

Arjen, aatteiden ja rakenteiden kosketuskohtia

Ingeborg Hylander, Aline Ahlfors ja Antonie Leontjeff

Helsingin Musiikkiopiston pedagogisen kulttuurin rakentajina

1900-luvun vaihteessa

MATTI HUTTUNEN & ANNIKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Artikkelimme valaisee Helsingin Musiikkiopiston (Helsingfors Musik-institut) eli Taideyliopiston Sibelius-Akatemian edeltäjän alkuvaiheita¹ ja erityisesti laitoksen kolmen pitkäaikaisen pianopedagogin, Ingeborg Hylanderin (1865–1938), Aline Grönqvistin (myöhemmin Ahlfors, 1865–1920) ja Antonie Leontjeffin (1861–1922) toimintaa. Pitkään vallinneen musiikinhistorian kaanonin puitteissa keskeisiksi tekijöiksi on ollut tapana nostaa tietyt säveltäjät ja kansainvälistä mainetta nauttineet esittäjät. Suomalaisen pianonsoittokulttuurin kehityksen alkuvaiheilta korostetaan ulkomaisten tähtiopettajien merkitystä, vaikka heidän työpanoksensa täällä jäi useimmiten lyhyeksi. Heistä kuuluisin oli Ferruccio Busoni (1866–1924), jonka vaikutusta maamme musiikkielämään on painotettu monissa tutkimuksissa ja muissa kirjoituksissa. Artikkelimme täyttää ja täydentää tähänastisen musiikintutkimuksen jättämiä aukkoja nostamalla esiin unohdettuja pedagogeja ja selvittämällä, miten arjen käytännöt ja aikakauden yleiset aatteet kohtasivat heidän toiminnassaan. Artikkeliksi kytkeytyy samalla suomalaisen musiikkitieteen viimeaikaisiin keskusteluihin, jotka ovat kohdistuneet muun muassa musiikin sukupuolihistoriaan ja 1900-luvun vaihteen molemmiin puolin vaikuttaneisiin naispuolisiin säveltäjiin. Tarkoituksemme on tuottaa täydentävää

1 Helsingin Musiikkiopisto 1882–1924, Helsingin Konservatorio 1924–1939, Sibelius-Akatemia 1939–2013, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2013–.

tietoa musiikkikulttuurimme rakentumisesta ja nostaa esiin opetuskäytäntöjen juurruttajia työ- ja elinympäristössään.²

Kohdehenkilömme kuuluivat Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiin opiskelijoihin, ja he toimivat laitoksessa ensimmäisinä pitkäaikaisina siellä koulutettuina pianonsoiton opettajina ja säestäjinä useita vuosikymmeniä.³ Heidän työnsä oli maamme musiikkikoulutuksen saralla perustavanlaatuista ja urauurtavaa, mutta heidät unohdettiin pian, vaikka erityisesti Hymander oli elinaikanaan tunnettu auktoriteetti. Piano oli 1800-luvun lopulla yleisin instrumentti, mistä syystä sen soittamiseen liittyvä opetustoiminta on oivallinen tarkastelukohde. Mielestämme mahdollisimman laaja historiallinen tieto pedagogisista juuristamme lisää itseyymmärrystä ja avaa samalla näkemyskenttää musiikkikoulutuksen tulevalle suunnalle.

Artikkelimme alkupuolella esittelemme Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiä vuosikymmeniä ja kohdehenkilöidemme taustaa, opintoja ja heidän työsarkaansa laitoksen opettajina. Sen jälkeen tutkimme erillisissä osuuksissa heidän toimintaansa ja Musiikkiopiston pedagogista kulttuuria uussaksalaisen koulukunnan valossa sekä Musiikkiopiston luonnetta instituutiona. Uussaksalainen koulukunta oli kriitikko ja musiikinhistorioitsija Franz Brendelin (1811–1868) lanseeraama musiikki-ilmiö, jonka keskeiset edustajat ja esikuvat olivat Franz Liszt (1811–1886) ja Richard Wagner (1813–1883) ja jonka muita jäseniä olivat muun muassa säveltäjät Joachim Raff (1822–1882), Peter Cornelius (1824–1874) ja Louis Köhler (1820–1886). Koulukunnalla oli keskeinen merkitys laitoksen perustajien toiminnassa, ja on aiheellista selvittää, missä määrin uussaksalaisuus näkyi siellä harjoitetussa pianopedagogiikassa. Koulutuksen institutionalisoitumisen näkökulmasta keskeisiä kysymyksiä

2 Anne Ollilan kirja *Jalo velvollisuus: Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa* (1998) tarkastelee kolmea opettajana toiminutta henkilöä (Lucina Hagman [1853–1946], Emilia Hällström [1860–1941], Naemi Ingman [1863–1935]) mikrohistoriallisesta näkökulmasta tuoden esiin myös uskontoon, moraalisuuteen, elämäntapaan ja ammatilliseen identiteettiin liittyviä näkökohtia.

3 Hymanderin opetusuran pituus oli 47 vuotta (1889–1936), Ahlforsin 32 vuotta (1886–1918) ja Leontjeffin 36 vuotta (1886–1922). Muiden oman talon kasvatien opetusjaksot 1880- ja 1890-luvuilla jäivät lyhyiksi. Karvonen 1957, 280–287.

ovat Hegelin filosofiasta juontuvat vapausideat ja 1800-luvun yleinen autonomiaestetiikka. Näiden yleisten näkökohtien jälkeen analysoimme kohdehenkilöidemme pedagogisia ja taidetta koskevia näkemyksiä sekä ruotsalaisen kirjoittajan ja feministin Ellen Keyn (1849–1926) mahdollista merkitystä instrumenttipedagogisten ideoiden muotoutumisessa. Lopuksi tarkastelemme Helsingin Musiikkiopiston pedagogisessa kulttuurissa ilmenneitä traditiotekijöitä ja niiden merkitystä koulutuksen arjessa ja aatteissa.

Artikkelimme päämääränä on kytkeä pianonsoiton ja pianopedagogiikan arki, sellaisena kuin se lähdeaineistossamme näyttäytyy, aikakauden yleisiin aatteellisiin vakaumuksiin. Arki ja aatteet edellyttävät tarkastelussamme välttämättä toisiaan: arki konkretisoi aatteet, ja aatteet saavat sisältönsä arkea koskevista tiedoista. Sosiaalishistoriallisena tutkimuksena artikkelimme pyrkii antamaan aatteiden avulla hahmottuvia merkityksiä kohdehenkilöidemme työlle aina arjen käytäntöjä myöten. Samantapaista tutkimusta on tehty muun muassa etnomusikologian ja kriittisen musiikkitieteen piirissä.

Rakennehistoria on eri muodoissaan ollut viime vuosina yleinen tarkastelutapa, jonka juuret toki juontuvat kauemmas, erityisesti ranskalaisiin annalsteihin ja Suomessa Pentti Renvallin (1907–1974) kirjaan *Nykyajan historiantutkimus* (1965).⁴ Musiikintutkimuksessa termi ”rakennehistoria” kytkeytyy vahvasti Carl Dahlhausin (1928–1989) nimeen. Muun muassa *Suomen musiikin historia* -teossarjan osat I–IV (1995–1996) pyrkivät toteuttamaan dahlhausilaista rakennehistoriaa, jossa aatteet, instituutiot, musiikkiteokset ja muut ilmiön tai aikakauden elementit kohtaavat toisensa.

Tässä artikkelissa ei ole mahdollista paneutua Dahlhausin rakennehistoriaan kokonaisuudessaan, vaan keskitymme yhteen hänen ideaansa, nimittäin käsitteisiin ”eriaikaisten ilmiöiden yhtäaikaisuus” ja ”yhtäikaisten ilmiöiden eriaikaisuus”. Poimimme Dahlhausin rakennehistorian taustatekijöistä saksalaisen filosofin Ernst Blochin (1885–1977), joka analysoi ”eriaikaisuutta” muun muassa kirjassaan *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Blochin mukaan eriaikaisten perintöjen kohtaaminen tie-

4 Uudesta Suomen historian rakenteiden tutkimuksesta ks. Haapala 2018.

tyssä historian ajanhetkessä on historian välttämätön ominaisuus, joka samalla takaa historiallisen edistyksen. Blochin perintökäsitettä on nähdäksemme mahdollista hyödyntää sitoutumatta hänen marxilaiseen edistysideaansa tai siihen 1930-luvun ajankuvaan, jota *Erbschaft dieser Zeit* välittää omalla vaikeaselkoisella tyyllillään. Palaamme historiallisiin perintöihin artikkelimme loppuluvussa.

Helsingin Musiikkiopiston alkuvaiheita

Helsingin Musiikkiopisto perustettiin vuonna 1882 lukuisien 1800-luvulla syntyneiden eurooppalaisten konservatorioiden vanavedessä. Sen ensimmäisenä johtajana toimi kuolemaansa asti musiikkipedagogi ja organisaattori, säveltäjä Martin Wegelius (1846–1906). Ennen Helsingin Musiikkiopiston perustamista klassisen musiikin ammattimaisen opetuksen kenttä oli ollut Suomessa hajanainen. 1800-luvun puolivälissä kotimaisten musiikkialan ammattilaisten määrä oli vähitellen alkanut kasvaa heidän opiskeltuaan ulkomailla joko yksityisesti tai oppilaitoksissa. Leipzigin konservatoriosta oli tullut suosittu opiskelupaikka, mutta myös Tukholmaan (Kungliga Musikaliska Akademien) ja Pietariin (konservatorio) hakeuduttiin musiikkiopintoihin. Helsingin Musiikkiopistoa edeltäneet musiikkioppilaitoshankkeet olivat Suomessa jääneet lyhytaikaisiksi.⁵ Opetusta oli annettu kodeissa ja yksityisten soitonopettajien toimesta, myös heidän perustamissaan musiikkikouluissa ainakin 1800-luvun alusta lähtien.⁶ Soiton- ja laulunopetusta sisältyi myös yleissivistävien koulujen opetusohjelmiin.⁷ Turun ja Oulun lukkar- ja urkurikoulut perustettiin 1870-luvulla. Helsingin lukkar- ja

5 Pianonsoiton kannalta kiinnostavin niistä oli vuosina 1859–1862 toiminut Henrietta (Henriette, Jetta) Nybergin musiikkikoulu, jossa sovellettiin Leipzigin konservatorion luokkaopetuksen mallia ja sointuopin niveltämistä pianonsoiton opetukseen. Kuha 2017, 144–149.

6 Yksityiset musiikinopettajat ilmoittivat sanomalehdissä opetuksestaan. Jukka Kuhan mukaan 1820–1840 suurin osa ilmoituksista koski pianonsoiton opetusta. Kuha 2017, 86.

7 Helsingiläisistä musiikkiopistoon hakeutuneista nuorista naisista moni (mm. Aline Grönqvist ja Ingeborg Hymander) oli valtiollisen Svenska Fruntimmersskolanin kasvatti.

urkurikoulu aloitti toimintansa vuonna 1882 samanaikaisesti Helsingin Musiikkiopiston kanssa.⁸

Martin Wegelius oli aloittanut varsinaiset musiikkiopintonsa – pianotunteja lukuun ottamatta – vasta valmistuttuaan filosofian maisteriksi Suomen Keisarikunnan Aleksanterin Yliopistosta (sittemmin Helsingin yliopisto) pääaineenaan estetiikka. Tämän jälkeen hän koki musiikkiopintoihin keskittymisen välttämättömäksi ja hakeutui ulkomaille, ensin Wieniin ja sitten Leipzigin konservatorioon, jossa myös hänen yksityisopettajansa ja ystävänsä Richard Faltin (1835–1918) oli opiskellut. Faltinin näkemykset ja Leipzigin konservatorion malli lievenivät olleet esikuvina suunniteltaessa Helsingin Musiikkiopiston opintokokonaisuutta, jossa kaikille oppilaille pakollisia aineita olivat yleinen musiikkioppi ja analyysi, kenraalibasso, musiikin historia, säveltapailu ja sävelsanelu.⁹ Wegelius korosti laaja-alaisen ymmärryksen tarvetta sekä lahjakkuuden lisäksi työnteon ja tarmon merkitystä.

Helsingin Musiikkiopiston toiminnan alkuvaiheissa¹⁰ koulutettavien määrä oli pieni (esimerkiksi 43 oppilasta kevätlukukaudella 1883) ja vaihtuvuus suuri. Laitoksen kasvu oli kuitenkin nopeaa, ja Wegeliuksen kauden viimeisenä lukuvuonna 1905–1906 oppilasmäärä oli 245. Syksystä 1884 laitokseen liitettiin alkeiskoulu (förskola), josta käytettiin myös nimitystä ”valmistava koulu”. Sen jälkeen siirryttiin varsinaiseen musiikkikouluun, minkä läpikäytyään opiskelijalla oli mahdollisuus jatkaa opintoja ”akatemia luokalla” (sittemmin jatko-osasto), jossa pedagogiikkaopinnot opetusharjoitteluihin kuuluivat opinto-ohjelmaan. Vähitellen alkeiskoulun oppilasmäärä ylitti varsinaisen musiikkikoulun oppilasmäärän ja jatkoi kasvamistaan 1920-luvun jälkipuoliskolle asti.¹¹

Piano oli yleistynyt 1800-luvun aikana sekä konserttisoittimena että säätölaisten ja porvariston kotisoittimena. Sen soittotaidon katsottiin kuuluvan tyttöjen kasvatukseen ja koulutukseen. Suomessa oli

8 Ks. Björkstrand 1999; Kuha 2017.

9 Karvonen 1957, 136.

10 Helsingin Musiikkiopiston historiaa ovat valottaneet laitoksen historiikkeissa Arvi Karvonen (1957), Fabian Dahlström (1982), Reijo Pajamo (2007) ja Tuula Kotilainen (2009). Lisäksi aihetta on käsitellyt Jukka Kuha (2017).

11 Kuha 2017, 327–330.

jo 1800-luvulla joitain kymmeniä pianon valmistajia.¹² Pianonsoitosta tulikin Helsingin Musiikkiopistossa sen toiminnan alusta lähtien oppilasmäärältään suurin oppiaine. Wegeliuksen johtajakautena yli puolet varsinaisista oppilaista opiskeli pääaineenaan pianonsoittoa, ja alkeiskoulussa osuus oli vielä suurempi. Lukuvuonna 1905–1906 oppilaitoksen kokonaisoppilasmäärästä (245) pääaineenaan pianonsoittoa opiskelleita oli yhteensä 161 eli 65,7 prosenttia.¹³ Pianonsoitto oli myös pakollinen sivuaine kaikille laitoksen varsinaisille opiskelijoille. Alusta lähtien oppiaineessa saavutettiin korkea taso muihin aineisiin verrattuna. Ensimmäisten oppilasnäytteiden ohjelmista käy ilmi, että laitoksessa vasta lyhyen aikaa opiskelleet pianonsoittajat eivät suinkaan olleet aloittelijoita, vaan he esittivät jo vaativia teoksia.¹⁴

Musiikkiopiston oppilasmäärän kasvaessa tarvittiin myös korkeatasoisia opettajia. Wegeliuksen tavoitteena olikin luoda koulutus, joka ajan mittaan tuottaisi tuloksena kotimaisen ammattitaitoisen muusikkokunnan. Hän piti tärkeänä mannermaisen, lähinnä Franz Lisztistä lähtevän pianonsoittoperinteen istuttamista maahamme¹⁵ ja näki paljon vaivaa saadakseen kiinnitetyksi syrjäiseen Helsinkiin Lisztin johdolla opiskelleita pianisteja. Pianonsoiton oppiaineeseen perustettiin heti alkuvaiheissa kaksi hierarkkisessa suhteessa olevaa opetusvirkaa. Näistä ”ensimmäiseen” pyrittiin kiinnittämään eliittiluokan pianisti, joka veloitettiin esiintymään konserteissa ja joka sai myös edistyneimmät oppilaat. Lisztin johdolla opiskelleiden pianistien lisäksi edellä mainittu italialais-saksalainen mestaripianisti ja säveltäjä Ferruccio Busoni hoiti pääopet-

12 Aiheesta on kirjoittanut mm. Markus Mantere 2022, 7–16.

13 Kuha 2017, 333.

14 Björkstrand 1999, 68–69.

15 Franz Liszt oli modernin pianonsoittotekniikan uranuurtaja. Hän vaikutti myös esiintymiskäytäntöihin mm. painottaen soolopianokonsertteja ja ulkomuistista soittamista. Hänen omaa pianismiaan pidettiin ainutlaatuisena, ja lukuisien oppilaiden kautta hänen viljelemänsä pianonsoiton kulttuuri levisi ympäri Eurooppaa. Lisztia voidaan pitää myös mestarikurssitoiminnan uranuurtajana: hänen vuodesta 1869 lähtien järjestämänsä sunnuntaimatineat muuttuivat opiskelijoiden suosioista johtuen mestariluokiksi kolmesti viikossa. Rahkonen 2004, 133. Lisztin merkitykseen uussaksalaisen koulukunnan suunnannäyttäjänä palataan tuonnempana artikkelissamme.

tajan virkaa vuosina 1888–1890. Nämä ”ensimmäiset opettajat” pysyivät tehtävässään tavallisesti vain lyhyen ajan. Pisimmän, neljän vuoden ajan viipyivät Lisztin oppilaat Ludwig Dingeldey (vuodet 1883–1887) ja William Humphrey(s) Dayas (1890–1894).¹⁶ Wegelius kiinnitti ulkomaiset pianistit lähinnä ”ensimmäisen opettajan” tehtävään. Poikkeuksena oli ”toisena pianonsoitonopettajana” vuosina 1884–1891 toiminut saksalainen Heinrich Wefing, jonka kauden jälkeen otettiin edellä mainitut hierarkkiset nimitykset virallisesti käyttöön. Tuolloin myös määriteltiin ”toisen pianonsoitonopettajan” päätehtäväksi pianopedagogiikka. Virkaan kiinnitettiin Ingeborg Hymander. Lisäksi Wegelius kiinnitti apuopettajiksi oman talon edistyneimpiä kasvatteja.¹⁷

Wegeliuksen aikana Musiikkiopisto oli pieni yhteisö, ja niin kauan kuin toiminta tapahtui yhdessä ja samassa rakennuksessa tapana oli pitää ”opettajakonferenssi” joka lauantai. Tällöin opettajat tapasivat toisensa ja johtajan.¹⁸ Tarkempaa tietoa näiden tapaamisten sisällöstä ei ole, mutta voi olettaa niihin kuuluneen yhteisten asioiden käsittelyä. Järjestettiin myös juhlia, joihin kaikki opettajat kutsuttiin. Opettajayhdistystä ei kuitenkaan ollut vielä pitkään aikaan. Vähitellen toiminta hajautui useisiin eri paikkoihin, ja kollegoiden tapaamiset harvenivat. Opettajien palkkauskysymys aiheutti päänvaivaa valtionavun pienuuden ja 1910-luvulla myös ensimmäisen maailmansodan aiheuttaman rahanarvon laskun seurauksena. Oppilasmäärän kasvattaminen ja sen myötä lisääntyneet tulot lukukausimaksuista oli yksi keino pyrkiä paikkaamaan huonoa taloustilannetta, mutta se johti aika ajoin oppilasmäärän kohtuuttomaan kasvuun. Musiikkikouluun oli kohtuulliset pääsyvaatimukset, mutta alkeiskouluun pääsi ilmoittautumalla ja maksamalla lukukausimaksun.¹⁹

16 Dahlström 1982, 44, 47; Rahkonen 2000.

17 Dahlström 1982, 45.

18 Karvonen 1957, 259.

19 Leontjeff kirjoitti Erkki Melartinille kesällä 1911: ”Det borde väl småningom göras urval vid intagandet, ty nog har det ju varit så att om någon skulle skickat sin hund till institutet o. betalat för den, så hade vi varit skyldiga att undervisa den.” (”Vähitellen pitäisi kyllä tehdä valintaa sisäänpääsyn suhteen, koska nyt hän on ollut niin, että jos joku olisi lähettänyt koiransa opistoon ja maksanut siitä, niin meillä olisi ollut velvollisuus opettaa sitä.”) Kotilainen 2009, 38.

Kohdehenkilöidemme työsarka ajoittui rauhattomaan poliittiseen vaiheeseen, jota varjostivat sortovuodet ja ensimmäinen maailmansota.²⁰ Heidän uransa aikana Helsingin Musiikkiopiston johtajina toimivat Wegeliuksen kuoleman jälkeen vuosina 1906–1907 Armas Järnefelt (1869–1958), vuosina 1907–1911 Karl Ekman (1869–1947) ja vuosina 1911–1936 Erkki Melartin (1875–1937).

Aline Ahlfors, Ingeborg Hymander ja Antonie Leontjeff

Aline Ahlforsin, Ingeborg Hymanderin ja Antonie Leontjeffin varhaisista pianonsoitonopinnoista ei ole toistaiseksi löytynyt tietoa. Kymmenlapsisessa perheessä kasvanut Hymander sai todennäköisesti alkeisopetusta isältään, kirkkomuusikko Johan Hymanderilta (1831–1896).²¹ Kodin ilmapiiriä leimasi evankelinen uskonnollisuus. Hymander ja Ahlfors (tuolloin Grönqvist) kävivät samanaikaisesti Suomen ensimmäistä julkisilla varoilla ylläpidettyä tyttökoulua, Svenska Fruntimmersskolan, jota johti naisten koulutuksen uudistajana tunnetuksi tullut naisasianainen Elisabeth Blomqvist (1827–1901). Hänen nuorempi sisarensa, niin ikään naisten koulutuksen ja opettajakoulutuksen uranuurtaja Anna Blomqvist (1840–1925)²² toimi koulussa kielten opettajana ja johti kuoroa. Sekä Ahlfors että Hymander suorittivat koulun kokonaisuudessaan eli kävivät myös pedagogisia valmiuksia antavat jatkuuokat.²³ Hyman-

20 Ks. Karvonen 1957, 254–259; Dahlström 1982, 88–92.

21 Johan August Gottlieb Hymander toimi muun muassa Helsingin Nikolainkirkon kanttorina sekä kirkkolaulun opettajana Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston teologisessa tiedekunnassa. Hän julkaisi messusävelmiä sekä sanoitti ja sävelsi hengellisiä lauluja ja virsiä.

22 Anna Blomqvist oli laulunopettaja, laulupedagogiikan tutkija ja kehittäjä, saksan kielen ja kirjallisuuden opettaja sekä kirjailija ja kääntäjä. Hän opiskeli sekä kieliä että musiikkia useaan otteeseen kotimaassa ja ulkomailla. Hän sai pianonsoitonopetusta muun muassa Henrietta Nybergiltä. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 101–102.

23 Svenska Fruntimmersskolanin oppilasmatrikkeli, Bba Svenska fruntimmersskolans och Svenska flicklyceets elevmatriklar 1844–1974, Svenska flicklyceet i Helsingfors -arkiv, Kansallisarkisto (KA); *Hufvudstadsbladet* 20.9.1938. ”Ingeborg Hymander död”.

der oli kahden vuoden ajan Richard Faltinin yksityisoppilaana ennen kirjoittautumistaan Helsingin Musiikkiopistoon syksyllä 1883.²⁴

Aline Grönqvist kasvoi luutnantin lesken (änkelöjtnanska) Charlotte Dementjeffin kodissa heti syntymän jälkeen tapahtuneen adoption seurauksena.²⁵ Alinella oli ainakin yksi kasvattveli, Alexander Dementjeff (1855–1914),²⁶ joka palveli Belomorskin jalkaväkirykmentissä ja eteni kenraalimajuriksi. Alexander ja hänen isänsä olivat ortodokseja, mutta Charlotte (omaa sukua Hülse) oli luterilainen.²⁷ Aline aloitti opinnot Helsingin Musiikkiopistossa syksyllä 1882 ensimmäisten oppilaiden joukossa ja sai pianonsoitonopettajakseen Lisztin oppilaan Carl Pohligin (1864–1928), joka toimi pianonsoiton ”ensimmäisenä” opettajana lukuvuoden 1882–1883.²⁸

Antonie (Toni) Leontjeff oli kotoisin Viaporin venäläisestä kulttuuripiiristä. Hänen isänsä oli valtion virkamies Ivan Leontjeff. Perheen kansallisuuden, kotikielen ja venäläisortodoksisen uskonnon vuoksi Leontjeff kuului vähemmistöön ja koki itsensä aika ajoin ulkopuolisek-

24 Hylanderin elämän ja uran vaiheista on kirjoittanut Annikka Konttori-Gustafsson (2019).

25 Tieto on varmistettu kastetodistuksesta. Todistus Aline Grönqvistin syntymästä ja kasteesta, I Ga Muihin seurakuntiin kuuluvien kastettujen luettelo, Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto, KA. Svenska Fruntimmersskolanin oppilasmatrikkelissa käytetään sanaa ”adoptivdotter”, ja Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkelissa (Sibelius-Akatemian arkisto) Charlotte Dementjeffiä nimitetään kasvatusäidiksi (”fostermöder”).

26 Syntymä- ja kuolinvuodet Aline Ahlforsin syntymäpäiväkirjasta (Sibelius-Akatemian arkisto), jossa mainitaan myös Vasili Dementjeff (1853–1919). Ks. myös kenraalimajuri Alexander Dementjeffin kuolinilmoitus. *Hufvudstadsbladet* 8.9.1914.

27 Suomenlinnan Aleksanteri Nevskin ortodoksisen sotilasseurakunnan arkiston metrikoissa on merkintä Aleksander Petrov(itš) Dementjeffin syntymästä 28.8.1855 ja kasteesta 11.9.1855 (tekstin suomentamisesta kiitos Ulla ja Vladimir Agopoville). Merkintä Alexander Dementjeffin syntymästä ja kasteesta, 1 Ca:10 Metrikka 1855–1855, Suomenlinnan Aleksanteri Nevskin ortodoksisen sotilasseurakunnan arkisto, KA.

28 Dahlström 1982, 44.

Helsingfors Musikinstituts

1^{sta} (11^{te}) Offentliga Uppvisning

den 30 Maj 1887 kl. 7 e. m.

i Normallycei festsal.

—X—X—X—

Program:

I.

1. Concertstück (F-moll) för orgel . . . *Tipfer.*
Herr August Österberg (Fredrikshamn *) †).
2. a) Menuetto för Essdurtrion för pia-
b) Finale i no, violin och viola . . . *Mozart.*
Piano: Fröken Olga Tavaststjerna (Helsingfors) ***) †). Violin: Frö-
ken Elin Lönnblad (Wiborg) ***) †) Viola: Herr Jean Sibelius
(Tavastehus) ***) †).
3. a) Hell schmetternd singt die Lerche *Brückler.*
b) Widmung *Schumann.*
Fröken Sigrid Söderström (Helsingfors) *) †, ackomp. af Fröken
Anna Lönnberg (Helsingfors) **) †).
4. a) Andante i ur violinkonserten . . . *Mendelssohn.*
b) Finale i ur violinkonserten . . . *Schubert.*
Herr Jean Sibelius, ackomp. af Fröken Ingeborg Hymander
(Helsingfors) ***) †).
5. a) An die Musik *Schubert.*
b) Sonnenlicht, Sonnenschein X. *Scharwenka.*
Fröken Elin Pakarinen (Joensuu) **) †, ackomp. af Fröken
Alfred Lindblom (Helsingfors) ***) †).
6. Pianokonsert i Ess-dur: 1sta satsen *Beethoven.*
Fröken Bertha Wiiger (Helsingfors) ***) †, ackomp.
af Herr H. Weing.

♦

II.

7. Romans (F-dur) arrang. för B-kornett *Beethoven.*
Herr August Österberg †), ackomp. af Fröken Antonio Leontjeff
(Helsingfors) ***) †).
8. „Gott ist mein Hirt“ för fruntimmers-
kör med piano. *Schubert.*
Institutets fruntimmerskör under ledning af Fröken Olga Tavaststjerna †),
ackomp. af Fröken Anna Lönnberg.
9. Fantasio-Impromptu op. 66 för piano *Chopin.*
Fröken Karin Palander (Wirmo) ***) †).
10. Polacca brillante för piano med ackomp. *Weber-Liszt.*
Fröken Olga Hertling (Uleåborg) † †), ackomp. af Herr Dingeldey.
11. Aria ur „Semiramis“ *Rossini.*
Fröken Sigrid Alfthan (Helsingfors) † † †), ackomp.
af Fröken Bertha Wiiger †) †).
12. Pianokonsert op. 23 (B-moll): 1sta
satsen *Tschaikoffsky.*
Fröken Aline Grönqvist (Helsingfors) † † † †), ackomp. af
Herr Dingeldey.

Lärarekollegium.

*) Inskrifven hösten 1884.
**) „ „ „ 1885.
***) „ „ „ 1885.
****) „ våren 1883.
†) „ hösten 1886.
††) „ våren 1886.
†††) „ hösten 1882.

†) Lärare i orgelspel: Herr R. Faltin.
*) „ i pianospel: Herr L. Dingeldey.
*) „ i ensamblespel: Herr M. Wasiljoff.
*) „ i violinspel: do.
*) „ i solosing: Herr A. Ojanperä.
*) „ i ackompanjemang: Herr M. Wegelius.
*) „ i pianospel: Herr H. Weing.
*) „ i kornett: Herr A. Leander.
*) „ i körång: Herr M. Wegelius.

Helsingfors, Finska Litteratur-Bibliotekets tryckeri, 1887.

Kuva 1. Helsingin Musiikkiopiston julkinen näyte 30.5.1887. Sibelius-Akatemian arkisto.

si helsinkiläisessä kulttuurielämässä.²⁹ Hänen veljensä Vassily ja Paul opiskelivat Keisarillisessa Aleksanterin Yliopistossa, ja perheessä seurattiin ajankohtaista politiikkaa, kirjallisuutta ja taidetta. Paul-veli joutui 1880-luvulla vangituksi, koska hänen omistuksestaan löytyi ”nihilistisenä” pidettyä liberaalia kirjallisuutta.³⁰ Antonie Leontjeff aloitti opinnot Helsingin Musiikkiopistossa tammikuussa 1883. Kevätlukukauden 1883 ajan häntä opetti Carl Pohlig.³¹

Hymander ja Grönqvist olivat tutustuneet jo koulussa, Leontjeff ja Grönqvist viimeistään Pohligin oppilaina. Merkittäväksi tätä kolmikkoa yhdistäväksi tekijäksi muotoutui neljä lukuvuotta kestänyt opiskelu saman opettajan, Lisztin oppilaan Ludwig Dingeldeyn (1856–1920) johdolla. Opiskeluun kuuluivat vuosittaiset esiintymiset, usein samoissa konserteissa. Dingeldeyn kauden päättyessä kolmikön tiet erkanivat pariksi vuodeksi: Hymander lähti Saksaan jatkamaan pianonsoiton opintoja aikansa merkittävien pianopedagogien Hans Bischoffin (1852–1889), Karl Klindworthin (1830–1916) ja Eugen d’Albertin (1864–1932) johdolla. Leontjeff ja Grönqvist jäivät Helsingin Musiikkiopistoon täydentämään opintojaan muun muassa Busonin ja Dayasin (1863–1903) luokilla.

Voi kysyä, miksi ainoastaan Hymander lähti opintojen loppuvaiheessa ulkomaille. Asiaan saattoi vaikuttaa hänen taustansa muusikko-perheessä. Lähtö on vaatinut rohkeutta ja lisäksi yhteyksiä ammatillisiin tahoihin Saksassa. Niitä Wegeliuksella oli, ja monessa tapauksessa hän kannusti laitoksensa oppilaita ulkomaisiin opintoihin. Leontjeff ja Grönqvist sen sijaan kiinnitettiin opetustehtäviin jo opiskeluaikoina vuonna 1886, jolloin alkeiskouluun tarvittiin uusia opettajia. Luvulla 1887–1888 Grönqvist toimi myös laitoksen kirjastonhoitajana.³²

29 Leontjeff kertoo tuntemuksistaan kirjeissään samaan aikaan Helsingin Musiikkiopistossa opiskelleelle ystävälleen Erkki Melartinille. Ks. Koivisto-Kaasik 2022. Tuire Ranta-Meyer käsittelee Melartin-elämäkerrassaan (2025) useasti Melartinin ja Leontjeffin ystävyyttä ja yhteydenpitoa.

30 Nuppu Koivisto-Kaasik valottaa Leontjeffin elämänkulkua ja peilaa sitä virolaisen aikalaiskollegan Maria Knauf-Kaminskayan elämän ja uran vaiheisiin. Koivisto-Kaasik 2022, 192.

31 Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli, Sibelius-Akatemian arkisto.

32 Karvonen 1957, 274.

Vaikka ulkomaisiin opintoihin oli mahdollista saada senaatin myöntämä apuraha, perheolosuhteet saattoivat vaatia läsnäolon lisäksi myös ansio-työn tekemistä. Leontjeff ja Grönqvist ehtivät opettaa kolmen lukuvuoden ajan ennen kuin Wegelius syksystä 1889 alkaen kutsui Hymanderin Saksasta opetustehtäviin.

Kolmikon työ sai hieman erilaisia painotuksia. Leontjeffille lan-kesi opiskelujasta lähtien opetuksen lisäksi paljon säestys- ja kamari-musiikkitehtäviä. Ahlforsin kehittämisalueeksi tuli erityisesti laitoksen alkeiskoulu, ja Wegeliuksen kannustamana hän kävi vuonna 1901 pe-rehtymässä pianonsoiton opetukseen, metodeihin ja ohjelmistoon berlii-niläisissä konservatorioissa senaatin myöntämän apurahan turvin.³³ Hy-manderista tuli suomalaisen pianopedagogiikan kehittäjä; hän koulutti soitonopettajia ja vakiinnutti urauurtavan opetusharjoittelukäytännön, joka elää edelleen. Koulutuksen sisältöön palataan artikkelissa myöhem-min. Yhdessä Ahlforsin kanssa Hymander laati ensimmäisen suomalai-sen pianokoulun *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III*, joka oli vuosikymme-niä ahkerassa käytössä. Vuonna 1924 Hymander julkaisi ensimmäisen suomalaisen pianopedagogiikan alan oppikirjan *Den unge klaverläraren*, jonka Leevi Madetoja (1887–1947) yhdessä Hymanderin kanssa käänsi suomen kielelle nimellä *Nuori pianonsoitonopettaja*.³⁴

Hymander ja Leontjeff pysyivät naimattomina. Grönqvist avioitui 31-vuotiaana vuonna 1896 Richard Ahlforsin (1866–1927) kanssa ja sai lapsen vuonna 1897 kesäkuussa. Syksyllä hän palasi opetustyöhön (äi-tiyslomaa ei siihen aikaan tunnettu). Perheen arvostavasta suhtautumi-sesta Alinen työhön kertoo myös se, että hän vuonna 1901, Ejnar-pojan ollessa neljän vuoden ikäinen, saattoi lähteä Berliiniin opintomatkalle.

33 *Hufvudstadsbladet* 30.5.1901. ”Konstnärsstipendier”; Wegeliuksen kirje Buso-nille 26.5.1901. Staatsbibliothek zu Berlin. Nachlass Ferruccio Busoni.

34 Hymanderin jälkeen seuraavat suomalaiset pianonsoiton taitoa ja opettamista käsittelevät kirjat ilmestyivät vasta vuosina 1983 (Bergroth) ja 1984 (Soinne). Niissä ei viitata Hymanderiin, vaikka hänen ja Ahlforsin laatimasta pianokou-lusta otettiin viimeinen painos vielä vuonna 1962. Sibelius-Akatemian histo-riikeissä (erityisesti Dahlström 1982 ja Kotilainen 2009) nostetaan esiin Hy-manderin tehtäväkenttä. Kotilainen keskittyy nuorisokoulutuksen historiaan ja kuvaa nimenomaan Helsingin Musiikkiopiston alkeiskoulun toimintaa maini-ten myös Ahlforsin ja Leontjeffin. Ks. Konttori-Gustafsson 2019, 41.

Ejnarin poika, teatteriohjaaja, kirjailija ja säveltäjä Bengt Ahlfors (syntynyt 1937) ei koskaan tavannut isoäitiään, joka kuoli vuonna 1920. Ahlfors kertoi, että isoisan naimattomat sisaret todennäköisesti tarjosivat apua lapsen hoidossa.³⁵

Nämä pitkälle kouluttautuneet ja esiintymisistään kiittäviä arvosteluja saaneet pianistit saivat opetettavakseen heterogeenisen joukon lapsia ja nuoria. Esiintymiset vähenivät, opetustyö lisääntyi. Soitonopetusta annettiin Musiikkiopiston toiminnan alkuaikoina ainakin osittain ryhmäopetuksena, mihin osasyynä lienee ollut tilanpuute. Toisaalta Wegelius oli omaksunut käytännön Leipzigin konservatoriosta ja näki siinä monia hyviä puolia. Täällä ei kuitenkaan muualla yleiseen tapaan jaettu tyttöjä ja poikia eri ryhmiin. Tilanpuute johti myös siihen, että opettajat opettivat osin kotona.³⁶ Musiikkiopiston oppilaiden lisäksi Ahlforsilla (ainakin ennen avioliittoa), Hylanderilla ja Leontjeffilla oli myös yksityisoppilaita.³⁷

Hylander opetti alusta lähtien niin sanottuna ”kolmantena pianonsoitonopettajana” alkeiskoulun oppilaiden ohella myös musiikkikoulun ja jatko-osaston puolella.³⁸ Vuonna 1892 hänet nimitettiin virallisesti ”toiseksi pianonsoitonopettajaksi”, jonka tehtäviin alkeiskoululaisten opettaminen ei enää kuulunut. Tällöin Ahlfors (tuolloin vielä Grönqvist) nimitettiin ”kolmanneksi pianonsoitonopettajaksi”. Hylander ja Ahlfors olivat siis varsin korkealla laitoksen pianonsoiton hierarkiassa, mutta Leontjeff ei saanut vastaavaa asemaa. Hän opetti alkeiskoululaisia ja sai lisäksi vasta vuodesta 1907 lähtien oppilaita musiikkikoulun puolelta.³⁹ Ensimmäiset pianonsoitonopettajat” olivat vuoteen 1912 asti miespuolisia, mutta muuten laitoksen pianonsoitonopetus oli kohdehenkilöidemme opetusuran aikana 1910-luvulle asti pääosin naispuolis-

35 Keskustelu Bengt Ahlforsin kanssa 19.4.2023. Ahlfors kuvaa perheensä elämää kirjassaan *Medan jag ännu minns* (2015).

36 Kotilainen 2009, 39.

37 *Hufvudstadsbladet* 16.9.1891. ”Pianolektioner”; *Nya Pressen* 29.5.1892. ”Pianolektioner”; Koivisto-Kaasik 2022, 192.

38 Toimenkuvien sisältö oli tuolloin vasta hahmottumassa, mutta ”kolmannen pianonsoitonopettajan” tehtävään liittyi pedagoginen painotus ja alkeiskoulun oppilaiden opettamista. Ks. Konttori-Gustafsson 2019, 54.

39 Karvonen 1957, 280.



Kuva 2. Ingeborg Hymander. Kuvaaja Carl Klein, Atelier Universal. Suomen valokuvataiteen museo.



Kuva 3. Aline Ahlfors. Atelier Nyblin. Sibelius-Akatemian arkisto.



Kuva 4. Antonie Leontjeff. Daniel Nyblin 1897. Sibelius-museon arkisto.

ten opettajien työsarkaa, poikkeuksena edellä mainittu Heinrich Wefing. Richard Faltin toimi lyhyitä jaksoja sijaisena, ja Erkki Melartin hoiti apuopettajan tehtävää vuosina 1901–1905.⁴⁰

Alalla kauan vallinneen tavan mukaan taiteilijaesittelyissä mainitaan kuuluisimpia opettajia, esimerkiksi mainetta saavuttaneen ja vuonna 1912 Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiseksi naispuoliseksi pianonsoiton pääopettajaksi nimitetyn Sigrid Sundgren-Schnéevoigtin (1878–1953) kerrotaan opiskelleen Helsingissä Lisztin oppilaan William Dayasin ja Berliinissä Ferruccio Busonin johdolla. Pohja tuolle etenemiselle oli kuitenkin luotu ensiksi Leontjeffin, toiseksi Ahlforsin ja kolmanneksi Hylanderin suojissa.⁴¹ Tämä on osuva esimerkki siitä, miten historiankirjoitus on painottanut kansainvälisesti tunnettuja opettajia ja siten tulut vähentäneeksi suomalaispedagogien arvostusta.

Uussaksalainen koulukunta ja Helsingin Musiikkiopiston varhainen pianopedagogiikka

Uussaksalainen koulukunta on tulkittu niin aikalaiskirjoittelussa kuin myöhemmässä kirjallisuudessa tyypillisesti aikakauden edistykselliseksi ilmiöksi, jonka vastakohdaksi on tavallisesti nostettu Johannes Brahmsin (1833–1897) edustama, konservatiiviseksi mielletty suuntaus. Uussaksalaisuuden piirissä epäilemättä vaalittiin edistyksellisiä ideoita: Wagner kirjoitti ”tulevaisuuden musiikista” (*Zukunftsmusik*), ja monet hänen ja Lisztin sävellystekniset ratkaisut olivat omassa ajassaan rohkeita, usein mainittuna esimerkkinä Lisztin pianoteos *Bagatelle sans tonalité* (”Sävellajiton bagatelli”, 1885). On kuitenkin mahdotonta väittää, että lukuisia säveltäjäpersoonallisuuksia kattaneen uussaksalaisen koulukunnan tuotanto olisi ollut yksiviivaisesti edistyksellistä verrattuna esimerkiksi Brahmsin musiikkiin, josta Arnold Schönberg (1874–1951) kirjoitti esseen otsikolla ”Brahms, the progressive” (1947). Joka tapauksessa ohjelmamusiikki, ooppera ja virtuoosisuus painottuvat uussaksalaisen koulukunnan musiikissa. Wagner uskoi saavuttaneensa oopperan alalla

40 Karvonen 1957, 280–282.

41 Tämä käy ilmi Helsingin Musiikkiopiston tutkintopöytäkirjoista. Sibelius-Akatemian arkisto. Ks. myös Kotilainen 2009, 19.

siinä määrin uutta, että hän kutsui teoksiaan oopperan sijasta ”musiikkidraamoiksi” tai ”yhteistaideteoksiksi” (*Gesamtkunstwerk*) vastakohtana perinteiselle, erityisesti italialaisten ja ranskalaisten säveltäjien edustamalle oopperataiteelle.

1800-luvun musiikkiasetelmiin liittyi vahvoja esteettisiä kannanottoja ja kiistoja, joiden tärkeä lähtölaukaus oli wieniläisen musiikkikriitikon, Wienin yliopiston professorina myöhemmin toimineen Eduard Hanslickin (1825–1904) kirja *Vom Musikalisch-Schönen* (1. painos 1854, suom. 2014). Kirja käynnisti kiistelyn muoto- ja sisältöestetiikan keskinäisen paremmuuden välillä. Hanslick tähtää kirjassaan musiikin spesifisen estetiikan ja kauneuden tavoittamiseen ja esittää, että musiikin ainoa sisältö ovat ”soivina liikutetut muodot” (*tönend bewegte Formen*). Hän myönsi, että musiikin ulkoiset tekijät saattavat vaikuttaa musiikkiteokseen, mutta ne ovat irrelevantteja musiikin ”oman” estetiikan kannalta. Tällaiset näkemykset herättivät ymmärrettävästi voimakasta vastustusta uussaksalaisuutta ja sen musiikinlajeja kannattaneiden sisältöestetikkojen keskuudessa. Hanslick itse asettui kriittikkona puolustamaan Brahmsia ja kritisoimaan muun muassa Anton Bruckneria (1824–1896). Nykypäivän musiikkitiede on löytänyt näistä asetelmista useita erilaisia ulottuvuuksia, jotka saattavat kriittiseen valoon muun muassa Johannes Brahmsin imagon yksiselitteisenä absoluuttisen musiikin edustajana.

Yhtä hyvin Hanslick kuin uussaksalaisen koulukunnan esteetikot saivat olennaisia virikkeitä G. W. F. Hegelin (1770–1831) filosofiasta. Hanslickin mukaan säveltäminen on ”hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa”, ja Brendel sitoutui musiikinhistoriateoksessaan *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (1852) Hegelin luomaan taiteenlajien hierarkiaan,⁴² jossa musiikki jää kaunokirjallisuuden ja erityisesti draaman alapuolelle; tämän varassa Brendel saattoi puolustaa ohjelmamusiikkia ja wagnerilaista musiikkidraamaa.

Suomessa uussaksalaisen koulukunnan reseptio- ja vaikutushistoria on vahva ja moniulotteinen ilmiö. Keskeinen henkilö koulukunnan Suomeen tuomisessa oli Faltin. Brendel oli toiminut Faltinin musiik-

42 Hegelin termien ”yksittäisten taiteiden systeemi”, ”das System der einzelnen Künste”. Hegel 1970, 243.

kinhistorian opettajana Leipzigin konservatoriossa, ja Faltin oli osoittanut kiinnostusta edistykselliseksi miellettyjä musiikkisuuntia kohtaan jo opiskeluaikanaan. Kuten Riikka Siltanen (nykyinen Hjelt) osoittaa väitöskirjassaan *”För gedigen musik”: Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana* (2020), Faltin oli wagneriaani⁴³ jo asuessaan Viipurissa vuodesta 1856.⁴⁴ Hänellä oli konkreettisia kosketuskohtia uussaksalaisuuteen; hän muun muassa kutsui koulukuntaan vahvasti kytkeytyneen Hans von Bülowin (1830–1894) pitämään pianoresitaalin Helsingissä. Konsertti toteutui vuonna 1885. Faltinin omat sävellykset – sikäli kuin niitä tänä päivänä tunnetaan – eivät sisällä juurikaan Wagner- tai Liszt-vaikutteisia piirteitä, eikä hän myöskään julkaissut laajoja tai opillisia tekstejä musiikista. Hän kuitenkin jätti jälkeensä mittavan, nykyisin pääasiassa Kansalliskirjastossa säilytettävän kirjakokoelman, jossa uussaksalainen painotus on selvästi havaittavissa.⁴⁵ Kokoelmaan kuuluu pelkästään määrällisesti huomattavan paljon uussaksalaisen koulukunnan edustajien ja kannattajien saksankielisiä kirjoja, jotka suhtautuvat Hanslickiin jopa ankaran kriittisesti ja pilkallisesti. Faltinin jäämistöön sisältyi myös nuotteja ja lehtiä.

Faltin oli äärimmäisen monipuolinen musiikki-ihminen, ja hänen suhteensa pianoon on jäänyt jossain määrin hänen muiden aktiviteettiansa varjoon. Hän esiintyi pianistina, soitti pianoa kamarimusiikkitheoksissa ja toimi monien myöhemmin merkittävien pianistien yksityisopettajana. Lisäksi hän oli pianokauppias.

Suomalaisen wagnerismin historiallinen jatkumo johti Faltinista Wegeliukseen, jonka toimintaan wagnerilaisuus ja muu uussaksalaisen koulukunnan vaikutus löivät monipuolisen leiman. Ajatuksellisella tasolla tämä näkyy erityisesti Wegeliuksen musiikinhistoriateoksessa *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* (1891–1893, suom. 1904), jossa Wagner yhtäältä näyttäytyy musiikinhistorian päämääränä ja huipentajana; toisaalta

43 Käytämme tilanteesta riippuen termejä ”wagneriaani”, ”wagnerismi” ja ”wagnerilaisuus” viittaamaan Wagnerin ihailuun ja vaikutukseen.

44 Aihetta käsitellään Siltasen artikkeliväitöskirjan artikkelissa Richard Faltin and Wagner’s Music in Finland, Siltanen 2020.

45 Ks. esim. Huttunen ja Harju 2019.

Wagnerin omat kirjoitukset oopperasta ja sen historiasta olivat kirjan keskeisiä lähteitä. Wegelius kutsuu kirjassaan Hanslickin teosta ”lento-kirjaksi”, joka Wegeliuksen näkemyksen mukaan tarjosi osuvan teorian Felix Mendelssohn Bartholdyn (1809–1847) tarkemmin määrittelemättömien jäljittelijöiden taiteesta (Mendelssohn-kritiikkiin sisältyi Wegeliuksen tapauksessa vahvaa antisemitismii, jota löytyy kirjasta muutenkin sieltä täältä).⁴⁶ Käytännön toiminnassaan Wegelius sitoutui uussaksalaiseen koulukuntaan esimerkiksi päämäärässään saada Lisztin oppilaita Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisen pianonsoiton opettajan tehtävään.⁴⁷

Millä tavoin Wegeliuksen koulukuntanäkemykset ilmenivät pianonsoiton opetuksen sisällöissä? Kohdehenkilöidemme julkisesti esittämiä teoksia tarkasteltaessa voidaan huomata, että erityisesti Hynderin soolo-ohjelmistossa Wegeliuksen ja Busonin muotoilema painotus J. S. Bach – Beethoven – Liszt näkyi selkeästi. Näiltä säveltäjiltä hän esitti useita teoksia ja lisäksi Raffin sarjaa e-molli opus 72, mutta myös Schumannin teosta *Papillons* opus 2. Oppilasnäytteiden ohjelmat ja tutkin-topöytäkirjat osoittavat, että Lisztin pianotuotanto oli kaiken kaikkiaan vahvasti esillä edistyneempien opiskelijoiden ohjelmissa. Muun ohjelmiston soittamista ei kuitenkaan rajoitettu. Opiskeluaikanaan Leontjeff esitti Musiikkiopiston näytteissä myös muun muassa Schumannin (1810–1856) pianokonserton, Chopinin (1810–1849) e-mollikonserton osia ja Mendelssohnin scherzon fis-molli. Grönqvistin esityksiin sisältyi Anton Rubinsteinin (1829–1894) d-mollikonserton, Tšaikovskin (1840–1893) konserton sekä Henry Litolffin (1818–1891) konserttojen osia. Hynder ja Leontjeff esittivät Wegeliuksen ohjaamana

46 Wegelius 1904, 475–476. Wegeliukselta on jäänyt myös Wagner-monografian käsikirjoitus.

47 Matti Huttunen ja Tommi Harju (2019) ovat esittäneet, että Faltinin kirjakoelmasta juontui eräänlainen käsitteellisen ajattelun tarina, jota muun muassa Wegeliuksen opettajavalinnat ilmensivät.

pianoduona 26.5.1885 scherzon Mendelssohnin teoksesta *Ein Sommer-nachtsstraum*.⁴⁸

Vuonna 1902 julkaistiin Helsingin Musiikkiopiston ensimmäiset pianonsoiton kurssitutkintovaatimukset, joita oli käytännössä kokeiltu jo muutaman vuoden ajan.⁴⁹ Aiheeseen palataan tässä artikkelissa myöhemmin. Ylempien kurssien ohjelmistot sisälsivät useita Lisztin teoksia, joten sikäli uussaksalainen painotus on nähtävissä. Liszt kuului myös niihin säveltäjiin, joiden teoksia katsottiin välttämättömäksi soittaa, kun taas Brahmsin musiikin soittaminen oli täysin vapaavalintaista, ja se ilmestyi ohjelmistovalikoimaan vasta korkeimman eli kolmannen kurssin kohdalla etydiosastossa ja muiden teosten joukossa maininnalla ”svårare kompositioner af modärna mästare” (Brahmsin kuolemasta oli kulunut vasta viisi vuotta). Alempien kurssien ohjelmistoissa oli Mendelssohnin sävellyksiä: *Kinderstücke* ja *Lieder ohne Worte*.⁵⁰

Opetustyössään – usein aloittelevienkin opiskelijoiden kanssa – kohdehenkilömme joutuivat käyttämään ohjelmistoa, joka soveltui tilanteeseen mutta oli kuitenkin niin sanottua vakavaa musiikkia. Niinpä he soittivat harjoitelmia- ja sonatiinikirjallisuuden ohella muun muassa edellä mainittuja Mendelssohnin pienimuotoisia sävellyksiä. Edistyneemmät oppilaat soittivat myös J. S. Bachin, Haydnin (1732–1809), Mozartin (1756–1791) ja Beethovenin (1770–1827) teoksia. Schumannin ja vähitellen myös pohjoismaisten säveltäjien, kuten Edvard Griegin (1843–1907) ja Niels Gaden (1817–1890) musiikki sai jalansijaa.⁵¹ Hymanderin ja Ahlforsin laatiman kolmiosaisen pianokoulun (1906) sisältämät teokset ovat lähes kokonaan ulkomaisten, 1700-luvun jälkipuoliskolla ja osin 1800-luvun alussa syntyneiden, harjoitelmistaan ja sonatiineistaan tunnettujen säveltäjien tuotantoa (muun muassa Carl Czerny, Anton Diabelli, Johan Nepomuk Hummel, Ignaz Pleyel, Henri

48 Tiedot esitetyistä teoksista ja esiintyjistä löytyvät Dahlströmin historiikista (1982, 349–397) sekä laitoksen tutkintopöytäkirjoista ja oppilasmatrikkeleista (Sibelius-Akatemian arkisto). Ks. myös Konttori-Gustafsson 2019.

49 Kurssitutkintojen historiaa Helsingin Musiikkiopistossa on tarkastellut Annikka Konttori-Gustafsson (2022).

50 Konttori-Gustafsson 2022, 75–80.

51 Tutkintopöytäkirjat ja konserttiohjelmat. Sibelius-Akatemian arkisto.



Kuva 5. Ilmoitus *Amerikan Suometar*-lehdessä 19.7.1913. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

Lemoine, Henri Bertini, Theodor Kullak ja Cornelius Gur-litt). Pianokoulun kolman-nessa osassa pääsevät esiin tunnetut mestarit Beethoven, Schumann ja Tšaikovski, mutta joukossa on myös useita Erkki Melartinin lyhyitä teoksia ja muutama Erik Furu-hjelm (1883–1964) sävellys, eli uutta ja juuri tätä julkaisua var-ten sävellettyä musiikkia. Huo-mattavaa on, että Hymanderin ja hänen kollegoidensa vai-kutuksesta kotimaisen, myös lapsille suunnatun pianomusi-i-

kin säveltäminen pääsi vauhtiin. Kirjeessään Melartinille 26.12.1905⁵² Leontjeff kertoo, kuinka innokkaasti opettajat suorastaan veivät käsistä Melartinin pianosävellyksen *Miniatyret* saatavilla olleet nuotit.

Uussaksalaisen koulukunnan ihailu näyttää olleen kaikessa moni-puolisuudessaan nimenomaan Musiikkiopiston näkyvien miesten aate. Vaikka pianonsoiton opiskelijat joutuivat kurssivaatimusten mukaisesti soittamaan runsaasti teknisiä harjoitelmia ja etydejä – mitä muun muas-sa laitoksen rehtorina 1936–1959 toiminut pianisti Ernst Linko (1889–1960) 1940-luvulla kritisoi⁵³ – ohjelmistossa ei ole muutoin nähtävissä erityistä painotusta virtuoosiseen tai ohjelmamusiikkiin. Voidaan todeta, että pianonsoiton opetuksen saralla 1800-luvun loppupuolen musiikki-asetelmilla ei ollut suurta roolia enää kohdehenkilöidemme opetusuran aikana.

52 Toni Leontjeffin kirjeet Erkki Melartinille, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoel-ma, Kansalliskirjasto (KK).

53 1800-luku synnytti suuren määrän konservatorioita ja samoin pianonsoiton harjoitemateriaalia, joka ei ollut Lingon mukaan musiikillisesti riittävän kiin-nostavaa. Konttori-Gustafsson 2022, 91.

Instituutiot ja hegeliläinen vapauden idea

Kuten edellä todettiin, Helsingin Musiikkiopiston perustaminen oli yksi esimerkki musiikkikoulutuksen voimakkaasta institutionalisoitumisesta 1800-luvun Euroopassa. Helsingin Musiikkiopiston tapauksessa koulutuksen institutionalisoituminen ilmeni myös eräissä laitoksen sisäisissä toimintaperiaatteissa. Paneudumme seuraavassa kolmeen tällaiseen ”sisäiseen” instituutiotekijään: kurssitutkintoihin, musiikki-iltoihin ja niin kutsuttuihin yleisiin aineisiin. Voidaan havaita, että institutionalisoituminen palveli kyseessä olevan aikakauden ajattelussa nimenomaan vapauden ihannetta. Tämä ihanne läpäisi pedagogisen kulttuurin aina arjen opetustoimintaa myöten.

Suomalaisen musiikkikoulutuksen kurssitutkintojärjestelmä (alun perin ”kurssit tutkintoineen”) juontuu Wegeliuksen ajoilta. Syynä opintojen systemoinnin tarpeeseen oli muun muassa opettajien tiheä vaihtuvuus, minkä aiheuttamilta häiriöiltä oppilaiden kehitysvaiheissa haluttiin välttyä. Kunkin aineen opetusohjelman laajuus ja sisältö rajattiin ja jaettiin kolmen tai neljän kurssin osalle. Pyrittiin luomaan polku, joka huolella läpikäytynä johtaisi ammattitaitoon. Kurssivaatimukset julkaistiin vuonna 1902 aluksi teorian, pianonsoiton, viulunsoiton ja urkujensoiton osalta.⁵⁴ Näin sai alkunsa järjestelmä, joka on ollut pääpiirteissään lähes sellaisenaan käytössä runsaan sadan vuoden ajan. Käyttöönotton ensimmäisinä vuosina juuri Hymander, Ahlfors ja Leontjeff olivat niitä opettajia, joiden luokilta kurssitutkintoja suoritettiin eniten.⁵⁵

Samalta ajalta periytyy myös yleisimmästä soittimesta eli pianosta liikkeelle lähtenyt soitinpedagogiikan kehittäminen. Wegeliuksen ideoiden pohjalta Hymander vakiinnutti pianopedagogiikan alalle kansainvälisesti katsottuna urauurtavan käytännön: teoreettiset opinnot synkronoitiin käytännölliseen harjoitteluun siten, että opintojensa loppuvaiheissa olevat pianonsoiton opiskelijat (praktikantit) ohjasivat joitakin alkeiskoulun oppilaita yhden lukuvuoden ajan valvovan opettajan ol-

54 *Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser. Årsberättelse för studieåret 1901–2.* Helsingfors 1902. Kirjoittajaa ei mainita, mutta mitä todennäköisimmin Wegelius on laatinut tekstin.

55 Ks. Konttori-Gustafsson 2022.

lessa läsnä ensimmäisellä lukukaudella koko ajan ja toisella lukukaudella kerran kahdessa viikossa. Hymander itse toimi vuosikymmenien ajan valvovana opettajana eli ”alkeiskoulun tarkastajana”. Vähitellen pianopedagogiikassa luotu malli omaksuttiin myös muuhun instrumenttipedagogiikkaan, ja sitä toteutetaan Suomessa edelleen perustaltaan hyvin samankaltaisena Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja muussa musiikin ammattikoulutuksessa.⁵⁶

Yleiset aineet kattoivat Helsingin Musiikkiopistossa nykytermein musiikinteorian, säveltapailun ja musiikinhistorian. Wegelius kirjoitti opetuksensa tueksi useita oppikirjoja. Niistä laajin ja merkittävin on edellä käsitelty musiikinhistoriateos; muut kirjat käsitelivät muun muassa musiikin muotoja ja soinnutusta. Wegelius perusti näissä kirjoissa ajattelunsa saksalaiseen yleisen musiikkiopin perinteeseen, jonka alkulähteet löytyvät berliiniläisen musiikinteoreetikon Adolf Bernhard Marxin (1795–1866) tuotannosta. Vahva saksalainen tausta ilmenee jo siinä, että termiä *allgemeine Musiklehre* (tai sen ruotsinkielistä vastinetta *allmän musiklära*) on hankalaa jollei mahdotonta kääntää englanniksi. Sama koskee A. B. Marxilta juontuvaa termiä *Formenlehre* (*formlära*, muoto-oppi). Monien teoreetikoiden, etunenässä Marxin, järjestelmät huipentuivat juuri muoto-oppiin, jonka ideana oli tutkia yksittäisten musiikkiteosten erityispiirteiden sijasta abstrakteja muototyyppejä. Marxilta juontuu myös perinne, jossa muototyyppien katsotaan kehittyneen liedmuodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Wegeliuksen luoma musiikinteoreettisen ajattelun perinne on ollut Suomessa vahva. Ilmari Krohnin (1867–1960) musiikkitieteellinen pääteos, viisiosainen *Musiikinteorian oppijakso* (1911–1937) on kokonaisuudessaan perinpohjainen yleinen musiikkioppi, ja lukemattomat opiskelijapolvet ovat vihkiytyneet musiikinteorian maailmaan Krohnin oppilaan Eino Linnalan (1896–1973) nimeä kantavissa kirjoissa, joita ovat Linnalan *Yleinen musiikkioppi* (1. painos 1938, viimeinen painos 1978) ja ”Wegelius-

56 Ks. Dahlström 1982, 61; Konttori-Gustafsson 2019.

Linnalan” kenraalibasson oppikirja.⁵⁷ Wegeliuksen ankaraa asennetta kuvastaa viimeksi mainitun kirjan johdantoon sisältyvä kuuluisa lause ”kaikki eivät voi oppia kaikkea”.

Musiikkiopiston konserteista tuli tärkeä osa Helsingin musiikkielämää. Pääkaupungissa ne edustivat vakavuutta ja jopa vaikeataajuisuutta. Helsingin Kaupunginorkesteri piti sinfoniakonserttiensa rinnalla helpotajuisemmiksi miellettyjä populaarikonsertteja, ja kaupungin musiikkiyleisöllä oli tilaisuus tutustua myös operetti- ja varieteetekulttuuriin.⁵⁸ Helsingin tilannetta voisi kutsua useiden musiikkikulttuurien rinnakkaiseloksi. Jo Faltinin kohdalla on puhuttu hänen vastentahtoisuudestaan johtaa operettiesityksiä, ja Wegelius näyttää perineen häneltä kunnianhimoisen ja klassisen musiikin ”vakavaa”, ”kunnollista” linjaa painottavan suhtautumisen julkisiin konsertteihin. Musiikkiopiston konserteissa esiintyi sekä opiskelijoita että opettajia, ja kohdehenkilömmä olivat keskeisiä tekijöitä elämänsä varrella molemmissa rooleissa. Jo opiskeluaikoinaan he esittivät sekä sooloteoksia että kamarimusiikkia, usein laitokseen kiinnitettyjen opettajien kanssa. Leontjeffin toiminta kysyttyinä säestäjänä ja kamarimuusikkona jatkui läpi hänen työuransa. Ahlfors keskitti ammatillisen toimintansa opetukseen, mutta hänkin sai kiitosta oppilaansa konserttoesityksen säestämisestä Musiikkiopiston näytteissä.⁵⁹ Vaikka Hynderin toimenkuvaan ei sisällynyt samanlaista velvollisuutta konserteissa esiintymisestä kuin ”ensimmäisillä” opettajilla, hän soitti 1890-luvulla usein laitoksen tilaisuuksissa ja vielä 1900-luvun alussa silloin tällöin.⁶⁰

Musiikkiopiston kolme institutionalisoitunutta elementtiä – kursitutkinnot, yleiset aineet ja konsertit – olivat silloisessa ajattelutavassa ja mentaliteetissa viime kädessä vapauden tukipilareita. Tämä ilmeni kahdessa näkökohdassa. Ensinnäkin kyseisillä elementeillä oli sellainen

57 Kyseessä on Wegeliuksen kenraalibassokirja, jonka Linnala on suomentanut ja varustanut muokkauksilla. Kirja tunnetaan musiikkipiireissä yleisesti nimellä ”Wegelius-Linnalan kenraalibasso” (1. painos 1947).

58 Ks. esim. Kurkela tässä kirjassa sekä 2020.

59 *Hufvudstadsbladet* 1.6.1904. ”Musikinstitutets tredje offentliga uppväsning”. Nimim. A. U. (Alarik Uggla).

60 Dahlström 1982, 352–397. Ks. myös Konttori-Gustafsson 2019.

vapautta tukeva merkitys, joka vastasi vahvasti G. W. F. Hegelin käsitettä ”rationaalinen vapaus”.⁶¹

Hymanderin kirjaan *Nuori pianonsoitonopettaja* sisältyy seuraava, vapautta ja ”järkevyyttä” tähdentävä katkelma:

Jotta ihmisen kehitys olisi *mahdollista*, täytyy hänessä *olla taipumuksia* = voimia. Kasvatuksen päämääränä on näiden kehittäminen. Tämän kehittämisen täytyy olla luonnonmukaista siten, että kasvattaja pitää kasvatettavan taipumuksia arvossa, ei tukahduta, vaan vaalii ja kehittää niitä. Kun ihmisen ruumis ja sielu pysyvät erottamattomasti yhtyneinä koko elinajan, täytyy kasvatuksen pyrkiä kohottamaan sielun toimintaa, herättämään ja ohjaamaan sen ilmauksia *järkevällä* tavalla. Ihmisen tietoisuutta, yhteistietoisuutta ja itsetietoisuutta on kehitettävä *vapauteen, itsenäisyyteen, Henkeen*.⁶²

Hegelin filosofiassa oli useita vapauden merkityksiä (aivan kuten hänellä oli myös useita totuuden käsitteitä). ”Rationaalinen vapaus” merkitsi Hegelin ajattelussa vapautta luonnosta. Hän ymmärsi asian siten, että luonto antaa ihmiselle erilaisia viettejä ja impulsseja, joiden kahleista ihmisen on syytä vapautua. Tämä korreloi näkemyksemme mukaan yllä

61 Rationaalisesta vapaudesta ks. esim. Patten 1999, 48–53. Tässä yhteydessä ei voida mennä siihen kiinnostavaan, mutta hankalaan kysymykseen, mikä oli se polku, joka toi hegeliläiset vaikutteet Suomen musiikkikulttuuriin. Vaikutus oli laajaa: yhtä hyvin akateeminen musiikkitiede kuin Oskar Merikannon kaltainen kriitikko, jolla ei ollut akateemista koulutusta, tukeutui vahvasti hegeliläiseen – ja laajemmin saksalaisesta idealismista periytyvään – ajatusmaailmaan. Suomen musiikkikulttuurin yhteydessä on syytä puhua naiivista idealismista: monet idealismin piirteet (esimerkiksi kaikessa idealismissa keskeinen tietoteoria) jätettiin sivuun; vaikuttaa myös siltä, että Hegelin filosofian yleiset aspektit – erityisesti historianfilosofia – saivat Suomen musiikkikulttuurissa vahvemman merkityksen kuin hänen taide- tai musiikkikäsitteensä. Hegeliläisyyden merkitystä Suomessa on tutkinut Kallio (2021).

62 Hymander 1924, 10–11, kursivoinnit Hymanderin. Olemme viitanneet tähän sitaattiin aiemmassa artikkelissamme ”Richard Faltin, Ingeborg Hymander ja muusikon sivistysporvarillinen elämä 1900-luvun vaihteen Suomessa: musiikinlajit elämäntyylin ilmentäjinä” (2024), jossa tutkimme Faltinin ja Hymanderin merkitystä muusikon sivistysporvarillisen elämän juurruttajina Suomessa.

olevan Hymander-sitaatin kanssa. Vapaus luonnosta merkitsi ihmiselle mahdollisuutta siirtyä luonnon pauloista järjen ja sivistyksen maailmaan. Hegelin ajatus oli, että yhteiskunnalliset instituutiot vahvistavat rationaalista vapautta. Edellä tarkastellut musiikkikoulutuksen institutionalisoituneet tekijät – kurssitutkinnot, konsertit ja yleiset aineet – olivat tässä katsannossa vapauden airuita. Hegeliläiset vakaumukset ilmenevät Hymanderin ajatuksessa ”järkevyydestä” vapauden lähteenä ja äskeisen sitaatin viimeisestä lauseesta, jossa ”vapaus”, ”itsenäisyys” ja ”henki” rinnastetaan toisiinsa. Henki oli Hegelille järjen ilmentymää ihmiskunnan historiassa, ja musiikki kuului muiden taiteiden tavoin ”absoluuttisen hengen” alueeseen, jonka muut ilmenemismuodot olivat uskonto ja filosofia. Nykyihmiselle esimerkiksi ajatus, että kurssitutkinnot ovat vapauden takaajia, vaikuttaa kenties oudolta tai paradoksaaliselta. Tämä johtuu ennen kaikkea meidän aikamme vapauskäsityksestä, joka painottaa yksilön mahdollisuutta henkilökohtaisiin valintoihin. Hegelin vapausideoissa valtion ja yksilön edut lyövät kättä; meidän silmissämme tällainen vapauskäsitys saattaa näyttää yksilöä alistavalta ja valtion etua ajavalta.

Toiseksi tässä käsitellyt Musiikkiopiston sisäiset institutionaaliset tekijät voidaan nähdä suomalaisena tulkintana 1800-luvulla yleisestä taiteen autonomiaestetiikasta, ajatuksesta, jonka mukaan taide on olemassa taiteen vuoksi, ei minkään ulkoisen päämäärän palvelijana.

1800-luvun autonomiaestetiikkaa on käsitelty musiikkitieteellisessä ja -filosofisessa kirjallisuudessa laajasti. Tässä yhteydessä keskitymme kommentoimaan sen merkitystä Helsingin Musiikkiopiston varhaisen toiminnan kontekstissa. Autonomiaestetiikan tärkeitä osatekijöitä olivat nerokultin ja teoksen kategorian nousu musiikkia koskevan ajattelun ydinideoiksi sekä 1800-luvun alussa vakiintunut käsitys, jonka mukaan estetiikka ei ollut enää yleistä kauneuden tutkimista, vaan siitä tuli spesifiä taiteen filosofiaa. Juuri saksalaiset idealistit – erityisesti Hegel ja Friedrich Schelling (1775–1854) – pohtivat autonomisten kaunotaiteiden jaottelua ja luonnetta (esimerkkinä edellä mainittu Hegelin luoma taiteenlajien dialektinen hierarkia). Hanslickin ajatus musiikin ”spesifistä” estetiikasta kuului osaltaan samaan taidefilosofiseen projektiin.

Autonomiaestetiikka oli ajattelua säätelevä periaate, jonka varassa Musiikkiopisto institutionalisoitui. Nerouden esikuvallisuus ja siihen

kytkeytyvä teosestetiikka olivat kaikkien edellä käsiteltyjen institutionaalisten elementtien mentaalinen perusta, johon liittyi hegeliläinen rationaalinen vapausidea järjen ja sivistyksen ulottuvuuksiin. Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen voimakkaat arvoarvostelmat ja preferenssit, jotka kärjistetyimmillään ilmenivät hänen suhteessaan yhtäältä Wagneriin ja toisaalta napolilaiseen koulukuntaan,⁶³ on ymmärrettävä tässä valossa. Valikoitujen nerojen tuottamat teokset olivat kasvatuksellisesti esikuvallisia, ja vastaavasti jotkin muut teokset (esimerkiksi Händelin oopperat, napolilaisen koulukunnan saavutukset tai Mendelssohn-epigonien ”liikatuotanto”) olivat varoittavia esimerkkejä huonosta musiikista. Taiteen autonominen vapaus ei merkinnyt Wegeliukselle boheemia asennetta, vaan nöyrää ja itsekurin sävyttämää ponnistelua kohti vakavia ja vaikeatajuisia musiikillisia ihanteita.

Väite teoksen hengen (*Geist*), sen idean tavoittamisesta on leimannut vahvasti koko 1800-luvun esittämisteorioita. Hegel erotti estetiikkaan kaksi musiikin esittämisen lajia: ensimmäisessä (reproduktiivinen, asiallinen) esittäjän tulee omaksua täysin teoksen karaktääri ja pyrkiä vain sen toteuttamiseen, toisessa (produktiivinen, virtuoosinen) nerous ei rajoitu annetun suorittamiseen, vaan laajenee esittäjän oman luomisen kautta. Erottelu näyttää yksivivahteisemmalta kuin mitä Hegel lienee tarkoittanut: ensimmäisessä lajissa ei ole kyse vain automaattina toimimisesta, vaan säveltäjän henkiselle tasolle kohoamisesta. Hegelin jälkeen keskustelu musiikkiesityksen objektiivisuudesta tai subjektiivisuudesta nousi 1800-luvun lopun ja pitkälti myös 1900-luvun teemaksi. Hyman-deria Saksassa opettanut Hans Bischoff laajensi objektiivisen esityksen käsitteen tekstiuskollisuudesta ”säveltäjän intention”. Bischoff julkaisi

63 Napolilainen koulukunta viittaa 1700-luvun italialaiseen oopperataiteeseen, jonka edustajia olivat muun muassa Leonardo Leo (1694–1744), Giovanni Paisiello (1740–1816) ja Giuseppe Sarti (1729–1802). Koulukuntaa on pidetty – paljolti Wagnerin kirjoitusten vaikutuksesta – rappioilmiönä, jossa musiikin muodot peittivät alleen oopperan draamallisen sisällön. Nykyään ilmiöstä käytetään muun muassa nimitystä ”metastasiaaninen ooppera”; tämä viittaa suuntauksen keskeiseen libretistiin Pietro Metastasioon (alun perin Trapassi, 1698–1782).

Adolph Kullakin teoksen *Die Aesthetik des Klavierspiels* ⁶⁴ toisen painoksen vuonna 1876. ⁶⁵

Hymander oli 1800-luvun ja 1900-luvun alun kontekstissa tulkintataiteen edustaja, jolle virtuoosietydit olivat lähinnä keino parantaa muiden teosten esittämiseen tarvittavaa soittotaitoa. ⁶⁶ Hymanderin esityksistä kuvattiin heijastuvan pieteettiä, vakavaa ja nöyrää suhtautumista musiikkiin ja toisinaan säntillisyyttäkin. ⁶⁷ Pieteetti mainittiin jonkin keran myös Ahlforsin kohdalla. ⁶⁸ Leontjeff puolestaan reagoi siihen, että tutkinnoissa ennen muuta kiinnitettiin huomiota niin sanottuun oikein soittamiseen eli ”kirjaimeen”, eikä hänen mielestään juuri reagoitu muihin arvoihin. ⁶⁹ Kyseisenä ajanjaksona tutkinnoissa ja näyteläisyyksissä arvioitiin jokainen teos erikseen tarkasti desimaalein pisteyttään. Sekä opettajien että oppilaiden emootiot saattavat värittää vahvasti esitys- ja arviointitilanteita, ja on vaikeaa luoda luotettavaa kriteeristöä. Hymanderia oppilaat pitivät toisinaan säntillisenä ja ehkä ohjelmiston suhteen liian jäykkänä, mutta toisaalta he kuitenkin luottivat hänen ”hyvään kouluunsa”. ⁷⁰

Hegelinäinen vapauskäsitys oli edellä sanotun perusteella vahva ja laaja-alainen idea, joka muovasi musiikkipedagogista kulttuurista tutkimamme aikakauden Helsingissä. Vapauden tavoittelu siivitti musiikkikoulutuksen institutionalisoitumista, ja se kytkee musiikkikoulutuksen ja sen unohtuneet pedagogit aikakauden yleiseen aatemaailmaan, jossa Hegelin perintö eli eri tavoin. Autonomiaestetiikka oli tuolloin jo vanha

64 Kullakin teoksen ensimmäinen painos vuodelta 1861 sisältyy Faltinin kirjakoelmaan. Ks. Huttunen & Harju 2019.

65 Loesch 2018.

66 Ks. Huttunen & Konttori-Gustafsson 2024, 76.

67 Mm. *Hufvudstadsbladet* 30.1.1894. ”Musikaftonen”. Nimim. Bis; *Uusi Suometar* 22.10.1889. ”Musiikkiopiston sadas musiikki-ilta”. Nimim. -e- ja 10.10.1890 ”Herra Merikannon hyväksi”; *Helsingfors Dagblad* 1.6.1887. ”Musikinstitutets andra offentliga uppvisning”. Nimim. Bis.

68 *Helsingfors Dagblad* 31.5.1887. ”Helsingfors Musikinstitutets första offentliga uppvisning”. Nimim. Bis.

69 Leontjeff kirjoitti asiasta Melartinille useampaan otteeseen, muun muassa 5.2.1909. Toni Leontjeffin kirjeet Erkki Melartinille, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

70 Tarasti 2017, 130; Konttori-Gustafsson 2019, 69–71.

ja syvälle juurtunut idea, joka ohjasi opetus- ja konserttitoimintaa Musiikkiopistossa. Jatkossa on syytä laajentaa aatehistoriallista tutkimusta Robert Kajanuksen perustamaan Käytännölliseen orkesterikouluun ja saman aikakauden lukkari-urkurikouluihin.⁷¹

Pedagogisia näkemyksiä, feministinen juonne

Ahlfors, Hylander ja Leontjeff elivät aikana, jota leimasivat yhteiskunnalliset muutokset. Naisasiaa ajavia yhdistyksiä perustettiin 1800-luvun jälkipuoliskolla, ja naisen asemaa vahvistettiin myös lainsäädännöllisin keinoin. Kuten tunnettua, naiset saivat Suomessa äänioikeuden valtiollisissa vaaleissa ennätysellisen aikaisin, mutta vasta vuonna 1919 avioliitossa oleva nainen sai oikeuden ansiotyöhön ilman aviomiehen suostumusta. Aline Ahlforsille hänen puolisonsa siis myönsi tämän oikeuden, myös lapsen synnyttyä. Aineistostamme ei käy ilmi, olivatko Ahlfors ja Hylander mukana naisjärjestöjen toiminnassa. Svenska Fruntimmersskolanin oppilaina he olivat oletettavasti saaneet vaikutteita sekä Elisabeth että Anna Blomqvistilta. Myös sittemmin naisasianaishena tunnetuksi tullut kirjailija Maikki Friberg kävi kyseistä koulua samaan aikaan. Hän toimi muun muassa yhteiskunnallisen, naisten asemaa parantamaan pyrkineen *Naisten ääni* -lehden⁷² toimittajana. Hylanderin 50-vuotispäivän kunniaksi lehdessä julkaistiin Fribergin laatima haastattelu, jossa Hylander kertoo rakkaudestaan opetustyöhön, työn jaksamisesta ja ajankäytöstä.⁷³

Antonie Leontjeff esiintyi ainakin yhdessä Naisasialiitto Unionin järjestämässä tilaisuudessa, nimittäin vuosijuhlassa vuonna 1900, jossa hän soitti viulisti ja säveltäjä Agnes Tschetschulinin (1859–1942)

71 Kajanus perusti Käytännöllisen orkesterikoulun orkesterinsa yhteyteen vuonna 1885. Laitoksessa annettiin instrumenttiopetuksen rinnalla myös teoria- ja sävellyskoulutusta.

72 *Naisten ääni* -lehti ilmestyi vuosina 1905–1948.

73 *Naisten ääni* 1915, nro 3, 4–5.

marssin.⁷⁴ Leontjeffin kiinnostus ruotsalaisen kirjailijan Ellen Keyn (1849–1926) yhteiskunnallisia ajatuksia kohtaan käy ilmi hänen kirjeistään ystävälleen Erkki Melartinille.⁷⁵ Key oli käsillä olevan aikakauden näkyvimpiä feministejä, ja hänen toimintansa ja laaja tuotantonsa tunnettiin myös Suomessa. Hänen kirjalliseen tuotantoonsa kuuluu suuri määrä teoksia, jotka käsittelevät feminismin rinnalla myös muun muassa sosialismia.⁷⁶

Key esitelmöi Suomessa kolme kertaa vuonna 1899. Leontjeff ei päässyt kuulemaan esitelmää, mutta hänet esiteltiin Keylle 1.12.1899 illanvietossa Helsingissä ruotsalaisen säveltäjän Emil Sjögrenin (1853–1918) sävellyskonsertin jälkeen.⁷⁷ Leontjeff koki, että Key osasi pukea sanoiksi monia hänen omia ajatuksiaan. Tutustuttuaan kirjaan *Tankebilder* hän lähetti Melartinille kirjan ensimmäisen osan. Leontjeff oli kiinnostunut myös Tolstoista sekä Nietzschestä, vaikkakin arveli tuntevansa tämän ajatuksia vain pintapuolisesti.⁷⁸ Hän luki sekä ulkomaista että kotimaista, usein modernia ja kiistanalaistakin kirjallisuutta. Keyn ajatusmaailma näyttää kuitenkin kiehtoneen häntä aivan erityisesti, ja hän kirjoitti siitä useaan kertaan Melartinille.

Keyn feminismi ei saanut aikanaan yksimielistä hyväksyntää muun muassa siitä syystä, että hänen mielestään äitiys ja lasten kasvattaminen olivat naisen olennaisia velvollisuuksia. Hänen mukaansa rakkaus on yh-

74 *Marsch tillegnad Finska Gardet vid dess återkomst från kriget 1877–78* eli *Suomen Kaartille omistettu marssi sen palatessa sodasta*. Tschetschulin oli kohdehenkilöidemme ohella Helsingin Musiikkiopiston ensimmäisiä opiskelijoita. Hänen uransa viulutaiteilijana, säveltäjänä ja pedagogina oli kansainvälinen. Ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 181–187.

75 Aloitettuaan Keyn kirjan *Tankebilder* (1898) lukemisen Leontjeff kirjoitti Melartinille 22.8.1899: ”[...] Det tyckes mig som hennes teorier kunde skänka mänskligheten lifsglädjen åter och skapa ett friskt, starkt, modigt slägte.” (”Minusta tuntuu siltä, että hänen teoriansa voisivat uudelleen lahjoittaa ihmisyydelle elämän ilon ja luoda terveen, vahvan, rohkean sukupolven.” Suom. A. Konttori-Gustafsson.) Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

76 Ks. Key 1895.

77 Leontjeffin kirje Melartinille 5.12.1899, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

78 Leontjeffin kirje Melartinille 24.6.1899, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

teiskuntaa koossa pitävä voima. Koulun ja kasvatuksen osalta hän puolusti jokaisen lapsen oikeutta yksilölliseen opetukseen ja omien vahvuuksiansa tukemiseen. Monissa kohdin hänen tuotantoaan on nähtävissä Nietzschen vaikutusta – olkoonkin, että hän kirjassaan *Individualism och socialism* (1895) myös kritisoi Tolstoin ja anarkismin vastavoimaksi tulkitsemaansa Nietzscheä. Key käytti Nietzschen filosofiasta peräisin olevia termejä muun muassa vaatiessaan, että lapsia ei saa kohdella ”lauhana”; eräänlainen Nietzsche-tulkinta lienee myös ajatus ”korkeamman” ihmisyyden saavuttamisesta koulutuksen avulla.⁷⁹ Keyn ajattelua on Suomessa tutkinut historioitsija Tiina Kinnunen.⁸⁰

Aineistomme valossa emme voi esittää ehdotonta kantaa kohteitamme olevien pedagogien feministisistä ajatusjuonteista, mutta kenties seuraava Hylander-sitaatti sisältää kaikuja keylaisestä koulutusideasta:

Musiikin opettajan ja tässä tapauksessa *pianonsoiton opettajan* tehtävänä on kehittää oppilaidensa musikaalisia taipumuksia, antaa heille tietoja sekä edistää heidän kykyään ja taitoaan. Hänen täytyy itse olla taitava alallaan ja hänellä täytyy lisäksi olla *opettamiskykyä*.

Mutta tämä ei vielä riitä. Useimmissa tapauksissa ja erittäinkin milloin nuorisoa on opetettava, täytyy opettajan myöskin olla *pedagoogi*. Hän joutuu tekemisiin oppilaiden kanssa, jotka ovat erilaisia ikään, sukupuoleen, sivistysmäärään, lahjakkuuteen, luonteenlaatuun eli temperamenttiin katsoen, ja hänen täytyy osata mukautua heidän kaikkien mukaan, *ymmärtää* kaikkia ja *saattaa* kaikki *itseään ymmärtämään*.

Tämä on *pedagoogin* tehtävä. Opastaessaan taitavana opettajana oppilaitaan *hän samalla* myöskin *kasvattaa* heitä.⁸¹

79 Key kirjoitti matkojensa pohjalta kirjasen *I Finland och i Ryssland* (1900), jossa hän kuvailee suomalaista musiikkia mainiten muun muassa Wegeliuksen, Kajanuksen ja Sibeliuksen. Key 1900, 107–109. Key näyttää tukeutuneen tässä kohden paitsi omiin havaintoihinsa myös R. F. von Willebrandin musiikkiaiheseen tekstiin, joka ilmestyi kirjassa *Finland i 19de seklet* (1893). Keyn kirja on ensimmäisiä, ellei ensimmäinen ulkomaisen henkilön teksti, jossa käsitellään suomalaista musiikkia.

80 Kinnunen 2014.

81 Hylander 1924, 12, kursivoinnit Hylanderin.

Hymander painotti erilaisten luonteiden ymmärtämistä, kunkin oppilaan vahvuuksille rakentamista ja rohkaisun merkitystä. Hymanderin mukaan metodit eivät ole itsetarkoitus, mutta niitä voidaan käyttää keino-
 nona parempaan soitottaitoon pääsemiseksi. Tässä hän on uraan uurtaneen pianopedagogin Rudolf Maria Breithauptin (1873–1945) linjoilla. Monille kielille käännettyssä ja lukuisina painoksina ilmestyneessä kaksiosaisessa teoksessaan *Die natürliche Klaviertechnik* (1905, 1909) Breithaupt kääntyi vastustamaan jäykkää pianometodiikkaa mekaanisine harjoittelumalleineen, joita hän piti useimmiten luonnottomina. Hänen mukaansa keskeistä on soivan kehon luonnollisen virtaava liike, joka vieroksuu jäykkyyttä ja liikkeen vapauden estämistä – tässä kohden vapaus siis kytkeytyi soittamisen fyysiseen toteutukseen.⁸² Myös Ahlfors ja Leontjeff seurasivat alansa kehitystä. Leontjeff tutustui Breithauptin teokseen ja kirjoitti Melartinille 13.2.1911: ”Minä puolestani en seuraa erityisesti mitään tiettyä metodologiaa niin että voisin sanoa: ’Opetan sen ja sen metodin mukaan’ – ehkä sitten lähinnä juuri Breithauptin, jos jonkun.”⁸³ Hymander kävi opintomatalla Breithauptin luona Berliinissä vuonna 1912⁸⁴ ja sai sieltä vaikutteita sekä opetustyöhönsä että nuorille pianonsoitonopettajille suunnatun opaskirjan laatimiseen.

Kohdehenkilömme eivät muodostaneet ristiriidatonta työyhteisöä. Musiikkiopiston toiminnan ensimmäisinä vuosikymmeninä rakentui pitkälle tulevaisuuteen periytynyt hierarkia, joka oli omiaan luomaan jännitteitä. Ahlfors ja Hymander lienevät olleet ystävyksiä, mutta Leontjeff tunsi itsensä ulkopuoliseksi,⁸⁵ vaikkakin Wegelius Hanna-vaimoineen kutsui hänet ystäväpiiriinsä. Kirjeissään Melartinille hän kuvasi useaan otteeseen väsymystään ja suorastaan uupumustaan. Hän koki olevansa instituutiossa aina enemmän ja enemmän yksin pyrkimyksi-

82 Breithaupt esittelee perusajatuksiaan laajasti teoksen johdantoluvussa.

83 ”Jag för min del följer ingen metod särskilt, så att jag kunde säga: ’Jag undervisar enligt den och dens metod – kanske då närmast just Breithaupt’s om någon.’” Leontjeffin kirje Melartinille 13.2.1911, suom. A. Konttori-Gustafsson, Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

84 Konttori-Gustafsson 2019, 60.

85 Koska meillä ei ole tietoa Ahlforsin ja Hymanderin suhteesta Leontjeffiin heidän kannaltaan katsottuna, voimme tuoda tässä esiin vain Leontjeffin kokemuksen.

neen, vaikka suhde oppilaisiin oli positiivinen. Hän pelkäsi, että hänen oppilaansa eivät ikinä saisi heille kuuluvaa arvostusta, ja harkitsi jo jäämistä pois laitoksesta.⁸⁶ Hymander oli virkavapaalla kahteen kertaan vuosina 1901–1902 sairauden vuoksi ja hoidatti itseään loma-aikoina myös kylpylöissä. Leontjeff ja Hymander asuivat jonkin tai joidenkin perheenjäsenten kanssa yhdessä (Hymander eli noin 50-vuotiaasta lähtien yksin) ja hoitivat tarvittaessa sairaita perheenjäseniä tai sisarusten lapsia. Ahlfors kuoli sydänvikaan 55-vuotiaana, ja Leontjeff menehtyi 61-vuotiaana. Hymander jatkoi opettamista 71-vuotiaaksi asti ja kuoli kaksi vuotta myöhemmin.⁸⁷

Muistokirjoitukset sanomalehdissä kertovat vastuuntuntoisista, uutterista ja uskollisista oppilaiden kasvattajista. He olivat kasvaneet sivistyneistöön kuuluvan naisen elämää määrittävän velvollisuusetiikan ilmapiirissä, joka Vesa Vareksen⁸⁸ mukaan edellytti jonkin suuren ideaalin asettamista ja velvoitetta pyrkiä kohti sitä. Sivistystason nostamiseen pyrkivän kasvatustehtävän toteuttaminen sisälsi hyödyllisyyden ja tarpeellisuuden tunteen. Muistopuheessaan Melartin kuvasi Leontjeffin vastuuntuntoa ja omalaatuista (”sällspord”) epäitsekkyyttä.⁸⁹ Nimimerkki Bis (K. F. Wasenius) kuvasi Ahlforsia arvostetuksi ja pidetyksi opettajaksi sekä tasokkaan opetustyönsä että uskollisen ja luotettavan luonteensa

86 Kirjeestä Melartinille 22.7.1909: ”-- Jag kommer nog tveka igen till sista stund om jag skall lämna institutet eller ej.” (”Tulen kyllä taas epäilemään viime hetkeen asti, lähtenkö opistosta vai en.” Suom. A. Konttori-Gustafsson.), Coll.530.9., Käsikirjoituskokoelma, KK.

87 Konttori-Gustafsson 2019; *Hufvudstadsbladet* 4.1.1920. ”Dödsfall”. Nimim. Bis; Koivisto-Kaasik 2022, 193.

88 Tutkielmassaan *Helmi Krohn 1871–1913: Naisen velvollisuusetiikka ja yksilön ratkaisu* Vares (2005) pohtii, millaista elämää 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kansallismieliseen sivistyneistöön kuuluvan naisen tuli elää ja millaiseen yksilölliseen ratkaisuun Helmi Krohn päätyi.

89 *Hufvudstadsbladet* 21.9.1922. ”Begravningar”.

vuoksi.⁹⁰ Hymanderin kuoltua menetettiin opettaja, jonka työ oli heijastanut ”suurta taiteellista vakavuutta ja lämmintä entusiasmia”.⁹¹

Kutsun onnelliseksi sellaista ihmistä, joka osaa *nauttia* tekemättä *vääryyttä* ja jonka ei tarvitse *luopua* voidakseen tehdä *oikein*.⁹²

Lopuksi

Artikkelimme kohteena oleva Helsingin Musiikkiopiston pedagoginen kulttuuri oli lukuisien traditioiden kenttä. Perinnöt juontuivat monista eri lähteistä ja aikakausista. Hegeliläinen vaikutus kumpusi 1800-luvun alun saksalaisesta ajattelusta, ja sen vahvat jäljet näkyivät paitsi pianopedagogiikassa myös suomalaisessa akateemisessa musiikintutkimuksessa vähintään toiseen maailmansotaan asti. Hegelin perintö yksinkertaistui matkallaan suomalaiseen musiikkikoulutukseen, mutta se oli yhtä kaikki vahva ajatuksellinen tekijä muun muassa musiikkikoulutuksen institutionalisoitumisessa. Uussaksalainen koulukunta oli kohteenamme olevalla ajanjaksolla uudempi ja tuoreempi ilmiö kuin hegeliläisyys, ja se oli ennen muuta Musiikkiopiston keskeisten miespuolisten hahmojen – etenkin Faltinin ja Wegeliuksen – aate, joka ei valunut sellaisenaan pianopedagogiikan ohjelmistoihin. Lopulta pianopedagogiikasta on löydettävissä vielä uudempia traditiojuonteita, jotka kytkeytyivät Breithauptin ja Keyn kaltaisiin ajattelijoihin.

Siinä missä pianonsoitto näyttäytyi Faltinin kirjakokoelman kirjoittajille 1800-luvun ihanteiden hengessä ennen muuta esteettisen mietiskelyn ja ponnistelun kohteena, siirtyivät pedagogeina toimineet kohdehenkilömme 1900-luvun alun virtausten myötä kohti yksilöllisen kehollisuuden merkityksen huomioon ottamista. Breithauptin mukaan jokaisella pianistilla on oma yksilöllinen tekniikkansa, ja siitä syystä

90 *Hufvudstadsbladet* 4.1.1920. ”Dödsfall”.

91 *Hufvudstadsbladet* 20.9.1938. ”Ingeborg Hymander död”.

92 ”Jag kallar den människa lycklig, som kan *njuta* utan att göra *orätt*, och ej behöfver *försaka* för att göra det *rätta*.” (Fr. V. Schiller, Ahlforsin syntymäpäiväkirjassaan alleviivaama aforismi, suom. A. Konttori-Gustafsson.) Sibelius-Akatemian arkisto.

ainoaksi oikeutetuksi metodiksi kelpaa ”yksilöllinen metodi” (*Individualmethode*). Kun aiemmin keskityttiin kysymykseen *Was*, Breithaupt korosti kysymyksiä *Wie* ja *Warum*. Viime mainittuihin kysymyksiin kansainvälisillä estradeilla esiintyvät, soittotaidon luontaisen helposti omaksuneet huippupianistit eivät useinkaan pystyneet antamaan vastauksia.

Hymander, Ahlfors ja Leontjeff suhtautuivat työhönsä intohimoisesti. Heidän toiminnastaan välittyy saatavilla olevan aineiston valossa kuva oppilaisiin vakavasti suhtautuneista, jokaisesta yksilöstä huolehtineesta pedagogista. Breithauptin ja Keyn hengessä Hymander korostaa oppikirjassaan erilaisten oppilaiden ymmärtämistä ja kannustavaa asennetta. Tämänkaltaisille periaatteille rakentuva pedagogiikka ei ollut tuolloin mikään itsestäänselvyys, eikä ulkomaisilla tähtiopettajilla useinkaan ollut kiinnostusta paneutua pedagogisiin kysymyksiin. Nähdäksemme kohdehenkilömme paitsi kasvattivat suuren joukon pianisteja ja pianonsoitonopettajia myös juurruttivat aikanaan urauurtavaa pedagogista ajattelua, jonka vaikutuksia on edelleen nähtävissä. Niiden analysointi jää tutkimuksen tehtäväksi tulevaisuudessa.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Arkistolähteet

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Svenska flicklyceet i Helsingfors -arkiv

Svenska Fruntimmersskolorna och Svenska flicklyceets elevmatriklar
1844–1974

Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto

Muihin seurakuntiin kuuluvien kastettujen luettelo.

Suomenlinnan Aleksanteri Nevskin ortodoksisen sotilasseurakunnan
arkisto

Metrikka 1855–1855

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK)

Käsikirjoituskokoelma

Toni Leontjeffin kirjeet Erkki Melartinille. Coll.530.9.

Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.

Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkelit, tutkintopöytäkirjat ja konserttiohjelmat.

Aline Ahlforsin Födelsedagsbok.

Aline Ahlforsin kuva. Valokuvakokoelmat. Digitaalinen kuva-aineisto.

Sibelius-museon arkisto, Turku.

Antonie Leontjeffin kuva. Digitaalinen aineisto.

Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Nachlass Ferruccio Busoni.

Ferruccio Busonin ja Martin Wegeliuksen välinen kirjeenvaihto.

<https://busoni-nachlass.org/de/Register/Briefe>

Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki.

Ingborg Hymanderin kuva. Digitaalinen aineisto.

Suulliset tiedonannot

Keskustelu Bengt Ahlforsin kanssa 19.4.2023.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Amerikan Suometar 1913

Helsingfors Dagblad 1887

Hufvudstadsbladet 1891–1938

Naisten ääni 1915

Nya Pressen 1892

Uusi Suometar 1889–1890

Tutkimus- ja muu kirjallisuus

Ahlfors, Bengt: *Medan jag ännu minns: Sju brev till mina barnbarn*. Schildts & Söderströms, Helsingfors 2015.

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

Breithaupt, Rudolf M.: *Die natürliche Klaviertechnik*. Zweite, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1905.

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

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*. Verlag Oprecht & Helbing, Zürich 1935.

- Brendel, Franz: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Leipzig 1852.
- Dahlström, Fabian: *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemia, Helsinki 1982.
- Haapala, Pertti (toim.): *Suomalaisen arjen historia: Näkökulmia muutokseen ja jatkuvuuteen (1400–2000)*. Vastapaino, Tampere 2018.
- Hanslick, Eduard: *Musiikille ominaisesta kauneudesta: Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Suom. Ilkka Oramo. niin & näin, Tampere 2014.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Suhrkamp (Werke 14), Frankfurt am Main 1970.
- Helsingfors Musikförening och Musikinstitut 1882–1902. Stadgar och kurser. Årsberättelse för studieåret 1901–2*. Helsingfors 1902.
- Huttunen, Matti: Oskar Merikanto musiikkikirjoittajana ja musiikkikriitikonä n. 1892–1910. Teoksessa *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*. Toim. Matti Huttunen. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki (2011) 2023, 82–101.
- Huttunen, Matti ja Harju, Tommi: Kansalliskirjaston Richard Faltin -kokoelman piano- ja urkuihaiset kirjat: kirjasto- ja oppihistoriallisia näkökohtia. *Kartanoista kaikkien soittimeksi II*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2019, 11–38.
- Huttunen, Matti ja Konttori-Gustafsson, Annikka: Richard Faltin, Ingeborg Hymander ja muusikon sivistysporvarillinen elämä 1900-luvun vaihteen Suomessa: musiikinlajit elämäntyylin ilmentäjinä. *Kartanoista kaikkien soittimeksi IV*. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2024, 51–88.
- Hymander, Ingeborg: *Nuori pianonsoiton opettaja. Pianonsoiton opetuksesta*. Suomennos. WSOY, Porvoo 1924.
- Kallio, Lauri: *Maailmanhenki Pohjolassa: Snellman, Hegel ja hegeliläiset*. niin & näin, Tampere 2021.
- Karvonen, Arvi: *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Otava, Helsinki 1957.
- Key, Ellen: *Individualism och socialism: Några tankar om de få och de många*. Stockholm 1895.
- Key, Ellen: *I Finland och i Ryssland: Några intryck*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1900.
- Kinnunen, Tiina: ”Taistelevat sisaret”: Kaksoiselämäkerta Ellen Keystä ja Alexandra Gripenbergistä eurooppalaisina feministeinä. *Historiallinen elä-*

- mä: Biografia ja historiantutkimus.* Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2014, 205–222.
- Koivisto-Kaasik, Nappu: Musiklehrerinnen im Finnland und Estland des frühen 20. Jahrhunderts. *Das Lehren lernen.* Ivo I. Berg ja Freia Hoffmann (hg). Schott Music, Mainz 2023, 185–198.
- Konttori-Gustafsson, Annikka: Ingeborg Hylander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja. *Kartanoista kaikkien soittimeksi* II. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2019, 39–78.
- Konttori-Gustafsson, Annikka: Pianonsoiton kurssitutkintojärjestelmän synty ja alkuvaiheet Suomessa 1890-luvulta vuoteen 1936. *Kartanoista kaikkien soittimeksi* III. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2022, 55–96.
- Kotilainen, Tuula: *Portaat Parnassolle: Nuorisokoulutusta Sibelius-Akatemiassa 125 vuotta.* Classicus, Helsinki 2009.
- Kuha, Jukka: *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969.* Helsingin yliopisto, Helsinki 2017.
- Kurkela, Vesa: Ihanteellinen konserttiyleisö ja taidemaailman viholliset. *Ilmari Krohn: Tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti.* Toim. Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2020, 89–108.
- Linnala, Eino: *Yleinen musiikkioppi* I–II. Gummerus, Helsinki 1938.
- Loesch, Heinz von: Autor – Werk – Interpret. Von der Wirkungs- zur Werkästhetik – Das 19. Jahrhundert. Toim. Thomas Ertelt ja Heinz von Loesch. *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert.* Band 1. Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2018, 63–88.
- Mantere, Markus: Pianon historiaa Suomessa: kulttuurisia, institutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia. *Kartanoista kaikkien soittimeksi* III. Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2022, 7–23.
- Pajamo, Reijo: *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta.* Sibelius-Akatemia, Helsinki 2007.
- Patten, Alan: *Hegel's Idea of Freedom.* Oxford University Press, Oxford 1999.
- Ollila, Anne: *Jalo velvollisuus: Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1998.

- Rahkonen, Margit: Helsingin Musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelius suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* 2, 2000, 53–67.
- Rahkonen, Margit: *Alie Lindberg. Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2004.
- Ranta-Meyer, Tuire: *Niin nuori, niin palava: Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2025.
- Renvall, Pentti: *Nykyajan historiantutkimus*. WSOY, Porvoo 1965.
- Siltanen, Riikka: *”För gedigen musik”. Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, Helsinki 2020.
- Soinne, Liisa: *Piano soi ja laulaa. Havaintoja ja näkemyksiä pianonsoiton tekniikasta*. Hellasedition, Helsinki 1984.
- Tarasti, Eila: *”Nouse, ole kirkas”: Helvi Leiviskän elämä ja teokset*. Suomen Semioitiikan Seura, Helsinki 2017.
- Vares, Vesa: *Helmi Krohn 1871–1913. Naisen velvollisuusetiikka ja yksilön ratkaisu*. Yliopistopaino, Helsinki 2005.
- Wegelius, Martin: *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar I–III*. Holm, Helsingfors 1891–93.
- Wegelius, Martin: *Länsimaisen musiikin historia kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel Törnudd. Fazer, Helsinki 1904.
- Välimäki, Susanna ja Koivisto-Kaasik, Nappu: *Sävelten tyttaret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2023.