



Turun yliopisto
University of Turku

TIELLÄ ”TAITAMATTOMUUDESTA TAIDOLLISUUTEEN”

Suomalaiset musiikinopiskelijat Sternin konservatoriossa Berliinissä 1891–1929

Marjaana Virtanen
Pro gradu -tutkielma
Kasvatustiede
Opettajankoulutuslaitos, Turku
Turun yliopisto
Toukokuu 2019

TURUN YLIOPISTO
Opettajankoulutuslaitos

VIRTANEN, MARJAANA: Tiellä ”taitamattomuudesta taidollisuuteen”.
Suomalaiset musiikinopiskelijat Sternin
konservatoriossa Berliinissä 1891–1929.

Tutkielma, 90 s.
Kasvatustiede
Toukokuu 2019

Vuonna 1850 perustettu Sternin konservatorio oli Berliinissä sijainnut yksityinen, maailmankuulu musiikkioppilaitos, jonne joukko suomalaisiakin muusikoita suuntasi opiskelemaan vuosina 1891–1929. Opintojen vaikutus oli kauaskantoista: moni Sternin konservatoriossa opiskellut suomalaismuusikko tuli toimimaan opintojensa jälkeen merkittävässä taiteellisessa tai pedagogisessa tehtävässä.

Kysyn tutkimuksessani, keitä suomalaisia opiskeli Sternin konservatoriossa ja mitä aineita he opiskelivat. Tarkastelen myös kysymystä opintojen luonteesta, esimerkiksi valikoitujen opettajien pedagogiikasta. Seuraavaksi kysyn kahteen esimerkkitapaukseen – pianisti Ella Lindelöfiin ja koloratuurisopraano Elli Salmiseen – keskittymällä, mikä opintojen merkitys oli sellaisille lupaaville muusikoille, jotka ovat jääneet tuntemattomiksi suomalaiselle esittävän säveltaiteen historiankirjoitukselle. Työn lopussa perehdyn tarkastelemieni muusikoiden työuriin ja pohdin esimerkkitapausten – etenkin pianisti-säveltäjä Ernst Linkon ja oopperalaulaja Wäinö Solan – valossa, millaisia kauaskantoisia vaikutuksia Berliinissä opiskelemisella oli muusikoiden myöhempään toimintaan ja suomalaiseen musiikkikulttuuriin.

Tutkimuksen menetelmänä on yhtäältä arkistotutkimus ja toisaalta musiikin ja musiikkikasvatuksen historian tutkimus. Keskeisen aineiston muodostaa Berliinin taideyliopiston arkistossa sijaitseva, Sternin konservatoriosta säilynyt aineisto, jonka olen käynyt läpi kokonaisuudessaan kolmen tutkimusmatkan aikana. Aineisto pitää sisällään esimerkiksi vuosikertomuksia. Suomalaismuusikoista on löytynyt tietoja myös pääasiallisen arkistoaineiston ulkopuolelta, kuten Elli Salmisen tyttärentyttären toimittamista dokumenteista.

Tutkimus osoittaa, että suomalaismuusikoiden opinnoilla Sternin konservatoriossa oli kauaskantoisia vaikutuksia. Sola kehitti Suomeen palattuaan suomalaista oopperaa niin rakenteellisesti kuin taiteellisesti. Linko hyödynsi Sternin konservatoriosta omaksumiaan vaikutteita toimiessaan Sibelius-Akatemian professorina ja rehtorina ja suomalaisen pianopedagogiikan kehittäjänä. Lindelöfin ja Salmisen rooli Berliinistä saatujen esityskäytännöllisten, taiteellisten ja pedagogisten vaikutteiden siirtäjinä muodostaa kiinnostavan kohteen tulevalle tutkimukselle.

Asiasanat

Sternin konservatorio, arkistotutkimus, musiikkioppilaitos, musiikin historia, musiikkikasvatus, Ella Lindelöf, Ernst Linko, Elli Salminen, Wäinö Sola, mestariluokka

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	6
1.1 Tutkimuksen tausta ja motivaatio	6
1.2 Berliini suomalaismuusikoiden opiskelukaupunkina	10
1.3 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tavoitteet	11
1.4 Tutkimuksen kulku	12
2. ARKISTOTUTKIMUSTA JA MUSIIKKIKASVATUKSEN HISTORIAA	13
2.1 Aikaisempi tutkimus	13
2.2 Tutkimusaineisto ja arkistotutkimuksen toteutus	15
3. STERNIN KONSERVATORIO	18
3.1 Oppilaitoksen historiaa	18
3.2 Yhteenveto suomalaisista opiskelijoista	19
3.2.1 1800-luku	19
3.2.2 1900-luvun alusta ensimmäiseen maailmansotaan	21
3.2.3 1920-luku	29
4. PIANONSOITON OPISKELU	32
4.1 Suomalaiset pianistit Martin Krausen luokalla: konsertteja, tutkintoja ja tähtioppilaisiin panostamista	32
4.2 Ernst Linko ja Krausen pedagogiikan siirtyminen	37
4.3 Ella Lindelöfin lupaava mutta lyhyeksi jäänyt ura	45
5. LAULUNOPISKELU JA OOPPERAKOULU	53
5.1 Suomalaiset laulunopiskelijat Selma Nicklass-Kempnerin ja Nicolaus Rothmühlin luokilla	53
5.2 Oopperakoulutuksen luonteesta	58
5.3 Wäinö Sola, suomalaisen oopperakulttuurin uranuurtaja	62
5.4 Elli Salminen, koloratuurisopraano	66
6. LOPUKSI	74
6.1 Opintojen antamat eväät työuralle	74
6.2 Opintojen kauaskantoiset vaikutukset	78
6.3 Tulevan tutkimuksen suuntaviivoja	80
LÄHDELUETTELO	82

Kuvat

Kuva 1. Martin Krause ja hänen kuuluisin oppilaansa, kuvassa 17-vuotias Claudio Arrau. Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 156 F 1. Kuva on julkaistu Berliinin taideyliopiston arkiston luvalla.

Kuva 2. Helsingin Musiikkiopiston oppilasnäytteen ohjelma 27.5.1909. Sibelius-museon arkisto. Julkaistu Sibelius-museon arkiston luvalla.

Kuva 3. Ote Ella Lindelöfin kirjeestä Edvard Fazerille 26.4.1908. Sibelius-museon arkisto. Julkaistu Sibelius-museon arkiston luvalla.

Kuva 4. Ella Lindelöf-Nylundin ilmoitus yksityistuntien antamisesta. Helsingin Sanomat 5.9.1937.

Kuva 5. Elli Salminen Berliinissä 1909. Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma. Julkaistu Tuulikki Hakkaraisen luvalla.

Kuva 6. Ilmoitus Elli Salmisen konsertista Tampereen työväentalolla. Kansan Lehti 4.3.1910.

Kuva 7. Elli Koskinen Wagnerin *Lentävän hollantilaisen* kehuukohtauksessa vuonna 1914. Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma. Julkaistu Tuulikki Hakkaraisen luvalla.

Taulukot

Taulukko 1. Sternin konservatorion suomalaiset musiikinopiskelijat lukuvuosittain 1889–1900. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Taulukko 2. Sternin konservatorion suomalaisopiskelijat lukuvuosittain 1900-luvun alusta ensimmäiseen maailmansotaan. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Taulukko 3. Sternin konservatorion suomalaiset opiskelijat lukuvuosittain 1920-luvulla. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Taulukko 4. Pianisti Ernst Linko: esiintymiset Sternin konservatorion tilaisuuksissa (vrt. jo Sajakorpi 1989, 32–40, Heikkilä 2011, 65 ja Virtanen 2016, 176–77). Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset 1911–1913, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Taulukko 5. Lingon (1945, 10) ehdotus Sibelius-Akatemian pianonsoiton loppututkinnon ohjelmistovaatimuksiksi.

Taulukko 6. Pianisti Ella Lindelöf: esiintymiset Sternin konservatorion tilaisuuksissa. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset 1911–1914, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Taulukko 7. Nicolaus Rothmühlin suomalaisoppilaat Sternin konservatoriossa 1905–13.

Taulukko 8. Selma Nicklass-Kempnerin suomalaisoppilaat Sternin konservatoriossa 1907–14.

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tausta ja motivaatio

Vuonna 1850 perustettu Sternin konservatorio (*Stern'sche Konservatorium der Musik zu Berlin*) oli Berliinissä sijainnut yksityinen musiikkioppilaitos, jonka opettajista ja oppilaista huomattava joukko loi menestyksekkään, ellei jopa maailmankuulun, uran muusikkona. Niinpä monet suomalaisetkin musiikinopiskelijat – esimerkiksi pianistina ja säveltäjänä tunnettu Ernst Linko ja oopperalaulaja Eino Rautavaara – suuntasivat tähän maineikkaaseen oppilaitokseen 1900-luvun alkupuolella.

Opintojen vaikutus oli usein kauaskantoista: moni Sternin konservatoriossa opiskellut muusikko tuli toimimaan opintojensa jälkeen merkittävässä taiteellisessa tai pedagogisessa tehtävässä ja siirsi berliiniläisiä vaikutteita ja pedagogisia näkemyksiä eteenpäin omiin oppilaisiinsa. Esimerkiksi Ernst Linko toimi opintojensa jälkeen Sibelius-Akatemian pianonsoiton professorina ja sittemmin myös rehtorina. Artikkelissaan ”Alkeista diplomiin eli Sibelius-Akatemian pianonsoitto-oppilaan raskas ja kapea tie taitamattomuuden pimeydestä taidolliseen valoon” Linko (1945, 8–10) esitti näkemyksiään Sibelius-Akatemian kurssitutkintojärjestelmästä ja sen kehittamisestä. Tutkinnosta toiseen etenevältä opiskelijalta vaadittiin hänen mukaansa niin ”paljon työtä”, ”suurta musiikillista lahjakkuutta” kuin ”vastaanottavaisuuskykyä”, mutta lopulta vaellus ”taitamattomuudesta taidollisuuteen” oli mahdollista kulkea onnistuneesti. Kurssitutkintojärjestelmä kuului pitkään suomalaistenkin konservatorio-opintojen ytimeen, joten keskieurooppalaiset vaikutteet niin tutkintoihin kuin vaikkapa oppilasnäytteisiin liittyvissä käytänteissä ovat olleet kauaskantoisia. Suomalaisen musiikinopiskelija vaellus ”taitamattomuudesta taidollisuuteen” saattoi loppujen lopulta muistuttaa yllättävänkin paljon berliiniläisen konservatorio-opiskelijan opintojen polkua.

Kuuluisimpien nimien ohella Sternin konservatoriossa opiskeli myös suuri joukko sellaisia suomalaisopiskelijoita, joiden opinnot ja uran alku näyttävät sujuneen sangen menestyksekkäästi mutta jotka ovat jääneet musiikinhistoriankirjoituksessamme tuntemattomiksi. Tarkastelenkin tutkielmassani esimerkkejä paitsi menestyneistä oppilaista ja heidän omaksumiensa pedagogisten vaikutteiden leviämisestä myös näistä tuntemattomiksi jääneistä oppilaista ja opintojen merkityksestä heidän myöhemmälle toiminnalleen. Keskityn Sternin konservatorion pianonsoiton ja laulun opiskelijoihin, sillä nämä olivat suosituimmat suomalaisten opiskelemat aineet.

Olen käynyt läpi Berliinin taideyliopiston arkistossa sijaitsevat historialliset dokumentit Sternin konservatoriossa opiskelleista suomalaisista. Tutkielman keskeisenä menetelmänä on siis arkistotutkimus. Olen selvittänyt esimerkiksi suomalaisopiskelijoiden nimet, heidän opiskelemissaan aineet, opettajat ja opintojen luonnetta koskevat yksityiskohdat siinä määrin kuin tietoa on ollut saatavilla. Vaikka tutkielmani keskittyy valikoituihin suomalaisopiskelijoihin, esitän myös koosteen oppilaitoksen kaikista suomalaisista oppilaista. Tiedot heidän pääaineistaan, opettajistaan ja esiintymisistään ovat löytyneet pääosin konservatorion vuosikertomuksista. Koosteen jälkeen keskityn piano- ja lauluoppilaisiin neljän esimerkitapauksen (pianistit Ernst Linko ja Ella Lindelöf sekä laulajat Wäinö Sola ja Elli Salminen) kautta.

Konservatorio-opintojen kannalta on olennaista, että opiskelu tapahtuu määrätyn opettajan luokalla, oli kyseessä sitten soitto- tai laululuokka. Yksittäisten opettajien opetustyyli ja -menetelmät ovat erilaisia, ja opiskelu tunnetun opettajan luokalla saatetaan nähdä seikkana, joka edistää opintojen menestyksestä kulkua ja luo hyvän pohjan muusikonuran alulle. Kuten H. Kingsbury (1988, 46) on maininnut, länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa ja etenkin konservatoriokulttuurissa on tavanomaista luetella omia opettajia ja näiden opettajia ajallisesti taaksepäin, kunnes saavutetaan oman alan suurmimi. Tätä reittiä pitkin päästään Ernst Lingostakin Martin Krausen, Franz Lisztin ja Carl Czernyn kautta aina Ludwig van Beethoveniin saakka (ks. Virtanen 2016, 168). Niinpä oppilaita on tässäkin tutkielmassa luontevaa käsitellä omien soitto- tai laululuokkiensa viitekehyksissä.

Olen tutkimuksessani kiinnostunut selvittämään niin perustietoja suomalaisten Berliinin-opinnoista ja opintojen luonteesta kuin opintojen kauaskantoisemmista vaikutuksista opiskelijoiden omaan työuraan sekä suomalaiseen soitto- ja laulupedagogiikkaan. Tavoitteenani on tämän lisäksi täydentää kuvaa historiallisista suomalaismuusikoista. Etenkin ulkomailla uraa luoneet suomalaismuusikot ovat usein jääneet jossain määrin tai täysin tuntemattomiksi musiikin historian kirjoituksessamme.

Tutkielma liittyy laajempaan, Suomen Kulttuurirahaston tukemaan ja meneillään olevaan kirjahankkeeseen, jossa kartoitetaan paitsi Sternin konservatoriossa myös Berliinin ja Wienin musiikkikorkeakouluissa opiskelleita suomalaisoppilaita ja heidän toimintaansa. Kirjassa tullaan kuvaamaan muun muassa opiskelun arkea, opiskelumiljöötä ja opintojen vaikutusta opiskelijoiden urakehitykselle. Yhdessä MuT Leena Heikkilän kanssa toteuttamassani kirjahankkeessa Heikkilä – Wienissä itekin opiskellut käyrätorvipedagogi – vastaa Wienin musiikkikorkeakoulua koskevasta osuudesta, kun taas itse keskityn Sternin konservatorioon. Niinpä on luontevaa, että

aiheenani on tässäkin tutkielmassa juuri Sternin konservatorio. Olen vuosien mittaan jo julkaissut muutamia aiheeseen liittyviä artikkeleja (Virtanen 2011, 2012, 2016). Kirja tulee sisältämään myös toista kuuluisaa berliiniläistä musiikkioppilaitosta, Berliinin musiikkikorkeakoulua (*Hochschule für Musik zu Berlin*), käsittelevän luvun, mutta kyseistä oppilaitosta ei käsitellä tässä tutkielmassa.

Tutustuin tutkimusaiheeseeni ensimmäisen kerran musiikkitieteen jatko-opinnoissani jo vuonna 2006, jolloin olin projektitutkija Suomen Akatemian rahoittamassa LYAS-tutkimushankkeessa (*Luovan yksilön ammatillisten toimintojen vakiintuminen itsenäisyyden ajan Suomessa*). Projektin vetäjän, Berliinissä toimivan professori Tomi Mäkelän (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), kannustamana kävin silloin ensimmäistä kertaa tutustumassa Berliinin taideyliopiston arkistoon. Kartoitin jo silloin tietoja Sternin konservatorion suomalaisista opiskelijoista ja tein muistiinpanoja. Sain projektin aikana kuitenkin valmiiksi ainoastaan nykysäveltäjä Einojuhani Rautavaaraa koskevan etnografisen tutkimuksen (Virtanen 2007), joka ei liity käsillä olevaan tutkimukseen. Palasin Sternin konservatorion pariin vasta vuosia myöhemmin, kun kirjoitin muutaman artikkelin konservatoriossa toimineesta oopperakoulusta ja Martin Krausen pianoluokasta (Virtanen 2011, 2012 ja 2016). Artikkeleista kaksi (Virtanen 2012 ja 2016) on vertaisarvioituja. Viimeisimmän tutkimusmatkani Berliinin taideyliopiston arkistoon tein kesäkuussa 2018, jolloin tutkin paitsi Sternin konservatoriota myös Berliinin musiikkikorkeakoulua koskevaa aineistoa.¹

Tutkielman pohjana on siis niin aikaisempi kuin meneillään oleva tutkimustoimintani, ja tutkimus tulee jatkumaan eteenpäin kohti kirjajulkaisua vielä tämän pro gradu -tutkielman valmistuttua. Sternin konservatorion suomalaisoppilaista ei ole juurikaan aikaisempia julkaisuja omia artikkeleitani lukuun ottamatta. Lisäksi Heikkilä (2011) on laatinut artikkelin Ernst Lingon suhteesta uussaksalaiseen pianokouluun. Aikaisempia opinnäytteitä ei ole laadittu. Muutamat tutkijat ovat tosin tarkastelleet samaa, Berliinin taideyliopistossa sijaitsevaa aineistoa etsiessään tietoja yksittäisistä artisteista esimerkiksi biografioita varten. Esimerkiksi Sajakorven vuonna 1989 julkaisemassa Ernst Lingon elämäkerrassa on Lingon Berliinin-opintoja koskeva alaluku (Sajakorpi 1989, 32–40). Artisteista tehdyt elämäkerrat ja myös heidän omaelämäkertansa, joista löytyy toisinaan kuvauksia opiskelusta Berliinissä, ovatkin tukena omalle tutkimukselleni. Hyödyllisiä ovat myös Sternin konservatorion ja ylipäänsä berliiniläisten musiikkioppilaitosten historiaa koskevat laajemmat tutkimukset,

¹ Berliinin musiikkikorkeakoulun suomalaisopiskelijoista ks. Heikkilä ja Virtanen 2018.

joista on syytä mainita etenkin Berliinin taideyliopiston arkistossa työskentelevän D. Schenkin julkaisut (esim. 2000 ja 2005).

Siinä missä olen artikkeleissani käsitellyt lähinnä kuuluisien suomalaismuusikoiden opintoja, haluan tässä tutkielmassa nostaa esiin myös tuntemattomiksi jääneitä opiskelijoita. Kahden pienimuotoisen tapaustutkimuksen kohteet – pianisti Ella Lindelöf ja laulaja Elli Salminen – olivat lupaavia musiikinopiskelijoita, joiden opintojen jälkeiset muusikon uran vaiheet ovat kuitenkin jääneet hämärän peittoon. Pidän kiinnostavan selvittelyn kohteena sitä, mikä opintojen merkitys oli niille opiskelijoille, joita ei ole mainittu musiikin historian kirjoituksessa menestyksekkään muusikonuran luojina tai maineikkaina musiikkipedagogeina. Osa tuntemattomiksi jääneistä muusikoista on toiminut muusikon tai musiikkipedagogin ammatissa kotimaassa tai ulkomailla, mutta etenkin naisopiskelijoiden ollessa kyseessä ura on saattanut katketa perheen perustamiseen. Tietojen löytäminen tuntemattomiksi jääneistä naismuusikoista ei ole helppoa; Elli Salmista koskevia tietoja olen saanut hänen tyttärentyttäreiltään ja Ella Lindelöfistä – joka muistetaan tänä päivänä lähinnä Felix Nylundin vaimona – löytyy välillisesti tietoa monesta lähteestä, esimerkiksi viulisti Sulo Hurstista käsittelevästä tuoreesta muusikkoelämäkerrasta (Aukee 2018). Sulo Hurstinen oli Ellan sisaren, pianisti Thyra Lindelöfin aviomies.

Vaikka tietojen etsintä Sternin konservatorion suomalaisoppilaista on ollut johdonmukaista, on myös sattumalla ollut oma osansa uusien lähteiden ja johtolankojen jäljittämässä, kuten Elli Salmisen tyttärentyttären yhteydenotto osoittaa. Tutkimus onkin kokonaisuutena sangen aineistolähtöinen sikäli, että aineisto ja sen jatkuva täydentyminen on ollut määräämässä suuntia, joihin tutkimus on edennyt, samoin kuin teemoja, joita tutkimuksessa käsitellään. Aineistolähtöisyydestä huolimatta tutkielma ammentaa teoreettista tukea konservatorioita oppimisen ympäristönä käsittelevästä musiikkitieteellisestä ja musiikkikasvatuksellisesta tutkimuksesta (esim. Kingsbury 1988 ja Lehtonen 2004).

Vaikka tutkielma pohjaa harrastuneisuuteeni aiheen parissa ja aihetta koskeviin artikkeleihin, tutkielmassa on sellaisiakin osioita, joita en ole muissa yhteyksissä vielä käsitellyt. Yksi näistä on Sternin konservatorion suomalaisopiskelijoita käsittelevä kooste, josta toivon olevan hyötyä aiheesta kiinnostuneille henkilöille. Tuntemattomiksi jääneistä opiskelijoista, kuten Ella Lindelöfistä ja Elli Salmisesta, en ole myöskään vielä laatinut julkaisuja, mutta artikkelien tekeminen on jo suunnitteilla. Tarkoitukseni on hyödyntää tutkielmaani laajennettuna versiona tekeillä olevassa, Berliinin ja Wienin suomalaisopiskelijoita käsittelevässä kirjassa.

1.2 Berliini suomalaismuusikoiden opiskelukaupunkina

Berliiniläiset musiikkikorkeakoulut ja konservatoriot tunnettuine opettajineen houkuttelivat suuren joukon suomalaisia musiikinopiskelijoita opiskelemaan Berliiniin 1900-luvun alussa. Jo Jean Sibelius oli näyttänyt esimerkkiä lähtemällä säveltäjä Albert Beckerin oppilaaksi Berliiniin. Vaikka opettajavalinta ei ilmeisesti osunut aivan oikeaan – orkestroinnista kiinnostunut Sibelius sai Beckerin oppilaana tehdä huomattavan määrän kontrapunktitehtäviä (Salmenhaara 1996a, 87–89) – olivat Sibeliuksen Berliinissä ja Wienissä viettämät vuodet 1889-1891 myös mielekkäitä: Sibelius saattoi tutustua varsinaisen opiskelun ohessa keskieurooppalaiseen elämänmenoon ja kuulla kiinnostavia ja korkeatasoisia konsertteja (Mäkelä 2007, 43–45). Samankaltaiset seikat – suomalaisen soiton- tai laulunopettajan kannustus ja suhteet ulkomaisiin pedagogeihin sekä kiinnostus konsertti- ja oopperakulttuuria kohtaan – motivoivat suomalaisopiskelijoita lähtemään Berliiniin Sibeliuksen jälkeinkin.

Vaikka Berliini oli houkutteleva opiskelukaupunki, eivät suomalaisten opinnot siellä kestäneet useinkaan vuosikausia. Moni opiskeli Sternin konservatoriossa vuosikertomusten perusteella vain yhden lukuvuoden ajan. Tilanne oli sama Berliinin musiikkikorkeakoulussa, jossa suomalaiset opiskelivat tyypillisesti vain 1-2 lukuvuoden ajan. Syitä tähän seikkaan on monia. Ensinnäkin monen opiskelijan tiedetään opiskelleen oman berliiniläisen opettajan yksityisoppilaana ennen virallista kirjautumista oppilaitokseen, jolloin todellinen opiskeluaika oli virallista opiskeluaikaa pidempi. Toiseksi jotkut suomalaiset opiskelijat saattoivat Berliiniin suuntautuneen opintomatkinsa yhteydessä opiskella myös muissa berliiniläisissä musiikkioppilaitoksissa² tai jopa siirtyä tutustumaan uusiin opiskelumaihin ja virtauksiin. Kolmanneksi on syytä muistaa, että esimerkiksi pianonsoitto oli 1900-luvun alussa sangen yleinen harrastus, ja opiskelijan tavoitteena saattoi yksinkertaisesti olla vaikkapa puolen vuoden harrastuksenomainen opintomatka Berliiniin ja sen jälkeen joko harrastuksen jatkaminen kotimaassa tai päättäminen kokonaan.

² Sternin konservatorion nimeksi tuli toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1945 *Städtisches Konservatorium* eli kaupunginkonservatorio, joka sijaitsi sittemmin Länsi-Berliininä tunnetulla alueella. Suomalaisia on opiskellut myös tunnetuissa Itä-Berliinin musiikkioppilaitoksissa kuten Hanns Eisler - konservatoriossa ja Itä-Berliinin taideakatemiassa. Berliinin houkuttelevuudesta tiede- ja taideaineiden opiskelukaupunkina ks. Hietala 2016.

1.3 Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen tavoitteet

Arkistotutkimus on tämän työn keskeisin menetelmä. Tutkimuksen perustan muodostavat kolme vuosina 2006–2018 tehtyä tutkimusmatkaa Berliinin taideyliopiston arkistoon, jossa olen käynyt läpi Sternin konservatoriosta säilyneen aineiston kokonaisuudessaan. Esitän aineistolleni joukon tutkimuskysymyksiä, joista osa pyrkii selvittämään ruohonjuuritason perustietoja suomalaisten Berliinin-opinnoista ja osa antaa tilaa tulkintojen ja johtopäätösten tekemiselle suomalaisten opintojen merkityksistä ja kauaskantoisemmista vaikutuksista.

Tutkimukseni alkuvaiheessa kysyn, *keitä suomalaisia opiskeli Sternin konservatoriossa, mitä aineita he opiskelivat ja ketkä olivat heidän opettajiaan ja opiskelutovereitaan* (tutkimuskysymys 1). Jopa näin yksinkertaisella kysymyksellä saattaa olla annettavaa suomalaisen taidemusiikin historiankirjoitukselle: monen sinänsä tunnetun historiallisen muusikon Berliinin-opinnoista tiedetään entuudestaan sangen vähän, joten tutkimuksen tavoitteena on täydentää tunnettujenkin muusikoiden – tässä työssä Nicolaus Rothmühlin laululuokalla opiskelleen oopperalaulaja Wäinö Solan ja Martin Krausen pianoluokalla opiskelleen pianisti-säveltäjä Ernst Lingon – taiteilijakuvia. Toisaalta tutkimuksen toisena tavoitteena on nostaa esille myös tuntemattomiksi jääneitä muusikoita ja siinä mielessä täydentää historiankirjoitusta suomalaisen esittävän säveltaiteen osalta. Tutkimuksessa kysytäänkin kahden esimerkkitapauksen – Martin Krausen pianoluokalla opiskelleen Ella Lindelöfin ja Selma Nicklass-Kempnerin laululuokalla opiskelleen Elli Salmisen – valossa, *mikä opintojen merkitys oli tuntemattomaksi jääneille muusikoille ja miksi heidän lupaavat uransa näyttävät katkenneen jo varhain* (tutkimuskysymys 2), toisin kuin vaikkapa Ernst Lingon ollessa kyseessä.

Sternin konservatorion vuosikertomuksista käy ilmi myös se seikka, kenen opettajan luokilla suomalaiset opiskelijat opiskelivat ja keitä muita opiskelijoita luokille kuului. Kunkin opettajan luokalla on todennäköisesti ollut oma identiteettinsä soitto- tai laululuokkana, jolloin on tärkeää saada perustietoja myös suomalaisten opiskelutovereista. Esimerkiksi Martin Krausen pianoluokan kohdalla on olennaista huomata, että Krausen tähtioppilas – chileläinen Claudio Arrau, joka muistetaan yhä yhtenä länsimaisen taidemusiikin historian kuuluisimmista pianisteista – opiskeli Krausen luokalla samaan aikaan suomalaisopiskelijoiden kanssa. Krausen huomattava panostus Arraun opettamiseen ei ole voinut nimittäin olla vaikuttamatta esimerkiksi suomalaisten saamaan opetuksen määrään. Luokkia koskevat tiedot tarjoavat toisin

sanoen viitekehyksen, jonka sisällä tarkastelen *kysymystä opintojen luonteesta: esimerkiksi opetussuunnitelman sisältöä, esiintymisten ja tutkintojen merkitystä opiskelun osa-alueina ja valikoitujen opettajien pedagogiikkaa* (tutkimuskysymys 3). Opintojen luonteen selvittely sirpalemaisen arkistoaineiston valossa on osoittautunut sangen haastavaksi, minkä vuoksi keskityn tässä tutkimuksessa pianopedagogi Martin Krauseen ja Sternin konservatorion oopperakoulutukseen (laulunopettajat Nicolaus Rothmühl ja Selma Nicklass-Kempner). Syynä juuri kyseisten pedagogien valitsemiseen tarkastelun kohteeksi on heidän suomalaisoppilaidensa merkittävä määrä.

Opintojen luonteen ja opetusmenetelmien tarkastelun jälkeen perehdyn tarkastelemieni pianon- ja laulunopiskelijoiden työuriin ja pohdin työn lopussa muutaman esimerkkitapauksen – etenkin Ernst Lingon ja Wäinö Solan – valossa, *millaisia kauaskantoisia vaikutuksia Berliinissä opiskelemisella oli opiskelijoiden myöhempään toimintaan* (tutkimuskysymys 4). Tämän kysymyksen selvittely luo kuitenkin lähinnä suuntaviivoja tulevalle tutkimukselle, sillä kysymykseen vastaaminen olisi edellyttänyt uuden arkistotutkimuksen ja sitä täydentävän haastattelututkimuksen toteuttamista Suomesta käsin.

1.4 Tutkimuksen kulku

Tutkielma etenee johdannon jälkeen teoreettis-metodologisen viitekehyksen tarkasteluun pääluvussa 2. Luku lähtee liikkeelle musiikkitieteellisestä ja musiikkikasvatuksen alaa edustavasta konservatoriotutkimuksesta, etenkin konservatoriota oppimisen ympäristönä käsittelevästä kirjallisuudesta. Tutkielman kannalta relevanttiin aikaisempaan tutkimukseen kuuluvat myös aiheeseen liittyvä musiikinhistoriallinen tutkimus – etenkin berliiniläisiä musiikkioppilaitoksia ja niiden historiaa koskeva tutkimus – sekä suomalainen musiikinhistoriantutkimus. Luvussa esitellään myös tutkimusaineisto, arkistotutkimuksen toteutus sekä arkistotutkimukseen menetelmänä liittyvät haasteet.

Pääluku 3 käsittelee Sternin konservatoriota ja sen historiaa. Luvussa esitetään myös aikaisemmin julkaisematon tiivistelmä Sternin konservatorion suomalaisista opiskelijoista, heidän opettajistaan ja heidän opiskelemistaan aineista. Pääluvussa 4 tarkastellaan pianonsoiton opiskelua Sternin konservatoriossa keskittyen Martin Krausen kuuluisaan pianoluokkaan ja sen suomalaisopiskelijoihin. Erityisen huomion kohteena ovat menestyksekkään muusikon ja musiikkipedagogin uran luonut Ernst Linko ja opinnoissaan hyvin menestynyt mutta tuntemattomaksi jäänyt Ella Lindelöf. Pääluku 5 taas keskittyy Sternin konservatorion laulunsoitonopiskelijoihin ja opintojen luonteeseen

konservatorion yhteydessä toimineessa oopperakoulussa. Suomalaisopiskelijoista otetaan esiin kaksi tapausta: Wäinö Sola, suomalaisen oopperakulttuurin uranuurtaja, ja Elli Salminen, lupaava nuori laulajatar.

2. ARKISTOTUTKIMUSTA JA MUSIIKKIKASVATUKSEN HISTORIAA

2.1 Aikaisempi tutkimus

Tutkimus nojaa teoreettisesti ennen muuta konservatoriotutkimukseen sekä musiikin historian ja musiikkikasvatuksen historian tutkimukseen. Kingsburyn (1988) kuuluisa etnografinen tutkimus konservatoriosta oppimisympäristönä edustaa toki oman aikamme konservatoriota eikä historiallista musiikkioppilaitosta, mutta Kingsburyn käsittelemät teemat, kuten lahjakkuuden käsitteen ilmenemismuodot konservatorioympäristössä, ovat relevantteja myös Sternin konservatorion opetusmenetelmiä tarkasteltaessa: saivathan lahjakkaina pidetyt oppilaat esimerkiksi muita enemmän soittotunteja. Myös Lehtosen (2004) tutkimus konservatoriossa opiskelemisen olemuksesta on sovellettavissa myös Sternin konservatorion kaltaiseen historialliseen oppilaitokseen. Esimerkiksi näyttöjen merkitystä konservatorioopinnoissa koskevat huomiot ovat yhdistettävissä Sternin konservatorion opintojen luonteeseen, johon tutkintojen ja konservatorion tilaisuuksissa esiintymisten kaltaiset näytöt kuuluivat tärkeänä osana.

Olen jo aiheetta koskevissa aikaisemmissa julkaisuissani, kuten Nicolaus Rothmühlin laululuokkaa koskevassa artikkelissa (Virtanen 2012), soveltanut kasvatustieteessä käytettyä *luokan* käsitettä soitto- ja laululuokkien tutkimukseen. Vaikka koululuokan käsite saakin toisenlaisia merkityksiä kuin soitto-, laulu- tai mestariluokan käsite, auttavat esimerkiksi R. ja P. Schmuckin (1992) sekä Kumpulaisen ja Wrayn (2002) tutkimukset syventämään tutkielmani näkökulmia luokan käsitteen osalta. Esimerkiksi soitto- tai laululuokan luonne ryhmänä (vrt. Schmuck & Schmuck 1992, 24–6) on kiinnostava tarkastelun kohde, kun puhutaan opetusmenetelmistä: myös konservatoriossa käytetyistä opetustavoista osa – kuten pienryhmissä työskenteleminen – integroi ryhmän jäseniä toisiinsa, kun taas osa painottaa yksilöllistä etenemistä ja oppimista mestari-kisälli-tyyppisen opettaja-oppilas-suhteen viitekehyksessä. Koululuokan olemusta voi verrata soitto- tai laululuokkaan siinäkin suhteessa, että samoin kuin koululuokat, myös

soitto- ja laululuokat ovat systeemeitä, jotka sekä vaikuttavat oppilaisiinsa että joihin oppilaat itse vaikuttavat (ks. esim. Schmuck & Schmuck 1992, 28–30). Niinpä suomalaisetkin musiikinopiskelijat Sternin konservatorion soitto- ja laululuokilla saivat vaikutteita luokkiensa toisilta opiskelijoilta mutta vaikuttivat samanaikaisesti itse luokan olemukseen ja maineeseen.

Luokkien kokoonpano Sternin konservatoriossa oli vaihteleva, sillä vaikka osa oppilaista opiskeli vuosikautia, joidenkin opiskelu kesti vain yhden lukuvuoden ajan. Tämä pätee myös suomalaisiin opiskelijoihin. Lisäksi oppilaat tulivat lukuisista eri maista ja olivat hyvin eri-ikäisiä, niin Claudio Arraun kaltaisia ”ihmelapsia” kuin jo varttuneempia, muusikon ammattiakin harjoittaneita henkilöitä, jotka halusivat täydentää ammattitaitoaan. Luokilla, kuten vaikkapa Martin Krausen pianoluokalla, oli silti oma profiilinsa: kuten R. ja P. Schmuck toteavat, voi luokalla olla vakaa, tunnistettava olemus ja toimintakulttuuri vaikka sen jäsenten kokoonpano vaihtuisikin (Schmuck & Schmuck 1992, 40).

Tutkielmani liittyy tiiviisti myös musiikin historian ja musiikkikasvatuksen historian tutkimukseen. Berliinin taideyliopiston arkistossa työskentelevän D. Schenkin tutkimukset Sternin konservatorion ja Berliinin musiikkikorkeakoulun historiasta, vaiheista ja yhteyksistä (ks. Schenk 2000 ja 2005) tarjoavat tärkeitä taustatietoja tutkimukselleni. Opiskelun luonnetta ja opiskelumiljöötä on nimittäin vaikea hahmottaa ilman perehtymistä konservatorion varsin dramaattiseen historiaan, johon esimerkiksi toisen maailmansodan myllerrykset ja kansallissosialistien valtaannousu liittyvät saumattomasti. Tätä aspektia konservatorion historiassa on valottanut myös C. Zahn (1991). Myös suomalaista musiikin historian kirjoitusta, esimerkiksi *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan osia 2 ja 3 (Salmenhaara 1996a ja 1996b), hyödynnetään tutkielmassa siltä osin, kun niissä valotetaan tutkielmassani käsiteltyjen muusikoiden uria ja ulkomaisia opintoja. Aiheeni on kuitenkin sen verran spesifi, ettei sitä suomalaisessa musiikin historian kirjoituksessa juuri käsitellä, vaikka yksittäisten säveltäjien ja muusikoiden kohdalta löytyykin mainintoja Berliinissä opiskelemisesta. Toivonkin, että tutkielmani tulisi tältä osin täydentämään suomalaista musiikin historian kirjoitusta ja valottamaan myös aikaisemmin tutkimattomien esittävien säveltaiteilijoiden kuten Elli Salmisen ja Ella Lindelöfin opintoja ja opintojen jälkeistä toimintaa.

Tutkielmaan suorimmin liittyvät aikaisemmat kirjoitukset ovat omat artikkelini (Virtanen 2012 ja 2016) sekä Heikkilän kanssa Ernst Lingosta kirjoittamamme kaksi artikkelia, jotka muodostavat kaksiosaisen artikkelikonaisuuden (Heikkilä 2011 ja Virtanen 2011). Tutkielmassa on lisäksi hyödynnetty jo aikaisemmin mainittua, E.

Sajakorven kirjoittamaa elämäkertaa Ernst Lingosta (1989) sekä Wäinö Solan muistelmateoksia (Sola 1951 ja 1952), joista löytyy Berliinin-opintojen kuvauksia.

2.2 Tutkimusaineisto ja arkistotutkimuksen toteutus

Tutkimuksen perustana on arkistoaaineisto ja menetelmänä yhtäältä arkistotutkimus, johon liittyviä käytäntöjä esimerkiksi T. Muxender (2004) kuvaa artikkelissaan ”Archival etiquette” ja toisaalta musiikin historian tutkimus, jonka osalta nojaan esimerkiksi J. Sarjalan (2002) menetelmäoppaaseen. Arkistotutkimuksen käytännöt ovat tosin eri arkistoissa erilaisia, joten parhaimman opastuksen konkreettisen aineiston käsittelyyn sain Berliinin taideyliopiston arkiston avulialta ja osaavalta henkilökunnalta.

Sternin konservatoriosta on säilynyt sangen vähän aineistoa oppilaitoksen pitkään historiaan nähden, sillä materiaalia on tuhoutunut sota-aikoina ja lisäksi vuosikertomuksia ei ole kaikkina lukuvuosina painettu lainkaan sota-ajan materiaalipulan takia. Niinpä olen pystynyt käymään läpi konservatoriota koskevan aineiston kokonaisuudessaan kolmen tutkimusmatkan aikana, joiden yhteiskesto on noin 11 viikkoa ja jotka on toteutettu vuosina 2006–2018. Arkistotutkimusta on silti oikeastaan mahdollista saada ”valmiiksi” sillä Sternin konservatoriosta säilynyt materiaali johdattelee uusien arkistoaineistojen kuten yksittäisten opettajien ja oppilaiden henkilökohtaisten jäämistöjen jäljille. Vaikka uusia johtolankoja salapoliisityön jatkamiseksi löytyy kaiken aikaa, on aineistoa tätä tutkielmaa varten silti riittävästi.

Aineiston suhteellisen vähäisen määrän ohella arkistotutkimusta tehdessä ilmeni muitakin haasteita, kuten se, että aineiston luettavuus oli paikoitellen heikkoa ja säilyneet dokumentit huonokuntoisia. Viimeksi mainittuun seikkaan liittyen aineistoa ei saanut joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta valokopioita, joten tutkimustyö eteni hitaasti, muistiinpanoja kirjoittaen ja vanhimpien dokumenttien hankalalukuista kirjasinlajia (fraktuuraa) tulkiten. Kuva-aineiston tarkastelua sentään helpotti se, että sain luvan ottaa aineistosta kuvia digitaalikameralla omaan henkilökohtaiseen käyttööni, muistin virkistämiseksi. En saa kuitenkaan käyttää itse ottamiani kuvia julkaisuissani, vaan olen tarvittaessa pyytänyt arkiston henkilökunnalta alkuperäisten kuvien skannauksia ja lupia niiden julkaisemiseen. Olen saanut henkilökunnalta myös skannaukset kahdesta historiallisesta musiikinopiskelijan opinto-oppaasta, mikä on nopeuttanut työni etenemistä.

Berliinin taideyliopistossa sijaitsevan aineiston tarkastelu alkoi vuosikertojen oppilasnimilistojen tutkimisella ja suomalaisopiskelijoiden nimien ja muiden tietojen,

kuten opiskeltavien aineiden, opettajien nimien, koulun tilaisuuksissa esiintymisten ja saatuja palkintoja koskevien tietojen kokoamisella. Tämän jälkeen siirryin tarkastelemaan muutamia soitto- ja laululuokkia, joilla näytti olleen erityisen paljon suomalaisoppilaita. Näihin kuuluivat esimerkiksi Martin Krausen pianoluokka ja Nicolaus Rothmühlin laululuokka. Luokkienkin tarkastelussa vuosikertomukset olivat tärkeitä, sillä niistä kävi ilmi keitä suomalaisten kanssa opiskeli samoilla soitto- ja laululuokilla. Näiden opiskelutoveriensa kanssa suomalaiset sitten kokoontuivat niin yhteisissä oppilasnäytteissä kuin musiikillisissa illanvietoissa, jollaisia muun muassa Martin Krause järjesti säännöllisesti.

Vuosikertomusten ohella Sternin konservatoriosta säilynyt aineisto piti sisällään konservatorion esittelylehtisiä (Prospekte), joissa kuvattiin opetussuunnitelmia ja opiskelun luonnetta ja jotka muistuttavat sisältönsä puolesta tämänkin päivän opiskelijoille suunnattuja opinto-oppaita. Sisältö oli samankaltainen myös musiikinopiskelijoille suunnatussa oppaassa *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen*, jonka on toimittanut R. Stern (1909 ja 1914). Tämän kaltaisia oppaita lienee ollut niiden ilmestymisajankohtana paljonkin, mutta tänä päivänä ne ovat hankalasti tutkijoiden saatavilla; luonteeltaan ”arkiseksi” katsottavalla aineistolla on tapana päätyä pikemminkin yksityishenkilöiden jäämistöihin kuin korkeakoulujen arkistoihin. Oppaista käy joka tapauksessa ilmi, että esiintymiset olivat hyvin tärkeä osa opintoja ja Sternin konservatorion toimintaa yleisemminkin, sillä yksityisesti rahoitettu, maineikas konservatorio joutui todistamaan erinomaisuuttaan juuri näyttävien julkisten konserttien kautta (ks. esim. Klatter & Misch 1925, 33–35). Niinpä ei olekaan yllätys, että vain parhaina pidetyt oppilaat saivat esiintyä. Sternin konservatoriossa opiskelemisen luonteesta löytyi eläviä kuvauksia paitsi arkistoaineistosta myös Nicolaus Rothmühlin oopperakoulussa opiskelleen Wäinö Solan kaksiosaisesta muistelmateoksesta (Sola 1951 ja 1952), josta esitetään muutamia otteita tässä tutkielmassa.

Opintojen luonteen kartoitus luo pohjaa tulkinnoille siitä, millaisia eväitä opiskelijat saivat opinnoistaan myöhemmälle uralleen. Ensin oli kuitenkin etsittävä opiskelijoiden työuria ja opintojen jälkeistä toimintaa koskevia tietoja, joita löytyi monesta lähteestä: 1920- ja 1930-luvuilla laadituista, aikalaismuusikoiden tietoja sisältävistä niin kutsutuista muusikkokalentereista sekä vanhoista muusikkohakuteoksista (esim. Max Hesses *Deutscher Musiker-Kalender* 1921 ja Müller 1929). Tietoja muusikoiden toiminnasta oli löydettävissä myös esimerkiksi Sternin konservatorion juhla- ja muistikirjoituksista ja A. Ebelin (1926) toimittamasta ”berliiniläisestä musiikkivuosisikirjasta”. Nämä edellä mainitut 1920- ja 1930-luvuilla ilmestyneet julkaisut

sopivat hyvin 1900-luvun alussa Sternin konservatoriossa opiskelleiden tai opettaneiden henkilöiden myöhemmän toiminnan kartoittamiseen.

Mikäli muusikko oli luonut poikkeuksellisen merkittävänä pidetyn muusikonuran, hänen uratietojaan löytyi uudemmistakin hakuteoksista. Tunnetuimpien Sternin konservatorion opettajien ja oppilaiden työurista oli saatavilla suhteellisen tarkka kuvaus yhdistelemällä eri lähteistä löytyneitä tietoja ikään kuin palapeliksi. Toisaalta huomattava osa opiskelijoista oli sellaisia, joista tietoja ei tahtonut löytyä juuri ollenkaan. Niinpä esimerkiksi Ella Lindelöfistä ja Elli Salmisesta on löytynyt tietoja vasta myöhemmin Suomesta käsin ja pääasiallisen arkistoaineiston ulkopuolelta, kuten Elli Salmisen tyttärentyttären lähettämistä dokumenteista. Tietojen löytymättömyyteen on tutkimukseni valossa toki useita syitä, kuten opintojen tai muusikonuran katkeaminen perheen perustamiseen tai uran luominen kotimaan sijaan ulkomailla, mutta myös se, että esittävän säveltaiteen historiankirjoitus (esim. Haapakoski ym. 2002 ja Pulkkinen 1958) on Suomessakin keskittynyt lähinnä kuuluisimpiin laulajiin, konserttisolisteihin ja kapellimestareihin. Silloin esimerkiksi orkesterimuusikoista tai sinänsä kohtuullisen menestyksekkään uran luoneista laulajista ja pianisteista on vähemmän tietoa saatavilla. Uratietoja saattaakin silloin joutua etsimään esimerkiksi orkesterien tai musiikkioppilaitosten omista arkistoista, mikä on sangen työlästä.

Tutustuin arkistotyöjaksojeni aikana eettisesti tuomittavaan tarkoitukseen tehtyyn, natsihallinnon aikana laadittuun hakuteokseen *Lexikon der Juden in der Musik* (1943), joka on tiedonlähteenä erittäin kyseenalainen ja jonka ongelmallisuutta lähteenä olen käsitellyt jo aikaisemmin julkaisemissani artikkeleissa (ks. esim. Virtanen 2012, 40). Hakuteos, joka on laadittu sen kartoittamiseen miten ”puhdistunutta” Saksan musiikkielämä on juutalaisista vaikutteista, sisältää jopa pelottavan tarkkoja uratietoja ja -kuvauksia juutalaistaustaisista muusikoista, joita oli huomattava osa niin Sternin konservatorion opettajista kuin opiskelijoista. Olen pohtinut paljonkin kysymystä siitä, tulisiko teosta käyttää lainkaan lähteenä. Viittaan tutkielmassani muutamaa otteeseen kyseiseen hakuteokseen, josta olen löytänyt tietoja monen Sternin opettaja- tai opiskelijakuntaan kuuluneen henkilön työurasta ja usein surullisesta kohtalosta.

Arkistotutkimus menetelmänä on mukaansatempaavaa aineiston johdatellessa tutkijaa yhä uusiin suuntiin ja tarjotessa mahdollisuuden yllättävien löytöjen ja kokonaan uuden tiedon löytämiseen. Menetelmän vahvuuksien ohella olen tutustunut myös sen haasteisiin: löytyneet tiedot ovat usein käytännössä pelkkiä tiedon fragmentteja, joiden pohjalta on vaikea muodostaa kokonaiskuvaa historiallisesta henkilöstä tai tapahtumasta. Tiedot ovat lisäksi usein puutteellisia ja ristiriitaisia (esimerkiksi samasta henkilöstä

löytyy osin ristiriitaisia uratietoja), nimet esiintyvät erilaisina kirjoitusasuina (esimerkiksi suomalainen pianonsoitonopiskelija Signe Fredrikson/Fredriksson/Fredriksen) ja henkilön kansalaisuus jää toisinaan epäselväksi. Tiettyjen luokkien, opettajien ja opiskelijoiden valikoituminen tarkastelun kohteeksi onkin riippunut myös siitä, olenko löytänyt henkilöstä riittävästi ja tarpeeksi luotettavia tietoja, jotta voin tutkielmassani esittää kuvauksia – tai paremminkin omia tulkintojani – heidän elämästään, opiskelustaan ja urastaan.

3. STERNIN KONSERVATORIO

3.1 Oppilaitoksen historiaa

Sternin konservatorio oli yksityinen, vuonna 1850 ”Berliiniläisen musiikkikoulun” nimellä perustettu musiikkioppilaitos, jonka oppilas- ja opettajakuntaan kuului monia kansainvälisiä tähtimuusikoita. Konservatorion alkuperäisiin perustajiin kuuluivat Julius Stern, Theodor Kullak ja Adolf Bernhard Marx, mutta Kullakin ja Marxin vetäytyttyä toiminnasta ja oppilaitoksen siirryttyä kokonaan Sternin perheelle nimeksi tuli Sternin konservatorio (*Stern’sches Konservatorium für Musik*). Jo konservatorion perustaja Julius Stern – juutalainen kuoronjohtaja ja laulupedagogi – onnistui kehittämään oppilaitoksesta kansainvälisesti merkittävän, vaikka oppilaitos keskittyi tässä vaiheessa antamaan opetusta vain pianonsoitossa, sävellyksessä ja laulussa.

Konservatorio siirtyi Sternin perheeltä Gustav Hollaenderin haltuun vuonna 1894. Vuosisadan loppuun mennessä konservatorio kasvoi ja toiminta laajeni, ja kun konservatorio vielä muutti keskeiselle ja näkyvälle paikalle Berliinin Filharmonian taloon Kreuzbergiin vuonna 1899, on perusteltua puhua Fischer-Defoyn (2001, 347–348) tavoin konservatorion varsinaisen menestyskauden alkamisesta. Hollaenderin johtajakaudella (1894–1915) oppilasmäärä kasvoi edelleen voimakkaasti, ja opetusta alettiin antaa paitsi pianonsoitossa, sävellyksessä ja laulussa myös monissa muissa aineissa. Orkesteritoiminta kehittyi ja konservatorion yhteyteen perustettiin teatterikoulu.

Oppilaista huomattava osa oli vuosikertomusten perusteella ulkomaalaisia. (Schenk 2000, 68–70 ja Sternin konservatorion vuosikertomukset.) Kaikkien oppilaiden tavoitteena ei ollut muusikon ammatti: koska Sternin konservatorio oli yksityinen konservatorio, sen tuli taloutensa turvaamiseksi kouluttaa paitsi musiikin ammattilaisia

myös harrastajia. Tämä selittää omalta osaltaan oppilaiden valtavaa määrää konservatorion kukoistuskaudella.

Yksityiset musiikkioppilaitokset olivat ylipäänsä hyvin suosittuja, mikä liittyi Berliinin porvariskulttuuriin, musiikin harrastamisen kasvuun sekä konserttitoiminnan aktivoitumiseen. Kysyntää oli runsaasti myös yksityisille soiton- ja laulunopettajille, jotka opettivat usein samaan aikaan konservatorioissa (Bekker 1916, 59–60). Niinpä Sternin konservatorionkin opettajilla lienee ollut paljon yksityisoppilaita vuosikertomuksissa lueteltujen oppilaiden lisäksi.

Kansallissosialistien tultua valtaan oppilaitoksesta tuli vuonna 1936 natsien tiukasti valvoma *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin*. Samassa yhteydessä Hollaenderin perhe pakotettiin myymään oppilaitos pilkkahintaan kaupungille, ja Gustav Hollaenderin perilliset menettivät omaisuutensa. Tästä huolimatta he perustivat Berliinin Charlottenburgiin uuden, joskin lyhytaikaiseksi (1936–1942) jääneen yksityisen musiikkikoulun *Jüdische private Musikschule Hollaender*, jota kävi noin 150 oppilasta. Musiikkikoulun johtajat, Gustav Hollaenderin lapset Kurt Hollaender ja Susanne Landsberg, kuolivat omaisineen juutalaisvainoissa ja keskitysleirillä. (Schenk 2000, 68–77.) Sternin konservatorion arkistokin tuhoutui sota-aikana lähes täydellisesti, minkä vuoksi oppilaitoksesta on säilynyt vain pieni määrä vuosikertomusten kaltaisia dokumentteja.

Sodan jälkeen vuonna 1945 konservatorio sai nimen *Städtisches Konservatorium* ja toimi tällä ”kaupunginkonservatorion” nimellä peräti kaksikymmentä vuotta, kunnes se sulautui vuonna 1966 osaksi julkista taidekorkeakoulua (*Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst*) eli nykyistä Berliinin taideyliopistoa (*Universität der Künste*). (Schenk 2000, 74–6; Zahn 1991, 406–9.)

3.2 Yhteenveto suomalaisista opiskelijoista

3.2.1 1800-luku

Sternin konservatorion ensimmäinen painettu vuosikertomus on vuodelta 1889. Vuosikertomus ei ilmestynyt vuosina 1893–5, joten näiltä vuosilta ei ole saatavilla tietoja mahdollisista suomalaisopiskelijoista. Heitä oli joka tapauksessa sängen vähän 1800-luvun puolella (ks. taulukko 1); vasta 1900-luvun alussa Suomesta lähti suurempi opiskelijajoukko Sternin konservatorioon. Vuosikertomuksista on jo 1800-luvulla löydettävissä esiintymisiä ja tutkintokonsertteja koskevat tiedot, mutta suomalaisten

nimiä ei niistä löydy. Taulukossa 1 mainitut suomalaiset eivät siis näytä esiintyneen konservatorion omissa tilaisuuksissa. Esiintymiset konservatorion ulkopuolella ovat tietysti olleet mahdollisia.

Säilyneiden vuosikertomusten perusteella ensimmäinen Sternin konservatorioon kirjautunut suomalaisopiskelija oli Ernst Mielck (1877–1899), jota Salmenhaara (1995, 465–6) luonnehtii tähdenlennoksi suomalaisessa musiikinhistoriassa. Tämä suurena lupauksena pidetty muusikonalku nimittäin sairasteli lapsuudestaan lähtien ja kuoli ennen kuin ura ehti kunnolla edes alkaa, 21-vuotiaana. Ernst Mielck omistautui jo lapsena pelkästään musiikille ja oli vain 14-vuotias kirjautuessaan Sternin konservatorioon vuonna 1891. Vanhemmat tukivat häntä opinnoissa; esimerkiksi äiti Irene oli aktiivinen taiteenharrastaja ja opiskeli muun muassa laulua. Ernst Mielck opiskeli pianonsoittoa ja teoria-aineita, kuten kontrapunktia, ja sai opettajiltaan mukaansa erinomaiset lausunnot palatessaan Suomeen vuonna 1894. Hän matkusti Berliiniin vielä 1890-luvun lopulla täydentämään opintojaan Heinrich Erlichin ja Max Bruchin yksityisoppilana muttei ollut tässä vaiheessa enää Sternin konservatorion kirjoilla. Ennenaikaisesti katkenneen uran kohokohtiin kuului Berliinin filharmonikkojen kanssa järjestetty sävellyskonsertti, jossa esitettiin muun muassa Mielckin sinfonia. (Ks. Salmenhaara 1995, 465–471.)

1890-luvulla konservatoriossa opiskeli myös kaksi suomalaista laulunopiskelijaa – jo mainittu Irene Mielck ja niinkään Viipurista kotoisin ollut Amalie Burjam – joiden kummankin opettajana toimi konservatorion silloinen johtaja Jenny Meyer. Laulajattaren ammatissa sittemmin toiminut Burjam kuoli hänkin varhain, jo 44-vuotiaana. Viimeinen 1800-luvun puolella Sternin konservatoriossa opiskellut suomalainen oli vuosikertomusten mukaa sellonsoitonopiskelija Emil Fabritius, Otto Hutschenreuterin oppilas.

Lukuvuosi	Oppilas, kotikaupunki	Pääaine(et)	Opettaja(t)
1891–2	Mielck, Ernst, Viipuri	Piano Kontrapunkti	Heinrich Ehrlich Robert Radecke
1891–2	Mielck, Irene, Viipuri,	Laulu	Jenny Meyer
1892–3	Burjam, Amalie, Viipuri	Laulu	Jenny Meyer
1892–3	Mielck, Ernst, Viipuri	Piano Sävellys	Heinrich Ehrlich Arno Kleffel
1895–6	Fabricius, Emil, Helsinki	Sello	Otto Hutschenreuter

Taulukko 1: Sternin konservatorion suomalaiset musiikinopiskelijat lukuvuosittain 1889–1900. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset, Berliinin taideyliopiston arkisto.

3.2.2. 1900-luvun alusta ensimmäiseen maailmansotaan

Taulukossa 2 on lueteltu Sternin konservatorion suomalaiset musiikinopiskelijat lukuvuosittain 1900-luvun alusta ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Sota-ajan myllerrysten ja materiaalipulan takia vuosikertomus puuttuu lukuvuosilta 1914–15, ja lukuvuonna 1917–18 ilmestyi ainoastaan neljän sivun mittainen lehtinen, joka ei sisällä oppilasnimilistaa ja konserttitoimintaa koskevia tietoja. Lukuvuosina 1915–17 vuosikertomukset kyllä ilmestyivät, mutta mainintoja suomalaisista opiskelijoista ei löytynyt oppilasnimilistoilta tai konserttiohjelmista. Lukuvuoden 1904–5 vuosikertomuksessa esitettyssä, oppilaiden kansallisuksia koskevassa tilastossa taas mainitaan suomalaisten opiskelijoiden lukumääräksi 3, mutta oppilasnimilistoilta ei löydy yhtäkään. Suomalaisopiskelijoita on ylipäänsä saattanut olla vuosikertomuksista löytyneitä tietoja enemmän.

Sternin konservatoriossa opiskelevia suomalaisia oli tarkasteltuna ajanjaksona joka tapauksessa sängen merkittävä joukko, 33 oppilasta, ja heidän opintojensa kesto oli vuosikertomusten perusteella 1–3 lukuvuotta. Harmi kyllä opiskelijoiden syntymäajat eivät käy ilmi vuosikertomuksista, mikä vaikeuttaa tietojen etsimistä esimerkiksi henkilöiden myöhemmästä toiminnasta. Haasteena ovat myös nimien erilaiset kirjoitusasut ja painovirheet: esimerkiksi helsinkiläisen laulunopiskelijan Heikki Kuusniemen nimi on kirjoitettu vuosikertomuksessa virheellisesti (”Knusniemmi”) ja

turkulaisen pianistin Alma Wikeströmin nimi saa erilaisia kirjoitusasuja (esim. ”Wickström”).

Sternin konservatorion ensimmäinen suomalainen opiskelija 1900-luvun puolella oli juurikin Alma Wikeström, joka opiskeli pianonsoittoa Max Landowin ja kamarimusiikkia Eugen Sandowin oppilaana lukuvuonna 1902–3. Wikeström jatkoi pianonsoitonopintoja vielä seuraavankin lukuvuoden ajan. Silloin suomalaisia opiskelijoita oli jo viisi, ja kulminaatiopiste saavutettiin vuonna 1911–12, jolloin heitä oli seitsemän. Opiskelijat myös esiintyivät aktiivisesti, sillä harjoituskonserteista, julkisista konserteista ja tutkintokonserteista löytyi suhteellisen paljon merkintöjä. Taulukko 2 on pelkistetty sisältäessään tiedot ainoastaan esiintymisten luonteesta ja ajankohdasta muttei tietoja esitetystä ohjelmistosta. Ohjelmistoja käsitellään tuonnempana tutkielman piano- ja laululuokkia koskevissa luvuissa.

Yleisin pääaine oli laulu, johon myös oopperakoulutuksen voi lukea mukaan, ja toiseksi yleisin piano. Valtaosa opiskelijoista opiskeli jompaakumpaa ja jotkut molempia. Opiskelijoita hakeutui kuitenkin myös muihin pääaineisiin, kuten johtamiseen (kapellimestarikoulutus), säveltämiseen, kamarimusiikkiin sekä urkujen ja kontrabasson soittoon. Opiskeltavien aineiden skaala oli siis kasvanut verraten laajaksi. Samakin opiskelija saattoi opiskella useita aineita: esimerkiksi hämeenlinalainen säveltäjä Armas Launis opiskeli paitsi säveltämistä myös johtamista ja pianonsoittoa. Opiskelijoilla oli myös konservatorio-opintoihin liittyviä pakollisia opintoja, esimerkiksi musiikin teorian kurseja, joita ei ole mainittu taulukossa 2 mutta jotka käyvät ilmi konservatorion esittelylehtisissä (Prospekte) kunkin pääaineen esittelyn yhteydessä.

Suomalaisten suosituimman pääaineen eli laulun opiskelijoiden joukossa on tunnettuja nimiä, kuten Eino Rautavaara, Bruno Jorma ja Wäinö Sola, jotka kiinnitettiin opintojensa jälkeen solisteiksi Suomalaiseen oopperaan. Tässä tutkimuksessa pääluvussa 5 tarkemmin käsitelty Wäinö Sola toimi paitsi oopperatenorina myös Helsingin konservatorion, eli nykyisen Sibelius-Akatemian opettajana. Berliinistä saatujen pedagogisten vaikutteiden siirtymisen tarkastelua tosin mutkistaa se seikka, että Sola opiskeli paitsi Saksassa myös Italiassa ja Ranskassa (ks. Kivitie 1958, 437 ja Huttunen 2002, 375-6). Moni muukin laulunopiskelija, esimerkiksi Taneli Hurri, Sylvi Weikkola ja Aino Halonen, tuli työskentelemään Berliinin-opintomatkinsa jälkeen oopperalaulajana.

Laulunopiskelijat osallistuivatkin usein paitsi laulunopetukseen myös oopperakoulutukseen, toimihan Sternin konservatoriossa maineikas oopperakoulu, jota johti suomalaisia paljon opettanut Nicolaus Rothmühl. Vuosikertomuksista kootuista

esiintymistiedoista käy ilmi, että suomalaiset pääsivät esiintymään oopperakoulun produktioissa, mitä voi pitää suurena ansiona koulussa, jossa vain parhaiksi katsotut oppilaat pääsivät esiintymään (Klatte & Misch 1925, 33–5). Esimerkiksi Johann Koskelo esitti Don Ottavion osan Mozartin *Don Giovanni* -oopperan esityksessä 23.5.1906 ja Constance Neumann Amelian osan Verdin *Naamiohuveissa* 26.4.1912. (Vuosikertomukset 1905–6 ja 1911–12.)

Laulua suomalaisille laulunopiskelijoille ja oopperakoululaisille opetti useimmiten juuri Nicolaus Rothmühl, mutta moni naisopiskelija opiskeli myös sopraano Selma Nicklass-Kempnerin – saksalaisen laulupedagogin ja oopperalaulajattaren – johdolla. Muihin suomalaisten laulunopettajiin kuuluivat esimerkiksi Alexander Heinemann, Wladyslaw Seidemann, Karl Mayer, Sergei Klibansky ja Emmi Raabe-Burg. Suomalaisista laulunopiskelijoista moni oli iältään keskimääräistä konservatorio-opiskelijaa hieman varttuneempi, esimerkiksi Eino Rautavaara 30- ja Wäinö Sola 26-vuotias opinnot aloittaessaan. Tämä oli kuitenkin yleistä juuri oopperakoulutuksessa, johon hakeutuneilla opiskelijoilla oli usein jo kokemusta muusikon ammatista ja oopperalaulamisesta ja jotka halusivat vielä täydentää jo entuudestaan sangen hyvää ammatillista osaamistaan.

Pianonsoitto oli suomalaisten toiseksi suosituin pääaine. Myös suomalaisten pianonsoiton opiskelijoiden joukosta on noussut monia tunnettuja hahmoja, esimerkiksi tutkielmassa jo aikaisemmin mainittu, merkittävän pedagogis-taiteellisen karriäärin tehnyt pianisti-säveltäjä Ernst Linko. Kosti Vehanen taas tunnetaan merkittävästä pianistin urastaan ja ennen muuta toimimisestaan kuuluisien laulajattarien säestäjänä (Huttunen 2002, 407). Niin Linko kuin Vehanen opiskelivat Martin Krausen maineikkaalla pianoluokalla, samoin kuin Signe Fredrikson ja Ella Lindelöf. Kaksi viimeksi mainittua ovat kuitenkin jääneet pianistiniminä tuntemattomiksi, mikä on tavallista naispianistien ollessa kyseessä. Palaan Ella Lindelöfin opintoihin ja myöhempään toimintaan pääluvussa 4.

Pianoa Sternin konservatoriossa opiskeli myös suomalaisen kuoromusiikin uranuurtajana tunnettu, Kuortaneelta kotoisin ollut Heikki Klemetti, mutta hänen pianonsoitonopettajansa ei ollut Martin Krause vaan Max Landow. Pianonsoiton ohella Klemetti opiskeli Berliinissä myös urkujen soittoa: ensimmäisenä opiskeluvuotena opettajana toimi Otto Dienel ja toisena Bernhard Irrgang. Klemetin opinnot Suomessa ja ulkomailla olivat sangen monipuoliset, ja hän perehtyi paitsi lauluun, pianon- ja urkujensoittoon myös musiikin historiaan ja vanhaan musiikkiin. Laaja-alainen musiikkialan osaaminen näkyi myös hänen myöhemmässä toiminnassaan: Klemetti tuli

opettamaan musiikinhistoriaa Helsingin Musiikkiopistossa ja kirkkolaulua Helsingin yliopistossa ja toimimaan monenlaisissa kirkkomusiikin asiantuntijatehtävissä (Salmenhaara 1996a, 240–241).

Kuten Klemetin, suomalainen musiikinhistoriankirjoitus tuntee hyvin myös hämeenlinnalaisen Armas Launiksen, joka opiskeli pianonsoittoa, sävellystä ja johtamista Sternin konservatoriossa. Pianonsoitonopettajana hänellä oli Paul Oehlschläger. Launis ei kuitenkaan profiloitunut pianistina vaan tuli kymmenellä oopperallaan tunnetuksi ennen muuta oopperasäveltäjänä. Hänen muuhun toimintaansa kuului Helsingin kansankonservatorion perustaminen vuonna 1922 ja toimiminen Helsingin yliopiston musiikkianalyysin ja kansanmusiikin tutkimuksen dosenttina, kunnes hän muutti Nizzaan vuonna 1930 valtion säveltäjäeläkkeen turvin (Salmenhaara 1996a, 387–390).

Mitä tulee suomalaisten pianonsoitonopettajiin tarkastellulla aikavälillä, on merkittävin pianopedagogi Martin Krause. Hänen oppilaansa myös esiintyivät aktiivisesti: esimerkiksi Ernst Linko osallistui pelkästään lukuvuoden 1912–13 aikana peräti viiteen harjoituskonserttiin, yhteen julkiseen konserttiin ja yhteen tutkintokonserttiin, jossa hän pääsi esiintymään solistina orkesterin säestämänä. Viimeksi mainittu on erityisen suuri ansio. Suomalaisia kylläkin opetti Krausen lisäksi joukko muitakin opettajia, esimerkiksi Anton Foerster, Bruno Hinze-Reinhold, Paul Schnyder, Hans Torshof, Ernst Schaeling ja Gustaf Pohl, mutta heidän suomalaiset oppilaansa esiintyivät huomattavasti vähemmän. Koska pianonsoitonopettajia oli Sternin konservatoriossa kaiken kaikkiaan huomattava joukko, lienee konservatoriossa esiintynyt rinnakkain myös erilaisia pianonsoiton koulukuntia ja pedagogisia virtauksia. Krausen pedagogiikasta on saatavilla tietoa muun muassa hänen jäämistönsä ansiosta, joka sijaitsee Sternin konservatoriota käsittelevän aineiston tavoin Berliinin taideyliopiston arkistossa.

Neljä suomalaista – pianistit Alma Wikeström, Kosti Vehanen ja Ernst Linko sekä viulisti Sulo Hurstinen – valitsivat yhdeksi opiskelemakseen aineeksi kamarimusiikin, jota opetti Eugen Sandow, kamarimuusikko ja sellisti, joka piti kamarimusiikkiluokkaa suurelle ja kansainväliselle oppilasjoukolle Sternin konservatoriossa. Kamarimusiikin opiskelu tarjosi uusia esiintymismahdollisuuksia erilaisissa kokoonpanoissa, saattoi eri instrumenttien soittajia parhaimmillaan antoisaan musiikilliseen ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja laajensi esimerkiksi pianistien soitto-ohjelmistoa kamarimusiikin puolelle. Esimerkiksi Ernst Linko ja venäläinen viulisti Theodor Popovic muodostivat konserteissakin esiintyneen piano-viulu-duon.

Viulisti Sulo Hurstinen kertoo muistelmissaan, että tavanomaisten triojen ja kvartettojen ohella kamarimusiikkitunneilla harjoiteltiin ahkerasti prima vista -soittoa (Aukee 2018, 125). Hurstisen muistelmista käy ilmi myös suomalaisten vilkas sosiaalinen elämä Berliinin taiteilijapiireissä sekä suomalaisopiskelijoiden keskinäinen kanssakäyminen – aspekti, jota Sternin konservatoriosta säilynyt arkistoaineisto ei juurikaan valota. Hurstinen oli nimittäin naimisissa Ella Lindelöfin siskon Thyran kanssa ja vietti aikaa Berliinissä asuvien Lindelöfien perhetuttavien seurassa. Ella, Thyra ja Sulo opiskelivat kaikki jossain vaiheessa musiikkia Berliinissä, samoin Thyran ja Sulon tytär Irma hieman myöhäisempänä ajankohtana. (Aukee 2018, 116–129.)

Harvinaisin suomalaisten tarkasteltuna ajanjaksona valitsema pääaine oli kontrabassonsoitto. Merkintä tästä pääaineesta löytyy vain yhden suomalaisopiskelijan kohdalta. Ahvenanmaalainen Richard Rosander opiskeli kontrabasson soittoa Wilhelm Kämmlingin oppilaana lukuvuonna 1907–8. Rosander kunnostautui myös laulajana.

Lukuvuosi	Oppilas, kotikaupunki	Pääaine(et)	Opettaja(t)	Esiintymiset ja tutkintokonsertit
1902–3	Wikeström, Alma, Turku	Piano Kamarimusiikki	Max Landow Eugen Sandow	
1903–4	Klemetti, Heikki, Kuortane	Piano Urut	Max Landow Otto Dienel	
1903–4	Kuusniemi, Heikki, Helsinki	Laulu	Alexander Heinemann	
1903–4	Kroeger, Juho, Helsinki	Laulu	Alexander Heinemann	
1903–4	Wahlström, Gösta, Turku	Piano	Anton Foerster	- Harjoituskonsertti 7.6.1904
1903–4	Wikeström, Alma, Turku	Piano	Bruno Hinze- Reinhold	
1905–6	Halonen, Aino, Sortavala	Laulu	Nicolaus Rothmühl	- Harjoituskonsertti 7.12.1905
1905–6	Hurri, Taneli, Mikkeli	Laulu	Nicolaus Rothmühl	
1905–6	Klemetti, Heikki, Kuortane	Urut	Bernhard Irrgang	
1905–6	Koskelo, Johann, Kuopio	Laulu Oopperakoulu	Nicolaus Rothmühl	- Oopperakoulun konsertit 11.5.1906 ja 23.5.1906

1905–6	Laurikainen, Armas, Ruskeala	Piano Laulu	Paul Schnyder Wladyslaw Seidemann	
1905–6	Lindroos, Arwi, Tampere	Piano Laulu	Hans Torshof Alexander Heinemann	- Tutkintokonsertti 20.6.1906
1906–7	Koskelo, Johann, Kuopio	Laulu Oopperakoulu	Nicolaus Rothmühl	
1906–7	Lindroos, Arwi, Tampere	Piano Laulu	Hans Torshof Alexander Heinemann	
1906–7	Rautawaara, Eino, Helsinki	Laulu	Nicolaus Rothmühl	- Julkinen konsertti 10.2.1907
1907–8	Aarnio, Kaarlo Arthuri, Nastola	Laulu	Karl Mayer	
1907–8	Launis, Armas, Hämeenlinna	Sävellys Johtaminen Piano	Philipp Rüfer Arno Kleffel Paul Oehlschläger	
1907–8	Relander, Ellen, Myrskylä	Laulu	Selma Nicklass- Kempner	
1907–8	Rosander, Richard, Ahvenanmaa	Kontrabasso Laulu	Wilhelm Kämmling Karl Mayer	
1908–9	Groendal, Anna, Pitkäranta	Laulu	Sergei Klibansky Tilly Jonas	
1908–9	Hurstinen Sulo, Helsinki	Kamarimusiikki	Eugen Sandow	
1908–9	Lahdensuo, Jalmari, Lapua	Laulu	Wladyslaw Seidemann	
1908–9	Rosander, Richard, Ahvenanmaa	Laulu	Karl Mayer	
1909–10	Helenius, Elisabeth, Kirkkonummi	Laulu	Selma Nicklass- Kempner	- Harjoituskonsertti 17.12.1910
1909–10	Jorma, Bruno, Rautalampi	Laulu Oopperakoulu	Nicolaus Rothmühl	

1909–10	Muren, Toivo, Mäntsälä	Piano	Ernst Schaeling	
1909–10	Salminen, M. Elis., Tampere	Laulu	Selma Nicklass- Kempner	
1909–10	Sola, Wäinö, Helsinki	Laulu Oopperakoulu	Nicolaus Rothmühl	- Julkinen konsertti (solistit ja orkesteri). 14.11.1909. - Julkinen konsertti 19.2.1910
1909–10	Weikkola, Sylvi, Helsinki	Laulu	Nicolaus Rothmühl	
1910–11	Fredrikson, Signe, Jyväskylä	Piano	Martin Krause	- Harjoituskonsertit 3.3.1911 ja 4.4.1911 - Julkinen konsertti 5.3.1911 - Tutkintokonsertti 9.6.1911.
1910–11	Helenius, Elisabeth, Kirkkonummi	Laulu Oopperakoulu	Selma Nicklass- Kempner Nicolaus Rothmühl	- Harjoituskonsertti 17.12.1910 - Julkinen konsertti 20.5.1911
1910–11	Hurstinen, Sulo, Helsinki	Kamarimusiikki	Eugen Sandow	
1910–11	Muren, Toivo, Helsinki	Johtaminen Piano	Josef Stransky Gustav Pohl	- Julkinen konsertti (solistit ja orkesteri) 26.2.1911, johtajana
1910–11	Vehanen, Kosti, Turku	Piano Kamarimusiikki	Martin Krause Eugen Sandow	- Tutkintokonsertti 22.6.1911
1911–2	Fredrikson, Signe, Jyväskylä	Piano	Martin Krause	- Harjoituskonsertit 17.10.1911 ja 30.1.1912 - Julkiset konsertit 5.11.1911 ja 24.3.1912 - Tutkintokonsertti 11.6.1912
1911–2	Koranda, Ida, Helsinki ³	Laulu	Emmi Raabe-Burg	- Julkinen konsertti 3.12.1911
1911–2	Lindelöf, Ella, Helsinki	Piano	Martin Krause	- Harjoituskonsertti 24.5.1912 - Tutkintokonsertti 11.6.1912
1911–2	Linko, Ernst, Tampere	Piano Kamarimusiikki	Martin Krause Eugen Sandow	- Harjoituskonsertit 5.12.1911, 23.2.1912 ja 24.5.1912 - Julkinen konsertti 24.3.1912

³ Helsinkiläisen Ida Korandan nimi ei ollut vuosikertomuksen oppilasluettelossa vaan hänen nimensä löytyi oppilaskonserttien esiintyjien listalta.

				- Tutkintokonsertti 10.6.1911 - Bach-Feier 23.3.1912
1911–2	Muren, Toivo, Helsinki	Johtaminen Piano	Schröder Ernst Schaeling	
1911–2	Neumann, Constance, Helsinki	Laulu	Nicolaus Rothmühl	- Oopperakoulun julkinen konsertti 26.4.1912
1911–2	Vehanen, Kosti, Turku	Piano Kamarimusiikki	Martin Krause Eugen Sandow	- Harjoituskonsertit 27.2.1912 ja 15.3.1912 - Julkinen konsertti 31.3.1912 - Tutkintokonsertti 10.6.1911
1912–3	Calonius, Aino, Viipuri	Laulu	Selma Nicklass- Kempner	- Oopperakoulun julkinen konsertti 3.5.1913 - Tutkintokonsertti 3.6.1913
1912–3	Lindelöf, Ella, Helsinki	Piano	Martin Krause	- Tutkintokonsertti 21.6.1913
1912–13	Linko, Ernst, Tampere	Piano Kamarimusiikki	Martin Krause Eugen Sandow	- Harjoituskonsertit 8.11.1912, 4.3.1913, 14.3.1913, 18.4.1913 ja 25.4.1913 - Julkinen konsertti 12.1.1913 - Tutkintokonsertti (solistit ja orkesteri) 8.6.1913
1912–3	Neumann, Constance, Helsinki	Laulu Oopperakoulu	Nicolaus Rothmühl	- Tutkintokonsertti 26.6.1913
1912–3	Teljo, Kyösti, Tampere	Johtaminen Piano	Alexander von Fielitz	
1913–4	Calonius, Aino, Viipuri	Laulu	Selma Nicklass- Kempner	- Tutkintokonsertti (Solistit ja orkesteri) 14.6.1914
1913–4	Lang, Greta, Helsinki	Laulu	Selma Nicklass- Kempner	- Julkinen konsertti 22.3.1914
1913–4	Lindelöf, Ella, Helsinki	Piano	Martin Krause	- Tutkintokonsertti 25.6.1914

Taulukko 2: Sternin konservatorion suomalaisopiskelijat lukuvuosittain 1900-luvun alusta ensimmäiseen maailmansotaan. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset, Berliinin taideyliopiston arkisto.

3.2.3 1920-luku

Berliinin taideyliopiston arkistosta löytyneet opiskelijatiedot olivat 1920-luvun osalta sangen puutteellisia: vuosikertomus puuttui kokonaan lukuvuosilta 1920–23 ja lukuvuonna 1923–24 ilmestyi vain muutaman sivun mittainen infolehtinen vailla opiskelijanimilistoja. Suomalaisia opiskelijoita on siis jälleen ollut todennäköisesti enemmän kuin mitä arkistoaineiston pohjalta voisi päätellä: vuosikertomuksista löytyi tältä ajanjaksolta nimittäin ainoastaan neljän suomalaisopiskelijan tiedot.

Vuosikertomusten perusteella ensimmäinen Sternin konservatoriossa 1920-luvulla opiskellut suomalainen oli viipurilainen laulunopiskelija Eugenie Berjadeff, jonka opettajana toimi laulun professori Alma Fohström. Siinä missä Berjadeffin opintojen tarkemmasta sisällöstä tai hänen myöhemmästä toiminnastaan näyttää olevan niukasti jos lainkaan tietoja saatavilla, on hänen opettajansa Alma Fohsträm tunnettu suomalainen koloratuurisopraano ja oopperalaulaja, joka loi merkittävän kansainvälisen uran niin laulajana kuin laulopedagogina ja ehti toimia myös Sternin konservatorion laulun professorina vuosina 1920–28. Fohström kuuluu niihin tutkimuksessani esiintyviin muusikoihin, joihin viitataan taajaan myös *Suomen musiikin historia* -sarjan *Esittävä säveltaide* -lisäosassa (Haapakoski ym. 2002).

1920-luvulla Sternin konservatoriolla oli sivutoimipiste Berliinin Charlottenburgissa. Siellä opiskeli Sternin konservatorion ainoa suomalainen pianonsoitonopiskelija 1920-luvulla, helsinkiläinen Konstantin von Schoultz. Vuosikertomusten pohjalta von Schoultzin kolmen lukuvuoden mittaiset opinnot Fritz Masbachin pianoluokalla olivat menestyksekkäät: hän esimerkiksi esiintyi julkisessa tutkintokonsertissa jo ensimmäisenä opiskeluvuotenaan. Vieläkin suurempi ansio on kuitenkin se, että von Schoultzille myönnettiin hänen toisen opiskeluvuotensa (1926–27) päätteeksi Gustav Hollaender -mitali, joka oli Sternin konservatorion parhaimmille oppilaille vuosittain myöntämä palkinto ja jonka oli aikaisemmin saanut muun muassa maailmankuulu Claudio Arrau. Von Schoultzin opiskeluaikaa olisi kiinnostava selvittää lisää, mutta perehdyn tässä tutkielmassa Fritz Masbachin pianoluokan sijaan Martin Krausen luokan oppilaisiin, Masbachilla kun oli vuosikertomusten perusteella vain yksi suomalainen oppilas. Masbach toimi Sternin konservatorion Charlottenburgin sivutoimipisteen johtajana. Hän emigroitui Argentiinaan vuonna 1939 (Heymann-Wentzel 2010, 331).

Sternin konservatoriossa opiskeli 1920-luvulla kaksi viulistia, helsinkiläinen Karin Rossander ja jyväsyläläinen Ole Edgren. Molemmat olivat Siegfried Eberhardtin

oppilaita. Saksaan muitakin opintomatkoja 1920-luvulla tehnyt Edgren (1898–1962) opiskeli Sternin konservatoriossa lukuvuonna 1925–26. Hän loi sittemmin merkittävän muusikon uran kotimaisten orkesterien jäsenenä ja johtajana ja työskenteli muun muassa Turun kaupunginorkesterin johtajana. Hän oli aktiivinen myös säveltäjän roolissa.

Karin Rossander kirjautui Sternin konservatorioon 24-vuotiaana ja opiskeli viulunsoittoa vuosina 1925–29 eli peräti neljän lukuvuoden ajan, mikä on pisin aineistosta löytynyt suomalaisopiskelijan opiskeluaika. Rossander, sittemmin Rossander-von Benda, toimi ilmeisesti viulistina opintojensa jälkeenkin, sillä hänen esiintymistoiminnastaan on löydettävissä mainintoja. Hän esimerkiksi soitti 1930-luvulla Sibeliuksen viulukonserton Radion sinfoniaorkesterin – silloisen Radio-orkesterin – solistina, ja niin teki myös jo aikaisemmin mainittu Sulo Hurstinen (Aukee 2018, 14). Muutoin Rossanderista on toistaiseksi löytynyt niukasti tietoja, mikä liittyy siihen, että hän meni naimisiin berliiniläisen kapellimestarin Hans von Bendan (1888–1972) kanssa ja asettui Saksaan. Hans von Benda toimi uransa aikana esimerkiksi Berliinin filharmonisen orkesterin taiteellisena johtajana. Ulkomaille asettuneista ja siellä muusikon uran luoneista naismuusikoista on usein vaikea löytää tietoja ja he ovat jääneet Suomessa verraten tuntemattomiksi. On myös mahdollista, että Karin Rossander joutui joustamaan omasta muusikon urastaan miehensä työn vuoksi – vastaavista tapauksista löytyy monia esimerkkejä.

Karin Rossanderin opinnot päättyivät vuonna 1929, ja hän on näin ollen viimeinen Sternin konservatorion vuosikertomuksista löytynyt suomalaisnimi. Kaikki vuosikertomukset eivät säilyneet, joten jää auki, oliko hän tosiasiassa oppilaitoksen viimeinen suomalainen musiikinopiskelija. Muutoksen ajat olivat kuitenkin edessä 1930-luvulla. Vuosina 1933–35 konservatorion johtajana toiminut Siegfried Eberhardt, joka siis oli Karin Rossanderin ja Ole Edgrenin opettaja, oli Sternin konservatorion nimellä tunnetun musiikkioppilaitoksen viimeinen johtaja. Uusi, natsien valvoma musiikkioppilaitos (*Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin*) aloitti toimintansa vuonna 1936, ja Eberhardt joutui jättämään tehtävänsä.

Lukuvuosi	Oppilas, kotikaupunki	Pääaine(et)	Opettaja(t)	Esiintymiset, tutkintokonsertit, palkinnot
1924–5	Berjadeff, Eugenie, Viipuri	Laulu	Alma Fohström	- Harjoituskonsertit 17.10.1924, 13.2.1925 ja 7.4.1925 - Julkinen konsertti 15.3.1925 - Tutkintokonsertti 16.6.1925
1924–5	Schoultz, Konstantin Wilfried von, Helsinki	Piano	Fritz Masbach	- Julkinen konsertti 15.3.1925 - Tutkintokonsertti 25.6.1925
1925–6	Berdajeff, Eugenie, Viipuri	Laulu	Alma Fohström	
1925–6	Edgren, Ole, Jyväskylä	Viulu	Siegfried Eberhardt	
1925–6	Rossander, Karin, Helsinki	Viulu	Siegfried Eberhardt	
1925–6	Schoultz, Konstantin Wilfried, von, Helsinki	Piano	Fritz Masbach	
1926–7	Rossander, Karin, Helsinki	Viulu	Siegfried Eberhardt	
1926–7	Schoultz, Konstantin Winfried, von, Helsinki	Piano	Fritz Masbach	- Palkinto: Gustav-Hollaender- Medaille
1927–8	Rossander, Karin, Helsinki	Viulu	Siegfried Eberhardt	
1927–8	Schoultz, Konstantin Winfried, von, Helsinki	Piano	Fritz Masbach	
1928–9	Rossander, Karin, Helsinki	Viulu	Siegfried Eberhardt	

Taulukko 3: Sternin konservatorion suomalaiset opiskelijat lukuvuosittain 1920-luvulla.

Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset, Berliinin taideyliopiston arkisto.

4. PIANONSOITON OPISKELU

4.1 Suomalaiset pianistit Martin Krausen luokalla: konsertteja, tutkintoja ja tähtioppilaisiin panostamista

Pianonsoiton opiskelu Sternin konservatoriossa sisälsi pääasiassa solistisen aineen opintoja, mutta opiskelijat saattoivat valita muitakin aineita opiskeltavakseen: kuten luvussa 3.2 kävi ilmi, opiskeli moni esimerkiksi pianonsoittoa ja laulua samaan aikaan. Solististen opintojen ohella opiskelijoiden oli kuitenkin opiskeltava myös musiikin teorian ja musiikin historian kaltaisia yleisiä aineita sekä osallistua prima vista -harjoituksiin. Kaikille pakolliset yhteiset aineet käyvät ilmi opetussuunnitelmissa, tai oikeammin ”opetussisällöissä” (Unterrichtungsgegenstände), joita kuvataan vuosittain ilmestyneissä infolehtisissä sekä musiikinopiskelijan oppaissa (Stern 1909 ja Stern 1914). Säilyneistä dokumenteista ei tosin käy ilmi, oliko yleisten aineiden opetukseen käytännössä pakko osallistua, vai oliko opiskelijoiden mahdollista saada niistä vapautus. Opiskelijoissahan – etenkin pianonsoitonopiskelijoissa – oli mukana niin ammattiuralle tähtääviä kuin harrastajia.

Suomalaisopiskelijoidenkin kohdalla on vaikea saada varmuutta siitä, mitä muita aineita he tosiasiallisesti opiskelivat solistisen pääaineensa ohella. Taiteilijoiden muistelmista ja omaelämäkerroista löytyy kuitenkin viittauksia myös pakollisten yleisten aineiden opiskeluun. Esimerkiksi Heikki Klemetti kirjoittaa muistelmissaan ongelmistaan Sternin konservatorion prima vista -tunneilla: hän kertoo opettajan siirtäneen hänet varttuneempien soittajien ryhmästä yhä nuorempien ryhmään, kunnes hän oli lasten kanssa samassa prima vista -opetusryhmässä (Klemetti 1947, 255). On täysin mahdollista, että saksalaiset opiskelijat olivat suomalaisia edistyneempiä prima vista -soitossa, sillä ainetta oli pakko opetella osana opetusohjelmaa.

Yleisten aineiden tosiasiallisesta asemasta riippumatta keskeinen osa pianonsoitonopiskelijoiden opintoja oli joka tapauksessa soolo-ohjelmiston harjoittelu ja esiintymiset koulun sisäisissä oppilasilloissa, harjoituskonserteissa ja lopulta julkisissa konserteissa. Ovet julkisiin konsertteihin eivät auenneet helposti. Klatte ja Misch (1925, 33–5) kirjoittavat Sternin konservatorion 75-vuotisjuhlakirjoituksessaan, että konsertteihin pääsivät esiintymään vain lahjakkaimmat, kypsimmät ja parhaimmat opiskelijat – tosin kyse lienee käytännössä ollut niistä oppilaista, jotka konservatorion opettajakunta arvioi parhaimmiksi tai kypsimmiksi. Konservatoriolle nämä julkiset

konsertit olivat joka tapauksessa erityisen tärkeitä, sillä niiden kautta oppilaitos pystyi osoittamaan korkeaa tasoaan ja oikeuttamaan rahoitustaan. Konsertit tarjosivat myös opettajille mahdollisuuden kartuttaa mainettaan, olivathan opettajien nimet aina näkyvästi mainittuina konserttiohjelmissa kunkin esiintyvän oppilaan kohdalla. Kuten Kingsbury huomauttaakin (1988, 44–5), konservatorioiden konserttiohjelmiin on tapana merkitä opettajan nimi oppilaan nimen yhteyteen, ja vieläpä näkyvällä tavalla. Tämä seikka voidaan yhdistää konservatoriossa elävään ajattelutapaan, jonka mukaan ”puun” – tässä tapauksessa oppilaitoksen tai opettajan – voin tuntea sen ”hedelmistä”, siis oppilaista (Lehtonen 2004, 62).

Mikäli Sternin konservatorion vuosikertomusten konserttiohjelmiä tutkii tarkemmin, on helppo havaita, että esimerkiksi Martin Krausen oppilaista vain murto-osa pääsi esiintymään konservatorion tilaisuuksiin. Tämä on huomionarvoinen seikka mietittäessä opintojen luonnetta – siitäkkin huolimatta, että kaikkien opiskelijoiden tavoitteet eivät välttämättä olleet kovin korkealla julkisten esiintymistensä suhteen. Paljon esiintyneet oppilaat saivat enemmän soittotunteja kuin niukasti esiintyneet, joten paljon esiintyvillä opettaja-oppilas-suhdekin (mestari-kisälli-suhde) lienee ollut tiiviimpi.

Martin Krause valmisteli huolella parhaaksi katsomiaan oppilaita esiintymisiin. Aluksi oppilaat esiintyivät koulun sisäisissä oppilasilloissa ja harjoituskonserteissa ja usein vasta näiden harjoitusesiintymisten jälkeen julkisissa konserteissa ja julkisissa tutkintokonserteissa. Esimerkiksi Ernst Linko soitti Bachin h-molli-fuugan ensin konservatorion sisäisessä oppilasillassa 30.1.1912 ja vasta tämän jälkeen Martin Krausen järjestämässä julkisessa Bach-teemakonsertissa (Bach-Feuer 23.3.1912), joka toistettiin vielä myöhemmin samana keväänä (25.4.1913). Martin Krausen suomalaiset oppilaat esiintyivät ylipäänsä ahkerasti opintojensa aikana, joten Krause mitä ilmeisimmin laski heidät mukaan parhaiden oppilaidensa pieneen joukkoon. Myös julkisiin tutkintokonsertteihin osallistuminen edellytti, että opettaja katsoi oppilaansa olevan riittävän kypsä esiintymään, ja tässäkin suhteessa suomalaisten opinnot näyttävät olleet menestyksekkäitä. Esimerkiksi Signe Fredrikson pääsi esiintymään Beethoven-salissa 9.6.1911 järjestettyyn tutkintokonserttiin. Ohjelmaan kuului Johannes Brahmsin pianosonaatti Nro. 3 op.5. Fredrikson esiintyi tutkintokonsertissa vielä seuraavanakin lukuvuotena. (Vuosikertomukset 1910–1913.)

Tutkinnoista ei ole valitettavasti säilynyt pöytäkirjoja tai muuta sellaista materiaalia, josta kävisi ilmi esimerkiksi arviointiperusteita. Tällainen aineisto olisi antanut mielenkiintoisen lisän konservatoriossa järjestettyjen esiintymisten tarkasteluun. Tutkinnoissa ja konserteissa soitetusta ohjelmistosta voi kuitenkin tehdä johtopäätöksiä

vuosikertomusten esiintymistietojen pohjalta. Bach, Mozart, Beethoven ja Brahms sekä esimerkiksi Chopin ja Liszt kuuluivat säveltäjiin, joiden kappaleita oppilaat näyttävät soittaneen usein. Lisztin musiikin suhteellisen suuri osuus ei ole yllättävää, sillä Krause oli itse ollut Lisztin oppilas. Konserttiohjelmiston säveltäjänimet olivat saksalaispainotteisia, mutta Kosti Vehanen esitti myös suomalaista musiikkia, nimittäin Selim Palmgrenin *Kolme kappaletta pianolle*. Kahden harjoituskonsertin (27.2.1912 ja 15.3.1912) jälkeen Vehanen esitti teoksen julkisessa konsertissa 31.3.1912. Jos mietitään Krausen oppilaiden soittamaa ohjelmistoa, näyttää siltä, että sama ohjelmisto on yhä käytössä suomalaisissa musiikkioppilaitoksissa. Vaikka ohjelmisto on muuttunut hämmästyttävänkin vähän, soitettiin Sternin konservatoriossa myös tänä päivänä tuntemattomien säveltäjien – silloisten nykysäveltäjien – musiikkia, joka ei ole jäänyt tiuhaan esitettävien klassikkoteosten kaanoniin yllä mainittujen säveltäjien ja heidän teostensa lailla.

Martin Krausen pianonsoitonoppilaiden määrä oli huomattava. Suomalaisten opiskeluaanjaksoneksi eli vuosina 1910–14 Krausen luokalla opiskeli yli 80 pianistia, minkä ohella hänellä oli yksityisoppilaita. Sama, pieni oppilasjoukko esiintyi yhä uudelleen harjoituskonserteissa ja julkisissa esiintymisissä – silmiinpistäväntä on Claudio Arraun tiheä esiintymistahti – mutta useimpien nimiä ei löydy konserttiohjelmissa lainkaan. Useimmat Krausen oppilaat eivät siis nähtävästi esiintyneet lainkaan ainakaan konservatorion omissa tilaisuuksissa. Koska soittotuntien määrä oli etenkin päivittäin soittotunteja saavalla Arraulla ja muilla usein esiintyvillä oppilailta suurempi, voidaan olettaa, että Krause jäi näille vähän esiintyneille oppilailleen suhteellisen etäiseksi hahmoksi. Nimekkään opettajan luokalla opiskelu oli toki ansio sinänsä, mutta eri oppilaiden kokemukset opettajan ja oppilaan välisestä pedagogisesta suhteesta ovat olleet varmasti sangen vaihtelevia. Lehtonen (2004, 59–60) puhuu kirjassaan musiikkioppilaitosten opettajien erilaisesta panostuksesta eri oppilaisiin, ja ilmiö on havaittavissa omanakin aikamme. Kuilu ”tähtioppilaan” ja ”tavallisen” oppilaan välillä lienee Krausen luokan kohdalla ollut silti poikkeuksellisen suuri, ainakin tämän päivän näkökulmasta.

Claudio Arraun asema Martin Krausen tähtioppilaana oli monin tavoin erityinen. Saatuaan Arraun oppilaakseen Krause tokaisi paljon siteeratun anekdootin mukaan ”Dieses Kind soll mein Meisterstück werden”, eli ”Tästä lapsesta on tuleva mestariteokseni”. Arrau (1903–1991) oli 9-vuotias lähtiessään Chilestä Krausen oppilaaksi Sternin konservatorioon opiskelemaan. Jo pian hänet tunnettiin Krausen eteenpäin luotsaamana ihmelapsena, jonka opettamiseen Krause laittoi kaiken tarmonsaa.

(Methuen-Campbell 2001a; Philip 2001.) Käydessäni Krausen jäämistöä läpi Berliinin taideyliopiston arkistossa havaitsin, että Arrau ei ollut pelkkä pianonsoiton oppilas vaan hänet oli lähestulkoon adoptoitu Krausen perheen jäseneksi: jäämistön kuvat, kirjeet ja muut dokumentit osoittavat Arraun osallistuneen Krausen perheen tapahtumiin ja juhliin ja käyneen kirjeenvaihtoa paitsi Krausen myös hänen lastensa kanssa. Arrau oli Krausen oppilaana vuodesta 1912 Krausen kuolemaan eli vuoteen 1918 saakka, minkä jälkeen Arrau ei enää mennyt toisen opettajan oppilaaksi. Jäämistö sisälsi runsaasti muotokuvia ja kortteja Krausesta poseeraamassa pianon äärellä mestarioppilaansa kanssa; kuvatekstinä on usein ”Martin Krause und sein Meisterschüler” eli ”Martin Krause ja hänen mestarioppilaansa” (ks. Kuva 1: Martin Krause ja 17-vuotias Claudio Arrau). Vaikka Krausella oli muitakin kuuluisia oppilaita, esimerkiksi Edwin Fischer (1886–1960), Rosita Renard (1894–1949) ja Grete von Zieritz (1899–2001), hänet tunnettiin ennen muuta yhden oppilaan opettajana – ja Arrau yhden opettajan oppilaana.



Kuva 1. Martin Krause ja hänen kuuluisin oppilaansa, kuvassa 17-vuotias Claudio Arrau. Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 156 F 1. Kuva on julkaistu Berliinin taideyliopiston arkiston luvalla.

Arraun urasta tuli menestyksekkäs. Opiskeltuaan Krausen luokalla ja saatuaan konservatorion parhaille oppilailleen myöntämät Ibach-palkinnon ja Gustav Hollaender -mitalin Arrausta tuli vuonna 1924 oman konservatorionsa opettajakunnan jäsen.

Sittemmin hän loi näyttävän kansainvälisen uran (Philip 2001; Rodewald 1999). On tärkeää huomata, että menestyksestä uraa, opintoja ja opettajan suunnatonta panostusta edelsi pääseminen ammattimaiseen opiskeluputkeen jo hyvin nuorella iällä. Tähän ”konservatorioputkeen” valikoituminen ei ole itsestään selvää, vaan opiskelijoita valitaan mukaan esimerkiksi pääsykokeiden ja oppilasnäytteiden avulla. Niillä yritetään selvittää oppilaan lahjakkuutta, tai Kingsburyn mukaan ennemminkin potentiaalia kehittyä huippumuusikoksi (1988, 62–4). Tehtävä ei ole helppo: Kingsbury kuvaa erästä amerikkalaista konservatoriota käsittelevässä etnografisessa tutkimuksessaan tilannetta, jossa arvosteluraati arvioi saman oppilaan ensimmäisen oppilasnäytteen yhteydessä lahjakkaaksi ja toisen yhteydessä lahjattomaksi. Raati ei tarkoituksellisesti antanut ristiriitaisia arvioita vaan kyse oli lähinnä huonosta muistista, jonka seurauksena raati joutui pyörtämään toisesta näytteestä antamaansa tiukkasävyistä arvioita. (Kingsbury 1988, 64–7.) Mestari-kisälli-suhteeseen, johon opiskelun ammattimainen aloittaminen jo nuorena voi johtaa (ks. Lehtonen 2004, 33), ei siis pääse muitta mutkitta, vaan oppilas antaa ensin näyttöjä kyvyistään. Näitä näyttöjä arvioidaan peilaten niitä konservatoriossa vallitseviin käsityksiin lahjakkuudesta ja musikaalisuudesta.

Martin Krausen pianoluokka ja Sternin konservatorion oppilaskunta ylipäänsä oli hyvin kansainvälinen. Oppilaita tuli lukuisista maista ja useista maanosista. Siksi konservatoriossa annettiin useina lukuvuosina yleisten aineiden kuten musiikin teorian opetusta myös englanniksi ja venäjäksi (Schenk 2000, 69). Suomalaiset pianonsoitonopiskelijatkin siis opiskelivat ja esiintyivät kansainvälisessä seurassa ja kokoonpanoissa, mikä teki opinnoista varmasti kiinnostavia ja tutustutti suomalaisia erilaisiin pianonsoiton koulukuntiin ja esteettisiin näkemyksiin.

Kuten jo luvussa 3.2 kävi ilmi, Martin Krausella oli neljä suomalaista oppilasta. Signe Fredrikson ja Kosti Vehanen opiskelivat kumpikin kaksi lukuvuotta (lukuvuodet 1910–12) ja Ernst Linko niin ikään kaksi lukuvuotta (1911–13). Kauimmin opiskeli Ella Lindelöf, jonka opiskeluaika oli kolme lukuvuotta, syksystä 1911 kevääseen 1914. Seuraavat alaluvut 4.2 ja 4.3 kuvaavat kahden opiskelijan, Ernst Lingon ja Ella Lindelöfin opintoja Martin Krausen luokalla ja heidän toimintaansa opintojen jälkeen. Linko, Lindelöf, Fredrikson ja Vehanen olivat kaikki neljä aktiivisia opiskelijoita, jotka esiintyivät usein, menestyivät opinnoissaan ja jatkoivat muusikon ammattia jossakin muodossa myös opintojensa jälkeen.

4.2 Ernst Linko ja Krausen pedagogiikan siirtyminen

Ernst Linko (1889–1960) on kiinnostava tarkastelun kohde siinä mielessä, että hänen opintojen jälkeinen toimintansa Sibelius-Akatemian pianopedagogina ja rehtorina sekä hänen pedagoginen, kaksiosainen kirjoituksensa ”Alkeista diplomiin eli Sibelius-Akatemian pianonsoitto-oppilaan raskas ja kapea tie taitamattomuuden pimeydestä taidolliseen valoon” (Linko 1944a ja 1944b) tarjoavat mahdollisuuden pohtia Berliinistä saatujen pedagogisten vaikutteiden siirtymistä. Tärkeinä lähteinä toimivat myös Heikkilän (2011) artikkeli uussaksalaisen koulukunnan vaikutteista Ernst Lingon myöhemmässä toiminnassa sekä omat aikaisemmat artikkelini Lingon Berliinin-opinnoista (Virtanen 2011 ja 2016).

Pedagogiikan siirtymisen käsittelyn kannalta on välttämätöntä perehtyä ensin Martin Krausen pianopedagogiikan erityispiirteisiin. Tästä on löydettävissä tietoa Krausen jäämistön dokumenteista, kuten P. Brunsin (1918) Martin Krausesta kirjoittamasta nekrologista. Aiheesta löytyisi epäilemättä lisätietoja myös lukemalla johdonmukaisemmin entisten Krause-oppilaiden elämäkertoja, mutta tähän tutkielmaan on sisällytetty vain huomion kohteena olevien henkilöiden elämäkertoja. Käsillä oleva luku etenee Krausen ja hänen pedagogisten näkemystensä esittelystä Lingon opintoihin Sternin konservatoriossa ja lopuksi Lingon opintojen jälkeiseen toimintaan ja pedagogisten vaikutteiden siirtymiseen.

Martin Krause (1853–1918) oli Sternin konservatorion pianonsoiton professori. Krause oli itse opiskellut pianonsoittoa Sternin konservatorion sijaan tunnetussa Leipzigin konservatoriossa, jossa hänen opettajanaan toimi Carl Reinecke, saksalainen säveltäjä, kapellimestari ja pianisti. Krausen kiinnostus paitsi pianonsoittoa myös pedagogiikkaa kohtaan näkyi jo varhain, sillä hän suoritti Leipzigissa myös opettajaseminaarin (Heikkilä 2011, 63–64).

Franz Liszt kutsui Martin Krausen oppilaakseen 1880-luvun alussa, jolloin Krauselle avautuivat ovet myös Lisztin lähipiiriin. Lisztin persoona, elämäntapa ja pianotekniikka tekivät Krauseen lähtemättömän vaikutuksen (Bruns 1918, 5–6), ja jo vuonna 1885 Krause perusti Leipzigiin Franz Liszt -seuran ihailemansa opettajan kunniaksi. Krause opetti aluksi Leipzigissa mutta siirtyi Berliiniin saatuaan pianonsoiton professuurin Sternin konservatoriosta vuonna 1904. Siellä hän sovelsi suureen oppilasjoukkoonsa Lisztiltä omaksumaansa pianonsoittotekniikka ja tämän pedagogisia ajatuksia – Krause oli nimittäin tehnyt systemaattista analyysiä oman opettajansa soittamisesta ja pedagogiikasta ja oli nyt itse valmis kokeilemaan opetusmenetelmää

(Methuen-Campbell 2001a). Kokeilu oli menestys, sillä Krausen Sternin konservatoriossa opettamasta pianoluokasta tuli maailmankuulu. Niin tuli myös hänen pedagogiikastaan, sillä hänen kansainväliset oppilaansa perustivat opettajaansa kunnioittaen niin kutsuttuja Krause-kouluja moniin kaupunkeihin esimerkiksi Yhdysvalloissa ja siirsivät tällä tavalla Krausen pedagogiikkaa yhä uusille oppilaille (Virtanen 2011).

Krausen pedagogiikan kenties omintakeisin piirre on se, että hän vertasi pianon ääntä – sen aistillisia ja soinnillisia ominaisuuksia – jatkuvasti lauluääneen. Tämä koski etenkin fraseerauksen mutta myös sointiväriin ja dynamiikkaan liittyvien ilmiöiden opettamista (Bruns 1918, 9–10; Heikkilä 2011, 64). Toinen erityispiirre Krausen pedagogiikassa oli se, että hän järjesti pedagogisiin päämääriinsä tähtääviä musiikillisia illanviettoja, joissa keskusteltiin niin pianonsoittoon kuin vaikkapa musiikin estetiikkaan ja teoriaan liittyvistä teemoista ja joihin kutsuttiin myös luokan ulkopuolisia henkilöitä: muiden pianoluokkien tai kokonaan eri aineiden opettajia ja oppilaita (ks. esim. *Der Tagesspiegel* 17.6.1953). Krause tiedettiin hyvänä keskustelijana. Kun hänen pedagogiseen ajatteluunsa näyttää lisäksi liittyneen pyrkimys musiikilliseen yleissivistykseen, voidaan olettaa, etteivät Krausen luokan piano-oppilaiden opinnot olleet pelkkää yksinäistä solistista puurtamista – Krause nimittäin piti luokkansa oppilaille myös ryhmätunteja (Bruns 1918, 10–12).

Ryhmäopetuksesta huolimatta Krausen luokan oppilaat etenivät opinnoissaan pääasiassa omassa tahdissaan: Krausen parhaaksi katsomat oppilaat saivat muita enemmän esiintymismahdollisuuksia, mikä oletettavasti vauhditti heidän opintojaan muihin verrattuna. Opettajan ja oppilaan kontaktiopetus lienee yleensäkin ollut konservatorioissa kaikkein tyypillisin solistisen aineen opetustapa, ja juuri siksi oppilaat ovat tyypillisesti edenneet opinnoissaan omassa, yksilöllisessä vauhdissaan. Krausen järjestämät illanvietot ja ryhmätunnit ovat kuitenkin antaneet suomalaisopiskelijoille mahdollisuuden sitoutua luokkayhteisöönsä, vastaanottaa musiikillisia ja pedagogisia vaikutteita ja vaikuttaa itse omalla panoksellaan luokan toimintaan. Luokka kun on joka tapauksessa kehkeytyvä kokonaisuus ja yhteisö, ei ainoastaan kokoelma yksittäisiä oppilaita (Schmuck & Schmuck 1992, 28–30).

Jo lapsena musiikkiharrastuksensa aloittanut Ernst Linko opiskeli ylioppilastutkinnon suorittuaan Helsingin Musiikkiopistossa (1909–11). Opinnot Berliinissä alkoivat vuonna 1911, Linkon ollessa 21-vuotias. Jo tuolloin opinnoissaan sangen pitkällä ollut Linko oli lähtönsä alla ehtinyt kartuttaa ohjelmistoaan muun muassa vaativilla pianokonsertoilla (Sajakorpi 1989, 30–31). Linkon Berliinin-vuodet olivat

antoisia: sen ohella, että hän oli päässyt Martin Krausen kuuluisalle pianoluokalle ja menestyi opinnoissaan hyvin, hän pääsi kuulemaan kuuluisien pianistin konsertteja ja nauttimaan Berliinin kulttuurielämästä yhdessä samaan aikaan Berliinissä oleskelleiden säveltäjien, kuten Selim Palmgrenin, Toivo Kuulan ja Leevi Madetojan kanssa. (Lappalainen 2000.)

Ernst Lingon opintoja Sternin konservatoriossa voi pitää poikkeuksellisen menestyksekkäinä: vaikka kaikki Krausen suomalaisoppilaat esiintyivät suhteellisen paljon, Linko esiintyi eniten ja kuului selvästi Krausen kaikkein parhaimpina ja edustavimpina pitämiin oppilaisiin. Linko esiintyi tiiviisti harjoituskonserteissa, julkisissa konserteissa ja tutkintokonserteissa, mikä oli opintojen etenemisen kannalta keskeistä – tutkintojen suorittaminen oli nimittäin edellytys todistuksen saamiselle. Taulukkoon 4 on koottu Lingon esiintymiset ohjelmistotietoineen hänen opiskeluajaltaan eli lukuvuosilta 1911–13 (Vuosikertomukset 1911–13; vrt. jo Sajakorpi 1989, 32–40, Heikkilä 2011, 65 ja Virtanen 2016, 176–77). Esiintymisiä oli yhteensä 15, ja Sternin konservatorion käytännön mukaisesti julkisia esiintymisiä edelsi usein harjoituskonsertti konservatorion sisäisessä oppilasillassa. Esitetyn ohjelmiston sisältö oli hyvin samankaltaista kuin muillakin Krausen luokan oppilailla ja Sternin konservatorion pianonsoitonopiskelijoilla ylipäänsä: pääpaino oli saksalaisessa ohjelmistossa, esimerkiksi Bachin, Beethovenin ja Brahmsin sävellyksissä ja toisaalta kuuluisien romantikkojen kuten Chopinin ja Tšaikovskin musiikissa.

Koska Linko opiskeli pianonsoiton lisäksi kamarimusiikkia Eugen Sandowin oppilaana, hän esiintyi myös kamarimusiikkikokoonpanoissa. Esitettyyn kamarimusiikkiin kuului suurten romantiikan ajan säveltäjien kappaleita – Tšaikovskin pianotrio ja Griegin sonaatti viululle ja pianolle – jotka Linko esitti yhdessä viulisti Theodor Popovicin ja sellisti Max Bleisin kanssa. Kamarimusiikki edesauttoi varmasti Lingon tutustumista kansainvälisiin, eri instrumentteja soittaviin opiskelutovereihin. Voidaankin olettaa, että oman soittoluokan kuten Martin Krausen pianoluokan ulkopuolisillakin vaikutteilla oli tärkeä rooli opintojen osana. Lingon Berliinin-opintomatkan viimeinen esiintyminen Sternin konservatorion tilaisuudessa 8.6.1913 oli samalla hänen kaikkein näyttävien esiintymisensä: Linko nimittäin valittiin esiintyjäksi julkiseen tutkintokonserttiin, jossa nuoret solistit saivat mahdollisuuden esiintyä orkesterin säestyksellä. Ohjelmassa oli Johannes Brahmsin d-mollipianokonserton op. 15 ensimmäinen osa. On sanomattakin selvää, että vain parhaat oppilaat pääsivät lukuvuoden loppuksi esiintymään Filharmonian talon Beethoven-saliin Berliinin Filharmonisen orkesterin säestyksellä (ks. Rathert & Schenk 1999, 34).

Harjoituskonsertit (konservatorion sisäiset oppilasillat)

5.12.1911: Edvard Griegin Sonaatti viululle ja pianolle, yhdessä viulisti T. Popovicin kanssa

30.1.1912: Johann Sebastian Bachin Preludi ja fuuga h:

23.2.1912: Pjotr Tsaikovskin Pianotrio, I osa, yhdessä viulisti T. Popovicin ja sellisti M. Bleisin kanssa

27.2.1912: Ludwig van Beethovenin Sonaatti No. 27 op. 90 e:

24.5.1912: Robert Schumannin Sonaatti No. 1 op. 11 fis:

8.11.1912: Frederic Chopinin Balladi No. 1 op. 23 g: ja Nocturno H:

4.3.1913: Johannes Brahmsin Pianokonsertto No. 1 d:, ensimmäinen osa

14.3.1913: Frederic Chopinin Balladi No. 2 op. 38 F:

18.4.1913: Carl Maria von Weberin Sonaatti No. 2 op 39 As:, osat Allegro ja Scherzo (Menuetti)

Julkiset konsertit

23.3.1912 Martin Krausen pianoluokan Bach-teemakonsertti (Bach-Feier): Johann Sebastian Bachin kaksi preludia ja fuugaa (H: ja h:)

24.3.1912 harjoituskonsertin 23.2.1912 ohjelma

12.1.1913 harjoituskonsertin 8.11.1912 ohjelma

25.4.1913 Bach-teemakonsertin 23.3.1912 ohjelma

Julkiset tutkintokonsertit

10.6.1912 Robert Schumannin Sonaatti No. 1 op. 11 fis:, ensimmäinen, toinen ja kolmas osa

8.6.1913 Johannes Brahmsin Pianokonsertto No. 1 d:, ensimmäinen osa orkesterin säestyksellä

Taulukko 4. Pianisti Ernst Linko: esiintymiset Sternin konservatorion tilaisuuksissa (vrt. jo Sajakorpi 1989, 32–40, Heikkilä 2011, 65 ja Virtanen 2016, 176–77). Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset 1911–1913, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Ensimmäisen maailmansodan puhjettua Euroopassa Linko lähti opiskelemaan Pietarin konservatorioon (1914–15). Hän opiskeli myöhemmin (1924–25) vielä Pariisissakin, mutta ulkomaisista opettajista tärkeimmäksi muodostui juuri Martin Krause. Linko pääsi toteuttamaan Krauselta omaksumiaan pianonsoiton ihanteita ja pianotekniikkaa niin Euroopan maihin kuin Yhdysvaltoihin suuntautuneilla kiertueillaan, joista voi mainita esimerkkinä yhdessä oopperalaulaja Wäinö Solan kanssa tehdyn Yhdysvaltojenkiertueen vuonna 1920. Wäinö Sola oli hänkin opiskellut Sternin konservatoriossa mutta aloittanut vuotta Linkoa aikaisemmin, syksyllä 1910. (Wäinö Solasta ks. luku 5.3). Linkon esiintymisistään saamat arvostelut olivat aluksi nihkeitä mutta paranivat 1920-

luvulla. Kriitikot arvelivat hänen olevan parhaimmillaan Johann Sebastian Bachin, Ludwig van Beethovenin ja Franz Lisztin sävellysten tulkitsijana. (Lappalainen 2000.) Opinnot Sternin konservatoriossa antoivat varmasti pohjaa juuri näiden säveltäjien teosten tulkinnoille; Krausen oppilaathan soittivat runsaasti paitsi saksalaista – kuten Bachin ja Beethovenin – musiikkia, myös Krausen oman opettajan eli Franz Lisztin musiikkia, ja Krause pohjasi oman pedagogiikkansa juuri Lisztin pianopedagogisiin ja -tekniisiin näkemyksiin. Sternin konservatorion opit näkyivät mahdollisesti myös siinä, että Lingon pianistisuutta ja pianopedagogiikkaa kiiteltiin ilmiömäisestä ex tempore -soittamisen taidosta (ks. esim. Huttunen 2002, 410–411). Prima vista -soittamista nimittäin opetettiin konservatoriossa pianonsoitonopiskelijoillekin pakollisena aineena.

Lingosta tuli opintojensa päätyttyä tunnettu pianisti ja säveltäjä, joka sävelsi paljon teoksia omalle instrumentilleen mutta myös yksinlauluja laulajatar-puolisonsa innoittamana. Suurimuotoisiin sävellyksiin kuuluvat esimerkiksi pianokonsertot ja sinfonia. Laajoista konserttikiertueista ja sävellystyöstään huolimatta Linko loi lopulta pitkän uran ennen kaikkea pedagogina. Hänen opetustyönsä Helsingin Musiikkiopistossa alkoi jo vuonna 1916, ja hän tuli sittemmin toiminaan Sibelius-Akatemiassa niin professorina kuin rehtorina. Koska moni Lingon oppilas työskenteli myöhemmin saman oppilaitoksen opettajana, voidaan Linkoa hyvällä syyllä pitää tärkeänä suomalaisten pianopedagogien kouluttajana (ks. Sajakorpi 1989, 95–7). Lingon vaikutusvaltaa kuvaa myös se, että hän muokkasi ja uudisti pitkän rehtorikautensa (1936–59) aikana muun muassa Sibelius-Akatemian tutkintojärjestelmää ja sisäänpääsyvaatimuksia. Hänen katsotaankin nostaneen oppilaitoksen tasoa. Pedagogiset uudistukset saivat silti osakseen myös kritiikkiä esimerkiksi 1950-luvulla, kun nuoret säveltäjät syyttivät Linkoa konservatiivisuudesta. (Lappalainen 2000.) Mutta miten Lingon Sibelius-Akatemiassa esittämät pedagogiset näkemykset heijastavat hänen Sternin konservatoriosta saamiaan vaikutteita?

Linko korostaa vuonna 1944 ilmestyneessä kaksiosaisessa artikkelissaan ”Alkeista diplomiin eli Sibelius-Akatemian pianonsoitto-oppilaan raskas ja kapea tie taitamattomuuden pimeydestä taidolliseen valoon” Bachin ja Beethovenin sävellysten soittamisen tärkeyttä pianonsoiton opintojen osana jo pianonsoiton alkeistasosta lähtien. Perusteluinaan hän esittää seuraavaa (Linko 1944a, 134):

Kuulee usein kysyttävän, minkä tähden aina vain niitä samoja iänikuisia, kaikille tuttuja, miksi niistä ei jo luovuta ja perusteta opiskelua uudemman ja uusimman kirjallisuuden varaan? Yksinkertaisesti sen vuoksi, että se, mitä nuoren, alkavan

pianistin pitäisi ensi sijassa oppia, nimittäin varma, kunnollisesti ”pohjaava” kosketus ja selvä tekniikka, on havainnollisessa ja selvässä muodossa saavutettavissa vain vanhojen mestarin sanonnaltaan ja soitinnaltaan kirkkaissa teoksissa, joissa ei ole muuta kuin asia sinänsä.

Tämän pianotekniikan oppimista koskevan pedagogisen näkemyksen voi hyvin ajatella juontavan juurensa Martin Krauselta, joka soitatti oppilaillaan paljon Bachin ja Beethovenin kappaleita ikään kuin pohjana minkä tahansa muun ohjelmiston tekniselle hallinnalle. Artikkelissaan Linko nojaa myös Ferruccio Busoniin, jolla oli sama määräävä periaate hänen laatiessaan Sibelius-Akatemian eli silloisen Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiä kurssiohjelmistoja, ”pianonsoiton oppimääriä eri arvo-asteita varten”, 1880-luvun lopulla (Linko 1944a, 134). On huomattava, että Busoni, Krause ja Krausen opettaja Franz Liszt edustivat kaikki uussaksalaista koulukuntaa, joten voidaan ajatella Lingon saaneet vaikutteita paitsi Krauselta myös uussaksalaiselta koulukunnalta yleisemmin (Heikkilä 2011).

Linko ryhtyi Sibelius-Akatemian rehtorina tuumasta toimeen ja vaikutti aktiivisesti siihen, että 1940-luvun tutkintovaatimusten uudistuksen yhteydessä kurssiohjelmistoihin lisättiin juuri Bachin ja Beethovenin sävellyksiä (Linko 1944a ja 1945). Myös Chopinin ja Lisztin sävellysten määrä kasvoi, mikä oli myöskin linjassa Sternin konservatorion pianistien soittaman ohjelmiston kanssa (Heikkilä 2011, 66–68). Ohjelmistoon liittyvät ihanteet näkyvät myös Lingon (1945, 10) kaavailemassa loppututkinnon ohjelmistossa (taulukko 5):

Sibelius-Akatemian pianonsoiton loppututkinnon vaatimukset:

- a) Etydit: kaksi Chopinin etydiä tai yksi Chopinin ja yksi Lisztin etydi
- b) Bach-numero: Yksi preludi ja fuuga; valitaan Das Wohltemperierte Klavier I -kirjan kappaleista Cis:, dis:, f., As:, A., a:, b: tai h:
- c) Opettajan valitsema Beethovenin sonaatti opuksesta 27; valitaan yksi numeroista 1, 53, 57, 81a, 101, 106 tai 109–111.
- d) Yksi ”uudempia romantikkoja tai uudempia mestareita edustava vaikea sävellys” eli ”virtuoosinäyte”
- e) Yksi konsertto; lautakunta määrää mikä osa esitetään
- f) Prima vista -tehtävä

Taulukko 5: Lingon (1945, 10) ehdotus Sibelius-Akatemian pianonsoiton loppututkinnon ohjelmistovaatimuksiksi.

Pakollisten Bach- ja Beethoven-numeroiden lisäksi opiskelija saattoi valita uudempaa romantiikan ajan musiikkia, johon monet kotimaiset säveltäjänimet kuten Selim Palmgren lukeutuivat, ja modernia musiikkia esimerkiksi venäläisen koulukunnan, ranskalaisen impressionismin tai ekspressionismin piiristä. Konsertoista Linko mainitsee esimerkkeinä monia kanonisoituja klassikoita kuten Lisztin, Tšaikovskin, Rahmaninovin ja Ravelin. (Linko 1945, 10.) Loppututkinnon vaatimuksissa korostuu opettajan ja myös arvostelulautakunnan vahva rooli paitsi tutkintoon valmistautumisessa ja sen arvostelussa myös tutkintonäytteessä esitetyn ohjelmiston valinnassa: opettaja valitsee Beethovenin sonaatin suppeahkosta valikoimasta ja lautakunta konsertosta esitettävän osan. On mahdollista, että myös Martin Krause valitsi oppilaidensa julkisissa konserteissa esittämiä kappaleita heidän puolestaan. Tätä seikkaa tukee se, että Krausen luokan oppilaat näyttävät usein soittaneen samoja kappaleita, eli Krause soitatti oppilaillaan mieluusti tiettyä ohjelmistoa. Sternin konservatorion tutkintokonserteista, niiden vaatimuksista tai arvioinnista, ei ole valitettavasti kuitenkaan säilynyt minkäänlaisia dokumentteja. Prima vista -tehtävän kuuluminen kurssitutkintoon pakollisena osiona on myös kiinnostava yksityiskohta siinä mielessä, että Sternin konservatoriossa painotettiin prima vista -soiton tärkeyttä. Vaikutteiden siirtyminen on tässäkin kohtaa siis mahdollista.

Kurssiohjelmistot lienevät olleet muissakin suomalaisissa musiikkiopistoissa samansuuntaisia. Muistan itsekin 1980- ja 1990-luvuilla Turun konservatoriossa suorittamieni pianon kurssitutkintojen sisältäneen pakollisena esitettävänä ohjelmistona tai vähintäänkin taustaohjelmistona Bachin preludeja, fuugia ja muita pikkukappaleita sekä Beethovenin tai muun wieniläisklassikon pianosonaatteja, joiden ohella tuli soittaa romantiikan ajan sävellyksiä ja uudempaa musiikkia. Loppututkintoon sisältyi yksi osa konsertosta ja varsinaisesta tutkintokonsertista erillinen käytännöllisen valmiuden tutkinto, jonka yksi osio oli prima vista -tehtävä. Vaatimukset olivat siis varsin samanlaiset kuin Lingon hahmotelmassa.

Etydit ovat useinkin muodostaneet kiistellyn osion paitsi kurssitutkinnon ohjelmistossa myös soitonopintojen osana yleisemmin. Linko ottaa kirjoituksessaan kantaa tähänkin seikkaan (1944a, 134):

Muista sitten, kun ensi kertaa menin pianotunnille Sternin konservatorioon Berliinissä, että sikäläinen professorini [...] antoi taasen reseptin, jossa oli aivan valtava rivi etydyditehtailijoiden nimiä. Todettava on kuitenkin, ettei hän niitä juuri koskaan

soitattanut paria Henselin etyydiä ja tietysti Chopinin ja Lisztin sennimisiä sävelrunoelmia lukuun ottamatta. Eikä siellä minun luokallani muutkaan oppilaat itseään etyydisoitolla juuri pahoin rasittaneet.

Linko muistelee kirjoituksessaan, että hänen aloittaessaan opintonsa Helsingin Musiikkiopistossa, suhtautuminen hänen vähäiseen kokemukseensa etydisoitossa oli ollut sangen nihkeää (1944a, 134). Martin Krausen luokalla Berliinissä hän oli taas saanut listan harjoiteltavista etydeistä, mutta niitä ei oltu juurikaan soitettu soittotunneilla, lukuun ottamatta Chopinin ja Lisztin ”sävelrunoelmia”. Näitä Linko ei pidä Czernyn ja Clementin etydien kaltaisena ”ajanhukkana”, ”minkä oppilaat joutuvat kärsimään ajaessaan itseensä tällaiset määrät kuollutta musiikkia”. Linko tuleekin siihen lopputulokseen, että etydien osuuden ei pitäisi olla kohtuuttoman suuri Sibelius-Akatemian pianonsoiton opinnoissa, vaan ”musiikillista pääomaa” tulisi hankkia perehtymällä esimerkiksi Beethovenin sonaatteihin, Bachin polyfoniseen tyyliin ja romantikkojen pianoteknisiin uudistuksiin. (Linko 1944a, 134.) Lingon kritiikki etydien ”valta-asemaa” kohtaan Sibelius-Akatemian pianonsoiton ohjelmistoissa pohjaa todennäköisesti ainakin osittain hänen Berliinissä saamiinsa vaikutteisiin, joita hän käyttää kritiikkinsä tukena (Heikkilä 2011, 67–68).

Muunkinlaisia kuin ohjelmistoa koskevia vaikutteita on mahdollista jäljittää Lingon kirjoituksista (ks. Heikkilä 2011). Artikkelissaan ”Sibelius-Akatemian toiminnan suuntaviivoja” (1944b, 67–68) Linko pohtii Sibelius-Akatemian oppilasnäytteiden olemusta, tasoa ja arvostelua. Hän tähdentää, että näytteiden tarkoituksena ei ole se, ”että ainoastaan huippukyvyt vedetään esille”. Lisäksi hän kritisoi sitä, että konserttiarvioiden tekijät eivät ”osaa suhtautua oppilaisiin oppilaina” vaan vaativat näiltä ”valmiita ja itsenäisiä taiteilijasuorituksia”. Silti hän tulee itse korostaneeksi vain harvojen ja valittujen oppilaiden oikeutta päästä esiintymään. Linko nimittäin mainitsee, että tutkintolautakunnat määräävät tarkan harkintansa ja valintansa perusteella oppilasnäytteissä esiintyvät oppilaat ja että esiintymismahdollisuus on näin ollen ”tunnustus kunnollisesta opiskelusta” oppilaille, jotka ovat osoittaneet ”ansaitsevansa” tunnustuksen. Itse asiassa Lingon näkökulma siihen, keitä ”Sibelius-Akatemia voi päästää julkisuuteen” oppilaskonserttien esiintyjäksi, vaikuttaa sangen jyrkältä ja tuo mieleen Sternin konservatorion tiukan linjan julkisten konserttien esiintyjien valinnassa. Tutkimusta olisi kiinnostavaa jatkaa eteenpäin Lingon omiin oppilaisiin ja heidän pedagogisten näkemystensä selvittelyyn.

4.3 Ella Lindelöfin lupaava mutta lyhyeksi jäänyt ura

Helsinkiläinen Ella Lindelöf (1888–1943) lähti 23-vuotiaana lupaavana pianistina opiskelemaan Martin Krausen pianoluokalle Sternin konservatorioon, jossa hän opiskeli kolmen lukuvuoden ajan (1911–1914). Opiskeluaika on yksi aineiston pisimmistä. Opiskelu näyttää konserttien ja suoritettujen tutkintojen perusteella sujuneen sangen menestyksekkäästi. Lindelöf myös toimi muusikon ammatissa opintojensa jälkeen. Hänestä on kuitenkin löytynyt toistaiseksi niukasti tietoja, minkä lisäksi tarkastelemani kirjalliset lähteet ovat käsitelleet Ella Lindelöfiä ainoastaan epäsuorasti, esimerkiksi kuvanveistäjä Felix Nylundin vaimona (Bonsdorff 1990), matemaatikko Lorenz Lindelöfin tyttärenä (Lehto 2008) tai Sternin konservatoriossa opiskelleen viulisti Sulo Hurstisen Thyra-vaimon sisarena (Aukee 2018). Ella Lindelöfin toiminta Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton opettajana vuosina 1921–23 on mainittu A. Karvosen kirjoittamassa Sibeliuksen Akatemian 75-vuotishistoriikissa (1957, 281) muttei enää F. Dahlströmin (1982) laatimassa 100-vuotishistoriikissa. Lindelöfin tapaus havainnollistaakin sitä seikkaa, että historiallisista naismuusikoista – heidän elämästään, opintopolustaan ja urastaan – voi olla haastavaa löytää tietoa ja muodostaa kokonaiskuvaa hajanaisen sirpaletiedon pohjalta.

Syynä naismuusikoita koskevien tietojen löytymättömyyteen on usein opintojen tai uran katkeaminen harrastuksen päättymiseen ja perheen perustamiseen. Ella Lindelöf jatkoi kuitenkin toimintaansa muusikkona ja musiikkipedagogina vielä opintojensa jälkeen, joskin on huomioitava hänen ennenaikainen menehtymisensä jo vuonna 1943. Lindelöfin tapaus herättää yhtä kaikki kysymyksen siitä, mitä tapahtui sellaisille ulkomailla opiskelleille suomalaisille muusikoille ja etenkin naismuusikoille, joiden ura näytti hyvinkin lupaavalta vielä opiskeluvaiheessa mutta jotka eivät päätyneet suomalaisen musiikin historian sivuille. Millaisia merkityksiä ulkomailla opiskelemisellä oli juuri heille? Entä millaiset olivat ulkomailla opiskelun edellytykset?

Kuvaan seuraavassa Ella Lindelöfin elämänvaiheita yksityiskohtaisemmin kuin Ernst Lingon kohdalla, sillä Lindelöf on tuntemattomaksi jäänyt pianisti. Kokonaiskuva hänen elämäntarinastaan on muotoutunut koostamalla yhteen monista eri lähteistä löytyneitä tietoja. Lähteisiin kuuluvat Sternin konservatoriota koskeva aineisto Berliinissä, Sibeliuksen museon arkistosta löytyneet yksittäiset konserttiohjelmat, kuvat ja kirjeet, aikalaiskuvaukset Lindelöfin perhe-elämästä (esim. Krogius 1944), Felix Nylundin ja Sulo Hurstisen elämäkerrat (Bonsdorff 1990 ja Aukee 2018) sekä Lorenz ja Ernst Lindelöfiä käsittelevä kaksoiselämäkerta (Lehto 2008), joka pohjautuu

Kansalliskirjastossa sijaitseviin Lorenz ja Ernst Lindelöfin henkilöarkistoisin. Ella Lindelöfin elämän ja uran vaiheista muodostunut kokonaiskuva toimii vertailukohtana tuleville tutkijoille, jotka tarkastelevat 1900-luvun alun naismuusikoiden uran vaiheita. En ole vielä laatinut julkaisuja Ella Lindelöfin muusikkoudesta, mutta artikkeli suomalaisen pianonsoiton historiaa käsittelevään kokoomateokseen on suunnitteilla. Pohjana on lokakuussa 2018 Sibelius-Akatemiassa pitämäni esitelmä.

Ella Lindelöfin äiti oli Gabriella Krogius (1847–1896) ja isä Helsingin yliopiston rehtori ja matematiikan professori Lorenz Lindelöf (1827–1908). Ella oli perheen kymmenes ja nuorin lapsi. (Lehto 2008, 367.) Perheessä harrastettiin musiikkia aktiivisesti. Lorenz oli aktiivinen viulisti ja esiintyi pianisti-vaimonsa säestyksellä. (Lehto 2008, 86–90; Aukee 2018, 92–103.) Kaikki tyttäret – Anna, Ester, Thyra ja Ella – opiskelivat pianonsoittoa Helsingin Musiikkiopistossa. Anna Lindelöfin opettaja oli kuuluisa italialainen pianopedagogi Ferruccio Busoni, joka opetti musiikkiopistossa muutaman vuoden ajan (Karvonen 1957, 45), kun taas Ella Lindelöfiä opettivat ainakin suomalaispianistit Karl Ekman ja Sigrid Sundgren-Schnéevoigt (Dahlström 1982, 443; Sibelius-museon arkiston konserttiohjelmat Ella Lindelöfin esiintymisistä Helsingin Musiikkiopiston oppilasnäytteissä). Ainakin Anna, Thyra ja Ella toimivat opintojensa jälkeenkin muusikkoina, pedagogeina tai säestystehtävissä, eli opinnot johtivat muusikon ammattiin saakka (Aukee 2018, 98–99; Karvonen 1957, 281; Lehto 2008, 87–88).

Ella Lindelöfin veljestä Carl Lindelöfistä tuli ammattimuusikko ja Filharmonisen seuran konserttimestari, ja hänen uransa viulistina, kapellimestarin, konserttimestarina ja pedagogina on jo entuudestaan hyvin tunnettu. Hän toimi opettajana muun muassa Helsingin Musiikkiopistossa ja oli musiikkiopiston jousikvartetin jäsen. (Haapakoski ym. 2002, 408; Lehto 2008, 87.) Myös Ernst Lindelöf oli aktiivinen viulunsoiton harrastaja vaikka seurasikin isänsä jalanjalkia matemaatikon ammattiin. Hän esimerkiksi liittyi Akateemiseen orkesteriin heti yliopistoon päästyään. Kun Jean ja Christian Sibelius ystävineen perustivat jousikvartetin vuonna 1887, he pyysivät Ernst Lindelöfin mukaan jousikvartettiinsa. Lindelöf oli tuolloin jo melko tunnettu viulistina. (Lehto 2008, 239.)

Helsingin ruotsinkielisiin seurapiireihin kuuluneet Lindelöfit muuttivat perheen kasvaessa keskusta-asunnosta toiseen Helsingissä, kunnes asettuivat suureen kerrostaloasuntoon osoitteeseen Hietalahdenranta 15. Kotona oli aina vilinää: siellä järjestettiin työtapaamisia, tehtiin tutkimusta, pidettiin vastaanottoja ja harjoiteltiin soittamista. Vierailijoitakin, kuten kulttuurielämän hahmoja, yliopistolaisia, taiteilijoita ja vieraankielen opettajia, oli paljon. (Lehto 2008, 90–91.) Lindelöfeillä oli lisäksi Kuusisaarella Grantorp-niminen huvila, joka oli varustettu musiikkihuoneella ja

flyygelillä ja jossa perhe vietti loma-aikoja ja järjesti musiikillisia illanviettoja. Aikalaiskuvauksissa kerrotaan suurista juhlista ja illanvietoista, joissa perheenjäsenet esiintyivät erilaisissa kokoonpanoissa. Helsinkiläisvieraita kyyditettiin paikalle jopa höyrylaivalla. Illanviettoihin tulivat sittemmin osallistumaan myös Thyra Lindelöfin puoliso, viulisti Sulo Hurstinen, sekä Ella Lindelöfin aviomies, kuvanveistäjä Felix Nylund. (Aukee 2018, 94–97; Krogius 1944, 221–301; Lehto 2008, 92–97.)

Lindelöfin perheenjäsenistä ja heidän luonteenpiirteistään on saatavilla useita aikalaiskuvauksia, joissa perhettä – etenkin ”äänekkäiksi” luonnehdittuja Thyra ja Ella Lindelöfiä – kuvataan erittäin temperamenttisiksi. Ella Lindelöfin sisarenpoika Helge Krogius kuvaa Kuusisaari-historiikissa, miten kaikki puhuivat Grantorpin illanvietoissa päällekkäin ja esittäen kärkeviä mielipiteitä niin taiteesta kuin kotimaan ja Keski-Euroopan poliittisista tapahtumista (Krogius 1944, 258–259, 272). Kuvaukset Ella Lindelöfin luonteesta eivät ole tutkimuskysymysteni selvittelyn kannalta keskeistä aineistoa mutta valottavat kiinnostavalla tavalla tutkitun muusikon taiteilijakuvaa, useimmista tuntemattommiksi jääneistä muusikoista kun ei ole olemassa vastaavanlaisia kuvauksia.

Ella ja Thyra Lindelöf opiskelivat pianonsoittoa Helsingissä ja Berliinissä ennen avioitumistaan puolisojensa kanssa. Helsingin Musiikkiopisto oli Lindelöfin perheelle muutenkin läheinen oppilaitos: perheen neljä tytärtä opiskeli siellä pianonsoittoa, Carl Lindelöf toimi viulunsoitonopettajana ja Lorenz Lindelöf oli opiston johtokunnan jäsen kuuden vuoden ajan (Dahlström 1982, 322, 340, 443). Ella Lindelöfin pianonsoitonopettajia olivat löytämäni lähteiden pohjalta Sigrid Sundgren-Schnéevoigt ja Karl Ekman, joiden nimet on mainittu opiston konserttiohjelmissa Ella Lindelöfin esiintymisten yhteydessä (Helsingin Musiikkiopiston oppilasnäytteiden ohjelmat 27.5.1909 ja 31.5.1911, Sibelius-museon arkisto). Konservatoriossahan on ollut tapana merkitä oppilasnäytteiden konserttiohjelmiin opettajan nimi oppilaan nimen yhteyteen (Kingsbury 1988, 44).

Sibelius-museon arkistosta löytyneessä konserttiohjelmassa (kuva 2) opettajien nimet on merkitty alaviitteiksi konserttiohjelman loppuun. Ella Lindelöf esitti Helsingin Musiikkiopiston Ruotsalaisessa Normaalilyseossa 27.5.1909 järjestetyssä oppilasnäytteessä Beethovenin pianosonaatin op. 26 ensimmäisen osan. On kiinnostavaa havaita, että samassa oppilasnäytteessä esiintyi viisi muutakin Sternin konservatoriossa sittemmin opiskellutta muusikkoa: pianistit Kosti Vehanen ja Signe Fredrikson, laulajat Elli Salminen (ks. luku 5.4) ja Elisabeth Helenius sekä kontrabasisti Richard Rosander.

Seikka kuvastaa Berliinin ja Sternin konservatorion merkitystä suomalaisten muusikoiden koulutuksessa 1900-luvun alussa.

Ella Lindelöf sai jo Sundgren-Schnéevoigtin (1878–1953) kautta kosketuksen niin kutsuttuun uussaksalaiseen koulukuntaan, jota Martin Krause ja tämän opettaja Franz Liszt edustivat. Sundgren-Schnéevoigt oli nimittäin itsekin opiskellut Berliinissä, Ferruccio Busonin johdolla 1890-luvulla. Sundgren-Schnéevoigt oli arvostettu pianopedagogi ja opetti ajoittain myös Kosti Vehasta ja Ernst Linkoa, jotka tulivat Ella Lindelöfin tavoin opiskelemaan Martin Krausen luokalla Sternin konservatoriossa. Ella Lindelöf omaksui Karl Ekmaninkin (1869–1947) johdolla saksalaista repertuaaria, Bachin ja Beethovenin kanonisia sävellyksiä, joiden soittamista Krausekin tuli painottamaan pianonsoiton teknisten ja tulkinnallisten taitojen oppimisen pohjana. Ekmanin oppilaana Ella Lindelöf esitti opiskelutovereineen esimerkiksi Beethovenin pianotrioin op. 70 ensimmäisen osan Helsingin Musiikkiopiston eräässä toisessa oppilasnäytteessä (Helsingin Musiikkiopiston oppilasnäytteen ohjelma 31.5.1911, Sibelius-museon arkisto).

HELSINGIN MUSIKKIOPISTON

2:nen (71:s) Julkinen Näyte

Torstaina Toukokuun 27 p. 1909 k:lo 7 i. p.

Ruotsalaisessa Normaalityössä

OHJELMA:

1. *Händel: Sviitti* F-moll, osat I. ja II.
I. Prelude.
II. Fuga.
Neiti *Hanna Snellman* (Joensuu).¹⁾
2. *Davidoff: Romanssi*, C-duur.
Herra *Erhard Wallin* (Kajaani),²⁾ säestää
Herra *Stanislaus Sokolowsky* (Kowno).
3. *Kuula: Syystunnelma*.
Herra *Jaakko Tuuri* (Vlistaro),³⁾ säestää
Herra *Kosti Vehanen* (Helsinki).
4. *Rode: Air variée*.
Alkeiskoulun oppilas *Inge Simberg* (Helsinki).⁴⁾
5. *Beethoven: Sonaati* op. 26, osa I (Tema con
Variazioni)
Neiti *Elta Lindelöf* (Helsinki).⁵⁾
6. *Bériot: Konsertti* A-moll, osa III (Allegro moderato).
Neiti *Helga Malmberg* (Helsinki).⁶⁾
7. *Beethoven: Pianokonsertti* C-moll, osa I (Allegro
con brio)
Herra *Kosti Vehanen* (Helsinki)¹⁾, säestää rva *Schnée-
voigt* ja opiston jousiorkesteri (kontrabasso: hra *R. Ro-
sander*) hra *Ekman*'in johdolla.

VÄLIAIKA.

8. *Mozart: Pianokvartetti* G-moll, osa I (Allegro)
Neiti *Fanny Holt* (Tampere)⁷⁾, herrat *Harry Lilius* (Helsinki),
Fridolf Andersson (Vårdö) ja *Stanislaus Sokolowsky* (Kowno)
9. *Ries: Gondoliera*
Alkeiskoulun oppilas *Kaarlo Hjelt* (Helsinki).⁴⁾
10. *Eino Leino: Tellervo*, (lausuntoa)
Neiti *Elli Salminen* (Tampere).⁷⁾
11. *Spohr-Dont: Adagio* Ess-duur 3:lle viululle ja
violalle
Alkeiskoulun oppilaat *Heidi Lilius* (Helsinki)⁵⁾, *Margherita
Malmberg* (Helsinki)⁶⁾, *Väinö Haapatainen* (Rautavaara)⁴⁾ ja
Bengt Carlson (Tyrnävä).⁷⁾
12. a) *Neupert: Syng mig hjem*
b) *Orieg:* { *Margaretes Vuggesang.*
 { *Efteraarstormen.*

Neiti *Elisabeth Helenius* (Kirikkonummi)⁴⁾, säestää herra *K. Vehanen*.

13. *Bach: Konsertti* D-moll 3:lle pianolle ja jousior-
kesterille.
I. Allegro maestoso.⁸⁾
II. Alla Siciliana.
III. Allegro.
Neidit *Signe Fredrikson* (Jyväskylä)⁶⁾, *Fanny Holt* (Tampere)⁷⁾,
ja *Anna von Essen* (Kuopio)⁶⁾, säestää opiston jousiorkesteri
(kontrabasso: hra *R. Rosander*) hra *Ekman*'in johdolla.
Noita 4, 6, 9 säestää hra *Victor Nováček*.

Opettajakunta.

1) Pianonsoiton	opettaja: Rva <i>S. Schnéevoigt</i> .
2) Sellosoiton	Herra <i>B. Persfelt</i> .
3) Soololaulun	" <i>A. Ojanpera</i> .
4) Viulusoiton	" <i>L. Laurila</i> .
5) Viulu- ja yhteissoiton	" <i>V. Nováček</i> .
6) Piano- ja yhteissoiton	" <i>K. Ekman</i> .
7) Lausunnon	Rva <i>K. Rautio</i> .

Helsinki 1909. Helsingin Musiikkiopiston Uusi Kirjasto.

Kuva 2. Helsingin Musiikkiopiston oppilasnäytteen ohjelma 27.5.1909. Sibelius-museon arkisto. Julkaistu Sibelius-museon arkiston luvalla.

Karl Ekman oli Sigrid Sundgren-Schnéevoigtin tavoin opiskellut Busonin oppilaana, ja Ekman ehti kaiken kaikkiaan opiskella niin Berliinissä kuin Pariisissa ja Roomassa. Opettaja-oppilassuhteiden ja vaikutteiden verkosto on siis sangen monisyinen ja vaikutteiden jäljittäminen haastavaa. On kuitenkin selvää, että Ella Lindelöfin opettajien suhteet Berliiniin ja Krausen edustamaan uussaksalaiseen koulukuntaan vaikuttivat siihen, että Lindelöf lähti opiskelemaan juuri Sternin konservatorioon.

Verkostoitumisen kannalta on huomionarvoista, että Ella Lindelöfin perhe pystyi matkustamaan Euroopan kulttuurikohteissa (ks. Lehto 2008). Tätä kautta Lindelöf pääsi todennäköisesti kuulemaan sellaisia konsertteja ja muusikoita, joihin tutustuminen ei olisi ollut Suomesta käsin mahdollista. Lindelöf myös käytti ilmeisesti suhteitaan saadakseen häneen suuren vaikutuksen tehneitä ulkomaisia muusikoita vierailemaan Suomeen. Sibelius-museon arkistossa löytyneessä, musiikkielämän vaikuttaja Edvard Fazerille osoitetussa ja Dresdenistä 26.4.1908 lähetetyssä kirjeessä (kuva 3) Lindelöf pyytää Fazeria hankkimaan saksalaispianisti Wilhelm Backhausin soittamaan Suomeen. Backhaus oli omana aikanaan tunnettu, etenkin Beethoven-tulkintoistaan kiitelty saksalaispianisti. Fazer oli perustanut Helsinkiin konserttitoimiston vuonna 1887, ja ulkomaanyhteyksiensä kautta hän sai monet kuuluista muusikot esiintymään Helsinkiin 1900-luvun alussa. Backhaus esiintyikin sittemmin Helsingissä, tosin vasta tammikuussa 1911. Vaikuttaa joka tapauksessa siltä, että Ella Lindelöf pyrki muusikonurallaan toimimaan paitsi pianistina ja pianopedagogina myös musiikkielämän edistäjänä.

Dresden d. 26-4-08
 Bästa Herr Fazer! Ni kommer
 att bli för mycket förvånad öfver
 att få ett bref af mig. Jag vill
 endast skrifa par rader för att
 be rodder för i öfver att engagera
 pianisten Wilhelm Backhaus
 för en symfoni konsert nästa år. Ingen
 konsert här i Dresden väcker
 ett sådant uppseende. Han spelat
 förut vid en symfoni konsert under
 stormande bifall och har sedan

Kuva 3. Ote Ella Lindelöfin kirjeestä Edvard Fazerille 26.4.1908. Sibelius-museon arkisto. Julkaistu Sibelius-museon arkiston luvalla.

Pianonsoitto oli 1900-luvun alussa sangen yleinen varakkaiden perheiden tyttöjen harrastus, ja Lindelöfien perhe pystyi kustantamaan neljän tyttärensä opinnot myös ulkomailla. (Lehto 2008, 96–99.) Tältä pohjalta alkoi myös Ella Lindelöfin opintomatka Sternin konservatorioon Martin Krausen pianoluokalle vuonna 1911. Lindelöfin perheen tytöt lähtivät yksitellen Berliiniin, jossa he olivat perhetuttavan, berliiniläisen matemaatikon Hermann Amandus Schwarzin (1843–1921) ja tämän perheen huostassa. Schwarzien taiteilijatyttö Helene taas vietti vastaavasti kesiä Lindelöfien luona Kuusisaassa, joten kyse oli eräänlaisesta varhaisesta opiskelijavaihdosta. On todennäköistä, että Schwarzit auttoivat Ella Lindelöfiä opintoihin liittyvissä järjestelyissä. Lähteistä käy nimittäin ilmi, että he auttoivat Thyra Lindelöfin puolisoa, Sternin konservatoriossa viulunsoittoa opiskellutta Sulo Hurstistakin konserttijärjestelyjen, lipunmyynnin ja salivarausten kaltaisissa asioissa. (Aukee 2018, 116–118; Lehto 2008, 99–102, 246.)

Ella Lindelöfin opinnot sujuivat Sternin konservatorion vuosikertomuksista löytyneiden esiintymistietojen pohjalta sangen mallikkaasti, sillä – kuten jo aikaisemmin todettua – vain parhaiksi katsotut oppilaat pääsivät esiintymään konservatorion tilaisuuksiin (ks. taulukko 6, Ella Lindelöfin esiintymiset Sternin konservatorion tilaisuuksissa). Hänen ensimmäinen esiintymisensä sijoittui lukuvuoden 1911–12 loppuun (24.5.1912), jolloin hän soitti Johann Sebastian Bachin Kromaattisen fantasian ja fuugan Sternin konservatorion harjoituskonsertissa. Vain muutamaa viikkoa myöhemmin, kesäkuussa 1912, Lindelöf pääsi esittämään saman teoksen Filharmonian talon Beethoven-salissa järjestettyyn julkiseen tutkintokonserttiin. Samassa konsertissa esiintyi hänen suomalainen opiskelutoverinsa, Jyväskylästä kotoisin ollut Signe Fredrikson, omalla Schumann-numerollaan. Lindelöfin opintojen voi päätellä edenneen hänen opettajansa Martin Krausen mielestä siinä määrin vakuuttavasti, että hän pääsi seuraavan lukuvuoden lopussa (21.6.1913) esiintymään suoraan tutkintokonserttiin, ilman opiskelijoilta usein vaadittua harjoitusesiintymistä. Myös kolmas ja viimeinen opiskeluvuosi päättyi tutkintokonserttiin (25.6.1914), jossa Lindelöf esitti Paganini-Lisztin (sovitus) konserttietydin *La Chasse* ja Chopinin Nocturnen c-molli konsertin päätösnumeroina. Lindelöf sai tutkinnot suoritettuaan mitä todennäköisimmin Sternin konservatorion todistuksen, joka lienee auttanut häntä eteenpäin muusikon uralla opintojen jälkeen.

Ella Lindelöfin esiintymiset Sternin konservatoriossa

Harjoituskonsertti 24.5.1912: Johann Sebastian Bachin Kromaattinen fantasia ja fuuga

Tutkintokonsertti 11.6.1912: Sama ohjelma kuin harjoituskonsertissa 24.5.1912

Tutkintokonsertti 21.6.1913: Ludwig van Beethovenin Pianosonaatti op. 110 (Moderato cantabile – molto espressivo – Molto Allegro – Adagio ma non troppo – Allegro, ma non troppo)

Tutkintokonsertti 25.6.1914: Paganini-Liszt, La chasse (Konserttietydi) ja Frederic Chopinin Nocturne c:

Taulukko 6. Pianisti Ella Lindelöf: esiintymiset Sternin konservatorion tilaisuuksissa. Lähde: Sternin konservatorion vuosikertomukset 1911–1914, Berliinin taideyliopiston arkisto.

Ella Lindelöf toimi opintojensa jälkeen pianopedagogina. Hän antoi pianotunteja yksityisesti ja opetti pianonsoittoa Helsingin Musiikkiopistossa vuosina 1921–23 (Karvonen 1957, 281). Vuonna 1923 näyttää tapahtuneen katkos musiikkiopiston opettajan työstä. Lindelöf tapasi samana vuonna tulevan puolisonsa, kuvanveistäjä Felix Nylundin ja ryhtyi heti välittämään tilausteoksia ja auttamaan Nylundia esimerkiksi näyttelyiden järjestelyissä (Bonsdorff 1990, 102–107), mahdollisesti oman muusikon ja musiikkipedagogin uransa kustannuksella. Felix Nylundia tutkineen Bengt von Bonsdorffin mukaan Ella Lindelöfin panosta Felix Nylundin uralle voi pitää merkittävänä etenkin 1920-luvun jälkipuoliskolla (1990, 129). Pitkällinen suhde johti lopulta, kesäkuussa 1927, avioliittoon ja tyttären, Ella Kristina Nylundin syntymään Ella Lindelöfin ollessa 39-vuotias. Perheen perustaminen vaikutti todennäköisesti siihen, ettei Lindelöfin muusikonurasta löydy juurikaan tietoja 1930-luvun osalta. Yksityistunteja hän kuitenkin antoi aina viimeisiin vuosiinsa saakka, niin Nylundien asunnossa Kauniaisissa kuin Hietalahdenrannan lapsuudenkodissa (ks. kuva 4, Ella Lindelöfin ilmoitus yksityistuntien antamisesta Helsingin Sanomissa 5.9.1937). Tytär Kristina on maininnut äitinsä terveyden reistailleen jo tuolloin, 1930-luvulla, mikä johti lopulta tämän ennenaikaiseen menehtymiseen vuonna 1943 (Bonsdorff 1990, 135). Koska Felix Nylund oli menehtynyt jo vuonna 1940, muutti alaikäinen Kristina äitinsä kuoltua Hietalahdenrannan asuntoon Ella Lindelöfin veljen, matemaatikko Ernst Nylundin huostaan (Lehto 2008, 355).



Kuva 4. Ella Lindelöf-Nylundin ilmoitus yksityistuntien antamisesta. Helsingin Sanomat 5.9.1937.

Ella Lindelöf oli hänestä löytyneiden, vääjäämättä hajanaisten lähteiden valossa pianisti, pianopedagogi, suomalaisen musiikkielämän edistäjä ja taiteentuntija. Tutkimus on valottanut tämän tuntemattomaksi jääneen muusikon menestyksestä opintomatkaa Berliiniin ja opintojen jälkeistä toimintaa. Näin on saatu tietoa opintomatkan taustalla vaikuttaneista muusikoiden verkostoista, opintojen edellytyksistä, opintojen sisällöstä, uran alkuvaiheista ja uran ennenaikaiseen katkeamiseen johtaneista tekijöistä. Tutkimusta olisi kiinnostava jatkaa eteenpäin Ella Lindelöfin oppilaisiin ja Berliinistä saatujen pedagogisten vaikutteiden siirtymiseen. Tietoa on mahdollista etsiä Kansalliskirjaston Sibelius-Akatemiaa koskevasta aineistosta. Pedagogisten vaikutteiden siirtymistä on mitä todennäköisimmin tapahtunut Lindelöfin loppujen lopulta sangen pitkän, vaikkakin katkonaisen pedagogisen uran aikana.

5. LAULUNOPISKELU JA OOPPERAKOULU

5.1 Suomalaiset laulunopiskelijat Selma Nicklass-Kempnerin ja Nicolaus Rothmühlin luokilla

Sternin konservatorio oli maineikas ennen muuta pianistien koulutuksestaan. 1900-luvun alussa suomalaisopiskelijoista suurin osa opiskeli kuitenkin laulua. Laulunopiskelun suosio selittyy sillä, että konservatoriossa toimi maineikas oopperakoulu. Näyttämötaide kuului muutenkin konservatorion painopisteisiin: siellä toimi oopperakoulun ohella teatterikoulu, jonka johtohahmoin kuuluu muun muassa Deutsches Theaterin tunnettu johtaja Max Reinhardt (Taubert 1910). Tärkein oopperalaulajien opettaja oli Sternin konservatorion oopperakoulun johtaja Nicolaus Rothmühl, jonka oopperaluokalla opiskeli yhdeksän suomalaisoppilasta. Vuodesta 1907 lähtien neljä suomalaista naislaulajaa opiskeli lisäksi Selma Nicklass-Kempnerin laulu luokalla.

Esittelen aluksi mainitut laulupedagogit ja heidän suomalaisoppilaansa (alaluku 5.1), minkä jälkeen siirryn kuvaamaan oopperakoulutuksen luonnetta (5.2). Pidän

kiinnostavana etenkin oopperakoulutuksen vahvasti ammatillisesti orientoitunutta luonnetta, joka poikkeaa selvästi edellisessä pääluvussa kuvatun pianonsoitonopiskelun soittotekniikkaan ja estetiikkaan keskittyneestä luonteesta. Lopuksi keskityn tarkemmin kahteen laulunopiskelijaan: Rothmühlin oopperaluokalla opiskelleeseen ja sittemmin merkittävän oopperalaulajan uran Suomessa luoneeseen Wäinö Solaan (5.3) sekä tuntemattomaksi jääneeseen, Selma Nicklass-Kempnerin laululuokalla opiskelleeseen Elli Salmiseen (5.4), jonka uran alku oli – kuten pianisti Ella Lindelöfinkin kohdalla – sangen lupaava.

Mainittuja pedagogeja ja Sternin konservatorion oopperakoulutuksen luonnetta käsittelevät osiot sekä Solan ja Salmisen Berliinin-opintoja koskevat tiedot nojaavat Berliinin taideyliopistossa sijaitsevaan arkistoaineistoon. Koska Solan uraa pidetään yleisesti menestyksekkäänä ja musiikinhistoriallisesti merkittävänä, hänestä löytyy tietoja myös suomalaisesta musiikinhistoriankirjoituksesta (Haapakoski ym. 2002). Lisäksi Sola kuvaa kokemuksiaan Berliinissä opiskelemisesta kaksiosaisissa muistelmissaan (Sola 1951 ja 1952). Salmista koskevat tiedot taas nojaavat lähes yksinomaan hänen tyttärentyttärensä Tuulikki Hakkaraisen ylös kirjaamaan elämäntarinaaan ja koostamaan kuva-aineistoon sekä lehdissä ilmestyneisiin konserttiarvioihin. Musiikinhistoriankirjoitukselle Salminen on tuntematon hahmo. Olen aikaisemmin julkaissut artikkelin Sternin konservatorion oopperakoulusta Musiikkikasvatus-lehdessä (Virtanen 2012). Elli Salmista koskevat tiedot ovat uusia, sillä hänen tyttärentyttärensä otti minuun yhteyttä artikkelin ilmestymisen jälkeen.

Nicolaus Rothmühl (1857–1926), kamarilaulaja ja Sternin konservatorion oopperakoulun kuuluisa johtaja, oli syntynyt Varsovasta. Hän opiskeli Wienin konservatoriossa mutta loi oopperalaulajan uran Saksassa esimerkiksi Berliinin (1882–1893) ja Stuttgartin (1893–1901) hovioopperoiden sankaritenorina. (Das neue Musiklexikon 1926; Frank & Altmann 1978; Lexikon der Juden in der Musik 1943.) Hän johti Sternin konservatoriossa toiminutta oopperakoulua vuosina 1902–1926. Rothmühlillä oli yhdeksän suomalaisoppilasta (ks. taulukko 7), joista moni loi sittemmin uran suomalaisessa oopperassa. Rothmühliä voidaankin pitää merkittävänä henkilönä suomalaisten oopperalaulajien varhaisessa koulutuksessa.

Nimi	Opiskelu-aika
Halonen, Aino	1905–06
Helenius, Elisabeth	1909–11
Hurri, Taneli	1905–06
Jorma, Bruno	1909–10
Koskelo, Johann	1905–07
Neumann, Constance	1911–13
Rautavaara, Eino	1906–07
Sola, Wäinö	1909–10
Weikkola, Sylvi	1909–10

Taulukko 7. Nicolaus Rothmühlin suomalaisoppilaat Sternin konservatoriossa 1905–13.

Rothmühlin ensimmäiset suomalaisoppilaat olivat syksyllä 1905 opintonsa aloittaneet Aino Halonen, Taneli Hurri ja Johann Koskelo ja viimeinen Constance Neumann, jonka opinnot päättyivät keväällä 1913. (Sternin konservatorion vuosikertomukset 1905–13.) Oppilaita Rothmühlin luokalla oli sinänsä valtava määrä: aikavälillä 1905–13, jolloin suomalaisetkin suuntasivat Rothmühlin oppiin, oppilaiden lukumäärä oli vuosikertomusten oppilasluetteloiden pohjalta yli 300. Esimerkiksi Elisabeth Heleniuksella oli Rothmühlin ohella kuitenkin toinen laulunopettaja, Selma Nicklass-Kempner, joten Rothmühl keskittyi oletettavasti erityiseen vastuualueeseensa eli ooppera- ja näyttämötyöhön sekä ylipäänsä näyttämöllisiin aspekteihin. Oopperakoulun opetuksesta vastasi kokonainen opettajien joukko, ja jokaisella oli oma opetuksellinen painopistealueensa (ks. luku 5.2).

Oppilaiden suuresta määrästä ja kiireestä kertoo kenties se, että Rothmühlin opetustyyli oli – ainakin Wäinö Solan (1951, 134–136) kuvauksen pohjalta – paitsi ammattitaitoinen, myös suurpiirteinen, ”turhaa näpertelyä” karttava ja suoraan asiaan menevä. Opetustyyliin pääsivät monipuolisimmin tutustumaan sellaiset oppilaat, jotka olivat sekä Rothmühlin soololauluoppilaita että hänen oopperaluokkansa jäseniä. Tällaisia oppilaita olivat esimerkiksi Eino Rautavaara ja Johann Koskelo.

Sola luonnehtii muistelmissaan oopperakoulua käyneitä opiskelijoita. Hänen mukaansa suuresta ja tasoltaan vaihtelevasta joukosta löytyi oppilaita nuorista vanhoihin, aloittelijoista oopperoissa jo työskennelleisiin, naislaulajissa enemmän taitavia kuin mieslaulajissa – kaiken kaikkiaan siis ”monenlaisia” oppilaita mutta ”huonoja eniten” (1951, 134–6). Kuten pianonsoitto, myös laulaminen oli yleinen harrastus 1900-luvun

alussa, joten kaikki oppilaat eivät oletettavasti pyrkineet ammattimuusikoiksi saatikka olleet sellaisia jo lähtökohtaisesti, kuten ulkomaanopintonsa hieman kypsemällä iällä aloittanut Sola. Siinä missä yksi pyrki kansainvälisille oopperalavoille kuuluisia rooleja harjoittelemalla, oli oopperakoulu toiselle lyhytaikainen harrastus.

Moni suomalainen oopperakoululainen näyttää Solan lailla pyrkineen muusikon ammattiin ja onnistuneenkin tavoitteessaan sangen hyvin. Esimerkiksi Sortavalasta kotoisin ollut Aino Halonen toimi ennen Berliinin-opintojaan ja niiden päätyttyä Viipurin Maaseututeatterin oopperalaulajana. Sternin konservatorion opinnot sujuivat ilmeisesti hyvin, sillä hän pääsi joulukuussa 1905 esittämään opiskelutoverinsa kanssa dueton Wagnerin *Lohengrin*-oopperasta konservatorion oppilasillassa. Myös Constance Neumann esiintyi oopperakoulun produktiossa, nimittäin Verdin *Naamiohuvien* esityksessä. Yleisradion äänilevystön mukaan Neumann teki Suomessa levytyksiä muun muassa Merikannon, Melartinin ja Paciuksen sävellyksistä. Sylvi Weikkola taas on lähteistä löytyneiden tietojen mukaan toiminut laulajana esimerkiksi Kansallisteatterissa (Sola 1951, 152).

Eino Rautavaaran (1876–1939) – säveltäjä Einojuhani Rautavaaran isän – opiskeluaika Sternin konservatoriossa oli verraten lyhyt, mutta hän ehti esiintyä yhden kerran baritonina julkisessa oppilasnäytöksessä. Suomessa hänen uransa oli nousujohteinen, kuuluihan hän Kotimaisen Oopperan perustamisryhmään ja oli kiinnitetty oopperaan laulajana. Ura kirkkomusiikin parissa, esimerkiksi Kallion kirkon kanttorina Helsingissä, vei kuitenkin mennessään, ja Rautavaara jätti oopperan lopullisesti vuonna 1922. (Huttunen 2002, 375; Rautavaara 1958, 382–387.) Myös Rautalammilta lähtöisin ollut Bruno Jorma, aikaisemmalta sukunimeltään Jäderholm, oli kiinnitetty Kotimaiseen Oopperaan.

Kuopiolaislaulaja Johann Koskelo oli Rothmühlin oppilas kahden lukuvuoden ajan ja pääsi näin esiintymään kahdessa oopperaproduktiossa. Tietoja Johann Koskelo -nimisestä muusikosta ei ole löytynyt, ja olen toisessa yhteydessä pohtinut, voisiko kyse olla samoihin aikoihin Berliinissä muusikkona toimineesta, niinkään kuopiolaisesta Juho Koskelosta (1870–1942) (Virtanen 2012). Esimerkki havainnollistaa hankaluutta, joka syntyy siitä, että Sternin konservatoriossa opiskelleiden henkilöiden syntymävuodet eivät käy ilmi vuosikertomusten oppilasluetteloista. Mikkeliiläisestä Taneli Hurrista sen sijaan tiedetään, että hän tuli toimimaan oopperalaulajana (esityskuvauksia ks. Palmgren 1948, 96–97 ja Sola 1951, 154–55) ja teki konserttikiertueita Yhdysvaltojen Minnesotaan hieman ennen ensimmäisen maailmansodan puhkeamista (Wasastjerna 1957). Hänet

tunnetaan myös kanttorina, urkurina ja Joensuun Mieslaulajien kuoron perustajana (ks. kuoron internet-sivut).

Rothmühliä voi pitää suomalaislaulajien merkittävimpanä kouluttajana Sternin konservatoriossa. Opiskelijat myös näyttävät hyötynneen opinnoistaan ja oopperakoulutuksesta ainakin uratarinoidensa perusteella, ja moni sijoittui työskentelemään juuri oopperaan opintojensa jälkeen. Suomalaisilla oli kuitenkin muitakin laulunopettajia, esimerkiksi Karl Mayer ja Wladyslaw Seidemann. Selma Nicklass-Kempner taas oli tärkeä hahmo naislaulajien kouluttajana. Niin Mayer, Seidemann kuin Nicklass-Kempner olivat Rothmühlin ohella vaikutusvaltaisia henkilöitä oopperakoulun toiminnassa (Taubert 1910).

Selma Nicklass-Kempner (1850–1928) oli Sternin konservatorion oma kasvatti. Hänen opettajansa oli konservatorion johtajattarena kuuden vuoden ajan toiminut Jenny Meyer, jolla oli ollut 1890-luvulla myös suomalaisia oppilaita. Nicklass-Kempner toimi oopperalaulajattarena avioitumiseensa saakka, jonka jälkeen hän työskenteli Wienissä konserttilaulajattarena ja laulunopettajana. Hän palasi Berliiniin entisen opinahjonsa laulunopettajaksi vuonna 1893. (Lexikon der Juden in der Musik 1943; Frank & Altmann 1978.) Keskeistä suomalaisten opettamisen kannalta oli Nicklass-Kempnerin kokemus oopperalavoilta – oopperakoulutushan oli suomalaisopiskelijoiden kiinnostuksen ytimessä. Nicklass-Kempnerillä oli viisi suomalaisoppilasta, jotka opiskelivat tyypillisesti yhden lukuvuoden ajan hänen oppilaanaan mutta toisinaan kaksikin (taulukko 8):

Nimi	Opiskeluaika
Calonius, Aino	1912–14
Helenius, Elisabeth	1909–11
Lang, Greta	1913–14
Relander, Ellen	1907–08
Salminen, Elisabeth	1909–10

Taulukko 8. Selma Nicklass-Kempnerin suomalaisoppilaat Sternin konservatoriossa 1907–14.

Kirkkonummelta lähtöisin ollut Elisabeth Helenius pääsi opintojensa aikana esiintymään Mozartin *Don Giovanni* -oopperassa ja viipurilainen Aino Calonius Verdin *Trubaduurissa* (Sternin konservatorion vuosikertomukset 1911–14). Helenius loi uran

laulajana ja esiintyi naimisiin mentyään nimellä Helenius-Söderlund (ks. esim. Åbo Underrättelser 15.6.1922). Caloniuskin on ilmeisesti toiminut muusikkona opintojensa jälkeen, sillä hän on Yleisradion äänilevystön tietojen mukaan levyttänyt suomalaisia yksinlauluja 1920-luvun lopulla. Elli Salmisen lupaavasti liikkeelle lähtenyt uraa kuvataan luvussa 5.4.

5.2 Oopperakoulutuksen luonteesta

Oopperakoulu oli yksi Sternin konservatorion ylpeydenaiheista. Koska oopperakoulun näyttävät esitykset sijoittuivat tunnettuihin berliiniläisiin oopperataloihin ja teattereihin, ne saivat osakseen konservatorion rahoitukselle tärkeää myönteistä julkisuutta. Positiivisia lehtikirjoittelua, samoin kuin esitysten ansioita ja oopperakoulun saavutuksia muutenkin, tuotiin mieluusti esiin konservatorion juhlakirjoituksissa (esim. Klatté & Misch 1925; Taubert 1910). Konservatorion toiminnastaan ylläpitämä leikekirjakin täytyi oopperakoulun esityksiä käsittelevistä lehtijulkaisuista kuten kritiikeistä ja konserttiesittelyistä. Oopperakoulu oli luonteeltaan kansainvälinen, ja oppilaita oli 1900-luvun alussa niin Euroopasta, Aasiasta kuin Pohjois- ja Etelä-Amerikasta. Tässä mielessä oopperaluokka muistutti siis Martin Krausen kuuluisaa pianoluokkaa.

Oopperakoulun opetussuunnitelman sisällöstä on säilynyt tietoja Sternin konservatoriota koskevassa arkistoaineistossa. Parhaita lähteitä ovat konservatorion esittelylehtiset, musiikinopiskelijan oppaat (Stern 1909 ja 1914) sekä Berliinin musiikkivuosikirja (Ebel 1926). Esimerkiksi Richard Sternin (1914, 161–2) toimittama opas luettelee opetussuunnitelman sisältämät pakolliset oppiaineet vastuuopettajineen. Pakollisia aineita oopperakoulutukseen osallistuneille olivat 1) soololaulu ja äänenmuodostus, 2) yhtyelaulu ja osien opettelu, 3) lausunta, dialogi, plastiikka ja mimiikka, sekä 4) näyttämöharjoitukset. Soololaulua opettivat Nicolaus Rotmühl, Selma Nicklass-Kempner ja joukko muita laulunopettajia, osien opiskelua ja yhtyelaulua taas esimerkiksi kapellimestari Alexander voi Fielitz. Lausuntaa, dialogia, plastiikkaa ja mimiikkaa opetti teatterikoulun johtajana oppaan kirjoitusajankohtana toiminut Hans l'Arronge, ja käytännön näyttämöharjoituksia Nicolaus Rothmühl. Teatteri- ja oopperakoulun välillä oli siis opetusyhteistyötä, mikä omalta osaltaan vahvisti näyttämöllisen koulutuksen vahvaa asemaa oopperakoulutuksen. Oopperakoulun oppilaat opiskelivat todennäköisesti myös muita aineita, kuten musiikin teoriaa, vaikka tätä ei mainittukaan opetussuunnitelman pakollisten aineiden joukossa.

On huomionarvoista, että yksinlaulu ei suinkaan ollut ainoa opiskeltava aine, vaan opetusohjelmaan kuului joukko muitakin, näyttämötaiteen ammattilaisuuteen kouluttavia aineita. Oopperakoulutuksen tavoitteena onkin useassa lähteessä mainittu kypsyys niin laulamissa kuin näyttämöllisissä taidoissa (esim. Stern 1914, 161), minkä ohella oppilaitoksen esittelylehtiset tähdensivät koulutuksen käytännöllistä ja ammattiin valmentavaa otetta. Oppilaille haluttiin tarjota jo opiskeluvaiheessa mahdollisuus päästä esittelemään taitojaan kriitikoille, näyttämötaiteen agenteille ja suurelle yleisölle (Sternin konservatorion esittelylehtinen 1900, 5).

Oopperakoululaisten taitojen esiin tuomisen taas mahdollistivat näyttävät esitysfoorumit: tunnetut berliiniläiset teatterit ja oopperatalot (esim. Komische Oper), joissa produktioita esitettiin lukuvuosittain. Kuten Martin Krausen pianoluokan kohdalla, myös oopperakoulussa vain parhaimmiksi ja lahjakkaimmiksi katsotut oppilaat pääsivät esiintymään (ks. Klatte & Misch 1925, 34). Niinpä, kun mietitään Rothmühlin yli 300 oppilaan joukkoa aikana (1905–13), jona suomalaiset kävivät oopperakoulua, voidaan päätellä vain harvojen ja valittujen päässeen esiintymään oopperoiden solistisiin rooleihin. Vuosikertomusten esitysluetteloiden mukaan näin olikin, minkä lisäksi samat opiskelijat esiintyivät yhä uudelleen eri produktioissa. Koulun ja opettajan maine näyttävät siis olleen etusijalla silloin, kun oppilaita on valittu oopperaproduktioiden solistisiin rooleihin. Ajattelutapaa voidaan pitää yleisenä konservatorio-instituutiossa yleisemminkin (ks. Lehtonen 2004, 62). Oopperakoululaisten on todennäköisesti ollut kuitenkin mahdollista osallistua oopperoiden kuoro-osuuksiin. Kuorolaisten nimiä ei kuitenkaan mainita konserttiohjelmissa.

Oopperakoulun esityksissä ei ollut tyypillisesti kyse kokonaisista oopperoista vaan kuuluisien oopperoiden yksittäisistä näytöksistä tai kohtauksista. Tämä mahdollisti opiskelijoiden tutustumisen useampaan teokseen samanaikaisesti, minkä seurauksena kokoonpanoltaan ja ohjelmistoltaan vaihtelevia esityksiä oli monia yhdenkin lukuvuoden aikana. Esimerkiksi Koomisessa oopperassa järjestettiin peräti kuusi esitystä lukuvuonna 1911–12.

Suomalaisten opinnot sujuivat ilmeisesti hyvin, sillä monet heistä – Johann Koskelo, Wäinö Sola, Elisabeth Helenius, Constance Neumann ja Aino Calonius – pääsivät esiintymään oopperaproduktioiden solistisissa rooleissa, esimerkiksi Mozartin *Don Giovannissa*, Méhulin *Josephissa*, Mascagnin *Cavalleria Rusticanassa* sekä Verdin oopperoissa *Naamiohuvit* ja *Trubaduuri*. Lisäksi Eino Rautavaara esitti konsertissa lauluja Wagnerin *Tannhäuser*-oopperasta ja Wäinö Sola aarian Weberin *Oberonista*. Laulunopintoihin kuului tietenkin myös yhteismusisointia ja laulusesityksiä erilaisissa

kokoonpanoissa. (Sternin konservatorion vuosikertomukset 1905–13.) Konservatoriolle tyypilliseen tapaan julkisia esityksiä edelsi usein harjoitusesiintyminen oppilaitoksen sisäisessä oppilasillassa.

Kuten pianonsoitonopiskelijat, myös laulunopiskelijat osallistuivat lukuvuoden päätteeksi järjestettyihin tutkintokonsertteihin. Esimerkiksi Constance Neumann esitti tutkinnossaan Franz Lisztin lauluja kesäkuussa 1913. Kyseessä oli samalla myös Neumannin opintojen päätös, joten tavoitteena on epäilemättä ollut todistuksen saaminen. Harmi kyllä Sternin konservatorion tutkintotilaisuuksista ei ole säästynyt arviointeja, arviointiperusteita tai tutkintopöytäkirjoja. Pianisti Ernst Lingosta elämäkerran laatinut Elina Sajakorpi (1989, 36) pohtii, että loppututkinnoista ei ole välttämättä annettu tarkkaa – esimerkiksi numeerista – arviota vaan kyseessä on saattanut olla saavutetun tason toteaminen. Toistaiseksi arvioinnin yksityiskohdat ovat kuitenkin hämärän peitossa.

Voidaan joka tapauksessa olettaa, että tutkintojen suorittaminen on ollut tärkeää todistusten ja suositusten saamiseksi ja sitä kautta eduksi opiskelijan myöhemmälle toiminnalle, kuten työllistymiselle. Tutkintokonsertit olivat julkisia konsertteja, joihin pääsy oli useimmille oppilaille kiven takana konservatorion ollessa tarkka julkisuuskuvaan, joten kaikki tuskin pääsivät tutkintoa suorittamaan vaikka olisivat halunneetkin. Suomalaislaulajien pääsy niin oopperaproduktioiden solistisiin rooleihin kuin julkisten tutkintokonserttien esiintyjiksi ei ole siinä mielessä yllättävää, että monilla heistä oli Berliinin-opintojensa pohjana aiempia musiikinopintoja ja jopa muusikon työuraa esimerkiksi oopperassa. Koska suomalaiset laulunopiskelijat valikoituivat esiintymään päässeiden oppilaiden joukkoon, heidän suhteensa laulunopettajiin, kuten Rothmühliin ja Nicklass-Kempneriin, lienee ollut tiivis. Konservatorion opettajilla kun oli tapana panostaa julkisiin esityksiin osallistuneiden oppilaiden soitto- ja laulutunteihin kasvattamalla tuntien määrää.

Oopperakoulun opintojen luonnetta kokonaisuutena arvioitaessa korostuu niiden vahva ammatillinen painotus. Pakollisia oppiaineita oli soololaulun ohella useita, joten oopperakoulussa opiskelu ei nojannut pelkästään yhteen solistisen aineen opettajaan, hänen persoonaansa ja pedagogisiin näkemyksiinsä, kuten Krausen pianoluokan ollessa kyseessä. Rothmühl kyllä oli oopperakoulun johtaja ja vastasi opintojen muodostamasta kokonaisuudesta, mutta erilaiset pakolliset ryhmäaineet (kuten näyttämöharjoitukset, yhtyelaulu ja dialogiopinnot) monine opettajineen toivat vääjäämättä tiimityöskentelynomaisen ulottuvuuden perinteisemmän mestari-kisälli-suhteeseen nojautuvan opetusmallin rinnalle. Oopperakoulun produktioiden valmistelu oli itsestään selvästi ryhmätyötä, johon liittyi myös yhteisopettajuutta ja yhteistyötä ooppera- ja

teatterikoulujen välillä. Rothmühl ei ollut yksinäinen auktoriteetti vaan toimi yhteistyössä muista oopperaesityksen aspekteista vastaavien opettajien, kuten laulunopettajien, dramaturgien ja kapellimestarien kanssa.

Oopperaluokan ryhmäluonne on saattanut olla vahvempi kuin tavanomaisen pianoluokan. R. ja P. Schmuck nimittäin huomauttavat, että sellaista ryhmä- tai tiimityöskentelyä, jossa ilmenee itsenäistä rinnakkaista työskentelyä ryhmätyöskentelyn kontekstissa, voidaan pitää luokan ryhmäluonnetta vahvistavana seikkana (1992, 25–27). Kuvaus soveltuu hyvin oopperaluokalla opiskelun luonteeseen, joskin mestari-kisälli-vuorovaikutuksellakin on ollut merkittävä asema opintojen osana esimerkiksi soololaulutuntien muodossa. On kuitenkin huomattava, että kaikki opiskelijat eivät päässeet samassa mittakaavassa nauttimaan oopperaluokan yhteistyötä korostavasta ryhmäluonteesta, sillä solistiset roolit jaettiin harvoille ja valituille oppilaille ja harjoitukset epäilemättä painottuivat heidän valmentamiseensa julkisiin esityksiin. Siinä missä Sola valmentautui Rothmühlin ja muiden opettajien johdolla oopperaroolihinsa ja pääsi muistelmiensa (1951 ja 1952) perusteella tutustumaan Rothmühlin opetustyyliin sangen hyvin, saattoi Rothmühl jäädä joillekin toisille, vähemmän esiintymään päässeille oppilaille hyvinkin etäiseksi hahmoksi.

Moni suomalainen oopperakoululainen menestyi opintojen jälkeisellä urallaan hyvin ja oli muusikonuransa jo aloittanutkin ennen opintojaan. Opintomatka Berliiniin ei siis pääsääntöisesti ollut tarkoitettu pelkäksi lyhytaikaiseksi harrastusmatkaksi. Suomalaiset täydensivät oopperakoulun opinnoillaan jo entuudestaan sangen hyvää ammatillista osaamistaan, jonka oopperakoulun opettajatkin näyttävät panneen merkille antaessaan heille solistisia oopperaroleja. Opiskelijat saivat epäilemättä eväitä suomalaisen oopperakulttuurin kehittämiseen ja Wäinö Sola sekä Eino Rautavaara jopa Kotimaisen Oopperan perustamiseen. Kaiken kaikkiaan sisällöltään monipuoliset opinnot Sternin konservatorion oopperakoulussa näyttävät tarjonneen pohjaa niin näyttämötyöhön kuin pedagogisiin ammatteihin sekä moneen muuhun tehtävään, jossa oopperakoulun opiskelijat tulivat opintojensa jälkeen työskentelemään (ks. luku 6.1).

Maininnan arvoista on vielä se, että Sternin konservatoriossa olisi voinut opiskelijan oppaiden (ks. esim. Stern 1914) ja vuosikertomusten mukaan opiskella myös opettajaseminaarissa, jossa saattoi hankkia pätevyyden niin laulunopettajaksi kuin urkujen soiton sekä pianon- ja viulunsoitonopettajaksi. Laulun aineenopettajan johtamassa laulunopettajaseminaarissa pystyi valmentautumaan koulun laulunopettajan (Schulgesanglehrer) valtiolliseen tutkintoon (Stern 1914, 162), joten tällainenkin mahdollisuus oli olemassa. Suomalaisnimiä ei kuitenkaan löytynyt opettajaseminaarista

valmistuneiden nimilistoilta, jotka löytyivät vuosikertomuksista. Ylipäänsä valmistuneita oli vähän konservatorion suureen oppilasmäärään nähden. Oopperakoulun oppilaat eivät juuri osallistuneet opettajaseminaarissa annettuun koulutukseen, mistä voi päätellä ammatillisten intressien olleen enemmän näyttämötaiteellisessa kuin koulun opettajan työssä

5.3 Wäinö Sola, suomalaisen oopperakulttuurin uranuurtaja

Wäinö Sundberg, helsinkiläisen tilanhoitajan Jalo Sundbergin poika, oppi nuoteista laulamisen taidon kansakoulussa. Sitä ennen hän oli omaksunut sävelmiä korvakuulolta. Soittimia perheellä ei ollut varaa ostaa, mutta Wäinö Sundberg pääsi osallistumaan harrastelijakuoroihin ja näytelmäkerhoon. (Hirvensalo 2007.) Kansakoulun jälkeen rautakaupan juoksupojan työn vastaanottaneesta Sundbergista tuli monien vaiheiden, esimerkiksi harrastelijanäyttelijänä ja liikemiehenä toimimisen sekä Berliinissä, Milanossa ja Ranskassa opiskelemisen jälkeen suomalaisen oopperakulttuurin uranuurtaja ja sankaritenori. Nimensä hän muutti Solaksi vuonna 1906.

Lukuvuoden 1909–10 ajan Sternin konservatorion oopperakoulussa Nicolaus Rothmühlin oppilaana opiskellut Sola (1883–1961) luonnehtii kaksiosaisen omaelämäkertansa ensimmäisessä osassa opintomatkaansa Berliiniin. Omakohtaisten opiskelukokemusten kuvaus on arvokas lisä muiden lähteiden kuten arkistoaineiston tarjoamiin tietoihin ja avaa ainutlaatuisen näköalan suomalaisen 1900-luvun alun musiikinopiskelijan kohtaamiin uusiin musiikkielämyksiin ja haasteisiin tunnetussa keskieuropalaisessa konservatoriossa. Kirjeessään teatterinjohtaja Jalmari Finnelle (29.11.1909) Sola kuvaa Rothmühliä, tämän opetustapaa ja saksalaisen äänenmuodostustavan vierautta (1951, 135–6):

Opettajani on kam.laulaja Nic. Rothmühl, tunnollinen, tarkka ja innostunut tosi taiteilija. Olen iloinen että sain hänet opettajakseni. Hänen tapaansa muodostaa ääntä en täydellisesti hyväksy. – – Hän opettaa hyvin havainnollisesti, ehkä enemmän näyttäen kuin selittäen. Hän on itse tenori, hyvä saksalainen tenori; tummaa baritonia tapaava. Hän tahtoo peittää äänen minun mielestäni liian paljon, eikä hyväksy ollenkaan italialaista avonaista tapaa. Minulla oli ääni kovin kurkunpäässä tullessani tänne, mutta tunnen selvästi jo, kuinka paljon helpompaa minun on laulaa nyt kuin ennen. Kuitenkaan en aio täydellisesti hänen tapaansa omistaa, sillä fortea laulaessa äänen väristä jotain ikään kuin katoa, pianissimossa tuntuu hyvältä, varsinkin ylä-äänissä.

Paras opettaja hän luullakseni sittenkin on tässä opistossa. Olen harjoittanut (laulanut ja näytellyt) valmiiksi Pagliazzin, Cavalleria Rusticanan ja Carmenin, nyt aloitan Tieflandia. Mikä onni minulle, että olen ollut teatterissa. Ne vuodet eivät ole hukkaan menneitä. Nyt minulla on niistä hyötyä.

Sola antaa muistelmissaan positiivista palautetta Rothmühlin laajasta näyttämökokemuksesta ja taitavasta ohjauksesta näyttämötyöskentelyssä, mutta äänenmuodostuksen ja -muokkauksen opetustapa saa kritiikkiä: Sola ei ollut tottunut saksalaiseen, ”umpinaiseksi”, ”raskaspainaiseksi” ja ”tukkoiseksi” luonnehtimaansa äänenmuodostukseen ja jäi miettimään, onko uudenlaisen, vieraalta tuntuvan äänenmuodostustavan opettelusta lopulta enemmän haittaa kuin hyötyä. (Sola 1951, 134–35.) Toisaalta, kuten kirjeessä käy ilmi, hän sai Rothmühlin opeista myös apua aikaisempiin lauluteknisiin haasteisiinsa.

Helsingistä kotoisin ollut Sola opiskeli laulua alunalkujaan pietarilaislähtöisen Sofia Roihan johdolla Viipurissa (Sola 1951, 36, 157). Laulunopintojen aloittamista motivoi Solan vuonna 1903 aloittama näyttelijäntyö Viipurin Maaseututeatterissa (Kivitie 1958, 439). Roihaa hän luonnehtii teknisesti korkeatasoiseksi koloratuurisopraanoksi ja taitavaksi pedagogiksi, jonka ansiosta hän löysi äänelleen ”oikean sijoituksen” (Sola 1951, 36). Viipurin Maaseututeatterin ohjelmisto oli kirjava ja sisälsi myös operetteja ja laulunäytelmiä (Hirvensalo 2007). Sola osallistui aluksi pikkurooleihin, mutta jo vuonna 1905 tarjoutui Jonatanin rooli Fredrik Paciuksen säveltämässä *Kaarle-kuninkaan metsästys* -opperassa, jonka laajuisen produktion esittäminen amatöörivetoisessa maaseututeatterissa oli jo tapaus sinänsä (Huttunen 2002, 375). Esiintyjäkaartiin kuului muitakin Rothmühlin oppiin sittemmin hakeutuneita muusikoita, kuten Aino Halonen-Haverinen ja Bruno Jorma. (Sola 1951, 41–44.)

Sofia Roiha oli itsekin opiskellut Sternin konservatoriossa Rothmühlin oppilaana yhden lukuvuoden ajan (Sternin konservatorion vuosikertomus 1905–6), joten Solan ulkomaanopinnoille oli olemassa valmis verkosto. Oopperakoulu oli muutenkin luonteva jatke Solan aiemmalle toiminnalle, sillä hän oli ollut harrastajanäyttelijä Helsingin Työväen Teatterissa ennen laulunopintojen aloittamista Viipurissa (Hirvensalo 2007). Sola oli tässä välissä ehtinyt toimia liikemiehenäkin, joten hänen ammatti-identiteettinsä vaikuttaa olleen sangen joustava. (Ks. Huttunen 2002, 375.)

Verraten myöhään aloitetut laulunopinnot etenivät ja kantoivat hedelmää nopeasti. Sola siirtyi näyttämötyössään nopeasti alkuvaiheen pienistä rooleista oopperaproduktioiden suuriin osiin. Ensimmäisen Helsingin-konserttinsa hän piti vuonna

1908. (Huttunen 2002, 375.) Samana vuonna Turun Musiikillinen Seura kutsui Solan esiintymään kolmessa eri oopperassa: Mozartin *Don Giovannissa*, Leoncavallon *Pajatsossa* ja Gounodin *Faustissa*. Sola oli uusien haasteiden edessä työskennellessään nyt ammattimuusikoiden kanssa; aikaisemmin puheteatterissa työskennellessään hän oli erottunut joukosta tähtilaulajana (Hirvensalo 2007). Lähtiessään Sternin konservatorioon opiskelemaan vuonna 1909 Solalla siis oli takanaan kuutisen vuotta laulunopintoja, mutta aiempi, vankka kokemus näyttämötyöstä ja oopperoista oli tulevien oopperaopintojen kannalta vähintään yhtä tärkeää. Näyttämöllisten taitojen kehittäminen oli nimittäin oopperakoulutuksen keskiössä. Ei siis ole ihme, että Sola kirjoittaa Jalmari Finnelle osoitetussa kirjeessä olevansa onnellisessa asemassa aiemman teatteritaustansa vuoksi.

Sola teki kuuden viikon mittaisen ”tiedusteluretken” Berliiniin jo vuosia ennen varsinaisia opintoja, loppukesällä 1907 (ks. Sola 1951, 58–62). Aikomus ottaa yksityistunteja Rothmühliltä ei toteutunut vielä tällä matkalla, sillä Rothmühl ei ollut edes paikalla Berliinissä. Sola pääsi kuitenkin kuulemaan kiinnostavia esityksiä berliiniläisissä teatteri- ja oopperataloissa: ”Kävin työkseni iltaisin teattereissa, päivät vietin museoissa. Kuulin operoita, operetteja, näin komedioita ja draamoja”. (Sola 1951, 59.) Ilmeisesti kielitaidon heikkous häiritsi esitysten seuraamista, mutta Sola sai joka tapauksessa yleiskuvan berliiniläisten teatteri- ja oopperatalojen profiilista. Tätä voi pitää tärkeänä myöhemmän opintomatkan kannalta, tulihan Sola esiintymään esimerkiksi Koomisessa oopperassa. Ensimmäinen Berliinin-matka oli Solalle itsensä etsimisen aikaa. Hän ei ollut vielä selvillä omasta ammatillisesta kutsumuksestaan, joka veti kahteen suuntaan: yhtäältä laulajaksi ja toisaalta näyttelijäksi. Niinpä hän seurasi kaikenlaisia esityksiä laidasta laitaan. (Sola 1951, 60–61.)

Berliinin tutustumiskäynnin ja varsinaisen opintomatkan välissä Sola ehti vielä esiintyä käännteentekevässä, Oskar Merikannon säveltämän *Pohjan neiti* -oopperan kantaesityksessä Viipurin laulujuhllilla vuonna 1908. Kyseessä oli ensimmäinen alun perin suomenkieliseen tekstiin laadittu ooppera, joka oli sävelletty jo edellisen vuosisadan puolella. Eräs kantaesityksen viivästymiseen vaikuttanut tekijä oli ollut sopivan suomalaistenorin puuttuminen (Tolonen 1947, 531). Nyt sellainen oli kuitenkin löytynyt. Seuraava käänne Solan nousujohteisella uralla oli lähtö opiskelemaan Sternin konservatorion oopperakouluun syksyllä 1909. Opinnot teki taloudellisesti mahdolliseksi valtion 2000 markan stipendi ja Solan tädin Mimmi Nikolajeffin saman suuruinen lahjoitus. Vaimo ja kaksivuotias poika muuttivat Solan perässä Berliiniin muutamaa kuukautta myöhemmin, ja perhe verkostoitui Berliinin suomalaisiin, niin muusikkoihin

kuin muihin paikkakunnalla tuolloin toimineisiin henkilöihin, kuten nuoreen Arvo Ylppöön. (Sola 1951, 134–35.)

Saksankieliset oopperaosat tulivat Solalle opintojen myötä tutuiksi, ja opinnot huipentuivat *Cavalleria Rusticana* -oopperan Turiddun osan esittämiseen oopperakoulun oppilasnäytteessä. Ilmeisesti esitys oli Solan osalta menestys, sillä häntä jopa kannustettiin uran luomiseen Saksassa (1951, 137):

Operaluokan oppilasnäytteessä lauloin Turiddun *Cavalleria Rusticana*ssa. Rothmühl oli erikoisen innostunut ja toivoi että valmistautuisin kokeilemaan saksalaisilla näyttämöillä. Minulla ei kuitenkaan ollut halua sellaiseen, sillä pidin velvollisuutenani asettua kotimaani käytettäväksi, sieltähän sain apurahojakin. – – Sen tähden hylkäsin kaikki saksalaiset tarjoukset ja valmistelin itseäni Suomea varten.

Suomeen palaamisen jälkeen Sola sai vielä tarjouksen liittyä Ruotsin Kuninkaalliseen oopperaan mutta kieltäytyi myös siitä (Sola 1951, 138). Palaamispäätökseen vaikutti moni tekijä Berliinin-opintomatkan rahoituksen ehtymisestä kotiin halunneeseen, perheenlisäystä odottaneeseen vaimoon. Lisäksi Sola tiedosti, että juuri Suomessa hänellä olisi mahdollisuus saavuttaa asema oopperan kehityksen kannalta merkittävänä hahmona. (Sola 1951, 134–8.) Tässä hän oli oikeassa: esimerkiksi musiikinhistorioitsija M. Huttunen (2002, 375) toteaa, että juuri Solalla oli ”paitsi artistista myös strukturaalista” merkitystä suomalaisen oopperan kehittymiseen.

Sola oli yksi Kotimaisen Oopperan perustajista vuonna 1911. Hän työskenteli soolotenorina Kotimaisessa Oopperassa noin kolmenkymmenen vuoden ajan, vuoteen 1949 saakka. Hänet tunnettiin etevänä näyttelijänä ja sankaritenorina, joka esiintyi karkean arvion mukaan jopa pari tuhatta kertaa oopperalavalla ja omaksui yli sata roolia. Lisäksi Sola ohjasi ja suomensi suurehkon joukon oopperoita ja levytti yli sata kappaletta vuosien 1909 ja 1944 välillä. (Hirvensalo 2007; Huttunen 2002, 375.) Vaikka hän ei ottanut vastaan ulkomaisia kiinnityksiä, hänen konserttikiertueensa ulottuivat Euroopan maista aina Yhdysvaltoihin saakka (Kivitie 1958, 438).

Haavoituttuaan sisällissodassa Sola alkoi ottaa oopperatyöskentelyn rinnalle muitakin ammatillisia tehtäviä 1920-luvulla (Huttunen 2002, 375). Hän muun muassa ryhtyi Helsingin konservatorion, nykyisen Sibelius-Akatemian, plastiikka- ja oopperaluokan ohjaajaksi Emmy Achtén jätettyä viran vuonna 1923 ja toimi tehtävässä peräti 26 vuoden ajan. Professorin arvonimen Sola sai vuonna 1944. Yksityiselämässä oli kuitenkin vastoinkäymisiä, kun Sola ja hänen puolisonsa, näyttelijä Elisabet (Elli) Malm

menettivät vuonna 1940 molemmat poikansa talvisodassa ja yhden tyttäristään keuhkotautiin. (Hirvensalo 2007.)

Solan tapaus nostaa esiin monia kysymyksiä tulevien tutkimusten selvitettäväksi. Yksi kysymyksistä koskee Saksaan tai ylipäänsä ulkomaille töihin opintojensa jälkeen jääneitä muusikoita. Vuosikertomuksista käy nimittäin ilmi, että osa Sternin konservatoriossa opiskelleista ulkomaalaisista meni töihin saksalaisiin oopperataloihin ja teattereihin välittömästi opintojensa päätyttyä (ks. luku 6.1). Suomalaisista esimerkiksi luvussa 3.2.1 mainittu viipurilainen mezzosopraano Amalia Burjam (taiteilijanimeltään Mally Burjam-Borga), joka opiskeli Sternin konservatoriossa lukuvuonna 1892–3, onnistui luomaan oopperalaulajan uraa niin Saksassa kuin Ranskassa opintojensa jälkeen vaikka palasikin Suomeen ensimmäisen maailmansodan käynnistyttyä. Ulkomaille uraa luoneiden kohdalla olisi kiinnostavaa tutkia, miksi he päättivät jäädä ulkomaille. Törmäsivätkö he kotimaassa työllistymistä hankaloittaviin tekijöihin vai olivatko työmahdollisuudet yksinkertaisesti heikkommat?

Toinen kiinnostava tutkimuskohde tulevaisuudessa olisi Sternin konservatorion oopperakoulusta saatujen vaikutteiden siirtyminen Solan omaan opetustyöhön Helsingin konservatorion plastiikka- ja oopperaluokan ohjaajana. Sternin konservatorion oopperakoulun opinnot olivat hyvin monipuoliset ja oopperaluokalla opiskelleet työllistyivät monenlaisiin tehtäviin (ks. luku 6.1). Myös Solan muusikonuraa on leimannut monipuolisuus, tulihan hän tunnetuksi niin viihdemusiikin kuin oopperoiden, oratorioiden ja passioiden esittäjänä, niin kyvykkäänä näyttelijänä puheteatterissa kuin sankaritenorina, niin pedagogina kuin näyttämötyön ohjaajana ja librettojen suomentajana (Hirvensalo 2007; Huttunen 2002, 375). On selvää, että opintomatka Berliiniin tuki hänen aktiivisuuttaan käytännön näyttämötyössä, sillä tämä oli myös opintojen ja Rothmühlin oman osaamisen ydinaluetta. Solan osaamista hyödynnettiin sittemmin niin oopperan ohjaajana kuin oopperaluokan pedagogina.

5.4 Elli Salminen, koloratuurisopraano

Tamperelainen koloratuurisopraano Elli Salminen opiskeli laulua Sternin konservatoriossa lukuvuonna 1909–10. Hän on tuntematon hahmo esittävän säveltaiteen historiankirjoitukselle. Ainoat löytyneet tiedot ovat maininta hänen laulunopinnoistaan Selma Nicklass-Kempnerin oppilaana Sternin konservatorion lukuvuoden 1909–10 vuosikertomuksessa, Helsingin Musiikkiopistossa opiskelua ja esiintymisiä koskevat tiedot Fabian Dahlströmin laatimassa Sibelius-Akatemian historiikissa (1982) sekä sanomalehdistä löytyneet konsertti-ilmoitukset, arvostelut ja haastattelu. Kiitän

lämpimästi Elli Salmisen tyttärentytärtä Tuulikki Hakkarasta, joka toimitti minulle vuosina 2017–19 kuva-aineistoa Elli Salmisesta, laatimansa koosteen Salmisen elämänvaiheista sekä kokoelman Salmista ja hänen esityksiään koskevia lehtileikkeitä.

Säilyneistä lähteistä avautuu näköala lupaavaan laulajattareen, joka opiskeli laulamisen perustaitonsa ensin Helsingin Musiikkiopistossa, siirtyi sitten maineikkaaseen Sternin konservatorioon, piti tämän jälkeen menestyksekkään ensikonserttinsa Suomessa, sai kautta linjan erittäin hyviä konserttiarvosteluja ja jolle arvostelijat ennustivat merkittävää taiteellista uraa. Hahmottelen seuraavassa lähteistä löytyneiden, osin sirpaleisten tietojen pohjalta kokonaiskuvaa Salmisen opintojen ja uran vaiheista. Kysyn, miksi Salminen jäi lopulta tuntemattomaksi laulajattareksi ja mikä Berliinin-opintomatkan merkitys oli hänen myöhemmän toimintansa kannalta.



Kuva 5. Elli Salminen Berliinissä 1909. Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma. Julkaistu Tuulikki Hakkaraisen luvalla.

Maria Elisabet (Elli) Salminen syntyi Tampereella kesäkuussa 1886 nahkatehtailija ja kunnallisneuvos Johan Niklas Salmisen ja Maria Sundbäckin tyttäreksi (Hakkarainen 2017). Hän aloitti 19-vuotiaana opinnot Helsingin Musiikkiopistossa, jossa hän opiskeli soololaulua vuodesta 1905 vuoteen 1909 eli Berliinin-opintomatkansa saakka (Dahlström 1982, 469). Keskeisin ja vaikutusvaltaisin pedagogi Salmisen kotimaan opintojen kannalta oli baritoni Abraham Ojanperä, joka oli Salmisen opettaja Helsingin Musiikkiopistossa nelivuotisten laulunopintojen ajan ja lienee myötävaikuttanut myös Salmisen päätökseen lähteä opiskelemaan yksinlaulua Berliiniin.

Ojanperä (1856–1916), joka oli valmistunut Jyväskylän seminaarista kansakoulunopettajaksi vuonna 1878, oli hänkin opiskellut Saksassa, Dresdenin kuninkaallisessa konservatoriossa kamarilaulaja Eugen Hildachin oppilaana. Ojanperä sai Hildachin kautta todennäköisesti berliiniläisiäkin laulupedagogisia vaikutteita: Hildachilla oli nimittäin vahva side Berliinin muusikkopiireihin, sillä hän oli opiskellut Berliinissä ja palasikin sinne professorin nimityksen myötä vuonna 1909. Ojanperä oli kiinnostunut kansainvälisestä urasta laulajana. Kun sopivaa kiinnitystä ei ollut tarjolla eurooppalaisista oopperataloista, hän kuitenkin palasi kotimaahan vuonna 1885. (Lappalainen 2006.) Suomessa Ojanperästä tuli Helsingin Musiikkiopiston yksinlaulun pitkäaikainen opettaja, jolla oli kiinteä suhde keskieurooppalaiseen laulupedagogiikkaan. Vaikka konserttitoiminta ulkomailla jäi vähäiseksi – yksi harvoista konserteista oli juuri Berliinissä – hänelle kertyi Suomessa huomattava määrä esiintymisiä esimerkiksi oopperoissa ja oratorioissa (Lappalainen 2006).

Ojanperä ja muut Helsingin Musiikkiopiston opettajat esiintyivät musiikki-illoissa, jotka järjestettiin Elli Salmisen opiskeluaikana yleensä Ruotsalaisessa Normaalityössä. Musiikki-iltojen pedagogisena funktiona oli se, että oppilaat pääsisivät kuulemaan keskeistä ohjelmistoa, laadukkaiden konserttien kuuleminen kun ei ollut 1900-luvun alussa mikään itsestään selvyys. Musiikkiopiston alkuaikoina opettajat ja oppilaat esiintyivät musiikki-illoissa yhdessä, mutta opettajien osuus lisääntyi vähitellen ja lopulta vain syyslukukauden viimeinen musiikki-ilta oli oppilaiden pitämä. (Dahlström 1982, 79.) Vaikuttaakin siltä, että musiikki-illoista muodostui väylä, jota pitkin esityskäytännölliset vaikutteet – vaikkapa juuri Keski-Euroopasta hankitut – levisivät opettajilta oppilaille. Nuoret lupaaviksi arvioidut säveltäjänalut – Salmisen opiskeluaikana lähinnä Toivo Kuula ja Leevi Madetoja – saivat kuitenkin mahdollisuuden saada oppilastyönsä kuuluviin. Silloin Elli Salmisellekin tarjoutui mahdollisuus esiintyä musiikki-illassa 14.12.1908, jolloin hän esitti Sibeliuksen oppilaan Leevi Madetojan yksinlaulut *Yksin* ja *Lähdettyäs*. (Dahlström 1982, 79.) Esiintymään pääseminen oli

Salmiselle ansio, kun otetaan huomioon musiikki-iltojen tärkeä pedagoginen funktio: laadukkaiden esitysten kuuleminen yhtäältä tunnetusta ja toisaalta uudesta ohjelmistosta.

Elli Salmisen opinnot Helsingin Musiikkiopistossa huipentuivat julkiseen näytteeseen kevätlukukauden 1909 päätteeksi. Valikoitumista julkisen konsertin esiintyjäksi voi pitää ansiona: jos Salmisen tulevassa opinahjossa eli Sternin konservatoriossa esiintymään päästettiin harvat oppilaat, oli tilanne samankaltainen Helsingissä. Salmisen esiintyminen noteerattiin myös kotipaikkakunnalla *Aamulehdessä* (2.6.1909), jossa esitettiin kooste julkisen näytteen konserttiarvosteluista. Kooste kuvastaa Salmisen konserttiarvostelujen myönteistä sävyä opiskeluaajoista lähtien:

Neiti Elli Salmisen lauluesitystä musiikkiopiston julkisessa näytteessä viime lauantaina kiittelivät Helsingin lehtien arvostelijat jälleen yksimielisesti. — —”Toinen numero — — jolla oli todellinen taidearvo, oli tamperelaisen nti Elli Salmisen esittämä Traviata-aria. — — kaiultansa harvinaisen jalo soprano-ääni on yhä kehittynyt ja vahvistunut ja vaikkakin kaikkein forteimmat kolmiviivaiseen oktaaviin kuuluvat säveleet eivät tulleet vaivatta esille, tulivat ne esille täysin loogillisesti muodostettuina ja arvokkaina, jollaista — — herra Ojanperän järjestelmällisesti eheä opetus voi saada aikaan. Sanojen selvä ja kaunis lausuminen ansaitsee erityisen kiitoksen”.

Salminen oli jo aikaisemmin esiintynyt Helsingin Musiikkiopiston tilaisuudessa, nimittäin Ruotsalaisessa Normaaliylyseossa 27.5.1909 järjestetyssä oppilasnäytteessä, jonka esiintyjäkaartiin kuului myös pianisti Ella Lindelöf (ks. kuva 2). Salmisen opiskellessa Helsingin Musiikkiopistossa pianonsoitto ja yksinlaulu olivatkin opiston kaksi suurinta solistista ainetta, tässä järjestyksessä. Laulunopetus poikkesi tässä vaiheessa todennäköisesti pianonsoitonopetusta enemmän Sternin konservatoriossa annetusta opetuksesta. Kun Berliinissä – ja myös esimerkiksi Tukholmassa – laulunopetus tapahtui kiinteässä yhteydessä vakituisesti toimiviin oopperoihin, ei tämä ollut vielä mahdollista 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Helsingissä. 1870-luvun alussa perustettu Suomalainen ooppera – suomalaisen teatterin lauluosasto – lopetti toimintansa rahavaikeuksien vuoksi vielä samalla vuosikymmenellä, ja Kotimainen ooppera, jonka perustamisessa ja kehittämistyössä Solakin oli sittemmin mukana, perustettiin vasta 1911. Niinpä lied-laulu oli Helsingin Musiikkiopiston laulunopiskelun keskiössä. (Dahlström 1982, 49.)

Helsingin Musiikkiopiston ensimmäinen laulunopettaja oli ollut Emilie Mechelin, Abraham Ojanperän opettaja. Ojanperä seurasi entistä opettajaansa opiston johtavaksi

laulunopettajaksi vuonna 1885. Hän oli suuntautunut pikemminkin oratorio- ja konserttiesityksiin kuin oopperaan, mikä oli osin ehkä käytännön sanelemaa, opinnoilta kun puuttui kytkös oopperataloon. Yhteislaulu kuitenkin korostui opinnoissa, ja oopperoista esitettiin yhteislaulukohtauksia opiston näytteissä. (Dahlström 1982, 49.) Tässä mielessä Salmisen laulunopinnot todennäköisesti pohjustivat tulevia opintoja Sternin konservatoriossa. Oopperakoulutus oli kuitenkin Salmisen opiskeluaikana vasta kehitteillä Helsingin Musiikkiopistossa, mikä on varmasti ollut yksi syy suomalaisten laulunopiskelijoiden kiinnostukseen juuri Sternin konservatorion oopperakoulua kohtaan.

Vaikka Salminen ei saanut varsinaista oopperakoulutusta Helsingin Musiikkiopistossa, tulevan oopperaluokan pohjustus oli jo meneillään. Plastiikka, jolla tarkoitettiin laulunopiskelijoiden valmentamista näyttämötehtäviin, tuli oppiaineeksi jo vuonna 1889, minkä ohella laulunopiskelijoiden tukena oli lausunta-niminen oppiaine. (Dahlström 1982, 49.) Tukiaineeksi tuli vuonna 1908 eli Salmisen opiskeluaikana myös fonetiikka eli ”tekstinääntämys” (Dahlström 1982, 80). Lopulta Helsingin Musiikkiopistoon perustettiin ooppera- ja plastiikkaluokka, jota Wäinö Sola tuli johtamaan vuodesta 1923 lähtien Emmy Achtén seuraajana.

Syksyllä 1909 Elli Salminen suuntasi Helsingin Musiikkiopistosta Sternin konservatorioon, jossa hänen laulunopettajansa oli Selma Nicklass-Kempner. Salminen asui tyttärentyttärensä säilyttämän postikortin (leimattu marraskuussa 1909) osoitteen mukaan Berliinin Lützow Strassella ja mahdollisesti toisten opiskelijoiden kanssa samassa pensionaatissa omassa huoneessaan, sillä kortti on kirjoitettu monikkomuotoon (Hakkarainen 2017). Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma sisältää myös ”Betty-Elna Heleniukselle” osoitetun postikortin samaan pensionaattiin. Kyseessä saattaa olla Salmisen opiskelutoveri Elisabeth Helenius.

Säilyneet lähteet eivät juurikaan kerro Salmisen omakohtaisista opiskelukokemuksista – mukana ei ole esimerkiksi Berliinistä lähetettyjä kirjeitä. Salminen kuitenkin kertoo ensikonsertin alla tehdyssä lehtihaastattelussa, että Selma Nicklass-Kempner ”sanoo minulla olevan lahjoja koloratuurilauluun ja on myöskin senmukaista metoodia noudatellut” (Tampereen Sanomat 17.2.1910, 3). Metodia ei haastattelussa kuvata tämän tarkemmin. On kuitenkin selvää, että Salminen tutustui opintomatallaan berliiniläiseen oopperakulttuuriin ja pääsi seuraamaan oopperaesityksiä, jollaisten kuuleminen ei kotimaassa ollut vielä tuolloin mahdollista. Lisäksi Sternin konservatorion painotus käytännön näyttämötyöhön toi todennäköisesti uuden ulottuvuuden Salmisen opintoihin, jotka olivat Helsingin Musiikkiopistossa

painottuneet lied-lauluun. Ei olekaan yllätys, että ooppera-ariat kuuluivat Salmisen bravuurinumeroihin Berliinin-matkaa seuranneissa konserteissa.

Salminen ei ilmeisesti viettänyt koko lukuvuotta 1909–10 Sternin konservatoriossa. Ura nimittäin jatkui opintomatkan jälkeen jo 17.2.1910 järjestetyllä ensikonsertilla Tampereen kaupungintalon juhlasalissa. Ohjelmaan kuului ooppera-arioita Weberin *Taika-ampujasta* ja Verdin *La Traviatasta* sekä esimerkiksi Melartinin, Sibeliuksen ja Merikannon yksinlauluja. Aamulehti (17.2.1910, 6) pohjusti konserttia samana päivänä julkaistussa artikkelissa:

Konsertin antaja on tietääksemme ensimmäinen Tampereen tytär, joka on lähtenyt astumaan laulutaiteen jaloa, mutta vaikeaa latua. Hän aloittaa taideuransa synnyinkaupungissaan varmaankin siinä toivossa, että häntä täällä, ystävain ja tuttavain kesken, parhaiten ymmärretään. Tahdomme uskoa, että Tampereen musikaalinen yleisö täysilukuisena tahtoo tutustua tähän ensikertalaiseen. Neiti Salminen on käynyt läpi Helsingin musiikkiopiston, jonka paras lauluoppilas hän tuntuu olleen. — — arvostelijat ovat iloinneet tämän äänen ahkerasta ja tunnollisesta kehittämisestä, samoin hänen opettajansa A. Ojanperä. Musiikkiopistosta päästyään on neiti Salminen nyt vähän toista vuotta opiskellut laulutaidetta Berliinissä etevien professorien johdolla, joiden opastuksella varmaankin se ohjelmakin on harjoitettu, jonka neiti S. tämän iltaisessa konsertissaan esittää.

Konserttiarvostelujen perusteella Salmisen ensikonsertti oli menestyksekkäs. Esimerkiksi Tampereen Sanomissa (18.2.1910, 3) mainitaan salin olleen täynnä yleisöä ja suosionosoitusten lämpimiä, minkä johdosta ”ylimääräisiä numeroita jaettiin paljon”. Salmisen ”harvinaisen miellyttävä ääni” on kirjoittajan mukaan ”vielä herättävä suurtakin huomiota” ja hänellä on ”edellytykset päästä hyvinkin pitkälle” hänen edetessään kohti ”yhä varmentuvaa syvällistä taiteilijuutta”. Verrattuna Berliinin-matkaa edeltäneisiin konserttiarvioihin, saa Salminen tässä arvostelussa erityistä kiitosta esityksen ”draamallisuudesta”. On todennäköistä, että Sternin konservatorion oopperakoulun panostus käytännön näyttämöharjoituksiin oli lyönyt leimansa myös Salmisen esitystapaan.

Salminen meni kihloihin vuonna 1910 eli ensikonsertin pitämisen aikoihin. Lehdistä löytyneiden konsertti-ilmoitusten mukaan hän esiintyi samana vuonna vielä useissa tilaisuuksissa, esimerkiksi Tampereen työväentalon juhlasalissa maaliskuussa 1910 (Kansan Lehti 3.3.1910). Konsertti ilmeisesti kiinnosti kuulijoita, sillä ”pääsyliput myytiin tunnin kuluessa loppuun” (Kansan Lehti 4.3.1910, ks. kuva 6). Säilyneet

arvostelut vuoden 1910 konserteista ovat kauttaaltaan positiivisia: ”Kaikki musiikkiarvostelijat ovat yksimielisesti ylistelleet laulajatar Salmisen ääntä ja hienoa esitystapaa” (Hämeen Sanomat 19.4.1910).

Kirjallisuus ja taide

**Elli Salmisen
konsertti**

on fiten tänä iltana työväentalon juhlasalissa kello 8 illalla. Ohjelma on seuraava: Järnefelt: Sunnuntai; Melartin: Sumpeentulla; Melartin: Pellawan sikkijä; Sibelius: Lastu lainehilla; Melartin: Saluu; Melartin: Tule armasni ja lätes suva malle; Merikanto: Mä elän; Backman: Koske hiljaa kanteleoon ja Run fitat näin; Merikanto: Run päivä paitaa.

Kuten nähty on ohjelma kokonaan suomalaisainen. — Päähylyt myyhitin tunnin kulussa loppuun.

Kuva 6. Ilmoitus Elli Salmisen konsertista Tampereen työväentalolla. Kansan Lehti 4.3.1910.

Elli Salminen kertoo Tampereen Sanomien haastattelussa 17.2.1910 suunnitelmakseen matkustaa Pietariin Alma Fohström-von Roden oppiin. Fohström oli näyttävän kansainvälisen uran luonut suomalainen koloratuurisopraano, joka oli tehnyt kansainvälisen läpimurtonsa berliiniläisillä oopperalavoilla ja työskennellyt 1890-luvulla solistina Moskovon Keisarillisessa oopperassa. Salmisen haastattelun aikaan Fohström toimi professorina Pietarin Keisarillisessa konservatoriossa, mutta hänestä tuli sittemmin, 1920-luvulla, Sternin konservatorion laulun professori. (Hirvensalo 2001.) Opinnot

Pietarissa Fohströmin oppilaana olisivat olleet luonteva jatke Salmisen uralle ja edistäneet hänen tutustumistaan kansainvälisiin oopperaestradeihin aikana, jona Kotimaista Oopperaa oltiin vasta perustamassa. Tietoja Pietarin-opintomatkasta ei ole kuitenkaan löytynyt, ja on mahdollista, että se jäi toteutumatta. Salminen nimittäin meni naimisiin vuonna 1911 ja omistautui tämän jälkeen perhe-elämälle (Hakkarainen 2017). Hän jatkoi silti esiintymistä vielä usean vuoden ajan; avioiduttuaan hän käytti esiintyessäänkin nimeä Elli Koskinen. Hän oli mukana esimerkiksi Tampereen Teatterissa 7.2.1914 järjestetyssä konsertissa, jossa esitettiin osia kolmesta tunnetusta oopperasta: Tšaikovskin *Eugen Onedinista*, Wagnerin *Lentävästä Hollantilaisesta* ja Verdin *Trubaduurista*. Esiintyjäkaartiin kuuluivat Koskisen ohella muun muassa Wäinö Sola ja Eino Rautavaara, jotka olivat Koskisen tavoin opiskelleet Sternin konservatoriossa, sekä säestäjänä toiminut Ernst Linko. Konsertti oli menestys: Koskisen esitystä *Lentävän hollantilaisen* kehuukohtauksesta seurasivat ”valtavat suosionosoitukset – jotka — — eivät lakanneet, ennen kuin kohta esitettiin toistamiseen” (Aamulehti 8.2.1914). Vuoden 1915 jälkeen julkisia esityksiä ei ilmeisesti enää ollut ja Koskisen ura konsertoivana laulajana päättyi viimeistään paria vuotta myöhemmin.



Kuva 7. Elli Koskinen Wagnerin *Lentävän hollantilaisen* kehuukohtauksessa vuonna 1914. Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma. Julkaistu Tuulikki Hakkaraisen luvalla.

Naismuusikoiden katoamiseen esittävän säveltaiteen historiankirjoituksen sivuilta on monia syitä, kuten uran luominen ulkomailla tai uran päättäminen suhteellisen nopeasti perheen perustamisen jälkeen, kuten Elli Salmisen (Koskisen) kohdalla. Tämä ei välttämättä merkitse sitä, että ulkomaanopinnoista saadut vaikutteet eivät olisi siirtyneet lainkaan eteenpäin; antoihan esimerkiksi Ella Lindelöf kotonaan pianotunteja aina viimeisiin vuosiinsa saakka. On mahdollista, että Elli Salminenkin siirsi Berliinistä omaksumiaan pedagogisia ja muita vaikutteita eteenpäin varsinaisen laulajanuransa päätyttyä, sillä hän kuului sittemmin esimerkiksi Tampereen tyttökoulun vanhempainneuvostoon (Järvinen 1964, 142). Vaikutteiden verkoston tutkiminen on kuitenkin huomattavasti mutkikkaampaa kuin virallisen musiikkioppilaitoksen opettaja-oppilas-verkostojen ollessa kyseessä.

6. LOPUKSI

6.1 Opintojen antamat eväät työuralle

Kun tarkastellaan suomalaisten pianonsoiton- ja laulunopiskelijoiden Berliininopinnoistaan saamia eväitä työuralle, on hyödyllistä suhteuttaa suomalaisten opintojen jälkeisiä työuria muihin Nicolaus Rothmühlin ja Martin Krausen luokalla opiskelleisiin musiikinopiskelijoihin ja heidän opintojen jälkeiseen toimintaansa. Tähän tarkoitukseen olen koonnut listan suomalaisten kanssa samaan aikaan kyseisillä luokilla opiskelleista muista opiskelijoista (ks. Virtanen 2011 ja 2012) ja etsinyt heistä ja heidän muusikonuransa vaiheista tietoa niin musiikkitietosanakirjoista kuin Sternin konservatorion vuosikertomuksista. Vuosikertomusten lopussa oli nimittäin tapana luetteloida konservatorion oppilaiden saamia kiinnityksiä oopperataloihin, teattereihin, orkestereihin, musiikkioppilaitoksiin ja muihin instituutioihin. Nimitystiedot johdattelevat tutkijan opiskelijoiden itsenäisen työuran alkuvaiheisiin.

On kuitenkin huomattava, että vuosikertomuksen nimityslistoilta ei juurikaan löydy nimityksiä esimerkiksi orkesterin ”rivimuusikoksi”, soitonopettajaksi tai koulun musiikin opettajan tehtäviin, vaan mainitsemisen arvoisiksi on katsottu lähinnä sellaiset nimitykset, joita on pidetty erityisen huomionarvoisina ja joiden on katsottu puhuvan Sternin konservatorion korkean opetuksellisen tason puolesta. Tällaisiin nimityksiin kuuluivat esimerkiksi kiinnitykset kapellimestareiksi ja oopperasolisteiksi sekä

merkittävänä pidetyn opetusviran saaminen toisesta konservatoriosta. Parhaan oppilasjoukon jatkuva korostaminen eri yhteyksissä kuvastaa sitä seikkaa, että konservatorioissa eri tavoin menestyvät opiskelijat muodostavat herkästi eräänlaisia statusryhmiä, joiden ulkopuolelle jää aina muita opiskelijoita (Lehtonen 2004, 57). Statusryhmien olemassaolo heijastuu opiskelukokemukseen – esimerkiksi kokemukseen keskinäisestä kilpailusta (ks. Lehtonen 2004, 57) – mutta myös siihen, millaista historiankirjoitusta oppilaitoksesta, sen opettajista ja opiskelijoista lopulta kirjoitetaan.

Esimerkiksi Sternin konservatorion juhla- ja muusikkokirjoitukset (mm. Klatte & Misch 1925) nostavat esiin konservatoriossa opiskelleiden ja sittemmin näyttävän muusikonuran luoneiden henkilöiden myöhempiä uria. Niinpä löytyneet tiedot eivät ole kaikilta osin kattavia: moni opiskelija toimi todennäköisesti opintojensa jälkeen esimerkiksi soiton tai laulun yksityisopettajana, kuten suomalaispianisti Ella Lindelöf, mutta tämä ei tyypillisesti käy ilmi vuosikertomuksista, juhla- ja muusikkokirjoituksista tai musiikkitietosanakirjoista. Siksi on tärkeä muistaa, että muusikko on saattanut olla opintojensa jälkeen hyvinkin aktiivinen esimerkiksi musiikin harrastajana, yksityisopettajana tai musiikkielämän muuna toimijana, vaikka hänestä löytyisi vain niukasti – tai ei ollenkaan – tietoa musiikin historiallisista kirjoituksista ja oppilaitosten historiikkeista. Seuraavassa suhteutan suomalaisten opintojen jälkeisiä työuria heidän kansainvälisten opiskelutoveriensa myöhempään toimintaan muusikkoina.

Rothmühlin oopperaluokalla opiskelu tarjosi mitä ilmeisimmin sangen hyviä valmiuksia näyttämöalalla työskentelyyn, sillä oopperakoululaiset saivat opintojensa päätyttyä runsaasti kiinnityksiä saksalaisiin ja ulkomaisiin oopperataloihin ja kaupunginteattereihin. Jo yksinomaan Berliinissä toimi 1900-luvun alussa paljon profiileiltaan erilaisia, työpaikkoja taiteilijoille tarjonneita näyttämöitä, jotka olisivat itsessään kiinnostava kohde jatkotutkimukselle. Suomalaisopiskelijoiden opintojen jälkeinen toiminta mukailee heidän ulkomaisten opiskelutovereidensa työuraa, sillä moni suomalaisista oopperakoulun opiskelijoista tuli työskentelemään Kotimaisessa Oopperassa. Rothmühlin oopperaluokalta nousi monia, kansainvälisesti katsottuna menestyksekkäistä oopperalaulajia, kuten omana aikanaan tunnettu sankaritenori Adolf Löltgen (1881–1968) (ks. esim. Klatte & Misch 1925 ja Taubert 1910). Menestyksekkään uran luoneet saattoivat toimia Wäinö Solan lailla paitsi oopperalaulajina myös esimerkiksi oopperan ohjaajina.

Wäinö Sola toimi lisäksi opetustehtävissä. Oopperakoululaisten työuran koostuminen näyttämötyön kanssa samanaikaisesta opetustyöstä vaikkapa konservatoriossa näyttääkin olleen suhteellisen yleistä. Esimerkiksi Saksasta kotoisin

ollut Max Begemann (1877–?) työskenteli sekä saksalaisissa oopperataloissa ja kaupunginteattereissa että Danzigin konservatorion laulunopettajana (Müller 1929). Lisäksi moni oopperakoululainen tarjosi yksityisopetusta, mikä käy ilmi musiikkialalla työskennelleiden henkilöiden tietoja sisältävästä ”berliiniläisestä musiikkivuosikirjasta” (Ebel 1926).

Osa ulkomaalaisista opiskelijoista jäi Saksaan töihin, joskin on mahdollista, että he palasivat takaisin kotimaihinsa uran myöhemmässä vaiheessa. Tutkielmassani tarkastelun kohteena olleet oopperakoululaiset Wäinö Sola ja Elli Salminen eivät jääneet Saksaan tai hakeutuneet töihin ulkomaille – Solahan katsoi jopa velvollisuudekseen palata Suomeen kehittämään suomalaista oopperakulttuuria. Sen sijaan 1890-luvulla Sternin konservatoriossa opiskellut suomalainen oopperalaulaja Amalia (Mally) Burjam-Borga on esimerkki opiskelijasta, joka loi opintojensa jälkeen uraa niin Saksassa kuin Ranskassa. Hän palasi Suomeen vasta ensimmäisen maailmansodan käynnistymisen kynnyksellä. Olisi kiinnostavaa tutkia tulevaisuudessa, miksi jotkut opiskelijat päättivät jäädä luomaan uraa ulkomaille. Tarjosivatko ulkomaiset näyttämöt parempia mahdollisuuksia uran luomiselle kuin kotimaiset?

Opinnot oopperaluokalla olivat kaiken kaikkiaan monipuolisia luonteeltaan. Opinnoissa hyödynnettiin paitsi konservatoriolle tyypillistä mestari-kisälli-opetustapaa (soololaulutunnit) myös erilaisia pienryhmätyöskentelyn muotoja esimerkiksi käytännön näyttämöharjoitusten yhteydessä, mikä vahvistaa opiskelijoiden vuorovaikutusta ja vertaisryhmän tukemaa oppimista (ks. Schmuck & Schmuck 1992, 28). Oopperaopinnot kannustivat myös sisällöllisessä monipuolisuudessaan hyvinkin erilaisiin tehtäviin musiikkialalla: opiskelijoiden tulevia ammatteja olivat paitsi oopperalaulaja ja näyttelijä myös viihdemuusikko, säveltäjä, konserttilaulaja ja opettaja (äänenmuodostus, puhetekniikka, oopperalaulu, laulu). Mitä tulee Rothmühlin oopperaluokan suomalaisopiskelijoihin, opinnoilla Sternin konservatoriossa oli kuitenkin merkitystä ennen muuta suomalaisen oopperan ja oopperakoulutuksen alkuvaiheiden kannalta. Niin moni suomalaisen oopperan kehittymisen näkökulmasta merkittävä hahmo lähti Rothmühlin oppiin Berliiniin.

Martin Krausen pianoluokan oppilaiden uratiedot jäivät huomattavan osan kohdalla löytymättä, pianonsoitonopettajan tehtäviä kun ei tyypillisesti mainittu vuosikertomusten nimitysluetteloissa, hakuteoksissa, historiikeissa tai juhla- ja muistokirjoituksissa, ellei opetustehtävän katsottu olevan poikkeuksellisen merkittävä. Niinpä Ella Lindelöfin opetustyöstä – esimerkiksi Krausen pedagogiikan mahdollisesta vaikutuksesta hänen opetustyyliinsä – ei ole säilynyt juurikaan tietoja.

Martin Krausen luokan oppilaiden joukossa oli monia konserttipianistin uran luoneita henkilöitä, jotka lisäksi opettivat konservatorioissa tai muissa vastaavissa oppilaitoksissa. Claudio Arrau oli tietenkin kuuluisin, mutta muitakin, aikalaisnäkökulmasta katsottuna menestyksekkäistä muusikkoja oli, kuten Arraun tavoin Chilestä kotoisin ollut Rosita Renard (1894–1949). Renard toimi uransa aikana sekä opetustehtävissä New Yorkin Rochesterissa ja Santiagon konservatoriossa että konserttipianistina Etelä-Amerikassa (Methuen-Campbell 2001b; menestyksekkäistä Krause-oppilaista ks. myös Klatte & Midch 1925). Jotkut Krausen oppilaista jäivät opintojensa jälkeen Sternin konservatorioon opettajan ominaisuudessa – näin myös Arrau, jolla oli oma pianoluokka konservatoriossa vuosina 1926–1940 (Müller 1929; Schenk 2000, 75–6). Yksittäiset pianonsoitonopiskelijat osallistuivat myös Sternin konservatorion opettajaseminaariin ja saivat eväitä koulun opettajana toimimiseen (ks. esim. Sternin konservatorion vuosikertomus 1911–12, 111).

Opintojen tärkeimpään antiin kuului Krausen pedagogiikka, joka levisi ulkomaille kansainvälisten oppilaiden mukana. Ulkomaille perustettuihin ”Krause-kouluihin” kuului esimerkiksi Ernst Whiten Ottawaan, Kanadaan, perustama opisto (Bruns 1918). Pedagogisten menetelmien ja vaikutteiden siirtymiseen ei kuitenkaan tarvittu varsinaisia Krause-kouluja. Esimerkiksi Ernst Linko sovelsi Krauselta ja Sternin konservatoriosta saamia vaikutteita uudistaessaan Sibelius-Akatemian kurssitutkintojärjestelmää.

Siinä missä oopperakoulun opinnot olivat sangen monipuolisia, muodostuivat piano-opinnot Sternin konservatoriossa ja Krausen luokalla lähinnä soittotunneista ja sooloesiintymisistä – siitäkkin huolimatta, että oppilaat pääsivät toisinaan esiintymään myös kamarimusiikkikokoonpanoissa. Tämän kaltainen yksityisopetus on ollut myöhemminkin sangen tavallista konservatorioissa: opettajat työskentelevät autonomisesti omissa luokissaan ja käyttävät omia opetusmenetelmiään. Silloin muodostuu herkästi koulukuntia opettajayhteisön sisällä. (Lehtonen 2004, 59.) Krausekin oli opettajansa Lisztin uussaksalaisen koulukunnan edustaja ja siirsi taiteellisia ja pedagogisia näkemyksiään eteenpäin suomalaisille oppilailleen.

Opintojen kautta tarjoutuneiden ammattien valikoima olikin pianonsoitonopiskelijoiden kohdalla kapeampi kuin oopperakoululaisten. Kun otetaan huomioon muusikonuran luomisen haasteet, yllättävän monesta Krause-oppilaasta tuli kuuluisa muusikko tai pianopedagogi. Toisaalta moni lienee luonut työuran kokonaan toisella alalla pianonsoiton jäädessä harrastuksen asemaan. Krausen pianoluokalla opiskelun ytimessä oli solistinen pianonsoitto ja Krausen oma, omintakeinen opetusmenetelmä, mikä heijastui myös siihen, millaisia vaikutteita entiset Krause-

oppilaat tulivat siirtämään eteenpäin omassa toiminnassaan muusikkoina, musiikinharrastajina ja musiikkipedagogeina.

6.2 Opintojen kauaskantoiset vaikutukset

Sternin konservatoriossa opiskeli joukko maamme tunnetuimpia säveltäjiä, muusikoita ja musiikkielämän hahmoja, jotka kehittivät suomalaista ooppera-instituutiota, musiikkioppilaitosjärjestelmää, musiikkipedagogiikkaa sekä luovan ja esittävän säveltaiteen konventioita. On ilmeistä, että tässä kehitystyössä hyödynnettiin Sternin konservatoriosta saatuja ja yleisemminkin keskieurooppalaisia vaikutteita. Suomalaisopiskelijat omaksuivat Berliinissä konservatorio-opiskelulle keskeiset rituaalit, kuten tutkintojen suorittamiseen ja julkisiin oppilasnäytteisiin liittyvät käytännöt (ks. Lehtonen 2004, 32) ja sovelsivat niitä ainakin joissakin tapauksissa omassa pedagogisessa työssään. Tarkastelen seuraavassa näitä opintojen kauaskantoisia vaikutuksia niiden neljän muusikon – Ernst Lingon, Ella Lindelöfin, Wäinö Solan ja Elli Salmisen – kautta, joihin tutkielmani on erityisesti keskittynyt.

Martin Krausen pianoluokalla opiskelemisella oli kauaskantoista vaikutusta etenkin Ernst Lingon kohdalla. Linko tuli toimimaan Sibelius-Akatemian professorina ja rehtorina ja suomalaisen pianopedagogiikan kehittäjänä, jonka pedagogisissa näkemyksissä on ilmeisiä Krauselta saatuja vaikutteita, oli kyse sitten Sibelius-Akatemian pianonsoiton kurssiohjelmistojen muokkaamisesta Sternin konservatorion pianistien soittamaa ohjelmistoa mukailevaksi 1940-luvun tutkintovaatimusten uudistamisen yhteydessä, pianonsoiton tekniikan kehittäminen nojautumalla Krausen lailla ennen muuta Bach- ja Beethoven-ohjelmiston soittamiseen etydisoiton sijaan, tai suhteellisen tiukka, Sternin konservatoriota mukaileva linjaus sen suhteen, ketkä saavat esiintyä Sibelius-Akatemian oppilasnäytteissä. Nämä saksalaisesta musiikkioppilaitosjärjestelmästä saapuneet vaikutteet ovat kantaneet suomalaisessa musiikkioppilaitosjärjestelmässä sangen pitkälle ja olivat vaikutusvaltaisia vielä opiskellessani itse lapsena pianonsoittoa suomalaisessa konservatoriossa. Opiskelua on Suomessa kuitenkin vähitellen ja myös aivan viime vuosina muutettu sellaiseen suuntaan, joka mahdollistaa soittamisen harrastamisen musiikkioppilaitoksissa ilman itsestään selvää muusikon ammatillisten valmiuksien tavoittelua.

Myös Wäinö Solan Sternin konservatorion oopperaopintojen vaikutukset olivat kauaskantoisia, ja hän tiedosti itsekkin mahdollisuutensa olla merkittävä hahmo suomalaisen oopperan kehityksessä (1951, 134-8). Solan vaikutus suomalaiseen

oopperaan niin sen rakenteellisen kehittämisen näkökulmasta kuin taiteilijana onkin tunnustettu jo entuudestaan suomalaisessa esittävän säveltaiteen historiankirjoituksessa: hän toimi niin näyttelijänä ja tenorina kuin näyttämötyön ohjaajana ja librettojen suomentajana. On tärkeää huomata myös Solan pedagoginen työ Sibelius-Akatemian plastiikka- ja oopperaluokan ohjaajana peräti 26 vuoden ajan. Solan voidaan olettaa tuoneen mukanaan vaikutteita Sternin konservatoriosta: Helsingin Musiikkiopiston oopperakoulutus oli Solan Berliinin-opintomatkan aikaan vasta kehitteillä, mutta koulutus tuli sisältämään hyvin samankaltaisia aineita kuin Sternin konservatorion oopperakoulu.

Myös Elli Salmisen ura alkoi lupaavasti. Hänen Berliinin-opintomatkallaan omaksumansa vaikutteet siirtyivät hänen esitystyylinsä mukana suomalaiselle aikalaisyleisölle. Salmisen esitystyylillä leimasi kriitikkojenkin havaitsema ”draamallisuus”, joka lienee ollut ainakin jossain määrin seurausta Sternin konservatorion oopperakoulun panostuksesta käytännön näyttämöharjoituksiin. Lisäksi hän kehitti koloratuurisopraanon ääntään professori Selma Nicklass-Kempnerin kehittämällä harjoituksilla, ja ooppera-aarioista tuli hänen bravuurinumeroitaa. Hänen voidaan myös olettaa kuulleen Berliinin-matkallaan sellaisia oopperaesityksiä, joiden kuuleminen ei olisi ollut mahdollista Suomessa. Palattuaan Suomeen Salminen pääsi esittelemään omaksumiaan vaikutteita monissa, arvostelijoiden kiittelemissä konserteissa, mutta konsertoivan taiteilijan ura jäi suhteellisen pian avioitumisen ja perheen perustamisen jälkeen. On mahdollista, että hän konsertoimisen lopetettuaankin siirsi Berliinistä saamiaan musiikillisia vaikutteita eteenpäin muun toimintansa muodossa – hän kuului sittemmin esimerkiksi Tampereen tyttökoulun vanhempainneuvostoon (Järvinen 1964, 142) – mutta asia jää tulevan tutkimuksen selviteltäväksi.

Kuten Elli Salminen, myös Ella Lindelöf oli muusikko, jonka toiminnan kauaskantoisista vaikutuksista on vaikea tehdä johtopäätöksiä. Lindelöf opetti Helsingin Musiikkiopistossa pianonsoittoa Berliinin-opintomatkansa jälkeen 1920-luvun alussa ja piti yksityisiä pianotunteja aina viimeisiin vuosiinsa saakka. Jää avoimeksi, siirsikö hän omaan opetukseensa Krausen omintakeista pedagogiikkaa ja uussaksalaisia vaikutteita vai pyrki hän kenties irtautumaan niistä. Asiaa olisi mahdollista lähteä tutkimaan hänen oppilaidensa kautta – tietoja on todennäköisesti löydettävissä Sibelius-Akatemiaa koskevassa historiallisessa aineistossa. Kävi myös ilmi, että Ella Lindelöf oli paitsi pianopedagogi myös musiikkielämän vaikuttaja ja taiteentuntija, joka auttoi miestänsä, kuvanveistäjä Felix Nylundia näyttelyiden järjestelyissä. Niinpä hän on saattanut siirtää Berliinistä omaksumiaan taiteellisia vaikutteita eteenpäin monessakin eri muodossa,

mutta asian selvittäminen on haastavaa etenkin, kun Lindelöfin ja Salmisen kaltaisia naismuusikoita koskevat tiedot ovat muutenkin luonteelta sirpaleisia ja epäsuoria. Olen tutkimuksellani ja Lindelöfin ja Salmisen uratarinoita kokoamalla pyrkinyt täydentämään tältä osin suomalaisen esittävän säveltaiteen historiankirjoitusta.

6.3 Tulevan tutkimuksen suuntaviivoja

Historiallisen arkistotutkimuksen haasteena on tutkimustyön vääjäämätön keskeneräisyys ja aineiston jatkuva täydentyminen uusilla lähteillä ja löydöillä. Tutkimustyö alkoi Berliinin taideyliopiston arkistosta, jatkui suomalaisissa kirjastoissa ja arkistoissa ja täydentyi vielä esimerkiksi Elli Salmisen tyttärentyttären toimittamalla aineistolla. Samalla kun aineisto matkan varrella täydentyi, tutkimuskysymyksetkin tarkentuivat ja tutkimus alkoi keskittyä tiettyihin soitto- ja laululuokkiin ja taiteilijoihin. Silloin kävi tarpeelliseksi käydä Berliinissä vielä yhden kerran – kesällä 2018 – ja käydä Sternin konservatoriota koskevaa aineistoa läpi tarkentuneiden tutkimuskysymysten ja aikaisempaa syvällisempien pohjatietojen valossa.

Samalla, kun kuva tutkituista muusikoista muotoutui ja täydentyi palapelin lailla, kävi myös selväksi, ettei kaikkia tietoja ole mahdollista selvittää joko ollenkaan tai ainakaan tämän tutkimuksen viitekehyksessä. Muusikoiden uratarinoihin jäisi väkisinkin aukkoja. Tekemäni perustutkimus luo kuitenkin pohjaa tuleville tutkimuksille tarjoamalla perustietoja Berliinissä opiskelleista suomalaisista musiikinopiskelijoista: heidän opiskeluajoistaan, opettajistaan, opiskelemistaan aineista, esiintymisistään ja opintojen luonteesta. Tiedot voivat toimia johtolankoina tutkijoille, jotka selvittävät yksittäisten, historiallisten suomalaismuusikoiden uran ja elämän vaiheita.

Tutkimusta olisi kiinnostava jatkaa eteenpäin haastattelututkimuksen muodossa. Berliinistä saatujen taiteellisten ja pedagogisten vaikutteiden siirtymistä voisi nimittäin tutkia haastatteleamalla vaikkapa Ernst Lingon oppilaiden oppilaita ja Sibelius-Akatemian pianonsoitonopettajia yhtäältä siitä, missä määrin Linko nojautui käytännön opetustyössään ja kurssitutkintojärjestelmän uudistuspyrkimyksissään Martin Krausen pianopedagogiikkaan ja Sternin konservatorion opetussuunnitelmiin, ja toisaalta siitä, miten Lingon Berliinistä omaksuma pianopedagogiikka on siirtynyt hänen oppilaisiinsa, oppilaiden oppilaisiin ja ylipäänsä Sibelius-Akatemian pianopedagogiikkaan.

Toinen tulevan tutkimuksen suunta olisi tarkastella Berliinin-opintojensa jälkeen ulkomaille jääneiden suomalaismuusikoiden ura- ja elämäntarinoita. Tällaisiakin muusikoita oli suomalaisopiskelijoiden joukossa useita, vaikka tarkemman huomion kohteena olleet Linko, Lindelöf, Sola ja Salminen eivät jääneetkään ulkomaille

työuraansa jatkamaan. Ulkomailla uraa luoneiden – esimerkiksi oopperalaulaja Amalia Burjam-Borgan – kohdalla olisi kiinnostaa tietää, miten muusikonuran rakentaminen ulkomailla onnistui ja miksi he ylipäänsä päättivät jäädä ulkomaille. Olisiko esimerkiksi oopperalaulajan uran luomisessa ollut haasteita Suomessa aikana, jona oopperainstituutio oli täällä vasta kehittymässä?

Kolmannen kiinnostavan suunnan tulevalle tutkimuksella tarjoavat Ella Lindelöfin ja Elli Salmisen kaltaiset naismuusikot, jotka toimivat omana aikanaan konsertoivina taiteilijoina ja pedagogeina. Ella Lindelöf teki opetustyötä ja antoi yksityistunteja elämänsä viimeisiin vuosiin saakka, joten hänen kohdallaan – kuten Ernst Lingonkin – olisi mahdollista tutkia Berliinistä saatujen vaikutteiden siirtymistä hänen oppilaisiinsa Suomessa ja heidän myöhempään toimintaansa. Asian tutkiminen vaatii kuitenkin runsaasti selvittelytyötä, johon ei tämän tutkimuksen viitekehyksessä voitu enää ryhtyä. Tuntemattomaksi jääneiden muusikoiden, joista monia voi aikalaisnäkökulmasta luonnehtia huippumuusikoiksi – merkitys esityskäytännöllisten, taiteellisten ja pedagogisten vaikutteiden siirtäjinä on kiehtova tulevaisuuden tutkimuskohde, joka tulee täydentämään suomalaisen esittävän säveltaiteen historiankirjoitusta tärkeällä tavalla.

LÄHDELUETTELO

Arkistolähteet

(Sijainti: Berliinin taideyliopiston arkisto)

Bruns, P. 1918. Zum ehrenvollen Gedächtnis an den in Plattling am 2. August 1918 verstorbenen Professor Martin Krause, Lehrer am Stern'schen Konservatorium 1904–1918. Martin Krausen jäämistö, Berliinin taideyliopiston arkisto, Berliini.

Der Tagesspiegel 17.6.1953. Schüler Liszts – Lehrer Edwin Fischers. Zum 100. Geburtstage von Martin Krause. Kirjoittaja E.M. [Lehtileike]

Ebel, A. (toim.) 1926. Berliner Musik Jahrbuch 1926. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G. Berlin & Leipzig.

Klatte, W. & Misch, L. (toim.) 1925. Das Sternsche Konservatorium der Musik zu Berlin 1850-1925. Festschrift zum 75 Jährigen Jubiläum. Berlin: Julius Sittenfeld.

Sternin konservatorion vuosikertomukset ja esittelylehtiset 1889–1930.

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

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

Taubert, E. 1910. Festschrift zum Sechzigjährigen Bestehen des Sternschen Konservatoriums der Musik in Berlin am 6. und 7. November 1910. Berlin.

Hakuteokset

(Sijainti: Berliinin taideyliopiston arkisto ja Berliinin valtioneuvoston kirjasto)

Frank/Altmann: Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon. Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 1: A–K. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1974.

Frank/Altmann: Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon. Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 2: L–Z. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1978.

Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Musik begründet von Paul Frank. Neu bearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann mit einem Vorwort von Helmut Roesner. Erster Teil: Neudruck der Ausgabe von 1936. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1971.

Lexicon der Juden in der Musik. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP. auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen. Bearbeitet von Dr. Theo Stengel. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag. 1943.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921. 36. Jahrgang. Zweiter Teil. Adresskalender A–J. Berlin: Max Hesses Verlag.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921. 36. Jahrgang. Dritter Teil. Adresskalender K–Schluss. Berlin: Max Hesses Verlag.

Müller, E. (toim.) 1929. Deutsches Musiker-Lexikon. Dresden: Wilhelm Limpert-Verlag.

Laulajatar Elli Salmista käsittelyä aineisto

Hakkarainen, T. 2017. Kooste Elli Salmisen elämäntapaista. Henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2017.

Muotokuva Elli Salmisesta 1909–14. Tuulikki Hakkaraisen yksityinen kokoelma.

Elli Salmista ja hänen esiintymisiään käsitteleviä sanomalehtiartikkeleita ja konsertti-ilmoituksia:

- Aamulehti 2.6.1909
- Aamulehti 17.2.1910
- Aamulehti 18.2.1910
- Aamulehti 22.2.1910
- Aamulehti 30.3.1910
- Aamulehti 8.2.1914
- Helsingin Sanomat 20.2.1910
- Hämeen Sanomat 19.4.1910
- Kansan Lehti 3.3.1910
- Kansan Lehti 4.3.1910
- Tampereen Sanomat 17.2.1910
- Tampereen Sanomat 18.2.1910
- Tampereen Sanomat 30.3.1910
- Uusi Suometar 18.2.1910
- Åbo Underrättelser 15.6.1922 (Elli Salmisen opiskelutoverin Elisabeth Helenius-Söderlundin konsertti-ilmoitus)

Kirjallisuus

Aukee, R. 2018. Sulo Hurstinen. Suomalaisen viulutaiteen uranuurtaja. Helsinki: BoD.

Bekker, P. 1916. Das deutsche Musikleben. Berlin: Schuster & Loeffler.

von Bonsdorff, B. 1990. Felix Nylund – liv och verk. Helsinki: Föreningen Konstsamfundet.

Dahlström, F. 1982. Sibelius-Akademien 1882-1982. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Eskola, J. & Suoranta, J. 2014. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Fischer-Defoy, C. 1996. Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin. Berlin: Hochschule der Künste.

Fischer-Defoy, C. 2001. ”Kunst, im Aufbau ein Stein”. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit. Berlin: Hochschule der Künste.

Goehr, L. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Haapakoski, M., Heino, A., Huttunen, M., Lampila, H. & Maasalo, K. 2002. *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY.

Heikkilä, L. 2011. Ernst Linko ja uussaksalainen pianokoulu. *Finaali* 2, 60–71.

Heikkilä, L. & Virtanen, M. 2018. Suomalaisten opiskelu Berliinin musiikkikorkeakoulussa (1885-1972) – valokeilassa oboisti Jouko Teikari. *Trio* 1, 5–27.

Heymann-Wentzel, C. 2010. *Das Sternsche Konservatorium der Musik in Berlin: Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte*. Dissertation. Berlin: Universität der Künste.

Hietala, M. 2016. Berliini tieteen ja kulttuurin kohtauspaikkana. Taiteilijat ja tutkijat tietoa ja inspiraatiota etsimässä. Teoksessa M. Kaarninen, T. Vahtikari & T. Vilén (toim.) *Kaupunki tapahtumien näyttämönä*. Helsinki: SKS, 175–198.

Hirvensalo, E. 2001. Fohström-von Rode, Alma. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4610> (Luettu 9.1.2019.)

Hirvensalo, E. 2007. Sola, Wäinö. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1523> (Luettu 8.1.2019.)

Holtmeyer, G. 1975. *Schulmusik und Musiklehrer an der höheren Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Musikpädagogen in Preussen*. Köln: Universität zu Köln.

- Huhtanen, K. 2004. Pianistista soitonopettajaksi: tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä. *Studia musica* 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, M. 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Teoksessa M. Haapakoski, A. Heino, M. Huttunen, H. Lampila & K. Maasalo, Suomen musiikin historia. *Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY, 305–435.
- Järvinen, L. (toim.) 1964. Tampereen suomalainen tyttökoulu 1883–1916: jatkoluokat 1896–1916: Tampereen tyttölukio 1916–1918: Tampereen tyttölyseo 1918–1964. Tampere: Tampereen Suomalainen tyttökoulu.
- Karvonen, A. 1957. Sibelius-Akatemia 75 vuotta. Helsinki: Otava.
- Kingsbury, H. 1988. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kivitie, V. 1958. Wäinö Sola. Teoksessa M. Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.
- Klemetti, H. 1947. *Elämää, jota elin*. Porvoo: WSOY.
- Krogius, H. 1944. Granö, vår solbelysta barndoms ö. Teoksessa P. Nyberg ja V. Hoving (toim.) *Människor och minnen. Personliga hågkomster och släkthistoriska skildringar*, 221–301.
- Kuha, J. 2017. Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa – toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969. *Studia musicologica Universitatis Helsingiensis* 27. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kumpulainen, K. & Wray, D. 2002. *Classroom interaction and social learning: from theory to practice*. London: Routledge.

Lappalainen, S. 2000. Linko, Ernst. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1498> (Luettu 28.8.2018.)

Lappalainen, S. 2006. Ojanperä, Abraham. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/6306> (Luettu 8.1.2019.)

Lehto, O. 2008. Tieteen aatelia. Lorenz Lindelöf ja Ernst Lindelöf. Helsinki: Otava.

Lehtonen, K. 2004. Maan korvessa kulkevi... : johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan. Turku: Turun yliopisto.

Linko, E. 1944a. Alkeista diplomiin eli Sibeliuksen Akatemian pianonsoitto-oppilaan raskas ja kapea tie taitamattomuuden pimeydestä taidolliseen valoon. Osa I. *Musiikkitieto* 5, 134–137.

Linko, E. 1944b. ”Sibeliuksen Akatemian toiminnan suuntaviivoja”. *Musiikkitieto* 5, 67–68.

Linko, E. 1945. Alkeista diplomiin eli Sibeliuksen Akatemian pianonsoitto-oppilaan raskas ja kapea tie taitamattomuuden pimeydestä taidolliseen valoon. Osa II. *Musiikkitieto* 1, 8–10.

Marciano, R. 2001. Zieritz, Grete von. Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.utu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043382?rskey=GHgiJh&result=1>
(Luettu 22.4.2019.)

Methuen-Campbell, J. 2001a. Krause, Martin. Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.utu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041405> (Luettu 22.4.2019.)

Methuen-Campbell, J. 2001b. Renard, Rosita. Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.utu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041405>

561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045983?rskey=8TZx4a&result=1
(Luettu 22.4.2019.)

Muxeneder, T. 2004. Archival etiquette. Teoksessa P. Hall ja F. Sallis (toim.) *A Handbook to Twentieth-Century Musical Skteches*. Cambridge: Cambridge University Press. 32–43.

Mäkelä, T. 2007. *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos.

Palmgren, S. 1948. *Minusta tuli muusikko eli opus 111*. Helsinki: WSOY.

Pesola, V. 1958. *Kosti Vehanen*. Teoksessa M. Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.

Philip, R. 2001. Arrau, Claudio. Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.utu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001336?rskey=soGvx4&result=1>
(Luettu 22.4.2019.)

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

Rathert, W. ja Schenk, D. (toim.) 1999. *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert*. European Piano Forum '99. HdK-Archiv, Band 3. Berlin: Hochschule der Künste Berlin.

Rautavaara, E. 1958. *Eino Rautavaara*. Teoksessa M. Pulkkinen (toim.) *Suomalaisia musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.

Rodewald, H. 1999. *Claudio Arrau und seine Berliner Jahre*. Teoksessa W. Rathert ja D. Schenk (toim.) *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert*. HdK-Archiv, Band 3. Berlin: Hochschule der Künste, 23–31.

Sajakorpi, E. 1989. Ernst Linko. Taiteilijaprofiili. Tampere: Viestipaino.

Salmenhaara, E. 1995. Max Bruchin lempioppilas. Teoksessa F. Dahlström ja E. Salmenhaara 1995, Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Keskiaika–1899. Helsinki: WSOY, 465–474.

Salmenhaara, E. 1996a. Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta (1885–1918). Helsinki: WSOY.

Salmenhaara, E. 1996b. Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä (1907-1958). Helsinki: WSOY.

Sarjala, J. 2002. Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin. Helsinki: SKS.

Schenk, D. 2000. Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Teoksessa J. Wetzel (toim.) Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahresbuch des landsarchivs Berlin 2000. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Schenk, D. 2005. Das Stern'sche Konservatorium der Musik. Ein Privatkonservatorium in Berlin 1850-1915. Teoksessa M. Fend ja M. Noiray (toim.) Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 275–299.

Schmuck, R. & Schmuck, P. 1992. Group Processes in the Classroom. Dubuque, IA: Wm. C. Publishers.

Sola, W. 1951. Wäinö Sola kertoo. Helsinki: WSOY.

Sola, W. 1952. Wäinö Sola kertoo II. Helsinki: WSOY.

Tolonen, J. 1947. Wäinö Sola. Teoksessa S. Ranta (toim.) Sävelten taitureita. Esittäviä taiteilijoita kahden ja puolen vuosisadan ajalta. Porvoo: WSOY.

- Virtanen, M. 2007. Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti. *Annales Universitatis Turkuensis Ser. B: 299*. Turku: University of Turku.
- Virtanen, M. 2011. Martin Krausen pianoluokka Sternin konservatoriossa 1910–14. *Finaali 2*, 48–59.
- Virtanen, M. 2012. Suomalaiset laulunopiskelijat Nicolaus Rothmühlin luokalla Sternin konservatoriossa Berliinissä 1905–14. *Musiikkikasvatus 2*, 38–52.
- Virtanen, M. 2016. Martin Krausen pianoluokan suomalaiset opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–19. Teoksessa M. Kuikka, M. Rahkonen & A. Konttori-Gustafsson (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 167–186.
- Wasastjerna, H. 1957. *Minnesotan suomalaisten historia*. Duluth, Minn.: Minnesotan suomalais-amerikkalainen historiallinen seura
- Zahn, C. 1991. *Das Sternsche Konservatorium der Musik. Bernburger Strasse 22a/23. Juden in Kreuzberg. Fundstücke, Fragmente, Erinnerungen*. Berlin: Berliner Geschichtswerkstatt, 398–416.