

13
DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI II

Pianonsoiton historiaa Suomessa

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



KARTANOISTA
KAIKKIEN
SOITTIMEKSI II

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI II

Pianonsoiton historiaa Suomessa

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

KARTANOISTA KAIKKIEN SOITTIMEKSI II
– PIANONSOITON HISTORIAA SUOMESSA

Julkaisija

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 13

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä kirjoittajat



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Kannen kuva: Istockphoto

ISSN: 2341-8257 (painettu)

ISSN: 2341-8265 (sähköinen)

ISBN 978-952-329-120-1 (painettu)

ISBN 978-952-329-121-8 (sähköinen)

<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2019060318272>

Julkaisusarjan ilme, kannen suunnittelu ja päällyksen muotoilu

BOND Creative Agency

Taitto

Mikko Puranen

Paino

PunaMusta Oy, 2019

Helsinki, 2019

Sisällys

- 7 Lukijalle
Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka
- 11 Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia
Matti Huttunen ja Tommi Harju
- 39 Ingeborg Hymander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja
Annikka Konttori-Gustafsson
- 79 Lisztin h-molli-sonaatin esitykset Suomessa ennen ensimmäistä maailmansotaa
Margit Rahkonen
- 115 Juhani Pohjanmies – monipuolinen muusikko ja unohdettujen sonaattien säveltäjä
Annikka Konttori-Gustafsson ja Jan Lehtola
- 147 Suomalaisen pianistin soiva perintö tallenteilla – Tapani Valstan soolopiano- ja konserttoäänitteet sekä poimintoja hänen leikekirjoistaan
Risto-Matti Marin
- 175 Kohti uutta neljäsosasävelaskelpianoa
Elisa Järvi
- 189 Omakohtaisia kokemuksia suomalaisen pianismin kehittymisestä 1960-luvulta nykypäivään
Erik T. Tawaststjerna
- 196 Abstracts

Lukijalle

Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulu järjesti ensimmäisen Pianonsoiton historia Suomessa -symposiumin lokakuussa 2014. Tapahtuman herättämä innostus poiki toisen symposiumin lokakuussa 2016, jolloin julkaistiin ensimmäisen symposiumin esitelmistä laadittu artikkelikokoelma *Kartanoista kaikkien soittimeksi – pianonsoiton historiaa Suomessa* (DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 8). Hankkeen primus motorina on toiminut musiikin tohtori, pianotaiteilija Margit Rahkonen, jonka keskustelut kollegojen kanssa toivat ilmi yhteisen huolen pianistukupolvien tekemisen kautta tai perinteisesti vain suullisesti välittyvän tiedon katoavaisuudesta. Vaikka nykyhetkeen ja tulevaisuuteen panostaminen on aina tärkeää, on myös selvää, että tietämättömyys historiasta luo harhakuvia. Suomalaisen pianismin tämänhetkisellä tasokkuudella on taustansa, josta 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 vuosina 1995–2006 ilmestynyt kirjasarja *Suomen musiikin historia* huomioi erilaiset musiikin lajit ja jopa esittävät taiteilijat. Tämä osoittaakin 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 ennen tätä hanketta ole erityisesti paneuduttu. Sibelius-Akatemian (Karvonen 1957, Dahlström 1982, Pajamo 2007; 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. Musiikin luomista, esittämistä ja muuta pianon soittamiseen liittyvää tietoa sekä instituutioita edeltävältä ajalta että varsinkin instituutioissa toimimisen ulkopuolelta on kuitenkin edelleen järjestämättä ja tutkimatta. Se tieto on suurelta osin hajallaan erilaisissa arkistoissa, kirjekokoelmissa ja sanomalehdissä tai suullisen tiedon palasina.

Pianonsoiton historia Suomessa -hankkeen tarkoituksena on kartoittaa, edistää ja laajentaa pianonsoittoon maassamme liittyvää tutkimusta sekä saattaa yhteen tutkimuksen tekijöitä, pedagogeja ja esittäviä taiteilijoita. Nyt käsillä olevassa hankkeen toisessa julkaisussa ovat mukana lähes kaikkien vuoden 2016 symposiumin esitelmöitsijöiden tekstit. Artikkelit – Erik T. Tawaststjernan henkilökohtaisiin muistikuviiin keskittyvää tekstiä lukuun ottamatta – ovat käyneet läpi anonyymien vertaisarvioinnin.

Artikkelikokoelman aiheet kattavat aikajanan 1800-luvun puolivälistä nykypäivään. Tommi Harju ja Matti Huttunen pureutuvat Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman sisältämiin piano- ja urkuaiheisiin kirjoihin sekä niiden avaamiin näkökohtiin, joilla oli merkittävä vaikutus maamme musiikkielämään. Annikka Konttori-Gustafsson valottaa aikanaan tunnetun ja arvostetun, mutta nykyisin lähes unohdetun suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtajan, Ingeborg Hymanderin elämäntyötä. Margit Rahkonen selvittää Lisztin h-molli-sonaatin varhaista reseptiohistoriaa Suomessa ja kartoittaa teoksen esitykset maassamme ennen ensimmäistä maailmansotaa. Juhani Pohjanmiehen monipuolinen toiminta muusikkona ajoittui 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille. Jan Lehtola ja Annikka Konttori-Gustafsson luotaavat Pohjanmiehen vaiheita keskittyen hänen toimintaansa urkurina ja pianistina sekä näille soittimille sonaattit kirjoittaneena säveltäjänä. Risto-Matti Marinin artikkeli Tapani Valstan pianistinurasta hänen leikekirjojensa ja soolopianoäänitteidensä valossa tuo lukijan suomalaisen pianismin lähihistorian äärelle, samoin Erik T. Tawaststjernan havainnot suomalaisten pianistien vaiheista 1950-luvulta tähän päivään. Elisa Järvi luo artikkelissaan katsauksen

neljäsosasävelpianon historiaan ja soittimen kehittämisen nykyvaiheeseen Suomessa.

Toivomme tämän artikkelikokoelman innostavan pianismin saralla toimivia taiteilijoita, tutkijoita ja pedagogoja etsimään ja tuomaan näkyväksi historian hämärään nopeasti katoavaa tietoa. Kiitämme lämpimästi artikkeleiden kirjoittajia ja muita symposiumiin osallistuneita. Kirjamme ilmestymisen mahdollistamisesta ja siihen tähtäävästä tuesta kuuluu kiitos DocMus-tohtorikoulun julkaisusarjan päätoimittajalle, professori Anne Kauppalalle ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemian tutkimuksesta vastaavalle varadekaanille, professori Tuire Kuuselle.

Helsingissä 27.5.2019

Toimituskunta Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka

Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuaiheiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia

MATTI HUTTUNEN JA TOMMI HARJU

Johdanto

Artikkelimme esittelee Suomen musiikin historian 1800-luvun jälkipuoliskolla vaikuttaneen Richard Faltinin (1835–1918) kokoamaa ja omistamaa yksityiskirjastoa. Faltinin yksityiskirjasto on noussut esiin tämän artikkelin kirjoittajien välisessä keskustelussa jo pitkän aikaa tutkimuskohteena. Se heijastelee paitsi kokoajansa kiinnostusta ja suhdetta hänen elämäänsä, myös Faltinin merkitystä eräänlaisena avainhenkilönä Suomen musiikin historiassa pitkin 1800-lukua sekä 1900-luvun alussa. Yksityiskirjastot, varsinkin nimekkäiden kulttuurielämän vaikuttajien kokoelmat, kertovat hyvin paljon kokoajastaan, tämän ajatusmaailmasta sekä kiinnostuksen kohteista. Samalla voidaan ajatella, että yksityiskirjastoa tarkastelemalla voidaan saada kuva ajan kulttuurisesta ilmapiiristä ja taiteellisista suuntauksista. Artikkelissa keskitytään paitsi kirjaston esittelyyn, myös kirjojen taustalla ilmeviin musiikillisfilosofisiin suuntauksiin.¹ Esiin nousee tämän lisäk-

1 Säveltäjien yksityiskirjastoja ei ole juurikaan tutkittu musiikillisfilosofisesta näkökulmasta. Heinrich Glareanuksen, 1500-luvun monitieteisen teoreetikon yksityiskirjastoa on tarkasteltu kokoomateoksessa (Fenlon & Groote toim. 2013) monesta eri näkökulmasta. Kirjassa pyritään luomaan kuva kirjaston vaikutuksesta Glareanuksen monipuoliseen toimintaan. Johann Gottfried Waltherin yksityiskirjaston maailmankuvallisia vaikutuksia on esitelty taannoin ilmestyneessä väitöskirjassa (Harju 2015).

si kirjahistorian² merkitys Faltinin yksityiskirjaston näkökulmasta. Artikkelin ulkopuolelle rajautuvat pianonsoiton tekniset kysymykset, jotka saattavat nousta käytössämme olevasta materiaalista. Artikkelin pääasiallisena lähteenä toimii Helsingin yliopiston yhteydessä toimivan Kansalliskirjaston laatima, konekirjoitettu luettelo Richard Faltinin yksityiskirjastosta (Faltinin kokoelma, s.a.). Luettelossa on 32 numeroitua sivua sekä neljä numeroimatonta lehteä. Artikkelin alkuosassa oleva elämäkerrallinen katsaus perustuu ainoaan Richard Faltinista kirjoitettuun elämäkertaan vuodelta 1934, jossa Karl Flodin ja Otto Ehrström hyödynsivät Faltinin jäämistössä olleita runsaita muistiinpanoja ja dokumentteja. Lisäksi olemme tutustuneet Kansalliskirjaston hallussa oleviin Faltinin omistamiin kirjoihin, erityisesti pianonsoittoa käsitteleviin opuksiin.

Faltinin elämän pääpiirteet

Richard Faltin syntyi 1835 Preussissa danzigilaiseen kauppiasperheeseen. Kotona harrastettiin paljon musiikkia, ja Faltin ohjattiin jo nuorena pianonsoiton pariin isoveljensä jäljissä. Musiikinteorian ja sävellyksen opintonsa hän aloitti myöhemmin koululaisena. 19-vuotiaana Faltin pääsi opiskelemaan Leipzigin maailmankuuluun konservatorioon. (Flodin & Ehrström 1934, 13–16, 28.) Kaupunki oli yksi musiikkielämän keskuksista, ja siellä toimivat myös monet tärkeät musiikkikustantamot kuten Breitkopf & Härtel ja Peters. Opinnot jättivät Faltiniin elämään myös ihanneajatuksen siitä, että musiikkikulttuurin monipuolinen vaaliminen ja perusteellinen musiikkikoulutus olivat äärimmäisen tärkeitä yhteiskunnalle (mts. 27–28).

Richard Faltinin opettajina Leipzigin konservatoriossa toimi aikansa valovoimaisimpia muusikoita. Pianonsoittoa opettivat Louis Plaidy ja Ignaz Moscheles. Faltin opiskeli myös urkujensoittoa ja musiikinteoriaa

2 Kirjahistorian tutkimusalue kattaa sekä historiatieteen että bibliografoiden menetelmiä hyväksikäyttäen kirjan kaikki vaiheet alkuideasta kirjan tuhoutumiseen. Kirjahistoriassa tarkastellaan myös kirjan tekijöitä, kauppiaita, lukijoita sekä kerääjiä. (Laine toim. 1996, 254.)

Ernst Richterin johdolla sekä viulunsoittoa Friedrich Hermannin ohjauksessa. Kontrapunktin opettajana Faltinilla oli Moritz Hauptmann, sävellyksessä ja orkestroinnissa Julius Rietz, partituurin- ja yhteissoitossa Ferdinand David sekä musiikinhistoriassa Franz Brendel.

Faltin oli opiskeluaikanaan kahden musiikkiperinteen välissä. Toisaalta Leipzigin oli vallalla traditio, joka oli voimistunut ns. Bachrenessanssin myötä. Johann Sebastian Bach olikin yksi Faltinin merkittävimmistä musiikillisista esikuvista, ja Faltinista kehittyi Bachin musiikin todellinen tuntija. Faltinin kirjaston nuottikokoelmasta löytyy muun muassa Bach-Gesellschaftin toimittama *Bach-Gesellschaft-Ausgabe* sekä osia Georg Friedrich Händelin kokonaisteoksista. Toisaalta Faltinia kiinnosti uudenaikainen musiikki ja hän liittyi jäseneksi *Aufschwung*-yhdistykseen, jonka päämääränä oli esittää modernia kamari- ja pianomusiikkia, etenkin Robert Schumannin teoksia.

Faltin päätyi valmistumisensa jälkeen Viipuriin musiikinopettajaksi teologi Karl Behmin saksankieliseen kouluun Karl Johan Moringin myötävaikutuksella vuonna 1856. Kuten Flodin ja Ehrström (1934, 35–36) kuvaavat, Faltinin jonkinlainen kaukokaipuu ja hyvät vaikutelmat Suomesta rohkaisivat hänet ottamaan paikan vastaan. Saattaa myös olla, että Viipurin ja Pietarin maantieteellinen läheisyys houkutteli Faltinia saapumaan Suomen suuriruhtinaskuntaan. Pietarissa oli eloisaa konserttielämää sekä vahva saksalaisyhteisö, ja tätä kautta Faltinin kansainväliset yhteydet muusikoihin ja musiikkielämään säilyivät aktiivisina.

Viipurin aikana Faltinin asunto tuhoutui tulipalossa. Hänen yksityiskirjastonsa kannalta onnettomuus oli hyvin vahingollinen. Faltin menetti kaikki siihenastiset sävellyksensä, hankkimansa nuottijulkaisut ja kirjat. Hän joutui siis kokoamaan uudelleen koko omaisuutensa viipurilaisten ystäviensä avulla. (Mts. 51–53.)

Richard Faltin muutti perustamansa perheen kanssa Helsinkiin vuonna 1869. Muuttoa oltiin toivottu monelta taholta, koska hänet tunnettiin tarmokkaana musiikkitoimijana. Faltinille avautui heti tehtäviä kapellimestarina, urkurina ja musiikinopettajana. Hänestä tuli helsinkiläisen musiikkielämän avainhenkilö. Faltin seurasi Rudolf Lagia Nikolainkirkon urkurina ja Fredrik Paciusta Yliopiston musiikinopet-

tajan virassa. Näiden kahden toimen samanaikaisen hoidon ohella hän toimi myös teatterin ja oopperan kapellimestarina. Hän opetti myös urkujen- ja pianonsoittoa Helsingin Musiikkiopistossa sen perustamisesta vuonna 1882 lähtien. Musiikkiopiston oppilaiden lisäksi Faltinilla tiedetään olleen lukuisia yksityisiä piano-oppilaita. Faltin työskenteli myös kirkkomusiikin alalla. Hän suoritti urkujen tarkastuksia sekä toimitti Rudolf Lagilta kesken jääneen koraalikirjan valmiiksi. (Flodin & Ehrström 1934, passim.)

Faltin toimi myös pianokauppiaina jo Viipurissa ja myöhemmin Helsingissä. Hän myi liikkeensä sittemmin R. E. Westerlundille (1859–1922), ja myöhemmin siitä tuli Fazerin musiikkiliike. Faltin ihastui vanhemmilla päivillään Richard Wagnerin musiikkiin ja piti yllä suhteita Saksaan ja sen musiikkikulttuuriin luoden sillan Suomen kulttuurielämästä saksalaiseen. Richard Faltin oli kuollessaan vuonna 1918 Suomen musiikkielämän syvästi arvostama toimija. (Flodin & Ehrström 1934, passim.)

Faltinin yksityiskirjaston kuvaus

Richard Faltinin perilliset lahjoittivat jo tämän kuolinvuonna koko laajan kirjaston tuolloiselle Yliopiston kirjastolle. *Sävelettären* uuden jakson vuoden 1918 numerossa 7–8 (104–105) on pieni uutinen, jossa kerrotaan mm. seuraavia yksityiskohtia kirjastosta:

Professori Richard Faltinin perilliset ovat tehneet yliopiston kirjastolle suuriarvoisen lahjoituksen luovuttamalla sille vainajan rikkaan musiikkikirjaston. Kokoelmaan sisältyy aikakauskirjoja y.m.s. 173 nidosta, ulkomaista musiikkikirjallisuutta 289 nidosta, kotimaista musiikkikirjallisuutta 39 nidosta ja vihkosta ja kotimaisia nuottijulkaisuja 63 nidosta, yhteensä 986 nidosta ja vihkoa. Lisäksi on erilaisia nuottikäsikirjoituksia 51 vihkoa ja puolitoistakymmentä säveltaiteilijain muotokuvaa ym. Lahjan sisällyksestä mainittakoon vielä, että siinä on v. een 1914 täydelliset sarjat aikakauskirjoja *Die Musik* ja *Bayreuther Blätter*. Siihen kuuluu myös erittäin kaunis painos Lisztin koottuja sävellyksiä, komea

Graduale Cisterience³ v:lta 1696. Käsikirjoituksista osa on aineksia vainajan toimittamia koraalikirjajulkaisuja varten. Kokonaisuudessaan kokoelma muodostaa hyvin tervetulleen lisän yliopiston kirjaston tähänastiseen niukkaan musiikkikirjallisuuden osastoon.

Faltinin yksityiskirjasto koostuu kaikkiaan 986 niteestä. Kuten *Sävelettären* uutisessa todetaan, siinä on mukana 289 pääasiassa germaaniselta alueella painettua nidosta musiikkikirjallisuutta, ja näistä suomalaisia on vain 39. Lisäksi kokoelmassa on 173 nidettä musiikkialan aikakauskirjoja. Nuotteja on lähes viisisataa ja käsikirjoituksia 51. (*Säveletär* 1918, 104–105, ks. myös Suhonen 1997.) Artikkelissamme tarkastellaan Faltinin yksityiskirjaston osaa, joka koostuu määrällisesti 54:stä⁴ kirjasta.

Kirjakokoelmassa on musiikinteoriaa käsittelevää kirjallisuutta ja oppikirjoja, musiikinhistorioita, laulun, pianon- ja urkujensoiton oppaita ja aikakausjulkaisuja. Siten se heijastelee tuon ajan sivistysporvarillista saksalaista tapaa hahmottaa yksityiskirjasto. Hohendahlin (1985, 253) mukaan tuon ajan yksityiskirjastot koostuivat uskonnollisen kirjallisuuden ja laulukirjojen lisäksi pääasiassa ammattikirjallisuudesta. Kielellisesti Faltinin kirjasto on jokseenkin yksipuolinen, kokoelmasta nimittäin löytyy lähes yksinomaan saksankielisiä tai saksaksi käännettyjä kirjoja. Tämän lisäksi mukana on hyvin vähäinen määrä kirjoja ja nuottijulkaisuja sekä suomeksi että ruotsiksi.

Faltinin kokoelman tietoja on haasteellista hallita. Kansalliskirjaston tietojen mukaan kirjat on luetteloitu kokonaisuudessaan ja nuottijulkaisut osittain. Konekirjoitettuun kirjaluetteluun voidaan kohdistaa kuitenkin kriittistä tarkastelua. Se näyttäytyy systemaattisesti ryhmiteltynä listana vähäisin tiedoin. Kirjat ja nuottijulkaisut on aikoinaan

3 Nimen tulisi olla *Graduale Cisterciense*. Lauseesta on lehden taittovaiheessa jäänyt oletettavasti sana ”sekä” erehdyksessä pois. Lause oikein muotoiltuna: ”Siihen kuuluu myös erittäin kaunis painos Lisztin koottuja sävellyksiä, sekä komea Graduale Cisterciense v:lta 1696.” Graduale ei liity Franz Lisztiin.

4 Lukuun on laskettu luettelon otsikoiden ”piano” ja ”orgel” alle koottujen nimekkeiden lisäksi muut selkeästi muualla bibliografiassa mainitut urkuja ja pianoa käsittelevät kirjat.

sijoitettu ulkomaisen kokoelman signumeille, jotka alkavat 879–881. Musiikkiaikakauslehdet puolestaan löytyvät signumeilta P-3981 – P-4010. Aineisto sisältää mm. Faltinin kommentein varustettuja konserttiohjelmia niistä konserteista, joissa hän on käynyt. *Sävelettären* uutisessa mainittua kirjakokoelmaa säilytetään omana kokoelmanaan ja artikkelimme ulkopuolelle jääviä nuottikäsitkirjoituksia Faltinin arkistoissa Coll. 52 ja Coll. 492. (Arkistoluettelo Faltin, 1.) Uudelle ja tarkemmalle, esimerkiksi julkaisu- ja painostiedot sisältävälle kirjaluettelon laadinnalle olisi mielestämme selvä tarve bibliografisesta näkökulmasta.

Kirjahistoriaa Faltinin kokoelman näkökulmasta

Kirjahistoria on yksi suuntaus niin sanottujen ”uuden historian” lajien joukossa, jotka ovat ottaneet lähtökohdakseen kehittää historian tutkimusta muiden tieteiden kanssa. Annalistisen kirjahistorian alkuvaiheessa kirjoja tutkittiin nimenomaan aatteiden välittäjänä ja yhteiskunnallisena vaikuttimena, eikä niinkään esineinä. Usein tässä yhteydessä puhutaan mikrohistoriallisesta näkökulmasta, ja se on ollutkin huomionarvoinen keskittyessään yksityiskirjastojen sisältöjen tulkintaan ja tätä kautta ihmisten lukutapoihin. Huomion kohteina ovat olleet niiden lisäksi myös kirjakauppiat ja painajat. (Heikkinen 1993, 6–7; Laine 1996, 14–15.)

Kirjahistoriassa tutkitaan bibliografian sekä historia-, kulttuuri- ja yhteiskuntatieteiden menetelmin kirjoja ja niiden valmistamista, julkaisemista, jakelua, omistamista ja lukemista suhteessa niitä ympäröivään historialliseen kontekstiin. Kirjahistoriasta käytetään toisinaan myös ranskankielistä termiä *histoire du livre*. Faltinin yksityiskirjastoa ja siitä tehtyä luetteloa voidaan lähestyä historiallisen bibliografian keinoin. Historiallinen bibliografia on suuntaus, joka tutkii kirjojen historiaa ja niiden asemaa yhteiskunnassa sekä kirjan sisältöjä ja omistamista usein ulkopuolisten lähteiden avulla (Laine toim. 1996, 253). Olemme keskittyneet erityisesti tässä tapauksessa Faltinin kirjaston piano- ja urkuaiheisten kirjojen sisältöihin ja niiden edustamien aiheiden tutkimiseen.

Henkilökohtaisen kirjaston kokoaminen liittyy laajemmin kirjapainotaidon seurauksiin, porvariston kehitykseen ja yksityisen elämänalan

lisääntymiseen. Kirjasto viittasi 1600-luvulta pitkälle 1800-luvulle kalusteeseen tai erilliseen huoneeseen. Terminä *Bibliothek* tai *Bibliothèque* saattoi viitata periaatteessa enemminkin huoneen nurkassa olevaan kirjahyllyyn kuin itsenäiseen huoneeseen. (Ranum 2001, 95–96.)

Faltinin kirjastoa tarkasteltaessa on huomioitava, että hän joutui kokoamaan kirjastonsa uudelleen Viipurissa tapahtuneen tulipalon jälkeen. Hän hankki oletettavasti kirjansa kirjakaupoista Viipurista, Helsingistä ja Pietarista sekä matkoillaan Saksaan.⁵ Täytyy muistaa, että kirjan merkitys 1800-luvulla oli tärkeä, eikä nykyään varsin tavanomaisia tarjouskirjakauppoja ollut tuolloin olemassa. Myös kirjan elinkaari oli aivan toisenlainen kuin nykyään, kun uusi nimeke parhaimmillaan poistuu muutamassa kuukaudessa markkinoilta jäännöseriksi ja lopulta makulatuuriksi. Kirjakauppa 1800-luvun kontekstissa myi pääasiassa arkinippuja. Ostaja toimitti sen jälkeen arkit taiteltavaksi ja sidottavaksi kirjansitojalle. (Bengtsson 2017, 124.) Tässä kohtaa kirja sai kannet eli sen ulkonaisen muodon, millaiseksi nykyään ymmärrämme kirjan esineenä. Tämän vuoksi monet 1800-luvun yksityiskirjastojen kirjojen kannet on sidottu samanlaisiin kansiin ja niistä löytyy yhteisiä painokirjainmalleja. On huomattava myös, että kirja saattoi muuttua sivistysporvariston näkökulmasta statusesineeksi (mts. 124).

Tiedetään varsin hyvin, että sivistyksen idea porvaristolle näyttäytyi mm. yksityiskirjastojen kautta. Porvaristo saattoi uhrata tuloistaan suhteellisen suuriakin summia kirjojen hankintaan korostaessaan sivistyneisyyttään. Faltinin kirjaston taustalta voidaan löytää myös ajatus sivistysporvaristosta.

Muusikoiden kohdalla on erotettavissa neljä erilaista henkilötyyppiä, joka saattoi koota itselleen yksityiskirjastoja: 1. säveltäjä, joka oli myös esiintyvä muusikko (esimerkiksi kanttori tai virtuoosi), 2. musiikin teoretikko, 3. kustantaja, joka oli koonnut käsikirjoituksia ja myi niitä kopioina, 4. musiikista ja musiikinhistoriasta kiinnostunut amatööri. (Beisswenger 1992, 20.) Faltin edustanee näistä eniten tyyppiä yksi.

5 Jyrki Hakapää (2008, 80-81) mainitsee esimerkiksi Viipurissa ja Helsingissä toimineen useampia kirjakauppoja 1800-luvun puolivälin jälkeen.

Voidaan ajatella, että hän ei ehkä Suomen tuon ajan musiikkielämän toimijana ollut musiikinteoreetikko, mutta tavassa, jolla hän on koonnut kirjastoaan, on nähtävissä kuitenkin myös teoreetikkolukijan profiili.

Kirjasto osana Faltinin koteja

Kirjastoa voidaan tarkastella kirjahistoriallisesta näkökulmasta myös tilana. Faltinien tiedetään asuneen Helsingin aikana monissa osoitteissa, pääasiassa Kruununhaassa, joka pitkään luettiin sivistyneistön asuinpaikaksi. Helsinkiin muuttaessaan he asuivat ensin Kolmikulmassa yliopiston rehtori Laguksen omistamassa talossa. Kotona tapahtunut pianonsoitonopetus oli keskeinen osa Faltinin toimeentuloa etenkin ensimmäisinä Helsingin vuosina, ja kodin yksityinen kirjasto tarjosi nuotteineen ja kirjoineen tähän materiaalin samassa tilassa. Kirjasto myös muutti Faltinin perheen mukana Kirkkokadulle moneen eri osoitteeseen, myöhemmin Pohjois-Esplanadille ja Meritullinkadulle (tuolloin vielä Konstantininkatu). Tarkemmin ei ole ollut mahdollisuutta selvittää, onko Faltinilla ollut käytössään erillistä kirjastohuonetta, jossa on viihdytetty herraseurueita, vai onko kirjasto ollut hänen työhuoneensa yhteydessä. Viimeksi mainittuun antaisi viitettä Faltinin maininta kirjeessään isälleen vuonna 1870 perheen muutettua Kirkkokatu 10:een. Siinä hän kertoo perheen saaneen uuden kotinsa järjestykseen, muttei mainitse huoneita luetellessaan erillistä kirjastohuonetta. Todennäköisesti kirjat sijoitettiin siis eri puolille asuntoa. Faltinien asuessa 1870-luvulla Kruununhaassa kodissa kerrotaan olleen täyteen ahdettuja kirjahyllyjä. (Flodin & Ehrström 1934, 117–118, 148–149, 254, 271, 308.) Faltinista on löydettävissä Finnahakupalvelun kautta Museoviraston tarjoamia valokuvia 1900-luvun alusta. Niissä näyttäytyy se interiööri, jossa Faltin eli osin arkipäivän elämäänsä. Käytettävissä olevista kuvista ei valitettavasti voida tarkemmin hahmottaa, missä hänen valtaisa kirjastonsa oli. Valokuvassa, jossa Faltin istuu työpöytänsä ääressä, voidaan erottaa sivussa olevasta hyllystä hyvin pieni osa hänen kokoelmastaan.

Faltinin exlibris

Faltinin kirjaston kirjoissa sekä nuoteissa esiintyy hänen oma exlibriksensä. Exlibrikset ovat omalta osaltaan liittäneet kirjaa, kirjan omistamista ja kuvataiteita yhteen. Niiden tarkoitus on ollut osoittaa, että kirja kuuluu omistajansa kokoelmiin (ex libris Richard Faltin = Richard Faltinin kirjojen joukosta / kirjastosta). Exlibrikset ovat parhaimmillaan pienoistaidetta, joita aikaisemmin saivat suunnitella vain tietyt taiteilijat. Vanhin suomalainen painettu exlibris on 1670-luvulta. Alkuaikojen kirjanomistajamerkeissä ei lukenut useinkaan omistajan nimeä, eikä niissä ollut sanoja ”Ex libris”. Omistajan yksilöinti tapahtui muilla keinoin. Esimerkiksi heraldisissa exlibriksissä sukuvaakuna kertoi jo sukutasolla omistajat. Myös kansiin saatettiin painattaa ns. kansiexlibriksiä, jotka painettiin esimerkiksi nahkasiin ulkokansiin. Kuvauksena saattoi olla omistajan vaakuna tai nimikirjaimet. (Bengtsson 2017, 108–124.)

Sittemmin exlibrikset ovat kertoneet omistajansa ajatusmaailmasta paljonkin. Symboliikka on avainasemassa, sillä usein ihminen valitsee oman merkkinsä kuva-aiheeksi niitä asioita, jotka ovat hänelle elämässä tärkeitä. Useissa tarkastelemamme yksityiskirjaston kappaleissa on Faltinin exlibris (Kuva 1), jonka on suunnitellut Esther Hjelt-Cajanus⁶ vuonna 1904.

Exlibris on painettu hyvin vaalealle vihreään taittavalle paksuhkolle paperille ja yhden kuvan koko on 9,6 x 11,6 cm. Alkuperäinen Hjelt-Cajanuksen työ on mitä luultavammin ollut litografia, josta on tehty painotalossa käyttöön kopioita. Hänen jäämistössään on nimittäin exlibriksen painolaatta (Arkistoluettelo Faltin, 24). Faltinin exlibriksen kuvasto on mielenkiintoinen. Kuvassa on enkelihahmo, joka suojaa urkuja soittavaa naista. Voidaan olettaa, että urkuja soittava nainen on

6 Esther Hjelt-Cajanus (1879–1959) oli suomalainen taidemaalari, kuvittaja sekä Suomitoimiston johtaja Tukholmassa. Hän kuvitti paljon lastenkirjoja ja -lehtiä. Hjelt-Cajanus käytti tekniikkanaan tussia, akvarellia ja öljyvärejä. Firenzessä opiskellessaan hän tutustui myös litografiaan ja kuvitustekniikkaan. (Konttinen 2015.) Litografian hallinta näkyy esimerkiksi Faltinille suunnitellussa exlibriksessä. Faltinin vanhin tytär oli naimisissa Hjelt-sukuun kuuluvan August Hjeltin kanssa (Flodin & Ehrström 1934, 328) ja mahdollisesti sukulaisuussuhteiden kautta exlibriksen piirtäjäksi valikoitui Hjelt-Cajanus.



Kuva 1. Richard Faltinin exlibris. Valokuvan © Tommi Harju.

todennäköisesti pyhä Cecilia,⁷ jonka yhtenä ikonografisena attribuuttina esiintyvät urut. Vaikka kuvasto on hyvin uskonnollinen, tässä voidaan nähdä vaikutelmia myös taiteen pyhydestä, ja toisaalta nainen voitaisiin tulkita muusamaiseksi hahmoksi. Olisi houkuttelevaa ajatella, että hahmo esittäisi jollain tasolla muutama vuosi ennen exlibriksen valmistumista kuollutta Faltinin vaimoa Olgaa. Koska exlibris usein kuvastaa omistajalleen merkityksellisiä asioita, voidaan myös leikitellä ajatuksella, että koskettimisto, olipa se pianon tai urkujen, on ollut oleellinen osa Faltinin elämänpiiriä.

Erityyppisiä piano- ja urkukirjoja

Faltinin kokoelman piano- ja urkuiheisista kirjoista erottuu muutamia selväpiirteisiä kirjallisuuden tyyppejä. Pianoa ja pianonsoittoa käsittelevät kirjat jakautuvat kolmeen ryhmään. Ensinnäkin kokoelmaan kuuluu puhtaasti soittotekniikkaa käsitteleviä oppaita (esimerkiksi Faltinin opettajan Louis Plaidyn kirja *Der Clavierlehrer*, 1870). Toiseksi, ilman painovuotta ilmestyneet Louis Köhlerin *Führer durch den Clavier-Unterricht* (esipuhe päivätty 1870) ja Julius Knorrin *Führer auf dem Felde der Clavierunterrichtsliteratur nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen* (Faltin merkinnyt kirjaan vuosiluvun 1863) ovat pianomusiikin ohjelmisto-oppaita. Kolmannen – ja varsin suuren – ryhmän muodostavat erilaiset esteettis-filosofiset pamfletit, joita edustavat tyypillisimmillään edempänä käsiteltävät K. C. Schneiderin ja Adolph Kullakin kirjat.

Urkukirjallisuus jakautuu niin ikään kolmeen ryhmään, jotka ovat – soittimen luonteesta johtuen – hieman pianokirjallisuudesta poikkeavia: (1) urkuopit, (2) urkujen historiaa ja ohjelmistoa käsittelevät kirjat ja (3) urkujen rakenteen ja soittotekniikan oppaat.

On mahdollista esittää arveluja erityyppisten kirjojen käyttöfunktioista Faltinin elämässä. Käytössä kulunein urkuiheinen kirja, J. G. Töpferin *Theoretisch-praktische Organisten-Schule* (1845), johon Faltin

7 Pyhä Cecilia Roomalainen eli 200-luvulla ja koki marttyyrikuoleman vuonna 230. Ceciliaa on pidetty 1500-luvulta lähtien erityisesti muusikkojen suojeleluspyhimyksenä. (*Synaksarion* 2004, 295–297.)

on kirjoittanut oman nimensä yhteyteen vuosiluvun 1872, on tuskin tarjonnut Faltinille itselleen paljonkaan uutta informaatiota urkujen soittotekniikasta, mutta hän on luultavasti käyttänyt kirjaa ahkerasti käytännön opetustyössään. Esteettis-filosofiset pamfletit ovat olleet epäilemättä informatiivista luettavaa aikansa musiikkivirtauksista kiinnostuneelle Faltinille, mutta niiden ideat ovat kanavoituneet opetustyöhön eri tavalla kuin Töpferin kirjan kaltaisen teoksen käytännölliset perusohjeet.

Sisältö- ja tunne-estetiikka.

Hanslickin-vastaisuus

1800-luvun loppupuolen keskieurooppalaista musiikkikulttuuria on usein hahmotettu muoto- ja sisältöestetiikan välisen erottelun avulla. Tämä jaottelu on ennen kaikkea historiakirjoituksen tuottama ajatuksellinen malli enemmän kuin empiirinen havainto aikakauden musiikkikulttuurin ja -käsitysten moninaisista ilmenemismuodoista ja variaatioista. Tärkeä lähtökohta jakolinjalle oli wieniläisen kriitikon, myöhemmin Wienin yliopiston professorina toimineen Eduard Hanslickin kirja *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), joka on yksi luetuimmista, ellei luetuin uuden ajan musiikkifilosofinen teos maailmassa. Muotoestetiikka kytkeytyi Hanslickiin, joka oli Johannes Brahmsin musiikin tärkeä esitaistelija. Sisältöestetiikka oli pääasiassa Franz Brendelin lanseeraaman niin kutsutun uussaksalaisen koulukunnan, jonka pääedustajat olivat Franz Liszt ja Richard Wagner, omaisuutta. Brendel oli yksi sisältöestetiikan vahvoista edustajista, mutta sisältöestetiikan ideat saivat vastakaikua laajalti saksankielisissä maissa ja paljon myös niiden ulkopuolella.

Hanslickin kirjasta, jonka sisältö muuttui jonkin verran Hanslickin elinaikana otetuissa kymmenessä painoksessa, esitettiin jo kirjoittajan elinaikana erilaisia tulkintoja, ja kirja kiinnostaa edelleen muun muassa angloamerikkalaisen musiikkifilosofian edustajia (esim. Davies 1994; Kivy 2002). Osa tulkinnoista on ollut perusteltuja, osa on paljastanut Hanslickin kirjaan sisältyviä aukkoja ja ristiriitaisuuksia, osa on ollut pinnallisia ja yksinkertaistavia. Hanslickin perinteinen leimaaminen

”formalistiksi” sisältää jo yksinkertaistuksen siemenen, varsinkin kun formalisteiksi on laskettu niin paljon toisistaan poikkeavia esteetikkoja kuin Immanuel Kant, Roger Fry ja Igor Stravinsky. Hanslickin kirja on muotoestetiikan malliesimerkki, mutta termi ”formalismi” kuvaa hänen asennettaan liian epämääräisesti.

Toisin kuin eräät Hanslickin kriitikot ovat esittäneet, Hanslick ei kieltänyt, että musiikilla olisi sisältö. Hänen mukaansa musiikin sisällönä ovat ”soivina liikutetut muodot”.⁸ Hän halusi rakentaa musiikin ”spesifisen” estetiikan, joka on vapaa muiden taiteenlajien painolastista. Tunne-estetiikka oli hänen mielestään virheellinen suhtautumistapa musiikkiin. Pahimmillaan ihmisen suhde musiikkiin on ”patologinen”, vastakohtana kauneutta aistivalle ”esteettiselle” tarkastelutavalle. Monet kirjan näkemyksistä, kuten sävellyksen teeman määrittely sävellyksen pienimmäksi alkuyksiköksi, ovat ilmeisen kulttuuri- ja aikasidonnaisia, ja Hanslickin sisällyksekkäät kuvaukset oopperamusiikista tuntuvat sotivan hänen ydinajatuksiaan vastaan (ks. Kivy 1993). Joka tapauksessa soitinmusiikki oli Hanslickille varsinaista musiikkia (”die” Musik). Hanslick kirjoitti kepeän poleemisesti, ja hän käytti esimerkiksi termejä ”tiede” ja ”tieteellinen” (eräässä kohdassa myös ”musiikkitie-de”) polemisoidakseen vääriksi katsomiaan näkökantoja vastaan.

Brendel oli Robert Schumannin seuraaja *Neue Zeitschrift für Musik* -lehden päätoimittajana. Hän paitsi loi uussaksalaisen koulukunnan käsitteen, myös esitti perusluonteisia, uussaksalaisen koulukunnan pyrkimyksiä tukeneita tulkintoja musiikin historian kulusta, muun muassa ajatuksen, jonka mukaan ohjelmamusiiikki on absoluuttisen musiikin jälkeen tuleva välttämätön historian uusi vaihe. Richard Wagnerin laajaa kirjallista tuotantoa luettiin paljon jo 1800-luvulla, ja oma vaikutuksensa oli Franz Lisztin muutamilla musiikinestetiikkaa ja ajankohtaisia sävelteoksia koskevilla teksteillä. Wagnerin kirjasta *Oper und Drama* (1851) tuli eräänlainen virallinen wagnerismin ohjelmanjulistus, ja sen oopperaa koskevilla historiallisilla ja esteettisillä ideoilla oli paljon seuraajia musiikkipiireissä ja myös muiden taiteiden alalla.

8 Tukeudumme Hanslickin terminologian osalta Ilkka Oramon suomennokseen *Musiikille ominaisesta kauneudesta* (2014).

Sekä muoto- että sisältöestetiikan kannattajat ammensivat perusvakaumuksiaan klassisesta saksalaisesta filosofiaperinteestä. Monet Hanslickin käsitteet – esimerkiksi ”idea” tai ”muoto” sellaisina kuin hän ne ymmärsi – juontuvat joko Immanuel Kantin tai G. W. F. Hegelin (tai molempien) filosofiasta - usein enemmänkin näiden ajattelijoiden yleisfilosofisista käsityksistä eikä niinkään heidän taide- tai musiikkifilosofiaa koskevista näkemyksistään. Brendel puolestaan päättää musiikinhistoriateoksensa *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (1852) Wagnerin kirjallisen tuotannon analyysiin. Brendelin keskeisiä ajatuksia oli ohjelmamusiikin ja wagnerilaisen musiikkidraaman ylemmyys puhtaaseen soitinmusiikkiin nähden. Taustalla oli Hegelin luoma taiteenlajien hierarkia, jossa kirjallisuus asettui musiikin yläpuolelle; samalla Brendelin oli helppo tähdentää ohjelmamusiikin ja wagnerilaisen musiikkidraaman ylemmyyttä absoluuttiseen soitinmusiikkiin nähden.

Hanslickin kirjalla oli merkitystä Suomessa jo varhain. Jukka Sarjala käyttää hyväkseen Hanslickin kirjan käsitteistöä analysoidessaan vuonna 1994 ilmestyneessä väitöskirjassaan suomalaista vuosien 1860–88 musiikkikritiikkiä (Sarjala 1994). Hanslickin kirja sai lisää huomiota sitä mukaa kun Wagner tuli meillä ajankohtaiseksi. Martin Wegelius lähetti vuonna 1876 Bayreuthin ensimmäisiltä Wagner-juhliilta innostuneita matkakirjeitä, joista yhdessä hän mainitsee, että Hanslickia pidetään Suomessa usein auktoriteettina, mutta Wegelius itse ei ole kuullut kenenkään muusikon ilmaisevan itseään Wienissä tai Leipzigissa tuolla tavoin. Kirjeet on myöhemmin julkaistu kokoelman *Konstnärsbrev* (1918–19) toisessa osassa (Hanslick-lausumasta ks. Wegelius 1919, 78–79).

Myös Faltin, samoin kuin Keisarikunnan Aleksanterin Yliopiston⁹ kirurgian professori Friedrich Saltzmann, osallistuivat Bayreuthin ensimmäisille Wagner-juhliille, ja tiedämme muutenkin, että Faltin oli innokas Wagnerin musiikin puolestapuhuja. Ei siis ole yllätys, että niissä pianoa käsittelevissä kirjoissa, joissa pohditaan yleisiä filosofis-esteettisiä kysymyksiä, vastustetaan Hanslickia ja kannatetaan tämän tuomitsemaa

9 Vuodesta 1919 lähtien Helsingin yliopisto.

tunne-estetiikkaa. Hanslickin kirja ilmeisesti puuttuu Faltinin kirjakokoelmasta, mikä sinänsä ei vielä todista paljoa. Sen sijaan tapa, jolla Faltin on alleviivannut tiiviisti eräitä Hanslickiin kriittisesti suhtautuvia teoksia, tukee kuvaa Faltinista Wagnerin ja ylipäänsä uussaksalaisen koulukunnan kannattajana. Faltin oli opiskellut musiikinhistoriaa Leipzigin konservatoriossa Brendelin johdolla, ja hän hankki kokoelmaansa paitsi Brendelin yllä mainitun musiikinhistoriateoksen myös muun muassa saman kirjoittajan kirjan *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* (1854).

Vahvaa tunne-estetiikkaa edustaa esimerkiksi K. C. Schneiderin kirja *Musik, Klavier und Klavierspiel* (1874), joka kirjoittajansa sanoin on tarkoitettu ennen muuta nuorison käyttöön. Kirjoittajan mukaan materialistinen, musiikin arkkitehtonisiin piirteisiin keskittyvä kirjallisuus on unohtanut musiikin ”romanttisen” puolen ja sen, mikä on musiikin olennaisin ominaisuus: tunne ja tunteen esittäminen. Sävelten tulee olla tunteen esittämisen taidetta, ja sama, mikä pätee säveliin, pätee koko musiikkiin. Schneider pohtii myös musiikin ja muiden taiteiden suhdetta ja varoittaa musiikin vaaroista: epämääräisyydessään musiikki voi sallia virheitä, rumuutta ja mielettömyyksiä ilman rankaisua, ja musiikin sanallistaminen on joskus ylivoimainen tehtävä. Schneider hyväksyy Wagnerin, vastustaa bravuuri- ja salonkitekoksia ja katsoo, että Mendelssohn on ”vain lahjakas”, ei ”nero”. Mendelssohnin kritisointi näyttääkin olleen yksi sisältöestetiikan edustajien kantavista argumenteista, joilla haluttiin tukea oikeaksi katsottua säveltaidetta. Mendelssohnin vastustukseen liittyi ajoittain antisemitistisiä piirteitä, vaikka tämä oli kääntynyt perheensä mukana jo varhain kristinuskoon. Mendelssohniin on syytä palata tämän artikkelin loppupuolella.

Pianisti-musiikkikirjoittaja Adolph Kullakin kirja *Aesthetik des Klavierspiels* (1861) samoin kuin hänen kirjansa *Das Musikalisch-Schöne* (1858) (nimeltään siis Hanslickin kirjan muunnos) suhtautuvat Hanslickiin niin ikään kriittisesti. Vieläkin poleemisempi ja pamflettimaisempi on Carl Fuchsin vain 62 sivua pitkä, nuottiliitteellä varustettu teos *Virtuos und Dilettant* (1871). Kirjan alku vaikuttaa kiistakirjoituksetta: kirjoittajan mukaan piano-oppilaista 0,5% on lahjakkaita ja 0,5% lahjattomia – kaikki muut jäävät sille välille. Kirjassa puhutaan myös

mm. piano-oppilailta perittävistä maksuista – Faltin on viivannut koko tämän tekstikappaleen reunan. Kirja on ylipäänsä alusta asti täynnä alleviivauksia, ja siellä täällä on myös kynällä tehtyjä, vaikeasti luettavia reunahuomautuksia. Edempänä kirjassa päästään kiinnostaviin musiikinesteettisiin pohdintoihin, jotka nousevat esiin kärkevien sivalusten ja ”musiikkiprofessoriin” (= Hanslickiin, ”der Musikprofessor”) kohdistuvan kritiikin alta. Fuchsin mukaan musiikkia ei muun muassa voida määritellä, koska määrittely on käsitteiden ja musiikki intuition alaa. Taustalla on ilmiselvästi Kantin tekemä peruserottelu ”käsitteen” (*Begriff*) ja ”intuition” (*Anschauung*) välillä. Samaan jaotteluun olivat turvautuneet jo monet aikaisemmat 1800-luvun keskeiset esteetikot, kuten Friedrich Schelling ja Arthur Schopenhauer. Fuchs etsii musiikin olemusta sen arvosta: musiikki on käänteistä unta. Unessa mielenliike herättää esiin illusorisen intuition, kun taas musiikin luomisessa prosessi on päinvastainen. Säveltaiteen varsinaisena päämääränä on metafyyssinen mielihyvä. Tämä ei toteudu esimerkiksi Mendelssohnin musiikissa, joka on intellektuaalista, mutta ei metafyyssistä.

Ajatus musiikin metafyyssisestä luonteesta oli yksi 1800-luvun musiikkifilosofian suurista ideoista. Ajateltiin, että musiikki voi tuottaa metafysiikan kaltaista tietoa (ks. Dahlhaus 2002, 55). Taustalla oli ajalle tyypillinen vakaumus, että on olemassa positiivista filosofista tietoa, jonka uskottiin usein paljastavan maailman perustana olevia metafyyssisiä rakenteita ja voimia – näin esimerkiksi Schellingin varhaisen identiteettifilosofian käsitys taiteesta ”absoluutin” intuitiivisena paljastajana tai Schopenhauerin ”tahdon metafysiikka”, jossa musiikilla oli keskeinen merkitys ”tahdon” välittömänä ilmauksena. Metafyyssisiä tulkintoja liitettiin mielellään soitinmusiikkiin, jonka prestiisi ja esteettisen arvon nousu olivat 1800-luvun musiikkikulttuurin tärkeitä piirteitä.

Schneiderin ja Fuchsin teokset ovat osuvia esimerkkejä kirjoista, joissa perusuonteiset esteettis-filosofiset pohdinnat yhdistyvät ajan keskeisten säveltäjänimien mustavalkoisen lennokkaaseen arviointiin – ja sitä kautta pamflettimaiseen esitystapaan. Nämä kirjat kuitenkin osoittavat, miten syvälle juurtuneita eräät filosofiset ideat 1800-luvulla olivat. Musiikin metafyyssinen luonne ja erottelu käsite vs. intuitio ujuttauivat ainakin näennäisesti pinnallisiin ja jopa kiistakirjoituksen

kaltaisiin pieniin kirjoihin, joiden muodollisena aiheena olivat pianonsoiton ja pianomusiikin perusteet.

Tunne-estetiikan käsitteellinen ja musiikkipoliittinen sisältö

Kun lukee edellä käsiteltyjä kirjoja, saattaa saada ensivaikutelman, jonka mukaan kirjat eivät edustaneet 1800-luvun taidefilosofian vakavinta laitaa. Vaikka kirjoissa tukeudutaan osittain 1800-luvun – jos ilmaisu sallitaan – korkealentoisen filosofian ideoihin ja käsitteisiin, kirjat eivät anna vaikutelmaa, että ne olisi suunnattu osaksi aikakauden vakavinta esteettis-filosofista keskustelua. Schneiderin kirja on kirjoittajan mukaan tarkoitettu nuorille lukijoille (kenties poleeminen ja ironinen väittämä, joka kuitenkin vie kirjan väistämättä pois painoarvoltaan merkittävänä pidettyjen taidefilosofisten kirjojen maailmasta). Kullakin ja Fuchsin kirjat ovat pianonsoiton ja pianomusiikin oppaita, joihin on sisällytetty filosofisia pohdintoja ja varsinkin Fuchsin tapauksessa pianonsoittoon ja sen opettamiseen liittyviä, usein kärkeviä näkemyksiä. Edustavatko nämä kirjat siis jonkinlaista banaaliestetiikkaa? Antavatko ne epäedullisen kuvan Faltinin kirjallisesta mausta?

Oletus, että Faltinin hankkimat ja lukemat kirjat edustaisivat vähempiarvoista banaaliestetiikkaa, osoittautuu virheelliseksi, kun tarkastellaan kirjojen funktiota ja merkitystä Suomen musiikillisessa tilanteessa. Tässä on ajateltava erityisesti 1870-luvun vaihteen ja alun tilannetta, siis sitä aikaa, jolloin Faltin oli aloittanut toimintansa Helsingissä; huomattava osa Faltinin kokoelman kirjoista on kaiken kaikkiaan julkaistu 1860- ja 1870-luvuilla.

Faltin oli saksalaissyntyinen musiikkihenkilö, jolla ei ollut yliopistollis-akateemista koulutusta, mutta joka oletettavasti halusi löytää kirjoillaan toiminnalleen – erityisesti opetustyölleensä Helsingin yliopistossa – profilia ja tukea. Kirjoilla oli tuossa tilanteessa kahtalainen merkitys: käsitteellinen ja musiikkipoliittinen.

Kirjat tarjosivat käsitteellisiä välineitä musiikki-ilmiöiden – niin ajankohtaisten kuin historiallisten – jäsentämiseksi. Puhe musiikin tunnesisällöstä, musiikin asemasta taiteiden joukossa tai historiallisten

säveltäjien keskinäisistä arvoasetelmista (tai säveltäjien ylivallasta, jota vastaan Fuchs polemisoi) tarjosi aineistoa, jonka avulla käsillä ollutta musiikkia voitiin arvioida ja ymmärtää. Käsitteet tunne, fantasia tai intuitio eivät olleet romanttista haaveksuntaa sanan kielteisessä mielessä, vaan ne olivat sekä taiteessa että ihmisen tietokyvyyssä ilmeneviä käsitteellisiä filosofisia periaatteita, joiden yleisfilosofiset juuret olivat käsillä olevaa tietoa, vaikka esimerkiksi kaikki Faltinin suomalaiset oppilaat eivät ehkä olleet tietoisia musiikinestetiikan peruskäsitteiden taustoista. 1800-luvun filosofia oli kaiken kaikkiaan vahvasti tietoteoriaa. Esimerkiksi saksalaisen idealismin keskeiset filosofit J. G. Fichte, Schelling ja G. W. F. Hegel pohtivat ihmisen tietokyvyn edellytyksiä. Problematiikka kiteytyi Fichten jaotteluun ”minä” vs. ”ei-minä”.

Muoto- ja sisältöestetiikan välisessä kiistassa oli pitkälti kyse musiikin suhteesta johonkin muuhun, ei-musiikilliseen. Hanslick ei ilmeisesti kiistänyt sitä seikkaa, että musiikinulkoisilla tekijöillä saattoi olla vaikutusta sävelteokseen. Kysymys oli siitä, mikä relevanssi näille musiikinulkoisille tekijöille annetaan. Hanslickin mukaan ne olivat irrelevantteja sävelteoksen ja sen arvon kannalta, sisältöestetikot taas katsoivat, että musiikinulkoiset seikat ovat essentiaalisia sävelteoksen ymmärtämisen kannalta. Hanslickin mukaan musiikki kykenee välittämään vain tunteiden dynamiikkaa, ei tunteita sellaisinaan. Musiikin sisältönä – kuten jo edellä nähtiin – ovat ”soivina liikutetut muodot”.

Kun Schneider kirjoittaa kriittisesti musiikin ”materialistisesta” ja ”arkkitehtonisesta” ymmärrystavasta, hän oletettavasti kohdistaa kritiikkinsä Hanslickia kohtaan. Hanslick puhuu kirjassaan paljon musiikin materiaalista, muun muassa kuuluisassa kohdassa, jossa hän määrittelee säveltämisen ”hengen työskentelyksi hengelle alttiissa materiaalissa”. Hengelle altis materiaali sisältää ilmeistä Hegelin vaikutusta, ja se mikä muodontaa materiaalia, ei ole spesifinen tunne, vaan Hanslick korostaa fantasian merkitystä säveltämisessä. Kun Schneider kirjoittaa, että sävelten ja musiikin tehtävä on esittää tunteita, hän ei viittaa vain tunteiden yleiseen dynamiikkaan, vaan musiikin olennainen ydin on spesifisten tunteiden esittäminen. Tässä tapauksessa materiaali ei ole ensisijassa hengen työskentelyn tai intellektuaalisen fantasian, vaan tunteiden kohde. Myös Schneiderin määritelmään, jonka mukaan musiikki on

”romanttinen” taide, sisältyi latauksia. Vaikka 1800-luku monissa oppikirjoissa ja populaariesityksissä on leimattu romantiikan ajanjaksoksi, romantiikkaa kohtaan esitettiin 1800-luvulla myös painavaa kritiikkiä. Esimerkiksi saksalainen musiikinhistorioitsija Wilhelm Langhans, jota Martin Wegelius käytti ja kommentoi oman musiikinhistoriateoksensa lähteenä, leimasi romantiikan – ”terveen” klassismin vastakohtana – suorastaan ”sairaalloiseksi” musiikki-ilmiöksi. Luonnehtiessaan musiikkia ”romanttiseksi” taiteeksi Schneider ei lausunut selviötä, vaan otti ainakin epäsuorasti kantaa aikakautensa keskusteluihin.

Hanslickin ja Schneiderin käsitykset ovat siis kuin toistensa peilikuvat. Fuchs puolestaan, puhuessaan musiikista määrittelemättömänä intuition taiteena, pyrkii välttämään rajoittavia, määritteleviä ja älyperäisiä musiikinesteettisiä näkemyksiä; sen sijaan musiikki on hänelle unta muistuttavan ”illusorisen intuition” muuttumista kuultavaksi taiteeksi.

Näistä pelkistetyistä ja fragmentaarista, mutta sisällöllisesti merkittävistä kohdista hahmottuu kuva Faltinin käsitteellisestä maailmasta, jota hän oletettavasti halusi hyödyntää myös opetuksessaan. Tätä seikkaa on jatkossa tarkennettava biografisesta näkökulmasta: Faltinin opetusmenetelmät ja hänen esteettisten ja musiikillisten vakaumusensa mahdollinen muuttuminen vuosien kuluessa ovat kysymyksiä, joita ei ole ollut mahdollista selvittää perinpohjaisesti tätä artikkelia varten. Musiikki oli perin juurin tunteiden taidetta, musiikinulkoiset tekijät olivat olennaisia musiikin ymmärtämisen kannalta, ja tunteet olivat se tekijä, joka muodonsi musiikin materiaalia. Tämä käsitys sulki pois hanslickilaisen ajattelutavan, mutta ei esimerkiksi musiikinteoriaa. ”Muotoestetiikka” ei Hanslickin kohdalla merkinnyt minkäänlaista musiikinteoreettista sitoumusta. ”Muoto” on nykyihmiselle, niin kuin oli vaikkapa Hanslickin vastustajalle Hugo Riemannille, ensi sijassa musiikinteoreettinen ilmiö, mutta Hanslickille se oli jotain yleisluonteisempaa (ks. Dahlhaus 1988, 292): se oli tunne- ja ohjelmasisällön vastakohtaksi ymmärretty, säveltaiteen spesifis-musiikillinen näkökohta. Tällä näkökohdalla ei ollut merkitystä tunne-estetiikassa, mutta musiikinteoria (ja muoto-oppi sen yhtenä päähaaroista) oli sovitettavissa yhteen musiikin esteettistä tunnesisältöä painottavan näkemyksen kanssa.

Käsitteellisen ajattelun jakolinjoilla oli kytkös ajan keskieuropalaisen musiikkielämän ilmiöihin. Käsitteellinen ajattelu antoi Faltinille musiikkipoliittisia välineitä ajan hermolla olleiden kulttuuri-ilmiöiden propagoimiseksi ja ei-toivottujen ilmiöiden torjumiseksi. Kirjakokoelmaan sisältyvät Brendelin teokset puolustavat painokkaasti Lisztin ja Wagnerin teoksia ja niihin liitettyjä esteettisiä ideoita. Faltin ei ollut kulttuuripoliittinen fanaatikko: hän muun muassa johti kapellimestarina monen tyyppisiä orkesteriteoksia, oopperoita ja jopa operetteja. Hän oli ensi sijassa käytännön musiikki-ihminen, eikä häneltä ole jäänyt kirjallisia ohjelmanjulistuksia, joissa hän olisi luonut asetelmia Suomen musiikkielämään. Kirjakokoelman painotusten valossa hän oli kuitenkin kiinnostunut niistä kirjoittajista, jotka olivat uussaksalaisen koulukunnan, ohjelmamusiikin ja wagnerilaisen musiikkidraaman puolella.

Tässä artikkelissa on myöhemmin syytä palata Faltinin kirjakokoelmasta nousevaan käsitteelliseen maailmaan ja sen vaikutukseen Suomen musiikin historiassa.

Virtuoosisuus

Virtuoosisuus on erityinen kysymys, kun puhutaan 1800-luvun loppupuolen piano- ja urkuiheisista kirjoista, erityisesti silloin kun kirjojen lukija on ollut kallellaan Lisztin edustamaan musiikkivirtaukseen päin. Kuinka ajankohtaista virtuoosisuus oli? Mitä virtuoosisuudella ymmärrettiin eri yhteyksissä? Oliko virtuoosisuus enää päivänpolttava ilmiö siinä vaiheessa, kun Faltin kartutti kirjakokoelmaansa?

Carl Dahlhaus esitti kirjassaan *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980), että 1830- ja 1840-luvut olivat virtuoosisuuden huippuaikaa Euroopassa ja että vuosisadan puolivälin jälkeen virtuoosisuus alkoi saada rinnalleen tulkintataiteen: alettiin soittaa esimerkiksi pianosonaatteja, ja teosuskollisuudesta tuli musiikin esittämisen kriteeri. Dahlhausin näkemys, joka esiintyy eräissä muissakin 1800-lukua käsittelevissä saksankielisissä tutkimuksissa, korreloi sen yleisen havainnon kanssa, että 1800-luvun puoliväli merkitsi yleensäkin taidemusiikin ja konserttiohjelmien vakavoitumista vuosisadan alkupuolen sekalaisen ja

värikkään konserttielämän jälkeen. Myös Lisztin luopuminen konserttikiertueista, hänen asettumisensa Weimariin vuonna 1848 ja hänen siellä käynnistämänsä opetustyö symboloivat Dahlhausin kuvaamaa muutosta. Todellisuus oli – varsinkin Suomen kaltaisen paikan näkökulmasta – kuitenkin monipuolisempi: Dahlhausin näkemys kuvaa epäilemättä parhaiten Pariisin – ”1800-luvun pääkaupungin” (Walter Benjamin) – ja muiden metropolien pianokulttuurin kehitystä, mutta kun kohdetta laajennetaan Euroopan reuna-alueisiin, ei asetelma ole yhtä mustavalkoinen.

Suhtautuminen virtuoosisuuteen oli 1800-luvulla ambivalenttia: virtuooseja ihailtiin, mutta heitä myös väheksyttiin pinnallisiksi taiteilijoiksi; tätä kuvastaa esimerkiksi yllä siteerattu Schneiderin kritiikki bravuuri- ja salonkitekoksia kohtaan.

Lähes kaikissa niissä Faltin-kokoelman piano- ja urkuiheisissä kirjoissa, joihin olemme tutustuneet, virtuoosisuus on yksiselitteisen positiivinen ja tavoiteltava ilmiö. Esimerkiksi Kullak, pohdittuaan pitkään musiikin metafyyssistä luonnetta ja pianon erityislaatuisuutta, päätyy ylistämään virtuoosisuutta, joka on yksi ”pianokauneuden” ydintekijöistä. Piano representoi Kullakin mukaan koko musiikillista kosmosta, ja pianolle on ominaista fantasian keskeisyys: se mikä tunteissa hävitään, se fantasiassa voitetaan. Tätä väitettä ei pidä tulkita myönnötykseksi muotoestetiikalle, vaan Kullak katsoo pianon muita soittimia yksivärisemmän äänen kompensoituvan fantasiaan tukeutuvalla pianistisella virtuoosisuudella. Virtuosoisuus ja tunne-estetiikka lyövät kättä Kullakin näkemyksessä.

Fantasia ja virtuoosisuus ovat esillä myös urkuja käsittelevissä kirjoissa. C. F. Richterin kysymys-vastausmuotoon kirjoitetun *Katechismus der Orgel* -teoksen (1868) mukaan jumalanpalvelussoitto edellyttää yhtäältä sopivaa seurakuntalaulun säestystä ja toisaalta vapaata fantasiaa, joka on kykyä tavoittaa sävellyksen muoto ja sisältö. Vapaa fantasia kuuluu Richterin mukaan jumalanpalveluksen alku- ja loppusoittoihin sekä koraalialkusoittoihin – ei ilmeisesti siis koraalilaulun säestykseen. Richard Julius Voigtmann (1870) puolestaan käsittelee virtuoosisten teosten esittämistä; pohdintojensa tueksi hän kuvaa omaa tulkintaansa J. S. Bachin Toccata ja fuga d-mollista.

Näiden melko irrallisten esimerkkien pohjalta ei ole mahdollista luoda kovin vahvaa kokonaiskuvaa virtuoosisuudesta ja sen asemasta Faltinin musiikillisessa maailmassa. Vaikuttaa siltä, että oli olemassa useita virtuoosisuuden käsitteitä, jotka suhtautuivat eri tavoin musiikin esittämiseen erilaisissa yhteyksissä. Yhtä ääripäätä edustavat Schneiderin paheksumat bravuuri- ja salonkitekset, jotka – mikäli Dahlhausia on uskomisen – olivat jo jossain määrin menneen aikakauden ilmiö Schneiderin kirjan julkaisun aikaan 1870-luvun alussa. Kullakin virtuoosisuuskäsitykseen sisältyy positiivinen taiteellinen – 1800-luvun suosikkitermiä lainaten ”poeettinen” – idea, ja urkukirjojen virtuoosisuus sulautuu käytännössä tulkintataiteeseen ja Richterin tapauksessa jopa jumalanpalvelussoiton hengelliseen sisältöön.

Faltinin kirjakokoelman valossa virtuoosiseksi luonnehdittuun soitotapaan kytkettiin samoja esteettisiä määreitä, jotka olivat keskeisiä tunne-estetiikan esityksissä: tunne, fantasia, sisältö. Virtuoosisuus oli piano- ja urkuaiheisten kirjojen keskeinen kysymys, mutta virtuoosisuus ja tulkintataide eivät sulkeneet toisiaan pois: varsinkin urkuvirtuoosisuuden uskottiin olevan taiteellista ja hengellistä teosuskollisuutta. Vaatii lisätutkimusta selvittää, mikä merkitys virtuoosisuudella oli Helsingin musiikkikulttuurissa 1870- ja 1880-luvuilla, jolloin Faltin näyttää harrastaneen aktiivisimmin kirjojen keräämistä. Suomessa vieraili 1800-luvun loppupuolella useita kuuluisia pianisteja Hans von Bülowista ja Maria Teresa Carreñosta alkaen, mutta tutkittavaksi jää, edustivatko he Dahlhausin kuvaamaa tulkintataidetta, vai elivätkö virtuoosisuus ja tulkintataide ajankohtaisina ilmiöinä vielä tuolloin täällä pohjoisessa Euroopassa.

Käsitteellisen ajattelun tarina

Faltin toimi sellaisten Suomen musiikkikulttuurin rakentajien kuin Robert Kajanuksen, Martin Wegeliuksen ja Ilmari Krohnin yksityisopettajana, ja myös Jean Sibelius opiskeli jonkin aikaa hänen johdolla. Mikä Faltinin kirjakokoelman merkitys on näiden opettaja-oppilassuhteiden kannalta? Mikä rooli sille on annettava Suomen musiikin historiassa? Väitämme, että Faltinin kirjakokoelmasta käsin

on rakennettavissa eräänlainen käsitteellisen ajattelun tarina, joka se-
littää ainakin osittain niitä ratkaisuja, joita Wegelius teki musiikkikir-
jailijana, pedagogina ja Helsingin Musiikkiopiston johtajana.

Musiikkikirjallisuus oli Faltinin opetustyössä välttämätöntä. Hänen
opetusvaatimustensa tasoista kirjallisuutta ei juuri ollut Suomessa
saatavissa. Faltinin kirjoista näkee, että niitä on käytetty: pienellä,
täsmällisellä käsialallaan hän on tehnyt kirjojen sivuille merkintöjä
ja huomioita. Ilmari Krohn (1918, 43, 44) mainitsi Faltinia käsitteleväs-
sä muistokirjoituksessaan *Sävelettären uudessa jaksossa* vuonna 1918,
miten tärkeä kirjasto edesmenneelle oli ollut. Krohnin mukaan se oli
Faltinille väylä seurata aikansa eurooppalaista musiikkielämää, erityi-
sesti Saksassa. Samoin kirjasto antoi hänelle mahdollisuuden käyttää
ajanmukaisia oppimateriaaleja suoraan kirjastostaan.

Ilmari Krohn kirjoitti Faltinista, että ”opetusmenetelmissään hän
noudatti yleisesti parhaaksi tunnustettuja oppikirjoja” – oletettavasti
siis kirjakokoelmansa tunnetuimpia ja vahvimpina pidettyjä teoksia.
Edellä mainituista yksityisoppilaista Wegelius ja Krohn tulivat myö-
hemmin tunnetuiksi musiikkipedagogeina ja musiikkikirjojen kirjoitta-
jina (Krohn myös ”Suomen musiikkitieteen isänä”), Kajanus ja Sibelius
taas toimivat Suomen musiikkikulttuurissa ennen muuta säveltäjinä ja
kapellimestareina, ja varsinkin Sibeliuksen kirjallinen tuotanto – jos
kirjeet ja päiväkirjat jätetään pois laskuista – rajoittui käytännössä
Helsingin yliopiston musiikinopettajan virantäyttöä varten laadittuun
koeluentoon, jota ei julkaistu Sibeliuksen elinaikana. Kajanuksella oli
oma pedagoginen panoksensa hänen orkesterinsa yhteyteen perustetun
Käytännöllisen orkesterikoulun toiminnassa ja organisaatiossa, mutta
toisin kuin Wegelius hän ei kirjoittanut oppikirjoja laitostaan varten.

Faltinin kirjastosta hahmottuu joukko esteettis-filosofisia ideoita,
joiden varaan useat kokoelman kirjoista rakentuvat ja joiden voidaan
olettaa olleen esillä myös Faltinin opetustyössä. Kyseessä on käsit-
teellisen ajattelun malli, jota hallitsevat sisältöestetiikka, Hanslickin-
vastaisuus, virtuoosisuus ja uussaksalaisen koulukunnan ideat.

Asiaa voidaan valaista Mendelssohnia koskevien, näennäises-
ti harmittomien, mutta todellisuudessa vahvoja latauksia paljasta-
vien lausumien avulla. Kuten edellä mainittiin, Schneiderin kirjassa

Mendelssohnia luonnehditaan ”lahjakkaaksi” henkilöksi, joka ei kuitenkaan ollut ”nero”. Aineistomme perusteella on mahdotonta sanoa, oliko Schneiderin näkemyksen taustalla antisemitismiä, mutta Wegeliuksen vuonna 1891–1893 julkaisemassa ja 1904 suomeksi käännettyssä musiikinhistoriateoksessa Mendelssohn ja hänen jäljittelijänsä saavat osakseen juutalaisvastaisen ryöpytyksen. Wegelius oli aikansa suurimpia suomalaisia wagneriaaneja, ja hänen historiateoksensa perustuu moniulotteiseen Wagnerin vaikutukseen. Wegeliuksen kirja painottuu varsin paljon oopperan historiaan, ja Wagnerin kirjallinen tuotanto – erityisesti *Oper und Drama* – antoi Wegeliukselle sisällöllisiä ja käsitteellisiä lähtökohtia musiikin historian ymmärtämiseksi. Wagneria ja hänen teoksiaan koskeva laaja osuus puolestaan korostaa Wagnerin luonnetta intuitiivisena nerona. Esimerkiksi Wagnerin teosten johtomotiivit pitää Wegeliuksen mukaan ottaa vastaan vaiston, ei analyysin varassa. Wegeliuksen historianteoriassa Wagner tarjosi omanlaisensa vastauksen Kantin tietoteorian perusjaotteluun ”käsite” vastaan ”intuitio”: Wagnerin kirjoitukset tarjosivat käsitteellisen välineen musiikin historian ymmärtämiseksi, ja toisaalta Wagner itse oli musiikin historian korkeimpana ilmiönä intuitiivinen nero.

Wegeliuksen käsitys Hanslickin ”lentokirjasta” *Vom Musikalisch-Schönen* oli ymmärrettävästi kielteinen: kirja tarjosi Wegeliuksen mielestä osuvan teorian Mendelssohnin jäljittelijöiden musiikista, jossa muodon ja sisällön suhde oli asetettu ”aivan nurinniskoin”. Wegelius puhuu samassa yhteydessä antisemitistiseen sävyyn vaihtorahasta, ”jossa leima - *muoto* - ilmoittaa näennäisen arvon, johon ala-arvoinen metalli ei mitenkään vastannut”. (Wegelius 1904, 475–476.) Selvää antisemitismiä: juutalaiset rahanvaihtajat, joiden musiikkia Hanslickin kirja kuvaa osuvasti. Siinä missä Wagner tarjosi positiivisen käsitteellisen mallin musiikin historian hahmottamiselle, siinä Mendelssohn-epigonit ja Hanslickin kirja esiintyvät Wagnerin kielteisenä ja torjuttavana kontrastina.

Faltinin kirjakokoelma antaa oivallisen näkymän 1800-luvun saksalaiseen musiikkiteoreettiseen ja musiikinopetuksessa käytettyyn kirjallisuuteen. On mielestämme perusteltua olettaa, että Wegelius oli omaksunut musiikillisen ajattelunsa mallit ainakin osittain Faltinilta ja tämän kirjakokoelmasta. Käsitteellisen ajattelun tarina Faltinista

Wegeliukseen tuotti myös käytännön musiikinharjoitusta koskevia seurauksia. Wegeliuksen johtaman Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiset pianonsoitonopettajat olivat lähes yksinomaan Franz Lisztin oppilaita: Carl Pohlig 1882–1883, Ludwig Dingeldey 1883–1887, Carl Schuler 1887–helmikuu 1888 ja William Humphrey Dayas 1890–1894.¹⁰ Uussaksalaisen koulukunnan yleinen vaikutus suomalaiseen musiikkikoulutukseen ja erityisesti pianonsoiton traditioihin kaipaa jatkossa lisää tutkimusta, mutta on oletettavaa, että Faltinilta periytynyt, uussaksalaista koulukuntaa ja sisältöestetiikkaa puoltanut linja on vaikuttanut suomalaiseen musiikkikoulutukseen ja -perinteeseen vielä paljon Wegeliuksen aikakauden jälkeen.

Ilmari Krohnin suhde Faltinin kirjakokoelman keskeisiin ideoihin näyttää olleen monitahoisempi kuin Wegeliuksen. Krohn väitteli tohtoriksi vuonna 1899 suomalaisia hengellisiä kansansävelmiä koskevalla tutkimuksella, ja samana vuonna hän julkaisi esseekokoelman *Sävelten alalta* (Krohn 1899), jossa hän hyökkää voimakkaasti Wagneria vastaan syyttäen tämän oopperoita muun muassa ”hekkumallisesta soittimuksesta”. Krohn kääntyi myöhemmin Wagnerin teosten ihailijaksi, ja jää myöhempien tutkimusten selvitettäväksi, missä määrin yhtäältä Krohnin Wagner-arvostus ja toisaalta hänen musiikinteoreettinen järjestelmänsä kumpusivat Faltinin antamasta opetuksesta.¹¹ Joka tapauksessa voidaan väittää, että Faltinilla ja siinä sivussa hänen kirjastollaan on ollut Suomen musiikkikulttuurin muotoutumisen, institutionalisoinnin ja suomalaisen musiikkipedagogiikan kannalta suurempi merkitys kuin tähän asti on tunnustettu.¹²

Lähteet

-
- 10 Kiitämme MuT Margit Rahkosta avusta tässä kysymyksessä.
- 11 Jatkotutkimuksen aiheena tähän kytkeytyy kysymys, missä määrin Krohnin ja eräiden hänen suomalaisten kollegoidensa edustama ”musiikin kansallinen hermeneutiikka” (Mantere 2017, 102–107) periytyi Faltinilta ja viime kädessä Faltinin kirjakokoelmassa keskeisesti edustetuista Franz Brendelin teoksista.
- 12 Yksi jatkotutkimuksen aihe on selvittää Faltinin kirjakokoelman heijastamia maailman-kuvia, Vesa Mannisen (1977, 18–19) sanoin kokoelman ”linssejä” maailmaan. Samalla on muistettava biografisen tutkimuksen välttämättömyys: Faltinin kokoelma ei ole niin sanoaksemme elävä olio, joka olisi voinut välittää musiikkia koskevia ideoita ilman Faltinin henkilökohtaista toimintaa.

Arkistot

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Richard Faltinin arkiston arkistoluettelo, nr. 58.

Richard Faltinin arkisto, Coll. 52.

Richard W. G. Faltinin & Faltin-suvun arkisto, Coll. 492.

Richard Faltinin kokoelma, Richard Faltinin kirja- ja nuottikokoelma. Valokopio keskisälissä olevasta luettelosta.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto, Helsinki.

Richard Faltinin nuottikokoelma.

Kirjallisuus

Beisswenger, Kirsten 1992. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Catalogus musicus 13. (Diss.) Kassel: Bärenreiter.

Bengtsson, Niklas 2017. *Kirja erikoisena esineenä*. Helsinki: Avain.

Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.

Dahlhaus, Carl 1988. Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff. *Klassische und romantische Musikästhetik* [1967]. Laaber: Laaber Verlag, 291–298.

Dahlhaus, Carl 2002. *Die Idee der absoluten Musik* [1978]. Laaber: Laaber Verlag.

Davies, Stephen 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.

Fenlon, Iain & Inga Mai Groote (edit.) 2013. *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Fuchs, Carl 1871. *Virtuos und Dilettant. Ideen zum Clavier-Unterricht und über reproductive Kunst*. Zweite vermehrte und veränderte Auflage. Leipzig: Verlag C. F. Fritzsche.

Hanslick, Eduard 2014. *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi* [1854]. Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.

Hakapää, Jyrki 2008. *Kirjan tie lukijalle. Kirjakauppojen vakiintuminen Suomessa 1740–1860*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1166. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Harju, Tommi 2015. *Kirjeitä, kirjoja ja musiikillisia pienyhteisöjä. Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) merkitys kanonisoituneessa musiikinhistoriassa*. Studia Musica 64 (Diss.) Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Heikkinen, Antero 1993. *Ihminen historian rakenteissa: mikrohistorian näkökulma menneisyyteen*. Helsinki: Yliopistopaino.

Hohendahl, Peter Uwe 1985. *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830–1870*. München: Verlag C. H. Beck.

Kivy, Peter 1993. Something I've always wanted to know about Hanslick. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* [1988]. Cambridge: Cambridge University Press, 265–275.

Kivy, Peter 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

- Konttinen, Riitta 2004/2015. Hjelt-Cajanus, Esther. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997- (viitattu 27.1.2018) URN:NBN:fi-fe20051410.
- Krohn, Ilmari 1899. *Sävelten alalta. Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1918. Richard Faltin. *Säveletär*. Uusi jakso 4–5, 41–44.
- Kullak, Adolph 1858. *Das Musikalisch-Schöne*. Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes.
- Kullak, Adolph 1861. *Aesthetik des Klavierspiels*. Berlin: Verlag von J. Guttentagg.
- Köhler, Louis 1870. *Führer durch den Clavier-Unterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur etc. als Wegweiser für Lehrer und Schüler*. Vierte verbesserte und neu bereicherte Auflage. Leipzig: Verlag von J. Schuberth & Co.
- Laine, Tuija (toim.) 1996. *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 647. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Tuija 1996. Kirjahistorian tutkimustraditiot ja nykytila. *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Toim. Tuija Laine. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 647. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–34.
- Manninen Vesa 1977. Maailmankuvat maailman ja sen muutoksen heijastajina. *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena: Näkökulmia teollistumisajan Suomeen*. Helsinki: Otava, 13–48.
- Mantere, Markus 2017. Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä: Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 40-luvuilla. *Musiikki* 1–2, 86–112.
- Plaidy, Louis 1874. *Der Clavierlehrer*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, C. F. 1868. *Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Structur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Schneider, K. C. 1874. *Musik, Klavier und Klavierspiel. Kleine musik-ästhetische Vorträge*. Leipzig: Verlag von J. C. C. Leuckart.
- Suhonen, Maija 1997. Richard Faltinin musiikkikirjasto. *Helsingin yliopiston kirjaston tiedotuslehti* 4, 66–73.
- Synaksarion* 2004. *Pyhiin elämäkertoja, marraskuu*. Toimittanut munkki Serafim. Helsinki. Ortodoksisen kirkon julkaisuneuvosto.
- Säveletär. Uusi jakso*. Uutisia. Nro 7–8/1918, 104–105.
- Töpfer, J. G 1845. *Theoretisch-praktische Organisten-Schule*. Erfurt und Langenfalza: G. Wilhelm Körner.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel Törnudd. Helsinki: Fazer.
- Wegelius, Martin 1919. Festteatern i Bayreuth och Richard Wagners "Ring des Niebelungen". (Bref till Helsingfors Dagblad 1876.) *Konstnärsbrev*. Andra samlingen. Helsingfors: Söderström & co., 45–109.
- Voigtmann, Richard Julius 1870. *Das neuere Kirchliche Orgelspiel im evangelischen Cultus*. Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes.

Ingeborg Hymander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Ingeborg Hymander, joka omisti koko elämänsä pianonsoiton opetukselle Helsingin Konservatoriossa, menehtyi 19. päivänä tätä kuuta. Pianopedagogilta vaaditaan paljon: musikaaliset ja pedagogiset taipumukset ovat edellytyksiä, mutta eivät pelkästään riitä, vaan niiden molempien tulee yhdistyä henkilössä, joka omistautuu musiikille. Neiti Hymanderilla oli nämä molemmat edellytykset, ja runsain mitoin. Siksi häntä arvostettiin hänen elinaikanaan, ja nyt hänen odottamattoman poismenonsa jälkeen tulee hänen muistonsa yhtenä Suomen merkittävimmistä musiikkipedagogeista elämään edelleen, ei ainoastaan Konservatorion seinien sisäpuolella, vaan kaikkialla missä hänen lukuisat oppilaansa välittävät eteenpäin hänen ideoitaan ja hänen näkemystään pianopedagogisista kysymyksistä.

Tämä arvostettu opettaja oli sitä mieltä, että ”opettajan velvollisuuksiin kuuluu täydentää oppilaan taidot tämän puutteiden osalta” ja otti kyseisen asian elämäntehtäväkseen. Oman kiinnostuneisuutensa, valppautensa ja energisyytensä avulla hän onnistui innostamaan oppilaitaan ja johdattamaan heidät vakaalle tielle, joka teki heidän

myöhemmän musiikillisen kehityksensä mahdolliseksi ja tulokselliseksi.¹ (*Wiborgs Nyheter* 22.9.1938, nimim. A. R.,² suomennos A. Konttori-Gustafsson.)

Pianopedagogi Johanna Eunika Ingeborg Hymanderin (1865–1938) kuoleman johdosta julkaistiin lukuisia muistokirjoituksia, jotka kertovat hänen elämäntyönsä suuresta arvostuksesta. Hymanderilla on ollut aikanaan suorastaan legendaarinen maine suomalaisen pianopedagogiikan kehittäjänä. Hänen 70-vuotispäivänsä kunniaksi tammikuussa 1935 nimimerkki T. K.³ kirjoitti *Musiikkitieto*-lehdessä:

Konserttielämämme tuntee vuosikausia kestäneen ajanjakson, jolloin pianistiensiesiintyjä ilmestyi tuskin muualta kuin Ingeborg Hymanderin koulusta. Heidän aina luotettava esiintymisvarmuutensa, vankka, moitteeton taitonsa ja kaikille yhteinen korrektius esityksessä on ollut todistamassa musiikkimaailmallemme heidän ohjaajansa harvinaisista opettajaominaisuuksista.

Tämän päivän nuoret suomalaiset pianistit tuskin tietävät, kuka Ingeborg Hymander oli ja kuinka hän on vaikuttanut suomalaisen pianonsoiton kehitykseen.

1 “Ingeborg Hymander, som ägnade hela sitt liv åt pianoundervisning i Helsingfors Konservatorium avled den 19 dennes. Det fordras mycket av en pianopedagog: tillvaron av musikaliska och pedagogiska anlag och icke nog med det: dessa båda förutsättningar måste förefinnas förenade hos den person som ägnar sig åt musik. Hos fröken Hymander funnos båda dessa förutsättningar och det i rikligt mått. Därför uppskattades hennes person under hennes livstid och nu efter hennes oväntade bortgång kommer hennes minne, ett minne av en av Finlands främsta musikpedagoger att fortleva icke blott inom Konservatoriets väggar utan också överallt där hennes många elever föra vidare hennes ideer och hennes blick på de klaverpedagogiska spörsmål. Den värderade lärarinnan ansåg med rätta ‘att tillgodose det som brister hos en elev är lärarens skyldighet’ och gjorde detta till sin livsuppgift. Själv intresserad, vaken och energisk lyckades hon entusiasmera sina elever och ledde dem på de säkra spår som gjorde deras vidare musikaliska utveckling möjlig och produktiv.” (*Wiborgs Nyheter* 22.9.1938. Nimim. A. R.)

2 Andrej Rudnev, kielitieteilijä, pianisti, musiikkipedagogi ja musiikkikriitikko (Nimim. RKo. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 1979, 80–81).

3 Taneli Kuusisto, säveltäjä, urkuri ja pianotaiteilija, musiikkikriitikko ja Hymanderin oppilas (Haapanen, Kuusisto & al. 1948, 262).

Ingeborg Hymander toimi Helsingin Musiikkiopiston, sittemmin Helsingin Konservatorion pianonsoitonopettajana 1889–1936 sekä käytännöllisten pianopedagogisten aineiden opetuksen uranuurtajana ja siitä vastaavana opettajana vuosikymmeniä. Hänen oppilainaan ovat olleet lukuisat maamme musiikkielämässä merkittävän uran luoneet muusikot. Hänen yhdessä opettajakollegansa Aline Ahlforsin kanssa julkaisemansa ensimmäinen suomalainen pianokoulu *Pianonsoiton alkeiskurssi* I–III oli pitkään ahkerassa käytössä, ja pianonsoiton opettajille suunnattu kirja *Nuori pianonsoiton opettaja* vuodelta 1924 oli ensimmäinen suomalainen pianopedagogiikan alan oppikirja.

Hymanderin perustavanlaatuisen työhön ja näkemyksiin ei viitata Suomessa myöhemmin ilmestyneissä pianonsoiton taitoa ja opettamista käsittelevissä kirjoissa. Tämä on ymmärrettävää, sillä seuraavat näitä aiheita käsittelevät oppaat ilmestyivät vasta vuosina 1983 ja 1984.⁴ Vaikka Hymander on noteerattu useissa suomalaisissa musiikin tietokirjoissa, hänen laatimansa opas oli pianonsoiton opetuksen kulttuurissa ehtinyt painua unohduksiin. Mahdollinen pikainen vilkaisu kieliasuun ja ohjelmistoluetteluun herättää ensi näkemältä vanhah-tavan vaikutelman. Verkkojulkaisussaan *Pianonsoiton opettamisesta ja oppimisesta*⁵ pianisti Rauno Jussila mainitsee Hymanderin kirjan, mutta toteaa, ettei se enää palvele nykyajan lukijaa. Tämä ei mielestäni kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö sen sivuilta löytyisi yhä pätevää tietoa.

Tässä artikkelissa kerään Hymanderin ammatillista uraa ja elämäns-kaarta koskevaa hajallaan olevaa tietoa nykyisten pianistipolvien saataville. Tarkastelen Hymanderin opintoja Helsingin Musiikkiopistossa ja Saksassa sekä hänen työtään paitsi pianopedagogiikan kehittäjänä myös esiintyvänä pianistina ja opettajana. Pohdin hänen uravalintaansa eli keskittymistä nimenomaan opettamiseen ja pedagogiikan kehittämiseen ajan hengen, naisen aseman ja ammatillisten kehittymismahdollisuuksien sekä naisen elämäntehtävään liittyvien näkemysten valossa. Esittelen hänen julkaisunsa, mutta tämän artikkelin puitteissa en

4 Bergroth 1983; Soinne 1984.

5 <<http://www.phnet.f/public/pipajarane/kirja.html>>. Luettu 4.1.2018.

poraudu niiden taustalla olevan ajattelun analyysiin. Käsittelen Helsingin Musiikkiopiston, sittemmin Helsingin Konservatorion historiaa henkilöhistorian ymmärtämisen kannalta tarpeellisin osin.

Olen löytänyt Ingeborg Hymanderin elämää ja toimintaa koskevaa tietoa Sibelius-Akatemian historiikeista,⁶ Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin Konservatorion vuosikertomuksista, johtokunnan pöytäkirjoista ja luokkaluetteloista sekä suurelta osin sanomalehtikirjoituksista. Niihin sisältyy muun muassa konserttiarvosteluja, kirjoituksia merkkipäivien johdosta sekä tiedotteita apurahoista ja ulkomaisista opinnoista. *Naisten ääni* -lehden haastattelu vuodelta 1915 ja muutama säilynyt kirje valottavat lisäksi Hymanderin henkilöhistoriaa. Hänen näkemyksiinsä pianonsoitosta ja sen opettamisesta olen tutustunut lähinnä hänen kirjansa ja muutaman hänen oppilaansa muistelma välityksellä. Naisten muusikoiksi kouluttautumisen ja koulutusta vastaavassa ammatissa toimimisen mahdollisuuksia on tutkinut Carita Björkstrand (1999). Hän keskittyy väitöskirjassaan Helsingin Musiikkiopistossa 1890-luvulla urkureiksi, musiikkipedagogeiksi ja solisteiksi opiskelleisiin naisiin, mutta luo katsauksen myös musiikkiopiston ensimmäisen vuosikymmenen opiskelijoihin, näiden joukossa Ingeborg Hymanderiin.

Ingeborg Hymanderin perhetausta ja koulunkäynti

Ingeborg Hymanderin isä oli kirkkomuusikko Johan August Gottlieb Hymander (1831–1896), joka toimi Helsingin Nikolainkirkon (nykyisin Tuomiokirkko) kanttorina 1861–1896, opetti kirkkolaulua Helsingin yliopistossa 1878–1896 ja osallistui kirkkomusiikin kehittämiseen julkaisemalla messusävelmiä sekä laatimalla vuonna 1868 ehdotuksen koraalikirjojen uudistamiseksi (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 196, 282). Johan Hymanderin kuoleman johdosta julkaistuissa muistokirjoituksissa (*Nya Pressen* 8.6.1896 ja *Hufvudstadsbladet* 9.6.1896) kerrotaan hänen edellä mainittujen tehtävien lisäksi toimineen jo 1869–1878 Helsingin yliopistossa Fredrik Paciuksen sijaisena. Lehtikirjoitusten mukaan

6 *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902*; Karvonen 1957; Dahlström 1982; Pajamo 2007; Kotilainen 2009.

Johan Hymander oli suorittanut ylioppilastutkinnon Porvoossa ja kirjoittautunut sen jälkeen teologiseen tiedekuntaan, mutta musiikillisesti lahjakkaana hän oli sitten kuitenkin valinnut kirkkomuusikon uran. Sen lisäksi hänen kerrotaan toimineen vuodesta 1865 lähtien yliopiston voimistelulaitoksen opettajana, mistä toimesta hän nautti eläkettä vuodesta 1891 lähtien. Johan Hymanderia kuvataan lehtikirjoituksissa energisenä ja hyväntahtoisena ihmisenä, joka töidensä lisäksi jaksoi antaa musiikkikasvatusta lapsilleen.

Ingeborg Hymander kasvoi suuren sisarussarjan ympäröimänä ja sai mitä ilmeisimmin musiikin alkeisopetusta isältään. Perheen kymmenestä lapsesta Ingeborgin lisäksi kolme toimi sittemmin musiikkialalla: Hulda (myöhemmin Ahlblad) laulajana, Gottlieb Wilhelm Johannes kanttorina, urkurina ja laulunopettajana sekä Josef urkujenrakentajana ja Lahden Urkutehtaan johtajana 1902–1909. Kymmenen lapsen⁷ kasvattaminen ja kouluttaminen ei varmaankaan olisi onnistunut pelkästään kirkkomuusikon palkalla, kun äiti Gustava Vilhelminan (s. Glans) (Durchman, Havu & Hendell 1933, 231) työsarka oli oletettavasti kotona perheen huoltotehtävissä.

Ingeborg Hymander kävi Helsingin ruotsinkielistä tyttökoulua (Svenska fruntimmersskolan, myöhemmin Svenska flicklyceet), joka oli Suomen ensimmäinen julkisilla varoilla ylläpidetty tyttökoulu. Hymander suoritti koulun jatkuokat (*Hufvudstadsbladet* 20.9.1938). Svenska fruntimmersskolan oli suunnattu sivistyskotien tyttärille ja sen tarkoituksena oli opettaa ”niitä tietoja ja kädentaitoja, jotka kuuluvat naisten laadukkaaseen kasvatukseen”.⁸ (Rask 2010, 174–180.)

7 Yllä mainittujen lisäksi Eliel (voimistelunopettaja, hieroja, Tampereen etsivän keskuspoliisin johtaja), Jonathan (kansakoulunopettaja), Gottlieb Aron Kleofas (rovasti, Varpaisjärven kirkkoherra), David (farmaseutti), Sigrid (toimi opettajana, käynyt Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun), Salome Maria Katarina Kristina (myöh. Wegelius). <<http://personal.inet.fi/koti/vallius/jonas.htm#Taulu%203>>. Luettu 13.3.2018.

8 Tyttökoulujen opetussuunnitelmaan kuuluivat uudet kielet (toisin kuin poikakouluissa, joissa opetettiin latinaa, minkä taitaminen oli edellytyksenä yliopisto-opinnoille), reaalineet, kevyt oppimäärä matematiikkaa ja esteettiset aineet, joihin luettiin käsityöt, piirustus, laulu ja voimistelu. Vaikka tyttöjen koulutuksella pyrittiin vielä 1800-luvun puolivälissä lähinnä kasvattamaan heidät kodin tehtäviin ja lasten kasvattajiksi, opetuksen päämääräksi muotoutui vuosisadan loppupuolella myös valmiuksien antaminen työtehtäviin kouluissa ja toimistoissa. (Rask 2010, 179.)

Hymander sai koulua käydessään, ennen kirjautumistaan Helsingin Musiikkiopistoon vuonna 1883, kahden vuoden ajan pianonsoiton opetusta Richard Faltinilta, joka oli opiskellut Leipzigin konservatoriossa muiden aineiden ohella pianonsoittoa muun muassa kuuluisan virtuoson Ignaz Moschelesin johdolla (Andersson 1917, 116). Faltin toimi tuolloin Nikolainkirkon urkurina ja oli ystäväystynyt saman kirkon kanttorin Johan Hymanderin kanssa. Tämän tytär Ingeborg kuului niiden valittujen joukkoon, jotka Faltinin suuresta piano-oppilasjoukosta saivat vapaaoppilaspaikan. (Flodin ja Ehrström 1934, 153.) Vuonna 1928 Hymander kuvaa Faltinin opetusta lausunnossa, jota Otto Andersson oli pyytänyt Faltin-elämäkerran kirjoittamista varten. Hymanderin mukaan Faltinin luokalla opittiin työskentelemään vakavuudella ja tarkkuudella. Opettaja vaati ankaraa legatosoittoa, minkä hallitsemista myös Hymander myöhemmin painotti, mutta soittotapa etupäässä suorilla, hyvin korkealle nostetuilla sormilla poikkesi hänen näkemyksistään. Faltinin opetustavassa oli Hymanderin mielestä kiehtovinta hänen kykynsä valaa olemuksestaan säteilevää rakkautta ja intoa klassiseen ohjelmistoon ja opastaa oppilasta pieteetillä sen sisältämiin ideoihin. (Hymander 1928.)

En voi koskaan unohtaa sitä hetkeä, kun sain tehtäväkseni Bachin c-molli-fuugan *Wohltemperiertes Klavierista* – ensimmäisen fuugani – . Kuinka minulle silloin aukeni kuin uusi maailma, kun Faltinin ”setä” puhui fuugan rakenteesta ja soitti sen minulle. Samalla hän muutenkin valisti minua tämän suuren klassisen mestarin aarteista. Sanat yksin eivät tehneet vaikutusta, niitä saattoi olla hyvin niukasti – hän puhui ruotsia omalla jäykällä tavallaan, mutta kaikkien mielestä erityisen mielenkiintoisella aksentilla -; mutta koko hänen olemuksensa oli ikään kuin valaistunut. (Hymander 1928, suomennos A. Konttori-Gustafsson.)⁹

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



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

Opinnot Helsingin Musiikkiopistossa 1883–1887 ja Saksassa 1887–1889

Helsingin Musiikkiopistossa Hymander opiskeli neljän vuoden ajan (1883–1887) pianonsoiton opettajanaan Lisztin oppilas Ludwig Dingeldey, joka hoiti kyseisen ajanjakson laitoksen ns. ensimmäisen

pianonsoiton opettajan virkaa.¹⁰ Dingeldeytä pidettiin lahjakkaana ja monipuolisena taiteilijana, joskaan ei yhtä merkittävänä pianistina kuin edeltäjänsä Carl Pohlgia. Dingeldey esiintyi opiston konserteissa erittäin ahkerasti säestäjänä, kamarimuusikkona ja soolopianistina esittäen useita Lisztin teoksia, mm. h-molli-sonaatin. (Rahkonen 2000, 61.) Hymanderin esiintymiset opiston näytteissä herättivät positiivista huomiota hänen opintojensa alkuajoista lähtien. Musiikkiopiston lukuvuoden 1883–1884 ensimmäinen näyte on arvioitu *Finlands Allmänna Tidning* -lehdessä 17.12.1883. Kirjoittaja nostaa esiin Hymanderin muutaman muun esiintyjän ohella ja onnittelee sekä oppilaitosta että opettajia lyhyessä ajassa saavutetusta tuloksesta (esitettyjä teoksia ei mainita). Lukuvuoden toinen näyte toukokuussa 1884 sai kiitosta *Hufvudstadsbladetissa* (1.6.1884): Hymander soitti toisen ja kolmannen osan Beethovenin c-molli-pianokonsertosta kirjoittajan mukaan erittäin kauniisti. Ilmeisesti sekä hänen henkilökohtaiset ominaisuutensa että hänen saamansa pohjakoulutus olivat antaneet hyvät valmiudet suotuisalle etenemiselle pianismin saralla.

Pianonsoiton opintoihin kuului opistossa yhtyesoitto, joka näyttää aluksi olleen pianoduona ja opintojen edetessä muissa kokoonpanoissa soittamista.¹¹ Muita pakollisia aineita olivat tuohon aikaan musiikin teoria (johon sisältyi yleinen musiikkitieto ja analyysi, kenraalibasso sekä musiikin historia) ja kuorolaulu, joka sisälsi myös säveltäpailua (Dahlström 1982, 35). Pedagogiikan opetusta ei ole merkitty vuosikertomuksiin ennen vuotta 1888, mutta Dahlströmin mukaan sitä mahdollisesti annettiin ikään kuin ohimennen jo vuodesta 1884 lähtien (mts. 59). Tämä arvelu sai vahvistuksen Ingeborg Hymanderin päästötodistuksen löydyttyä Sibelius-Akatemian arkistosta.¹²

Päästötodistuksen (kuvat 2 ja 3) mukaan Hymander sai ohjausta ja harjoitusta pianonsoiton opetukseen:

10 Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton opettajien hierarkiasta ks. Dahlström 1982, 44–47.

11 Tämä käy ilmi Helsingin Musiikkiopiston 20-vuotishistoriikista *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902*. Kirjoittaja on todennäköisesti Martin Wegelius.

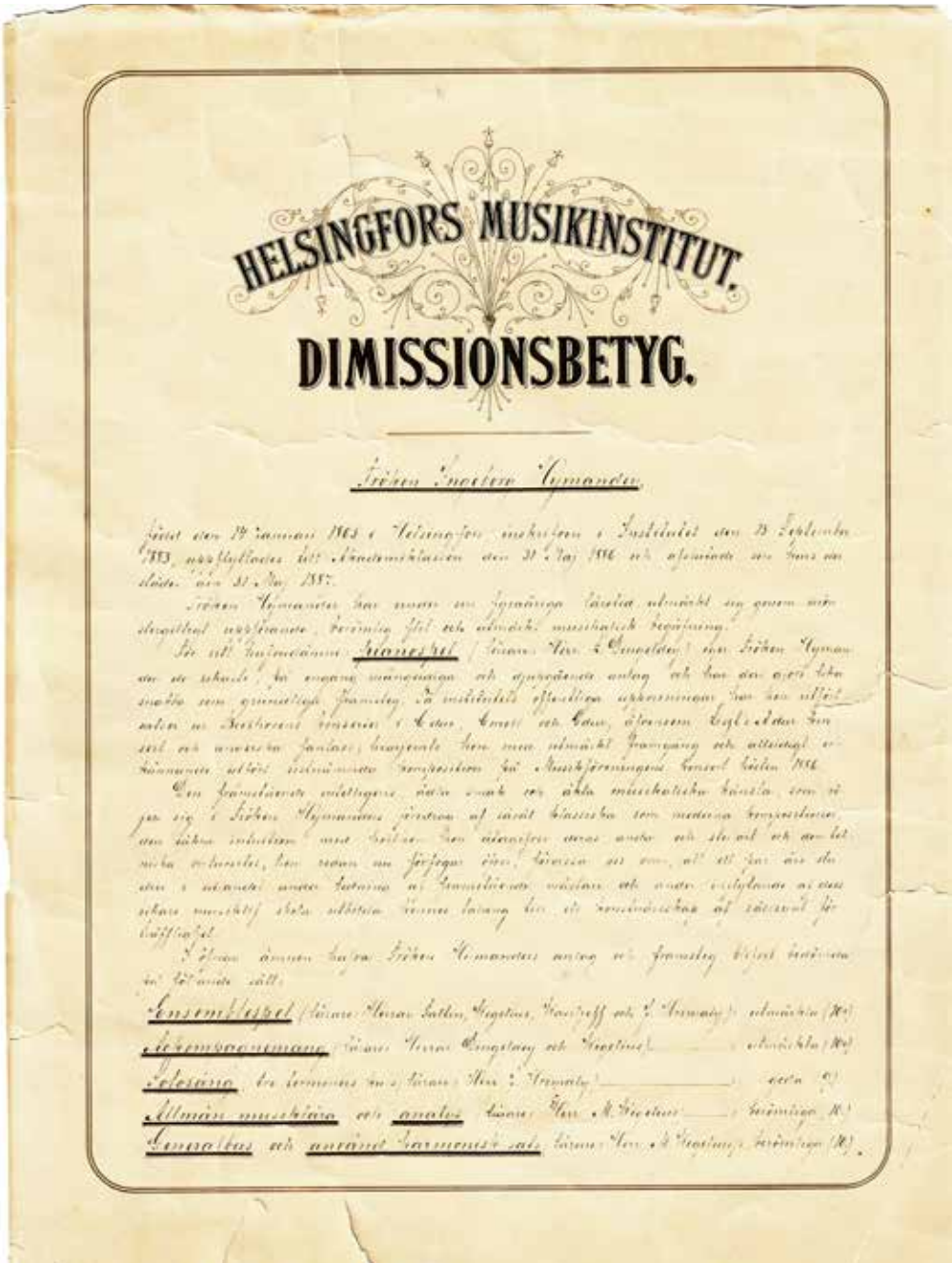
12 Suuret kiitokset avusta HM Taina Turpeiselle.

Sekä erikseen järjestetyillä harjoitus- ja näytetunneilla että musiikkikoulun kahden pianoluokan pidempiaikaisen hoitamisen puitteissa neiti Hymander on osoittanut omaavansa huomattavaa otetta opetus-tehtävään ja merkittävää pedagogista valmiutta, ja voimme niin ollen suositella häntä sekä pianonsoiton että yleisen musiikkiopin ja analyysin opettajaksi. (Suomennos A. Konttori-Gustafsson.)

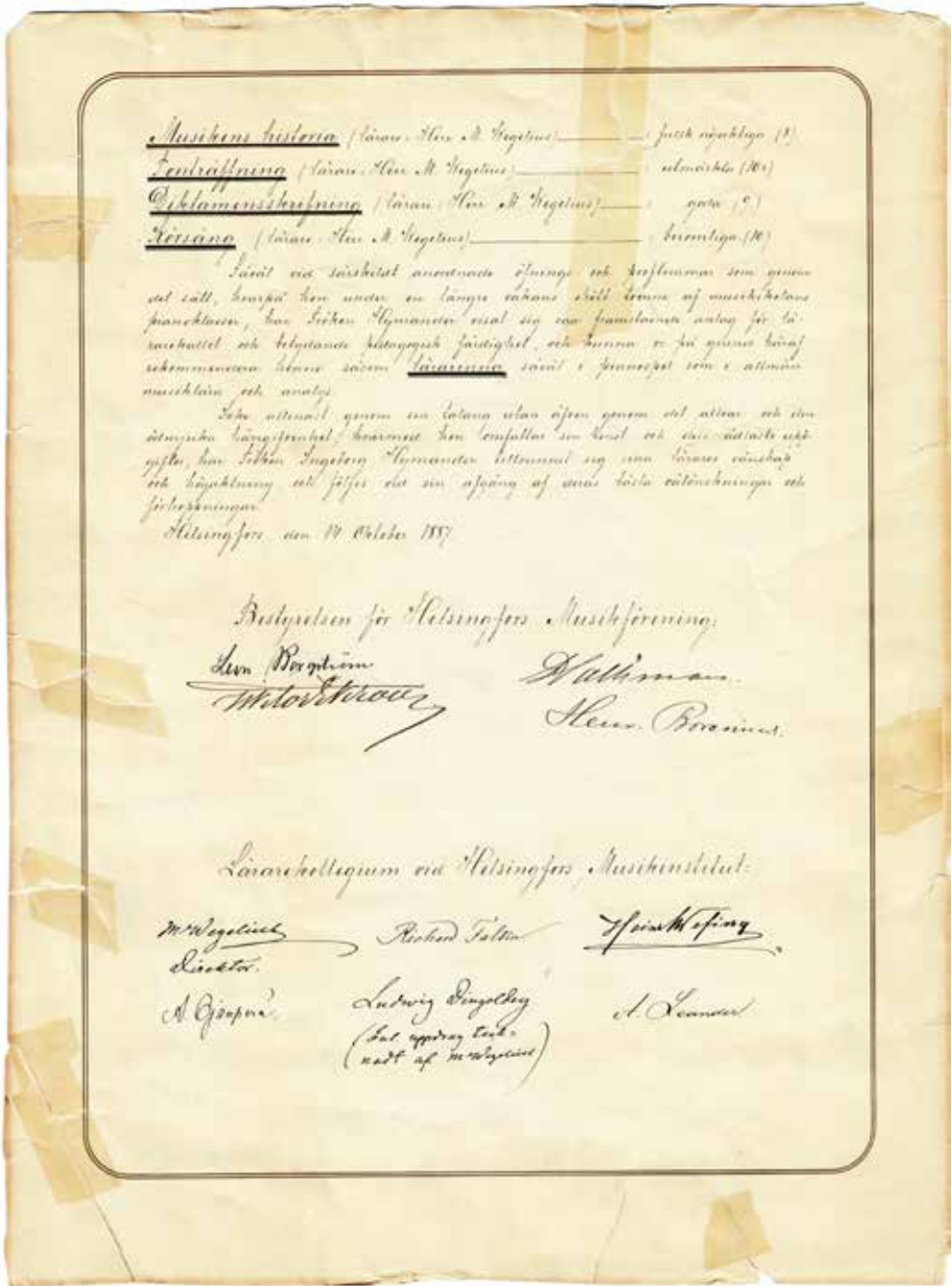
Todistuksesta käy ilmi, että Hymander sai kolmen lukukauden ajan myös laulutunteja. Todistuksessa ylistetään hänen ominaisuuksiaan, kuten ahkeruutta, musiikillista lahjakkuutta, älykkyyttä, monipuolista ja syvällistä otetta musiikkiin, jaloa makua, intuition varmuutta ja aidon musiikillisen tunteen tavoittamista. Lopuksi todetaan hänen saavuttaneen opettajiensa kunnioituksen ja ystävyysyden paitsi lahjakkuutensa vuoksi, myös siksi, että hänen suhteensa musiikkiin henkii ”nöyrää antaumuksellisuutta”.

Opintojensa aikana Hymander esiintyi useita kertoja myös Helsingin Musiikkiopiston musiikki-illoissa, joissa laitoksen olemassaolon alkuaikoina käytettiin sekä opettaja- että oppilasvoimia (Dahlström 1982, 65). Vuonna 1884 Hymander esitti näissä tilaisuuksissa kaksi kertaa Moschelesin musiikkia: kahden pianon teokset *Les Contrastes* (kahdeksalle kädelle) muun muassa Faltinin kanssa ja *Hommage à Händel* E. Karstenin kanssa. Noina vuosina Hymander soitti opiston musiikki-illoissa joitakin sooloteoksia (J. S. Bachin preludin d-molli *Englantilaisesta sarjasta*, Beethovenin variaatiot c-molli, Lisztin *Fantasia ja fuugan temasta B-A-C-H*), mutta kamarimusiikkiesityksiä sisältyi näihin vuosiin huomattavasti enemmän, muun muassa pianoduoja E. Karstenin ja liedejä Hulda-sisaren kanssa. Keväällä 1887 Ingeborg Hymander ja Jean Sibelius esittivät yhdessä *Vieuxtemps'n Fantasia-kapriisin* opus 11 sekä Andante- ja Finale-osat Mendelssohnin viulukonsertosta. Osoituksena Hymanderin taidoista voitaneen pitää sitä, että hän soitti näissä musiikki-illoissa muutaman kerran opiston opettajien, viulisti Mitrofan Wasiljeffin (Beethovenin sonaatit op. 12 nr. 3 ja op. 96) sekä tämän lisäksi sellisti Jaromir Hrimalyn kanssa (Beethovenin trion B-duuri). Lisäksi hän soitti Beethovenin pianokvartetton Es-duuri viulisti Anton Sittin, alttoviulisti B. Hrimalyn ja sellisti J. Hrimalyn kanssa.¹⁸

18 Helsingin Musiikkiopiston musiikki-iltojen ohjelmat ja esiintyjät (Dahlström 1982, 349–397).



Kuva 2. Helsingfors Musikinstitut. Hymanderin päästötodistus 14.10.1887. Sibelius-Akatemian arkisto.



Kuva 3. Opettajakunnan puolesta Hymanderin päästötodistuksen olivat allekirjoittaneet Martin Wegelius, Richard Faltin, Heinrich Wefing, Abraham Ojanperä, Ludwig Dingeldey ja Adolf Leander. Sibelius-Akatemian arkisto.

Viimeiseen opiskeluvuoteen Helsingissä sijoittui Hymanderin uran kannalta merkittävä tapahtuma, nimittäin esiintyminen 30.11.1886 Helsingin Musiikkiyhdistyksen (Helsingfors Musikförening)¹⁴ konsertissa Yliopiston juhlasalissa. Kyseessä oli esitys Lisztin Unkarilaisesta rapsodiasta E-duuri sovituksena kahdelle pianolle, ja Hymander soitti solo-osuuden. Oletan, että toisen pianon osuuden hoiti hänen opettajansa Dingeldej, vaikka sitä ei selkeästi kerrota tilaisuudesta kirjoitetuissa arvosteluissa. Niissä kerrotaan kuitenkin, että konsertissa esiintyivät Musiikkiopiston opettajat, herrat Dingeldej ja Wefing.¹⁵ *Finland*-lehden (1.12.1886) arvioija piti erityisen kiinnostavana sitä, että opiston oppilas nyt esiintyi menestyksekkäästi ensimmäistä kertaa suurelle yleisölle tarkoitettussa julkisessa konsertissa (musiikkiopiston musiikki-illoja ei ilmeisesti pidetty suuren yleisön konsertteina). Kirjoittajan mielestä Hymanderin kosketus ei tosin vielä ollut tarpeeksi kiinteä ja voimakas, eikä erityisen vivahteikas, mutta muita ansioita oli runsain mitoin: kunnioitusta herättävä tekniikka, aito musikaalisuus ja varma hallinta. Hymanderin soitosta heijastui taiteellista kypsyyttä, ja kirjoittaja oli sitä mieltä, että soittajan tulevaisuudelle voidaan asettaa hyviä toiveita luottavaisin mielin. Nimimerkki Bis¹⁶ (*Helsingfors Dagblad* 2.12.1886) koki esityksen vielä positiivisemmin ja innostui kirjoittamaan ylistävän arvion neiti Hymanderin pianonsoitosta: Esiintyminen huokui kirjoittajan mukaan itsevarmuutta, tunneskaalan rikkautta sekä harvinaista taiteellista painokkuutta ja laajuutta, juoksutukset olivat selkeitä ja tasaisia, kosketus erityisen laulava ja puhutteleva. Hymander sai yleisöltä suuret suosionosoitukset, ja nimimerkki Bis katsoi asiakseen lausua varoituksen sanan siitä, että tällainen varhainen suosio voi helposti ”nousta päähän”. Hän esitti painavan toiveen, että neiti Hymander edelleen sitkeästi ponnistelisi eteenpäin. Hän totesi myös, että Hymanderin hieno esitys vahvisti luottamusta laitoksen metodeja ja sen opettajien ammattitaitoa kohtaan. Kun osaamista nyt oli tarjolla,

14 Helsingin Musiikkiyhdistys ylläpiti Helsingin Musiikkiopistoa.

15 Heinrich Wefing toimi Helsingin Musiikkiopiston toisena pianonsoiton opettajana vuosina 1884–1891 (Dahlström 1982, 44).

16 *Helsingfors Dagblad*in kriitikko Karl Fredrik Wasenius.

olisi nimimerkin mukaan tarpeetonta lähteä turhan aikaisin ja turhan heppoisin taidoin ulkomaisille opintomatkoille.

Viimeisenä opinnäytteenään Helsingin Musiikkiopistossa Ingeborg Hymander esitti opiston keväänäytteissä toukokuussa 1887 Beethovenin sonaatista op. 111 ensimmäisen osan ja Lisztin A-duuri-konserton. Oppilaskonserteissa esitettyjen teosten pohjalta voi otaksua, että pianistien soolo-ohjelmiston pääpaino on ollut Beethovenin, Lisztin ja J. S. Bachin musiikissa.¹⁷ *Finland*-lehden (2.6.1887) kriitikko nostaa esiin jo aiemmin mainittuja ansioita Hymanderin soitosta ja toteaa tämän ilmentämän kypsyyden herättävän lupaukset valoisasta tulevaisuudesta. Lisztin konserton esityksessä Hymander paljasti harvinaisen taitavuutensa. Kirjoittaja toteaa kuitenkin kyvyttömyytensä lausua varmaa arviota esityksestä, koska hän ei tunne teosta.¹⁸ *Nya Pressenin* (1.6.1887) kriitikko, nimimerkki K (Karl Flodin) pitää Ingeborg Hymanderia opiston taitavimpana pianistina, vaikkakin esittää muutamia varauksia Beethovenin sonaatin esityksen suhteen. Lisztin konsertossa soittaja oli kuitenkin hänen mukaansa parhaimmillaan: esityksessä oli teknistä briljanssia, runollisuutta ja soinnin täyteläisyyttä.

Lokakuusta 1887 lähtien Ingeborg Hymander opiskeli Saksassa. Yksin ulkomaille lähtemiseen on tarvittu rohkeutta ja määrätietoisuutta sekä taloudellista tukea. Björkstrand (1999, 250–253) pohtii ulkomaille opiskelemaan lähteneiden suomalaisten pianistien mahdollisia esikuvia ja tukihenkilöiden merkitystä. 1880-luvulla esikuvana on saattanut olla solistina huomattavaa mainetta saavuttanut Alie Lindberg (1849–1933), joka oli opiskellut mm. Berliinissä, Dresdenissä ja Lisztin oppilaana Weimarissa. Kuten Helsingin Musiikkiopiston päästötodistuksesta käy ilmi, Hymanderin opettajat kannustivat häntä – tai suorastaan

17 Helsingin Musiikkiyhdistyksen ja Musiikkiopiston vuosikertomuksessa lukuvuodelta 1901–1902 on mielenkiintoinen ilmaisu pianonsoiton kursseihin ja tutkintoihin liittyvien ohjelmistojen suhteen. Kolmen varsinaisen kurssin kohdalla (peruskurssien jälkeen) on lueteltu useita Lisztin teoksia, mutta tämän aikalainen Brahms tulee kuvaan vasta kolmannen kurssin kohdalla: etydiosaston valinnaisessa osiossa mainitaan Brahmsin harjoitelmat, ja vapaavalinnaisessa ohjelmistossa Brahms luokitellaan ”modernien mestarien” joukkoon.

18 ”Som vi ej kända kompositionen närmare, kunna vi ej fälla något säkert omdöme om utförandet.” (*Finland* 2.6.1887.)

velvoittivat – jatko-opintoihin ulkomailla parin vuoden ajan ensiluokkaisten mestarien johdolla ja rikkaamman musiikkielämän ympäröimänä. Koska opettajat olivat jo panneet merkille Hymanderin pedagogiset kyvyt, saattoi kannustamisen taustalla olla myös tarve kouluttaa hänet tuleviin tehtäviin Helsingin Musiikkiopistossa. Wegelius halusi istuttaa laitokseen mannermaisen perinteen, ja siihen perehtyneitä pianonsoiton opettajia tarvittiin kasvavan oppilasmäärän vuoksi lisää (Dahlström 1982, 47). Hymander sai ulkomaisia opintoja varten senaatilta apurahan¹⁹ ja matkusti Berliiniin opiskelemaan Hans Bischoffin (1852–1889) johdolla. On oletettavaa, että joko Dingeldey, Wegelius tai Faltin on toiminut välikätenä suositellen Hymanderia Bischoffille. Opinnot tämän johdolla jatkuivat seuraavan vuoden toukokuun alkuun asti, mikä käy ilmi Bischoffin kirjoittamasta todistuksesta²⁰ Hymanderin apurahaselvitystä varten. Todistuksesta selviää myös, että Hymander soitti Bischoffille paljon J. S. Bachin teoksia, joitakin Beethovenin myöhäisiä sonaatteja sekä Händelin teoksia. Opettaja kehui oppilaansa suurta ahkeruutta ja syvällistä ymmärrystä. Lokakuusta 1888 kesäkuuhun 1889 Hymander opiskeli Lisztin oppilaan Karl Klindworthin (1830–1916) johdolla Berliinissä. Toisen Liszt-oppilaan, Eugen d’Albertin (1864–1932) tunneilla Hymander kävi ilmeisesti kesällä 1888. *Helsingfors Dagblad* uutisoi 14.8.1888 Hymanderin siirtyneen Liszt-kaupunkiin Weimariin, josta käsin hän kävi opintomatkoilla Eisenachissa d’Albertin luona. Myös *Finland*-lehden taidekatsauksessa 15.9.1888 kerrotaan Ingeborg Hymanderin viimeksi käyneen d’Albertin opissa ja aikovan seuraavana talvena opiskella Klindworthin johdolla Berliinissä. Muutamissa lehtikirjoituksissa²¹ kerrotaan Hymanderin opiskelleen myös Busonin johdolla, mutta tietoa mahdollisesta ajankohdasta en ole löytänyt.

19 Hymander sai senaatilta 1300 markan suuruisen apurahan ulkomaisia opintoja varten syksyllä 1887 (*Finland* 27.11.1887) ja 1500 markkaa syksyllä 1888 (*Folkvännen* 14.12.1888).

20 Hymanderin sekä Bischoffilta että Klindworthilta saamat todistukset: <http://digi.narc.fi/digi/hak_view.ka?hakid=23648>. Luettu 4.3.2017.

21 Muun muassa Arvo Laitisen kirjoitus Helsingin Musiikkiopiston 40-vuotisjuhlan kunniaksi *Uusi Aura* -lehdessä 24.9.1922 ja *Helsingin Sanomat* 11.6.1929.

Kun oppiaika Saksassa oli päättymäisillään, Hymander sai Suomesta kirjeen, jossa hänelle tarjottiin paikkaa Helsingin Musiikkiopistossa. Hymander tunsu tuolloin itsensä epävarmaksi niin vastuullisen haasteen edessä ja vastasi kirjeeseen epäröivästi. Mutta sitten tuli lyhyt ja käskävä sähkösanoma, jossa pyydettiin suoraa ja selkeää vastausta, ”otan” tai ”en ota”. (Nimim. M. F.²² 1915, Ingeborg Hymanderin haastattelu.)

Ingeborg Hymanderin työsarka Helsingin Musiikkiopistossa.

Uraauurtava alkuaika 1889–1902

Useissa sanomalehdissä²³ julkaistiin 6.8.1889 uutinen Helsingin Musiikkiopiston alkavan lukuvuoden opettajista: Kaikissa näissä kirjoituksissa kerrottiin Busonin olevan virkavapaalla syyskauden ja Ingeborg Hymanderin hoitavan hänen tuntinsa sinä aikana. Kirjoituksissa kerrottiin myös Hymanderin juuri opiskelleen kahden vuoden ajan ulkomailla ja saaneen erityisesti viimeiseltä opettajaltaan professori Klindworthilta harvinaisen suotuisat arviot. Lieneekö tieto Busonin virkavapaudesta ollut ainakin osasy sille, että musiikkiopiston rehtori Martin Wegelius kutsui – tai ehkä suorastaan käski – Hymanderin opetustyöhön.²⁴ Joka tapauksessa Hymander oli ensimmäinen naispuolinen ja suomalainen pianisti, joka hoiti Helsingin Musiikkiopistossa pianonsoiton ensimmäisen opettajan tehtävää – vaikkakin sijaisena. Kiinnitys kertoo Wegeliuksen suuresta luottamuksesta Hymanderin kykyihin, mutta ehkä myös siitä, että päteviä opettajia oli vaikeaa saada lyhyellä varoitusaajalla. Hymander ei kuitenkaan ollut ensimmäinen musiikkiopiston entinen oppilas, joka kiinnitettiin pianonsoiton opetus-tehtäviin: Aline Grönqvist (myöhemmin Ahlfors) ja Antonie Leontjeff aloittivat jo vuonna 1886 (Björkstrand 1999, 76; Dahlström 1982,

22 Maikki Friberg.

23 *Finlands Allmänna Tidning, Folkvännen, Nya Pressen, Uusi Suometar.*

24 Sibelius-Akatemian arkistossa säilytettävistä Helsingin Musiikkiopiston johtokunnan kokousten pöytäkirjoista käy ilmi, että sekä Busonin anomusta virkavapaudesta että Hymanderin kiinnittämistä Busonin sijaiseksi on käsitelty toukokuussa 1889.

334–335). Wegelius ei kiinnittänyt heistä kumpaakaan Busonin sijaiseksi, vaan kutsui Hymanderin. Tällä tavoin, epäilemättä haasteen painavuuden tuntien Ingeborg Hymander aloitti uransa opettajana Helsingin Musiikkiopistossa, uran, joka jatkui miltei puolen vuosisadan ajan vuoteen 1936 asti.

Hymander sai heti aluksi monenlaisia tehtäviä. Vuonna 1902 julkaistun 20-vuotishistoriikin ja lukuvuoden 1901–1902 vuosikertomuksen mukaan²⁵ hän aloitti Busonin sijaisuuden ohella pianonsoiton kolmannen opettajan tehtävän hoitamisen (vuosina 1889–1892) ja toimi lisäksi Martin Wegeliuksen sijaisena musiikinteorian ja -historian opettajana lyhyen jakson heti ensimmäisenä lukuvuotena. Toimenkuvien hierarkia ja sisältö eivät ehkä vielä tuossa vaiheessa olleet kovin selkeät. Vaikuttaa pikemminkin siltä, että Hymanderin tehtävät aluksi määräytyivät sen mukaan, missä tarvetta ilmeni, kuten sijaisuuksien hoitajana. Pianonsoiton kolmantena opettajana oli ennen Hymanderia toiminut Wegelius itse, mikä saattaa viitata siihen, että tehtävään sisältyi pedagoginen painotus. Siihen kuului pianonsoiton opettamista alkeiskoulun puolella, mutta alusta lähtien Hymander opetti myös korkeammilla osastoilla (å de högre afdelningarna) eli musiikkikoulussa ja jatko-osastolla.²⁶ Vuoden 1892 alusta lähtien otettiin virallisesti käyttöön nimitykset ensimmäinen ja toinen pianonsoiton opettaja (Dahlström 1982, 45).²⁷ Tällöin kolmannen pianonsoiton opettajan tehtävä siirtyi Aline Grönqvistille (myöhemmin Ahlfors), ja Hymander nimitettiin pianonsoiton toiseksi opettajaksi, mikä tarkoitti sitä, että hän ei enää toiminut soitonopettajana alkeiskoulun puolella.²⁸ Hänen harteilleen lankesi

25 *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser. Årsberättelse för studieåret 1901–2*. Kirjoittaja todennäköisesti Martin Wegelius, vaikkakin maininta kirjoittajasta puuttuu.

26 Helsingin Musiikkiopistossa oli korkeammat osastot ja vuodesta 1884 lähtien alkeiskoulu (förskola), jonka tarkoituksena oli turvata opiston oppilasmäärä ja varsinaisiin opintoihin pyrkivien osaamisen taso (mm. Dahlström 1982, 60–61).

27 Ensimmäisen pianonsoiton opettajan tuli olla etevä solisti, jolla oli velvollisuus soittaa musiikki-illoissa. Toisen pianonsoiton opettajan päätehtävänä oli pianopedagogiikka. (Dahlström 1982, 45.)

28 Helsingin Musiikkiopiston opettajien välisestä hierarkiasta tarkemmin ks. Kuha 2017.

korkeampien osastojen opiskelijoiden pianonsoitonopetuksen lisäksi ”käytännöllinen pianonopetus”, jonka Wegelius oli käynnistänyt vuonna 1888 pedagogiikan luentojen ja urauurtavan käytännön harjoittelusysteemin muodossa. Kuten Kuha (2017, 342) toteaa, nämä järjestelyt ovat edelleen hyvin samankaltaisina käytössä Sibelius-Akatemiassa ja Suomen konservatorioissa. Hymander hoiti käytännöllisen pianonopetuksen sarkaa vuoteen 1936 asti, jolloin hän 71-vuotiaana lopetti päivätyönsä Helsingin Musiikkiopistossa. Alkeiskoulun tarkastajana Hymander toimi vuodesta 1892 kevätlukukauden 1925 loppuun asti, mikä käy ilmi Helsingin Konservatorion johtokunnan pöytäkirjasta 30.4.1925.²⁹ Tuolloin Hymander anoi terveydellisistä syistä eroa tarkastajan tehtävästä.

On mahdotonta tietää tarkalleen, miten suuria työtuntimääriä Hymanderin toimi ensiksi ns. kolmantena ja sitten toisena pianonsoitonopettajana on pitänyt sisällään. Wegeliuksen johtajakautena (1882–1906) musiikkiopiston opetus painottui vahvasti pianonsoittoon, ja opiskelijamäärät varsinkin alkeiskoulun puolella kasvoivat kovaa vauhtia (Kuha 2017, 333). Valvottavia opetusharjoittelijoita on ollut useita vuodessa, ja mikäli jokaisen opetusta on valvottu yksi tunti joka toinen viikko ja alkuun jatkuvammin (mts. 343), niin työtunteja on kertynyt pelkästään siitä tehtävästä paljon. Hymanderin toimenkuva on ollut monivivahteinen, kun hän edellä mainittujen tehtävien lisäksi (ja vaikka se ei oikeastaan kuulunut toisen pianonsoiton opettajan tehtävään) soitti useita kertoja lukuvuodessa musiikkiopiston musiikki-illoissa vuoteen 1899 asti. Tuolloin esiintymiset näyttävät vähentyneen radikaalisti, mihin saattoi ainakin osittain olla syynä se, että Hymander toimi vuosina 1899–1900 myös musiikinteorian ja -historian apuopettajana (biträdande lärare).³⁰

Vuosina 1889–1899 Hymander soitti musiikkiopiston oppilasilloissa enimmäkseen kamarimusiikkia, mutta joitakin sooloesiintymisiä oli joukossa: J. S. Bachin *Kromaattinen fantasia ja fuuga* (1890), Lisztin

29 Asiasta on julkaistu hieman vaihtelevaa tietoa: Dahlströmin (1982, 323) mukaan vuoteen 1925, Karvosen (1957, 289) vuoteen 1922, Haapanen, Kuusisto & al. (1948, 188) sekä *Otavan ison musiikkitietosanakirjan* (Nimim. GD 1978, 83) mukaan vuoteen 1924.

30 *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902*, 12.

pianotranskriptio J. S. Bachin teoksesta Fantasia ja fuuga g-molli uruille (1893), Beethovenin sonaatti Fis-duuri op. 78 (1890) ja fantasia g-molli op. 77 (1892) sekä Lisztin *Consolations* 3 ja 6 (1894) (Dahlström 1982, 364–375). Vaikka Hymanderin yhteys Busoniin ei todennäköisesti ollut pitkäaikainen ja vaikka he työskentelivät yhtäaikaaisesti Helsingin Musiikkiopistossa vain vajaan vuoden verran (Busoni toimi ensimmäisenä pianonsoitonopettajana 1888–1890), niin ohjelmiston painopisteet olivat samanlaiset.³¹ Busonin mukaan Wegelius ei varsinaisesti vaatinut tiettyä ohjelmistolinjaa, mutta Bachia oli kuitenkin syytä pitää perustana ja soittaa sitä paljon, lisäksi Mozartia, Beethovenia ja Lisztiä (mts. 45). Musiikkiopiston tilaisuuksissa soittamisen lisäksi Hymander esitti vuonna 1890 hyväntekeväisyyskonserteissa Oskar Merikannon opintojen tukemiseksi Schumannin *Papillons* (*Päivälehti* 10.10.1890) ja Sokeainkoulun hyväksi romanssin ja menuetin Raffin sarjasta (*Folkvännen* 26.11.1890).

Syksyllä 1889, pian ulkomaisten opintojen jälkeen Hymander esitti opiston musiikki-illassa Beethovenin trion B-duuri viulisti Johan Halvorsenin ja sellisti Otto Hutschenreuterin kanssa. *Uusi Suometar*-lehden kriitikko kirjoitti 22.10.1889 siitä, kuinka ”hupaisaa” oli kuulla Ingeborg Hymanderin musisointia hänen palattuaan ulkomaisten opettajien opista. Kirjoittajan mukaan Hymander oli suuresti kehittänyt soittonsa tarkkuutta ja säntillisyyttä, mistä syystä kirjoittaja esitti toivomuksen saada kuulla häntä pian myös solistina. Schumannin kvartetton Es-duuri esitys marraskuussa 1890 sai myös erittäin positiivisen arvion nimimerkiltä K (*Nya Pressen* 18.11.1890), ja Hymanderin sooloesitys Bachin *Kromaattisesta fantasiasta ja fuugasta* oli kirjoittajan mukaan vielä tuota hienoa kamarimusiikkiesitystäkin korkeammalla tasolla soittoa leimanneen rauhan ja selkeyden, solidin tekniikan ja tasapainoisen näkemyksen vuoksi. Seuraavina vuosina 1891–1892 esiintymisiä opiston musiikki-illoissa näyttää olleen vähemmän, mutta kumpanakin vuonna Ingeborg Hymander konsertoi sisarensa, laulajatar Hulda Hymanderin kanssa. Hulda Hymander oli Helsingin Musiikkiopiston

31 Busonin harjoitussääntö VII: Bach on pianonsoiton perusta, Liszt on huippu. Nämä kaksi koulua aukaisevat tien Beethoveniin. (Pajamo 2007, 29.)

käytyään opiskellut Wienissä ja Pariisissa. *Finland*-lehden (25.4.1891) kriitikolla (nimimerkki –n–)³² oli joitakin varauksia laulajan taitojen suhteen, mutta säästykset hoituivat hänen mukaansa ansiokkaasti.

Kun selaa arvosteluja Ingeborg Hymanderin esiintymisistä 1800-luvun lopulla, voi yleisesti ottaen todeta, että hänen taitoaan pidettiin erittäin korkeatasoisena ja että sitä luonnehdittiin seuraavin tavoin: ”musikaalisella pieteetillä, mallikelpoisesti, ansiokkaasti kuten tavalista, taiteellisen maun ja finessien värittämällä ilmaisulla”. Soittoa on joitakin kertoja kuvattu myös säntilliseksi. Mutta Bach-Lisztin *Fantasian* ja fuugan g-molli esitys ei tammikuussa 1893 ollut yhtä onnekas: *Hufvudstadsbladetin* (1.2.1893) kriitikko kehui tosin Hymanderin täyteläistä kosketusta, tervettä musikaalista makua ja täydellisesti koulutettua tekniikkaa, mutta pahoittelee sitä, että muuten erinomaisesta esitystä häiritä sinänsä ymmärrettävä hermostuneisuus joidenkin unohdusten ja toistojen muodossa. Tämän jälkeen tietoja sooloesiintymisistä ei juuri löydy, paitsi Lisztin kahden *Consolations*-kappaleen esitys musiikki-illassa lomakurssien osanottajille 3.1.1894. Mutta säästytettäviä - varsinkin laulajien (ja erityisesti Abraham Ojanperän) kanssa - oli lähivuosina runsaasti (Dahlström 1982, 369–375).

Ingeborg Hymanderin haastattelusta *Naisten ääni* -lehdessä 6.2.1915 ja hänen merkkipäiviinsä liittyvistä sanomalehtikirjoituksista välittyy kuva vaatimattomasta ja erittäin vastuuntuntoisesta ihmisestä, joka suhtautui tehtäviinsä innostuneesti. Hymander oli vuoden 1902 historiikin (s. 14) tietojen mukaan virkavapaalla keväällä 1901 ja lukuvuoden 1901–1902. Kun tarkastelee niitä monenlaisia haasteita ja sitä työmäärää, joka hänelle lankesi heti opintojen jälkeen, yllirasittuminen tuntuu luonnolliselta seuraukselta. Seuraavan lukuvuoden vuosikertomuksessa mainitaan Hymanderin palanneen sairaslomalta hoitamaan tehtävänsä toisena pianonsoiton opettajana.

32 Reinhold Felix von Willebrand (oletettavasti).

Ingeborg Hymander pysyvänä kiintopisteenä 1902–1936

Kiinnittämällä pianonsoiton ensimmäisiksi opettajiksi ulkomailta etupäässä Lisztin oppilaita ja Busonin musiikkiopiston rehtori Martin Wegelius halusi rakentaa maahamme mannermaisen pianokulttuurin.³³ Jotkut näistä opettajista viipyivät Helsingissä pidempään, kuten Hymanderin opettaja Dingeldey 1883–1887 ja William Humphrey Dayas 1890–1894, mutta useiden kohdalla vierailu jäi lyhyeksi.³⁴ Vuonna 1898 ensimmäiseksi pianonsoiton opettajaksi kiinnitettiin ensimmäisen keran kotimainen pianisti Karl Ekman, joka toimi tehtävässä vuoteen 1911 asti. Ekmanilla oli sijaisia opintomatkojen ja sairaslomien vuoksi useita kertoja jo vuosina 1899–1906,³⁵ ja myöhemmin – otettuaan musiikkiopiston johtajan tehtävät hoitaakseen vuonna 1907³⁶ – hän vähitellen rasittui siinä määrin, että päävastuu aineesta lankesi muille opettajille (Dahlström 1982, 79). Vaihtuvuuden keskellä Ingeborg Hymander oli pysyvä kiintopiste.

Hymanderille lankesi pianonsoiton ja käytännöllisen pianopedagogiikan opettamisen lisäksi erilaisia muita tehtäviä: Hän oli muun muassa vuosina 1904–1905 opiston työryhmässä, joka pohti kirkkomusiikkikoulutuksen järjestämistä (muut jäsenet olivat Wegelius, Faltin, Olga Tawaststjerna ja Otto Andersson). Hymander lienee ollut musiikkiopiston johtajille tärkeä tukihenkilö, joka hoiti myös edustustehtäviä.³⁷ Wegeliuksen kuoltua maaliskuussa 1906 Hymander otti harteilleen pianopedagogiikan teoreettisen osuuden opettamisen ja jatkoi siinä tehtävässä laitoksen vuosikertomusten mukaan ainakin seuraavan

33 Ks. myös Rahkonen 2000.

34 Mm. Dahlström 1982, 44.

35 Tämä käy ilmi Helsingin Musiikkiyhdistyksen vuosikertomuksista (Sibelius-Akatemian arkisto).

36 Wegelius hoiti tehtävää kuolemaansa asti vuonna 1906. Tämän jälkeen tehtävään kiinnitettiin lyhytaikaisia sijaisia, kunnes Armas Järnefelt otti toimen vastaan lukuvuodeksi 1906–1907. Hänen jälkeensä Ekman astui johtajan virkaan. (Dahlström 1982, 74.)

37 Yhdessä johtaja Karl Ekmanin kanssa Hymander teki Musiikkiopiston onnitelukäynnin laulunopettaja Alexandra Ahngerin 50-vuotispäivän kunniaksi (*Hufvudstadsbladet* 16.5.1909).

lukuvuoden. Sen jälkeen kyseisen aineen opettamisesta ei ole mainintaa vuosikertomuksissa, mutta ilmeisesti Hymander otti vastuun pianopedagogiikasta kokonaisuudessaan aina vuoteen 1936 asti. Vuoteen 1906 sisältyi myös *Pianonsoiton alkeiskurssin* I–III julkaiseminen yhdessä opettajakollegan Aline Ahlforsin kanssa. Työn viimeistely venyi kesäloman puolelle, mikä ilmenee Hymanderin Savonlinnan kylpylässä 22.7.³⁸ Erkki Melartinille kirjoittamasta kirjeestä, jossa hän kiittää tätä julkaisuun saamistaan sävellyksistä ja pyytää tätä vielä itse tarkentamaan fraseerausmerkinnät. Hymanderin stressi ja edeltävän työkauden paine ilmenevät kirjeestä:

Minun oli hoidettava työn luovuttamisen jälkeen niin hirmuisen monia asioita, etten päässyt heti matkustamaan, ja lisäksi olin niin hermostunut ja poissa tolaltani, että pyydän nyt anteeksi sitä, etten ole aikaisemmin kirjoittanut ja kiittänyt suuresta ystävällisyydestänne.³⁹ (Hymander 1906.)

Kevätlukukauden 1908 Ekman oli jälleen sairaslomalla, ja tuolloin Hymander hoiti osan hänen piano-opetuksestaan. Vuosina 1908–1911 Hymander mainitaan vuosikertomuksissa kolmantena pianonsoitonopettajana, mikä johtunee siitä, että Ekman ei ole voinut yksin hoitaa ensimmäisen pianonsoitonopettajan tehtävää, vaan tehtävä oli jaettu kahdelle henkilölle. Tämän jälkeen pianonsoiton opettajan virkoja ei enää numeroida vuosikertomuksissa.

Näihin vuosiin sisältyy myös joitakin esiintymisiä pianistina: 22.2.1904 Hymander soitti opiston musiikki-illassa Karl Ekmanin kanssa Lisztin teoksen *Concerto pathétique*. *Päivälehdessä* (23.2.1904) kriitikko, nimimerkki O. (Oskar Merikanto) kehui esitystä ja piti Hymanderin (”jonka harvinaiset pianistiset lahjat ovat kaikille entuudestaan

38 Hymander on ollut kylpylähoidoissa ainakin vuosina 1895 (*Hufvudstadsbladet* 21.8.), 1896 (*Nya Pressen* 5.7.), 1897 (*Päivälehti* 30.7.), 1905 (*Helsingin Sanomat* 17.8.) ja 1906.

39 ”Jag hade så förfärligt mycket att ombestyras för att slippa resa genast då arbetet blifvit inlemnadt och var tillika så nervös och otillräknelig att detta är min ursäkt för att jag ej förr skrifvit och tackat för Er stora vänlighet.” (Hymander 1906, suomennos A. Konttori-Gustafsson.)

tunnetut”) osuutta kaikin tavoin tasaväkisenä Ekmanin suorituksen kanssa. Kirjoittaja toteaa tämän seikan erityisesti ilahtuneena, koska Hymander ei ollut edeltävinä vuosina heikon terveydentilan vuoksi voinut esiintyä solistisissa tehtävissä. 30.9.1907 duo Ekman-Hymander esiintyi jälleen opiston musiikki-illassa soittaen J. S. Bachin konserton C-duuri kahdelle pianolle, ja 5.4.1909 he esittivät Sigrid Schnéevoigtin ja Filharmoonisen orkesterin kanssa Kajanuksen johdolla J. S. Bachin konserton C-duuri kolmelle pianolle. Yliopiston juhlasalissa pidetty konsertti järjestettiin orkesterin eläkekassan hyväksi. Nimimerkki A. S. (Axel Stenius, *Nya Pressen* 6.4.1909) piti esitystä erittäin onnistuneena, erityisesti toinen osa toteutui hänen mukaansa täydellisesti.

Säestystehtäviä Hymander ei enää hoitanut opiston musiikki-illoissa, mutta opiston näytteissä hän on saattanut esiintyä. Ainakin kevään 1908 näytteissä hän säesti oppilastaan S. Sokoloffskyä, joka soitti Mozartin pianokonserton d-molli. Nimimerkki A. U. (Alarik Uggla, *Nya Pressen* 31.5.1908) kehui sekä oppilasta että opettajaa, joka säesti ”förträffligt” (erinomaisesti).

Vuonna 1912, toimittuaan opettajana 23 vuoden ajan, Ingeborg Hymander haki ”soitannolliskasvatusopillisten opintojen” harjoittamista varten 2000 markan apurahaa (*Suomi* 19.3.1912) ja teki opintomatkan Berliiniin syventääkseen pianopedagogista ymmärrystään Rudolf Maria Breithauptin luona. Lieneekö Hymanderilla ollut jo tuolloin mielessään suunnitelma opaskirjan kirjoittamisesta aloitteleville pianonsoiton opettajille? Breithaupt oli julkaissut vuosina 1905–1907 tutkielmansa *Die natürliche Klaviertechnik*. Niin ollen Hymander seurasi tuolloin viimeisimpiä virtauksia pianopedagogiikan kehityksessä.

Vuonna 1915 Ingeborg Hymander täytti 50 vuotta. Millaisia työviikkoja hän teki tuolloin? Syyslukukaudella 1915 hänellä oli opetusta kuutena päivänä viikossa, keskiviikkona ja lauantaina tosin vain iltapäivällä, yhteensä noin 30 tuntia (nykyisiä 45 minuutin oppitunteja noin 40).⁴⁰ Tähän tuntimäärään sisältyi pianonsoiton opetus ja pianopedagogiikka, mutta luettelosta ei käy ilmi, sisältyikö alkeiskoulun tarkastajana

40 Sibelius-Akatemian arkistossa säilytettävistä Helsingin Musiikkiopiston luokkaluetteiloista (klassförteckningar) saa selville paitsi oppilaiden sukunimet myös opettajan antamien tuntien lukujärjestyksen.

toimiminen näihin tunteihin. Koska opetus oli jaettu kursseihin, joiden päätteeksi suoritettiin tutkinto, niin varmasti myös kurssitutkintojen arviointityötä on ollut kohtalaisen paljon. *Naisten ääni* -lehden haastattelussa (M. F. 1915) Hymander kertoi:

Jokunen aika sitten täytyi minun terveydellisistä syistä levätä vuoden ja olla tri Westerlundin hoidon alla, – olin nimittäin hiukan rasiintunut [rasittunut] liiasta työstä, vaan nyt olen taas aivan terve. Mutta tuona sairauden aikanakin oli paras lääkkeeni siinä, että antauduin itse ahkerasti soittamaan, niin kuin se nytkin vielä aina on, kun olen väsynyt tuntien antamisesta.

Vuonna 1921 Hymanderilla näyttää luokkaluettelon perusteella olleen hieman vähemmän opetusta, yhteensä 24,5 kokonaista tuntia (eli noin 32 nykyisen opetustunnin pituuden mukaisesti). Vaikka luettelon merkinnät eivät ihan tarkasti pitäisi paikkaansa, voi kuitenkin todeta, että työmäärä on ollut valtava.

Hymanderin toiminta ei kuitenkaan ollut pelkästään opettamista: vuosina 1920–1922 hän kävi tarkastamassa vuonna 1918 perustettua Viipurin Musiikkikoulua.⁴¹ Melartin ja Hymander antoivat koululle suosiolliset lausunnot, joilla oli suuri merkitys sekä laitoksen opettajakunnalle että avustuksia myöntäville tahoille (Rasilainen ja Pullinen 1968, 16). *Karjala*-lehti kertoi 20.2.1921 Hymanderin vierailusta otsikolla ”Neiti Hymander koulua tarkastamassa”: Hymander antoi toimittajalle haastattelun, jossa hän muun muassa korosti koulun hyvää yhteishenkeä ja esitti toivomuksen siitä, että vuorovaikutus Helsingin Musiikkiopiston kanssa muodostuisi vilkkaaksi ja hedelmälliseksi. Vuotta myöhemmin, vierailtuaan kolmannen kerran Viipurin Musiikkikoulussa Hymander koki velvollisuudekseen kirjoittaa havainnoistaan lausunnon, joka julkaistiin *Karjala*-lehdessä 1.3.1922: Hymander kiittää koulun johtajaa Boris Sirobia (myöhemmin Sirpo), koulun opettajakuntaa ja lahjakasta oppilasainesta sekä kertoo vuotta aikaisemmin (edellisen tarkastus-

41 Myöhemmin Viipurin Musiikkiopisto, Lahden Musiikkiopisto, Päijät-Hämeen konservatorio, Lahden konservatorio.

matkan yhteydessä) vahvistettujen pianonsoiton kurssien käyttöönoton lyhyessä ajassa tuottamista tuloksista.⁴²

Vuonna 1925 (vrt. s. 55) Ingeborg Hymander luopui alkeiskoulun tarkastajan tehtävästä, jota oli ilmeisesti osittain hoitanut vuodesta 1922 lähtien hänen entinen oppilaansa Ines Durchman (Karvonen 1957, 289; Dahlström 1982, 323) ja jolle tehtävä kokonaisuudessaan siirtyi Hymanderin jälkeen. Sanomalehtitietojen mukaan ainakin viisi Hymanderin oppilasta soitti 1920-luvulla ensikonsertin (Hjördis Calais, Irma Hurstinen, Estrid Lindroos, Konstantin Komaroff, Astrid Buchert). Kun Hymander vuonna 1929 vietti opetusuransa 40-vuotismerkkipäivää, niin *Helsingin Sanomat* (11.6.1929) kirjoitti, että edeltävinä vuosina jopa kymmenkunta Hymanderin oppilasta oli soittanut ensikonsertin. Vaikka hän vuodesta 1892 alkaen oli opettanut pianonsoittoa pääsääntöisesti korkeammilla osastoilla, hänellä oli luokaluetteloiden mukaan uransa loppuvaiheissa myös muutamia alkeiskoulun oppilaita. Helsingin Musiikkiopistossa ja myöhemmin Helsingin Konservatoriossa oli useita pianonsoiton opettajia, joilla oli oppilaita sekä alkeiskoulun puolella että korkeammilla osastoilla, ja 1910-luvulta lähtien tehtävänumeroinneista luovuttiin. Musiikkiopiston ensimmäiseksi pianonsoiton opettajaksi nimetty pianisti ei kuitenkaan opettanut alkeiskoulun puolella, ainakaan virallisesti. Ingeborg Hymander oli ainoa tuon aikakauden pianonsoiton opettaja, joka hoiti aika ajoin sekä ensimmäiselle opettajalle kuuluvaa opetusta (Busonin ja Ekmanin sijaisena toimiminen) että alkeiskoululaisten opettamista.⁴³

Konservatorion johtokunta päätti kokouksessaan 30.11.1934 kunnioittaa seuraavan vuoden tammikuussa 70-vuotismerkkipäiväänsä viettävää Hymanderia myöntämällä hänelle ansiomerkin. Hymander jatkoi opettamista kevätlukukauden 1936 loppuun asti. Ilmeisesti heikentyneen terveyden vuoksi hän oli anonut johtokunnalta seura-

42 Rasilainen & Pullinen (1968, 16) mainitsevat Viipurin Musiikkiopiston ja Lahden Musiikkiopiston historiikissa vain kaksi tarkastusmatkaa 1921–1922, mutta Hymanderin kirjoituksesta *Karjala*-lehdessä 1.3.1922 selviää yksiselitteisesti, että matkoja oli kolme.

43 Kuha (2017, 343–345) kritisoi Sibelius-Akatemian historiikeissa annettua hieman epämääräistä tai suorastaan harhaanjohtavaa kuvaa siitä, miten joustavasti alkeiskoulun oppilaita olisi voitu sijoittaa parhaille – jopa ensimmäiselle – opettajalle.

van syyskauden osalta opetustuntien järjestelyä,⁴⁴ mutta erosi sitten kuitenkin tehtävästä syksyllä 1936.⁴⁵ Eroon saattoi vaikuttaa myös Erkki Melartinin⁴⁶ sairastuminen ja vetäytyminen pois Helsingin Konservatorion johtajan tehtävästä. Hymanderin tehtävän pianopedagogiikan opettajana otti vastaan Ines Durchman (Karvonen 1957, 277).

Hymanderin kuoleman jälkeen joukko hänen entisiä oppilaitaan ja ystäviään teki aloitteen hänen nimeään kantavan stipendirahaston perustamisesta. Julkinen keräys tuotti merkittävän peruspääoman,⁴⁷ jonka korot oli tarkoitus jakaa apurahoina Helsingin Konservatorion opettajille pedagogisia opintoja varten. Tällä tavoin haluttiin myös kunniottaa Hymanderin muistoa ja saada hänen nimensä säilymään tuleviin aikoihin. (*Uusi Suomi* 25.9.1938.)

Ingeborg Hymanderin julkaisut

Pianopedagogit Ingeborg Hymander ja Aline Ahlfors julkaisivat vuonna 1906 ensimmäisen suomalaisen pianokoulun *Pianonsoiton alkeiskurssi* I–III. Siitä on otettu useita painoksia, joista käsiin saamani uudemmat suomenkieliset painokset ovat R. E. Westerlundin julkaisemia. Viimeisin niistä on vuodelta 1962, mikä todistaa pianokoulun olleen käytössä todella pitkään, kuutisenkymmentä vuotta. Alkuun teosta julkaisi A. Apostol sekä ruotsin- että suomenkielisenä. Apostolin julkaiseman suomenkielisen painoksen kansilehdellä lukee: ”Pianonsoiton alkeiskurssi jonka ovat sommitelleet ja etenevästi järjestäneet sekä Helsingin Musiikkiopiston Walmistavan Koulun Piano oppilaille omistaneet Ingeborg Hymander. Aline Ahlfors.” Tekijät ovat laatineet ruotsinkieliseen versioon alkusanat:

44 Johtokunnan pöytäkirja 30.5.1936. Sibelius-Akatemian arkisto.

45 Johtokunnan pöytäkirja 1.12.1936. Sibelius-Akatemian arkisto.

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

47 Rahaston perustamisasiakirjat ovat Sibelius-Akatemian arkistossa, mutta sen myöhemmistä vaiheista ei löydy tietoa.

Tämän pienen työn tarkoitus on ollut, niin hyvin kuin mahdollista, kerätä yhteen teokseen materiaalia pianokouluksi aloittelijoille, johtuen Musiikkiopiston peruskurssien toiselle tasolle (ks. ”Helsingin Musiikkiopiston kurssit.”). Koska ”Grunderna i Allmän Musiklära af M. Wegelius” kuuluu Musiikkiopiston alkeiskoulun opetusohjelmaan, viittaamme kaikissa teoreettisissa kysymyksissä siihen oppikirjaan. Samoin kunkin osaston kohdalla ilmoitetaan ne oppikirjat, joita tulee käyttää tämän työn ohella. (Pianokoulun alkusanat, suomennos A. Konttori-Gustafsson.)⁴⁸

Myöhemmässä painoksessa 1960-luvulta oppilasta kehoitetaan tutustumaan Oskar Merikannon *Musiikkiopin alkeitten katkismukseen*. Julkaisusta ei käy ilmi, milloin tämä suositus on lisätty alkusanoihin.

Pianokoulun ensimmäinen osa alkaa hyvän soittoasennon kuvauksella ja alkeissormiharjoituksilla, joiden yhteydessä myös selvitetään käsien ja sormien asentoja, minkä jälkeen edetään harjoituksiin käsillä erikseen (opettaja säestää) ja lopulta kaksikäänisiin pieniin kappaleisiin. Toinen osa alkaa valmistavilla asteikkoharjoituksilla ja jatkuu pikkukappaleiden valikoimalla. Kolmas osa sisältää sekä harjoitelmia (säveltäjät Henry Lemoine ja Henri Bertini) että kappaleita, joiden joukossa on kaksi sonatiinia ja kaksi nelikäänisesti soitettavaa teosta. Pianokoulun sisältämät teokset ovat lähes kokonaan ulkomaisten säveltäjien tuotantoa (muun muassa Czerny, Diabelli, Gurlitt, Hummel, Kullak, Lebert-Stark, Pleyel ja kolmannessa osassa myös Beethoven, Schumann ja Tšaikovski), mutta joukossa on myös useita Erkki Melartinin pieniä sävellyksiä ja muutama Erik Furuahjelmän kappale, eli uutta ja juuri tätä julkaisua varten sävellettyä musiikkia. Vaikka Hymander-Ahlforsin pianokoulu varmaankin vaikuttaisi nykylapsen näkökulmasta epäkiinnostavalta (eihän siinä ole kuvitustakaan), niin aikanaan se epäilemättä

48 ”Ändamålet med detta lilla arbete har varit det, att, så mycket som möjligt i ett verk samla material till en pianoskola för nybegynnare, ledande till andra afdelningen af Musikinstitutets elementarkurs i pianospel. (Se ’Kurser för Helsingfors Musikinstitut’.) Då ’Grunderna i Allmän Musiklära af M. Wegelius’ är införd vid undervisningen i Musikinstitutets förskola hänvisa vi i fråga om allt det teoretiska till denna lärobok. Likaså angifves vid respektiva afdelningar hvilka andra studieverk som äro afsedda att användas jämte detta arbete.” (Helsingfors i Juli 1906.)

oli tarpeellinen yhdistäessään pianopedagogista tietoa, lyhyitä harjoituksia, harjoitelmia ja huolella valittuja kappaleita vaikeusasteeltaan etenevässä järjestyksessä. Kuten aiemmin siteeratussa esipuheessa mainitaan, *Pianonsoiton alkeiskurssi* oli suunnattu nimenomaan Helsingin Musiikkiopiston alkeiskoulun (kulki myös nimellä Valmistava koulu) oppilaille ja laadittu opetussuunnitelman mukaisesti.⁴⁹ Aivan pienille lapsille sitä ei ollut tarkoitettukaan, sillä Hymanderin (1924, 16) käsityksen mukaan ihanteellinen pianonsoiton aloitusajankohta on kahdeksan vuoden ikä.

Ingeborg Hymanderin teos *Nuori pianonsoiton opettaja. Pianonsoiton opetuksesta (Den unge klaverläraren. Riktlinjer inom pianoundervisningen)* ilmestyi vuonna 1924 sekä ruotsin- että suomenkielisenä laitoksena. Suomenkielisen tekstin on tarkastanut Leevi Madetoja, joka oli myös opiskellut pianonsoittoa Hymanderin oppilaana (Salmenhaara 1987, 40). Kuten kirjan nimestäkin ilmenee, se on suunnattu nimenomaan aloitteleville opettajille, eikä se kirjoittajansa mukaan tarjoa kokeneille opettajille mitään varsinaisesti uutta. Hymander kokoaa yhteen pianonsoiton ja sen opettamisen ydinasiat edeten alkeisopetuksesta pidemmällä olevien opettamiseen.

Kirja sisältää myös ohjelmistoluettelon. Hymander selvittää lukioloille sekä musiikin teoreettisten että kasvatustieteellisten käsitteiden sisältöä ja edellyttää opettajilta tarkkuutta niiden käytön suhteen. Alkulauseessa Hymander käyttää käsitettä ”käytännöllinen teoria” (”praktisk teori”), jolla hän tarkoittaa musiikin teoriaan liittyvän tiedon soveltamista käytännössä. Mielestäni hänen ajattelunsa on tässä asiassa edistyksellistä, kuten myös siinä, miten hän kannustaa lempeisiin – vaikkakin määrätietoisin – toimintatapoihin.

Hymander edellytti pianonsoiton opettajan toimeen suuntautavalta nuorelta sekä musikaalisuutta että pedagogisia taipumuksia. Oma soittotaitoa on hänen mukaansa jatkuvasti kehitettävä: ”[...] täytyy

49 Tietyille ohjelmistokokonaisuuksille rakentuvia kurssivaatimuksia alettiin käyttää Helsingin Musiikkiopistossa 1890-luvun puolivälistä lähtien. Kunkin aineen opetusohjelman laajuus ja sisältö pyrittiin rajaamaan ja jakamaan se kolmeen tai neljään kurssiin. (Dahlström 1982, 35.) Tämä koski musiikkiopiston ylemmän asteen kursseja, alkeiskoulun opetussuunnitelma rakentui pianonsoiton osalta kahdelle kurssille.

SISÄLTÖ.

	Siv.
Alkulause	5
Pianonsoiton opettajalta vaadittavat edellytykset ja toimeen val- mistuminen	7
Kenen on saatava koulutusta musiikissa?	14
Minkä ikäisenä on lasten annettava aikaa soittaa pianoa?	16
Erotus yksityis- ja luokalla annettavan musiikkiopetuksen välillä	18
Muutamia neuvoja opetuksessa noudatettaviksi	20
Ensimmäiset opiskeluvuodet	25
Aivan vasta-alkajain ensimmäisten opetustuntien järjestely ..	27
Ensimmäinen opetustunti teoreettiselta kannalta katsottuna ..	30
Ohjelma keskitetty	30
Ensimmäinen opetustunti	32
Toinen opetustunti. Nuotti ja nuottiviivasto, nuotti-avain j. n. e.	42
Ensimmäiset soittoharjoitukset ilman nuotteja	49
Sävelten aika-arvo	58
Tahtijako	64
Oppilas saa ruveta soittamaan nuoteista	67
Ohjelmiston ensimmäinen osasto, yksinäisiä viisisävelisiä kappaleita	70
Toinen osasto: Viisisävelisiä, kaksiaänisiä kappaleita	77
Osasto III. Kuusi- ja useampisävelisiä kappaleita	83
Määrättyjä käsitteitä, nimiä, merkintöjä, jotka kuuluvat nuotti- kirjoitukseen ja jotka aikaa myöten on opittava soitet- taessa nuoteista ja esiintyvät useimmissa pianokouluissa	87
Työ ensimmäisinä opiskeluvuosina	94
Teoreettiset seikat pianonsoiton opetuksen yhteydessä	113
Skaalan ensimmäinen teoreettinen selitys ja sen soittaminen	115
Sananen ohjelmistosta ensimmäisinä opiskeluvuosina	122
Luettelo	127
Miten pidemmälle ehtineitä oppilaita on opetettava.	138
Muutamien virheiden korjaaminen	148
Oppilaan soittoesitykset muiden kuullen	160
Harjoittaminen	164
Sormijärjestys	172
Pedaali ja sen käyttö	176
Eri oppilaiden eri päämäärä pianonsoiton opiskelemissä.	185
Pianonsoiton merkitys urkuriksi valmistauduttaessa.	187
Sananen sokeiden oppilaitten opettamisesta	188
Sormet, käsi ja käsivarsi	191
Kädenasento	194
Pianon ääni, kosketus, soitto tapa eli metodi	198
Ohjelmisto	219
Ohjelmisto teknilliseltä kannalta katsottuna	222
Sormiharjoitukset	224
Skaalat	227
Niiden sormijärjestys	227
Skaalojen suoritus eri asteilla opiskeluvuosina	229
Erlaisia soitto tapoja (metodeja) skaalaa soitettaessa	237
Murretut akordit — kolmi- ja nelisoinnut	246
Sananen etyydiä soitosta	255
Sananen tempossa soittamisesta	258
Etyydi-ohjelmisto	261
Polyrytmiset harjoitukset	264
Ornamentit	270
Musikaalinen esitys	276
Ohjelmisto ja esitys	286
Bach-ohjelmisto	286
Sonaatit, konsertit y. m.	291
Opettaja ja hänen tehtävänsä	302
Luettelo. Pianosooloja. Konsertit y. m.	302
Ulkomaisia sävellyksiä	303
Kotimaisia *	330

Kuva 4. Sisällysluettelo Ingeborg Hymanderin kirjasta *Nuori pianonsoiton opettaja* (1924).

itse osata soittaa hyvin, jotta tällä soitolla olisi sellainen arvo, että kannattaa ruveta toisia opettamaan” (Hymander 1924, 8). Hymanderin mielestä opetus on turhaa, jos oppilaalla ei ole tarvittavia taipumuksia. Kasvatuksen päämääränä on näiden taipumusten kehittäminen: ”Ihminen tuntee yleensä olevansa vapain ja onnellisin toimiessaan alalla, joka hänelle hänen erikoistaipumustensa perusteella sopii” (mts. 11). Opettaja joutuu tekemisiin erilaisten oppilaiden kanssa, ja pedagogista ammattitaitoa on ”[...] osata mukautua heidän kaikkien mukaan, ymmärtää kaikkia ja saada kaikki itseään ymmärtämään” (mts. 12).

Jos opettaja kehittyy säännöllisesti – hänen tulee nimittäin *itsensä edistyä opettajana*, eikä vain kehittää oppilaitaan – pitäisi hänen, jos hänellä on onni saada jotakuinkin musikaalisia oppilaita ohjattavakseen, aikaa myöten havaita työnsä *yhä helpommaksi ja mielenkiintoisemmaksi*.

Soitonopettajan tehtävä on mielenkiintoinen senvuoksi, että hänen on muokattava *elävää*, erittäin *vaihtelevaa* ja *monipuolista* ainesta. Hänen on kehiteltävä tätä ainesta sekä *fyysillisesti* (käsi, tekniikka) että *psykyllisesti* (korvakuulo, havaintokyky, ajatus, tahto, tunne y.m.).

On varottava paikalle jäämistä, yksipuolisuutta, liioittelua, liikarastitusta, liian suurta oman arvon tuntoa, kaikkea mikä lamauttaa fyysillistä ja psyykkistä voimaa, *jotta voisi suorittaa työnsä ilolla ja istuttaa tämän innostuksen toisiin*. (Hymander 1924, 302, kursivoinnit Hymanderin.)

Hymander kiteytti näin opettajan tehtävän omien kokemustensa pohjalta tavalla, joka on hyvä palauttaa mieleen nyt lähes sata vuotta myöhemmin, kun työhön tarvittava energia helposti hukkuu oheistoimintojen tulvaan. Hymander pyrki jatkuvasti kehittämään omaa ammattitaitoaan, mikä ilmenee myös kirjaan sisältyvästä ohjelmistoluettelosta. Se voi tämän päivän näkökulmasta vaikuttaa vanhentuneelta – onhan selvää, että siinä ei voi olla vuoden 1924 jälkeen syntyntä musiikkia – mutta ainakin suomalaisten säveltäjien kohdalla Hymander on tuntenut aikakauden tuoreetkin teokset ja sisällyttänyt ne ohjelmistoluetteloon. Se sisältää erittäin laajan kirjon pianokirjallisuutta verrattuna niihin ohjelmistoluetteloihin, joita itse olen käyttänyt

Sibelius-Akatemiassa pianonsoiton opettajana toimiessani 1980-luvulta lähtien. Hynderin kirjassaan esittämien näkemysten ja periaatteiden tarkempi analyysi ja niiden peilaaminen esimerkiksi Rudolf Breithauptin kirjoituksiin olisi erillisen artikkelin aihe.

Kirjaa keuhuttiin lehdistössä ja sen todettiin olevan tarpeellinen käsitelmä nuorille opettajille. Se sai tosin myös jonkin verran kritiikkiä osakseen, kaikkein voimakkaimmin ehkä Hynderin entiseltä oppilaalta Kosti Vehaselta, joka totesi kirjan ansiot varsinkin vasta-alkajille annettavan opetuksen suhteen mutta joka – kansainvälisillä areenoilla esiintyvän taiteilijan näkökulmasta – moitti sitä turhasta pedanttisuudesta itsestään selvien asioiden toistamisessa. Vehasen mukaan Hynder tyytyi vanhan paikkaamiseen, eikä kiinnittänyt tarpeeksi huomiota persoonallisuuksien kehittämiseen ja maamme pianonsoiton tason nostamiseen. (*Uusi Aura* 31.12.1924.) On mahdollista, että Hynder ei enää lähes 60 vuoden iässä jaksanut uudistua ja katsoa eteenpäin, mutta toisaalta Vehanen ei ehkä tuntenut aloittelevien ja epävarmojen opettajien tarpeita. Myös *Uusi Suomi* -lehdessä 23.12.1924 kirjoittanut nimimerkki L. I:nen (Lauri Ikonen) oli joiltain osin kriittinen: hänestä Hynder käyttää hieman vanhanaikaista musiikkiteoreettista järjestelmää, eivätkä käsitteiden suomenkieliset nimet ole hänen mukaansa aivan ajanmukaiset. Hän kuitenkin toteaa, ettei se ole Hynderin vika. Mutta ohjelmistoluettelo todetaan erittäin asiantuntevasti laadituksi, suomalaisen musiikin osalta täydelliseksi.

Hynder ja oppilaat

Lähes puoli vuosisataa kestäneelle opetusuralle on mahtunut suuri määrä piano-oppilaita, joista tässä luettelen muutamia: Astrid Buchert, Ines Durchman, Hjördis Calais, Sigrid Sundgren (myöhemmin Schnéevoigt), Irma Hurstinen, Signe Fredriksson, Alma Silventoinen (myöhemmin Kuula), Maire Halava, Kaino Korhonen, Jussi Blomstedt (myöhemmin Jalas), Helvi Leiviskä, Erkki Melartin, Aulikki Rautawaara, Leevi Madetoja, Olavi Ingman, Kosti Vehanen, Orest Bodalew, Paavo Raussi, Martti Turunen, Elli Rängman (myöhem-

min Rängman-Björln), Väinö Hannikainen, Sakari Heikinheimo, Rolf Bergroth. Lisäksi Hymanderin pianopedagogiikan opetusta nauttivat myös muiden pianonsoiton opettajien oppilaat. (Klassförteckningar, Sibelius-Akatemian arkisto.)

Naisten ääni -lehden haastattelija kysyi Hymanderilta, miltä tuntui opettaa soittamista varsinkin sellaisille oppilaille, jotka eivät ole erityisen musikaalisia. Hymander vastasi: ”Se on aina hauskaa, yksin silloinkin kun oppilaalla ei ole niin varsin huomattavia taipumuksia. On niin mielenkiintoista seurata hänen edistymistään ja havaita miten soitto ihankuin kehittää hänen sisällistä ihmistään. Minusta soittaminen kuuluu aivan yleiseen sivistykseen.” Kun haastattelija kysyi, eikö Hymander koskaan kyllästy ja tuskastu työhönsä, tämä vastasi: ”Tuskastua voin kyllä, mutta kyllästymisestä ei ole puhuttakaan. Kun kuulen joskus soitonopettajien valittavan työtään yksitoikkoiseksi ja kuolettavaksi, on minulla tapana sanoa, ettei heillä ole kyllin innostusta, sillä onhan opettaminen todellinen nautinto, kun vain on terve.” (M. F. 1915.)

Oletan, että Hymander varsinaisen opettamisen lisäksi kannusti oppilaitaan muillakin tavoin, mikäli nämä sitä toivoivat. Tästä esimerkkinä on Hymanderin Jean Sibeliukselle 31.12.1921 osoittama kirje, jossa hän pyytää oppilaalleen Hjördis Calais’lle (myöhemmin Svartström) mahdollisuutta saada soittaa ”musiikkikuninkaallemme” (för vår ”Musikkung”). Hymander kuvaa kirjeessä Calais’n lahjakkuutta ja kertoo tämän pitkäaikaisesta haaveesta päästä soittamaan ohjelmistoaan Sibeliukselle. (Hymander 1921.)

Tutkielmassaan *Nähdä hyvää kaikissa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä* Tuire Ranta-Meyer kertoo Melartinin piano-opinnoista. Melartinin pitkäaikaisin soitonopettaja oli Ingeborg Hymander neljässä eri jaksossa. Ensimmäisen lukuvuoden aikana opettajan ja oppilaan välillä vallitsi molemminpuolinen tyytyväisyys, mutta vähitellen Melartinia alkoi häiritä Hymanderin käyttämän ohjelmiston yksipuolisuus:

Yleisesti ottaen en nyt pidä omasta soitostani. Se on muuttunut paljon kuivemmaksi, vähemmän runolliseksi ja välittömäksi [...] mutta

soittamani kappaleetkaan eivät juuri anna tilaa mielikuvitukselle, ne ovat sellaisia pieniä somia miniatyyrejä. [...] Dayasin luokan oppilais-tahan suuri joukko soittaa paljon paremmin kuin neiti Hymanderin oppilaat. (Ranta-Meyer 2008, 17, suomennos A. Konttori-Gustafsson.)⁵⁰

Seuraavalla syyslukukaudella 1893 Melartin saikin sitten kunnian päästä tuolloin opiston ensimmäisenä pianonsoiton opettajana toimineen William Humphrey Dayasin oppilaaksi, mutta vaihtoi kuitenkin jo seuraavana kevättalvena takaisin Hymanderille. Dayasin opetustyö ei ollut tuntunut kannustavalta, eikä Melartin pystynyt käyttämään päivässä vähintään viittä tuntia harjoitteluun, mikä oli Dayasin vaatimus. Melartin opiskeli lyhyitä jaksoja Kurt Müllerin ja Karl Ekmanin oppilaana, mutta näiden lopettaessa tai siirtyessä muualle hän aina palasi Hymanderin oppiin. Myöhemmin Melartin kävi myös pianopedagogiikan kurssin Wegeliuksen ja Hymanderin siipien suojassa. (Ranta-Meyer 2008, 17–20.) Melartinin ja Hymanderin yhteistyö jatkui myöhemmissä vaiheissa eri tavoin: Hymander ensiesitti joitakin Melartinin sävellyksiä,⁵¹ Melartin laati pianokappaleita Hymander-Ahlforsin pianokouluun ja omisti teoksen *Kävely* op. 119 a, nro 1 entiselle opettajalleen ja Helsingin Musiikkiopiston alkeiskoululle (Poroila 2017, 284).

Alma Kuulan muistelmissa *Virta venhettä vie* vuosilta 1901–1919 on muutama pieni välähdys Ingeborg Hymanderista. Kuula (tuolloin vielä Silventoinen) kirjoitti päiväkirjaansa 2.10.1904:

Surullinen, mutta samalla iloinen päivä. Aamulla heti ylös noustuani sain kutsun neiti Hymanderilta tulla hänen luokseen. Pelkäsin, mitä se mahtaisi olla. Kello 3 menin neiti Hymanderin luokse, ja hän ilmoitti, että minut on muutettu rouva Sigrid Schneevoigtin eteen soittamaan. Tulin kovin hämilleni, sillä se tuli ihan äkkiarvaamatta. Neiti

50 ”I allmänhet tycker jag inte nu om mitt spel. Det har blifvit en hel del torrare, mindre poetisk och omedelbart [...] men de stycken jag spelar ge ej heller just mycket spelrum för fantasin, de äro sådana små natta miniatyrer. [...] Det finns ju en sådan mängd af Dayas elever som alla spelar bättre än fr. Hymanders.” (Ranta-Meyer 2008, 17.)

51 Muun muassa Melartinin ensimmäisen nuottina julkaistun teoksen *Marionettes* op. 1 (1897) ensiesitys nelikätisesti säveltäjän kanssa 7.4.1897 Helsingin Musiikkiopiston musiikki-illassa (Dahlström 1982, 373).

Hymander sanoi, että hänellä on ikävä erota, mutta niinhän se aina maailmassa käy. Hän pyysi minun valokuvaani ja lupasi myös antaa omansa, kun hän otattaa. Niin herttainen hän oli ja pyysi käymään luonaan. (Kuula 1968, 87–88.)

Myös Jussi Jalas mainitsee Hymanderin muistelmateoksessaan *Elämäni teemat* (1981). Jalas oli opiskellut pianonsoittoa Ilmari Hannikaisen saksalaisen sijaisen Egbert Grapen luokalla ja kertoo kaikkien oppilaiden saaneen siellä aivan liian vaikeita tehtäviä, joista kuitenkin selvittiin tutkinnoissa hyvin musikaalisella tavalla, koska Grape itse seisoi flyygelin takana yleisöltä näkymättömissä ja johti sieltä käsin oppilaitaan [!]. Kuitenkin Jalas (tuolloin Blomstedt) siirtyi seuraavana vuonna Hymanderin luokalle. Jalaksen mielestä Hymanderkaan ei osannut opettaa tekniikkaa, mutta kylläkin johdatteli oppilaansa ”omalla karulla tavallaan” Beethovenin ja Schumannin sävellysten salaisuuksiin. (Jalas 1981, 34.)

Vasta tätä artikkelia kirjoittaessani minulle selvisi, että olen Ingeborg Hymanderin oppilaan oppilas! Helsingin Konservatorion vuosikertomuksia tutkiessani huomasin, että Sohvi Korhonen (1912–2001), pianonsoiton opettajani Lahden Musiikkiopistossa (nykyinen Lahden konservatorio) vuosina 1969–1972, on ollut Hymanderin oppilaana tämän uran loppuvaiheissa.⁵² Sohvi Korhonen esitti vuosien 1934–1936 aikana Helsingin Konservatorion näytteissä Palmgrenin teoksen *Nocturne en trois scènes* ja Lisztin Tarantellan (*Venezia e Napoli*). Muistan tutustuneeni kyseisiin teoksiin juuri hänen oppilaanaan.

Äyri vai taalari? Sivistyneistöön kuuluvan naisen ettinen maisema 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa

Ingeborg Hymander ei ilmeisesti soittanut ainakaan julkisesti yhtään kokonaista omaa konserttia, vaikka hän sai yksittäisten teosten esityksistä useimmiten ylistäviä arvioita. Hänen esiintymisensä pianistina

52 Korhonen opiskeli Hymanderin johdolla peräti kuuden vuoden ajan 1930–1936 (Haapanen, Kuusisto & al. 1948, 248).



Kuva 5. Ingeborg Hymander kotonaan Helsingissä, Snellmaninkatu 15, helmikuussa 1931. Museovirasto, Pietisen kokoelma.

tapahtuivat lähes kokonaan Helsingin Musiikkiopiston järjestämässä oppilasnäytteissä ja musiikki-illoissa. Tietoja konserteista muualla Suomessa tai ulkomailla ei ole löytynyt. Hänen seuraajansa, Martti Paavolan⁵⁸ mukaan hänellä olisi kuitenkin ollut kaikki edellytykset konserttipianistin uralle. ”Siitä, josta on tullut äyri, ei koskaan tule taalaria”, vastasi Hymander oppilaalleen Sigurd Snårelle, kun tämä kysyi, miksi Hymander ei ollut lähtenyt konserttipianistin uralle. (Dahlström 1982, 99.)

Hymander suuntautui pedagogin uralle varhain, heti opintojensa jälkeen. Siihen lienee ollut monenlaisia syitä, kuten Martin Wegeliuksen osoittama luottamus, monissa kirjoituksissa esiin nostettu vaatimattomuus (jopa julkisuudesta kärsiminen), aito kiinnostus opettamiseen ja kenties myös taloudelliset seikat. Hymander ei perustanut omaa perhettä, mutta hän huolehti ainakin aika ajoin sisarustensa perheistä.

58 Paavola laati Hymanderin jälkeen seuraavan suomalaisen pianokoulun 1930-luvun lopulla sekä kokoelman harjoitelmia ja etydikokoelman 1940-luvulla.

Vuonna 1915 *Naisten ääni* -lehden haastattelussa hän kertoi työnsä ohella hoitavansa sisarensa kolmea lasta.

Ingeborg Hymanderin elämä ajoittui sekä poliittisesti että naisen aseman kehittymisen suhteen murroskausiin. Hän oli epäilemättä rohkea ja määrätietoinen, kun hän lähti ulkomaille opiskelemaan ja kun hän sen jälkeen loi itsenäisen, aikanaan uusia polkuja avanneen uran. Hänen taustallaan on ollut hänen taipumuksiaan ymmärtävä ja tukeva perhe sekä opiskeluympäristö. Helsingin Musiikkiopisto oli alun alkaen avoin sekä miehille että naisille, ja opetus tapahtui seka-luokissa, mikä oli tuohon aikaan eurooppalaisittain poikkeuksellista (Rahkonen 2000, 54). Flodin (1922) sivuaa biografiassaan *Martin Wegelius. Levnadsteckning* monin kohdin Wegeliuksen sympatioita naissukupuolta kohtaan, ja von Bonsdorff (2017) on tarttunut aiheen henkilöhistorialliseen valottamiseen laajemmin kirjassaan *I väntan på Herkules. Martin Wegelius – banbrytande musikpedagog*. Wegelius oli sitä mieltä, että naiset rakentavat yhteiskunnan perustan (”Quinnan är samhallets rot...”) ja luovat sen pohjalla olevan hengen. Siksi hän piti ehdottoman tärkeänä heidän sivistystasonsa kohottamista ja kannatti yliopisto-opintojen avaamista heille. (Bonsdorff 2017, 115–120.) Wegelius kannusti musiikkiopiston rehtorina ainakin laitoksen huippuoppilaita – sukupuolesta riippumatta – jatko-opintoihin ulkomailla ja tarjosi monelle heistä sen jälkeen työpaikan.

Tutkielmassaan *Helmi Krohn 1871–1913. Naisen velvollisuusetiikka ja yksilön ratkaisu* Vares (2005) pohtii, millaista elämää 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kansallismieliseen sivistyneistöön kuuluvan naisen tuli elää ja millaiseen yksilölliseen ratkaisuun Helmi Krohn päätyi. Vaikka Hymanderin kohdalla tilanne oli sikäli toinen, että hän ei ainakaan näkyvästi ollut poliittis-yhteiskunnallisesti aktiivinen eikä hän Krohnin⁵⁴ tavoin perustanut perhettä, niin eettisen ilmapiirin voi ajatella olleen yleistettävissä naisten omaksumien päämäärien suhteen. Varesen mukaan velvollisuusetiikka edellytti jonkin suuren ideaalin asettamista ja oman pienuuden projisoimista siihen sekä jatkuvaa

54 Helmi Krohn oli myös Melartinin ystävä, ja heidän välillään oli laaja kirjeenvaihto, johon myös Vares viittaa.

velvoitetta pyrkiä kohti tuota ideaalia (Vares 2005, 70). Naimattomalle naiselle kasvatustehtävä oli ajan hengen mukaisesti oivallinen ja sopiva väylä ylevän tavoitteen toteuttamista varten. Henkiseen tavoitteeseen, sivistystason nostamiseen pyrkivän tehtävän toteuttaminen sisälsi hyödyllisyyden ja tarpeellisuuden tunteen.

Hymanderin olemukseen näyttää istuneen luontevasti katseen kohdistaminen itsestä ulospäin, mihin viittaa myös hänen kuvauksensa opetustyön ilosta ja siitä, kuinka mielenkiintoista on seurata oppilaan edistymistä paitsi soittajana myös ihmisenä (M. F. 1915, vrt. s. 69). Opettajan kutsumus pitää sisällään taka-alalle asettumisen, mistä syystä hyvinkin merkittävä työ sillä saralla saattaa jäädä harvojen tiedoksi. Hymander painotti alituisen itsensä kehittämisen tärkeyttä, ja hän soitti pianoa jatkuvasti siinä määrin kuin se oli mahdollista. Hänen opetustyömääränsä ja naiselle kuuluneiden huoltovelvollisuuksien ohella konsertoivan taiteilijan ura ei ollut mahdollinen.

Olen pyrkinyt hahmottelemaan muotokuvan Ingeborg Hymanderista lähinnä hänen ammatillisen elämänsä kautta, muotokuvan, jota ei ole ripustettuna Sibelius-Akatemian seinällä. Arvelen, että Hymander ei olisi halunnutkaan kuvaansa esille. Hänen Martin Wegeliuksen ideoiden pohjalta kehittämänsä ja vakiinnuttamansa pianopedagogiikan opettamisen malli on edelleen elossa ja herättää kansainvälistä huomiota. Hänen työnsä on aikanaan piirtynyt vahvoin vedoin ja heijastuu vieläkin ohuina säikeinä maamme pianonsoiton kulttuuriin.

Lähteet

Arkistot

Brages Pressarkiv, Helsinki.

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Hymander 1906. Erkki Melartinin arkisto, Coll. 530.8.

Hymander 1921. Jean Sibeliuksen arkisto, Coll. 206.17.

Hymander 1928. Richard Faltinin arkisto, Coll. 52.13.

Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.

Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin Konservatorion vuosikertomukset, johtokunnan pöytäkirjat ja luokaluettelot, Ingeborg Hymanderin päästötodistus

Richard Faltinin arkisto

Nuotit

Pianonsoiton alkeiskurssi I–III. Toim. Ingeborg Hymander ja Aline Ahlfors. Helsinki: A. Apostol (1906), R. E. Westerlund AB (1962).

Verkkosivustot

<<http://personal.inet.fi/koti/vallius/jonas.htm#Taulu%203>>. Luettu 13.3.2018.

Valtion matka-apurahoja saaneiden taiteilijoiden opiskelustaan esittämiä todistuksia.

<http://digi.narc.fi/digi/hak_view.ka?hakid=23648>. Luettu 4.3.2017.

Museoviraston kuvakokoelmat. Pietisen kokoelma.

Konserttiarvostelut

Finland 1.12.1886. Musikföreningens konsert. Anon.

Finland 2.6.1887. Helsingfors Musikinstitutets offentliga uppvisning. Anon.

Finland 25.4.1891. Sångerskan fröken Hulda Hymander. Nimim. –n– (R. F. von Willebrand).

Finlands Allmänna Tidning 17.12.1883. Musiikkiopiston näyte (ei otsikkoa). Anon.

Helsingfors Dagblad 2.12.1886. Helsingin Musiikkiyhdistyksen konsertti Yliopiston juhlasalissa (ei otsikkoa). Nimim. Bis (K. F. Wasenius).

Hufvudstaadsbladet 1.2.1893. Helsingin Musiikkiopiston musiikki-ilta (ei otsikkoa). Anon.

Hufvudstaadsbladet 1.6.1884. Helsingin Musiikkiopiston kevätinäyte (ei otsikkoa). Anon.

- Nya Pressen* 1.6.1887. Musikinstitutets uppvisning. Nimim. K (Karl Flodin).
- Nya Pressen* 18.11.1890. Musikinstitutets femte musikafton. Nimim. K (Karl Flodin).
- Nya Pressen* 31.5.1908. Musikinstitutets sista offentliga uppvisning. Nimim. A. U. (Alarik Uggla).
- Nya Pressen* 6.4.1909. Konsertti orkesterin eläkekassan hyväksi (ei otsikko). Nimim. A. S. (Axel Stenius).
- Päivälehti* 10.10.1890. Hra O. Merikannon hyväksi pidetystä konsertista. Anon.
- Päivälehti* 23.2.1904. Musiikkiopiston musiikki-ilta. Nimim. O. (Oskar Merikanto).
- Uusi Suometar* 22.10.1889. Musiikkiopiston musiikki-ilta. Anon.
- Sanoma- ja aikakauslehdet
- Finland* 27.11.1887. Understöd för konststudier.
- Finland* 15.9.1888. Literatur- och konstnotiser.
- Folkvännen* 14.12.1888. Stipendier.
- Folkvännen* 6.8.1889. Vid Helsingfors musikinstitut anställda lärare för 1889–90.
- Folkvännen* 26.11.1890. En konsert till förmån för Blindanstalten (ilmoitus).
- Finlands Allmänna Tidning* 6.8.1889. Vid Helsingfors musikinstitut anställda lärare för 1889–90.
- Helsingfors Dagblad* 14.8.1888. Inhemska musiknotiser.
- Helsingin Sanomat* 17.8.1905. Kylpywieraat Olavin kylpylaitokseen.
- Helsingin Sanomat* 11.6.1929. Opettajatoimen 40-vuotisjuhla.
- Hufvudstadsbladet* 21.8.1895. Badorterna.
- Hufvudstadsbladet* 9.6.1896. Dödsfall.
- Hufvudstadsbladet* 16.5.1909. Familjenotiser.
- Hufvudstadsbladet* 20.9.1938. Ingeborg Hymander död.
- Karjala* 20.2.1921. Viipurin Musiikkikoulu. Neiti Hymander koulua tarkastamassa.
- Karjala* 1.3.1922. Viipurin Musiikkikoulu. Ingeborg Hymander.
- Musiikkitieto* 1935. Ingeborg Hymander 70-vuotias. Nimim. T. K. (Taneli Kuusisto). Nro 1, 10.
- Naisten ääni* 1915. Haastattelu. Nimim. M. F. (Maikki Friberg). Nro 3, 4–5.
- Naisten ääni* 1925:1, 4.
- Nya Pressen* 8.6.1896. Dödsfall.
- Nya Pressen* 5.7.1896. Vaanila.
- Nya Pressen* 6.8.1889. Vid Helsingfors musikinstitut.
- Päivälehti* 30.7.1897. Kylpylaitokset.
- Suomi* 19.3.1912. Taiteilija-apurahat.
- Uusi Aura* 24.9.1922. Helsingin Musiikkiopisto 40 vuotias. Arvo Laitinen.

Uusi Aura 31.12.1924. Nuori pianonsoitonopettaja (kirja-arvostelu). Kosti Vehanen.

Uusi Suometar 6.8.1889.

Uusi Suomi 23.12.1924. Pianopedagogiikan käsikirja (kirja-arvostelu). Nimim. L. Inen (Lauri Ikonen).

Uusi Suomi 25.9.1938. Ingeborg Hymanderin muisto.

Wiborgs Nyheter 22.9.1938. Ingeborg Hymander (14.1.1865 – 19.9.1938). Nimim. A. R. (Andrej Rudnev).

Kirjallisuus

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

Bergroth, Rolf 1983. *Ajatuksia pianonsoitosta ja sen opetuksesta*. Suom. Arja Gothóni. Helsinki: Fazer.

Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnans ställning i det finländska samhället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Åbo: Åbo Akademis Förlag.

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

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

Durchman, Osmo, Ilmari Havu & Lauri Hendell (toim.) 1933. *Aikalaikirja 1934. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista*. Helsinki: Otava, 231.

Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

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

GD (Greta Dahlström) 1978. Hymander, Johanna Eunika Ingeborg. *Otavan iso musiikkietosanakirja*. Osa 3. Helsinki: Otava, 83.

Haapanen, Toivo, Taneli Kuusisto, Lauri Arvi Pellervo Poijärvi & Veikko Helasvuo (toim.) 1948. *Musiikin tietokirja*. Helsinki: Otava, 248, 262.

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

Hymander, Ingeborg 1924. *Nuori pianonsoiton opettaja. Pianonsoiton opetuksesta*. Suomennos. Porvoo: WSOY.

Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Toim. Olavi Lehmuksela. Helsinki: Tammi.

Jussila, Rauno 2012. *Pianonsoiton opettamisesta ja oppimisesta*. Verkkojulkaisu: <<http://www.phnet.f/public/pipajarane/kirja.html>>. Luettu 4.1.2018.

Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.

Kotilainen, Tuula 2009. *Portaat Parnassolle. Nuorisokoulutusta Sibelius-Akatemiassa 125 vuotta*. Helsinki: Classicus.

- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kuula, Alma 1968. *Virta venhettä vie*. Päiväkirja vuosilta 1901–1919. Painokuntoon saattanut Sinikka Kuula-Marttinen. Porvoo: WSOY.
- Pajamo, Reijo 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, Reijo & Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia 7. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Poroila, Heikki 2017. Erkki Melartinin teosluettelo. Verkkoersio: luettu 15.8.18. Honkakirja.
- Pullinen, Erkki & Toivo Rasilainen 1968. *Viipurin Musiikkiopisto, Lahden Musiikkiopisto, 50 vuotta musiikin opetusta*. Lahti: Lahden Musiikkiopisto.
- Rahkonen, Margit 2000. Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* 2, 53–67.
- Rask, Ingeborg 2010. Skolor och bildning för flickor 1840–1870. *Kvinnornas Helsingfors. En kulturhistorisk guide*, red. Anna Biström, Rita Paqvalen, Hedvig Rask. Helsingfors: Schildts, 173–180.
- RKo (Riitta Kauko) 1979. Rudnev, Andrej. *Otavan iso musiikkietosanakirja*. Osa 5. Helsinki: Otava, 80–81.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Soinne, Liisa 1984. *Piano soi ja laulaa. Havaintoja ja näkemyksiä pianonsoiton tekniikasta*. Helsinki: Hellasedition.
- Vares, Vesa 2005. *Helmi Krohn 1871–1913. Naisen velvollisuusetikka ja yksilön ratkaisu*. Helsinki: Yliopistopaino.

Lisztin h-molli-sonaatin esitykset Suomessa ennen ensimmäistä maailmansotaa

MARGIT RAHKONEN

Tämä artikkeli käsittelee Franz Lisztin (1811–1886) h-molli-sonaatin varhaisia esityksiä Suomessa. Milloin teos tuli kuultavaksi täällä – ja kenen soittamana? Selvitän sonaatin ilmestymistä pianokonserttien ohjelmistoon ja sitä, minkälaisen vastaanoton sävellys sai. Liszt oli todennäköisesti aikansa juhlituin pianisti, mutta hänen asettumisensa säveltäjämestarien joukkoon ei tapahtunut yhtä itsestään selvästi. Osa hänen tuotannostaan, myös merkittävä joukko pianosävellyksiä, sai odottaa tunnetuksi ja hyväksytyksi tulemistaan pitkään. H-molli-sonaattia pidetään nykyään yleisesti romantiikan ajan merkittävimpiin kuuluvana soolopianoteoksena ja yhtenä pianokirjallisuuden kulmakivistä. Sävellyksen ensiesitys oli kuitenkin pienimuotoinen skandaali, joka vaikutti kauan negatiivisesti sen tunnetuksi tulemiseen ja yleiseen vastaanottoon. “Rarely did such great music get off to a less promising start”, kirjoittaa Liszt-biografi Alan Walker (1989, 157).

H-molli-sonaatti on Lisztin laajin pianoteos. Sen julkisen ensiesityksen soitti hänen oppilaansa Hans von Bülow Berliinissä 22.1.1857, vasta lähes neljä vuotta teoksen julkaisemisen jälkeen (Walker 1989, 156–157).¹ Vaikka berliiniläiset kriitikot suhtautuivat sonaattiin karsaasti, Bülow esitti sitä useita kertoja seuraavien neljän vuoden aikana (Carter 2004,

1 Melodiset pikkukappaleet samoin kuin virtuosointaitojen esittelyyn otolliset transkriptiot ja rapsodiat vakinaistuivat kuitenkin varsin nopeasti sekä opetus- että konserttiohjelmiin. Varhaisin sanomalehdistä löytämäni maininta Lisztin pianoteoksen esittämisestä Suomessa on vuodelta 1848, jolloin aikanaan tunnettu ihmelapsitaustainen pianisti Sophie Bohrer soitti Helsingin-konsertissaan Kaivohuoneella kaksi Lisztin oopperatranskriptiota ja *Rakoczy-marssin* (mm. *Morgonbladet* 10.8.1848 ja *Helsingfors Tidningar* 9.8.1848). Unkarilaisten rapsodioiden käyttäminen pianokonsertin loppuhuipennuksena toistui sanomalehtiin painetuista ohjelmista päätellen Suomessakin vuosikymmenten ajan lähes *ad nauseam*.

138) ja myöhemminkin, esimerkiksi vuonna 1881 Budapestissa osana laajaa Liszt-ohjelmaa.²

Tiedot sonaatin varhaisista esityksistä ovat hajanaisia, ja vaikuttaa siltä, että sitä kuultiin julkisesti varsin harvoin ennen 1880-lukua.³ Suomessakin opettanut ja konsertoinut William Dayas ilahdutti Lisztiä syyskuussa 1885 sonaatin esityksellä. Walkerin mukaan Lisztin sävellyksiä esitettiin muutoinkin tuon vuoden aikana huomattavasti enemmän kuin aikaisemmin. Hän arvelee sen suurelta osin johtuneen uuden ja ennakkoluulottoman muusikkosukupolven esille astumisesta. (Walker 1996, 472.) Usea Lisztin oppilas liitti sonaatin ohjelmistoonsa 1800-luvun kahden viimeisen vuosikymmenen aikana. Carl Tausigin⁴ Berliinissä toimineessa musiikkikoulussa opiskellut englantilaissyntyinen Oscar Beringer soitti sonaatin Lontoossa vuonna 1880 (Carter 2006, 162) ja Lisztin englantilainen oppilas Walter Bache uudelleen pari vuotta myöhemmin (1882 ja 1883, mts. 25). Eräs ahkerimmista Lisztin sonaatin edistäjistä lienee ollut Arthur Friedheim. Hän kertoo muistelmissaan soittaneensa sonaatin Lisztille Wienissä ennen siellä vuonna 1884 pitämäänsä konserttia ja esittäneensä sen Weimarin musiikkijuhlilla Lisztin toivomuksesta samana vuonna (Friedheim 2012, 140). Seitsemän vuotta myöhemmin hän soitti sen New Yorkissa (mts. 12, 213), 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppupuolella Münchenissä ja hieman myöhemmin Budapestissa (mts. 237, 243). Lisäksi hän esitti sonaattia ainakin viisi kertaa Lontoossa ja kolme kertaa New Yorkissa vuosien 1899 ja 1910 välisenä aikana (Carter & Adler 2011, 9).

-
- 2 ”Kukaan muu tuon ajan konsertoiva pianisti ei olisi uskaltanut tuoda kuultavaksi yhtä tinkimätöntä ohjelmaa”, kirjoittaa Alan Walker. Neljä päivää myöhemmin Bülow soitti konsertin, joka sisälsi Beethovenin viisi viimeistä sonaattia. (Walker 1996, 398.)
- 3 Ensimmäinen h-molli-sonaattiin tarttunut Lisztin oppilas saattoi olla Karl Klindworth, joka soitti sen Wagnerille Lontoossa 5.4.1855 (Carter 2006, 135–136). Bülowin oppilas Alide Topp esitti sonaatin Karlsruhen säveltäjäfestivaalilla 1864 Lisztin suureksi tyydytykseksi (Walker 1996, 71), seitsemäntoistavuotias saksalainen George Leitert puoli-julkisessa tilaisuudessa Budapestissa 1869 ja toinen nuori Lisztin oppilas, unkarilainen Robert Freund samassa kaupungissa kaksi vuotta myöhemmin (Carter 2004, 39).
- 4 Nuorena kuollut Carl Tausig (1841–1871) kuului Lisztin lempioppilaisiin. Hänen perustamansa oppilaitos, *Schule des Höheren Klavierspiels*, oli toiminnassa vain parin vuoden ajan 1860-luvun lopulla.

Kaksi Lisztin oppilasta jätti jälkeensä äänitteen sonaatista: Arthur Friedheim (Hupfeld-rulla 1905) ja Eugen d'Albert (Welte-rulla 1913), joka otti teoksen ohjelmistonsa vasta kymmenisen vuotta Lisztin kuoleman jälkeen (Friedheim 2012, 188).⁵

Yksi varhaisimmista sonaatin esittäjistä, joka ei ollut Lisztin oppilas, lienee ollut ranskalainen säveltäjä ja pianisti Camille Saint-Saëns. Hän soitti sonaatin Pariisissa vuonna 1880. Vähitellen teos alkoi tulla tutuksi myös pianisteille, jotka eivät olleet opiskelleet Lisztin johdolla, ja ilmestyi heidän konserttiohjelmiinsa. Anton Rubinstein liitti sonaatin 1880-luvulla ns. historialliseen, pianomusiikin ohjelmistoa kronologisesti esittelevään konserttisarjaansa,⁶ Leopold Godowsky esitti sen Chicagossa 1898 ja Ignaz Friedman useissa eri maiden kaupungeissa vuosien 1909 ja 1910 aikana, kuten myös Ferruccio Busoni seuraavien kahden vuoden kuluessa. (Carter 2006, 140–142.)

Vaikka sonaatti löysi tiensä pianistien perusohjelmistoon hitaasti, sen asema sonaattikirjallisuudessa avautui joillekin uskollisille lisztiaaneille jo varhain.⁷ George Leitert (1869) ja myöhemmin Hans von Bülow (1881) sekä Ferruccio Busoni (1912) sijoittivat sen konserteissaan Beethovenin *Hammerklavier*-sonaatin rinnalle. Lisztin sävellysten monet edellä omaa aikaansa ilmenneet piirteet on todettu vuosikymmenten vieressä yhä uudelleen. H-molli-sonaatti oli Lisztin painokkain kannanotto sonaattimuodon uudistamiseen.⁸ Walker arvelee, että yksiosainen teos, joka sisälsi kaksoisrakenteen, ”sonata across sonata...[oli] ehkä ensimmäinen

5 Kolmaskin Lisztin oppilas, Josef Weiss, lienee äänittänyt sonaatin, mutta äänite on kadonnut (Carter & Adler 2011, 20).

6 Carterin (2006, 173–174) mukaan Pietarissa 1888–1889. Rubinstein soitti vuosien 1885–1886 aikana seitsemän konsertin sarjoja, joissa hän esitteli eri aikakausien musiikkia alkaen Byrdistä, Rameausta ja Couperinista ja edeten oman aikansa säveltäjiin (katso Garden 2001 ja Taylor 2007). M'Arthur (1889) sisältää Rubinsteinin noina vuosina esittämät ohjelmat, mutta niissä ei ole Lisztin sonaattia. M'Arthur kuitenkin kertoo, että Rubinstein antoi sesongin 1888–1889 aikana Pietarissa puolijulkisia konsertteja piano-oppilaille. Näiden ohjelmista hän mainitsee vain säveltäjänimiä, joiden joukossa on myös Liszt.

7 Liszt soitti sonaatin yhdeksässä yksityisessä tilaisuudessa vuosina 1853–1877. Kuulijat olivat hänen oppilaitaan (mm. William Mason, Karl Klindworth, Hans von Bülow, Carl Tausig, Joachim Raff ja Walter Bache) ja ystäviään. (Carter 2006, 128.)

8 Hamilton (1996, 8 ja 10) lainaa Schumannia ja Lisztia: Beethovenin jälkeen ilma-
sa oli ”kyvyttömyyttä tai haluttomuutta pukea ajatuksia sonaattimuotoon” (Robert Schumann). Jopa monet kunnioitettavat säveltäjät näyttivät ”täyttävän sonaattimuotia pikemminkin kuin luovan muotoa” (Franz Liszt). (Suomennokset Margit Rahkonen.)

tällaisen rakenteen kokeilu, jolle ei ilmestynyt merkittävää seuraajaa ennen kuin Schönberg loi jotakin samankaltaista *Kamarisinfoniassaan* (1906) viisikymmentä vuotta myöhemmin” (Walker 2005, 129). Sonaatissa ja muutama vuosi sen jälkeen julkaistussa *Faust-sinfoniassa* Liszt myös toteutti ja hioi temaattista metamorfoositekniikkaansa.

H-molli-sonaatin syntyvaiheet ajoittuivat keskelle Saksan konservatiivisten ja uudistusmielisten musiikkipiirien pitkään jatkunutta aatesotaa, jonka vaikutukset kantautuivat myös muihin maihin. Oma osansa “romantikkojen sodan” ylläpitämisessä oli wieniläisellä musiikkikriitikolla Eduard Hanslickilla (1825–1904). Voimakkaan, musiikin autonomisuuteen perustuvan esteettisen näkemyksensä pohjalta hän kritisoi erityisesti Lisztin sinfonisen runon konseptia ja *Faust-sinfoniaa* sonaatin julkaisuvuonna ilmestyneen kirjansa *Vom Musikalisch-Schönen* (1854)⁹ ilmestyneessä toisessa painoksessa (1858). Hanslickin arvio sonaatin ensiesityksestä oli raivoisa. Hän kirjoitti tunteneensa itsensä ensin ”hämmentyneeksi, sitten shokeeratuksi ja lopulta vastustamattoman naurunhalun valtaamaksi [...] se, joka tuon kuultuaan pitää sitä kauniina on todellakin kaiken avun tuolla puolen” (Walker 1989, 361, 414). Sekä sonaatin rakenteesta että sen sisällöstä käydään yhä edelleen keskustelua. Aikanaan ensisijaisesti virtuoosipianistiksi ja ohjelmamusiikin säveltäjäksi mielletty Liszt ei – toisin kuin yleensä – tämän teoksen nimessä, esitysohjeissa tai muissa kommenteissaankaan koskaan raottanut sen mahdollista ohjelmasisältöä.¹⁰ Ei siis mikään ihme, että sen kuulijat saattoivat aluksi joutua hämmennyksen valtaan, edustivatpa sodan kumpaa osapuolta tahansa.

Olen aiemmin tarkastellut Lisztin vaikutusta Suomessa hänen Helsingin Musiikkiopiston opettajina toimineiden oppilaittensa kautta ja heidän täällä esittämänsä ohjelmiston avulla (Rahkonen 2000 ja 2013). Tässä artikkelissa selvitän Lisztin h-molli-sonaatin esityshistoriaa Suomessa. Helsinki yliopistoineen ja musiikkiopistoineen oli

9 Ilkka Oramon suomennos *Musiikille ominaisesta kauneudesta* ilmestyi vuonna 2014.

10 Ks. esim. Walker 1989, 151. Walker esittelee viisi eniten esillä ollutta sonaattia tulkitsevaa teoriaa, ja uusia teorioita on kehitelty myös 2000-luvulla (mm. Brown 2003, 6–15). Faust-aihepiirin liittämisestä sonaattiin on tullut perinne, jonka juuret juontunevat 1800-luvun puolelle saakka. Goethen *Faust*, *Raamatun* ja Danten *Divina Commedian* ohella, oli Lisztille varsin läheinen, ja Faust-aihe askarrutti häntä tiiviisti myös 1850-luvun alkupuolella. Murtomäki (1996) on käsitellyt Lisztia ja Faust-tematiikkaa mm. Es-duuri-konserttoon liittyvässä artikkelissaan.

1800-luvulla (ja sen jälkeenkin) Suomen merkittävin konserttipaikka, joten olen keskittynyt siellä pidettyihin konsertteihin, mutta myös muissa kaupungeissa esiintyneet taiteilijat ja heidän konserttikiertueensa huomioitiin yleensä helsinkiläisissä sanomalehdissä. Tiedot sonaatin esityksistä perustuvat ensisijaisesti Kansalliskirjaston suomalaisten sanomalehtien digitoituun tietokantaan. Olen käynyt läpi Helsingissä vuoden 1914 loppuun mennessä ilmestyneet sanoma- ja aikakauslehdet sanahaun avulla. Hakumenettelyssä on omat hankaluutensa, ja on toki mahdollista, joskaan ei kovin todennäköistä, että jokin esitys on jäänyt huomaamatta. Suurin osa tuon ajan lehdistä oli ruotsinkielisiä. Niiden tekstien käännökset ovat minun. Tärkeitä tietolähteitä Lisztin pianomusiikin Helsingissä tapahtuneiden esitysten jäljittämiseksi ovat myös olleet Fabian Dahlströmin laatima historiikki *Sibelius-Akatemia 1882–1982* samoin kuin Seija Lappalaisen *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Taiteilijoiden elämäkertatietojen lähteenä tekstissä erikseen mainittujen lisäksi on ollut *Grove Music Online*.

H-molli-sonaatin esitysten lukumäärän ja esittäjien kartoittamisen lisäksi olen kiinnittänyt huomiota siihen, minkälaisen vastaanoton teos ja sen esitykset saivat suomalaisessa lehdistössä, siinä määrin kuin se on ollut mahdollista tämän artikkelin puitteissa. Tarkemman reseptioanalyysin laatiminen jää toisiin yhteyksiin.¹¹ Tutkiessaan Liszt-reseptiota 1800-luvun saksalaisessa painetussa mediassa Deaville painottaa päivä- ja musiikkilehdissä ilmestyneiden kirjoitusten tärkeyttä lähteinä. Vaikka konserttiarvioita ja muita lehtikirjoituksia ei voida pitää tarkkoina tietolähteinä yksilön elämästä, ne antavat arvokasta tietoa ympäröivästä yhteiskunnasta ja kulttuurista. (Deaville 2002, 42.) Sarjalan mukaan musiikkikriitikot ”arvioivat julkisesti esitetyn musiikin aseman ja funktion edustamalleen joukolle yhteiskunnassa” ja toimivat myös mielipiteiden muokkaajina. Arviot, joita tavallisesti oli useassa lehdessä, ilmentyivät yleensä heti konserttia seuranneena päivänä. Kuulijat saattoivat

11 Normeista ja arvoista helsinkiläisissä konserttikritiikeissä ks. Sarjala 1990. Sarjalan lisensointityö käsittelee tämän artikkelin aiheen jälkeistä aikaa, 1920- ja -30-lukua, mutta hän katsoo jokseenkin kaikkien käsittelemiensä kirjoittajien vielä olleen ”hengeltään romantiikan ajan lapsia” (mts. 163–164). Jotkut lehtikriitikot toimivat tässä työssä hyvin pitkään. Esimerkiksi Wasenius ja Klemetti vaikuttivat sekä Sarjalan että tämän artikkelin kattamana ajanjaksona. Heidän varhaisemmista musiikkiarvioistaan voi tehdä samoja havaintoja kuin parikymmentä vuotta myöhäisemmistä kirjoituksista.

siis mainiosti tarkistaa omat vaikutelmansa kriitikkojen tekstin valossa. (Sarjala 1990, 4 ja alaviite 11.) Tarkasteleman konserttikritiikit ovat kiehtovia aikansa suomalaisen musiikkikulttuurin kuvastajia ja antavat jonkinlaisen mielikuvan siitä, minkälaisia eri esitykset ovat olleet ja miten niitä on aikanaan arvostettu. Mitään lopullisia arvioita esitysten laadusta – vaikkapa nykyisen ajan esityksiin verrattuna – on kuitenkin mahdotonta, ja mielestäni myös turhaa, pyrkiä esittämään.

Vielä vuonna 1911 esitellessään Lisztin elämää ja teoksia *Sävelletäressä* Heikki Klemetti kirjoitti:

Tässä yhteydessä mainittakoon vaan kaikkein tunnetuimmat hänen sävellyksistään [...] Hänen pääsävellyksensä pianoa varten ovat 2 tunnettua konserttia, A-duur ja Es-duur, sekä raikkaat, kansanomaiset rapsodiat, 15 unkarilaista ja 1 espanjalainen, joissa hän käyttää rakkaita mustalaissävelmiään aiheina. (Klemetti 1911, 139.)

Klemetti mainitsee kirjoituksessaan kyllä Lisztin perinteisestä sonaattimuodosta irrottautumisen yleisellä tasolla, mutta ei siis laske sonaattia ”pääsävellykseksi”, ei ainakaan tunnetuksi sellaiseksi. Hän luettelee tässä vain ne Lisztin pianoteokset, joita Suomessa oli soitettu kaikkein useimmin.¹² Sonaatti oli kuitenkin kuultu Helsingissäkin vuoteen 1911 mennessä jo lukuisia kertoja, ja se oli saanut varsin myönteisen vastaanoton.

Ludwig Dingeldey 1885

Lukuisat Lisztin oppilaat konsertoivat Suomessa ja esittivät hänen musiikkiaan. Myös Martin Wegeliuksella oli suuri merkitys Lisztin edus-

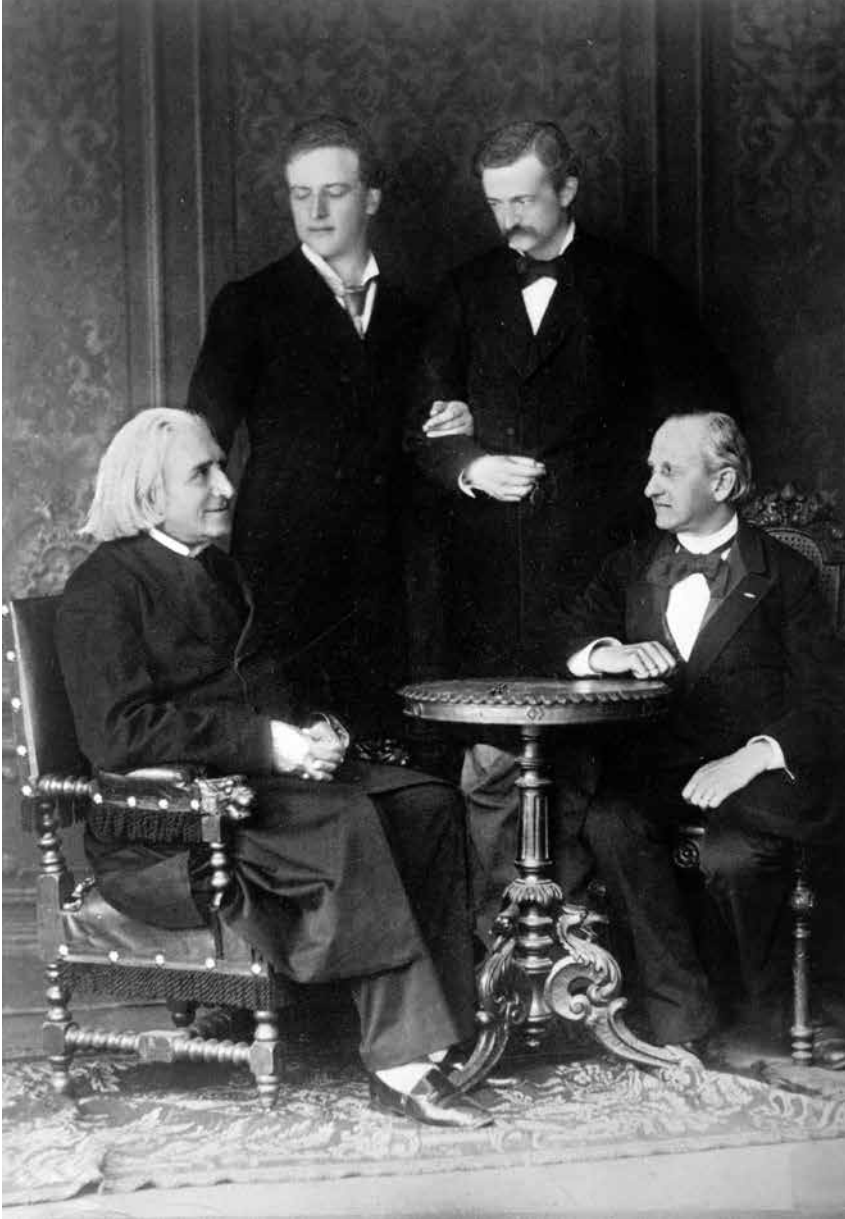
12 Klemetti on yksi Sarjalan tutkimista sanomalehtikriitikoista. Hän oli tunnettu persoonallisista ja jyrkistäkin kannanotoistaan (Sarjala 1990, 49). Musiikillinen eklektisyys ja kaikinainen epäjohdonmukaisuus oli hänelle kauhistus, joten ehkäpä sonaatin idearunsaus ja outo muoto eivät miellyttäneet häntä, toisin kuin juuri rapsodioiden ”kansanomainen raikkaus”, joka hänestä saattoi tuntua ”luonnollisemmalta”. Tai ehkäpä hän ei, mikäli oli ollut läsnä jossakin sonaatin esityksessä, ”ehtinyt saada kuulemaansa puitteisiin”, kuten hän kirjoitti *Uusi Suomi* -lehdessä 19.11.1926 ilmestyneessä arviossaan Nielsenin Helios-alkusoiton esityksestä. (Mts. 96.)

taman ”modernin” pianistikoulun ja hänen musiikkinsa esittelemisessä maassamme, sillä Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiset pianonsoiton pääopettajat olivat Lisztin oppilaita.¹³ Suomessa h-molli-sonaatti kuultiin julkisuudessa todennäköisesti ensimmäisen kerran Musiikkiyhdistyksen järjestämässä Helsingin Musiikkiopiston konsertissa 24.2.1885.¹⁴ Teoksen soitti opiston opettajana tällöin toiminut Ludwig Dingeldey (1856–1920), joka oli ollut Lisztin vaikutuspiirissä ainakin vuodesta 1878 alkaen. Hän ei kuitenkaan Lisztin kirjeiden ja muun Liszt-kirjallisuuden perusteella näytä kuuluneen tämän suosikkioppilaisiin. Dingeldey oli kiinnostunut teatterista ja toimi ajoittain myös näyttelijänä. (Walker 2002, 43.) Carl Lachmundin maininnoissa tästä opiskelutoveristaan on ikävä sävy, vaikka hän pitääkin Dingeldeytä lahjakkaana pianistina (Lachmund 1998, 111). Helsingin sanomalehdillä ei ole Dingeldeystä negatiivista kerrottavaa. Niiden perusteella hän vaikuttaa sekä opetusta että musisoimistyyölle omistautuneelta. Wegeliuksen opettajien kanssa solmimiin työsopimukseen sisältyi sekä opetusta että konsertointia, ja Dingeldey esiintyikin ahkerasti konserteissa ja muissa tilaisuuksissa ja soitti myös paljon Liszt-ohjelmistoa. Orkesterin solistina Dingeldey ei esiintynyt, mutta esitti sooloteosten lisäksi opiston konserteissa Es-duuri-konserton ja Unkarilaisen fantasian toisen pianon säestyksellä. Huomattavaa on, että Dingeldey myös toi konserteissa kuultavaksi kolme Lisztin sinfonista runoa (*Mazeppa*, *Tasso* ja *Festklänge*) kahdella pianolla tai nelikäsisesti soitettuna.¹⁵

13 Carl Pohlig 1882–1883, Ludwig Dingeldey 1883–1887, Carl Schuler 1887 – helmikuu 1888 ja William Humphrey Dayas 1890–1894 (ks. esim. Dahlström 1982 ja Rahkonen 2000). Ferruccio Busoni, joka opetti musiikkiopistossa 1888–1890, ei ollut Lisztin oppilas, mutta hänestä tuli myöhemmin merkittävä Lisztin musiikin esittäjä ja sen puolestapuhuja.

14 Dahlströmin (1982, 349–397) konserttiluetteloista ilmenee, että konserteiksi tai ns. ylimääräisiksi musiikki-illoiksi nimetyt tilaisuudet pidettiin yleensä yliopiston juhlasalissa, musiikki-illat taas useimmiten Saksalaisen koulun (1882–1889) ja myöhemmin Ruotsalaisen normaalilyseon (1889–1920) salissa. Yliopiston tilaisuuksien kyseessä ollen Dahlströmin ja Lappalaisen kokoamat laajat ja arvokkaat luettelot ovat joskus keskenään ristiriitaisia, mutta Lappalaisen (1994, 260) mukaan yliopiston juhlasalissa oli 24.2.1885 Helsingin Musiikkiopiston konsertti, jonka esiintyjiksi on merkitty ”E. Mechelin ym”. Emelie Mechelin lauloi konsertissa, jossa Dingeldey esitti Lisztin sonaatin (Dahlström 1982, 351; tässä tieto konserttipaikasta puuttuu). Vaikuttaa siis siltä, että Lisztin sonaatin Suomen ensiesityksen paikka oli sattumoisin – ja voisi sanoa sen arvon mukaisesti – yliopiston juhlasali, joka pitkään toimi Helsingin arvokkaimpien konserttitilaisuuksien näyttämönä.

15 Dingeldeyn ja muiden musiikkiopiston opettajina toimineiden Lisztin oppilaiden esittämistä ohjelmistosta ks. Dahlström (1982, 349–397) ja Rahkonen 2013.



Kuva 1. Kuvassa Franz Lisztin ja Ludwig Dingeldeyn (toinen vasemmalta) lisäksi Lisztin oppilas Eduard Reuss ja musiikkikirjoittaja Richard Pohl, joka istuu pöydän ääressä Lisztia vastapäätä. Kuva on luultavasti vuodelta 1882 (Photoatelier Wilhelm Höffert). Klassik Stiftung Weimar. Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Dingeldeyn esityksistä, kuten konserteista ylipäänsäkin, kerrottiin ahkerasti ajan lehdissä, mutta Musiikkiyhdistyksen helmikuun 1885 konsertista ilmestyi harvinaisen vähän arvioita. Olen löytänyt vain yhden, jossa nimenomaan sonaatin esityksestä sanotaan edes jotakin. Arvion kirjoittajalla oli kriittistä sanottavaa kaikista konsertin esityksistä, jotka olivat hänen mielestään liian vaisuja ("alltför matta"), eikä melko lukuisa yleisökään hänen mukaansa siksi ollut erityisen innostunutta. "Mielenkiintoinen ohjelmanumero oli Lisztin sonaatti, ainoa jonka maestro on kirjoittanut ja yksi hänen parhaista sävellyksistään. Herra Dingeldey soitti sen kiitettävästi.¹⁶ Esitys oli runollinen ja pianisti hallitsi teoksen tekniset vaikeudet." (*Finland* 26.2.1885, nimimerkki -br.)¹⁷ Kirjoittajan mielestä Dingeldeyn kosketuksesta kuitenkin puuttui herkkyyttä ja hänen forte-soinnistaan joustavuutta ja täyteläisyyttä. Tämä, todennäköisesti siis ensimmäinen Lisztin h-molli-sonaatin esitys Suomessa ei ainakaan julkisuudessa näytä herättäneen erityistä huomiota.

Bernhard Stavenhagen 1888

Seuraavan kerran h-molli-sonaatti kuultiin Helsingissä nelisen vuotta myöhemmin. Bernhard Stavenhagen (1862–1914), yksi Lisztin kahden viimeisen elinvuoden oppilaista, antoi joulukuun 1888 puolivälissä kolme konserttia Seurahuoneen uudessa juhlasalissa. Stavenhagen oli uusi tuttavuus Suomessa. Ensimmäisessä ja kolmannessa konsertissa oli muutaman sadan hengen yleisö, vaikka kolmannen konsertin kanssa samaan aikaan oli ylioppilastalolla menossa toinen konsertti ja musiikkiopistolla lisäksi vielä musiikki-ilta. Toisessa konsertissa 14.12., jolloin Lisztin sonaatti oli ohjelmassa, oli kuitenkin vähänpuoleisesti väkeä. Sonaatin lisäksi ohjelma sisälsi Beethovenin sonaatin op. 110, Haydnin f-molli-muunnelmat, kolme osaa Schumannin *Waldszenen*-sarjasta,

16 Tekstin painoasu on hieman epäselvä. Näyttää siltä kuin siinä lukisi "Herr Dingeldey spelade den för tienstfullt" (liian nöyrästi, arkisesti?). Mahdollista on myös, että rivinvaihdon yhteydestä tavuviiva on jäänyt pois, jolloin merkitys olisi "förtienstfullt", kiitettävästi.

17 Sarjala (1994, 266) luetteli nimimerkin tunnistamattomaksi jääneiden joukkoon, eikä sitä löydy myöskään Hirvosen (2000) teoksesta.

Lisztin *Paganini-etydit* E-duuri ja gis-molli, sovituksen Chopinin laulusta (*Chant polonais*) ja Unkarilaisen rapsodian numero 13. (Ilmoitukset *Helsingfors Dagblad* ja *Hufvudstadsbladet* 13.12., *Finland*, *Helsingfors Dagblad* ja *Nya Pressen* 15.12. sekä *Nya Pressen* 17.12.1888.)

Finland-lehden kriitikko (ei nimimerkkiä) ylisti pianistin laajaa dynamiikan asteikkoa, upeita sointiefektejä, pedaalinkäyttöä ja helmeilevää tekniikkaa sekä piti häntä Liszt-soittajaksi ”predestinoituna”. Kirjoittaja ihaili Stavenhagenin Schumann- ja Chopin-soittoa, kun taas Beethovenin sonaatin esitys miellytti häntä vähiten (*Finland* 15.12.1888). Karl Fredrik Wasenius, *Helsingfors Dagblad* -lehden nimimerkki Bis, kirjoitti konsertista hyvin lyhyen arvion. Hän luonnehti soittoa nerokkaaksi kaikissa teoksissa ja koko iltaa suureksi menestykseksi (*Helsingfors Dagblad* 15.12.1888). Yksityiskohtaisempi arvio konsertista ilmestyi *Nya Pressen* -lehdessä. Karl Flodin, nimimerkki K, sääliitteli sitä, että yleisöä ei ollut enempää, sillä ”tällaista soittoa ei Helsingissä vielä ole kuultu”. Lisztin ”grandiöösien ja värikylläisen” sonaatin esitys oli parista muistivirheestä huolimatta erinomainen sekä musiikillisesti että teknisessä mielessä. Flodin, merkittävä ja asiantunteva musiikkikirjoittaja, ei tässä kritiikissä paneudu teokseen sen tarkemmin. Stavenhagenin saamista kritiikeissä tulee myös näkyväksi varsin usein muulloinkin pianistien kyseessä ollen ilmenevä jako Beethoven-soittajiin ja Liszt-soittajiin: myös Flodin koki Stavenhagenin Beethoven-soiton ”vieraanoloiseksi”, epäbeethoveniaaniseksi. (*Nya Pressen* 15.12.1888.)

Arthur Friedheim 1889

Seuraava sonaatin esitys tapahtui vain kolmisen viikkoa Stavenhagenin vierailun jälkeen 4.1.1889 lähestulkoon sattumalta. Arthur Friedheim (1859–1932), Lisztin pitkäaikainen oppilas, joka säveltäjän viimeisinä vuosina myös toimi hänen sihteerinään, vieraili Suomessa vuodenvaihteessa 1888–1889.¹⁸ Hän matkusti vaimonsa, pianisti ja laulajatar Madeleine Sanderin kanssa, joka oli opiskellut mm. Lisztin oppilaan

¹⁸ Friedheim palasi Suomeen toisen kerran samoihin aikoihin vuotta myöhemmin. Kumpaankin vierailuun sisältyi konsertteja paitsi Helsingissä myös useissa muissa kaupungeissa, ja joissakin konserteissa oli mukana myös muita tunnettuja taiteilijoita, esimerkiksi viulisti Teresina Tua. Konserteista on kymmeniä mainintoja suomalaisissa sanomalehdissä vuosina 1888–1890.

Martin Krausen johdolla ja jonka oli määrä avustaa kuuluisan laulajatar Nikitan konsertissa Seurahuoneella. Flodin kirjoittaa kuitenkin *Nya Pressen* -lehdessä 5.1.1889, että edellisenä päivänä pidetyn konsertin ohjelma olikin yllättäen kokonaan muuttunut. Sanderin tilalla esiintyi Arthur Friedheim, joka soitti Lisztin sonaatin ”tavanomaisella virtuoosisuudella ja vauhdikkaalla voimalla”.¹⁹ Huolimatta siitä, että Flodin oli aivan äskettäin kuullut Stavenhagenin esityksen sonaatista, hän ei nytkään paneutunut teokseen tai sen esitysten vertailuun. Myös toisen lehden arvio oli varsin ylimalkainen: ”Rva Friedheim ei esiintynyt konsertissa, hänen tilallaan meillä oli ilo kuulla herra Friedheimia, joka tunnetulla teknisellä taidollaan soitti Lisztin h-molli-sonaatin, rapsodian, *Paganini-etydeitä* ym.” (*Helsingfors Dagblad* 5.1.1889, ei nimimerkkiä). Friedheimin pariskunta avusti myös laulajatar Nikitan jäähyväiskonsertissa Seurahuoneella 6.1. Konsertti-ilmoituksen mukaan he tällöin soittivat yhdessä Lisztin Unkarilaisen fantasian, ja Arthur Friedheim lisäksi ainakin toisen Legendoista ja Unkarilaisen rapsodian nro 2 (*Nya Pressen* 5.1.1889).

William Dayas 1892

William Humphrey(s) Dayas (1863–1903) seurasi Busonia Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton ykkösopettajana. Hän piti huomattavan hyvin pintansa vertailuissa edeltäjänsä ja sai suomalaisissa sanomalehdissä tunnustusta pianistina, jolla oli näkemystä ja taitoa luoda uskottavia tulkintoja niin klassisessa ja romanttisessa kuin ajan modernissakin ohjelmistossa. Dayas aloitti neljän vuoden kiinnityksensä musiikkiopiston opettajana syyskuussa 1890. Wasenius luonnehti häntä heti ensimmäisen musiikki-iltaesiintymisen jälkeen: ”Dayas eroaa paljon edeltäjistään sekä soittonsa että musiikillisen luonteensa suhteen: hän on tarvittaessa joko teräksenvahva Beethoven-tulkitsija tai hehkuva ja hermoherkkä Liszt-soittaja [...] Syvälinen, lämmin ja aidosti ajatteleva taiteilija” (*Hufvudstadsbladet* 30.9.1890, nimimerkki Bis). Muutamaa viikkoa myöhemmin Dayas soitti Lisztin A-duuri-konserton Suomen

19 ”med vanlig virtuositet och schvungfull styrka”

kantaesityksen Kajanuksen johtaman orkesterin solistina. Flodin kirjoitti:

[Tämä oli] paras kaikista Kajanuksen konserteista, modernimpi ja laadukkaampi ei ohjelma voi olla. Monet teokset olivat täällä uutuuksia. Dayasin ensiesiintyminen suurelle yleisölle oli täydellinen menestys. A-duuri-konsertto hakee vertaistaan tässä pianokirjallisuuden lajissa [...] [Tässä on] epäilyksettä erinomaisin Liszt-soittaja, joka meillä tähän mennessä on Helsingissä ollut. (*Nya Pressen* 14.11.1890, nimi-merkki K.)

Musiikkiopiston kevätkauden 1892 viimeinen musiikki-ilta oli Dayasin soolokonsertti. Sen ohjelma edusti uutta, suurista teoksista koostuvaa tyyppiä, jota Busoni oli jo tuonut kuultavaksi. Lisztin sonaattia kehystivät Beethovenin ”harvoin soitettu” sonaatti A-duuri op. 101 sekä Lisztin oppilaan Ludwig Reubken laaja ja vaativa b-molli-sonaatti. Arviot konsertista olivat haltioituneita. ”On vaikea kuvitella, että ihanan h-molli-sonaatin voisi soittaa intohimoisemmin, elävämmin ja briljantimmalla tekniikalla. [Dayas] tuntui panevan kaikki loistavat pianistiset kykynsä peliin tässä voimannäytössä [...] hän sai soitollaan sekä itsensä että yleisönsä lämpenemään.” (*Finland* 10.5.1892, nimimerkki -n-.)²⁰ Wasenius puolestaan totesi, että musiikkiopiston opettajavalinta oli osunut naulan kantaan, sillä ”Musiikkiopisto on todella hyötynyt tästä pianistista [...] Jälleen kuunneltiin jännittyneellä tarkkaavaisuudella Dayasin esitystä.” Hän piti Dayasia ihailtavana virtuoosin ja muusikon yhdistelmänä ja ylisti sonaatin tulkintaa, jossa ei missään kohdin ollut kuultavissa suosionhakuista efektien tavoittelua. Kaikki soittajan resurssit olivat säveltäjän palveluksessa. ”Vangitseva teema, briljantti kehittäminen, hienosti ja tehoavasti työstetyt yksityiskoh-

20 Kirjoittaja piti kuitenkin konsertin aloittanutta Reubken sonaattia piinallisen pitkänä ja sitä seurannutta Beethovenin sonaattia sielua virvoittavana. Sarjalan (1994, 266) mukaan kirjoittajan nimimerkki on jäänyt tunnistamattomaksi. Hirvonen (2000) tunnistaa tämän nimimerkin, jonka takana on urheilujohtaja ja kulttuuripersona Reinhold Felix von Willebrand (1858–1935). Hän ei kuitenkaan mainitse *Finland*-lehteä niiden julkaisujen joukossa, joihin von Willebrand kirjoitti.

dat, aito Liszt-leima koko teoksessa, tämä kaikki pääsi täysin oikeuksiinsa Dayasin tulkinnessa.” (*Hufvudstadsbladet* 11.5.1892, nimimerkki Bis.)²¹ Flodin kuvasi Dayasin esittämää ohjelmaa erittäin merkittäväksi. Reubken sonaattia hän piti outona, mutta merkittävänä nuoren säveltäjän työnä puutteineen ja ansioineen. Beethovenin sonaatin ensimmäisestä osasta hän totesi olevansa jossakin määrin eri mieltä Dayasin kanssa ja huomautteli muutamista yksityiskohdista, mutta totesi, että finaalia tuskin voisi soittaa paremmin. Lisztin sonaatissa, jota Flodin kuvasi yhdeksi modernin pianokirjallisuuden loisteliaimmista luomuksista, Dayas oli hänen mielestään täydellisesti omimmillaan. Kirjoittaja saattoi tyytyväisenä kuunnella tätä täydellisyyden leimaamaa (“fullmogenhets och fulländingens prägel”), fugato-osassa pulppuavan kirkasta soittoa (“sprudlande klara spel”), jossa niin vaikuttavasti toteutui “aidon lisztiaaninen moderni polyfonia”. (*Nya Pressen* 10.5.1892, nimimerkki K.)

Dayas esiintyi yhteensä ainakin 48:ssa musiikkiopiston tilaisuudessa. Näistä noin 20 oli sooloesiintymisiä. Lisäksi hän soitti useita kertoja orkesterin solistina ja kiersi myös maaseutukaupungeissa. Hän oli paitsi Lisztin A-duuri-konserton, myös *Totentanzin* ensimmäinen esittäjä Suomessa. Eräässä konsertissaan hän soitti teoksia kaikista kolmesta *Vaellusvuodet*-kokoelman osasta (“Sposalizio”, ”Eglogue”, ”Les jeux d’eaux à Villa d’Este”), teoksen *Scherzo und Marsch* sekä Busonin viulusonaatin Johan Halvorsenin kanssa ja piano-osuuden Raffin triossa. Vaikka Dayas esitteli usein oman aikansa uusinta musiikkia, hän ei tuonut omia sävellyksiään esitettäväksi paria laulua lukuun ottamatta.²² Hän oli myös pätevä urkuri ja johti orkesteriakin ainakin yhdessä tilaisuudessa, sinfoniakonsertissa, jossa hänen vaimonsa Margarethe (o.s. Voecke) esitti Rubinsteinin pianokonserton (*Päivälehti* 9.3.1894, nimimerkki O.). Hänen oppilaisiinsa kuuluivat

21 Kaikenlaisten efektien tai eleiden välttäminen ja esittäjän itsensä (kuvainnollinen) häivyttäminen konserttilavalta säveltäjän hengen esiin tuomiseksi nähtiin kriitikeissä hyvin usein suuren taiteilijan tunnusmerkkinä. Sarjala (1990) analysoi tätä ilmiötä (jonka väitän olleen ajattelussa yleistä vielä pitkälle kohti 1900-luvun loppua) lisensiaatintyönsä luvussa “Esiintyvän muusikon rooli teosten välittäjänä”. Hän käyttää esimerkkeinä lukuisia konserttikritiikkejä, mm. juuri K. F. Waseniuksen ja Heikki Klemetin kirjoittamia.

22 Tiedot: helsinkiläiset sanomalehdet 1890–1894 ja Dahlström 1982.

mm. Karl Ekman ja Sigrid Sundgrén-Schnéevoigt. Jälkimmäinen seurasi Dayasia joksikin aikaa Manchesteriin, johon tämä asettui pian Helsingissä vietettyjen vuosien jälkeen.

Józef Śliwiński 1902

Theodor Leschetizkyn ja Anton Rubinsteinin johdolla opiskellut Józef Śliwiński²³ (1865–1930) oli toisen ikäpolvensa kuuluisan puolalaisen pianistin Ignaz Paderewskin ohella kysytty konsertoija Euroopassa ennen ensimmäistä maailmansotaa. *Hufvudstadsbladet* (10.3.1899) mainosti häntä suurimpana elossa olevana puolalaisena pianistina. Lappalainen (1994, 113) mainitsee hänet yhtenä yliopiston juhlasalissa pidettyjen konserttien vakioesiintyjistä 1900-luvun alkupuolelle saavuttaessa.²⁴

Sonaatti kuultiin Josef Śliwińskin konsertissa 8.11.1902, jälkeen yliopiston juhlasalissa sitten sen ensiesityksen vuonna 1885. Muut tähänastiset h-molli-sonaatin esitykset olivat tapahtuneet Seurahuoneen juhlasalissa tai musiikkiopiston musiikki-illoissa, joita pidettiin Saksalaisen koulun tai Ruotsalaisen normaalilyseon tiloissa.²⁵ Śliwińskin konsertin arvioissa kirjoitettiin jonkin verran sekä Lisztin sonaatista että sen esityksestä: ”Herra S. soitti ensin Brahmsin *Händel-*

23 Nimi esiintyy sanomalehdissä enimmäkseen muodoissa Sliwinski tai Slivinski.

24 Śliwiński oli vierailut Suomessa ainakin 1891 (*Nya Pressen* 14. ja 15.2.), 1899 (*Nya Pressen* 17.2., *Päivälehti* 8.3., 9.3. ja 10.3.1899) ja kaksi kertaa vuonna 1900. Lappalainen (1994) mainitsee kaikki edellä luetellut. Helsingin kaupunginmuseossa on Śliwińskin yliopistolla 2.11.1906 pitämän konsertin ohjelma, joka päättyy Liszt-osastoon: *Petrarca-sonetti 104, Waldesrauschen, Mefisto-vals* ja Episodi LENAUN *Faustista*. Arviossaan Flodin ei pidä Śliwińskiä Beethoven- eikä myöskään Schumann-soittajana. ”[...] tunnemme hänen hyvät ja huonot puolensa viimeistä pistettä ja pilkkua myöten [...] [hän] muuttui aivan toiseksi soittaessaan Chopinia ja Lisztin *Mefisto-valsia*” (*Nya Pressen* 3.11.1906). Tällä matkalla taiteilija suoritti tiivistähtisen Suomen-kiertueen, joka käsitti Helsingin lisäksi ainakin kymmenen muuta paikkakuntaa: Raahe, Pietarsaari, Turku, Vaasa, Pori, Oulu, Tampere, Mikkeli, Joensuu, Kuopio, Viipuri (*Karjalainen* 1.11., *Wiipuri* ja *Östra Finland* 4.11., *Wasa Posten* 8.11., *Raahen Sanomat* 10.11., *Björneborgs Tidning* 13.11., *Jacobstad* ja *Tammerfors Nyheter* 14.11., *Åbo Underrättelser* ja *Louhi* 15.11.1906). Kiertue pienillä ja epäilemättä esiintyjän kannalta joskus amatöörimäisesti varustetuilla konserttipaikoilla lienee verottanut taiteilijan kärsivällisyyttä, mikä Pietarsaareissa ilmeni konsertin jälkeen huonokuntoiseen soittimeen kohdistuneena purkauksena: ”Se oli kammottava, kammottava (ohyggligt)! Tällainen konsertti uuvuttaa enemmän kuin kymmenen muuta!” (*Jacobstad* 14.11.1906.)

25 Ks. myös alaviite 14.

muunnelmat ja sitten Lisztin harvoin soitetun, äärimmäisen vaativan h-molli-sonaatin energisin painotuksin, vaikuttavalla leveällä otteella ja vivahteikkaasti, mikä teki oikeutta laajamittaisen teoksen eri vaiheille” (*Hufvudstadsbladet* 9.11.1902, nimimerkki A.U.). *Päivälehteen* kirjoittanut Oskar Merikanto kuuli konsertista

ainoastaan kaksi ensimmäistä numeroa, Brahmsin variatsioonit ja Lisztin h-molli-sonaatin. Viimeksi mainittu harvoin kuultu numero on kieltämättä Lisztin parhaita sävellyksiä. Se on suuripiirteinen, voimakas ja kaunis fantasia, mitä vaihtelevimmalla sisällöllä. Tietysti siihen on samalla koottu kaikki mahdolliset vaikeudet pianotekniikan alalla. Herra Śliwiński esitti tämän numeron kaikin puolin erinomaisesti. Onneksi saamme vielä maanantaina kuulla tätä suurta pianistia toisessa konsertissa.” (*Päivälehti* 9.11.1902, nimimerkki O.)

Jo arvioidessaan Śliwińskin konserttia vuonna 1899 Karl Flodin oli pohtinut erityisesti tällöin kuullun Chopinin h-molli-sonaatin ja samalla myös Lisztin sonaatin olemusta ja pitänyt niitä tärkeinä Beethovenin jälkeisen sonaattimuodon edustajina, ”tienraivaajina matkalla klassisista muodoista irrottautumiseen” (*Aftonposten* 9.3.1899). Marraskuun 1902 konsertista Flodin laati pitkän kirjoituksen *Euterpeen*. Flodin, joka siis jo oli kuullut ainakin Stavenhagenin ja Friedheimin esitykset sonaatista, luonnehtii siinä Śliwińskin hyviä puolia: soitto on energistä, temperamentista, sisäistynyttä, lämpimän subjektiivista, fraseeraus syvän musikaalista ja kosketus kaunis, vaikka ei ”virtuoosiseksi viritetty kuten Grünfeldin ja Reisenauerin”, voimaa ja henkistä jännitettäkin löytyy huomattavasti.

Varjopuoli on, että hän keskittyy kokonaisuuden linjoihin yksityiskohden kustannuksella. Tämä vika, joka saa jossakin määrin epäilemään soittajan aitoutta ja vakavuutta siinä mitä hän tarjoaa, kiusasi erityisesti Lisztin sonaatissa. Minulla on onni tuntea tämä suuri, merkittävä pianorunoelma täydellisesti – Lisztin Robert Schumannille omistettu h-molli-sonaatti on yksi niistä harvoista moderneista sonaateista, joissa Beethovenin sonaattiperinnettä, muotoa ja sisältöä, kehitetään edelleen – ja saatoin siten todeta kuinka monessa kohdassa soittaja hutiloit. Se ei

ollut aivan vähän, kokonaisia kulkuja muutettiin ja vasen käsi soitti väärää ääniä. Tällä tavoin ei kyllä oikea, innostuksella ja pieteetillä varustettu Liszt-soittaja esitä tätä teosta. Tästä huolimatta monet jaksot, mm. fuugakehittelyn, pianisti soitti häikäisevän kauniisti, ja kokonaisuutena sonaatin esityksessä oli väriloistoa ja runollisuutta. (*Euterpe* 15.11.1902.)

Flodin kutsuu sonaattia pianorunoelmaksi ("stora, betydade klaverdikt"), mikä väistämättä tuo mieleen ajatuksen Lisztin orkesterille säveltämistä sävelrunoelmista ja niiden ohjelmallisuudesta, vaikka siihen Flodin ei suoraan viittaa. Śliwińskin soiton epätarkkuuksia koskevasta tuohtuneesta sävystä saattaa päätellä, että Liszt-soittajasta oli olemassa tietynlainen ihannekuva ja että Lisztin sonaatti oli jo tuolloin ainakin asiantuntijapiireissä kohonnut kaikkein pyhimpien luomusten veroiseksi teokseksi, jolle oli vähitellen muotoutumassa oma tulkintaperinteensä.

Elli Rångman 1906 ja 1909

Ensimmäinen suomalaisnimi, joka sanomalehdissä nousee esiin h-molli-sonaatin esittäjänä on Elli Rångman (myöhemmin Rångman-Björilin, 1882–1951). Hän olikin jo Helsingin Musiikkiopiston omia kasvatteja, Karl Ekmanin ja Walter Petzetin oppilas, joka pidettyään ensikonserttinsa Helsingissä 1901 jatkoi opintojaan ulkomailla, ensin Leipzigissa 1900–1903 Alfred Reisenauerin ja sitten Wienissä 1904–1905 Alfred Grünfeldin johdolla. Rångman konsertoiti kotimaansa lisäksi myös Pohjoismaissa ja Saksassa. Hän toimi pitkään pedagogina Helsingissä, mutta antoi opetusta enimmäkseen yksityisesti. Silti hänen musiikin piirissä myöhemmin vaikuttaneiden oppilaittensa lista on pitkä – joukossa muun muassa Ilmari Hannikainen.

Elli Rångman oli konsertoinut vuonna 1905 Berliinissä, ja *Såveletär*-lehden seuraavan vuoden ensimmäisessä numerossa julkaistiin useita saksalaisten lehtien arvioita tästä konsertista suomeksi käännettyinä. Konsertin ohjelmassa oli ollut Lisztin sovitus Bachin Fantasiasta ja fuugasta g-molli, Beethovenin sonaatti op. 110, Schumannin Fantasia sekä Chopinin lyhyitä kappaleita ja Sibeliuksen impromptuja. Helsingin konsertissa 9.11.1906 Rångman soitti osittain samaa ohjelmaa (Bach,

Srk. 4. —

Elli Rängman

Konsertti

Yliopiston Juhlasalissa.

Maanant. 15 p. Helmik. 1909 kello 7/8 i. p.

Ohjelma:

I. **Konsertti, A-dur.**
 Adagio sostenuto assai. Allegro agitato assai. Tempo del Andante. — Allegro moderato. Allegro deciso. Marziale un poco meno Allegro. Allegro animato. — Stretto.

II. **Sonaatti, h-moll.**
 Allegro energico. Grandioso. Recitativo. — Andante sostenuto. Quasi adagio. Allegro energico. — Cantando espressivo. Stretto quasi presto. Presto-prestissimo. Andante sostenuto. Allegro moderato. Lento assai.

III. **Konsertti, Ess-dur.**
 Allegro maestoso. Quasi adagio. Allegretto vivace. — Allegro animato. Allegro Marziale animato. — Presto.

Avustaa: *Filharmonian Orkesteri*, professori
R. Kajanus'en johdolla.

Konserttiyhtiö Stegway & Sons,
 R. E. Westerlundin pianovaratusta.

KONSERTTI-TOIMISTO EDVARD FAZER

Pääsylippu

Elli Rängman'in

Konserttiin

Perjant. Marrask. 9 p. 1906 kello 7/8 i. p.

Srk. 3. —

Elli Rängman

Konsertti

Yliopiston Juhlasalissa

Perjant. Marrask. 9 p. 1906 kello 7/8 i. p.

Ohjelma:

Bach-Liszt: Fantasia ja Fuga (g-moll)

Beethoven: Sonata characteristicque Ess-dur
 op. 81.
 Les adieux: Adagio, Allegro.
 L'absence: Andante espressivo.
 Le retour: Vivacissimo.

Schumann: Fantasia op. 17 C-dur.
 Durchaus fantasiehaft und leidenschaftlich vorzutragen.
 Mässig. Durchaus energisch.
 Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.

Listz: Sonaatti, h-moll.
 Lento assai. Allegro energico. Grandioso. Cantando espressivo. Allegro. Andante sostenuto. Allegro energico. Cantando espressivo. Stretto, quasi presto — Presto — Prestissimo. Andante sostenuto — Moderato — Lento assai.

Konserttiyhtiö Stegway & Sons New York,
 R. E. Westerlundin pianovaratusta Helsingissä.

EDVARD FAZERIN KONSERTTI-TOIMISTO

Kuva 2. Lisztin h-molli-sonaatin ensimmäisen suomalaisen julkisen esittäjän Elli Rängmanin konserttiohjelmat vuosilta 1906 ja 1909. Sibelius-museon arkisto, Elli Rängmanin leikearkisto.

Beethoven, Schumann), mutta nyt mukana oli myös Lisztin sonaati. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko piti ohjelmavalintaa onnistuneena: ”Kaikki mitä Rängman soitti eilen oli mielenkiintoista ja arvokasta.” Hänen mukaansa Rängmanin tekniikka oli aina ollut virtuoosinen ja briljantti ja ote soittimeen lähes miehekkään voimakas. Nyt soittoon oli tullut lisää myös syvää taiteellisuutta. Arvioija ylistää ensin Schumannin Fantasian esitystä, jossa Rängman osoitti iskuvalmiutensa ja jatkaa sitten: ”Aivan yhtä hieno voitto oli h-molli-sonaatin esitys, joka vaatii jo fyysisestikin merkittävästi voimaa esittäjältä. Elli Rängman selvitti teoksen väsymättömällä energialla ja loi erilaisiin jaksoihin mitä elävimmän ja verevimmän tunnelman.” (*Hufvudstadsbladet* 10.11.1906, nimimerkki A.U.) Flodin kirjoitti konsertista pitkän ja lämminhenkisen arvion. Hän luonnehtii soittoa luotettavaksi, terveeksi, lämpimäksi ja totuudelliseksi, mutta kuvailee myös sellaista soiton kvaliteettia, joka saa

runouden kukkien paljastamaan ihmeellisyytensä ja jossa kuvastuvia syvyyskäsiä ja tunteiden mysteereitä vain todellinen taiteilija voi ilmentää. Tämä hieno ja mielenkiintoinen piirre Rängmanin soitossa oli kuultavissa varsinkin Schumannin Fantasian ja Lisztin sonaatin lyyrisissä osissa [...] Erityisesti kiehtoi syventyneisyys ja unelmoiva ekstaasi h-molli-sonaatin pitkässä duuritaitteessa. Tästä kauneudesta ja hienosta soinnista rakentuvasta laulukohdauksesta Rängmanin kädet kutoivat kimaltelevaa kultalankaa. Koko sonaatti suuruudessaan ja rikkaine tunnelmineen tulkittiin monumentaalisesti ja taidokkaasti työstetyin yksityiskohdin. Voimaa [...] ei puuttunut [...] vaikeat oktaavikulut soitettiin loistavasti, taidokas fugato erinomaisesti [...] Kaikessa oli persoonallinen ote [...] Eilinen ohjelma kiinnosti kaikkia musiikin ystäviä, mutta näytti suuren yleisön mielestä todennäköisesti vaikeasti sulatettavalta [...] yleisöä ei ollut niin paljon kuin konsertti olisi ansainnut. (*Nya Pressen* 10.11.1906, nimimerkki K.)

Kolme vuotta myöhemmin 15.2.1909 Rängman soitti yliopiston juhlasalissa melkoisen ohjelman: Lisztin kaksi konserttoa (Es-duuri ja A-duuri) sekä niiden välissä h-molli-sonaatin. Robert Kajanus johti Filharmonista orkesteria. ”Todellinen voitto [...] taiteellinen virtuositeetti [jota Lisztin teokset edellyttävät] on viety vastaanansomattoman

merkittävälle tasolle [...] Rängman selvitti nämä vaativat teokset konsertissa harvinaisella vakuuttavuudella, loistokkuudella ja kestävyydellä” (*Nya Pressen* 16.2.1909, nimimerkki A.S.).²⁶

Kysymyksessä oli merkittävä kotimaisen pianistin konsertti ja Wasenius käyttikin paljon tilaa soittajan luonnehtimiseen ja hänen soittonsa senhetkisen tilan pohtimiseen. Hän oli epäilemättä seurannut nuoren pianistin edistymistä vuosien aikana ja teki parhaansa kuvataksien soittajan taiteilijuuden laatua. Hän aloitti pitkän arvionsa konsertista arvelemalla, että Rängman ei taiteilijana ehkä vielä ollut kehittänyt täyteen mittaansa, mutta oli valtaamassa yhä selkeämmin paikkaa pianistikentän eturivistä. Hänen mielestään Rängman oli ensisijaisesti solistinen pianisti, jolla oli poikkeuksellisen hyvä tekniikka, erityisesti mitä tulee vasempaan käteen. Rängmanin musiikillinen ilmaisu oli laajamuotoista ja vapaata efektien tavoittelusta. Pianistina hän ei ollut elegantti unelmoija; soitto painottui pikemminkin voimakkaaseen ja grandioosiin ilmaisuun. Yhteen ilmaisun osa-alueeseen Wasenius kuitenkin kohdisti erityistä kritiikkiä: ”Mielestäni hänen soittonsa on – anteeksi ilmaisuni – suomalaista. Ajoittain hieman karkeaa, raskasta, väreissä, jotka useinkin ovat harmaata harmaalla. Tätä värimaailman yksipuolisuutta vastaan neiti Rängmanin tulisi taistella kaikin voimin [...] muussa hän on suuri lahjakkuus.” Sonaatin tulkintaa Wasenius piti kuitenkin erinomaisena. ”Neiti Rängman avasi laajoja näkymiä, tavattoman rikkaan musiikillisten ajatusten ja impulssien maailman, osuen aina oikeaan ja kauniiseen.” Ihailua herättivät myös yksityiskohtiin syventyminen, herpautumaton tulkinnan voima, muisti ja tekninen kestävyys. Esittäjän ote tässä teoksessa oli arvioijan mielestä suurenmoinen ja ylistyksen arvoinen. (*Hufvudstadsbladet* 17.2.1909, nimimerkki Bis.)

Edouard Risler 1909

Ranskalaisen pianistin esiintyminen 1900-luvun alun Suomessa ei ollut aivan tavanomaista. Edouard Risler (1873–1929) oli merkittävä taitei-

26 Lämmin kiitos Seija Lappalaiselle avusta tämän ja muutaman muun nimimerkillä kirjoittaneen kriitikon henkilöllisyyden selvittämisessä!

lija ja suurten kokonaisuuksien mies: hän oli muun muassa esittänyt Pariisissa kaikki Beethovenin sonaatit (1905), samoin kuin Bachin *Das Wohltemperierte Klavierin* kummatkin kirjat ja Chopinin koko pianotuotannon. Risler oli opiskellut pääasiassa Ranskassa mutta täydentänyt opintojaan Lisztin oppilaiden Klindworthin, Stavenhagenin ja d'Albertin johdolla. Hän olikin saavuttanut menestystä myös Saksassa.²⁷ Viimeisten kuuden elinvuotensa ajan hän toimi opettajana Pariisin konservatoriossa.

Aikaisemminkin Suomessa vierailut Risler (mm. *Nya Pressen* 8.12.1899) piti nyt täällä neljä konserttia päivän välein 10.–16.3.1909. Ensimmäinen konsertti koostui kokonaan Beethovenin teoksista (*Nya Pressen* 9.3.1909), toinen sisälsi Weberin, Mendelssohnin, Schubertin ja Schumannin musiikkia (*Nya Pressen* 11.3. ja *Uusi Suometar* 11.3.). Kolmannessa konsertissa 14.3. kuultiin Chopinia ja Liszt-osastossa sonaatti, Unkarilainen rapsodia no 13, Des-duuri-etydi ja Poloneesi E-duuri (*Helsingin Sanomat* 13.3.1909). Neljäs konsertti sisälsi suurimmaksi osaksi uutta ja uudehkoa ranskalaista musiikkia – säveltäjäninä Dukas,²⁸ Saint-Saëns, Debussy, Chabrier ja Fauré sekä lisäksi Tšaikovski, Tausig ja Wagner (*Hufvudstadsbladet* 15.3.1909). Risler konsertoi saman matkan puitteissa Helsingin lisäksi ainakin Turussa (*Åbo Underrättelser* 18.3.1909).

Jalmari Hahl, joka oli kuullut sekä Rislerin Beethoven-soittoa – ”mikä tyylikeheys, mikä harras pieteetin tuntu” – että tämän esityksen Lisztin sonaatista joitakin vuosia aikaisemmin, koki, että soittajan käsitys

tuosta jättiläisteoksesta olisi tullut entistäkin selväleimaisemmaksi ja suurpiirteisemmäksi [...] Liszt-numeroissa [...] valtasi kuulijan suurpiirteisyys, titaaninen voima ja mukaansa tempaava innostus [...] Rislerin [...] soittaessa unhoittaa itse henkilön [...] yleisön, keinot, suosionosoitukset. (Hahl 1909, 82.)

27 Konserttien etukäteisesittelyissä lainattiin Otto Lessmanin ja muiden berliiniläiskirjoittajien kuvauksia, joissa Rislerin monipuolisuutta ylistettiin ja joissa häntä pidettiin mm. ajan Beethoven-soittajien ykkösenä (mm. *Hufvudstadsbladet* 9.3.1909 ja *Nya Pressen* 9.3.1909).

28 Paul Dukas'n Es-duuri-sonaatti, jonka kantaesityksen Risler oli soittanut Pariisissa kahdeksan vuotta aikaisemmin. Rislerin laatima esittely sonaatista julkaistiin *Nya Pressen* -lehdessä 16.3.1909.

Wasenius puolestaan kirjoitti:

Hra Risler oli sijoittanut illan painopisteen Liszt-tulkintaansa. Hänen esityksensä oli läpikotaisin vahvasti rakennettu, ja hra Risler vei läpi puolen tunnin mittaisen teoksen herpaantumattomalla fyysisellä ja henkisellä kestävyydellä. Hänen soitossaan yhdistyivät musiikillinen varmuus ja jäntevyy (hans musikaliska träffsäkerhet och spänstighet) tavattomaan tekniseen täydellisyyteen ja tästä teoksesta muodostui joka suhteessa illan kohokohta. (*Hufvudstadsbladet* 15.3.1909, nimimerkki Bis.)

Nya Pressen -lehden arvio edusti lehtiarvostelujen vanhaa tyyliä, jossa yksittäisiä teoksia ei esitelty eikä niiden esityksiä eritelty. Konsertin ohjelmaa ylistettiin kokoonpanoltaan mielenkiintoiseksi, ja Rislerin soiton suvereenia laatua korostettiin. Yleisö oli vastaanottanut taiteilijan innostuneesti, ja tämä oli soittanut ylimääräisenä neljä Chopin-numeroa. (*Nya Pressen* 15.3.1909, nimimerkki A.S.)

Emil von Sauer 1911

Lisztin viimeisten elinvuosien Weimarin oppilaskaartiin kuulunut Emil von Sauer (1862–1942) oli aikaisemmin opiskellut Moskovassa Nikolai Rubinsteinin luokalla. Sauer itse opetti Wienissä 1900-luvun alkuvuosikymmenien aikana, mutta toimi ensisijaisesti konsertoivana pianistina matkustaen ympäri maailmaa. Hänen erittäin vaikuttavaa pianismiaan on tallentunut useille äänitteille, esimerkiksi 76 vuoden iässä levytetty Lisztin Es-duuri-konsertto ja kaksikin 20 vuoden välein tehtyä äänitettä *Mazeppa*-etydistä.²⁹

29 *Uusi säveletär* -musiikkilehdessä vuonna 1914 nimimerkki L.I., säveltäjä Lauri Ikonen vertaili Saueria ja Busonia:

Äskettäin Berliinissä esiintyneistä voi Saueria ja Busonia kuvailla toistensa täydellisiksi vastakohdiksi, niin Lisztin koulusta kuin he molemmat alkuperäisesti ovatkin lähteneet [sic]. Edellinen on tyypillinen salonkiklaveristi, joka kuivan kirkkaassa soitotavassaan uskollisesti säilyttää suuren opettajansa sormiteknilisiä traditiooneja ja tyylillisesti hienostetussa tulkinnossaan aina pidättäytyy jossain vississä aristokraattisessa objektivisuudessa. Hän on virtuoosi sanan kauneimmassa merkityksessä. Busoni taas asettaa itsessään miltei ylliluonnollisen tekniikkansa niin kokonaan omien subjektiivisten, eri säveltäjiä koskevien mielipiteittensä palvelukseen, että siihen sinänsä tulee tuskin ollenkaan kiinnittäneeksi huomiota. Ja kumminkin hän on aivan uuden, nykyaikaisen flyygelin orkestraalisiin massa- ja värvivahdusvaikutuksiin perustuvan soittotavan luoja. (*Uusi säveletär* 1.3.1914, 38.)

Sauerin tarkoituksena oli ilmeisesti pitää Helsingissä vain kaksi konserttia, 25. ja 27.11.1911, sillä jälkimmäistä mainostettiin ensin ”viimeiseksi”. Kuten usein muulloinkin silloin kun taiteilija osoittautui yleisöä kiinnostaviksi, järjestettiin kuitenkin vielä ylimääräinen tilaisuus 3.12. Ensimmäinen konsertti alkoi August Stradalın pianosovituksella W. F. Bachin d-molli-urkukonsertosta. Sitä seurasi Lisztin sonaatti, sitten joukko lyhyitä pianokappaleita (Mendelssohn, Brahms, Schumann, Rubinstein, Sauer), Chopin-osasto (fantasia, etydi, nokturno) ja lopetusena Lisztin tarantella. (Mainokset ja ohjelmat mm. *Hufvudstadsbladet* 12. ja 19.11., *Helsingin Sanomat* 26.11., *Nya Pressen* 27.11., *Uusi Suometar* ja *Hufvudstadsbladet* 3.12.1911.) Toisessakin konsertissa 27.11. oli kaksi Liszt-numeroa: *Ricordanza* ja *Gnomenreigen* (*Hufvudstadsbladet* 27.11.1911).

Nya Pressen -lehden kriitikko totesi, että tämän yhdeksi pianonsoiton mestareista tunnistettavan pianistin tulkinta sonaatista loi vaikutelman Lisztin hengessä toteutuneesta improvisaatiosta: ”[...] som en improvisation i Liszts anda verkade dennes sonat i h-moll”, ja että soittaja lähestyi samalla runollisella otteella suurinta osaa muustakin ohjelmasta (*Nya Pressen* 27.11.1911, nimimerkki A.S.). Wasenius, joka myös piti iltaa loisteliaana, kirjasi arvionsa vain yhden sonaattia koskevan lauseen: ”Lisztin valtavan sonaatin eloisassa ja pianistisessa esityksessä (sin spänstiga, pianistiska utläggning) ei ollut yhtään ainoaa ikävää hetkeä” (*Hufvudstadsbladet* 26.1.1911, nimimerkki Bis). *Helsingin Sanomien* kirjoittaja kuvaili Sauerin soittoa:

Hänen kosketuksensa on harvinaisen kaunis ja monipuolinen, säihkyvä, pianissimo hieno, hivelevän viehkeä. Pianistin soitto on tulvillaan temperamenttia ja tulta [...] Huolimatta sävellyksen [= sonaatin] pituudesta [Sauer] lumosi kuulijat monivivahteisella kosketuksellaan [...] Yleisö vaati lopuksi useita ylimääräisiä numeroita konsertinantajalta, jonka sytyttävä soitto ja perin lystikäs ja ’originelli’ esiintyminen oli tuonut niin hauskan illan. (*Helsingin Sanomat* 26.11.1911, nimimerkki W.)

Ajan kielessä sanoilla ”lystikäs” ja ”hauska” lienee ollut hieman nykyisestä poikkeavia vivahteita. Ainakaan ei ole tiedossa, että Sauer

olisi yleensä tahattomasti tai tarkoituksellisesti hauskuuttanut kuul-
telijoitaan.³⁰

Ignaz Friedman 1912

Syntyperältään puolalainen Ignaz Friedman (1882–1948) kuului Leschetizkyn oppilaisiin ja osallistui myös Busonin mestarikursseihin. Hän oli debytoinut Wienissä 1904 epätavallisella, kolmen konserton – Brahms, Tšaikovski ja Liszt – ohjelmalla. Friedman laati kokonais-edition Chopinin pianoteoksista ja editoi myös joitakin Schumannin ja Lisztin sävellyksiä. Häneltä on säilynyt useita äänitteitä (mm. Chopinin b-molli-sonaatti, etydeitä ja masurkkoja sekä Lisztin sävellyksiä), joilla on mahdollista kuulla hänen taiturillisia ja värikylläisiä tulkintojaan. Friedman muutti Saksasta Kööpenhaminaan 1920 ja toisen maailman-sodan alkaessa Sydneyyn Australiaan. Suomessa hän vieraili usein, Lappalaisen (1994, 147) mukaan jopa kymmeniä kertoja.

Friedman soitti Helsingissä 10.3.1912 pelkästään Lisztin teoksista koostuneen ohjelman, joka sisälsi sonaatin lisäksi kuusi muuta alku-peräissävellystä (*Au bord d'une source*, *Waldesrauschen*, *Liebestraum*, *Valse-impromptu*, etydi f-molli, *Don Juan -fantasia*) ja neljä laulusovitusta (*Ständchen*, *Erlkönig*, *Häämarssi* ja Keijukaisten tanssi *Kesäyön unel-masta*) (Ilmoitus *Helsingin Sanomissa* 9.3.1912). Sonaatti oli konsertin ensimmäinen numero.

Friedman teki hieman materiaalista tästä musiikista, jota on sen kes-ton pituuden vuoksi vaikeaa pitää yllä muutoin kuin pianistisen int-ressin näkökulmasta, jos siltä riistetään sen idealistinen, sanoisin jopa vastustamaton lizstiaaninen ilme. Mielestäni Friedman soitti paljon

30 ”Tuossa arvostelussa esiintyvä sana 'originelli' viittaa aivan selvästi siihen, että esitys on ollut jollakin tavoin tavanomaisesta poikkeava, mutta se ei välttämättä tarkoita, että esi-tys olisi ollut jotenkin koominen [...] 'Hauska' näyttäisi tässä merkitsevän viihdyttävää ja miellyttävällä tavalla kuluva [...] 'Lystikäs'-sana on ollut monitulkintainen [...] Ilmeisesti arvostelun kirjoittaja on kuitenkin halunnut sanoa, ettei tilaisuus ollut missään tapauk-
sessa pitkävetäinen ja yksitoikkoinen, vaan sen vastakohta.” (Turun yliopiston suomen kielen emeritaprofessori Kaisa Häkkisen sähköpostiviesti 10.10.2017.)

kiinnostavammin muissa teoksissa [...] Yleensä Friedman mielellään painaa persoonallisen leimansa musiikkiin. (*Hufvudstadsbladet* 11.13.1912, nimimerkki Bis.)

Nya Pressen -lehden kriitikko taas piti Friedmania sekä nerokkaana pianistina että mestarillisena Liszt-soittajana, jonka improvisatorinen ote pääsi paljon enemmän oikeuksiinsa tässä ohjelmassa kuin edeltäneen konsertin Chopin-tulkinnossa ja joka sai yleisön lumoihinsa heti ensimmäisestä numerosta – siis sonaatista – alkaen, ”tästä valtavasta pianosatsista, josta itse Wagnerkin sai niin paljon motiiviaineistoa.” (*Nya Pressen* 11.3.1912, nimimerkki A.S:s.) Sonaatin tulkinta on jakanut mielipiteitä. *Helsingin Sanomien* kirjoittaja totesi, etteivät ”alkupuolen kappaleet tehneet sanottavaa vaikutusta, vaikka Friedman niissäkin häikäisi” (*Helsingin Sanomat* 12.3.1912, nimimerkki W). Samaa viittaa hyvin lyhyt maininta *Uusi Suometar* -lehdessä, jossa kerrottiin ainoastaan, että ohjelma soitettiin verrattomalla taituruudella ja että ”varsinkin sovitukset [...] sekä *Don Juan* -fantasia herättivät huomiota.” Lehti raportoi myös, että yliopistolla yleisöä oli ”tuskin puoli huonetta”. (*Uusi Suometar* 12.3.1912, ei nimimerkkiä) *Dagens Tidning* -lehden konserttikatsauksessa noteerattiin Friedmanin konsertit positiivisesti ja viitattiin hänen ihailtaviin Chopin- ja Liszt-tulkintoihinsa, vaikka musisointi oli ”edelleen joskus hieman oikullista” (*Dagens Tidning* 12.3.1912, ei nimimerkkiä).

Ferruccio Busoni 1912

Busoni (1866–1924), yksi musiikkimaailman jättiläisistä, vaikutti Helsingin Musiikkiopistossa ensimmäisessä vakinaisessa soitonopettajan työsuhteessaan syksystä 1888 kesään 1890. Helsingistä hän siirtyi vuodeksi Moskovaan, minkä jälkeen hän sävellystyönsä ohella opetti ja konserttoi jatkuvasti, mm. Weimarissa, Berliinissä, Sveitsissä ja USA:ssa. Wis (1977, 167–169) luettelo kolmisenkymmentä pianoresitaalia ja kamarimusiikkikonserttia kahden Helsingin-vuoden aikana. Opiston opettajan työmääränä tämä ei sinänsä ollut poikkeuksellista, kun mukaan luetaan kaikki opiston tilaisuudet ja työsopimuksen edel-

lyttämät velvollisuudet.³¹ Nuori, vielä uraansa rakentava Busoni toi kuitenkin suomalaiseseen musiikkielämään poikkeuksellisen ja, verrattuna useimpien muiden kansainvälisen huipputason taiteilijoiden vierailuihin, harvinaisen pitkäkestoisen kosketuksen tinkimättömään musikkouteen niin henkilökohtaisten ystävyysuhteittensa, ohjelmistonsa ja konserttiensa kokoonpanon kuin oman monipuolisen ja nerokkaan taiteilijuutensa ansiosta.

Täkäläisten opetusvuosiensa konserteissa Busoni soitti vain muutamia Lisztin teoksia. Hän kuitenkin palasi Suomeen useita kertoja myöhemmin ja konsertoi täällä ainakin 1891, 1895 (kaksi konserttia), 1898 (kaksi konserttia) ja 1912 (kaksi konserttia). Näistä jokaisessa oli mukana Lisztin pianosävellyksiä: useiden transkriptioiden lisäksi mm. *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (25.1.1885) ja *Weinen, klagen* -muunnelmat (30.9.1898). Yliopistolla 13.5.1895 pitämässään konsertissa Busoni soitti oman sovituksensa Bachin *Chaconnesta*, Beethovenin *Hammerklavier*-sonaatin ja neljä Lisztin pianosävellystä (Balladin, kaksi legendaä, *Mefisto-valssin* sekä ylimääräisenä yhden *Paganini-etydeistä*). Busonia jo monesti kuulleelle Waseniukselle paljastui tällöin Busonista uusi piirre – tästä oli kaiken muun lisäksi tullut myös Liszt-soittaja (*Hufvudstadsbladet* 14.5.1895).³²

Vaikka sanomalehtikirjoittajat ylistivät vuolaasti monia ulkomaisia pianisteja, he saattoivat silti esittää soittajan pianistisia tai taiteellisia ominaisuuksia koskevia huomautuksia. Usein nämä varaukset liittyivät siihen, ettei tulkinta vastannut sitä, miten jonkin tietyn säveltäjän, erityisesti juuri Beethovenin, Chopinin ja Lisztin teoksia odotettiin soitettavan. Busonin esitysten kuvauksista ei kuitenkaan juuri löydy kritiikkiä. Hän näyttäytyy kirjoituksissa soittajana, jolla oli kaikki mahdolliset pianistiset keinovarot käytössään ja jonka tulkintojen vakuuttavuus oli vastaansanomaton. Hänen pianistinominaisuuksiaan

31 Dahlströmin (1982, 349–397) konserttiluetteloiden mukaan Busoni osallistui kahteenkymmeneen hänen opetusaikanaan Helsingin Musiikkiopistossa pidetyistä 27 musiikki-illasta ja kumpaankin musiikki-iltojen lisäksi järjestetyistä konserteista.

32 Wegeliuksen vaikutus Busonin kiinnostuksen heräämiseen Lisztin musiikkia kohtaa on tunnustettu laajalti 1900-luvulla ja sen jälkeen julkaistussa musiikkikirjallisuudessa. Busoni ilmaisi kiitollisuutensa Wegeliukselle kirjeissään ja piti tutustumista Lisztin musiikkiin käänteentekeväenä omalle pianismilleen ja muusikkoudelleen.

ihmeteltiin ja pohdittiin kirjoituksissa usein laajastikin. Ainoa varovainen kyseenalaistaminen koski Busonin ”älyllistä”, siis ilmeisesti pikemminkin hyvin analyttistä kuin emotionaalista lähestymistapaa, erityisesti muun kuin klassisen kauden ohjelmiston kyseessä ollen (esim. *Finland* 6.3.1889, *Uusi Suometar* 15.10.1888, *Helsingfors Dagblad* 15.2.1889 ja *Hufvudstadsbladet* 28.4.1889).

Tämäkin muuttui myöhemmissä kirjoituksissa. *Ateneum*-aikakauslehteen vuonna 1898 kirjoittamassaan pitkähkössä artikkelissa Karl Flodin eritteli Busonin muusikkoutta ja pianismia yksityiskohtaisesti. Flodin oli tutustunut Busoniin Leipzigissa tämän ollessa 18-vuotias ja näki tämän kulkeneen pianokirjallisuuden parissa reittiä Bach–Beethoven–Liszt. Hän myös korosti Lisztin ja Busonin taiteellisten pyrkimysten yhtymäkohtia (*Ateneum* 15.11.1898, 423). Flodin mukaan ”kaikki musiikki saa hänen käsissään arvoa ja merkitystä, joka kantaa pitkälle hetken ulkopuolelle”. Busonin pianismi ei nyt ollut ainoastaan älyllistä, vaan piti sisällään myös ”sydäntä ja lämmintä, jaloa tunnetta”. (Mts. 425.) Saman ilmiön tunnisti *Nyky aika*-lehden kirjoittaja kuluneen syyskauden musiikkikatsauksessa:

Yksi ainoa huomattava pianisti on tänä syksynä Helsingissä esiintynyt. Ja se onkin meillä ennestään tunnettu suuri mestari Ferruccio Busoni. Hänen soitossaan on harvinaisen laaja tausta, perinpohjaisten tutkimusten ja suurien taiteellisten taipumusten avulla saavutettu syvä musikaalinen sivistys, joka antaa hänen teknillisesti täydellisille esityksilleen niin yleisinhimillisen, kaikkiin vaikuttavan luonteen. Ennen moitittiin, että hänessä liian paljon vaikutti järki, taiteellinen harkinta. Nyt se on muuttunut taiteelliseksi luonnoksi, jossa ei huomaa mitään teennäistä, vaan joka päinvastoin vaikuttaa suoranaisesti välittömän inspiraationin voimalla. (*Nyky aika* 15.12.1898, 892, nimimerkki Neuter.)

Kiinnostavaa kyllä, vielä kolmetoista vuotta myöhemmin Berliinistä kantautui kaikuja ajattelusta, joka näyttää jo kadonneen suomalaisten lehtien palstoilta:

Innostus konserteissa ei lainkaan ole yleistä Berlinissä. Vain jotkut har-

vat saavat kuulijat lämpenemään: Busoni, jonka suhteen *asiantuntijat ovat jakaantuneet kahteen puolueeseen etenkin mitä tulee hänen tapaansa soittaa klassillista musiikkia* [kursivointi MR], Sauer, joka aina osaa ottaa yleisön oikealta kannalta, kuuluisat viuluniekat [Marteau, Vecsey, Huberman], Nikisch [...] (*Säveletär* 15.3.1911, 38, nimimerkki -ri I.)

Vuoden 1912 kahdesta yliopiston juhlasalissa pidetystä konsertista jälkimmäisessä (29.10.) Busoni soitti järkälemäisen ohjelman: Beethovenin *Hammerklavier*-sonaatin, Chopinin 24 preludia ja Lisztin sonaatin. Konsertista kirjoitettiin useissa lehdissä. *Nya Pressen* -lehden kriitikko A.S:s kirjoitti, että Busoni tarjosi kaikilla soitetuilla teoksilla kuulijoille ainutlaatuisen nautinnon. Lisztin sonaattia oli kuultu täällä aikaisemminkin, mutta ”vasta nyt [se] esittäytyi kaikessa vaikuttavassa kauneudessaan”. *Uuden Suomettaren* nimimerkki Y.³³ taas kertoo, että ”tämä poikkeuksellisen vaikea teos esitettiin tavalla, jonka luulisi tavalliselle kuolevaiselle mahdottomaksi”. Myös *Helsingin Sanomien* nimimerkki W:n mielestä sonaatti ei koskaan aikaisemmin ollut tehnyt vastaavaa vaikutusta. (*Nya Pressen*, *Uusi Suometar* ja *Helsingin Sanomat* 30.10.1912.) Wasenius ei juuri kuvaile yksittäisten teosten soittoa. Hänen mukaansa Busonin Chopin- ja Liszt-esitykset edustivat ”menneisyydestä ja auktoriteeteista vapautunutta soittamista [...] hän on emansipoitunut suuri ja yksinäinen [...] jonka näkemys taiteesta avaa meille uusia näkymiä kauneuteen [...] tien avaamiseksi niille, jotka pyrkivät eteenpäin taiteen saralla.” (*Hufvudstadsbladet* 30.10.1912.)³⁴

Lopuksi

Lisztin h-molli-sonaatti on edelleen teos, jonka teknisen vaikeustason ja sisällöllisten mysteerien edessä sen esittäjä joutuu nöyrytymään.

33 Mahdollisesti Yrjö Suomalainen, joka toimi pitkäaikaisena *Uuden Suomen* kriitikkona vuodesta 1929 nimimerkillä Y.S. Vuonna 1912 hän olisi ollut vasta 19-vuotias.

34 Busonin vuoden 1912 konserteista kirjoitettiin yllämainittujen lehtien lisäksi ainakin aikakauslehdissä *Helsingin Kaiku* (2.11.1912, nimim. J. T.) ja *Tidning för Musik* (1.12.1912, nimim. G. W.), kummassakin ylistävästi.

Vaikka se kuuluu pianomusiikin ohjelmistoon, jonka jokaisen ammattillisesti kunnianhimoisen pianistin voi olettaa tuntevan, se ei kovin usein sisälly nykyistenkään pianoresitaalien ohjelmiin. Ottaen huomioon, että sonaatin yleinen hyväksyntä eteni suhteellisen hitaasti, yhdentoista esityskerran määrä Helsingissä vuosina 1885–1914 (näistä viisi 1800-luvun puolella) ei vaikuta erityisen mitättömältä, vaikka mitään vertailutilastoja aiheesta ei olekaan käytettävissä. Tiedetään, että 1880-luvulla teosta esitettiin silloin tällöin sekä USA:ssa että vanhan mantereen eri kaupungeissa. Tässäkään suhteessa Suomessa ei oltu hitaasti liikkeellä. Sonaatin ilmestyminen täällä pidetyn konsertin ohjelmaan sopii varsin täsmällisesti aiemmin mainitsemaani Walkerin havaintoon vuodesta 1885 ajankohtana, jolloin Lisztin teosten esitysten lukumäärä nousi voimakkaasti. Sonaatin esittämistiheys Suomessa ei näytä kasvaneen 1900-luvun puolella ensimmäiseen maailmansotaan mennessä. Tiedossani ei ole, kuinka usein sonaattia esitettiin vastaavana aikana esimerkiksi Suomen naapurimaissa. Tässä olisikin paikka jatkotutkimukselle.

Lisztin sonaatin ensimmäiset ja aluksi myös ahkerimmat esittäjät jokseenkin kaikkialla näyttävät olleen hänen oppilaitaan. Tällä on täytynyt olla merkitystä teoksen esitystradition muotoutumisessa. Aiheen käsittely vaatisi kuitenkin laajaa tutkimusta. Sonaatin tuleminen helsinkiläisyleisön kuultavaksi liittyi musiikkiopiston perustamiseen, sillä kaksi sen neljästä ensimmäisestä esittäjästä oli opiston opettajia. Kymmenestä yllä esitellystä sonaatin esittäjästä Suomessa neljä ensimmäistä eli Dingeldey, Stavenhagen, Friedheim ja Dayas, olivat Lisztin oppilaita. Myös Sauer oli Lisztin opetuksen piirissä vähintään yhden kesän ajan, ja sekä Risler että Rängman täydensivät opintojaan Lisztin oppilaiden johdolla. Näin hänen opetustyönsä vaikutukset kantautuivat Suomeenkin. Pianistit, jotka eivät olleet Lisztin oppilaita, soittivat sonaattia Suomessa vasta 1900-luvun puolella, ensimmäisenä Josef Śliwiński vuonna 1902. Ainakin yksi kotimainen pianisti, Elli Rängman, esitti sonaattia aivan täysipainoisesti 1900-luvun alussa. Tämän johdtopäätöksen voi tehdä sanomalehtiarvioista, joiden ammattitaitoisilla kirjoittajilla oli ollut mahdollisuus kuulla teosta Lisztin oppilaiden ja muiden kansainvälisesti tunnettujen pianistien esittämänä. Rängmanin vuosien 1906 ja 1909 konserttien jälkeen sonaattia ovat ilmeisesti esit-

täneet muutamat muutkin kotimaiset pianotaiteilijat ennen 1940- ja 1950-lukuja, jolloin Tapani Valsta äänitti teoksen Yleisradiolle ja esitti sitä.³⁵ Kiinnostavia hetkiä sanomalehtien ja Yleisradion arkiston parissa on luvassa tutkijalle, joka ottaa tutkimuksensa aiheeksi Lisztin sonaatin tai yleisemmin hänen pianomusiikkinsa vaiheet Suomessa maailmansotien välisenä aikana.

Monissa tarkastelemissani sanomalehtikirjoituksissa kriitikot kuvailevat esitystä huomattavasti useammin kuin itse teosta. Vaikka musiikkikritiikin luonne muuttui 1860-luvulta eteenpäin konserttikuvauksesta kohti teosanalyysiä (ks. Sarjala 1994), tarkasteleman konserttiarviot vielä tähänkin aikaan luonnehtivat usein esityksiä ja soittajia pikemmin kuin teoksia, joita ei aina edes mainita kovinkaan tarkasti. On tosin hyvinkin mahdollista, että orkesteri- ja soolokonsertteja arvioitiin hieman eri näkökulmista. Orkesterimusiikin status koettiin yleväksi, kun taas solistien kohdalla vaikutti yhä virtuoosikultti (Sarjala 1994, 164–170), joka ehkä kohdisti huomion ensisijaisesti esitykseen ja esittäjän vetovoimaan. Lisztin sonaatti myöskään tuskin oli kaikille kirjoittajille yhtä tuttu kuin Karl Flodinille, joka kertoi tuntevansa sen ”täydellisesti”. Puolen tunnin mittaisen yhtenäisen soolopianoteoksen on täytynyt olla monille kuulijoille uusi ja ehkä hämmäntäväkin kuuntelukokemus. Negatiiviset reaktiot, mikäli sellaisia oli, eivät kuitenkaan päätyneet lehtiin. On myös mahdollista, että se ilmeisen suuri kunnioitus, jota Lisztiä kohtaan täällä tunnettiin, on vaikuttanut asiaan. Konserttien ohjelmistovalintoja saatettiin kommentoida, ja silloin Lisztin sonaatin esittämistä pidettiin positiivisena asiana. Parissa kirjoituksessa tosin arveltiin sonaatin pituuden uuvuttaneen kuulijat, ja Flodin epäili Rängmanin Liszt-konsertin sisällön (kaksi konserttoa ja sonaatti) pelottaneen suurta yleisöä.

Käsitlemissäni arvosteluissa Lisztin sonaattia pidettiin poikkeuksetta merkittävänä teoksena, eikä siihen suhtauduttu kriittisesti.

35 Fazerin konserttitoimiston arkistossa olevien ohjelmien satunnaisen tarkastelun perusteella suomalaiset pianistit esittivät sotien välisenä aikana h-molli-sonaattia ainakin kerran vuosikymmenessä: Ilmari Hannikainen 1926, Kurt Walldén 1935 ja Orest Bodalew 1941. Ks. myös Risto-Matti Marinin Tapani Valstaa koskevaa artikkelia tässä teoksessa.

Vaikuttaa siltä, että teos oli löytänyt paikkansa suomalaisessa pianomusiikin arvioinnin kaanonissa jo 1880-luvun lopulla. Lähes aina kirjoituksissa viitattiin sonaatin laajuuteen ja tekniseen vaativuuteen ja siihen, että sen esittämiseen tarvittiin poikkeuksellista voimaa ja kestävyyttä. Edellytettiin virtuoositason teknistä osaamista, mutta myös Lisztin säveltäjälaadun erityisyyden tulkintataittoa, värien ja vaihtuvien tunnelmien esilletuomista. Ilmaisua ”taiteellinen virtuositeetti” (*Nya Pressen* 16.2.1909) kuvannee jollakin tavoin sitä mitä soittajalta odotettiin; kuulijan haluttiin tulevan sekä emotionaalisesti kosketetuksi että taidollisen virtuositeetin vakuuttamaksi. Selkeimmin tätä kuvailtiin Dayasin ja myöhemmin myös Busonin kohdalla.

Liszt oli uuden etsijä sekä säveltäjänä että pianistina ja kehitti kummallakin alalla omat vastauksensa kohtaamiinsa kysymyksiin. Hän hyväksyi hyvinkin erilaisia toteutuksia omista teoksistaan – kuten esimerkiksi sekä Bülowin että Friedmanin tulkinnat h-molli-sonaattista. Tarkastellessaan saksalaisten kriitikoiden suhdetta Lisztiin tämän 1840-luvun konserttikiertueiden aikana Saffle kirjoittaa: “Lisztin kappaleita olisi voitu soittaa (ja luultavasti soitettiinkin) millä tahansa tavalla kunhan se miellytti Lisztiä: hänhän oli niiden säveltäjä, hän loi musiikin *soittaessaan sitä* ja sen avulla *miten hän sen teki*. Hänen esityksessään ainoa auktoriteetti oli hän itse.” (Saffle 1994, 216; suomennos MR; korostus alkutekstissä.) Kriitikot ja muut kirjoittajat ovat usein todenneet Lisztin musiikin vaikuttavuuden olevan erityisen riippuvaista sen tulkitsijan ominaisuuksista. Friedheim (joka kirjoitti muistelmiaan 1920-luvulla) viittasi tähän ajatukseen mielipiteessään, että Bülowin ”objektiivinen soittotapa” ei tehnyt oikeutta Lisztin musiikille ja oli osasy sonaatin kriittiseen vastaanottoon (Friedheim 2012, 181). Sama tulkitsijoita koskeva ajattelu ilmeni myös useissa tässä artikkelissa lainatuissa lehtiarvioissa ja vaikuttaa edelleenkin ajankohtaiselta.³⁶ Ehkäpä juuri tämä jossakin määrin illusorinen ilmiö on se, jota kriitikot ja muut kuulijat ovat usein peräänkuuluttaneet Lisztin musiikin esityksissä – vaikutelma siitä, että kuulija on läsnä luomistapahtumassa, jossa musiikin esittäjästä tulee kuulijan korvissa sen säveltäjä.

³⁶ Tämä käy ilmi esimerkiksi *The Guardian* -lehdessä vuonna 2015 julkaistusta pianotaiteilija Angela Hewittin kuvauksesta siitä, kuinka hän löysi tiensä Lisztin sonaatin pariin (Maddocs 2015).

Lähteet

Arkistot ja yksityiset tiedonannot

Fazerin konserttitoimiston arkisto, Helsinki. Konserttiohjelmakansiot vuosilta 1926, 1935 ja 1941.

Klassik Stiftung Weimar. Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Sibelius-museo, Turku. Elli Rängmanin leikearkisto.

Kaisa Häkkisen sähköpostiviesti Margit Rahkoselle 10.10.2017.

Sanoma- ja aikakauslehdet: konserttiarvostelut

Aftonposten

9.3.1899. Josef Sliwinkis konsert. Nimim. K (Karl Flodin).

Aikakauslehti Päivä

Hahl, Jalmari 1909. Edouard Risler. 20.3., 82–83.

Ateneum

Flodin, Karl 1898. Ferruccio B. Busoni. 15.11. no 5, 422–425.

Dagens Tidning

12.3.1912. Konsertrevy. Ignaz Friedman. Nimim. E. F. (Erik Furuhjelm).

Euterpe

Flodin, Karl 1902. Konserterna under veckan. 15.11. nro 40, 9–12.

Finland

26.2.1885. Musikföreningens konsert. Nimim. -br. (tunnistamaton).

15.12.1888. Bernhard Stavenhagen. Anonyymi.

6.3.1889. Musikföreningens konsert. Anonyymi.

10.5.1892. Den 14:de och sista musikaftonen. Nimim. -n- [Reinhold Felix von Willebrand?].

The Guardian

Maddocs, Fiona 2015. *Liszt: Piano Sonata, Dante Sonata, Petrarch Sonnets review – Angela Hewitt is masterful and compelling*. 1.2.

Helsingfors Dagblad

- 15.12.1888. Pianist Stavenhagens konsert. Nimim. Bis (K. F. Wasenius).
 5.1.1889. Nikitas andra konsert. Anonymi.
 15.2.1889. Helsingfors Musikförenings konsert. Nimim. Bis.

Helsingin Kaiku

- J. T. (Juho Torvelainen) 1912. Konsertit. 2.11. nro 45, 528–529.

Helsingin Sanomat

- 26.11.1911. Emil Sauerin konsertti. Nimim. W [Aarne Wegelius?].
 30.10.1912. Ferruccio Busonin toinen konsertti. Nimim. W.
 12.3.1912. Ignaz Friedmanin [Liszt-konsertissa sunnuntaina...]. Nimim. W.

Hufvudstadsbladet

- 28.4.1889. Musikaftonen. Nimim. Bis (K. F. Wasenius).
 30.9.1890. Wid den första musikaftonen [...] Nimim. Bis.
 10.5.1892. Den sista musikaftonen. Nimim. Bis.
 9.3.1894. Symfonikonserten i går. Nimim. Bis.
 14.5.1895. Ferruccio B. Busonis konsert. Nimim. Bis.
 9.11.1902. [Tekstin alku puuttuu. Josef Sliwinski]. Nimim. A. U. (Alarik Uggla).
 10.11.1906. Elli Rängmans konsert. Nimim. A. U.
 17.2.1909. Elli Rängman. Nimim. Bis.
 15.3.1909. Edouard Rislars tredje konsert. Nimim. Bis.
 26.11.1911. Emil Sauers konsert. Nimim. Bis.
 11.3.1912. Ignaz Friedmans Liszt-afton. Nimim. Bis.
 30.10.1912. Ferruccio Busonis andra konsert. Nimim. Bis.

Nya Pressen

- 15.12.1888. Bernhard Stavenhagens andra konsert. Nimim. K (Karl Flodin).
 5.1.1889. Fröken Nikitas andra konsert. Nimim. K.
 14.11.1890. Andra sinfonikonserten. Nimim. K.
 10.5.1892. Musikaftonen. Nimim. K.
 3.11. 1906. Josef Slivinskis konsert. Nimim. K.
 10.11.1906. Elli Rängmans konsert. Nimim. K.

- 16.2.1909. Elli Rängmans konsert. Nimim. A. S. (Axel Stenius).
 15.3.1909. Professor Rislers tredje konsert. Nimim. A. S.
 27.11.1911. Emil Sauers konsert. Nimim. A. S.
 11.3.1912. Ignaz Friedmans Liszt-afton. Nimim. A. S:s. (Axel Stenius).
 30.10.1912. Ferruccio Busonis konsert. Nimim. A. S:s.

Nyky aika

Neuter (August Vilhelm Ervasti) 1898. Musiikkikatsaus kuluneeseen syyskauteen. 15.12. nro 23, 892-894.

Päivälehti

9.11.1902. Josef Slivinskin [konserttiin eilen oli kertynyt runsaasti yleisöä]. Nimim. O. (Oskar Merikanto).

Säveletär

L. I. (Lauri Ikonen) 1914. Kirje Berliinistä. *Uusi Säveletär* no 3, 38.
 -ri I (Lauri Ikonen) 1911. Musiikkikirje Berlinistä. Nro 4-5, 37-40.
 Klemetti, Heikki 1911. Franz Liszt. 15.10. nrot 15-16, 135-140.

Tidning för Musik

G. W. (Gösta Wahlström) 1912. Konsertrevy. 1.12. no 1, 17-21.

Uusi Suometar

12.3.1912. Ignaz Friedmanin Liszt-iltaan [...]. Anonyymi.
 30.10.1912. Ferruccio Busonin konsertti. Nimim. Y. [Yrjö Suomalainen?].

Sanomalehdet: konsertti-, ohjelma- ja muut ilmoitukset

Aftonposten 1899.

Dagens Tidning 1912.

Finland 1885, 1888, 1889, 1892.

Finlands Allmänna Tidning 1885.

Helsingfors Dagblad 1888, 1889.

Helsingin Sanomat 1909, 1911, 1912.

Hufvudstadsbladet 1888-1890, 1892, 1895, 1899, 1902, 1906, 1909, 1911, 1912.

Morgonbladet 1848.

Nya Pressen 1888–1891, 1899, 1906, 1909, 1911, 1912.

Päivälehti 1894, 1899, 1902.

Uusi Suometar 1888, 1889, 1909, 1911, 1912.

Åbo Underrättelser 1909.

Kirjallisuus

Brown, David 2003. *The B-minor Sonata Revisited: Deciphering Liszt*. London: Musical Times, Spring 2003, 6–15.

Carter, Gerald 2004. *Franz Liszt's Piano Sonata*. Ashfield: Wensleydale Press.

Carter, Gerald 2006. *Liszt Sonata Companion*. Ashfield: Wensleydale Press.

Carter, Gerald & Martin Adler 2011. *Liszt Piano Sonata Monographs. Arthur Friedheim's Recently Discovered Roll Recording*. Ashfield: Wensleydale Press.

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

Deaville, James 2002. Liszt in the German-Language Press. *The Liszt Companion*, ed. Ben Arnold. Westport, C.T. and London: Greenwood Press, 41–54.

Friedheim, Arthur 2012 (1961). *Life & Liszt. The Recollections of a Concert Pianist*, ed. Theodore L. Bullock. Mineola, N.Y.: Dover Publications.

Garden, Edward 2001. *Rubinstein, Anton Grigoryevich*. www.oxfordmusiconline.com.

Hamilton, Kenneth 1996. *Franz Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hirvonen, Maija 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lachmund, Carl 1998. *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt 1882–1884*, ed. Alan Walker. Franz Liszt Studies Series 84. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

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

M'Arthur, Alexander [McArthur; MacArthur] 1889. *Anton Rubinstein: A Biographical Sketch*. Edinburgh: Adam and Charles Black.

Murtomäki, Veijo 1996. *Lisztin 'Faust-konsertto'*. *Semanttinen analyysi. Musiikki* 4, 469–488.

Rahkonen, Margit 2000. Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* 2, 53–65.

Rahkonen, Margit 2013. Liszt's Students and Performances of Liszt's Music at the Helsinki Music Institute 1882–1894. *Franz Liszt. Un musicien dans la société*, sous la direction de Cornelia Szabo-Knotik, Laurence Le Diagon-Jacquin et Michael Saffle. Paris: Editions Hermann, 287–299.

Saffle, Michael 1994. *Liszt in Germany 1840–45. A Study In Sources, Documents And The History Of Reception*. Franz Liszt studies series No. 2. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press.

- Sarjala, Jukka 1990. ”Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniamusiikin päivälehtikritiikissä 1918–1939”. Lisensiaatintutkielma, moniste, Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Taylor, Philip S. 2007. *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 194–195.
- Walker, Alan 1989. *Franz Liszt. Vol II, The Weimar Years 1848–1861*. New York: Alfred A. Knopf.
- Walker, Alan 1996. *Franz Liszt. Vol III, The Final Years 1861–1886*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Walker, Alan 2002. *The Death of Franz Liszt. Based on the Unpublished Diary of his Pupil Lina Schmalhausen*. Introduced, annotated and edited by Alan Walker. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Walker, Alan 2005. *Reflections on Liszt*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Wis, Roberto 1977. Ferruccio Busoni and Finland. *Acta Musicologica* 49, 250–269.

Juhani Pohjanmies – monipuolinen muusikko ja unohdettujen sonaattien säveltäjä

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON JA JAN LEHTOLA

Juhani Pohjanmies (1893–1959) on jäänyt Suomen musiikinhistoriaan ennen muuta urkujen suunnittelijana. Hänen toimintansa kulttuurin ja musiikin alalla sisälsi kuitenkin monia muitakin ulottuvuuksia: hän oli koulutukseltaan kirkkomuusikko, urkuri, pianisti ja säveltäjä. Lisäksi hän toimi kuoronjohtajana, laulun- ja soitonopettajana, oppimateriaalien ja soittimien kehittäjänä sekä amatööriorkesterin johtajana. (Ranta 1945, 584.) Pohjanmiehen luovuus ilmeni yltäkylläisenä ja rehevänä monilla taiteen, kirjallisuuden ja tekniikan aloilla.

Pohjanmies edustaa omalla persoonallisella tavallaan sitä suurta osaa muusikoista, joille piano on yksi merkittävä ilmaisuväline muiden joukossa. Kiinnostus pianonsoittoon säilyi läpi hänen elämänsä, vaikkakin uran alkuvaiheilla urut näyttävät olleen hänelle tärkein soitin. Pohjanmiehen sävellyksistä vain pieni osa on urkuteoksia, mutta pianolle hän on kirjoittanut enemmän sekä soitonopetukseen tarkoitettua ohjelmistoa että muuta musiikkia. Hänen monipuolinen toimintansa heijasti 1900-luvun alun kulttuuri-ilmapiiiriä, jossa urkuri-pianisteja ja myös säveltäjinä toimineita pianisteja ja urkureita oli suhteellisesti enemmän kuin viime vuosikymmeninä. Aivan viime aikoina tiukan erikoistumisen ilmapiiirissä on taas alkanut puhalttaa laaja-alaisuuden tuulia, ja sekä instrumentalisteinä että säveltäjinä esiintyviä taiteilijoita on ilmaantunut kentälle jonkin verran. Urkuri-pianistien suhteen kehitys on kulkenut toiseen suuntaan: instrumenttien soittotekniikkaa pidetään tänä päivänä siinä määrin erilaisena, että kummankin soittimen

korkeatasoinen hallinta koetaan erittäin haasteelliseksi. Kotimaisten pianosäveltäjien joukossa Pohjanmies on harvinaislaatuinen tapaus vuonna 1924 syntyneen virtuoosisen pianosonaattinsa vuoksi. Tämä seikka on tosin ollut vuosikymmeniä täysin unohduksissa ja uudelleen nähtävissä vain parin vuoden ajan kyseisen teoksen löydyttyä säveltäjän vanhan kodin ullakolta.

Pohjanmiehen urkusonaatti on myös ollut unohduksissa. Jan Lehtola löysi sen Sibelius-Akatemian kirjaston lainaushyllystä vuonna 1997. Hän ihmetteli nuottia aikansa, kunnes huomasi sen olevan säveltäjän itsensä tekemä autografi, käsikirjoitus (tai sen kopio), jota Sibelius-Akatemian ensimmäinen urkumusiikin professori Elis Mårtenson (1890–1957) oli merkintöjen perusteella käyttänyt konserteissaan. Sonaatin toisesta osasta on olemassa Wilhelm Hansenin 1920-luvulla painama nuotti, josta Lehtola teki levytyksen¹ vuonna 2010. Kuusi vuotta myöhemmin, vuonna 2016, säveltäjän vävy Seppo Vajjärvi otti Lehtolaan yhteyttä ja kertoi tutustuneensa kyseiseen levytykseen. Hän oli aloittanut Pohjanmiehen jäämistön järjestämisen ja kiinnostui urkusonaatista, sillä siitä oli löytynyt säveltäjän omassa käytössä ollut, hänen itsensä käsin kirjoittama versio. Tämän lisäksi Vajjärvi kertoi löytäneensä kaiteissa olleet seremonialliset sävellykset *Marcia funebre* ja *Häämusiikki* sekä aivan yllättäen luonnosvihkoon kirjoitetun pianosonaatin, joka on kylläkin mainittu Pohjanmiehen teosluettelossa,² mutta jonka nuotti ei ole ollut saatavilla. Kun näin suuri määrä tuntematonta materiaalia oli ilmaantunut päivänvaloon, oli itsestään selvää, että teokset oli syytä dokumentoida äänitteelle, jonka me, tämän artikkelin kirjoittajat, teimme vuotta myöhemmin toukokuussa 2017 Jyväskylän Taulumäen kirkossa.³

Pohjanmiehen musiikista on vuosikymmenien varrella tunnettu ja tunnetaan edelleen hänen salanimellä säveltämänsä *Kuubalainen serenadi*, joitakin lauluja (erityisesti Martti Korpilahden runoon sävelletty

1 *Historical Organs and Composers* 5, Alba-327. Soittimena Amos Andersonin kotiurut Helsingissä.

2 Sekä Sulho Rannan vuonna 1945 että Einari Marvian vuonna 1966 toimittamassa teoksessa *Suomen säveltäjiä* on Pohjanmiehen säveltäjäesittely, jossa mainitaan pianosonaatti.

3 Konttori-Gustafsson & Lehtola 2017.

joululaulu *Tule rakkaus ihmisiinsa*) sekä pianonsoiton alkeisopetukseen tarkoitettuja teoksia. Hänen kunnianhimoisempi sävellystuotantonsa on kuitenkin jäänyt unohduksiin, ja tarkoituksemme on laajentaa käsitystä hänestä myös suurimuotoisten ja suomalaisittain merkittävien varhaisten kosketinsoitinteosten säveltäjänä. Valotamme tässä artikkelissa Pohjanmiehen monipuolista elämäntyötä keskittyen hänen toimintaansa urkurina, pianistina ja säveltäjänä. Hänen teoksistaan esittelemme erityisesti pianosonaatin ja urkusonaatin.

Artikkeli pohjautuu suurelta osin Juhani Pohjanmiehen arkistosta (perikunnan hallussa) käyttöön saatuun nuotti- ja kirjemateriaaliin, sanomalehtikirjoituksiin, Juhani Pohjanmiehen tyttären, kirjailija Hannele Pohjanmiehen muistelmiin sekä omiin kokemuksiimme Pohjanmiehen teosten soittamisesta ja levyttämisestä.⁴ Pohjanmiehestä ovat aikaisemmin kirjoittaneet Reijo Pajamo ja Erkki Tuppurainen *Suomen musiikin historia* -sarjan osassa *Kirkkomusiikki* (2004). Heidän käsittelynsä rajautuu suppeaan henkilöhistorian esittelyyn. Pentti Pelto mainitsee Pohjanmiehen suomalaista urkurakennuksen historiaa käsittelevässä teoksessaan *Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja* (2014). Ville Urponen keskittyy suomalaista urkumusiikkia käsittelevässä kirjassaan *Intomielisen nuoruuden väijäämätöntä voimaa* (2010) edellisiä enemmän Pohjanmiehen toimintaan säveltäjänä sekä tarkastelee urkusonaatin syntyhistoriaa ja vastaanottoa aikalaiskriteereissä. Aikaisemmat kokoomateokset ovat käsitelleet kukin yhtä piirrettä Pohjanmiehessä, ja tavoitteemme onkin tässä artikkelissa saada aikaan kokonaiskuva hänen taiteellisesta toiminnastaan. Pohjanmiehen merkitys urkurakennuksen uudistajana jää tässä tekstissä vähemmälle huomiolle.

Juhani Pohjanmiehen elämänvaiheet

Juhani Pohjanmiehen nimi oli alkujaan Hjalmar Johan Aleksander Lindfors. Hänen lapsuudenkotinsa oli ruotsinkielinen (Ranta 1945, 584). Suomessa vallitsi 1900-luvun alussa vahva hegeliläis-snellmanilainen

⁴ Artikkelin pohjautuu osin Annikka Konttori-Gustafssonin ja Jan Lehtolan tekstiin levyn esittelyvihossa.

ajattelutapa, jonka yhtenä ohjenuorana oli kansan oman kielen arvostaminen. Vuonna 1918 Lindfors suomensikin koko nimensä ja otti sukunimen Pohjanmies isänsä äidin Anna Nordmanin tyttönimen mukaan. Anna Nordman oli Ullavan kanttorin tytär. (Pohjanmies H. 2016, 22.)

Pohjanmies (tuolloin vielä Lindfors) valmistui kanttori-urkuriksi Helsingin lukkari-urkurikoulusta vuonna 1914. Siellä hänen opettajanaan oli Oskar Merikanto, silloinen Suomen kirkkomusiikin suuri auktoriteetti, joka sai professorin arvonimen vuonna 1919. Hänen johdolla Pohjanmies jatkoi urkujensoiton opiskelua myös Helsingin Musiikkiopistossa (nykyinen Sibelius-Akatemia). Aktiivisesti musiikkielämän hyväksi toimineena urkuri-pianisti-säveltäjänä Merikanto oli erittäin tärkeä ”himentymätön” esikuva Pohjanmiehelle. Sävellyksen opettajakseen hän sai Erkki Melartinin, jonka hän myös mainitsee kehitykseensä syvästi vaikuttaneena opettajana: ”Nämä molemmat suuret opettajat eivät yrittäneet tehdä katajasta koivua, vaan osasivat innoittaa oppilaansa löytämään itsensä” (Pohjanmies J. 1945, 586).

Pohjanmiehen pianonsoiton opettajina toimivat Helsingin lukkari-urkurikoulussa Waldemar Nordbäck⁵ ja Oskar Merikanto, mikä käy ilmi kyseisen koulun päästötodistuksesta toukokuulta 1914 (Juhani Pohjanmiehen arkisto). Tätä ennen Pohjanmies kertoo oppineensa vuosien varrella soittamaan tanssimusiikkia pianolla (Pohjanmies J. 1945, 586). Helsingin Musiikkiopistossa Pohjanmies opiskeli kevätlukukauden 1916 alusta syyslukukauden 1917 loppuun (Karvonen 1957, 334). Tuona aikana hänen pianonsoiton opettajansa oli Ernst Linko (Helsingin Musiikkiopiston päästötodistus, Juhani Pohjanmiehen arkisto), joka oli vuotta aikaisemmin päättänyt opintonsa Franz Lisztin oppilaan Martin Krausen luokalla Sternin konservatoriossa Berliinissä. Linkokin oli pianisti-säveltäjä, joka myös esitti varhaisia pianoteoksiaan musiikkiopiston näytteissä (Sajakorpi 1989, 97). Pohjanmies sai Helsingin Musiikkiopistosta päästötodistuksen urut pääaineenaan vuonna 1918 (Dahlström 1982, 443).

5 Waldemar Nordbäck (1870–1925) opiskeli Helsingin lukkari- ja urkurikoulusta valmistuttuaan Leipzigin, Dresdenin ja Berliinissä. Hän toimi urkurina Pietarin ruotsalaisessa seurakunnassa, Helsingin saksalaisessa seurakunnassa ja Johanneksen kirkossa (Södra svenska församlingen) sekä Helsingin lukkari- ja urkurikoulun opettajana ja Helsingin sokeainkoulun musiikinopettajana. (*Hufvudstadsbladet* 14.10.1925.)

Pohjanmies hakeutui vuonna 1922 jatko-opintojen pariin Leipzigiin, joka oli tuolloin merkittävä musiikkielämän keskus. Leipzigin konservatoriossa hän sai urkujensoiton opetusta Tuomaskirkon urkurilta Karl Straubelta, jolla oli muutenkin merkittävä rooli suomalaisurkureiden kouluttajana noihin aikoihin (Pohjanmies H. 2016, 23). Leipzigissa Pohjanmies opiskeli myös sävellystä Paul Graenerin johdolla sekä kuunteli monipuolisesti konsertteja kaupungin merkittävässä kulttuurilaitoksissa. Täältä ajalta ei löydy mainintoja mahdollisista pianonsoiton opinnoista. Pohjanmies itse kuvaa opiskeluaikaansa Saksassa:

Leipzigin konservatoriossa opiskelin urkujensoittoa professori Karl Strauben ja sävellystä professori Paul Graenerin johdolla. Heiltä saamani arvokkaat opetukset olivat pääasiallisesti teknillistä laatua. Merkittävimmät herätteeni sain Leipzigissa Gewandhaus-konserteissa, joita Furtwängler niihin aikoihin johti, ja Tuomaskirkon motetti-illoissa, joissa monet kuuluisat urkurit esiintyivät solisteina. Mutta eniten olin kiinnostunut Yliopistonkirkon urkuimprovisaatiokonserteista ja professori Fischerin improvisoinnista, jota kuulin Berliinin tuomiokirkossa. Niitä en unohda. (Pohjanmies J. 1945, 586.)

Pohjanmies hakeutui koulutuksensa viitoittamana urkuriksi ensin Tampereelle ja Helsinkiin sekä lopulta vuosiksi 1919–1928 Jyväskylän kaupunkiseurakuntaan. Kirkon työn ohella hän antoi tunteja Jyväskylän seminaarin soitonopettajana ja vuodesta 1928 alkaen oppikoulujen laulunopettajana. Pohjanmies asui Jyväskylässä vuoteen 1934 saakka.

Jyväskylän vuodet olivat monipuolisesti aktiivista aikaa Pohjanmiehen elämässä. Hän sävelsi runsaasti keskittyen kunnianhimoisiin sävellysmuotoihin, kuten vuonna 1924 valmistunut pianosonaatti osoittaa. Samalla hän osallistui Jyväskylän Kaupunginkirkon urkujen suunnitteluun ja tarkasti Sumiaisten, Uuraisten, Säynätsalon ja Taulumäen kirkkojen urut, jotka oli rakentanut Suomen johtava urkurakentamo, jo vuonna 1843 toimintansa aloittanut Kangasalan

Urkutehdas⁶ (Pohjanmies H. 2016, 26). Jyväskylän Kaupunginkirkon urut valmistuivat 1924, mutta ne purettiin vanhanaikaisina vuonna 1974 valmistuneiden uusien urkujen tieltä. Vanhat urut edustivat suomalaisen urkujenrakennuksen kultakauden parhaimmistoa, mutta yleinen näkemys, johon vaikutti kansainvälinen urkujenuudistusliike, koki ne aikanaan riittämättömiksi. Onneksi kuitenkin kuusi vuotta nuoremmat Jyväskylän Taulumäen kirkon urut säästyivät tuhoilta, mikä mahdollistaa Pohjanmiehen urkumusiikkiin tutustumisen aidossa soinnillisessa ympäristössä yhä tänä päivänä.

Hannele Pohjanmiehen mukaan hänen isänsä oli taipuvainen pohdiskeluun, ja hän kuunteli jumalanpalveluksissa saarnoja miettien kirkon sanomaa. Samalla kun hänen uskonsa alkoi horjua, hän löysi vastauksia kysymyksiinsä teosofisesta liikkeestä ja sen tärkeän johtohahmon Pekka Ervastin teksteistä. Pohjanmies liittyi Ervastin perustamaan Ruusu-Risti -järjestöön pianosonaatin sävellysvuonna 1924 ja alkoi myös säveltää musiikkia järjestön tilaisuuksiin. Ervastin ”hovisäveltäjä”, joksi tämä Pohjanmiestä alkoi kutsua, joutui jättämään kirkon urkurin tehtävät vuonna 1930 ajauduttuaan erimielisyyksiin seurakunnan johdon kanssa teosofisen elämäkatsomuksensa vuoksi. (Pohjanmies H. 2016, 25.) Urponen on otaksunut Pohjanmiehen saaneen teosofisen virikkeen opettajiltaan Melartinilta ja Merikannolta (Urponen 2010, 197), mutta tähän ei ole tarkempaa todistusaineistoa löytynyt.

Pohjanmiehen muutto Jyväskylästä koettiin menetykseksi kaupungille. Jaakko Linjama, kansakoulun opettaja, säveltäjä ja aktiivinen musiikkimies, on sanonut, että ”en taida olla ainoa, jolta Pohjanmiehen urkujen soitto on pusertanut kyynleet silmiin”. Linjama piti Pohjanmiestä karismaattisena opettaja sekä omana oppimestarina. (*Suur-Jyväskylän lehti* 14.6.2008.) Jyväskylästä lähtö ei päättänyt ainoastaan Pohjanmiehen aikakautta siinä kaupungissa, vaan myös hänen uransa kirkkomuusikkona. Sen sijaan ura urkujensuunnittelijana avautui, kun

6 Bror Axel Thulén jälkeen urkutehtaan johtajana aloitti Martti Akseli Tulenheimo, joka vuonna 1912 rekisteröi yrityksen nimellä Kangasalan Urkutehdas, B. A. Thulé, omist. Martti Tulenheimo. Vuosina 1939–1947 yritys toimi nimellä Kangasalan Urkutehdas, omistaja Martti Tulenheimo. (Peltö 2014, 88.)

hänet kutsuttiin Kangasalan Urkutehtaan palvelukseen. Hän toimi vuosina 1936–1942 tehtaan suunnittelijana, piirtäjänä ja apulaisjohtajana. Tänä aikana hän oli suunnittelemassa kymmeniä soittimia, joista suurimpiin kuuluvat yhä käytössä olevat Oulun tuomiokirkon 62-äänikermaisaiset urut. Urkutehdas sekä uudisti että laajensi niitä vuonna 1938.⁷ Apulaisjohtajan roolissa Pohjanmies oli mukana käytännössä kaikissa urkutehtaan soitinrakennusprojekteissa; hän suunnitteli dispositioita ja julkisivuja, äänitti urkupillejä sekä kirjoitti tarkastuslausuntoja valmistuneista soittimista. (Pohjanmies H. 2016, 26.)

Pohjanmiehen keksijäluonne pääsi kehittymään urkutehtaan palveluksessa, kuten kirje vuodelta 1940 osoittaa. Siinä hän kertoo, kuinka ”olen suunnitellut ja standardisoinut Kangasalan Urkutehdasta varten urkumagneetin, jonka valmistamisesta toistaiseksi itse huolehdin.” (Pohjanmies H. 2016, 27.) Pohjanmiehen suunnittelemissa uruissa oli lisäksi hänen kehittämiään äänikertoja, kuten ”automaattikellot” Ikaalisten kirkon uruissa (1941). Toisen maailmansodan kiivaimpina vuosina, kieliäänikertojen ja celesta-äänikerran huonon saatavuuden vuoksi, Pohjanmies suunnitteli niiden valmistamista itse (mts. 26). Hänen kiinnostuksensa tekniikkaa kohtaan näkyi myös hänen innossaan kehittää monenlaisia muita soittimia ja laitteita, kuten nuotin-pikakirjoituskoneen sekä koulu- ja klaveerikanteleen (mts. 28–30). Toimiessaan Jyväskylän seminaarissa soitonopettajana Pohjanmies kehitteli koulun laulunopetuksen tueksi erilaisia säästyssoittimia, ja myöhemmin hän laati myös ensimmäisen sointuastemerkeillä varustetun lasten laulukirjan sekä oppaan harmoninsoittajille (Kosonen 2016, 87, 95).

7 Urut oli alun alkaen rakentanut ruotsalainen urkujenrakentaja Gustaf Andersson vuonna 1842, ja niissä oli 32 äänikertaa jaettuna kahdelle sormiolle (Pelto 2014, 56).



Kuva 1. Pianokantele tuli julkisuuteen vuonna 1931. Kuva esittelyfilmistä. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Pohjanmies lopetti päätoimisen työskentelyn Kangasalan Urkutehtaan palveluksessa vuonna 1942 ja muutti Lahteen. Kuitenkin hän jatkoi työtä urkutehtaan suunnittelijana aina vuoteen 1951 saakka (Pohjanmies H. 2016, 27). Vielä vuonna 1954 hän tarkasti Kangasniemen kirkon urut. Kaikkiaan Pohjanmiehen suunnittelema urkuja rakennettiin Suomeen 80 kappaletta. Vuonna 1948 Pohjanmies muutti Lahdesta Hollolaan puolisonsa Lii Hannukkalan kotitalalle ja omistautui siellä kirjoittamiseen, teosofiseen työhön sekä keksinnöilleen. Hänen kynästään syntyivät varhaiset suomalaiset tieteisseikkailukirjat *Helikopteri* (1946), *Laboratorio 13* (1948) ja *Avaruuslaiva* (1948) (mts. 37). Pohjanmies tutki

teosofiaa hartaasti; hänen suunnittelemansa hirrestä veistetty ateljee *Pohjanpirtti* valmistui 1950 ja vihittiin Ruusu-Ristin temppeliksi. (Mts. 35–36.)

Pohjanmies pianistina ja pianomusiikin säveltäjänä

Suomalaisista 1900-luvun alun konsertoivista pianisti-säveltäjistä olivat merkittävimpiä Selim Palmgren, Ilmari Hannikainen ja jo edellä mainittu Pohjanmiehen opettaja Oskar Merikanto. Pohjanmiehen sävellyksen opettaja Erkki Melartin oli myös pianisti, vaikkakaan hän ei ollut solistisesti suuntautunut. Hän esiintyi jonkin verran liedpianistina ja improvisoi pianolla erilaisissa tilaisuuksissa (Ranta-Meyer 2008, 20–21). Kun myös Pohjanmiehen pianonsoiton opettaja Ernst Linko oli lisäksi säveltäjä, voi todeta, että useamman ilmaisuväylän rakentumisella osaksi muusikkoutta on ollut hänen kohdallaan paitsi koulutuksellinen myös kulttuurin muovaama tausta.

Juhani Pohjanmies konsertoi 1920-luvulla alkupuolella ahkerasti myös pianistina ja esitti omia sävellyksiään enimmäkseen Jyväskylässä, mutta jonkin verran myös muualla Suomessa. Hän esiintyi usein laulajien kanssa, mutta myös solistina. Vuonna 1920 pitämästään sävellyskonsertista Pohjanmies sai ylistävän arvion paikallisessa *Työn Voima* -lehdessä (14.4.), ja erityisesti hänen varhaisia pianoteoksiaan pidettiin vaikuttavina. Valitettavasti juuri näiden teosten nuotit ovat kadoksissa. Pohjanmiehen säveltämät yksinlaulut olivat esillä 1920-luvulla, ja niistä kirjoitettiin vaihtelevia, mutta pääosin myönteisiä arvosteluja. Merkittävä tapahtuma oli laulu-sävellyskonsertti Helsingissä 12.3.1921: Pohjanmies oli saanut laulujensa esittäjäksi Alma Kuulan, ja hän itse toimi pianistina. *Uusi Suomi* -lehden arvostelija, nimimerkki L. I:nen⁸ kritisoi Pohjanmiehen liian vapaata läpisäveltämisen periaatetta, mutta piti kuitenkin joidenkin laulujen lyyristä perustaa ilahduttavana ja näki säveltäjän mahdollisuudet kehittyä kohti notkeampia

8 Lauri Ikonen.

ilmaisutapoja. (*Uusi Suomi* 13.3.1921.) Kuula ja Pohjanmies esittivät ohjelman myös Jyväskylässä (*Saarijärven Paavo* 12.4.1921) ja seuraavana vuonna Viipurissa. Siellä *Karjala*-lehden nimimerkki B. (22.2.1922) piti Pohjanmiestä lupaavana nuorena kykynä, jonka keskittyminen nimenomaan elämän synkkiin ja tuskaisiin tuntoihin tuotti kuitenkin osin raskaan yleisvaikutelman. Jyväskylän ajan voimakas luomiskausi tuotti vuonna 1922 kustannussopimuksen kööpenhaminalaisen Wilhelm Hansenin nuottikustantamon kanssa. Sopimus piti sisällään 16 laulua ja yhden urkusävellyksen, joka oli urkusonaatin toinen osa. (*Keskisuomalainen* 15.2.1922.)

Pohjanmiehen suvulla on vuosina 1919–1920 syntyneistä pianoteoksista käsikirjoituksina tallessa *Yömessu* (*Nocturno*) ja *Melancolique* op. 12, kumpikin murtosointukuviointille ja hartaalle melodialle rakentuvia tunnelmakuvia. R. E. Westerlundin kustantamana on ilmestynyt melodraama *Kuoleman puutarha*, johon Pohjanmies on myös laatinut tekstin. *Kehtolaulu* op. 19 on peräisin vuodelta 1922 ja sekä *Mietelmiä* op. 22 että pianosonaatti vuodelta 1924. Teoksessa *Mietelmiä*, joka on kuuden lyhyen miniatyyrin sarja, Pohjanmiehen sävelkieli on erityisen viimeistelyä ja intensiivistä. Herkkätunnelmainen *Kehtolaulu* ilmestyi Fazerin ja *Mietelmiä* R. E. Westerlundin kustantamana.

Pohjanmiehen toinen pianistisesti aktiivinen kausi ajoittui 1940-luvulle hänen muutettuaan Lahteen. Hän toimi Viipurin Musiikkiopistossa pianonsoitonopettajana vuosina 1942–1945 (Rasilainen & Pullinen 1968, 185). Tuona aikana syntyi viehättäviä pikkukappaleita sisältävä kolmiosainen pianokoulu *Soittoläksyjen lomassa* sekä muutama muu pedagogiseen tarkoitukseen sävelletty pianokappale. Uusi merkittävä alue Pohjanmiehen elämässä oli vuodesta 1942 lähtien lausunta- ja improvisaatiotilaisuuksissa esiintyminen yhdessä lausuntataiteilija Lii Hannukalan (1913–2007) kanssa, josta tuli hänen vaimonsa vuonna 1945. Näissä tilaisuuksissa, joita kertyi nelisen sataa, Pohjanmies improvisoi eri kosketinsoittimilla. (Pohjanmies H. 2016, 28.) Muistiin kirjoitetuina käsikirjoituksina on säilynyt ensimmäinen ja kolmas sarja *Runokuvia* Einari Vuorelan ja Kaarlo Sarkian runoihin.

Pohjanmiehen Oskar Merikannon muistolle omistama pianosonaatti F-duuri vuodelta 1924 kuuluu virtuoosisuudessaan varhaisen

suomalaisen pianosonaatin historiassa harvinaisuuksien joukkoon. Pianomusiikkimme historian on sanottu koostuvan miniatyyreistä, mutta viime aikoina on löydetty arkistojen kätköistä joitakin julkaisemattomia sonaattikäsikirjoituksia, jotka laajentavat kuvaa pianomusiikkimme kirjosta 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana. Varhaisimpia suomalaisia kansallisromanttisia sonaatteja ovat Sibeliuksen sonaatti F-duuri op. 12 (1893) ja Palmgrenin sonaatti d-molli op. 11 (1900). Miniatyyrien ohella on enimmäkseen sävelletty sonatiineja, kuten Otto Kotilaisen sonatiini (1895), Ilmari Krohnin surumarssin sisältävä sonatiini *In memoriam* op. 3 (1896–1898), Melartinin sonatiini op. 84 (1915?) ja Helvi Leiviskän sonatiini (1922), mutta Ilmari Hannikaisen varhainen pianosonaatti op. 1 vuodelta 1912 kuuluu Pohjanmiehen sonaatin ohella suurten myöhäisromanttisten sonaattien pieneen joukkoon. Sulasol⁹ julkaisi painetun nuotin Pohjanmiehen pianosonaatista vuoden 2017 lopulla, ja Hannikaisen sonaatista on ilmestymässä painettu versio vuoden 2019 aikana. Oma lukunsa pianokirjallisuutemme historiassa on Melartinin aikanaan radikaali, ekspressionistinen suurteos *Fantasia apocaliptica* eli pianosonaatti 1 op. 111, joka syntyi todennäköisesti vuosien 1918–1920 aikana. Teoksen luultiin pitkään kadonneen, kunnes se löytyi Ernst Lingon puolison Lahja Lingon jäämistöstä. Sonaatista kuultiin ensimmäiset julkiset esitykset vasta 1980-luvulla (Salmenhaara 1996, 83–84).

Pohjanmiehen sonaatti olisi varmaankin herättänyt 1920-luvulla huomiota, mikäli sitä olisi esitetty. Viimeisteleämätön käsikirjoitus herättää kysymyksiä. Koska teos on mainittu Pohjanmiehen säveltäjäesityksissä, tuntuu oudolta, että siitä ei ole toistaiseksi löytynyt säveltäjän kädestä lähtenyt viimeistellympää versiota. Sulho Rannan (1945, 587) mukaan Pohjanmiehen sävellyksistä voidaan pitää arvokkaimpina hänen kantaattejaan ja yksinlaulujaan, mutta ”myös hänen urku- ja pianosonaattinsa ovat taitavaa ja varmaa työtä”. Millaisen nuotin Ranta on saanut nähdäkseen? Vai onko sonaatti sittenkin esitetty? Joka tapauksessa sen olemassaolo oli unohduksissa.

9 Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto ry.

Vuosi 1924 oli monien muutosten aikaa Pohjanmiehen elämässä: helmikuussa Oskar Merikanto kuoli, huhtikuussa syntyi Pohjanmiehen ensimmäisen avioliiton ensimmäinen lapsi, heinäkuussa vihittiin käyttöön Jyväskylän Kaupunginkirkon uudet urut, ja lokakuussa Pohjanmies liittyi Ruusu-Ristin veljeskuntaan.¹⁰ Olemme saaneet lukea perikunnan hallussa olevan muistelman ”Kuoleman kultaa”, jossa Pohjanmies vuonna 1950 palaa tuon kiihkeän ajanjakson tunnelmiin ja raskaisiin tuntoihin: on ilmeistä, että hän kävi noina 1920-luvun vuosina läpi olemassaolonsa perustuksia repivän kriisin, mikä johti myös säveltämistyön uudelleen arviointiin.

Pohjanmiehen sonaatissa on kolme laajahkoa osaa: I Andante con largo – Molto allegro e con brio, II Largo funebre ja III Rondo festivamente. Ensimmäinen osa alkaa Merikantoon viitaten raikkaalla ja virtuoosisella johdannolla, joka lyhennettynä myös päättää osan ja lopulta koko sonaatin. Johdannon jälkeen osaa kannattelee suomalaista kansanlaulusävelmää muistuttava teema, jota kuljetetaan vilkkaassa tempossa eri tavoin varioituna ja joskus yllättävälläkin tavalla moduloituna. Osa huipentuu laajan glissandon kautta oktaavein vahvistettuun teemaan ja rauhoittuu lopuksi johdannon lyhennettyyn kertaukseen.

Toinen osa on surumarssi, joka viittaa Merikannon poismenon lisäksi pianosonaattien surumarssiperinteeseen (Beethoven, Chopin). Tämä surumarssi on pitkälti samanlainen kuin Pohjanmiehen uruille säveltämä *Marcia funebre*. Pianoversioon säveltäjä on kuitenkin lisännyt valoisan F-duurijakson ennen paluuta takaisin surumarssiteemaan.

Sonaatin kolmas osa on juhlava ja virtuoosinen rondo. Sen rakentaminen vakuuttavaksi kokonaisuudeksi näyttää jääneen säveltäjältä kesken. Hieman haparoivia keskijaksoja seuraava loppuhuipennus on kuitenkin mahtipontinen. Sen jälkeen paluu sonaatin johdannon sävelmateriaaliin punoo osat yhdeksi kokonaiseksi teokseksi. Niin ollen kolmatta osaa ei voi esittää erillisenä, kokonaisuudesta irrallisena teoksena.

10 Sähköposti Hannele Pohjanmieheltä Annikka Konttori-Gustafssonille ja Jan Lehtolalle 5.2.2018.

Prof. Merikannan muistoksi omistettu.

Sonaatti F. dur
Pianalle. Più Piano.

I

Andante con forza.

J. Pohjanmies, op.

The image shows a handwritten musical score for a piano sonata. At the top, it is dedicated to 'Prof. Merikannan muistoksi omistettu.' and titled 'Sonaatti F. dur' for piano ('Pianalle. Più Piano.'). The first movement is marked 'I' and begins with 'Andante con forza.' The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is characterized by complex piano techniques, including glissandi, arpeggios, and heavy use of the sustain pedal (Ped.). The tempo is marked 'Andante con forza.' and the dynamics are 'Pianalle. Più Piano.' The piece is signed 'J. Pohjanmies, op.' in the upper right corner.

Kuva 2. Pohjanmies: Pianonsoaatti, osan I alku, säveltäjän autografi. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

The image shows a handwritten musical score for a piano sonata. The title "Pohjanmies" is written in a cursive hand at the top left. The tempo and mood are indicated as "Largo fumble." in a similar cursive script. The score is marked with a Roman numeral "II." at the top center. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p." (piano). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's autograph.

Kuva 3. Pohjanmies: Pianosonaatti, osan II alku, säveltäjän autografi. Juhani Pohjanmiehen arkisto.



Kuva 4. Pohjanmies: Pianonsoaatti, osan III alku, säveltäjän autografi. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Sonaatin käsikirjoitus on osittain epäselvä, ja sieltä täältä säveltäjä on pyyhkinyt yli muutamia tahteja. Soittajan täytyy niin ollen paikoin tulkita nuottikuva.

The image displays a handwritten musical score for a piano sonata, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs. There are several instances of corrections and deletions:

- In the first system, there are large curved lines above the staff, possibly indicating phrasing or corrections.
- The second system shows similar phrasing marks.
- The third system has a 'cres.' marking at the end of the first staff.
- The fourth system features a 'p' (piano) dynamic marking.
- The fifth system has a 'p.d.' (piano dolce) marking.
- The sixth system includes 'mf' (mezzo-forte) and 'cres.' markings.

 The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch, with some parts appearing to be crossed out or heavily revised.

Kuva 5. Pohjanmies: Pianonsoaatti, katkelma osasta I, säveltäjän autografi. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Epätavallisista – kenties jopa epäloogisistakin – käännteistä, melodisen aineksen runsaasta toistosta ja osittaisesta viimeistelemättömyydestä huolimatta Pohjanmiehen musiikki on vuolasta ja mukaansa tempaavaa. Kansallisromanttisina esikuvina lienevät Oskar Merikannon lisäksi olleet ainakin Sibelius ja Melartin varhaisemmissa pianoteoksissaan, kenties myös Ilmari Hannikainen. Ehkä sävelkielen sopeuttaminen laajaan sonaattimuotoon tuotti Pohjanmiehelle tuskaa, koska hän ei sonaatissa tavoita sellaista sanonnan ytimekkyyttä, joka leimaa esimerkiksi teosta *Mietelmiä*. Osat ovat monotemaattisia, joten kokonaisuudet eivät rakennu vastakohtaisuuksille. Vaikka musiikilliset aiheet ovat sinänsä eloisia, niiden kehittely jää vaatimattomaksi. Runsaasti käytetyt oktaavikaksinnukset, varsinkin kolmannessa osassa, tuntuvat viittaavan siihen, että Pohjanmies ehkä tavoitteli urkujen sointimaailman kaltaista täyteläisyyttä. Pianolla toteutettuina kyseiset juoksutukset toimisivat vaivattomammin ja heleämmin soiden ilman oktaavikaksinnuksia. Improvisatorisuus, joka ilmenee muun muassa temaattisen materiaalin kuljettamisessa eri sävellajeissa ja eri oktaavialoissa, tuo myös mieleen urkuimprovisaation maailman.

Handwritten musical score for piano, consisting of multiple staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, dynamics (e.g., *pp*), and performance instructions. Key markings include:

- Kallasti con forza* (written across the middle section)
- poco dim e arti.* (written near the bottom left)
- Ped.* (pedal markings) appearing in several places, often with an 'x' mark.
- art. V.* (articulation marking)
- pp* (pianissimo) at the end of the piece.

The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper.

Kuva 6. Pohjanmies: Pianosonaatti, osan III loppu, säveltäjän autografi. Käsikirjoitus. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Pohjanmies urkurina ja urkumusiikin säveltäjänä

Ei ollut mitenkään tavatonta, että Pohjanmiehen tapaan muusikko oli sekä pianisti että urkuri. Romantiikan aikakauden urkusäveltäjistä varsin monet olivat myös pianisteja, mistä johtuen 1800-luvun urkujensoiton opetus perustui pianonsoittotekniikalle.¹¹ Vanhojen urkukoulujen mukaan pianonsoiton opinnot ennen urkujensoiton aloittamista edistivät urkujensoiton tekniikan oppimista, ja useimmissa tapauksissa syynä huonoon urkutekniikkaan pidettiin puutteellista pianonsoiton peruskoulutusta. (Herzog 1881, 16; Lemmens 1862, II; Merikanto 1901, 2.) Kiinnostavaksi tämän tekee Pohjanmiehen kohdalla se, että hänen urkuopettajansa Oskar Merikanto niin ikään samaisti pianon- ja urkujensoiton tekniikat toisiinsa omissa kirjoituksissaan (Lehtola 2009, 70). Merikannon mukaan sekä pianistin että urkurin on päivittäin harjoitettava sormiharjoituksia pianon ääressä. Hän kirjoitti sormiharjoituksia pianisteille sisältävän vihkosensa *25 jokapäiväistä harjoitusta* esipuheessa: ”Urkureille, jotka tahtovat sormitekniikkansa säilyttää tai sitä kehittää, ovat nämä harjoitukset pianon ääressä aivan välttämättömät.” (Merikanto 1901, 2.)

Pianon- ja urkujensoittotekniikan yhteneväisyys on sangen ymmärrettävää, sillä monet urkuteoksia luoneet säveltäjät, kuten Johannes Brahms, William Humpreys Dayas, César Franck, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Camille Saint-Saëns, Robert Schumann ja Julius Reubke, olivat itsekin merkittäviä pianisteja. Heidän kauttaan urkumusiikin tekstuuri muuttui aina vain pianistisemmaksi, minkä johdosta urkurakennus joutui vastaamaan uusiin haasteisiin. Urkuihin kehitettiin soittoa helpottavia, erityisesti kosketusta keventäviä apulaitteita, kuten Barker-kone ja pneumatiikka. Pianonsoittotekniikan vaikutuksesta urkujen koskettimien koko kasvoi, ja lopulta ne muistuttivat jo pianon koskettimia. (Lehtola 2009, 70–71.)

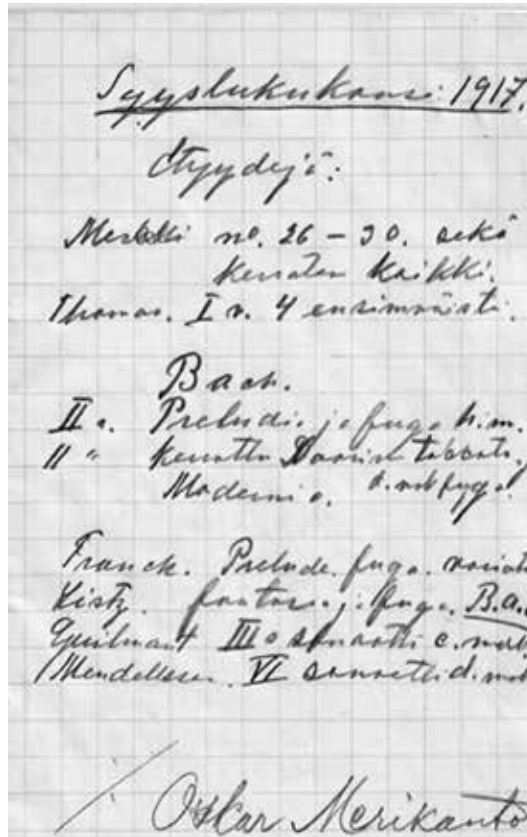
11 Aiheesta laajemmin ks. Lehtola 2009, 70–71.

Pohjanmiehen urkusonaatti fis-molli op. 2 (1916/17) edustaa sävellystyyppeä, josta tuli suosittu vuosisadan alkupuolella. Suomalaisia urkusonaatteja ennen vuotta 1939 sävelsivät myös Oskar Merikanto (1887), Fredrik Isacsson (1912), Arvi Karvonen (1912 ja 1920), Armas Maasalo (1913), Viljo Mikkola (1916), John Granlund (1917/20) ja Rikhard Mäkinen (viimeistään 1919). (Urponen 2010, 126–194.) Oskar Merikanto esitti oman sonaattinsa ensikonsertissaan Helsingin Nikolainkirkossa (nykyisin Tuomiokirkko) vuonna 1887, mutta teos ei ole säilynyt jälkipolville. Merikanto aloitti teoksellaan uuden aikakauden urkuteosten säveltäjänä, sillä ennen häntä ei yksikään toinen suomalainen säveltäjä ollut nimittänyt urkukappalettaan tällä nimellä. Muiden sonaattien säveltäjät olivat Oskar Merikannon oppilaita Helsingin lukkari-urkurikoulussa ja Musiikkiopistossa. Heistä suurin osa vaikutti jossakin uransa vaiheessa kirkkojen urkureina eri puolilla maata.¹² Heistä Isacssonia, Mikkolaa ja Maasaloa voidaan pitää konsertoivina urkutaiteilijoina. Sonaattien yleistyminen kertoo osaltaan soittotaidon kehittymisestä ja samalla urkujen nousemisesta konserttisoittimien joukkoon.

Juhani Pohjanmiehen urkusonaatti on omistettu Oskar Merikannolle, kuten pianosonaattikin. Teoksessa on kuultavissa suurten urkusinfonikkojen vaikutus. Urkujen monumentaalinen ja orkestraalinen käyttö on velkaa Alexandre Guilmantin sonaateille ja Charles-Marie Widorin sinfonioille. Pohjanmies hyödyntää ranskalaismestareiden tapaan urkujen eri soinnillisia tasoja, dynaamisia vaihteluja ja rekisteröinnin avulla tehtäviä efektejä, joille ei löydy vastaavuutta muiden urkukulttuureiden urkukirjallisuudesta tuolta ajalta. Pohjanmies oli teosta aloittaessaan nuori, vain 23-vuotias urkurinalku, joka oli opintojensa loppusuoralla ja joka todennäköisesti sai soitettavak-

12 Isacsson Turun tuomiokirkossa, Karvonen Pasilan kirkossa, Maasalo Helsingin Johanneksenkirkossa, Mikkola Turun Mikaelinkirkossa, Pohjanmies Jyväskylän Kaupunginkirkossa ja Mäkinen Uskelan kirkossa.

seen toinen toistaan suurempia ja massiivisempia urkuklassikoita.¹³ Pohjanmiehen suvun hallussa on vihko ”Soitettuja kurssikappaleita urkusoitossa Hjalmar Lindfors”. Siitä näkee teoksia, joita hän valmisti



Kuva 7. Sivu Pohjanmiehen opintokirjasta. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

13 Pohjanmiehen arkistossa on hänen käyttämiään nuottilaitoksia, ja Pohjanmiehen todennäköisesti itse sidottamissa kirjoissa on eri säveltäjien teoksia yksissä kansissa seuraavasti. Kirja 1: Widorin sinfoniat op. 13 ja 42; kirja 2: Merkelin, Schneiderin ja Thomasin etydit; kirja 3: Franckin, Händelin, Rheinbergerin, Martinin ja Regerin teoksia; kirja 4: Ritterin, Gaden, Lisztin, Bachin ja Regerin sovituksia ja sävellyksiä; kirja 5: Mendelssohnin urkuteokset, Bossin sävellyksiä ja O. Merikannon sovitus J. S. Bachin teoksesta; kirja 6: Franckin kolme koraalia; kirja 7: Bossin, Melartinin, Guilmantin ja Thomasin sovituksia ja sävellyksiä. Lisäksi jäämistössä on yksittäisiä sävellyksiä J. S. Bachilta, O. Merikannolta, Wolframilta, Herzogilta, Backmannilta, Lullyltä, Klemetiltä, Händeliltä ja Sibeliukselta. (Juhani Pohjanmiehen arkisto.)

Oskar Merikannon ohjauksessa. Syyslukukaudella 1917 hän valmisti muiden teosten ohessa Guilmantin kolmatta urkusonaattia.

Voidaan siis perustellusti olettaa, että vaikutteille altis ja lahjakas mieli poimi tarvitsemansa intuitiivisesti eri puolilta ja yhdisti ne omaan persoonalliseen tyyliinsä. Suurin Pohjanmiehen teokseen vaikuttaneista mestareista lienee kuitenkin ollut Oskar Merikanto itse, sillä sonaatin laulavat teemat ovat kuin suoria lainoja tämän laulusävellyksistä.

Soittoteknisesti sonaatti tarjoaa valtavan määrän haasteita, ennen kaikkea jalkiosoiton saralla ja peilautuu siinä suhteessa Merikannon vuonna 1915 säveltämään *Kolmeen lähtökappaleeseen* op. 88. Kyseiset teokset ovat konserttietydinomaisia virtuoosinumeroita pianistisine tyylipiirteineen, joita ovat laajat oktaaviotteet ja vasemman käden murtosointukulut. Urponen (2010, 198–199) mainitsee sonaatin tematiikan olevan ”hyvin suomalaista – ehkäpä sävellyksen tyyliä kuvaa parhaiten ilmaus ’suomalaiskansallinen tyyli’, painon ollessa suomalaisuudessa.” Rikas harmoniamailma ja aiheiden melodisuus on epäilemättä Merikannolta opittua. Todennäköisesti myös Merikannon jalkioharjoitukset ovat kuuluneet Pohjanmiehen päivittäisiin rutiineihin urkujen ääressä, sillä etenkin ensimmäisen osan jalkio-osuus on huikkeen virtuoosinen. Muodon monipolvisuus ja temaattisen materiaalin runsaus eivät nuorella säveltäjän alulla vielä pysy täysin koossa, mutta siitä huolimatta sonaatti on musiikilliselta keksinnältään kaikkea muuta kuin keskinkertainen; kuuliija yllätetään useamman kerran toistaan persoonallisemmilla yksityiskohdilla.

Sonaatti alkaa fis-mollissa grave-johdannolla (t. 1–6) kromaattisine ja monumentaalisine kulkuineen muistuttaen etäisesti Guilmantin ensimmäistä sonaattia. Keinuva, melodinen andantino-fis-molli-sivuteema-aihe (t. 7–11), jota teoksen kolmannessa osassa käsitellään – kuitenkin suuremmin kehittelemättä – katkaisee urkujen massiivisen jyllinän. Johdannosta edetään sonaattimuotoisen ensimmäisen osan aloittavaan fis-molli-fugatoon (t. 12–21), jonka päättää virtuoosisen jalkiotekstuurin yllä fortessa soiva maestoso-pääteema A-duurissa (t. 22–31). Koraalinomainen a-molli-sivuteema (t. 32–46) kasvaa johdannon kromaattisia kulkuja muistuttavaan vyörytykseen ja vie fugaton kertaukseen e-mollissa (t. 51–70) aloittaen kehittäjäjakson. Siinä pääteemaa



Kuva 8. Pohjanmies: Urkusoati, osan I päätteema Fis-duurissa t. 111–120, säveltäjän autografi. Sibelius-Akatemian kirjasto.

ensin muunnellaan F-duurissa (t. 71–78) ennen varsinaista päätteeman kertausta B-duurissa (t. 79–90). Virtuosisen ja dramaattisen välikkeen kaltaisen siirtymän jälkeen (t. 83–90) Pohjanmies kehittää tekstuuria edelleen ja käyttää päätteemää As-duurissa bassossa (t. 91–99). Uuden virtuosisen siirtymän myötä (t. 100–106), kiihkeän modulaation tuloksena päädytään tulisen välikkeen (t. 107–110) kautta päätteeman kertaukseen Fis-duurissa (t. 111–120). Sonaatin ensimmäinen osa hui pentuu koraalinomaista sivuteemaa muuntelevaan koodaan (t. 121–142). Erityisesti kadenssien virtuoosisuudessa voidaan nähdä vaikutteita Pohjanmiehen pianistisesta taustasta, olkoonkin, että niitä käyttivät

lähes kaikki muut ajan urkusäveltäjät teoksissaan. Viimeinen jakso, jossa koraaliteema esiintyy laveana ja verkkaisena sointumattona virtuoosisen jalkiotekstuurin yllä, muistuttaa ranskalaisen urkumusiikin orkestraalista urkujen käyttöä.

t. 1-3. Grave-johdanto

4 t. 7-11. Johdannon Andantino-teema

7

13 t. 12-15. Fugato-teema

17 t. 22-25. Pääteema

23 t. 32-39. Sivuteema (Koraali)

27

Kuva 9. Pohjanmies: Urkusonaatti, osan I teemat.

Toinen osa, D-duurissa alkava Andante e grazioso on melodiselta ainekseltaan auvoinen ja helposti lähestyttävä. Teeman käsittely pohjautuu oktaavikaanonille, ja Pohjanmies hyödyntää urkujen soinnillisia mahdollisuuksia kontrapunktisten tasojen kautta. Osasta on olemassa myös Wilhelm Hansen -nuottikustantamon painama erillisnuotti, josta kuitenkin puuttuu sonaatin kokonaisversioon sisältyvä fantasiamaainen ylimeno viimeiseen osaan. Murtoosointuja, pianistisia ja resitatiivinomaisia melodisia fragmentteja käyttäen Pohjanmies nostaa kuulijan odotuksia ja teoksen intensiteettiä, joka purkautuu rondo-muotoiseen kolmanteen osaan ja sen fis-molli-teemaan.



Kuva 10. Pohjanmies: Urkusonaatti, osan II ensimmäinen käsikirjoitussivu. Sibelius-Akatemian kirjasto.

Kolmas osa alkaa attacca fugatolla monien aikalaissonaattien esikuvan mukaisesti. Osan 3/8-tahtilaji ja pulppuileva luonne antavat sille positiivisen pohjavireen. Teoksen johdannossa kuultu keinuva sävelaihe toistuu kolmannessa osassa kahdesti. Sonaatin huippu koetaan osan puolivälissä ikään kuin vedenjakajana. Siinä virtuoosinen jalkiotekstuuri saa yllään koraalinomaiset ja sivuteemaa sivuavat sointukulut. Teos päättyy virtuoosiseen loppuhuipennukseen ensimmäisen osan tapaan. Ensimmäisestä osasta tuttua koraalinomaista sivuteemaa käsitellään virtuoosisen jalkiotekstuurin yllä samaan tapaan kuin ensimmäisesäkin osassa.



Kuva 11. Pohjanmies: Urkusonaatti, viimeinen sivu, säveltäjän autografi. Sibelius-Akatemian kirjasto.

Sonaatista säilyneet, artikkelin alussa mainitut kaksi käsikirjoitusta ovat yksittäisiä kirjoitusvirheitä lukuun ottamatta identtiset. Säveltäjän käytössä ollut versio on perikunnan hallussa (Juhani Pohjanmiehen arkisto), ja Sibelius-Akatemian urkumusiikin professorin, Elis Mårtensonin käytössä (nuotin rekisteröinti- ja sormitusmerkintöjen perusteella) ollutta versiota säilytetään Taideyliopiston Sibelius-Akatemian käsikirjoituskokoelmassa Helsingissä. Sulasol julkaisi urkusonaatin painetun version vuoden 2017 lopulla.

Pohjanmies kantaesitti urkusonaattinsa Helsingin Musiikkiopiston julkisissa näytteisä toukokuussa 1917 Johanneksenkirkossa. Arvostelijat kiinnittivät huomiota toisaalta teoksen rehevyyteen mutta myös sen improvisatorisuuteen. Esityksessä oli välittynyt Pohjanmiehen nuori ja reipas ote.

Hufvudstadsbladetin (19.5.1917) arvostelijan mielestä ensimmäisen osan teema oli vähäpätöinen, joskin osan muotorakenne oli toteutettu ansiokkaasti. Toisen osan arvostelija koki vangitsevana erityisesti sen kirkkaan väripaletin vuoksi. Viimeisen osan rikkaat yksityiskohdat saivat myös kiitosta.¹⁴

Juhani Pohjanmies sai aikansa parhaan urkurikoulutuksen, joka olisi mahdollistanut näyttävän ja menestyksekkään urkuvirtuoosin uran konsertoivana taiteilijana ja opettajana. Se, että hän myös sävelsi, oli ymmärrettävä seuraamus tunnettujen urkuri-säveltäjien jatku-
mossa. Todennäköisesti Pohjanmies sävelsi ennen kaikkea itselleen omiin konsertteihinsa, ja urkusonaatti osoittaa hänen olleen teknisiä vaikeuksia kaihtamaton hurjapä. Säveltäjänä hän imi vaikutteita soit-
tamastaan ohjelmistosta, mutta esiintyy tekstuurin käsittelyn osalta perinnettä kunnioittavana traditionalistina. Hänen konserttinsa maaliskuussa 1925 Jyväskylän Kaupunginkirkossa, kirkon uusilla uruilla,

14 ”Allegrot var visserligen fotadt på ett mindre betydande tema. Dess innehåll intresserade därför mindre, men den formella utarbetningen var erkännansvärdt god. Andantet fångslade i stigande grad genom den vackra ingifvelse, den fint hållna utarbetning, de skära färger komponisten företedde här. Finalen var skriven med fart och glans, företeende en mycket rik och vacker detaljering. Kompositionen var tillika utarbetad med säker blick för instrumentalt vackra verkningar och han spelade den med en bravur, också den värd högt beröm.” (*Hufvudstadsbladet* 19.5.1917.)

oli varmasti yksi urkutaiteilijan uran tähtihetkiä. Pohjanmiehen ohjelmassa oli laaja ja vaativa kokonaisuus Johann Sebastian Bachin, César Franckin, Alexandre Guilmantin, Erkki Melartinin, Oskar Merikannon ja Gustav Adolf Thomasin sävellyksiä sekä kaksi uudempaa omaa teosta nimeltään *Minun sieluni totuutta janoo* ja *Meditatiooni* viululle ja uruille. Näistä ensimmäinen tunnetaan ainoastaan mieskuorosovituksena ja jälkimmäinen viulu-pianoversiona. Arvostelija, nimimerkki V. V. V. ylisti Pohjanmiehen soittoa ja kirjoitti: ”Havaitsemme kuitenkin, että urkumusiikkimme on laajentumassa. Hra Pohjanmiehellä on tässä suhteessa hyvät edellytykset ’lyödä itsensä läpi’. Riittääköön vaan rohkeata pyrkimystä.” (*Sisä-Suomi* 27.3.1925.)

Lopuksi

Pohjanmiehen kohdalla taiteilijuus tarkoitti kanttorin, konserttiurkurin, säveltäjän, pianistin, kirjailijan, keksijän, urkurakentajan, teoriaopettajan ja kuoronjohtajan yhdistymistä samassa persoonassa. Nykypäivänä erikoistuminen ja yhden soittimen mahdollisimman täydellisen taitamisen paine on ollut leimaa antava piirre koulutuksessa. Säveltäjät, joille toki on eduksi perehtyä moniin soittimiin, esiintyvät harvoin instrumentalisteina. Emme voi tietää, millaiseksi säveltäjäksi Pohjanmies olisi voinut kehittyä, jos hän olisi intohimoisesti halunnut keskittyä nimenomaan säveltämiseen. Rohkeasta alusta päätellen hänellä olisi ollut huomattavia mahdollisuuksia, mutta hänen läpikäymänsä vakava kriisi johdatti hänet valitsemaan muita keskittymisen kohteita. Ehkä hän koki joutuneensa umpikujaan säveltämisen suhteen, mihin viittaa pianosonaatin viimeistelemättömyys ja se, että tuo teos jäi viimeiseksi suurimuotoiseksi sävellykseksi hänen tuotannossaan. Vuoden 1924 jälkeen Pohjanmies ei tiettävästi säveltänyt enää lainkaan urkumusiikkia. Uusia pianosävellyksiä syntyi ilmeisesti vasta 1940-luvulla, ja silloinkin lähinnä pedagogiseen tarkoitukseen.

Lehtikirjoitusten ja sävellysten pohjalta voi päätellä, että Pohjanmies on ollut ainakin nuoruudessaan taitava urkuri ja pianisti. Myöhemmissä elämän vaiheissa soittamisen pääpaino oli improvisoinnissa runotekstien pohjalta. Omassa säveltäjäesittelyssään (*Suomen säveltäjiä* 1945, 587) hän kertoi työskentelevänsä parhaiten kirkossa urkujen ääressä: ”Jos minulla olisi kone, joka merkitsisi muistiin improvisointini, olisin sen avulla kenties saanut sävelletyksi jotakin merkityksellisempää nyt kirjoittamaani verrattuna. Pelkästään kirjoittamalla en pysty luomaan saman veroista. Siksi olenkin tuhlannut paljon aikaa elämästäni tuollaisen koneen keksimiseen ja rakentamiseen.”

Juhani Pohjanmiehestä välittyy hänen omien kirjoitustensa kautta kuva herkkävaistoisesta tunneihmisestä, jolle saavutusten perässä juokseminen ei lopulta tuottanut tyydytystä. Pohjanmiehen elämässä keskeisiksi nousseita asioita kuvaa katkelma hänen kirjeestään Lii Hannukkala-Pohjanmiehelle 5.6.1946 (Juhani Pohjanmiehen arkisto):

Käyrä mittaa sydämen lyönnit.

Pidän pitkästä paussista jonka päällä on fermaatti.

Hiljaisuus on parasta. Silloin voi ajatella. Tai kuunnella sanaa alttarin vaiheilta:

-- Suurin niistä on --

Paussin aikana ovat ihmiset rehellisiä. He kertovat silloin mitä ovat.

Rehelistä voi rakastaa.

Lähteet

Arkistot ja yksityiset tiedonannot

Juhani Pohjanmiehen arkisto. Hannele Pohjanmiehen kotiarkisto.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjaston käsikirjoituskokoelma.

Hannele Pohjanmiehen sähköpostiviesti Annikka Konttori-Gustafssonille ja Jan Lehtolalle 5.2.2018.

Juhani Pohjanmiehen sävellysten nuotit

Sonaatti uruille opus 2, käsikirjoitus (1916/17). Sibelius-Akatemian käsikirjoituskokoelma.

Sonaatti uruille opus 2, käsikirjoitus. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Yömessu (Nocturno), käsikirjoitus. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Melancolique op. 12, käsikirjoitus. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Kuoleman puutarha. R. E. Westerlund.

Kehtolaulu op. 19 (1922). Fazer.

Andante grazioso (Sonaatista fis-molli) op. 2 (1923). Kööpenhamina: Wilhelm Hansen.

Mietelmiä (Aforismer) op. 22 (1924). R. E. Westerlund.

Sonaatti pianolle, käsikirjoitus (1924). Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Soittoläksyjen lomassa I–III. Sävelkuva.

Runokuvia, sarjat I ja III. Juhani Pohjanmiehen arkisto.

Sanomalehdet

Hufvudstadsbladet 19.5.1917. Musikinstitutet. Anonyymi.

Karjala 22.2.1922. J. Pohjanmiehen sävellyskonsertti. Nimim. B. (tunnistamaton).

Keskisuomalainen 15.2.1922. Säveltäjä J. Pohjanmies. Anonyymi.

Saarijärven Paavo 12.4.1921. Nimim. L. (tunnistamaton).

Sisä-Suomi 27.3.1925. J. Pohjanmiehen urkukonsertti. Nimim. V. V. V. (tunnistamaton).

Työn voima 14.4.1920. J. Pohjanmiehen sävellyskonsertista. Nimim. A. (tunnistamaton).

Uusi Suomi 13.3.1921. Pohjanmiehen sävellyskonsertti. Nimim. L. I:nen (Lauri Ikonen).

Hufvudstadsbladet 14.10.1925. Dödsfall.

Suur-Jyväskylän lehti 14.6.2008. Juhani Pohjanmiehestä jäi sittenkin jälki. Esa Sironen.

Kirjallisuus

- Chorzempa, Daniel 1971. *Julius Reubke: Life and Works*. Diss. University of Minnesota.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Herzog, Johann Georg 1881. *Orgelschule*, Opus 41. Erlangen: Verlag von Andreas Deichert.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Konttori-Gustafsson, Annikka & Jan Lehtola 2017. Juhani Pohjanmies, kansallisromantiikan renessanssiaikainen. *Juhani Pohjanmies: Works for piano and organ, levyn esittelyvihko*, Fuga–9437.
- Kosonen, Erja 2016. Koraalisoittoa harmonilla – säestystaito kansakoulunopettajan perustaitoja. Toim. Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka, *Kartanoista kaikkien soittimeksi*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 87–97.
- Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 31. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lemmens, Jacques 1862. *Orgel-Schule*. Mainz: Schott.
- Merikanto, Oskar 1901. *25 Jokapäiväistä harjoitusta pianon ääressä*. Helsinki: Axel E. Lindgren.
- Pajamo, Reijo & Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia 7. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Pelto, Pentti 2004. *Puoli vuosituhatta suomalaisia urkuja*. Helsinki: Organum-seura.
- Pohjanmies, Hannele 2016. Säveltäjä Juhani Pohjanmies, Pohjanpirtin erikoinen isäntä. Toim. Heikki Mantere, *”Kolmaskymmenes tolen tekie”*. Hollolan kotiseutukirja XXX. Lahti: Hollolan kotiseutuyhdistys, 20–39.
- Pohjanmies, Juhani & Lii Hannukkala-Pohjanmies 1966. Juhani Pohjanmies. Toim. Einari Marvia, *Suomen säveltäjiä II*. Porvoo: WSOY, 178–182.
- Pohjanmies, Juhani 1945. Juhani Pohjanmies. Toim. Sulho Ranta, *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY, 584–587.
- Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nähdä hyvää kaikissa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Rasilainen, Toivo & Erkki Pullinen 1968. *Viipurin Musiikkiopisto – Lahden Musiikkiopisto. 50 vuotta musiikin opetusta*. Lahti: Lahden Musiikkiopisto.
- Sajakorpi, Elina 1989. *Taiteilijaprofiili Ernst Linko*. Tampere: Elina Sajakorpi.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.
- Urponen, Ville 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Kirkkomusiikin osasto.

Suomalaisen pianistin soiva perintö tallenteilla – Tapani Valstan soolopiano- ja konserttoäänitteet sekä poimintoja hänen leikekirjoistaan

RISTO-MATTI MARIN

Tapani Valsta (1921–2010) oli sotien jälkeisen ajan merkittävimpiä suomalaispianisteja, korkeatasoinen urkuri ja merkittävä pianopedagogi. Vuonna 1955 alkoi Valstan ura Helsingin tuomiokirkon urkurina, ja Sibelius-Akatemian pianonsoiton professorina hän toimi vuodesta 1967 lähtien. Molemmista viroista hän jäi eläkkeelle vuonna 1985. (Järvilehto 2009, 11.)

Tämä artikkeli sisältää mahdollisimman kattavan luettelon Valstan soolopiano- ja konserttoäänitteistä. Käsittelen lähinnä Valstan uran alkuvaiheita ja hänen sooloesiintymisiään pianistina. Uran myöhemmät vaiheet sekä hänen toimintansa kamarimuusikkona ja urkurina jäävät tässä artikkelissa vähemmälle huomiolle. Soolopiano- ja konserttoäänitteiden lisäksi Valsta teki suuren määrän sekä kamari- että urkumusiikkitaltointeja, joiden luettelointi on vielä kesken ja jotka olen jättänyt tämän artikkelin ulkopuolelle.

Valstan pedagoginen toiminta on jättänyt vahvasti jälkensä suomalaiseen pianotaiteeseen. Hänen oppilaisiinsa lukeutuivat esimerkiksi Pertti Eerola, Ralf Gothóni, Tarmo Järvilehto, Teppo Koivisto, Laura Mikkola, Margit Rahkonen, Erik T. Tawaststjerna ja monet muut merkittävät pianistit ja pianopedagogit. Valstan leikekirjoissa hänen pedagoginen toimintansa jää kokonaan näkymättömiin. Olenkin jättänyt aiheen tämän artikkelin ulkopuolelle.

Lähdeaineistosta

Ääniteluettelon tekemisessä olen käyttänyt tietokantahakuja. Yleisradion sisäisessä Fono-tietokannassa on huomattavasti enemmän tietoja kuin saman tietokannan julkisessa versiossa. Sisäinen tietokanta on auttanut jäljittämään kantanauhoiksi tehdyt äänitteet. Muut tallenteet olen jäljittänyt radioarkiston Rark2-tietokantaa ja televisioarkiston tietokantaa käyttäen. Olen luottanut, että tietokannoista saamani tunnistenumerot alkuperäisiin nauhoihin ovat oikeat ja että nuo nauhat todella sijaitsevat Ylen äänitearkistossa. Itse alkuperäisiä kelanauhoja en ole tätä artikkelia varten kuunnellut tai nähnyt, vaan olen tukeutunut niiden digitoituihin versioihin, jotka ovat kuunneltavissa suoraan tietokannoissa.

Olennainen osa artikkelissa käsiteltyä äänitekokonaisuutta ovat Valstan omat kelanauhat ja c-kasetit, joille hän 1950-luvulta 1980-luvulle saakka taltioi radiosta soittoaan. Alkuperäiset nauhat ja niiden kovalevyille tehdyt digitaaliset kopiot tarjosi saataville Tapani Valstan poika Erkki Valsta. Hänen hallussaan olevat lähteet ovat sopimuksen mukaan myös muiden tutkijoiden käytettävissä.

Tapani Valstan itsensä kokoamista kolmesta leikekirjasta ja kahdesta konserttivihosta käyvät ilmi hänen musiikillisen toimintansa laajuus ja kirjo. Konserttivilhoissa on lueteltu sekä konsertit päivämäärittäin ja paikkakunnittain että Valstan kanssa soittaneet muusikot. Vihot täydentävät olennaisesti leikekirjojen sisältämää tietoa.

Valsta keräsi kolmeen leikekirjaansa konserttiohjelmia, esitteitä ja arvosteluja 1940-luvulta lähtien. Vain osa leikkeistä on liimattu kirjojen sivuille ja loput ovat irrallaan sivujen väleissä. Leikekirjojen sisällön luettelointi on esimerkiksi arvostelujen tarkkojen lähdetietojen suhteen vielä kesken, mutta jo pelkkä leikkeiden määrä paljastaa Valstan uran laajuuden. Kirjojen sivuilla ja väleissä on yhteensä 178 konserttiohjelmaalehtistä, peräti 594 konserttiarvostelua, 16 konserttisarjaesitettä, 22 konsertteihin liittyvää ennakkojuttua, yksi konserttijuliste ja lukuisia muita lehtijuttuja, artikkeleita ja kuvia kuvateksteineen. Ensimmäinen konserttiohjelma on Esko ja Tapani Valstan 30.11.1944 pitämästä konsertista Viipurin seurakuntasalissa ja viimeinen puolestaan Tapani Valstan

Steinway-flyygelin lahjoituskonsertista Heinolassa 7.2.2000. Vaikka leikekirjojen sisältämän tiedon määrä onkin suuri, ne eivät sisällä kaikkia Valstan soittamien konserttien ohjelmia tai hänen saamiaan arvosteluja.

Leikekirjat etenevät suurimmalta osin kronologisesti, mikä helpottaa kunkin leikkeen ajoittamista. Kirjoissa olevat konserttiarvostelut on leikattu sanomalehdistä, ja useimmiten niistä puuttuvat tiedot lehden nimestä ja tarkasta päivämäärästä. Olen jäljittänyt tässä artikkelissa käyttämieni lehtileikkeiden tarkemmat tiedot Kansalliskirjaston mikrofilmiarkistosta.

Leikekirjoissa olevista arvosteluista saa vaikutelman, että aina 1970-luvulle saakka kriitikoilla oli tapana kirjoittaa nimimerkillä ja että vasta noihin aikoihin kirjoittajat alkoivat enemmässä määrin käyttää arvostelujen yhteydessä omaa nimeään. Olen käyttänyt arvostelijoista artikkelin lähdeviitteissä heidän nimimerkkiään ja maininnut lähdeluettelossa oikean nimen, jos se on ollut tiedossa. Professori Anne Kauppala ja musiikintutkija Seija Lappalainen ovat ystävällisesti auttaneet nimimerkkien jäljittämisessä.

Tapani Valstan elinaikana hänestä julkaistiin monta artikkelia musiikin hakuteoksissa ja joitakin laajahkoja haastatteluja sanomalehdissä ja radiossa. Ensimmäinen hakuteosartikkeli lienee vuonna 1948 ilmestyneessä *Musiikin Tietokirjassa* (Haapanen, Kuusisto & al. 1948, 538). Laajin hakuteosartikkeleista lienee puolestaan vuonna 1958 julkaistussa *Suomalaisia Musiikin Taitajia* -kirjassa (Luukkonen 1958, 896–901). Myöhemmät musiikkitietosanakirjat luonnehtivat Tapani Valstaa lyhyemmin. Haastatteluun pohjautuvista lehtiartikkeleista kattavimmat ovat *Uusi Aura* -lehdessä 14.3.1947 ilmestynyt Valstan veljesten haastattelu (K:nen. 1947) ja Tarmo Järvilehdon *Pianisti*-lehteen vuonna 2009 kirjoittama juttu otsikolla ”Suomen pianotaiteen grand old man. Professori Tapani Valsta kertoo elämästään” (Järvilehto 2009). Näistä varsinkin Järvilehdon artikkeli on perusteellinen ja taitavasti laadittu. Nuo kaksi artikkelia myös tukevat ja täydentävät sisällöllisesti toisiaan yli 60 vuoden ajallisesta etäisyydestä huolimatta.

Lapsuus muusikkoperheessä, sota ja Dallapé

Tapani Valsta syntyi 4.10.1921 Ulvilassa, mutta suurimman osan lapsuuttaan hän asui perheensä kanssa Uudessakaupungissa, jonka kirkon kanttorina isä Toivo Valsta toimi vuodesta 1924 lähtien. Myös äiti Aino Valsta oli kanttori, ja pojan piano-opinnot alkoivatkin hänen johdolla. Molemmat Valstan veljet Esko ja Juhani soittivat, ja Tapani opiskeli pianonsoiton ohella äitinsä johdolla myös viulun- ja klarinetinsoittoa. Perhe musisoi kvintettinä, jossa isä soitti kontrabassoa ja äiti pianoa tai urkuharmonia. Perheen arjessa harjoittelun ahkeruutta valvoi isä-Toivo. (Luukkonen 1958, 899.) Musisointi oli hyvin monipuolista. Veljekset nimittäin soittivat klarinettia myös suojeluskunnan soittajissa, ja viulua Tapani Valsta soitti isänsä perustamassa Uudenkaupungin amatööriorkesterissa. Oppikouluiässä Valsta pääsi pianotunneille Turkuun. Ensin häntä opetti Judith Söderlund ja sittemmin Alma Wikeström (1870–1952). (Järvilehto 2009.) Vuonna 1938 opinnot jatkuivat Sibelius-Akatemiassa, jossa Valstan urkuopettajaksi tuli Elis Mårtenson (1890–1957) ja piano-opettajaksi Ilmari Hannikainen (1892–1955).

Kuten Valstan ikäpolven muillekin muusikoille kävi, sodan syttyminen keskeytti opinnot. *Uusi Aura* -lehden haastattelussa Valsta kertoo sotavuosistaan:

Jouduin kranaatinheitinjoukkueeseen tulenjohtajaksi, kunnes v- [vuonna] 1942 perustettiin rykmenttiimme yhtye. Siirryin tähän ja pian meidät siirrettiin divisioonaportaaseen, missä kenraali [Aaro] Pajari toimi komentajana. Hänen harrastuksensa musiikkiin oli ilmeinen, ja hän tahtoi, että pojille on myöskin soitettava. Jouduin usein hra kenraalille soittamaan pianolla taikka haitarilla ja ”Rosvo Roope” ja ”Ukko Nooa” olivat hänen kappaleensa. Täällä tulin tuntemaan myöskin oopperalaulaja Alfons Almin, jota säestelin. Niin ikään tutustuin oopperalaulaja Irja Aholaiseen ja Kalle Ruususeen. Näin meni kaikkiaan yli neljä vuotta sodan melskeissä. (K:nen. 1947.)

Soittopestin kautta Valsta sai sota-aikana tärkeitä kontakteja muihin muusikoihin, mikä vaikutti myös hänen sodan jälkeiseen musiikilliseen

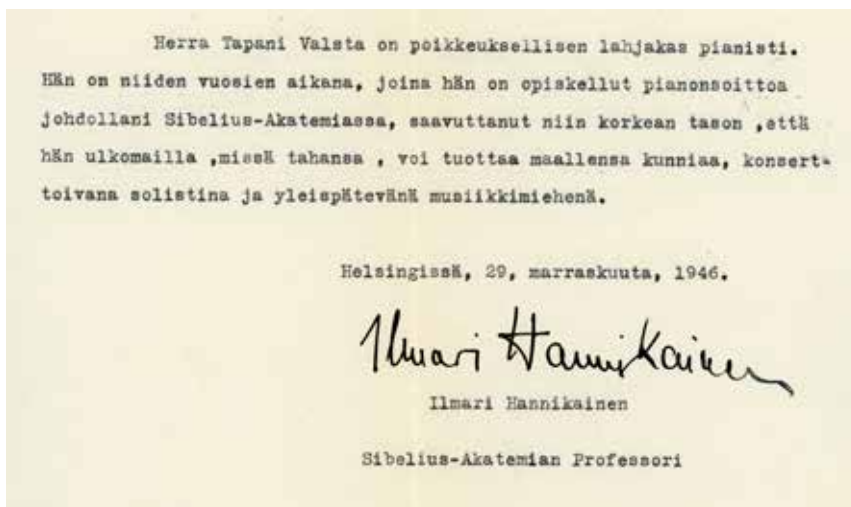
toimintaansa. *Dallapé*-orkesterin basisti Eero Lindroos (1908–1996) oli näiden tuttavuuksien joukossa, ja hänen kauttaan Valsta sai sodan jälkeen työpaikan *Dallapé*-orkesterin pianistina ja harmonikansoittajana. Nuoren musiikinopiskelijan edeltäjä oli ollut suursuosioon noussut Toivo Kärki (1915–1992). (Tikka & Tamminen 2011, 184, 193.) Vuoden 1947 haastattelussa Valsta piti pestiään kuitenkin leipätyönä: ”Välitöiksi on pitänyt soittaa milloin missäkin – mm. Dallapéssa, jotta hengissä pysyisi. Leivästäkin on pidettävä huolta opintojen lomassa” (K:nen. 1947). Valsta soitti vihkoonsa tekemien laskelmien mukaan 80 konserttia *Dallapén* riveissä.

Sibelius-Akatemian opinnot huipentuvat ensikonsertteihin ja Maj Lind -voittoon

Valstan opinnot jatkuivat sodan jälkeen Sibelius-Akatemiassa, jossa hän suoritti urkudiplomin Elis Mårtensonin johdolla jo ennen pianodiplomia, keväällä 1946. Ensikonsertti uruilla 4.5. sai huomiota kuudessa eri lehdessä, kun *Uusi Suomi*, *Kotimaa*, *Iltasanomat*, *Karjala*, *Suomen Sosialidemokraatti* ja *Helsingin Sanomat* julkaisivat positiiviset arvostelunsa.

Seuraavana syksynä Valsta sai lentävän lähdön pianistinuralleen 25.10.1946 pidetystä Maj Lind -pianokilpailusta, jossa hän voitti ensimmäisen palkinnon. Tuomaristoon kuuluivat tuolloin Elli Rängman-Björnin, Merete Söderhjelm, Martti Similä ja Jussi Jalas sekä sihteerinä ja järjestäjänä Sulho Ranta (-la. 1946).

Kilpailun jälkeen, marraskuussa 1946 Ilmari Hannikainen kirjoitti oppilaalleen painokkaan suosituskirjeen:



Kuva 1. Ilmari Hannikaisen suosituskirje Tapani Valstalle. Dokumentti löytyi Valstan leikekirjan välistä.

Valstan ensikonsertti pianistina 15.2.1948 Konservatorion salissa (sittemmin Sibelius-Akatemian konserttisali) oli huomattava menestys. Valstan konserttiohjelma oli vaativa ja näyttävä (ks. kuva 2). Ohjelman rakenne noudatti 1900-luvun alun konserttiohjelmia, joissa oli vain yksi suurimuotoinen teos, ja muu ohjelma koostui lyhyemmistä kappaleista.

Konsertti sai innostuneet arvostelut seitsemässä lehdessä. Erityisesti mainittiin Valstan soittotekninen varmuus, jota pidettiin maassamme poikkeuksellisenä. Säveltäjä Olavi Pesonen kirjoitti *Uusi Suomi* -lehdessä: ”Mitkään teknilliset vaikeudet eivät näytä häiritsevän Tapani Valstaa. Hän soittaa erehtymättä kuin vain harvat. Hänen teknillisen taitamisensa piiri käsittää myös klaveristisen värityskyvyn [...]” (O. P. 1948). Säveltäjä Uno Klami puolestaan kirjoitti *Helsingin Sanomissa*: ”[...] Valstalla on poikkeukselliset lahjat pianonsoiton teknillisen puolen hallintaan” (U. K-i. 1948). Myös muista lehtiarvosteluista saa samanlaisen kuvan Valstan soiton tekemästä vaikutuksesta: ”Pianisti omaa näet jo nyt oloissamme harvinaisen tekniikan” (-la. 1948); ”Hänellä on kaikki vaikeudet ohittava, kirkas ja varma tekniikka” (H.-K. 1948). Yhtä positiivisia olivat myös *Hufvudstadsbladetin*, *Nya Pressenin* ja *Iltasanomien* arvostelut (Ehr. 1948; L. F. 1948; J. R-io. 1948).

TAPANI VALSTA

Pianisti-ensikonsertti

KONSERVATORIOSSA
sunnuntaina helmik. 15 p:nä 1948 klo 20

Ohjelma

BACH-BUSONI *Urkupreludi ja fuuga D-duuri*
SCARLATTI .. 2 *sonaattia*
d-molli - - A-duuri

BEETHOVEN .. *Sonaatti op. 53 C-duuri (Waldstein)*
Allegro con brio
Introduzione — Adagio molto
Rondo — Allegretto moderato —
prestissimo

— V ä l i a i k a —

SCHUMANN .. *Toccata op. 7*
RAVEL *Jeux d'eau*
PALMGREN *Prelude-Nocturno op. 84*
Iltaaäniä

CHOPIN 2 *etydiä*
e-molli op. 25
E-duuri op. 10
Poloneesi As-duuri

STEINWAY & SONS KONSERTTIFLYYGFLI FAZERILTA
KONSERTTITOIMISTO FAZER

130

Kuva 2. Tapani Valstan pianisti-ensikonsertin ohjelma 15.2.1948.
Dokumentti on peräisin Valstan leikekirjasta.

Yleisö tuntuu olleen Valstan konsertista innoissaan. ”Melko runsaslukuinen yleisö osoitti pianistille myrskyisää suosiota” (-la. 1948). ”Mieluisaa oli todeta hra Valstan soiton herättämä vastakaiku yleisössä. Se on aina pettämätön lahjakkuuden merkki” (U. K-i. 1948).

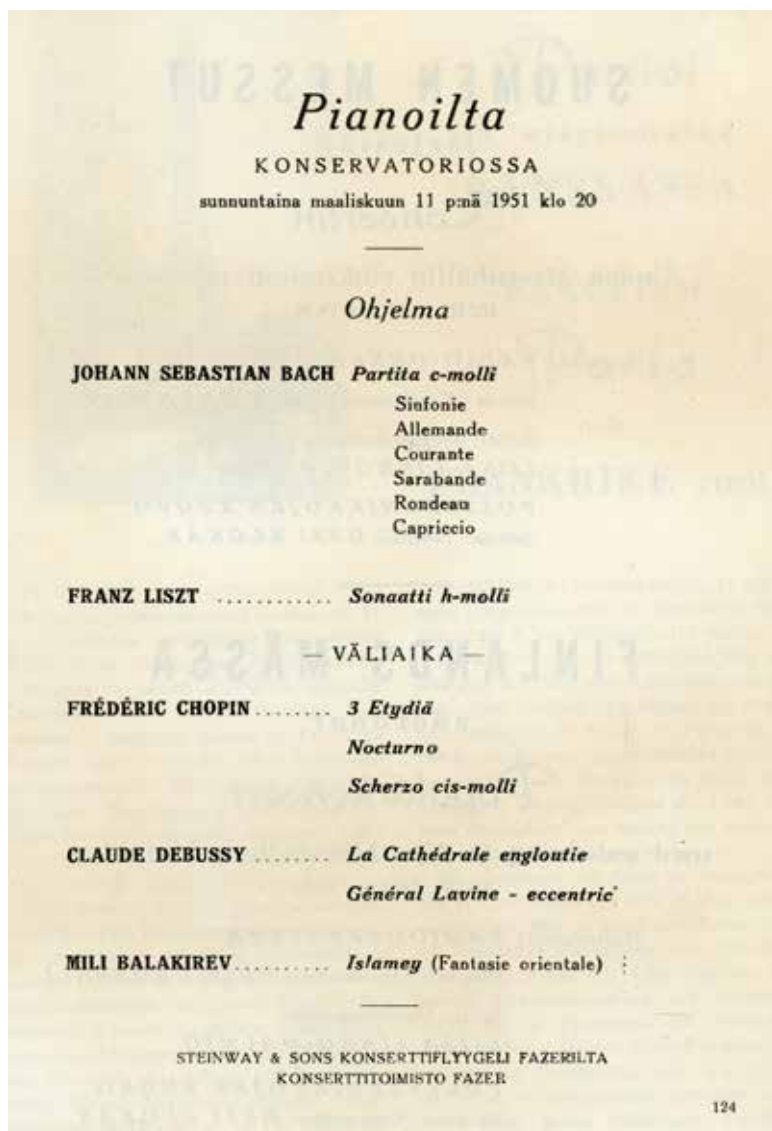
Täydentäviä opintoja Pariisissa ja kotiinpaluukonsertti

Valsta valmistui Sibelius-Akatemiasta keväällä 1948. Sota oli tehnyt opinnot ulkomailla mahdottomiksi, ja monet suomalaispianistit täydensivät opintojaan Sibelius-Akatemiasta valmistuttuaan. Myös Valsta teki muutamia opintomatkoja Wieniin ja Pariisiin. Hän sai yksivuotisen apurahan opiskellakseen Pariisissa, jossa otti tunteja Suzanne Guèbeliltä, harjoittelei näiden matkojensa aikana tulevia konserttiohjelmia, kuunteli opetusta ja kävi aktiivisesti kuuntelemassa konsertteja. (Järvilehto 2009.)

Pariisin-opinnoista saadut vaikutteet tulivat kuuluville soolopianokonsertissa, jonka Valsta piti 11.3.1951. Tämän konsertin ohjelmistovalinnoista käy hyvin ilmi hänen kunnianhimensa pianonsoiton suhteen (ks. kuva 3). Myös tässä konserttiohjelmassa oli edelleen vain yksi pääteos, joka oli tällä kertaa Lisztin sonaatti. Ohjelman soittotekninen vaatimustaso oli korkea. Mukana oli mainitun Lisztin teoksen lisäksi muun muassa Chopinin etydejä, cis-molli-scherzo ja Mili Balakirevin *Islamey*, joka on perinteisesti mielletty koko romanttisen pianokirjallisuuden teknisesti vaativimpiin kuuluvaksi teokseksi.

Tätä soolopianokonserttia käsiteltiin kahdeksassa lehtiarvostelussa, jotka olivat jälleen erittäin positiivisia ja Valstan teknistä taituruutta korostavia. Seitsemän myönteisen arvostelun lisäksi oli myös soraääni. Pianisti, kielitieteilijä ja Sibelius-Akatemian prima vista -soiton opettaja Andrej Rudnev kirjoitti arvostelun ruotsinkieliseen *Nya Pressen* -lehteen (12.3.1951). Hän kirjoitti kehuvasti Valstan Debussy-tulkintoista, mutta muusta ohjelmasta varsin kriittisesti. Bachin c-molli-partitassa hän kritisoi

vasemman käden jotenkin välinpitämätöntä soittoa. [...] Muussa ohjelmassa [kuin Bachin ja Debussyn kappaleissa] sympaattinen pianisti,



Kuva 3. Konserttiohjelma Pianoilta Konservatorion salissa 11.3.1951.
Dokumentti on peräisin Valstan leikekirjasta.

jolla on kiistattomasti aivan erityisiä teknisiä taipumuksia, joutui kamppailemaan tiettyjen vaikeuksien kanssa. Hypyissä, jotka usein peitettiin pedaalilla, tuli valitettavasti monia virhelyöntejä (vähemmän kuin ennen) ja sotkuja. [...] [Islameystä] puuttui nopeissa osissaan kesytön rytminen painokkuus ja laulavasta melodiasta kaipuun hehku. Myös muistaminen tuotti hieman hankaluuksia. (A. R. 1951, käänös R.-M. Marin.)¹

Se, että Rudnevin arvostelu on muiden kriittisten arvostelujen lailla mukana Valstan leikekirjassa, luo uskottavuutta yleiskuvaan, jonka leikekirjojen pohjalta saa hänen soittonsa saamasta vastaanotosta. Tässä artikkelissa on kuitenkin mahdollista esitellä vain yksittäisiä otoksia satoja arvosteluja käsittävästä aineistosta, jonka laajuus mahdollistaisi jatkossa myös tarkemman analyysin Valstan soiton lehdistöstä saamasta palautteesta.

Solistina Suomessa

Valstan 1940- ja 1950-luvuilla saamista arvosteluista ilmenevät toiveet kansainvälisestä läpimurrosta osoittautuivat valitettavasti turhiksi. Vaatisi lisää tutkimusta selvittää, miksi Valstan solistiura jäi eräitä ulkomaankonsertteja lukuun ottamatta kotimaan rajojen sisäpuolelle. Toisaalta Suomessa hänen solistiuransa oli loistokas. Valsta oli suurimpien kotimaisten orkestereiden solistina 1940-luvun lopulta aina 1970-luvulle saakka. Konserttivihkoihinsa tekemiensä laskelmien mukaan hän esiintyi uransa aikana yhteensä 20 kertaa Radion sinfoniaorkesterin solistina ja soitti 16 eri teosta pianolle ja orkesterille. Helsingin kaupunginorkesterin kanssa Valsta on kirjannut esiintyneensä 16 kertaa, kymmenen eri teoksen solistina.

¹ “[...] vänstra handens någotslags likgiltiga spel. [...] I resten av programmet hade den sympatiska pianisten, som obestriddigen äger alldeles speciella tekniska anlag, att brottas med vissa svårigheter. Det förekom tyvärr många felslagningar (mindre än förut) och grumligheter i löpningarna vilka dessutom ofta täcktes med pedal. [...] [Islamey] saknade i de snabbare delarna den rytmiska vilda pregnansen och i sitt sjungande tema den trånande melodiska glöden. Memoreringen gjorde också lite förtret.” (A. R. 1955.)

Helsingin orkestereiden lisäksi Valsta konsertoi säännöllisesti Turussa, Tampereella ja Oulussa sekä varsin taajaan myös muiden kotimaisten orkestereiden solistina. Konsertoinnin laajuus käy hyvin ilmi yksittäisten konserttojen saamista esityskerroista. Valstan erilliselle paperille tekemän listauksen mukaan hän olisi eniten esittänyt Tšaikovskin b-molli-konserttoa, 14 kertaa, Mozartin pianokonserttoa nro 26 D-duuri, KV 537, 13 kertaa, ja Lisztin Es-duuri-konserttoa, 11 kertaa. Yhteensä Valsta on laskenut esiintyneensä 107 kertaa solistina ja soittaneensa 25 eri teosta. Harmillista kyllä hän ei ole tehnyt luetteloa soittamistaan soolopianoteoksista, ja kamarimusiikkiteostenkin maininnat ovat hajanaisia.

Valstan konsertto-ohjelmistoon kuului niin suomalaisia teoksia kuin kansainvälisiä perusteoksiakin. Eräs huippukohta hänen solistiuralaan oli Aram Hatšaturjanin pianokonserton esitys 15.4.1955 Helsingin kaupunginorkesterin solistina säveltäjän itsensä johtaessa orkesteria (ks. kuva 4).



Kuva 4. Helsingin kaupunginorkesterin konsertin ohjelma 15.4.1955. Dokumentti on peräisin Valstan leikekirjasta.

Nimekkään säveltäjä-kapellimestarin vuoksi konsertti sai tavanomaista enemmän palstatilaa monissa sanomalehdissä. Konsertti oli Valstalle suuri menestys. Tauno Karila kirjoitti *Helsingin Sanomissa*: ”Tapani Valstalle tämä solistiesiintyminen oli loistava taiteellinen voitto. Erehtymättömään varmuuteen ja valloittavaan virtuositeettiin yhtyi myös tosi muusikon tulkintapanos. Yleisön valtava suosio oli ulkonaisena todistuksena taiteilijan menestyksestä” (Karila 1955). Säveltäjä Väinö Pesola kiitteli puolestaan *Suomen Sosialidemokraatti* -lehdessä miten Valsta soitti teoksen ”monimutkaisimmissakin rytmihdistelmissä tarkassa yhteisymmärryksessä orkesterin kanssa” (-la. 1955).

Kamarimuusikko henkeen ja vereen

Kamarimusiikilla oli merkittävä rooli Valstan pianotaiteessa. Sodan jälkeen hän konsertoi ahkerasti sellistiveljensä Eskon ja viulisti Anja Ignatiuksen kanssa. Myös sota-aikana alkanut yhteistyö oopperalaulajien Alfons Almin, Irja Aholaisen ja Kalle Ruususen kanssa jatkui. Valstan taidot yhteismusisoijana havaittiin laulukonserttien arvosteluissa, kuten vaikkapa *Satakunnan Kansan* 15.1.1945 julkaisemassa arvostelussa nelikon oopperakonsertista: ”Jos olivat illan laulajat hyviä, niin oli säestäjänäkin Tapani Valsta loistomies. Aika mato pianistiksi niin nuori mies. Antaa varmaan vielä itsestään kuulla” (A. J. 1946). Saman kiertueen toisesta konsertista *Keskisuomalaisen* arvostelija kirjoitti: ”Ja sitten, ’last but not least’, on mainittava illan etevästä säestäjästä. Tapani Valstalla on säestystehtäviin aivan harvinaiset lahjat. Joustava tekniikka, herkkä dyna[a]minen taju, syvä musikaalisuus, mainio rytmi ja myös kyky valaa lennokkuutta ja sytyttävyyttä säestystehtäviin [...]” (E. R. 1946.) Näistä arvosteluista välittyy Valstan intohimo yhteismusisointiin.

Valsta teki 1940–1950-luvuilla laajoja kiertueita myös triokokoonpanossa, johon kuului hänen ja Esko-veljen ohella viulisti Tuomas Haapanen. Trion konserttien joukossa oli kiertue Suomalaisen Oopperan baletin kanssa eri puolilla Suomea. Valstan vihkoonsa tekemän luettelon mukaan he esittivät Tšaikovskin *Joutsenlampi*-balettia pianotriolle sovitettuna peräti 32 kertaa 29.7.–28.8.1950.

Eräs Valstan uran merkittävistä konserttimatkoista oli vuonna 1956 yhdessä Esko Valstan ja laulaja Maiju Kuusojan kanssa tehty kiertue Neuvostoliitossa. Kiertueen yhteydessä Valsta soitti soolonumeronaan Lisztin h-molli-sonaattia. Suomessa kiertue sai huomiota erityisesti ulkomusiikillisista syistä, kun taiteilijat joutuivat Tbilisissä keskelle Stalinin kannattajien järjestämiä mielenosoituksia (Järvilehto 2009). Sen sijaan konserttimatkan taiteellinen anti ja menestys jäivät kotimaisessa mediassa poliittisten uutisten varjoon.

Valstan leikekirjassa olevista konserttiohjelmista voi päätellä, että hänen soolopianoesiintymisensä vähenivät 1970-luvulle tultaessa, ja konsertointi pianistina painottui kamarimusiikkiin. Soolopianonumeroita sisältyi yhä harvemmin kamarimusiikkikonserttien ohjelmiin. Toisaalta hän jatkoi aktiivisesti soolopianoteosten nauhoittamista Yleisradiolle. Urkukonsertit pysyivät kiinteänä osana Valstan toimintaa koko hänen uransa ajan.

Tapani Valstan uran jälkipuoliskon merkittävimpiä kamarimusiikkikumppaneita olivat sellisti Arto Noras ja muut Sibelius-Akatemia-kvartetin jäsenet: viulistit Seppo Tukiainen ja Erkki Kantola sekä alttoviulisti Veikko Kosonen. Yhteistyö Noraksen kanssa alkoi 1960-luvun puolessa välissä ja jatkui aina 1990-luvulle saakka. Eräänä duon yhteistyön monista huippukohdista voidaan pitää Dmitri Šostakovitšin sellosonaatin op. 40 ja Franz Schubertin *Arpeggione*-sonaatin D. 821 levytystä, joka voitti Yleisradion äänilevypalkinnon parhaana vakavan musiikin äänilevynä vuonna 1974. Noraksen perustamien Naantalin musiikkijuhlien ja Sallan musiikkipäivien puitteissa Valsta esiintyi aina vuoteen 1997 saakka. Hänen monipuolisuutensa käy hyvin ilmi noiden festivaalien ohjelmista. Valsta soitti niin salonkiohjelmaa kuin ”vakavampaakin” klassista musiikkia, esiintyi sekä soolonumeroin että erilaisissa kamarimusiikkikokoonpanoissa ja lisäksi toimi urkurina kirkkokonserteissa.

Radioäänitteiden jäljillä

Tässä artikkelissa luetellut äänitteet ovat tutkijoiden saatavilla ja kuunneltavissa Yleisradion arkistossa. Ylen tietokannat ovat käytös-

sä myös Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa (KAVI), jossa ohjelmatiedot ovat tutkijoiden saatavilla. Kaupallisesti julkaistut levyt ovat kuunneltavissa myös Kansalliskirjastossa ja lainattavissa kirjastoissa ympäri Suomea, levyvalikoimista riippuen. Tätä kirjoitettaessa Valstan äänitteistä ovat verkossa kuunneltavissa lähinnä ne, joiden internet-jakeluun Naxos Music Library (www.naxosmusiclibrary.com) on tehnyt sopimuksen. Soittopalvelun valikoimassa ovat kuunneltavissa *Finlandia Recordsin* vuonna 1991 otsikolla ”Tapani Valsta – Recordings 1957–1976” (Finlandia FACD811) julkaisema kokoelma suomalaista pianomusiikkia, Arto Noraksen kanssa taltioitu Šostakovitšin sellosonaatti ja yksittäisiä muita teoksia sekä BIS-levy-yhtiön julkaisema Sibelius-Akatemia -kvartetin kanssa äänitetty Joonas Kokkosen pianokvintetto (www.naxoslibrary.com, katsottu 12.10.2017).

Valstan kaupallisesti julkaistuista äänitteistä soolopiano-, konsertto- ja urkumusiikin taltiointit on useimmiten tehty alun perin Yleisradiolle. Valsta sai tehdä vuosikymmenten varrella valtavan määrän studio-taltiointeja, ja Yle myös radioi lukuisia hänen solistiesiintymisiään. Valitettavasti Yleisradio käytti 1960–1980-luvuilla säästösyistä uudelleen kalliita magneettinauhojaan äänittämällä uusia ohjelmia vanhojen päälle, jolloin valtava määrä maamme esittävän säveltaiteen historiaa tuhoutui. Niin kävi myös monille Valstan soittamista alkuperäisnauhoista. Yleisradion vanhassa äänitekortistossa näkyvät äänityspäivämäärien lisäksi myös päivämäärät, jolloin nauhat on joko tuhottu tai sitten viety kantanauhastoon. Toisinaan äänitteiden elinkaari Ylen äänitearkistossa oli lyhyt. Esimerkiksi Valstan esitykset Lisztin *Petrarca*-soneteista äänitettiin 8.6.1970, ja nauha on merkitty poistetuksi jo 13.10.1971 (Salosaari 2017).

Seuraavassa on Fono-tietokannan sekä radio- ja televisioarkistojen hakuohjelmien avulla tehty lista Yleisradiossa säilyneistä Valstan tekemistä soolopianoäänitteistä. Olen tehnyt artikkelin ääniteluettelot Ylen äänitearkistossa, jossa tietokannat ovat käytössä ja jossa nauha-aineisto on säilötty. Tämän artikkelin äänitelistassa on oikeanpuolimmaisena mainittu tunnistenumero, joka kertoo alkuperäisen avokelanauhan numeron. Kaikista mainituista on olemassa digitoituja versioita joko DAT-nauhoilla tai CD-levyillä, joilla on oma tunnistenumeronsa.

Selkeyden vuoksi olen viitannut vain mahdollisimman alkuperäiseen kelanauhalähteeseen ja jättänyt joidenkin tallenteiden monet kopiot mainitsematta. Ne löytyvät tietokannasta joka tapauksessa myös luettelossa mainittua kelanauhan tunnistenumeroa käyttäen.

Nykyään kaikki Yleisradiossa säilyneet Valsta-äänitteet on digitoitu, ja ne ovat kuunneltavissa suoraan tietokannasta. Tunnistenumeron edessä oleva kirjainyhdistelmä kertoo alkuperäismateriaalin formaatin. Sekä AST- että V-alkuiset tunnistenumerot tarkoittavat analogisia avokelanauhoja. V-tunnuksella varustetut nauhat on aikanaan lunastettu Yleisradion kantanauhoiksi. Ainoan televisioarkistossa olevan Valstan pianosolistiesiintymisen, Beethovenin kolmannen pianokonserton, tallennenumeron alku IDB ilmaisee, että kyseessä on digibeta-kuvanauha.

Nauhakoteloissa olleet tiedot on Valstan Yle-äänitteiden kohdalla tallennettu osaksi kutakin nauhaa vastaavaa tietuetta. Mahdollisia lisätietoja voi halutessaan saada mapeista, joihin alun perin kelanauhakoteloissa olleet kortit ja lomakkeet on säilötty. Tähän ääniteluettelon tarvittavat tiedot olen kuitenkin suurimmaksi osaksi saanut suoraan tietokantojen tietueista. Varsinkin radioarkistossa säilytettävissä nauhoissa tiedot ovat kuitenkin vajaammat. Esimerkiksi nauhalla AST-20507-0 on otsikon mukaisesti ”Pieni Brahms-konsertti”, eikä tarkempia teostietoja ole mainittu tietueessa eikä kortistossa. Tässä ja vastaavissa tapauksissa olen itse tietokannasta kuuntelemalla tunnistanut nauhojen sisältämät soolopianoteokset. Kunkin teoksen äänitysvuoden olen myös katsonut tietokannoista. Ainoastaan yhdestä teoksesta puuttuu tämä tieto. Palmgrenin sävellyksen *Valse-caprice* op. 1 nro 4 nauha on kopioitu vuonna 1958, mutta äänitysvuosi ei ole toistaiseksi selvinnyt.

Kunkin tietueen yhteydessä on mainittu useimmiten nauhan kesto. Toisinaan kyseessä on kuitenkin koko ohjelman kesto, eikä yksittäisiä teoksia ole eritelty. Näissä tapauksissa olen itse tarkistanut yksittäisten teosten kestot äänitiedostoilta. Kestot ovat sekuntilukujen suhteen hieman epätarkkoja, ja niihin tulee suhtautua suuntaa antavina. Ne on sisällytetty tähän luettelon antamaan lukijalle yleiskuvan kunkin teoksen soivasta kestosta ja materiaalin kokonaisuudesta.

Soolopiano-ohjelmisto Yleisradion arkistossa

Säveltäjä	Teos	Kesto	Vuosi	Tunnistenumero
Bach, Johann Sebastian	Partita nro 2 BWV 826	18'55	1975	AST-45477-0
Brahms, Johannes	Capriccio op. 116 nro 7	2'30	1968	AST-27507-0
Brahms, Johannes	Intermezzo op. 118 nro 1	2'00	1977	V-011940-01
Brahms, Johannes	Intermezzo op. 118 nro 2	6'26	1968	AST-27507-0
Brahms, Johannes	Intermezzo op. 118 nro 6	4'40	1977	V-011940-03
Brahms, Johannes	Rapsodia h-molli op. 79 nro 1	6'00	1968	AST-27507-0
Faltin, Richard	<i>Muunnelmia omasta teemasta</i>	9'45	1962	V-001547-01
Flodin, Karl	<i>Neljä idylliä</i> , sarja pianolle (1. Albumin lehti, 2. Pastorale, 3. Berceuse, 4. Arietta)	9'38	1963	V-006077-01 Erilliset osat: V-006078-01 V-006079-01 V-006080-01 V-006081-01
Flodin, Karl	<i>Fleurs d'album</i> , sarja pianolle (1. Laulu ilman sanoja, 2. Valse lente, 3. Ludvig XIV:n tyyliin, 4. Musette, 5. Lento, 6. Melodia, 7. Surumielinen masurkka, 8. Marssi, 9. Rukous, 10. Haydnin tapaan, 11. Meditaatio)	11'24	1964	V-006245-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Tunnelmia</i> op. 11b; osa 1 Iltarauha	2'40	1976	V-009377-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Tunnelmia</i> op. 11b; osa 2 Yölaulu	3'05	1962	V-001237-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Tunnelmia</i> op. 11b; osa 3 Keskustelu	3'42	1976	V-009378-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Tunnelmia</i> op. 11b; osa 4 Kysymys	1'45	1976	V-009379-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Tunnelmia</i> op. 11b; osa 5 Ensi lumi	4'57	1976	V-009376-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Tunnelmia</i> op. 11b; osa 6 Souvenir	2'57	1962	V-001238-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Unohtunut sävelmä</i> op. 12 nro 1	4'40	1962	V-001236-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Iltta</i> op. 14 nro 3	3'41	1972	V-008392-01
Hannikainen, Ilmari	Valssi op. 17 nro 1	1'45	1976	V-009381-01
Hannikainen, Ilmari	Valssi op. 17 nro 2	1'52	1972	V-008394-01
Hannikainen, Ilmari	Valssi op. 17 nro 3	2'55	1972	V-009396-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Cinq morceaux pour piano</i> op. 20; nro 1 Pensée d'automne	3'18	1976	V-009380-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Cinq morceaux pour piano</i> op. 20; nro 2 Brise d'été	2'38	1976	V-008395-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Cinq morceaux pour piano</i> op. 20; nro 3 La Voix du crepuscule	3'45	1972	V-008393-01

Hannikainen, Ilmari	<i>Cinq morceaux pour piano</i> op. 20; nro 4 Silhouette de Debussy	3'11	1972	V-008397-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Cinq morceaux pour piano</i> op. 20; nro 5 Burlesque	1'49	1976	V-009375-01
Hannikainen, Ilmari	<i>Feuille d'album</i> op. 25 nro 1	3'02	1962	V-001241-01
Haydn, Joseph	Pianosonaatti A-duuri Hob. XVI/4	7'22	1969	AST-31412-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti D-duuri Hob. XVI/5	9'04	1969	AST-31412-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti G-duuri Hob. XVI/6	11'57	1969	AST-31501-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti C-duuri Hob. XVI/7	5'00	1969	AST-30820-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti G-duuri Hob. XVI/8	5'05	1969	AST-30820-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti F-duuri Hob. XVI/9	5'43	1969	AST-30820-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti C-duuri Hob. XVI/12	8'39	1969	AST-31501-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti C-duuri Hob. XVI/19	13'50	1969	AST-32505-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti c-molli Hob. XVI/20	12'21	1969	AST-31006-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti D-duuri Hob. XVI/24	10'03	1970	AST-29912-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti Es-duuri Hob. XVI/25	7'49	1970	AST-29912-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti A-duuri Hob. XVI/26	9'10	1970	AST-34785-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti G-duuri Hob. XVI/27	11'01	1970	AST-34785-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti A-duuri Hob. XVI/30	10'25	1970	AST-9147-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti E-duuri Hob. XVI/31	8'08	1970	AST-9147-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti G-duuri Hob. XVI/33	10'52	1969	AST-31006-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti e-molli Hob. XVI/34	9'15	1970	AST-25530-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti cis-molli Hob. XVI/36	12'26	1970	AST-35429-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti D-duuri Hob. XVI/37	9'58	1970	AST-35429-0

Haydn, Joseph	Pianosonaatti G-duuri Hob. XVI/40	8'58	1970	AST-25530-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti C-duuri Hob. XVI/45	10'51	1969	AST-32505-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti F-duuri Hob. XVI/47	9'05	1971	AST-19636-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti C-duuri Hob. XVI/48	9'35	1971	AST-19636-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti Es-duuri Hob. XVI/49	16'57	1971	AST-20959-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti C-duuri Hob. XVI/50	13'53	1971	AST-20840-0
Haydn, Joseph	Pianosonaatti D-duuri Hob. XVII/D1	5'47	1969	AST-31412-0
Händel, Georg Friedrich	Klaveerisarja nro 3 d-molli HWV 428	19'55	1973	AST-41532-0
Kajanus, Robert	<i>Petite Valse</i>	1'07	1962	V-002406-01
Kajanus, Robert	Lyyrisiä kappaleita; Kansantanssin tapaan	1'44	1963	V-002804-01
Klami Uno	<i>Aforismi (largo)</i>	2'12	1964	V-006378-01
Kuusisto Taneli	Sonatiini nro 2 op. 57	7'50	1954	V-000074-01
Linko, Ernst	<i>Sarja vanhaan tyyliin op. 1 nro 4; Aria</i>	3'31	1970	V-008080-01
Linko, Ernst	<i>Suite miniature op. 2 (1. Quasi improvisando, 2. Tempo di menuetto, 3. Nocturne, 4. Moto perpetuo)</i>	11'22	1964	Erilliset osat: V-006380-01 V-006381-01 V-006382-01 V-006383-01
Linko, Ernst	<i>Arioso</i>	3'02	1964	V-006379-01
Linko, Ernst	<i>Pieni kuvitelma pianolle</i>	4'24	1970	V-008081-01
Linko, Ernst	<i>Sadetunnelma pianolle</i>	3'22	1970	V-008082-01
Liszt, Franz	<i>Harmonies poétiques et religieuses; osa 10 Cantique d'amour S. 173</i>	6'36	1971	AST-36779-0
Liszt, Franz	Unkarilainen rapsodia nro 3 S. 244	4'17	1971	AST-36779-0
Liszt, Franz	Impromptu Fis-duuri S. 191	3'43	1971	AST-36779-0
Lithander, Carl Ludvig	Sonaatti fis-molli op. 15	23'02	1960	V-004511-01 Osa 2: V-003316-01 Osa 4: V-003317-01
Lithander, Carl Ludvig	Sonaatti C-duuri	17'40	1962	V-004680-01
Lithander, Carl Ludvig	<i>Tema af Goes varieradt (muunnellut 2 ja 5 puuttuvat esityksestä)</i>	10'31	1962	V-003843-01

Lithander, Fredrik	<i>Muunnelmia Haydnin teemasta</i>	11'33	1962	V-004598-01
Madetoja, Leevi	<i>Kuoleman puutarha</i> , sarja op. 41	14'03	1960	V-004449-01 Erilliset osat: V-002902-01 V-002901-01 V-002903-01
Melartin, Erkki	<i>Arietta all'antica</i> op. 25 nro 4	3'48	1960	V-002900-01
Melartin, Erkki	Etydi pianolle op. 33 nro 2	1'51	1972	V-008615-01
Melartin, Erkki	<i>Lyrrik</i> op. 59 nro 1; Barcarole	3'53	1972	V-008613-01
Melartin, Erkki	<i>Feuillets d'album</i> op. 83 nro 7; Berceuse (pour un cœur triste)	1'57	1972	V-008614-01
Melartin, Erkki	Sonatiini op. 84	10'11	1968	V-007626-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 1; Kreikkalainen uhritoimitus	2'18	1968	V-007624-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 2; Capriccio	1'05	1968	V-007632-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 3; Studie	1'39	1968	V-007631-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 5; Japanilaisia kirsikankukkia	1'34	1968	V-007630-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 6; Ilta Venetsiassa	2'32	1968	V-007623-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 10; Talvitie	3'44	1968	V-007628-01
Melartin, Erkki	<i>24 preludia</i> op. 85 nro 18; Robustamente	1'52	1968	V-007629-01
Melartin, Erkki	<i>Sju klaverstycken</i> op. 98 nro 1; Hiljainen metsä	3'44	1968	V-007627-01
Melartin, Erkki	<i>Nuorta elämää</i> op. 119c nro 1; Une Caresse	1'43	1968	V-007625-01
Merikanto, Aarre	<i>Neljä pianokappaletta</i> op. 13 nro 2; Burlesco	1'26	1968	V-007589-01
Merikanto, Aarre	<i>Kuusi pianokappaletta</i> op. 20 nro 1; Melodie	2'41	1964	V-006368-01
Merikanto, Aarre	<i>Kuusi pianokappaletta</i> op. 20 nro 2; Pan	1'39	1964	V-006369-01
Merikanto, Aarre	<i>Kuusi pianokappaletta</i> op. 20 nro 3; Improvisaatio	2'52	1964	V-006370-01
Merikanto, Aarre	<i>Kuusi pianokappaletta</i> op. 20 nro 4; Uni	2'43	1964	V-006371-01
Merikanto, Aarre	<i>Kuusi pianokappaletta</i> op. 20 nro 5; Scherzo	1'23	1964	V-006376-01
Merikanto, Aarre	<i>Kuusi pianokappaletta</i> op. 20 nro 6; Kuutamo	3'41	1964	V-006377-01
Merikanto, Aarre	<i>Hämärän laulu</i>	4'22	1968	V-007572-01
Merikanto, Oskar	<i>Romanssi</i> op. 12	5'22	1973	V-008742-01

Merikanto, Oskar	<i>Valse lente</i> op. 33	2'52	1973	V-008743-01
Merikanto, Oskar	<i>Kaksi pianokappaletta</i> op 73 nro 1; Idylli	4'38	1973	V-008740-01
Merikanto, Oskar	<i>Nuorisolle</i> op. 92 nro 1; Laulu	3'04	1973	V-008741-01
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Duport-variaatiot</i> KV 573	13'40	1974	AST-13010-0
Palmgren, Selim	<i>Illusion</i> op. 1 nro 2	3'05	1964	V-006397-01
Palmgren, Selim	Etydi <i>En route</i> op. 9	1'18	1955	V-000436-01
Palmgren, Selim	<i>24 preludia</i> op. 17 nro 12; Meri	1'52	1957	V-001471-01
Palmgren, Selim	<i>24 preludia</i> op. 17 nro 5; Presto ja 17; Allegro agitato	0'55 0'36	1965	Erilliset preludeit: 5: V-006813-01 17: V-006816-01
Palmgren, Selim	<i>24 preludia</i> op. 17 nro 8; Allegro feroce	2'03	1966	V-006396-01
Palmgren, Selim	<i>24 preludia</i> op. 17; 1 Andante, 2 Kansansävelmä, 3 Allegretto con grazia, 4 Tempo di valse: poco moderato, 6 Sarabande, 7 Un poco mosso, 9 Kehtolaulu, 10 Kansansävelmä, 15 Piiritanssi, 19 Linnun laulua, 20 In memoriam, 22 Kansanlaulu	1'36 1'05 1'43 2'08 2'57 1'14 4'40 1'45 1'15 0'52 2'41 0'57	1968	Erilliset preludeit: 1: V-007573-01 2: V-007574-01 3: V-007575-01 4: V-007576-01 6: V-007577-01 7: V-007578-01 9: V-007579-01 10: V-007580-01 15: V-007581-01 19: V-007583-01 20: V-007584-01 22: V-007582-01
Palmgren, Selim	<i>Toukokuu</i> op. 27 nro 4; Toukokuun yö	2'58	1957	V-001431-01
Palmgren, Selim	<i>Toukokuu</i> op. 27 nro 7; Postludium	1'08	1964	V-006503-01
Palmgren, Selim	<i>Tre pianostycken</i> op. 54 nro 3; Månsken	3'03	1957	V-001510-01
Palmgren, Selim	<i>Zwei Impromptus</i> op. 66 nro 1; Länsisuomalainen valssi	1'47	1955	V-000435-01
Palmgren, Selim	<i>Kolmikohtauksinen nokturno</i> op. 72 (1. Tähdet tuikkivat, 2. Yön laulu, 3. Sarastus)	8'28	1957	V-001427-01 erilliset osat: V-001432-01 V-001433-01 V-001434-01
Palmgren, Selim	<i>Tre klaverstycken</i> op. 73 nro 1; Romance	3'10	1964	V-006392

Palmgren, Selim	<i>24 etydiä</i> op. 77	11'54	1966	V-007032-01 Etydit 1-12: V-007108-01 Etydit 13-24: V-007107-01 Etydi nro 13: V-007106-01
Palmgren, Selim	<i>Basso ostinato</i> op. 79 nro 7	2'32	1966	V-007033-01
Palmgren, Selim	<i>Triptyykki</i> op. 81 (Kevätunelma, Kehtolaulu, Rapsodia)	10'48	1963	V-006171-01-03 Erilliset osat: V-006170-01 V-006169-01 V-006168-01
Palmgren, Selim	<i>Prelude-nocturne</i> op. 84 nro 2	4'19	1957	V-000488-01
Palmgren, Selim	<i>Fyra klaverstycken</i> op. 88 nro 1; Crescendo ostinato	1'19	1966	V-006815-01
Palmgren, Selim	<i>Fyra klaverstycken</i> op. 88 nro 2; Danzando	1'09	1966	V-006814-01
Palmgren, Selim	Sonatiini op. 93	6'34	1964	V-006524-01
Palmgren, Selim	Sonatiini op. 113	3'31	1965	V-006817-01
Ravel, Maurice	<i>Jeux d'eau</i>	5'00	1972	V-011939-01
Ravel, Maurice	<i>Ma mère l'oye</i> , osa 3; Laiderronnette, impératrice des pagodes	3'25	1972	V-011938-01
Ravel, Maurice	<i>Pavane pour une infante défunte</i>	6'10	1972	V-011937-01
Sibelius, Jean	<i>Väisi luonnosta</i> op. 114 (Maisema, Talvikuva, Metsälampi, Metsälaulu, Kevätnäky)	13'21	1975	V-005357-01 erilliset osat: V-009030-01 V-009031-01 V-009028-01 V-009029-01 V-009027-01
Sonninen, Ahti	<i>Suurkaupungissa</i> op. 43 nro 3; Terästoccata	2'36	1960	V-002899-01

Pianokonserttoja ja muita teoksia pianolle ja
orkesterille Yleisradion arkistossa

Säveltäjä	Teos, orkesteri ja kapellimestari	Kesto	Vuosi	Tunnistenumero
Beethoven, Ludwig van	Pianokonsertto nro 3 op. 37, RSO / Kamu, Okko (TV-taltiointi)	37'48	1971	IDB-207446
Godzinsky, George de	Rapsodia Einar Englundin "Onnen sävel"-teemasta, RO / Godzinsky, George de	6'58	1958	A-3168-0
Hannikainen, Ilmari	Pianokonsertto op. 7, HKO / Hannikainen, Tauno	34'31	1958	V-004362-01
Lindeman, Osmo	Pianokonsertto nro 1, RSO / Berglund, Paavo	13'20	1964	V-007136-01 V-006873-01
Merikanto, Aarre	Pianokonsertto nro 2, RSO / Similä Martti	26'00	1954	V-004098-01
Merikanto, Aarre	Pianokonsertto nro 3, HKO / Hannikainen, Tauno	18'07	1960	V-004506-01
Palmgren, Selim – Lerche, Nils (sov.)	<i>Valse-caprice</i> op. 1 nro 4 pianolle ja orkesterille, RSO / Godzinsky, George de	5'25	1950 -luku	V-008258-01
Sallinen, Aulis	<i>Metamorfooseja</i> pianolle ja kamariorkesterille ("Elegiasta Sebastian Knightille"), RSO / Portman Stephen	21'15	1966	V-004848-01

Yleisradion tekemien soolopianoäänitteiden lisäksi Valsta on levyttänyt kaupallisesti Taneli Kuusiston teokset Sonatiini op. 13 ja *6 Lyijykynäpiirrosta pianolle* op. 1 (TACTUS TA 8006 LP). Muut kaupallisesti julkaistut soolopiano- ja konserttoäänitteet on tehty Ylen nauhoista.

Kuten edellä olevasta listasta näkyy, Yleisradio säilytti lähtökohteisesti suomalaisten teosten äänitteitä arkistossaan. Niiden joukossa on monia merkittäviä taltiointeja, kuten Aarre Merikannon toisen pianokonserton, Osmo Lindemanin pianokonserton ja Aulis Sallisen *Metamorfoosien* kantaesitykset. Valsta ehti kuitenkin äänittää myös merkittäviä kansainväliseen ohjelmistoon kuuluvia teoksia Yleisradiolle. Erityisesti huomio kiinnittyy Joseph Haydnin sonaattien taltiointien suureen määrään. Valsta ja Liisa Pohjola äänittivät kaikki

Haydnin sonaatit Yleisradiolle.² Valsta ehdotti Pohjolalle tätä projektia ja oli mahdollisesti koko hankkeen takana (Pohjola 2018).³ Kaikki Valstan 29 Haydn-äänitettä ovat säilyneet: 26 niistä alkuperäisnauhoilla ja kolme Valstan kotiäänitteillä.

Tapani Valstan kotinauhokukset Yleisradiossa tuhotuista äänitteistä

Valstalla oli tapana nauhoittaa omaa soittoaan kelanauhurilla ja c-kasettisoittimella radiosta. Hänen henkilökohtaisessa nauha-arkistossaan on siten säilynyt varsin suuri määrä ohjelmistoa, jota Yleisradion äänitearkistossa ei enää ole. Valstan kotinauhokuksissa on useimmiten niin lähetyksestä kuin äänitystekniikastakin johtuvaa kohinaa, häiriöitä ja suoranaisia katkoksia. Radiolähetyksen kompressoinnista johtuen musiikin dynaamiset erot ovat tasoittuneet. Erityisen harmillisia katkoksia on esimerkiksi Lisztin sonaatin nauhassa, josta nauhan katkeamisen vuoksi puuttuu alku. Lähetyshäiriön vuoksi toisen osan alkupuolelta puuttuu myös muutama tahti. Samantyyppisiä ongelmia on monissa muissakin Valstan kotitallenteissa.

Erkki Valsta on siirtänyt äänitteet kelanauhoilta digitaaliseen muotoon, tosin ilman parasta mahdollista studiotekniikkaa. Jo Tapani Valsta itse siirsi osan äänitteistä kelanauhoilta C-kaseteille 1980-luvulla. Kaseteilla osa äänitteistä onkin säilynyt laadultaan parempina kuin selvästi vanhemmilla kelanauhoilla, mutta useimmissa äänitteissä nauhakohinaa on varsin paljon.

Seuraavassa on luettelo niistä teoksista, jotka ovat säilyneet vain Valstan kotiäänitteillä. Monelta osin näistä nauhoista puuttuvat tarkat tiedot esitysjankohdasta tai -paikasta. Konserttojen äänitysvuodet on tarkistettu Valstan leikekirjoissa olevien konserttiohjelmien pohjalta.

-
- 2 Haydnin pianosonaattien kokonaismäärää on tässä yhteydessä hankala määritellä. Mukana luetteloissa ovat yleensä myös epätäydelliset, kadonneiksi katsotut ja virheellisesti Haydnin nimiin laitetut muiden säveltämät teokset (ks. esim. www.oxfordmusiconline.com). Tämän vuoksi on vaikea sanoa, miten täydellinen Valstan ja Pohjolan Haydn-projekti on ollut. Pohjola joka tapauksessa mainitsi heidän saaneen Haydnin sonaattien kokonaisprojektinsa valmiiksi (Pohjola 2018).
- 3 Yksi Liisa Pohjolan soittamista Haydnin sonaatin tallenteista, sonaatti E-duuri, Hob. XVI:22, on julkaistu kaupallisella kokoelmalla hänen Yleisradiolle tekemistään äänitteistä (Alba ABCD 286:1–3).

Soolopianoteokset

Säveltäjä	Teos	Vuosi
Beethoven, Ludwig van	Pianosonaatti c-molli op. 10 nro 1	
Beethoven, Ludwig van	Pianosonaatti D-duuri op. 10 nro 3	
Beethoven, Ludwig van	Pianosonaatti C-duuri op. 53 <i>Waldstein</i>	
Beethoven, Ludwig van	Bagatelli Es-duuri op. 33 nro 1	
Beethoven, Ludwig van	32 variaatiota c-molli WoO 80	
Brahms, Johannes	Pianosonaatti nro 3 f-molli op. 5	1963
Brahms, Johannes	<i>Muunnelmia omasta teemasta</i> op. 21 nro 1	
Brahms, Johannes	Rapsodia g-molli op. 79 nro 2	
Brahms, Johannes	Intermezzo op. 118 nro 3	
Chopin, Frédéric	Poloneesi c-molli op. 40 nro 2	
Chopin, Frédéric	Masurkka cis-molli op. 50 nro 3	
Chopin, Frédéric	Masurkka g-molli op. 67 nro 2	
Chopin, Frédéric	Valssi h-molli op. 69 nro 2	
Chopin, Frédéric	Valssi As-duuri op. 34 nro 1	
Chopin, Frédéric	Nocturno Fis-duuri op. 15 nro 2	
Chopin, Frédéric	Scherzo b-molli op. 31	
Debussy, Claude	<i>Suite Bergamasque; Clair de lune</i>	
Debussy, Claude	<i>Preludes II; Ondine</i>	
Debussy, Claude	<i>Preludes II; La puerta del vino</i>	
Debussy, Claude	<i>Images I; Hommage à Rameau</i>	
Debussy, Claude	<i>La plus que lente</i>	
Haydn, Joseph	Pianosonaatti D-duuri Hob. XVI/14	
Haydn, Joseph	Pianosonaatti g-molli Hob. XVI/44	
Haydn, Joseph	Pianosonaatti Es-duuri Hob. deest	
Liszt, Franz	Pianosonaatti h-molli S. 178	1956
Liszt, Franz	<i>6 Consolations</i>	
Liszt, Franz	<i>Les années de Pèlerinage II; 3 Sonetti de Petrarca</i>	1970
Musorgski, Modest	<i>Näyttelykuvia</i>	
Schubert, Franz	Impromptu Es-duuri op. 90 nro 2 (D.899)	
Schubert, Franz	<i>Moments musicaux</i> D. 789	1968
Schumann, Robert	Romanssi Fis-duuri op. 28 nro 2	
Skrjabin, Alexander	<i>Poème</i> Fis-duuri op. 32 nro 1	1971
Skrjabin, Alexander	<i>Nocturno</i> fis-molli op. 5 nro 1	1971
Skrjabin, Alexander	<i>Nocturno</i> A-duuri op. 5 nro 2	1971

Pianokonsertot ja teokset pianolle ja orkesterille

Säveltäjä	Teos, orkesteri ja kapellimestari	Vuosi
Beethoven, Ludwig van	Pianokonsertto nro 1 C-duuri op. 15	
Beethoven, Ludwig van	Pianokonsertto nro 3 c-molli op. 37	
Berg, Alban	Kamarikonsertto, Tuomas Haapanen, vl, RSO / Jalas, Jussi	1960
Brahms, Johannes	Pianokonsertto nro 1 d-molli op. 15, HKO / Hannikainen, Tapio	1962
Brahms, Johannes	Pianokonsertto nro 1 d-molli op. 15, Lahden Kaupunginorkesteri / Pesonen, Urpo	1964
Gershwin, George	<i>Rhapsody in Blue</i> , RSO / Godzinsky, George de	1957
Hatšaturjan, Aram	Pianokonsertto Des-duuri op. 38, HKO / Hatšaturjan, Aram	1955
Liszt, Franz	Pianokonsertto nro 1 Es-duuri S. 124, HKO / Hannikainen, Tauno	1953
Mozart, Wolfgang Amadeus	Pianokonsertto nro 23 A-duuri KV 488, RSO / Groves, Charles	1969
Rahmaninov, Sergei	<i>Paganini-rapsodia</i> op. 42, RSO / Tuxen, Erik	1957
Šostakovitš, Dmitri	Pianokonsertto nro 1 op. 35, RSO / Fougstedt, Nils-Eric	1959
Tšaikovski, Pjotr	Pianokonsertto nro 1 b-molli op. 23, RSO / Berglund, Paavo	1954
Tšaikovski, Pjotr	Pianokonsertto nro 1 b-molli op. 23, RSO / Schippers, Thomas	1967
Tšaikovski, Pjotr	Pianokonsertto nro 1 b-molli op. 23, Lahden Kaupunginorkesteri / Pesonen, Urpo	1969

Tapani Valstan äänitteet ja leikekirjat kannustavat monenlaiseen jatkotutkimukseen. Täydellisemmän kuvan saamiseksi Valstan äänitetuotannosta tulisi laatia luettelo myös hänen kamarimusiikki- ja urkuäänitteistään. Luettelointi olisi nähdäkseni syytä tehdä myös muiden suomalaispianistien tekemistä äänitteistä. Luetteloiden kautta tulee näkyviin pianokulttuurimme soiva perintö, ja samalla saattaa löytyä myös aiemmin tuntematonta tai tuhoutuneeksi luultua äänitemateriaalia, kuten Valstan kotiäänitteet osoittavat.

Valstan keskeinen asema musiikkielämässämme tekee hänestä myös kiinnostavan kohteen biografiselle tutkimukselle. Siihen leike-

kirjojen kronologisesti järjestetyt dokumentit tarjoavat valmiita suunta-
viivoja. Leikekirjojen sisältämien konserttiarvostelujen pohjalta tulevat
näkyviin myös suomalaisissa sanomalehdissä julkaistuissa musiikki-
arvosteluissa tapahtuneet muutokset. Laajan aineiston puitteissa voi
tutkia yleisten esteettisten virtausten vaikutusta arvostelujen sisäl-
löllisiin painotuksiin. Valstan äänitteet ulkomaisesta kantaohjelmis-
tosta tekevät mahdolliseksi tarkastella hänen taidettaan laajemmassa
äänitehistoriallisessa kontekstissa, kuten suhteessa esityskäytännöis-
sä tapahtuneisiin muutoksiin 1900-luvun aikana. Äänitteiden kautta
pääsee pureutumaan myös syvemmälle Valstan omaan musiikilliseen
ajatteluun. Esimerkiksi hänen soittonsa muotoanalyttisten piirteiden
analysoiminen suhteessa kunkin teoksen nuottikuvaan auttaisi ym-
märtämään, mistä hänen soittonsa arkkitehtoninen voima ja ilmaisuuden
jylhyys kumpusivat.

Lähteet

Arkistot ja yksityiset tiedonannot

Esko Valstan kotiarkisto.

Tapani Valstan kolme leikekirjaa ja kaksi konserttivihkoa

Tapani Valstan äänitteet omasta soitostaan (kopioitu kelanauhoilta ja kaseteilta kovalevyille)

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Sanomalehtien mikrofilmit

Pohjola, Liisa 2018. Suullinen tiedonanto 1.3.2018.

Salosaari, Pekka 2009. Sähköposti, jonka liitteenä kuvat Tapani Valstan ääniteluettelosta

Yleisradion vanhassa kortistossa. Lähetetty 19.9.2017.

Sanomalehdet

A. J. 1946. Konserttiarvostelu. *Satakunnan Kansan* 17.1.

A. R. [=Andrej Rudnev] 1951. Konserttiarvostelu Tapani Valstan soolopianokonsertista. *Nya Pressen* 12.3.

Ehr. [=Otto Ehrström] 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Hufvudstaadsbladet* 16.2.

E. R. [=Eino Roiha] 1946. Konserttiarvostelu. *Keskisuomalainen* 19.1.

H.-K. 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Karjala* 17.2.

J. R-io. [=Janne Raitio] 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Ilta-Sanomien* 17.2.

Karila, Tauno 1955. Aram Hatshaturjanin johtaja vierailu. *Helsingin Sanomat* 16.4.

K:nen. 1947. Valstan kolme taiteilijaveljestä. *Uusi Aura* 13.4.

-la. [=Väinö Pesola] 1946. *Suomen Sosialidemokraatti* 28.10.

-la. [=Väinö Pesola] 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Suomen Sosialidemokraatti* 16.2.

L. F. [=Leo Funtek] 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Nya Pressen* 16.2.

O. P. [=Olavi Pesonen] 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Uusi Suomi* 16.2.

U. K-i. [=Uuno Klami] 1948. Konserttiarvostelu Tapani Valstan pianoensikonsertista. *Helsingin Sanomat* 16.2.

Tietokannat ja internet-lähteet

Yleisradion äänitearkiston tietokannat. Katsottu 23.8.2018.

<www.fono.fi>. Katsottu 13.10.2017.

<www.naxoslibrary.com>. Katsottu 12.10.2017.

<www.oxfordmusiconline.com> hakusana ”Joseph Haydn”. Katsottu 1.3.2018.

Kirjallisuus

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

Haapanen, Toivo, Taneli Kuusisto, Lauri Arvi Pellervo Poijärvi & Veikko Helasvuo (toim.) 1948. Valsta, Heikki Tapani. *Musiikin Tietokirja*. Helsinki: Otava, 538.

Järvilehto, Tarmo 2009. Suomen pianotaiteen grand old man. Professori Tapani Valsta kertoo elämästään. *Pianisti*, 4–11.

Luukkonen, A. 1958. Tapani ja Esko Valsta. *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien taiteilijoiden elämäkertoja*, toim. Maire Pulkkinen. Helsinki: Fazerin Musiikkikauppa, 896–905.

Tikka, Marko & Toivo Tamminen 2011. *Tanssiorkesteri Dallapé; Suomijatsin legenda 1925–2010*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kohti uutta neljäsosasävelaskelpianoa

ELISA JÄRVI

Nykyaikaisessa musiikissa on olemassa suunta, joka pyrkii säveljärjestelmän laajempaan jaoittelemiseen, jakamalla nykyiset puoliasteet vielä kahtia. Asettumatta tämän menettelyn suhteen millekään periaatteelliselle kannalle, täytyy kumminkin myöntää, että koe on kiintoisa kyllin, ansaitakseen säveltaidetta harrastavan yleisön huomion.

Valmistaakseen neljännessävelmusiikille, jota jo on olemassa, muitakin käytännöllisiä mahdollisuuksia, mitä esittämiseen tulee, kuin jouhisoitimet, on tunnettu saksalainen pianotehdas Grotrian Steinweg rakentanut flyygelin, jonka soittopöydällä on koskettimet myös neljännessäveliä varten. (*Suomen Musiikkilehti* 6/1924, 122, digitoidussa lehdessä s. 12.)

Näin *Suomen Musiikkilehdessä* syyskuussa 1924 hämmästeltiin uutista ”neljännessävelasteisesta pianosta”. Nykyään neljäsosasävelaskeleet sekä niitä pienemmät mikroaskeleet ja mikrintervallit kuuluvat erottamattomana osana monien aikamme säveltäjien työskentelypalettiin. Länsimaisten kosketinsoitinten historian aikana on rakennettu monenlaisia instrumentteja, niin urkuja kuin cembaloita, joilla niin kutsuttujen jaettujen koskettimien avulla on ollut mahdollista tuottaa yli kaksitoista sävelkorkeutta yhden oktaavin alalla.¹

1 Italialainen Nicola Vicentino rakensi vuonna 1555 kaksisormioisen archicembalon, jonka koskettimiston mustat koskettimet oli jaettu kahteen osaan. Tämä mahdollisti 31 eri sävelkorkeuden soittamisen yhden oktaavin alueella. (Mm. Barbieri 2008, 308–313.) Archicembalon sekä archiorganon, eli urut samankaltaisella koskettimistolla, rekonstruktiot ovat nykyään kuuluvissa Baselissa. (Studio31.)

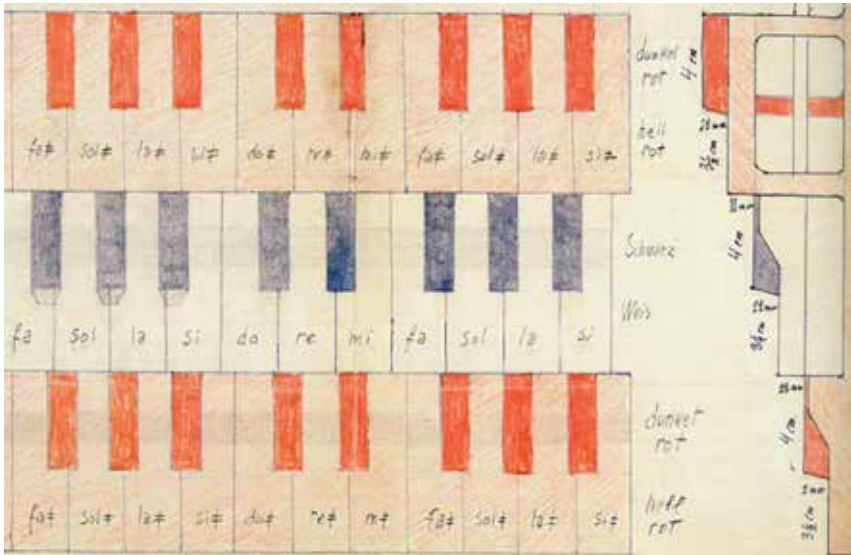
Suomessa puolestaan cembalisti Matias Häkkinen on hiljattain teettänyt soitinrakentaja Jukka Ollikalla cembalon, jonka joka oktaavissa on kaksi jaettua kosketinta, mikä mahdollistaa neljätoista sävelkorkeutta. Soitin taipuu niin keskisävelviritykseen kuin erilaisiin kokeellisiin virityksiin. (Häkkinen 2018.)

Varhaisista mikrotonaalisista pianoista mainittakoon David Loeschmanin ”enharmoninen piano” (Lontoo 1809), jossa oli perinteinen koskettimisto, mutta jonka viritystä pystyi säätämään pedaaleilla. (Barbieri 2008, 62–66.)

Artikkelissani kerron uuden nykyaikaistetun neljäsosasävelaskelpianon kehittäelyprojektistä. Aluksi esittelen soittimen historiallista taustaa. Kuvaan sen jälkeen Suomessa viime vuosien aikana kehitettyä instrumenttia.

Soittimen juurilla

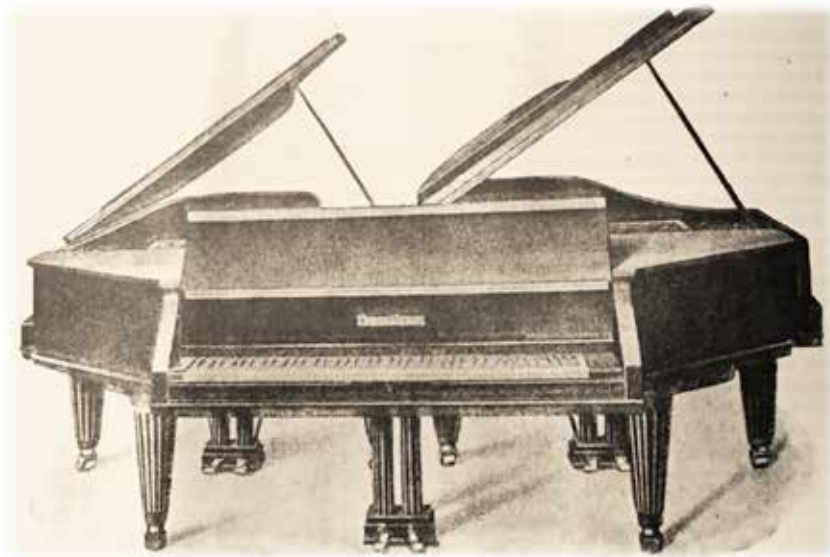
Pianon kehityshistorian ensimmäisiä eurooppalaisia neljäsosasävelaskelpioneereja olivat venäläissyntyinen säveltäjä Ivan Wyschnegradsky (1893–1979) sekä hänen tšekkiläiskollegansa Alois Hába (1893–1973). Ranskaan emigroitunut Wyschnegradsky luonnosteli 1920-luvulla muun muassa neljäsosasävelaskelpianokoskettimiston (kuva 1), joka koostuisi tavallisen pianokoskettimiston tapaan puolissävelaskelin viritetystä mustavalkoisesta kosketinrivistöstä sekä sen molemmin puolin sijoitetuista kahdesta punasävyisestä koskettimistosta,



Kuva 1. Ivan Wyschnegradskyn neljäsosasävelaskelpianokoskettimiston luonnostelun yksityiskohta väreineen ja mittasuhteineen vuodelta 1922. Kuvassa näkyvät valkoisiksi (*weis[s]*) aiottujen koskettimien sävelnimet *do, re, mi, fa, sol, la, si* sekä vaaleanpunertaviksi (*hell rot*) suunniteltujen koskettimistojen päällä neljäsosasävelaskel-ylennysmerkintä. (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Ivan Wyschnegradsky.)

joilla soitettaisiin neljäsosasävelaskeleen verran korkeammat sävelet. Wyschnegradskyn luonnostelmien joukossa näkyy myös ehdotelmia vieläkin pienempien sävelaskelten soittamisen mahdollistaviksi koskettimistoiksi sekä musiikinteoreettisia kirjoituksia ”ultrakromatiikan” mahdollisuuksista.

Saksalainen pianotehdas Grotrian-Steinweg mainosti keväällä 1924 soitinta, jossa olisi ikään kuin yhteenliitettyinä kaksi flyygeliä tai kaksi pystypianoa, mutta vain yksi koskettimisto. Kyseessä oli kuvassa 2 näkyvä malli, josta tehdas käytti nimeä neljäsosasävelaskelpiano, *Vierteltonklavier*. Soittimessa olisi esitteen mukaan 176 koskettinta, joista osa on tavallisia mustavalkoisia koskettimia ja osa punaruskeita. Häban sekä Willi von Möllendorfin taustatyötä kiitellään ilmoituksen yhteydessä. (Paul Sacher Stiftung. Sammlung Ivan Wyschegradsky.)



Kuva 2. Grotrian-Steinwegin esitteen kuvitusta myyntiin suunnitellusta neljäsosasävelaskelflyygelistä vuodelta 1924 (Paul Sacher Stiftung. Sammlung Ivan Wyschnegradsky.) Kuva julkaistiin myös *Suomen Musiikkilehdessä* (6/1924, 122).

Grotrian-Steinwegin esitteen kaltainen soitinkuvaus julkaistiin *Suomen Musiikkilehdessä* muutamia kuukausia myöhemmin:

Oikeastaan kyseessä on kaksi rinnakkain seisovaa tavallista flyygeleitä, joista toinen on viritetty normaaliin sävelkorkeuteen ja toinen neljännessäveltä korkeammalle. Mutta molempia soitetaan eteen asetetulta yhteiseltä koskettimistolta, jossa tavanomaisten valkoisten ja mustien koskettimien ohella on punaruskeat uusia neljännessäveliä varten. Soittaminen tällaisella laajennetull[a] (176 sävelisellä) koskettimistolla on tietysti mutkikkaampaa kuin tähänastisella 88 sävelisellä. Kumminkin on kaikki mahdolliset mukavuusnäkökohdat otettu huomioon. Järjestelmän laadinnassa ovat tehokkaasti olleet mukana hrat Möllendorf ja Haba, jälkimäinen jo mainetta saavuttanut ”neljännessäveltäjä.” Selostettu soittokeino, jota kuvamme esittää, on nykyään eräässä musiikkikorkeakoulussa Berlinissä. (*Suomen Musiikkilehti* 6/1924, 122.)

Viimeisimmästä lauseesta voi päätellä, että instrumentti olisi ollut soittoikäytössä Berliinissä. Asiasta ei ole kuitenkaan tiedossa dokumentteja (UdK 2018). Joidenkin lähteiden mukaan hanke olisi kariutunut ennen soittimen valmistumista (Gayden 1973, 17; Huygens-Fokker Foundation). Grotrian-Steinwegin asiakaspalvelu kuitenkin kertoo hankkeen edenneen loppuun saakka.² Pianotehtaan asiakaspalvelun edustaja pahoittelee arkistojen kadonneen toisen maailmansodan aikana. (GS 2018a.) Kuvassa 3 näkyvä oktaaviprototyyppi on ainoa heillä säilynyt muisto projektista. Mallikappale todistaa edistyksellisestä tavoitteesta sijoittaa koskettimet yhden käden ulottuville kahden erillisen sormion sijasta. Mikäli tämä malli liittyy Grotrian-Steinwegin esitteen

2 ”[...]wir [...] können Ihnen mitteilen, dass die Firma Grotrian-Steinweg in den 1920 Jahren, in Zusammenarbeit mit der Berliner Musikhochschule [heute: Universität der Künste Berlin] einen Vierteltonflügel gebaut hat.” (Sähköpostiviesti Borkowska > Järvi 16.2.2018.)

kuvaukseen ”punaruskeista neljännessävelistä” uudessa flyygelissä, ei Wyschnegradskyn luonnostelemaa (kuva 1) kaksisormioista ja väri-tykseltään puna-valko-mustaa pianokoskettimistoa ehkä milloinkaan toteutettu.



Kuva 3. Grotrian-Steinwegin pianotehtaan hallussa säilynyt oktaavinlaajuinen koskettimistomalli 1920-luvun neljäsosasävelaskelfyygelistä. (GS 2018b.)

Alois Håban myötävaikutuksesta August Försterin pianotehdas lopulta rakensi muutaman neljäsosasävelaskelpianon, joita esiteltiin Leipzigin syysmessuilla vuonna 1928. Yksi soitinyksilö toimitettiin Ivan Wyschnegradskyn käyttöön Pariisiin. Niin Håba kuin Wyschnegradsky kirjoittivat neljäsosasävelaskelpianosävellyksiä, mutta myös duoteoksia kahdelle eriviritteiselle pianolle. Försterin rakentaman neljäsosasävelaskelpianon koskettimisto (kuva 4) on kuvan 1 luonnoksen kaltainen, joskin koskettimien väritys

on perinteisen mustavalkoinen.³ Alin ja ylin kosketinrivi on viritetty tavallisen pianon tapaan. Keskimmäinen, muutaman millimetrin oikeammalla sijaitseva koskettimisto viritetään neljäsosasävelaskeleen korkeammaksi. Soittimesta on olemassa sekä pystypiano- että flyygeliversio. Flyygelimallissa on ikään kuin kaksi flyygelinä päällekkäin. Instrumenttiin voi yhä tutustua Prahan ja Kairon soitinmuseoissa.



Kuva 4. Försterin neljäsosasävelaskelpianon (1924) koskettimistossa keskimmäinen kosketinrivi viritetään neljäsosasävelaskeleen korkeammaksi. (Prahan soitinmuseo. Kuva: Elisa Järvi.)

Niin ikään 1920-luvulla saksalaissyntyinen säveltäjä-pianisti Hans Barth (1897–1956) kehitti Yhdysvalloissa neljäsosasävelaskelpianoksi nimeämänsä kaksiosaisen soittimen, jossa oli yhteensä 176 kosketinta ja jolle hän sävelsi kamarimusiikkia sekä jopa neljäsosasävelaskelpianokonserton. Tämä 1928 George Weitzin rakentama instrumentti käsitti kaksi erillistä koskettimistoa. Barthista säilynyt videotallenne osoittaa, että esimerkiksi hänen sävellystään *Shadows of a Cathedral*

3 Gayden (1973, 15) kertoo Försterin noudattaneen Wyschnegradskyn koskettimistosuunnitelmaa. Sen sijaan Möllendorfin suosima punaruskea koskettimisto ei ollut toteuttamiskelpoinen.

soitettaessa pianistin kädet vuorottelevat kahden koskettimiston välillä. (USC.) Charles Ives (1874–1954) sävelsi teoksen *Three Quarter-Tone Pieces* nimenomaan Barthin instrumentin esittelykonserttia varten, joskin sävellyksen nuottijulkaisu on kirjoitettu kahdelle pianolle.

Amerikassa pianisti-säveltäjä Mildred Couper (1887–1974) kirjoitti 1920-luvulla Håban ja Wyschnegradskyn tavoin musiikkia kahdelle pianolle, joista toinen on viritetty neljäsosasävelaskeleen verran toista soitinta korkeampaan vireeseen.⁴ Meksikolainen säveltäjä Julián Carillo (1875–1965) puolestaan teki kokeiluja virittämällä pianon koskettimiston monin eri tavoin ja jakamalla oktaavin tavanomaista puolisävelaskelkromatiikkaa pienempiin intervaleihin. Hän patentoi joitakin tällaisia “metamorfoosipianoja” ja teki yhteistyötä saksalaisen Sauter-pianotalon kanssa.⁵

Soitetuimpiin suomalaisiin mikroaskelisiin teoksiin lukeutuu Jukka Tiensuun (s. 1948) *Fantango* vapaavalintaiselle kosketinsoittimelle. Teoksen esitysohjeessa kehoitetaan virittämään sormiot, mikäli mahdollista, vähintään viidesosasävelaskeleen päähän toisistaan.⁶ (Tiensuu 1984.)

Uuden neljäsosasävelaskelpianon herättelyä

Idea uudentlaisesta neljäsosasävelaskelpianosta alkoi itää toistakymmentä vuotta sitten keskustellessamme säveltäjä Sampo Haapamäen kanssa nykypianon soittomahdollisuuksista ja rajoitteista. Useisiin orkesteri-instrumentteihin, kuten jousisoittimiin, verrattuna pianon oleellinen rajoite liittyy juuri virityksen taipumattomuuteen. Pianon voi toki virittää eri viritysjärjestelmiin, mutta käytettävissä oleva sävelvalikoima on rajallinen. Monilla orkesterisoittimilla mikrosävelaskelten

4 Muita tunnettuja kahdella pianolla soitettavia neljäsosasävelaskelisiä pianoteoksia ovat John Coriglianon *Chiaroscuro* (1997), John Diercksin *Reminiscences* (1971) ja Georg Friedrich Haasin *3 Hommages* (1982–1984).

5 Sauterin erikoispianoja on saatavilla nykyäänkin. Kuudestoistaosasävelaskelpianon soiva ääniala käsittää yhden oktaavin. (Sauter.)

6 Levytin *Fantangan* vuorottelemalla nykyflyygelin (442Hz) ja fortepianon (430Hz) koskettimistojen välillä, jolloin kuulokuva on lähellä neljäsosasävelaskelviritystä. (Järvi 2013.)

soittaminen puolestaan on luontevaa tai ainakin mahdollista.

Edellä esiteltiin joitakin 1900-luvulla käytettyjä ratkaisuja neljäsosäsävelaskelmusiikin soittamisen mahdollistamiseksi pianolla. Akustinen Försterin neljäsosäsävelaskelflyygeli on ollut aikanaan hieno soitinrakentamisen taidonnäyte, joka valitettavasti on jäänyt unohduksiin. Toisaalta aikamme musiikkia ajatellen neljäsosäsävelaskelten soittaminen kahdella eri sormiolla tai kahdella erivireisellä pianolla ei olisi enää tarkoituksenmukaista. Kahden erillisen kaksitoistasävelkromaattisen alueen sijaan nykypäivän neljäsosäsävelaskelinen musiikki saattaa liikkua ikään kuin tasa-arvoisesti käytettävissä olevien sävelkorkeuksien välillä. Toisin sanoen sävellysten melodiakulut ja soinnut voivat sisältää vuorotellen esimerkiksi neljäsosäsävelaskelkorotettuja ja korottamattomia säveliä. Näin ollen siirtyminen sulavasti kyseisten koskettimien välillä olisi saatava luontevaksi. Pianokoskettimiston virittäminen pienempiin intervalleihin Sauterin instrumenttien tavoin puolestaan kaivaa soittimen äänialaa huomattavasti. Lisäksi Sauterin tapauksessa totutun kuulokuvan ja soittotuntuman välinen epäsynkronia vaatii sopeutumista. Markkinoilla on myös joitakin mikrotonaaliseen musiikkiin soveltuvia MIDI-koskettimistoja,⁷ jotka kuitenkin ovat jo ulkoasultaan kaukana tutusta pianokoskettimistosta.

Uudessa neljäsosäsävelaskelpianokoskettimistossa, jonka olemme Sampo Haapamäen kanssa suunnitelleet, on pyritty mahdollistamaan neljäsosäsävelaskelia sisältävien asteikkojen ja sointujen soittaminen yhdellä kädellä. Olemme myös pyrkineet säilyttämään pianistisen ymmärrettävyyden ja tuttuuden, jotta klaviatuurin soittaminen olisi pianistille luontevaa. Soittoergonomisista syistä valkoiset koskettimet on tuplattu ja sijoitettu kahteen kerrokseen, etuvalkoiset ja takavalikoiset, kuten kuvassa 5 näkyy.⁸ Etu- ja takavalikoisten koskettimien yhteispituus on sama kuin perinteisen pianon valkoisen koskettimen pituus. Voi ajatella, että valkoinen kosketin on ikään kuin katkaistu siitä kohtaa, mihin mustien koskettimien etuosa päättyy. Harmaat koskettimet on sijoitettu kyseiseen katkaisukohtaan, koskettimiston keskelle,

7 Näihin MIDI-koskettimistoihin lukeutuvat Terpstra, Linnstrument, Starr Labs MicroZone U648, C-thru Music Axis, Opal Chameleon ja Tonal Plexus.

8 Neljäsosäsävelaskelkromaattisen asteikon voi esimerkiksi sormittaa C-sävelestä ylöspäin oikealla kädellä: 1,2,3,4, 1,2,3,4,1,2,1,2,3,4 jne.



Kuva 5. Etuvalkoiset koskettimet myötäilevät käden ergonomiaa. (Kuva: Elisa Järvi.)

aivan kuin harmaat koskettimet olisivat ”kasvaneet orgaanisesti” perinteisestä koskettimistosta. Etuvalkoisten koskettimien soittaminen peukalolla mahdollistaa laajahkojen sointujen tuottamisen. Kuvassa näkyvillä harmailla koskettimilla soitetaan neljäsosakorotetut sävellet. Patenti- ja rekisterihallitus myönsi koskettimistosuunnitelmalle mallisuojaan vuonna 2016.

(11) Rekisteri.n:o - Registrerings.nr 25879

(15) Rekisteröintipäivä - Registreringsdag. 26.09.2016

(21) Hak.n:o - Ans.nr: M20165009

(22) Hak.saap.pv - Ans.ing.d: 25.01.2016

(73) Haltija - Innehavare: I Elisa Maria Kristiina Järvi, Espoo, Esbo, FI, 2 Sampo Haapamäki, Helsinki, Helsingfors, FI

(72) Mallin luoja - Mönsterskapare: M1. Elisa Maria Kristiina Järvi, M1. Sampo Haapamäki

(54) Tuote - Produkt: Pianon koskettimisto. Klaviaturer för pianon

(51) Luokka - Klass: 17-01

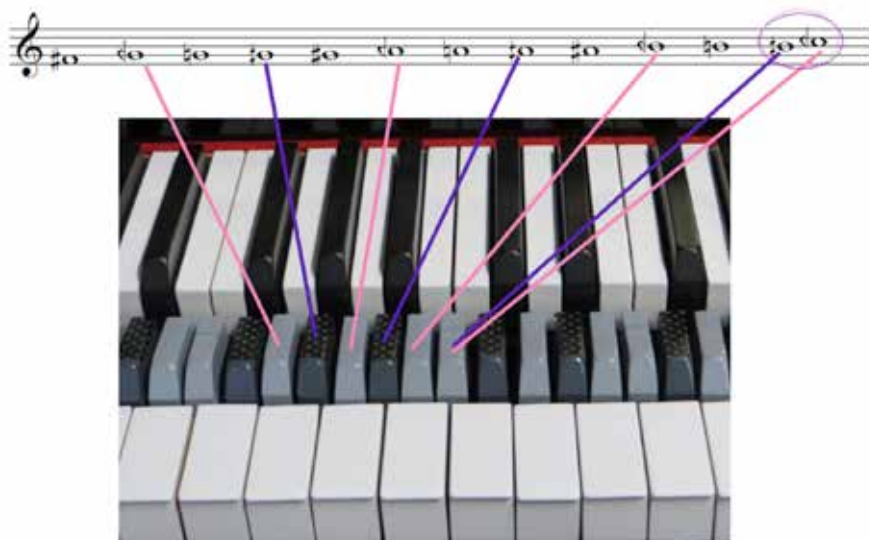
(57) Kuvat - Bilderna: Värilinen, I färg



Kuva 6. Koskettimiston mallisuojaan M20165009 rekisteröinti-ilmoitus. (Patenti- ja rekisterihallitus 2016).

Koskettimisto on täysimittainen, eli sen laajuus on hieman yli seitsemän oktaavia. Yhteensä siinä on 227 kosketinta. Tavallisen pianokoskettimiston tapaan valkoisia ja mustia koskettimia takarivillä on yhteensä 88. Keskirivillä on 87 harmaata kosketinta. Alimpana ja lähimpänä soittajaa ovat etuvalkoiset koskettimet, joita tarvitaan 52 kappaletta.

Harmaat koskettimet ovat tumman- ja vaaleansävyisiä. Vaaleanharmaat koskettimet vastaavat neljäsosasävelaskeleen alennettuja säveliä ja tummanharmaat koskettimet neljäsosasävelaskeleen ylennettyjä. Kuten kuvissa 6 ja 7 näkyy, harmaiden koskettimien värityksessä on tunnistettavissa perinteinen pianokoskettimisto, joka on hivutettu ylimpään kosketinriviin nähden muutaman millimetrin vasemmalle. Enharmoniset sävelet, eli H:n ja C:n sekä E:n ja F:n väliin jäävät koskettimet on tästä visuaalisesta syystä värjätty vaaleanharmaiksi neljäsosaa-lennuksen mukaan. Näistä enharmonisista sävelistä voi käyttää nimitystä Hus / Cos sekä Eus / Fos. Sampo Haapamäen juurruttamien nimitysten mukaan us-päätte viittaa neljäsosaylennykseen ja os-päätte neljäsosaa-lennukseen.



Kuva 7. Tummanharmaat koskettimet vastaavat neljäsosasävelaskeleen ylennettyjä ääniä ja vaaleanharmaat koskettimet vastaavasti neljäsosasävelaskeleen alennettuja säveliä. Enharmonisesti samat Hus ja Cos soitetaan samalta koskettimelta.

Uudenlaisen neljäsosasävelaskelpianon kehittelyprosessi on ollut monivaiheinen. Ensimmäisen, oktaavin laajuisen koskettimistoprototyypin rakensi konserttivistä Matti Kyllönen vuonna 2011.⁹ Muutama vuosi myöhemmin mallipuuseppä Otso Haapamäki toteutti koko koskettimiston prototyypin rakentamisen Toholammilla ARS-Ahjon verstaalla.¹⁰ Sibelius-Akatemian tilaaman neljäsosasävelaskelpianokoskettimiston hän rakensi vuonna 2015.

Tarkoituksena oli alun perin täysin akustisen pianon valmistaminen. Kotimaassamme ei kuitenkaan enää ole yhtään toimivaa pianotehdasta, ja suunnitelmaa oli kustannussyistä muutettava. Päädyimme lopulta pelkän MIDI-liitännällä varustetun koskettimiston rakennuttamiseen. Jokaisen koskettimen alla on optinen sensori, joka reagoi kosketukseen ja siirtää informaation äänenkorkeudesta ja -voimakkuudesta eteenpäin tietokoneelle.

Soittoinformaatio siirtyy tietokoneelta kaiuttimiin kuten sähköpianossa. On kuitenkin mahdollista liittää tietokone kahteen automaattipianoon, kuten viime vuosikymmeninä yleistynyt Yamaha Disklavier, ja siten ”etäsoittaa” neljäsosasävelaskelpianokoskettimistolla akustista pianoa. Pianot viritetään neljäsosasävelaskeleen päähän toisistaan, jolloin matalammassa vireessä oleva soitin toteuttaa harmaiden koskettimien sävelet. Ohjelmoijana ja teknologisenä konsulttina on toiminut musiikkiteknologi Libero Mureddu.

Automaattipianon avulla toteutettava akustinen versio on kuitenkin soittajalle haasteellinen, sillä teknologisista syistä johtuen soittotapah-tuman ja soivan äänen välillä on viive. Järjestäessämme tämän neljä-sosasävelaskelpianon ensiesitystä Kuopion Musiikkikeskuksessa syksyllä 2015 käytössä oli kaksi disklavieria. Viive oli tuolla kertaa noin puoli sekuntia, ja kamarimusiikkiesityksessä jouduin ajattelemaan nuotti-tekstuurin uudella tavalla, ajallisesti ennakkoiden.¹¹

9 Hanketta tukivat Sibelius-Akatemian Kehittämiskeskus sekä Jarmo Eerikäisen johtama Pianon aineryhmä.

10 Kiitos tuesta Suomen Kulttuurirahastolle.

11 Verkossa voi tutustua mikrotonaalisiin soittimista koostuvan MikroEnsemblen konserttien videotaltiointeihin. Esimerkiksi Takuto Fukudan teoksen *Constellation* esitys syksyllä 2015 toteutettiin pianon akustisella versiolla ja vuoden 2016 konserttitaltiointi ”Hibla!” puolestaan sähköisesti. (Fukuda 2015 & Hibla! 2016.)

Sähköisenä versiona koskettimisto tarvittaessa muuntuu neljäsosäsävelaskelvireestä muihinkin viritystapoihin. Koska oktaavin alueella on 31 kosketinta, on mahdollista esimerkiksi jakaa oktaavi 31 osaan, jolloin taka- ja etuvalkoiset koskettimet vastaavat eri ääniä. Äänentoisto-ohjelmasta, kuten PianoTeq, voi myös valita ja säätää hyvin monenlaisia pianosoundeja erilaisista fortepianoista aina nykyflyygeeliin. Toivon, että lähitulevaisuudessa neljäsosäsävelaskelpianosta syntyisi myös akustinen versio 1920-luvun tapaan.

Uudelle neljäsosäsävelaskelpianolle on jo kirjoittanut yhtyemusiikkia joukko nuoria säveltäjiä kansainvälisillä sävellyskursseilla Kuopiossa ja Oulussa. Toistaiseksi laajin teos uudelle soittimelle on Sampo Haapamäen neljäsosäsävelaskelpianokonsertto, joka kantaesitettiin Helsingissä marraskuussa 2017.¹² Kuluvana vuonna muutama suomalaissäveltäjä on kirjoittamassa soittimelle soolopianoteoksia.

Lähteet

Arkistot ja yksityiset tiedonannot

Paul Sacher Stiftung, Basel. Sammlung Ivan Wyschnegradsky.

GS 2018a. Grotrian-Steinweg Kontaktformular. Justyna Borkowskan sähköpostiviesti Elisa Järvelle 16.2.

GS 2018b. Grotrian-Steinweg Pianofortefabrikanten. Justyna Borkowskan sähköpostiviesti Elisa Järvelle 20.2.

Häkkinen 2018. Matias Häkkisen sähköpostiviesti Elisa Järvelle 15.8.

UdK 2018. Universität der Künste Berlin. Universitätsarchiv. Dietmar Schenkin sähköpostiviesti Elisa Järvelle 23.2.

12 Hankkeen tiimoilta verkossa on katsottavissa muutamia haastatteluja ja videodemonstraatioita soittimesta (Avanti! 2017; *Helsingin Sanomat* 2017).

Nuotit ja tallenteet

Tiensuu, Jukka 1984. *Fantango*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Fukuda, Takuto 2015. Constellation for MikroEnsemble.
<<https://www.youtube.com/watch?v=2IMtUen31TA/>>. Katsottu 10.10.2017.

Hibla! – Musiikkia mikrotonaalisille soittimille 1.10.2016. Konserttitaltiointi UniartsTV.
<<https://www.youtube.com/watch?v=amiPk0CsS0Q/>>. Katsottu 8.8.2018.

Järvi 2013. *Aufforderung zum Tanz*. CD-levy. Fuga-9370.

USC. Quarter tone piano-outtakes. Fox Movietone News Story 5-629 Moving Image Research Collections. Digital Video Repository. University of South Carolina, University Libraries.
<<http://mirc.sc.edu/islandora/object/usc%3A41813/>>. Katsottu 8.8.2018.

Patentit ja verkkomedia

August Förster 2017. Viertelton - Flügel und Klavier.
<<http://www.august-foerster.de/cms/de/20/Vierteltonflugel/>>. Katsottu 10.10.2017.

Avanti! 2017. Elisa Järvi esittelee neljäsosasävelaskelpianoa. <<https://business.facebook.com/avantiorc/videos/vb.129997360414930/1481695461911773/?type=2&theater/>>. Katsottu 20.2.2018.

Helsingin Sanomat 2017. Suomalaiskaksikko suunnitteli aivan uudenlaisen pianon.
<<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005434138.html>>. Katsottu 8.8.2018

Huygens-Fokker Foundation.
<<http://www.huygens-fokker.org/whoswho/wyschnegradsky.html>>. Katsottu 8.8.2018.

MikroEnsemble's instruments.
<<https://www.youtube.com/watch?v=LJxi5d6burs/>>. Katsottu 8.8.2018.

Patentti- ja rekisterihallitus 2016. *Mallioikeuslehti* 10, 7.
<https://epalvelut.prh.fi/gazette/design/2016/gazette_2016_10.pdf>. Katsottu 8.8.2018.

Sauter. Mikroton.
<<http://www.sauter-pianos.de/de/mikroton/>>. Katsottu 8.8.2018.

Studio31.
< <https://www.projektstudio31.com/instruments/>>. Katsottu 8.8.2018.

Kirjallisuus

Barbieri, Patrizio 2008. *Enharmonic instruments and music 1470–1900*. Latina: Levante Libreria Editrice.

Gayden, Lucile 1973. *Ivan Wyschnegradsky*. Frankfurt: M. P. Belaieff.

Kaufmann, Henry 1970. More on the Tuning of the Archicembalo. *Journal of the American Musicological Society* 23:1, 84–94.

Suomen Musiikkilehti 1924. Neljännessävelasteinen piano. N:o 6, 122.

Omakohhtaisia kokemuksia suomalaisen pianismin kehittymisestä 1960-luvulta nykypäivään

ERIK T. TAWASTSTJERNA

Tuon tässä esityksessäni esiin henkilökohtaisen näkökulman, en varsinaista tutkimuksellista tietoa. Varsinaisen otsikkoaiheen lisäksi valotan myös jonkin verran suomalaisen pianismin aiempaa historiallista taustaa. Aikaisimmat musiikilliset muistikuvani ajoittuvat 1950-luvulle, mutta ne rajoittuvat lähinnä kotipiirissä tapahtuvaan musisointiin ja kotona saamaani piano-opetukseen. 1960-luvulla aloin hahmottaa pianistista maailmankuvaani: ranskalainen koulu, venäläinen koulu – saksalainen koulu jäi muutaman kuuluisan pianistin varaan ja selvästi vähemmälle huomiolle, mutta esim. Wilhelm Kempff oli täällä hyvin arvostettu pianisti. Monet suomalaiset pianistit olivat sotavuosien takia jääneet laajoista kansainvälisistä opinnoista osattomiksi, mutta meillä oli kuitenkin kiinnostavia esimerkkejä kosmopoliittisista taustoista: tanskalaissyntyinen France Ellegaard, viipurilainen Cyril Szalkiewicz ja venäläistaustainen Orest Bodalew. Ilmari Hannikainen oli opiskellut Wienissä, Pietarissa ja Pariisissa jo 1910-luvulla. Hän oli myös esiintynyt Lontoon Proms-konserteissa vuonna 1921, ohjelmanaan Rahmaninovin 1. pianokonsertto. Suomessa oli toki vierailut lukuisia kansainvälisiä huippuja 1920- ja 1930-luvuilla, mm. Artur Schnabel, Claudio Arrau ja Alfred Cortot. *Suomen Kuvalehdessä* mainostettiin 1927 myös Vladimir Horowitzin konserttia, mutta se ei ilmeisesti toteutunut.

1950-luvulta alkaen suomalaisille avautui aivan uudella tavalla mahdollisuus lähteä pitkäaikaiseksi opiskelijaksi ulkomaille. Wienissä olivat

oppia hakemassa mm. Liisa Pohjola ja Meri Louhos. Pariisissa, jo 40-luvun lopulta, kävivät ainakin Rolf Bergroth, Tapani Valsta, Timo Mikkilä ja Erik Tawaststjerna. Neuvostoliittoon päästiin vasta 1960-luvulla. Itse kävin siellä joillakin tunneilla kouluvuosina, mutta vasta Eero Heinonen opiskeli Moskovassa pitkäaikaisena stipendiaattina Dmitri Bashkirovin johdolla. Myös Matti Raekallio, Juhani Lagerspetz ja Tarja Penttinen viettivät ainakin vuoden tuolloisessa Leningradissa. Oma sukupolveni kunnostautui muutenkin ulkomailla opiskelussa: Wienissä oli erityisesti professori Dieter Weberin luokalla suomalaisbuumi – meitä oli hänen opetuksessaan kymmenkunta suomalaista pianistia 1970-luvun alkupuolella (Minna Pöllänen, Jussi Siirala, Risto Lauriala, Marita Viitasalo, Risto Lappalainen, Jaakko ja Ella Untamala, Maija Numminen, Matti Raekallio ja allekirjoittanut). Palaan tähän aiheeseen vielä tuonnempana. New Yorkin Juilliard-koulu veti puoleensa sekä Margit Rahkosta että minua, sen jälkeen kun olin valmistunut Wienistä.

Palatkaamme siihen mitä itse muistan 1960-luvun alkuvuosista. Svjatoslav Richterin vierailu Helsingissä vuonna 1960 oli merkittävä myös siksi, että kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun tämä mestari vieraili Itä-Euroopan ulkopuolella. Olin vasta kahdeksanvuotias, mutta tilaisuus teki minuun lähtemättömän vaikutuksen, kuten käy ilmi kirjeestä jonka kirjoitin 16.5.1960, tuolloin matkoilla olleelle isälleni:

Äiti ja minä olimme eilen SVJATOSLAV RICHTERIN KONSERTISSA! Ohjelmaan kuului Haydniä [sic] ja Schumannia ja Prokofjevia. Ne eivät olleet vielä mitään! Hän soitti nimittäin 5 ylimääräistä kappaletta. 2 ensimmäistä oli minulle aivan tuntemattomia. Sitten alkoi tulla jo jotain: Ravelin Nocture [varmaankin Noctuelles]. Sen jälkeen tuli CHOPININ Op. 10 Nr. 3. Sen jälkeen kuiskasin äidille kunpa hän nyt esittäisi Vallankumousetydin. Samassa alkoivat Vallankumousetydin ensimmäiset sävelet soida. Sen jälkeen taputin innokkaammin kuin koskaan ennen. Ajattelin: ”Vihdoinkin olen kuullut Vallankumousetydin hyvin soitettuna”.

Myös Emil Gilelsin säännölliset vierailut olivat upeita esimerkkejä venäläisestä pianotaiteesta. Hänen sointinsa suuruus ja jalous olivat

ainutkertaisia, ja esitysten klassinen kirkkaus yhdistyi inhimilliseen lämpöön. Muita mieleen jääviä konsertteja soittivat Claudio Arrau, Nikita Magaloff, Gina Bachauer, Adam Harasiewicz, Vladimir Ashkenazy ja Samson François.

Kotimaisella rintamalla tärkeitä tapauksia olivat Maj Lind -kilpailut, vuoteen 1966 saakka vielä jokavuotiset ja yksieräiset. Ensimmäisen kerran seurasin kisaa 1964, jolloin voiton vei Marketta Valve ja toisen palkinnon sai vielä teini-ikäinen lahjakkuus Margit Rahkonen. Pakollisena teoksena oli Beethovenin sonaatti op. 109, mikä tunnetusti vaatii soittajalta suurta taitoa ja kypsyyttä. Mieleeni kuitenkin jäi, että nuoresta iästään huolimatta Margit tulkitsi tämän teoksen ehjästi ja uskottavasti.

1960-luvulla oli laajalti vallalla käsitys, että tietyt pianoteokset olivat yksinkertaisesti liian vaativia suomalaisille pianisteille: Beethovenin *Hammerklavier*-sonaatti, Stravinskyn *Petruška*-sarja, Brahmsin *Paganini-variaatiot*, Ravelin *Gaspard de la Nuit*, Chopinin etydikokokonaisuudet, Lisztin h-molli-sonaatti ja transsendenttietydyt sekä Rahmaninovin kolmas konsertto. Joitakin poikkeuksia oli ollut: Ernst Linko oli tietävästi soittanut Brahmsin *Paganini-variaatiot* ja Timo Mikkilä oli esittänyt Rahmaninovin kolmannen konsertton. Kurt Walldén, ammattilakimiehenäkin toiminut pianisti, esitti Lisztin sonaattia, mutta varsin rapsodisesti ja hetkittäin epätasaisesti. Turussa opettajauran luonut Tarmo Huovinen soitti useita huippuvaativia teoksia omissa konserteissaan, mm. Lisztin sonaatin, transsendenttietydejä, ja Ravelin *Gaspard de la Nuit* -sarjan, muistini mukaan teknisesti varsin pätevinä esityksinä. Oman opettajani, Tapani Valstan tulkintaa Lisztin sonaatista en päässyt kuulemaan, mutta kuten Risto-Matti Marinin tutkimuksen perusteella tiedämme, tuo versio olisi ollut (ja on edelleen äänitteenä) kuulemisen arvoinen. Valstan esityksinä kuulin Beethovenin c-molli-muunnelmat ja *Waldstein*-sonaatin sekä Musorgskin *Näyttelykuvat*, ja näiden lisäksi myös Brahmsin d-molli- ja Tšaikovskin b-molli-konsertot. Ajattelin tuolloin, että hänen soitossaan oli samaa soinnin suuruutta ja jaloutta sekä kvaliteetin tinkimättömyyttä kuin suurilla venäläisillä mestareilla. Nyt tiedämme, että Valstan, kuten monen muunkin suomalaisen pianistin opettaja 1940-luvulla oli

ollut Ilmari Hannikainen, joka taas oli saanut oppia Franz Lisztin oppilaalta ja Sergei Rahmaninovin opettajalta Aleksander Silotilta. Valstan ohella Sibelius-Akatemiassa professorina toiminutta Timo Mikkilää kuulin joitakin kertoja, mm. Brahmsin d-molli-konserton esityksessä ja Brahmsin sellosonaattien tulkkina yhdessä Arto Noraksen kanssa. Mikkilä oli teknisesti erittäin taitava ja luonteva soittaja. Tietävästi hän oli myös ensimmäinen suomalainen, joka esitti Rahmaninovin kolmannen konserton, ilmeisesti 1950-luvulla.

Lähes kaikki mainitut pianistit opiskelivat Pariisissa. Voi hyvin ymmärtää, että Pariisi veti puoleensa sekä kuva- että säveltaiteilijoita. Pianistien opettajina toimivat useimmiten Suzanne Guébel tai Cortot'n assistentti, Jules Gentil. Ilmeisesti Hannikaisen suosituksesta Gentilin johdolla opiskellut Erik Tawaststjerna sai vuonna 1947 tilaisuuden soittaa Alfred Cortot'n mestariluokalla Musorgskin *Näyttelykuvat*.

Rolf Bergroth oli Ranskassa opiskellut hienostunut pianisti. Hän kärsi jonkin verran esiintymisjännityksestä eikä ollut aina konserttitilanteessa parhaimmillaan. Muistan hänen kertoneen, että hän oli Pariisissa kuullut itsensä Sergei Rahmaninovin soittavan, ilmeisesti jo 1930-luvulla. Hän muisteli, että Rahmaninov soitti voimakkaasti, jopa niin voimakkaasti että hänen sormistaan saattoi vuotaa verta – on vaikea arvioida, mitä Bergroth on tällä täsmälleen tarkoittanut, todennäköisesti kuitenkin jotain ohimenevää tilannetta.

Wienistä tuli 1950-luvulta alkaen toinen tärkeä pianistien Mekka. Bruno Seidlhofer ja Richard Hauser olivat tärkeimmät professorit noihin aikoihin, ja Ritva Arjava pääsi Seidlhoferin oppilaana Varsovan Chopin-kilpailun semifinaaliin 1955. Vuonna 1960 (jolloin Maurizio Pollini voitti) Reija Silvonen – samoin Seidlhoferin oppilas – oli peräti finalisti samassa kilpailussa, mikä onkin paras saavutus suomalaiselta pianistilta Varsovan kilpailussa kautta aikojen. Myös Meri Louhos, Sirkka Harjunmaa, Inkeri Siukonen ja Liisa Pohjola kävivät hiomassa taitojaan Wienissä, Liisa Pohjola oli lisäksi Detlef Krausin opissa Saksassa.

Kun alkoi näyttää väistämättömältä, että aioin pianistin uralle, isä-Erik ajatteli – varmaan aivan perustellusti – että Suomessa ei ollut 1960-luvulla riittävän selvää käsitystä siitä, minkälainen nuorten

pianistien kansainvälinen taso oli. Vuonna 1965 pianisti Liisa Karhilo muutti diplomaattimiehensä Arnon kanssa Moskovaan, ja tuolloin heräsi ajatus että voisin käydä Moskovassa silloin tällöin ja saada yksityistunteja joltain Tšaikovski-konservatorion opettajalta. Asuminen onnistui aluksi Karhiloiden vieraana, myöhemmin lähetystön varastomaisissa kuriirihuoneissa. Kuuluisa pedagogi ja pianisti Jakov Zak suositteli assistenttiaan Genrietta Mirvisiä – hän oli kuulemma hyvä ”keittiötyön” tekijä – kuten Zak asian ilmaisi.

Viimeisenä keskikouluvuotena (nykyisin sanottaisiin yläastevuotena) keväällä 1966 olin Moskovassa muutaman kuukauden. Tällaisia matkoja tein sitten myös lukioaikana. Mirvis oli pätevä soittaja mutta varsin ankara opettaja, eikä hän aivan ymmärtänyt, miten lähestyä länsimaista nuorta, jolla ei ollut tehokasta venäläistyylistä alkeiskoulutusta takanaan. Joka tapauksessa opin tuolloin paljon erityisesti legatosta ja soiton plasztisuudesta. Kuulin paljon huikean tason konsertteja, Richteriä, Gilelsiä, Rostropovitšia, Oistrahia sekä näin vaikuttavia ooppera- ja balettiesityksiä. Silmien ja korvien avaaja oli myös vuoden 1966 Tšaikovski-kilpailu, jonka voitti tuolloin vasta juuri 16 vuotta täyttänyt, siis kanssani lähes saman ikäinen Grigori Sokolov. Mikä helppous, mikä suvereeni ote, mikä soinnin kantavuus! Yllättävä yksityiskohta oli se, että moskovalaisyleisö tuntui kannattavan enemmän amerikkalaista Misha Dichteriä kuin leningradilaista Sokolovia, ja kun Sokolov julistettiin finaalin jälkeen aamuyöstä voittajaksi, monet paikallaolijoista buuasivat.

Koska isäni tunsu hyvin Tapani Valstan, joka vielä sattui asumaan varsin lähellä meitä, opiskelin Valstan johdolla yksityisesti enkä siis Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuksessa. Koulutoverini Eeva Pirosen eli Eeva Sarmanto-Neuvosen kautta kuulin kuitenkin joitakin tietoja Akatemiasta. Eeva kertoi mm. huippulahjakkaasta Jussi Siiralasta, joka opiskeli Eevan lailla Inkeri Siukosen oppilaana. Eevan mukaan 18-vuotias Jussi soitti Beethovenin *Appassionataa* loistavasti, johon minä tokaisin 16-vuotiaan itseluottamuksella että ”ei ole mahdollista – noin nuori suomalainen ei voi osata *Appassionataa*”. Kävi myöhemmin ilmi, että Eeva oli tarkoittanut *Pateettista sonaattia* – myöhemmin olin kyllä täysin vakuuttunut siitä, että Jussi olisi soittanut *Appassionatankin* erinomaisesti jo tuossa iässä.

Kun lukioni lähestyi loppuaan, mielessäni alkoi kangastella varsinainen opiskelu ulkomailla – Sibeliuksen Akatemia ei tuolloin tuntunut tarpeeksi haastavalta, kansainväliset mitat täyttävältä opiskelupaikalta. Moskova oli tuohon aikaan tiukasti neuvostokomennon alla, eikä se omiin kokemuksiini perustuen myöskään pedagogisesti tuntunut minulle riittävän houkuttelevalta.

Tuossa vaiheessa sain kuulla Minna Pölläselältä nuoresta huippuolettajasta Wienissä, Dieter Weberistä. Käytyäni muutamilla yksityistunneilla Wienissä, juuri ennen syksyn 1968 Maj Lind -kilpailua, päätös tulevasta opiskelukaupungista oli helppo tehdä. Weber oli karismaattinen opettaja, hänen luokkansa oli täynnä kiinnostavia kansainvälisiä lahjakkuuksia, ja Wien oli ainakin omasta mielestäni paljon viihtyisämpi kaupunki kuin Moskova. Maj Lind -kilpailu oli muuten tuona vuonna ensi kertaa kolmieräinen tapahtuma orkesterifinaaleineen – mikä kertoi uudesta, kunnianhimoisemmasta ilmapiiristä suomalaisten pianistien ja piano-opettajien keskuudessa. Kuten jo aiemmin kerroin, Wienistä tuli sitten suomalaisten piano-opiskelijoiden ehdoton suosikkikaupunki 1970-luvulla. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen kuvailla myöhempää opiskelua kovin perinpohjaisesti. Riittänee kun kerron, että Wienin jälkeen halusin vielä syventyä venäläis-amerikkalaiseen virtuoosiperinteeseen ja hakeuduin New Yorkiin, ensin Juilliard-kouluun, jossa opettajani oli Sascha Gorodnitzki, ja sitten New Yorkin yliopistoon, jossa suoritin tohtorintutkinnon Eugene Listin johdolla.

Entä suomalaispianistien tason nousu viime vuosikymmeninä? Oman sukupolveni pianistit ovat lähes kaikki opiskelleet laajalti ulkomailla, koska tuolloin, kuten yllä olen kertonut, täällä ei löytynyt riittävän tasokasta ja kansainvälistä opiskeluympäristöä. Huippulahjakkuuksia meiltä on toki löytynyt: vaikkapa Ralf Gothóni ja Eero Heinonen sekä monia muita – en pyri esittämään mitään täydellistä luetteloa tässä yhteydessä. Kun aloin itse opettaa Sibeliuksen Akatemiassa 1982, Olli Mustonen oli sensaatiomainen teini-ikäinen lahjakkuus. Hän opiskeli Gothónin ja lyhyesti Heinosen johdolla, mutta vain 16-vuotiaaksi saakka, eikä sen jälkeen kenenkään ohjauksessa. Hänen nopeasti kohonnut kansainvälinen uransa oli Suomen pianotaiteessa aivan uudenlainen luku.

Suomessa kehitetty musiikkioppilaitosjärjestelmä alkoi 1980-luvulla kasvattaa hedelmää, ja Sibelius-Akatemia sai valtiollistamisen myötä paljon uusia resursseja. Opiskelijoita pyrki vuosi vuodelta enemmän – hakijoita, tuolloin lähes pelkästään suomalaisia, saattoi olla kuutisenkymmentä tai enemmänkin vuosittain. Maj Lind -kilpailu vuonna 1992 oli ikimuistoinen – vaikka kyseessä oli kansallinen kilpailu, finalistit olivat käytännössä kaikki kansainvälisen tason huippusoittajia. Heidän joukossaan olivat Valeria Resjan, Laura Mikkola, Janne Mertanen, Henri Sigfridsson ja Gergely Bogányi. Pian myös Antti Siirala, Paavali Jumppanen ja Juho Pohjonen nousivat merkittäviksi esiintyjiksi ulkomaisilla areenoilla. Mutta kansainvälisesti menestyneitä on ollut toki vielä paljon muitakin: esimerkiksi Irina Zahharenkova, Mikko Merjanen, Terhi Dostal (Jääskeläinen), Risto-Matti Marin, Joonas Ahonen, Marko Mustonen, Marko Hilpo, Julia Mustonen-Dahlkvist, Roope Gröndahl, Johannes Piirto ja monia muita. Tämä lista ei varmaan ole täydellinen ja pahoittelen, jos joku nimi on jäänyt joukosta pois.

Entä mikä on suomalaisen pianoperinteen olemus? Onko sillä jokin erityisluonne? Voisi sanoa, että se on ammentanut useasta eri perinteestä, kuten olemme tämänkin esityksen aikana huomanneet. Konservatoriot, joissa toteutetaan hyvin vahvasti vain yhtä perinnettä, ovat ainakin vaarassa lukkiutua yhden estetiikan piiriin, ilman riittävää avoimuutta uusille vaikutteille. Olemme myös yhä houkuttelevampi vaihtoehto ulkomaisille opiskelijoille. Jo noin puolet piano-opiskelijoistamme ovat muualta kuin Suomesta – tällaisesta ei voitu edes haaveilla kolme vuosikymmentä sitten. Tämä on mielestäni suuri rikkaus, ja kansainvälisyyttä tulee edelleen kehittää. On hienoa, että klassinen pianomusiikki koetaan myös Euroopan ulkopuolella ihmiskunnan yhteiseksi omaisuudeksi, ei vain joidenkin maiden tai kulttuurien yksinoikeudeksi. Samalla meidän tulee kuitenkin huolehtia omista nuorista lahjakkuuksistamme. Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuksessa on tällä hetkellä aivan liian vähän pianisteja, mutta tätä puutetta korvaa jossain määrin yksityisesti rahoitettu Nuorten pianoakatemia, ainakin toistaiseksi. Voin ylpeänä todeta, että pianopedagogiikka on meillä korkeatasoista ja jatkuvasti uudistuvaa. Uusia nuoria lahjakkuuksia ilmestyy estradeille ilahduttavaan tahtiin. Suomen pianonsoiton tulevaisuus on mielestäni osaavissa käsissä.

Abstract

Matti Huttunen & Tommi Harju

The books concerning organ and piano in Richard Faltin's collection in the National Library: conceptual and historical viewpoints

The article discusses the book collection of Richard Faltin (1837–1918) from conceptual and book historical perspectives, specifically books related to the piano and organ. Richard Faltin was born in Germany and studied at Leipzig Conservatory with the most prominent teachers of that time. He moved to Vyborg after graduation and later to Helsinki, where he worked as a conductor, University teacher, organist and piano teacher, among others. During his career, Faltin collected a very large private library of literature and sheet music. The Faltin Collection is analysed through the lens of historical bibliography, one focus of which is personal libraries. In addition, Faltin and his family's residences are presented, and Faltin's book plate is analyzed.

Some of the books are practical instructions on piano and organ playing, whereas a number of books are aesthetic pamphlets dealing with, for instance, virtuosity and the expressive nature of music. In the field of late 19th-century discussions on music, the Faltin Collection emphasizes the New German School, launched by Franz Brendel, whose books are widely represented in the Collection. A common strand running through several books on the piano is criticism of Eduard Hanslick and Felix Mendelssohn. Through them we can reconstruct the conceptual evolution arising from the Faltin Collection and continuing to his pupils, especially Martin Wegelius, the founder of the Helsinki Music Institute (later the Sibelius Academy), his Wagnerian ideas and policy of preferring pupils of Franz Liszt as the piano pedagogues of his school.

Abstract

Annikka Konttori-Gustafsson

Ingeborg Hymander - pioneering Finnish piano pedagogue

Ingeborg Hymander was a teacher of piano performance at the Helsinki Music Institute (later the Sibelius Academy) from 1889 until 1936, as well as a pioneer for the teaching of practical pedagogical piano studies. For many years she remained head teacher of this subject. Together with Aline Ahlfors she published 'An elementary course in piano playing' (Pianonsoiton alkeiskurssi), which was widely used for many years, while in 1924 the 'Young piano teacher' (Nuori pianonsoiton opettaja), published for the benefit of piano teachers, was the first of its kind in Finland.

Hymander's fundamental work and almost legendary reputation as one of Finland's most important music pedagogues has all but been forgotten over the years. In this article, I have collected widely dispersed material about her professional career for the benefit of the current generation of pianists. I examine her studies at the Helsinki Music Institute and in Germany, in addition to her work both as a developer of piano pedagogy and as performer and teacher. Given her focus on teaching and pedagogical development, I consider her choice of career from the point of view of the time that she lived in, the status of women at that time, the possibility of professional development and the vocation of women. I also present her publications, although in this article I do not analyse their background or the theory behind them.

I have found details of Ingeborg Hymander's life and works in the annals of the Sibelius Academy, the chronicles of the Helsinki Music Institute and the Helsinki Conservatory, the minutes of the Board of Directors and class listings but most of all from newspaper articles. These include among other things critiques of concerts, birthday (and other) tributes and information regarding stipends and studies abroad. A 'Women's voice' (Naisten ääni) magazine interview from 1915 and some still extant letters also shed light on her personal life, while her views on piano playing and teaching come mostly from her publications and her pupils' memoirs.

Ingeborg Hymander remained a fixed point in contrast to the ever-changing foreign teachers of piano at the Helsinki Music Institute under Principal Martin Wegelius. Although she could have easily become a concert pianist, according to surviving evidence, she chose at an early stage to concentrate on piano pedagogy. I have tried to paint a portrait of her based mainly on her professional life and career. Her model of teaching, based and developed on the ideas of Martin Wegelius, still exists today and remains a subject of international interest. Her work had a strong influence on the culture of piano playing in Finland in her own era and continues to resonate to the current day.

Abstract
Margit Rahkonen
**Performances of Liszt's B minor Piano Sonata
in Finland before WWI**

Franz Liszt's influence was felt in Finland through the performances of his students and other visiting artists. Although his music was already played often here during the 19th century, the performed piano repertory was rather narrow, consisting chiefly of transcriptions and Hungarian rhapsodies.

Liszt's B minor piano sonata is nowadays generally considered his most remarkable composition for solo piano. This extensive one-movement work, published in 1854, holds a place among the milestones of piano literature. During Liszt's lifetime, however, the sonata was met with suspicion and resistance. It earned a steady place in the pianist's concert repertory only slowly over the course of the 20th century.

When was the sonata heard here in Finland? Who played it and what kind of reception did it get? This article discusses the early performances of the b minor sonata in Finland, introduces the performers – including the most likely first Finnish performer – and addresses the work's reception in the Helsinki newspapers.

Abstract

Jan Lehtola & Annikka Konttori-Gustafsson
**Juhani Pohjanmies – multifaceted musician and
composer of forgotten sonatas**

Juhani Pohjanmies, originally Hjalmar Lindfors (1893–1959) is remembered in Finnish music history mostly as a planner and builder of organs. His work in the cultural arena, especially music, however, was multifaceted: by training he was a church musician, organist, pianist and composer. In addition to these activities, he worked as a choir director, a teacher of singing and instruments, a developer of both teaching literature and instruments, and a conductor of amateur orchestras. He represents in his own way the majority of musicians for whom the piano is simply one means of expression among many.

Pohjanmies is remembered as the composer of only a few songs (especially the Christmas carol to the words of Martti Korpilahti ‘Tule rakkaus ihmisrintaan’: ‘Come, love, into the hearts of men’) and for some of his earliest piano works. His more ambitious compositions, such as the organ sonata of 1917 and the recently discovered piano sonata of 1924, have been all but forgotten; our aim is thus to develop the image of Pohjanmies both as a composer of larger works and an influential composer of music for keyboard in the early years of Finnish music. In this article, we bring both his personal history and varied career to light by concentrating on his work as an organist, pianist and composer. Of his compositions, we will concentrate on the previously mentioned sonatas.

Pohjanmies received the best possible training on the organ as a pupil of Oskar Merikanto, who, along with Erkki Melartin, taught him composition. As a pianist, he studied at both the Singer-Organist school (Helsingin lukkari-urkurikoulu) and the Helsinki Music Institute. He also studied at the Conservatory in Leipzig. At the beginning of his career, whilst an organist in Jyväskylä, Pohjanmies gave many concerts both as an organist and pianist and performed his own compositions. He received very positive feedback from these concerts both as a composer and performer. Despite these accolades, he gradually fell into a deep personal crisis, which led to his conversion to theosophy and

ultimately, to leaving his post at the church. Subsequently, he concentrated on the building of organs, and still later on writing, theosophy and invention. In the 1940s Pohjanmies worked for a period as a piano teacher in Lahti, which resulted in the composition of pedagogical piano pieces. His interest in the composition of large-scale works had faded by this stage, giving way to a new focus on improvisation and recitation concerts, which he performed with the artist Lii Hannukkala beginning in 1942. During these 400-some concerts, Pohjanmies improvised on various keyboard instruments.

Based on his promising start, Pohjanmies could have become a significant composer of music had he only continued and found this area of work interesting. The works composed in his youth are, through their breadth and virtuosity, rarities in the history of Finnish keyboard music. In this article we examine the background of his sonatas and their composition as well as their musical language. The musical development of melodic material in the national romantic style is rich and lively, although the partially unfinished piano sonata displays early signs of his personal crisis.

This article is based mainly on material from Pohjanmies's own archives: compositions, letters and newspaper articles, the memoirs of Pohjanmies's daughter, the writer Hannele Pohjanmies, earlier works about his compositions and our own experiences of performing and recording the works of Pohjanmies.

Abstract

Risto-Matti Marin

**The recorded legacy of a Finnish pianist
– Tapani Valsta’s solo piano and concerto recordings
as well as excerpts from his scrapbooks**

Tapani Valsta (1921–2010) was one of the most important pianists in 20th-century post-war Finland. He was also a significant organist and piano pedagogue. Both a successful soloist and a passionate chamber musician, he performed with many acclaimed Finnish musicians. In addition to his extensive career as a performing artist, he held simultaneous posts as the main organist of the Helsinki Cathedral and as a professor of piano music at the Sibelius Academy. He retired from both of those posts in 1985, but continued performing until the mid-1990s.

The focus of this article is twofold. Valsta’s education and early career are discussed in light of excerpts from his own scrapbooks. The other part of this article includes a comprehensive list of Valsta’s solo piano and concerto recordings for the Finnish Broadcasting Company (Yle).

The source material for the first part of this article includes three scrapbooks for which Valsta collected printed documents about his career from the 1940s up to the year 2000. The amount of material is large, including 178 concert programs, 594 concert reviews and numerous other documents. In two smaller booklets, Valsta wrote down lists of concerto performances and chamber music concerts, including the names of his fellow performers.

From the early 1950s onwards Valsta made a large number of recordings for Yle. From the 1960s to the 1980s Yle reused many of the original tapes to record new programs; thus, many of Valsta’s original recordings were destroyed. However, Valsta taped his own playing from the radio with an open reel tape recorder, and his private tape archive includes items previously lost from the archive of the Finnish Broadcasting Company. Both the surviving tapes at the Yle archive and Valsta’s private recordings are listed separately in this article.

The internal databases at the archive of the Finnish Broadcasting Company were the main source for the list of Valsta’s recordings.

Fortunately, the old open reel tapes of Valsta's playing have been digitized and can be listened to directly at the archive. The cards and documents including the recording information have been mostly noted in the database records. Each item in the list included in this article contains the name of the composer, title of the work, duration, year of recording and identification code of the open reel tape at the archive of the Finnish Broadcasting Company. Also, one item in the television archive (a performance of Beethoven's Concerto No. 3, Op. 37) is included in the concerto list.

In the list of Valsta's private recordings, the composer's name and the title of the work are provided, but it has been more difficult to trace other information due to the limited information on the manual card files of the Finnish Broadcasting Company, or written by Valsta himself on his tape reels and their covers.

Abstract
Elisa Järvi

Towards a new kind of quarter-tone piano

A new kind of quarter-tone piano was recently developed in Finland. It is an example of an approach to meeting the specific needs of contemporary music: producing quarter-tones on a full-range keyboard. The idea was to create an instrument that enables the player to perform melodic lines and chords that include quarter-tone intervals with one hand.

The final instrument is an extended version of the traditional piano, consisting of a new quarter-tone keyboard connected to two Disklavier pianos, which are tuned one quarter-tone apart. The keyboard can also be connected to loudspeakers and used as an e-piano.

This article introduces some historical aspects of a quarter-tone piano, the need for the new instrument and the ideas behind the quarter-tone keyboard design.

Abstract

Erik T. Tawaststjerna

**The development of Finnish pianism from the 1960s
to the present – personal recollections**

In my presentation I discuss the widening horizons of Finnish pianists, especially from the 1960s onwards – largely through my own recollections. During the Second World War and in the economically and politically difficult years afterwards, it was almost impossible for Finnish musicians to study abroad. Little by little, however, restrictions were lifted and young Finnish musicians could again travel to foreign music capitals for study, even for longer periods. The growing recording industry, increasing numbers of concerts and festivals, and international music competitions all contributed to new, exciting developments and possibilities. A few cities were head and shoulders above the rest in this respect: Paris and Vienna, and later also Moscow, Leningrad, London, and New York. Finnish pianists and audiences were following events such as the international Chopin Competition in Warsaw and the Tchaikovsky Competition in Moscow. From those competitions, Finns developed a new understanding of the level achieved by young international top talents. Moreover, some of the competition winners gave concerts in Finland, which served as further reminders of the highest standards, and for a long time, it was thought in this country that some compositions for the piano were simply too demanding for Finnish pianists and that our artists would not have a place in international arenas. Concertgoers in Helsinki could also witness visits by great traveling virtuosos. As a personal recollection, I quote from a letter that I wrote to my father at the age of eight after hearing a recital by Sviatoslav Richter (the first recital he ever gave in the West, on 15 May 1960): “Last night, mother and I attended a concert by SVIATOSLAV RICHTER! On the programme there was Haydn, Schumann, and Prokofiev. ... I whispered to mother: I wish he would play the Revolutionary Etude. At that very moment the first notes of the Revolutionary Etude burst into the air. Afterwards I applauded more enthusiastically than ever. I thought: ‘At last I have heard

the Revolutionary Etude played really well.’” Things have changed a great deal since the 1960s. The level of pianists trained at the Sibelius Academy at its best has risen to meet international standards. The factors behind this change include, among other things: better basic education in music schools, international teacher training, better financial resources, and perhaps also an emerging ‘special’ Finnish tradition of training in music.

Piano on aikojen kuluessa pitänyt pintansa suosittuna soittimena mitä erilaisimmissa yhteyksissä. Pianonsoiton taso on Suomessa korkea. Mitkä tekijät ovat osaamisen taustalla, mikä on vaikuttanut soittimen suosioon kodeissa ja konserttilavoilla, millaisia osajia liittyy pianonsoiton historiaan maassamme?

Musiikin luomista, esittämistä ja muuta pianon soittamiseen liittyvää tietoa on edelleen järjestämättä ja tutkimatta erilaisissa arkistoissa, kirjekokoelmissa ja sanomalehdissä. Kirjallisen ja varsinkin suullisen tiedon palaset katoavat nopeasti historian hämärään.

Pianonsoiton historia Suomessa -hankkeen tarkoituksena on kartoittaa, edistää ja laajentaa pianonsoittoon maassamme liittyvää tutkimusta sekä saattaa yhteen tutkijoita, esittäviä taiteilijoita ja pedagogeja. Hankkeen toinen artikkelikokoelma pohjautuu vuonna 2016 pidetyn symposiumin esitelmiin, joiden aiheet kattavat aikajanan 1800-luvun puolivälistä nykypäivään.



9 789523 29120 1

**SIBELIUS-
AKATEMIA****X TAIDEYLIOPISTO**ISBN 978-952-329-120-1
ISSN 2341-8257