikkielämä. Musiikki i Borgå*. Toim. Marketta Tamminen. Porvoon museoyhdistyksen julkaisuja n:o 4. Borgå, 96–140.

Jäppinen, Jere 2003. Harpun helähdys arkistossa. *Harpunkielistä shimmykarkkiin. Helsingin musiikkielämä viidellä vuosisadalla*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.

Kleberg, Johan 1930. *Krigskollegii historia. Biografiska anteckningar 1630–1865*. Stockholm.

Koponen, Sani 2003. Piano valloittaa Helsingin. *Harpunkielistä shimmykarkkiin. Helsingin musiikkielämä viidellä vuosisadalla*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.

Lagus, Wilhelm 1890. *Musikaliska sällskapet i Åbo 1790–1890*. Åbo.

Lappalainen, Seija 1988. *Thomas Byström Suomen musiikin klassismin edustajana*. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto, musiikkitiede.

– 2000. Carl Ludvig Lithander – säveltävästä upseerista Greifswaldin urkuriksi. *Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström*. Porvoo: WSOY, 118–138.

– 2001. Fredrik Emanuel Lithander – säveltäjä keisarillisessa Pietarissa. *Muualla, täällä. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Toim. H. Tyrväinen, S. Lappalainen, T. Mäkelä, I. Vierimaa. Jyväskylä: Atena, 191–200.

– 2015. Musiikinystäviä Helsingissä 1820- ja 1830-luvuilla. *Musiikkia! Harrastajia ja musiikinystäviä Helsingissä*. Toim. Jere Jäppinen & Hilikka Vallisaari. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo, 44–51.

- Lisova, N. A. 1985. Sukhoputny shlyakhetsky kadetsky korpus – pitomnik otechestvennykh muzykal'no-instrumental'nykh kadrov. *Pamyatniki kul'tury Novye otkrytia*. Ezhagodnik. Leningrad: Nauka, 263-278.
- Lunden-Cronström, Ingegerd 1970. *Helsingforsborgmästaren Anders Byström och hans son Thomas*. Helsingfors.
- Marvia, Einari 1976. Thomas Byström. Toim. Erkki Salmenhaara. *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle*. Helsinki.
- Mikaberidze, Alexander 2005. *The Russian Officer Corps in the Revolutionary and Napoleonic Wars 1792-1815*. New York: Savas Beatie.
- Muzalevsky, V. I., 1961. *Russkoe fortepiannoe iskusstvo: XVIII – pervaya polovina XIX veka*. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Mäntylä, Ilkka 1990. Kadonneet sävelet. Hajatietoja Porvoon musiikkielämästä 1600- ja 1700-luvulta. *Porvoon musiikkielämä. Musiikki i Borgå*. Toim. Marketta Tamminen. Porvoon museoyhdistyksen julkaisuja n:o 4. Borgå, 9-25.
- Nisser, Carl 1943. *Svensk instrumentalkomposition 1770-1830*. Stockholm.
- Novak Clinkscale, Martha, *Makers of the Piano*. Vol 1. 1700-1820. Vol 2. 1820-1860. Oxford University Press.
- Nyberg, Paul 1941. Ett miniatyrporträtt från vänskapskultens tider. *Herrar och herrgårdar*. Tammerfors.
- Paucker, H. R. 1849. *Ehstlands Geistlichkeit*. Reval.
- Petrovskaya, Ira 2000. *Kontsertnaya zhiz'n Peterburga, muzyka v obshchestvennom i domashnem bytu: 1801-1859 gody*. St. Petersburg: petrovsky fond.
- Platen, Carl Henrik von 1995. *Stedingk*. Stockholm: Atlantis.
- Porfirieva, Anna L. (ed.) 1997-2002. *Muzykal'ny Peterburg: XVIII vek*. St. Petersburg: Rossiiskiy Institut Istorii Iskusstv: Kompozitor.
- Porthan, Henrik Gabriel 1912. *Brev från Henrik Gabriel Porthan till samtida*. II. Utg. av Ernst Lagus. Suppl. Band. Skrifter utg. av Svenska litteratursällskapet i Finland, 102. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet.
- Prach, Ivan 1790. *Sobranie Narodnyh Russkih Piesen s ih Golosami na Muzyku*. Ks. Brown 1987.
- Reinholm, H. A. 1854. Bernhard Henrik Crusell. *Finlands minnesvärda män*. I. Helsingfors: J. C. Frenckell.
- Ritzarev, Marina 2006. *Eighteenth-Century Russian Music*. Hampshire: Ashgate.
- Rowland, David (ed.) 1998. *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press.
- Schück, Henrik 1903-1904. *Excellensen Grefve A. F. Skjöldebrands memoarer*. I-V. Stockholm.
- & Levertin, O. 1903. *Svenska memoarer och bref VII. Ur Geijers brefväxling*. Stockholm.
- Uppsala Universitets matrikel 1971. *Uppsala Universitets matrikel 1595-1817*. Register. Uppsala.
- Wennerström, Thorsten 1936. *Kungl. Krigsakademien och Kungl. Krigsskolan. Åren 1792-1935*. Stockholm.
- Winkler, Lutz 2013. Greifswalder Kirchenmusikpflege im frühen 19. Jahrhundert: Der Organist Carl Ludvig Lithander. Matthias Schneider (Hrsg), *Die Buchholz-Orgel im Greifswalder Dom St. Nikolai*. Schwerin: Thomas Helms Verlag, 99-120.

Ylioppilasmatrikkeli 1640–1852. www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/

Dagligt Allehanda (DA) 1785–1800.

Finlands Allmänna Tidning (FAT) 1822–1824.

Repository of Arts, Literature, Fashions, Manufactures, and Politics (RALFM) 1815–1822.

Sankt Petersburgskie Vedomosti (SPV) 1790–1824.

St. Petersburgischen Zeitung (SPZ) 1787–1792.

Åbo Tidning / Åbo Tidningar (ÅT) 1790–1812.

Kansainvälisyyttä ruohonjuuritasolla: Sibelius-Akatemiassa solistista pianonsoiton opetusta 1980–2013 antaneiden opettajien ulkomaiset opinnot

MARGIT RAHKONEN

Kansainvälisyyden tärkeyttä yliopistomaailmassa korostetaan strategioissa ja erilaisissa keskusteluissa. Tällöin kansainvälisyydellä usein tarkoitetaan ensisijaisesti julkista, näkyvää ja dokumentoitua toimintaa. Suuret, yliopistojen tai niiden laitosten ja yksiköiden kansainväliset yhteistyöhankkeet saavatkin yleensä osakseen huomiota sekä yliopiston sisällä että silloin tällöin myös julkisessa mediassa. Taideyliopistossa yksilötason kansainvälisyys voi tarkoittaa esimerkiksi maailmankuulun taiteilijan tai pedagogin vierailua suomalaisessa taidelaitoksessa, samoin vastaavasti kotimaisen taiteilijan, pedagogin tai opiskelijan saavuttamaa menestystä ulkomailla. Kansainvälisyyttä voidaan kuitenkin myös tarkastella vuorovaikutuksena, joka ilmenee työn ruohonjuuritasolla opetuksessa ja oppimisessa, kahdenvälisinä keskusteluinä ja pienten - tai joskus laajojenkin, mutta yleensä matalaprofiilisten - verkostojen yhteistyönä. Erityisesti klassisen musiikin¹

1 En tässä tekstissä puutu termien klassinen musiikki, taidemusiikki tai länsimainen taidemusiikki ongelmallisuuteen. Mikään näistä ei nykypäivänä kuvaa täsmällisesti esimerkiksi sitä musiikin lajien kirjoa, jonka kanssa Sibelius-Akatemiassa esittävän säveltaiteen koulutusohjelmassa opiskeleva pääaineinen pianisti on tekemisissä. Käytän tässä termiä klassinen musiikki kuvaamaan Sibelius-Akatemian pianonsoiton opettajien ja opiskelijoiden keskeisen toimintaympäristön musiikkia.

perinteisessä kahdenvälisessä opetuksessa tällaisen toiminnan vaikutus ulottuu vuosikymmenten päähän tulematta kuitenkaan erityisesti huomioiduksi kansainvälisyysnäkökulmasta.

Pyrin tekemäni kyselyn avulla kartoittamaan Sibelius-Akatemiassa tiettynä ajanjaksona toimineiden pianonsoitonopettajien kansainvälisten opintojen laajuutta. Halusin myös tietoa siitä, miten tärkeiksi he kokivat ulkomaiset opintonsa: miten he ajattelivat niiden vaikuttaneen omaan opetukseensa ja ketkä ulkomaisista pianonsoiton opettajista olivat olleet tärkeitä vaikuttajia heidän omalle opetustoiminnalleen. Lisäksi kysyin tarkemmin siitä, mitä näiltä opettajilta oli välittynyt edelleen Sibelius-Akatemian opettajien opetustyöhön.

Vaikka artikkelissa tarkasteltava kolmenkymmenen vuoden ajanjakso on hyvinkin lähellä nykypäivää, ei historiallistakaan näkökulmaa sovi kokonaan unohtaa: opettajien työurat ovat keskimäärin varsin pitkiä, ja klassisen sekä samalla myös modernin pianonsoiton juuret ulottuvat oppilas-opettajaketjujen kautta suurelta osin vähintään 1800-luvulle. Vuonna 1882 perustetun ja myöhemmin Sibelius-Akatemiaksi kasvaneen Helsingin Musiikkiopiston toiminnan ensimmäisinä vuosikymmeninä kansainvälisyuden läsnäolo tunnettiin hyvinkin konkreettisesti, sillä valtaosa opettajista oli syntyperältään ulkomaalaisia. Opettajakunta alkoi vähitellen suomalaistua vasta 1900-luvun puolella.²

Nykyään kansainvälisyys läpäisee Sibelius-Akatemian opetuksen ja opiskelun itsestään selvästi hyvin monella tavalla ja tasolla. Tässä artikkelissa tarkastelen yhtä opetukseen liittyvää kansainvälisyuden osatekijää. Monet esille tulleista seikoista ovat jokseenkin itsestään selviä, mutta hiljaista tietoa alalla toimijoille ja erityisesti tutkimuksen rajamien vuosien aikana aktiivisesti vaikuttaneille ammattilaissukupolville. Pidän kuitenkin tärkeänä, että nämäkin kansainvälisyuden aspektit huomioidaan ja tuodaan näkyväksi. Erityisen kiinnostavaa olisi saada

2 Vielä 1920-luvulla pianonsoiton pääopettajuus oli ulkomaisten opettajien hallussa kuu-
den vuoden ajan. Siitä eteenpäin pianonsoiton opetus Sibelius-Akatemiassa on hoitunut
hyvin pitkälti kotimaisin voimin (Dahlström 1982, 44–46, 79, 99, 334–337).

tietoa siitä, miten ulkomaiset opinnot ovat vaikuttaneet opetukseen, sen käytäntöihin ja asenteisiin, sillä opettajan toimintaa ohjaavat periaatteet pohjautuvat hänen omaan taustaansa ja kokemuksiinsa. Näistä instrumenttiopinnot muodostavat merkittävän osan.³ Tutkimusta varten tekemässäni kyselyssä tästä saadaan joitakin viitteitä. Jotta opettajat ylipäänsä jaksaisivat vastata kyselyyn, halusin pitää sen suhteellisen lyhyenä. Kyselyn pohjalta on kuitenkin mahdollista jatkaa moniin eri suuntiin esimerkiksi haastatteleamalla opettajia ja/tai opiskelijoita. Mahdollisia tutkimisen aiheita ovat muun muassa opettajien opiskeluaikanaan soittama ohjelmisto, heidän oppilaittensa tutkinnot, niiden ohjelmisto ja arviointi, vaihto- ja muiden ulkomaanvierailujen määrä ja niiden vaikutukset tai opettajien ja opiskelijoiden koti- ja ulkomainen konserttitoiminta. Kotimaisuus–ulkomaisuus-akselin kautta voidaan toki myös tarkastella esimerkiksi taiteilija-opettaja-identiteettiä, sitä mistä roolimalli(t) opettajuuteen on saatu, minkälainen opettajan oma musiikkisuhde on tai sitä, mitkä tekijät ovat opiskeluaikana vaikuttaneet eniten musiikillisen tiedon ja taidon määrän karttumiseen.

Vaikka musiikin- ja soitinopetustapahtumasta, samoin kuin opettajan ja oppilaan suhteesta on kirjoitettu monestakin näkökulmasta,⁴ tietooni ei ole tullut yhtään konservatorio- tai yliopistotason opettajien opintoja koskevaa tutkimusta tai kartoitusta.

3 “Soitonopettajan praktinen tieto on opettajan kokemuksellista tietoa, joka syntyy käytännön tilanteissa ja joka näkyy oppitunneilla etenkin opetuksen vuorovaikutustilanteissa. Opettajan praktinen tieto manifestoituu opettajan praktisessa teoriassa, joka ohjaa hänen opetustaan ja johon kuuluvat hänen käsityksensä ihmisestä, oppimisesta ja tiedosta.” (Hyry 2007, abstrakti.)

4 Suomessa aiheesta ovat kirjoittaneet mm. Kari Kurkela (1993), Airi Hirvonen (2003), Kaija Huhtanen (2004), Eeva-Kaisa Hyry (2007), Tapani Heikinheimo (2009), Sini Juuti (2012). Katso myös *International Handbook of Research in Art Education*, ed. Liora Bresler, Springer (2007) ja *The Oxford Handbook of Music Education I–II*, ed. Gary E. McPherson and Graham F. Welch, Oxford University Press (2012).

1. Tutkimusasetelma

1.1 Sibelius-Akatemian pianonsoiton opettajat ja tutkimuksen perusjoukko

Vuosina 1980–2013 Sibelius-Akatemiassa on toiminut 52 pianonsoiton lehtoria ja viisi professoria (sekä kaksi henkilöä vuoden mittaisessa professuurin viransijaisuudessa). Professoreista neljä on toiminut myös lehtoreina. He ovat mukana sekä professoreiden että lehtorien lukumäärässä; tosiasiallinen henkilömäärä oli siis 48. Lisäksi pianonsoittoa on opettanut lukuisa joukko lyhyt- ja pitkäaikaisia päätoimisia ja sivutoimisia tuntiopettajia (Pajamo 2007b, 16 ja 19). Tuntiopettajien määrän selvittäminen ei ole mahdollista tämän artikkelin kirjoittajalle.

Tämän tutkimuksen perusjoukko muodostuu niistä lehtoreista ja professoreista, jotka ovat toimineet ensisijaisesti ns. solististen pianonsoiton opiskelijoiden opettajina ja opettaneet virassa tai toimesa Sibelius-Akatemiassa vähintään viisi vuotta. Heitä oli 24, eli puolet opettajajoukosta. Sibelius-Akatemian soitinopettajien työnkuva on poikennut muista vastaavien eurooppalaisten korkeakoulutason instituutioiden käytännöstä siinä, että suurella osalla opettajia ”luokkaan” on voinut kuulua ja on kuulunut vaihtelevassa määrin niin solistisia pianisteja ja nuorisokoulutuksen opiskelijoita kuin muiden osastojen/aineryhmien pääaineisia pianistejakin. Ei siis aina ollut helppoa määrittellä yksiselitteisesti, ketkä olivat nimenomaan solististen pianistien opettajia, varsinkin kun tilanne on vuosien mittaan saattanut vaihdella yksittäisen opettajan kohdalla ja virkanimikkeetkin ovat voineet muuttua.

Perusjoukkoon eivät kuuluneet sellaiset opettajat, joiden toimi oli määritelty ensisijaisesti jonkin muun kuin solistisen pianonsoiton opettajuudeksi (pedagogiikka, kamarimusiikki, säestys, tms.), vaikka työhön olisikin vuosien mittaan sisältynyt jossakin määrin solistista opetusta. Opettajaluetteloista ei aina käy ilmi, mitä opetukseen on sisältynyt tai minkälaisesta pianonsoiton opetuksesta (joskus esimerkiksi sivuaineisen) on pääasiassa ollut kysymys. Kyselyn saatekirjeessä sen saajille annettiin mahdollisuus arvioida oman solistisen opetuksensa määrää vuosien kokonaisuudessa ja päättää myös sen perusteella kyselyyn

vastaamisesta. Ainakin kolmella kyselyyn vastanneella opettajalla solistisen opetuksen määrä on vaihdellut suuresti ja ollut ajoittain melko vähäinen. Kolme kyselyn saajaa jätti sen palauttamatta, mahdollisesti siksi, että he eivät kokeneet kuuluvansa kohderyhmään. Mukana eivät myöskään olleet tuntiopettajat, vaikka on tärkeää muistaa heidän panoksensa solistisen pianonsoiton opetuksen kokonaisuudessa. Kuulun itse kyselyn kohderyhmään ja vastasin kyselyyn pilottihenkilönä ennen muiden vastausten saapumista. Liitin myös omat vastaukseni mukaan kyselyn tuloksiin.

Vähintään viiden vuoden opetusaika on valittu siksi, että se on lähellä maisterintutkinnon suorittamiseen käytettävää toivottua minimiopiskeluaikaa. Se on myös riittävän pitkä aika opettaja–oppilas-vuorovaikutussuhteen syventämiseen ja opiskelijan kehittymiseen soittimensa hallitsijana ja taiteilijana. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö lyhyemmänkin ajan kuluessa, joskus jopa hyvinkin lyhyen, saattaisi tapahtua perustavaa laatua olevia muutoksia. Klassisen pianonsoiton opiskelu vaatii kuitenkin yleensä varsin pitkäjänteistä työskentelyä paitsi henkisen kypsymisen, myös korkeiden soittoteknisten osaamisvaatimusten ja ohjelmiston laajuuden vuoksi.

1.2 Kartoitus ja kysely

Tutkimus koostuu kahdesta osasta, joita kutsun nimillä kartoitus ja kysely. Kartoitus eroaa kyselystä siten, että siinä on mukana 21 opettajaa 24 opettajan (11 naista, 13 miestä) perusjoukosta, kun taas kyselyn ulkopuolelle jäi viisi perusjoukkoon kuuluvaa henkilöä. Kysely toimitettiin siis 19 opettajalle (10 naista, 9 miestä). Kartoituksen piiriin kuuluvat vain ne opintoaikoihin ja -paikkoihin liittyvät kysymykset, jotka koskivat opettajien henkilötietoja, työssäoloaikoja ja -ikiä – toisin sanoen asiat, joista oli mahdollista etsiä tietoa myös julkisista lähteistä. Nämä tiedot keräsin joko itse (5 opettajaa) tai sain kyselyn kautta (16 opettajaa). Kysely sisälsi edellä mainittujen tietojen lisäksi myös laadullisia kysymyksiä. Päädyin kartoitus–kysely-jakoon siksi, että viittä opettajaa ei voinut tavoittaa sähköpostitse tai kirjeitse, eikä puhelimitsekaan. Halusin kuitenkin pitää heidät mukana tutkimuksessa, koska

heidän opetusuransa olivat pitkiä ja he kaikki olivat kyseessä olevana aikana selkeästi monella tavoin tärkeitä hahmoja Sibelius-Akatemian pianonsoiton opetuksessa. Keräsin heistä (1 nainen, 4 miestä) tietoa erilaisista julkisista lähteistä.⁵ Tiedot ulkomaisista opinnoista ovat näissä lähteissä kuitenkin varsin ylimalkaisia; esimerkiksi opintojen kestoja ei kerrota tarkasti. Näiltä opettajilta ei myöskään ollut mahdollista pyytää vastauksia kysymyksiin opintoihin liittyvistä laadullisista aspekteista.

Kyselyn saaneesta 19 opettajasta 16 vastaanotti sen sähköpostitse, kaksi opettajaa sai saman kaavakkeen paperimuodossa, ja yksi vastasi kysymyksiin sähköpostitse ilman varsinaista kaavaketta. Kolme opettajaa ei palauttanut kyselyä. Kyselyyn saapui siis 16 vastausta.

Opettajille lähetetty kaavake oli puolistrukturoitu kysely, jossa osaan kysymyksistä oli mahdollista vastata vapaasti, lyhyemmin tai laajemmin omien preferenssien mukaisesti. Kaavakkeessa kysyttiin henkilötietojen ja opetusvuosien lisäksi vastaajan Suomessa ja ulkomailla suorittamia ammatillisia musiikkiopintoja ja pianonsoiton opettajia. Avoimissa kysymyksissä tiedusteltiin vastaajien mielipiteitä. Kysymykset koskivat vastaajien koti- ja ulkomaisten opintojen suhdetta, tärkeiksi koettuja opettajia, opettamisessa tärkeiden periaatteiden mahdollista periytymistä näiltä opettajilta ja ns. pianististen koulukuntien tunnistamista omassa opetuksessa. Joidenkin kysymysten vastaamiseen annettiin täsmentäviä ohjeita. Lopuksi vastaajalla oli mahdollisuus kommentoida mitä tahansa kyselyn aihepiiriin liittyvää asiaa tai itse kyselyä. Kaavakkeen kysymykset tarkennuksineen ovat artikkelin lopussa liitteenä.⁶

Vastauksia analysoidessani huomasin, että koska kaavakkeessa kysyttiin opetus- eikä virkavuosia, joidenkin vastaajien kohdalla jäi

5 Pulkkinen 1958, Ranta 1947 sekä opettajien nimien hauilla löytyvät internet-tiedot, esim. Aikalaiskirja Kuka kukin on. Who's who in Finland 1978 (Runeberg.org, luettu 13.12.2015). Kolmen opettajan tietoja tarkistin lisäksi heidän lähisukulaisiltaan ja yhden opettajan tiedot hänen entiseltä oppilaaltaan.

6 Koppa 2015. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/aineistonhankintamenetelmät>.

epäselväksi, milloin he ovat aloittaneet opetuksensa viranhaltijoina. Jotkut olivat saattaneet toimia useitakin vuosia tuntiopettajina ennen virkaan astumista. Koska opettajien työ- ja virkaurat ovat kuitenkin kaiken kaikkiaan olleet varsin pitkiä, tämä ei mielestäni käytännössä ole vaikuttanut vastaajien valintaan. Syntymäpäivämäärän kysyminen syntymävuoden sijasta olisi tarkentanut sekä työhöntuloikä- että työssäoloaikatilastoja.

Kysymykset 11–15 koskivat opettajien ajatuksia ja mielipiteitä heidän opinnoistaan, kohta 16 oli osoitettu vapaaseen kommentointiin. Näitä laadullisia vastauksia käsittelemme luvussa 3.

1.3 Ajallinen raja: 1980–2013

Tarkasteltavana oleva ajanjakso on suurelta osin ollut koko Sibelius-Akatemiassa kasvun aikaa. Vuonna 1980 Sibelius-Akatemiasta tuli valtion korkeakoulu tiedekorkeakoulujen rinnalle. Tämä varmisti pysyvän rahoituksen ja myös nosti sen määrää. Samalla voitiin kasvattaa sekä opiskelijoiden sisäänottoa että opettajakunnan kokoa. Tämä näkyi varsin selkeästi muun muassa siinä, miten pianonsoiton opettajia kiinnitettiin virkoihin: 80-luvulla kiinnitettyjen määrä on huomattavasti suurempi kuin ympäröivien vuosikymmenten aikana.⁷ Näiden ”lihavien henkilöstövuosien” politiikasta on 2000-luvulla nautittu tai – näkökulmasta riippuen – kärsitty, sillä yhtään kokonaista pianomusiikin lehtorin opetustointia ei ole avautunut uusille opettajille. Professoreita opettajakunnassa on yleensä ollut kaksi. Jokainen vuosikymmen 1950-luvulta alkaen on todistanut aina yhtä professorinvaihdosta.⁸

Vuonna 2013 Sibelius-Akatemiasta tuli osa Taideyliopistoa.

7 Kahdeksankymmentäluvulla työnsä aloitti peräti 22 uutta pianonsoiton lehtoria, kun 1960-, 1970- ja 1990-luvuilla uusien lehtoreiden määrä oli kuusi kunakin vuosikymmenenä. Uusi lehtoraatti ei tosin aina tarkoittanut opetushenkilökunnan määrän lisääntymistä, sillä osaksi uudet lehtorit olivat talossa jo toimineita tuntiopettajia. 1980-luvun lehtoraateista seitsemän painottui määrittelyltään muuhun kuin solistiseen opetukseen, ja ainakin viisi muuta sisälsi pääasiallisesti muiden kuin solistisen osaston pianistien opetusta. (Pajamo 2007b, 19.)

8 Tiedot vuosilta 1980–2006: Pajamo 2007b ja vuosilta 2007–2013: Opintohallinnon tietojärjestelmä Oodi.

Aikarajauksen väliin jäävinä kolmenakymmenenäkolmena vuotena Sibelius-Akatemian solistisessa koulutusohjelmassa⁹ on opiskellut noin neljäsatua nuorta pianistia.¹⁰ Tutkimuksen ajanjakso on kiinnostava, koska parhaillaan meneillään oleva suurten pianonsoitonopettajaluokkien siirtyminen eläkkeelle ja muut vaihdokset pianonsoiton opetushenkilökunnassa yhdessä todennäköisten henkilöstöpolitiikan muutosten kanssa vaikuttavat ennen pitkää opetukseen tavalla tai toisella. Taideyliopistossa toimiminen tuo mukanaan muutospaineita, uusia opetusmuotoja ja uudenlaista kilpailua resursseista. Muusikon ja taiteilijan asemaa yhteiskunnassa pohditaankin tällä hetkellä monelta näkökannalta.

2. Kartoituksen ja kyselyn tulokset: elämäkerralliset tiedot

Tämä luku sisältää kyselystä ja myös muista lähteistä¹¹ saatua aineistoa, joka koskee opettajien työhöntuloikää ja työssäoloaikaa sekä opiskelupaikkoja. Mukana ovat kaikki kartoitukseen sisältyneet 21 opettajaa.

Henkilötietojen perusteella voidaan laatia numeraalinen katsaus siitä, minkälainen joukko opettamassa on ollut. Tästä pelkästään ei tietenkään voida vetää mitään johtopäätöksiä itse opetuksesta. Tarkastelussa onkin tässä kohdin yksinkertaisesti vain opettajakunnan kokoonpano. Se, mitä he kertoivat omista opinnoistaan ja omasta

9 Organisaatiomuutosten myötä opetusyksikköjen nimikkeet ovat vaihtuneet. 1980-luvulla opiskeltiin solistisella osastolla, nykyään solistisen pianonsoiton opetus tapahtuu Pianon, kanteleen ja harmonikan aineryhmässä, joka on osa klassisen musiikin osastoa.

10 Solistiseen koulutusohjelmaan hyväksytyjen pianistien määrä on vaihdellut vuosittain 10:n ja 15:n välillä muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Vuosikymmenten tasolla laskettuna sisäänotto näyttää pysyneen yllättävänkin tasaisena. Hyväksytyjen määrä oli 1980-luvulla keskimäärin 11,5 opiskelijaa (vuodelle 1985 on arvioitu 10), 1990-luvulla 11,4 ja 2000-luvulla vuoteen 2015 mennessä jälleen 11,5 – huolimatta 2005 aloitetusta lyhyestä maisteriohjelmasta. (Tiedot 1980–90 Sibelius-Akatemian arkisto, 1985 puuttuu; 1991–1998 opintohallinnon tietojärjestelmä Oodi/tietovarasto Louhi; 1999–2015 opintohallinnon tietojärjestelmä, U-asema.)

11 Pajamo 2007b. Katso myös alaviite 5.

opetuksestaan, kertoo jotakin heidän ajattelustaan ja ehkä välillisesti myös jotakin opetuksesta. Opetuksen laadun ja vaikuttavuuden arviointiin tarvittaisiin kuitenkin laajoja vertailevia tutkimuksia, joissa käytettävien mittareiden laatiminen olisi erittäin haasteellista.

2.1 Opettajien syntymävuodet

Yli puolet (13/21) opettajista on syntynyt 1950-luvulla tai aivan 1940-luvun lopulla (taulukko 1). Vielä 1980-luvulla opetusta hoiti melko erikäisten opettajien joukko. Ikäerot ovat vähitellen tasoittuneet, koska vanhimmat ikäpolvet ovat jääneet eläkkeelle ja koska uusia virkoja ei ole avattu lehtoreille.

VUOSI-KYMMEN	LUKU-MÄÄRÄ	SYNTYMÄVUODET
1920-luku	5	1920, 1921, 1926 (2), 1927
1930-luku	2	1936 (2)
1940-luku	4	1948, 1949 (3)
1950-luku	9	1950 (2), 1951, 1953, 1954, 1957 (2), 1959 (2)
1960-luku	1	1961

Taulukko 1. Opettajien syntymävuodet.

2.2 Työhöntuloikä

Kaksi kolmasosaa opettajista (14/21) aloitti opetustyönsä Sibelius-Akatemiassa 26–35-vuotiaana (taulukko 2). Varhaisimpien aloitusikien kohdalla ei ole aivan selvää, ovatko kaikki vastaajat saaneet lehtorin nimikkeen heti aloittaessaan vai vasta myöhemmin työuransa varrella. En ole myöskään laskenut aloitusikiä syntymäpäivien vaan syntymävuoden perusteella, joten numerot saattaisivat tarkennettaessa muuttua jonkin verran. Näyttää kuitenkin siltä, että suurin osa, noin kaksi kolmasosaa opettajista on tullut Sibelius-Akatemiaan melko pian omien opintojensa päätyttyä tai muutamaa vuotta myöhemmin. Yhdeksän

21:stä opettajasta on aloittanut työnsä Sibelius-Akatemiassa hieman alle tai yli 30-vuotiaana. Muut kaksitoista jakaantuvat melko tasaisesti alle 26-vuotiaana tai yli 35-vuotiaana aloittaneisiin. Opettajista kolme aloitti työnsä Sibelius-Akatemiassa 1950-luvulla, kolme 1960-luvulla, viisi 1970-luvulla, yhdeksän 1980-luvulla ja yksi 1990-luvulla.

IKÄ	OPETTAJAMÄÄRÄ
21-25 vuotta	4 opettajaa
26-30 vuotta	9 opettajaa
31-35 vuotta	5 opettajaa
36-40 vuotta	1 opettaja
yli 40 vuotta	2 opettajaa

Taulukko 2. Opettajien työhöntuloiät.

2.3 Työssäoloaika vuoteen 2013 mennessä

Yhtä lukuun ottamatta kaikki 21 pianonsoiton opettajaa olivat toimineet Sibelius-Akatemiassa yli 20 vuotta, 14 opettajaa yli 30 vuotta (taulukko 3). Yhdeksän opettajaa jätti työnsä tutkimusajan kuluessa; kaksi siirtyi työhön muualle, seitsemän jäi eläkkeelle.

TYÖSSÄOLOAIKA	OPETTAJAMÄÄRÄ
10 vuotta	1 opettaja
21-26 vuotta	6 opettajaa
30-35 vuotta	8 opettajaa
36-40 vuotta	6 opettajaa

Taulukko 3: Työssäoloaika vuoteen 2013 mennessä.

2.4 Opettajien opinnot ulkomailla

2.4.1 Sibelius-Akatemian ulkopuolella koulutetut

Seitsemällä opettajalla ei ollut ammatillisia perusopintoja Sibelius-Akatemiassa. Heistä neljä oli syntynyt muualla kuin Suomessa. Näillä neljällä ei ollut ammatillisia perusopintoja Suomessa, mutta yksi oli suorittanut taiteellisen tohtorintutkinnon Sibelius-Akatemiassa. Kolmessa tapauksessa näiden opettajien varsin pitkäaikaiset opinnot oli suoritettu Neuvostoliitossa ja/tai USA:ssa.¹² Yksi heistä oli lisäksi osallistunut useille mestarikursseille kolmessa eri maassa. Kaikki kolme edellä mainittua ulkomaalaissyntyistä opettajaa olivat suorittaneet aikuisiän opintonsa heidän omastakin näkökulmastaan ulkomailla, toisin sanoen muualla kuin omassa syntymämaassaan. Neljäs opettajista oli kokonaan koulutettu kotimaassaan Japanissa.

Kolmella suomalaissyntyisellä opettajalla ei ollut perusopintoja Sibelius-Akatemiassa, vaikka opintojen joukossa olikin ulkopuolisenä opiskelijana suoritettu III-kurssitutkinto, yksityistunteja Sibelius-Akatemian professorilta ja Sibelius-Akatemiassa suoritettu musiikin tohtorin tutkinto. Kaikki kolme olivat sen sijaan opiskelleet Neuvostoliitossa joko lyhyinä jaksoina useamman vuoden aikana tai 1–4 vuoden ajan yhtenäisesti. Kaksi näistä kolmesta oli lisäksi opiskellut usean vuoden ajan (enimmillään 5 v) Wienissä ja yksi myös yksityisesti vuoden Lontoossa, toinen taas kahdeksan vuoden ajan USA:ssa. Kaksi oli myös osallistunut useille mestarikursseille sekä Suomessa että ulkomailla.

2.4.2 Sibelius-Akatemian kasvattien opiskelupaikat

Neljästätoista suomalaissyntyisestä ja Sibelius-Akatemian peruskoulutuksessa (tai sitä aikaisemmin ns. yleisellä osastolla) opiskelleesta opettajasta peräti yhdeksän mainitsi yhdeksi opiskelupaikakseen Wienin. Tosin vain kaksi heistä oli opiskellut siellä pitkään, 4–5 vuotta, muut olivat käyneet tätä lyhyemmällä opintomatkoilla. Yhtä lukuun

12 USA 3v + NL 10v; NL 9 v; . USA 8v + useita lyhyempiä aikoja muualla.

ottamatta kaikki olivat lisäksi opiskelleet tai vähintään tehneet opintomatkoja myös muualle. Kuuden opettajan tie oli vienyt Pariisiin, mutta kukaan heistä ei ollut opiskellut yksinomaan siellä. Opintoajat Pariisissa olivat pisimpiin ulkomaisiin opintoihin verrattuna suhteellisen lyhyitä (2 v, 1 v, ½ v ja lyhyitä opintomatkoja). Neljä opettajaa oli opiskellut Neuvostoliitossa (4 v, 2 v ja 1 v; neljäs oli käynyt NL:ssa useilla opintomatoilla). Opintoajat USA:ssa – kolme opettajaa – vaihtelivat pituuksiltaan melkoisesti (1v, 8v ja kolmas vierailut USA:ssa usean vuoden aikana). Kaksi opettajaa opiskeli Saksassa (4v ja 3v), yksi vuoden Lontoossa ja yksi vuoden Italiassa.

2.4.3 Opiskelumaat ryhmiteltyinä opettajien syntymävuosien mukaan

2.4.3.1 1920- ja 1930-luvulla syntyneet (seitsemän opettajaa)

Vanhimmat, 1920- ja 1930-luvulla syntyneet opettajat ilmoittivat tehneensä – tai käytetyt lähteet kertovat heidän tehneen – enimmäkseen yksityisiä, usein lyhyehköjä opintomatkoja ulkomaille. Matkat suuntautuivat useaan kaupunkiin: Wieniin, Leningradiin, Moskovaan, Pariisiin, Luzerniin ja Krakovaan. Kaksi opettajaa kuitenkin oli saanut mahdollisuuden lähteä pitemmäksi ajaksi: toinen kolmeksi vuodeksi Saksaan ja vuodeksi Pariisiin, toinen taas vuodeksi Wieniin ja kahdeksi vuodeksi Pariisiin. Ainoastaan yksi opettaja on kertonut saaneensa kaiken koulutuksensa kotimaassaan. Myös Suomessa on ainakin 60-luvulta lähtien ollut mahdollista saada ohjausta monenmaalaisilta vierailevilta opettajilta. Yksi opettajista ilmoittikin osallistuneensa kymmenelle Suomessa järjestetyille mestarikurssille, joiden kaikkien opettajat olivat ulkomaalaisia.

2.4.3.2 Vuosina 1948–1961 syntyneet (14 opettajaa)

Kaikilla tämän ikäpolven opettajilla oli takanaan ulkomaisia opintoja. Yli kaksi kolmasosaa (kymmenen) opettajista on opiskellut kotimaan-

sa lisäksi useammassa kuin yhdessä maassa.¹³ Neljä opettajaa nimesi ulkomaiseksi opiskelun paikaksi yhden maan: kolme Neuvostoliiton ja yksi Saksan (taulukko 4). Kuten klassisen musiikin alalla on tavallista, kaikilla kyselyyn vastanneilla (ja myös kirjallisten lähteiden perusteella tarkastelluilla) on tässä kartoitettavaan opiskelupaikkoihin lähtiessään jo ollut takanaan pitkään kestäneet musiikin opinnot joko kotimaassaan tai muualla.

OPISKELU-PAIKKA	OPETTAJA-MÄÄRÄ	OPISKELUVUOSIEN MÄÄRÄ
Neuvostoliitto	8	10, 9, 4, 4, 2, 2, 1, 1
USA	7	8, 8, 8, 3, 1, 1, ½
Itävalta	4	5, 5, 4, 2
Ranska	3	2, 1, ½
Saksa	1	4
Italia	1	1

Taulukko 4. Vuosina 1948–1961 syntyneiden opettajien opiskelupaikat ja opiskeluvuosien määrä.

Lisäksi mainittiin lyhyempiä opintomatkoja Englantiin, Ranskaan, Itävaltaan, Neuvostoliittoon, Brasiliaan ja USA:han.

2.4.4 Yhtäjaksoiset opiskeluajat ulkomailla

Jo edeltävästä taulukosta (4) on nähtävissä, että opiskeluajat ovat useassa tapauksessa olleet varsin pitkiä. Yksitoista opettajaa oli opiskellut yhtäjaksoisesti ulkomailla neljä vuotta tai kauemmin. Yhtäjaksoisten opiskeluaikojen lisäksi monet olivat tehneet lyhyempiä vierailuja, joskus useankin vuoden aikana, yhden ja saman tai eri pedagogien oppiin.

13 Kaksi opettajaa oli opiskellut USA:ssa ja Neuvostoliitossa, toinen pitempään ensin mainitussa, toinen jälkimmäisessä maassa. Kussakin seuraavista maiden yhdistelmistä oli opiskellut yksi opettaja (pitkäkestoisimpien opintojen maa on mainittu ensimmäisenä): USA, Itävalta ja Neuvostoliitto; USA ja Brasilia; Neuvostoliitto, USA ja Ranska; Itävalta ja Italia; Itävalta ja USA; Neuvostoliitto ja Englanti; Ranska, Englanti ja USA.

KESTO	OPETTAJAMÄÄRÄ
2 vuotta	2 opettajaa
3 vuotta	1 opettaja
4 vuotta	4 opettajaa
5 vuotta	2 opettajaa
9 vuotta	3 opettajaa
13 vuotta	2 opettajaa

Taulukko 5. Opettajien yhtäjaksoiset opiskeluajat ulkomailla.

2.4.5 Mestarikurssit ja opintomatkat

Pitkäaikaistenkin opintojen lisäksi on usein tutustuttu monien eri mestareiden opetukseen, aina mahdollisuuksien mukaan. Siihenkin sukupolveen kuuluvat opettajat, joiden opinnot toinen maailmansota katkaisi vuosikausiksi varsin dramaattisella tavalla, pyrkivät myöhemmin tutustumaan ulkomaiseen musiikkielämään ja opetukseen. 1920-luvulla syntyneiden viiden opettajan opintomatkat suuntautuivat useimmiten Wieniin (kaikki viisi) ja Pariisiin (kolme), yhden myös Neuvostoliittoon (Leningrad ja Moskova). Lisäksi mainittiin Krakova ja Luzern.

Ylivoimaisesti suurin osa (11) muista 16:sta opettajasta ilmoitti muiden opintojensa lisäksi tehneensä opintomatkoja tai osallistuneensa mestarikursseille Suomessa tai ulkomailla. Useimmissa tapauksissa kotimaistenkin kurssien opettajat tulivat ulkomailta. Yksi vastaajista ilmoitti vain yhden mestarikurssin, muutoin kurssien määrä vaihteli kahdesta seitsemään. Kyselyssä käytetty sanamuoto ”mestarikurssit (tärkeimmät)” saattoi vaikuttaa ilmoitettujen kurssien määrään rajoittavasti.

Mestarikursseille osallistuneiden ja opintomatoilla kävijöiden kohdalla näkyy ero vanhempien ja hieman nuorempien sukupolvien välillä. 1920- ja 30-luvulla syntyneet, joita kyselyn saaneiden joukossa oli yhteensä seitsemän (eli kolmasosa; yhdestä oli saatavilla hyvin niukasti

tietoja), eivät itse eivätkä heistä kertovat lähteetkään mainitse mestarikursseja. Sen sijaan he kertovat käyneensä opintomatkoilla. Tietämättä kyseisten matkojen tarkempaa luonnetta on vaikea sanoa varmuudella, onko opiskelu ollut yksityistunneilla käymistä, kuten näyttää luultavalta. Opintomatka voi toki tarkoittaa hyvin monenlaista opiskelua, opetuksen kuuntelemisesta tai tärkeiden musiikkikeskusten tapahtumien seuraamisesta tiiviiseen yksityistunneilla käymiseen.

Kuten yllä kerrotusta käy ilmi ulkomaisista opinnoista saadut tiedot eivät aina ole aivan tarkkoja. Ne antavat silti selkeän kuvan siitä, että kyselyssä mukana ollut opettajajoukko on varsin perusteellisesti ja pitkäaikaisesti koulutettua. Useimmilla on takanaan perusopinnot korkea-asteen musiikkioppilaitoksesta joko kotimaassa tai ulkomailla (joskus jopa sekä että), monilla tämän lisäksi täydentäviä opintoja yhdessä tai useammassa paikassa ulkomailla. Eri laitoksissa suoritettujen opintojen lisäksi on käyty saamassa ohjausta joko instituutioiden piirissä toimivilta tai yksityisiltä opettajilta ja osallistuttu ahkerasti erilaisille mestarikursseille. Opiskeluhallut eivät ole päättäneet edes pitkäaikaisten koti- ja ulkomaanopintojen jälkeen, sillä vuoden 1948 jälkeen syntyneistä vastaajista kuudella on joko USA:ssa (yksi opettaja) tai Suomessa (viisi opettajaa) suoritettu musiikin tohtorin tutkinto.

3. Kokemuksia ulkomaisista opinnoista

Tässä luvussa käsittelen kyselyn avoimiin kysymyksiin annettuja vastauksia. Perusjoukkoon kuuluvista opettajista kuusitoista vastasi lähetettyyn kyselyyn ja siten myös näihin laadullisiin kysymyksiin, jotka koskivat omia tärkeiksi koettuja opettajia ja koti- ja ulkomaisten opintojen suhdetta (kysymykset 11–16: katso liite).

Kaikki vastasivat kysymykseen numero 13, jossa pyydettiin kertomaan oliko omaan opetukseen periytynyt jokin tärkeä periaate tai toimintatapa joltakin tietyltä opettajalta ja jos oli, keneltä ja mistä. Vain yksi opettaja jätti seuraavan kysymyksen (tunnetko olevasi jonkin ns. pianistisen koulukunnan kasvatti) kokonaan vastaamatta, sen sijaan peräti kahdeksan vastaajaa hyppäsi kysymyksen 15 yli (jos vastasit

edelliseen kysymykseen myöntävästi, kerro kuka...on vaikuttanut ko. koulukunnan piirteiden välittymiseen sinulle). Tämä selittyy vastaajien erilaisilla pianistisia koulukuntia ja niiden vaikutusta koskevilla ajatuksilla, mistä kerrotaan kohdassa 3.3.

3.1 Tärkeimmät ulkomaiset opettajat

Kysymyksen 12 muoto (Onko joku opettajistasi muualla kuin Suomessa ollut sinulle erityisen merkittävä? Kuka? Miten?) teki mahdolliseksi nimetä myös muita kuin pitkäaikaisia opettajia, joten esille tuli 23 ulkomaista pedagoginimeä. Yksi vastaajista piti suomalaista pitkäaikaista opettajaansa omaa opetustaan ajatellen hahmona, jonka tärkeys ylitti kaikki muut. Seitsemän vastaajaa mainitsi vain yhden opettajan nimen, neljä vastaajaa kaksi. Kolmen vastauksessa oli useita nimiä, yhdellä peräti kuusi, kun taas kaksi vastaajaa ei nimennyt ketään tiettyä pianopedagogia. Lisäksi kolme vastaajaa mainitsi pianistiopettajan lisäksi itselleen tärkeänä vaikuttajana muun soittimen tai muun musiikinopetuksen alan edustajan. Mainitut 23 nimeä ovat siis peräisin neljästätoista vastauksesta.

Esille tuodut pianopedagoginimet ovat (aakkosjärjestyksessä): Dmitri Baškirov, Malcolm Bilson, Stanislav Bunin, Martin Canin, Ania Dorfmann, Wu Emame, Leon Fleisher, Aleksander Gorodnitzki, Aleksandr Iharev, Jürgen Klodt, Eugene List, Jacob Maxin, Maria Mekler, Pavel Messner, Henrietta Mirvis, Menahem Pressler, Bernard Ringeissen, Pierre Sancan, Klaus Schilde, György Sebök, Angela Vitale, Dieter Weber ja Konrad Wolff.

Yllämainitun opettajajoukon tarkempi analysointi ei ole mahdollista tässä artikkelissa. Vaikka monet nimistä yhdistyvät pianistipuheessa helposti erilaisiin kansallisiin pianokouluihin, tämänkin asian käsittely vaatisi kokonaan oman lukunsa. Sama koskee vastauksen osaa, jossa kerrotaan miksi vastaaja on maininnut juuri tietyn opettajan itselleen tärkeänä, ja minkä oman periaatteen tai toimintatavan hän katsoi olevan peräisin joltakin tietyltä opettajalta. Yleisellä tasolla voidaan todeta, että vastauksissa mainittiin sekä yleisiä asennoitumista, työskentelykykyä ja sointikulttuurin vaalimista kuvaavia asioita että nimenomaan

pianonsoittoon ja sen tekniikkaan liittyviä piirteitä (*legato, legato, legato* [G]¹⁴; *musiikillisen ilmaisun ja fyysisen lihasjännityksen erottaminen toisistaan* [A]), joita haluttiin välittää edelleen. Opettajan henkilöön ja hänen luomaansa opetusilmapiiriin liittyviä seikkoja otettiin esille. Kahdessa vastauksessa huomautettiin siitä, että opettajaksi oppimista oli tapahtunut sekä omien opettajien puutteellisiksi ja ongelmallisiksi koettujen että positiivisten puolien ansiosta. Useammassa kuin yhdessä kulttuurissa asumisen ja opiskelemisen koettiin monessa tapauksessa olleen hyödyksi sekä omalle taiteilijuudelle että opettajuudelle. Useissa vastauksissa korostettiin lisäksi sitä, että henkilökohtaiset opettamisen periaatteet ja käytännöt olivat muovautuneet omanlaisikseen hyvin monien vaikuttajien, ihmisten ja olosuhteiden – muun muassa monenlaisten opiskelijoiden parissa ja erilaisissa olosuhteissa toimimisen tuloksena: *Oman opetuksen periaatteet...ovat peräisin sekä opettajilta että lukemattomista eri lähteistä – keskusteluista, kirjallisuudesta, omasta kokemuksesta, musiikin oppimisesta, omista ja muiden konserteista, levytyksistä, muiden opettajien kuuntelusta (nimenomaan myös muiden instrumenttien), sekä ylipäänsä elämänmittaisesta opiskelusta* [J].

3.2 Ulkomaisten opintojen merkitys omalle opetukselle

Kaikki vastaajat pitivät ulkomaisia opintojaan tärkeinä tai ratkaisevan tärkeinä. Kolmen vastaajan opinnot omassa kotimaassa olivat lyhytaikaisia, joten heille muualla opiskelu oli pikemminkin korkeatasoiseen ammattilaisuuteen tähtäävien opintojen lähtökohta kuin jatke. Yksi heistä nimeää kaksi opettajaansa ja toteaa: *Kun ajattelen omaa toimintaani opettajana sekä koti- ja ulkomaisten opintojeni suhdetta siihen kaikkein tärkeimmät vaikuttajani olivat ulkomaalaisia* [R]. Toisaalta, vaikka opinnot ulkomailla eivät olisi olleet kovin pitkäaikaisia, niiden oli koettu vaikuttaneen *erittäin merkittävästi paitsi soittooni, myös ajatuksiini opettamisesta* [D].

14 Hakasuluin merkityt kirjaimet viittaavat opettajaan, jonka vastauksesta lainaus on otettu. Kirjaimet on valittu sattumanvaraisesti.

Viidessä vastauksessa ulkomaisten opintojen merkitys nähtiin ensisijaisesti niiden yleisessä monipuolistavuudessa sekä musiikki- ja taidekäsityksen rikastumisessa. *Ulkomaisilla opinnoilla on ollut suuri merkitys...klassismin [ja muiden musiikin tyylien] ymmärtämisessä... Kiinnostukseni laajemmin muihin taiteisiin ja kulttuuriin heräsi ja vahvistui* [F]. Eräs vastaaja kertoi, että opinnot olivat *tuoneet opetustyöhön joustavuutta ja muuntautumismahdollisuuksia [erilaisten] persoonallisuuksien kanssa...laajentaneet ja syventäneet ajatus- ja toimintatapojani* [C]. Toiselle kokemus erilaisista opettajista ja pianokouluista oli *luonut hedelmällisen, tosin kaoottisen virikeuniversumin...Tämä on antanut rikasta ja avartavaa kokemusta työlleni pianistina ja opettajana* [N]. Kolmannen vastauksessa heijastui ajatus, johon usea muukin vastaaja viittasi: opettajat pyrkivät eri opiskelupaikkojen ja eri opettajien avulla kehittämään omaa taiteilijuuttaan, ratkaisemaan pianonsoitossa nousevia kysymyksiä ja sitä kautta myös löytämään oman tapansa opettaa – hahmottamaan mahdollisimman monipuolisesti mitä kaikkea on olemassa. *Koen monipuolisuuden etuna: yhtä ja ainoaa oikeaa opettamisen tapaa ei ole* [K].

Neljä vastaajaa kertoo opintojen kehittäneen omaa ajattelukykyä ja kerryttäneen sekä tietoja että taitoja. *Varsinaiset taidolliset eväät koen saaneeni pitkälti [ulkomailta] sekä omaa soittamistani että opettamista ajatellen* [H]. *Ulkomaalaisten opettajien kanssa olen saanut tärkeimmät ja vaikuttavimmat ohjeet omaan [soittoon] ja opetustyöskentelyyn* [O]. Eräs vastaaja kertoo oppineensa ulkomaisilta vaikuttajaopettajiltaan sekä *suoraan* – miten tehdä, että *käänteisesti* – miten ei halua opettaa [R]. Toinen on suhteellisen lyhyidenkin ulkomaanopintojensa aikana omaksumunut uusia *näkökulmia pianotekniikkaan ja sen opettamiseen* ja useiden opettajien työskentelyä seuratessaan saanut *pedagogisia vinkkejä* [D]. Toisaalta yksi vastaajista koki, että *ulkomaiset huippuopettajat eivät osanneet auttaa teknisten ongelmien ratkaisemassa parhaalla mahdollisella tavalla*, koska heidän oppilaansa olivat jo varsin pitkälle edistyneellä tasolla [G].

Vaikka vastaaja olisi kokenut saaneensa hyvät taidolliset eväät jo kotimaassa, ulkomaiset opinnot olivat täydentäneet ja kehittäneet edelleen jo hankittua osaamista (kaksi vastaajaa). Eräs opettaja kertoi, että *ulkomailla opetuksen painopiste oli enemmän soinnin ja tekniikan monipuolis-*

tamisessa ja hiomisessa [E]. Toisen näkemys oli, että aika [ulkomailla] opetti ennen kaikkea tulemaan toimeen itsenäisesti... [kuitenkin X:n] opetuksella ja vapauttavilla asenteilla [koskien uusien soittotapojen kokeilua]...on ollut suuri merkitys omassa opetuksessani [L]. Edellisen vastaajan lisäksi toinenkin on kokenut ulkomailla opiskelun tärkeällä tavalla vapauttavaksi. Ulkomailla opiskelu oli täynnä vapauden tunnetta [A]. Tämän vastaajan kehittymiselle oli ratkaisevaa pääseminen ulos Suomen ja Sibelius-Akatemian [ahtaaksi koetusta] ilmapiiristä, oman taiteilijaidentiteetin vahvistuminen... yleinen ilmapiiri ja taiteen tarjonta, monien pianistien kuuleminen, jotka kaikki soittivat pianistisesti eri tavalla ja kokemus monenlaisista opettajista. Yhden vastaajan ulkomaan opinnot [ovat olleet] ratkaisevia, mutta opetustoiminnassa tärkeintä on ollut oma kokemus [J].

3.3 Suhtautuminen pianistisiin koulukuntiin

Kysymyksissä 14 ja 15 käytetty käsite ”koulukunta” ei ehkä ollut paras mahdollinen sanavalinta. Olisi todennäköisesti ollut parempi tiedustella, kokiko vastaaja edustavansa pääasiallisesti jotakin tiettyä kansallista pianokoulua. Koulukunta on terminä rajoittavampi, ja sen saatetaan kokea viittaavan johonkin tiettyyn joukkoon, pianokoulun taas suuremmin opetusperinteeseen. Kysymykseen ”tunnetko olevasi jonkin tietyn koulukunnan kasvatti” tuli seitsemän selkeää ”en”-vastausta, minkä lisäksi toiset seitsemän vastasivat sellaisella tavalla, josta oli pääteltävissä, että hekään eivät tunteneet edustavansa ensisijaisesti jotakin tiettyä pianokoulua. Kaikki vastaajat eivät kuitenkaan pitäneet koulukuntaa negatiivisena ilmaisuna, vaan he hahmottivat omaa opiskeluaikaansa ja myös omaa opetustaan ainakin joiltakin osin tämän käsitteen kautta. Näistä kahdeksasta opettajasta kaikki olivat olleet kosketuksissa venäläiseen kouluun, kuusi opettajaa kertoi lisäksi saaneensa vaikutteita ranskalaisesta, kuusi saksalaisesta ja viisi wieniläisestä koulusta. Yksi opettaja ei lainkaan vastannut koulukuntaa koskeviin kysymyksiin 14 ja 15.

Ainoastaan yksi vastaaja tunnustautui selkeästi yhden tietyn koulukunnan – venäläisen – kasvatiksi, vaikka hänkin koki opettajiensa kautta tutustuneensa myös saksalaiseen ja wieniläiseen kouluun, ja nimesi-

kin itselleen tärkeimmäksi opettajaksi muun kuin venäläisen opettajan, henkilön, jonka opetus perustui Lisztiltä periytyneeseen systeemiin [O]. Yksi ”tunnusti” *kaikki kansalliset rajat ylittävän koulukunnan, joka perustuu aitoon muusikkouteen* [C] ja yksi kertoi kyllä ihailevansa sekä venäläistä että ranskalaista koulua, mutta ei kokenut edustavansa kumpaakaan [D]. Suomen lisäksi ainoastaan Venäjällä opiskellut vastaaja ei itse kuitenkaan tuntenut edustavansa leimallisesti venäläistä (tai mitään muutaakaan) koulukuntaa ja totesi, että koulukunnan kuuluminen soitosta musiikista riippumatta olisikin huono asia [E].

Muut vastaajat tunnustivat kansallisiin koulukuntiin liittyviä piirteitä ja vaikutteita niistä myös itsessään, mutta pitivät itseään erilaisten vaikutteiden kerääjinä ja yhdistelijöinä. Yksi opettajista tunsu saaneensa *ehkä eniten vaikutteita ranskalaisesta ja wieniläisestä koulusta* [L] ja toinen hahmotti olevansa *varmaankin lähellä sekä venäläis-amerikkalaista että wieniläistä koulua* [G]. Kaksi opettajaa mainitsi yleisellä tasolla tunnustavansa itsessään erilaisten *koulukuntien sekamelskan* [K] tai olevansa *monien koulukuntien kasvatti* [B], kolmas ei nähnyt itseään minkään tietyn koulun edustajana, mutta määritteli itsensä *useiden pianististen perinteiden vastaanottajaksi* (saksalainen, venäläinen, ranskalainen) [M].

Muutama opettaja kuvaili ilmeikkäästi opettajaksi kasvamistaan ja opetuksensa muotoutumista aivan omanlaisekseen, yksi heistä näin: *Tunnen olevani ei niinkään minkään yksittäisen pianistisen koulukunnan vaan pikemminkin suomalaisen yhteiskunnan kasvatti. Sen mukaisesti yksi tärkeä pianistis-musiikillinen periaatteeni on: asialliset hommat hoidetaan ja muuten ollaan kuin ellun kanat. Toisaalta, kuten suomalainen yhteiskunta ja suomalaiset ihmiset yleensäkin, olen ehkä saanut jopa keskeisimpiä operatiivisia vaikutteitani lännestä, kuten toisen tärkeän mottoni: if it ain't broke, don't fix it.* [R]

3.4 Koulukuntien tunnusmerkeistä

Kysymykseen siitä, mitä tunnusmerkkejä vastaajan mielestä liittyi erilaisiin pianistisiin koulukuntiin, tuli vähän vastauksia. Vain neljä opettajaa liitti tiettyjä ominaisuuksia koulukuntiin, vaikka suurin osa opettajista tunnisti muissa vastauksissaan niiden olemassaolon ja mai-

nitsi niiden vaikuttaneen jollakin tavoin itseensä. Eräs vastaaja kirjoitti: *En oikein hyvin hahmota koulukuntia. Suurimmat erot ovat lopulta filosofisia. Ranskalaisesta koulusta en viisi vuotta Pariisissa opiskeltuaan oikein ymmärrä.* Hän arvelee, että ranskalaiseen kouluun saattaisi liittyä sellaisia ominaisuuksia kuin *osaaminen...väripaletin rohkeaan käyttöön ohjaaminen* [A]. Toinen vastaaja liittää ranskalaiseen musiikkiin ja ranskalaiseen pianokouluun *selkeyden, kirkkauden, tarkkavärisyyden ja tietyn objektiivisuuden*, ja myös *käsivarren käytön merkityksen korostumisen* [L]. Venäläiseen pianokouluun liitettiin yhdessä vastauksessa sellaisia käsitteitä kuin *käsivarren paino, pehmeä sormenpää, suuri tunne ja romanttinen ote* [K], toinen taas kirjoittaa Venäjällä kiinnitettävän erityistä *huomiota soittotapahtuman kokonaisvaltaisuuteen niin fyysisenä kuin mentaalisenä asiana* [E]. Kolmas vastaa kysymykseen koulukuntien ominaispiirteistä liittämällä niitä opettajakuvauksiinsa: venäläiseen kouluun *legaton kautta musiikin hahmottamisen, vahvan soinnin ja virtuositeetin projisoinnin*, ja wieniläiseen *fraseerauksen tärkeyden* [G]. Wieniläiseen kouluun liitettiin toisessa vastauksessa myös *tekstiuskollisuus, sormityön merkitys ja täsmällisyys sekä soinnin läpikuultavuus*, venäläiseen taas *massiivisuus* [L]. Saksalaista koulua kuvattiin yhdessä vastauksessa *älylliseksi* [K], toisessa *täsmällisyyttä vaalivaksi* [O].

Kyselyyn vastanneet opettajat siis yleisesti ottaen tunnistivat kansallisten pianokoulujen ja koulukuntien olemassaolon, vaikka niiden kuvailu ei ollutkaan helppoa. On mahdollista, että pohdittuaan omia opintojaan kaikki vastaajat eivät enää jaksaneet paneutua tähän, josakin määrin ehkä triviaaliksi koettuun aiheeseen: kaksi opettajaa mainitsi erityisesti joutuneensa kyselyä täyttäessään miettimään tai pohtimaan omia opintojaan ja opetustaan. Nykyään ollaan laajalti sitä mieltä, että erot kansallisten pianokoulukuntien välillä ovat kaventuneet tai jopa kokonaan kadonneet, mutta ainakin lähinnä 70-luvulla opiskelleen muusikkosukupolven puheessa ne joka tapauksessa ovat edelleen vahvasti läsnä.

4 Lopuksi

Vanhimpien tarkastelussa olleiden opettajapolvien opiskeluaajat osuivat 1950- ja 1960-luvuille, mutta suurin osa sijoittuu 1970-luvulle ja kuudella opettajalla joiltakin pieneltä osin myös 1980-luvun alkupuolelle. Voidaan kysyä, miksi vielä 1900-luvun jälkipuoliskolla on koettu tärkeäksi opiskella ulkomailla hyvinkin pitkiä aikoja. Yksi selitys tälle on, että klassisen musiikin opiskelu ei koskaan ole vain taitojen oppimista, vaan myös monenlaisten kulttuurien opiskelua ja niihin liittyvien erilaisten käytäntöjen omaksumista. Kyselyyn annetut vastaukset todistavat voimakkaasti tämän ajatuksen puolesta. Mielenkiintoinen tutkimuksen aihe olisikin se, miten ulkomaisten opintojen pituudet ovat mahdollisesti muuttuneet 1980-luvulta eteenpäin kohti nykyhetkeä.

Erilaisten kulttuurien, tulkintatapojen, tyylien ja tekniikan omaksumiseen liittyy kysymys pianistisista, yleensä kansallisiksi ymmärretyistä koulukunnista. ”Koulukunta” on yleisesti käytetty käsite, joka kuitenkin herättää monenlaisia ajatuksia ja joka näyttää pakenevan tarkkaa määrittelyä. Vain yksi vastaaja tunnustautui ensisijaisesti yhden koulukunnan edustajaksi. Joissakin vastauksissa kuvastui voimakas negatiivinen reaktio sellaista mahdollisuuttakin kohtaan: *En [tunne itseäni minkään yhden koulukunnan kasvatiksi], luojan kiitos [D]*.

Toinen selitys liikkuvuuden tarpeellisuudelle voisi olla ammatilliseen klassiseen pianonsoittoon kuuluva korkea taidollinen osaaminen ja erityisesti taitojen haltuunoton vaatima pitkäjänteisyys. Taitojen oppimisen, tyylien omaksumisen ja kulttuurien ymmärtämisen lisäksi klassisen musiikin korkea-asteen opetuksessa pidetään tärkeänä omaehtoisen suhteen luomista tulkittavaan musiikkiin ja kykyä ilmentää eri teoksia sen kautta. Pianonsoiton opetuksen vahva mestari-kisällityyppinen opetusperinne luo usein opettajan ja oppilaan välille tiiviin suhteen. Jotta opiskelija ei jollakin tasolla jäisi henkisesti ohjaajansa ”vangiksi”, on ehkä koettu tärkeäksi saada oppia ja vaikutteita useammalta kuin yhdeltä opettajalta. Tämäkin pianonsoiton opiskelun aspekti tarjoaa monia tutkimisen kohteita. Pianonsoiton opettajien ulkomaisten opintojen aikana syntyneet opiskelijatovereiden, opettajien ja muiden musiikin parissa työskentelevien henkilöiden väliset verkostot ovat monessa tapauksessa saaneet aikaan kansainvälistä, uusia opiskelija-

sukupolvia hyödyttävää toimintaa vielä vuosikymmeniä myöhemmin.

Kolmas mahdollinen ulkomaille lähdön tekijä on jossakin määrin raadollisempi. Sen kirjaa eräs vastaajista vapaissa kommentteissaan: *On todettava, että noihin aikoihin [1960- ja 70-luvulla] Sibelius-Akatemian yleistaso pianonsoitossa oli kaukana kansainvälisestä huipputasosta, minkä vuoksi lähes kaikki ikäiseni kunnanhimoiset suomalaiset pianistit pyrkivät opiskelemaan ulkomaille* [G]. Sibelius-Akatemiassa oli 1970-luvulla ja sitä aikaisemminkin korkeasti kunnioitettuja opettajia, joiden pianistinen ja taiteellinen osaaminen oli vaikuttavaa. Varsinaiset pedagogigurut toimivat silti Suomen rajojen ulkopuolella, ja kuten yllä oleva lainauskin osaltaan todistaa, opiskelijoiden osaaminen nousi laajemmassa mittakaavassa kansainväliselle tasolle vasta myöhemmin, tässä kyselyssä mukana olleiden opettajien jo vaikuttaessa työelämässä.

Kyselyssä mukana olleiden opettajien ulkomaisten opintojen kirjo on laaja ja opinnot suurimmalla osalla vastanneista varsin pitkäaikaisia. Ulkomaiset opinnot on poikkeuksetta koettu tärkeiksi ja usein monessa mielessä omalle kehitykselle ratkaiseviksi. Muutamassa vastauksessa opintojen laatua ja merkitystä pohdittiin syvällisesti, eikä kaikkia vastauksiin liittyneitä yksityiskohtia ole mahdollista tuoda esiin tässä tutkimuksessa. Erilaiset opetusmenetelmät ja pianistiset koulukunnat ovat sekoittuneet suloiseen sekamelskaan opettajien pitkien opetusurien aikana Sibelius-Akatemiassa. Parissa vastauksessa huomautettiin erityisesti itsetuntemuksen merkityksestä opettajaksi kasvamisessa. Opettajat ovat sulattaneet saamiaan oppeja, työskennelleet pedagogeina ja muovanneet ajan kuluessa ja kokemusten kertyessä omia toimintatapojaan ja ajatteluaan itsensä näköisiksi: *Kaikilta opettajilta on saatu jotakin, mutta lopulta kysymykset ja vastaukset löydettävä itse, olen oma paras opettajani* [M]. Eräs vastaaja muotoili vastauksen kysymykseen koulukunnista: *Koulukuntia oleellisempaa on yleinen musiikkisuhde, joka eri maissa on erilainen* [A]. Pienistä ihmismääristä ja sen mukanaan tuomista koulutuksellisista ongelmista huolimatta musiikkisuhde on kulttuurisesti nuorena, tasa-arvoisen ajattelun yhteiskunnassa saattanut kehittyä vapaammin kuin autoritaarisessa, vanhojen ja vankkojen perinteiden ympäristössä. Ulkomaille lähtijät hajaantuivat useaan suuntaan. Suomalainen pianokoulu, mikäli sellainen on olemassa, on saanut

vaikutteita monelta taholta, ja se on saanut kehittyä monimuotoiseksi. Tutkimuksen kohteena olleet opettajat ovat toiminnallaan aktiivisesti osallistuneet tähän kehittämistyöhön.

LÄHTEET

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1992*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemian julkaisuja.

Hyry, Eeva Kaisa 2007. *Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana*. Oulu: Oulun yliopisto.

Koppa 2015. Menetelmäpolkuja humanisteille. Internetsivut osoitteessa <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku>.

Pajamo, Reijo 2007a. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Pajamo, Reijo 2007b. Sibelius-Akatemian opettajat, opiskelijat ja hallintohenkilökunta 1980–2006. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Pulkkinen, Maire (toim.) 1958. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.

Ranta Sulho (toim.) 1947. *Sävelten taitureita*. Helsinki: W. Söderström Oy.

Sibelius-Akatemian opintohallinnon tietokannat.

LIITE: Kyselykaavake

Pianonsoiton historia Suomessa. Sibelius-Akatemiassa vuosina 1980–2013 solistista piano-opetusta antaneiden viran- tai toimenhaltijoiden ulkomaiset opinnot.

1. Nimi ja syntymävuosi
2. Opetusvuodet Sibelius-Akatemiassa
3. Virka tai toimi

OPINNOT SUOMESSA

4. Oletko suorittanut musiikin opintoja Suomessa?

> jos vaihtoehto ei; siirry kohtaan 8

5. Opiskelupaikka /-paikat ja -ajat

6. Ylin Suomessa suoritettu tutkinto ja -vuosi

7. Pianonsoiton opettaja(t)

Nimeä tärkeimmät ja/tai pitkäaikaisimmat opettajasi. Merkitse tähän myös tärkeimmät mestarikurssit (ja vuodet), joille olet Suomessa osallistunut.

OPINNOT MUUALLA KUIN SUOMESSA

8. Oletko suorittanut musiikin opintoja muualla kuin Suomessa?

9. Opiskelupaikka/-paikat ja ajat, sekä pianonsoiton opettajat

Mainitse minkälaisesta opiskelusta oli kyse: esim. tutkintoon johtava opiskelu, yksityisopinnot, opiskelijavaihto, mestarikurssi tms.

10. Muualla kuin Suomessa suoritettut tutkinnot

Merkitse tutkintonimike, suorituspaikka ja -vuosi

KOKEMUKSIA OPINNOISTA

Vastaa sinulle parhaiten sopivassa muodossa, kirjoittamalla vapaasti tai vain lyhyesti esim. ranskalaisten viivojen avulla.

11. Jos opiskelit kotimaasi lisäksi myös muualla, miten luonnehtisit koti- ja ulkomaisten opintojesi välistä suhdetta, erityisesti ajatellen toimintaasi opettajana? *Miten opiskelu eri maissa on vaikuttanut sinuun opettajana, itse opetustapahtumaan tai opetustoimintaasi laajemmin ymmärrettynä?*

12. Onko joku opettajistasi muualla kuin Suomessa ollut sinulle erityisen merkittävä? Kuka? Miten?

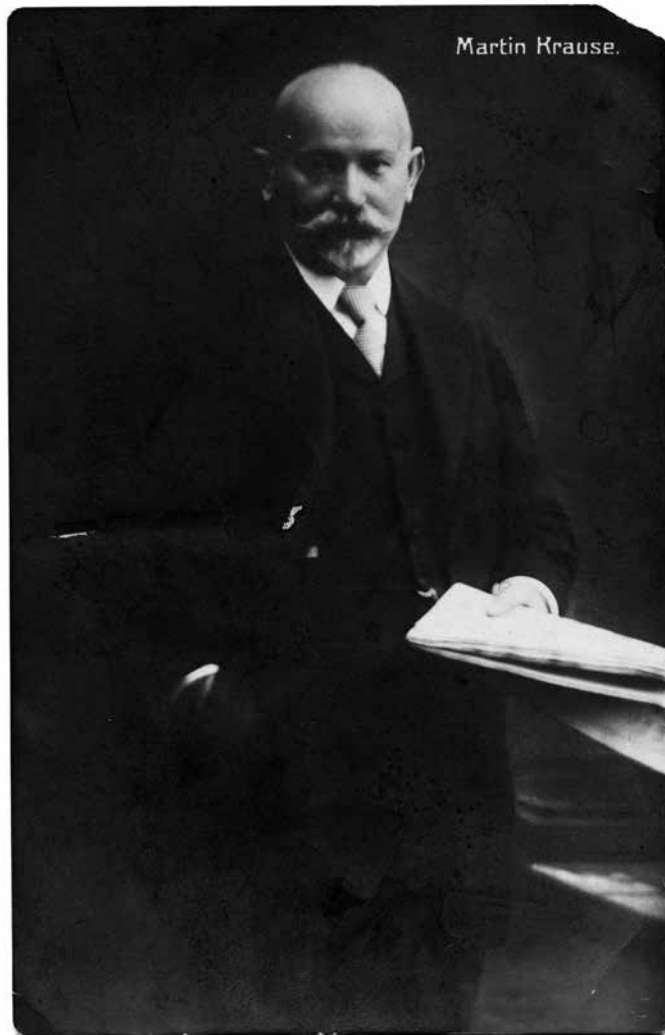
13. Onko jokin omassa opetuksessasi vaikuttava tärkeä periaate tai toimintatapa lähtöisin joltakin tietyltä opettajalta? Jos on, mikä/mitkä?, keneltä/mistä?

14. Tunnetko olevasi jonkin ns. pianistisen koulukunnan (venäläinen, saksalainen, ranskalainen, tms.) kasvatti? Mitkä piirteet ovat mielestäsi tuon koulukunnan tunnusmerkkejä?

15. Jos vastasit edelliseen kysymykseen myöntävästi kerro kuka opettajistasi, tai mikä muu seikka on vaikuttanut ko. koulukunnan piirteiden välittymiseen sinulle. Koetko toteuttavasi ko. koulukunnan ajatteluun sisältyviä opetustapoja tai päämääriä omassa opetuksessasi?

16. Muuta

Onko jotain muuta, mitä haluat tuoda esille esimerkiksi koti- tai ulkomaisista opinnoistasi, tai koskien omaa toimintaasi opettajana? Myös tätä kyselyä koskevat kommentit ovat tervetulleita.



Martin Krausen muotokuva. Universität der Künste Berlin,
Universitätsarchiv, Bestand 153 (Teilnachlass Martin Krause).

Martin Krausen pianoluokan suomalaiset opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–1914

MARJAANA VIRTANEN

Berliini oli ymmärrettävästi yksi suomalaisten muusikoiden suosimista opiskelukaupungeista 1900-luvun alussa. Jo suomalaisen konservatoriolaitoksen esikuvana olivat olleet Saksan kuuluisat konservatoriot, joihin Helsingin Musiikkiopiston vuonna 1882 perustanut Martin Wegelius oli tutustunut Leipzigin ja Berliinissä (Dahlström & Salmenhaara 1995, 512–513). Wegeliuksen vaikutuksesta Sibelius lähti opiskelemaan Berliiniin säveltäjä Albert Beckerin johdolla (ks. Mäkelä 2007, 43–44; Salmenhaara 1996, 87), ja sittemmin koko joukko nuoria säveltäjiä ja muusikoita suuntasi Berliiniin, joko musiikkioppilaitoksiin tai yksityisopettajien oppiin.

Monet suomalaisen esittävän säveltaiteen keskeiset hahmot opiskelivat maineikkaassa Sternin konservatoriossa Berliinissä 1900-luvun alussa. Heihin kuuluivat esimerkiksi pianisti-säveltäjä Ernst Linko ja oopperalaulaja Eino Rautavaara. Tarkastelen artikkelissani¹ Lisztin entisen oppilaan Martin Krausen pianoluokkaa ajanjaksona 1910–14, jolloin luokalla opiskeli monia suomalaisia, Linko mukaan lukien. Millaista oli opiskella Krausen luokalla Sternin konservatoriossa? Entä mitä opiskelijat tekivät opintojensa jälkeen?

Soitonopinnot konservatoriossa tapahtuvat tunnetusti tietyn opettajan luokalla. Koska kyseessä on opiskelun kannalta tärkeä tekijä, tarkastelen suomalaisia opiskelijoita ja heidän toimintaansa

1 Artikkelini pohjautuu *Finaali*-lehdessä julkaistuun tekstiin (Virtanen 2011). Olen aikaisemmin julkaissut artikkelin myös Sternin konservatoriossa toimineesta oopperakoulusta (Virtanen 2012).

Krausen pianoluokan viitekehyksessä. Opettajien opetusmenetelmissä on eroavaisuuksia ja maineikkaan opettajan luokalla opiskelu saattaa tarjota poikkeuksellisen hyviä etenemismahdollisuuksia. Lisäksi niin opetusmenetelmien kuin esitystradition katsotaan siirtyvän opettajalta oppilaalle. Oman opettajan opettajia saatetaan jäljittää historiallisesti taaksepäin, kunnes päästään kuuluisiin huippumuusikoihin; niinpä Martin Krausestakin päästään Lisztin ja Czernyn kautta aina Beethoveniin saakka. (Ks. Kingsbury 1988, 46.)

Sternin konservatorio (*Stern'sche Konservatorium der Musik zu Berlin*) oli yksityinen, vuonna 1850 perustettu oppilaitos, joka tuli tunnetuksi kuuluisista opettajistaan ja oppilaistaan. Konservatoriota johti tarkasteltuna ajanjaksona professori Gustav Hollaender. Kansallissosialistien tultua valtaan oppilaitos muuttui ja sai nimen *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin*, jolloin Berliinin Charlottenburgiin perustettiin lyhytaikaiseksi jäänyt (1936–1942) yksityinen *Jüdische private Musikschule Hollaender*. Sitä johtaneet Susanne Landsberg ja Kurt Hollaender – Gustav Hollaenderin lapset – menehtyivät vainoissa. Vuonna 1966 konservatorio, joka oli sodan jälkeen saanut nimen *Städtisches Konservatorium*, sulautui osaksi julkista taidekorkeakoulua (*Hochschule der Künste*), joka tunnetaan nykyään Berliinin taideyliopistona (*Universität der Künste, UdK*). (Schenk 2000, 75–76; Zahn 1991, 406–408.) Berliiniin perustettiin 1800-luvun loppupuolella useita muitakin yksityisiä konservatorioita. Esimerkkinä mainittakoon vuonna 1893 perustettu Klindworth-Scharwenka-konservatorio, joka muodostettiin Xaver Scharwenkan vuonna 1881 perustamasta Scharwenka-konservatoriosta ja Karl Klindworthin vuonna 1883 perustamasta Klindworth-Musikschulesta. Sternin konservatorio ja Klindworth-Scharwenka-konservatorio kuuluivat Berliinin yksityisten musiikkioppilaitosten kentällä kansainvälisesti kaikkein maineikkaimpiin.

Martin Krausen (1853–1918) pianoluokka Sternin konservatoriossa oli menestyksekkäs. Luokan tekivät tunnetuksi kansainvälisestikin kuuluisat oppilaat, kuten chileläiset Claudio Arrau ja Rosita Renard. Krausen ensimmäiset suomalaisoppilaat tarkasteltuna aikavälinä – ainakin konservatorion vuosikertomusten valossa

– olivat jyvaskyläläinen Signe Fredrikson (lukuvuodet 1910–12) ja turkulainen Kosti Vehanen (1910–12). Heitä seurasivat helsinkiläinen Ella Lindelöf (1911–14) ja tamperelainen Ernst Linko (1911–13). Ennen pianonsoiton professuuriaan Sternin konservatoriossa (1896–1911) Krause oli opettanut muun muassa Leipzigissa ja perustanut siellä Franz Liszt -seuran vuonna 1885 opettajansa kunniaksi.

Krausen luokka oli tärkeässä asemassa Sternin konservatorion maineen kannalta. Arraun kaltaiset tähtioppilaat kiillottivat konservatorion julkisuuskuvaa ja pääsivät esiintymään muita oppilaita useammin. Tähtioppilaiden asema luokkayhteisöissä on epäilemättä ollut erityinen, sillä konservatorio panosti voimakkaasti lahjakkuuksiin. Käsittelen aihetta tuonnempana.

Aineisto ja tutkimusprosessi

Olin vuosina 2004–2006 projektitutkijana Suomen Akatemian LYAS-tutkimushankkeessa (*Luovan yksilön ammatillisten toimintojen vakiintuminen itsenäisyyden ajan Suomessa*), jota johti professori Tomi Mäkelä (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) ja jossa työskentelivät lisäksi tutkijat Leena Heikkilä ja Silke Bruns. Tutkijat perehtyivät projektin kuluessa Berliinin taideyliopiston ja Wienin musiikkikorkeakoulun arkistoihin ja keräsivät tietoa suomalaisten muusikoiden opiskelusta Sternin konservatoriossa, Berliinin musiikkikorkeakoulussa ja Wienin musiikkikorkeakoulussa. Keskeisenä tutkimusmenetelmänä toimi arkistotutkimus. Tein vuonna 2006 kaksi kuukauden mittaista tutkimusmatkaa Berliinin taideyliopiston arkistoon ja tarkastelin Sternin konservatoriosta säilynyttä aineistoa.

Aineistoa on säilynyt sotien jälkeen vain hyvin pieni määrä. Luettavuus oli paikoitellen heikkoa huonon kunnan vuoksi. Kävin aineiston lävitse muistiinpanoja tehden, sillä valokopiointi oli pääsääntöisesti kiellettyä. Harvoja kaksoiskappaleita sain luvan monistaa, minkä lisäksi arkiston henkilökunta skannasi kaksi opinto-opasta tutkimusprojektin käyttöön. Sain myös luvan kuvata aineistoa digitaalikameralla henkilökohtaiseen tutkimustarkoitukseen.

Kysyn aineistoltani, ketkä ylipäänsä opiskelivat Krausen luokalla mainittuna ajanjaksona. Jo tällä tiedolla on oma kontribuutionsa suomalaisen taidemusiikin historiaan. Lisäksi on tärkeää selvittää, keiden seurassa suomalaiset opiskelivat. Opiskelihan esimerkiksi Linko samalla luokalla Arraun kanssa, josta tuli sittemmin yksi länsimaisen taidemusiikin historian tunnetuimpia pianistiniimiä. Tutkimukseni selvittää toiseksi konservatorio-opintojen luonnetta: millaista opiskelu oli opetussuunnitelman valossa, millainen merkitys esiintymisillä ja tutkinnoilla oli opintojen osana ja millainen Krause oli opettajana. Kolmanneksi luonnehdin lyhyesti, millaisia työuria suomalaisoppilaat loivat opintojensa jälkeen, tarkoitukseni kartoittaa opintojen tarjoamia uramahdollisuuksia.

Kävin arkistotutkimuksen alussa läpi Sternin konservatorion vuosikertomusten oppilasnimilistoja ja keräsin ylös suomalaisten opiskelijoiden nimet. Tämän jälkeen perehdyin tarkemmin Krausen luokkaan. Keskeisen aineiston senkin tutkimiselle muodostivat juuri vuosikertomukset, joista kävi ilmi oppilasnimilistojen (Krausen luokan suomalaiset opiskelijat ja heidän luokkatoverinsa) ohella opiskelijoiden pää- ja sivuaineet, opettajat, esiintymiset, tutkinnot sekä palkintojen saajat.

Samaa, Berliinin taideyliopistossa sijaitsevaa aineistoa on aikaisemmin tarkastellut Elina Sajakorpi (1989) Ernst Lingon elämäkertaa varten. Sajakorpi kuvaa Berliiniä koskevassa alaluvussa (1989, 32–40) muun muassa Lingon esiintymisiä Sternin konservatoriossa. Lingon opintoja Krausen pianoluokalla ovat valottaneet myös Heikkilä (2011) ja Virtanen (2011). Olen tutkinut myös Sternin konservatoriossa toiminutta oopperakoulua (Virtanen 2012).

Opiskelijoiden sijoittumisesta työelämään opintojen jälkeen löytyi tietoa monesta lähteestä. Vuosikertomusten lopussa olevissa nimetyslistoissa mainittiin koulun oppilaiden kiinnitykset instituutioihin heidän itsenäisten uriensa alussa. Apuna olivat 1920- ja 1930-lukujen ”muusikkokalenterit”, jotka sisälsivät aikalaismuusikoiden yhteystietoja sekä lyhyitä kuvauksia heidän ammatillisesta osaamisestaan, kuten heidän tarjoamastaan opetuksesta. Tutkimuksessa käytettiin myös muusikkohakuteoksia (esimerkiksi Erich Müllerin toimittama

Deutsches Musiker-Lexikon vuodelta 1929 ja *Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender*, 1921). Poikkeuksellisen merkittävän muusikonuran luoneista henkilöistä löytyi uratietoja myös myöhäisemmistä hakuteoksista. Parhaimmillaan Krausen luokalla opiskelleesta henkilöstä oli löydettävissä melko kattava urakuvaus. Tiedot saattoivat kuitenkin jäädä kokonaan löytymättä, tai sitten samasta henkilöstä löytyi sirpaletietoa eri lähteistä, joihin kuuluivat edellä mainittujen lisäksi esimerkiksi Sternin konservatorion juhla- ja muistikirjoitukset ja Arnold Ebelin toimittama vuosikirja *Berliner Musikjahrbuch* (1926), jonka nimiluettelossa oli tietoja konservatoriossa 1910–14 opiskelleiden, Berliiniin jääneiden henkilöiden myöhemmästä toiminnasta. Hain suomalaisten opiskelijoiden uratietoja myös kotimaisesta tutkimuskirjallisuudesta ja taiteilijoiden muistelmateoksista.

Sain käsiini tutkimusta tehdessäni hyvin kyseenalaisen hakuteoksen *Lexikon der Juden in der Musik* (1943), joka on syntynyt natsihallinnon aikana. Teoksesta löytyy uratietoja juutalaistaustaisista muusikoista – joita Sternin konservatoriossa oli paljon niin opiskelija- kuin opettajakunnassa – mutta se on syntynyt eettisesti tuomitavaan tarkoitukseen: sen kartoittamiseen, miten ”puhdistunutta” saksalainen musiikkielämä on juutalaisvaikutteista.

Opetussuunnitelmista ja opiskelun luonteesta yleisemmin oli kuvauksia konservatorion esittelylehtisissä (*Prospekte*), samoin Richard Sternin toimittamassa musiikinopiskelijan oppaassa (*Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen*, painokset vuosilta 1909 ja 1914). Arkistossa oli lisäksi saatavilla Martin Krausen jäämistö, joka koostui muun muassa valokuvista, kirjeistä, konserttiohjelmista ja lehti- leikkeistä. Jäämistö valotti osaltaan Krausen opetustyön luonnetta; etenkin Paul Brunsin Krausesta kirjoittama nekrologi (1918) kuvasi tämän pedagogiikkaa.

Sternin konservatoriossa opiskeluun kuuluivat olennaisena osana esiintymiset, ja kävin läpi valikoiduilta vuosilta kaikki oppilaitoksen konsertit ohjelmisto- ja esittäjä tietoineen. Opintojen luonteen ja opetussuunnitelmien kartoittaminen tarjoaa joitakin mahdollisuuksia spekuloida sillä, millainen yhteys opintojen sisällöllä oli oppilaiden myöhempään uraan. Tärkeää taustatietoa tarjoavat Sternin

konservatorion historiaan perehtyneen Dietmar Schenkin tutkimukset (2000, 2005).

Tutkimukseni haasteena oli löytyneiden tietojen usein fragmentaarinen luonne, samoin kuin eri lähteistä löytyneiden tietojen väliset ajoittaiset ristiriitaisuudet. Molemmat ovat arkistotutkimuksen yleisiä ongelmia. Lisäksi osasta Krausen luokan oppilaita ei löytynyt tietoja lainkaan. Moni ulkomaalaisista opiskelijoista palasi oletettavasti kotimaahansa Sternin konservatoriossa opiskeltuaan. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ollut mahdollista ryhtyä kartoittamaan lukuisista eri maista tulleiden opiskelijoiden myöhempää toimintaa heidän kotimaissaan sijaitsevista lähteistä käsin.

Näkökulmia pianoluokan tarkasteluun

Tutkimus pohjautuu suurimmaksi osaksi arkistoaineistoon ja soveltaa arkistotutkimuksen menetelmiä (ks. esim. Muxender 2004, 32–42). Aineiston analyysin työläys on tehnyt tutkimuksesta sangen aineistolähtöisen. Luokan käsitettä koskeva kasvatustieteellinen kirjallisuus auttaa kuitenkin syventämään tutkimuksen näkökulmaa (esim. Schmuck & Schmuck 1992 ja Kumpulainen & Wray 2002).

Kasvatustieteen näkökulmasta luokan ryhmäluonne (”groupness”) vaihtelee tapauskohtaisesti: joissakin ryhmissä kukin oppilas etenee omaan tahtiinsa ja toisissa opiskelutavat, kuten pienryhmätyöskentely, integroivat ryhmän jäseniä (Schmuck & Schmuck 1992, 25). Opetuksessa saatetaan vastaavasti panostaa joko yksilölliseen tai luonteeltaan kollektiivisempaan oppimiseen. Konservatorion luokalla oppilaat etenevät yleensä omaan tahtiinsa, sillä valtaosa opetuksesta on opettajan ja oppilaan kahdenkeskistä kontaktiopetusta. Martin Krause järjesti silti myös ryhmätunteja pianoluokkansa oppilaille (Bruns 1918, 1011). Yksilön oppimiseen panostamisesta huolimatta konservatorioon sijoittuva luokka voidaan koululuokan tavoin ajatella systeeminä, joka vaikuttaa jäseniinsä ja johon jäsenet jatkuvasti vaikuttavat – ja joka on enemmän kuin yksilöidensä kokonaisuus (vrt. Schmuck & Schmuck 1992, 29–30). Krausen suomalaiset

oppilaat saivat epäilemättä vaikutteita luokkayhteisöltään ja toisaalta antoivat oman panoksensa luokalle ja sen maineelle.

Oman leimansa Krausen luokkayhteisölle antoi sen koostuminen paitsi erimaalaisista myös hyvin eri-ikäisistä oppilaista: ”ihmelapsista” ja varttuneemmista muusikoista. Tämä ei tarkoita sitä, ettei pianoluokalla olisi ollut omaa profiilia. Luokat voivat saavuttaa oman vakaan olemassaolonsa ja tunnistettavan kulttuurinsa jopa yksilöiden vaihtuessa (mts. 40). Lisäksi osa opiskelijoista – myös suomalaiset – opiskelivat vuosien ajan saman opettajan luokalla.

Hyödynnän myös tutkimuksia, jotka käsittelevät konservatoriota oppimisen ympäristönä. Kimmo Lehtosen (2004) konservatorio-opintojen luonnetta käsittelevä tutkimus pureutuu muun muassa jatkuvan näytön periaatteeseen, joka oli arkipäivää myös Sternin konservatoriossa. Henry Kingsbury (1988) taas käsittelee konservatoriota kulttuurisena systeeminä. Kingsbury – itsekin konservatoriossa opiskellut pianisti, musiikkikasvattaja ja sittemmin antropologi – tarkastelee esimerkiksi lahjakkuuden käsitettä konservatoriojärjestelmässä. Lahjakkaina pidettyjä oppilaita nostettiin korostuneesti esille Sternin konservatorion tilaisuuksissa.

Opiskelu Krausen luokalla

Krausen pedagogiikka

Krausesta tuli Franz Lisztin oppilas vuonna 1882. Hän analysoi Lisztin pedagogiikkaa ja pianotekniikkaa systemaattisesti ja alkoi soveltaa oppimaansa omaan opetukseensa. Tultuaan valituksi Sternin konservatorion professoriksi vuonna 1904 hän jatkoi pedagogiikkansa soveltamista satoihin oppilaisiinsa. (Ks. esim. Methuen-Campbell 2007a.)

Krausen pianopedagogiikan erityispiirteinä oli pianon äänen rinnastaminen lauluääneen niin sointiväriin, dynamiikkaan kuin fraseerukseen liittyvien ilmiöiden opetuksessa. (Bruns 1918, 9.) Krause oli myös taitava keskustelija, jonka opetusmenetelmiin kuuluivat oppilasillat, teemakonsertit (esim. Bach-Feier vuonna 1912)

ja musiikilliset illanvietot (E. M. 1953). Opetus ei siis tapahtunut ainoastaan konservatorion luokkahuoneen puitteissa. Opettaminen oli muutenkin nykyistä vapaamuotoisempaa: lahjakkaaksi katsotut oppilaat, kuten Arrau, saivat poikkeuksellisen paljon soittotunteja.

Musiikillisten illanviettojen pedagoginen lähtökohta on nykyajan näkökulmasta kiehtova. Opiskelijoita kannustettiin pohtimaan paitsi pianonsoiton myös muiden musiikin alojen, kuten musiikin teorian ja estetiikan, kysymyksiä. Krausen pedagogiikka levisi laajalle hänen oppilaidensa välityksellä: esimerkiksi Chicagoon, Cincinnatiin, Ottawaan ja San Franciscoon perustettiin hänen pedagogiseen ajattelunsa nojaavia ”Krause-kouluja”. Krausen pedagogiikan siirtyminen hänen kansainvälisten oppilaidensa mukana muodostaisi tulevaisuudessa kiintoisan tutkimuskohteen.

Krausen luokalla opiskelleiden Sternin konservatorion oppilaiden koulutus sisälsi muitakin kuin varsinaisen pääaineen opintoja. Konservatorion pianonsoiton opetussuunnitelmaan kuului pakollisina sivuaineina musiikin teoria, musiikin historia, yhtyesoitto ja prima vista -harjoitukset (ks. konservatorion esittelylehtiset). Konservatorion ulkomaisten opiskelijoiden määrä oli useina lukuvuosina niin suuri, että teorianopetusta saattoi saada myös englannin tai venäjän kielellä (Schenk 2000, 69).

Esiintymiset ja tutkinnot

Esiintymiset olivat tärkeä osa opintojen sisältöä. Julkiset konsertit tarjosivat Sternin konservatoriolle mahdollisuuden koulun – ja opettajien – korkean tason osoittamiseen ”hedelmistään puu tunnetaan” -ajattelutavan (ks. Lehtonen 2004, 62) mukaisesti, joten konsertteihin pääsivät esiintymään vain parhaimpina, kypsimpinä ja lahjakkaimpina pidetyt oppilaat (Klatte & Misch 1925, 34). Suomalaiset pianonsoitonopiskelijat pääsivät usein esiintymään konsertteihin, joten heidän osaamisensa taso lienee arvioitu korkeaksi.

Todistuksen saaminen edellytti tutkintojen suorittamista. Tutkinnot liittyivät, aivan kuten nykyäänkin, jatkuvan näytön periaatteeseen: oppimista seurataan arvosteltavina tutkintoina, joihin

liittyy valikoiva funktio (Lehtonen 2004, 57, 128). Sternin konservatorion ollessa kyseessä on tosin otettava huomioon, että oppilaiden tavoitteet saattoivat vaihdella paljonkin. Monen niin koti- kuin ulkomaisen opiskelijan tarkoituksena oli opiskella lyhyen aikaa – vaikkapa vain vuosi – yksityisessä oppilaitoksessa ilman tutkinonsuorituspaineita ja joko lopettaa opinnot tai siirtyä toiseen konservatorioon. Tutkintojen arvostelun perusteet eivät valitettavasti käyneet ilmi tutkimusaineistosta, sillä se ei sisältänyt tutkintopöytäkirjojen kaltaista materiaalia.

Suomalaisten opiskelijoiden opiskelutahti oli tiivis ja esiintymisiä paljon. Esimerkiksi Signe Fredrikson esiintyi ensimmäisenä opiskeluvuotenaan (lukuvuosi 1910–11) kolmessa koulun sisäisessä oppilasillassa sekä julkisessa tutkintokonsertissa (9.6.1911), jossa hän soitti Brahmsin 3. pianosonaatin (f-molli, op. 5). Ella Lindelöf esiintyi julkisessa tutkintokonsertissa lukuvuosina 1911–12, 1912–13 ja 1913–14. Menestyneimmällä suomalaisopiskelijalla Ernst Lingolla oli eniten esiintymisiä (ks. Taulukko 1). Pelkästään lukuvuonna 1912–13 hän soitti kuudessa oppilasillassa sekä tutkintokonsertissa, jossa oli ohjelmassa Brahmsin d-mollipianokonsertton ensimmäinen osa orkesterin säestyksellä (8.6.1913). Orkesterin solistina esiintymistä voidaan haasteellisuutensa vuoksi pitää erityisenä kunniana, jonka saivat osakseen vain harvat ja valitut oppilaat. Paitsi solistina, Linko esiintyi myös pienissä kamarimusiikkikokoonpanoissa yhdessä opiskelutoveriensa kanssa, joihin kuului viulisti Theodor Popovic. Onkin ilmeistä, että opiskelijat saivat paljon vaikutteita myös omien soittoluokkiensa ulkopuolelta. (Vuosikertomukset 1910–14.)

- 5.12.1911 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
E. Grieg, Sonaatti viululle ja pianolle
(viulu: Theodor Popovic)
- 30.1.1912 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
J. S. Bach, Preludi ja fuuga h-molli
- 23.2.1912 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
P. Tšaikovski, Pianotrio, I osa
(viulu: Theodor Popovic, sello: Max Bleis)
- 27.2.1912 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
L. v. Beethoven, Sonaatti No. 27 e-molli op. 90
- 23.3.1912 Martin Krausen luokan ”Bach-juhla”:
J. S. Bach, 2 Preludia ja fuugaa (H-duuri ja h-molli)
- 24.3.1912 Julkinen oppilaskonsertti,
sama ohjelma kuin 23.2.1912
- 24.5.1912 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
R. Schumann, Sonaatti No. 1 fis-molli op. 11
- 10.6.1912 Julkinen tutkintokonsertti:
R. Schumann, Sonaatti No. 1 fis-molli op. 11,
osat I-III
- 8.11.1912 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
F. Chopin, Nocturno H-duuri,
Balladi No. 1 g-molli op. 23
- 12.1.1913 Julkinen oppilaskonsertti,
sama ohjelma kuin 8.11.1912

- 4.3.1913 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
J. Brahms, Pianokonsertto No. 1 d-molli, I osa
- 14.3.1913 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
F. Chopin, Balladi No. 2 F-duuri op. 38
- 18.4.1913 Konservatorion sisäinen oppilasilta:
C. M. v. Weber, Sonaatti No. 2 As-duuri op. 39,
Allegro ja Scherzo (Menuetti)
- 25.4.1913 Martin Krausen luokan ”Bach-juhla”:
sama ohjelma kuin 23.3.1912
- 8.6.1913 Julkinen tutkintokonsertti, orkesteri ja solistit:
J. Brahms, Pianokonsertto No. 1 d-molli, I osa

Taulukko 1. Ernst Lingon esiintymiset Sternin konservatoriossa 1911–13
(lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset²)

Krausen oppilaiden soittama repertuaari käy ilmi vuosikertomusten konserttiohjelmista. Esimerkiksi lukuvuoden 1911–12 vuosikertomuksen perusteella ohjelmistoon kuului Bachin, Beethovenin, Brahmsin, Chopinin, Lisztin, Mozartin ja Mendelssohnin sävellyksiä; suomalaiset opiskelijat tosin esittivät toisinaan suomalaistakin pianomusiikkia, kuten Selim Palmgrenin sävellyksiä. Hienoinen painotus saksalaiseen ohjelmistoon ei yllätä, eikä myöskään se, että Lisztin musiikkia soitettiin suhteellisen paljon. Vaikka ohjelmistosta löytyy sellaisiakin säveltäjänimiä, joiden teoksia esitetään nykyään harvoin jos ollenkaan (esim. omana aikanaan suosittu saksalaissäveltäjä Hugo Kaun), näyttää repertuaari vuosien saatossa muuttuneen yllättävän vähän (kaanonmuodostuksesta ks. Goehr 1992).

2 Alkuperäislähteen merkinnät ovat jossakin määrin epäselviä.

Mitä oppilaista tuli?

Suomalaiset opiskelijat

Krausen suomalaisista oppilaista menestynein oli Ernst Linko (1889–1960), joka tuli opintojensa jälkeen tunnetuksi sekä pianistina että säveltäjänä. Hän opiskeli pianonsoittoa paitsi Berliinissä myös Pietarissa (1914–15) ja Pariisissa (1924–25). Ulkomaisista opettajista tärkeimmäksi muodostui juuri Krause.

Vaikka Linko konsertoi laajasti Suomessa, Virossa, Ruotsissa, Saksassa, Ranskassa ja Yhdysvalloissa, hän loi uran ennen muuta pedagogina. Hän aloitti opetustyönsä Helsingin Musiikkiopiston opettajana 1916 ja toimi myöhemmin Sibelius-Akatemian professorina ja rehtorina (1936–59). Hänen opetustyölleen kerrotaan olleen luonteenomaista ilmiömäinen muisti ja ex tempore -soittamisen kyky (Huttunen 2002, 410–411). Linko on merkittävä hahmo suomalaisten pianopedagogien professionalisoitumista ajatellen, sillä moni hänen oppilaistaan tuli toimimaan Sibelius-Akatemian opettajana (ks. Sajakorpi 1989, 96–97).

Kosti Vehanen (1887–1957) opiskeli Berliinin lisäksi Helsingin Musiikkiopistossa, Roomassa ja Pariisissa luoden merkittävän uran muusikkona. Hänet muistetaan ennen kaikkea säestäjänä, joka säesti yli 40 vuotta kestäneen uransa aikana tuhansia konsertteja. Hän esiintyi kiertueillaan Suomessa, Skandinaviassa, Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa ja tuli tunnetuksi kuuluisien laulajattarien kuten amerikkalaisen Marian Andersonin sekä suomalaisten Aino Acktén ja Maikki Järnefeltin säestäjänä (Huttunen 2002, 407). Hänen maineensa perustui pianon sointimaailman hallintaan ja kykyyn eläytyä laulajattarien tulkintoihin esitysten aikana:

Monipuolisen pedaalinkäsittelyn avulla hänen värikkääseen kosketukseensa sisältyivät kaikki asteet vienosta pianisimosta orkestraaliseen fortissimoon saakka. Perin herkkänä hän osasi suhtautua säestettäväänsä aivan kuin ennakkoon aavistelevalla eläytymisellä. (Pesola 1958, 495.)

Krausen pedagogiikka, joka painotti pianon laulullisuutta, sointivärejä ja dynaamisia nyansseja, saattoi edistää Vehasen kehittymistä taitavaksi säestäjäksi ja pianon sointivärimaailman tuntijaksi.

En ole toistaiseksi löytänyt uratietoja Ella Lindelöfistä ja Signe Fredriksonista siitä huolimatta, että heidän opintonsa Berliinissä olivat ilmeisesti menestyksekkäitä; molemmat saivat runsaasti esiintymismahdollisuuksia ja edustivat lukuisia kertoja konservatoriotaan julkisissa konserteissa ja tutkintonäytteissä. Fabian Dahlström (1982) mainitsee Sibelius-Akatemiaa käsittelevässä historiikissaan Signe Maria Fredriksonin (s. 1890), joka opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa 1906–10 ja sai pianonsoiton päästötodistuksen. Kyseessä saattaa olla sama henkilö ainakin ajoituksen puolesta, mutta asia – samoin kuin Fredriksonin mahdollinen myöhempi toiminta pianistina tai pianonsoitonopettajana – kaipaa jatkoselvittelyä.

Urapolkuja

Krausen luokalla opiskeli vuosina 1910–14 peräti 85 oppilasta. Kyseessä on vuosikertomusten pohjalta laskettu, koulun kirjoilla virallisesti olleiden oppilaiden määrä, mutta Krausella oli oletettavasti myös yksityisoppilaita. Määrä on suuri, kun otetaan huomioon, että moni opiskeli useiden lukuvuosien ajan: esimerkiksi Ella Lindelöf oli Krausen oppilaana kolme lukuvuotta. Oppilaat olivat kotoisin eri puolilta maailmaa – Chilestä, Meksikosta, Venäjältä, Pohjois-Amerikasta ja Euroopan maista – joten suomalaiset opiskelivat kansainvälisessä ilmapiirissä.

Jotkut Krausen oppilaista loivat uran konserttipianistina ja toimivat samalla opettajina konservatorioissa tai vastaavissa oppilaitoksissa. Konserttipianistin urastaan kuuluisin on Arrau, mutta oppilasjoukosta nousi muitakin vähintään aikalaisnäkökulmasta kuuluisia esiintyjiä. Yksi heistä oli niin ikään chileläinen Rosita Renard (1894–1949), jonka Bruns nimesi vuonna 1918 yhdeksi Krausen kuuluisimmista oppilaista (Bruns 1918). Renard oli Krausen oppilas koko artikkelissa tarkastellun aikavälin ajan. Hän palasi Chileen ensimmäisen maailmansodan puhkeamisen vaikeutettua

uran luomista Euroopassa ja otti vuonna 1917 vastaan opetusviran New Yorkista Rochesterista. (Methuen-Campbell 2010b.)

Moni Krausen luokalla tarkasteltuna ajanjaksona opiskellut henkilö tuli toimimaan myöhemmin Sternin konservatorion pianonsoiton opettajana. Esimerkiksi Arrau johti omaa pianoluokkaansa vuodesta 1926 lähtien aina konservatorion loppuaikoihin, vuoteen 1940 saakka (*Deutsches Musiker-Lexikon* 1929; Philip 2010; Schenk 2000, 75–76). Jo vuoden 1914 musiikinopiskelijan oppaan opettajaluettelosta löytyy Sternin konservatorion kohdalta useita pianisteja, jotka olivat olleet Krausen oppilaina vuosina 1910–1914 (mm. Edmund Schmid ja Rosa Brunn; lisäksi tarkasteltua ajanjaksoa varhaisempia Krause-oppilaita kuten Hans Solty ja Edwin Fischer). (Stern 1914, 159–160.) Myös Martin Krausen tytär Jenny Krause, joka opiskeli samaan aikaan suomalaisten oppilaiden kanssa isänsä luokalla, loi uran Sternin konservatorion opettajana (ks. esim. *Prospekt 1918*, opettajalista).

Muitakin työmahdollisuuksia toki oli. Vuoden 1914 musiikinopiskelijan oppaassa kuvataan Sternin konservatorion opettajaseminaaria. Oppaan mukaan seminaari tarjosi mahdollisuuden kouluttautua pianon-, urkujen- ja viulunsoitonopettajaksi sekä laulunopettajaksi kouluihin (Stern 1914, 162). Opettajaseminaarista valmistuneita oli vuosittain melko vähän, ja heidän nimensä lueteltiin vuosikertomuksissa. Lukuvuonna 1911–1912 seminaarissa opiskeli 25 oppilasta, joista kuusi suoritti opettajan kypsyysnäytteen (vuosikertomus 1911–1912, 111).

Krausen entiset oppilaat tulivat työskentelemään muissakin tehtävissä kuin konserttipianisteina ja opettajina. Hänen luokallaan opiskellut Grete von Zieritz (1899–2001) tuli tunnetuksi niin säveltäjänä kuin pianistina. Zieritzille myönnettiin sävellystyöstä useita palkintoja, ja hän teki konserttikiertueita soittaen omia sävellyksiään. (Marciano 2010.)

Vaikka monista Krausen oppilaista löytyi kattavia uratietoja, jäivät ne suuren joukon kohdalla löytymättä. Konservatorion vuosikertomusten loppuissa olleissa nimityslistoissa oli harvoin mainintoja pianonsoitonopiskelijoiden saamista työpaikoista, ellei kyseessä ollut merkittävänä pidetty virka. Pedagogin työuran luoneita oli varmasti

enemmän kuin löytämäni tiedot kertoivat. Hakuteoksissa oli mainittu lähinnä konserttipianisteina ja konservatorioiden opettajina toimineita henkilöitä, mutta osa on saattanut toimia ennen muuta yksityisopettajana. Osa Krausen luokan suuresta oppilasjoukosta ei epäilemättä tullut milloinkaan työskentelemään ammattimuusikkona tai -pedagogina.

Opiskelu samalla luokalla Claudio Arraun kanssa

Koska Sternin konservatorion rahoitus perustui julkisuudessa esitettyihin tuloksiin, lahjakkaina pidettyjä oppilaita nostettiin esiin konserteissa ja näytteissä. Tämä lienee ollut myös opettajien toiveena, sillä taitavat oppilaat olivat eduksi heidän maineelleen. Musiikkioppilaitosten konserttiohjelmiin on aina ollut tapana merkitä näkyviin tieto kunkin esiintyvän oppilaan opettajasta (ks. Kingsbury 1988, 44). Krausen nimi oli, totta kai, näkyvästi esillä myös suomalaisopiskelijoiden konserttiohjelmissä.

Suomalaisten oppilaiden suhde opettajaansa on varmasti ollut melko tiivis runsaiden esiintymisten ja harjoitusesiintymisten vuoksi. Yksi oppilas sai kuitenkin huomiota ylitse muiden. Krause keskittyi opetustyössään mestarioppilaaseensa ja antoi Arraulle soittotunteja lähes joka päivä. On sanomattakin selvää, että tämä poikkeaa Krausen muiden oppilaiden saamasta opetuksen määrästä jo oppilaiden huomattavan suuren lukumäärän vuoksi. Musiikkioppilaitosten opettajat saattavat panostaa yksittäisiin oppilaisiinsa eri tavoin nykyäänkin (ks. Lehtonen 2004, 59), mutta kuilu ”lahjakkaan” ja ”keskiverto-oppilaan” saamassa opetuksellisessa huomiossa on tuskin silti näin suuri.

Arrauta (1903–1991) pidettiin ihmelapsena, ja hän piti ensikonserttinsa Santiagossa viisivuotiaana. Hän lähti opiskelemaan Sternin konservatorioon yhdeksänvuotiaana Chilen valtion tukemana ja oli Krausen oppilaana vuosina 1912–1918. Arrau esiintyi alusta lähtien poikkeuksellisen usein konservatorion tilaisuuksissa, esimerkiksi lukuvuonna 1913–1914 peräti kahdeksan kertaa. Konservatorion leikekirjasta käy ilmi hänen esiintymistensä samaa julkisuus, ja pian

Krause tunnettiin ennen muuta ihmelapsensa menestyksekkäänä opettajana. Opettajan ja oppilaan tiivis suhde kuvastuu arkistosta löytyneistä lukuisista taiteilijamuotokuvista, joissa Krause poseeraa kuuluisimman oppilaansa kanssa pianon äärellä. Siinä missä Krause panosti huomattavan paljon yhteen oppilaaseen, oli Arraukin yhden opettajan oppilas: Krausen kuoltua vuonna 1918 Arrau ei enää ottanut itselleen uutta opettajaa.

Konservatorioissa on pyritty tunnistamaan lahjakkuudet jo lapsina. Lahjakkuuden tunnistaminen vaikkapa pääsykokeessa on tietysti vaikea tehtävä, sillä lahjakkuus voidaan Kingsburyä (1988, 63) mukailen ymmärtää oppilaan ”potentiaalina” kehittyä taitavaksi muusikoksi. Lahjakkaina pidetyt oppilaat on tavattu ohjata päämäärätietoisena ja ammattimaisen opiskelun piiriin jo sangen nuorena, mikä johtaa tiiviiseen opettaja-oppilas-suhteeseen ja lopulta mestari-kisälli-eetokseen (Lehtonen 2004, 33). Arraukin suhde omaan opettajaansa muotoutui tiiviiksi. Krausen jäämistöstä löytyneiden dokumenttien (valokuvat perhejuhlista ja yksityistilaisuuksista, kirjeet jne.) valossa Arrau oli paitsi Krausen parhaan oppilaan myös perheenjäsenen asemassa: Arrau osallistui lapsesta lähtien Krausen perheen sosiaalisiin tapahtumiin ja perhejuhliin, ja hänen suhteensa perheen lapsiin oli läheinen. Täysin poikkeuksellisesta opettaja-oppilas-suhteesta ei liene kuitenkaan kysymys aikakauden omassa viitekehyksessä.

Sternin konservatorio myönsi Arraulle merkittävimmät palkintonsa (Ibach- ja Gustav-Hollaender-palkinnot), jotka jaettiin vuosittain koulun parhaille oppilaille. Arrau liittyi Sternin konservatorion opettajakuntaan vuonna 1924, perusti pianokoulun Santiagoon vuonna 1940 ja asettui sittemmin New Yorkiin. Maailmanlaajuiset kiertueet ja lukuisat levytykset ovat tehneet hänestä yhden viime vuosisadan merkittävimmistä pianisteista. (Ks. Philip 2010 ja Rodewald 1999.)

On huomionarvoista, että myös yksi suomalainen pianisti sai Sternin konservatoriolta vastaavan tunnustuksen kuin Arrau: Konstantin von Schoultzille myönnettiin Gustav-Hollaender-palkinto vuonna 1927 (vuosikertomus 1926–1927). Schoultz opiskeli Fritz

Masbachin pianoluokalla. Hänen opintojaan ei kuitenkaan tarkasteltu tämän tutkimuksen viitekehyksessä.

Lopuksi

Krausen luokan toiminta oli voimakkaasti sidoksissa hänen persoonaansa ja omintakeiseen pedagogiikkaansa. Vaikka muutamat si-vuaineet olivat pakollisia, opinnot koostuivat pääasiassa soittotun-neista ja sooloesiintymisistä, joihin Krause valmisteli oppilaitaan harjoituksissa ja harjoituskonserteissa. Tämänkaltainen opetus-suunnitelma on toki ollut tavanomainen aikakauden konservatori-oissa yleisemminkin.

Krausen luokalla sama pieni opiskelijajoukko esiintyi lukuvuoden mittaan yhä uudelleen koulun oppilasnäytteissä ja konserteissa, kun taas suuri osa oppilaista ei näytä juuri esiintyneen, ainakaan Sternin konservatorion tilaisuuksissa. Tiuhaan esiintyneet oppilaat saivat myös enemmän soittotunteja. Krausen panostus hänen parhaana pitämiinsä oppilaisiin teki pianoluokan ryhmäluonteesta jokseenkin kahtia jakaantuneen.

Suomalaiset, samoin kuin muut iltamissa ja näytteissä tiuhaan esiintyneet opiskelijat, olivat tiiviisti tekemisissä opettajansa kanssa ja mahdollisesti myös keskenään harjoitusesiintymisiin osallistues-saan ja konsertteihin valmistautuessaan; tässä suhteessa voidaan puhua tiiviistä luokkayhteisöstä. Vähäiselle huomiolle jääneiden opiskelijoiden suhde opettajaansa on saattanut jäädä etäisemmäk-si ja kokemus luokan ryhmäluonteesta toisenlaiseksi. Krausen pe-dagogiikkaa jatkaneet ja ”Krause-kouluja” ulkomaille perustaneet opiskelijat näyttävät olleen niitä, jotka olivat tiiviissä mestari-kisälli-suhteessa opettajaansa, eli saivat paljon soittotunteja ja ohjausta lukuisiin esiintymisiinsä.

Krausen pedagogiikka loi osalle opiskelijoista erinomaisen pohjan muusikonuran luomiselle; menestyneitä pianisteja oli huomattava joukko siihen nähden, miten vaikeaa muusikon oli – ja on yhä – luoda uraa ja ansaita elantonsa konsertoivana taiteilijana. Yleinen urapol-ku oli myös pedagoginen ura. Suuresta osasta oppilaita ei kuiten-

kaan löytynyt myöhempiä tietoja alalla toimimisesta. Pianonsoitto oli yleinen harrastus, joka ei johtanut kaikilla ammattiin saakka.

Historialliseen arkistoaineistoon pohjautuva katsaukseni on vääjäämättä keskeneräinen. Tutkimustyötä tulisi jatkaa eteenpäin esimerkiksi etsimällä tietoa niistä suomalaisista muusikoista, joiden opintojen jälkeisestä toiminnasta ei tämän, pääasiassa Berliinissä toteutetun tutkimuksen viitekehyksessä ole toistaiseksi löytynyt lähteitä. Olisi myös kiinnostavaa selvittää, millainen merkitys musiikinopinnoilla oli niille opiskelijoille, joita ei kirjattu musiikin historian sivuille merkittävän taiteilijakarriäärin luojina.

LÄHTEET

Arkistolähteet

Bruns, Paul 1918. *Zum ehrenvollen Gedächtnis an den in Plattling am 2. August 1918 verstorbenen Professor Martin Krause, Lehrer am Stern'schen Konservatorium 1904–1918*. Martin Krausen jäämistö.

Sternin konservatorion vuosikertomukset ja esittelylehtiset oppilaitoksen historian ajalta.

Lähteet sijaisevat Berliinin taideyliopiston arkistossa.

Muut lähteet

E. M. 1953. Schüler Liszts – Lehrer Edwin Fischers. Zum 100. Geburtstage von Martin Krause. *Der Tagesspiegel* 17.6.1953.

Ebel, Arnold (Hrsg) 1926. *Berliner Musikjahrbuch 1926*. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G. Berlin & Leipzig.

Klatte, Wilhelm & Misch, Ludwig (Hrsg) 1925. *Das Sternsche Konservatorium der Musik zu Berlin 1850–1925. Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum*. Berlin: Julius Sittenfeld.

Stern, Richard 1909. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* Nach authentischem Material herausgegeben von Dr. Richard Stern. 1. Jahrgang 1909. Berlin: Dr. Richard Stern Musikverlag.

—1914. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* Nach authentischem Material herausgegeben von Dr. Richard Stern. Jahrgang 1914. Berlin: Dr. Richard Stern Musikverlag.

Hakuteokset

- Deutsches Musiker-Lexikon.* (Hrsg) Erich H. Müller 1929. Dresden: Wilhelm Limpert-Verlag.
- Frank, Paul & Altmann, Wilhelm 1974. *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon.* Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 1: A–K. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Frank, Paul & Altmann, Wilhelm 1978. *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon.* Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 2: L–Z. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Lexikon der Juden in der Musik* 1943. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen. Bearbeitet von Dr. Theo Stengel. Berlin: Bernhard Hahnfeld Verlag.
- Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921.* 36. Jahrgang. Zweiter Teil. Adresskalender A–J. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921.* 36. Jahrgang. Dritter Teil. Adresskalender K–Schluss. Berlin: Max Hesses Verlag.

Kirjallisuus

- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademien 1882–1982.* Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Suomen musiikin historia 1: Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan (Keskiaika – 1899).* Helsinki: WSOY.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works.* Oxford: Clarendon Press.
- Heikkilä, Leena 2011. Ernst Linko ja uussaksalainen pianokoulu. *Finaali* 2, 60–71.
- Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide.* Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila & Katri Maasalo. Porvoo: WSOY, 305–435.
- Kingsbury, Henry 1988. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system.* Philadelphia: Temple University Press.
- Kumpulainen, Kristiina & Wray, David 2002. Classroom interaction, learning and teaching. *Classroom interaction and social learning: from theory to practice.* (ed.) Kristiina Kumpulainen & David Wray. London: Routledge, 9–16.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... : johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan.* Turku: Turun yliopisto.
- Marciano, Rosario 2010. Zieritz, Grete von. *Grove Music Online* 12.10.2010.
- Methuen-Campbell, James 2010a. Krause, Martin. *Grove Music Online* 12.10.2010.
- 2010b. Renard, Rosita. *Grove Music Online* 12.10.2010.
- Muxender, Therese 2004. Archival etiquette. *Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches.* (ed.) Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press, 32–43.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Sibelius, me ja muut.* Helsinki: Teos.
- Pesola, Väinö 1958. Kosti Vehanen. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja.* Toim. Maire Pulkkinen. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.

- Philip, Robert 2010. Arrau, Claudio. *Grove Music Online* 12.10.2010.
- Rodewald, Heidrun 1999. Claudio Arrau und seine Berliner Jahre. *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg Wolfgang Rathert & Dietmar Schenk. HdK-Archiv, Band 3. Berlin: Hochschule der Künste, 23–30.
- Sajakorpi, Elina 1989. *Ernst Linko. Taiteilijaprofili*. Tampere: Omakustanne.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta (1885–1918)*. Porvoo: WSOY.
- Schenk, Dietmar 2000. Das Stern'sche Konservatorium der Musik. *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Jürgen Wetzels. Jahresbuch des Landsarchivs Berlin 2000. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 57–79.
- 2005. Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Ein Privatkonservatorium in Berlin 1850–1915. *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*. Michael Fend & Michel Noiray (ed.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag. Sarja: Musical Life in Europe 1600–1900. Berlin: BMV, 275–299.
- Schmuck, Richard & Schmuck, Patricia 1992. *Group Processes in the Classroom*. Dubuque, IA: Wm. C. Publishers.
- Virtanen, Marjaana 2011. Martin Krausen pianoluokka Sternin konservatoriossa 1910–14. *Finaali* 2, 48–59.
- Virtanen, Marjaana 2012. Suomalaiset laulunopiskelijat Nicolaus Rothmühlin luokalla Sternin konservatoriossa Berliinissä 1905–14. *Musiikkikasvatus* 2, 38–52.
- Zahn, Christine 1991. Das Sternsche Konservatorium der Musik. Bernburger Strasse 22a/23. *Juden in Kreuzberg. Fundstücke, Fragmente, Erinnerungen*. Hrsg. Berliner Geschichtswerkstatt. Berlin: Berliner Geschichtswerkstatt, 398–416.

Abstract

Pekka Gronow

**Mitä äänitteet kertovat pianonsoiton historiasta /
What Can Sound Recordings Tell Us
about Piano Music in Finland?**

As musicologists have gained interest in performance studies, the importance of sound recordings and sound archives as sources has grown. In Finland, sound documents of (classical) piano music can be divided into three major categories: commercial recordings, broadcast archives, and private recordings.

The earliest sound documents of piano music in Finland are the four recordings made by the composer Oskar Merikanto for the Gramophone Company in 1906. Relatively few classical pianists made commercial recordings before the 1970s, although Ernst Linko, Selim Palmgren, Sigrid Schnéevoigt, and Timo Mikkilä had already recorded before WW2. Kosti Vehanen made a number of recordings as accompanist to the singer Marian Anderson, and Rolf Bergroth recorded in the 1950s and 1960s. Regular and large-scale production of classical recordings, however, only began in the 1970s. Finnish commercial recordings are preserved at the National Library and other archives and can be found in their online catalogues. Nevertheless, the number of classical piano recordings remains relatively small.

Compared to commercial recordings, radio and television archives contain much more relevant material, but are difficult to use. The archives of Yleisradio, the Finnish Broadcasting Company, hold a large number of piano recordings originally made for radio broadcasts along with more than a hundred thousand other recordings, ranging from sports commentary to radio plays. In the heyday of classical music broadcasting, the most important soloists in Finland appeared regularly on radio, and the company also made recordings of orchestral concerts and music festivals. Unfortunately, not all of these recordings survive today.

Most of the surviving collection has been digitized and is accessible online but only in the company's internal network. Documentation of

the recordings varies considerably, from excellent to poor. An important part of the collection which was intended for regular use has been documented in great detail and is searchable by performer, instrument, composer, title and genre. In other cases, the documentation is limited to program title and broadcast date; to obtain more information on the contents, the researcher must listen to the tape or rely on the radio programme schedules of contemporary newspapers. This paper explains the Finnish Broadcasting Company's archiving system and suggests various ways of finding recordings by classical pianists.

There is also a small but interesting collection of piano recordings in the Yleisradio TV archives, especially from the 1970s and 1980s, when videotape was established and when, unlike today, classical performers were often featured on television.

A third potential source of classical piano music which has not yet been properly studied consists of private collections. Since the 1950s, music lovers, performers, and institutions have regularly owned tape recorders and often made recordings of radio broadcasts or concerts, including their own performances. An inventory of these recordings would certainly recover radio broadcasts lost from the Yleisradio archives, as well as other material not elsewhere available.

Abstract

Johanna Hasu

**Musiikkiopiston erilaiset oppijat ammatillisen
oppimistavoitteen puristuksessa /
Diverse Learners in Finland's Music Institutes:
Under Pressure to Conform**

The Finnish Music Institute system is unique and earns worldwide admiration, with some even going so far as to call it a “musical miracle.” It has grown out of the forerunner of today’s Sibelius Academy, which was founded in 1882. In due course however, the need for a standard music syllabus was felt throughout the country; thus, a nationwide exam system was implemented in the 1960s.

In principle, the system guarantees equal opportunities for goal-oriented music education regardless of place of residence. The “musical miracle” does, however, have a downside: many pupils drop out and never touch their instrument again. A tradition of high achievement has prevailed, in which slower pupils easily feel the sting of failure. A professional career is often seen as the supreme goal, and a solo career as more prestigious than teaching. Such a culture respects teachers whose pupils perform well or win competitions. However, some pupils do not fit a one-size-fits-all teaching methodology.

Research in a number of countries has demonstrated that one child in five has problems learning to read and write. Dyslexia, for example, is a major obstacle to literacy regardless of visual inaccuracy, intelligence, age, and insufficient schooling. A child with dyslexia may have other learning problems as well.

Diverse learners may also have difficulty learning to play an instrument. Dyslexia may not necessarily be the only problem, and the teacher cannot diagnose whether the pupil has learning difficulties or not. The teacher must therefore adapt instruction to suit the pupil; fortunately, this is possible in one-to-one instruction.

I began my doctoral research into how learners with special needs study the piano in December 2011 and have so far concluded that youngsters struggling with learning difficulties can indeed learn to play the

piano and complete the basic Music Institute syllabus. However, the teacher must have a sufficient toolkit to permit various teaching methods—above all, a desire to help the pupil. Learners with special needs need strong motivation, and the teacher here plays a significant role. Performing and practising are major elements of learning to play an instrument, and in both, the special needs learner requires the teacher's support. The emotions aroused by playing music are important to pupils, and the teacher must be open to allowing the pupil to make music in his or her own way rather than insisting on only one "correct" interpretation. Dyslexia does not determine these pupils' self-worth; it is simply one attribute among many.

The Finnish Music Institute system has many fine traditions, and new research findings indicate that its prestige and high standards can be preserved while permitting diverse learners to enter the domain of goal-oriented music teaching.

Abstract

Matti Huttunen

**Kauneudesta kiinnostavuuteen – tapausesimerkkejä
uuden pianomusiikin tulosta Suomeen /
From Beauty to "Interestingness" – Early Performances of
International Modern Piano Music in Finland**

This article deals with the performance of international modern piano music in Finland, focusing on four important concerts which reflect the changing aesthetic ideals of the early 20th century. The approach is based on the methodological ideas of R. G. Collingwood, according to whom all history is the "history of thought" and the ultimate aim of history is the "self-knowledge of mind." The historian can fulfill this task by "re-enacting" a past thought in "his own mind." Using this approach, I analyze the following concerts: (1) Ilmari Hannikainen's selection of short pieces by Claude Debussy and Rhené-Baton in a concert arranged by the Helsinki Music Institute (the subsequent Sibelius Academy of the University of the Arts, Helsinki) in November, 1915. Reviews of the concert emphasised the purity and beauty of the works played by Hannikainen, echoing 19th century Hegelian ideas of the beauty of classical fine arts; there was no hint of confusion or admiration of the radical, unusual traits of modern French piano music; (2) Maurice Ravel's Piano Concerto in G major performed by Merete Söderhjelm, piano, and Helsinki Philharmonic Orchestra conducted by Georg Schnéevoigt in 1934. The concerto, which Ravel had finished only three years earlier, sparked disappointment among the critics, some of whom apparently had difficulty in reconciling the work with their conservative and nationalist aesthetic ideals; (3) The September, 1945 Helsinki Philharmonic Orchestra symphonic performance of Soviet music, including Dmitri Shostakovich's First Piano Concerto (soloist Orest Bodalew). After World War II, the ideas of international avant-garde music reached Finland rapidly, but there was also another phenomenon which, more than that of any other Western democracy,

described Finnish music culture: the influence of Soviet music. Besides political factors, there were also aesthetic ideas involved in the reception of Soviet music in the late 1940s and 50s. Soviet music was new to Finnish audiences and young composers, who were accustomed to the more nationally-oriented Finnish music of the 1930s; (4) the 1949 performance of pieces by Béla Bartók and Arnold Schoenberg, organized by the Nykymusiikki r.y. (Contemporary Music Society), which not only promoted the latest Finnish compositions but also international modern music. There was a fresh idea behind this concert: *interesting* modern works. Even if the music heard at the concert was not especially new, the ideal of 'interestingness' presented modern music in a new light.

Abstract

Elisa Järvi

**Kaikuja parin vuosisadan takaa /
Echoes of Finnish Piano Practices, Two Centuries on:
Reflections on the Archives**

This article explores various archival sources, e.g., diaries, letters, and music notebooks, from the period in which the fortepiano was becoming more common in Finland.

Music-making and music studies were appreciated by the nobility and upper class families in the early 19th century Finland. Among other skills, playing a keyboard instrument was an essential part of a child's education.

The practice of music in the manors and parsonages gradually spread to the countryside. In more populous centers such as Turku, musical societies played an active role in collecting sheet music, organizing events, and acquiring instruments. In addition, military officers, e.g., in Sveaborg, actively played chamber music.

Printed scores were rare and expensive and had to be ordered from abroad through agents. Musical scores were mostly copied by hand. However, some fine hand-written notebooks from the late 1700s and early 1800s have been preserved in the archives. Nevertheless, questions remain: Who used the music books and where? And on which keyboard instruments were compositions actually played? Further study is required.

Nevertheless, these notebooks reveal important aspects of this important period. By revealing the musical tastes of early amateur pianists in Finland and the basics of how music theory was studied, including the fact that scales and arpeggio exercises were already part of daily practice, these archives demonstrate that just as it does today, piano music was giving pleasure to many people's lives over two centuries ago.

Abstract

Annikka Konttori-Gustafsson

**Ernest Pingoud'n näkemyksiä 1900-luvun alun kansainvälisistä
ja suomalaisista virtauksista pianonsoiton saralla /
Ernest Pingoud's Views on International and Finnish Tendencies
in Piano Playing at the Turn of the 20th Century**

Ernest Pingoud (1887 – 1942), born in St. Petersburg, Russia, emigrated to Finland in 1918, where he gained a reputation as a champion of musical modernism. While as a composer he wrote mainly for orchestra, his own instrument was the piano. Using the collection of Pingoud's writings *Taiteen edistys* (ed. Kalevi Aho) as well as certain of his press critiques as source material, I focus on Pingoud's thoughts about pianism at that time, its appearance on the concert scene, especially in Berlin and in Helsinki, the choices of repertory, and most controversially, his views on the education of pianists.

Pingoud, a critic, essayist, manager of the Helsinki Philharmonic Orchestra, and head of the renowned Finnish Fazer Concert Agency, was clearly well-informed about the new musical trends of his time. Before moving to Finland, he had been musical correspondent in Berlin for the *St. Petersburger Zeitung*, and wrote concert and opera reviews in St. Petersburg. In his essays, he discussed, for example, contemporary culture, future views of contemporary music, and music education. In the 1920s, he continued his literary career in Finland, mostly in the Swedish-speaking press, such as *Hufvudstadsbladet*, *Ultra*, *Åbo Underrättelser*.

Pingoud had studied under prominent piano teachers, but there is little evidence of his own piano playing, and even less of his possible piano teaching. His educational ideas were surprisingly radical, and some of them, such as the education of active amateurs as the main task of the conservatory, have become a subject of discussion only fairly recently. Pingoud's attitude to his own childhood piano teachers was rather negative, and he was largely critical of the piano-teaching strategies of his day. Pingoud also bemoaned the restricted piano repertory at music institutions for their negative impact on the concert scene

due to their neglect of contemporary composers. While Pingoud was sometimes very critical, even of press critics and himself, he seemed to possess a deep understanding of the artist's mind and tried to find something positive even in student performances.

Abstract

Erja Kosonen

**Koraalisoittoa harmonilla – säestystaito
kansakoulunopettajan perustaitoja /
Playing Hymns with Harmonium:
Song Accompaniment as a Basic Teaching Skill**

The harmonium in the classroom with the class teacher as accompanist is a very common memory, dating from before the comprehensive school in Finland. The history of the harmonium as the main school instrument began with the first Teacher Education Seminar in Jyväskylä in the 1860s. This was the idea of Uno Cygnaeus, the "father of the Finnish elementary school." Finnish, handicrafts, and singing and music, were some of the main subjects in elementary school and teacher education until the 1920s.

Hymns, patriotic songs, and folk songs were the main contents of singing lessons in elementary schools, and the main goal in teacher education was to learn how to accompany hymns and chorales with the harmonium. The study of piano or organ was optional.

In the first decades of the 20th century, Aksel Törnudd and Martti Hela wrote the first harmonium books specifically for teacher trainees. Songbooks and books with accompaniment are long-lived books and have been used for many decades. According to the prefaces of these books, many of the notated accompaniments were arranged for harmonium. Many arrangements were too difficult for many school teachers. Song books were unisonous until the 1950s.

Abstract

Seija Lappalainen

**Varhaisia suomalaistaustaisia säveltäjäpianisteja
1700- ja 1800-luvun vaihteessa /
Early Finnish-born Composer-Pianists
at the Turn of the 19th Century**

Thomas Byström (Helsinki 28.8.1772 – Stockholm 2.10.1839) was an officer, amateur composer, and musician. He studied the piano and violin in Helsinki, Reval, and St. Petersburg (The Artillery and Engineering Military Academy for the Imperial Nobility, 1787–1792). His music teachers are unknown. From 1793–95, Byström gave cadets piano lessons at Karlberg Military Academy in Stockholm. His first solo songs were published in 1794, and he was the first Finnish-born composer of Stockholm's Royal Music Academy, of which he was a member from 1794 on.

From 1796 onward, Byström served in the Svea Artillery Regiment. He was also posted at Sveaborg near Helsinki, where he attended musical soirées in a Bellman-type secret society typical of the times. Byström served as a piano expert at the Royal Music Academy, and from 1814–16, he was a member of the board, from 1818–33, piano teacher and 1818–24, organ teacher. He gave Crown Prince Oscar piano lessons. Byström's excellent pianistic skills are shown in his compositions *Trois sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'un Violon obligé*, 1797, published by Breitkopf & Härtel in 1801, and *Air Russe Varié* (c. 1798–99). The Russian folk tune Byström may have been found in the collection *Sobranie Narodnyh Russkih Piesen s ih Golosami na Muzyku*, published in 1790 by Ivan Prach (Brown 1987, XII, Facsimile 33–34).

In the 1770's and 1780's, a Finnish-born musical family, the Lithanders, lived in Estonia, where the father was a rector (priest). All of the members of the family were musical, and there was a clavichord at the vicarage. Of the brothers, Carl Ludvig Lithander (Reigi 6.2.1773 – Greifswald 17.12.1843) was a prominent pianist and composer.

The lists of the family godfathers show that the family had prestigious connections with Estonian and Swedish nobility. When the parents died, the sons moved to Sweden and Finland, and the daughters were married in Estonia.

Carl Lithander was a skillful composer, pianist and violinist, but he first chose a military career in Stockholm. He joined as an engineering cadet and graduated as an officer in the engineering corps. Beginning in 1804, he taught mathematics at Karlberg Military Academy. He became a lieutenant in the engineering corps in 1812. Lithander's music teachers were Georg Joseph Vogler and J. C. F. Häffner. The connection with the Swedish Ambassador in Russia, Curt von Stedingk, is interesting because Carl Lithander's brother, Fredrik Emanuel Lithander, was piano teacher to the children of Stedingk in St. Petersburg.

In 1795, Carl Lithander published piano variations on a theme by Carl Gustaf Goës, and later on other pieces and solo songs. Lithander lived from 1814–1818 in London, where he composed many piano pieces, e.g., two piano sonatas (the first one dedicated to Muzio Clementi). The contact person may have been the amateur violinist Niklas Pehr Hulthin.

The reception of the compositions of Lithander published in England and Scotland is an interesting field of this study. The musical essays in the journal the *Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, and Politics* are informative and quite professional.

Abstract

Margit Rahkonen

**Kansainvälisyyttä ruohonjuuritasolla: Sibelius-Akatemiassa
solistista pianonsoiton opetusta 1980–2013 antaneiden
opettajien ulkomaiset opinnot /****Grass-Roots Internationality: Foreign Studies of Teachers of
Soloist Piano Students at the Sibelius Academy, 1980–2013**

The Sibelius Academy was granted university status in 1980, and, in 2013 it became part of the University of the Arts Helsinki. The intervening 32 years were a time of both stability and growth. Many new piano teachers were hired, particularly in the 1980s, and during the following decades, a great deal of exchange and co-operation with institutions and individuals of other countries took place.

Internationality is emphasized in the strategies and statements of universities. It is often understood as, for example, public events covered in the media, success of students or teachers as artists in international forums, large co-operation projects between institutions, visits of important musical figures, etc.

Internationality can also reach the classroom, infusing the intense interaction between the teacher and the student in the traditional master–apprentice teaching system. The teacher’s own studies, which in the classical music tradition are usually extensive both in scope and time, are an important factor in what a piano teacher conveys to students as well as how it is conveyed.

Using responses from a questionnaire on this topic, this article concentrates on the international studies of the twenty-four piano teachers who worked at the Sibelius Academy for at least five years between 1980 and 2013 and taught the so-called soloist piano students. Most of the teachers had very long teaching careers, in many cases several decades. All excluding one had conducted professional piano studies in another country—or several others—besides their own country of birth. The duration of their studies varied from short visits to more than ten years; eleven of the teachers had studied abroad for at least

four years. Even the teachers of the oldest generation, whose studies were tragically interrupted by WW II, had attempted to complete their studies in one way or another through short-term study trips abroad.

The questionnaire included questions on the importance of teachers' own foreign studies, their most important teacher, aspects of their international studies which they had incorporated into their own teaching, and opinions on the so-called national piano schools. The influence of foreign study was described in various ways, but all of the respondents recognized its great importance. The majority of the teachers saw international study as a determining factor in their development into artists and pedagogues.

Abstract

Marjaana Virtanen

**Martin Krausen pianoluokan suomalaiset
opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–1914 /
Finnish Students in Martin Krause’s Piano Class
at Stern Conservatory, 1910–14**

This article discusses Martin Krause’s piano class at the Stern Conservatory, Berlin, in the years 1910–14, when several Finnish pianists studied there. The Stern Conservatory, founded in 1850, was a private music school that became world-famous for its internationally successful students, for example, the Chilean pianist Claudio Arrau, also one of Krause’s students. The Finnish students included the pianist-composer Ernst Linko and the pianists Signe Fredrikson, Ella Lindelöf, and Kosti Vehanen.

This article sheds light on the following questions: Who studied in Krause’s class? What was the nature of the studies (e.g., the content of the curriculum, the significance of public performances and piano degrees)? What was Krause like as a teacher? What kinds of careers did the Finnish students pursue after their studies? This investigation is based on archival material (e.g., annual reports of the conservatory) found at the Berlin University of the Arts.

Krause became Franz Liszt’s student in the year 1882. He analysed Liszt’s playing technique and pedagogy and applied them to his own teaching. Krause’s teaching methods included for example theme concerts and musical evening gatherings, in which not only pianists but also students and teachers from other fields of music (e.g., music theory) participated. Performances were an important part of musical studies led by Krause. The best piano students received extra piano lessons from Krause and were given the opportunity to perform publicly.

The Finnish piano students – particularly Ernst Linko – performed frequently in public performances and degree concerts. Their studies can therefore be considered as successful. The curriculum included several subjects besides solo piano playing, for example, music theory,

music history, small group performance, and prima vista exercises.

After his studies, Ernst Linko (1889–1960) became a successful pianist-composer and later, a professor and rector at the Sibelius Academy in Helsinki, Finland. Kosti Vehanen (1887–1957) is above all remembered as a renowned accompanist who accompanied prominent singers such as the American singer Marian Anderson and the Finnish singers Aino Ackté and Maikki Järnefelt. In the future, it would be interesting to explore the significance of music studies for Ella Lindelöf and Signe Fredrikson, whose post-study lives and careers were not clarified in this archive study.

Piano on pitänyt pintansa suosittuna soittimena mitä erilaisimmissa yhteyksissä. Pianonsoiton samoin kuin muun musiikillisen osaamisen taso Suomessa on korkea. Mikä on vaikuttanut soittimen suosioon kodeissa ja konserttilavoilla, mitkä tekijät ovat osaamisen taustalla, minkälaisia osaajia liittyy pianonsoiton historiaan Suomessa?

Paljon musiikin luomista, esittämistä ja muuta pianon soittamiseen liittyvää tietoa on edelleen järjestämättä, tutkimatta ja kuuntelematta erilaisissa arkistoissa, kirjekokoelmissa ja sanomalehdissä. Kirjallisen ja varsinkin suullisen tiedon palaset katoavat nopeasti historian hämärään.

Artikkelikokoelma pohjautuu Pianonsoiton historia Suomessa -symposiumissa pidettyihin esitelmiin. Symposiumin tarkoituksena oli kartoittaa pianonsoittoon Suomessa liittyvää tutkimusta mahdollisimman laajasti ymmärrettynä ja samalla saattaa yhteen tutkimuksen tekijöitä, pedagogeja ja esittäviä taiteilijoita.