

MUSIIKKI 4/2019 musiikki.journal.fi

Riikka Siltanen

*Richard Faltin Helsingin yliopiston
musiikinopettajana 1870–1896*

Maria Takala-Roszczenko

*Kirkkolaulupäivät Valamossa vuonna 1929
taitekohtana suomenkielisen ortodoksisen
musiikkitoiminnan kehittämisessä*

Tuomas Mali

Erik Bergmanin pianomusiikki

Heikki Poroila: Ulkopolitiikkaa Oistrahin ja Otsin tahdissa

Tuire Ranta-Meyer: Mitä ei tavanomaisin silmin nähdä



Taina Riikonen ja Elina Seye: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti

– miksi juuri nyt ja mille yleisölle?

MUSIIKKI MUSI

Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen, Laura Wahlfors: Yhteistyöllä yhä ylemmäs. <i>Musiikki</i> -lehden toiminnasta ja kehittämisestä julkaisukanavana	5
--	---

Artikkelit

Riikka Siltanen: Richard Faltin Helsingin yliopiston  musiikinopettajana 1870–1896	13
Maria Takala-Roszczenko: Kirkkolaulupäivät Valamossa vuonna 1929  taitekohtana suomenkielisen ortodoksisen musiikkitoiminnan kehittämisessä	54
Tuomas Mali: Erik Bergmanin pianomusiikki	83

Arvostelut

Heikki Poroila: Ulkopoliitikkaa Oistrahin ja Otsin tahdissa	110
Simo Mikkonen 2019. <i>”Te olette valloittaneet meidät!” Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960.</i>	
Tuire Ranta-Meyer: Mitä ei tavanomaisin silmin nähdä	115
Nina Kokkinen 2019. <i>Totuudenetsijät – esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa.</i>	
Taina Riikonen ja Elina Seye: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti – miksi juuri nyt ja mille yleisölle?	127
Sini Mononen ja Susanna Välimäki (toim.) 2018. <i>Musiikki muutostuomana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti.</i>	

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Milla Tiainen (Turun yliopisto)

Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)



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

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIPISTO. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), dos. Milla Tiainen (miltia@utu.fi) sekä dos. Laura Wahlfors (laura.wahlfors@uniarts.fi). **Taittäjä:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Kaarina Kilpiö, Markus Mantere, Juha Ojala, Janne Palkisto, Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen, Kai Tuuri, Marjaana Virtanen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Yhteistyöllä yhä ylemmäs. *Musiikki-*lehden toiminnasta ja kehittämisestä julkaisukanavana

————— Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen, Laura Wahlfors

Tämän *Musiikki*-lehden numeron myötä pääkirjoituksessamme avautuu erinomainen mahdollisuus kiinnittää huomiota hyvän tieteellisen käytännön vaalimiseen. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan mukaan nimittäin ”Suomessa toimivat tieteelliset seurat voivat omalta osaltaan edistää hyvän tieteellisen käytännön viljelyä esimerkiksi tieteellisten julkaisujen vertaisarviointijärjestelmän avulla.” Suomen musiikkitieteellinen seura on julkaissut *Musiikki*-lehteä pian 40 vuoden ajan ja tehnyt merkittävän työn antamalla näiden vuosien aikana foorumin kotimaisen musiikintutkimuksen tulosten julkaisemiselle.

Seuran toiminta ja lehden toimittaminen perustuvat vapaaehtoistyöhön, jonka pontimena on musiikin ja sen tutkimisen näkeminen vaalimisen arvoisena. Vuodesta ja vuosikymmenestä toiseen on onneksemme noussut esiin tekijöitä ja vastuunkantajia, jotka ovat vuorollaan ottaneet viestikapulan kantaakseen. Kun harvalla humanistisen tutkimuksen kentällä toimivalla on taloudellisia varoja tukea tieteellistä julkaisutoimintaa, oman ajan ja osaamisen antaminen alan hyväksi ilman rahallista vastinetta on olennainen keino tuoda sytykkeitä ja polttopuuta tutkimuksen nuotiotulen leimun ylläpitämiseen.¹ Toki vapaaehtoistyön immateriaalisena palkintona on mahdollisuus oppia alati uutta, seurata läheltä musiikintutkimuksen kehitystä, sparrata uraansa aloittelevia kirjoittajia, nostaa näkyviin alan tärkeitä teemoja ja toimia yhdessä innostavien ja osaavien kollegoiden kanssa. Toivottavasti aktiivisuus seurassa tai lehden parissa katsottaisiin myös meriitiksi erilaisissa rekrytointi- tai valintatilanteissa sen rinnalla, että eri tehtävissä edellytetään luonnollisesti monenlaisia näyttöjä hakijan alaan liittyvästä osaamisesta ja asian hallinnasta.

Arvoa arvioitsijoille

Tällä kertaa myös lehden vertaisarvioijat on syytä nostaa esiin, siis kaikki te vuosien 2017–2019 välisenä aikana toimineet 49 asiantuntijaa, jotka olette an-

¹ Esimerkiksi huhtikuussa 2019 seura tarjosi jäsenkirjeessään mahdollisuuden uudistettuun kannatusjäsenyyteen, jonka vuosimaksu on 150 euroa. Uusi kannatusjäsenyys olisi kattanut yhden sivun mainostilan *Musiikki*-lehdessä. Se, joka arvaa oikein tällaisten kannatusjäsenten tähänastisen määrän 28.2.2020 mennessä, saa palkinnokseen lounaan valitsemansa päätoimittajan kanssa Sibelius-Akatemian R-talon perinteisessä Feeniks-kahvilassa.

taneet arvokkaan kontribuutionne kotimaisen musiikintutkimuksen hyväksi (ks. liite lehden lopussa). Ei voi kuin ihailia sitä asian hallintaa, kannustavaa otetta ja kypsyyttä sananvalinnoissa, jolla refereeet ovat palautettaan antaneet – on se sitten ollut kiittävä tai korjaavaa. ”On ensiarvoisen tärkeää, että myös uransa alussa olevat tutkijat voivat lähettää artikkeliehdotuksia *Musiikki*-lehteen”, totesi esimerkiksi yksi arvioitsija ja jatkoi: ”Tässä – kuten niin monessa muussakin – tapauksessa näkee, että kirjoittaja hallitsee aiheeseen liittyvät tosiasiat, mutta akateeminen kirjoittaminen vaatii vielä kehittämistä.” Arvioitsijan antaman palautteen nojalla tehdyn muokkauksierroksen tai joskus useammankin sellaisen jälkeen tekstit alkavat kuitenkin saada muotoa, ja kirjoittaja on oppinut prosessin aikana valtavan paljon. ”Toivottavasti kirjoittajalla on nöyryyttä, tiedonjanoa ja sisua ottaa vastaan palaute”, aprikoi eräs toinen arviointitehtävään suostunut henkilö ja iloitsi kuullessaan kirjoittajan saaneen paljon oppia ja ideoita arvion pohjalta. ”Hienoa että tällaisista aiheista kirjoitetaan, joten ponnekasta kannustusta tekijä ansaitsee”, kirjoitti kolmas arvioija – ja piti ansiokkaana myös sitä, että lehtemme ylipäättään on olemassa.

Referee-käytäntö on ollut osa *Musiikki*-lehden toimintatapoja jo kauan. Vuonna 2016 lehti sai Tieteellisten seurain valtuuskunnalta oikeuden käyttää kaksi vuotta aiemmin lanseerattua vertaisarviointitunnusta, jonka tavoitteena on ollut yhdenmukaistaa kotimaisen tiedekustantamisen käytäntöjä sekä edistää julkaisujen laadunarvioinnin läpinäkyvyyttä. Yhteisten kansallisten standardien määrittely on tärkeää, koska sen avulla tieteelliset seurakustantajat, mutta myös arvioijat ja kirjoittajat saavat tukipuita kehittää omaa toimintansa julkaisujensa laadun parantamiseksi.

Tunnus myös ilmaisee selkeästi lukijoille, mitkä kirjoitukset ovat vertaisarvioituja. Käyttöoikeuden myöntäminen edellyttää, että tieteelliset julkaisut läpikäyvät vähintään kahden riippumattoman asiantuntijan suorittaman ennakkoarvioinnin. Lisäksi kustantaja sitoutuu täyttämään muut, esimerkiksi arviointiin liittyvien dokumenttien arkistointia koskevat ehdot. Tallennetut tiedot eivät ole julkisia, eikä niitä raportoida säännöllisesti TSV:lle. Tiedekustantajana *Musiikki* sitoutuu kuitenkin tarvittaessa toimittamaan yksittäisen artikkelin arviointia koskevat tiedot ja asiakirjat TSV:lle tai TENK:ille.

Päätoimittajien ja toimitusneuvoston rooli

Arviointiin liittyy suuri vastuu tieteenalan tulevaisuutta kohtaan. Tutkimuksen laadukas ja kriittinen arviointiprosessi lisää sen yleistä uskottavuutta, ja vertaisarviointi on myös kansainvälisesti yleinen, mahdollisimman puolueeton ja neutraali käytäntö. Päätoimittajien rooli liittyy useimmiten tilanteisiin, joissa annetut arviot ovat keskenään ristiriitaisia tai joissa tarvitaan viimeistelyä artikkelin saatamiseksi julkaisukuntoon. Päätoimittajatiimi arvioi joissain tapauksissa myös sitä, onko tarjottu käsikirjoitus siinä kuosissa, että sille on mahdollista löytää arvioija ja että sen voi lähettää tieteelliseen, kriittiseen vertaisarviointiproses-

siin. Siinä artikkeliluonnos altistuu tarkastelulle, jossa arvioidaan tieteenalalle ominaisella tavalla aineiston kattavuutta ja teoreettisen viitekehyksen hallintaa, tutkimuksen toteutuksen luotettavuutta ja tarkkuutta sekä tulosten omaperäisyyttä ja uutuusarvoa suhteessa aiempaan tutkimukseen.

Musiikin toimitusneuvostona toimii seuran hallitus. Käytännössä tämä tarkoittaa, että hallituksen kokouksissa yleensä asialistalla on jonkun päätoimittajan esittämä tilannekatsaus lehden tulevista numeroista ja niiden ilmestymisaikatauluista. Kokouksissa myös käydään läpi tai ideoidaan tulevan vuoden teemoja ja suunniteltuja teemanumeroita. Toimitusneuvosto ottaa tarvittaessa kantaa myös kysymyksiin, joita päätoimittajat eivät voi itse ratkaista. Linjauksia on viime vuosina tehty muun muassa julkaisukielestä, sillä toisinaan on tarkoituksenmukaista julkaista kotimaisten kielten lisäksi myös englanninkielisiä artikkeleita esimerkiksi osana jotain tutkimushanketta tai artikkelin laatijan väitöskirjaprojektia. Myös lehteen tai sen toimitustyöhön liittyvä kritiikki käsitellään toimitusneuvostossa. Vaikka toimitusneuvosto näkyy lehden sivuilla vain nimilistana, sillä on tärkeä ja moniulotteinen rooli lehden toimitustyössä.

Kirjoittajan eettinen vastuu

Tieteellinen tutkimus voi Tutkimuseettisen neuvottelukunnan mukaan olla eettisesti hyväksyttävää ja luotettavaa ja sen tulokset uskottavia vain, jos tutkimus on suoritettu hyvän tieteellisen käytännön edellyttämällä tavalla. Vertaisarviointitunnuksen määrittelemillä ehdoilla toimiminen on siksi myös osa *Musiikki*-lehden laatujärjestelmää.

Tutkimuseetiikan näkökulmasta hyvän tieteellisen käytännön keskeisiä lähtökohtia ovat tiedeyhteisön tunnustamien toimintatapojen noudattaminen, yleinen huolellisuus ja tarkkuus tutkimustyössä, tulosten tallentamisessa ja esittämisessä sekä tutkimusten ja niiden tulosten arvioinnissa. Hyvän tieteellisen käytännön noudattamisesta vastaa ensisijaisesti jokainen tutkija itse, mutta myös koko tiedeyhteisö. Tieteelliset seurat ja niiden julkaisutoiminta ovat osa tieteen kenttää ja edustavat tutkimuslaitoksista tai -yksiköistä riippumattonta tiedeyhteisön toimijaa. Siksi ei ole vähärvoista, että maassamme esimerkiksi toimii jo 100-vuotisen historian omaava musiikkitieteellinen seura.

Seuran, *Musiikki*-lehden ja sen käyttämien vertaisarvioijien tulee huolehtia osaltaan siitä, että tutkijat ottavat muiden tutkijoiden työn asianmukaisella tavalla huomioon. Yleensä tieteellisissä artikkeleissa ongelmana eivät ole niinkään puutteet viittaamisessa muiden tekemiin julkaisuihin – toisin kuin esimerkiksi edelleen yleistajuisissa musiikkikirjoituksissa, vaikkapa konserttiohjelmissa. Sen sijaan pulmana – joskin ymmärrettävänä – saattaa varsinkin aloittelevalla kirjoittajalla olla kapea yleistuntemus siitä, mitä muut tutkijat ovat samasta aihepiiristä jo kirjoittaneet ja mitä muiden tutkijoiden töitä tulisi siis ottaa huomioon omassa tutkimuksessa. Tämä pätee erityisesti musiikin historian tutkimukseen, jossa materiaali on valtava mutta jossa siitä huolimatta perehtyneisyyden aiem-

min tehtyyn tai samanaikaisesti muualla tehtävään tutkimukseen tulisi olla ylimäinen hyve. Tässä yliopistoilla ja tutkimustyötä asemansa puolesta johtavilla olisi ehkä parannettavaa, jos esimerkiksi asettaisimme tavoitteeksi *Musiikki*-lehden statuksen nostamisen Jufo-julkaisuluokituksessa ykköstasolta kakkostasolle. Laajan lukeneisuuden tulisi olla esimerkiksi juuri musiikinhistorian tutkimuksen parissa arvo sinänsä.

Kun esimerkiksi tämän numeron artikkeleissa pohditaan kansallisen ja kansainvälisen tai kotimaisen ja ylijarajaisen vuorovaikutuksen teemoja, on hyvä pitää mielessä, että varsinkin pienten, vasta äskettäin kansallisvaltion aseman saaneiden maiden kulttuuri on ollut läpeensä kansainvälisten vaikutteiden värittämää. Se, että vaikkapa Suomeen vaikutteet tulivat ylijarajaisesti, ei liene tutkimuksellinen sensaatio. Esimerkiksi Vesa Vares on artikkelissaan ”Kansallinen ja kansainvälinen – erottamattomat” (2017, 16–17) tuonut esiin sitä, miten suomalaisen 1800-luvun nationalismin tavoitteena ei ollut eristäytyä muusta maailmasta, vaan oppia sen saavutuksista. Hän varoittaa monopolisoimasta määritelmää siitä, mitä kansallisuusaate ja sen moraalinen sisältö on ollut, sillä erilaisissa toimintakulttuureissa ja historiallisissa tilanteissa aate on saanut hyvin erilaisia muotoja. Kansallisuusaate ei aina ole kansainvälisyyden vastakohta eikä rasismia tai sellaista ideologiaa, joka olisi syyppää 1800- ja 1900-lukujen sotiin tai etniseen sortoon. Jonkin ilmiön äärimmäisten ilmenemismuotojen tarkastelu on toki tärkeää, mutta se, että jokin on ristiriidassa omien trendiemme kanssa, ei saa johtaa ilmiön näkemiseen vain ääripäiden kautta. Vaikka retoriikka Varesen (mt.) mukaan oli aikoinaan hyvin aatteellista, idealistista ja pateettista, kansallismi ei välttämättä ollut poissulkevaa eikä pitänyt itseriittoista suomalaisuutta tavoitteena. Esimerkiksi juuri transnationalismin tutkimuskehys on kiinnostava, ja sen avulla voidaan tutkia verkostoja ja ideoiden leviämistä sekä sitä, miksi, mitä kautta ja miten syvällisesti ne omaksuttiin. Itsessään se, että vaikutteet kulkevat ylijarajaisesti, ei ole tutkimuksellinen uutuus, vaan vaikkapa oman maamme historiaa arvioitaessa peruslähtökohta.

Kirjoittajan vastuun rinnalle haluamme nostaa myös kollegiaalisuuden hyveen. Musiikintutkimuksessa voidaan liian helposti poteroitua oman viiteryhmän verkostoihin ja jättää huomiotta ne, jotka vasta aloittavat tutkijanuraansa tai ne, jotka eivät toimi yliopistojen tutkimusyksiköissä. Artikkelin julkaisemisesta harkitsevan olisi rohkaistuttava ja häntä olisi myös rohkaistava pyytämään kommentteja tekeillä olevasta tekstistään tutkijasiskoilta ja -veljiltä. Yksi havainnollistava esimerkki siitä, miten vähällä vaivalla tietty tutkimustyöhön liittyvä pulma olisi ratkennut kollegaverkostojen avulla, löytyy Jukka Sarjalan kirjoittamasta Axel Gabriel Ingelinin elämäkerrasta. Sarjala (2005, 103–104) käyttää aikaa ja vaivaa kriitikkonimimerkin ”m.s.” käytön tulkintaan, siis siihen, miksi päähenkilö on käyttänyt juuri tuota kirjainyhdistelmää. Sarjalan pohdinnat salanimestä, jonka alkukirjaimiin ”m.s.” voisi kytkeytyä, eivät tuota tulosta eikä selitystä asialle löydy. Sen sijaan moni muusikko, ainakin pianisti, olisi voinut antaa hänelle oikean vastauksen jäljille johtavan vihjeen. *M.s. (mano sinistra)* on tuttu merkintä silloin, kun tavanomaisesta poiketen jokin sävel tai katkelma soitetaan *vasemmalla kädellä*. ”Vasemmalla kädellä” on mitä luontevin nimimerkki

Ingeliuksen tapaiselle henkilölle osoittaa, että musiikkikritiikki oli tehty sivutyönä, vasemmalla kädellä hutaisten eikä sitä tullut pitää hänen päätyönään. Kyse ei ole siitä, että Sarjalan olisi tullut ehdottomasti itse tietää asia, vaan siitä, että askarruttavien asioiden jakaminen tai kysyminen koettaisiin alalla ansioksi ja tehtäisiin siten tutkijoille helpoksi.

Jufo-luokituksen nosto vaatii yhteisen tahtotilan

Vain tieteelliset julkaisukanavat voivat saada Julkaisufoorumi-luokan tasoilla 1, 2 tai 3. Julkaisukanavia arvioidaan yksinomaan tieteellisen, ei yhteiskunnallisen, vaikuttamisen foorumeina. Julkaisukanavia arvioidessaan paneelit ottavat huomioon edustamilleen tutkimusaloille tyypilliset julkaisukäytännöt, tiedeyhteisössä vallitsevat arvostukset sekä tutkimusalojen tasapuolisen edustuksen korkeammassa tasoluokissa. Tasoluokille 2 ja 3 on asetettu paneelikohtaiset kiintiöt. Arviointityön tukena panelisteilla on käytössään useita erilaisia vaikuttavuusindikaattoreita ja indeksointitietoja sekä Norjan ja Tanskan vastaavien järjestelmien tasoluokat.

Ihmistieteissä (paneelit 14, 16–23) voidaan kuitenkin tasolle 2 luokitella myös alansa johtavia suomen- tai ruotsinkielisiä julkaisukanavia. Näiden tulee olla julkaisukanavia, jotka kattavat oman tieteenalansa suomalaisen yhteiskunnan, kulttuurin ja historian erityispiirteitä käsittelevää tutkimusta mahdollisimman laajasti ja joissa julkaisemista pidetään yhtä tärkeänä meriittinä kuin julkaisemista tasolle 2 luokitelluissa vieraskielisissä kanavissa. Koska kotimaisten julkaisukanavien tieteellistä vaikuttavuutta ei voida mitata viittaustietojen puuttuessa, tason 2 julkaisukanavien on täytettävä seuraavat vähimmäisvaatimukset:

- tieteellisten kirjoitusten laadunarvioinnin on oltava parhaiden käytäntöjen mukaista
- julkaisusarjojen on oltava oman tieteenalansa tutkimusta laaja-alaisimmin kattavia koko alan kansallisen tiedeyhteisön käyttämiä julkaisukanavia
- tutkimuskysymykset kontekstualisoituvat vahvasti suomalaisen yhteiskunnan tai suomen- ja ruotsinkielisen kulttuurin piiriin

Musiikki-lehden toimituksessa ja toimitusneuvostossa on jo käyty keskustelua mahdollisesta pyrkimyksestä nostaa lehden Jufo-luokitusta nykyiseltä ykkösta-solta kakkostasolle. Tälle tavoitteelle voisi olla hyvät edellytykset nyt, kun lehden toimitusprosessi on selkeytynyt, lehti on pysynyt melko hyvin aikataulussa ja vertaisarvioitujen julkaisujen määrä numeroa kohden on kääntynyt nousuun. Musiikintutkijoiden yhteisö on nyt vaa'an kieliasemassa: haluammeko asettaa kotimaiselle ja uusista kotimaisista aiheista julkaisevalle lehdellemme tällaisen kunnianhimoisen tavoitteen? Kannammeko kaikki kortemme kekoon siinä, että myös kotimaisilla kielillä kannattaa julkaista musiikkitieteellistä, musiikkikulttuu-

reihin ja taiteen käytäntöihin liittyvää tutkimusta? Mikään ei tapahdu itsestään, eikä *Musiikin* tasoluokitus nouse ilman sen nostamiseksi laadittua strategiaa ja lähivuosien toimintasuunnitelmaa. Haluammeko yhdessä luoda tiekartan musiikintutkimuksen julkaisukanavan kehittämiseksi entistä korkeammalle tieteelliselle tasolle ja siten osaltaan nostaa alamme arvostusta tiedekentällä?

Tämän pääkirjoituksen yhtenä ponttimena – vertaisarvioijina toimineiden esiin nostamisen ja kiittämisen lisäksi – on Tutkimuseettisen neuvoston ohjeistuksen asettama velvoite yliopistoille ja ammattikorkeakouluille huolehtia siitä, että hyvään tieteelliseen käytäntöön perehdyttäminen ja tutkimuseettikan opettaminen ovat kiinteä osa niiden antamaa perus- ja jatkokoulutusta. Tutkimuslaitosten tulee puolestaan huolehtia siitä, että niiden henkilökunnalle on tarjolla tutkimuseettikkaan liittyvää koulutusta. Jokaisen tutkijakoulutusta antavan yksikön tehtävänä on lisäksi käsitellä koulutusalan mukaisia hyvän tieteellisen käytännön erityiskysymyksiä osana koulutusohjelmaansa. Hyvän tieteellisen käytännön turvaamiseksi korkeakoulujen tulee tarjota tutkimuseettistä täydennyskoulutusta myös opettajille ja opinnäytetöiden ohjaajille, tutkijoille, tutkimusryhmän johtajille sekä muille asiantuntijoille. Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan toimi tutkimuslaitoksissa tai yliopistoissa. Siksi myös *Musiikki*-lehti haluaa kantaa vastuunsa asian ottamisesta esille sopivin väliajoin.

Tässä lehden vuoden 2019 viimeisessä numerossa ja sen artikkeleissa aktualisoituvat ne syyt, joiden perusteella Jufo-luokituksen nosto on tavoitteena keskustelun arvoinen. Kaikki artikkelit ja myös kirja-arviot koskevat Suomen musiikki- tai taide-elämää. Niitä koskeville aiheille ei välttämättä löydy luontevaa kansainvälistä julkaisukanavaa.

Ensimmäisessä artikkelissa Riikka Siltaanen käsittelee musiikkikulttuurimme ylijärjätystä vuoro vaikutusta nostamalla esiin 1800-luvun viimeisten vuosikymmenien merkittävän toimijan, saksalaissyntyisen Richard Faltinin. Vaikka Faltin esiintyy nimenä ja mainintoina musiikinhistoriankirjoituksessamme, hänen elämäntyötään ja monipuolisuuttaan säveltäjänä, urkurina, orkesterin- ja kuoronjohtajana tai Fredrik Paciuksen manttelinperijänä Keisarikunnan Aleksanterin Yliopiston musiikinopettajana ei ole aiemmin tarkasteltu vastaavasta näkökulmasta eikä tutkijoille tarjolla ollut runsasta arkistomateriaalia hyödynnetty. Vuonna 1856 Viipurin saksalaisen poikakoulun musiikinopettajaksi 21-vuotiaana valitun ja vuonna 1869 Helsinkiin muuttaneen Faltinin roolia ja merkitystä arvioidaan yksityiskohtaisemmin neljän hänen maineikkaan oppilaansa, Martin Wegeliuksen, Robert Kajanuksen, Jean Sibeliuksen ja Ilmari Krohnin kautta. Artikkelin ansiosta havainnollistuu se, miten persoonaltaan ilmeisen sopuisa ja tasapainoinen Faltin on jättänyt oman piirtonsa monien suomalaisten musiikkielämän instituutioiden rakenteisiin ja mentaliteettiin.

Suomalaisen ortodoksisen kirkkomusiikkihistorian perustutkimusta edustaa Maria Takala-Roszczenkon artikkeli Suomen ensimmäisistä ortodoksisista kirkkolaulupäivistä, jotka pidettiin vuonna 1929 Valamossa. Aihetta ei ole aikaisemmin tutkittu, ja Takala-Roszczenkon tutkimus tuo esille uutta tietoa siitä, miten ensimmäiset kirkkolaulupäivät käytännössä toteutettiin ja millainen vaikutus niillä oli kirkolliseen musiikkitoimintaan niitä seuranneiden vuosien aikana. Tä-

mäkin artikkeli sivuaa ylijalaisuuden teemaa, sillä aloitteen tekijänä ja ortodoksisen kirkkolaulun kehittäjänä toimi tuolloin virolainen arkkipiispa Herman.

Kolmannessa artikkelissa Tuomas Mali keskittyy Erik Bergmanin kohtuullisen suppeaan, mutta monipuoliseen pianotuotantoon, jota ei ole aiemmin esitelty ja jäsennetty yhtä kattavasti. Mali käy aikajärjestyksessä läpi teoksia tulkiten niitä ja niiden syntyä kolmessa eri kontekstissa: pianoteosten asema ja merkitys Bergmanin elämäntyössä ja suhteessa hänen kehitykseensä säveltäjänä, niiden suhteuttaminen 1900-luvun suomalaiseen pianomusiikkiin sekä esittävä pianotaide eli kirjoitetun musiikin ja esittämistradition kietoutuminen toisiinsa. Teosten pianismin erittely palvelee kuvan muodostamista soittimellisuudesta, sen asemasta ja kehittymisestä Bergmanin pianomusiikissa. Lisäväriä artikkeleihin tuovat säveltäjän ylijalaisen vaikutteiden pohdinnat sekä kantaesitys- ja äänitiedot, jotka havainnollistavat teosten elämää pianotaiteen kentällä

Tällä kertaa lehdessä on myös arviot kolmesta viime vuosina ilmestyneestä kirjasta. Heikki Poroila tarkastelee Simo Mikkosen kirjaa *”Te olette valloittaneet meidät!”*, joka käsittelee musiikkia ja tanssitaideita Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960. Neuvostoliiton ulkopoliittisessa ajattelussa oli suurten linjojen piirtämisen ohella pienempänä juonteena myös määrätietoinen kulttuurisuhteiden rakentaminen Suomeen päin. Tavoitteena oli sekä edistää konkreettisesti Neuvostoliiton ajankohtaisia ulkopoliittisia pyrkimyksiä että parantaa yleisellä tasolla neuvostovaltion mainetta taiteiden ja kulttuurin avulla.

Nina Kokkinen on kirjoittanut viime vuosisadan vaihteen taiteilijoiden korkeamman totuuden tai tuonpuoleiseen kurkottamisen välillä okkultisistakin piirteistä kirjassaan *Totuudenetsijät – esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Tuire Ranta-Meyer arvioi tätä yleistajuista kirjaa, jonka taustalla on tekijän väitöstyö viime keväänä Turun yliopistoon. Vaikka kirjassa fokus on kuvataiteessa, myös säveltäjät pohtivat samoja ilmiöitä, etsivät merkitystä elämäänsä tai ammensivat salatusta tiedosta inspiraatiota omaan luomistyöhönsä. Kokkisen kirja on hyvä johdatus erilaisten esoteeristen tai mystisyyteen liittyvien henkisten virtausten ymmärtämiseen siitä huolimatta, että taideteosten tulkitsemiseen niiden ilmentymänä voi suhtautua varauksella.

Taina Riikonen ja Elina Seye arvioivat tutkimusyhdistys Suoni ry:n kirjoituskokoelmaa *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*, jonka ovat toimittaneet Sini Mononen ja Susanna Välimäki. Manifestissa valotetaan eri suunnista, miten kantaa ottava, muutokseen pyrkivä toiminnallinen musiikintutkimus voi vastata 2000-luvun kriisimaailman haasteisiin ja millaisiin periaatteisiin aktivistisen musiikintutkijan tulisi sitoutua. Arviossaan Riikonen ja Seye kontekstualisoivat manifestin päämääriä suhteessa aiempaan musiikintutkimukseen, jota voisi niin ikään kutsua aktivistiseksi, sekä avaavat keskustelun Suoni ry:n manifestin paikasta nykymaailmassa – miksi ja kenelle se on kirjoitettu juuri nyt.

Toivomme, että tämä vuoden 2019 viimeinen numero on luettavaksi kiinnostava ja mielekäs. Mielestämme siinä Jufo-luokituksen ihmistieteiden kakkostason ensimmäinen edellytys toteutuu, eli *Musiikki* on julkaisukanava, joka

kattaa oman tieteenalansa suomalaisen yhteiskunnan, kulttuurin ja historian erityispiirteitä käsittelevää tutkimusta mahdollisimman laajasti. Toisessa edellytyksessä, siinä että lehdessämme julkaisemista pidetään yhtä tärkeänä meriittinä kuin julkaisemista tasolle 2 luokitelluissa vieraskielisissä kanavissa, on varmasti vielä kaskea kaadettavana.

Lähteet

- Julkaisufoorumin verkkosivut <https://www.tsv.fi/julkaisufoorumi/haku.php>
Sarjala, Jukka. 2005. *Poettinen elämä. Biedermeierin säveltäjä-kirjailija Axel Gabriel Ingelius*. Helsinki: SKS.
- Tieteellisten Seurain Valtuuskunnan verkkosivut <https://www.tsv.fi/fi/palvelut/tunnus>
Tutkimuseettisen neuvottelukunnan verkkosivut <https://www.tenk.fi/fi/hyva-tieteellinen-kaytanta>
- Vares, Vesa. 2017. "Kansallinen ja kansainvälinen – erottamattomat." *Kanava* 5, 16–19.

Lehden vuosikertoihin 2017–2019 vertaisarvioijina panoksensa ovat antaneet

Pertti Alasuutari	Lasse Lehtonen	Markku Roinila
Juha Arrasvuori	Taru Leppänen	Aaro Sahari
Henry Bacon	Maarit Leskelä-Kärki	Terhi Skaniakos
Andrew Bentley	Olli Löytty	Lauri Suurpää
Pertti Grönholm	Veijo Murtomäki	Pekka Suutari
Karin Hallgren	Marja Mustakallio	Hanna Suutela
Katri Halonen	Tomi Mäkelä	Milla Tiainen
Camilla Hambro	Tiina Männistö-Funk	Tanja Tiekso
Jopi Harri	Hannu Nieminen	Marko Tikka
Liisamaija Hautsalo	Katariina Nummi	Juha Torvinen
Laura Huhtinen-Hildén	Ilkka Oramo	Helena Tyrväinen
Matti Huttunen	Erkki Pekkilä	Heikki Uimonen
Anita Kangas	Ulla Pohjannoro	Leena Unkari-Virtanen
Anne Kauppala	Ari Poutiainen	Esa Virkkula
Meri Kytö	Anna Pulkkis	Olli Väisälä
Seija Lappalainen	Saijaleena Rantanen	
Kai Lassfolk	Taina Riikonen	

Sydämelliset kiitokset kotimaisen musiikintutkimuksen hyväksi tehdystä arvokkaasta ja tinkimättömästä työstä!

Richard Faltin Helsingin yliopiston musiikinopettajana 1870–1896

Riikka Siltanen



Johdanto

Eurooppalainen musiikkikulttuuri koki 1800-luvulla monia muutoksia niin kansallisten musiikkikulttuurien nousun kuin ideologisten virtaustenkin saralla. Saksalaiselle alueelle perustettiin vuosisadan aikana lukuisia konservatorioita, joista tämän artikkelin kannalta keskeisin on Saksan vanhin, vuonna 1843 perustettu Leipzigin konservatorio. Pohjois-Euroopassa vuosisadalle ominainen musiikin institutionalisoituminen ilmeni muutoinkin kuin ammatillisten musiikkioppilaitosten perustamisena. Sen muita muotoja edustivat esimerkiksi konserttielämän kehittyminen, kuoroliike sosiaalisena ja poliittisena ilmiönä, musiikkidraama sekä musiikki kansallisen identiteetin rakentajana (ks. esim. Hepokoski 2011, 452–453; Kuha 2017, 64–69; Siitan et al. 2010, 7–8).¹ Eurooppalaisen musiikkielämän keskeisiä solmukohtia 1800-luvulla olivat Leipzigin, Wienin ja Berliinin ohella varsinkin Lontoo, Pariisi ja Rooma (Wasserloos 2004, 7, 80). Suomessa musiikillisten ideoiden ja suuntausten päälähde oli kuitenkin 1880-luvulle saakka saksalainen kulttuuri. Ranskan–Preussin sodan ja Saksan yhdistymisen 1871 jälkeen kulttuurinen kiinnostus laajeni Ranskaa ja sen kosmopoliittista pääkaupunkia Pariisia kohtaan. (Tyrväinen 2010, 295, 304.)

Saksalaissyntyinen Richard Faltin (1835–1918) toimi Suomessa säveltäjänä, urkurina, kapellimestarina ja musiikkipedagogina vuodesta 1856 alkaen. Helsingin yliopiston musiikinopettaja hän oli vuosina 1870–1896 ja siten 26 vuoden ajan musiikkielämässämme näkyvä hahmo.² Tutkimusartikkelini tavoitteena on selvittää Faltinin musiikillisen toimijuuden ja tuohon aikaan poikkeuksellisen laajojen kansainvälisten yhteyksien vaikutusta suomalaisen taidemusiikkielämän ammattimaistumiseen ja vakiintumiseen 1800-luvun kolmen viimeisen vuosikymmenen aikana. Tarkastelen myös hänen merkitystään ensimmäisen Suomessa syntyneen muusikkosukupolven kasvattajana ja ammatti-identiteetin tukijana. Tapausesimerkkinä toimii neljä Faltinin vaikutuspiirissä ollutta oppilas-

¹ Ensimmäinen konservatorio perustettiin Pariisiin jo 1795. Sen jälkeen esimerkiksi Prahaan, Wieniin Lontooseen ja Brysseliin perustettiin konservatoriot ennen Leipzigiä.

² Käytän luettavuuden sujuvoittamiseksi yliopistosta nimeä Helsingin yliopisto, vaikka Faltinin toiminta-aikana yliopiston nimi virallisesti oli Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto Suomessa (Kejserliga Alexanders Universitetet i Finland).

ta: Martin Wegelius (1846–1906), Robert Kajanus (1856–1933), Jean Sibelius (1865–1957) sekä Ilmari Krohn (1867–1960).

Keskeiset lähteeni ovat Kansalliskirjastossa sijaitseva Richard Faltin -arkisto (KK, Friedrich Richard Faltinin arkisto, Coll.52) sekä yli 1000 nidettä sisältävä Richard Faltinin tieteellinen kirjasto (KK, Richard Faltinin kokoelma, H 881). Nämä arkistot sisältävät huomattavan määrän aineistoa, muun muassa päiväkirjoja, kirjeitä, todistuksia ja muita henkilökohtaisia dokumentteja, konsertti-ohjelmia, sävellyskäsikirjoituksia, oppikirjoja, musiikkitieteellistä kirjallisuutta, nuottijulkaisuja ja musiikkiaikakauslehtiä. Lisäksi käytän lähteinäni ajan sanomalehtikirjallisuutta, erityisesti pääkaupunkiseudulla ilmestyneitä sanomalehtiä; Faltinin toiminnan laajuutta ja aktiivisuutta kuvaa osaltaan, että hänen nimellään tehty haku Kansalliskirjaston digitoituun sanomalehtiarkistoon pelkästään vuosilta 1870–1896 tuottaa lähes 9 000 osumaa.³ Lisäksi hyödynnän lähteinäni muun muassa Faltinin kirjeenvaihtoa oppilaidensa kanssa samoin kuin heistä sittemmin tehtyjä elämäkertoja.

Richard Faltinin toimintaa Helsingin yliopiston musiikinopettajana on aiemmin sivuttu monissa suomalaista musiikkielämää käsittelevissä yleisesityksissä, muun muassa *Suomen musiikin historia* -sarjassa sekä lukuisissa säveltäjäbiografioissa. Laajimmin Faltinin toimintaa yliopiston musiikinopettajana esittelee Karl Flodin ja Otto Ehrströmin vuonna 1934 julkaistu elämäkerta *Richard Faltin och hans samtid*, jonka tiedot perustuvat pitkälti Faltinin omiin muistelmiin. Tiedoissa on kuitenkin paljon aukkoja ja se, kuten monet muutkin yleisesitykset, käsittelee Faltinin toimintaa vain pintapuolisesti.

Käytän artikkelissani musiikinhistoriallisia ja kulttuurihistoriallisia tutkimusmetodeja. Keskeinen tehtäväni on Faltinin musiikilliseen toimijuuteen liittyvien konkreettisten tapahtumien selvittäminen ja paikallistaminen. Tämä lähteiden etsintä ja niihin perehtyminen ovat jo osa tutkimusta, eivät vain sen esivaihe (Sarjala 2002, 56). Biografiasuuntautuneen nykytutkimuksen keskiössä ovat yhteisöllisyys, sosiaaliset verkostot sekä pyrkimys nähdä yksilö osana laajempaa sosiaalista ja kulttuurista yhteisöä (Leskelä-Kärki 2014, 317; Pekacz 2006, 8–9). Faltinin toimintaa yliopiston musiikinopettajana on siksi tärkeä tarkastella kontekstissa, jonka kulttuurisia taustatekijöitä olivat muiden muassa Suomessa 1800-luvun alkupuolelta saakka kehittyneet kielipoliittiset ristiriidat suomen- ja ruotsinkielisen väestön välillä, Suomen suuriruhtinaskunnan autonomisen aseman heikkeneminen vuosisadan loppua kohti, kansainvälistyminen sekä institutionaalinen kehitys. Erilaiset kielelliset ja nationalistiset pyrkimykset on nähtävä osana laajempaa yleiseurooppalaista kehityskulkua, samoin yliopistojen ja ylioppilaiden merkitys 1800-luvun keskeisinä poliittisina toimijoina (ks. esim. Klinge 1997; Kvist Dahlstedt 2001). Vaikka tarkastelen Faltinin toimintaa eri kerrostumia sisältävissä yhteiskunnallisissa konteksteissa, pyrin antamaan mahdollisimman paljon tilaa myös hänen omalle äänelleen esimerkiksi muistelmakirjoitusten kautta. Yhdistämällä muistelmat muihin lähdeyhteyksiin voidaan

³ Ks. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?query=Burton&formats=NEWSPAPER>

tutkittavasta henkilöstä saada mahdollisimman monipuolinen kuva – muistelmat kertovat paitsi kirjoittajansa valitsemista historiallisista tapahtumista, myös hänen menneille ilmiöille antamista merkityksistä (Kurvinen 2014, 133–134, 146–147).

Saksalainen musiikkikulttuuri oli ollut Suomessa julkisen musiikkielämän keskeisenä mallina jo 1800-luvun alkupuoliskolta saakka, mutta vuosisadan lopulla voimistuneeseen kansallisajatteluun ja kansallisten kulttuurien eriytymiseen liittyi suomalaisen suurmieskultin vahvistuminen myös musiikin alalla (ks. Kurkela 2010, 24–25; Tyrväinen 2013, 77–80). Esiin tuotavan lähdeaineiston avulla tavoitteeni on myös haastaa perinteistä suomalaisen musiikin historian suurmieskaanonia, joka taidemusiikkielämän kehittymistä käsitellessään usein hyppää Faltinin yli Fredrik (Friedrich) Paciuksesta (1809–1891) Robert Kajanuksen ja Martin Wegeliuksen kautta Jean Sibeliukseen ja suomalaiskansallisuutta korostavaan menestystarinaan. Hahmottelen artikkelin lopussa vastauksia siihen, miksi Faltinin laaja-alainen musiikillinen toiminta on jäänyt osin paitsioon suomalaisen musiikin historian tähänastisessa tutkimuksessa.

Artikkeli jakautuu seitsemään alalukuun. Aluksi esittelen Faltinin taustan sekä saapumisen Helsinkiin ja kaupungin musiikkielämän tuolloisen tilanteen. Sitten tarkastelen Faltinin toimintaa yliopiston musiikinopettajan keskeisissä tehtävissä, joita olivat opetustyö, Akateemisen laulu yhdistyksen (Akademiska Sångföreningen) ja Akateemisen orkesterin (Akademiska Orkestern) harjoittaminen ja johtaminen sekä säveltäminen.⁴ Lopuksi tarkastelen Faltinin musiikillisen toimijuuden merkitystä ensimmäiselle suomalaiselle muusikkosukupolvelle ja esitän johtopäätökset.

Helsinki kutsuu Faltinia

Danzigissa (nykyisin Gdańsk) 5. tammikuuta 1835 syntynyt Richard Faltin oli musiikin alalle antauduttuaan opiskellut ensin Dessausissa ja sitten Leipzigin. Saksalainen musiikkikulttuuri oli tuolloin murrosvaiheessa: Franz Lisztin (1811–1886) ja Richard Wagnerin (1813–1883) 1840-luvulta alkaen luotsaama uussaksalainen koulukunta ei saanut varauksetonta vastaanottoa sen enempää Saksassa kuin muuallakaan Euroopassa (ks. esim. Grey 2001; Salmi 2005). Faltin vaikutui jo nuorena uudesta musiikkisuuntauksesta, mutta joutui huomaamaan sukupolvien välisen kuilun opiskellessaan Dessausissa säveltäjä ja hovikapellimestari Friedrich Schneiderin (1786–1853) johdolla. Schneider kuului traditionaalisen musiikkiestetiikan kannattajiin, jolle myös Robert Schumannin (1810–1856) teokset olivat liian moderneja. Niinpä Faltin esimerkiksi harjoitteli Schumannin teoksia salaa opettajaltaan. (KK, Coll. 52.18, 3.)

⁴ Käytän tässä artikkelissa yhdistysten ja oppilaitosten nimistä niiden esiintyessä ensimmäisen kerran sekä suomen- että ruotsinkielisiä muotoja. Ruotsinkieliset alkuperäisnimet on merkitty sulkuihin. Myöhemmin käytän luettavuuden sujuvoittamiseksi vain suomenkielisiä nimiä.



Kuva 1. Säveltäjä, urkuri, kapellimestari ja musiikkipedagogi Richard Faltin Helsingissä noin vuonna 1900. (Kuva: Yksityiskokoelma)

Leipzigin konservatoriossa 1855–1856 opiskelleen Faltinin opettajina toimivat monet oman aikansa kuuluisat muusikot: pianonsoitossa Louis Plaidy (1810–1874) ja Ignaz Moscheles (1794–1870), urkujensoitossa ja musiikinteoriassa Ernst Friedrich Richter (1808–1879), viulunsoittoa opetti Friedrich Hermann (1828–1907), kontrapunktia Moritz Hauptmann (1792–1868), sävellystä ja orkestrointia Julius Rietz (1812–1877), partituurin- ja yhteissoittoa Ferdinand David (1810–1873) sekä Franz Brendel (1811–1868) musiikinhistoriaa (KK, Coll.52.21). Opettajista vain Brendel kuului uussaksalaisen koulukunnan kannattajiin, ja Faltin olikin opiskeluaikanaan todistamassa monia kiistoja perinteisen ja uuden musiikkisuuntauksen hakiessa asemaansa (KK, Coll. 52.18, 4; ks. myös Pieper 2008, 71–78).

Kun Faltin valmistui konservatoriosta, hänelle tarjoutui mahdollisuuksia muusikon virkaan sekä Saksassa että ulkomailla. Yksi mahdollisuus avautui Viipurissa, joka oli jo 1700-luvulta saakka ollut suosittu muuttokohde Itämeren rantakaupungeista kotoisin oleville saksalaisille (Wolff 2014, 350). Faltin muutti sinne syksyllä 1856 ja toimi siellä saksalaisen poikakoulun musiikinopettajana ja koko kaupungin taidemusiikkielämän pioneerina kolmentoista vuoden ajan. Hän avioitui siellä suomalaisen Olga Holstiuksen (1843–1901) kanssa vuonna 1863 ja muutti perheineen Helsinkiin 1869. (Ks. esim. Siltanen 2010.)

Siirtymistä Viipurista Helsinkiin kesällä 1869 vauhditti ennen kaikkea Helsingin musiikkielämän sekasortoinen tilanne. Fredrik Pacius, joka oli toiminut Helsingin yliopiston musiikinopettajana ja kaupungin musiikkielämän promootorina 1834 lähtien, oli jäämässä eläkkeelle keväällä 1869. Nikolainkirkon (nykyisin Helsingin Tuomiokirkko) urkuri Rudolf Lagi oli yllättäen kuollut vuoden 1868 lopussa, ja myös urkurinvirka oli tulossa täytettäväksi. Tämän lisäksi Helsingissä 1860 toimintansa aloittaneen Ruotsalaisen teatterin (Nya Teatern, vuodesta 1872 Svenska Teatern) orkesteri oli vailla kapellimestaria. (KK, Coll.52.31, 13.) ”Syksyksi tulevat vapaiksi seuraavat paikat: urkurin-, teatterikapellimestarin ja Paciuksen paikka [...] siis 3–4 vapaata paikkaa joihin – kuten tiedät – ei kukaan suomalainen ole pätevä”⁵, kirjoitti (kirjeessään 21.1.1869) Helsingissä vuodesta 1859 saakka asunut viulisti ja saksan kielen lehtori Herman Paul ystävälleen Faltinille (KK, Coll.52.9). Teatterikapellimestarin paikka oli vapaa heti, joten erinäisten neuvottelujen jälkeen Faltin allekirjoitti Ruotsalaisen teatterin johdon kanssa vuoden sopimuksen ja aloitti työt syksyllä 1869 (KK, Coll.52.18, 15). Tämän lisäksi hän toimi urkurin viransijaisena Nikolainkirkossa 1869–1870 (KK, Coll.52.18, 24). Suomen kansalaisuutta Faltin haki heti Helsinkiin muutettuaan oletettavasti parantaakseen asemaansa tulevia viranhakujia varten (KK, Coll.52.1).

Kesällä 1870 Faltin lopetti työnsä orkesterikapellimestarina (KK, Coll.52.18, 15). Hän oli jättänyt hakemuksen Nikolainkirkon urkurin virkaan jo kesällä 1869 (*Suomalainen Wirallinen Lehti* 5.8.1869) ja yliopiston musiikinopettajan virkaan keväällä 1870 (*Uusi Suometar* 17.2.1870). Hakemukset tuottivat tulosta: Faltin

⁵ ”Zum Herbst werden folgende Plätze ledig: Organist, Theaterchef und Pacius’ Platz [...] also 3–4 ledige Stellen, zu denen sich – wie du weisst – kein Finne qualifiziert.”

nimitettiin yliopiston musiikinopettajan virkaan 24. joulukuuta 1870 ja urkurin virkaan 1. toukokuuta 1871 (KK, Coll.52.1). Näiden kahden nimityksen myötä Faltinista tuli Helsingin musiikkielämän uusi keskushahmo seuraavien vuosikymmenten ajaksi.

Faltinin muistelmien mukaan musiikinopettajan viran hakua varten oli pidettävä koeluento musiikillisesta aiheesta. Faltin valitsi aiheekseen instrumentaalimusiikin kehityksen Beethoveniin asti (luennon otsikko saksaksi *Über die Entwicklung der Instrumentalmusik bis Beethoven*). Saman viran hakijoita kolme, viulisti Johan Lindberg, pianisti Emil Zech sekä musiikinopettaja ja säveltäjä Gabriel Linsén, vetäytyivät hausta kuultuaan pakollisesta luennosta. Muita hakijoita olivat musiikinopiskelija Nikolai Achté sekä musiikinopettaja ja sotilaskapellimestari Carl G. Wasenius. (KK, Coll.52.18, 15.) Myös Karl Collan, Martin Wegelius ja Faltinin Viipurin-aikainen oppilas, Ernst Fabritius, olivat kiinnostuneita virasta, vaikkeivät he sittemmin jättäneetkään hakemusta (Flodin ja Ehrström 1934, 139; von Bonsdorff 2017, 93).

Viran hakua varten konsistorille piti toimittaa myös omia sävellyksiä (*Helsingfors Dagblad* 4.2.1870; Lappalainen 1990, 178). Faltin jätti ainakin yhden kantaatin, neljä motettia, 16 mieskuorolaulua, 10 yksinlaulua, seitsemän 2-äänistä fuugaa ja yhden kaksoisfuugan (Flodin ja Ehrström 1934, 144–145). Kukaan muista hakijoista ei pystynyt kilpailemaan säveltäjänä hänen rinnallaan, ja Faltin oli edeltäjänsä Paciuksenkin näkemyksen mukaan ainoa, joka saattoi tulla kyseeseen yliopiston uudeksi musiikinopettajaksi (KK, Coll.52.6, Olga Faltin kirjeessään 12.6.1870). Faltin oli kiistatta ansioitunein sekä koulutuksensa että työkokemuksensa puolesta: hän oli työskennellyt Viipurissa jo yli kymmenen vuoden ajan varsin monipuolisena muusikkona niin orkesteri- ja kuorokapellimestarina, säveltäjänä, useita instrumentteja hallitsevana musiikinopettajana kuin pianistinakin.

Kuten jo tuli esille, Helsingin musiikkielämä oli monenlaisten muutosten kourissa 1870-luvun alkaessa. Faltinin edeltäjä – Saksassa koulutuksensa saanut viulisti ja ammattimuusikko Fredrik Pacius – oli kehittänyt yliopiston musiikinopetusta 1834 lähtien muun muassa johtamalla Akateemista lauluseuraa (Akademiska Sångsällskapet, vuodesta 1846 Akateeminen lauluyhdistys) sekä Helsingin soitannollista seuraa (Musikaliska Sällskapet i Helsingfors), Helsingin sinfoniayhdistystä (Symfoniföreningen i Helsingfors) ja Akateemista orkesteriyhdistystä. Tällä toiminnalla oli ollut merkittäviä aktivoivia vaikutuksia koko kaupungin konserttielämään, ja Paciuksen urauurtavan työn voidaan sanoa luoneen perustan Suomen modernille, porvarilliselle musiikkielämälle. (Huttunen 2002, 338–340.)

Paciuksen menestyksekkäästi aloittama konserttielämä rakentui kuitenkin ylioppilaiden ja muiden amatöörimuusikoiden varaan ja oli ajoittain jopa vuosia lamassa. Pacius oli jättänyt Akateemisen lauluyhdistyksen päätoimisen harjoittamisen ja johtamisen muiden hoidettavaksi jo 1846, mutta lopullisen romahduksen Paciuksen ponnistelut kohtasivat 1853, jolloin myös Akateeminen orkesteriyhdistys lopetti toimintansa. Tämän seurauksena Helsingissä asuva saksalaissyntyinen sellisti August Meissner johti 1860-luvulla Paciuksen puo-

lesta jopa useita musiikinopettajan virkaan kuuluvia akateemisia juhlasoittoja. (Vainio 2009, 232–235.) Pacius itse johti orkesteria enää satunnaisesti omissa nimissään pitämässään konserteissa (Lappalainen 2009, 83). Faltinin aloittaessa työnsä 1870 yliopiston musiikinopettajana akateeminen musiikinharjoittaminen oli siis ollut lamassa yli 15 vuoden ajan.

Opetustyö

Jo Paciuksen aikana yliopiston musiikkitoiminta oli yliopistolaissa tarkoin määritelty: kapelli eli soittajisto muodostui asiaa harrastavista opiskelijoista ja muista amatööreistä, joita johti yliopiston palkkaama musiikinopettaja. Musiikinopettajan työnkuvaan kuului musiikin järjestäminen yliopiston juhlatilaisuuksiin sekä kapellin harjoittaminen ja johtaminen näissä tilaisuuksissa. Lisäksi musiikinopettajan tuli huolehtia yliopiston soittimista ja nuotistosta. (Vainio 2009, 77.) Paciuksen aikana musiikinopettajan virkaan oli kuulunut opetustyötä vain vähän, sillä Pacius ei juuri välittänyt soitonopetuksesta tai musiikista luennoimisesta, vaan keskittyi orkesterin- ja kuoronjohdon ohella lähinnä omaan sävellystyöhönsä (ibid., 441). Faltin puolestaan ansiotui Helsingissä nimenomaan musiikkipedagogina. Suunniteltaessa musiikinopettajan viran uudelleen täyttööä Paciuksen jälkeen pätevyysvaatimukseksi asetettiin aiempien vaatimusten lisäksi sellaiset tiedot ja taidot, että viranhaltija kykenee myös luennoimaan yleistä musiikkioppia ja -teoriaa. Lisäksi erilliskorvausta vastaan musiikinopettajan tuli myös opettaa harmoniaoppia sitä haluaville edistyneimmille ylioppilaille (*Helsingfors Dagblad* 4.2.1870; Vainio 2007, 43).

Faltin piti yliopistossa viikoittain luennot musiikinteoriasta ja yleisestä musiikkiedosta (KK, Coll.52.18, 15) ja antoi sen lisäksi varsin mittavan määrän yksilöopetusta pianon- ja urkujensoitossa sekä musiikinteoriassa. Esimerkkinä suuresta oppilasmäärästä mainittakoon oppilasnimiä Faltinin lukujärjestyksistä vuosilta 1873–1875: Alftan, Arppe, Bergstadi, Blomqvist, Borgström, Bäck, Decker, Durchman, Ekman, Flodin, Forsell, Forsius, Florin, Hedenberg, Hoffström, Ingman, Koroleff, von Konow, Kumlin, Lagerblad, Mickwitz, Meinander, Molander, Moldakoff, Plathán, Sahlsten, Scharin, Schohin, Stockmann, Standertskjöld, Stenbäck, Svan, Ticcander, Tigerstedt, Topelius, Travers, Tschetschulin, Ullner, Wawulin, Weckman, Wenell, Winter ja Wennberg (Flodin ja Ehrström 1934, 153–154; KK, H 881, luetteloimaton kansio). Parhaita oppilaitaan Selma Kajanusta, Ingeborg Hymanderia ja Elise Seliniä Faltin opetti ilmaiseksi (Flodin ja Ehrström 1934, 153). Osa yllä mainituista oppilaista opiskeli Faltinin johdolla yliopistossa, osa oli yksityisoppilaita. Naiset saivat opiskeluoikeuden Helsingin yliopistoon vasta 1901 (Klinge 1968, 7), joten monille naisille juuri yksityisopetus oli pitkään ainoa väylä muusikon ammattiin. Vuonna 1882 Helsinkiin perustettiin Helsingin musiikkiopisto (Helsingfors Musikinstitut, nykyisin Taideyliopiston Sibelius-Akatemia), jonka jälkeen monet yksityisoppilaat siirtyivät opiskelemaan sinne. Faltin oli yksi musiikkiopiston perustajajäsenistä ja

toimi opiston urkujensoiton, pianonsoiton sekä musiikinteorian opettajana 24 vuoden ajan vuosina 1882–1906 (Pajamo 2007, 34).

Faltin kirjoitti suosituksia ja ohjasi lukuisia oppilaitaan opiskelemaan ulkomaisiin musiikkioppilaitoksiin, usein Leipzigin konservatorioon, jossa hän oli itsekin opiskellut sekä 1850- että 1860-luvuilla. Näitä oppilaita olivat muun muassa Martin Wegelius, Robert Kajanus, Ilmari Krohn, Karl Flodin, Nikolai Achté ja Oskar Merikanto. Faltinin kontaktit entiseen opinahjoonsa olivat hyvät ja hänen suosittelmansa oppilaat otettiin yleensä mielellään vastaan. Konservatorion johtaja H. C. Schleinitz, joka oli aikoinaan suosittelut Faltinia Viipurin saksalaisen poikakoulun musiikinopettajan virkaan, auttoi tätä edelleen monin tavoin. Esimerkiksi kesällä 1872 Faltin kirjoitti (11.7.1872) vaimolleen Olgaalle Leipzigin-matkalta, että oli ilmoittanut ”nuoren Stenbäckin” Schleinitzille oppilaaksi ja pyytänyt tätä hankkimaan Stenbäckille edullisen perhemajoituksen – Schleinitz oli luvannut näin tehdä (KK, Coll.52.13).⁶

Martin Wegelius kirjoitti 1871 kihlatulleen Hanna Bergrothille, kuinka hän ennen pääsykoettaan meni tapaamaan johtaja Schleinitzia Faltinin suosituskirje mukanaan (Flodin 1922, 251): ”Gubben hade knappast läst det, innan hans ansikte klarnade. [...] Faltin tyckes för resten vara älskad och högaktad av alla människor här.”⁷ Vielä niinkin myöhään kuin 1886 Faltinin hyvä maine oli muistissa: Ilmari Krohn, joka tuolloin osallistui Leipzigin konservatorion sisäänpääsykokeisiin, muisteli lautakunnan ihmetelleen pääsykokeessa hänen erinomaista suoriutumistaan kontrapunktitehtävässä kunnes hän kertoi olevansa Faltinin oppilas – sen jälkeen kaikki pitivät asiaa täysin ymmärrettävänä (Krohn 1945, 123).

Akateeminen lauluyhdistys

Akateemisen laulu- ja soittokunnan harjoittaminen ja johtaminen olivat yliopiston musiikinopettajan keskeisiä tehtäviä. Niiden toiminta oli osin itsellistä, mutta usein myös yhteistä. Esittelen Akateemisen lauluyhdistyksen ja Akateemisen orkesterin toimintaa erikseen luvuissa neljä ja viisi, joskaan en voi kokonaan välttää näiden aiheiden limittymistä.

Faltin tutustui Akateemiseen lauluyhdistykseen jo syksyllä 1869 toimiessaan Ruotsalaisen teatterin orkesterin kapellimestarina. Lauluyhdistys halusi esittää konsertissaan päänumeronaan Filip von Schantzin teoksen *Ynglingens drömmar* mieskuorolle ja orkesterille. Faltinia pyydettiin harjoittamaan ja johtamaan orkesteria, joka muodostui Akateemisesta orkesterista täydennettynä Faltinin teatteriorkesterin jäsenillä. (KK, Coll.52.18, 15; Marvia 1986, 22.) Konserttioh-

⁶ Kyseessä oli mahdollisesti Johan Stenbäck (1850–1885), joka kouluttautui Saksassa pianistiksi.

⁷ ”Ukko oli tuskin lukenut sen, kun hänen kasvonsa kirkastuivat. [...] Faltin tuntuu muuten olevan täällä kaikkien ihmisten rakastama ja kunnioittama.”

jelma esitettiin joulukuun alussa kaksi kertaa, ja se sai suuren suosion. Yliopiston juhlasalissa 2. joulukuuta pidettyyn konserttiin myytiin lippuja peräti 1000 kappaletta ja osa yleisöstä jouduttiin käännettämään ovelta pois. Suuri osa konsertin ohjelmanumeroista jouduttiin yleisön vaatimuksesta myös esittämään kahteen kertaan. (Ks. esim. *Helsingfors Dagblad* 2.12.1869; *Hufvudstadsbladet* 4.12.1869 ja 7.12.1869).

Vuoden kuluttua ensimmäisestä konserttiyhteistyöstä Akateemisen lauluyhdistyksen kanssa Faltin nimitettiin yliopiston musiikinopettajan virkaan, ja hän aloitti työnsä helmikuun 1871 lopussa. Hänelle oli yllätys, että tehtäviin musiikinopettajana kuului johtaa Akateemista lauluyhdistystä vain erityisen juhllallisissa tilaisuuksissa. Kuoron viikoittaiset harjoitukset sekä yksityiset tapahtumat ja konsertit kuuluivat itsestään selvänä ”tavallisen” kuoronjohtajan toimenkuvaan. Faltin kuitenkin katsoi velvollisuudekseen johtaa lauluyhdistystä ensimmäisen vuoden ajan itse. (KK, Coll.52.31, 18.) Hän ei kokenut mielekkääksi harjoittaa kuoron kanssa pelkästään a cappella -ohjelmistoa ja innostuneena *Ynglingens drömmar* -teoksen menestyksekkäistä esityksistä halusi jatkaa suurempimuotoisten kuoroteosten linjalla. Hän joutui kuitenkin pian huomaamaan, ettei ylioppilaskuorolla ollut kiinnostusta tällaisiin teoksiin, ja niin harjoituksissa palattiin takaisin tuttuihin neliäänisiin a cappella -lauluihin. (KK, Coll.52.18, 15.)

Faltin oli jo Viipurissa harjoittanut ja esittänyt johtamansa kuoron kanssa osia suurimuotoisista kuoroteoksista. Hänen toiveensa oli jatkaa tuota työtä Helsingissä. Koska Akateeminen lauluyhdistys ei innostunut tällaisten kuoroteosten esittämisestä eikä mieskuorona muutoinkaan soveltunut tehtävään parhaalla mahdollisella tavalla, Faltin perusti jo vuonna 1871 sekakuoron, jolle hän antoi nimeksi Helsingin Lauluyhdistys (Helsingfors Sångförening). Tähän kuoroon löytyi paljon innokkaita helsinkiläisiä musiikinharrastajia, ensimmäisenä vuonna mukana oli peräti 80 laulajaa. Lauluyhdistys esitti Faltinin johdolla seuraavan 13 vuoden ajan säännöllisesti vuosittain oratorioita, passioita ja muita kirkollisia suurteoksia sekä toimi keskeisessä roolissa myös Faltinin yliopistossa johtamissa akateemisissa juhllaisuuksissa. (KK, Coll.52.18, 18.)

Suomessa 1800-luvun puolivälistä saakka voimistuneet kiistat suomen- ja ruotsinkielisen väestön välillä kärjistyivät ylioppilaspöytäsihtien, että ruotsinkielisistä ylioppilaista koostuvasta Akateemisesta lauluyhdistyksestä erkaantui 1883 suomenkielisten ylioppilaiden muodostama Ylioppilaskunnan Laulajat johtajanaan P. J. Hannikainen (Häyrynen 2008, 31). Jo 1876 suomenkieliset ylioppilaat olivat muodostaneet oman kuoron Suomalainen Nuija -yhdistyksen suojissa, mutta sen toiminta tyrehtyi parin vuoden kuluessa (Kvist Dahlstedt 2001, 196–198). Vuonna 1878 Akateemisesta lauluyhdistyksestä irtaantui myös pieni ruotsinkielinen Muntra Musikanter -niminen ryhmittymä, joka ei varsinaisesti ollut ylioppilaskuoro, vaikka se toimikin muiden opiskelijakuorojen rinnalla (Pajamo 2015, 24). Faltinin toiminta jo Viipurin ajoilta saakka osoittaa, että hän pyrki aina pysyttelemään kieli- ja kansallisuusriitojen ulkopuolella ja tekemään ratkaisuja musiikillisista lähtökohdista käsin. Faltin kirjoittikin muistelmissaan, että hän vieraili aivan yhtä mielellään kaikkien kuorojen harjoituksissa sekä sävelsi ja omisti mieskuoroteoksiaan kaikille tasapuolisesti (KK, Coll.52.18, 22).

Promootiojuhlallisuudet olivat niitä erityisen tärkeitä tilaisuuksia, joiden musiikista Faltin vastasi virkansa puolesta. Noin joka kolmas tai neljäs vuosi järjestettävät promootiojuhlallisuudet kestivät useita päiviä kerrallaan ja olivat kuukausien valmisteluineen merkittäviä yhteisöllisiä ja yhteiskunnallisia tapahtumia, jonne tultiin muualtakin Suomesta (ks. esim. Klinge 1989b, 541–544). Faltinin Laulu yhdistyksen jäsenet muodostivat tietävästi enemmistön promootiojuhlallisuuksissa esiintyvistä kuorolaisista, mutta mukana oli myös Akateemisen laulu yhdistyksen laulajia ja vuodesta 1883 lähtien myös Ylioppilaskunnan Laulajat. Tämä on pääteltävissä promootioissa esitetyistä sekakuoroteoksista, sillä ylioppilaskuorojen laulajat olivat tuohon aikaan pelkästään miehiä – kuten aiemmin ilmeni, naiset saivat opiskeluoikeuden Helsingin yliopistoon vasta 1901⁸. Faltinin Laulu yhdistyksen kautta lukuisat naiset saivat kuitenkin tuntu-
maa akateemiseen kulttuuriin jo huomattavasti ennen tätä.

Naisten aktiivinen osallistuminen akateemisiin tilaisuuksiin ei kuitenkaan ollut vielä tavanomaista ja saattoi herättää ristiriitaisia tuntemuksia puolin jos toisinkin. Esimerkiksi nimimerkki *Schack* kirjoitti *Morgonbladet*in 30.4.1873, jolloin valmistauduttiin ensimmäisiin Faltinin virkakauteen osuviin promootiojuhlallisuuksiin, että tulevien juhlien musiikkiharjoituksiin ”icke mindre än 75 (säger sjuttiofem) fruntimmer hafwa anmält sig till köreerna”. Tähän eräs Faltinin promootiokuoron osallistunut laulajatar vastasi, että *Schack* oli hyvin loukkaavalla tavalla kirjoittanut promootiokuoron naislaulajista. Naiset eivät suinkaan olleet ilmoittautuneet kuoroon, vaan päinvastoin heiltä jokaiselta oli erikseen käyty kohteliaasti ”anomassa”, että he voisivat avustaa laulamissa (”herrar kandidater hafwa twärtom hos enhvar af oss artigt ’anhållit’, att wi måtte biträda i sången”). *Schack* pahoitteli syvästi ilmaisuaan ja asia jäi siihen. (*Morgonbladet* 9.5.1873.)

Akateeminen orkesteri soitti toukokuun promootiossa Faltinin johdolla juhlarimarssin Felix Mendelssohn Bartholdyn *Athaliasta*, kuten oli ollut tapana aiemmissakin promootiojuhlissa. Kuorot lauloivat osia saman säveltäjän *Paulus-* ja *Joseph Haydnin Luominen*-oratorioista samoin kuin Georg Friedrich Händelin *Jubilatesta*. (*Morgonbladet* 31.5.1873.) Sama ohjelmistokaava toistui myös seuraavassa promootiojuhlissa, joka järjestettiin toukokuussa 1877: *Athalia*-juhlarimarssin lisäksi ohjelmassa oli osia Händelin ja Mendelssohn Bartholdyn teoksista, joihin oli nyt laadittu suomenkieliset sanat. (Flodin ja Ehrström 1934, 228; *Åbo Posten* 12.6.1877.) Pacius promovoiitiin tilaisuudessa kunniatohtoriksi ja hänen noutaessaan tohtorinhattuaan esitettiin *Suomis sång* (*Morgonbladet* 1.6.1877).

Yliopiston promootiojuhlallisuuksien musiikkiohjelmistoon oli perinteisesti kuulunut tunnettujen ulkomaisten säveltäjien soveliaiksi katsottuja teoksia (ks. esim. *Helsingfors Tidningar* 31.5.1864). Tällä viitataan siihen, että ylioppilaiden esittämä musiikki oli jo 1850-luvulta alkaen joutunut venäläisten virkamiesten sensuurin alle ja lauluohjelmistot tuli hyväksyttäväksi yliopiston sijaiskanslerilla en-

⁸ 1850-luvun lopulta saakka naisilla oli vapaa kuunteluoikeus Venäjän yliopistoissa. Helsingissä naisilla oli 1870-luvulta alkaen oikeus anoa erillisoikeutta suorittaakseen yliopisto-opintoja. Ks. esim. Klinge 1968, 7.

nen esittämistä (Klinge 1978, 94). Suomalaiskansallisen aatteen voimakas nousu 1870-luvulla loi kuitenkin painetta käyttää juhlallisuuksissa oman maan säveltäjien tuotantoa, ja vuoden 1877 promootiota varten tehdyillä laulutekstien suomennoksilla oli kenties haluttu osoittaa arvostusta kansallisille pyrinnoille. Ensimmäinen suomenkielinen promootioruno oli kirjoitettu ja esitetty jo vuoden 1869 promootiossa (Klinge 1997, 234). Vuoden 1882 alussa promovendit pyysivät Martin Wegeliusta säveltämään kevään promootiota varten juhlarassin, joka olisi osa kokonaista promootiokantaattia (Flodin 1922, 374; *Helsingfors* 13.4.1882). Wegelius sävelsi kantaatin *Den 6:te maj*, jonka Faltin virkansa puolesta johti (*Morgonbladet* 31.5.1882). Lisäksi ohjelmaan kuului myös yksi koraali, osia valikoiduista oratorioista, *Maamme*-laulu sekä *Athalia*-juhlarassi (*Morgonbladet* 1.6.1882).

Vuoden 1886 promootiossa Faltin johti baltialaisen J. O. Grimmin kantaatin sekakuorolle ja orkesterille sekä juhlarassin lisäksi lauluosuuksia Mendelssohn Bartholdyn *Athaliasta*. Paavo Cajander oli tehnyt *Athalian* lauluosuuksiin suomenkieliset sanat, jotka oli painettu ja jaettu yleisölle. (*Åbo Underrättelser* 2.6.1886). Tällä kertaa suomennoksilla pyrittiin kenties suomenmielisten kunnioittamisen lisäksi peräti ehkäisemään kieliriitoja juhlan ympärillä; Akateeminen lauluyhdistys ja suuret kansalliset juhlat olivat 1880-luvun alkuvuosina usein muodostuneet kieliriitojen näyttämöiksi (F. H. B. Lagus 1893, 15–16; Klinge 1989c, 613). Suomenkielisten ylioppilaiden määrä yliopistossa oli kasvanut Matti Klingen (1968, 4) mukaan 1870-luvun lopun 20 prosentista kymmenessä vuodessa jo yli 40 prosenttiin, joten kielikysymykset olivat jatkuvasti esillä yliopistomaailmassa. Solisteina vuoden 1886 promootiossa lauloivat muun muassa Emma Engdahl, Mathilda Lagermarck ja Abraham Ojanperä (*Hufvudstadsbladet* 1.6.1886).

Flodin ja Ehrströmin mukaan (1934, 229) Faltinille itselleen tuli vasta vuonna 1890 tilaisuus säveltää teos promootiojuhlallisuuksia varten yliopiston laskuun, ja tällöinkin aikaa säveltämiseen oli vain kolme viikkoa. Jää epäselväksi, mitä ilmaisulla tarkalleen ottaen tarkoitetaan; kenties sitä, ettei Faltinille aiemmin ollut ilmaantunut mahdollisuutta olla muista työtehtävistään poissa sellaista pidempää yhtäjaksoista ajanjaksoa, jota laajamuotoisen teoksen säveltäminen vaati. Toisaalta vuoden 1882 promootion yhteydessä ilmeni, että promovendit olivat tuolloin erikseen pyytäneet Martin Wegeliusta säveltämään promootiokantaatin (*Helsingfors* 13.4.1882). Samaan tapaan sanomalehdissä (*Finland* 12.3.1890; *Hufvudstadsbladet* 13.3.1890; *Nya Pressen* 13.3.1890) kirjoitettiin maaliskuun 1890 puolella välissä: ”Promovendi ha i dag hos musikdirektör R. Faltin anhållit att han ville komponera den festkantat för promotionen till hvilken ordtexten kommer att författas af doktor K. Krohn.”⁹ Faltin suostui pyyntöön ja vetäytyi kirjoittamaan sävellystään Tuusulanjärven rannalla sijaitsevalle Lepolan tilalle, kuten myöhemminkin vastaavissa keskittymistä vaativissa kiiretilanteissa (KK, Coll.52.18, 22).

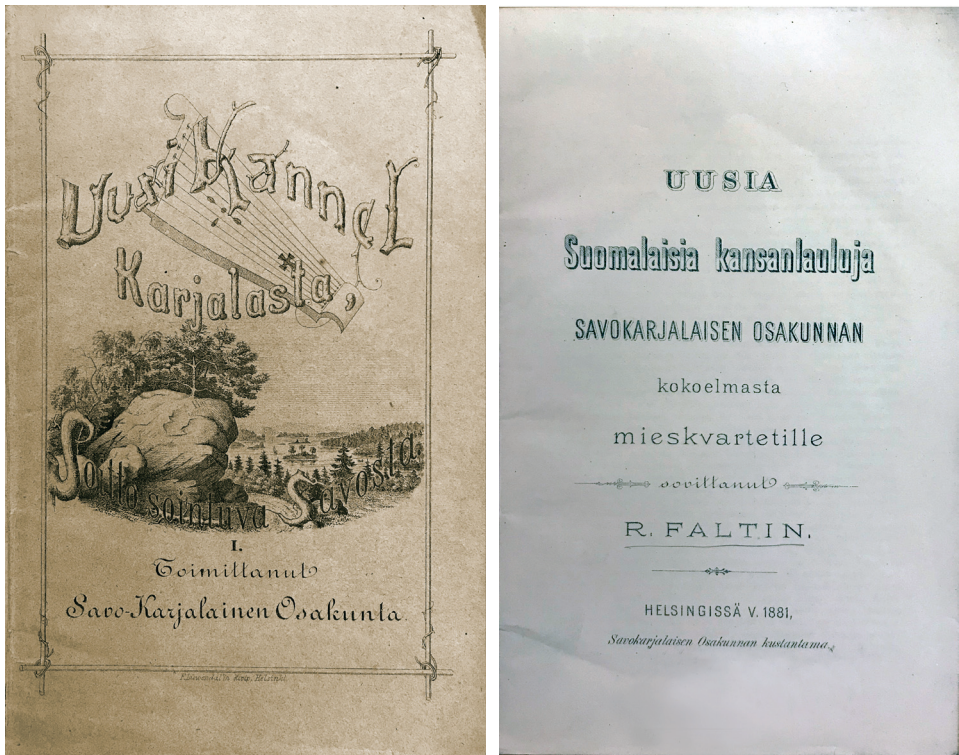
⁹ ”Promovendit ovat tänään pyytäneet, että musiikkitirehtööri R. Faltin säveltäisi promootioon juhlakantaatin, jonka tekstin tulee kirjoittamaan tohtori K. Krohn.”

Joka tapauksessa lyhyessä ajassa luodusta tilapäissävellyksestä *Promootio-kantaatti* (*Promotionskantat* 1890) tuli orkesterimusiikin saralla Faltinin pääteos, jota esitettiin lukuisia kertoja jo hänen elinaikanaan ja myös myöhemmin. Hän sävelsi sen kansatieteilijä Kaarle Krohnin *Kalevalaan* pohjautuvaan tekstiin, jonka keskiössä on Suomelle onnea takova Sampo. Sanomalehdissä *Promootio-kantaatin* suomalaisuutta – suomalainen säveltäjä, runoilija ja suomenkielinen teksti – korostettiin, ja sen sanat julkaistiin kokonaisuudessaan myös *Finland-* ja *Nya Pressen* -sanomalehdissä juhlapäivänä 30. toukokuuta 1890. Solistina kantaatissa lauloi Maikki Pakarinen. Muita Faltinin promootiitilaisuudessa johtamia musiikinnumeroita olivat 'Halleluja'-kuoro Mendelssohn Bartholdyn *Elias-oratoriosta*, *Maamme*-laulu sekä *Athalia*-juhlamarssi. (Ks. esim. *Finland* 30.5.1890; *Hufvudstadsbladet* 31.5.1890; *Nya Pressen* 30.5.1890.)

Viimeinen Faltinin virkavuosiin osuva promootio oli keväällä 1894. Tällöin promootiokantaatin sävelsi ja johti Jean Sibelius, joka toimi lyhyen aikaa Faltinin viransijaisena yliopistossa. Sibelius sävelsi sen Kasimir Leinon suomenkielisiin sanoihin. Solisteina lauloivat Aino Ackté ja Abraham Ojanperä. (*Hufvudstadsbladet* 1.6.1894.)

Promootiojuhlallisuuksien lisäksi yliopiston musiikinopettajan velvoitteisiin kuului järjestää musiikkia myös kansallisten suurmiesten kunniaksi järjestettyihin juhlatilaisuuksiin, joita 1800-luvulla oli tapana viettää yhteisöllisesti. Faltinin johtamat kuorot ja orkesteri esiintyivät vaihtelevissa kokoonpanoissa muun muassa 1872 F. M. Franzénin 100-vuotismuistopäivänä (*Morgonbladet* 10.2.1872), 1878 J. L. Runebergin kuoleman vuosipäivänä (*Hufvudstadsbladet* 7.5.1878), 1880 Uno Cygnaeuksen 70-vuotispäivänä (*Helsingfors* 12.10.1880), 1881 J. W. Snellmanin hautajaisjuhlassa (*Helsingfors Dagblad* 8.7.1881), 1882 Elias Lönnrotin 80-vuotispäivänä (*Morgonbladet* 18.4.1882) sekä 1888 Zacharias Topeliuksen 70-vuotispäivänä (*Finland* 15.1.1888). Topeliuksen syntymäpäivää varten Faltin oli säveltänyt *Sylvia*-kantaatin (*Till Sylviasången*) (KK, Ms.Mus. Faltin 6). Viimeinen suurmiesjuhlallisuus, jossa Faltin vastasi musiikista yliopiston musiikinopettajan ominaisuudessa, oli 1891 kuolleen Paciuksen muistopatsaan paljastustilaisuus Helsingin Kaisaniemessä kesällä 1895 (*Hufvudstadsbladet* 9.6.1895). Patsaan hankkimiseksi oli pidetty Faltinin johdolla Akateemisen lauluyhdistyksen ja Akateemisen orkesterin varainkeruukonsertti 7. joulukuuta 1894 (*Hufvudstadsbladet* 9.12.1894).

Akateemisten veloitteiden lisäksi yliopiston musiikinopettajan tehtäviin kuului myös Venäjän keisarihuoneen musiikillinen palveleminen suurten juhlallisuuksien yhteydessä, sillä Venäjän kruununperilliset toimivat yliopiston kanslereina aina vuoteen 1894 saakka (Klinge 1989a, 23). Faltinin ensimmäinen tapaaminen keisariperheen jäsenten kanssa tapahtui kesällä 1876, jolloin Helsingissä järjestettiin Suomen ensimmäinen yleinen teollisuusnäyttely. Keisarillisen vierailun aikana Faltin johti useissa eri yhteyksissä Akateemista lauluyhdistystä, omaa Lauluyhdistystään ja näistä molemmista koottua suurkuoroa muun muassa keisarillisessa palatsissa (nykyisin Presidentinlinna), yliopiston juhlasalissa, ylioppilastalolla sekä Nikolainkirkossa. Vaikuttavin kokemus Faltinille oli Töölössä järjestetty kansanjuhla, jossa hän johti 125-henkistä kuoroa keisarin edessä. Esi-



Kuva 2. Richard Faltin osallistui suomenkielisen musiikkikulttuurin edistämiseen muun muassa sovittamalla noin 100 suomalaista kansanlaulua erilaisille kuorokoonpanoille. Kuvassa ylioppilaskuorojen käyttöön tehty Uusi Kannel Karjalasta, Soitto Sointuva Savosta vuodelta 1881. (Kuva: Kansalliskirjasto)

tyksen jälkeen hänet kutsuttiin pienen lähetystön kera tapaamaan keisarillisia vieraita ja hänellä oli tilaisuus vaihtaa muutama sana keisari Aleksanteri II:n ja tämän puolison Maria Aleksandrovnan kanssa. Toisessa yhteydessä Faltinilla oli kunnia osallistua pieneen valikoituun joukkoon, joka seurasi mukana, kun keisaripari vieraili yliopistossa sekä Nikolainkirkossa. Molemmissa tilaisuuksissa esitettiin laulumusiikkia Faltinin johdolla. (*Helsingfors Dagblad* 18.7.1876 ja 19.7.1876; KK, Coll.52.18, 18 ja Coll.52.31, 18.)

Muita keisarillisia tapahtumia, joissa akateemiset laulajat ja soittajat esittivät musiikkia Faltinin johdolla, olivat muun muassa Aleksanteri I:n 100-vuotismuistojuhla 1877 (*Helsingfors Dagblad* 22.12.1877), Aleksanteri II:n valtaan astumisen 25-vuotisjuhla 1880 (*Morgonbladet* 1.3.1880), Aleksanteri II:n kuoleman surujuhla 1881 (*Hufvustadsbladet* 30.4.1881) ja Aleksanteri III:n ja hänen puolisonsa kruunajaisjuhla 1883 (*Finlands Allmänna Tidning* 16.10.1883). Keisari Aleksanteri II:n joutuminen murha-attentaatin uhriksi maaliskuussa 1881 järkytti suomalaisia voimakkaasti, sillä keisari oli koettu Suomen itsellisen erityisase-man suosijana ja puolustajana. Venäjällä ja Länsi-Euroopassa jatkuvasti yltyneet vallankumoukselliset aatteet aiheuttivat sen, että Suomen uudeksi suuriruhti-

naaksi noussut keisari Aleksanteri III omaksui politiikan, joka vähitellen kavensi Suomen autonomisuutta suhteessa Venäjään ja johti lopulta keisari Nikolai II:n valtakaudella niin sanottuihin sortovuosiin. (Ks. esim. Klinge 1997.) Tiukentunut yhteiskunnallinen valvonta sivusi myös Faltinin toimintaa keuhkolla 1894, jolloin vietettiin suurimuotoisesti keisari Aleksanteri II:n muistopatsaan paljastusjuhlaa Helsingissä.

Faltin kirjoitti muistelmissaan, että yliopiston rehtori pyysi häntä säveltämään tilaisuutta varten juhlakantaatin Gabriel Laguksen ruotsinkielisiin sanoihin. Suomenkieliseksi ohjelmanumeroksi oli päätetty ottaa eräs vanhastaan tuttu koraali, johon oli tehty uudet, suomenkieliset sanat. Faltinin oli määrä harjoittaa ja johtaa juhlassa Akateemisesta lauluyhdistyksestä ja Ylioppilaskunnan Laulajista koostuvaa mieskuoroa sekä Kaartin soittokunnasta koottua puhallinorkesteria. Kiistat suomen- ja ruotsinkielisten ylioppilaiden välillä aiheuttivat kuitenkin sen, että Ylioppilaskunnan Laulajat yllättäen kieltäytyi laulamasta Faltinin säveltämää ruotsinkielistä kantaattia. Faltin, jonka Ylioppilaskunnan Laulajat oli kutsunut ensimmäiseksi kunniajäsenekseen vasta edellisenä vuonna, kirjoitti hämmästyneensä: hän oli tasapuolisuuden vuoksi ja riitoja välttääkseen säveltänyt kantaattinsa täsmälleen kahdeksan minuutin kestoiseksi, koska myös suomenkielinen osuus kesti sen verran. Tästä huolimatta Ylioppilaskunnan Laulajat ilmoitti, että he joko seisovat estradilla mykkinä kantaatin ajan tai sitten laulavat kantaattiin tehtävää suomennosta päällekkäin ruotsinkielisen tekstin kanssa. Taiteellisista syistä Faltin ei ymmärrettävästi voinut suostua kumpaankaan vaihtoehtoon, ja *Aleksanteri*-kantaatin (*Alexanderskantat*) harjoitukset aloitettiin vain Akateemisen lauluyhdistyksen kanssa. (KK, Coll.52.18, 22.)

Juhlia edeltävinä päivinä lehdistössä käytiin asiasta kiivasta keskustelua eri kielipuolueiden välillä, ja Faltin sai episodin johdosta jopa kaksi tappouhkausta, jotka hän antoi julkaista lehdessä (*Helsingfors Aftonblad* 23.4.1894; KK, Coll.52.18, 22.). Lopulta Faltin meni tapaamaan Suomessa kenraalikuvernöörinä toiminutta kreivi Feodor Logginovitš Heydenia, joka oli aiemmin ollut Faltinille hyvin suojea. Tällä kertaa hän sai kuitenkin nähdä kenraalikuvernööristä uuden puolen: tämä ilmoitti päätöksensä, että kantaatti vedetään sopimattomien sanojen johdosta kokonaan pois ohjelmasta ja tilalla esitetään Paciuksen *Suomis sång*. Myös suomenkielisin sanoin varustettu koraali sai esitysluvan vain valikoiduin osin. Kärjistyneestä tilanteesta huolimatta juhlallisuuudet, joita Senaatintorilla oli seuraamassa noin 10 000 henkeä, onnistuivat lopulta hyvin. (KK, Coll.52.18, 22.)

Faltinin muistelmien mukaan juhlien virallisen osuuden jälkeen Akateeminen lauluyhdistys ja sotilassoittokunnan puhaltajat siirtyivät yliopiston pihamaalle ja esittivät spontaanisti Faltinin säveltämän *Aleksanteri*-kantaatin. Kenraalikuvernöörin kieltämän teoksen esittämisellä olisi voinut olla vakaviakin seurauksia, mikäli joku olisi antanut asian ilmi. Koska mitään seurauksia ei kuitenkaan ilmennyt, Akateeminen lauluyhdistys esitti teoksen konsertissaan Kaartin maneesin salissa Faltinin johdolla vielä seuraavanakin päivänä salanimellä *Hymni mieskuorolle ja puhallinorkesterille* (*Kantat för manskör och hornorkester*). (KK, Coll.52.18, 22.) Kaksituhatpäiväinen kuulijakunta osoitti teokselle niin suurta suo-

siota, että se esitettiin konsertissa peräti neljä kertaa (*Helsingfors Aftonblad* 1.5.1894). Akateeminen lauluyhdistys kutsui samassa yhteydessä Faltinin kunniajäsenekseen (*Hufvudstadsbladet* 8.5.1894).

Kesäkuussa 1894 Richard Faltinilla oli edessään yksi 1890-luvun valtakunnallisesti merkittävimmistä musiikkitapahtumista, Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat Vaasassa. Vaikka kieliriidat 1890-luvulla vielä toisinaan leimahtivat voimakkaasti, kielikysymyksen rinnalle alkoi vuosisadan viimeisellä vuosikymmenellä nousta kansanvalistusaate, joka tähtäsi konkreettisiin toimiin koko kansan sivistystason edistämiseksi (Klinge 1968, 150–151). Faltin oli jo vuodesta 1881 lähtien ollut mukana perustamassa ja luomassa mallia Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlille – joiden perustamisajankohtana pidetään vakiintuneesti vuotta 1884 – ja oli siitä saakka toiminut useimpien juhlien musiikkiohjelman pääsuunnittelijana ja lisäksi kuoron- ja orkesterinjohtajana (Granfelt 1897, 4–8, 23). Tapahtuman tarkoituksena oli kutsua eri paikkakunnilla toimivia kuoroja ja soittokuntia esiintymään juhlille, joiden kohokohtana olivat laulu- ja soittokilpailut (Smeds ja Mäkinen 1984, 124–125). Vuonna 1874 perustetun Kansanvalistusseuran taustaideologia oli ennen kaikkea suomalaiskansallisen aatteen levittäminen, mutta laulu- ja soittojuhlien myötä myös kuorolaulun ja soittokuntatoiminnan lisääminen sekä tavallisen kansan musiikillinen sivistäminen. Suuren yleisön musiikkimakua kehitettiin erityisesti juhlien yhteydessä järjestetyissä juhlakonserteissa, jotka sisälsivät tunnettujen kotimaisten ja kansainvälisten säveltäjien teoksia. (Rantanen 2017, 132.)

Vuoden 1894 juhlakonsertin ohjelmisto oli poikkeuksellisen kansallinen, sillä se koostui viiden Suomessa tuona aikana elävän säveltäjän suurimuotoisista teoksista: Martin Wegeliuksen kantaatti *Den 6:te maj*, Robert Kajanuksen *Ainosinfonia*, Jean Sibeliuksen *Improvisaatio* (myöh. *Kevätlaulu*) kantaesityksenä, Armas Järnefeltin sinfoninen runo *Korsholma* kantaesityksenä ja Faltinin neljä vuotta aiemmin kantaesitetty *Promootiokantaatti* (1890) (Salmenhaara 1996, 56–58). Huomattavaa on, että kaikki nuoremman polven säveltäjät olivat Faltinin entisiä oppilaita eri yhteyksistä. Helsinginkäisistä kuoroista juhlilla olivat mukana muun muassa Akateeminen lauluyhdistys, Ylioppilaskunnan Laulajat ja Työväen Ystävien Kuoro (Arbetets Vänner Kör) (*Hufvudstadsbladet* 21.6.1894). Akateeminen lauluyhdistys ja sotilassoittokunnan musikit esittivät Faltinin johdolla 19. kesäkuuta järjestetyssä konsertissa tämän aiemmin keväällä säveltämän *Aleksanteri*-kantaatin (*Wasa Tidning* 20.6.1894), tällä kertaa ilman pelkoa sensuurista. Juhlien pääkonsertissa 22. kesäkuuta Faltin johti *Promootiokantaattinsa*, jonka solistina lauloi jälleen Maikki Pakarinen-Järnefelt (*Helsingfors Aftonblad* 23.6.1894).

Kielipoliittisen tilanteen huomioon ottaen ei ole yllättävää, että ruotsinkieliset alkoivat jossakin vaiheessa suunnitella itselleen omia, ruotsinkielistä kulttuuriasi esiin tuovia laulu- ja soittojuhlia. Svenska Folkskolans Vänner -yhdistyksen tuella ensimmäiset ruotsinkieliset laulu- ja soittojuhlat järjestettiin Tammisaaressa 1891. (Engman 2018, 219–220.) Yllättävää on kuitenkin se, että näidenkin juhlien musiikillisena promoottorina oli Faltin, yhdessä Martin Wegeliuksen kanssa. Ehkä Faltin yliopiston musiikinopettajana ja kaupungin musiikkielämän

pitkääikäisenä johtohahmona katsottiin sellaiseksi puolueettomaksi ammattilaiseksi, joka saattoi ilman leimautumista toimia sekä suomen- että ruotsinkielisten tahojen kanssa. Lehdessä arveltiin ensimmäisten ruotsinkielisten laulu- ja soittojuhlien onnistuneen niin hyvin juuri siksi, että kapellimestareiksi ja kilpailutuomareiksi oli saatu Faltinin ja Wegeliuksen kaltaiset kokeneet ja luotetuiksi tiedetyt muusikot (*Vestra Nyland* 24.7.1891).

Järjestyksessä toiset ruotsinkieliset laulu- ja soittojuhlat pidettiin Helsingissä kesäkuussa 1895. Akateeminen laulu yhdistys esitti juhlilla Faltinin johdolla muun muassa *Aleksanteri*-kantaatin (*Nya Pressen* 8.6.1895) sekä Faltinin Topeliukselle aikoinaan säveltämän *Sylvia*-kantaatin (*Aftonposten* 10.6.1895). Nämä juhlat jäivät tietävästi viimeiseksi tilaisuudeksi, jossa Faltin johti Akateemista laulu yhdistystä musiikinopettajan viran haltijana.

Edellä mainittujen tilaisuuksien lisäksi Akateemisen laulu yhdistyksen laulajat täydensivät toisinaan Faltinin omaa Laulu yhdistystä myös valtiopäiväjumalanpalveluksissa; Nikolainkirkon urkurin virassa vuodesta 1871 saakka toiminut Faltin vastasi valtiopäiväjumalanpalvelusten musiikista vuoteen 1907 saakka. Vuonna 1908 tehtävä siirtyi Heikki Klemetille ja hänen perustamalleen Suomen Laulu -kuorolle (*Virrankoski* 2004, 81–82, 90).

Akateeminen orkesteri

Soittavat ylioppilaat olivat jo 1800-luvun alkupuolelta saakka muodostaneet Turussa ja Helsingissä toimivien orkestereiden keskeisen rungon (Vainio 1992, 15). Yliopiston kapelli oli ollut pysyvin ydin myös Fredrik Paciuksen johtamissa Helsingin soitannollisessa seurassa ja Helsingin sinfoniayhdistyksessä. Kuten edellä todettiin, ylioppilaiden 1849 perustaman Akateemisen orkesteriyhdistyksen toiminta lakkasi 1853, ja vasta 1868 ylioppilas Nikolai Achté kokosi uudestaan ylioppilasorkesterin, jonka johtajana hän toimi parin seuraavan vuoden ajan. Orkesterin nimeksi tuli Akateeminen orkesteri. (Karvonen 1945, 139; Marvia 1986, 18–22.) Toiminta ei kuitenkaan ollut säännöllistä, ja käytännössä Faltin joutui aloittamaan orkesterin rakentamisen aivan alusta tullessaan yliopiston musiikinopettajaksi 1871.

Akateemisen orkesterin harjoitusten aikaansaamiseksi Faltinin eteen tulivat ensimmäisenä tehtävänä uudet soitinhankinnat. Monet 1830- ja 1840-luvuilla hankitut soittimet olivat kuluneet loppuun, ja lisäksi ilmeni, että yliopiston aiempi vahtimestari oli myynyt vaskisoittimet romumetalliksi omaan laskuunsa. Konsistorin suostumuksella yliopistolle hankittiin muun muassa käyrätorvia, trumpetteja, klarinetteja, fagotti ja kontrabasso. Orkesterinjohtaja Faltin lainasi omista soitinkokoelmistaan käyttöön kaksi oboeta. Huilut ja jousisoittimet opiskelijoilla oli pääosin itsellään, ja myös patarumpu löytyi yliopiston soitinkokoelmasta. (KK, Coll.52.18, 16; Marvia 1986, 22–23.)

Orkesteriharjoitusten tiellä oli kuitenkin vielä muitakin käytännön esteitä. Ylioppilaat olivat tottuneet tupakoimaan ja juomaan punssia harjoitusten aika-

na. Jo Pacius oli aikanaan halunnut kiristää kuoro- ja orkesterilaisten kuri- ja laatuvaatimuksia ja esittänyt, ettei esityksiin enää saanut tulla alkoholin vaikutuksen alaisena (Vainio 2009, 216). Faltin halusi laajentaa tämän käytännön koskemaan myös harjoituksia. Hän muisteli myöhemmin, kuinka hän Akateemisen orkesterin ensimmäisten harjoitusten jälkeen pohti tapaa esitellä uusi käytäntö soittajille. Seuraaviin harjoituksiin hän oli vahtimestarin avustuksella järjestänyt yllätyksen: tauon alkaessa vahtimestari kantoi punssin sijaan sisään tee- ja voileipätarjoittimia. Tupakoinnin Faltin ilmoitti sallituksi tauon yhteydessä, mutta ei enää harjoitusten aikana harjoitussalissa. ”En rökande och punsch drickande orkester är för mig en oegentlighet som ej låter förena sig med det allvar som är ett conditio sine qua non när det gäller att utöfva god, gedigen musik”, hän kirjoitti muistelmiinsa.¹⁰ (KK, Coll.52.18, 16.)

Uusi käytäntö ei ollut kaikille ylioppilaille aluksi mieleen, mutta he taipuivat vaatimuksen edessä. Faltin kirjoitti, että kiinnostus orkesteritoimintaan kasvoi vuosi vuodelta ja viikoittaiset harjoitukset teetarjoiluineen olivat täynnä innostusta ja pyrkimystä ”tosissaan” tekemiseen. (KK, Coll.52.18, 16.) Akateemisen orkesterin harjoittaminen oli kaiken kaikkiaan työlästä, mutta Faltin oli sen suhteen erittäin tarmokas ja pitkäjänteinen ja näki paljon vaivaa esitysten onnistumiseksi. Sittemmin Faltinin seuraajalla, Robert Kajanuksella, ei ollut kiinnostusta amatööriorkesterin kouluttamiseen, ja orkesterin toiminta näivettyikin hänen kaudellaan miltei olemattomiin. (Suomalainen 1952, 118–119; Vainio 2002, 341–342.)

Koska Faltin työskenteli yliopiston musiikinopettajana 26 vuoden ajan vuosina 1870–1896 ja tämän lisäksi Helsingin musiikkiopiston urkujensoiton, pianonsoiton sekä musiikinteorian opettajana 24 vuoden ajan vuosina 1882–1906 (Pajamo 2007, 34), lähes jokainen Suomessa tuona aikana musiikin ammattiopintoja suunnitteleva opiskelija joutui tavalla tai toisella tekemisiin hänen kanssaan, usein juuri osallistumalla Akateemisen orkesterin toimintaan. Yhtä lailla Akateemisessa orkesterissa soittivat opiskeluaikoinaan myös monet myöhemmin tunnetuiksi tulleet suomalaiset kulttuuritoimijat ja virkamiehet. Faltinin mukaan orkesterissa soittivat 1870-luvulla ainakin Karl Fredrik Wasenius ja Emil Genetz (1. viulu), Leopold Krohn (sello), Filip von Schantzin sisarenpoika (kontrabasso; huom! nimi ei tiedossa) sekä A. F. Sundell ja Ludvig Kiljander (1. huilu). Seuraavalla vuosikymmenellä orkesteriin tulivat mukaan ainakin myös kaksi Blomstedtin veljestä (William ja John), Faltinin oma poika Richard W. G. Faltin, Jean ja Christian Sibelius, Ernst ja Carl Lindelöf, Nordbäck (kontrabasso), Karl Ekman (klarineti ja piano), Petter (Pietari) Hannikainen, Evert Katila ja Emil Leander. Puhaltimissa olivat mukana myös August Silen (1. käyrätorvi) ja Emil Forsström (trumpetti). (KK, Coll.52.18, 16.) P. J. Hannikainen kertoi omista muistoistaan syksyltä 1875 Maliston (1980, 50) mukaan seuraavasti: ”Kun tulin akateem. orkesteriin, en ollut saanut vielä yhtään opetusta. Siellä harjoiteltiin

¹⁰ ”Tupakoiva ja punssia juova orkesteri edustaa minulle epätarkoituksenmukaisuutta, joka ei yhdisty siihen vakavuuteen, joka on ehdoton edellytys, kun on tarkoitus harjoittaa hyvää, täsmällistä musiikkia.”

parhailaan Haydnin C-duuri sinfoniaa. Jouduin istumaan nuorukaisen viereen, jonka nimi oli Robert Kajanus (II viuluun).”

Faltinin poika Richard W. G. (1867–1952) kertoi omassa elämäkerrassaan, että orkesteri soitti hänen isänsä johdolla pääasiassa sinfonioita, alkusoittoja sekä orkesterisäestyksellisiä piano- ja viulukonserttoja. Hän nimesi edellä mainittujen soittajien lisäksi vielä August Ringvallin, Arthur Frenckellin, Clas von Collanin, Bob Fazerin, Zwegbergin veljekset (Georg ja Lennart), Walter Norlundin ja Valter Cygnaeuksen. (Faltin 1962, 43, 166–167.) Myös Armas Järnefeltin ja Ilmari Krohnin tiedetään soittaneen patarumpuja Faltinin johdolla Akateemisessa orkesterissa (Marvia 1986, 26).

Faltinin mukaan yleisölle avoimia konsertteja ei pidetty säännöllisesti (KK, Coll.52.18, 16). Ensimmäinen julkinen konsertti, jossa Akateeminen orkesteri ja Akateeminen lauluyhdistys esiintyivät yhdessä usean vuoden tauon jälkeen, pidettiin 6. toukokuuta 1872. Ohjelmassa oli muun muassa Haydnin D-duuri-sinfonia (opusnumero ei käy ilmi), Luigi Cherubinin *Lodoiska*-alkusoitto sekä Max Bruchin *Römischer Triumphgesang*. (*Morgonbladet* 8.5.1872; *Vikingen* 8.5.1872.) Marraskuun 30. päivä 1872 pidettiin toinen orkesterikonsertti, jonka ohjelmassa oli muun muassa Wolfgang Amadeus Mozartin D-duuri sinfonia (opusnumero ei käy ilmi), mieskuorolauluja, marssi Ludwig van Beethovenin *Die Ruinen von Athén* -teoksesta sekä Bacchus-kuoro Mendelssohn Bartholdyn *Antigonesta* (*Helsingfors Dagblad* 30.11.1872).

Einari Marvian (1986, 23–24) mukaan syksyllä 1873 Faltin kiinnitti kuusi Kaartin soittokunnan muusikkoa soittamaan vakinaisesti Akateemisen orkesterin harjoituksissa, koska kaikkiin vaskipuhaltimiin ei löytynyt soittajia ylioppilaiden piiristä. Faltinin omista muistelmista ei löydy näin tarkkaa tietoa ajankohdasta eikä soittajien määrästä, vaan pelkästään seuraava lause: ”Mitä orkesteriin tulee, minun piti tietysti ottaa tarvittava vahvistus muualta ja ne soittimet, joita opiskelijat eivät osanneet soittaa, kuten kontrabasso, klarinetti, oboe, pasuunat, trumpetit, käyrätorvet ja huilut, jopa jouset, sain Leanderin orkesterista.” (KK, Coll.52.18, 15.)¹¹ Keväällä 1874 Akateeminen orkesteri esiintyi yhdessä Akateemisen lauluyhdistyksen kanssa, mutta soitinosuutena oli vain kamarimusiikkia (*Helsingfors Dagblad* 30.4.1874). Saman vuoden joulukuussa Akateeminen orkesteri esiintyi Faltinin johdolla myös Ylioppilasklubin tilaisuudessa (*Morgonbladet* 4.12.1874).

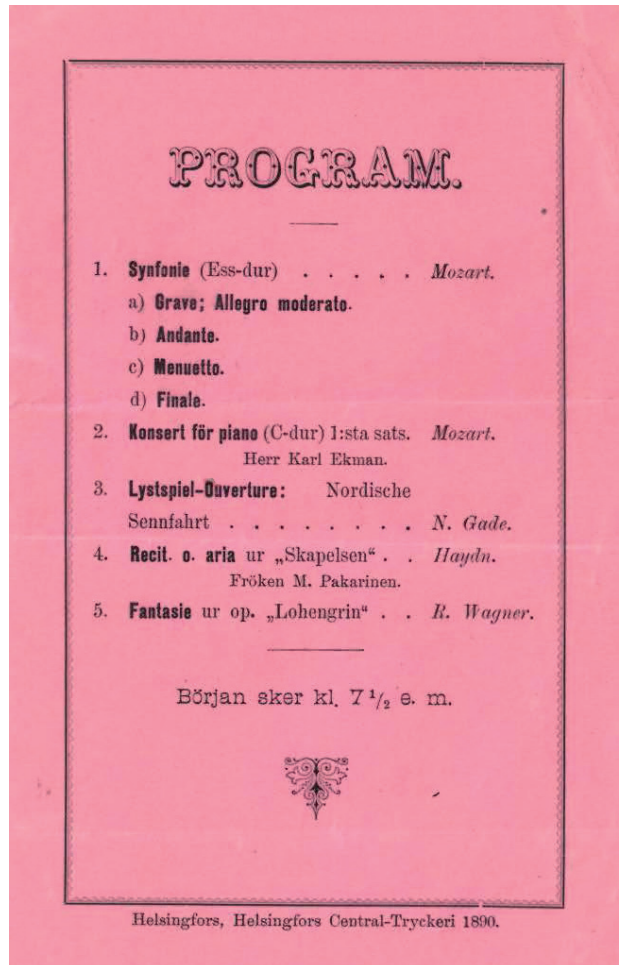
Seuraavan kerran Faltin antoi Akateemisen orkesterin esiintyä julkisesti yhdessä Akateemisen lauluyhdistyksen kanssa vasta huhtikuussa 1877. Solistina toimi tällöin laulajatar Alma Fohström. Konsertti oli suuri musiikkitapahtuma Helsingissä ja se huomioitiin lehdissä hyvin myönteisesti. (Ks. esim. *Fin-*

¹¹ ”Was das Orkester betrifft, so musste ich natürlich die nothwendigen Verstärkungen von Auswärts nehmen und solche Instrumente, die nicht mit Studenten besetzt werden konnten, sowie Kontrabass, Clarinette, Oboe, Posaunen, Trompeten, Hörner u. Flöten bekam ich aus Leanders Orkester, ebenso Streicher.” Kaartin soittokunnan kapellimestari Adolf Leander (1833–1899) oli Faltinin läheinen tuttava ja kollega, ja he tekivät laajasti yhteistyötä Helsingin musiikkielämän kehittämiseksi 1870-luvulta alkaen.

lands Allmänna Tidning 3.5.1877; *Helsingfors Dagblad* 2.5.1877; *Morgonbladet* 30.4.1877.) Konsertin monipuolisessa ohjelmistossa oli muun muassa Haydnin C-duuri sinfonia (opusnumero ei käy ilmi), osia Edmund Kretschmerin *Die Folkunger*-oopperasta, pohjoismaisia mieskuorolauluja sekä viulu- ja laulusooloja (*Hufvudstadsbladet* 27.4.1877).

Vaikka vuoden 1877 konsertti oli menestys, sitä lienee seurannut jonkinlainen hajaannus. Flodin ja Ehrströmin mukaan Faltin rajoitti julkista toimintaansa kapellimestarina vuodesta 1879 lähtien. Tuolloin toimintansa lopetti Suomalainen Ooppera, jonka kapellimestarina Faltin oli toiminut virkojensa ohella kahteen otteeseen, vuosina 1874–1876 ja 1878–1879. Hän kuitenkin johti edelleen kaikki Lauluyhdistyksen oratoriokonsertit sekä yliopiston juhlatilaisuudet, joihin Akateeminen orkesteri usein osallistui Akateemisen lauluyhdistyksen rinnalla. (Flodin ja Ehrström 1934, 190.) Jokin tauko orkesterinjohdossa todennäköisesti on ollut, sillä *Morgonbladet*-sanomalehdessä kirjoitettiin syksyllä 1880, että Akateeminen orkesteri aloittaa jälleen harjoitukset Faltinin johdolla (*Morgonbladet* 7.10.1880).

Kuva 3. Akateemisen orkesterin konserttiohjelma 14. huhtikuuta 1890. (Kuva: Kansalliskirjasto)



Akateeminen orkesteri konsertoi 1880-luvulla ainakin marraskuussa 1886, jolloin se yhdessä Akateemisen lauluyhdistyksen kanssa järjesti niin sanotun populaarikonsertin. Helsingin orkesteriyhdistyksen (Helsingfors Orkesterförening, nykyisin Helsingin kaupunginorkesteri) johtajana 1882 alkaen toiminut Robert Kajanus oli ottanut populaarikonsertit säännölliseksi pääkaupungin konsertti-toiminnan muodoksi vastaamaan laajemman yleisön musiikkimieltymyksiä vastapainona vakavampaa taidemusiikkia sisältäville sinfoniakonserteille ja myös musiikkimaun kehittämiseksi sekä osin taloudellisista syistä (ks. Marvia ja Vainio 1993, 227–230; Kurkela 2015, 126–129). Populaarikonsertit olivat Helsingissä varsin suosittuja, ja lehtiarvion mukaan esimerkiksi tässä 1886 Ylioppilastalolla pidetyssä marraskuisessa konsertissa oli kuulijoita 900 ja 1000 väliltä (*Helsingfors Dagblad* 29.11.1886). Toinen lehti vielä tarkensi, että konsertin lipunmyynti jouduttiin sulkemaan jo puoli viideltä valtavan suosion vuoksi (*Nya Pressen* 29.11.1886). Akateeminen orkesteri soitti Faltinin johdolla muun muassa François-Adrien Boieldieun *Jean de Paris* -alkusoiton, Carl Reinecken *Manfred*-alkusoiton sekä häämarssina tunnetun numeron Mendelssohn Bartholdyn näytelmämusiikista *Sommernachtstraum* (*Hufvudstadsbladet* 27.11.1886).

Seuraava konsertti pidettiin keväällä 1889. Jotakin Akateemisen orkesterin merkityksestä Helsingin musiikkielämän yhtenä orkesteri-instituutioon kertoo se, että musiikkikriitikko *Bis* – itsekin Faltinin johdolla Akateemisessa orkesterissa 1870-luvulla soittanut Karl Fredrik Wasenius – kirjoitti konsertissa olleen valitettavan vähän kuulijoita, vain noin neljäsataa henkeä (*Helsingfors Dagblad* 4.3.1889). Ottaen huomioon Helsingin tuolloisen asukasmäärän, likimäärin 65 000 henkeä, se tuntuu kuitenkin nykypäivän näkökulmasta katsottuna todella suurelta opiskelijakonsertin kävijämääräksi. *Bis* arveli kuulijamäärään vaikuttaneen sen, että Helsingissä oli samana iltana toinenkin konsertti (ibid.).

Mielenkiintoa kevään 1889 konsertissa herätti se, että Beethovenin F-duuri-romanssin viulusolistina soitti Jean Sibelius, joka toimi Akateemisen orkesterin konserttimestarina (*Finland* 4.3.1889). Muita orkesterinnumeroita olivat muun muassa Haydnin c-molli-sinfonia (opusnumero ei käy ilmi), kolme osaa Beethovenin *Prometheus*-baletista sekä Fantasia Richard Wagnerin *Lohengrin*-oopperasta (*Helsingfors Dagblad* 2.3.1889). Vaikka Faltin itse oli ollut Wagnerentusiastina jo 1860-luvulta saakka, tämä oli ensimmäinen kerta, kun hän oli ottanut Wagnerin musiikkia opiskelijaorkesterin esitettäväksi. Erilaiset oopperafantasiasovitukset ja suosikkimelodiapotpurit olivat 1800-luvun lopulla suosittuja (Jalkanen 2003, 57). Mainitun Fantasian takana oli mitä todennäköisimmin Faltin-arkistosta (KK, Ms.Mus.Faltin 13) löytyvä, hänen itsensä vuonna 1886 tekemä 36-sivuinen orkesteripartituurikäsikirjoitus *Potpourri aus Lohengrin af R. Wagner*.

Seuraavan kerran Akateeminen orkesteri konsertoi vuoden kuluttua, 14. huhtikuuta 1890. Ohjelmassa oli muun muassa Mozartin Es-duuri sinfonia (opusnumero ei käy ilmi), Nils Gaden hvinäytelmäalkusoitto *Nordische Seefahrt* sekä jälleen Fantasia Wagnerin *Lohengrin*-oopperasta. Karl Ekman toimi pianosolistina Mozartin C-duuri-konsertossa (opusnumero ei käy ilmi) ja Maikki Pakarinen laulusolistina aariassa Haydnin *Luomisen*-oratoriosta. (*Hufvudstads-*

bladet 14.4.1890.) Jostain syystä edellisenä keväänä ensimmäistä kertaa ohjelmistossa ollut Wagner-numero oli tuolloin saanut kiitosta (*Hufvudstadsbladet* 5.3.1889), mutta nyt se keräsi lehdissä konsertin kriittisimmät arviot; sen arveltiin olevan opiskelijasoittajille vielä hieman liian vaikea (*Finland* 15.4.1890; *Nya Pressen* 15.4.1890).

Muita Faltinin virkakaudella olleita suurempia esiintymisiä oli vielä ainakin osakuntien 250-vuotisjuhla marraskuussa 1893. Akateeminen orkesteri soitti tilaisuudessa Faltinin johdolla muun muassa Mendelssohn Bartholdyn *Kesäyön unen*, Haydnin sinfonian (opusnumero ei käy ilmi) sekä *Kolmekymmenvuotisen sodan marssin* ja *Porilaisten marssin*. (*Nya Pressen* 28.11.1893.)

Faltinin omien sävellysten syntytausta ja esitykset

Richard Faltinin sävellysten kokonaistuotanto on melko laaja ja käsittää muun muassa kamarimusiikki- ja vokaaliteoksia. Jälkimmäiset ovat pääosin kantaattisävellyksiä kuorolle, orkesterille ja solisteille sekä kuoro- ja yksinlaulusävellyksiä tai -sovituksia. Kirkkomusiikkisävellykset ovat oma lukunsa. Aineiston laajuuden vuoksi pitäydyn tässä artikkelissa tarkastelemaan vain niitä teoksia, jotka Faltin sävelsi tai sovitti musiikinopettajan virkaan liittyen 1870–1896. En tee teoksista minkäänlaista musiikkianalyttistä arviota, vaan esittelen niitä esityshistoriallisesta näkökulmasta.

Faltinin aloittaessa työnsä yliopiston musiikinopettajana kotimaisten mieskuorolaulujen tarve oli suuri. Mieskvartettilaulu oli alun perin lähtöisin Saksasta ja Sveitsistä, missä kuorolaulu oli jo 1800-luvun alusta saakka valjastettu ilmaisemaan kansallistunnetta. Vaikka se oli aluksi yhdistetty lähinnä iloluontoisiin juomalauluihin ja serenadeihin, se sai vähitellen laajempia ulottuvuuksia niin yhteiskunnallisessa kuin taiteellisessa merkityksessä. Kuorolaulussa nähtiin mahdollisuus aktivoida laajoja kansankerroksia musiikin harrastukseen, jonka katsottiin kohottavan yleistä sivistystasoa ja luovan yhteishenkeä. (Aalto-Koistinen 1984, 3–5; Salmenhaara 1996, 411.) Faltin oli säveltänyt joitakin mieskuorolauluja jo nuoruusaikanaan Saksassa (KK, Ms.Mus.Faltin 1), mutta Helsinkiin muuton jälkeen tästä Suomeenkin levinneestä genrestä tuli hänen päälajinsa. Suomessa erityislemiansa kuorolauluun toi Ruotsista rantautunut ylioppilaslaulu, josta tuli – kuten on jo tullut esiin – 1800-luvun kuluessa yhteiskunnallisesti ja poliittisesti merkittävä väline ilmaista kansallisia mielialoja (Huttunen 2002, 333–334; Kvist Dahlstedt 2001, 25–26).

Faltin sävelsi ja sovitti musiikinopettajan tehtävässään yhteensä noin 60 suomenkielistä ja noin 30 ruotsinkielistä mieskuorolaulua (Flodin ja Ehrström 1934, 350–353, KK, Ms.Mus.Faltin 6, 7, 8 ja 12). Tämä oli uutta verrattuna Paciukseen, joka oli säveltänyt akateemisille kuoroille pääosin saksankielisiä lauluja; vain neljäsosa Paciuksen säveltämistä noin 60 mieskuorolaulusta oli ruotsinkielisiä, suomenkielisiä niiden joukossa ei ollut yhtäkään (<http://www.pacius.fi>).

Suomenkielisiä kansanlaulusovituksia Paciuksen tiedetään tehneen viisi kappaletta (Laitinen H. 2003, 132–134).

Faltin sävelsi mieskuoroteoksia tasapuolisesti kaikille akateemisille kuoroille. Akateemiselle lauluyhdistykselle Faltin omisti muun muassa laulut *Studentsång* (*En liten skara äro vi, I systrar, i bröder, i älskande par, Har du mod? (Tokko voit?), Serenad till Helmi ja Akademiska Sångföreningens fansång*). Lisäksi Faltin omisti Akateemiselle lauluyhdistykselle useita lukuisista Bellman-sovituksistaan: laulut nro 9 *Nå ödmjuka tjänaren*, nro 17 *I januari månad*, nro 35 *Bröderna fara väl vilse ibland*, nro 56 *När jag har en plåt att dricka*, nro 57 *Se Mollberg med svart rock och flor* ja nro 69 *Fader Movitz tag ditt valdthorn*. (Flodin ja Ehrström 1934, 350–353; *Nya Pressen* 29.7.1890 ja 26.2.1893).

Ylioppilaskunnan Laulajien konserteissa esitettiin kuoron 15 ensimmäisen toimintavuoden aikana lähes poikkeuksetta aina myös Faltinin teoksia. Suosituimpia Faltinin sävellyksistä olivat *Kansalaislaulu, Taistele!* ja *Elon taistelussa (I livets kamp)*. Faltinin kansanlaulusovituksista usein esitettyjä olivat *Läksin minä kesäyönä käymään, Ruusu laaksossa, Eron hetki, Kaiu soitto katkeraan, Mitäpä tuosta huolisin, Vienan rannall'* ja *Laulajapoika*. (Aro et al. 1933, 309–318.) Näistä Ylioppilaskunnan Laulajille omistettuja lauluja olivat *Kansalaislaulu, Eron hetki* ja *Ruusu laaksossa*. Muita Faltinin Ylioppilaskunnan Laulajille omistamia lauluja olivat muiden muassa kansanlaulusovitukset *Ei taivaan alla ja avaralla, Kun ensi kerran silmäs näin, Olen niin kuin pikkuinen lintu* ja *Du har sörjtit nu igen*. (*Aftonbladet* 10.2.1893; Flodin ja Ehrström 1934, 350–352.) Faltin oli Ylioppilaskunnan Laulajien kahden ensimmäisen toimintavuosikymmenen ajan yksi tärkeimmistä suomalaisten kansanlaulujen sovittajista G. A. Gripenbergin, Ilmari Krohnin, Emil Sivorin, Emil Genetzin, Emil Forströmin ja Robert Kajanuksen ohella. 1800-luvun lopulla kansanlaulusovitusten osuus ohjelmistossa väheni suomenkielisten mieskuorosävellysten lisääntyessä. (Häyrynen 2008, 131.)

Muntra Musikanter -kuorolle Faltin omisti laulut *Skål för kvinnan* ja *Långsamt som kvällsynt* (Flodin ja Ehrström 1934, 350; *Helsingfors Dagblad* 27.3.1887), joista ainakin ensimmäinen kuului myös Akateemisen lauluyhdistyksen ohjelmistoon (*Nya Pressen* 24.4.1896). Muita Faltinin tunnettuja mieskuorosävellyksiä, joita akateemiset kuorot esittivät konserteissaan, olivat muun muassa *I livets kamp (Elon taistelussa)*, *Studentsång (Nu bröder må vi sjunga)* sekä *Tuulise raivosi rannan puissa. I livets kamp* oli alun perin sävelletty Akateemista lauluyhdistystä varten (*Nya Pressen* 20.11.1893), mutta sitä esitti ruotsinkielisenä myös esimerkiksi 1900 perustettu Polyteknikkojen Kuoro ensimmäisessä konsertissaan (Pajamo 2015, 59). Ylioppilaskunnan Laulajien keskuudessa laulun suomenkielisestä *Elon taistelussa* -versiosta tuli hyvin suosittu ja laulu sisältyi jopa Ylioppilaskunnan Laulajien Äänislinnassa 6. huhtikuuta 1943 sodan keskellä pitämään konserttiin, joka radioitiin koko maahan sekä rintamalle (Häyrynen 2008, 196).¹²

¹² Tuorein esitys *Elon taistelussa* -sävellyksestä lienee Laulu-Miesten esitys Matti Hyökin johdolla ”Suomalainen mieskuorolaulu 200-vuotta” -juhlakonsertissa Helsingin Musiikkitalossa 14. toukokuuta 2019 (<https://areena.yle.fi/1-50114618>).

Kuorolaulujen ohella Faltin sävelsi kantaatteja esitettäväksi niin akateemisissa, kansallisissa kuin valtiollisissa juhlatilaisuuksissa. Näitä orkesterisäestyksellisiä kantaatteja olivat Topeliuksen 70-vuotisjuhliin 1888 sävelletty *Sylvia*-kantaatti, *Promootiokantaatti* (1890) ja *Aleksanteri*-kantaatti 1894. Muut Faltinin säveltämät kantaatit eivät kuulu yliopiston musiikinopettajan virkasävellyksiin.

Topeliuksen 70-vuotisjuhliin sävellettyä *Sylvia*-kantaattia esitettiin sen ensiesityksen jälkeen useasti ympäri Suomea. Teoksen esittämistä helpotti se, että Faltin oli tehnyt kantaatista myös a capella -sovituksen, jolloin orkesterisäestys ei ollut aina välttämätön (KK, Ms.Mus.Faltin 6). *Sylvia*-kantaattia esitettiin ainakin Helsingissä 1894 ja 1895 (*Aftonposten* 10.6.1895; *Helsingfors Aftonblad* 10.2.1894), Vaasassa 1897 (*Wasabladet* 24.4.1897), Porvoossa 1899 (*Borgå Nya Tidning* 7.11.1899) ja Raaseporissa 1904 (*Veckobladet* 29.6.1904). Vielä niinkin myöhään kuin 1913 *Sylvia*-kantaatti esitettiin Uudenkaarlepyyn Laulujuhllilla juhlakonsertin päänumerona (*Hufvudstadsbladet* 6.12.1913).

Promootiokantaatin (1890) Faltin sävelsi vuoden 1890 maisteri- ja tohtori-promootiojuhlija varten Kaarle Krohnin *Kalevalaan* pohjautuvaan tekstiin. Kuten Erkki Salmenhaara on huomauttanut, Faltinin kantaatti on *Kalevala*-sävellysten historian kannalta merkittävänä sikäli, että se oli Suomen ensimmäinen solistille, kuorolle ja orkesterille sävelletty laajamuotoinen, *Kalevala*-aiheinen vokaaliteos (Salmenhaara 1996, 51).¹³ Merkittävä uutuus siinä oli perinteisen 5/4-tahitilajisen *Kalevala*-melodian liittäminen osaksi taidemusiikkiteosta (KK, Ms.Mus. Faltin 5).

Promootiokantaatti esitettiin Vaasassa 1880 perustetun Vaasan Soitannollisen Yhdistyksen (*Wasa musikaliska förening*) toimesta heti sen ilmestymisvuonna 1890 ja uudelleen helmikuussa 1892, tällöin Faltinin itsensä johtamana (*Wasa Tidning* 14.12.1890 ja 7.2.1892). Kukoistuskauttaan elävä Vaasan Soitannollinen Yhdistys konsertoi huhtikuussa 1892 myös Helsingissä ja Tampereella esittäen kummassakin kaupungissa tämän Faltinin kantaatin, nyt Axel Steniuksen johdolla (*Finland* 19.4.1892; *Tammerfors Aftonblad* 16.4.1892). Myös vuosina 1893 ja 1894 *Promootiokantaatti* esitettiin Vaasassa, jälkimmäisenä vuonna Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlilla Faltinin itsensä johtamana (*Wasabladet* 25.3.1893; *Helsingfors Aftonblad* 23.6.1894). Emil Sivorin johdolla se esitettiin Sortavalan laulu- ja soittojuhlilla 1896 (*Östra Finland* 23.6.1896). Porissa *Promootiokantaatti* esitettiin 1897 (*Björneborgs Tidning* 10.11.1897), Jyväskylässä ja

¹³ *Kalevala*-aihe kiinnosti myös Faltinin oppilaina olleita Ilmari Krohnia ja Robert Kajanusta. Krohn sävelsi 1891 *Pohjolan häät* -nimisen kansanmusiikkisovitelman orkesterille ja 1892 sinfonisen runon *Lemminkäisen tulo Pohjolaan*. (Salmenhaara 1996, 51–52.) Kajanus oli tarttunut kalevalaisiin aiheisiin jo aiemmin säveltäessään 1880 sävelrunoelman *Kullervon kuolema* ja 1885 sinfonisen runon *Aino*. *Ainossa* mieskuoro oli mukana vain lyhyessä lopputaitteessa, ei siinä laajamuotoisuudessa, johon Salmenhaara viittaa. (Salmenhaara 1996, 51; Vainio 1992, 28, 32.) Sibelius, Faltinin entinen oppilas hänkin, tarttui *Kalevala*-aiheeseen 1890-luvun alussa. Helsingin yliopiston juhlasalissa sai 28. huhtikuuta 1892 kantaesityksensä sinfoninen runo *Kullervo* solisteille, kuorolle ja orkesterille. Oskar Merikanto kuvasi tuota hetkeä lehtikritiikissään suomalaisen säveltaiteen syntyhetkeksi. (Salmenhaara 1996, 65.)

Kauniaisissa 1899 (*Suomalainen* 3.11.1899; *Hufvudstadsbladet* 5.11.1899) sekä Tampereella 1906 (*Tammerfors Nyheter* 9.2.1906). Pienemmissä kaupungeissa ei aina ollut käytettävissä orkesteria, joten Kajaanissa esitettiin 1910 osia *Promootiokantaatista "flyygelin säestyksellä"* (*Kaikuja Kajaanista* 2.2.1910). Vuonna 1919 Helsingin yliopiston promootiossa Robert Kajanus, Faltinin seuraaja musiikinopettajan virassa, johti sen edellisenä vuonna kuolleen säveltäjän muistoksi (*Dagens Press* 31.5.1919).¹⁴

Faltinin mieskuorolle ja puhallinorkesterille 1894 säveltämän ruotsinkielisen *Aleksanteri-kantaatin* esityshistoria tuli jo edellä esiin puhuttaessa keisari Aleksanteri II:n muistopatsaan paljastusjuhlasta. Keväällä 1896 kantaatista ilmestyi pianosovitus, jolle Faltin antoi nimen *Juhlakantaatti (Festkantat för aftäckningen af Kejsar Alexander IIs staty i Helsingfors den 29 April 1894 för manskör och hornorkester)* (*Aftonposten* 7.5.1896; KK, Ms.Mus.Faltin 6).¹⁵ Ylioppilaskunnan Laulajat esitti sen konserteissaan ainakin Helsingissä 1901 ja 1902 (*Hufvudstadsbladet* 7.12.1901; *Uusi Suometar* 16.3.1902) sekä kahdesti Viipurissa 1902 (*Viipurin Sanomat* 19.4.1902).

On jo todettu, että kuorosävellysten ja -sovitusten lisäksi Faltin-arkistossa on 36-sivuinen käsikirjoitus, jonka otsikko on *Potpourri aus Lohengrin af R. Wagner* (KK, Ms.Mus.Faltin 13). Faltinin heinäkuussa 1886 signeeraaman käsikirjoituksen käyttötarkoitusta ei voida varmistaa, mutta hyvin suurella todennäköisyydellä se on tehty Akateemista orkesteria varten; orkesteri esitti tämän "Fantasian" konserteissaan 1889 ja 1890 (*Helsingfors Dagblad* 2.3.1889; *Finland* 15.4.1890).

Faltinin merkitys ensimmäisen suomalaisen muusikkosukupolven kasvattajana ja ammatti-identiteetin tukijana

Musiikki muodostui yhdessä muiden taiteen alojen kanssa merkittäväksi tekijäksi kansallisen identiteetin rakentamisessa Suomessa 1800-luvun lopulta alkaen. Ensimmäisiä yrityksiä määrittää suomalaisen musiikin suomalaisuutta teki Karl Flodin (1900) jo yli sata vuotta sitten Pariisiin maailmannäyttelyä varten laatimassaan kirjoituksessa *La musique en Finlande* (saks. Die Musik in Finnland). Musiikin, identiteetin ja nationalismin välisiä kysymyksiä – kuten mitä on suomalainen musiikki, mistä alkaa suomalainen musiikin historia, ketkä ovat suomalaisia säveltäjiä? – ovat sittemmin pohtineet vuorollaan lukuisat muutkin

¹⁴ Sittemmin Faltinin *Promootiokantaatin* (1890) ovat konsertissaan Helsingin yliopiston juhlasalissa esittäneet Ylioppilaskunnan Soittajat yhdessä osakuntakuorojen kanssa marraskuussa ja joulukuussa 2000 sekä maaliskuussa 2015 Akateemisen Laulun kanssa (<http://ys.fi/toiminta>). Tuorein esitys lienee joulukuulta 2018, jolloin kamariorkesteri Refugium musicum ja vokaaliyhtye Incanto esittivät teoksen Helsingissä Kallion kirkossa (<http://www.incanto.fi/konsertit/konserttiarkisto/2018>).

¹⁵ Tiedossa ei ole, viittaako uusi nimi vain pianosovitukseen.

suomalaiset musiikintutkijoiden sukupolvet (ks. esim. Tyrväinen 2013). Vaikka Faltin oli Suomen kansalainen vuodesta 1869 lähtien ja teki laaja-alaisen elämäntyön suomalaisen taidemusiikkielämän kehittämiseksi, alun perin hän oli – niin kuin nykyään sanottaisiin – työperäinen maahanmuuttaja. Syntyperänsä ja nuoruuden vaikutuspiiriensä vuoksi käsittelen Faltinia tässä yhteydessä saksalaisena, josta muodostui keskeinen vaikuttaja ensimmäisen suomalaisen eli Suomessa syntyneen muusikkosukupolven ammatillisessa kehittämisessä.

Suomessa ei ennen 1880-lukua ollut mahdollista harjoittaa musiikin muodollisia ammattiopintoja. Vaikka Suomesta oli vuosien 1856 ja 1863 välillä lähetetty Leipzigin konservatorioon seitsemän musiikinopiskelijaa valtion myöntämien apurahojen turvin ja vaikka jonkinasteista yksityistä soitonopetusta toki oli tarjolla, Faltin edusti 1870- ja 1880-luvuilla harvoja muusikon ammattikoulutuksen saaneita opettajia Helsingissä (Huttunen 2002, 343–344; Kuha 2017).¹⁶ Hän antoi yksityisopetusta pianon- ja urkujensoitossa sekä musiikinteoriassa vähintäänkin useille kymmenille oppilaille, joista monet jatkoivat ammattiopintoihin ja ryhtyivät ammattimuusikoiksi.

Myös Akateemisen lauluyhdistyksen ja Akateemisen orkesterin kautta Richard Faltin toimi lukuisten suomalaisten nuorten musiikkikasvattajana. Akateeminen orkesteri oli monelle opiskelijalle paitsi harvinainen mahdollisuus päästä henkilökohtaisesti tutustumaan orkesteritoimintaan ja kehittämään omaa musiikillista osaamistaan, myös näköalapaikka monipuoliseen eurooppalaiseen orkesteriohjelmistoon. Toimimalla itse laaja-alaisesti esiintyvänä muusikkona – orkesteri- ja kuorokapellimestarina sekä pianistina ja urkurina – Faltin ei ainoastaan antanut oppilailleen käytännön mallia muusikon ammatista, vaan myös välitti edustamaansa musiikkiestetiikkaa. Oma lukunsa on myös Faltinin aktiivinen toiminta impressaarina: hänen lukuisat henkilökohtaiset ystävyysuhteensa myötävaikuttivat siihen, että esimerkiksi useat pietarilaiset taitelijat vierailivat konsertoimassa Helsingissä 1870-luvulta alkaen. Muiden konserttijärjestelyjen ohella Faltin kutsui näitä vierailijoita kotiinsa – muun muassa pianisti, säveltäjä, kapellimestari Anton Rubinsteinin ja Pietarilaisen jousikvartetin jäseniä – ja jopa majoitti heitä (Flodin ja Ehrström 1934, 249; Lappalainen 1994, 15, 52). Merkittävin saksalainen taitelija, jonka Faltin kutsui esiintymään Helsinkiin, oli pianisti, säveltäjä ja kapellimestari Hans von Bülow, joka piti yliopiston juhlasalissa kaksi konserttia tammikuussa 1885 (*Hufvudstadsbladet* 8.1.1885).

Eräs tärkeä ominaisuus, jonka Faltin välitti oppilailleen, oli kiinnostus eurooppalaisen taidemusiikin kehitystä kohtaan. Aiemmin on jo tullut esille, että Faltin oli nuoresta pitäen ollut erityisen kiinnostunut muun muassa niin sanotusta uudesta musiikista – tulevaisuusmusiikista (*Zukunftsmusik*), jonka tunnetuim-

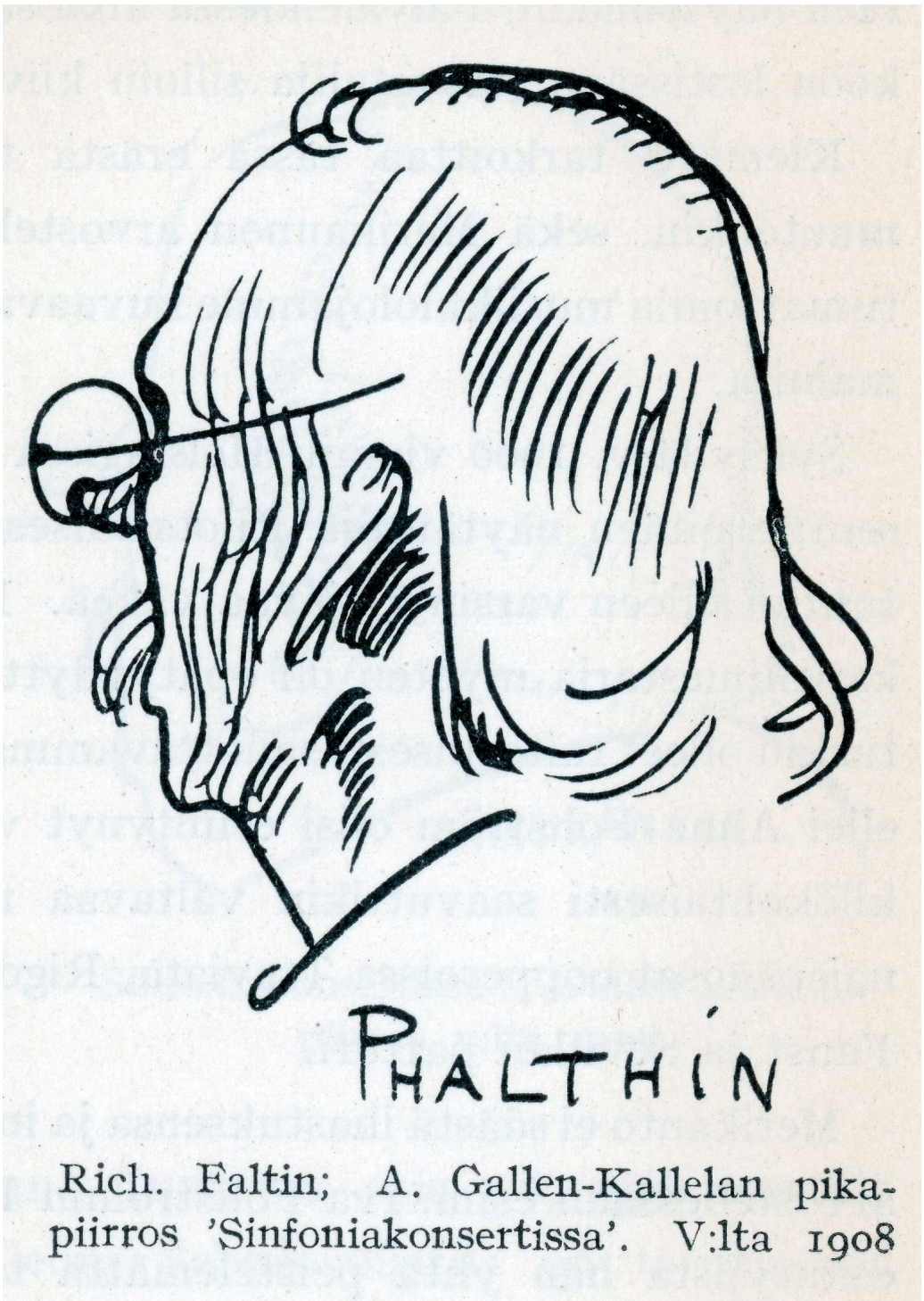
¹⁶ Wasserloos 2004, 120, 143, 154, 172–173, 178, 182 nimeää suomalaisiksi stipendiaateiksi Ernst Fabritiuksen, Karl Herlinin, Johan Lindbergin, Gabriel Linsénin, Karl Johan Moringin ja Henrietta Nybergin. Näistä Ernst Fabritius oli ollut Viipurissa Faltinin viuluoppilaana ja lähtenyt Leipzigiin jatkamaan opintojaan Faltinin suosituksesta. Wasserloos ei ole onnistunut jäljittämään listaansa kaikkia konservatorion opiskelijoita, ja niinpä seitsemättä suomalaistipendiaattia, Filip von Schantzia, ei mainita.

pia edustajia olivat Franz Liszt ja Richard Wagner. Myös Robert Schumannin ja Johannes Brahmsin edustama musiikkiestetiikka kiinnosti häntä. Faltin oli jo opiskeluaikoinaan törmännyt sukupolvien väliseen eroon musiikkimieltyyksissä (ks. KK, Coll. 52.18, 3), eikä tilanne Suomessa ollut välttämättä vähemmän kärjistynyt. Helsingin musiikkielämän herättäjänä 1830-luvulta alkaen toiminut Pacius oli perinteisen musiikkiestetiikan kannattaja, ja hänen järjestämissään konserteissa säveltäjäniminä toistuivat muun muassa Mozart, Beethoven, von Weber, Louis Spohr ja Mendelssohn Bartholdy (Andersson 1938, 110–112, 120–121). Paciuksessa herätti erityistä vastustusta ainakin pitkälle 1870-luvulle saakka Richard Wagner – uuden musiikin kärkinimi (Mäkelä 2009, 195–196; Salmi 2005, 48).

Vaikka myös Faltin arvosti vanhempia säveltäjämestareita ja oli urkurina perehtynyt erityisesti Johann Sebastian Bachin tuotantoon, hän toi näiden lisäksi konserttiensa ohjelmistovalinnoilla suomalaisten tietouteen myös uusia eurooppalaisia suuntauksia, kuten juuri Wagnerin musiikkia. Hän toimi 1870- ja 1880-luvuilla Helsingissä lukemattomia kertoja pianistina ja säestäjänä suomalaisten laulajien konserteissa, joissa esitettiin Wagnerin teoksia, samoin hän toimi kansainvälisen Allgemeiner Richard Wagner-Verein -yhdistyksen edustajana Suomessa lähes 40 vuoden ajan vuosina 1876–1914. Yhdistys järjesti matkoja Bayreuthin Wagner-juhlille, ja jäsenlistoilta löytyy monia Faltinin oppilaita, muun muassa Wegelius, Kajanus, Karl Flodin ja Olga Tavaststjerna sekä Akateemisen orkesterin riveissä Faltinin johdolla soittaneet Viktor Ekroos ja August Fredrik Sundell. (Siltanen 2013.) Akateemisen orkesterin kanssa Faltin esitti Wagnerin musiikkia 1889 ja 1890, ja se oli varmasti monelle opiskelijalle tärkeä ensikosketus ajan kohutuimpaan säveltäjään.

Myös perustamansa Lauluyhdistyksen kanssa Faltin kantaesitti Helsingissä monia uudempaa saksalaista musiikkia edustavia teoksia, kuten vuonna 1876 Schumannin *Der Rose Pilgerfahrt* (1851) ja kaksi vuotta myöhemmin *Paradies und Peri* (1843), vuonna 1881 Brahmsin *Ein deutsches Requiem* (1863–1869) ja kolmen vuoden päästä Lisztin *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (1857–1862). Toisaalta Faltin esitteli suomalaisille myös aiemmin vieraaksi jääneen vanhan säveltäjämestarin J. S. Bachin esittämällä tämän *Matteus*-passion 1875 ja 1883. (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 310–311.) Myös toimiessaan kapellimestarina Suomalaisessa Oopperassa 1870-luvulla Faltin johti lukuisia sellaisten aikalais-säveltäjien kuin Verdin, Charles Gounod'n, Victor Massén ja Friedrich von Flotowin oopperoita (ks. esim. Aspelin-Haapkylä 1906–1907). Seija Lappalainen (1994, 65) on pitänyt merkittävänä myös Faltinin myönteistä suhtautumista pohjoismaiseen musiikkiin; hänen mukaansa tämä kiinnostus heijastui sittemmin konkreettisesti Robert Kajanuksen ja Jean Sibeliuksen tuotannossa.

Faltinin merkitystä ensimmäisen Suomessa syntyneen muusikkosukupolven ammatti-identiteetin tukijana on vaikeampi todentaa kuin hänen merkitystään musiikkikasvattajana. Tietenkään asiat eivät ole toisistaan täysin irrallisia, ja kasvattaminen on jo itsessään identiteetin tukemista. Yritän kuitenkin kuvata Faltinin roolia jonkinlaisen syvemmän ammatti-identiteetin tukijana niiden neljän suomalaisen musiikinopiskelijan kokemusten kautta, joista sittemmin tuli



Kuva 4. Taidemaalari Akseli Gallen-Kallelan piirros Faltinista vuonna 1908. (Kuva: Yrjö Suomalaisen vuoden 1950 kirjasta Oskar Merikanto, Suomen kotien säveltäjä).

suomalaisen musiikkielämän merkittäviä rakentajia: 1) säveltäjä, Helsingin musiikkiopiston perustaja ja johtaja Martin Wegelius, 2) säveltäjä, kapellimestari ja Helsingin orkesteriyhdistyksen perustaja Robert Kajanus, 3) säveltäjä, kirkkomuusikko ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen ensimmäinen ylimääräinen professori Ilmari Krohn sekä 4) kansallissäveltäjän asemaan noussut Jean Sibelius.

Martin Wegelius oli nuorena opiskellut pianonsoittoa viulisti-säveltäjä Gabriel Linsénin johdolla ja säveltänyt 18-vuotiaana ensimmäiset teoksensa. Vaikka Wegeliuksen halu antautua ammattimaisesti musiikin alalle oli kova, hän ei ollut onnistunut saamaan stipendiä ulkomaisia musiikkiopintoja varten. Faltinin muuttaessa Helsinkiin 22-vuotiaana Wegeliuksen aktiiviset musiikkiopinnot olivat jääneet, ja hän toimi *Helsingfors Dagblad* -sanomalehden musiikkikriitikkoona pyrkimyksensä päästä sisään ammattimaiseen musiikkielämään. Wegelius suunnitteli jopa hakevansa Paciukselta vapautuvaa yliopiston musiikinopettajan virkaa, mutta luopui ajatuksesta kuullessaan, että Faltin aikoi hakea paikkaa. (Flodin 1922, 21, 46–48, 153, 191–193.)

Lena von Bonsdorffin Wegelius-elämäkerran mukaan Faltinin muutto Helsinkiin 1869 oli sinetti Wegeliuksen toivomalle uralle musiikin parissa. Wegelius oli varsin tietoinen siitä, että hänen musiikillinen koulutuksensa oli kesken ja että hän tarvitsi kehittyäkseen pätevää ohjausta ja tukea. Faltinista Wegelius löysi itselleen kaipaamansa korkeasti koulutetun musikon, opettajan ja esikuvan, jonka puoleen hän saattoi kääntyä musiikillisissa kysymyksissä. (von Bonsdorff 2017, 95.) Syksyllä 1870 Wegelius onnistui saamaan valtiolta pienehkön stipendin, jonka turvin hän opiskeli Wienissä yhden lukuvuoden ajan. Opinnot Wienissä eivät kuitenkaan täysin vastanneet odotuksia, ja Wegelius halusi jatkaa ulkomaisia opintojaan toisaalla. Faltin tiedustelikin entiseltä opettajaltaan, pianonsoiton ja sävellyksen professorina Leipzigin konservatoriossa toimivalta Carl Reineckeltä, olisiko tämä valmis ottamaan Wegeliuksen oppilaakseen. Ennen ulkomaisia jatko-opintoja Wegelius tunsu tarvitsevansa lisäkoulutusta musiikkiteoriassa ja opiskeli syksyn 1871 kontrapunktia Helsingissä Faltinin johdolla. ”Faltin går på som en häst och lämnar mig knappast andrum”, kirjoitti Wegelius kihlatulleen Hanna Bergrothille opiskelutahdista.¹⁷ (Flodin 1922, 213–214, 243–245.) Opintojen päätteeksi Faltin kirjoitti konservatorion johtajalle suosituksen, joka omalta osaltaan edesauttoi Wegeliuksen pääsyä opiskelemaan Leipzigin konservatorioon (ibid., 251).

Kun Wegelius oli opiskellut kaksi vuotta Leipzigissa, myös hänestä oli tullut uussaksalaisen musiikin ihailija. Faltin oli järjestänyt uuden musiikin konsertteja jo Viipurissa, ja Wegeliuksen palattua takaisin Suomeen 1873 Faltin järjesti talven 1873–1874 aikana yhdessä tämän kanssa uutta ja pohjoismaista musiikkia esittelevän konserttisarjan Helsingissä. Ohjelmistossa oli muun muassa Wagnerin, Lisztin, Berliozin, Brahmsin, Edvard Griegin ja Johan Svendsenin sävellyksiä (*Finlands Allmänna Tidning* 20.9.1873). Konserttisarjan järjestäminen aiheutti kuitenkin närää Helsingin musiikkipiireissä ja lehtikriitikko Wilhelm Bolinissa (*Helsingfors Dagblad* 22.12.1873), ja se tyrehtyi jo kahden konsertin jälkeen. On

¹⁷ ”Faltin etenee kuin hevonen ja antaa minulle tuskin hengähdystaukoa.”

merkillepantavaa, että sanomalehdet olivat tuohon aikaan keskeisiä foorumeita, joilla pyrittiin vaikuttamaan suuren yleisön mielipiteisiin niin musiikkimaun kuin kielikiistojen värittämien kansallisten kysymysten suhteen. Kiivaat mittelöt tiettyjen lehtikriitikoiden välillä – joihin Wegeliuskin kuului – edustivat toisinaan lähinnä henkilökohtaista valtataistelua. (Ks. esim. Engman 2018, 120–123, Sarjala 1994, 96–104.)

Toinen Faltinin ja Wegeliuksen yhteinen yritys aktivoida Helsingin musiikkielämää tapahtui keväällä 1874, jolloin edellisvuonna perustettu Suomalainen Ooppera asetui pääkaupunkiin. Suomalaisen Oopperan perustajana ja johtajana toiminut Kaarlo Bergbom jakoi Faltinin ja Wegeliuksen Wagner-innostuksen sekä pyrkimyksen laajentaa suomalaisen taidemusiikin kenttää, tällä kertaa oopperan myötä. Wegelius, jolle riittävän elannon saaminen muusikkona pääkaupungissa oli osoittautunut hankalaksi ja joka sai säännöllisen tulonsa lähinnä yksityisistä piano-oppilaista, piti oopperakapellimestarin tehtävää yhtenä vaihtoehtonaan. (von Bonsdorff 2017, 174, 182–183.) Tehtävä meni kuitenkin Faltinille, joka oli jo useita vuosia aiemmin toiminut oopperakapellimestarina Kaarlo Bergbomin luotsaamassa Suomalaisessa Seurassa. Wegelius toimi Suomalaisen Oopperan kapellimestarina vain lyhyen aikaa sen viimeisellä kaudella 1878–1879. (Paavolainen 2014, 542, 553, 564.) Voisi helposti kuvitella, että Wegelius olisi tuntenut kateutta tai katkeruutta Faltinia kohtaan, sillä tämän hallussa oli useita Helsingin musiikkielämän keskeisiä virkoja ja tehtäviä. von Bonsdorffin mukaan Wegelius kuitenkin arvosti Faltinia erittäin paljon ja oli pahoillaan todetessaan, kuinka tämän edistyksellistä työtä musiikin saralla pyrittiin jatkuvasti sabotoimaan. (von Bonsdorff 2017, 183–184.) Sabotoinnin taustalla oli ennen muuta suomen- ja ruotsinkielisten kulttuurivaikuttajien väliset kieliriidat, jotka lopulta johtivat myös Suomalaisen Oopperan toiminnan loppumiseen jo kuuden toimintakauden jälkeen vuonna 1879 (ks. Paavolainen 2012).

Vuoden 1877–1878 valtiopäivillä suunniteltiin taideakatemia perustamasta Helsinkiin. Faltin ja Wegelius valmistelivat yhdessä Hermann Paulin ja Fredrik Salzmännin kanssa yksityiskohtaisen luonnoksen taideakatemia yhteyteen liitettävän musiikkiosaston toimintaa varten. Asia raukesi, mutta ajatus musiikkioppilaitoksesta jäi elämään. Syksyllä 1881 perustettiin yksityishenkilöiden kesken Helsingin musiikkiyhdistys (Helsingfors Musikförening), jonka tarkoituksena oli saada aikaan ensimmäinen korkeampaa musiikillista koulutusta tarjoava oppilaitos Suomeen. Yhdistyksen säännöt ja toimintaperiaatteet noudattelivat pitkälti saksalaisten musiikkioppilaitosten malleja. Faltinilla oli keskeinen rooli yhdistyksen perustajajäsenenä, sillä sen rahoituksen suunniteltiin osin perustuvan oppilaitostoiminnan ohella tapahtuvaan julkiseen konserttitoimintaan, jonka kantavana runkona toimisi Faltinin 1871 perustama Laulu yhdistys. Musiikkiyhdistys onnistui hankkimaan itselleen riittävän määrän yksityisiä kannattajajäseniä, ja oppilaitos aloitti toimintansa jo seuraavana vuonna. Nimeksi tälle nykyisen Taideyliopiston Sibelius-Akatemia edeltäjälle tuli Helsingin Musiikkiopisto (Helsingfors Musikinstitut), ja Wegelius valittiin sen johtajaksi. Wegelius oli lopulta löytänyt musiikillisen paikkansa ja toimi tehtävässä aina varhaiseen kuolemaansa vuoteen 1906 saakka. Faltin toimi musiikkiopistossa urkujensoi-

ton opettajana 1882–1906, minkä jälkeen hänen seuraajakseen tehtävään tuli Oskar Merikanto. (Dahlström 1982, 16–17, 21–23, 79.) Faltin oli Wegeliuksen läheisin tuki ja uskottu henkilö musiikkiopiston haasteissa myös sen perustamisen jälkeen, ja miesten monitahoinen yhteistyö suomalaisen taidemusiikkielämän eteenpäin viemiseksi jatkui koko elämän ajan (von Bonsdorff 2017, 346).

Robert Kajanus tuli Faltinin oppilaaksi jo 12-vuotiaana. Hän opiskeli tämän johdolla musiikinteoriaa ja säveltämistä; viuluopintoja hän harjoitti sotilaskapellimestari Adolf Leanderin ja sittemmin viulisti Gustaf Niemannin johdolla. Vuonna 1877 Kajanus lähti jatkamaan opintoja Leipzigin konservatorioon Faltinin kirjoittama suosituskirje mukanaan. (Vainio 2002, 43–45, 68.) Leipzigin saanut teos, kuudesta pianominiatyyristä koostuva *Sechs Albumblätter*. Kajanus lähetti teoksensa nähtäväksi Faltinille ja myös omisti ensimmäisen opuksensa tälle entiselle sävellyksenopettajalleen (Suomalainen 1952, 52). Faltin kiitti ja kirjoitti Kajanukselle (kirjeessä 23.10.1878): ”Låt mig snart en gång höra, huru Du använder Din tid, huru Du tycker om Wagners Siegfried o. Götterdämmerung etc. etc.”¹⁸ (KK, Coll.92.6). Henkilökohtaista välittämistä pitkäaikaista oppilaastaan kohtaan osoittaa kirjeen lopussa alleviivattu lause: ”Glöm inte, att sköta Din hälsa och äta Dig ordentligt mätt alla dagar!”¹⁹ Myöhemmin Faltin sai nähtäväkseen lisää sävellyksiä, joista antoi palautetta Kajanukselle. Lisäksi Faltin kertoi Kajanukselle (kirjeeseen 7.6.1880) huomioitaan ja näkemyksiään muun muassa Helsingin musiikkielämän kehittymisestä: “[...] tyvärr ser framtiden icke lovande ut i vår goda stad, intresset för gedigen musik tyckes ha svalnat betydligt [...]”²⁰ ja ”Njut därför, så mycket Du kan, af allt som bjuder Dig der, dessa herrliga år som Du uteslutande kan använda till studier, komma aldrig mera tillbaka!”²¹ (KK, Coll.92.6).

Palatessaan Suomeen 1882 Kajanus oli jo saanut kokemusta säveltäjänä ja kapellimestarina: hän oli johtanut 1880 säveltämänsä *Kullervon kuoleman* ja 1881 säveltämänsä *Suomalaisen rapsodian* nro 1 Leipzigin ja jälkimmäisen teoksen myös Dresdenissä (Suomalainen 1952, 50). Tämän vuoksi ei ollut yllättävää, että hän jatkoi orkesteritoimintaa myös Suomessa. Helsingissä oli 1870-luvun oopperatoiminnan lakattua toiminut Helsingin Konsertti-Orkesteri (Helsingfors Konsert-Orkester) syksystä 1879 lähtien tšekkiläisen Bohuslav Hřimalýn johdolla. Vaikka oli päätetty, että orkesterin ”päätoimena on olewa helppotajuisten soittajaisten pitäminen” (*Sanomia Turusta* 19.8.1880), se kuitenkin joutui lopettamaan toimintansa keväällä 1882 yleisön laajemman mielenkiinnon sa-

¹⁸ ”Kerro minulle pian, miten käytät aikasi, mitä pidät Wagnerin Siegfriedistä ja Jumalten tuhosta jne. jne.”

¹⁹ ”Älä unohda huolehtia terveydestäsi ja syödä itseäsi kunnolla kylläiseksi joka päivä!”

²⁰ “[...] valitettavasti tulevaisuus ei näytä lupaavalta rakkaassa kotikaupungissamme, kiinnostus kunnollista musiikkia kohtaan tuntuu heikentyneen merkittävästi [...]”

²¹ ”Nauti siksi, niin paljon kuin voit, kaikesta siitä mitä sinulle tarjoutuu siellä, nämä ihanat vuodet, jotka voit käyttää pelkästään opiskeluun, eivät koskaan pala!”

moin kuin taloudellisten resurssien puutteessa (Lappalainen 1994, 66). Tämän seurauksena Kajanus perusti syksyllä 1882 yksityisten rahoittajien turvin täysin uuden orkesterin, jonka nimeksi tuli Helsingin orkesteriyhdistys (Helsingfors Orkesterförening, vuosina 1894–1014 Aktiebolaget Helsingfors Filharmoniska Sällskap – Osakeyhtiö Helsingin Filharmoninen Seura, vuodesta 1914 alkaen Helsingin kaupunginorkesteri). Vaikka aluksi vain noin viidesosa Kajanuksen johtamista 36 soittajasta oli suomalaisia, askel kohti pysyvää kotimaista orkesteritoimintaa oli otettu. (Marvia ja Vainio 1993, 40–43, 49–50, 233.)

Kajanus perusti orkesteriyhdistyksen samana vuonna kuin Faltinin toinen oppilas Wegelius oli aloittanut työnsä Helsingin musiikkiopiston johtajana. Kajanuksen sanotaan perustaneen orkesterin, koska Wegelius ei antanut hänelle musiikinteorian ja sävellyksen opettajan virkaa uudesta musiikkiopistostaan. Kahden uuden musiikki-instituution samanaikainen perustaminen aiheutti riitoja niiden johtajien ja sitä kautta laajempienkin musiikkipiirien välillä vuosikausien ajan. (Ringbom 1932, 15–17; Vainio 2002, 128–129, 165–166.) Kiistat Wegeliuksen ja Kajanuksen välillä eivät vaikuttaneet Faltinin suhteeseen kumppankaan entiseen oppilaaseensa. Hän jopa johti Kajanuksen orkesteria huhtikuussa 1883, jolloin orkesteri esitti yhdessä Faltinin Lauluyhdistyksen kanssa Bachin *Matteus*-passion, ja maaliskuussa 1884, jolloin Lauluyhdistys esitti Lisztin oratorion *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (Ringbom 1932, 93–94). Faltin toimi toisinaan myös pianistina ja säestäjänä Helsingin orkesteriyhdistyksen konserteissa (ks. esim. *Finland* 5.11.1885 ja 24.5.1887; *Helsingfors Dagblad* 1.10.1887; *Hufvudstadsbladet* 11.9.1886 ja 26.2.1888; *Nya Pressen* 13.3.1885). Kajanus säilytti Faltiniin läheisen yhteyden koko tämän elinajan ja oli orkesterineen varma vieras kaikilla Faltinin merkkipäivillä. Faltinin 1871 perustama Lauluyhdistys lopetti toimintansa 1884 ja sulautui vähitellen Kajanuksen 1888 perustamaan Sinfoniakuoroon (Symfonikören), joka jatkoi suurten kuoroteosten esittämisen perinnettä Helsingissä (Ringbom 1932, 69).

Ilmari Krohn opiskeli 1885–1886 Faltinin johdolla harmoniaoppia ja kontrapunktia sekä Bachin kosketinsoitinteosten soittoa pianolla (Laitinen M. 2014, 15). Krohnien laaja perhekuunta ja Ilmarin isä, Julius Krohn, olivat Faltinin perhetuttuja jo Viipurista, ja monitahoinen yhteiselo oli jatkunut Helsingissäkin (ks. esim. Siltanen 2010). Kansanperinteestä kiinnostunut Krohn osallistui kesällä 1886 Savo-Karjalaisen osakunnan järjestämälle kansansävelmien keruumatkalle Etelä-Savoon. Matkan tuloksena Werner Söderström julkaisi saman vuoden lopussa nuottivihon *Uusi Kannel Karjalasta*, joka sisälsi Krohnin 20 Faltinin valvonnassa tekemää pääosin pianosäestyskellistä yksinlaulua. Kuten Martti Laitinen (2014, 18–19, 102) toteaa, Faltin oli Krohnin tärkeä tuki ja ohjaaja opinnoissa myös vuosia tästä eteenpäin.

On jo mainittu, että Ilmari Krohn lähti syksyllä 1886 Faltinin suosituksesta jatkamaan opintojaan Leipzigin konservatorioon, missä hän opiskeli ainakin pianon- ja urkujensoittoa, musiikinteoriaa, sävellystä, yhtyesoittoa ja laulua sekä musiikin historiaa ja estetiikkaa. Helsingin yliopisto oli jo keväällä 1886 myöntänyt Krohnille musiikkistipendin, jonka ehtona oli osallistuminen Faltinin johtaman Akateemisen orkesterin toimintaan. Syksyllä 1886 yliopisto myönsi Krohnille uu-

den stipendin seuraavan kahden vuoden ajaksi samoin ehdoin. Ilmeisesti Faltin teki Krohnin kohdalla poikkeuksen säännöstä ja todellisuudessa Krohn osallistui Akateemisen orkesterin toimintaan vain keväällä 1886 ennen lähtöään Leipzigiin – kosketinsoittajana hän sai tyytyä opettelemaan patarumpujensoittoa. Faltin vaikutti aktiivisesti myös siihen, että Krohn opiskeli Leipzigissa yhteensä peräti neljän vuoden ajan saaden mahdollisimman monipuolisen koulutuksen. (Laitinen M. 2014, 20–21, 27–28; Marvia 1986, 24; Ranta 1945, 273.).

Krohnin musiikillinen kiinnostus suuntautui ennen kaikkea kirkkomusiikkiin ja hengellisiin sävelmiin, joiden säveltäjänä hän teki sittemmin merkittävästä työstä. Tämä yhdisti hänet jatkossakin läheisesti Faltiniin, joka oli toiminut Suomen johtavana kirkkomuusikkona Nikolainkirkon urkurin virassa 1871 alkaen. Ajan myötä Krohnista tuli Faltinin seuraaja sekä virsikirjan että kanttorikoulutuksen uudistajana – johtavan urkutaiteilijan aseman sen sijaan peri Oskar Merikanto (Laitinen M. 2014, 104–105). Vaikka Krohn 1900-luvun alussa pyrki uudistamaan messusävelmistöjä Faltinin näkemyksistä poikkeavaan suuntaan (Pajamo ja Tuppurainen 2004, 267–270), läheinen suhde Faltinin kanssa jatkui koko tämän elämän ajan. Krohn itse (1945, 130) kuvaili opettajansa suhtautumista näin: ”Hänen persoonallinen ystävyyssuhteensa ei siitäkään heikentynyt, että saman entisen oppilaan omaksuma kirkkomusiikkimme kansallissävyyisen uudistuksen suuntaus vain osittain kulki Faltinin hyväksymiä latuja.” Sittemmin Krohn toimi tutkimustyön parissa ja häntä voidaan pitää Suomen musiikkitieteen perustajana: hänet nimitettiin 1900 musiikin historian ja -teorian ensimmäiseksi dosentiksi Helsingin yliopistoon ja vuonna 1918 musiikkitieteen ylimääräiseksi professoriksi (Mantere 2017, 87).

Jean Sibelius soitti Faltinin johdolla viulua Akateemisessa orkesterissa kevästä 1886 alkaen ja eteni ajan myötä konserttimestariksi. Faltin tunsikin Sibeliuksen myös Helsingin musiikkiopistosta, jossa tämä opiskeli Mitrofan Wasiljeffin johdolla. (Tawaststjerna 2000, 31.) Faltin toimi muiden tehtäviensä ohella musiikkikriittikkona *Finland-* ja *Nya Pressen* -sanomalehdissä 1880-luvun puolivälissä ja arvioi keväällä 1887 musiikkiopiston konsertin jälkeen, että Sibeliuksen soitto oli ollut hieman ohutta eikä aina ihan puhdasta – ”tonen något tunn och ej alltid fullt ren” (*Finland* 1.6.1887). Seuraavan lukuvuoden Sibelius opiskeli Hermann Csillagin johdolla ja oli usein nähty vieras myös Faltinin kotona, sillä hän soitti 1. viulua 1887 perustetussa jousikvartetissa, jonka jäsen oli myös Faltinin poika, Richard Faltin nuorempi (Tawaststjerna 2000, 35–36). Kevään 1888 oppilaskonsertin jälkeen Faltin arvioi, että Sibelius oli edistynyt soitossa ilahduttavasti, mutta herätti vielä enemmän kiinnostusta säveltäjänä: Sibeliuksen säveltämä *Teema ja muunnelmia jousikvartetille* (cis-molli) osoitti Faltinin mielestä todellista sävellyslahjakkuutta – ”en verklig kompositionstalang” – ja loi toiveita tulevaisuuteen (*Finland* 2.6.1888).

Faltin jäädessä eläkkeelle yliopiston musiikinopettajan virasta alkoi keskustelu hänen seuraajastaan. Viralla oli Paciuksen 35-vuotisen ja Faltinin 26-vuotisen toimikauden jälkeen arvovaltainen asema, ja perinteisesti se kuului kaupungin johtavalle muusikolle. Nyt siihen oli ensimmäistä kertaa mahdollista valita syntyperäinen suomalainen. Hakijoina olivat Robert Kajanus, Jean Sibelius ja

Ilmari Krohn, kaikki Faltinin entisiä oppilaita. Vaikka Krohn oli hakijoista ainoa, joka oli suorittanut yliopistollisen tutkinnon, viranhausta muodostui Kajanuksen ja Sibeliuksen välinen kamppailu. (Salmenhaara 1996, 113; Vainio 2007, 43–45.) Faltin toivoi seuraajakseen Sibeliusta, jonka hän oli järjestänyt kuukauden ajaksi sijaisekseen jo keväällä 1894 (Tawaststjerna 2000, 83). Sibelius myös määrättiin keväällä 1896 hoitamaan musiikinopettajan virkaa ennen sen vakinaista täyttötä (*Hufvudstadsbladet* 21.5.1896). Koeluentojen ja arviointien jälkeen Sibelius asetettiin kolmesta ehdokkaasta ensimmäiselle sijalle. Kajanuksen tekemän valituksen jälkeen asetelma kuitenkin muuttui, ja lopulta tämän pitkä kapellimestarikokemus katsottiin painavammaksi meriitiksi viran hoitamista ajatellen kuin Sibeliuksen laaja sävellystuotanto. Kajanus valittiin Faltinin seuraajaksi Helsingin yliopiston musiikinopettajan virkaan 1897. (Salmenhaara 1996, 115–116; Vainio 2007, 45–50.) Vaikka Faltin oli toivonut virkansa jatkajaksi Sibeliusta, Flodin ja Ehrström kirjoittavat (1934, 277) hänen sittemmin todenneen: ”Kanske var det när allt kommer omkring en lycklig ödets skickelse att Sibelius inte blev bunden av någon ämbetsplikt!”²² Senaatti myönsi 1898 Sibeliukselle ”korvaukseksi” viran menetyksestä apurahan kymmeneksi vuodeksi, minkä jälkeen se muutettiin elinikäiseksi valtioneuläkkeeksi (Salmenhaara 1996, 117).

Sibeliuksen yhteys Faltiniin säilyi tämän kuolemaan saakka, ja Sibelius koki hänet suosijanaan ja ystävänään (Tawaststjerna 2000, 214). Kun Sibeliuksen kolmas sinfonia esitettiin syksyllä 1907, se jätti suuren yleisön ja arvostelijat ymmälleen uudenlaisen musiikkikielensä vuoksi. Ilmari Krohnin mukaan Faltin, joka oli mieleltään avoin uusille avauksille, sanoi Sibeliukselle: ”Ensiesityksessä jokin kohta jäi minulle vielä epäselväksi, mutta toisella kerralla kaikki oli aivan selvää.” Tähän Sibelius vastasi Krohnin mukaan: ”Niin, setä ja Krohn ovat ainoat, jotka ovat minun tätä teostani ymmärtäneet.” (Krohn 1945, 130.)

Faltinin tytär Elisabeth oli 1887 avioitunut senaattori August Hjeltin kanssa, jonka isä, arkkiaatri Otto Hjelt, omisti Tuusulanjärven rannalla Lepola-nimisen tilan. Tila oli Sibeliuksen asuttaman Ainolan naapurissa, ja viettäessään vanhoilla päivillään aikaa Lepolassa Faltin poikkesi usein myös Ainolassa. Sibelius kirjoitti päiväkirjassaan 21. kesäkuuta 1912: ”Faltin täällä vieraisilla. Kertoi Moschelesista ja Beethovenista, tämän opettajasta.” (Dahlström 2015, 173.) Kaksi vuotta myöhemmin Sibelius kirjoitti (15. elokuuta 1914): ”Faltin palannut sotivasta Saksasta” (ibid. 2015, 239) ja jatkoi pari viikkoa myöhemmin (3. syyskuuta 1914): ”Viime päivinä on Richard Faltin, vanha ystävä, ollut vierailulla luonani” (ibid. 2015, 241). Kaunis kiitos Faltinin kannustavasta ja empaattisesta suhtautumisesta nuorempiin kollegoihinsa on Sibeliuksen lähettämä, mahdollisesti Faltinin elämän loppuvuosiin ajoittuva päiväämätön kirje: ”Högtärade Broder [...] Då Din verksamhet som konstnär märkligt bidragit till min utveckling, är det väl lätt att förstå hur djupt tacksam Dig jag känner mig.”²³ (KK, Coll.52.9).

²² ”Ehkä loppujen lopuksi oli kohtalon onnellinen sattuma, ettei Sibelius tullut sidotuksi mihinkään virkatehtävään!”

²³ ”Kunnioitettu Veli [...] Koska Sinun toimintasi taiteilijana on vaikuttanut niin merkittävästi minun kehitykseeni, on varmasti helppo ymmärtää, kuinka syvästi tunnen kiitollisuutta Sinua kohtaan.”

Sibeliuksen viimeinen päiväkirjamerkintä Faltinista on kirjoitettu tämän kuoltua 1. kesäkuuta 1918 83-vuotiaana. Sibelius kirjoitti 3. kesäkuuta: "Faltinin hautajaiset ahdistavat minua, sillä minun on mahdotonta osallistua. Ja hänen toivomuksensa oli, että minun elegiani [opuksesta 27] soitettaisiin matkasaaton yhteydessä. Mutta minä en voi enää nykyään osallistua hautajaisiin." Neljä päivää myöhemmin hän jatkoi: "Pelkään että kuolen ennen kuin sinfoniat [op. 82, 104, 105] ovat valmiit. Sanotaan: 'ei kaksi ilman kolmatta'. Kuula, Faltin ja ?" (Dahlström 2015, 341–342.)

Johtopäätöksiä

Tämän tutkimuksen nojalla voidaan todeta, että Richard Faltinin toiminnalla Helsingin yliopiston musiikinopettajana ja sitä kautta koko pääkaupungin johtavana muusikkona oli suuri merkitys Helsingin ja koko Suomen taidemusiikkikulttuurin ammattimaiselle kehittämiselle ja vakiinnuttamiselle 1870-luvulta alkaen. Laajat kansainväliset verkostot avasivat monille ammattimuusikoiksi pyrkiville opiskelijoille väyliä saksankieliseen Eurooppaan. Faltinin mukanaan tuomat ajatus- ja toimintamallit näyttelivät merkittävää roolia luotaessa uusia suomalaisia musiikki-instituutioita. Verrattuna edeltäjänsä Paciukseen Faltinin voidaan sanoa olleen musiikkielämän uudistajana varsin edistysellinen ja laaja-alainen. Kuten Huttunen (2002, 339) sanoo: "Pacius uudisti ja kehitti Helsingin musiikkielämää määrätietoisesti. Uudistajana hän ei kuitenkaan ollut radikaali. Hän ei luonut uusia rakenteita, vaan edisti musiikkielämää sen entiseltä, amatööriomaiselta pohjalta."

Faltin sen sijaan loi Helsingin-vuosinaan uusia, pysyviä rakenteita taidemusiikkielämän kehittämisen tueksi. Hänen toimintansa ei rajoittunut pelkästään yliopiston musiikinopettajan ja Nikolainkirkon urkurin virkaan, vaan hän oli perustajajäsenenä tai uuden musiikillisen toimintamuodon mahdollistajana myös muun muassa Helsingin Lauluyhdistys -kuorossa, Suomalaisessa Oopperassa, Helsingin Musiikkiopistossa ja Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlilla. Näiden instituutioiden toiminnalla oli laaja-alaisia vaikutuksia suomalaisen musiikkielämän ammattimaistumiseen sekä suoraan että välillisesti. Uusimman Wegelius-tutkimuksen (von Bonsdorff 2017) pohjalta voidaan jopa pohtia, olisiko Helsingin Musiikkiopistoa koskaan – tai ainakaan vielä 1882 – perustettu ilman Faltinia, jonka henkilökohtainen vaikutus Wegeliukseen ja arvovalta yliopiston musiikinopettajana näyttelivät keskeistä roolia oppilaitoksen perustamisessa.

Faltinista tuli merkittävä kehitystä edistävä linkki edeltäjänsä Paciuksen ja ensimmäisen suomalaisen ammattimuusikkosukupolven välille. Vaikka Faltinin aloittaessa työnsä Helsingissä 1870-luvun taitteessa musiikkielämä ei enää samassa määrin henkilöitynyt vain yhteen henkilöön kuin Paciuksen aikana, kesti silti vielä kauan, ennen kuin musiikkielämä alkoi elää itsenäisesti kotimaisin, suomalaisin voimin. Faltinin merkitys ensimmäisen suomalaisen muusikkosuku-

polven kasvattajana ja ammatti-identiteetin tukijana oli esimerkiksi Ilmari Kroh-
nin (1915, 34) mukaan hyvin laaja-alainen:

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

Vaikka Faltinin musiikillinen toimijuus käsitti useita musiikinharjoittamisen alu-
eita – kuoro-, orkesteri-, ooppera-, kamari- ja kirkkomusiikin, esittävän solis-
tisen toiminnan, säveltämisen, toiminnan musiikkipedagogina ja -kriitikkona
sekä soitinliikkeen pitämisen ja nuottikustannustoiminnan – hänen keskeinen
merkityksensä Suomen järjestäytyneen ja ammattimaisen musiikkielämän ra-
kentajana on jäänyt monilta jälkipolven musiikintutkijoilta piiloon. Yksi selittävä
tekijä voi olla Faltinin alkuperä: yksi saksalainen, Pacius, voitiin vielä hyväksyä
Suomen musiikkielämän pohjustajaksi, mutta toinen saattoi jo jäädä kiivaasti
rakennettavan suomalaiskansallisen sankaritarinan jalkoihin.

Toinen selittävä tekijä voi olla se, että erittäin aktiivisesta ja päämäärätie-
toisesta toiminnastaan huolimatta Faltin ei ollut persoonaltaan millään tavalla
ristiriitoja herättävä tai radikaali: hän ei tietävästi omannut mitään erityisiä tai-
teilijamaneereita eikä ollut osallisena Helsingin musiikkipiireissä velloneissa int-
rigeissä. Pääsääntöisesti lehdistä ja kirjeenvaihdosta luettavat kiistat ja polemiit-
it Faltinin ympärillä koskivat lähinnä musiikkia. ”Faltin oli luonteeltaan melkein
Paciuksen vastakohta, hyväntahtoinen ja lempeä”, kirjoitti Einari Marvia Faltinin
opettajapersoonasta (Marvia 1986, 22). Arvatenkin tästä johtuen Faltin myös
onnistui toimimaan Suomen kulttuurielämää hallinneista repivistä kieliriidois-
ta huolimatta tasapuolisesti yhteistyössä niin suomen- kuin ruotsinkielistenkin
musiikkitahojen kanssa.

Kolmantena tekijänä Faltinin laaja-alaisen työn onohduksiin painumisessa
voi olla se, ettei hän ensi sijassa profiloitunut persoonallisena säveltäjänä, jonka
tuotanto olisi muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta jäänyt elämään hänen
jälkeensä. Teokset ovat pääosin pienimuotoisia ja niitä leimaa tilapäissävellysten
luonne. ”Säveltäjänä Faltin on jättänyt jälkeensä runsaan tuotannon, vaikkakin
esittävän taiteilijan ja opettajan alaa on pidettävä hänen pääalanaan”, kirjoitti
Toivo Haapanen (1940, 73). Ainoa asia, joka Flodin ja Ehrströmin mukaan
vaikuttaa herättäneen Faltinissa itsessään jonkinlaista katkeruutta myöhemmäl-
lä iällä olikin juuri se, ettei hänellä valtavan työ määrän takia koskaan ollut aikaa
paneutua kunnolla säveltämiseen (ks. Flodin ja Ehrström 1934, 334–335; KK,
Coll.52.18 Karakteristik av R. Faltin).

Keisari Nikolai II myönsi Faltinille professorin arvonimen hänen jäädessään
eläkkeelle keväällä 1896 (*Hufvudstadsbladet* 26.5.1896). Läksiäispuheessaan
yliopiston kollegoille Faltin ilmaisi sekä yhteiskunnallisiin tapahtumiin viittaavia
muistojaan että henkilökohtaisia tuntojaan seuraavasti (Flodin ja Ehrström 1934,
275):

Med uppriktig saknad lämnar jag nu en verkningkrets som varit mig kär; där visserligen skarpa dissonanser yppat sig, varav flere ännu äro oupplösta, men där jag tillika emottagit så många bevis på vänskap från de ungas sida. [...] Men framför allt tackar jag Gud, som styrt mina steg till detta sköna land, där min ringa förmåga funnit ett rikt verksamhetsfält, ett arbete som gjort mig lycklig och där jag har funnit hus och hem.²⁴

Lähteet

Arkistolähteet

KK: Kansalliskirjasto.

Coll.52.1, mm. todistuksia, asiakirjapapereita, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.13, kirjeitä, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, Karakteristik av. R. Faltin, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 3. Dessauer Erinnerungen 1852–1853, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 4. Leipziger Erinnerungen 1854–1856, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 15. Orkesterbolaget, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 16. Om Akademiska Orchestern, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 18. Material till Helsingfors Sångföreningens historia, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 22. Episod från Alexandersstodens avtäckning 1894, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.18, 24. Organisttjensten, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.21, mm. todistuksia, jäsenkirjoja, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.31, 13. Wie ich nach Helsingfors kam, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.31, 18. Akademiska sångförening, R. Faltins memoirer, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.6, kirjeitä, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.52.9, kirjeitä, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Coll.92.6, kirjeitä, Robert Kajanuksen arkisto.

H 881, luettelomaton kansio, mm. lukujärjestyksiä, Richard Faltinin kokoelma.

Ms.Mus.Faltin 1, nuottikäsitteitä, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Ms.Mus.Faltin 5, nuottikäsitteitä, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

²⁴ "Vilpittömällä kaipauksella jätän nyt toimintapiiriin, joka on ollut minulle raskas; jossa on ilmennyt todella voimakkaita dissonansseja, joista monet ovat vielä ratkaisematta, mutta jossa olen lisäksi saanut ottaa vastaan monia todisteita ystävyydestä nuorten taholta. [...] Mutta ennen kaikkea kiitän Jumalaa, joka ohjasi askeleeni tähän kauniiseen maahan, jossa vaatimattomat taitoni ovat löytäneet rikkaan toimintakentän, työn, joka on tehnyt minut onnelliseksi, ja josta olen löytänyt itselleni kodin."

Ms.Mus.Faltin 6, nuottikäsikirjoituksia, Friedrich Richard Faltinin arkisto.
 Ms.Mus.Faltin 7, nuottikäsikirjoituksia, Friedrich Richard Faltinin arkisto.
 Ms.Mus.Faltin 8, nuottikäsikirjoituksia, Friedrich Richard Faltinin arkisto.
 Ms.Mus.Faltin 12, nuottikäsikirjoituksia, Friedrich Richard Faltinin arkisto.
 Ms.Mus.Faltin 13, nuottikäsikirjoituksia, Friedrich Richard Faltinin arkisto.

Sanomalehdet

Aftonbladet 1893

Aftonposten 1895, 1896

Björneborgs Tidning 1897

Borgå Nya Tidning 1899

Dagens Press 1919

Finland 1885, 1887, 1888, 1889, 1890, 1892

Finlands Allmänna Tidning 1873, 1877, 1883

Helsingfors 1880, 1882

Helsingfors Aftonblad 1894

Helsingfors Dagblad 1869, 1870, 1872, 1873, 1874, 1876, 1877, 1881, 1886, 1887, 1889

Helsingfors Tidningar 1864

Hufvudstadsbladet 1869, 1877, 1878, 1881, 1886, 1888, 1889, 1890, 1894, 1895,
 1896, 1899, 1901, 1913

Kaikuja Kajaanista 1910

Morgonbladet 1872, 1873, 1874, 1877, 1880, 1882

Nya Pressen 1885, 1886, 1890, 1893, 1895, 1896

Sanomia Turusta 1880

Suomalainen 1899

Suomalainen Wirallinen Lehti 1869

Tammerfors Aftonblad 1892

Tammerfors Nyheter 1906

Uusi Suometar 1870, 1902

Veckobladet 1904

Vestra Nyland 1891

Viiipurin Sanomat 1902

Vikingen 1872

Wasabladet 1893, 1897

Wasa Tidning 1890, 1892, 1894

Åbo Posten 1877

Åbo Underrättelser 1886

Östra Finland 1896

Tutkimuskirjallisuus

Aalto-Koistinen, Riitta. 1984. *Suomalaiset ylioppilaskuorot 1800-luvulla. Katsaus ylioppilaskuoro toiminnan aatevirtauksiin*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Andersson, Otto. 1938. *Nuori Pacius ja Helsingin musiikkielämä 1830-luvulla*. Suom. M. Holmberg. Jyväskylä: Gummerus.

Aro, Toivo, Matti Keijola, Yrjö Laine, Tauno Nurmela, T. J. Pohjakallio, E. J. Saarinen ja Lauri K. J. Tukiainen (toim.). 1933. *Ylioppilaskunnan Laulajat 50 vuotta*. Helsinki: SKS.

Aspelin-Haapkylä, Eliel. 1906–1907. *Suomalaisen teatterin historia I ja II*. Helsinki: SKS.
 von Bonsdorff, Lena. 2017. *I väntan på Herkules. Martin Wegelius – banbrytande musikpedagog*. Helsinki: SFV.

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

- Dahlström, Fabian (toim.). 2015. *Jean Sibelius, päiväkirja 1909–1944*. Suom. Juha Saikonen ja Arja Gothoni. Helsinki: SLS.
- Engman, Max. 2018. *Kielikysymys. Suomenruotsalaisuuden synty 1812–1922*. Suom. Kari Koski. Helsinki: SLS.
- Faltin, Richard. 1962. *Mitt liv*. 2. painos. Helsinki: WSOY.
- Flodin, Karl. 1900. *La musique en Finlande*. Paris: Morris Père et Fils.
- Flodin, Karl. 1922. *Martin Wegelius; levnadsteckning*. Helsinki: SLS.
- Flodin, Karl ja Otto Ehrström. 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsinki: Holger Schildts Förlag.
- Granfelt, A. A.. 1897. "Kansanvalistus-seuran laulujuhlat. Katsaus taaksepäin ja eteenpäin." Teoksessa *Kevättervehdys Kansanvalistus-seuran laulu- ja soittojuhlan johdosta Mikkelissä 1897*. 1–40. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Grey, Thomas. 2001. "Opera and Music Drama". Teoksessa *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Toim. Jim Samson. 371–423. Cambridge: Cambridge University.
- Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hepokoski, James. 2011. "Modalities of National Identity: Sibelius Builds a First Symphony". Teoksessa *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Toim. Jane Fulcher. 452–483. Oxford: Oxford University.
- Huttunen, Matti. 2002. "Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia". Teoksessa *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Toim. Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila ja Katri Maasalo. 303–437. Porvoo: WSOY.
- Häyrynen, Antti. 2008. *Sinivalkoiset äänet. Ylioppilaskunnan Laulajat 1883–2008*. Helsinki: Otava.
- Jalkanen, Pekka. 2003. "1800-luku: huvitteleva porvari." Teoksessa Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela: *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. 14–111. Helsinki: WSOY.
- Karvonen, Arvi. 1945. "L. N. Achté". Teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. 139–146. Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti. 1968. *Ylioppilaskunnan historia III 1872–1917*. Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti. 1978. *Ylioppilaskunnan historia II 1853–1871. Kansalaismielen synty*. Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti. 1989a. "Keisarillinen yliopisto". Teoksessa *Helsingin yliopisto 1640–1990: Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto 1808–1917*, toinen osa. Toim. Rainer Knapas. 9–139. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti. 1989b. "Maan sydän ja isänmaan toivo". Teoksessa *Helsingin yliopisto 1640–1990: Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto 1808–1917*, toinen osa. Toim. Rainer Knapas. 483–602. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti. 1989c. "Traditionalismia ja radikalismia". Teoksessa *Helsingin yliopisto 1640–1990: Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto 1808–1917*, toinen osa. Toim. Rainer Knapas. 603–671. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti. 1997. *Keisarin Suomi*. Helsinki: Schildts.
- Krohn, Ilmari. 1945. "Richard Faltin". Teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. 119–131. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari. 1915. "Richard Faltin 80-vuotias". *Valvoja* (2): 27–34.
- Kuha, Jukka. 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Kurkela, Vesa. 2010. "Kansallismielisyys Suomen musiikin historian kirjoituksessa". *Musiikki* (3–4): 24–42.
- Kurkela, Vesa. 2015. "Seriously Popular. Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki". Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Toim. Vesa Kurkela ja Markus Mantere. 123–138. Surrey and Burlington: Ashgate Publishing.

- Kurvinen, Heidi. 2014. "Muistelmat lähteenä. Anni Voipion *Lehtimatka*". Teoksessa *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*. Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. 132–150. Helsinki: SKS.
- Kvist Dahlstedt, Barbro. 2001. *Suomis sång. Kollektiva identiteter i den finska studentsången 1819–1917*. Väitöskirja. Göteborgin yliopisto.
- Lagus, F. H. B. 1893. "Muutamia muistelmia ylioppilaslaulun vaiheista ennen vuotta 1883". *Ylioppilaskunnan Laulajain albumi 1883–1893*. 2–22. Helsinki: Päivälehdien kirjapaino.
- Laitinen, Heikki. 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Martti. 2014. *Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Lappalainen, Seija. 1990. "Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa. Suomen Akateeminen musiikinharjoitus 350 vuotta". *Musiikkitiede* (1): 159–189.
- Lappalainen, Seija. 1994. *Tänä iltana yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lappalainen, Seija. 2009. "Fredrik Pacius – Suomen musiikkielämän rakentaja". Teoksessa *Fredrik Pacius. Kotimaana musiikki*. Toim. Seija Lappalainen. 28–95. Helsinki: SLS.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2014. "Suhteellista elämää. Relationaalisuus ja biografinen vuorovaikutus." Teoksessa *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*. Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. 314–331. Helsinki: SKS.
- Malisto, Kyllikki. 1980. *P. J. Hannikainen aikalaistensa parissa*. Joensuu: SULASOLin Pohjois-Karjalan piiri.
- Mantere, Markus. 2017. "Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä. Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 1940-luvuilla". *Musiikki* (1–2): 86–112.
- Marvia, Einari. 1986. "Ylioppilaskunnan Soittajien vuosisataiset perinteet". Teoksessa *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986*. Toim. Mika Ainola. 9–34. Helsinki: Ylioppilaskunnan Soittajat.
- Marvia, Einari ja Matti Vainio. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Helsinki: WSOY.
- Mäkelä, Tomi. 2009. *Fredrik Pacius, kompositör i Finland*. Helsinki: SLS.
- Paavolainen, Pentti. 2012. "Two Operas or One – or None. Crucial Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s". Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Anne Sivuoja, Ove Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. 125–154. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Paavolainen, Pentti. 2014. *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I 1843–1872*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pajamo, Reijo. 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, Reijo. 2015. *Laulun tenhoisa taika. Suomen kuorolaulun historia*. Helsinki: SKS.
- Pajamo, Reijo ja Erkki Tuppurainen. 2004. *Kirkkomusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
- Pekacz, Jolanta T.. 2006. "Introduction". Teoksessa *Musical Biography. Towards New Paradigms*. Toim. Jolanta T. Pekacz. 1–16. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Pieper, Antje. 2008. *Music and the Making of Middle-Class Culture. A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ranta, Sulho. 1945. "Ilmari Krohn". Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. 273–284. Helsinki: WSOY.

- Rantanen, Saijaleena. 2017. Taiteen rakastajia vai toivottomia poropeukaloita? Musiikin harrastustoiminta Suomessa varhaisista orkesteriyhdistyksistä laulu- ja soittojuhliin. *Musiikki* (1–2): 113–140.
- Ringbom, Nils-Eric. 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932*. Suom. Taneli Kuusisto. Helsinki: Frenckell.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918. Suomen musiikin historia 2*. Helsinki: WSOY.
- Salmi, Hannu. 2005. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: reception, enthusiasm, cult*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Siitan, Toomas, Kristel Pappel, ja Anu Sööro (toim.). 2010. *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Siltanen, Riikka. 2010. *Richard Faltinin (1835–1918) elämä – ja katsaus yksinlauluihin*. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu.
- Siltanen, Riikka. 2013. "Richard Faltin Suomen Wagner-pioneerina". *Synteesi* (3): 34–41.
- Smeds, Kerstin ja Timo Mäkinen. 1984. *Kaiu, kaiu, lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.
- Suomalainen, Yrjö. 1952. *Robert Kajanus. Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik. T. (toim.). 2000. *Sibelius*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Tyrväinen, Helena. 2010. "The Restless and Searching Spirit of the 1890s Berlioz's La Damnation de Faust in Helsinki". Teoksessa *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa*. Toim. Toomas Siitan, Kristel Pappel ja Anu und Sööro. 289–316. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Vainio, Matti. 1992. *Orkesteri etsii tietään. Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vainio, Matti. 2002. "Nouskaa aatteen!" *Robert Kajanus, elämä ja taide*. Porvoo: WSOY.
- Vainio, Matti. 2007. "Helsingin yliopiston musiikinopettajan virantäytön vaiheet 1896–1897 ja Robert Kajanusen näyteluento". *Musiikki* (1): 43–55.
- Vainio, Matti. 2009. *Pacius – suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Virrankoski, Pentti. 2004. *Heikki Klemetti, elämäntyö ja henkilökuva*. Helsinki: SKS.
- Wasserloos, Yvonne. 2004. *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Wolff, Charlotta. 2014. "Kaupunkien kulttuuri- ja seurapiirielämä". Teoksessa *Autonomisen Suomen rajamaa. Viipurin läänin historia V*. Toim. Yrjö Kaukiainen, Risto Marjomaa ja Jouko Nurmiainen. 350–377. Joensuu: Karjalaisen Kulttuurin Edistämiskeskitys.

TM, Musiikkipedagogi (YAMK) Riikka Siltanen (riikka.siltanen@alumni.helsinki.fi) valmistelee väitöskirjaa Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitokselle säveltäjä, urkuri, kapellimestari ja musiikkipedagogi Richard Faltinista. Siltanen työskentelee klassisen laulun opettajana Keravan musiikkiopistossa.

Richard Faltin as Music Teacher of the University of Helsinki in 1870–1896

In this article, I examine the musical agency of composer, organist, conductor and music pedagogue Richard Faltin (1835–1918) as music teacher of the University of Helsinki. Faltin was born in 1835 in Danzig (now Gdąnsk) and moved in 1856 to Wyborg, Finland, after graduating from the Leipzig Conservatory. After working 13 years in Wiborg as music teacher in the German boy school and pioneer of the art music culture in town, he moved permanently to Helsinki with his family in 1869.

In Helsinki Faltin got to be a versatile musician and a builder of the institutional Finnish music life during the last three decades of the 19th century. One of his main activities was the post of music teacher of the University of Helsinki in 1870–1896. Through this post he was among other things conducting the Academic Singing Society and the Academic Orchestra, not only in academic festivities, but also in national and imperial occasions – Finland’s position as the Grand Duchy of the Russian Empire made Faltin’s post also politically significant. Another outer musical matter influencing greatly on his musical activity was the linguistic dissonance between the Finnish and Swedish speaking people in Finland increasing towards the end of the century.

Previous study has not systematically introduced Faltin’s many-sided agency as music teacher and its significance to the development of the Finnish art music culture. This article illuminates as well Faltin’s activity as music teacher as his penchant for creating permanent structures to promote musical context. A closer look focuses on Faltin’s role as nurturer of the first generation of musicians born in Finland and supporter of their musical professional identity, such as Martin Wegelius, Robert Kajanus, Jean Sibelius and Ilmari Krohn. Additionally the article examines the influence of Faltin’s extraordinarily large international contacts on creating the structure and the models of Finnish musical institutes, such as music schools, orchestras, choirs and opera houses. Methodologically, the article combines the research tradition of musicology and cultural history.

Kirkkolaulupäivät Valamossa vuonna 1929 taitekohtana suomenkielisen ortodoksisen musiikkitoiminnan kehittämisessä

Maria Takala-Roszczenko



Suomen ortodoksinen kirkko kuului 1900-luvun alussa omana hiippakuntaan Venäjän ortodoksiseseen kirkkoon.¹ Venäläistä alkuperää oli myös kirkon liturginen musiikki. Ortodoksinen kirkkolaulu maassamme perustui 1800-luvun lopun pietarilaiseen käytäntöön, niin sanottuun Hovikapellan sävelmistöön yksinkertaisine neliäänisine harmonioineen (Harri 2013, 35–43). Näihin sävelmiin sovitetut tarpeellisimmat liturgiset nuottikirjat julkaistiin suomen kielellä vuosisadan vaihteessa², mutta muutamia yksittäisiä suomenkielisiä seurakuntia lukuun ottamatta kirkoissa laulettiin pääasiassa kirkkoslaavin liturgisella kielellä (S-w 1906, 10–11). Kirkkolaulusta olivat yleensä vastuussa lukkareina toimineet pappiskandidaatit, joiden koulutus perustui pappiseminaarin tarjoamiin musiikkillisiin perusvalmiuksiin.³ Suurimmissa seurakunnissa, kuten Viipurissa ja Helsingissä, toimi myös koulutettuja kuoronjohtajia, mutta muualla lauloi lukkari yksin tai kirkkokuoron kanssa. (Takala-Roszczenko 2019, 232–236.)

Kun sosialistinen vallankumous puhkesi vuonna 1917, Suomen ortodoksien yhteydet Venäjälle heikkenivät äkillisesti. Juuri itsenäistyneessä Suomen tasavallassa ortodoksien asema oli venäläisyyden leiman takia vaikea (Kemppi 2016, 58–60). Valtiovalta edisti ortodoksisen kirkon suomalaistamista tukemalla kirkon hallinnon järjestämistä Paasikiven hallituksen 26.11.1918 antamalla asetuksella sekä rahoittamalla suomenkielistä pappiskoulutusta Sortavalassa (Noke-lainen 2010, 118–122, 130–176). Vuoden 1918 asetus (§ 185) myös edellytti seurakunnan enemmistökielen käyttöön ottoa jumalanpalveluskielenä (Hämynen 1995, 110).⁴

¹ Ortodoksisesta kirkosta käytettiin 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla pääsääntöisesti nimeä *kreikkalaiskatolinen*. Tässä artikkelissa pitäydytään käytännöllisyyden vuoksi termissä *ortodoksinen*. Termeihin liittyvistä käytännöistä ks. Kemppi 2016, 36–39.

² *Pyhän isämme Johannes Kryostomon liturgia* (1894) sekä *Öinen juhlapalvelus eli vigiiliat* (I osa 1899 ja II osa 1905).

³ Lukkari-nimitystä käytettiin aina vuoteen 1953 saakka, jolloin viralliseksi nimekkeeksi tuli kanttori. Hirvonen 1992, 56.

⁴ Suomi oli enemmistökielenä pääasiassa Karjalan hiippakunnassa eli Pohjois- ja Raja-Karjalan alueella. Kirkkokunnan toisessa, Viipurin hiippakunnassa eli Etelä-Karjalan, Karjalankannaksen ja Suomenlahden rannikon seurakunnissa jumalanpalveluskielenä säilyi edelleen kirkkoslaavi, joskin paine toimittaa jumalanpalveluksia myös suomen kielellä kasvoi 1920-luvun loppua kohden.

Ortodoksisen kirkon muuttunut asema Suomessa heijastui moniin prosesseihin 1920–1930-luvuilla.⁵ Vuodesta 1925 alkaen kirkkoa johtanut virolais-syntyinen arkkipiispa Herman (Aav, 1878–1960) piti kirkkolaulua yhtenä niistä keinoista, joilla saattoi vahvistaa kirkon yhtenäisyyttä ja elinvoimaisuutta. Vieraillessaan paimenmatkoillaan seurakunnissa hänellä kuitenkin heräsi huoli suomenkielisen laulun tasosta. *Karjala*-lehden (nro 321/1928, 8) haastattelussa marraskuun 25. päivänä 1928 hän totesi ortodoksisen kirkkolaulun olevan yleensäkin ”huonolla kannalla”. Syntyi ajatus kuorolaulutapahtuman järjestämisestä. Sen seurauksena ensimmäiset suomenkieliset ortodoksiset kirkkolaulupäivät järjestettiin 29.–30. kesäkuuta 1929 Laatokan Valamon luostarissa. Ne käynnistivät ortodoksisten laulupäivien edelleen jatkuvan perinteen.⁶

Tarkastelen tässä artikkelissa vuoden 1929 kirkkolaulupäiviä suomenkielisen ortodoksisen kirkkolaulun kehittämisen näkökulmasta. Tavoitteeni on selvittää, miten ensimmäiset kirkkolaulupäivät käytännössä toteutettiin ja millainen vaikutus niillä oli kirkolliseen musiikkitoimintaan niitä seuranneiden vuosien aikana. Mitä musiikillisia kehittämisalitteita laulupäivien yhteydessä esitettiin? Millaisilla toimenpiteillä aloitteisiin vastattiin? Artikkelini tarkoitus on esittää uutta tietoa ortodoksisen kirkkomusiikin vaiheista Suomessa ja samalla täydentää suomalaisten kirkkolaulupäivien tutkimusta tuomalla mukaan luterilaisten laulupäivien rinnalla kehittyneen ortodoksisen perinteen.

Ortodoksisten kirkkolaulupäivien varhaisvaiheita ei ole aiemmin selvitetty yksityiskohtaisesti eikä niitä koskevaa arkistoaineistoa ole hyödynnetty tieteelliseen tutkimukseen. Vuoden 1929 laulupäiviin on lähinnä vain viitattu (esim. Merras 1985, 55, 81; Koukkunen 1982, 49–50; Kilpeläinen 2000, 380), ja nämäkin viittaukset perustuvat raportointiin, joka julkaistiin tapahtuman jälkeen *Aamun Koitto* -lehdessä (nro 13–14/1929, 143–148). Kirkkolaulupäivien taustalla ollutta maallista laulujuhlaperinnettä Suomessa ja Virossa on sen sijaan tutkittu enemmän (esim. Pajamo 2015; Rantanen 2013, 61–84; Smeds & Mäkinen 1984). Smeds ja Mäkinen (1984, 99–103) käsittelevät myös luterilaisia kirkkolaulupäiviä, jotka on mahdollista nähdä esikuvana ortodoksisille laulupäiville.

⁵ Sotienvälistä kautta sävytti osin ulkopuolisen paineen aikaansaama ihanne suomalaisen yhteiskuntaan sulautuvasta kirkosta, mikä ei kuitenkaan ollut täysin ongelmaton. Kansallistamisen hengessä muun muassa riisuttiin kirkkorakennuksia ja -interiöörejä venäläisyyteen assosioiduista ilmeestä. Kirkkoja myös takavarikoitiin. (Kemppi 2016.) 1920-luvun puolivälissä ajettiin sisään kalenteriuudistus, jolla ortodoksinen kirkko siirtyi vanhasta juliaaniseen ajanlaskusta gregoriaaniseen. Monessa seurakunnassa muutos aiheutti vastarintaa, ja luostareissa, kuten Valamossa, vastustus tukahdutettiin karkottamalla munkkeja pois Suomesta. (Frilander 1997, 93–95.)

⁶ Ortodoksia kirkkolaulupäiviä on vuoteen 2019 mennessä järjestetty 18 kertaa. Ennen talvisotaa pidettiin neljät suomenkieliset laulupäivät: Valamossa 1929 ja 1930, Valamossa ja Konevitsan luostarissa 1933 ja Suistamolla 1936. Seuraavat, järjestyksessään 19. ortodoksiset kirkkolaulupäivät järjestetään 15.–17.5.2020 Joensuussa.

Artikkelini tuo esiin lähdeaineiston, jonka tärkeimmät asiakirjat ovat ortodoksisen kirkon arkkipiispan kanslian arkistossa Kuopiossa.⁷ Kirkkolaulupäiviä koskeva aineisto käsittää Karjalan hiippakunnan kuuteentoista seurakuntaan lähetetyn, 5.11.1928 päivätyin kiertokirjeen (nro 269–284) vastauksineen sekä 28.2.1929 kirjoitetun kiertokirjeen (nro 139–167), jolla kerättiin vastauksia kirkkokunnan kaikista 29 seurakunnasta.⁸ Aineistoa täydentävät seurakuntiin lähetetyt laulupäivien valmisteluvaliokunnan kyselyt vastauksineen. Näille lähteille perustuu myös laulupäivistä tehty raportti kirkon julkaisemassa nelivuotiskatsauksessa (*Suomen kreikkalaiskatolinen kirkkokunta* 1935, 55–60) sekä arkkipiispa Hermanin koonti kirkkolaulun tilasta *Aamun Koitossa* (1930, 34–36). Ensimmäisten laulupäivien vaikutuksia puolestaan valottavat niitä seuranneiden laulupäivien aineistot, vuosina 1929 ja 1932 pidettyjen papiston veljeskokousten pöytäkirjat sekä vuonna 1932 järjestetyn lukkarikurssin asiakirjat.⁹ Tarkasteluni perustuu historian tutkimukselle ominaiseen lähteiden etsimiseen, järjestämiseen ja analyttiseen lukemiseen tapahtumien kulun selvittämiseksi ja erilaisten puheenvuorojen arvioimiseksi tarkasteltavan aiheen kontekstissa.

Laulujuhla-aate ortodoksisten laulupäivien taustalla

Arkkipiispa Hermanin aloite ortodoksisten kirkkolaulupäivien järjestämiseksi lähetettiin 5. marraskuuta 1928 Karjalan hiippakunnan seurakuntiin. Kiertokirjeen (269–284/1928) laatimisen toimeksi saanut yli diakoni Leo Kasanskij kuvasi siinä arkkipiispan tavoitetta seuraavasti.

[H]änen Korkea-arvoisuutensa Herra Arkkipiispa Herman katsoo uskonnollemme erittäin tärkeäksi ja hyödylliseksi, että Kirkkomme kaikki voimat esiintyisivät joskus uskovaisten edessä koko loistossaan ja mahtavuudessaan. [...] Arkkipiispa on ajatellut koettaa järjestää Valamossa ensi vuoden kesäkuussa juhlallisen suomenkielisen jumalanpalveluksen mahdollisuuden mukaan Karjalan hiippakunnan kaiken papiston ja kaikkien kuorojen ottaessa siihen osaa.¹⁰

Laulupäiväaloitteessaan arkkipiispa Herman otti mallia Suomessa ja synnyinmaassaan Virossa jo vakiintuneesta kansallisten laulujuhlien perinteestä. Viro-

⁷ Suomen ortodoksisen arkkipiispan kanslian arkistosta käytetään jatkossa lyhennettä SOAKA.

⁸ SOAKA F 19, kirjeistösarja Fb 4. Karjalan hiippakunnan muodostivat vuonna 1928 Ilomantsi, Joensuu, Kitalä, Korpiselkä, Kuopio-Savonlinna, Käkisalmi, Mantsinsaari, Palkeala, Pitkäranta, Salmi, Sortavala, Suistamo, Suojärvi ja sen Annantehdas, Tiurula ja Viinijärven Taipale. Viipurin hiippakuntaan taas kuuluivat Helsinki, Turku, Kotka, Hamina, Hämeenlinna, Vaasa, Petsamo, Viipuri, Lappeenranta, Terijoki, Raivola, Uusikirkko-Kaukjärvi ja Kyyrölä (*Kreikkalaiskatolisen kirkon kalenteri* 1928, 54–56.)

⁹ SOAKA F 19, 23 Fb 2; Suomen ortodoksisen kirkollishallituksen arkisto (jatkos-
sa SOKHA), F 490 Fc 2.

¹⁰ SOAKA F 19 Fb 4.

laisen laulujuhla-aatteen taustalla oli 1840-luvulta kehittynyt kansallinen liikehdintä, jossa kuorolaulu nähtiin kasvatuksellisesti ja isänmaallisesti merkittävänä toimintana. Ensimmäiset yleisvirolaiset laulujuhlat järjestettiin vuonna 1869. (Rantanen 2013, 65.) Arkkipiispa Herman oli vielä Virossa ollessaan suunnitellut erityisten ortodoksisten laulupäivien järjestämistä. Vuodelle 1923 suunnitellut juhlat olivat kuitenkin peruuntuneet sen myötä, että hänet valittiin arkkipiispaksi Suomeen. (Purmonen 1986, 26.) Joulukuussa 1925 Herman kuvaili *Aamun Koitossa* (nro 23–24/1925, 228) kuitenkin suunnitelmiansa toteutuneen Pärnussa ”äskettäin vietettyjen” laulujuhlien myötä.¹¹ Tapahtuma oli hänen mukaansa koonnut 400 laulajaa ja yli 20 000 kuulijaa.

Asetuttuaan Sortavalaan, Suomen ortodoksisen kirkon hallinnolliseen keskukseseen, Herman sai tutustua suomalaiseen laulujuhlaperinteeseen. Laulujuhla-aate oli vakiintunut Suomessa 1890-luvulle mennessä. Rantasen (2013, 72) mukaan laulu- ja soittojuhlista oli tullut ”suomalaisen kansallistunnon representaatioiden vaikuttavin julkinen ilmaus” ja niiden yhteydessä juurrutettiin osallistujiin kansallisen erityislaatuisuuden tunteita. Erityisesti Karjalassa järjestettyjen laulujuhlien merkitys oli erityisen keskeinen karelianismin ja kansallisromanttikan lävistämälle laulujuhla-aatteelle (Rantanen 2013, 73). Arkkipiispa Herman sai omakohtaisen kosketuksen laulujuhliin Sortavalassa vuonna 1926 Kansanvalistusseuran järjestämällä laulujuhlilla, joiden päätoimikuntaan hänet kutsuttiin (Purmonen 1986, 50).

Suomalaisten laulujuhlien kansallishenkinen ohjelmisto ei ollut suoranaisesti uskonnollista, vaikka siihen sisältyikin lähes poikkeuksetta luterilaisia virsiä (Rantanen 2013, 79). Sellaisenaan ne olivat siis avoimia myös laulaville ortodokseille. Tutkimuksissa ei ole kuitenkaan osoitettu monenkaan ortodoksikuoron osallistuneen tapahtumiin, poikkeuksena Terijoen kirkkokuoro, joka otti osaa vuoden 1910 Terijoen laulujuhliin (Pajamo 2015, 56). Syyksi voi arvella kuoro toiminnan paikkakunnittain heikkoa tilaa,¹² mutta myös kielimuuria, sillä 1900-luvun alkuvuosina useimpien ortodoksisten kuorojen laulupertuaari koostui pitkälti vielä kirkkoslaavinkielisestä ohjelmistosta.

On hyvin mahdollista, että kipinä ortodoksisten laulupäivien järjestämiseen syntyi Tampereella vuonna 1927 järjestetyistä valtakunnallisista luterilaisista kirkkolaulupäivistä. Luterilaiset kirkkolaulupäivät nousivat tarpeesta parantaa jumalanpalveluslaulun tilaa, ja ohjelma rakentuikin jumalanpalvelusten, laulajaisten ja esitelmien varaan. (Smeds & Mäkinen 1984, 99–103.) Ei ole kuitenkaan tietoa, osallistuiko näille päiville edustajia ortodoksisesta kirkosta.

Kirkkolaulupäivien organisointi käynnistyi kyselyllä

Kirkkolaulupäivien valmisteluihin ryhdyttiin keräämällä perustietoja Karjalan hiippakunnan kirkkokuoroista eli kirkkolaulutoiminnasta kaikissa kuudessatoista

¹¹ Arkkipiispa ei kerro Pärnun juhlien tarkkaa ajankohtaa.

seurakunnassa. Laulupäiväaloitteen sisältäneessä kiertokirjeessä (nro 269–284, 5.11.1928) pyydettiin seurakunnan esimiehiä vastaamaan, oliko paikallinen kuoro halukas osallistumaan yhdistettyjen kuorojen lauluun, ja esittämään toiveen kesäkuisen tapahtuman tarkemmaksi ajankohdaksi. Lisäksi tuli toimittaa tiedot kuoron kokoonpanosta (laulajien määrä, ääniryhmät, kuoron johtaja) ja sen tuntemasta suomenkielisten kirkkolaulujen repertuaarista nimikeluettelona.

Kirkkolaulutoiminnasta ei aiemmin ollut kerätty täsmällistä tietoa. Seurakunnan hallinnon pöytäkirjoissa ja vuosikertomuksissa, toisinaan myös piirinvalvojen vuosiraporteissa, kirkkolaulua oli käsitelty yleensä varsin yleisellä tasolla. Nyt laulupäiviä valmisteltaessa kerättiin seurakunnista yksityiskohtaista tietoa, jonka pohjalta niin itse tapahtuman kuin muidenkin toimenpiteiden suunnittelu tuli mahdolliseksi.

Aloite kirkkolaulupäivistä otettiin myönteisesti vastaan. Kuudestatoista seurakunnasta ilmoittautui kaikkiaan 13 kuoroa mukaan, yhteensä 179 laulajaa (kuva 1). Tämä ei kuitenkaan suoranaisesti kuvannut kirkkokuorojen tilaa seurakunta-arjessa, vaan mukaan pyrittiin kokoamaan laulajia niistäkin seurakunnista, joissa ei ollut vakituista kuorotoimintaa. Näin esimerkiksi Ilomantsissa, jossa kirkkoherra Simeon Okulovin mukaan (vastaus nro 275, 14.11.1928) lauloivat ”silloin tällöin tilapäisesti kirkkoon kokoontuneet laulajat” kirkkoherran itsensä, lukkari Skorodumovin tai tavallisimmin neiti Maikki Tarasheimon johdolla. Myöskään Korpiselässä (nro 279) ei kuorotoiminta ollut vakiintunutta, kuten ei Palkealassakaan, jossa virkaa tekevän lukkari Sergei Anninskin mukaan (nro 284, 27.11.1928) ”laulua harrastavat henkilöt, vain suurina pyhinä, tulevat avustamaan laulussa”. Mainitut kuorot kuitenkin halusivat osallistua laulupäiville. Suojärvelläkään ei pastori Leo Homasen vastauksen mukaan (nro 272, 24.12.1928) ollut kuoroa, mutta toiveissa oli innostaa ortodoksiopettajia ja laulunharrastajia tapahtuman yhteiskuoroon.

Kolmesta seurakunnasta, Käkisalmesta, Suojärven Annantehtaalta ja Tiurulasta, tapahtumaan ilmoittautui vain papisto eli Johannes Anninskij, Aleksander Karpin ja Nikolai Sotikov. Heidän tarkoituksensa oli todennäköisesti osallistua jumalanpalveluksen toimittamiseen arkipiispan kutsun mukaan. Jostain syystä papit eivät maininneet seurakunnissaan työskenteleviä lukkareita, Mikael Iltonovia (Annantehdas), rouva Aleksandra Varfolomejevia (Käkisalmi) ja Anastasia Harlamovia (Tiurula). (*Kreikkalaiskatolisen kirkon kalenteri* 1928, 54, 56.) Kahden viimeisen kohdalla mahdollisena syynä oli heidän väliaikainen statuksensa: naisina heitä ei voitu nimittää virallisesti lukkarin virkaan.¹² Annantehtaan pastori Karpin (nro 275, 27.11.1928) kertoi, että jumalanpalveluksissa lauloi pääasiassa kansakoululaisia, jotka eivät ”teknillisesti pystyisi ottamaan osaa kehitty-

¹² Käsitystä kuorojen täydellisestä puuttumisesta, jolle perustuu esimerkiksi Junkkarin (1997, 79) maininta ortodoksisesta kirkkokuorolaulusta ensimmäisen kerran kuultuna Sortavalassa vuonna 1901, voi tosin pitää väärinymmärrykseen perustuvana.

¹³ Lukkarit ja kanttorit luettiin Suomen ortodoksisessa kirkossa osaksi alemppaa papistoa aina 1970-luvulle asti, minkä takia naiset saattoivat toimia vain virkaa tekevinä.

neimpien yhdistettyjen kuorojen lauluun”. Tiurulan rovasti Sotikov puolestaan totesi vastauksessaan (nro 282, 22.12.1928), ettei seurakunnassa ollut lainkaan kuoroa. Käkisalmen poisjänttiin annettiin syyksi kirkkokuoron hajoaminen. Rovasti Anninskij ei selostuksessaan (nro 269, 4.12.1928) eritellety hajoamisen syytä, mutta antoi implisiittisesti ymmärtää, että tilanteen taustalla oli jumalanpalveluskielen muutoksen aiheuttama kriisi, jota selviteltiin Käkisalmissa pitkälle 1930-luvulle saakka (vrt. *Aamun Koitto* 6/1933, 47). Aiempi kuoro oli laulanut ainoastaan kirkkoslaavin kielellä, eikä se kyennyt jatkamaan toimintaansa jumalanpalvelusten muututtua kokonaan suomenkielisiksi eikä myöskään osallistumaan suomenkielisiin kirkkolaulupäiviin.

Karjalan hiippakunnan kuoroissa lauloi kyselyn perusteella vakituisesti enimmillään 26 ja vähimmillään kuusi henkeä. Koska vakiintunut jumalanpalvelusmusiikki perustui 1800-luvun venäläiseen neljääniseen kuorolauluun, joka lähes sellaisenaan oli sovitettu suomen kieleen (vrt. Harri 2013), laulajia tarvittiin ihanteellisesti ainakin yksi kuhunkin neljään ääneen. Tämä toteutui kaikissa kuoroissa – Mantsinsaaren (nro 276) kurossa tenoria lauloivat tosin naiset ja Palkealassa (nro 284) puuttuvaa alttoa lauloi miespuolinen lukkari Anninskij.

Seurakunta	Kuoron jäsenet	Äänet	Johtaja
Ilomantsi	Tilapäinen kuoro, 13	S 6, A 4, T 1, B 2	Kirkkoherra Simeon Okulov (lauluharj.), lukkari Nikolai Skorodumov ja neiti Maikki Tarasheimo (jumalanpalv.)
Joensuu	12	S 6, A 2, T 1, B 3	Lukkari Aleksander Smirnoff ja opiskelija Serafim Fiilin
Kitelä	25	S 14, A 4, T 2, B 5	Lukkari Mihail Musovski
Korpiselkä	Tilapäinen kuoro, 16	S 6, A 3, T 3, B 4	Ei vakituista johtajaa
Mantsinsaari	26	S 10, A 7, T 5 (naisia), B 4	Pastori Elias Kotshetow
Palkeala	Tilapäinen kuoro, 6	S 3, T 1, B 2; miespuolinen lukkari laulaa alttoa	V.t. lukkari Sergei Anninskij
Pitkäranta	15	S 7, A 4, T 2, B 2	Kirkkoherra Vladimir Pevtsow
Salmi	23	S 12, A 5, T 3, B 3	Diakoni Petr Fedosejev
Savonlinna-Kuopio	9	S 4, A 3, T 1, B 1	Lukkari Tihon Tscherednikov
Sortavala	19	S 9, A 5, T 1, B 4	Pastori Aleksanteri Kasanski ja lukkari Georg Iltonoff
Suistamo	6	S 2, A 2, T 1, B 1	Lukkari Beläjev [Beljajev] (jumalanpalv.) ja rouva Spiridonoff (lauluharj.)
Suojärvi	Ei varsinaista kuoroa	-	Ei varsinaista lukkaria
Taipale	Tilapäinen kuoro, 8–9	S 4–5, A 2, T 1, B 1	Lukkari Viktor Hentunen

Ensimmäisille kirkkolaulupäiville 1929 ilmoittautuneet kuorot.

Kuorot olivat kokoonpanoltaan naisvoittoisia: sopraanoja eli melodian laulajia oli kaikissa kuoroissa muita ääniä enemmän.

Kyselyyn vastanneilta pyydettiin myös tarkkaa luetteloa suomenkielisistä teoksista, jotka kuoro osasi laulaa – niin painettujen kuin käsinkirjoitettujenkin nuottien osalta. Seurakuntien raportit paljastivat käytössä olleen lauluaineiston keskittyneen julkaistuun materiaaliin. Kaikki kuorot tunsivat ”yksinkertaiset veisut” painetuista *Liturgia*- ja *Vigiiliat*-kirjoista eli suomen kieleen sovitetun jumalanpalvelusten perusaineiston.¹⁴ Lisäksi luettiin veisuja, jotka oli julkaistu kirjojen liitteinä. Näillä säveltäjiensä tai sävelmiensä nimillä tunnetuilla veisuilla saatiin vaihtelua liturgian ja vighilian pysyviin osiin. Ahkerimmassa käytössä, kaikkien 11 kuoron ohjelmistossa, näistä oli vighilian ehtoopalvelusosassa laulettava *O Jeesus Kristus* Dvoretskin säveltämänä¹⁵ sekä liturgian II antifonina laulettu psalmi 145 (146) Poluektovin sävellyksenä¹⁶, Bortnjanskin *Kerubiveisu* (nro 7)¹⁷, Simonin luostarin *Kerubiveisu*¹⁸ ja Starorusskin *Rauhan laupeutta*¹⁹ yhdeksän kuoron ohjelmistossa.

Painettujen kirjojen rinnalla käsinkirjoitettua materiaalia käyttivät Mantsinsaaren, Taipaleen, Sortavalan ja Joensuun kuorot. Tämä tarkoitti vielä julkaisemattomia, mahdollisesti paikallisesti tehtyjä sovituksia suomen kieleen. Kyselyn perusteella venäläiset säveltäjät kuten Dimitri Bortnjanski ja Aleksandr Arhangelski olivat käytetyimpien joukossa.²⁰ Kuoroista edistyneimmällä eli Sortavalan tuomiokirkon kuorolla vaihtoehtoisten sävellysten kirjo oli muita huomattavasti runsaampi.²¹ Myös Savonlinnan–Kuopion rovasti Johannes Sotikov luetteli vastauksessaan (nro 281, 10.12.1928) pitkän listan sävellyksiä, muun muassa seitsemän eri versiota *Kerubiveisusta*, mutta nämä kaikki osattiin ”venäjän kielellä” eli kirkkoslaaviksi.²² Lisäksi kuorot lauloivat hengellisiä lauluja, joista suosituin

¹⁴ Ks. viite 2. Kirjoista oli julkaistu uudet editiot, *Liturgia neliäänisesti* (3. painos, 1913) sekä *Öinen juhlapalvelus eli vigiiliat I* (2. painos, 1922).

¹⁵ *Öinen juhlapalvelus* 1922, 11–13.

¹⁶ *Liturgia* 1913, 167–173.

¹⁷ *Liturgia* 1913, 191–195.

¹⁸ *Liturgia* 1913, 195–200.

¹⁹ *Liturgia* 1913, 212–223.

²⁰ Joensuun kuoron ohjelmistossa oli Bortnjanskin *Tämä on se päivä*, Arhangelskin *Herra, kuule minun rukoukseni* ja *Herra nyt sinä lasket*, Smolenskin *Suuri ektenia* ja Nosovin *Rauhan laupeutta* nro 1. Taipaleella laulettiin Bortnjanskin *Nouskoon minun rukoukseni* -sävellystä ja Mantsinsaarella *Kerubiveisua* ”starosimonovskij” eli vanhalla Simonin luostarin sävelmällä, joka oli erilainen kuin *Liturgia*-kirjan Simonin luostarin sävelmä.

²¹ Tuomiokirkon kuoron ohjelmistossa olivat muun muassa Bortnjanskin sävellykset *Sinun armosi suojaan, Herra, kuka saa vieraila* (ps. 15), *Ambrosiuksen ylistysveisu* nro 1, *Tämä on se päivä* (1. osa), sekä Arhangelskin *Me syntiset ja alhaiset, Herra, kuule rukoukseni*, Mironositskin *Autuas on se mies*, Tshaikovskin *Jumalan ainokainen*, ja Musitscheskun *Kerubimein veisu*.

²² *Kerubiveisut* nimettiin säveltäjiensä mukaan: Bortnjanskij nro 5, 6, 7, Alleanov nro 24, Lvovskij, Golizin, Lomakin.

	Savonlinna	Taipale	Korpiselkä	Pitkäranta	Ilomantsi	Mantsinsaari	Suistamo	Kitelä	Joensuu	Salmi	Sortavala	
<i>O Jeesus Kristus, Dvoretiskij</i>	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	11
<i>Psalmi 145, Poluektov</i>		x		x	x	x	x	x	x	x	x	9
<i>Kerubiveisu nro 7, Bortnjanskij</i>		x		x	x	x	x	x	x	x	x	9
<i>Kerubiveisu, Simonin luostarin säv.</i>		x		x	x	x	x	x	x	x	x	9
<i>Rauhan laupeutta, Starorusskij</i>		x		x	x	x	x	x	x	x	x	9
<i>Kiitä sieluni Herraa, Nosov</i>			x	x		x	x	x	x	x	x	8
<i>Atuas on se mies, Arhangeliskij</i>				x	x	x	x	x	x	x	x	8
<i>Kerubiveisu, Poluektov</i>		x		x	x		x	x	x	x	x	8
<i>Kerubiveisu, Paevel</i>		x		x	x		x	x	x	x	x	8
<i>Sinulle veisaamme, Lebedev</i>		x		x	x		x	x	x	x	x	8

Yleisimmin käytetyt sävellykset kuorojen ohjelmistossa.

oli Viipurin diakoni Petr Akimovin hengellinen sävellys *Oi, kuinka ihanat on asuinsijasi* psalmitekstin mukaelmaan.²³ Korpiselässä laulettiin pastori Aleksanteri Ryttyläisen mukaan (nro 279, 27.11.1928) myös ortodoksisen ohjelmiston ulkopuolista motettia *Herra sun armos ulottuu*.

Kuorokysely paljasti, että lauluaineisto oli Karjalan hiippakunnan kirkoissa varsin yhtenäinen: yksinkertainen pietarilainen sävelmistö muodosti perustan, jota täydennettiin pitkälti samoilla vaihtoehtoisilla veisuilla. Yhdenmukaisuuden taustalla vaikutti suomenkielisen lauluaineiston vielä rajallinen saatavuus. Jumalanpalveluskielen muutoksen myötä vanha kirkkoslaavinkielinen repertuaari oli rajautunut käytön ulkopuolelle, ja kuorolaisten oli pitänyt opetella laulamaan suomeksi. Käkisalmissa tämä oli oletettavasti johtanut kuoron hajoamiseen. Monessa muussa vastauksessa seurakunnan kuoroa kuvailtiin vielä ”alkavaksi ja puutteelliseksi”. Toisaalta suomenkielinen kuorolaulu ei tuntunut kukoista-

²³ Muita hengellisiä lauluja olivat J.N. Lahtisen *Taivaan korkeudessa*, Bortnjanskin *Ken kielen voisi kuvaella* ja B. Jakobovin *Meidän tähden* (Pitkärannan kuoron ohjelmistossa).

van niissäkään pohjoiskarjalaisissa seurakunnissa, joissa jumalanpalvelukset oli toimitettu suomen kielellä jo puolen vuosisadan ajan.²⁴ Niin Taipaleen kuin Ilomantsinkin kuoroja luonnehdittiin tilapäisiksi. Tämä johtui näissä tapauksissa todennäköisesti kuoronjohtajan kykenemättömyydestä kehittää kirkkokuoro-toimintaa²⁵ tai vaikeuksista koota laulajia.²⁶

Arkkipiispa Herman sai vastaukset kiertokirjeeseen joulukuun 1928 loppuun mennessä. Hän antoi kirkon sisälähetysjärjestölle, Pyhien Sergein ja Hermanin Veljeskunnalle (jatkossa PSHV), tehtäväksi asettaa laulupäiville valmistusvaliokunnan, johon myös itse kuului (*Amun Koitto* 3/1929). Valiokuntaan kuului lisäksi pastori Aleksanteri Kasanski (1877–1955), joka oli Sortavalan tuomiokirkon kuoron johtaja.²⁷ Valmistelujen toimeenpanevana voimana oli PSHV:n komitean jäsen Konstantin Kononoff. Valiokunta valmisti laulupäivien ohjelman (kuva 3), toimitti seurakuntiin tarvittavat nuotit ja hoiti muut käytännön järjestelyt. Yhdistetyn kuoron johtajaksi valittiin kirkkokunnan musiikillisesti koulutetuinta papistoa edustanut viipurilainen diakoni, säveltäjä ja sovittaja Petr Akimov (1876–1944).

Kirkkolaulupäivien musiikillinen ohjelma rakennettiin pitkälti kuorokyselyn perustalle. Kuoroille tiedotettu ohjelma (kuva 3) osoittaa, että jumalanpalvelusten perusrunko rakentui *Vigiliat I–II* ja *Liturgia* -kirjojen sisällöille, joita täydennettiin kyselyssä eniten mainintoja saaneilla sävellyksillä.²⁸ Tavoitteena vaikutti olleen kuorojen yhteislaulun toteuttaminen niillä veisuilla, jotka nämä parhai-

²⁴ Jumalanpalveluksia alettiin toimittaa kokonaisuudessaan suomenkielisinä arviolta viimeistään 1880-luvulla Ilomantsin, Taipaleen ja siitä myöhemmin itsenäistyneen Joensuun seurakunnan alueella. (Rimpiläinen 1976, 87.)

²⁵ Ilomantsin kuoroa johtivat muut henkilöt kuin itse lukkari Nikolai Skorodumov, pääasiassa musikaalinen kirkkoherra Simeon Okulov tai pianisti Maikki Tarasheimo. Toistuvien yskänpuuskien kerrotaan häirinneen sairaalloisen Skorodumovin laulua. (Björn 2006, 105–106.)

²⁶ Taipaleella työskennellyt lukkari Viktor Hentunen totesi, että paikkakunnalta oli vaikea löytää kuoroon halukkaita laulajia. Ihmisten kerrotaan vastanneen hänen pyyntöihinsä: ”Laula itse, sinullehan siitä maksetaan.” (Patrikainen 2006, 26.)

²⁷ Aleksanteri (Aleksandr) Mihailovitsh Kasanski (Kazanskij) oli kirkon paikallishallinnon johtoon vuosisadan vaihteessa kuuluneen katedraalirovasti Mihail Kazanskin poika. Hän toimi vuosina 1901–14 Stuttgartin ortodoksisessa seurakunnassa. Hänen musiikillinen toimintansa oli hedelmällisintä Sortavalassa (1923–1930), jossa hän toimi pappina sekä pappiseminaarin laulunopettajana (1924–33). Sortavalan Tuomiokirkon kuoron lisäksi Kasanskin kädenjälki näkyi muun muassa liturgisten nuottien suomenkielisisissä sovituksissa. Vuosina 1930–39 hän toimi Kyyrölän kirkkoherrana ja sodan jälkeen Hämeenlinnassa. (*Suomen ortodoksinen pappiseminaari 1918–1978*, 187.)

²⁸ Tiedoksi annettu ohjelma oli osittain vajaa, eikä lopullista toteutunutta ohjelmaa löydy käsitellystä aineistosta. Ohjelmaluettelon lopussa kuoroja pyydettiin valmistamaan vielä veisuja *Kirkkoveisuja rukoushetkessä ja avioliittoon vihkimisessä* -kirjasta (*Taivaallinen Kuningas* s. 3–4, Bortnjanskin *Kunnia olkoon...* s. 10) sekä *Hautaustoimuksesta* (*Saata, o Vapahtaja* s. 3–9, *Saata, o Kristus* s. 42).

Kirkkolaulupäivien 1929 jumalanpalvelusten ohjelma

I. Iltapalvelus (vigiliat)

Laulettava osuus	Lisätiedot
1. Tropari "O pyhät kilvoittelijat"	Nuottiliturgia, s. 97 Sanojen "Kristillisen Keisarimme" sijaan sana "maamme"
2. Is polla eti despota	**
3. Amen	C-duurissa Sopr[aaano] c, A[lto] e, T[enori] g, B[asso] c.
4. Kiitä, sieluni, Herraa...	P. Nosov, nuottikirja "Vigiliat I", s. 66
5. Suuri ektenia	C-duurissa 1. sopr[aaano] e, 2. sopr[aaano] c, alto g, 1. ten[ori] e, 2. ten[ori] c, basso c.
6. Auataus [Autuas] on se...	A. Arhangelskij, "Vigiliat I", s. 69
7. Pieni ektenia	G-duurissa S[opraano] – h, A[lto] – g, T[enori] – d, B[asso] – g
8. Herra, minä avukseni huudan... stikiiroineen	*
9. O Jeesus Kristus	Dvoretiskij, "Vigiliat I", s. 11
10. Prokiimeni	"Vigiliat I", s. 13–14
11. Anomus-ektenia	F-duurissa, "Vigiliat I", s. 16–17
12. Litaanian stikiira	*
13. Litaanian ektenia	S. Totshiskij, "Vigiliat I", s. 87
14. Amen – Niin myös sinunkin hengelle – Sinun edessäsi, Herra – Amen	G-duurissa
15. Virreelmä-stikiira	*
16. Herra, nut [nyt] Sinä lasket sinun palvelijasi	"Vigiliat I", s. 82
17. Iloitse Jumalan Äiti	M. Strokin, "Vigiliat I", s. 84
18. Olkoon Herran nimi siunattu... Amen	D-duurissa S – a, A – fis, T – d, B – d
19. Jumala on Herra... ja tropari	*
20. Kiittäkää Herran nimeä	A. Arhangelskij, "Vigiliat I", s. 98
21. Ylösousemustroparit	"Vigiliat I", s. 24
22. Amen. Monet himot...	G-duurissa, "Vigiliat I", s. 30
23. Prokiimeni	*
24. Herra armahda. – Amen. – Kaikki, joilla henki on... y.m.	G-duurissa, "Vigiliat I", s. 33–24
25. Nähtyämme Kristuksen ylösousemisen... y.m.	"Vigiliat I", s. 35–41
26. Kanooni: "Kristus, joka korkealla käsivarrella" 5. säv.	"Vigiliat II", s. 183–192. 9:nneis veisuu[n] edellä – "Minun sieluni ylistää Herraa..." ("Vigiliat I" s. 45–46)
27. Amen. – Kaikki joilla henki on... 5. säv.	G-duurissa "Vigiliat II", s. 192–193

28. Kunnia... nyt... Korkeasti siunattu...	"Vigiliat I", s. 47–50.
29. Suuri ylistysveisu	Nuottikirja "Kirkkoveisuja rukoushetkissä", s. 39
30. Hartauden ektenia	F- tai G-duurissa , "Vigiliat I", s. 15
31. Amen.	"Vigiliat I", s. 17
32. Esipaimen siunaa. – Amen. Vahvista, Jumala... y.m.	"Vigiliat I", s. 60–63
33. Is polla eti despota. – Anna, Herra, pitkää ikää...	*
34. Sinulle, o Jumalansynnyttäjä	"Vigiliat I", s. 63
35. Kunnia... nyt... Herra, armahda (3:sti)... Esipaimen siunaa.	
36. Herra armahda (3:sti) No. 1	"Vigiliat I", s. 65
37. Is polla eti despota	C-duuri **

* ilmoitetaan myöhemmin.

** Nuotit lähetetään myöhemmin.

Liturgiapalvelus

Laulettava osuus	Lisätiedot
1. Totisesti on kohtuullista	Nuottiliturgia s. 223
2. Ton despotin	**
3. Riemuitkoon sielusi	säv. A. Lvov **
4. Ton despotin	**
5. Amen. Suuri ektenia	säv. S. Smolenskij **
6. Kiitä sieluni Herraa (ps. 103)	Nuottiliturgia s. 2–5
7. Pieni ektenia	s. 1
8. Kiitä sieluni Herraa (ps. 146)	säv. Poluektov, s. 167
9. Kunnia... nyt... Jumalan ainokainen	s. 10
10. Pieni ektenia	s. 13
11. Herra, muista meitä	s. 13
12. Tulkaatte, kumartakaamme	s. 1807
13. Is polla eti despota	säv. D. Bortnjanskij **
14. Tropari	
15. Amen. Pyhä Jumala...	Lauletaan seuraavasti: a) Kuoro – laulaa No. 2, s. 184 b) Papisto alttarissa – saman – mieskuorona c) Kuoro – tavallisen, s. 20 d) Naiskuoro – trio – s. 185 e) Kuoro – tavallisen, s. 20 f) Papisto alttarissa – samoin kuin b) g) Kuoro – kunnia... nyt... Pyhä kuolematon, s. 20 h) Kuoro – samoin kuin a).
16. Prokimeni	
17. Halleluja y.m.	s. 28
18. Is polla eti despota	F-duurissa **
19. Hartauden ektenia	s. 187

20. Kerubiimein veisu	säv. D. Bortnjanskij, s. 191
21. Is polla eti despota	F-duurissa **
22. Anomus-ektenia	kreikkalainen sävelmä
23. Isää, Poikaa	s. 34
24. Uskontunnustus	s. 35
25. Rauhan laupeutta... Sinulle veisaamme	säv. V. Starorusskij, s. 212–217
26. Totisesti on kohtuullista	s. 223
27. Niin myöskin kaikkia	s. 48
28. Kaikkien edestä ja kaikkien tähden.	
29. Amen. Myös sinunkin henkesi kanssa.	s. 49
30. Ektenia	F-duurissa
31. Isä meidän... y.m.	s. 229–233
32. Kiittäkää Herraa taivaista	s. 52
33. Siunattu on se... Ottakaa vastaan...	s. 53–54
34. Is polla eti despota	
35. Me näimme totisen valkeuden... y.m.	s. 54–60
36. Is polla eti despota	
37. Anna, Herra, pitkää	
38. Is polla eti despota	säv. D. Bortnjanskij

** Nuotit lähetetään myöhemmin.

ten osasivat. Mukaan otettiin lopulta kuitenkin myös vähemmän tunnettuja tai vaativampiakin teoksia. Laulupäivistä myöhemmin raportoineen *Aamun Koiton* (nro 13–14/1929, 143–144) mukaan seurakuntiin oli kevään mittaan lähetetty ”toinen toistaan vaikeampia nuotteja”, joista musiikilliseksi huipennukseksi koko tapahtumassa nousivat ”diakoni Akimovin omaperäinen ja erittäin henkevästi säveltämä *Kerubiimein veisu* ja Milanon piispan Ambrosiuksen suuri ylitysvaisu”. Alun perin laulupäivien ohjelmaan oli kirjattu Bortnjanskin säveltämä *Kerubiveisu*. Akimovin lupauduttua yhteiskuoron johtajaksi on mahdollista, että hän sai itse vaikuttaa ohjelman sisältöön lisäämällä siihen oman teoksensa.²⁹ Kuorokyselyn perusteella Akimovin *Kerubiveisua* (kuva 4) eivät olleet hiippakunnan parhaat kuorotkaan tunteneet ennalta. Toteutuksen onnistumisen varmistivat Akimovin Viipurista mukanaan tuomat laulajat, joita *Aamun Koitossa* (13–14/1929, 143) myöhemmin erityisesti kiiteltiin.

Koska laulun foorumina oli ainoastaan jumalanpalvelus, eikä oheiskonsertteja aiottu järjestää, lauluohjelma oli lähes puhtaasti liturginen. Jumalanpalvelusjärjestyksen ulkopuolelle, joko papiston ehtoollisen ajalle tai juhraliturgian päätteeksi, otettiin laulettavaksi Ambrosius Milanolaisen *Sinua, Jumala, kiitämme*

²⁹ Muutoksen ajankohdasta ei ole tietoa, mutta Salmin seurakunnan 7.6.1929 valmistusvaliokunnalle lähettämästä kirjeessä todettiin, että kuoro oli ehtinyt valmistaa ”uuden kerubiimein veisun” kesäkuun alkuun mennessä.

Kuoro

Is poi - la e - ti des - - - po - ta.

Adagio $\text{♩} = 72-80$ Nyt me sa-lai-ees-ti Sav. dikoksi P. Akimoff.

KERUBIVEISU

Nyt me, nyt me ku-vaan - me, sa-lai-ees-ti ku - vaan-me, sa-lai-ees-ti ku - vaan-me, ke - ru - ku - vaan-me, ke - ru -

- 4 - ke - ru -

sa-lai-ees-ti ku-vaan-me ke - ru - be - - - - ja, sa-lai-ees-ti ku-vaan-me ke - ru - be - - - - ja, ke - ru - - - - ja, ke - ru - - - - ja, ke - ru - - - - ja, ke - ru - - - - ja, ke - ru - - - - ja, ke - ru - - - - ja, ke - ru - - - - ja.

Ja e - lä-väk - si te - ke - väl-le Kol - mi - nai - suu - del - le, e - lä-väk - si te - ke - väl - le Kol - mi -

- 5 -

Petr Akimovin Kerubiveisu. (Valikoima kotimaisia ortodoksia kirkkosävellyksiä 1952, 4–5).

(*Te Deum laudamus*), joka Dmitri Bortnjanskin säveltämänä kuului yleisesti taksokkaimpien kirkkokuorojen repertuaariin. Täysin liturgisen ohjelman ulkopuolelta harjoiteltavaksi otettiin vielä Otto Kotilaisen runoilija Iivo Härkösen tekstiin säveltämä kantaatti *Maan uumista*, joka oli valmistunut vuonna 1928 vietettyyn Suomen ortodoksisen kirkkokunnan 10-vuotisjuhlaan (Takala-Roszczenko 2018, 397–398). Laulupäivien valmistusvaliokunta tiedusteli kuoroilta valmiutta Kotilaisen kantaatin esittämiseen kokonaisuudessaan tai osittain huhtikuun 6. päivänä lähetetyssä kirjeessä. Kolme kuoroa (Kitelä, Salmi ja Sortavala) ilmoitautui. Kantaatti esitettiin lopulta laulupäivien yhteydessä tehdyllä virkistysmatkalla Valamon luostarin Öljymäellä (*Aamun Koitto* 13–14/1929, 144).

Kuorotoiminnan kartoitus laajeni valtakunnalliseksi

Kirkkolaulupäiviä valmistellut kysely loi siis pohjaa käytännön toteutukselle. Samalla se kuitenkin avasi silmät kirkkolaulutoiminnan kehitystarpeille seurakunnissa. Vain pari kuukautta myöhemmin Herman lähetti seurakuntiin uuden, yksityiskohtaisemman kyselyn (kiertokirje nro 139–167, 28.2.1929, SOAKA F 19 Fb 4), joka tällä kertaa suuntautui Karjalan lisäksi myös Viipurin hiippakuntaan eli kirkon koko alueelle. Herman selitti lisäkyselyä aikeella järjestää laulupäivien

yhteydessä keskustelu ”kuoro- ja yhteislaulun kehittämiskeinoista ja -mahdollisuuksista suomenkielisten seurakuntain kirkoissa”, mitä varten tietoja tarvittiin. Näin perustellessaan hän vaikutti kuitenkin unohtavan, etteivät Viipurin hiippakunnan seurakunnat olleet lainkaan osallistumassa Karjalan hiippakunnan laulupäiviin, sillä enemmistöltään venäjänkielisinä useimmissa niistä yhä toimitettiin jumalanpalvelukset kirkkoslaavin kielellä.

Viidentoista kohdan kysely oli osoitettu seurakuntien hallinnolle eli esimiehille ja seurakunnanneuvostoille. Käsiteltävät aiheet ryhmittäytyivät kolmeksi laajemmaksi kokonaisuudeksi: kuoron rahoitus (kysymykset 1–6, 14), laulutoiminnan laajuus ja sen kehittämisen suunnitelmallisuus (7–10) sekä kuoron harjoituskäytännöt (11–13). Tietojen keräämisen ohella kysely saattoi epäsuorasti välittää odotuksia, joita kirkon johto asetti laulutoiminnan kehittämiseen esimerkiksi kuoron aineellisesta avustamisesta.

Koska uuteen kyselyyn vastaaminen edellytti seurakunnanneuvoston koontumista, vastaukset viipyivät monessa seurakunnassa huhti–toukokuulle 1929. Siinä vaiheessa laulupäivien ja niiden yhteydessä järjestettävän keskustelun suunnittelu oli jo täydessä vauhdissa. Huhtikuun 6. päivänä oli laulupäivien valmistusvaliokunta lähettänyt uuden kiertokirjeen (nro 215), jossa kirkkokunnan suomenkielisiltä kuoroilta tiedusteltiin, mistä kuoro- ja yhteislaulun kehittämiseen liittyvistä aiheista toivottiin laulupäivillä keskusteltavan, ja toisen kirjeen seurakuntien papistolle, jolta pyydettiin paitsi keskustelua ohjaavia kysymyksiä, myös niitä avaavia alustuksia. Kun helmikuuisen kiertokirjeen (nro 139–167) vastaukset saapuivat, ne lähinnä täydensivät jo valmisteltua keskustelun runkoa. Ennen muuta ne kuitenkin valaisivat – ensimmäistä kertaa – kirkkolaulutoimintaa koko arkkipiispakunnan alueella ja nostivat esiin yhteisiä haasteita siinä missä alueellisia erojakin.

Vastauksista kävi ilmi, että kuorotoiminta oli sekä taloudellisesti että toiminnallisesti vakiintuneempaa Viipurin hiippakunnan alueella kuin Karjalan hiippakunnassa, jossa monet kuorot olivat vielä aloittelevia. Viipurin hiippakunnan kolmestatoista seurakunnasta viidessä (Hamina, Helsinki, Lappeenranta, Riihimäki, Viipuri) kirkkokuoroja rahoitettiin säännöllisesti vuotuisella avustuksella. Satunnaista avustusta kirkon kassasta nautti Terijoen kuoro, Kyyrölässä kerättiin kuorolle kolehtia (”laatikkokeräystä”), Turussa kuorolla oli pankissa kaksi omaa rahastoa ja Hämeenlinnassa kirkonisännöitsijä lahjoitti kuorolaisille rahasumman sekä jouluna että pääsiäisenä. Kokonaan rahoituksetta olivat ainoastaan Vaasan seurakunnan kirkkokuoro sekä Uudenkirkon Mustanmäen kuoro. Viipurin hiippakuntaan kuuluneessa pohjoisessa Petsamon seurakunnassa ei ollut kuoroa lainkaan. Karjalan hiippakunnan alueella vain kolme neljästätoista kuorosta (Salmi, Sortavala, Suojärvi) nautti vuotuista avustusta.³⁰ Taipaleella maksettiin korvauksia laulajien kirkkomatkoista seurakunnan sisällä. Mantsinsaarella laulajia palkittiin jouluna ja pääsiäisenä makeisilla, joiden vuotuiseksi kustannukseksi pastori Kotshetow (nro 150, 17.4.1929) arvioi noin 150 markkaa³¹. Ilomantsin kuoroa itse harjoittanut kirkkoherra Okulov (nro 143, 7.4.1929) mainitsi, ettei kuoro saanut avustusta, mutta ”lauluharjoitusten pitäjät ovat aina tarjonneet

³⁰ Tiurulan ja Käkisalmen seurakunnissa ei kuoroa ollut.

139-167. Kiertokirje

Suomen Ortodoksisen Arkkipiisapakunnan seurakuntain esimiehille ja seurakunnanneuvostoille.

Tämän vuoden kesäkuussa Valamossa pidettävien kirkollisten laulupäivien tilaisuudessa on suunniteltu muun muassa keskustella kuoro- ja yhteislaulun kehittämiskeinoista ja mahdollisuuksista suomenkielisten seurakuntain kirkoissa. Tämän johdosta ystävällisesti kehoitan Teitä kuukauden kuluessa ilmoittamaan minulle seuraavat tiedot:

1. Avustetaanko kirkkokuoroanne aineellisesti ja mistä vuodesta asti?
2. Kuinka korkea on vuotuinen avustussumma?
3. Mistä kassasta avustusta annetaan? Kirkonko vai seurakunnan kassasta?
4. Jollei avusteta rahalla, niin millä muulla tavalla kirkko tai seurakunta osoittaa kiitollisuuttaan kuoron jäsenille heidän uhrautuvaisestä työstään jumalanpalveluksen kaunistamiseksi?
5. Onko olemassa laulurahasto? Jos on, niin milloin ja kenen aloitteesta se on perustettu, kuinka kerätetään, kuka on tehnyt huomattavia lahjoituksia siihen ja milloin kuinka suuri rahasto nykyään on, miten se hoidetaan ja käytetään, j.n.e.
6. Onko kirkkokuorolla muita tulolähteitä? Jos on, niin minkälaisia (maksulliset laulajaiset, maksut kirkollisista toimituksista y.m.) ja kuinka suureksi vuotuinen tulo niistä nousee?
7. Onko seurakunnanneuvostolla tai papistolla ja kirkonisännöitsijällä suunnitelmia kuoro- ja yhteislaulun kehittämiseksi kirkkosanne ja minkälaisia?
8. Laulavatko kirkkosanne joskus kansakoululaiset laulu- tai uskonnonopettajansa johtamina? Milloin ja mitä?
9. Onko kuorolla oma vahvistettu järjestys ohjesääntöineen ja mistä ajasta asti?
10. Laulako kirkkokuoro joka vigiilian ja liturgian aikana? Jollei, niin mihin jumalanpalveluksiin se ottaa osaa?
11. Onko seurakunnalla tai kirkolla urkuhämöni tai muu soittokone lauluharjoituksia varten? Jollei ole, niin millä tavalla johtaja opettaa laulajia?
12. Missä lauluharjoituksia pidetään?
13. Pidetäänkö lauluharjoituksia säännöllisesti? Miten usein ja miten kauan ne kestävät?
14. Millä varoilla hankitaan nuottikirjoja?
15. Mitä seurakunnan esimiehellä tai neuvostolla olisi vielä lisättävää tietojen täydentämiseksi?

Sortavaleassa, 28 p. helmikuuta 1929. N:o 139-167.

Arkkipiispa Herman

Kirkkokunnan seurakuntiin lähetetty arkkipiispan helmikuun 1928 kiertokirje nro 139-167.

laulajille pulla- ja leivoskahvin lauluharjoitusten aikana”. Valtakunnallisesti kaikista seurakunnista ylivoimaisesti suurinta avustusta nauttivat Helsingin pääkirkon (Uspenskin katedraalin) ja Pyhän Kolminaisuuden kirkon kuorot, jotka saivat seurakunnan yleisestä kassasta korvausta noin 40 000 markkaan nousevista vuotuisista kustannuksistaan.³² Myös Viipurin kuoroa rahoitettiin todennäköisesti hyvin.³³ Muiden kuorojen avustukset liikkuvat muutamasta sadasta reiluun kolmeen tuhanteen markkaan. Säännöllisen avustuksen piirissä pienin summa oli 400–700 markkaa, jonka sai Lappeenrannan kuoro.³⁴ Kuorojen tulonlähteenä mainittiin myös toimituksista eli häistä ja hautajaisista saadut palkkiot. Käytäntö veloittaa toimituksista oli yleisin Viipurin hiippakunnassa.³⁵

Lähes kaikkien kuorojen kerrottiin laulavan liturgiajumalanpalveluksen joka sunnuntai ja suurina juhlapäivinä. Seitsemän kuoroista (Joensuu, Suojärvi, Hamina, Kotka, Terijoki, Uusikirkko ja Vaasa) lauloi säännöllisesti vigiliapalveluksissa ja neljä (Savonlinna, Kyyrölä, Suistamo, Turku) kokoontui vigilioihin satunnaisesti tai vain suurina juhlina. Mantsinsaarella vigilian aamupalvelusosa toimitettiin aamulla kello 7 alkaen, minkä takia ”moni laulajista talouden askareitten tähden ei jouda aamupalvelukseksi tulla” (nro 150, 17.4.1929). Laulajien päivätyö, muut askareet, hajallaan asuminen tai taloudellinen puute mainittiin esteiksi laulutoiminnalle tai sen suunnittelulle. Joissain seurakunnissa, kuten Annantehtaalla, Lappeenrannassa, Salmissa ja Taipaleella, kuoroon varttui uusia jäseniä kansakoulujen lahjakkaimmista laulajista. Raivolassa koululaiset korvasivat tehdastyöläisistä pitkälti koostuneen kuoron niinä pyhinä, jolloin nämä olivat töissä.

Kaikista raportoineista kuoroista noin 35 prosenttia piti säännöllisiä harjoituksia: kerran viikossa Helsinki, Joensuu, Kotka, Kyyrölä, Raivola ja Sortavala, kahdesti Suojärvi ja Turku sekä Mantsinsaari jopa kolmesti viikossa. Muut kuorot kokoontuivat tarpeen mukaan, yleensä ennen kirkkovuoden kiertoa rytmittäviä suuria juhlia. Harjoitusten kesto oli keskimäärin kaksi tuntia. Harjoittelun tukena oli muutamaa kuoroa lukuun ottamatta soittimia. Haminan, Helsingin, Lappeenrannan ja Kotkan kuoroilla oli omat urkuharmoninsa, ja suurin osa muista saattoi käyttää harmonia tai pianoa pappilan, lukkarilan tai koulun tiloissa harjoitellessaan. Raivolassa, Terijoella ja Taipaleella kuoron johtaja käytti opetukseen viulua. Kuorojen toiminta vaikutti vakiintuneen tärkeimpien jumalanpalvelusten ympärille, siis vain kirkon tarpeisiin. Konsertoimisesta mainitsivat vain Sortavalan kirkkoherra Sotikov (nro 157, 28.3.1929), joka kertoi kuoron järjestäneen laulajaisia, ja Kyyrölän esimies Poroshetskij (nro 148, 26.3.1929), joka mainitsi kuoron saavan tuloja ”hää ja hautaus tilaisuuksista kun myös konserteista”.

³¹ Nykyrahassa noin 46 euroa.

³² Nykyrahassa noin 12 410 euroa.

³³ Viipurista ei tosin annettu täsmällistä tietoa avustuksen suuruudesta, pastori Ustvolgskij totesi vain sitä maksetun ”jo ammoisista ajoista monessa eri muodossa” (nro 166, 14.3.1929).

³⁴ Nykyrahassa noin 124–217 euroa.

³⁵ Esimerkiksi Helsingissä laulajat saivat palkkiota kirkollisista toimituksista vuosittain noin 3000 markkaa eli nykyrahassa noin 930 euroa.

Kerätessään tietoja kirkkolaulupäiviä varten arkkipiispa Herman ja laulupäivien valmistusvaliokunta saivat aikaan laatuaan ensimmäisen yksityiskohtaisen rekisterin kuorotoiminnasta Suomen ortodoksisessa kirkossa. Se tarjosi perustan suunnitelmalliselle työskentelylle kirkkolaulun kehittämiseksi. Vuoden 1929 kirkkolaulupäivät olivat ensimmäinen foorumi, jolla kehitystarpeet nostettiin julkisesti pohdittaviksi. Niiden yhteydessä järjestetyssä lauluharrastajien kokouksessa ne kysymykset, joita oli tuotu seurakuntien pohdittaviksi, tulivat laajan yleisön tietoon.

Laulupäivien ja lauluharrastajain kokouksen merkitys suunnannäyttäjänä

Ensimmäiset suomenkieliset ortodoksiset kirkkolaulupäivät järjestettiin Valamon luostarissa kesäkuun viimeisenä viikonloppuna 29.–30.6.1929.³⁶ Ne kokosivat suuren joukon papistoa, noin 200 laulajaa ja runsaasti muita osallistujia, *Aamun Koiton* (nro 13–14/1929, 143) mukaan myös ”musiikin arvostelijoita pääkaupungista asti”. Lehti arvioi kansaa olleen paikalla kaikkiaan jopa 3000 henkeä.³⁷ Samaan tapaan kuin yleisten lauluharjoitusten yhteydessä oli tapana tarjota osallistujille matkaetuuksia (Rantanen 2013, 74), myös kirkkolaulupäivien valmistusvaliokunta oli neuvotellut rautatiehallitukselta 25 prosentin alennuksen junapiletteihin. Valamon luostari oli luvannut osallistujille majoituksen ja yhden lämpimän ruoan päivässä. *Aamun Koiton* (nro 13–14/1929, 143) kuvauksen mukaan luostarisaaressa liikennöinnin (kuva 6) ja majoituksen sujuvuudessa oltiin ääri rajoilla: ”Viisi laivaa välitti alinomaa liikennettä Sortavalasta, Salmista, Pitkästä rannasta, Impilahdelta y.m. paikoista Valamoon” ja sinne saavuttua ”nukkumapaikkojen saanti suurelle joukolle tuotti [...] vaikeuksia, mutta tyytyväisin mielin alistuttiin kohtaloon, sillä eihän Valamoon oltu menty nukkumaan, vaan korottamaan laulussa sydämet Jumalan puoleen.”

³⁶ Ortodoksisessa kirkkovoudessa tapahtuma osui apostoli Pietarin ja Paavalin (29.6.) ja kahdentoista apostolin juhlan (30.6.) päiviin. Kyseinen lauantai eli *pet-runpäivä* ja sitä edeltänyt luostarin perustajien juhla (Sergei ja Herman Valamolaiset 28.6.) merkitsivät luostarille kesän kiireisintä aikaa, jolloin luostarissa kävi runsaasti pyhiinvaeltajia ja matkailijoita. (Kilpeläinen 2000, 356–357.)

³⁷ Luku vaikuttaa epäilyttävän suurelta laulajien lukumäärään nähden. Koukku-nen (1982, 50) arvioi juhlavieraita olleen vähemmän, noin 1000. Merras (1985, 55) sen sijaan ilmoittaa osallistujien yhteislukumääräksi n. 500. Kilpeläinen (2000, 380) puolestaan pitää *Aamun Koiton* arviota 3000 osallistujasta mahdollisena. Laulupäivillä mukana ollut Mikael Rajamo (Sidonskij) muisteli, että Valamon laulupäivillä (1929, 1930, 1933) ”läsnäolevaa kansaa [...] saattoi olla 1000–1500 henkeä” (Rajamo 1961, 289). Itse arkkipiispa Herman ylitti nämäkin arviot laulupäivien jälkeen Karjalan hiippakuntaan lähettämässään kiertokirjeessä (nro 66–81/1930, 9.1.1930) toteamalla paikalla olleen ”lähes 5000 ihmistä käsittävän kansanjoukon [...] maamme eri kulmilta sekä ulkomailtakin” (SOAKA F 20, Fb 4.).



Kuorolaiset laivamatkalla Niikkanaan. RIISA – Suomen ortodoksinen kirkkomuseo (OKM VA 2_147).

Koska laulupäivät kestivät vain yhden viikonlopun, niiden ohjelma oli tiivis ja rakentui jumalanpalvelusten varaan. Lauantaiamuna, ilmeisesti samaan aikaan kun luostarissa toimitettiin Pietarin- ja Paavalin-päivän juhlaliturgiaa, kuorojen yhteisharjoitus pidettiin Viipurin diakoni Petr Akimovin johdolla. Illalla kello 19 alkaneeseen, yhdistetyn kuoron laulamaan vigiliaan Valamon suuressa pääkirkossa otti osaa arkkipiispan lisäksi 20 pappia ja kaksi diakonia.³⁸ Sunnuntaina kello yhdeksältä alkaneessa juhlaliturgiassa arkkipiispa Herman saarnasi kirkkolaulun ja erityisesti yhteislaulun merkityksestä uskonnonharjoittamisessa ja kehotti ryhtymään työhön laulun tason nostamiseksi. Herman kohdisti saarnasaan huomion seurakuntien hallintoon kirkkolaulun vastuunkantajana:

Kirkkolaulumme – niin kuoro- kuin yhteislaulunkin kehitys on hyvin alhaisella asteella. Meillä on vain pari seurakuntaa, joissa kuorolaulu on verrattain tyydyttävällä kannalla. Ja suruksemme täytyy meidän tunnustaa, että Karjalassamme on semmoisiakin seurakuntia, joissa kuorolaulua ei ole järjestetty ollenkaan... Kansan- tai yhteislaulusta kirkoissamme ei ole puhuttakaan... [...] Kun jokaisen Karjalan seurakunnan alueella on useampia eri seurojen kuoroja, joitten laulajien joukossa on suurin osa ortodoksisia, niin millä muulla tavalla olisi selitettävissä se, ettei joka seurakunnassa ole mahtavia kirkkokuoroja, kuin sillä, että seurakuntien johtoelimet – neuvostot – eivät huolehdi kirkkolaulusta – tästä nykyajan yhdestä suurimmasta tekijästä kirkollishengellisessä elämässä. (*Aamun Koitto* 13–14/1929, 145.)

Tämän saarnan voi nähdä arkkipiispan Hermanin ensimmäisenä konkreettisena linjapuheena kirkkolaulutoiminnan puolesta. Hän esitti siinä käsityksensä tilan-

³⁸ Ei ole tietoa, laskettiinko lukumäärään myös luostarin omaa papistoa.

teesta ja viitoitti tietä tuleviin pyrkimyksiin. Arkkipiispa nosti yhteiskunnallisen murroksen – sitä erittelemättä mutta oletettavasti viitaten kirkkokunnan uuteen asemaan ja haasteisiin itsenäisessä Suomessa – argumentointinsa taustalle. Hänen mukaansa tämän uuden ajan ”kehittyneemmällä” ihmisillä oli korkeammat vaatimukset jumalanpalveluksen suhteen ja tarve ilmaista itseään ”kehittyneemmällä ilmaisumuodoilla” eli hyvällä laululla. Mikäli tätä ei osattaisi ottaa huomioon, seurakunnat osoittautuisivat ”hengellisesti sokeiksi ja välinpitämättömyydellään [tulisivat] kaivamaan Karjalan ortodoksisuudelle syvää hautaa.” Hän varoitti, uhkia tarkemmin määrittelemättä, että ”nykyaikaisten vaatimusten laiminlyönti kirkkolaulun suhteen on meille, niin sanoakseni kuolemansynti ekuumeenista ortodoksista uskoamme vastaan.” (*Aamun Koitto* 13–14/1929, 145.)

Arkkipiispan puhe herätti hakemaansa huomiota kuulijoissaan. Tämä loi otollisen ilmapiirin laulupäivien päätteeksi järjestetylle laulunharrastajien kokoukselle, johon *Aamun Koiton* (13–14/1929, 144) mukaan osallistui noin 200 henkeä. Kokous oli arkkipiispan koolle kutsuma ja sen tarkoituksena oli mitä ilmeisimmin laajentaa keskustelua kirkkomusiikista ja sen tarpeista. Ajan käytännön mukaan kokous järjestäytyi ja kuunteli siihen valmistetut alustukset keskustellakseen ja esittääkseen keskustelun pohjalta erityisiä ponsia. Alustusten aiheita oli kerätty arkkipiispan kiertokirjeellä nro 139–167 (28.2.1929) ja vielä täsmällisemmin laulupäivien valmistusvaliokunnan 6. huhtikuuta 1929 lähettämällä tiedustelulla (nro 215) suomenkielisille kirkkokuoroille ja suomenkieliselle papistolle. Papiston jäseniä oli samalla pyydetty valmistamaan ehdottamastaan aiheesta alustus. Käytäntö oli arkkipiispa Hermanille tyypillinen, ja sen voi nähdä hyvänä keinona sitouttaa kokoukseen osallistujat pohtimaan asioita sen sijaan, että olisi puitu vain tapahtuman järjestäjien taholta nostettuja kysymyksiä.

Ehdotuksia esitettiin kuitenkin vain kolmesta seurakunnasta. Kitelän kirkkoherra Musovski lupautui vastauksessaan 20.4.1929 alustamaan kansan yhteislaulusta jumalanpalveluksissa. Taipaleen kirkkoherra Routa toivoi (20.4.1929) käsiteltäväksi kysymystä soittokoneiden käytöstä, sillä ”niiden avulla voidaan nopeasti kehittää yhteislaulua sekä ne ovat aina apuna kuoroesityksissäkin”. Kolmanneksi Suistamon diakoni Mihail Sidonskij (myöh. Mikael Rajamo) esitti (22.5.1929) käsiteltäväksi lukkarikysymystä ja heidän musiikillisen koulutuksensa tukemista, ”sillä lukkarista täytyy saada kuoron johtajia [sic]”.

Kokouksessa esitettyjä alustuksia ei ole liitetty arkistokokonaisuuteen, joten niiden sisällöstä tiedetään vain *Aamun Koitossa* (nro 21/1929, 232–233) julkaistun pöytäkirjan perusteella. Ensimmäisenä puhuneen diakoni Sidonskin aiheena oli ”lukkarien avustaminen musiikkiopistoon opiskelemaan kuorojen johtamista”, mutta sitä seurannut keskustelu kosketteli lukkarien työtä yleisemminkin, koska esitettiin neljä pontta: 1. Seurakuntien oli myönnettävä matka-avustusta lukkareille seurakunnan alueella pidettäviin kirkkolauluharjoituksiin, 2. Lukkarit olivat ”itse oikeutettuja ja velvoitettuja, jos he siihen pystyvät”, pitämään kuoroharjoituksia ja johtamaan kuoroa jumalanpalveluksissa (mutta muidenkin kykenevien toivottiin ottavan työhön osaa), 3. Lukkareita ja kuoronjohtajia varten pitäisi järjestää valmennuskursseja (järjestäjäksi pyydettiin PSHV:a) ja 4. Papiston keskuudesta tulisi lähettää kuoronjohtajan koulutukseen sopivia hen-

kilöitä musiikkiopistoon kirkkokunnan yleisen rahaston määrärahalta. (*Aamun Koitto* 21/1929, 233.)

Nämä ponnet jäsensivät hyvin seurakuntakyselyistä ilmi tulleita haasteita. Monessa seurakunnassa lukkarin vajavaiset valmiudet johtaa kuoroa olivat juuri syynä kuorotoiminnan kehittymättömyyteen. Tämä ei ollut yllättävää, sillä useimmat lukkarit työskentelivät vailla muodollista musiikillista koulutusta. Valmiudet työhön hankittiin käytännöstä tai pappiskoulutuksesta, joka tosin monelta lukkarilta oli jäänyt kesken. Pappiskoulutukseen, jota tarjosivat vuoteen 1917 asti Pietarin ja Petroskoin hengelliset seminaarit ja vuodesta 1918 alkaen Sortavalan pappisseminaari, kuului kyllä kirkkolaulun oppitunteja ja käytännön lauluharjoituksia jumalanpalveluksissa, mutta se ei kuitenkaan harjaannuttanut kuoron johtamiseen tai kuorolaisten ohjaamiseen (Takala-Roszczenko 2019, 233–235). Keväällä 1928 PSHV:n komitea oli yrittänyt järjestää täydennyskursseja lukkareille (*Aamun Koitto* 9/1928, 4), mutta vähävaraisilla seurakunnilla ei ilmeisesti ollut varaa palkata heille sijaisia, joten koulutus jäi toteutumatta (Merzas 1985, 55).

Toiseksi kuullussa alustuksessa Taipaleen kirkkoherra Routa esitti seurakuntiin hankittavaksi soittokoneita kuoron harjoittamisen edistämiseksi. Moniäänisen sekakuoron harjoittamisessa pelkän ihmisäänen voimin oli haasteensa, ja kuten laulupäiviä edeltäneessä kyselyssä oli selvinnyt, muutamilla kuoroilla oli jo käytössään urkuharmoni. Alustuksesta syntynyt keskustelu pyrki kuitenkin kokousraportin mukaan kääntymään kysymykseksi, ”onko soveliasta käyttää soittokonetta seurakuntien jumalanpalveluksissa ja muissa hartaustilaisuuksissa, vai ei” (*Aamun Koitto* 21/1929, 233). Kokous katsoi olevansa vailla valtuuksia ratkaista niin kauaskantoista kysymystä, mistä johtuen ponneksi kirjattiin vain kehoitus hankkia soittokoneita seurakuntiin.

Soitinten jumalanpalveluskäyttö oli ortodoksiselle perinteelle yleisesti vierasta. Aika ajoin 1900-luvun alkuvuosikymmeninä esitettiin kuitenkin näemyksiä siitä, ettei soitinten hyödyntämiselle todellisuudessa ollut esteitä ja että soitinmusiikki voisi toimia kuoron tukena tai jopa korvikkeena jäsenmäärältään vähälukuisissa seurakunnissa (Takala-Roszczenko 2017, 167–169). Arkkipiispa Herman otti kantaa keskusteluun toivoen *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1928 julkaistussa haastattelussaan, että Suomenkin ortodoksit ottaisivat käyttöön soittimia (Nieminen 1928, 1568). Hänen mukaansa Viron ortodoksisessa liturgisessa lauluperinteessä oli nimittäin otettu mukaan jopa jousisoittimia ja torvisoittokuntia (Herman 1925, 228), mitä voi pitää reformoidun kirkollisuuden vaikutuksena. Suomessa puolestaan kontekstin ortodoksien soitinkeskustelulle muodosti ymmärrettävästi rinnakkainelo luterilaisen virsiperinteen kanssa. Säestetyin kirkkolaulun vetovoima tunnistettiin erityisesti keskustelussa kansan yhteislaulun kehittämisestä.

Seurakunnallisen laulun kehittämistarvetta oli puitu ortodoksien parissa 1800-luvun lopulta alkaen. Kirkon johto näki yhteislaululla olevan avainrooli ortodoksien sitouttamisessa omaan kirkkoonsa. Vuoden 1929 kirkkolaulupäivillä pitämässään juhlasaarnassa arkkipiispa Herman korosti, että ”kansan osanotto laulun muodossa seurakunnan jumalanpalvelukseen on se voima, joka kokoa

kansaa kirkkoihin ja lähentää heitä Jumalaan.” Hän varoitti seurauksista, jotka seurakunnallisen laulun laiminlyöminen voisi aiheuttaa: ”On ryhdyttävä tosiyöhön asiain korjaamiseksi [...] jotta todellakin kaikki näkisimme, missä olemme ja mitä meidän olisi tehtävä, ettemme omahyväisyydessämme tuodittaisi itseämme uneen siitä huolimatta, vaikka kirkot päivä päivältä kuulijoista tyhjenevät.” (*Aamun Koitto* 13–14/1929, 144.)

Laulunharrastajien kokouksessa kansan yhteislaulusta alustanut kirkkoherra Musovski totesi voivansa yhtyä arkkipiispan juhlasaarnassaan esittämiin ajatuksiin, ja yksimielisiä asian tärkeydestä – kuorolaulua väheksymättä – olivat myös muut kokouksen jäsenet. Keskustelu synnytti kaikkiaan yksitoista pontta, joissa esitettiin keinoja seurakunnallisen laulun kehittämiseen. Ne vaihtelivat yleisen mielipiteen muokkaamisesta laulunohjaajien ja kansan eri ikäluokkien kouluttamiseen sekä taloudelliseen tukeen.

- 1) Kristinoppikoulua on pidettävä vähintään 4 viikkoa ja niiden kuluessa opettava vähintään 3 tuntia päivässä kirkkolaulua. Päätösjumalanpalveluksessa laulavat kristinoppikoululaiset.
- 2) Kylänlukutilaisuuksissa opetetaan kyläläisille joku kirkkolaulu. Tämä jää siten läksyksi seuraavaan kylänlukutilaisuuteen, jossa taas opitaan uusi laulu j.n.e.
- 3) Hartaus, hautajais-, kaste-, vihkimis- y.m. tilaisuuksissa kehoitetaan kaikkia läsnäolijoita yhtymään lauluun.
- 4) Papiston on puheillaan kaikissa mahdollisissa tilaisuuksissa vaikutettava kirkkolaulun kohottamiseksi seurakunnassa.
- 5) Koulujen opettajien on ahkerasti opetettava lapsille kirkkolaulua.
- 6) Kirkkolauluharrastuksen elvyttämiseksi pantakoon seurakunnissa toimeen lasten kirkkolaulupäiviä ja vierailuja toisille paikkakunnille.
- 7) Nykyiset kirkkolaulunharrastajat tehkööt myöskin voitavansa kirkkolaulun laajemmalle leviämiseksi.
- 8) Yleisillä kirkkolaulupäivillä olisi saatava tilaisuuksia yksityiskuorojen esityksille, joka olisi omansa innostamaan kuoroja suurempiin ponnistuksiin.
- 9) Viipymättä on saatava aikaan kirkkolaulukirja yksiäänisen kansanlaulun tehostamiseksi.
- 10) Työhön yksiäänisen kansan kirkkolaulun kohottamiseksi sille kuuluvalle tasolle on ryhdyttävä heti. Sopivia kirkkolauluja on nykyäänkin sitävarten tarpeeksi olemassa.
- 11) Seurakuntien on lukkareille maksettava kohtuullinen palkka, jotta he aineellisten huolien rasittamatta voivat omistautua yksinomaan tehtävänsä ja jotta päteviä henkilöitä olisi lukkarin virkoihin saatavissa. (*Aamun Koitto* 21/1929, 233.)

Esitetyt kehityskäytännöt olivat maltillisia ja nousivat selvästi kokemuksesta. Lukkarien vahva edustus laulupäivien kokouksessa selittää sen, että huomio kiinnittyi myös taloudellisiin esteisiin musiikin edistämistyössä: lukkarien heikkoon palkkaan sekä laulukirjojen puutteeseen.



Valamon ensimmäiset laulujuhlat v. 1929. RIISA – Ortodoksinen kirkkomuseo. (OKM VA_144).

Kirkkolaulupäivien aloitteet näkyviin seurakuntakentällä

Viisi tuntia kestäneen laulunharrastajien kokouksen tuloksena oli saatu aikaan kuusitoista konkreettista aloitetta kirkkomusiikkitoiminnan kehittämiseksi.³⁹ Raportti pöytäkirjoineen julkaistiin välittömästi tapahtuman jälkeen *Aamun Koiton* heinäkuun numerossa (nro 13–14/1929, 147–148) ja toistamiseen marraskuussa, jolloin se sijoittui lehdessä kirkollishallituksen viralliseen osastoon. Kirkollishallitus oli istunnossaan 15.10.1929 käsitellyt kokouksessa esitetyt ponnet ja totesi, että papiston musiikkikoulutuksen kysymyksessä päätettiin kääntyä kirkolliskokouksen puoleen, mutta ”muiden kysymysten johdosta taas seurakuntain seurakunnanneuvostojen puoleen pyynnöllä, mikäli mahdollista, täyttämään pöytäkirjassa mainitut toivomukset” (nro 21/1929, 232–233).

Kiinnostavalla tavalla jokseenkin tyhjistä polkaistu laulunharrastajien kokous ponsineen esitettiin näin koko kirkkokuntaa velvoittavana ohjeistuksena laulutoiminnan kehittämiseksi, ja vastuu siitä, kuten arkkipiispan laulupäiväsaaran perusteella saattoi odottaa, suunnattiin seurakuntien hallinnolle. Siitä, että ponnet ymmärrettiin velvoittavina, todistaa heti seuraavan vuoden alussa seurakuntien esimiehille ja neuvostoille osoitettu kysely (9.1.1930), jossa arkkipiispa kehotti ilmoittamaan helmikuun 1. päivään mennessä, mitkä ”Karjalan hiippakunnan laulunharrastajien kokouksessa ehdotetuista toivomuksista (I§ 1 m, III§ 1,

³⁹ Kokouksen kestosta raportoi arkkipiispa Herman 1930, 34.

2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11 mom.) kirkkokuoron sekä kansanlaulun kohottamiseksi ovat seurakunnassanne toteutetut tai onko ryhdytty niitä toteuttamaan”.⁴⁰

Kirkkolaulupäivillä julki tuodut ongelmat ja ehdotukset niiden ratkaisemiseksi eivät todella jääneetkään vain kirjaimiksi kokouspöytäkirjaan. Toiminta käynnistyi itse asiassa välittömästi laulupäivien päätyttyä, kun kirkkokunnan papiston veljeskokouksessa Valamossa 1.–3.7.1929 tehtiin päätös pyytää kirkolliskokoukselta erityisen komitean asettamista laulujulkaisuja tuottamaan. Tarpeesta tuottaa laulukirjoja erityisesti uskonnollista valistustyötä varten alusti veljeskokouksessa laulupäivien valmistusvaliokunnan jäsen, pastori Aleksanteri Kasanski. (Veljeskokouksen pöytäkirja s. 15, §28.)⁴¹ Hänet kutsuttiin kirkolliskokouksen vuonna 1930 perustaman nuottikomitean päätoimittajaksi apulaisenaan diakoni Petr Akimov (*Aamun Koitto* 8/1931, 67). Nuottikomitean tehtäväksi tuli tarkastaa ja toimittaa julkaistaviksi suomen kieleen tehtyjä soitoksia ja suomalaissäveltäjien teoksia. Arkkiepiispa Herman vetosi kirkollishallitukseen kirjeessään nro 571 (31.8.1931), että ”kaikki kirkolliset sävellykset, jotka hiljattain ovat ilmestyneet ja mahdollisesti edelleenkin tulevat ilmestymään (sekä kotimaisten säveltäjien kuin myös suomennetut) ennen niitten käytäntöön ottamista lähetettäisiin kirkolliskokouksen asettaman nuottikomitean tarkistettaviksi.”⁴² Ensimmäisinä toimintavuosinaan nuottikomitea tarkasteli muun muassa säveltäjä Boris Jakobovin (1894–1923) teoksia ja valmisteli julkaisuun *Liturgian valikoituja sävellyksiä I* -kokoelman (1932), jonka sisältö koostui ektenia-sävellyksistä (saatekirje 31.8.1931).⁴³

Arkkiepiispa Herman piti ensimmäisiä kirkkolaulupäiviä selvästi merkittävänä saavutuksena. Laulupäivät olivat hänen mukaansa onnistuneet odotetusti vahvistamaan kirkkokunnan yhteiskunnallista asemaa. Vaikuttavan yhteislaulun ansiosta ”meidän vanhan ortodoksisen ekumeenisen kirkkomme maine maassamme kohosi verrattomasti”, hän iloitsi kiertokirjeessään Karjalan hiippakunnan seurakuntien esimiehille ja neuvostoille vuoden 1930 alussa (nro 66–81, 9.1.1930)⁴⁴. Herman käynnisti heti vuoden 1930 alussa uusien laulupäivien järjestelyt. Edellisen kirjeensä (nro 66–81) ohessa hän lähetti Karjalan hiippakunnan kuoroille tiedustelun toisten kirkkolaulupäivien toivotusta ajankohdasta ja ohjelmasta. Tällä kertaa kuoroilta kysyttiin myös halukkuutta esiintyä yksinään yhteisen ohjelman ohessa, mistä vuoden 1929 laulunharrastajien kokouksessa oli lausuttu toive. Samana päivänä 9. tammikuuta 1930, Herman kirjoitti myös kiertokirjeen (nro 82–94) Viipurin hiippakunnan seurakuntiin ja ehdotti vastaavan tapahtuman järjestämistä heidän keskuudessaan. Kuten Karjalan hiippakunnan ensimmäisiä laulupäiviä valmistellessaan, Herman pyysi nytkin seurakunnilta tiedot kuorojen kokoonpanosta ja ohjelmistosta ynnä ehdotuksia tapahtuman paikaksi ja yhdistetyn kuoron johtajaksi.

⁴⁰ SOAKA F 20 Fb 4.

⁴¹ SOAKA F 19 Fb 2.

⁴² SOAKA F 21 Fb 4.

⁴³ SOAKA F 21 Fb 4.

⁴⁴ SOAKA F 20 Fb 4.

Viipurin hiippakunnan venäjänkielisten kuorojen itsenäisestä asemasta ja vaikiintuneesta toiminnasta kertoo ehkä se, että Hermanille toimitetut ehdotukset olivat hyvin vaihtelevia. Kuoronjohtajaksi ehdotettiin muun muassa diakoni Aki-movia, kanttori Shapovalovia ja kuoronjohtaja Pyleviä, paikaksi taas Valamoa, Viipuria, Terijokea, Raivolaa tai Lintulaa. Hakeakseen konsensusta Herman kääntyi 1.12.1930 vielä kerran seurakuntien puoleen kirjeellä, johon oli koonnut seurakunnista esitetyt toiveet (nro 691).⁴⁵ Erimielisyyden lisäksi järjestelyjä painoi kireä taloudellinen tilanne, minkä johdosta organisointivastuussa ollut PSHV totesi kirjeessään arkkipiispalle (nro 279, 7.4.1931), että Viipurin hiippakunnan laulupäiviä lykättäisiin siihen, kunnes järjestettäisiin seuraavat yleiset kirkkolaulupäivät.⁴⁶ Karjalan hiippakunnan suomenkieliset kuorot kokoontuivat vielä toisille laulupäivilleen juhannukseksi eli 24.6.1930 Valamoon (Hermanin kiertokirje nro 337–353)⁴⁷, mutta seuraavalle vuodelle suunnitellut III laulupäivät Sortavalassa jouduttiin perumaan heikkojen majoitusmahdollisuuksien takia (Hermanin kiertokirje nro 871)⁴⁸. Sotaa ennen ehdittiin kuitenkin järjestää vielä kahdet kirkkolaulupäivät, vuonna 1933 Valamossa ja Konevitsassa sekä vuonna 1936 Suistamolla (Merras 1985, 81).

Seurakunnallisen yhteislaulun saama kannatus vuoden 1929 laulunharrastajien kokouksessa vaikutti siihen, että erityinen huomio kohdistui laulun kehittämiseen. Sekä Viipurin että Karjalan hiippakuntiin lähettämässään kiertokirjeessään nro 713/30 (16.12.1930) Herman kehotti seurakuntien esimiehiä koko kirkkokunnan alueelta raporttoimaan, mitä, milloin ja miten säännöllisesti kansan voimin jumalanpalveluksissa laulettiin sekä mitä toimia ehdotettiin yhteislaulun kehittämiseksi.⁴⁹ Vaikka vastauksista ilmenikin, etteivät kaikki papiston jäsenet suinkaan halunneet edistää yhteislaulua seurakunnissaan, koska se koettiin esimerkiksi ”hajanaiseksi ja virheelliseksi ja häiritsevästi vaikuttavaksi” (Raivolan pastori Schiloff vastauksessaan 16.1.1931; ks. myös *Suomen kreikkalaiskatolinen kirkkokunta* 1935, 47–50), aihetta puitiin papiston keskuudessa toistuvasti 1930-luvun aikana, erityisesti veljeskokouksessa 14.–17.6.1932, jossa siitä kuultiin useita alustuksia.⁵⁰ Puheesta huolimatta säännölliseksi käytännöksi seurakuntalaulu näytti arkkipiispan kiertokirjeen (713/30) vastausten perusteella muodostuneen vain muutamissa seurakunnissa, kuten Pitkärannassa, Palkealassa ja Sortavalassa.

Mitä tulee soittimien käyttöön yhteislaulun säestyksessä, laulunharrastajien kokousta seuranneina vuosina seurakunnissa toimitettiin toisinaan hartaushetkiä, joissa jumalanpalvelusveisuja saatettiin säestää urkuharmonilla. Käytäntöön

⁴⁵ SOAKA F 21 Fb 4.

⁴⁶ PSHV ei kuitenkaan täyttänyt lupaustaan, kun seuraavat kirkkolaulupäivät järjestettiin vuonna 1933. Tästä huomautettiin myös kirkkokunnan nelivuotisraportissa *Suomen kreikkalaiskatolinen kirkkokunta* 1935, 66.

⁴⁷ SOAKA F 20 Fb 4.

⁴⁸ SOAKA F 23 Fb 4.

⁴⁹ SOAKA F 20 Fb 4.

⁵⁰ SOAKA F 23 Fb 2.

ei ollut virallista ohjeistusta, mutta säestystä ei ollut myöskään kielletty. Vasta kun esitettiin valitus, että Suistamon Palomyllyn koululla 3.3.1934 toimitetussa liturgiassa lukkari oli säestänyt harmonilla kaikki jumalanpalveluksen lauluosat, kirkollishallitus päätti istunnossaan 11.4.1934, ettei soittimien käyttö jumalanpalveluksissa ollut sallittua (*Suomen ortodoksinen arkkipiispakunta 1935*, 272).⁵¹

Kirkkolaulun kannalta kenties merkittävin seuraus laulupäivillä esitetyille ponsille oli kuitenkin huomion kääntyminen lukkareiden ammattitaitoon. Vastineena lukkareita käsitelleelle keskustelulle kirkollishallitus ilmoitti huhtikuussa 1930 musiikkipedagogisista kurseista, jotka järjestettäisiin kesällä Viipurissa ja joihin kirkollishallitus oli varannut 1200 markkaa apurahoiksi niille osallistuville lukkareille ja kirkkokuorojen johtajille (*Aamun Koitto* 18/1930, 142).⁵² Seuraavaksi vuoden 1930 kirkolliskokous teki kauaskantoisen päätöksen toimeenpanna joka toinen vuosi kolmiviikkoiset lukkarikurssit ja tukea niitä 3000 markalla kirkkokunnan yleisestä rahastosta.⁵³ Arkkipiispa Hermanista tuli koulutuksesta vastaavan toimikunnan puheenjohtaja. Muita jäseniä olivat pastori Aleksanteri Kasanski, pastori Simeon Okulov sekä diakoni Petr Akimov.⁵⁴

Ensimmäiseen koulutukseen Sortavalassa 21.6.–12.7.1932 osallistui yhdeksän kokenutta lukkaria, yksi pappiseminaarilainen sekä kaksi lukkareiksi pyrkivää, joista toinen oli naispuolinen. Kurssin päättyessä todettiin miltei kaikkien osallistujien olleen ”vailla musikaalista sivistystä”, minkä takia esimerkiksi musiikin teorian osalta opittu oli jäänyt pintapuoliseksi.⁵⁵ Lukkarikurssin ongelma oli myös taloudellinen: kirkkokunnan osoittama rahallinen tuki todettiin lähtökohtaisesti liian niukaksi kannustamaan vähävaraisten seurakuntien lukkareita mukaan (*Suomen kreikkalaiskatolinen kirkkokunta 1935*, 52–53).

Kirkkolaulun saralla esitettyjen ja toimeenpantujen muutosten voi kuitenkin katsoa vaikuttaneen lukkareiden ammattikuntaan kirkkolaulupäiviä seuranneina vuosina. Kuten rovasti Nikolai Ortamo totesi vuoden 1932 papiston veljeskokouksessa käydyssä keskustelussa, ”lukkari oli aikaisemmin vain papin käskyläinen, renki, miten hän luki tai lauloi, siihen ei kiinnitetty huomiota. [...] Nyt on muutos tapahtunut, eikä nyt ole enää montakaan sellaista lukkaria, joka ei koettaisi kirkkolaulua viedä eteenpäin” (Pöytäkirja veljeskokouksesta 14.–17.6.1932).⁵⁶ Kirkkolauluun kohdistunut huomio synnytti odotuksen ammattitaitoisesta lukkarista, joka vastaisi itsenäisesti seurakunnan musiikkielämästä. Yhtenä osoituksena tästä oli arkkipiispa Hermanin päätös vaatia seurakunnan vuosittaisen raportoinnin yhteydessä lukkareilta omat, erilliset vuosikertomukset kirkkolaulun eteen tehdystä työstä sekä ”selostus, mitä sanotun työn kautta

⁵¹ Ks. lukkari Sergei Michailovia koskeva kirjeenvaihto. SOKHA F 508 Fc 2.

⁵² Nykyrahassa noin 372 euroa.

⁵³ Vastaa nykyrahassa noin 930 euroa.

⁵⁴ Ote Kirkollishallituksen täysistunnon pöytäkirjasta 28.10.1930. SOKHA F 490 Fc 2.

⁵⁵ Lukkarikurssin komitean ja opettajien kokouksen pöytäkirja 11.7.1932. SOKHA F 490 Fc 2.

⁵⁶ SOAKA F 23 Fb 2.

on saavutettu”. Kiertokirjeessään nro 666 (29.10.1931) Herman esitti yhteensä 31 kysymystä, jotka jakaantuivat kolmeen kategoriaan: kuorolaulu, yhteislaulu kirkossa ja yhteislaulu seurakunnassa.⁵⁷ Kysymykset rakentuivat pitkälti niiden kiertokyselyiden pohjalle, joilla ensimmäisten laulupäivien valmistelu oli käynnistetty. Ammatti-identiteettiä pohdittiin myös lukkarien itsensä keskuudessa. Osoituksena tästä voi pitää Suomen Kreikkalaiskatolisten Lukkarien Liittoa, joka perustettiin ensimmäisen lukkarikurssin yhteydessä 7.7.1932 yhdyssiteeksi lukkarien välillä ja valvomaan heidän etujaan (Hirvonen 1992, 22–32).

Laulupäivät 1929 suomenkielisen kirkkolaulun taitekohtana

Suomen kielen vakiinnuttaminen suomalaisenemmistöisissä seurakunnissa jumalanpalveluskieleksi 26.11.1918 annetun asetuksen perusteella oli muutos, jonka seurauksena monissa seurakunnissa kirkkolaulutoiminta piti käynnistää lähes alusta. Muutamassa ennestään suomenkielisessä seurakunnassa ei kuoro-toimintaa ollut muutenkaan kehitetty, mihin syynä olivat yleisimmin kanttorien vähäiset musiikilliset valmiudet. Suomenkielistä laulumateriaalia oli kyllä ollut saatavilla jo muutaman vuosikymmenen ajan, ja sitä oli myös syntynyt itsenäisten sovittajien ja säveltäjien tuotantona.

Arkkipiispa Hermanin marraskuussa 1928 esittämä ajatus ortodoksisten laulupäivien järjestämisestä oli seuraus hänen havaitsemastaan laulun heikosta tilasta Karjalan hiippakunnan seurakunnissa. Taustatekijöinä aloitteelle voi pitää myös hänen aiempia kokemuksiaan laulujuhlien Virossa, kuten myös hänen osallistumistaan Sortavalan laulujuhlille vuonna 1926 sekä tietoisuuttaan vuoden 1927 valtakunnallisista luterilaisista kirkkolaulupäivistä, vaikkei hän todennäköisesti itse niihin osallistunutkaan.

Vaikka ensimmäiset kirkkolaulupäivät olivat kestoltaan sekä ohjelman ja lauluohjelmiston suhteen laajuudeltaan verrattain suppeat, niiden merkitys kirkon musiikkitoiminnalle tapahtumaa seuranneina vuosina oli suuri. Laulupäivien valmistelussa koottiin kahden kiertokirjeen avulla kirkkokunnan kuoroista ensimmäinen yksityiskohtainen selvitys. Sen perusteella syntyi realistinen kuva tilanteesta seurakuntakentällä. Tämän seurauksena muun muassa lukkarien toimintaa alettiin seurata entistä tarkemmin. Arkkipiispa vastaanotti ensimmäiset lukkarien kirjoittamat vuosikertomukset vuonna 1932.⁵⁸ Laulupäivien valmisteluihin kuuluneesta kuorojen ohjelmiston kartoittamisesta oli puolestaan hyötyä esimerkiksi julkaisu-toimintaa suunnitellessa. Laulukirjoja toimittamaan perustettiinkin vuonna 1930 erityinen kirkon suomenos- ja toimituskomitean alainen nuottikomitea.⁵⁹

⁵⁷ SOAKA F 21 Fb 4.

⁵⁸ SOAKA F 23 Fb 4. Seurakunnan musiikkitoiminnasta raportointi kuuluu edelleen kanttorin vuosittaisiin velvollisuuksiin.

⁵⁹ Nuottikomitean toiminta sulautui sodan jälkeen Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvostoon, jonka vastuulle tuli ortodoksisten jumalanpalveluskirjojen tuotanto.

Laulunharrastajien kokouksessa 30.6.1929 muotoillut ponnet välitettiin seurakuntiin kirkollishallituksen virallisina aloitteina. Tuloksellisimpina voi pitää esityksiä lukkarien lisäkoulutuksesta. Ne johtivat musiikkiopintoihin suunnattujen apurahojen jakamiseen vuodesta 1930 alkaen sekä lukkarikurssien, alkuun yksinkertaistenkin, käynnistämiseen kesällä 1932.⁶⁰ Ensimmäisellä lukkarikurssilla sai alkunsa ortodoksisten kanttorien edunvalvontaan ja yhteydenpitoon keskittyvä Lukkarien (nykyään Ortodoksisten Kanttorien) Liitto.

Ensimmäiset kirkkolaulupäivät näyttäytyvät arkistolähteiden valossa taitekohtana suomenkielisen kirkkolaulun kehityksessä. Paljolti jäsentymättömässä tilassa ollut musiikkitoiminta sai laulupäivien ja niiden seurauksena käynnistettyjen kehitystoimien avulla selkeitä suuntaviivoja. Itse kirkkolaulupäivät vakiintuivat Suomen ortodoksisen kirkon kanttoreita ja kuorolaisia yhdistäväksi tapahtumiksi.

Lähteet

Painamattomat arkistolähteet

Suomen ortodoksisen arkkipiispan kanslian arkisto, Kuopio (SOAKA)

Fb 2 Papiston kokoukset F 19 (1929), F 23 (1932)

Fb 4 Kirkkolaulu F 19 (1929), F 20 (1930), F 21 (1931)

Suomen ortodoksisen kirkollishallituksen arkisto, Kuopio (SOKHA)

Fc 2 Jumalanpalvelusten ja sakramenttien toimittaminen F 490 (1932), F 508 (1934)

Ortodoksinen kirkkomuseo RIISA, Kuopio (OKM)

Valokuva-arkisto

Painetut arkistolähteet

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamun Koitto 1928–1933

Karjala nro 321, 25.11.1928.

Matrikelit, kalenterit ja säädökset

Kreikkalaiskatolisen kirkon kalenteri 1929. 1928. Helsinki: Weilin & Göös.

Suomen kreikkalaiskatolinen kirkkokunta vuosina 1930–1933. 1935. Sortavala.

Suomen ortodoksinen arkkipiispakunta. Kokoelma voimassaolevia säännöksiä Suomen ortodoksisesta arkkipiispakunnasta. 1935. Toim. N. Valmo. Helsinki.

Suomen ortodoksinen pappiseminaari 1918–1978. 1978. Toim. Petri Piironen. Joensuu: Suomen ortodoksisen pappiseminaarin oppilasyhdistys.

⁶⁰ Koulutus jatkui jokseenkin epäsäännöllisenä, kunnes vuodesta 1957 alkaen kanttorikurssit vakiintuivat Kuopion ortodoksisen pappiseminaarin yhteyteen kaksivuotisiksi koulutuksiksi. Vuodesta 1988 alkaen ortodoksisen kirkon kanttorit on koulutettu Itä-Suomen yliopistossa Joensuussa, jossa kirkkomusiikki on yksi ortodoksisen teologian suuntautumisvaihtoehdoista.

Nuotit

- Hautausoimitus neliäänisesti*. 1913. Jyväskylä: Pyhä Synodi.
Kirkkoveisuja rukoushetkessä ja avioliittoon vihkimisessä. 1909. Jyväskylä: PSHV.
Liturgia neliäänisesti. 1913. Jyväskylä: Pyhä Synodi.
Liturgian valikoituja sävellyksiä I. 1932. Jyväskylä: STK.
Pyhän isämme Johannes Krysostomon liturgia. 1894. Pietari: Pyhä Synodi.
Öinen juhlapalvelus eli vigiiliat I–II. 1899, 1905. Jyväskylä: Pyhä Synodi.
Öinen juhlapalvelus eli vigiiliat. 1922. Jyväskylä: STK.
Valikoima kotimaisia ortodoksisia kirkkosävellyksiä. 1952. Kuopio.

Muu kirjallisuus

- Björn, Ismo. 2006. *Ilomantsin historia*. Keuruu: Otava.
- Frilander, Timo. 1997. "Ajanlaskukysymys ja Suomen kansallistuva ortodoksinen kirkko 1923–1927." *Ortodoksia* 44: 80–103.
- Harri, Jopi. 2013. "Suomen ortodoksisen kirkon vakiintuneen sävelmärepertuaarin tausta." *Ortodoksia* 52: 22–52.
- Herman, piispa. 1925. "Kirkkolaulu Virossa." *Aamun Koitto* 23–24: 226–228.
- Herman, arkkipiispa. 1930. "Kirkkokuorolaulu Karjalan hiippakunnassa ennen ensimmäisiä kirkkolaulupäiviä v. 1929." *Aamun Koitto* 5: 34–36.
- Hirvonen, Pekka. 1992. *Lukkarien Liitosta Kanttorien Liittoon*. Pieksämäki: Ortodoksisen Kanttorien Liitto ry.
- Hämynen, Tapio. 1995. *Suomalaistajat, venäläistäjät ja rajakarjalaiset: Kirkko- ja koulukysymys Raja-Karjalassa 1900–1923*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Junkkari, Olli. 1997. *Laulun laaja kotimaa. Kuoro- ja musiikkitoimintaa luovutetussa Karjalassa*. [Joensuu:] Karjalaisen kulttuurin edistämisseätiö.
- Kemppi, Hanna. 2016. *Kielletty kupoli, avattu alttari: Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1912–1939*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Kilpeläinen, Hannu. 2000. *Valamo – karjalaisten luostari? Luostarin ja yhteiskunnan interaktio maailmansotien välisenä aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koukkunen, Heikki. 1982. *Tuiskua ja tyventä: Suomen ortodoksinen kirkko 1918–1978*. Heinävesi: Valamon luostari.
- Merras, Olavi. 1985. *Pyhittäjäisien perintö*. Joensuu: PSHV.
- Nieminen, Uki. 1928. "Hympölän piispanhovissa." *Suomen Kuvalehti* 38: 1568–1569.
- Nokelainen, Mika. 2010. *Vähemmistövaltiokirkon synty: Ortodoksisen kirkkokunnan ja valtion suhteiden muotoutuminen Suomessa 1917–1922*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Pajamo, Reijo. 2015. *Laulun tenhoisa taika*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Patrikainen, Riikka. 2006. *Tavoitteena laulava seurakunta. Viktor Hentunen kuorolaulun ja yhteislaulun kehittäjänä 1919–1969*. Joensuun yliopisto, kirkkomusiikin pro gradu -tutkielma (painamaton).
- Purmonen, Veikko. 1986. *Arkkipiispa Hermanin elämä: ortodoksisen kirkon vaiheita Virossa ja Suomessa*. Kuopio: Ortodoksisen pappien liitto.
- Rajamo, Mikael. 1961. "Lauluin kiitä Jumalaa." *Aamun Koitto* 27–28: 289–290.
- Rantanen, Saijaleena. 2013. "Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla." *Musiikki* 43 (3–4): 61–84.
- Rimpiläinen, Olavi. 1976. "Kronikka Joensuun seudun ortodoksisesta jumalanpalveluselämästä 1850–1950." *Ortodoksia* 25: 83–93.
- Smeds, Kerstin ja Timo Mäkinen. 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.

- S-w, A. [Sadovnikov, Aleksander]. 1906. "Suomenkielinen jumalanpalvelus kreikk.-kato-
lisissa seurakunnissa." *Aamun Koitto* 1: 9–11.
- Takala-Roszczenko, Maria. 2017. "The Nationalization of Liturgy in the Orthodox Church
of Finland in the 1920s–30s." *Review of Ecumenical Studies Sibiu* 9 (2): 154–172.
- Takala-Roszczenko, Maria. 2018. "Kirkkokunnan itsenäisyysjuhla vuonna 1928 Suomen
ortodoksisen kirkon kansallistamisen kontekstissa." *Teologinen Aikakauskirja* 123 (5):
387–401.
- Takala-Roszczenko, Maria. 2019. "The Cantor in the Orthodox Church of Finland in the
1900s–30s: Competence and Expectations." Teoksessa *Liturgy and Music. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6–11 June 2017*, toim. Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko, 231–242. Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music.

TT, FM Maria Takala-Roszczenko (maria.takala@uef.fi) toimii kirkkomusiikin professorin tehtäviä hoitavana yliopistotutkijana (tenure track) teologian osastolla Itä-Suomen yliopistossa Joensuussa.

The Sacred Song Festival at Valaam Monastery (1929) and the Development of Finnish Orthodox Church Music

This article focuses on the organization of the first Finnish Orthodox sacred song festival at the Valaam Monastery in 1929, and the processes of development that it initiated. The author bases her findings on previously unexplored archival sources. The article relates to the nationalization of the Finnish Orthodox Church in the interwar period by means of exploring how the adoption of Finnish as the liturgical language, instead of the old Church Slavonic, brought about changes on the level of daily worship and musical activities in the Orthodox parishes.

The sacred music festival brought together some 200 singers and a large audience from the Finnish-speaking Orthodox parishes of the Karelian Diocese. The programme included rehearsals, excursions, and worship, during which the participants constituted one choir. The festival concluded with a formal meeting of amateur and choir singers at the invitation of the Archbishop. The meeting issued sixteen initiatives which focused on the status, funding, and the professional training of the cantors, and the measures to be taken in order to promote congregational singing in the Orthodox parishes. Together with the detailed information about church choirs, collected by the organizers in preparation of the festival, the initiatives of the singers' meeting provided guidelines for future action. During the 1930s, many of these initiatives bore fruit. Three subsequent church music festivals were organized (1930, 1933, 1936), the Finnish Orthodox Church founded a publishing committee for liturgical music (1930), professional training courses for cantors were launched (1932), and the status of the cantor improved in several ways.

Erik Bergmanin pianomusiikki

Tuomas Mali



Erik Bergman (1911–2006) tuli tunnetuksi erityisesti orkesteri- ja vokaalimusiikin säveltäjänä sekä kuoronjohtajana, mutta alun perin piano oli hänen oma soittimensa. Sävellysopintojensa ohella hän kouluttautui pianistiksi Helsingin Konservatoriossa (nykyisin Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) opettajanaan muun muassa Ilmari Hannikainen (Korhonen 1996, 51). Säilyneiltä äänitteiltä voi kuulla, että Bergmanin pianonsoitto oli parhaimmillaan korkeatasoista ja viimeisteltyä (ks. liite 1). Hän sävelsi pianolle kohtuullisen suppean, mutta monipuolisen tuotannon. Tutkimuskirjallisuudessa se on kuitenkin jäänyt melko vähäiselle huomiolle, mitä puutetta tämä artikkelini pyrkii korjaamaan.

Esittelen Bergmanin pianotuotannon aikajärjestyksessä tulkiten teoksia ja niiden syntyä kolmessa eri kontekstissa. Ensimmäisen ja tärkeimmän tulkintakontekstin muodostaa Bergmanin sävellystuotannon kokonaisuus. Hahmottelen pianoteosten asemaa ja merkitystä Bergmanin elämäntyössä tarkastellen niitä suhteessa hänen kehitykseensä säveltäjänä. Pianoteoksia syntyi peräti seitsemällä eri vuosikymmenellä, joiden kuluessa hänen musiikkinsa muuttui radikaalisti moneen kertaan. Vaikka laajaa ja perusteellista esitystä Bergmanin tuotannosta ja kehitysvaiheista ei vielä ole käytettävissä, teosten ymmärtämistä ovat helpottaneet useat hahmotelmat (esim. Heiniö 1995a ja 1995b, 86–97; Korhonen 2002; Heininen 1972 ja 1982).

Toinen keskeinen tulkintakehykseni on 1900-luvun suomalainen pianomusiikki. Kuvaan Bergmanin ajan muiden suomalaissäveltäjien pianomusiikkia sekä keskeisiä ideoita, virtauksia ja kehityskulkuja, jotka musiikkielämässämme kulloinkin vaikuttivat, ja suhteutan Bergmanin pianoteoksia näihin kuvauksiin. Tämän tulkintatyön avulla hahmottelen Bergmanin ominaislaatua, merkitystä ja asemaa suomalaisena pianosäveltäjänä. Asianmukaisen kontekstin luominen ei ole aivan mutkatonta, sillä Bergmanin elinaikana pianomusiikkia tehtiin Suomessa paljon ja monenlaisista lähtökohdista, ihanteista, tyyleistä ja tekniikoista ammentaen. Erityisesti Kimmo Korhosen (1996) tarjoama yleiskuva maamme pianomusiikista ja Mikko Heiniön (1995b) esittely sodan jälkeisestä suomalaisesta musiikista ovat auttaneet suunnistamaan valtavan pianoteosten määrän keskellä. Mielekkään tulkintakontekstin muodostaminen on tietenkin edellyttänyt myös monia omia valintoja ja painotuksia.

Esittävä pianotaide muodostaa käsittelyäni rikastavan kolmannen kontekstin. Lähtökohtanani on ajatus, että kirjoitettu musiikki ja esittämistraditio kietoutuvat aina toisiinsa monin tavoin ja kykenevät siksi valaisemaan toisiaan. Teosten pianismia erittelemällä hahmottelen kuvaa soittimellisuudesta, sen asemasta ja kehittymisestä Bergmanin pianomusiikissa. Kantaesitys- ja äänitetietojen avulla tuon esiin teosten elämää pianotaiteen kentällä (ks. liite 2). Toisinaan myös tulkitsen äänitteitä. Bergmanin kanssa usein työskennelleet muusikot, joita säveltä-

jä kovasti arvosti, tunsivat hänen tarkoituksensa ja pyrkimyksensä huomattavan hyvin (Bergman 1990). Siten erityisesti heidän tallenteensa ovat kiinnostavia todisteita siitä, mitä kaikkea Bergmanin teoksissa on kuultu ja koettu. Pianismiin ja äänitteisiin liittyvien huomioiden tarkoitus on monipuolistaa teoksista syntyvää kuvaa tarvittaessa – kommentoin siis äänitteiden sisältöä ja musiikin pianistisia piirteitä vain silloin, kun se on teosten ymmärtämisen kannalta olennaista.

Bergmanin teosluetteloon sisältyy yhdeksän soolopianoteosta – joista 8 on säilynyt – ja yksi pianokonsertto.¹ Opusnumeroidun pianotuotannon lisäksi jälkipolville on säilynyt joitakin varhaisia pianolle kirjoitettuja sävellyksiä, joista huomioin tässä artikkelissa vuonna 1932 sävelletyn teoksen *Midsommarnatt* ja julkaistun mutta opusnumeroimattoman teoksen *Stämningbild* (myös 1930-luvulta). Muut tarkastelemani teokset ovat 1940-luvulla sävelletyt *Sonate concertante pour piano* op. 7, *Danze senza nome* op. 13 ja *Intervalles* op. 34, 1950-luvun tuotantoon kuuluvat *Sonatin* op. 36 ja *Espressivo* op. 40 sekä kultakin seuraavalta vuosikymmeneltä yksi teos: *Aspekter* op. 63 (1969), *À propos de B-A-C-H* op. 79 (1976), pianokonsertto (1981) sekä *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (1991). 1940-luvulla syntynyt *Three Pieces for Piano* op. 29 on kadonnut, joten sen tarkastelu ei ole ollut mahdollista. Lähinnä mainintoina huomioin myös pianokamarimusiikkia ja pianosäestyksellisiä lauluja – poikkeuksena kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille sävelletty *Borealis* op. 101, jota käsittelem laajemmin (ks. liite 3).

Kansanmusiikkia ja kansallisromantiikkaa

Kun Bergman aloitti säveltämisen 1930-luvun alussa, 1800-luvun jälkipuolella syntyneiden säveltäjien luoma kansallisromanttinen pianominiatyrikirjallisuus – muun muassa Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon, Toivo Kuulan, Leevi Madetojan ja Heino Kasken musiikki – dominoi suomalaisen pianomusiikin kuvaa. Selim Palmgren ja Ilmari Hannikainen olivat taivuttaneet romantiikkaa impressionismin suuntaan, Erkki Melartin myös muihin modernimpiin suuntiin. Mestareiden innoittamana moni muu säveltäjä piti romantiikkaa elinvoimaisena aina 1950-luvulle asti, jotkut jopa huomattavasti pidemmälle. Esimerkiksi kokkolalaisen Erik Fordellin (1917–1981) suorastaan valtava luontoaiheisia teoksia viljelevä pianotuotanto karttui vielä 1980-luvulla.

Osa piano-ohjelmistosta syntyi harrastelijoille kotimusiisoinnin tarpeisiin. Näissä teoksissa ja kokoelmissa pienoismuodot dominoivat, ja pianistiset vaatimukset olivat kohtuullisia. Kotimusiikiksi sävelletyt teokset tulivat helpoiten tunnetuiksi ja olivat siten keskeisiä pianomusiikkimme kuvan luoja. Erik Bergmanin

¹ Tukeudun Fennica Gehrmanin julkaisemaan teosluetteloon http://www.fennicagehrman.fi/fileadmin/tiedostot/composers/Bergman_Erik/Teoslista_opusnumeroineen_2016.pdf [tarkistettu 29.12.2019].

kotitausta edusti juuri sitä hyvinvoivaa ja kulttuurimyönteistä kansanosaa, jota varten kotimusiikkia sävellettiin ja julkaistiin.

Bergman kasvoi Uudessakaarlepyyssä Pohjanmaalla – alueella, jossa kansanmusiikkiperinne oli elinvoimainen ja tärkeä. Vielä vuosikymmeniä myöhemmin tehdyssä haastattelussa Bergman halusi muistuttaa kansanmusiikkisuhteensa tärkeydestä kertomalla, että oli jo koulupoikana retkeillyt kotiseudullaan ja kirjoittanut ylös kansanmusiikkia (Bondsdorff 1991, 7).

Kansallisromantiikan, kotimusiikin ja kansanmusiikin yhteen kietoutuvista perinteistä nousee Bergmanin julkaisematon nuoruuden sävellyskokeilu *Midsommarnatt* (sävelletty juhannuksena 24.6.1932).² Sillä on muiden säilyneiden nuoruudenteosten joukossa erityisasema, koska Bergman itse piti sitä säveltäjänuransa lähtölaukauksena. Hän mainitsi inspiraatiokseen voimakkaan luontokokemuksesta haltioitumisen, kansanmusiikin, Chopinin, Griegin – ja hyttysset. ”Sävelet vain tulvivat sisältäni”, Bergman muisteli. (Torvinen 2012, 7.)

Midsommarnatt etenee vasemman käden ”tämmätessä” tanssirytmijä kansanmusiikin tapaan. Täyteläisemmin soiva hidas välitaite tarjoaa suvannon rapsodiseen tanssikavalkadiin. Perinneyhteyttä voi tunnistaa esimerkiksi Toivo Kuulan kansanomaisiin tanssityylitelmiin *Piirileikki* (op.26 nro 1) ja *Tanssi-improvisationi* (op. 26 nro 3).

1930-luvun edetessä Bergmanin musiikillinen horisontti muuttui raffinoidummaksi. *Stämningbildin* (1935) kokosävelisyys ja tritonusväritteisyys liittyvät kansallisromanttisista säveltäjistä Selim Palmgrenin impressionistisimpiin teoksiin, mutta sävy on osin terävämpi ja karumpi. Juha Torvinen (mt., 6) kuvaa Bergmanin 30-luvun tuotantoa ”harmonisesti terästetyksi kansallisromantiikaksi”. *Stämningbildin* väkevä ja sentimenttoa kaihtava tyyli muistuttaa jopa ensimmä-



Kuva 1. Stämningbild.

² Tähän teokseen olen päässyt tutustumaan nuoteista, jotka Juha Torvinen on kirjoittanut kopioimalla käsin Bergmanin käsikirjoituksen. Alkuperäinen käsikirjoitus on Paul Sacher Stiftungin arkistossa, jossa sen kaikenlainen mekaaninen kopioiminen on kielletty. Torviselta on peräisin myös teoksen ajoitus ja tieto, ettei se ole ainoa säilynyt pianolle kirjoitettu nuoruudenteos.

mäiseen modernistisukupolveen kuuluneen Väinö Raition 1910-luvun piano-teoksia.

Stämningsbildin soittaminen onnistuu vähäisilläkin taidoilla, ja musiikin välitömästi avautuvat tunnelmat ovat keskeisessä asemassa – sävellys täyttää siis hyvän kotimusiikin vaatimukset. Teoksen yhteys harrastemusiisointiin näkyy myös julkaisuhistoriassa. Se on julkaistu ainakin kokoelmissa *Finlandia – suomalaista pianomusiikkia 5* (ensipainos Westerlund 1945) ja *Suomalaista toiveohjelmistoa 3* (Fennica Gehrman 2017). Teoksen kuitenkin kantaesitti korkeimman luokan ammattipianisti Ilmari Hannikainen toukokuussa 1935.³ Oman äänitteeni (Pilfink 2016) lisäksi *Stämningsbildistä* ei toistaiseksi ole muita tallenteita.

Opintoja Saksassa

Kesällä 1937 Bergman teki ensimmäisen neljästä opintomatkastaan Saksaan, jossa hänen tärkein opettajansa oli Heinz Tiessen (1887–1971).⁴ Ensimmäiset kahdeksan Bergmanin opusnumeroitua teosta syntyivät enemmän tai vähemmän Tiessenin tarjoamien suuntaviivojen ohjaamana. (Torvinen 2018.) Laajamuotoisessa pianoteoksessa *Sonate concertante pour piano op. 7* (1941–1943) Bergmanin pianotyö kehittyi kuohuvaan, runsaalla kromatiikalla ryyditettyyn, virtuoosiseen ja soinnillisesti täyteläiseen suuntaan. Teos on tarkkaan harkittu motiivis-kontrapunktisen rakentelun taidonnäyte ja romanttisten pianotekstuurien haltuunotto. *Sonate concertanten* paatoksellinen ilmaisu, laaja mittakaava, muhkea soinnikkuus, kromatiikka ja polyfonisuus ilmentävät perehtyneisyyttä germaanisen (myöhäis)romantiikan perinteeseen.

Sonate concertante alkaa sonaattimuotoa hyödyntävällä avausosalla. Esitelyjakson muodostavat intensiivinen pääteema-alue *Allegro con brio*, hitaampi ja tunnelmaltaan vapautuneempi sivuteema-alue *meno mosso* sekä muhkean täyteläinen päätäntötaite *martellato*-triolikuviokiekko. Lyhyehkön kehittelyn kohteeksi pääsee ensin toinen teema ja vasta sitten varsinainen pääteema. Laaja hidas osa *Andante sostenuto* on tekstuureiltaan ja tonaaliselta suunnitelmaltaan polveileva. Polyfonian ja kromatiikan osuus on tässä osassa leimallinen, ja ensiosan tapaan sointi on pääosin romanttisen täyteläinen. Kolmijakoiseen päätösosaan, *prestissimo*, siirrytään ilman taukoa lyhyen tasajakaisen johdantoteeman avulla. Finaalin ensimmäinen teema-alue alkaa oktaaviunisonona *staccato*, toinen on virtuoosisten asteikkokuvioiden leikki ja kolmas hitaampi, kuumaverisiä tovereitaan hennompi, *gracile*. Pääjakson kertauksen sekä johdantoteeman paluun ja kolmijakoiseksi muuntumisen jälkeen edetään *fugato*-jakson kautta C-duuriin tähtäävään loppuhuipennukseen. Pitkähkö huipennus on voimallinen ja näyttävä; *pesante, strepitoso, trionfando, stretto*.

³ <https://core.musicfinland.fi/works/tunnelmakuva-d4c5879b-be58-41b2-80fc-869110313a05> [tarkistettu 29.12.2019].

⁴ Nimestä käytetään myös muotoa Heinz Thiessen.



Kuva 2. Sonate concertante op. 7, I osan päätteemää.

Täysimääräistä virtuositeettia vaativa teos on omistettu Merete Söderhjelmille, joka kantaesitti sen 9. huhtikuuta 1945 (nämä tiedot ovat peräisin sonaatin käsikirjoituksen kansilehdelle kirjoitetusta omistuskirjoituksesta). Teos olisi ollut esitysalvalmiina jo paljon aiemmin Saksassa, jossa kuitenkin ei esitetty Bergmanin opiskeluaikaista musiikkia – mahdollisesti poliittisista syistä (Torvinen 2018). Saksalaiset kansallissosialistit olivat tuominneet hänen opettajansa Tiessenin edustaman ekspressionismin ”rappiotaiteeksi” jo 30-luvulla.

Sonate concertanten nuotteja ei koskaan julkaistu, mutta 32-sivuinen puhtaaksikirjoitettu ja Söderhjelmille omistettu nuottikopio, johon on luultavimmin kantaesityksen yhteydessä tehty lukuisia korjauksia, muutoksia, poistoja ja lisäyksiä, on hallussani. Äänitettä Söderhjelmien tulkinnasta en ole löytänyt sen enempää kuin viitteitä myöhemmistä esityksistäkään.

Saksaan suuntautuneiden opintomatkojen aikoihin Bergman sävelsi pianolle *Sonate concertanten* lisäksi pianotrion op. 2 (1937–1939) ja useita pianosäestyksellisiä lauluja, muun muassa *Sex sänger* op. 4 (1940) ja *Rakastetulle* op. 6 (1942). Myös laaja sonaatti viululle ja pianolle op. 8 on vuodelta 1943, jonka vuoden kesäkuussa Bergman kotiutui Berliinistä. Näistä teoksista vain pianotrio on levytetty The Backman trion toimesta. Kelanauhalla digitoitu tallenne Raili Kostian laulamasta *Rakastetulle*-sarjasta on kuunneltavissa Sibelius-Akatemian kirjastossa.

Modernia kevytmielisyyttä

Uuden ranskalaisen musiikin vaikutteet, joihin jo Selim Palmgren (1878–1951) innokkaasti tarttui, toimivat Suomessa yhtenä tienä irtaantua kansallisromantiikasta. Claude Debussyn musiikista omaksuttiin muun muassa pentatoniikkaa hyödyntävä ja sointiväarin asemaa korostava ”impressionismi” sekä hänellä useimmiten japonsmina ilmentyvä eksotismi. 1920-luvulla modernistit – Ranskassa esimerkiksi Erik Satie ja Darius Milhaud, Saksassa Paul Hindemith – korostivat kepeän viihdyttävää otetta ja hyödynsivät yhä laajemmin populaarimusiikk-

kia eri puolilta maailmaa. Suomalaisessa pianomusiikissa modernia 1920-luvun henkeä edustivat ensimmäisinä Aarre Merikanto (1893–1958), Väinö Raitio (1891–1945) ja Ernest Pingoud (1887–1942).

Bergmanin kolmesta tanssiosasta muodostuva *Danze senza nome* op. 13 (1944) ammentaa populaarimusiikin perinteestä, flirttailee viihteellisyydellä ja hyödyntää eksoottisia sävyjä hieman 20-luvun modernismin hengessä. Soittimellisesti teos kuitenkin hyödyntää romantiikan virtuoosipianismin keinoja. Yhtymäkohdat suomalaiseen pianokirjallisuuteen liittyvät nähdäkseni nekin pääosin 20-luvun modernismiin – sensuelleja sointivärejä, populaarimusiikkia ja eksotiikkaa hyödyntävät esimerkiksi Pingoud’n tanssipantomiiemista *Suurkaupungin kasvat* sovitettu *Tango oriental* (1936–1937), hänen julkaisemattomat *Danses*-sarjan foxtrotinsa (joita Bergmanin ei voi olettaa tunteneen), Uuno Klamin pianokonsertto *Une nuit à Montmartre* (1925) ja Sulho Rannan *Sarja musiikista balettiin Kirsikankukkajuhla* (1928–1929).

Danze senza nome koostuu kolmesta erillisestä osasta, joiden viehättävyys on omalaatuissa salonkimaisen viihdyttävyyden, pohjalaisen uhon ja romanttis-virtuoosisen pianismin yhdistelmässä. Bergman oli työstänyt samanoloisia tanssiaiheita jo opuksen 9 tansseissa viululle ja pianolle (*Danse Joyeuse*, *Danse fantastique* ja *Danse téméraire*, 1943), jotka niin kokonaisuuden kuin yksityiskohtienkin tasolla sisältävät lukuisia yhteyksiä *Danze senza nome* -sarjaan. Sen ensimmäinen tanssi etenee sentimentaalisen valssi aiheen ja kuohahteleavan kuvioaihelman vuorotteluna. Keskimäinen tanssi rakentuu kolmelle erilaiselle tangoaiheelle. Kolmas on sarjan laajin, aiheiltaan rikkain, dramaturgialtaan monimuotoisin ja pianistisesti näyttävin. Erityisesti tässä osassa on eteläisiin ja itäisiin maihin viittaavia eksoottisia sävyjä.

Bergmanin oman tuotannon kontekstissa huomio kiinnittyy ensimmäisen *Danzan* valssi teeman leimalliseen motiiviin: toistuva alaspäinen sekuntiaihe, jossa ensimmäinen sävel on pitkä ja toinen lyhyt. Tällainen aihe esiintyy eri muunnoksina Bergmanin tonaalisen kauden teoksissa usein, ja sen jälkeläisiä voi tunnistaa myöhemmistäkin teoksista. Vaikka alaspäinen sekunti tässä onkin suuri eikä pieni, motiivissa on selvää sukulaisuutta siihen ”huokauseleeseen”, jonka Juha Torvinen (2011) mainitsee hänen tyyliinsä tyyppilliseksi piirteeksi ja jopa ”eräänlaiseksi Bergmanin musiikilliseksi allekirjoitukseksi” (Torvinen 2007, 228). Samankaltaisuutta on myös siihen nousevaan sekuntieleeseen, jonka Mikko Heiniö (1995b, 400) toteaa olevan eräänlainen *idée fixe* Bergmanin orkestriteoksissa *Samothrakesta* (1971) lähtien.



Kuva 3. Laskeva trokeerytmisen sekuntiaihe teoksen *Danze senza nome* op. 13 ensimmäisessä osassa.

Danzoissa on idullaan myös ainakin kaksi yleisempää musiikin muodontaan liittyvää piirrettä, joista tuli Bergmanin musiikille leimallisia. Erityisesti kaksi ensimmäistä *Danzaa* etenee laajoina ja suoraviivaisesti intensifioituvina kaarrokksina, jotka kulminoituvat suuriin huipennuksiin. Tämänkaltaiset kiilamaisesti kohti orgastisia huipennuksia kasvavat muodot ovat tunnusomaisia monille Bergmanin teoksille (ks. myös Torvinen 2012, 4). Edellä mainitun ohella kolmen *Danzan* muodostama triptyykkimäinen kokonaisuus toistui Bergmanin tuotannossa koko uran ajan.

Westerlund julkaisi *Danze senza nome* -sarjan melko tuoreeltaan vuonna 1947. Kantaesityksen soittajasta ei ole varmaa tietoa. Kaksi muuta Bergmanin pianoteosta 1940- ja 1950-luvuilla kantaesittänyt ja säveltäjän kanssa yhteistyötä tehnyt Merete Söderhjelm on tallentanut teoksen Yleisradiolle jo vuonna 1949, joten häntä voinee arvella tämänkin kantaesityksen soittajaksi. Hän yhtäältä korostaa äänitteessä musiikin jatkuvasti vaihtelevaa ilmeikkyyttä, välttelee sentimentaalisuutta ja puskee vauhdikkaasti monien tiheikköjen läpi. Toisaalta esimerkiksi kolmannessa tanssissa hän mukauttaa tempon hyvinkin joustavasti tekstuuriin vaihteluun. Liisa Pohjolan (1998) huoliteltu esitys on laittamaton yhdistelmä kepeää leikkisyyttä ja tulisen arvaamatonta temperamenttia. Myös Ritva Arjava on tallentanut teoksen Yleisradiolle laveaa ajankäyttöä suosien.⁵

Opusnumerosa 29 perusteella 1940-luvun alkupuolelle sijoittuu myös julkaisematon *Three Pieces for Piano*. Sen nuotit ovat kuitenkin ilmeisesti kadonneet – tai Bergman on ne tarkoituksellisesti hävittänyt. Käsikirjoituksen, esitystietojen tai teokseen liittyvän muistitiedon jäljittäminen vaatii lisätutkimuksia.

Atonaalisuus ja uusklassismi

Toisen maailmansodan jälkeen suomalaisessa pianomusiikissa alkoi uusklassismin toinen aalto ja hieman myöhemmin dodekafonian esiinmarssi. Bergmanin lisäksi pianosäveltäjien etulinjan muodostivat nyt viisi miestä, joiden pitkät säveltäjänurat jättivät merkittävän jäljen sotienjälkeisen pianomusiikkimme historiaan: Tauno Marttinen (1912–2008), Einar Englund (1916–1999), Joonas Kokkonen (1921–1996), Einojuhani Rautavaara (1928–2016) ja nuorimpana Usko Meriläinen (1930–2004).

Erityisesti Stravinskyn, Bartókin, Prokofjevin ja Šostakovitšin musiikista omaksuttu uusklassismi oli suomalaisille pianosäveltäjille tyypillinen keino irtaantua kansallisromantiikasta. Englundin koko pianotuotanto ankkuroituu uusklassiseen tyyliin. Myös Marttinen, Kokkonen, Rautavaara ja Meriläinen aloittivat vakavasti otettavan sävellystyönsä uusklassisen tyylin parissa, mutta etenivät siitä dodekafonisen vaiheen jälkeen kukin omaan suuntaansa. (Korhonen 1996.)

Erik Bergmanilla ei ollut varsinaista uusklassista vaihetta (Heiniö 1995a, 21), mutta 1940-luvun lopun teoksissa on kuitenkin selviä uusklassistisia piirteitä. Pi-

⁵ Tallennusvuosi on tuntematon.

anomusiikissa nämä ovat selkeimmin esillä sarjassa *Intervalles* op. 34 (1949). Se koostuu seitsemästä osasta, joista kukin keskittyy yhteen intervalliin. Intervallin (ja sen käännöksen) luonteen tulkinta synnyttää kunkin osan karakteristiikan. Kaikki seitsemän intervallia käydään läpi järjestyksessä sekunnista oktaaviin. Energinen muskanttisuus ja motorinen liike dominoivat, ja pehmeän pohdiskelevat osat luovat kontrastia. Tekstuuri on usein lähes graafinen ja sointi askeettinen, mutta joukossa on myös runsaammin kirjoitettuja ja aistillisesti soivia osia. Motiivit ovat selkeäpiirteisiä ja karakteristisia, ja niillä on ratkaiseva rooli osien sisäisen muodon hahmottumisessa.

Tonaalisesti *Intervallesin* polttopisteessä on nimen mukaisesti intervalli – eli kuten Paavo Heininen Anton Weberniin viitaten toteaa, siinä operoidaan ”musiikillisen atomin tasolla” (Heininen 1972, 5–6). Intervallisoluille perustuva säveltaso-organisaatio on atonaalinen, mutta mitään pidempiä sävelsarjoja atonaalisuuden hallitsemiseksi ei ole käytetty. Satsin perustana on kaksiääninen ajattelu; kolmi- ja neliäänisissä jaksoissa yksi tai kaksi ääntä kulkee toisen kanssa rinnakkain. Runsaammin soi lähes jatkuvasti neliääninen viides osa, joka on kauttaaltaan kahden sekstilinjan kontrapunktia. Vaikka uusklassistiseen täsmällisyyteen – ja erityisesti Bartókiin – assosioituvat piirteet ovat tekstuuriin tasolla suhteellisen hallitsevia, atonaalisuus ja sävelmateriaalin tiukka kontrolli kytkeytyvät pikemminkin ekspressionismin ihanteisiin. Teoksen tyyllissä yhdistyvät erilaiset ideat ja lähtökohdat tarkoituksellisen epäortodoksisella tavalla, jota Matti Huttunen (2014, 13-16) kutsuu ”monitahoiseksi ironiaksi”.

Rytmis-motiivisella tasolla *Intervalles* muistuttaa monin paikoin orkesteriteosta *Burla* (1948), jossa Bergman kaikkein selvimmin lähestyi uusklassismia.

Kuva 4. Kaksiäänistä sekuntien ja septimien dominoimaa tekstuuria teoksen *Intervalles* op. 34 avausosassa (tahdit 60-68).

Esimerkiksi *Intervallesin* avausosa *Vivace* on pitkälti samaa musiikkia kuin *Burlan* 6/8-jaksot. Elastinen rytmiiikka on luonteeltaan additiivista. Tahtilajit vaihtuvat ja syke muuntuu taajaan. Polyrytmiikan osuus on vaatimaton ja muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta poljento on vaihtelevanakin vahva.

Pianistisesti ero edeltäviin 1940-luvun pianoteoksiin (*Danze senza nome*, *Sonate concertante*) on radikaali. Suurten eleiden ja romanttisen soinninkkuuden sijasta pianistin päähaasteena ovat nyt motoriset ja kontrapunktitiset tekstuurit, jotka edellyttävät soitolta erinomaista selkeyttä ja kaipaavat pedaalinkäyttöä vain mausteeksi. Tahtilajien vaihtuessa ja niitä vastaavan metriikan paikoin puuttuessa epäsäännöllisen sykkeen luonteva hallinta on toinen keskeinen haaste.

Intervalles syntyi sveitsiläisen pianistin Adrian Aeschbacherin tilauksesta. (Artur Schnabelin oppilaana Aeschbacher oli erityisesti Beethoven-, Schubert-, Schumann- ja Brahms-spesialisti.) Kantaesityksen hän soitti Zürichissä lokakuussa 1951. Ensimmäisen äänitteen teoksesta teki ilmeisesti Merete Söderhjelm vuonna 1960 Yleisradiolle. Söderhjelm esitystä leimaa kepeä, leikkisä ja lennokkaan nopealiikkeinen virtuositeetti – edes huipennuksissa hän ei lankea raskaaseen voimankäyttöön. Izumi Tatenon 1973 tekemä levytys korostaa ”romanttisemmin” linjojen laulavuutta ja soinnin ekspressiivisyyttä. Liisa Pohjolan esityksiä on tallennettu kaksi: Bergmanin 80-vuotisjuhlakonsertista tallennettu live-esitys (1992) ja YLE:ssä tehty studioäänite (1989). Pohjola tarttuu hanakasti teoksen fantastisiin ja viipyileviin piirteisiin sekä viljelee run-sasta rubatoa ja liberaalia pedaalinkäyttöä.

Kohti dodekafoniaa

Intervallesin jälkeen Bergmanin seuraava askel kohti dodekafoniaa oli vuonna 1950 syntynyt kolmiosainen *Sonatin* op. 36 (Heininen 1972, 5). Tässä teoksessa alun kolme ensimmäistä kolmisävelistä sointua, jotka muodostavat sävelsarjan c-fis-h; d-f-g; b-e-a, tarjoavat intervallimateriaalin lähes koko teokselle (Bergman 1951). Toisen osan teema muodostuu ensimmäisen osan avaussointujen ylimmistä äänistä (h-g-a), finaalin teema on kolmisävelisten sointujen tritonustranspositio. Melodis-harmonisesti sonatiini on siten hyvin koherentti ja tritonusväritteinen.

Dodekafoniasta teoksen erottaa sävelsarjan pituuden lisäksi se, että musiikissa esiintyy myös sarjaan kuulumatonta ainesta, joka esimerkiksi sonatiinin kolmannen osan säestyskuviossa on luonteeltaan diatonista (Heininen 1972, 6). Jälleen Bergman yhdistää erilaisia aineksia epäortodoksisesti, vaikka yleisvaikutelma onkin tiiviin hallittu ja koherenssia korostava. Atonalisuuden leimallisuudesta huolimatta sonatiinissa on myös vahvoja uusklassistisia piirteitä: yleisilmeen asiallinen epäsentimentaalisuus, Prokofjeviin assosioituva poljentoa korostava ja vasaroivan motorinen eteneminen ensimmäisessä osassa, toisen osan askeettinen graafisuus sekä finaalin raikkaan musikanttinen virtuositeetti. Läpikuultavuus dominoi sointi-ihanteena, ja huipennuksissa on terävää täyte-



Kuva 5. Sonatin op. 36, osa I.



Kuva 6. Sonatin op. 36, osa II.



Kuva 7. Sonatin op. 36, osa III.

läisyyttä ilman romanttista turvotusta. Rivitekniikkaa lähestyvistä säveltasojen organisoinnista huolimatta Bergman on pitänyt hyvää huolta otteiden ja sävelkulkujen sopimisesta klassisesti koulitun pianistin käteen.

Sonatiini sai runsaasti huomiota alusta asti. Teoksen tilaaja, ruotsalainen Carl Gehrman Musikförlag, julkaisi sen heti vuonna 1951 antologiassa, joka sisälsi 13 uutta pohjoismaista sonatiinia. Antologia on kiinnostava todiste 1950-luvun Suomen musiikkielämän moniaineksisuudesta – toinen julkaisun suomalainen teos on Selim Palmgrenin D-duuri-sonatiini. (*Ny nordisk klavermusik*, 1951.) Bergmanin sonatiini julkaistiin myös erillispainoksena. Rolf Bergroth kantaesitti sen lokakuussa 1951 ja teki siitä kantanauhan Yleisradiolle 1954. Teos valittiin vuosien 1968 ja 1970 kansallisen Maj Lind -pianokilpailun ohjelmistoon, ja kilpailuäänitteiltä sen voi kuulla sekä Jukka Tiensuun, Merja Soisaaren että Maria Kahilakosken esittämänä.

Bergrothin auktoritatiivisen esityksen (1954) kokonaiskesto jää alle seitsemän minuutin, eli tempot ovat varsin ripeitä. Nopealiikkeisyys on myös sävel-

täjän toive: ”Speltiden torde taga inemot 6 minuter i anspråk”, Bergman (1951) kirjoitti. Bergrothin tyylikäs, arkkitehtoninen ja lähes karu esitystapa korostaa teoksen uusklassistisia piirteitä. Avausosa on suoraviivaisen vasaroiva, keskiosan melodiikka epäsentimentaalisen toteavaa ja finaali kevyt, kirkas ja asiallinen. Myöhemmistä levytyksistä Liisa Pohjolan (1992) oikutteleva tulkinta korostaa enemmän teokseen sisältyvää huumoria ja fantasiaa.

Dodekafonian omaksuminen

Bergman tunsii dodekafonisen sävellystekniikan jo 1930-luvulla. Kesti kuitenkin toistakymmentä vuotta, ennen kuin hän oli valmis soveltamaan sitä omassa musiikissaan. (Heiniö 1995b, 86; Shipnitskaya 2016, 151.) Dodekafoniaan hän eteni ensi kertaa – ja ensimmäisenä Suomessa – pianoteoksessaan *Espressivo* op. 40 (1952). Hieman myöhäisempi *Kolme fantasiaa* klarinetille ja pianolle op. 42 (1953–1954) on kuitenkin teos, jota yleisesti – vaikkakin siis virheellisesti – pidetään Suomen ensimmäisenä dodekafonisena sävellyksenä. Alkusyö väärinkäsitykseen on luultavimmin Bergmanin omassa lausunnossa, jonka mukaan *Espressivo* on vain ”dodekafonian yritys, omin päin tehty”. (Heiniö 1995b, 87.) Bergmanin dodekafonista kirjoitustapaa pianolle todistaa myös *Concertino da camera* op. 53, joka on sävyltään asiallisempi ja soinnillisesti karumpi.

Dodekafonian rantautumisella Suomeen oli kauaskantoinen merkitys maamme pianomusiikin kehitykselle: niin Kokkonen, Rautavaara kuin Meriläisenkin murtautuivat sen avulla pois varhaistuotantojensa uusklassismista. Kokkonen ei dodekafonisessa vaiheessaan säveltänyt lainkaan pianomusiikkia – 1969 sävelletyssä teoksessa *Viisi bagatellia* dodekafonian vaikutus näkyy enää jälkiheijasteena (Korhonen 1996, 47). Rautavaaran lyhyehkö kaksitoistasäveljärjestelmään kytkeytyvä vaihe sijoittuu 1960-luvulle, mutta dodekafonisia pianoteoksia hänkään ei säveltänyt – *Seitsemän preludia* (1957) syntyi Bergmanin sonatiinin tavoin ennen systemaattisen rivitekniikan omaksumista. Myös Meriläinen opetteli kaksitoistasäveljärjestelmän ja hyödynsi sitä hetken, tuloksena oli muun muassa Pianosonaatti nro 1 (1960). Pedagogiseen käyttöön tarkoitettulla kokoelmalla *Riviravi* (1962) Meriläinen toi kaksitoistasävelmusiikin myös lasten ja harrastajien ulottuville.

Bergman viihtyi systemaattisen rivitekniikan parissa kymmenkunta vuotta. Varhainen dodekafonia huipentui urkuteokseen *Exsultate* op. 43. Vuonna 1957 kirjoitettu *Tre aspetti d’una serie dodekafonica* on Mikko Heiniön (1995b, 88–89) sanoin ”syväasukellus dodekafoniseen orkesteripolyfoniaan”. *Aubade* (1958) ja *Simbolo* (1960) ovat dodekafonis-sarjallisen tyylikauden merkkiteoksia orkesterille. Sen päätöksensä ja huipentumana pidetään sekakuorolle, kamariorkesterille ja baritonisolistille sävellettyä teosta *Sela* op. 55 (1962) (Shipnitskaya 2016, 159; Heiniö 1995b, 97). ”Kun olin oppinut tekniikan, se riitti. Järjestelmällisyys ei kuitenkaan sovi luonteelleni”, Bergman totesi dodekafoniasta myöhemmin

(Kuusisaari 1995, 9). *Espressivon* jälkeen Bergman ei julkaissut pianomusiikkia seitsemääntoista vuoteen.

Espressivo alkaa 12-sävelrivin (h-cis-e-fis-dis-gis-f-a-c-b-g-d) esiintyessä ensin sointumuodostelmina, sitten melodiana siten, että kukin fraasi muodostuu 12 sävelestä. Vaikka sävelriiviä käytetään myös melodiana, Bergmanin myöhemmälle rivitekniikalle ominainen vertikaalinen dodekafonia (Heininen 1972) dominoi jo *Espressivossa*. Alban Bergin riviajattelun tapaan Bergmanin intervallisarja sallii kolmisointumuodostelmat: f-a-c; b-g-d. Ensimmäisten 22 tahdin jälkeen rivirakenne ei enää mene yksiin fraasirakenteen kanssa, vaan musiikin muotoutuminen vapautuu yksioikoisesta sidoksestaan sävelriiviin. Teoksen yleisilmettä leimaa pikemminkin mielikuvituksellisuus kuin konstruktivisuus. Loppupuolen oktaavikaksinnukset tuovat sointiin romanttista pyöreyyttä ja muhkeutta.

Espressivon kantaesitti joulukuussa 1952 Merete Söderhjelm, joka nauhoitti teoksen Yleisradiolle 1957. Tempollisia vivahteita kursailematta hyödyntäen hän esittää teoksen dramaturgian liioittelemattoman asiallisesti. Liisa Pohjolan (1988) hieman hidasliikkeisemmässä äänitteessä korostuu melodinen ekspressiivisyys, José Ribéran (1992) esityksessä puolestaan soinnillinen aistikkuus.



Kuva 8. Sävelriivi sointumuodostelmina ja melodiana teoksessa *Espressivo* op. 40.

Oma tyyli muotoutuu

Yksi hyvä vertailukohde Bergmanin pianomusiikille on hämeenlinalaisen Tauno Marttisen (1912–2008) tuotanto. Bergmanin lailla Marttinen syntyi 1910-luvun alussa, kuoli hyvin iäkkäänä kaksi vuotta Bergmanin jälkeen ja sävelsi 1930-luvulta alkaen aktiivisesti lähes kuolemaansa asti.

Sekä Bergman että Marttinen aloittivat pianomusiikin säveltämisen kansallisromantiikan hengessä, mutta nuoruusvuosiensa jälkeen etenivät siitä modernististen ihanteiden viitoittamaan suuntaan. Kiinnostus uusklassiseen tyyliin oli

molemmilla ohimenevää. Marttinen tarttui dodekafoniaan heti Bergmanin vannedessä 1950-luvun alkupuolella ja eteni siitä kypsään tyyliinsä lähes yhtä nopeasti kuin Bergman. Seuraavalla vuosikymmenellä molemmat säveltäjät kehittyivät yksilölliseen ja ympäristöstään selvästi erottuvaan suuntaan: Marttinen mytologiseen, fantastiseen ja naivistiseen, Bergman eksoottiseen ja primitivistiseen. Kumpikaan ei myöhästytylissään nojaa teoreettisiin konseptioihin. Molemmat inspiroituvat eriasteisten improvisatoristen vapauksien tarjoamisesta esittäjille. Sekä Marttinen että Bergman asettivat huomattavan osan nuoruuden tuotantaan myöhemmin esityskieltoon.

1960-luvulla, kun Bergman työsti myöhästytylinsä perustuksia, ei Suomessa sävelletty kuin kourallinen pianomusiikin merkkiteoksia. Pluralismin aikaa ennakoiden ne kaikki olivat avauksia eri suuntiin. Englundin usklassismi sai hallitun ja pienoismallimaisen muotoilun pianosonaatin d-molli (1966). Meriläisen toinen pianosonaatti (1966) ja *Tre nocturni* (1967) muotoutuivat persoonallisen ”karakteritekniikan” ohjaamina ja olivat siten säveltäjän omimman pianotyylin avauksia. Kokkosen kaksitoistasävelisiäkin piirteitä sisältävä *Viisi bagatellia* (1969) avasi hänen tunnetuimman vapaatonaalisen tyylikautensa. Rautavaaran suunta kohti uusromanttista pianonkäsittelyä alkoi teoksissa *Etydit* (1966) ja *Piano Sonata nro 1 ”Christus und die Fischer”* (1969). Myös Erkki Salmenhaaran ”uusyksinkertaiseksi” kutsuttu tyyli ilmeni – joskin vielä idullaan – Pianosonaatissa nro 1 (1965–66).

Tähän pöytään Bergman iski vuosikymmenen lopussa kolmiosaisen teoksen *Aspekter* op. 63 (1969). Se on hänen pianomusiikkinsa keskeinen käännekohta ja liittyy elimellisesti tärkeään tyylimurrokseen, jossa Bergman luotasi lopullisen tyyliinsä ulottuvuuksia. Bergman sävelsi *Aspekterin* jälkeen vielä yli 30 vuotta, eikä hänen tyyllillinen kehityksensä tietenkään pysähtynyt. Kuitenkin muun muassa seuraavat *Aspekterin* piirteet toistuvat myös muissa sävellyksissä ja luovat tyyllillistä yhtenäisyyttä 60-luvun lopun jälkeiseen tuotantoon: Kolmiosainen kokonaismuoto on toteutettu tavalla, jossa jokaisella osalla on sisäinen rikkautensa, mutta kokonaisten osien väliset luonne-erot ovat suuria ja selkeitä. Avausosa on kuulosteleva ja nousee hiljaisuuden rajamailta, keskiosa olemukseltaan lyyrin ja koloristinen. Sekä ensimmäisen että viimeisen osan huipennukset ovat raivokkaan primitiivisiä. Paikoin aleatoriikkaa on hyödynnetty tavalla, jossa annettujen sävelten ajallinen toteutus on jätetty esittäjän ”improvisoitavaksi”. 12-sävelisyys on toteutettu vapaasti kontrolloimatta sitä rivitekniikan avulla, ja soinnilla on tärkeä muotoa luova tehtävä – musiikki hahmottuu pitkälti soinnillisina tilanteina ja prosesseina (muun muassa staattisina sävelkenttinä ja kiilamaisesti kasvavina prosesseina). Siirtyminen voimakkaasti kontrastioivien tilanteiden välillä tapahtuu usein leikkaamalla. Pianismia leimaa sointiväriin orientoitunut perkussiivisuus. (Bergmanin musiikin peruseleistöstä ja tyylin tyypillisistä piirteistä ks. Torvinen 2011 ja 2012, 4).

Vaikka *Aspekterissa* ei siis enää hyödynnetä rivitekniikkaa, sen ensimmäisen osan (Spektrum) perustana on kuitenkin 12-sävelsarja, joka on jaettu viisi- ja seitsensävelryhmiksi (Bergman 1991b). Osa alkaa dualistisesti kahden erilaisen musiikin polarisoinnilla. Alun avara ja kuulosteleva, jännitteiksi sävelpeisteiksi ja

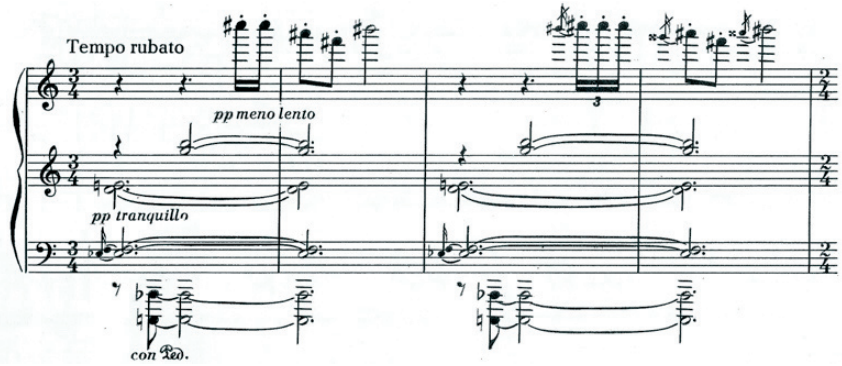
staattiseksi soinnuiksi hahmottuva musiikki täyttää vähitellen koko krooman (tahdit 1–6 ja 8–13). Täydentävänä parina tälle on klusterimaisina sävelpilvinä esittäytyvä, esitysmerkinnällä *libero* varustettu musiikki. Tässä nuottikuva jättää musiikin ajallisen muotoutumisen soittajan ”improvisoitavaksi” – kuudestoistaosanuotein kirjoitettuja jaksoja ei siis ole tarkoitus esittää tasaisella nopeudella. Jaksoista toisiin siirrytään leikkaamalla, ilman siirtymiä. Pianistisiin keinovaroihin kuuluu myös mykkinä alas painettujen koskettimien ansiosta syntyvien resonanssisointien hyödyntäminen. Kiilamaisessa, virtuoosisessa loppunousussa säveltasoltaan nouseva ja liikenopeudeltaan kasvava sointimassa kerääntyy valtavaksi sävelpilveksi.

Toisen osan (Meditation) alussa esitellään mustarastaan laulusta innoituksen saanut linnunlauluaihe (Bergman 1991b), joka osan edetessä varioituu monin tavoin ja saa seurakseen useammanlaisia kontrastoivia jaksoja. Huomiolarvoista on, että aiheen merkitsevimmät sävelet – alun säveltoisto cis ja viimeinen sävel his – muodostavat laskevan pienen sekunnin aiemmin mainitun huokausaiheen tapaan. 12-sävelikön täytyminen yhden tai kahden tahdin jaksoina on ilmeistä, ja erilaiset tekstuurityypit seuraavat toisiaan ilman siirtymiä. Olivier Messiaenin huilulle ja pianolle sävelletyn *Le Merle noir* -teoksen (1952) lisäksi hänen kokoelmansa *Catalogue d’Oiseaux* (1956–1958) on syytä mainita Bergmanin mahdollisena inspiraation lähteenä. Meditationin avaus, jossa ylärekisterin linnunlauluaihe soi matalan rekisterin mystisen soinnun päällä, assosioituu helposti vaikkapa *L’alouette calandrellen* alkuun. Pianisti Liisa Pohjolan mukaan Bergmanille itselleen Meditation oli erityisen läheinen (Mali 2009, 28).

Kolmas osa *Metamorfos* koostuu kolmesta elementistä: koko klaviatuurin alueelle levittäytyvistä pilvimäisistä soinnuista, värisevistä *tremoloista* ja pedaa-

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked "ca. 10' improvisando" and features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. It includes dynamic markings like "mp" and "ff senza ped". The second system continues the piece with "ff" markings and "ped." instructions. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kuva 9. Aleatoriikkaa ja resonanssisointeja teoksen *Aspekter op. 63* ensimmäisessä osassa *Spektrum*.



Kuva 10. Mustarastaan laulua imitoiva aihe teoksen *Aspekter op. 63* keskiosassa (*Meditation*).

lin ansiosta klusterimaisen tiheiksi sävelmuodosteiksi kerääntyvistä *libero*-jaksoista. Kudos on kauttaaltaan tritonusten, noonien ja septimien värittämää.

Teoksen lopullinen muoto syntyi kahdessa osassa: aluksi Bergman sävelsi ensimmäisen osan *Spektrum* itsenäiseksi teokseksi *Norsk Musikforlagin* tilauksesta. Toisen ja kolmannen osan tilasi *Spektrum*in kantaesittänyt norjalaispianisti Kjell Bækkelund. Hän myös kantaesitti tämän kolmiosaisen kokonaisuuden Berliinin nykymusiikin biennaalissa helmikuussa 1971 (Bergman 1991b).

Kjell Bækkelund (äänite on julkaistu 1996, mutta tallennusvuosi ei ole tiedossa), Liisa Pohjola (1971), Folke Gräsbeck (1988) ja José Ribéra (1992) ovat minun (2016) lisäksi tallentaneet tulkintansa *Aspekterista*. Kantaesityksen soittanut Bækkelund ottaa levytytyssä esityksessään huomattavan määrän myös sellaisia vapauksia, joihin nuottijulkaisussa ei viitata.⁶ Myös muissa esityksissä useita nuottikuvan yksityiskohtia on luettu ja tulkittu eri tavoin. Kestoltaan lyhyimmän ja pisimmän tallenteen ero on lähes neljä minuuttia, ja tulkintojen väliset erot ovat muutenkin poikkeuksellisen suuria. Erot tuntuvat syntyvän erityisesti asennoitumisista sointiin, jatkuvuuteen, kontrasteihin ja nopeuksiin. Vaikka julkaistu nuottikuva hyödyntää ”improvisointia” vain ohimennen, esitykset suurine eroineen ilmentävät sitä korostettua asemaa, jonka teos antaa soittajan mielikuvitukselle ja tulkintavapaudelle.

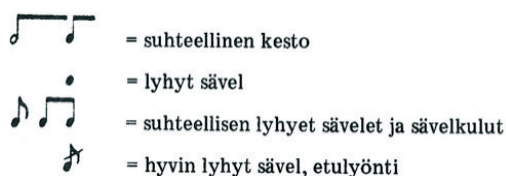
Kontrolloitu aleatoriikka

Viimeistään 1970-luvun alusta alkaen Bergman oli arvostettu oman tiensä kulki- ja kasvava joukko säveltäjiä loi tuolloin Suomessa ennennäkemättömän aktiivisesti ja innokkaasti uutta pianomusiikkia. Rautavaaran toisessa pianosonaatissa

⁶ Syitä voin vain arvella: hän ei ehkä soita julkaistusta nuottilaitoksesta, vaan aiemmasta käsikirjoituksesta – tai ehkä Bergman on suusanallisesti ohjannut joidenkin ideoiden toteuttamiseen nuottitekstistä poikkeavalla tavalla.

(1970) uusklassiset piirteet yhdistyivät vuolaan soinnikkaaseen romantiikkaan. Marttinen päätyi shamanistiseen tyyliinsä ja sävelsi useita pianoteoksia, joukossa muun muassa ensimmäinen pianosonaatti (1974). Englund sävelsi pianotuotantonsa kruunun, laajan pianosonaatin, vuonna 1978. Näiden teosten rinnalle nousi suuri määrä seuraavan säveltäjäsukupolven tuotoksia, muun muassa Paavo Heinisen, Usko Meriläisen, Per Henrik Nordgrenin, Erkki Salmenhaaran, Jukka Tiensuun ja Harri Wessmanin teoksia. Oman näkemykseni mukaan 1970-luvun kaikkein painavimmiksi teoksiksi nousevat Heinisen laaja pianosonaatti *Poesia squillante ed incandescente* op. 32a (1974), Englundin *Piano Sonata 1* (1978), Meriläisen pianosonaatit 3 (1972) ja 4 (1974), Nordgrenin *Kwaidan-baladit* (1972–77) sekä Salmenhaaran pianosonaatti nro 2 (1973).

Bergmanin mielenkiinto sen sijaan oli toisaalla, pääasiassa laajoissa orkesteri- ja vokaaliteoksissa (Heininen 1982). Pianoteoksia syntyi vain yksi, *À propos de B-A-C-H* (1976). Ilmeisin uutuus siinä on kontrolloidun aleatoriikan systemaattinen hyödyntäminen, mikä leimasi Bergmanin koko 1970-luvun tuotantoa (Heininen 1982, 194) ja monia seuraavankin vuosikymmenen teoksia. Nuottijulkaisun esipuheessa Bergman (1978) selitti teoksen notaatiota: ”Ohjattu improvisaatio merkitään numeroiden ja niihin liittyvien pystysuorien katkoviivojen avulla. Sekuntiluvulla ilmaistaan kunkin katkelman likimääräinen suhteellinen kesto. Tyhjä tila nuottisysteemissä tarkoittaa taukoa.”



Kuva 11. Notaation tulkintaohjeita teoksessa *À propos de B-A-C-H* op. 79.

Notaatio on siis kronometrinen (sekuntimerkinnät) ja proportionaalinen (nuottimerkeillä on suhteelliseen keston viittaavat merkitykset ja nuottien etäisyys toisistaan ilmentää ajankäyttöä). Perinteisiä rytmiarvoja ei ole käytetty, vaan nuottimerkeille on määritetty summittaiset suhteelliseen keston viittaavat merkitykset. Soittaminen tapahtuu ”improvisoiden” nuottimerkkien, niiden asettelun ja katkelmien viitteellisten sekuntikestojen ohjaamana.

”Ohjattua improvisaatiota” Bergman käytti ensimmäistä kertaa vuonna 1973 orkesteriteoksessa *Colori ed Improvisazioni* op. 72. Pitkä lainaus Paavo Heiniseltä (1982, 200–201) on paikallaan, sillä edellä mainittua teosta kuvaavat sanat osuvat maaliinsa tarkoin ja kuvaavat Bergmanin kontrolloitua aleatoriikkaa laajemminkin:

”Improvisointi” merkitsee siis lähinnä viitteellisen graafisen nuottikuvan itsenäistä realisointia; yllättyä säveltäjä ei halua. Entä sitten oikean fraseerauksen löytäminen, säännöllisyyden ja oikuttelevuuden oikea tasapaino? [—] Vapaus on todellinen, mutta on tärkeää tuntea tyylin ulottuvuudet ja tietää, mikä intensiivisyys, roh-

keus ja itseuri on Bergmanin sävelmaailman perustaso. Tähänastisissa esityksissä yksilöllisiä vapauksia tärkeämmäksi muuttujaksi on usein osoittautunut oikean jatkuvuuden löytäminen – nuottikuvan segmenttimäisyys ei saa johtaa harhaan – sekä ajoituksen oikea intensiteetti. Hyvät esitykset – säveltäjän hyväksymät – ovat joskus tuntuvastikin poikkeaneet partituurin kestoperinteistä.

Olennaista nähdäkseni on, ettei aleatoriikan hyödyntämisen tärkein tarkoitus ole tarjota yksilöllisiä vapauksia muusikolle, vaan sallia musiikillisille prosesseille mahdollisimman suuri luonnonmukaisuus. Musiikin synnyttämä vaikutelma on usein pikemminkin vääjäämätön kuin improvisatorinen.

Uutta tyyliyrkimystään Bergman luonnehti ”raffinoiduksi primitiivisyysdeksi” (Heininen 1982, 194). ”Haluan kirjoittaa yksinkertaisesti”, hän vahvisti myöhemmin (Kaipainen 1995, 14). Pelkistymisen seurauksena *À propos de B-A-C-H*:ssa ei ole sellaisia systemaattisesti kontrolloituja musiikillisten parametrien sisäisiä ja niiden välisiä suhdeverkostoja, jotka ovat keskeisiä sarjallisessa ja jälkisarjallisessa musiikissa. Sen sijaan teos hahmottuu kokonaisvaltaisina soivina prosesseina ja tiloina, joiden sävy on primitiivinen ja perkussiivinen.

Numeroituja katkelmia teoksessa on yhteensä 82. Sen nimen mukainen pääaihe koostuu neljästä nousevan linjan muodostamasta ja pedaalin ansiosta soinnuksi kerääntyvästä sävelestä (B-A-C-H). Pääaihe muuntuu teoksen edetessä rajusti ja monin tavoin: eri esiintymissä muuntuvat muun muassa (1) samanaikaisten sävelten määrä (yksittäisiä säveliä, interalleja tai sointuja), (2) peräkkäisten sävelten, intervallien tai sointujen määrä, (3) aiheen kokonaisambitus, (4) sen suunta (ylöspäinen tai alaspäinen), (5) kesto sekä (6) dynamiikka.

Pääaiheen täydentävän vastinparin muodostaa kahden tai useamman sävelen tremoloista rakentuva, jälleen pedaalin ansiosta soinnuksi kertyvä ja useimmiten sekä ambitukseltaan että dynamiikaltaan kasvava aihe. Tämäkin aihe esiintyy monissa asuissa: varioinnin kohteita ovat muun muassa tremolojen sävelet, intervallit tai soinnut, ylemmän ja alemman linjan samansuuntaisuus tai erisuuntaisuus sekä aiheen kokonaiskesto ja dynamiikka.

Katkelmassa 21 alun dualismin rikkoo uusi elementti, etuhelein varustettujen staccatoemosävelten aihe. Muuntelun kohteiksi on nyt otettu yksittäinen staccato (sävel, intervalli tai sointu) ja etuhelesävelten määrä. Katkelmasta 21 lähtien eri materiaalit limittyvät ja osin sekoittuvatkin. Etuhele liittyy myös pitkiin, ensimmäiseen pääaiheeseen assosioituviin sointuihin (katkelmat 36–39), ja huipennuksessa (katkelmat 50–69) tremolomainen toisto ja staccatoelementti yhdistyvät motorisemmaksi, paikoin lähes toccatamaiseksi tekstuuriksi. Teos loppuu alun pääaiheiden paluuseen, joskin tremoloaihe esiintyy nyt vain ohimennen. Vaikka kokonaisuus hahmottuu dualistisesti, elementtien suhde on dialoginen ja niiden yhteydet eroja keskeisempiä (vrt. Howell 2012, 85).

Sekuntein merkityt kestot ovat Bergmanin (1978) mukaan likimääräisiä, mutta niiden summittaminen noudattaminen ei tunnu kovin mielekkäältä. Merkityt kestot noudattaen esityksen pituudeksi muodostuisi yli 11 minuuttia ja sisällön suhde keston silloin sellaiseksi, että jonkinlaista virhearviota voi jo epäillä. Kantaesityksen soittaneen Liisa Pohjolan tallenne vuodelta 1977 (11’13”) kuitenkin noudattelee Bergmanin kestoperinteitä. José Ribérankin vuoden

The image shows a musical score for a piano piece. The first system consists of five measures, each with a circled number and a time marking: ① 6'', ② 6'', ③ 7'', ④ 8'', and ⑤ 10''. The music is marked *pp* (pianissimo). The second system starts with a circled number ⑥ and a time marking 26''. It is also marked *pp* and includes the instruction *crescendo* with a dashed line indicating the increase in volume. The piece concludes with the instruction *con ped.* (con peditale).

Kuva 12. Kronometrinen ja proportionaalinen notaatio teoksessa *Á propos de B-A-C-H* op. 79.

1992 live-tallenne (9'25") on yli kolme minuuttia omaa vuoden 2016 äänitetäni (6'13") pidempi. Näin valtavat erot esitysten kestoissa vaikuttavat tietenkin monin tavoin musiikin luonteeseen ja karakteristiikkaan. Poikkeuksellisen avoin notaatio lienee erojen keskeisin selittäjä. On kuitenkin muistettava, että suuri tulkinnallinen varioituvuus on kaiken Bergmanin musiikin perusasetus. Esityksiä valmistaessaan ja ohjatessaan hän oli tunnettu varsin vapaamielisestä suhtautumisesta itse kirjoittamiinsa nuotteihin (ks. Mali 2009, 31).

Primitiivinen perkussiivisuus

1980-luvulla Bergman ei säveltänyt teoksia soolopianolle. Kaksi hänen pianomusiikkinsa kuvaa tärkeällä tavalla rikastavaa laajamuotoista teosta kuitenkin syntyi: pianokonsertto op. 94 (1981) ja *Borealis* op. 101 kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (1983).

Edelliseen vuosikymmeneen nähden Suomessa syntyi 1980-luvulla vain muutamia laajamuotoisia pianoteoksia. Kalevi Ahon pianosonaatti (1980) ja Tapio Nevanlinnan pianosonaatti *Lasikaktus* (1986) kohahduivat. Tuottelias, mutta syrjäänvetäytyvä Oliver Kohlenberg sävelsi kaksi pianosonaattia, jotka odottavat yhä laajempaa esiintuloa ja arviointia. Mikko Heiniön pianokonserttojen määrä kasvoi kahdesta viiteen. Nuoremasta polvesta nousi esiin pienempien, mutta huolella punnittujen ja detaljirikkkaiden pianoteosten säveltäjiä, muun muassa Jouni Kaipainen (*Je chante la chaleur désespérée* 1981, *Conte* 1985), Magnus Lindberg (*Twine* 1988), Esa-Pekka Salonen (*Yta II* 1985), Olli Koskelin (*Courbures* 1989) ja Harri Vuori (*Kryo* 1989). Paavo Heinisen työ sävel-

täjänä ja Sibelius-Akatemian sävellyksen opettajana alkoi näkyä jälkisarjallisten ihanteiden dominanssina.

26-minuuttinen pianokonsertto (1981) on tyypillinen bergmaniaaninen triptyyksi. Avausosa alkaa hiljaisilla mystisillä soinneilla ja huipentuu hyökyaalto-maiseen kliimaksiin. Toinen osa on luonteeltaan lyyris-koloristinen ja hyödyntää laajasti pianojen korkeimpia rekistereitä. Kolmannessa osassa orientaatio on maanis-primitiivisessä rytmikassa, ja siihen sisältyy myös intensiivinen soolo-pianon kadenssi.

Yksinomaan instrumentin sisältä soittava orkesterin pianisti ja vain koskettimistolta pianoa soittava pianosolisti ovat teoksen keskeinen pari. Orkesteripianolla tuotetaan suoraan flyygelin kieliä manipuloiden erilaisia sointeja huomattavan mielikuvitusrikkain keinoin.

Notaatio on *À propos de B-A-C-H* -teoksen yhteydessä kuvatulla tavalla kronometrinen ja proportionaalinen. Myös konserton *staccatona* soitettavat sointusarjat ja yksittäiset sävelet esiintyvät jo tässä teoksessa. Linnunlauluaiheiden ja korkeimpaan rekisteriin kirjoitettujen trillien sukulaisia on puolestaan jo *Aspekter*-teoksen keskiosassa. Konserton perkussiiviset ja repetitiiviset *martellato*-tekstuurit saivat huomattavan roolin myöhemmin *Borealiksessa* ja *Omaggio a Cristoforo Colombossa*.

Orkestraatiota leimaa soitinarsenaaliltaan huomattavan laaja lyömäsoitin-patteristo: tamburi piccoli, tamburi basci, blocchi di legno, tomtoms, cassa rullante, gran cassa, piatti piccoli, piatti sospesi, sizzle cymbal, congs, tamtams, crotali, glass chimes, wind chimes ja flexaton. Oman ryhmänsä muodostavat vielä vibrafoni, xylomarimba, celesta, (orkesteri)piano ja harppu.

Pianokonsertto oli Yleisradion tilaus, ja sen kantaesitti Juhani Lagerspetz Leif Segerstamin johtaman Radion Sinfoniaorkesterin kanssa syyskuussa 1981. Yleisradio luonnollisesti nauhoitti esityksen.

Kahdelle pianolle ja lyömäsoittajalle kirjoitettu *Borealis* op. 101 (1983) on pianokonserton sisarteos. Ilmeisimmin sukulaisuus hahmottuu samankaltaiselle dramaturgialle perustuvasta triptyykkimuodosta, kronometrisestä notaatiosta ja materiaalin edellä kuvatusta jakautumisesta kahden pianon välillä: Piano I soittaa vain koskettimistolta, Piano II jatkuvasti soittimen sisältä sointia manipuloiden. Lyömäsoittaja on teoksen keskeinen dynamo.

Borealiksen ensimmäinen osa on suoraviivaisen kiilamainen nousu matalien, mystis-shamanististen tukittujen sointien alkuhämärästä pianojen aloittamaan, bongojen ja tomtomien kadenssin kautta aukeavaan huipennukseen. Lyyris-koloristinen keskiosa hyödyntää aleatorisia kirjoitustapoja ja tarjoaa soittajille huomattavankin liikkumavarain ohjatussa improvisoinnissa, jota leimaa pianojen korkeimman rekisterin soittaminen suoraan kieliltä ja koskettimistolta. Muodoltaan polveilevin kolmas osa on rikas, maanisen energinen sointi- ja rytmii-lottele, jonka orgastinen loppuhuipennus koettelee niin soittajien kuin soittimienkin kestäkykyä.

Pianojen käsittely on lyömäsoitinmaista, ja sointiväri on keskeinen rakennetta luova elementti. ”Erityisesti piano, jota soitetaan suoraan kieliltä, saa usein lyömäsoittimen tehtävän”, Bergman (1991c) kirjoitti. Piano II:n laajennettujen

Kuva 13. Ohjattua improvisaatiota teoksen *Borealis op. 101* toisessa osassa.

soittotapojen kirjoon kuuluvat muun muassa eri tavoin näppäiltävät sävelet, kynsillä kieliä raapaisemalla tuotettavat äänet, kielen sammuttaminen sormella, "tukittujen" sävelten soittaminen (sormi painaa kieltä samalla, kun sitä soitetaan koskettimistolta), kielen lyöminen kämmenellä sekä kielen soittaminen plektrolla ja ääniraudalla.

Teos on Washington Music Ensemblen tilaus, ja yhtye kantaesitti sen Washingtonissa marraskuussa 1983. Julkaistuja äänitteitä on ainakin kaksi kappaletta (Liisa Pohjola, José Ribéra ja Jesper Hendze 1992; Matti Raekallio, Juhani Lagerspetz ja Timothy Ferchen 1993), ja tulkintojen väliset erot ovat jälleen suuria.

Löytöretken päätös

Bergmanin viimeiseksi pianoteokseksi jäi *Omaggio a Cristoforo Colombo* (1991). Ei liene kaukaa haettua tulkita, että tekemällä kunnia Kolumbukselle säveltäjä viittasi myös oman uransa löytöretkiluonteeseen. Kaksiosaisen teoksen ensimmäinen osa on nimetty Santa Mariaksi Kolumbuksen kuuluisimman laivan mukaan ja jälkimmäinen osa Guanahaniksi sen saaren mukaan, johon Kolumbus rantautui luullessaan saapuneensa Intiaan (Bergman 1991a). Suurmuodon hahmottumisessa keskeistä on osien karakteristiikan dualistisuus: ensimmäinen osa keinuva ja aaltoileva, jälkimmäinen vasaroiva ja kulmikas. Vaikka materiaalissa on monia selkeitä yhteyksiä 1970- ja 1980-luvun teoksiin, kirjoitustavassa on palattu tahtinotaatioon.

Bergman (1991a) kertoo, että teoksen alussa esitellään sen perustana oleva sävelsarja, joka on muodostettu Kolumbuksen italiankielisen nimen kirjaimista. Avaustahtien aksentoidut sävelet c-d-es-f-d-c-a-b on siis saatu nimestä CR(i)S(to)F(o)R(o) C(o)L(om)B(o) yhdistelemällä erikielisiä nuottinimiä (d=re=r; es=s; a=la=l jne.). Jatkuvasti esiintyvä tritonusintervalli takaa Santa Marian harmonisen värin yhtenäisyyden. Ensimmäistä taitetta (tahdit 1–14) leimaavat voimakkaasti ylöspäin pyrkivät linjat. Fraasit saavat jatkuvasti muuntuvia ilmiäsuja – ylös kavutaan muun muassa murtosointukuvioiden, glissandoin ja tremoloketjuin. Kontrastoiva, täydentävä materiaali on sukua ensimmäisen taitteen ylöspäisten linjojen päätepesteinä esiintyvälle soinnuille. Se koostuu kuusisävelisten sointujen jatkuvasti muuntuvasta rytmisestä aiheesta sekä niiden kanssa vuorottelevista trilliketjuista.

Guanahanissa Bergman jatkaa jo pianokonsertossa ja *Borealiksessa* aloittamaansa flyygelin perkussiivisen ulottuvuuden luotaamista tällä kertaa kuitenkin kajoamatta soittimen sisuksiin. Monet aiheet ja tekstuurit juontavat juurensa pianokonserttoon – muun muassa eteneminen tremolona soitettavien sointujen avulla, (staccato)sointuun päättyvät matalalta alkavat glissandot, sointusarjoihin päättyvät ylöspäiset murtosointukuviot ja nousevat kaksoisäänijaksot.

Guanahani alkaa Bergmanille tunnusomaisella kiilamaisella muodolla, kuudestaostaosina takovien klusterimaisten sointujen (*martellato, come tamburi*) pitkällä suoraviivaisella nousulla aivan matalimmasta rekisteristä kohti kulminaatiota. Keskirekisteriin noustuaan sointujen klusterimaisuus lieventyy ja ne saavat lisää erilaisia vivahteita. Myös melodisia eleitä alkaa nyt erottua, ei kuitenkaan mitään toistuvaksi motiiviksi hahmottuvaa. Alussa kuudestaostaosina etenevä, pulssiltaan epäsäännöllinen vasarointi jakautuu kahdeksi linjaksi ja rikastuu rytmisesti triolien ja pidempien rytmiarvojen ansiosta. Aivan ensimmäinen kuusisävelinen sointu on osan magneettinen napa, josta pyristellään irti ja johon kuitenkin aina palataan.

Kuva 14. Lähes klusterimaisia sointuja teoksen *Ommagio a Cristoforo Colombo* op. 119 ensimmäisen osan alussa.

Monotemaattinen Guanahani ei sisällä mitään varsinaista kontrastoivaa ainesta. Sen vasaroivuus ei ole sokean vaikutushakuista, vaan olennaista on karakteristiikan moniulotteisuus ja vivahderikkaus. Pianosäveltäjän uransa pääte-pisteessä Bergman nivoo mestarillisesti toisiinsa pidäkkeettömän primitivistisen fantasian ja sen äyllisen kontrollin. Tulos on kuin laadukkuuden määritelmä: kauempaa tarkastellen leimallista on selkeälinjaisuus ja ”yksinkertaisuus”, mutta mitä lähempää katsotaan, sitä enemmän vivahteita ja tarkkaan harkittuja yksityiskohtia paljastuu. Esittäjiltä *Omaggio a Cristoforo Colombo* on kuitenkin saanut vain vähän huomiota – äänitteitä on vain kahdelta pianistilta (Mali 2016, Pohjola 1992, 1993 ja 1994). Viimeistään näiden äänitteiden myötä Liisa Pohjola hahmottuu keskeisimmäksi Bergmanin pianomusiikin protagonistiksi.

Kolmen pianoteoksen lisäksi Bergman sävelsi 1960-luvun jälkeen useita ensembleteoksia, joissa piano on keskeisessä roolissa: *Quo Vadis* op. 102 sellolle ja pianolle (1983); *Mana* op. 117 pianolle, klarinetille, viululle ja sellolle (1991), *Nu* op. 126 alttoviululle ja pianolle (1994), *Ögonblicket* op. 128 sopraanolle ja pianolle (1994), *Onni* op. 131 baritonille ja pianolle (1994), pianokvintetto *Una Fantasia* op. 130 (1995) sekä *Hommage à Paul Sacher* op. 133 jousikvartetille, pianolle ja lyömäsoittajalle (1995). Pianistisesti ne hyödyntävät monia soolopiano-teosten ideoita.

Vokaalimusiikki oli Bergmanin intohimo ja varsinkin uransa alussa hän sävelsi lukuisia pianosäestyksellisiä lauluja. Vuoden 1956 jälkeen kului kuitenkin peräti 38 vuotta, jona aikana hän ei säveltänyt – tai ei ainakaan hyväksynyt teosluettelonsa – yhtäkään laululle ja pianolle kirjoitettua teosta. Aivan uransa loppupäässä hän kuitenkin sävelsi kaksi opusta lauluäänelle ja pianolle (*Ögonblicket* op. 128 ja *Onni* op. 131).

Lopuksi

Bergman sävelsi pianoteoksia harvakseltaan, ja hänen mittavassa kokonaistuotannossaan pianomusiikin osuus jäi lopulta suhteellisen vähäiseksi. Siinä käytettyjen tyylien ja tekniikoiden määrä on sen sijaan poikkeuksellisen suuri. Pianoteoksia syntyi pitkän uran kaikissa keskeisissä kehitysvaiheissa, ja pitkienkin taukojen jälkeen Bergman aina palasi pianon antamaan haasteeseen tehden usein kuitenkin yhdenlaisista lähtökohdista vain yhden pianoteoksen. Uran varhaisvaiheissa piano oli keskeinen soitin, myöhemmän tyylikehityksen taitekohdissa pianomusiikin säveltämisellä ei sen sijaan näytä olleen erityisasemaa. Ainoastaan dodekafoniaa Bergman kokeili ensimmäisenä pianoteoksessa.

Karkeasti eritellen Bergmanin pianotuotannon voi jakaa kuuteen juonteeseen leimallisimman inspiraation lähteen tai vaikutteen mukaan: 1) kansallisromantiikka (*Midsommarnatt*, *Stämningbild*), 2) germaaninen (myöhäis)romantiikka (*Sonate concertante*) 3) 1920-luvun modernismi (*Danze senza nome*), 4) uusklassismi (*Intervals*), 5) riviteknikka (*Sonatin*, *Espressivo*) ja 6) oma idea ”raffinoitusta primitiivisyydestä” (*Aspekter*, *À propos de B-A-C-H*, *Omaggio a Cristoforo*

Colombo). Erilaisia pianistisia tyylejä voi karkeasti erottaa kolme: romantiikkaan kytkettyvä, uusklassismiin ja dodekafoniaan punoutuva uusklassis-atonaalinen sekä ”raffinoidun primitiivisyyden” perkussiivinen pianismi. Bergmanille oli kuitenkin luonteenomaista ammentaa samanaikaisesti monista eri lähteistä ja muovata kaikki omaksuttu oman persoonallisen näkemyksen ja kunkin teoksen vaateiden mukaiseksi. Puhdasoppisuutta hän suorastaan vältteli, mistä syystä tulkinnallinen moniulotteisuus leimaa koko hänen pianotuotantoaan. Hieman stereotyyppisenäkin erittelyt osoittavat, kuinka monenlaisiin ideoihin Bergman uransa aikana tarttui ja kuinka keskeistä uuden etsintä hänelle oli.

Halunsa kokeilla ja tehdä jatkuvasti uutta Bergman korotti suorastaan elämän-näkemyksekseen (ks. esim. Bergman 1990, 2). Pianosäveltäjänä hän haki tietään ulos romantiikan, uusklassismin, ekspressionismin ja dodekafonian variaatioista kaikkia näitä lähtökohtia hyödyntäen, yhdistellen ja luovasti työstäen. Vähitellen hän profiloitui myös ulospäin esikuvalliseksi uuden etsijäksi ja toisin ajattelijaksi. Jatkuvasti muuttavana hänen pianomusiikkinsa oli pitkään suomalaisen nykymusiikin etulinjassa. Erityisen suuri merkitys suomalaiselle pianomusiikille oli Bergmanin (Suomen oloissa varhaisella) kiinnostuksella dodekafoniaa kohtaan 1950-luvulla. Esimerkillään hän lanseerasi maahamme metodin, jonka rationaalisen järjestyksenpidon avulla useat suomalaiset pianosäveltäjät puhdistivat tyyliinsä. Kiinnostus ei tietenkään kohdistunut pelkästään yhteen tekniikkaan, vaan siihen piilevään mahdollisuuteen päästä luovassa etsinnässä eteenpäin, kuten melko nopeasti tapahtuikin niin Bergmanin kuin monen muunkin kohdalla.

1960-luvulla uuden etsintä muutti luonnettaan, kun Bergman löysi oman tapansa tehdä ”raffinoidun primitiivistä” musiikkia. Kun Bergmanista samalla kasvoi ”sointisäveltäjä” käyttäkseni Mikko Heiniön (1995b, 398) ilmaisua, pianomusiikista tuli aiempaa suurempi haaste. Hänen koloristiset ja sonoristiset pyrkimyksensä sopivat huonosti yhteen tasavireisen kosketinsoittimen kanssa. Keskeisten tyyliä luovien ideoiden ja lähtökohtien soveltaminen pianolle oli oma – ja ymmärrettävästi melko hankala – työnsä, joka pakotti etsimään uusia pianistisia ilmaisukeinoja. Bergmanin alkukantaista ja muinaisaikaista esiin manaava tyyliyrkimys johti primitiiviseen ja perkussiiviseen pianismiin, joka on sekä tunnistettavan omalaatuinen että muuntautuva ja vivahderikas. Mystis-primitiivisen perkussiivisuuden myötä Bergman murtautui pianosäveltäjänä ulos aiemmin omaksumastaan roolista suomalaisen pianomusiikin suunnannäyttäjänä – *Aspekterista* lähtien hänen pianomusiikkinsa pikemminkin erottui aikansa suomalaisen modernismin aallonharjasta kuin edusti sitä.

Eri lyömäsoittimien ja niiden monenlaisten soittotapojen laajasta kirjosta nousevat ne soinnilliset ja soittimelliset referenssit, jotka esittäjän on tunnettava, jos hän haluaa virittää mielikuvituksensa Bergmanin mystis-primitiivisen pianismin taajuudelle. Jäljittelevä luonne yhdistää Bergmanin radikaalikin pianistiset innovaatiot vuosisatoja vanhaan kosketinsoitinperinteeseen. Hyödyntäessään ”ohjattua improvisaatiota” Bergman tähtäsi soinnillisten tilanteiden ja prosessin luontevuuteen, jonka ehdot esittäjän on tunnettava yksityiskohtaisesti ja läpikotaisesti. Näin Bergman sysää esittäjänsä siihen asemaan ja asenteeseen, josta teoksetkin kumpuavat: tutkimaan, etsimään, kuuntelemaan avoimin korvin.

- Bergman, Erik. 1951. *Sonatin* op. 36. Teosesittely. *Ny nordisk klavermusik*: 108. Tukholma: Carl Gehrman's Musikförlag.
- Bergman, Erik. 1978. *À propos de B-A-C-H* op. 79. Nuottijulkaisu. Helsinki: Edition Fazer.
- Bergman, Erik. 1990. "At my age...". *Finnish Music Quarterly* FMQ 1990 (2). Ks. <https://fmq.fi/articles/erik-bergman-at-my-age>. [Tarkistettu 29.12.2019.]
- Bergman, Erik. 1991a. *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119. Nuottijulkaisu. Espoo: Fazer Music Inc.
- Bergman, Erik. 1991b. *Aspektit* op. 63. Teosesittely. *Korsholman musiikkijuhlien ohjelmakirja*.
- Bergman, Erik. 1991c. *Borealis* op. 101. Teosesittely. *Korsholman musiikkijuhlien ohjelmakirja*.
- Bonsdorff, Lena von. 1991. "Syöttinä hyttysiä ja mitä hittoa". *Korsholman musiikkijuhlien ohjelmakirja*: 10-11.
- Heininen, Paavo. 1972. "Erik Bergman". *Musiikki* 2 (1): 3–28.
- Heininen, Paavo. 1982. "Erik Bergman 1970-luvulla". *Musiikki* 12 (3): 194–219.
- Heiniö, Mikko. 1995a. "Uutta musiikkia seitsemältä vuosikymmeneltä". *Rondo* 33 (6): 12–13.
- Heiniö, Mikko. 1995b. *Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia 4*. Helsinki: WSOY.
- Howell, Tim. 2012. "Bergman's modernisms: the end of beginning". *Musiikki* 42 (1): 77–86.
- Huttunen, Matti. 2014. "Aubade op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella". *Trio* 2014 (2): 6–18.
- Kaipainen, Jouni. 1995. "Erik Bergman. Omien polkujensa kulkija". *Teostory* 20 (3): 13–15.
- Korhonen, Kimmo. 1996. *Suomalainen pianomusiikki*. Helsinki: FIMIC.
- Korhonen, Kimmo. 2002. "Bergman, Erik". *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– [tarkistettu 29.12.2019]. Julkaisun pysyvä tunniste URN:NBN:fi-fe20051410; artikkelin pysyvä tunniste <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001458> (ISSN 1799-4349, verkkojulkaisu).
- Kuusisaari, Harri. 1995. "Kirjoitan sen minkä sisälläni kuulen. Erik Bergman ei hellitä säveltämisen päätöksestä". *Rondo* 33 (6): 9–11.
- Mali, Tuomas (toim.). 2009. *Pianists' Edition. Finnish Works for Piano*. Helsinki: FIMIC.
- Ny nordisk klavermusik*. 1951. Nuottijulkaisu, antologia. Tukholma: Carl Gehrman's Musikförlag.
- Shipnitskaya, Julia. 2016. *A Theory of Multicultural Texts: The Music of Erik Bergman As a Phenomenon of Multicultural Europe*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalisontologisesta merkityksestä*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Torvinen, Juha. 2011. "Hearing the Self through the Other". *Finnish Music Quarterly*. Julkaistu 15.12.2011. <https://fmq.fi/articles/hearing-the-self-through-the-other>. [Tarkistettu 29.12. 2019.]
- Torvinen, Juha. 2012. "Erik Bergman suomalaisessa nykymusiikissa". *Kompositio* 2012 (1): 3–8.
- Torvinen, Juha. 2018. "The politics of apoliticism: Erik Bergman's composition studies in Nazi Germany". *Finnish Music Quarterly*. Julkaistu 19.4. 2018. <https://fmq.fi/articles/the-politics-of-apoliticism-erik-bergmans-composition-studies-in-nazigermany#>. [Tarkistettu 29.12. 2019.]

Liite 1: Erik Bergmanin pianonsoittoa äänitteillä

- Skymningen faller* op. 4 nro 1. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi ehkä 1954. YLE:n arkisto.
- Ensam under fästet* op. 4 nro 2. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi ehkä 1954. YLE:n arkisto.
- Olet tuskani* op. 6 nro 3. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi 1956. YLE:n arkisto.
- Sorg och glädje* op. 14 nro 1. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi 1956. YLE:n arkisto.
- Tvenne budskap* op. 14 nro 2. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi ehkä 1954. YLE:n arkisto.

Liite 2: Erik Bergmanin pianomusiikkia äänitteillä

a) Julkaistuja äänilevyjä

- Béla Bartók, Erik Bergman, Igor Stravinsky. Ondine* 1993. ODE 806–2. Sisältää teoksen *Borealis* op. 101 (Matti Raekallio, piano; Juhani Lagerspetz, piano; Timothy Feren, lyömäsoittimet).
- Borealis. Sibelius-Akatemia* 1992. SACD-3. Sisältää teokset *Intervalles* op. 34, *Sonatin* op. 36, *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Liisa Pohjola, piano), *Espressivo* op. 40, *Aspekter* op. 63, *Á propos de B-A-C-H* op. 79 (José Ribera, piano) ja *Borealis* op. 101 (Liisa Pohjola, piano; Jose Ribera, piano; Jesper Hendze, lyömäsoittimet).
- Contemporary Finnish Piano Music. Helsinki Biennale* 1993. Sibelius-Akatemia & Suomen Säveltäjät 1994. SACD-4. Sisältää teoksen *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Liisa Pohjola, piano).
- Erik Bergman: Piano Music. Pilfink* 2016. JIVCD-166. Sisältää teokset *Stämmningsbild, Danze senza nome* op. 13, *Sonatin* op. 36, *Intervalles* op. 34, *Espressivo* op. 40, *Aspekter* op. 63, *Á propos de B-AC-H* op. 79 ja *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Tuomas Mali, piano).
- Erik Bergman. EMI Ltd Suomen osasto* 1971. 5E 063-34484. Sisältää teoksen *Aspekter* op. 63. (Liisa Pohjola, piano).
- Fantasia. British and Finnish piano trios. The Backman trio* 2014. Fuga 9371. Sisältää teoksen *Piano trio* op. 2 (The Backman trio).
- Hommage. Pianon Ystävät* 2009. Fuga-9262. Sisältää teoksen *Sonatin* op. 36 (Rolf Bergroth, piano).
- Liisa Pohjola. Konserttikeskus KKLP* 174. LP. Sisältää teoksen *Sonatin* op. 36 (Liisa Pohjola, piano).
- Liisa Pohjola. Selected Recordings 1969–2004. Alba Records* 2010. AlbaCD286:1–3. Sisältää toisen osan teoksesta *Danze senza nome* op. 13 sekä teoksen *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Liisa Pohjola, piano).
- Serenade: Finnish Piano Music. Mils Musiikki Oy* 1988. MILS8719. LP. Sisältää teoksen *Aspekter* (Folke Gräsbeck, piano).
- The Piano Literature of Finland. Toshiba Records* 1970–74. TA-60001-4. 4 LP-levyä. Sisältää teoksen *Intervalles* (Izumi Tateno, piano).
- 20th Century Baekkelund. Tylden & Co* 1996. GTACD 8057. Sisältää teoksen *Aspekter* (Kjell Baekkelund, piano). Äänitysvuosi ei ole tiedossa.

YLE CDY 712. Sisältää teokset *Danze senza nome* op.13 (1998), *Omaggio a Christoforo Colombo* op.119 (1992), *Intervalleja* op.34. (1989), *Espressivo* op.40/1 (1988) ja *A propos de B-a-c-h* op.79 (1977) (Liisa Pohjola, piano). Tallennusvuosi suluissa.

b) Julkaisemattomia äänitteitä

A propos de B-A-C-H op.79. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1977. YLE:n arkisto.

Concerto per pianoforte ed orchestra op. 94. Radion Sinfoniaorkesteri, kapellimestari Leif Segerstam, pianosolisti Juhani Lagerspetz. Äänitetty Finlandia-talossa 16.9.1981. YLE:n arkisto.

Danze senza nome op. 13. Merete Söderhjelm, piano. Tallennusvuosi 1949. YLE:n arkisto.

Danze senza nome op. 13. Ritva Arjava, piano. YLE:n arkisto.

Danze senza nome op.13. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1998. YLE:n arkisto.

Espressivo op. 40. Merete Söderhjelm, piano. Tallennusvuosi 1957. YLE:n arkisto.

Espressivo op.40/1. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1988. YLE:n arkisto.

Intervalles op. 34. Merete Söderhjelm, piano. Tallennusvuosi 1960. YLE:n arkisto.

Intervalleja op.34. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1989. YLE:n arkisto.

Omaggio a Christoforo Colombo op.119. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1992. YLE:n arkisto.

Sonatin op. 36. Rolf Bergroth, piano. Tallennusvuosi 1954. YLE:n arkisto.

Sonatin op. 36. Merja Soisaari, piano. Tallenne Maj Lind-pianokilpailusta vuodelta 1968. SibeliusAkatemian kirjasto.

Sonatin op. 36. Jukka Tiensuu, piano. Tallenne Maj Lind-pianokilpailusta vuodelta 1968. SibeliusAkatemian kirjasto.

Sonatin op. 36. Maria Kahilakoski, piano. Tallenne Maj Lind-pianokilpailusta vuodelta 1970. Sibelius-Akatemian kirjasto.

Espressivo op. 40, *Intervalles* op. 34, *Sonatin* op. 36, *Danze senza nome* op. 13. Tallennusvuosi 1966. Esittäjää ei tiedetä. Sibelius-Akatemian kirjasto.

Liite 3: Piano Erik Bergmanin teoksissa

I Soolopianoteokset

Midsommarnatt (4.6.1932). Julkaisematon. Paul Sacher Stiftungin arkisto.

Stämningbild (1935). Julkaistu kokoelmassa *Finlandia – suomalaisia sävelmiä V* (Edition Fazer 1979, ensipainos Westerlund 1945) sekä *Suomalaista toiveohjelmistoa pianolle 3* (Fennica Gehrman 2017).

Sonate concertante pour piano op. 7 (1941–43). Julkaisematon.

Danze senza nome op. 13 (1944). Westerlund 1947.

Intervalles op. 34 (1949). Westerlund 1964.

Sonatin op. 36 (1950). Julkaistu kokoelmassa *Ny Nordisk Klavermusik* (Carl Gehrman's Musikförlag 1951) sekä erillispainoksena.

Espressivo op. 40 (1952). Fazer 1987.

Aspekter op. 63 (1969). Norsk Musikförlag 1972.

Á propos de B-A-C-H op. 79 (1976). Edition Fazer 1978.

Omaggio a Cristoforo Colombo op. 119 (1991). Fazer Music Inc. 1991.

II Pianokonsertto op. 94 (1981). Novello.

III Pianokamarimusiikkia

Piano trio op. 2 (1932). Julkaisematon.

Sonaatti viululle ja pianolle op. 8 (1943). Julkaisematon.

Kolme tanssia viululle ja pianolle op. 9 (1943). Westerlund.

Kolme fantasiaa klarinetille ja pianolle op. 42 (1953–54). Fennica Gehrman.
Concertino da camera op. 53 (1961). Fennica Gehrman.
Borealis kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille op. 101 (1983). Novello.
Quo Vadis sellolle ja pianolle op. 102 (1983). Novello.
Nu alttoviululle ja pianolle op. 126 (1994). Fennica Gehrman.
Una fantasia jousikvartetille ja pianolle op. 130 (1994). Fennica Gehrman.

IV Pianosäestyksellisiä lauluja

Kuusi laulua op. 4. (1940) Edition Fazer/ Fennica Gehrman.
 Viisi laulua op. 5 (194?). Numerot 1 ja 5 Fennica Gehrman.
Rakastetulle Op. 6 (1942). Wilhelm Hansen Edition.
 Neljä laulua op. 14 (1945). Nordiska Musikförlaget.
 Viisi psalmia op. 16 (1945). Nordiska Musikförlaget.
Uneksija Op. 21 nro 1 ja *Tytönhempukka* op. 21 nro 3. (1946) Edition Fazer/ Fennica Gehrman.
Raamatullisia fantasiaita op. 23 (19??). Julkaisematon.
 Kuusi laulua op. 24 (1946). Fennica Gehrman.
Serenadi (tarkoitettu op. 21 nro 2) op. 35a (1950). Edition Fazer/ Fennica Gehrman.
Med dig mezzo-sopraanolle/baritonille ja pianolle op. 45 (1956). Fennica Gehrman.
Ögonblicket sopraanolle ja pianolle op. 128 (1994). Fennica Gehrman.
Onni baritonille ja pianolle op. 131 (1994). Fennica Gehrman.

MuT Tuomas Mali (tuomas.mali@elisanet.fi) toimii pianistina, pianonsoiton opettajana, musiikkikirjoittajana ja vapaana tutkijana. Hänen tohtorintutkintonsa kirjallinen työ (Sibelius-Akatemia, taiteilijakoulutus) käsitteli George Crumbin pianomusiikin soittamista. Mali on työskennellyt monipuolisesti modernin suomalaisen pianomusiikin parissa

Erik Bergman: Piano Music

Erik Bergman (1911–2006) was one of the leading composers in post war Finnish Modernism. This article examines his small but multifaceted piano output. It is viewed in three contexts: (1) Bergman's total output, (2) Finnish 20th century piano music and (3) the art of piano playing.

The findings show, that as a piano composer Bergman started in the spirit of National Romanticism, that he later experimented with several stylistic approaches, that his enthusiasm for dodecaphony was especially important for Finnish piano music, and that his late primitive and percussive piano style originated in 1969. The article indicates Bergman's influences and suggests that he often exploited different approaches freely, ending up with ambiguous and multidimensional piano works. Pianistic styles of his output are categorized as Romantic, Neoclassic-atonal and Percussive. Controlled improvisation and unconventional playing techniques are important traits of Bergman's late percussive pianism.

Ulkopolitiikkaa Oistrahin ja Otsin tahdissa

Heikki Poroila

”Te olette valloittaneet meidät!” Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960. Simo Mikkonen 2019. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. ISBN 978-951-858-129-4



Toisen maailmansodan päätyttyä Suomi oli tilanteessa, jossa sen oli hyväksyttävä voittajavaltion, suurvalta Neuvostoliiton ulkopoliittika pakettina, josta ei sopinut ruveta valitsemaan itselle mieluisimpia osia. Poliittisen historian harrastajat voivat luetella tunnettuja ja tuttuja tapahtumia, jotka sodan hävinnyt osapuoli joutui hyväksymään, kuten sotakorvaukset, Porkkalan alueen vuokraamisen, sotasyllisyysoikeudenkäynnit ja fasisistiksi määriteltyjen järjestöjen lakkauttamisen.

Neuvostoliiton – tai Stalinin – ulkopoliittisessa ajattelussa oli kuitenkin myös muita puolia, jotka tunnetaan huonommin. Kun isoimmat asiat oli saatu ratkaistua, Neuvostoliitto alkoi määrätietoisesti, vaikkakin oikukkaasti ja läpinäkymättömästi rakentaa vuosien 1918–1944 aikana jokseenkin olemattomiin kuihtuneita kulttuurisuhteita Suomeen päin.

Tavoitteena oli selkeästi sekä edistää konkreettisesti Neuvostoliiton ajankohtaisia ulkopoliittisia pyrkimyksiä että parantaa yleisellä tasolla neuvostovaltion mainetta taiteiden ja kulttuurin avulla.

Tämän prosessin yhtä juonetta avaa dosentti Simo Mikkosen tuore, laajaan lähdeaineistoon perustuva tutkimus, joka pureutuu vuosiin 1944–1960 ja keskittyy lähinnä musiikkiin ja tanssitaiteeseen. Molemmat rajaukset ovat tutkimusteknisesti perusteltuja, vaikka aihepiiristä kiinnostuneen kannalta ratkaisu on varsin turhauttava. Prosessihan jatkui Neuvostoliiton romahdukseen asti, ja useimmille nykylukijoille lienevät kulttuuriyhteistyön tuoremmat vaiheet 1970- ja 1980-luvuilla tutumpia kuin sodanjälkeiset vuodet. Tutkimuksen alaotsikko lupaa enemmän kuin antaa, sillä muita taiteita korkeintaan hipaistaan. Mikkonen perustelee Neuvostoliitolle tärkeän elokuvakulttuurin puuttumisen asiallisesti – se olisi yksinään erillistutkimuksen arvoinen –, mutta rajaus vaikuttaa vääjäämättä mahdollisuuksiin tehdä tutkimustulosten perusteella yleispäteviä arvioita kulttuurisen yhteistyön ja ulkopoliittikan keskinäisyyhteistä.

Simo Mikkonen on erikoistunut Venäjän ja Neuvostoliiton historiaan. Hänen väitöskirjansa vuodelta 2007 käsitteli Stalinin kauden kulttuuripolitiikkaa, tällöinkin lähinnä musiikin näkökulmasta. Mikkonen on myös toiminut Suomen Akatemian tutkijana vuosina 2014-2019, ja käsillä olevaa tutkimusta varten hän on voinut tehdä merkittävän paljon arkistotyötä myös Pietarissa ja Moskovassa. Julkisten tietojen mukaan Mikkonen on toiminut myös UMO Jazz Orchestran tiedottajana 2000-luvun alussa. Jää kuitenkin epäselväksi, onko hän tässä roolissa tai muuten hankkinut syvempää musiikkiin liittyvää koulutusta. Jotkut tutkimuksen terminologiaan liittyvät ratkaisut (bassolaulaja on ”basisti” sivulla 73 ja orkesterin äänilehdistä puhutaan epämääräisesti ”nuotteina”) viittaavat siihen, ettei Mikkosen suhde musiikkiin ole yhtä läheinen kuin historiaan.

Mikkonen kirjoittaa selkeästi ja asiallisesti, joskin myös aika kuivasti ja kaikkea dramatiikkaa vältellen. Aihepiirin tuottamiin väistämättömiin ideologisiin vastakkainasetteluihin hän on ottanut järkevästi neutraalin tutkijan näkökulman. Suhtautumisessa suomalaisiin vasemmiston toimijoihin voi ehkä nähdä jonkinlaista kunnianhimottomuutta, joka tosin voi selittyä myös lähdeaineiston vähäisellä informaatioisällöllä. Tuntuu kuitenkin hiukan oudolta, ettei kirjan aihepiirin kannalta keskeisen suomalaisen osapuolen eli Suomi–Neuvostoliitto-Seuran puolelta nouse esiin oikeastaan keitään nimeltä mainittuja henkilöitä, vaan toimijana on aina vain anonyymi ja kasvoton ”SNS”. Toimijoiden nimeäminen olisi ollut hyvä palvelus lukijalle senkin takia, ettei SNS:n henkilökunta sodanjälkeisinä alkuvuosina varmaankaan ole useimmille lukijoille lainkaan tuttua.

Kirjan lähdeluettelot, viitteet ja hakemistot ovat erinomaisessa kunnossa. Venäjänkielisten nimien translitterointi on poikkeuksellisen huolellisesti tehty ja noudattaa suomalaisille tuttua perinteistä standardia. Tutkimuksen valtavan henkilögallerian hahmottamista olisi ehkä voinut parantaa nimen ensimmäisen esiintymän korostamisella. Valitettava ratkaisu on ollut jättää tekstissä esiintyvät rahasummat (markat ja ruplat) varustamatta niiden nykyarvoa heijastavalla eurosummalla. Kun tutkimuksessa liikutaan koko ajan ajassa ennen suurta rahauudistusta 1963, jolloin kaikista summista pudotettiin kaksi nollaa, saattavat tekstin miljoonat näyttäytyä merkittävästi suurempina summina kuin mitä ne todellisuudessa olivat. Esimerkiksi vuoden 1950 miljoona vastasi vuoden 2018 noin 40 000 euroa. Kirjan pitkä syntyhistoria näkyy ajoittain asioiden toistamisena, minkä kokenut kustannustoimittaja olisi uskoakseni voinut karsia pois.

Amatöörit taiteilijoiden asialla

Mikkonen osoittaa mielenkiintoisella tavalla, kuinka amatöörimäistä ja kokeamatonta kulttuurivaihto oli sekä Suomen että Neuvostoliiton puolella varsinkin 1940-luvun aikana. Suomessa asia haluttiin pitää tiukasti SNS:n käsissä, vaikkei järjestöllä ollut minkäänlaista osaamista taiteen viennissä tai tuonnissa. Kokemuksesta tietysti oppi, mutta kun vaakakupissa oli varsinkin toiminnan al-

kuvaiheissa myös raha (SNS sai yleensä pitää konserttien tulot itsellään, vaikka Neuvostoliitto vastasi taiteilijoihensa kustannuksista), halua Fazerin konserttitoimiston kaltaisten ammattilaisten päästämiseen asioita hoitamaan ei juuri ollut.

Neuvostoliiton puolella oli resursseja ja osaamista itse asiassa eli taidemusiikin ja baletin esitysten järjestämisessä, mutta koko Stalinin kauden jatkunut sulkeutuneisuus oli tehnyt neuvostoliittolaisista huonoja amatöörejä kaikissa ulkomaisiin kulttuurisuhteisiin liittyvissä asioissa. Toki joukossa oli myös osaajia, mutta kuten Mikkonen monin esimerkein osoittaa, heillä oli harvoin viimeistä sanaa ratkaisuja tehtäessä. Useimmiten kuitenkin toteutui vanha sanonta eli mikään ei mennyt suunnitelmien mukaan, mutta useimmat asiat loppujen lopuksi järjestäytyivät jollain lailla.

Hyvin mielenkiintoinen näkökulma, jonka Mikkonen toistuvasti tuo esiin, on Neuvostoliiton tarjoamien taiteilijoiden korkea taso. Vaikka tavoitteena oli epäilemättä myös näyttää vain parasta, tasoero oli silti tosiasia. Sen panivat merkille myös suomalaiset asiantuntijat, jotka ymmärsivät ylistää Suomeen saatujen laulajien, viulutaiteilijoiden ja tanssijoiden huikeaa ammattitaitoa. Suomi oli 1940-luvun puolivälissä sodan hävinnyt Euroopan pohjoisreunan valtio, jonka yhteydet maailman kulttuurikeskuksiin olivat vähäisiä ja Saksan häviön takia tavanomaistakin heikommät. Nuoren tasavallan luovat ja esiintyvät taiteilijat eivät olleet maailmanluokan tasoa Sibeliusta lukuun ottamatta.

Mikkonen antaa ymmärtää, että Neuvostoliiton taiteilijoiden vastaanotto riippui myös siitä, kuka tilaisuuksia järjesti ja mitä niissä esitettiin. Kun asialla oli SNS ja ohjelmisto oli sekalaista sirkuksesta balettiin ja kansanlauluista ooppera-aarioihin, porvarilehdistö ei nähnyt erityistä syytä kirjoittaa konserteista tai niiden taiteilijoista. Tilanne muuttui, kun konsertit keskittyivät taidemusiikkiin, lavalle saatiin oman alansa huippuvieraita ja järjestämässä oli esimerkiksi Helsingin kaupunginorkesteri tai Kansallisooppera. Silloin ylistystä tuli myös lehdistön oikealta laidalta.

Suurvallalla on suurvallan elkeet ja aiheet

Mikkonen erittelee uskottavasti ja perusteellisesti sekä Suomen että Neuvostoliiton motiiveja, jotka olivat molemmilla varsin monimutkaisia. Suomen ulkopolitiittisella johdolla, vaikka ei kaikilla kansalaisilla tai edes puolueilla, oli selkeä pyrkimys osoittaa Neuvostoliiton johdolle, että suomalaiset haluavat hyvät suhteet suurvaltanaapuriin ja irrottautua sotaa edeltäneestä epäluulon ja torjunnan politiikasta. Paasikiven ja Kekkonen johdolla toteutettu ”suomettumisen” politiikka näkyi siinä, ettei Neuvostoliittoa kritisoitu kulttuurivaihdon kaltaisen asian puitteissa edes silloin, kun siihen olisi ollut perusteltuja syitä. Jatkuvat viime hetken muutokset ja epävarmuus kiusasivat tasapuolisesti sekä SNS:n että ammattimaisten konserttienjärjestäjien elämää, mutta siitä ei tehty numeroa.

Mikkosen mukaan suomalaisten motiivi ei kuitenkaan ollut missään tapauksessa vain ystävyyden teeskentelyä. Korkeatasoinen neuvostotaide ja -viihde

kelpasi sodan näännyttämille suomalaisille erittäin hyvin, ja varsinkin 1940-luvulla tapahtumien osanottajamäärät olivat valtavia. SKP:n ja SKDL:n suunnalla kulttuuriyhteistyö Neuvostoliiton kanssa oli voimakkaan ideologisesti motivoitunutta, samoin kuten vastakkaisella poliittisella laidalla pyrittiin yhteistyötä hankaloittamaan ja sen sijaan suosimaan länsieurooppalaisia ja yhdysvaltalaisia toimijoita. Lopputulos oli jonkinlainen toimijoista riippumaton kompromissi, jonka seurauksena Suomeen virtasi epätasaisesti, mutta silti jatkuvasti korkeatasoista taidetta ja kulttuuria, joka otettiin täällä mielihyvin vastaan.

Missä määrin Neuvostoliiton motiivit olivat mitään muuta kuin ulkopoliittista laskelmointia, jää osittain avoimeksi. Mikkonen korostaa, että neuvostoliittolaiset säveltäjät ja taiteilijat olivat osittain jo kosmopoliittisempia kuin useimmat suomalaiset, minkä lisäksi tietysti jokainen mahdollisuus päästä matkustamaan Stalinin sulkemasta maasta oli tervetullut. Tutustuminen naapurimaan kollegoihin ei välttämättä ollut neuvostoviranomaisten motiivien joukossa, mutta sitäkin tapahtui. Suurimmilla taiteilijoilla kuten Igor ja David Oistrahilla tai Georg Otsilla oli myös selvästi vapaampi asema kuin pienemmillä kyvyillä, vaikka jokainen joutui alistumaan neuvostobyrokratian määräyksiin kuten luovuttamaan palkkiensa valtiolle. Hehän saivat kotimaassaan säännöllistä palkkaa, joten Suomen palkkiot kuuluivat valtiolle.

Kun Mikkosen huolellisesti kronikoimaan vierailuohjelmien historiaa tarkastelee kokonaisuutena, on mahdotonta välttää vaikutelmaa, että Neuvostoliiton toimia sääteli aina ensi sijassa poliittinen tarkoituksenmukaisuus. Varsinkin 1940-luvulla, mutta myös vielä 1956 Kekkonen presidentiksi valinnan edellä Suomeen tuli aina vaalien alla korkeatasoisia esiintyjä. Neuvostoliitto pyrki selkeästi esiintymään edukseen ja tukemaan sillä lailla lähinnä SKDL:n vaalityötä. Mikkonen kuitenkin korostaa, että vastoin oletuksia neuvostoliittolaisten Suomeen tuomat ohjelmat olivat sisällöllisesti hyvin epäpoliittisia, eikä esimerkiksi neuvostoliittolaisten säveltäjien tuotantoa pyritty väkisin esityttämään. Tässä asenteessa voi nähdä pitkäjänteistä suunnittelua, joka poikkesi selkeästi siitä yksinkertaisesta propagandasta, jota Neuvostoliiton omassa lehdistössä ja televisiossa esitettiin.

Kulttuuri on vahva ase

Simo Mikkosen tutkimus osoittaa, kuinka vakavasti myös suurvalta Neuvostoliitto suhtautui kulttuuriin ja strategisesti tärkeään pieneen naapurimaahansa, joka hävitystä sodasta huolimatta jäi Neuvostoliiton suoran valtapiirin ulkopuolelle. Kaikkine erikoisuuksineenkin taidemusiikin ja baletin aktiivinen vienti Suomeen katsottiin resurssoinnin arvoiseksi. Kun tutkimus päättyy jo vuoteen 1960, mitään yleistä johtopäätöstä toiminnan mielekkyydestä kummallekaan osapuolelle on mahdoton tehdä. Mikkosen perusteellinen selvitystyö antaa kuitenkin hyvin aineksia tutkia asiaa myös kolmella seuraavalla vuosikymmenellä.

Samalla kun Neuvostoliitto on käytännössä kadonnut nuorempien sukupolvien tietoisuudesta, elää sen vaikutus sodan jälkeen syntyneiden joukossa edelleen vahvana. Kulttuurivaihdon arkea tarkasti dokumentoivat tutkimukset ovat siksi hyvinkin tarpeen. Kannattaa myös muistaa, että vaikka Neuvostoliitto on vaihtunut Venäjäksi, meillä on edelleen naapurina suurvalta, jonka kanssa harjoitettava kulttuurinen vaihto ja muu yhteistyö ei ole merkityksetöntä. Ei ainakaan pitäisi olla. Rauhallinen yhteiselämä hyötyy aina siitä, että taide liikkuu vapaasti kaikkiin suuntiin.

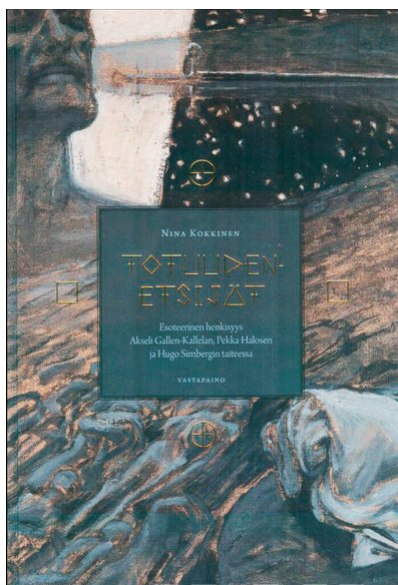
Niille, jotka kirjaa eivät ole lukeneet, on lopuksi syytä avata Mikkosen kirjalleen valitsema otsikko. Tarinan mukaan näin huudahti Yleisradion tuore tai tuleva johtaja Hella Wuolijoki kukittaessaan tammikuussa 1945 Helsingissä konsertoineen Puna-armeijan kuoron edustajia. Emme tiedä, halusiko Wuolijoki tietoisesti harrastaa sanaleikkiä, mutta aivan varmasti hän ja muut paikalla olleet ottivat Puna-armeijan valloituksen vastaan mieluummin musiikin muodossa.

FM Heikki Poroila (heikki.poroila@gmail.com) on eläkkeellä oleva musiikkikirjastonhoitaja ja tietokirjoittaja. Säveltäjien teosluettelot ovat hänen erityinen kiinnostuksensa kohde.

Mitä ei tavanomaisin silmin nähdä

Tuire Ranta-Meyer

Nina Kokkinen 2019. *Totuudenetsijät – esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Tampere: Vastapaino. ISBN 978-951-768-714-0. Sielun silmä. Nina Kokkisen kuratoima näyttely Gallen-Kallelan Museossa 11.5. – 8.9.2019 ja Tikanojan taidekodissa Vaasassa 20.9.2019–19.1.2020



1800-luvun loppupuolella esoteeriset liikkeet vetivät puoleensa eri alojen taiteilijoita. Heistä monien motiivina oli etsiä itseyttä ja korkeampaa totuutta – tai he halusivat kurkottaa tuonpuoleiseen saadakseen luomistyölleen inspiraatiota. Henkiselle taiteelle välttämättömäksi katsottu yhteys todellisuuden korkeampiin tasoihin saavutettiin itseä kehittämällä. Mutta samalla nämä *fin de siècle*ksi kutsutun aikakauden virtaukset – esimerkiksi spiritismi, symbolismi, teosofia, tolstoilaisuus, selvänäköisyys ja telepatia – tarjosivat taiteilijoille erityisaseman. Valiojoukkoina heillä oli ikään kuin kasvatustehtävä: juuri heidän katsottiin kykenevän paljastamaan ihmisille avarampia näköaloja ja opettavan heitä näkemään syvemmälle aineellisiin ilmiöihin, niin että he vapautuisivat niistä ja nousisivat niiden yli.

Taiteilijan lahjakkuutta ei teosofiassa pidetty perinnöllisenä tai Jumalan lahjana, vaan se oli jotain, mikä oli saavutettu jälleensyntymien ketjussa kovalla työllä. Rakkaus, suru, kova kohtalo tai sairaalloisuus saattoivat edistää hengen ja ruumiin virittymistä tilaan, josta käsin näkymättömästä maailmasta saattoi ammentaa innoitusta. (Fyrqvist 2016, 132–136.) ”Valittujen otsalla, niiden jotka ovat läpikäyneet syvimät kärsimykset, loistaa näkymättömänä sädekehänä: Usko elämän hyvään tarkoitukseen! Kaikesta huolimatta”, kirjoitti esimerkiksi viimeistään vuonna 1906 teosofiseen ajatteluun tutustunut säveltäjä Erkki Melartin aforismikokoelmansa *Minä uskon* (1928) viimeisenä mietteenä (ks. esim. Ranta-Meyer 2008, 70–73).

Esoteerinen henkisyys oli 19. vuosisadan lopussa ja viime vuosisadan alussa Suomessakin vaikuttava katsantokanta, jonka merkitystä on ryhdytty tutkimaan yleispiirteitä yksityiskohtaisemmin. Keväällä 2019 ilmestyi uskontotieteilijä Nina Kokkisen kirja *Totuudenetsijät – esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Sen pohjana on hänen samaan ai-

kaan ilmestynyt väitöskirjansa (Kokkinen 2019b), josta kirjoittaja halusi laatia myös edellä mainitun populaarimman, ”taiteen ja esoteerisuuden kytköksiä valottavan tarinan laajemmalle lukijakunnalle”. Lisäksi sama tekijä kuratoi *Sielun silmä* -nimisen näyttelyn, joka järjestettiin Gallen-Kallelan Museossa Tarvaspäässä 11.5.–8.9.2019 ja syksyllä 2019 Tikanojan taidekodissa Vaasassa. Se valotti tunnettujen suomalaistaiteilijoiden ja heidän teostensa yhteyksiä selvänäköisyyteen (ransk. *clairvoyance*). Kuudennen aistin ja sielun sisäisten silmien avulla uskottiin voitavan havaita todellisuuden tavanomaisesti näkymättömäksi jääneitä tasoja, ja näyttely esitteli miten spiritualistiset henkivalokuvat ja psykkinen tutkimus vaikuttivat viime vuosisadan vaihteen taiteeseen. Aineiston joukossa oli myös lukuisia yliluonnollisen kokemukseen liittyviä uusia sekä näyttelyn taiteilijoiden aikoinaan lukemia kirjoja.

Esoteerisuus tunnettiin *eksoteerisen*, yleisesti tunnetun tiedon vastakohtana jo antiikissa. Esoteerinen tieto oli pienen sisäpiirin hallussa olevaa ja salattua. 1800-luvulla esoteriasta alettiin puhua, kun haluttiin kytkeä yhteen erilaisia uskonnollisia, filosofisia ja tieteellisiä ideoita, joiden välillä alettiin nähdä yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi ruotsalainen tiedemies, mystikko ja runoilijoita kiehtoneen korrespondenssiopin kehittäjä Emanuel Swedenborg (1688–1772) ja Teosofisen seuran perustaja Helena Petrova Blavatsky (1831–1891) olivat avainhenkilöitä, joiden teosten ääreen sivistyneistön parissa syvennyttiin, kun 1800–1900-lukujen vaihteessa haluttiin etsiä polkua omaan, yksilölliseen totuuteen tai saada aineksia omaan henkiseen kivijalkaan.¹ Kokkisen (s. 22–29) mukaan nykyisin esoteria hahmotetaan traditiona, jonka historia kutoutuu renessanssimaagigoista aina oman aikamme new age -henkisyyteen. Tutkijat ovat hänen mukaansa hahmottaneet esoteerisuutta muiden muassa tietona tai uskomuksina, jotka systä tai toisesta on suljettu hyväksytyyn tieteen ja uskonnon ulkopuolelle.

Tamperelaisen Vastapainon julkaisemassa kirjassa pääosassa on kultakauden kolmen kuvataiteilijan, Axel Gallénin (vuodesta 1907 alkaen Akseli Gallen-Kallela), Pekka Halosen ja Hugo Simbergin, uskonnollisiin ympäristöihin luoma taide ja esoteeriset yhteydet. Kokkisen mukaan he halusivat tehdä henkistä taidetta, jonka perusteet luotiin taiteilijoiden itsensä aidoksi kokeman uskonnollisuuden varaan siitä huolimatta, etteivät näkemykset aina vastanneet teosten tilaajien käsitystä. He rakensivat ajatusta korkeammasta, ”pyhästä taiteesta” johon liittyi henkinen ulottuvuus. Gallen-Kallelaa kiinnostivat maailmankaikkeuteen ja luontoon liittyvät kysymykset niin, että esoteerisuus ja tiede kietoutuivat keskenään. Simbergin taiteessa painottuivat henkiseen kehitykseen, rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyvät ristiriitaiset teemat ja Halosta askarruttivat oikeanlaiseen elämään ja arvoihin liittyvät pohdinnat. Kokkisen (s. 19–21) mukaan Gallen-Kallelalle taide oli ”elämä, uskonto – kaikki!”, Halonen näki sekä taiteen että tieteen kuuluvan uskontoon niin, että ”ne ovat yksi asia”, kun taas Simberg halusi luoda taiteesta itselleen uuden uskonnon. Taiteilijat myös samaistivat itsensä usein uskonnollisiin ja myyttisiin hahmoihin, esimerkiksi kristillisiin pyhimyksiin, munkkeihin tai vaikkapa Luciferiin, joita tulkittiin teoksissa tavanomaisesta poikkeavalla tavalla.

¹ Korrespondenssiopin mukaan fyysisillä asioilla on vastineensa yliaistillisessa henkimaailmassa ja aistittava maailma on yliaistillisen maailman jälkikuva.

Tiedon salattu puoli

Tieteen ja tekniikan nopeasta kehityksestä huolimatta 1800-lopun tunnelmia leimasi kasvava kiinnostus yliluonnollisia ilmiöitä, parapsykologiaa, idän uskontoja tai filosofisia perinteitä kohtaan. Järjen ja tieteen mahdollisuudet ratkaista kaikki ihmishavaintoihin liittyvät arvoitukselliset aspektit ja sosiaalisen elämän ongelmat olivat osoittautuneet rajallisiksi. Materialismin, rationalismin ja kapitalismin pelättiin johtavan henkisyiden perikatoon. Tosiasiallisia havaintoja korostava positivistinen tiede nähtiin liian kapeakatseisena. Monet pitivät myös konservatiivista ja virallista kristinuskoa sokeana siten, ettei se vastannut uuden maailmankuvan haasteisiin ja ihmisten tarpeisiin. Monet kirkon ja uskonnon vastaiset ajattelijat, tutkijat ja sivistyneistön edustajat halusivat korvata tiukan uskonopin ”eettisellä uskonnolla”, johon haettiin tukipuita muiden muassa Uuden testamentin vuorisaarnasta. (Kokkinen s. 18–19; ks. myös Klinge 2006, 545–551; Fyrqvist 2016, 9–10.)

Sekä protestanttinen uskonpuhdistus että katolinen vastareformaatio olivat 1500-luvulla torjuneet mystiikan. Mutta ikivanha, jo Pythagoraalta ja Aristoteleelta juontuva käsitys siitä, että oli olemassa myös tiedon salattu puoli, pyrki väistämättä esiin. Se ilmeni yleensä rationaalisenä pidetyllä 1600-luvulla kiinnostuksena kabbalistisiin ja okkultistisiin traditioihin tai vaikkapa kristillisen mystiikan edustamassa rosenkruzilaisuudessa.² 1700-luvulla mystiikka ja intuitioon sitoutunut uskonnollisuus palasivat herännäisyyden muodossa, ja vuosisadan loppupuolella saksalaisesta romantiikasta tuli tunteista, mielikuvituksesta, luonnon merkityksestä, henkimaailmasta, ihmissielun pimeästä puolesta ja muusta salatusta tuonpuoleisesta kiinnostumisen suuri virtaus. (Kokkinen s. 18–23; Klinge 2006, 545–546.)

Esoteerisuuden merkitystä on painotettu myös 1800-luvun lopun symbolismin yhteydessä. Halu ylittää maallisen todellisuuden rajoitukset ja hetkelisyys sekä oletus aistimaailman tuolla puolella olevasta metafysisestä, immateriaalisesta ja universaaleille totuuksille perustuvasta todellisuudesta oli tunnusomaista symbolisteille. Symboli oli heille jotain, joka voi maallisesta kokemuksesta ”tislata esiin ylimaallisen parfyymien”; symbolin luominen vertautui alkemistin työhön. (Kokkinen s. 24–27; Facos 2009, 6–14; Stewen 1989, 95–102.)

² Syntyaikoinaan 1600-luvulla, kun reformaatio, tieteen kehitys ja yhteiskunnalliset mullistukset horjuttivat todellisuuskäsitystä, ruusuristiläisyys tarjosi yleisuskonnollisen ajattelusuunnan, joka yhdisti uskonnon, tieteen ja taikauskon vaikutteita. Sen väitettiin saaneen alkunsa ritari Christian Rosenkreutzin 1400-luvun alussa kokoamasta veljeskunnasta. Klingen (2006, 557) mukaan ruusuristi tarkoittaa alun perin rukousnauhaa ja siten ideaa, että toistamalla pyhiä lauseita – Intiassa *mantraa*, katolisessa traditiossa *Pater nosteria* tai *Ave Mariaa* – voidaan saavuttaa meditatiivinen keskittyminen ja siten henkinen syventyminen.

Kirjassaan Kokkinen ilmoittaa tarkastelevansa Gallen-Kallelaa, Halosta ja Simbergia totuudenetsijöinä. Sanalla hän viittaa yhtäältä yksilökeskeiseen toimijatyyppiin, joka koostaa itse oman suodattimensa kautta sen, millaisia aineksia hän henkiseen kollaasiinsa hyväksyy. Toisaalta hän etsii vastausta siihen, miten nämä taiteilijat kuvasivat visuaalisesti totuudenetsijän hahmoa ja hänen etsintäänsä.

Aineiston ytimen muodostavat Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin kristillisiin ympäristöihin tekemät teokset erityisesti Juséliuksen mausoleumissa (1901–1903), Tampereen Johanneksen kirkossa (1903–1907) sekä Halosen alttaritaulut Pedersören, Mikkelin, Kotkan, Joroisten, Karstulan ja Vilppulan kirkkoissa (vuosien 1896–1905 välillä). Niitä tarkastellaan osana laajempaa kansainvälistä *peinture décorative* -liikettä, jonka mukaan juuri koristeellisuuden oli määrä palauttaa oletettu taiteen ja uskonnon välillä muinoin elänyt yhteys (s. 35). Muu teemaan liittyvä visuaalinen aineisto koostuu teosten luonnoksista, esitöistä ja varianteista. Kirjallinen aineisto perustuu kirjeisiin, taiteilijoiden muistikirjoihin, päiväkirjamerkintöihin, julkaistuihin kirjoituksiin sekä haastattelumateriaaliin, jossa esimerkiksi Pekka Halosen lapset myöhemmin muistelevat isäänsä.

Polkuja esoteerisuudesta kertoviin aikalaiskeskusteluihin ovat tarjonneet luonnollisesti ajankohdan aikakausi- ja sanomalehdet. Arvostettavaa on, että kirjoittaja on tutustunut myös Gallen-Kallelan ja Halosen kotikirjastoihin ja löytänyt niistä runsaasti esimerkiksi teosofiaa ja psyykkisiä ilmiöitä käsittelevää kirjallisuutta. Ajankohdan kulttuuri- ja taidelehdistä hän on lisäksi löytänyt myös kuvallista materiaalia, joka antaa mahdollisuuden hahmottaa esoteerisuuteen liittyvää kuvastoa. Näihin historiallisiin lähteisiin nojaten Kokkinen haluaa omien sanojensa mukaan ”nostaa esiin kiihkottomasti, ilman negatiivisia mielleyhtymiä suomalaisten taiteilijoiden esoteerista ajattelua”.

Tutkimuksensa laajemmaksi kontekstiksi kirjoittaja on kehitellyt populaarikulttuurintutkija Christopher Partridgeä (2004) mukaillen *okkulttuurin* käsitteen. Perusteluna on, että ”esoteerinen henkisyys ja siihen liittyvät ilmiöt olivat vuosisadanvaihteessa niin yleisiä”, että niiden muodostaman miljööän määrittely okkulttuuriksi antaa uskonnon ja taiteen tutkimukseen soveltuvamman kehikon, kun esoteerisen merkitys nähdään marginaalisen ohittavana eikä marginaalisena (s. 23–24).

Ratkaisu ei ainakaan väitöskirjan pohjalta rakennetussa yleistajuisessa esityksessä vakuuta, vaikka akateemisessa opinnäytteessään (2019b, 372) tutkija katsoo okkulttuurin käsitteen osoittautuneen ”toimivaksi teoreettiseksi työkaluksi ‘henkisen taiteen’ jatkumoiden, muunnosten ja katkoksen tutkimiselle” ja kertoo ”taiteen ja kirjallisuuden tutkijoiden jo omaksuneen käyttöönsä” näitä hänen hahmottelemaansa teoreettisia käsitteitä. *Totuudenetsijät*-kirjassaan Kokkinen ei myöskään selkeästi erittele, milloin ja millä perusteella hän käyttää esoteerisuuden ja milloin okkultistisen käsitettä. Nämä kietoutuvat hänen teks-

tissään lähes synonyymeiksi nimenomaan teoreettisen okkulttuurin tulkintakehyksen käytön myötä.³

Esoteeristen tai okkultististen virtausten vaikuttavuutta ja läsnäolon voimakkuutta viime vuosisadan vaihteen ajanhengessä tai sivistyneistön ajatusmaailmassa ei nähdäkseni voi perustella tukeutumalla ainoastaan niiden ideologisiin kannattajiin kuuluneiden materiaaliin, muistelmiin tai kirjeisiin. Voisi äkkipäättään ajatella, että juuri kyseisenä ajankohtana esimerkiksi kansallinen olemassaolo ylipäättään, venäläistämistoimet sivistyneistön Siperiaan karkoittamisineen ja Bobrikoffin murhineen, maan omaleimaisen kulttuurin edistämisyrittämykset sekä kielipoliittiset intohimot, yleislakko, torpparikysymys, naisten oikeudet sekä yleisen ja yhtäläisen yksikamarisen eduskuntalaitoksen perustaminen olisivat olleet aatehistoriallista valtavirtaa ja spiritistiset istunnot tai muut vastaavat harrastukset hyvin pienen, yhteiskuntaluokaltaan etuoikeutetun joukon viihteellistä ajanvietettä.

Vaikka Suomen lehdistössä kirjoitettiin esimerkiksi 1890-luvulla fakiireista, unissakävelystä, ihmeteosta ja kummituksista, se ei tarkoittanut välttämättä kritiikitöntä suhtautumista näihin ilmiöihin. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* toimittaja Kasimir Leino kirjoitti kokemuksistaan spiritismi-istunnossa 1894 ja piti sitä suurelta osin humpuukina.⁴ Myös niinkin varhain kuin 1885 teosofian perustajasta Helena Blavatskysta kirjoitettiin skandaalinkäryinen paljastus, niin sanottu Hodgsonin raportti, jossa hänen toimintansa spiritistisenä meediona osoitettiin huijaukseksi. (Ks. Fyrqvist, 2016, 31–54.)

Opastetulla taidekierroksella

Vaikka uutuuskirjan johdanto avaa kiehtovasti esoteerisuuteen, teosofiaan ja spiritualismiin liittyvää aatehistoriaa, mukaansa tempaavin anti liittyy kuitenkin lukijan viemiseen ikään kuin tajuntaa laajentavalle opaskierrokselle valituissa tutkimuskohteissa. Vaikka kyseessä ovat taiteilijoiden erittäin tunnetut teokset tai kuvaohjelmat, uskontotieteilijänä Kokkinen saa maalauksista, hahmoista, luonnoksista, töiden eri kerrostumista tai pois pyyhityistä elementeistä irti hämmästyttävän paljon uutta tulkintaa. Lukija antautuu seuraamaan maalausmaalaukselta kuvaohjelman etenemistä esimerkiksi Sigrid Juséliuksen muistol-

³ Okkultismin Kokkinen määrittelee vain yhdellä, melko hämäräksi jäävällä lauseella. Se on hänelle ”tieteellisen maailmankuvan puristuksessa muuntunutta esoteriaa”. Vapaamuurariaatteen historian erityistuntija Juhana Hämeen (puhelinkeskustelussa 14.1.2020) mukaan kuitenkin esimerkiksi vapaamuurarius on selkeästi esoteerinen eli ulkopuolisilta salattu liike, mutta siihen ei liity mitään okkultistista.

⁴ *Suomen Kuvalehti* oli vuosina 1893–1894 ilmestynyt Oskar Relanderin ja Kasimir Leinon toimittama, ensimmäinen suomenkielisille sivistyneistökodeille suunnattu aikakauslehti, jota ei tule sekoittaa nykyiseen samannimiseen vuonna 1916 syntynsä saaneeseen lehteen.



Kuva 2. Hugo Simbergin maalaama kattofresko Tampereen tuomiokirkossa. Kuva Wikimedia Commons.

le omistetussa rakennuksessa Porissa ja Tampereen tuomiokirkossa (vuoteen 1923 asti nimeltään Johanneksen kirkko). Vastaavaa kokonaisuuksien, esitöiden, luonnosten ja hahmotelmien kavalkadia aiheesta tuskin olisi muutoin saatavissa.

Samalla kirjailija pyrkii vakuuttamaan lukijan uskonnonfilosofisista, totuuden etsimiseen tai selvänäköisyyteen viittaavista tulkinnoistaan osoittamalla valokeilaa milloin matkasauvan kanssa kulkevan vaeltajan tai luonnonmystiikkaa ja maailmanarvoituksia hyödyntävän tiedemiehen hahmoon. Ei niin pientä yksityiskohtaa luonnosvihon lehdellä, muistikirjoissa, maalauksissa, värilasi-ikkunoissa ja holvien ruoteissa, etteikö niistä löydy lukijalle löytöretken veroista tutustuttavaa tai ajateltavaa (ks. esim. s. 211–225). Simbergin köynnöstä kantavat pojat tuomiokirkossa saavat Paula Kivisen tutkimukseen (1986) perustuen Jeesuksen 12 apostolin symboliset hahmot, mutta köynnöksen punaisina hehkuvat ruusut tulkitaan ”maallisten aistien verevöittäviksi” (s. 179, 234). Saman kirkon kupolin kattoon maalattu käärme kuvaa Kokkisen tulkinnan mukaan ”pahaa, egoistista sydäntä, jonka sen ympärille sommitellut enkelinsiivet vangitsevat henkisemmän rakkauden suojiin” (s. 240).

Vyöryttäessään kuvia ja niiden detaljeja lukijan eteen Kokkinen laajentaa esoteerisuuden tarkastelua yhä laajemmalle ja kauemmas muinaisuuteen ja marsittaa esiin jopa alkemistien aiempia symboleja, sielunvaellusta, jälleensyntymisoppia, tolstoilaista etiikkaa ja vuorisaaunan alkuoppia. Myös spiritualistisen henkivalokuvauksen – valokuvamanipulaation keinoin aikaansaatuja harsomaisia tai valoa hohtavia hahmoja, niin sanottuja mediaalisia kehoja, Eros-oppia ja



Kuva 3. Gallen-Kallelan Juséliuksen mausoleumin kupoliin maalaamat, myöhemmin tuhoutuneet puuaiheiset holvipinnat, jotka hänen poikansa Jorma maalasi isänsä luonnosten perusteella uudelleen 1930-luvulla.

jopa satanismia – hän saa mahtumaan tulkintakehykseensä, jolloin jännitystarina jatkuu kirjan luvusta toiseen.⁵

Valitettavasti tutkijan innostus ja eittämättä esoteerisuuden pienimpienkin mahdollisten merkkien havaitsemiseen harjaantunut silmä ovat myös kirjan ongelma. Vaikka se on viihdyttävästi kirjoitettu, yleismaailmallisia symboleja on usein käsitelty hieman huolettomasti tai näkökulman kannalta tarkoituksellisesti. Esimerkiksi mielestäni vaikuttavimpana yksityiskohtana Juséliuksen mausoleumin esittelyssä nousi esiin keskihallin kahdeksankulmaisen kupolin holveihin maalatut puut (mänty, leppä, pihlaja, haapa, tammi, raita, kuusi ja koivu). Kohottamalla puut ja kasvit kristillisissä kirkoissa yleensä taivaallisen ku-

⁵ Mediaalinen keho leijuu teosten pinnalla läpikuultavana, vailla kouriintuntuvaa ruumiillisuutta. Astraali- tai eetteriruumiiksi kutsuttiin puolestaan fyysisen kehon hienojakoisempaa vastinetta, jonka uskottiin kykenevän olemaan yhteydessä todellisuuden näkymättömiin tasoihin (ks. s. 119–126)

vaamiseen varatulle paikalle Gallen-Kallela halusi Kokkisen mukaan ”pyhittää itselleen erityisen merkityksellisen luonnon”. ”Ehkäpä”, saattaa tässä kohdin kriittinen lukija ajatella, ”mutta kun taiteilija ei ole tarkoituspästä lähdeaineistoa jättänyt, aivan yhtä hyvin aihe voitaisiin tulkita vaikka kesken kasvunsa 11-vuotiaana menehtyneen tytön lyhyen elämän symboliksi.” Sillä se, että taiteilija maalasi puut saman ikäisiksi, kuin Sigrid Jusélius oli kuollessaan, on mielestäni teoksen varsinainen, sydämeen käyvä oivallus, eivät puut hahmoina sinänsä. (Ks. s. 90–99.)

Subjektivistista taivuttelua

Kirjoittajan houkutus analysoida maalauksia esoteerisuuden viitekehyksestä käsin ja taivuttaa ne melko subjektiivisesti tulkiten sopimaan teoriaansa pohdituttua *Totuudetsijät*-kirjaa lukiessa laajemminkin. Jos Juséliuksen mausoleumin eteisen kattoholvistoon on aikoinaan maalattu siniharmaa tähtitaivas, sen voi tutkija (s. 69) halutessaan väittää ”vapaamuurareiden kuvastolle tyypilliseksi aiheeksi, joka on usein kuvattuna loosien katoissa”, mutta varmasti maailmassa on monin verroin enemmän kirkkoja tai juhlasaleja, joista sama aihe löytyy. Ylipäätään yleismaailmallisia symboleja tulisi poimia vain hyvin harkitusti todistukseksi esoteerisista tai okkultistisista yhteyksistä.⁶ Esimerkiksi Tampereen tuomiokirkon kupolin korkeimman kohdan käärme voisi kuvata pahuuden sijaan myös tieteen intressiä ja viisautta, varsinkin kun sillä on tiedon omena suussa (s. 237–238).⁷

Melko väkinäisenä tai jopa harhaanjohtavana on pidettävä myös Hokkisen tulkintaa edellä mainitun rakennuksen eteisseiniä aikoinaan koristaneista Pekka Halosen suurehkoista freskoista *Kirkkoväkeä* ja erityisesti *Kivityömiehiä*. Niistä jälkimmäinen on äärimmäisen pysäyttävä huolimatta siitä, ettei kirjan kirjoittaja – eikä hänen siteeraamansa arvostettu taidehistorioitsija ja Halosen biografi Aune Lindström – ymmärrä sitä lainkaan. *Kivityömiesten* aihetta on aiemmissa

⁶ Juhana Hämeen mukaan esimerkiksi vapaamuurariuteen liittyvät symbolit ovat kaikki universaaleja, mitään aivan omaa tai erityistä ei järjestön kuvastossa ole. Kiitän häntä lämpimästi puhelinkeskustelusta 14.1.2020 ja sen yhteydessä saamistani tiedoista.

⁷ Kokkinen yhdistää käärmeen kielteiseen nautinnonhaluun ja seksuaalisuuteen, vaikka tuo esiin sen, että Simberg itse on muistitiedon mukaan yhdistänyt sen ihmisyydämeen. Esimerkiksi Teosofisen seuran verkkosivujen <http://www.teosofinenseura.fi/teosofinenseura.php?udpview=sinetin-symboliikka&lang=fi> mukaan käärme on vanhoissa uskonnoissa ymmärretty viisauden symboliksi. Häntänsä pureva käärme, joka muodostaa yhtenäisen ympyrän, on ikuisuuden vertauskuva. Käärmeen kyky luoda nahkansa symboloi jälleensyntymää tai kosmisessa symboliikassa aikakausien ikuista kiertoa. Teosofisessa sinetissä käärme ja kolmiot yhdessä kuvaavat maailmaa ja sen ulkopuolella olevaa ikuisuutta ja avaruutta, jossa kaikki kehitys tapahtuu. Ne viittaavat ikuiseen lakiin, jonka alaisuudessa kaikki ilmentynyt on.



Kuva 4. Pekka Halosen öljyväriä sittemmin tuhoutuneesta freskosta Kivityömiehiä 1903. Kuva: Magyar Nemzeti Galéria, Andras Razso.

analyseissa pidetty sijaintiinsa nähden outona ja sopimattomana, sillä "mitä tekevät nämä arkisessa aherruksessa puuhaavat työmiehet nuoren tytön viimeisessä leposijassa?" (s. 65). Kuitenkin nähdäkseni maalauksen aihe on ilmiselvää ja vähäeleisyydessään väistämätöntä symboloiva: kuvassa louhitaan – tai oikeammin kiilaamalla ja jäädyttämällä lohkotaan – arvokkaasti, hiljaisen tiedon tuomalla suurella ammattitaidolla, meluamatta ja nimenomaan talvipakkasella

kivipaaseja 11-vuotiaan lapsen hautamuistomerkin rakentamiseen tai symbolisesti kenen tahansa muun kuolleen hautakiveen.⁸

Kirjailija tuo esiin sivulla 73, ettei Gallen-Kallelan vapaamuurariutta tutkinut Juhana Häme ole pitänyt mielekkäänä tulkita vuonna 1903 valmistuneen mausoleumin teoksia vapaamuurariuden näkökulmasta, koska Gallen-Kallelan muurarintie alkoi vasta kaksi vuosikymmentä myöhemmin (ks. myös Häme 2007). Mutta siitä huolimatta Kokkinen ei malta olla käyttämättä kirjassaan tilaa 14 sivun verran vapaamuurariyhtösten etsimiseen ja osoittamiseen (s. 65–79). Vaikka esimerkiksi Halosen kuva-aihevalintaan liittyy kiven hakkaaminen ja työstäminen, sitä ei kevein perustein tulisi tulkita vapaamuurariuden kehyksestä käsin. Itse maalauksesta ei esimerkiksi järjestön tunnusmerkkejä ole löydettävissä. Kirjoittaja ei esittele myöskään lähteitä, joiden perusteella sellaisia yhteyksiä nimenomaan näihin maalauksiin voisi päätellä olleen. Siksi yleisvaikutelmaksi Kokkisen sinänsä ansiokkaista analyyseista jää, että niissä on välillä tendenssiä nähdä salaisia merkityksiä sielläkin, missä niitä ei syntyä aikana ehkä ole välttämättä lainkaan ollut. Esimerkiksi käy myös, kuinka hän yhdistää vahvan anakronistisesti Pekka Halosen vuonna 1894 (kirjeessään tulevalle vaimolleen Maija Mäkiselle) esittämiä pohdintoja vaikeasti tulkittavissa olevista Raamatun kohdistu sitaattiin, jonka hän kirjan kirjoittajana on poiminut Halosen 22 vuotta myöhemmin julkaistusta artikkelista ruusuristiläisessä *Sunnuntai*-lehdessä 27.2.1916. Näiden lähteiden välinen etäisyys käy ilmi vain, jos lukija itse tarkistaa kirjan lopusta lähdeviitteet (s. 153 ja loppuviitteet 42 ja 43 sivulla 280).

Muitakin, tosin pienempiä, epäjohdonmukaisuuksia on löydettävissä. Sivulla 179 Kokkinen tulkitsee Simbergin ruusuköynnöstä kantavat pojat Jeesuksen 12 opetuslapsiksi, mutta sivulla 234 heidät esitellään jo ”pyhimyksiin vertautuvina”. Liekö Kokkinen myöskään lukenut Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuva*, kun hän väittää päähenkilön muotokuvan muuttuneen paholaismaiseksi (s. 237–238). Kirjassa muotokuvaan kumuloituvat Dorian Grayn todellisuudessa harjoittamat paheet, ja se muuttuu aikaa myöten moraalittoman elostelijan ruumiillistumaksi. Sivulla 129 ja 130 Kokkinen analysoi Simbergin Hjalmar Procopén näytelmäkirjaan *Beltsazars gästbud* piirtämää kansikuvaa, mutta kirjoittaa otsikon nimen johdonmukaisesti väärin ”Beltszar” samoin kuin ilmoittaa näytelmän ja siten myös Simbergin kuvituksen syntyvuodeksi 1906 oikean vuoden 1905 sijaan. Tämä Vanhan testamentin tarinaan perustuva näytelmä sai kyllä kantaesityksensä Ruotsalaisessa teatterissa vuonna 1906, jolloin siihen musiikin sävelsi Jean Sibelius (op. 51). Simbergin kuvituksen kohdalla kuitenkin vuosi 1905 on oikea tieto.

⁸ Juhana Häme on edellä mainitussa keskustelussa maininnut freskojen mahdolliseksi tulkinnaksi pyhän ja arjen. Yhtäältä käsittääkseni kivipaasien lohkomisen valinta arjen kuvaukseen esimerkiksi maataloustöiden tai vaikkapa kalastuksen sijaan on merkki siitä, että kuva-aiheen jylhyys liittyy nimenomaan hautakiveen tai hautamuistomerkin rakentamiseen. Hämeen mukaan arkea kuvanneen freskon inspiraation lähteenä on toisaalta voinut olla Halosen näkemä mausoleumin rakennustyö: kivistä rakentaminen ei Suomessa ollut kovin tavallista, joten sen kuvaaminen on hyvinkin voinut olla merkityksellistä.

Lopuksi

Edellä mainittuja kirjasta löydettyjä puutteita tai kovin subjektiivisiksi arvioituja tulkintoja ei tässä yleistajuisesti tarkoitettussa kirjassa tule ottaa ehkä liian vakavasti. Niiden suhteen olisi kirjailijan kannalta oikeudenmukaista tutustua myös hänen väitöskirjaansa, jota olen kuitenkin lukenut vain silmäillen. Kirjailija itse toteaa populaariteoksensa lopussa, etteivät Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg sitoutuneet mihinkään esoteeriseen ajatussuuntaan eikä heistä tullut teosofeja, spiritualisteja tai antroposofeja.

On selvää, että originaalisuutensa osoittamisen paineissa taiteilijat 1800–1900-lukujen vaihteessa etsivät inspiraatiota mitä moninaisimmista lähteistä: kirjoista, maalauksista, historiasta, folkloresta, eksotiikasta. Mikseivät siis olisi etsineet myös eri uskonnoista, vanhoista viisaustraditioista, romantiikan ajan runoudesta, symbolismin verhotusta tuonpuoleisesta tai kaiken ykseyttä korostavat teosofiasta, jotka usein tarjosivat nimenomaan taiteilijoille erityisroolia salattujen maailmojen raottajana tavalliselle yleisölle.

Esimerkiksi Erkki Melartin tutustui teosofiaan vuonna 1906, kun hän keuhkotautiin sairastuttuaan joutui olemaan Nummelan tuberkuloosiparantolassa useita vuosia ja muiden ”kuolemaan tuomittujen” potilaiden kanssa keskustellessaan ymmärrettävästi oli kiinnostunut tuonpuoleisesta tai vaikkapa jälleensyntymisopista. Hän liittyi Teosofiseen seuraan vuonna 1910 ja seurasi myöhemmin Pekka Ervastia Suomen Ruusu-Ristin perustajajäseneksi 1920. Hän oli myös kiinnostunut spiritualismista, kuten ystävänsä, kirjailija Helmi Krohn ja sävellysoppilaansa Ilmari Hannikainenkin. Ester Ståhlbergin (1986, s. 41) mukaan ”Erkki Melartin oli myös kauan ollut sen lumoissa, hän aivan eli spiritualismista, sen tiedän. Hän ei siitä paljon puhunut minulle, koska tiesi etten voinut siihen yhtyä”. Melartin uskoi myös telepatiaan, ja hänellä oli tapana 1920-luvulla istua tiettyyn kellonaikaan iltaisin avoimen ikkunan ääressä ollakseen yhteydessä nuoreen tanskalaiseen henkiystäväänsä Erik Molteseniin.⁹ Hänellä oli 1920-luvun lopusta alkaen lähes kuolemaansa asti Gallspachin vuoristoparantolassa Itävallassa henkisenä opastajana intialainen guru Sahib, minkä ansiosta hän oli vihkiytynyt intialaisen mystiikan salaisuuksiin ja Turen Aran lesken May Aran mukaan ”tiesi jotain” ja kuului Sahibin luottohenkilöiden sisäpiiriin.¹⁰

Tällaiset new age -tyyppiset ajanvietteet eivät olleet siis harvinaisia Nina Kokkisen kirjan kattamalla ajanjaksolla Suomessa. Mutta voiko taiteilijoiden henkisesti uusille asioille avoinna pysymisen tarvetta yleistää okkulttuuriksi: esoteerisuuteen taipuvaiseksi ”ajan hengeksi” tai yleisesti jaetuksi henkiseksi katsantokannaksi? Esimerkiksi Melartin seurasi myös aikansa tieteen ja taiteen kehitystä, hän oli muiden muassa fysiikan nobelisti Werner Heisenbergin ystävä, tunsu naisasialiikkeen merkittävän vaikuttajan Ellen Keyn ja oli mitä suurimmassa määrin mieleltään patriootti, jollaista nykyään kutsuttaisiin kansal-

⁹ Kiitän lämpimästi Kirsti Relanderia mahdollisuudesta tutustua Melartinin vuosien 1914–1926 aikana Erik Moltesenille kirjoittamiin kirjeisiin.

¹⁰ May Aran haastattelu 26.3.2004. Muistiinpanot kirjoittajan hallussa.

lismieliseksi nationalistiksi. Monet eri henkiset virtaukset ovat olleet läsnä tai taidemaailman sisäpiiriin kiinnostuksen kohteena sadan vuoden takaisessa yhteiskunnassa, aivan kuten nykyäänkin, jolloin yksi innostuu sufilaisuudesta ja Rumin runoudesta, toinen mindfulnessista ja mietiskelystä, kolmas joogasta ja neljäs kukkatipoista, enkeleistä, horoskoopeista ja elävästä ravinnosta. Erikaisuuden tavoittelu saattoi aikoinaan olla keino löytää omintakeista taiteellista ilmaisua tai ylipäättään ymmärtää elämää täydemmin. Etsimisen tarve saattoi johtua myös taitelijoiden sisäisistä tai ulkoisista paineista löytää innoitusta aina uudelleen ja uudelleen osoittaakseen luomiskykyään ja arvoaan yhteiskunnan hierarkioissa.

Kokkisen kirja kannattaa ehdottomasti lukea ja pidän sitä hyvin kirjoitettuna, visuaalisesti kauniisti toteutettuna oppaana erilaisiin 1800- ja 1900-luvulla ilmenneisiin yläluokan tai sivistyneistön harrastamiin esoteerisiin tai okkultistisiin suuntauksiin sekä niiden taustalla olleisiin historiallisiin kehityskulkuihin ja varsin inhimillisiin tarpeisiin ymmärtää elämän tarkoitusta. Esoteeristen tai okkultististen merkkien etsimiseen – taitelijoiden ajattelua tai teosten tulkintaa subjektiivisesti haluttuun suuntaan venyttämällä – on kuitenkin syytä suhtautua terveellä varauksella.

Lähteet

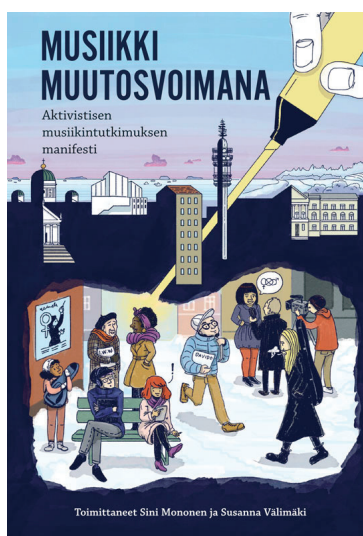
- Facos, Michelle. 2009. *Symbolist Art in Context*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Fyrqvist, Minna-Maria. 2016. *Teosofien Suur-Suomi*. Helsinki: Teos.
- Häme, Juhana. 2007. "Gallen-Kallela ja vapaamuurarius". *Annales Minervae* 24, Tampere.
- Klinge, Matti. 2006. *Iisalmen ruhtinaskunta. Modernin projekti sukuverkostojen periferiassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kokkinen, Nina. 2019a. *Totuudenetsijät – esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Tampere: Vastapaino.
- Kokkinen, Nina. 2019b. *Totuudenetsijät: vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. SARJA - SER.C OSA - TOM. 469 | SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA | TURKU 2019. Väitöskirjajulkaisun pysyvä osoite: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7607-2>.
- Melartin, Erkki. 2000 [1928]. *Minä uskon*. Mietelmiä (op, 150). Helsinki: Suomen musiikkikirjayhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. "Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria." *Musiikki* (38): 2, 43–86.
- Stewen, Riikka. 1989. *Hugo Simberg – unien maalari*. Helsinki: Otava.
- Ståhlberg, Ester. 1987. *Ester Ståhlbergin sodan ja rauhan vuodet: päiväkirja 1935–1947*. Toim. Hilka ja Olli Vitikka. Porvoo: WSOY.

FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Metropolian yhteiskuntasuhteista ja verkostoista vastaava johtaja.

Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti – miksi juuri nyt ja mille yleisölle?

Taina Riikonen ja Elina Seye

Sini Mononen ja Susanna Välimäki (toim.) 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Acta Musicologica Militantia I. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry. ISBN 978-952-69134-0-7 (sid.) ISBN 978-952-69134-1-4 (PDF).



Kirjoituskokoelma *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti* esittää lähtökohtanaan, että "musiikki on voima, jonka avulla voidaan käsitellä yhteisöllisesti ja julkisesti yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ongelmia, traumoja ja arvokysymyksiä". Sen on julkaissut Suoni ry, joka on vuonna 2017 perustettu "aktivistista, yhteiskunnallista ja toiminnallista musiikintutkimusta harjoittava tutkimusyhdistys", kuten yhdistyksen kotisivulla kuvataan. Kirjoituskokoelman alussa tekijät esittävät, että "aktivistinen musiikintutkimus tutkii ja kehittää kantaaottavan ja toiminnallisen tutkimuksen muodon ja menetelmin musiikin yhteiskunnallista ulottuvuutta" (s. 7). Kirja sisältää kahdeksan kirjoitusta, johdannon ja aktivistisen musiikintutkijan ABC:n.

Kirjoituskokoelman johdannossa todetaan, että aktivistinen musiikintutkimus on "kulttuurisen musiikintutkimuksen ja musiikkisosiologian päivittämistä 2000-luvun kriisi- ja riskimaailmaan julkisesta sosiologiasta, toiminnan teoriasta ja aktivismista vauhtia hakien" (s. 12). Kantaaottava ja muutokseen pyrkivä tutkimus esitellään kirjassa asiana, jota nykytutkijalta vaaditaan, ja samalla todetaan, että tämä on tiedollisesti, toiminnallisesti ja institutionaalisesti tavoitteellista tutkimustyötä.

Kirjan tekstit koskevat musiikkikritiikkiä, musiikkijournalismia, musiikin historiantutkimusta, ympäristökritiistä musiikkianalyysejä, musiikin feminististä kritiikkiä ja musiikkikasvatusta. Esimerkiksi Sini Mononen puhuu siitä, miten kriittikona toimiminen voi tarjota musiikintutkijalle väylän harjoittaa yhteiskunnallista aktivismia oman tutkijuutensa ohella. Monosen mukaan taidekritiikki on yksi tapa yleistajuistaa tutkijan työtä ja saattaa sitä suuren yleisön tietoi-

suuteen, vaikka nyky-yliopisto ei välttämättä kritiikkiä niin arvostaisikaan. Kim Ramstedt taas pohtii, kuinka musiikintutkija voi osallistua epäoikeudenmukaisen järjestelmien purkamiseen, kuten Ramstedt itse afrikkalaista klubimusiikkia esittävän dj:n työssään. Saijaleena Rantasen tarkastelun kohteena on ”tutkija historiankertojana”: artikkelissaan hän pohtii musiikin historian valikoivuutta ja esittää, että aktivistinen musiikin historian tutkija voi tuoda esiin niitä historian vaiheita ja ihmisiä, joista on aiemmin lukuisista eri syistä vaiettu. Tapausesi-merkkinä sivuutetusta ja vähän tutkitusta aiheesta Rantanen esittelee ameri-kan-suomalaisten siirtolaisten työväenmusiikkia. Juha Torvisen artikkeli tarkastelee musiikkieteilijän ”luontosuhdetta” ja pohtii, miten musiikki voi jäsentää ihmisen ympäristösuhdetta ekologisten ongelmien aikakaudella. Hänen mukaansa ekokriittisyyttä ruokkivan musiikin ei tarvitse liittyä konkreettisiin ekologiin ongelmiin, eikä sen tarvitse sisältää eko-etuliitettä ollakseen kantaaottavaa tai-teellista toimintaa. Riittää, että musiikki liitetään luontoon, esimerkiksi juuri aktivistisen musiikintutkijan toimesta.

Luimme tekstikokoelmaa siten, että siinä tutkimuksen tarkoitusta ja merkitystä legitimoidaan yhteiskunnallisen ongelmanratkaisun teemasta käsin. Ko-koelmassa painotetaan ”yliopiston kolmatta tehtävää”, tutkimuksen tuomista ”eläväksi osaksi yhteiskuntaa” (s. 23). Tähän ”kolmannen tehtävän” välineel-listävään diskurssiin kirjassa sitoudutaan nähdäksemme melko kriittittävästi. Samalla sivuutetaan se tosiseikka, että tutkimustyö on elävä osa yhteiskuntaa koko ajan jo yliopiston perustoiminnassa: luentosaleissa, seminaaritalanteissa, jokaisessa julkaisussa ja konferenssiesitelmässä. Tiedeyhteisön ulkopuolelta tu-leviin päälle liimattuihin ”yhteiskunnallisen vaikuttamisen” vaatimuksiin voisikin mielestämme suhtautua paljon kriittisemmin.

Kirjoittajien nimeämiä hanketta motivoivia tekijöitä ovat ”yhtäältä maailman ongelmat – yhteiskunnallinen ja planetaarinen kriisi – ja toisaalta tutkimusinsti-tuution ongelmat eli yliopistokriisi ja sivistyksenvastaisuus” (s. 14). On kannatettavaa, että juuri yliopistokriisi ja sivistyksenvastaisuus ovat ajaneet kirjoittajat barrikadeille, ja hanke onkin sinänsä monin tavoin tervetullut yritys puhua si-vistyksen ja tutkimuksen puolesta. Yksi hankkeen tavoitteista on myös määri-tellä ”sivistynyt musiikintutkija” (s.14), mutta määrittely jää kirjassa hämäräksi. Yhteiskuntavastuun haasteista ja mahdollisuuksista artikkelissaan kirjoittavan Kaj Ahlsvedin mukaan sivistynyt musiikintutkija on henkilö, ”joka puhuu tutki-muksestaan mediassa ja lisää siten ymmärrystämme maailmasta”. Tässä kohtaa esitellään myös uusi tavoite: ”Tällainen asiantuntijatyö on sivistyksen ihanteelle perustuvaa kansanvalistusta.” (s. 115.) Puhe kansanvalistuksesta kalskahtaa van-hanaikaiselta ja tarpeettoman hierarkkiselta. Puhutaanko tässä nyt siis jaosta sivistyneistöön ja kansaan, valistajiin ja valistettaviin? Kuten tekijät itsekin sano-vat aktivistisen musiikintutkijan ABC:ssä: ”Älä tutki ylhäältä alaspäin vaan vaa-kasuunnassa” (s. 139). Toteutuuko tämä tekijöiden oma tavoite tässä kohtaa? Voidaan myös kysyä, kuka tai mikä on se ”me”, johon kokoelmassa viitataan useaan otteeseen.

Monista kirjan huomioista voi toki olla samaa mieltä. Musiikintutkijoiden, kuten muidenkin ihmisten on tietenkin tärkeä kiinnittää huomiota yhteiskun-

nan sortaviin rakenteisiin ja edistää tasa-arvoa, niin sukupuolten ja erilaisten ihmisyhmien välillä kuin ihmisen suhteessa ei-inhimilliseen elämään ja luontoon. Näihin arvoihin on helppo samastua. Kirjan kauttaaltaan holhoava sävy kuitenkin antaa ymmärtää, että lukija ei tällaista tule ajatelleeksi ilman opastusta: ”Tiedosta valtasi ja puhu altavastaajan puolesta”; ”Aseta itsesi alttiiksi”; ”Puhu suoraan ja selvästi” (s. 26); ”Tutkijan on tarpeen tullen uskallettava toimia itsestäänselvyytenä pidettyjä perinteitä vastaan” (s. 31); ”Fiksu musiikintutkija osaa luetella naissäveltäjien listoja eri aikakausilta” (s. 38). Nämä kaikki tuntuvat itsestään selviltä asioilta ja aliarvioivat lukijan omaa kriittistä ajattelukykyä.

Kirjan eniten viitattu taustatutkimus on Juha Suorannan ja Sanna Ryytäsen kirjoittama teos *Taisteleva tutkimus* (2014). *Taistelevassa tutkimuksessa* Suoranta ja Ryytäsen kontekstualisoivat uutta tutkimusparadigmaa esimerkiksi Marxin ajatteluun, anarkistiseen ideologiaan, kriittisen koulukunnan filosofeihin, 1960-luvun lopun radikalismiin ja etenkin Foucault’hon sekä ekokritisismiin, dekolonisaation teoriaan ja feminismiin. Motiivina uudelle tutkimusparadigmalle kirjassa esitetään muun muassa, ettei yliopistossa kirjoittajien mukaan nykyisellään tunnisteta tutkimuksen yhteiskunnallista merkitystä. Myös tieteen objektiivisuuden ihanne voi vaatia tutkijoita pysyttelemään irrallaan yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta ja päivänpolitiikasta. Niin ikään kansainvälisen julkaisemisen vaatimus ja uuden tiedon tuottamisen pakko estävät Suorannan ja Ryytäsen mukaan tutkimuksen yhteiskunnallista vaikuttavuutta. Tekijät eivät kuitenkaan pyri irtaantumaan aiemmasta tutkimuksesta vaan päinvastoin, he määrittelevät uutta tieteenalaa aiempaan tutkimukseen pohjaten. Sen sijaan Suoni ry:n kirja sivuuttaa aiemman yhteiskunnallisesti aktivistisen musiikintutkimuksen lähes täysin. Tämä on kokoelman suurin puute.

Aiemman tutkimuksen huomioiminen olisi tehnyt *Musiikki muutosvoimana* -kirjasta uskottavamman ja paradigmaattisesti painavamman. Erityisesti feministisen musiikintutkimuksen, akustisen ekologian, etnomusikologian ja kriittisen musiikintutkimuksen aloilta löytyy paljon esimerkkejä tutkijoiden aktivismista jo usean vuosikymmenen ajalta, mutta vain yhteen projektiin viitataan tässä kokoelmassa (s. 33–34, *Sata suomalaista äänimaisemaa*). Valtarakenteiden murtaminen ja toimintatapojen muuttaminen on tietenkin hidasta, ja kokoelmassa esiin nostetut yhteiskunnalliset ongelmat ovat edelleen ajankohtaisia, mutta onneksi muutoksia on sentään ryhdytty ajamaan jo ajat sitten.

Varsinkin etnomusikologia oli ja on Suomessa jo lähtökohtaisesti kriittinen ja monin tavoin kantaottava, kirjoittajien käyttämässä merkityksessä myös aktivistinen musiikintutkimuksen suuntaus. Helmi Järviluoma ja Vesa Kurkela luonnehtivat Suomen etnomusikologisen seuran 30-vuotista historiaa juhlistavassa *Musiikin suunnan* numerossa 2/2005 varhaista suomalaista etnomusikologiaa kulttuurivasemmistolaisena, 1960-luvun kulttuuriradikalismista ammentavana, musiikkitieteen perusoletuksia kyseenalaistavana liikkeenä, jossa Kurkelan sanoin ”[m]usiikista haluttiin tehdä osa yhteiskunnan tasa-arvopyrkimyksiä” (s. 54). Järviluoma kertoo keinoista, joilla Suomen etnomusikologinen seura edisti tätä tavoitetta 1970–1980-luvun vaihteessa, mainiten muun muassa aktiivisen yhteistyön muiden järjestöjen kanssa, kannanotot YLE:n ohjelmistopolitiikkaan

ja erilaiset yleistajuiset julkaisuhankkeet varsinaisten tutkimusprojektien ohella (s. 63–64).

Suomalaisen etnomusikologian yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen suuntauneet toimintamallit loivat pohjaa myös musiikin naistutkimuksen muotoutumiselle Suomessa, sillä monet etnomusikologit ahkeroivat feministisen näkökulman tuomiseksi suomalaiseen musiikintutkimukseen. Esimerkiksi viime aikoina myös Suoni ry:n tutkijoiden ansiokkaasti julkisuudessa käsittelemä taidemusiikin sukupuolijakauman vinouma ja pyrkimys sen korjaamiseen oli lähtökohtana jo 1990-luvulla julkaistulle *Musiikin toinen sukupuoli* -kirjalle (Moisala & Valkeila 1994). Taru Leppäsen (2000) Sibelius-viulukilpailun mediarepresentaatioita käsittelevä väitöskirja (joka edustaa tämän päivän termein intersektionaalisen feminismin näkökulmia) puolestaan herätti laajaa keskustelua käsittelemästään aiheesta – ja varmasti myös pyrki tasa-arvoisemman musiikkielämän rakentamiseen (ks. myös Moisala 1997). Viimeistään feminististen näkökulmien omaksuminen toi musiikintutkimukseen tutkijan oman (valta)position kriittisen tarkastelun. Oman aseman ja perspektiivien analysointi ja eksplikoiminen onkin nykyisin ainakin kaikille etnomusikologeille ja feministitutkijoille arkipäivää (esim. Moisala 2009,18–19; ks. myös Järviluoma 2010). Monille tietoisuus valtasuhteista on ollut myös motiivi etsiä uudenlaisia tapoja tehdä tutkimusta ja raportoida siitä (ks. esim. Järviluoma 2013).

Uudempiakin esimerkkejä suomalaisen musiikin tasa-arvoon vaikuttamaan pyrkivistä, erilaisten yhteisöjen kanssa yhteistyössä toteutetuista projekteista olisi helppo luetella aina tähän päivään asti. Lisäksi musiikintutkijat tietenkin vaikuttavat yhteiskunnallisesti monin tavoin varsinaisten tutkimusprojektiansa ulkopuolella. Suurin osa muistakin aktiivisista suomalaisista musiikintutkijoista toimii tavalla tai toisella kirjassa esitettyjen tasa-arvoa ja yhdenvertaisuutta edistävien arvojen ja ajattelutapojen edistämiseksi. He toimivat kriitikkoina, asiantuntijoina mediassa, tapahtumajärjestäjinä, taidekasvattajina, taiteilijoina ja kriittisinä historioitsijoina. Monet musiikintutkijat pyrkivät uudistamaan musiikin käsitettä radikaalisti erilaisissa instituutioissa, jotkut hyvin näkyvillä paikoilla. Aina eettinen ja yhteiskunnallinen tiedostavuus ei kuitenkaan ole megafoniin huutamista, suuria eleitä ja sujuvaa esiintymistä. On vaarana, että vaatimus esimerkiksi ahkerasta mediaesiintymisestä laimentaa ja pinnallistaa koko aktivismin käsitteen ja tekee siitä jonkinlaista pop up -kulttuuria hyötyä ja tehokkuutta vaativaan yhteiskuntaan. Kuten kirjassa mainittu Turhan tiedon seura ry. esittää, voi radikaali tutkimuksellinen asenne toteutua myös hiljaisessa tutkijan kammiassa. Usein ”aktivismi” on tiukkaa ja taitavaa teoreettista vääntöä omassa hitaassa ja syvälliseen perehtymiseen keskittyvässä tutkijan työssä.

Kokoelmassa kyseenalaistetaan musiikin autonomia-ajattelu, mutta toisaalta siinä luodaan toisenlaista autonomia-ajattelua, kun aiemmasta tutkimuksesta irrottaudutaan. Luovuttaessa aiempien tutkimusten monimuotoisista historiallisista ja yhteiskunnallisesti vaikuttavista eleistä kirjan sisältö jää suppeaksi ja osin pinnalliseksi. Lukijalle ei jää käteen oikein mitään konkreettista. Tämä viittaa välineelliseen eetokseen. Käykö lopulta niin, että autonomisuudesta irrottaudutaan kirjassa taiteen ja tieteen itseisarvon kustannuksella? Ylipäätään musiikin

autonomia-ajattelun vastustaminen ja esimerkiksi ”tieteellisestä norsunluutorista” (s. 109) puhuminen tuntuu melko vanhahtavalta. Vastustamalla musiikintutkijoiden jo laajasti hylkäämiä käsityksiä ja esittämällä tutkijoiden aktivismi jonain aivan uutena luodaan alan opiskelijoille ja mahdollisille muille musiikki-tiedettä huonosti tunteville lukijoille huomattavan vanhentunutta ja liian kapeaa kuvaa siitä, mitä musiikin akateeminen tutkimus nykyisin on ja mitä kaikkea musiikintutkijat yleensä tekevät.

Pohdimme, onko kirjassa esitelty aktivistinen musiikintutkimus lopulta uusi tutkimussuuntaus vai kenties jotain muuta? Johdannossa kirjoittajat ilmoittavat yhdeksi Suoni ry:n liikkeelle sysääväksi voimaksi perustajien ”tarpeen ravistella ja uudistaa omaa kriisiytynyttä tutkijuuttaan” (s. 9). Kriisiytymisen syitä ei teksteissä kuitenkaan eritellä, vaikka yhteiskunnallista osallistumista vaativa eetos voisi sitä edellyttää. Kirjoittajat eivät pane itseään likoon, henkilökohtaisesta ei tule poliittista. Näin lukija jää pohtimaan kriisiytymisen syitä itsekseen. Mieleen nousevat Sipilän hallituksen tekemät ennätysuuret yliopiston perusrahoituksen leikkaukset vuosina 2016 ja 2017, jotka ovat useiden tutkimusten ja raporttien mukaan vaikuttaneet negatiivisesti paitsi työilmapiiriin yliopistoilla myös suoraan tutkimustyön materiaaliin ehtoihin (ks. esim. Sue Scottin työryhmän raportti, 2017). Opetus- ja kulttuuriministeriö on harjoittanut viime vuosikymmenen aikana tiukkaa ohjauspolitiikkaa, jonka seurauksena erilaiset tutkimuksen ”tehostamisen”, yhteiskunnallisen vaikuttavuuden ja rahoituskilpailun kysymykset ovat lomittuneet kiinteäksi osaksi tutkijoiden arkea. Voidaankin kysyä, ovatko tutkijat nykytilanteessa pakotettuja luopumaan asiantuntijuudestaan ja siirtymään konsulttijargoniin? Liittyykö tutkijuuteen yhä enemmän paineita julkaista yleistajuisia, laskelmoivia ja mediaseksikkäitä kirjoituksia, ja tehdäänkö tämä kriittisen tutkimuksen kustannuksella? Jos näin on, siitä ei tietenkään voi syyttää tutkijoita, vaan yleistä tiedevastaista ilmapiiriä, joka vähättelee paneutuvaa, pitkäjänteistä ja laajasti perusteltua (siis hidasta) tutkimusta.

Lähteet

- Järviluoma, Helmi. 2013. ”Etnomusikologia ja etnografinen kirjoittaminen”. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 97–112. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Järviluoma, Helmi. 2010. ”Podetko ystävyttä? Etnografia ja biofilian haaste”. Teoksessa *Vaeltavat metodit*, toim. Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma ja Sinikka Vakimo, 234–257. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Järviluoma, Helmi. 2005. ”Ajan hengen lyhyt historia. Suomen Etnomusikologinen Seura 1970–80-lukujen vaihteessa”. *Musiikin suunta* 2/2005: 59–66.
- Kurkela, Vesa. 2005. ”Etnomusikologian sukupolvet”. *Musiikin suunta* 2/2005: 47–58.
- Leppänen, Taru. 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Moisala, Pirkko. 2009. ”Musiikkikulttuurisia kohtaamisia marginaaleissa”. *Musiikin suunta* 4/2009: 12–21

- Moisala, Pirkko. 2005. "’Itse musiikki’ ja suomalainen etnomusikologia". *Musiikin suunta* 2/2005: 28–33.
- Moisala, Pirkko. 1997. "Can Women’s Studies Change the World of Music? New Perspective On Finnish Music and Music Research". *Finnish Music Quarterly* 4/1997: 18–23.
- Moisala, Pirkko, ja Riitta Valkeila. 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Scott, Sue et al. 2017. "Beyond the Changes: The effects of, and lessons from, the downsizing and restructuring process of 2015-2017". Professor Sue Scott Chair of the Helsinki University Change Review Group. Tarkistettu 6.2.2020. <https://yliopisto2020.fi/wp-content/uploads/2017/10/Beyond-the-Changes-SUE-SCOTT-full-report.pdf>
- Suoranta, Juha & Sanna Rynänen. 2014. *Taisteleva tutkimus*. Helsinki: Like.
- Turhan tiedon seura ry., seuran kuvaus. Tarkistettu 6.2.2020. <https://allegralabhki.fi/turhantiedonseura.html>
- Tutkimusyhdistys Suoni ry:n verkkosivut. Tarkistettu 6.2.2020. <https://www.suoni.fi>

FT Taina Riikonen (riikonentina1@gmail.com), kulttuurisen äänentutkimuksen dosentti, on Turhan tiedon seura ry:n perustajajäsen ja puheenjohtaja. Hän on postdoc-tutkija ja "rohkea tekijä" Tampereen yliopistossa, jossa hän tutkii suomalaisten maaseutukyliä muuttuvia hiljaisuuksia Koneen Säätiön rahoittamassa kolmivuotisessa tutkimusprojektissaan.

FT Elina Seye (elina.seye@helsinki.fi) on Suomen Akatemian rahoittama tutkija-tohtori Helsingin yliopistossa ja Suomen etnomusikologisen seuran puheenjohtaja. Kolmivuotisessa tutkimushankkeessaan hän tutkii kulttuurista tietoa senegalilaisen sabar-perinteen erilaisissa ruumiillistumisissa.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan suomen-, ruotsin- sekä perustellusta syystä englanninkielisiä artikkeleita. Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkielisiltä käsikirjoituksilta edellytetään kielentarkastus ennen vertaisarviointikierrosta. Käsikirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaativat. Artikkelikäsikirjoituksen loppuun lisätään englanninkielinen, noin kahden lyhyen kappaleen mittainen tiivistelmä artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmää, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä "N.N." (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi "[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]" **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muulla sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu käsikirjoitus toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen versio.

Viimeistään siinä vaiheessa, kun käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (*soft hyphens*) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso jäljempänä "Visuaalisoinnissa aineisto"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "–" (ei "—" eikä "—"). Lainausmerkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten

osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta-sivulle)". Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon "(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)" tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa "Kurkelan (2013, 154) mukaan...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun visualisoivaa aineistoa on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.
- Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tarkistettu 10.10.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.
- Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Tarkistettu 10.10.2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.
- Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.
- Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa *teoksen nimi*” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2013, 8. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press). Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne voidaan eritellä arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. On suositeltavaa laatia nuottiesimerkit Finale-nuotinkirjoitusohjelmalla. Tallennettaessa visuaalisovaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi”, ”taulukoiiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on mustavalkoinen sekä laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. **Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja.** Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones* -sävelmien lähdetutkimuksia.
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*.
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma*.
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola*.
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali*.
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*.
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*.
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*.
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*.
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta*.
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*.
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*.
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*.
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*.
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation*.
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*.
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*.
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*.
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds*.
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*.
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*.
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns*.
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity*.
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. 25 €.

- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatte".

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002– . 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.