

# Hannu Salmi: SALONKIKONSERTTEJA JA YHDISTYSTOIMINTAA

## 1800-luvun suomalaisen Wagner-reseption luonnostelua Riian Tannhäuser-vierailusta Wagnerföreningeniin

Vuonna 1998 tulee kulu-neeksi sata vuotta ensimmäisen suomalaisen Wagner-yhdistyksen, Martin Wegeliuksen aloitteesta syntyneen Wagnerföreningenin perustamisesta. Yhdistyksen toiminta kiihtyi jo vuonna 1899, luultavasti Wegeliuksen työkiireisiin. Wagnerföreningen ei ollut virallisesti organitoitu seura, sillä se ei ole jättänyt jälkiä yhdistysrekistereihin. Suomalainen Wagner-seura ei ollut myöskään Bayreuthin patronaattiyhdistyksen tytärjärjestö, eikä saksalaista Wagner-arkistoista löydy Wagnerföreningeniin liittyviä tietoja. Lyhytaikainen yhdistys on kuitenkin muutakin kuin historiallinen kuriositeetti tai vuonna 1991 Suomen Wagner-Seuran esi-isä: se oli vuosikymmeniä jatkuneen suomalaisen Wagner-harrastuksen hedelmä. Itse asiassa suomalaiset olivat kunnostautuneet Wagner-aktiivisissa jo aiemminkin. Richard Faltin oli toiminut Bayreuthin patronaattiyhdistyksen agenttina jo 1870-luvulla, mutta kotimaista yhdistystä ei tuolloin vielä syntynyt. Suomalaiset – Faltinin johdolla – liittyivät suoraan Bayreuthin kattojärjestöön.

Jotta ylipäätään olisi mahdollista ymmärtää, millaisessa tilanteessa yhdistysaktiivisuus syntyi, on syytä aloittaa tarkastelu kauempaa, suomalaisen Wagner-reseption varhaisvaiheista. Se, että Suomessa Wagnerin musiikkia kuultiin vain harvoin, epäilemättä vahvisti Faltinin ja Wegeliuksen yhdistysintoa ja järjestäytyneen Wagner-harrastuksen syntyä. Kaiken lisäksi musiikkielämämme johtohahmo, Fredrik Pacius, oli ollut erittäin kriittinen koko uussaksalaista koulukuntaa kohtaan!

### Tannhäuser Helsingissä

Suomessa oli kuultu Wagnerin musiikkia 1850-luvulta lähtien. Ensimmäinen kokonainen musiikkidraama kuultiin jo kesällä 1857, kun Riian saksalaisen teatterin oopperaseurue Franz Thomén johdolla vieraili Helsingissä. Riika oli Itämeren alueen kiistämätön Wagner-keskus. *Lentävä hollantilainen* oli esitetty Riiassa jo vuonna 1843, *Tannhäuser* vuonna 1853 ja *Lohengrin* vuonna 1855. Thomé oli tullut paikallisen näyttämön johtoon vuonna 1853 ja tarttui ensitöikseen *Lohengriniin*. Samalla hän palautti *Tannhäuserin* näyttämölle heti *Lohengrinin* ensi-illan jälkeen keväällä 1855. Kun Thomén seurue lähti kiertueelle,



Mitaun ja Tallinnan kautta Helsinkiin, suosikkiteos *Tannhäuser* otettiin ohjelmistoon.

Arvoitukseksi jää, miten Franz Thomén ja Riian saksalaisen oopperan vierailu Helsingissä viime kädessä syntyi. Kuka teki aloitteen? Oliko takana kontakti Helsingin ja Riian välillä? Tunsiko Thomé jonkun suomalaisen, jota kautta kontakti tuli mahdolliseksi? Näihin kysymyksiin ei säilyneistä lähteistä löydy varmaa vastausta. Varmaa on, ettei Pacius vaikuttanut asiaan. Tuskin hän olisi järjestänyt vierailua, joka tapahtui samaan aikaan, kun hän itse oli Saksassa.



Fredrik Pacius

Kansainväliset oopperaseurueet vierailivat Suomessa säännöllisesti, mutta Riian saksalaisen teatterin visiitti oli harvinaisen merkittävä. Riikalaiset antoivat kuudessa viikossa yhteensä 33 oopperaesitystä, mukana mm. Friedrich von Flotowin *Martha*, *Alessandro Stradella* ja *Indra*, Giuseppe Verdin *Ernani* ja *Rigoletto*, Gaetano Donizettin *Lucia di Lammermoor* ja *Don Vicente* sekä – Wagnerin *Tannhäuser*.<sup>1</sup>

Thomé laulajineen ja muusikoineen saapui Helsinkiin 7. heinäkuuta 1857. Kun Mitaun vierailuesitykset olivat ohi, he olivat matkustaneet ensin Riiasta Tallinnaan ja sieltä edelleen Helsinkiin höyrylaiva Fultonilla.<sup>2</sup> Ryhmään kuului 10 laulusolistia, 18-henkinen kuoro ja 24-jäseninen orkesteri.<sup>3</sup> Edellisen vuoden *Rigaer Theater-Almanachin* mukaan Riian orkesterissa oli normaalikokoonpanossa 29 soittajaa.<sup>4</sup> Kun *Tannhäuser* esitettiin Riiassa vuonna 1853 orkesteria oli vahvistettu harrastelijoilla ja sotilas-

muusikoilla. Tähän nähden 24-henkinen orkesteri oli erityisen pieni.

Seurueen vierailu otettiin lehdistössä ilahtuneesti vastaan. Helsingfors Tidnigariin ylistyksiä kirjoitti lehden toimittajana tuolloin vaikuttanut Zachris Topelius. Musiikki oli Topeliuksen mukaan ”nerokasta mutta vaikeaa”.<sup>5</sup> Yleisöä oli kuitenkin hyvin vähän, mistä kuuma elokuinen sää kantoi varmasti osavastuun.

### Salonki-Wagner

Tämän jälkeen kokonaista Wagner-oopperaa ei kuultu Suomessa ennen kuin vasta vuosisadan vaihteessa. Sen sijaan Wagnerin musiikkia esitettiin sekä konserteissa että kotona. Kansainvälisiin koti- ja salonkimusiikkinuottien myyntiluetteloihin Wagnerin teokset ilmestyivät jo 1850-luvun alussa. Varsinainen käänne näyttää tapahtuneen vuosikymmenen puolessavälissä.

Noin vuodesta 1855 lähtien erityisesti *Tannhäuserin* ja *Lohengrinin* suosikinumerot levisivät moninaisina sovituksina, ennen kaikkea 2- ja 4-kätisinä pianosovituksina. *Rienzi* ja *Lentävä hollantilainen* sen sijaan esiintyivät lueteiloissa vain satunnaisuusina.

Erityisesti *Tannhäuseria* oli 50-luvun aikana esitetty lähes kaikissa Saksan oopperataloissa, ja teos kuultiin myös Riiassa, Tallinnassa ja Helsingissä. Samaa aikaan käytiin musiikkipiireissä kiivasta väittelyä Wagnerin taideteoriasta, joka oli käynnistynyt Wagnerin Zürichin kauden 1849-51 (*Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama*) kirjoitusten jälkeen. Musiikillinen ja teoreettinen suosio nostivat Wagnerin niin pinnalle, että kotimusiikillekin oli kysyntää.

Kiinnostavaa on, että jos 50-luvun tilannetta vertaa 70-luvun alun tilanteeseen, mitään olennaista ei näy tapahtuneen. Musiikin saatavuudessa vuosien 1859 ja 1870 olosuhteet olivat jotakuitenkin samanlaiset. Vuoden 1870 luettelossa alkoi jo näkyä Wagner-kuvan vähittäinen muutos. Listalle oli ilmestynyt myös *Tristanin* ja *Isolden* nelikätinen pianosovitus sekä alkusoitot *Tristanista* ja *Nürnbergin mestarilaulajista*.<sup>6</sup>

Wagnerin teosten suosion kasvusta kertonee sekin, että 1870-luvulta lähtien sovitukset alkoivat laajeta kattamaan yhä monipuolisemman instrumentaalikoiman. Ehkä tämä kertoo siitä, että tietyt kappaleet olivat muodostuneet niin populaareiksi, että eri soitinten harrastajilla oli tarvetta päästä niitä soittamaan. Vuoden 1870 luettelosta löytyi esimerkiksi kah-

delle kitaralle tehty sovitus *Tannhäuserin* sävelaiheista. Viulu- ja huilusovitusten lisäksi tarjottiin Wagner-repertuaaria myös sellisteille.

Yhteenvedona voi todeta, että salonki- ja kotimusiikin alueella Wagnerin tuotanto koki varsinaisen läpimurtonsa 1850-luvun viimeisinä vuosina. Vuosien 1855-59 aikana ennen kaikkea *Tannhäuserin* ja *Lohengrinin* melodiat tulivat tutuiksi myös Suomessa. Suosikkiteosten asema nuottiluetteloissa oli vahva vielä 1870- ja 1880-luvuillakin, vaikka Wagnerin modernimmat teokset pikku hiljaa tulivatkin esille. Täytyy tietenkin muistaa, että salonkikelpoiset, potpourrien raaka-aineiksi sopivat melodiat olivat lopulta vain kaipa näkökulma Wagneriin. Kovin tyhjentävää kuvaa saksalaisesta muotisiveltäjästä ei pelkkien kaksi- tai nelikätisten pianosovitusten pohjalta voinut saada. Selvää on myös, että sovituskulttuurissa juuri ”perinteisemmät” teokset – Wagnerin varhaiskausi – saattoi menestyä paremmin kuin *Tristanin ja Isolden* kaltaiset myöhäiskauden teokset.

*Tannhäuserin* ja *Lohengrinin* suosio ulottui konserttikulttuurin puolelle. Gösta Percy on Ruotsissa analysoinut konserttiohjelmistoa vuosina 1857-84. Noina vuosina Ruotsissa esitettiin Wagnerin tuotannosta noin 135 näytettä, eli noin 5 kappaletta vuosittain. Percyn tilastossa ei valitettavasti ole vuosijakautumaa, mutta todennäköisesti ohjelmisto painottui periodin loppupäähän, 1870- ja 1880-luvuille, jolloin myös Wagnerin oopperoiden ruotsalaiset produktiot toivat nostetta erillisille konserttinumeroille. Vuosien 1857-84 Wagner-numeroista 75 kappaletta eli lähes 60 % oli peräisin *Tannhäuserista*: tämä vahvistaa entisestäänkin käsitystä *Tannhäuserin* keskeisyydestä Wagner-reseptiossa. Muista Wagnerin oopperoista lähimmäs nousi *Lohengrin*, josta oli lähtöisin noin 20 % kaikista esitetyistä katkelmista. *Lohengrin*-numerot olivat lähinnä III näytöksen johdanto, alkusoitto ja morsiuskuoro. Alkusoittoa johti erityisesti Andreas Hallén<sup>7</sup> Musikkföreningenin konserteissa Göteborgissa. Ylipäätään *Lohengrin* näyttää Percyn mukaan tulleen konserttiohjelmistoon vasta 1870-luvulla, mikä entisestään korostaa aiemman repertuaarin *Tannhäuser*-painotteisuutta.<sup>8</sup> Voidaan siis väittää, että juuri *Tannhäuserista* tehtiin Wagner-suosikkia ja että – konserttiohjelmiston perusteella – Wagnerin musiikin tuntemus merkitsi käytännössä nimenomaan *Tannhäuserin* huippukohtien tuntemusta.

Sama tilanne näkyi myös Suomessa. Helsingissä orkesteritoimintaa ylläpidettiin harrastajien ja Saksasta maanmuuttaneiden muusikoiden toimesta. Karl Ganszaug, Fredrik Pacius ja Filip von Schantz ylläpitivät orkesteria, mutta kehitys oli katkelmallista. Pacius oli perustanut Helsingissä Sinfoniayhdistyksen vuonna 1844. Ganszaugen 12-

henkisen kylpylörkesterin tukemana se piti yllä sinfoniakonserttitoimintaa vuoteen 1853 asti. Periaatteessa Wagner-ohjelmisto olisi ollut jo tuolloin mahdollista, mutta oikeastaan Wagner tuli julkisuuteen todenteolla vasta 1850-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, mitä nuottiluetteloiden tiedotkin tukevat.

Pacius on päiväkirjassaan kertonut, miten hän Saksan matkallaan tapasi opettajansa ja esikuvansa Ludwig Spohrin elokuussa 1857. Keskustelussa Spohrin kanssa sivuttiin myös ajankohtaista kysymystä ”tulevaisuusmusiikista”. On mahdollista, että keskustelussa mainittiin myös Wagner, mutta Paciuksen mieleen ovat jääneet vain Liszt ja Berlioz:

Snart vände sig samtalet till honom, till hans compositioner, hans spel, till musik i allmänhet och jag önskar att jag hade behållit allt och kunde teckna upp hvad jag i denna stund hörde från den store Spohrs läppar. Framtidsmusiken förkastar han alldeles. Hufvudsakligen är Beethoven, den store Beethoven, som han eftertryckligt sade, genom sina sista compositioner, hvilka han i sin döfhets själf aldrig hört, skuld till att förvräda hufvudet på menniskor, hvilka i sin Beethoven-mani taga allt, äfven det mest förryckta för fullt, om det blott är af Beethoven. Isynnerhet ger hans nionde symfoni ett bevis härpå, ty något ”afskyvärdare” än finalen med hymnen An die Freude kan man väl svärigen höra. Äfven Liszt och Berlioz hafva fördärfvat den goda smaken likasom Paganini trampat hela violinspelets soliditet under fötterna. Det är dock en fröjd att man nu igen börjar upptaga de gamla, såsom Bach och andra!<sup>9</sup>



Ludwig Spohr

Tässä Paciuksen ja Spohrin välisessä keskustelussa ”tulevaisuusmusiikki”, *Zukunftsmusik*, nähtiin huonona makuna, jonka sijasta kannatti mieluummin hakeutua vanhojen mestareiden pariin. Kun Paciuksella oli huomattava vaikutus helsin-

kiläiseen konserttielämään 1850-luvulla, hän ei tätä ”huonoa makua” halunnut Suomeen levittää. Wagnerin mahdollisuudet Suomessa paranivat vasta, kun Filip von Schantz astui näyttämölle 1860-luvulla.

Vuoden 1853 jälkeen konsertteja oli Helsingissä vain satunnaisesti.<sup>10</sup> Tilanne muuttui kun sivistyselämään myönteisesti suhtautunut tsaari Aleksanteri II vuonna 1856 myönsi 3000 ruplan vuotuisen määrärahan teatteriorkesterin perustamista varten. Koska maassa ei sillä haavaa ollut riittävästi päteviä muusikoita, Filip von Schanzille ja kuudelle muusikolle myönnettiin valtion apuraha musiikkiopintoihin Leipzigin konservatoriossa. Toiminta alkoi vuonna 1860, ja seuraavien kahden konserttikauden aikana Schantz järjesti kumpanakin kymmenen sinfoniakonserttia. Beethovenin ja Mozartin sinfonioiden ohella kuultiin myös modernimpaa musiikkia, Lisztia, Offenbachia, Verdiä – ja Wagneria. Suotuisa kehitys kuitenkin katkesi Helsingin Uuden teatterin paloon toukokuussa 1863.<sup>11</sup>

Tarkkoja tietoja tai luetteloja Suomessa esitetyistä musiikinnumeroista ei ole, mutta kaiken kaikkiaan 1850- ja 60-luvulla ohjelmisto näyttää olleen wieniläis-klassis-painotteista. Paciuksen vaikutus oli varmasti jo yksistään huomattava. 1860-luvulla teatteriorkesterin johtajana toimi Göteborgista Helsinkiin muuttanut August Meissner<sup>12</sup>, jonka ohjelmistossa jo vilahti Wagnerinkin nimi. Toukokuussa 1865 järjestetyssä konsertissa kuultiin Weberin, Beethovenin ja d’Alayracin ohella Wolframian laulu iltatähdelle oopperasta *Tannhäuser*. Hermann Paul kirjoitti konsertista arvostelun Hufvudstadsbladetin 1. kesäkuuta. Hän keskittyi lähinnä Beethoveniin ja kuittasi konsertin alun vain lyhyellä luettelolla:

I måndags gaf hr Meissner den sista sinfonikonserten för denna säson. Webers Jubel-Ouverture, som började konserten, kan, trots den sköna medelsatsen, icke räknas till denne mästaress klassiska arbeten [...] På ouverturen följde en intagande, smätreflig duett ur en äldre operett af d’Alayrac, som föredrogs af hrr Hafgren och Raa med rutin och god röst; båda desse herrar ega förträffliga sångmedel, som hr Raa senare i Tannhäuserromansen ”till aftonstjernen” gjorde på ett förtjenstfullt sätt gällande.<sup>13</sup>

Epäilemättä Paciuksen kriittisyys heijastui konserttiohjelmistoon vielä 1860-luvullakin. Paciuksesta ei vieläkään ollut tullut Wagnerin puolestapuhujaa. Vuonna 1867 hän vieraili Saksassa ja kirjoitti päiväkirjaansa 18. joulukuuta:

I dag kl. 2 generalrepetition till filharmoniska konserten i morgon; Ouverturen till Coriolan af Beethoven. Hvilken gigantisk, imponerande komposition! Detta

verklig storhet och en oerhörd idéernas flygt. Icke som det nyare spektakelgörandet af Wagner et consortes där ingenting finnes bakom.<sup>14</sup>

Kielteinen asenne ei kuitenkaan estänyt Paciusta kuuntelemasta Wagnerin teoksia kokonaisuudessaan, kun siihen tarjoutui mahdollisuus. Vuonna 1870 hän kuuli Saksassa kolme Wagnerin teosta ja kirjoitti kotiin Karl Collanille:

Af Wagner hafva vi hört Flygande Holländaren, Tannhäuser och Lohengrin i Niemanns framställning. Så mycket intetsägande musiken än innehåller och till största delen består endast af instrumentaleffekter, så rycka dock de nu moderna himmelshögt jublande finalpartierna en ofta oemotståndligt med. Af små finesser eller af sann karakteristik såsom i Mozarts operor fins dock ej ett spår. Musiken till Lohengrin passar lika bra till Tannhäuser som musiken till Flygande Holländaren till Lohengrin! Utan en så utmärkt framställning som den berömda tenoren Niemanns skulle dessa operor ej uppväcka hälften af detta intresse.<sup>15</sup>

Murskaavasta lausunnosta huolimatta Pacius oli ilmeisesti kuitenkin alkanut kiinnostua myös Wagnerin teoksista, vaikka hän jatkuvasti asian julkisesti kiistikin. Erkki Salmenhaaran mukaan Paciuksen viimeisessä oopperassa *Die Loreley* (1887) Wagnerin vaikutus on selvästi kuuluttavissa.<sup>16</sup>

Ohjelmiston varsinainen modernisoituminen Helsingissä alkoi vuosina 1870-78, kun saksalaissyntyinen Nathan B. Emanuel toimi teatteriorkesterin johtajana. Tällöin kuultiin ensi kertaa Suomessa mm. Wagnerin *Lohengrin*- ja *Mestarilaulajat*-alkusoitot.<sup>17</sup> Joka tapauksessa keskieurooppalaisen konsertti-instituution vakiintuminen Suomeen oli hidasta ja katkelmallista: samalla yksilölliset makumieltymykset, kuten Paciuksen tapauksessa, varmasti vaikuttivat ohjelmistoon. Tilanne muuttui radikaalisti vasta vuonna 1882, kun teatteriorkesteri korvautui vakituisella, päätoimisella orkesterilla, jonka perustamisessa kapellimestari Robert Kajanus toimi aktiivisesti. Toiminnan edellytyksenä oli oman konservatorion, nykyisen Sibelius-Akatemian edeltäjän Helsingin Musiikkiopiston perustaminen samana vuonna 1882 Martin Wegeliuksen johdolla. Sekä Kajanuksen että Wegeliuksen nimet löytyvät myöhemmin Bayreuthin patronaattiyhdistyksen jäsenlistalta. Wagneriaanit olivat nousseet avainpaikoille suomalaisessa musiikkielämässä!

### Topelius wagneriaanina?

On toki muistettava, ettei kysymys Wagner-reseptiosta rajaudu vain musiikkiin: hän oli myös aatteellinen, maail-

mankuvallinen ja taideteoreettinen kynnyksysymys. Wagnerin musiikkiin ja ajatuksiin saatettiin tutustua Keski-Eurooppaan suuntautuneilla huvi- tai opiskelumatkoilla, ja lisäksi *Meisterin* ajatuksia levittivät saksalaiset musiikki- ja sanomalehdet, joita Suomessakin luettiin ahkerasti 1800-luvulla.

Wagnerin ajatusten tulkinnassa Suomessa on pitkä historiansa: Martin Wegelius – vaikka hän asettuikin wagnerismin puolestapuhujaksi – ei suinkaan ollut ensimmäinen Wagnerin taideteoriaan perehtynyt henkilö. Jo Zachris Topelius tutustui 1850-luvulla Wagnerin Zürichin kauden kirjoitusten keskeisiin ajatuksiin. Topelius ei ehkä lukenut suoraan Wagnerin kirjoituksia, mutta seurasi Saksassa käytyä Wagner-keskustelua. Wagner-pilkahdus näkyy erityisesti Topeliuksen librettoluonnoksessa *Sancta Maria*, jota hän suunnitteli jo 40- ja 50-lukujen taitteessa yhdessä tutkulaisten säveltäjän Conrad Greven (1820-51) kanssa. Topelius suunnitteli librettoa lähellä Turku sijaitsevaan Raision kirkkoon liittyvien tarujen pohjalta: oopperan kehiksenä olisi kirkon rakentaminen ja peruskonfliktina katolisuuden ja pakanallisuuden välinen ristiriita. Teoksen piti alkuperäisessä suunnitelmassa sijoittua noin vuoden 1300 tienoille, ja lopputulos olisi ollut kolminäytöksinen.<sup>18</sup>



Zacharias Topelius

Tämä *Sancta Maria* -libretto kummiteli Topeliuksen kirjeenvaihdossa pitkään. Greven yllättävä kuolema esti hankkeen eikä Pacius kiinnostunut aiheesta, kun *Kaarle-kuninkaan metsästys* oli jo tekeillä. Topelius tarjosi librettoa myös suomalaiselle Karl Collanille ja ruotsalaiselle J.A. Josephsonille. Lopulta teos jäi säveltämättä.<sup>19</sup>

Keskustelussa Josephsonin kanssa ajatus draaman ja musiikin suhteesta nousi keskeisesti esille. Topelius ja Josephson vaihtoivat postia neljän vuoden ajan 1853-57. Joulukuussa 1853 Wagnerin vaikutusta ei Topeliuksen kirjeestä vielä löydy, ainakaan eksplisiittisesti: tärkeimpiä esikuvia ovat Meyerbeerin uskonnollisaiheiset oopperat *Profeetta* ja *Hugeno-*

*tit*. Vaikka Topelius viittaakin Meyerbeeriin, kenties Wagner-problematiikka on kuitenkin olemassa siinä tavassa, jolla hän haluaa nähdä draaman ja musiikin yhteyden. Topelius jopa pyytää anteeksi Josephsonilta, että on puuttunut musiikin alueeseen.<sup>20</sup> Mutta lopulta meyerbeeriläisyys on kuitenkin selkeimmin esillä: "Stora omgivningar fostra stora tankar; bliv för Sverige en Meyerbeer, sådan som han skulle blivit, om han varit svensk till börd."<sup>21</sup>

Asia hautautui muutamaksi vuodeksi ja nousi uudelleen esiin alkuvuodesta 1857. Tammikuussa Josephson kirjoitti olevansa täysin alkutilanteessa: mitään valmista ei ollut syntynyt. Kaiken lisäksi hän oli Paciukselta kuullut, että juuri tämä teksti oli Topeliukselle tärkeä. Kaiken lisäksi Josephson ehdottaa, ettei teos ehkä toimitakaan dialogittomana oopperana, vaan parempi vaihtoehto olisi musiikilla höystetty draama.<sup>22</sup> Topelius vastasi huhtikuussa 1857 ilmeisen närkästyneenä Josephsonin kommentteista ja vetosi auktoriteetteihin. Nyt esillä ei enää ole Meyerbeer vaan Wagner. Itse asiassa Topelius sanoutuu irti neljä vuotta aiemmin esittämistään esikuvista:

Att Sancta Maria skrämt Hr. Josephson - förlåt att jag gärna nyttjar den kortaste titeln, och var god och gör så med - det förundrar mig visst icke; jag befarade det strax ifrån början. Stycket är nog seriöst för nutidens anspråk, har intet eller föga av det som den moderna smaken begär utav operan i yttre glans, icke en enda ballett, varken skridskoåkning eller militärparader, snarare en mörklagd mysticism.<sup>23</sup>

Huomautus siitä, ettei *Sancta Mariassa* ole luisteluhohtausta, viittaa tietysti Meyerbeerin *Profeettaan*, teokseen, jonka Topelius oli aiemmin maininnut yhtenä johtotähtenään! Topelius toteaa, että *Kaarle-kuninkaan metsästys* oli myös librettona ollut parempi, dramaattisempi, mutta musiikillisista syistä sitä oli pitänyt muokata. Saman Josephson olisi voinut tehdä *Sancta Mariaan*. Topelius jatkaa siirtymällä Wagnerin oopperakritiikkiin 5. huhtikuuta 1857, siis hieman ennen Riian saksalaisen teatterin Helsingin vierailua, päilyssä kirjeessä:

Den erfarenhet jag på senare tider gjort och funnit bekräftad vid en närmare bekantskap med den moderna operan, har efterhand stadgat hos mig en övertygelse, vilken jag tror skall bliva framtidens och vilken Richard Wagner redan tydligen uttalat, då han säger: "Die Oper ist ein Irrthum, denn in diesem Kunstgenre ist

Den erfarenhet jag på senare tider gjort och funnit bekräftad vid en närmare bekantskap med den moderna operan, har efterhand stadgat hos mig en övertygelse, vilken jag tror skall bliva framtidens och vilken Richard Wagner redan tydligen uttalat, då han säger: "Die Oper ist ein Irrthum, denn in diesem Kunstgenre ist

ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck gemacht, der Zweck aber (das Drama) zu Mittel!“. Så är det verkliga. Jag tänker, att däruti icke ligger något ringaktande av musiken, tvärtom dess fulla erkännande, utan allenast den rättmätiga fordran att en konstgenre, för att bliva vad den bör, måste få följa sina egna utvecklingslagar. Jag har sett huru musiken, efter att hava i operan tyranniserat och undanträngt dramat, i sin tur, blivit eftersatt för baletten, och baletten mången gång i sin tur för dekorationen, steg för steg från det ideala målet nedåt den sinnliga retelsen - och jag tillstår att jag häruti anat en Nemesis, som nedrycker konsten ända till en förnedrande vanmakt. Detta måste bli va annorlunda; och om än våra krafter, hr Josephson, icke räcka till att bryta nya banor, så låtom oss icke förspilla dessa krafter på en förlorad konstgenre - ty förlorad är förr eller senare den moderna operan. - Jag tillstår, att konstens förnäring har varit en av mina käraste drömmar; vem ville väl uppgiva hoppet därom? Men lösas denna uppgift, så måste den lösas så, att varje konst i själva dess samsamsmältning med andra bibehåller sin självständighet, fortfar att vara sig själv, höjd, men icke förtrampad av sin näraste allierade. Problemet är redan löst i de genrer, som ligga varandra närmast, musiken och den lyriska poesin. Därför tänker jag, att intill dess samma framtidens gåta blivit löst för scenen - Wagner i “Tannhäuser” har försökt det, om med framgång, kan jag icke bedöma, meningarna äro delade - intill dess torde musiken närmast vidhålla sistnämnda förbund och endast utvidga formen, t.ex. i Ode-symfonin, eller i de rent lyriska accessoirena av ett Drama.

Härav kan hr Josephson finna mitt utan förbehåll uttalade svar om Sancta Maria, nämligen att jag uppgivit hoppet om dess möjlighet att bli en opera, liksom att jag, för min ringa del, troligen aldrig mera försöker mig i en operalibretto - och jag kan väl uppriktigt och med all tacksamhet för den stora välvilja “Kung Carls Jagt” rönt uti Stockholm, lägga därtill, att nästa gång jag skriver något, om Gud giver hälsan, har jag den billiga önskan att icke fördömas för andra fel, än mitt arbetets egna.<sup>24</sup>

Epäilemättä Topelius oli erityisen pettynyt oopperaan juuri keväällä 1857, kun hän oli maaliskuussa kuullut Paciukselta, miten onnettomasti *Kaarle-kuninkaan metsästys* oli Tukholmassa otettu vastaan. Ernst Ludvig Bjursten oli arvostellut erityisesti oopperan librettoa ja ihmetellyt, miten teos oli saattanut Suomessa menestyä niin hyvin.<sup>25</sup> Topelius oli loukkaantunut siitä, että dramaattiset heikkoudet, jotka olivat syntyneet yhteistyön ja “musiikin vaatimuksesta”, olivat kaadettu librettistin niskaan. Ainoa ratkaisu olisi, että libretisti ja säveltäjä voisivat olla sama henkilö, niin kuin Wagnerin tapauksessa

oli: silloin skismoja ei syntyisi. Taiteiden yhteenliittyminen oli mahdollista vain, jos voitoin säilyttää kunkin taidemuodon itsenäisyys ja ominaislaatu, eikä kumpikaan alistaisi toista. Topelius ei kirjeissään ja kirjoituksissaan muualla juurikaan siteerannut Wagneria, mutta tässä hän näyttää saaneen Wagnerin ajatuksista vahvistusta omille kokemuksilleen. “Moderni ooppera” ei vastannut hänen odotuksiaan draamatikkona. Topelius näyttää siis hyväksyvän Wagnerin ajatuksen siitä, että ooppera taiteenlajina oli “erehdys”. Johtopäätöksenä oli, että Topelius mieluummin keskittyi omiin historiallisiin näytelmiinsä, joissa ei tarvinnut alistua musiikilliselle maulle. Jos *Sancta Maria* olisi toteutunut, siitä ehkä olisi voinut tulla ensimmäinen suomalainen tai ruotsalainen Wagner-vaikutteinen ooppera, mutta Topelius ja Josephson katsoivat, etteivät heidän voimansa riittä “till att bryta nya banor”.

Topeliuksen mielestä ei ollut syytä tuhkata voimia yritykseen, joka voisi täydellisesti epäonnistua. Vuoteen 1857 mennessä Topelius oli siis joko lukenut Wagnerin *Oper und Drama* -teoksen tai lukenut siitä jostakin musiikkilehdestä, mutta hän ei vielä voinut ottaa kantaa kysymykseen, oliko musiikin ja draaman yhdistäminen mahdollista ja oliko se onnistunut Wagnerilta *Tannhäuserissa*. Huhtikuuhun 1857 mennessä Topelius ei vielä ilmeisestikään ollut nähnyt Wagnerin kohuteosta, koska toteaa, ettei voi vielä asiaa arvioida. Tilaisuus teoksen kuulemiseen tuli vasta seuraavana kesänä, kun Riian saksalainen ooppera esitti sen Helsingissä.

Helsingfors Tidningarin arvostelu riikalaisten *Tannhäuserista* elokuuussa 1857 kertoo, että Topeliuksen mielestä Wagnerin musiikki oli “nerokasta”, mutta uusiin oopperaprojekteihin Topelius ei enää mielellään sekaantunut. Merkit eivät myöskään viittaa siihen, että Topelius olisi lopulta pitänyt *Tannhäuseria* Gesamtwerk-ajatuksen toteutumana. Ilmeisesti tällaista ajatusta ei Suomessa syntynyt laajemminkaan, koska Wagneria ei Suomessa kuultu pitkään aikaan ainakaan oopperanäyttämöllä.

Suomessa ei 1850-luvulla syntynyt Wagner-debattia, joka olisi yksityiskirjeenvaihdosta levinnyt lehtien palstoille. Suomessa esitettiin 1860-luvulta lähtien yhä enemmän Wagner-numeroita konserttikappaleina, mutta suomalaisia produktioita Wagnerin teoksista ei 1800-luvun aikana syntynyt. Säännöllistä oopperatuotantoa oli kyllä vuodesta 1872 lähtien Kaarlo Bergbomin perustamassa Suomalaisessa teatterissa, jonka yhteyteen perustettiin myös oopperaosasto, mutta Wagneria se ei kelpuuttanut ohjelmistoonsa. Osaston ensimmäinen oma produktio oli 21. marraskuuta 1873 kantasetetty Donizettin *Lucia di Lammermoor*, joka poikkeuksellisesti esitettiin Viipurissa!<sup>26</sup> Oopperaosaston toiminta lopetettiin vuonna 1879, jolloin se oli

ehtinyt esittää monia laajoja teoksia, kuten Meyerbeerin *Hugenotit*, Halévy'n *Juutalaistytön* ja Auberin *Fra Diavolon*, mutta Wagner jäi esittämättä. Richard Faltin kyllä ehdotti Kaarlo Bergbomille *Tannhäuserin* ottamista ohjelmistoon, mutta Bergbom ei lämmennyt ajatukselle.<sup>27</sup> Ensimmäinen suomalainen Wagner-produktio saatiin aikaiseksi vasta vuonna 1904!<sup>28</sup>

## Patronaattiyhdistyksen haarakonttori

Topeliuksen yksinäistä harrastusta, sen paremmin kuin helsinkiläisten konserttien irrallisia Wagner-numeroita ei varsinaisesti vielä voi kutsua wagnerismiksi tai Wagner-aktivismiksi. Sen sijaan kaksi suomalaisen musiikkilämän keskeistä hahmoa nousi jo 1870-luvulla Wagnerin apostoleiksi, he olivat Richard Faltin ja Martin Wegelius.



Richard Faltin

Faltin oli opiskellut saksalaisen musiikkilämän keskuksessa, Felix Mendelssohnin perustamassa Leipzigin konservatoriossa vuosina 1854-55. Vaikka Mendelssohnin ja Wagnerin kannattajat olivat usein vastakkain, löytyi konservatorion opettajien joukosta myös Wagner-intoilijoita. Näistä tärkein oli Franz Brendel (1811-68), joka oli joutunut Wagnerin kanssa tekemisiin jo 40- ja 50-lukujen taitteessa.<sup>29</sup> 50-lukun aikana Brendelin innostus nousi huippuunsa ja vuonna 1859 hän ehdottikin Wagnerin yhdeksi “uussaksalaisen koulukunnan” (neudeutsche Schule) johtohahmoista.<sup>30</sup> Saatuaan pestin Viipurista Faltin muutti Suomeen. Saksaan hän palasi vuosina 1860-61 täydentääkseen opintojaan Leipzigin. Samalla matkalla hän sai Wagnerherätyksen. Ei ihme, että Faltin halusi olla läsnä Bayreuthin oopperajuhlilla vuonna 1876. Ensimmäisillä juhlilla *Nibelungein sormus* -tetralogia esitettiin kolme kertaa. Faltin halusi liput kaikkiin esityksiin ja joutui anomaan tätä varten apurahaa Helsingin yliopistolta, jonka palveluksessa hän oli musiikinopettajana vuosina 1871-96.<sup>31</sup>

Faltiniin Bayreuthin Wagner-huuma teki suuren vaikutuksen. Kun ensimmäistä neljää päivää olivat takana ja ensimmäinen *Nibelungein sormus* kuunneltu, Faltin kirjoitti haltioissaan:

Ack, var taga ord för att beskriva allt det härliga som Wagner, denna gudabor-na konstnär, har skänkt samtid och efter-värld i dessa sina med eget hjärteblod skrivna verk! (...) Jag skulle tro att ett konstverk, som med så betvingande kraft griper åhöraren, måste höra till de mest framstående som någonsin skapats. Om jag änni tvivlade på det musikaliskt utför-bara vid vissa ställen, så blev detta tvivel grundligt hävt: allting är icke blott möjligt utan även jämförelsevis lätt att utföra. Sångarna måste blott självfallet vara utbildade för den av Wagner skapade tyska stilen, lika väl som på sin tid för den franska eller italienska.<sup>32</sup>

Faltin tutustui Bayreuthin sisäpiiriin ja pääsi jopa illanviettoon Villa Wahnfriediin, jossa Franz Liszt ilahdutti vieraita soitollaan. Faltin ehti kertoa Wagnerille, että Suomessa oli tehty vain heikkoja yrityksiä esittää maestron teoksia. Tähän Wagner vastasi: "Ach! kommen Sie lieber nach Bayreuth. Es freut mich aber sehr dass es dort oben Leute giebt die meine Musik gern haben!"<sup>33</sup>

Palattuaan Suomeen Richard Faltin ryhtyi toimimaan innokkaasti Wagnerasian puolesta. Hänet oli juhlien aikana rekrytoitu patronaattiyhdistyksen asiamieheksi tai Suomen edustajaksi. Itse asiassa on vaikea sanoa, tapahtuiko rekrytointi vuoden 1876 juhilla vai myöhemmin esimerkiksi kirjeitse, sillä patronaattiyhdistyksen arkistossa Faltinin toiminta alkaa näkyä vasta tilikaudella 1877-78. Tuossa vaiheessa Suomeen ei syntynyt varsinaista Wagner-yhdistystä, vaan Faltin kaupit-teli suomalaisille suoraan patronaattiyhdistyksen jäsenyyttä 15 Saksan markan hintaan. Jos halusi sijoittaa suuremman summan, saattoi 50 Saksan markalla edesauttaa Richard-Wagner-koulun perustamista Bayreuthiin.<sup>34</sup> Kun Bayreuther Blätter -lehti tammikuussa 1878 julkaisi aikavälillä 16.9.1877-1.1.1878 tulleet jäsenmaksut ja lahjoitukset, kategoriassa "Über 200 Mark" oli mukana myös Helsingfors (Musikdir. Faltin) ja kokonaissummana 292 Rmk. Kaiken kaikkiaan selvityksessä on neljä lukua, joista kokonaissumma kostuu. Ensimmäiset

kaksi ovat patronaattiyhdistyksen paikallisen agentin kautta tulleet rahat ja kaksi jälkimmäistä suoraan yksityishenkilöiltä tulleet varat. Suomesta lähtenyt summa oli taulukon mukaan kokonaisuudessaan agentin eli Faltin kautta tullutta. Summa jakautui edelleen siten, että 150 markkaa oli tullut jäsenmaksuina ja 142 muuna tukena säätiölle.<sup>35</sup> Summasta on helppo päätellä, että koska jäsenmaksu oli 15 Saksan markkaa, suomalaisia jäseniä oli tasan 10 henkeä. Jokainen patronaattiyhdistyksen jäsen sai myös Bayreuther Blätter -lehden. Lehden oman tilaston mukaan sitä lähetettiin vuonna 1878 Helsinkiin juuri kymmenen kappaletta!<sup>36</sup> On vaikea arvioida, mistä lahjoitussumma 142 markkaa koostui, mutta todennäköisesti joku tuki Richard-Wagner-koulun perustamista, mutta mukana on myös vapaamääräisiä avustuksia.



Festspielhausin puiston patsas Franz Lisztistä (stereokuva)

Yllä ja alla olevat kuvaparit muodostavat kolmiulotteisen stereokuvan. Sitä tuijotetaan siten, että silmät suuntautuvat kaukaisuuteen. Silloin kuvat alkavat liikkua ja kun ne saa liikkumaan toistensa päälle, näkyy kolme kuvaa, joista keskimmaisessä on myös syvyys mukana. – Kuvat: Markku Lulli-Sepälä



Festspielhausin puiston patsas Richard Wagnerista (stereokuva)

Huomionarvoista tammikuun 1878 tilastossa on, että Helsinki oli listalla yhdeksäksi suurin avustaja. Suurin summa 1600 markkaa oli tullut Riiasta, Liivinmaalta, toiseksi suurin Viersenistä ja kolmanneksi suurin Wormsista. Tämän jälkeen seurasivat Berliini, Göttingen, Heidelberg, Mainz, Köln – ja Helsinki. Jäsenmäärältään Helsinki oli listalla seitsemäntenä.<sup>37</sup> Seuraavan vuoden aikana Suomesta tullut rahamäärä ei kuitenkaan kasvanut. Joko Faltin kyllästyi jäsenten rek-

rytointiin tai sitten hän ei onnistunut löytämään uusia kandidaatteja. Kun Bayreuther Blätter -lehti maaliskuussa 1878 julkaisi uuden tilaston, Helsingistä tullut summa oli sama kuin tammikuussa. Avustajien listalla Helsinki oli pudonnut 14. sijalle, ja München oli noussut ensimmäiseksi Riian ohi.<sup>38</sup> Lehden seuraava tilasto ilmestyi lokakuussa 1878. Helsingin panos oli yhä sama ja sijoitus oli 30. Suomalaisen jäsenistön määrä ei ollut kasvanut. Riiassa jäsenmäärä kasvoi koko ajan, tosin sielläkin kasvu hiipui vuoden 1878 aikana. Kun jäseniä tammikuussa oli 60, heitä oli maaliskuussa 77 ja lokakuussa 80.<sup>39</sup> Suomessa jäsenmäärä säilyi kymmenessä, jotka kaikki oli rekrytoitu mukaan syksyn 1877 aikana.

Patronaattiyhdistys myi myös patronaattitodistuksia 300 taalerin hintaan. Todistuksen haltija sai automaattisesti paikan kolmeen *Ringiin* eli yhteensä 12 oopperaesitykseen.<sup>40</sup> Ilmeisesti suomalaisista patronaattitodistuksen omistajaksi päätyi vain Faltin, jonka nimi löytyy yhdistyksen arkistosta todistusluettelosta. Faltinin hallussa oli *Patronatschein* numero 478. Kaiken kaikkiaan listassa oli 594 todistusta. Tässä dokumentissa ei kuitenkaan ole tarkempaa päivävystä, joten on mahdollista, ettei lista anna aivan luotettavaa kuvaa asiasta.<sup>41</sup>

Suomalaisen jäsenistön kehityksestä – ja siten myös Faltinin aktiivisuudesta – löytyy tietoja Bayreuther Blätter -lehden jakelutiedoista. Heinäkuussa 1881 kerrottiin tietoja lehden levikistä. Helsingissä lehti meni tuolloin kahdeksalle patronaattiyhdistyksen jäsenelle. Jäsenmäärä oli siis jopa supistunut vuosien 1877-78 jälkeen. Vertailun vuoksi voidaan todeta, että heinäkuun 1881 tiedoissa jäseniä oli Moskovassa 9, Pietarissta 7, Riiassa 60, Bayreuthissa 84, Münchenissä 92, Berliinissä 99 ja Wienissä 126.<sup>42</sup>

Vuotta myöhemmin, touko-kesäkuussa 1882 Helsingissä oli 9 jäsentä, kun Moskovassa oli 8, Pietarissa 5 ja Riiassa 40.<sup>43</sup> Tämän jälkeen tapahtui lievää nousua. Vuoden 1883 lopulla helsinkiläisiä kirjattiin peräti 13, kun samaan aikaan venäläisten ja baltialaisten jäsenten määrä oli radikaalisti laskenut. Pietarista oli vain 3 jäsentä, Moskovasta 2 ja Riiasta 16, mikä vuoden 1881 jäsenmäärään (60 henkeä) nähden oli merkittävä muutos.<sup>44</sup> Wagner oli kuollut alkuvuodesta 1883, mutta on vaikea sanoa, oliko tällä mitään vaikutusta yhdistysaktiiviteettiin. Suomessa se näyttää lievästi nousseen, mutta Venäjällä ja Baltiassa selvästi laskeneen!

Vaikka suomalaiset jäsenmäärät eivät kovin rajusti kasvaneetkaan, Faltin toimi uskollisesti patronaattiyhdistyksen edustajana 1880- ja 90-lukujen ajan. Tästä toiminnasta löytyy tietoja Bayreuther Blätter -lehden tilinpäätöksistä. Elo-syyskuun 1884 numerossa kerrottiin, että Faltinin kautta oli tullut jäsenmaksuja 48 markkaa ja tilausmaksuja 80 markkaa. Samalla yhdeksän suomalaista oli tuke-

nut säätiötä 10 markan ylimääräisellä avustuksella. Nämä yhdeksän henkilöä myös mainitaan. He olivat Richard Faltin, rouva Frenckell, kapellimestari H. Hrimaly, vapaaherra ja vapaaherratar Lamezan, pianisti H. von Mickwitz, rouva Adele Osberg, insinööri Max Seiling ja Martin Wegelius.<sup>45</sup>

Suomalaisista yhdistysaktiiveista kerovat myös Allgemeine Richard Wagner-Vereinien jäsenluettelot. Vuosien 1885-1896 luettelot löytyvät Ruotsin Kuninkaallisesta kirjastosta Fredrik Vult von Steijerin Wagner-kokoelmasta. Vuoden 1885 jäsenluettelossa mainitaan "Orts-Vertreter" Richard Faltinin lisäksi yhdeksän henkeä: pianisti L. Dingeldey, notaari Viktor Ekroos, rouva von Frenckell, neiti H. von Mickwitz, rouva Adele von Osberg, insinööri Max Seiling, professori Sundell, Martin Wegelius ja pianisti Heinrich Wesing. Listalla ei ole jäseniä Tukholmasta, Pietarista eikä Tallinnasta, sen sijaan Riistä on 67 henkeä ja Christianiasta yhdeksän henkeä.<sup>46</sup>

Vuonna 1891 suomalainen jäsenkunta oli yhteensä 11 henkeä. Uusia jäseniä olivat säveltäjä ja kirjailija Karl Flodin, kapellimestari Robert Kajanus, kauppias Woldemar Klärich, oopperalaulaja Abraham Ojanperä, konserttimestari Anton Sitt ja professori F.J. Wiik. Vanhoja jäse-



Abraham Ojanperä Wolframina Helsingin Tannhäuserissa 1905

niä olivat Faltin, Wegelius, Ekroos, Sundell ja Wesing. Ryhmä on selvästi miehisempi kuin kuusi vuotta aiemmin, poissa ovat rouva Frenckell, neiti Mickwitz ja rouva Osberg. Listalla on vielä kahdestoista suomalainen: lehtori Anton Perret Viipurista. Tätä poikkeusta lukuun ottamatta Wagner-harrastus näyttää Suomessa olleen hyvin pääkaupunkikeskeistä. Kaiken kaikkiaan suomalainen jäsenistö

oli pysynyt melkein vakiona vuodesta 1877 lähtien, vaikka henkilöt olivatkin osin vaihtuneet. Riiaassa sen sijaan jäsenmäärä oli notkahtanut vuoden 1883 tienoilla, mutta 1890-luvulle tultaessa alkoi uusi nousu. Kun vuonna 1885 jäseniä oli 67, vuonna 1891 määrä oli melkein kolminkertaistunut: listoilta löytyy peräti 187 riikalaista!<sup>47</sup>

1890-luvulla suomalainen jäsenkunta pysyi vakiokoossaan. Vuonna 1892 heitä oli kymmenen, vuosina 1893 ja 1894 yhdeksän ja vuonna 1896 kolmetoista.<sup>48</sup> Uusia jäseniä olivat opettajat Olga Tavaststjerna vuonna 1892.<sup>49</sup> Vuonna 1896 tulokkaita olivat kapellimestari A. Leander, senaatinkanslisti O. Hj. Pesonius, fil.maist. Emil Westerlund ja vapaaherra R. F. von Willebrand. Vanhoina jäseninä säilyivät Ekroos, Faltin, Flodin, Kajanus, Ojanperä, Sitt, Sundell, Tavaststjerna ja Wegelius.<sup>50</sup>

Patronaattiyhdistyksen suomalaisen jäsenistön kantavina voimina säilyivät muutamit nimet 1870-luvulta 1890-luvun loppuun asti. Richard Faltinin lisäksi tähän ydinryhmään kuuluivat Viktor Ekroos, A.F. Sundell ja Martin Wegelius. Faltin, Sundell ja Wegelius olivat olleet Bayreuthin juhlilla jo vuonna 1876 ja jaksivat taistella asiansa puolesta vuosisadan loppuun asti.

### Wagnerföreningin arvoitus

1800-luvun suomalaisen Wagner-reception päätepisteenä voi pitää Martin Wegeliuksen Wagnerföreningiä, joka syntyi syksyllä 1898. Wegelius kuuluu suomalaisen musiikkielämän tärkeimpiin hahmoihin jo pelkästään siksi, että hän vuonna 1882 perusti Helsingin musiikkiopiston, myöhemmän Sibelius-Akatemian, jonka merkitys muusikko- ja säveltäjäkoulutuksen kannalta oli olennainen. Wegelius toimi myös musiikkikriittikkona ja luennoitsijana sekä kirjoitti ensimmäisen suomalaisen musiikin historian yleisesityksen.

Wegelius hankki oppinsa ulkomailta monien aikalaisten tavoin. Hän opiskeli Wienissä vuosina 1870-71, Leipzigin konservatoriossa 1871-73 ja Münchenissä 1877-78.<sup>51</sup> Näillä matkoilla hän tutustui nopeasti Wagnerin musiikkiin. Vielä 1860-luvuilla hänen säveltäjäihanteitaan olivat olleet Schubert ja Schumann.<sup>52</sup> Nyt vanhat idolit saivat väistyä. Keski-Euroopassa Wegelius oppi pian tuntemaan Wagnerin oopperat läpikotaisin. Tässä suhteessa tärkeitä olivat varsinkin Leipzigin vuodet, jolloin hän tutustui muun muassa muutamaa vuotta aiemmin kantaesitettyyn *Nürnbergin mestarilaulajiin*. Suomeen hän kirjoitti 21. tammikuuta 1872:

Hälsningar från teatern, Wagner och 'die Meistersinger', speciellt från Hans Sachs, som på det härligaste sätt spelades af herr Gura. Du kan icke föreställa



Karl Flodin



Robert Kajanus

dig huru vacker den är. Lohengrin är den enda opera, som kan jämföras med den, beträffande poetisk skönhet och dramatisk lif.<sup>53</sup>

Kun vuosi 1876 koitti, Wegelius jätti Akademiska sångföreningin kapellimestarin tehtävät ja lähti 2. elokuuta kohti Bayreuthia. Mistään hinnasta hän ei halunnut menettää mahdollisuutta kuulla Wagnerin teoksia *Meisterin* itsensä suunnittelemassa juhlateatterissa. Ei ihme, että hän myöhemmin eräässä Bayreuth-artikkelissaan siteerasi Goethen sanoja: "Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen."<sup>54</sup>

Höyrylaiva Alexanderilla Wegelius matkusti aluksi Lyypekkiin seuranaan Viktor ja Ilta Ekroos, jotka sattumalta myös olivat matkalla Saksassa. Lyypekistä hän jatkoi Leipzigiin, jossa hänen

seuraansa lyöttäytyi norjalainen säveltäjä Selmer.<sup>55</sup> Selmerin – ja myöhemmin mukaan tulleen Faltinin – seurassa Wegelius saapui Bayreuthiin 12. elokuuta:

Det var en klar, leende morgonstund (d. 12 aug.), som kurirtåget från Leipzig förde mig till närheten af Bayreuth. Uppväckt ur min morgonslummer genom ett enstämmigt utrop af beundran från mina reskamraters sida, skyndade jag till kupéfönstret och varseblef på något afstånd Wagnerteatern. Den tog sig imposant ut, i synnerhet från denna sida. Belägsen på en betydande höjd utanför staden, synes den vida omkring, och afsticker med sina ljusröda färg på ett effekfullt sätt från de mörka skogbevuxna bergshöjderna, hvilka höja sig omkring den lilla dal, där Bayreuth ligger.<sup>56</sup>

Wegeliuksen Helsingfors Dagbladetiin kirjoittamat reportaasit osoittavat, kuinka analyttisesti hän suhtautui kuulemaansa musiikkiin. Seurapiirit kiinnostivat häntä paljon vähemmän kuin Faltinia. Välittömästi uudet teokset kuultuaan hän sijoitti ne omaan musiikilliseen karttaansa. Kun *Ringin* toinen osa *Valkyyriä* oli takanapäin, hän kirjoitti:

Har 'das Rheingold' en jämförelsevis episk karakter, så bjuder däremot 'die Walküre' på en rad scener af den mest passionerad dramatiska färg. Detta gäller i synnerhet första och tredje akterna, hvilka för resten i musikaliskt afseende höra till det populäraste och mest omedelbart anslående Wagner komponerat.<sup>57</sup>

Wegeliuksen reportaasit ovat enemmän analyysia ja kuvauksia kuin arvottamaan pyrkiviä musiikkipoliittisia kannanottoja. Vasta paljon myöhemmin hän tiilitti tarkemmin omia subjektiivisia näkemyksiään. Syy hillittyihin ja akateemisiin viileisiin kirjoituksiin saattoi olla myös, ettei suomalainen lukijakunta vielä tuolloin voinut täysin ymmärtää Wagnerin merkitystä. Wegeliuksen analyysit olivat ensimmäisiä Suomessa julkaistuja Wagner-tekstejä: niiden tehtävänä oli pikemminkin esitellä kuin julistaa Wagner klassikoksi.

Festspielhausin katsomossa koetut tunteet Wegelius paljasti vasta musiikin historian yleisesityksessään *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar* (1891-93). Alkuteos oli siis ruotsinkielinen; suomenkielinen versio ilmestyi vuonna 1904 Axel Törnuddin kääntämänä. Kirjan laajassa Wagner-osastossa Wegelius kuvaa kokemuksiaan:

Kun Bayreuthissa 1876 ensikerran kuulin sarjan 'der Ring des Nibelungen', oli kahden pitkän ensi kohtauksen aikana vastaanottavaisuuteni keskittynyt *silmään*, enkä ainakaan ensi puolentunnin aikana ollenkaan ollut tietoisena siitä, että

samalla kuulin *musiikkia*. Vasta kun harkintani jostakin syystä heräsi, kummatelin tätä omituista laatuja näkemistä – todellista 'Helsehen' – joka täydellisesti oli kokemuksieni rajojen ulkopuolella, ja joka antoi minulle yhtä selvän käsityksen näytämöllä esiintyvien draamallisten henkilöiden sisäisestä sielunelämästä kuin heidän ulkonaisista toimistaan. Vasta silloin *korvani* heräsi, ja äkkiä minä ihmeesti hämmästyen huomasin, että minä *sillä* elimellä ikäänkuin unessa olin saanut mitä selvimpiä ja tarkimpia vaikutelmia draamallisen toiminnan sisäisestä tarkoituksesta, ja pian huomasin, että ne motiivit, joita orkesteri nyt kehitteli, jo olivat minulle vallon tuttuja. Minä en – huomattakoon sekin – ole koskaan kokenut mitään senkaltaista muualla kuin Bayreuthin juhla-teatterissa, en edes kuullessani *samaa teosta* tavallisessa teatterissa.<sup>58</sup>



Martin Wegelius  
H. Aspelinin karikatyyri

Epäilemättä Martin Wegelius oli outojen tunteidensa vallassa jo 20. elokuuta 1876 hyvästellessään Bayreuthin ja noustessaan kohti Leipzigia matkaavaan junaan. Kuitenkin hänen loppuyhteenvotonsa viimeisen oopperailan jälkeisestä keskustelusta, jossa Wagner puhui yleisölle taiteestaan, jäi lakoniseksi selostukseksi.<sup>59</sup> Outojen kokemusten oli annettava hautua.

Wagnerin kanonisoiminen Wegelius teki vasta *Länsimaisen musiikin historiansa* yhteydessä. Wagnerin pyrkimys yhdistää eri taiteenlajit suureksi *Gesamtkunstwerkiksi* sai Wegeliuksen toteamaan, että Wagnerin elämäntyöllä oli suorastaan "yleissivistyshistoriallista kantavuutta".<sup>60</sup> Taiteiden yhdistämisessä kukaan ei ollut onnistunut yhtä suvereenisti kuin Wagner: "Että Wagnerin onnistui toteuttaa tämä ihanne, ja siten yhden taideteoksen kehyksiin tunkea kaikki, mitä musiikki siihen asti oli toisistaan eristetyillä aloilla saavuttanut, se tekee hänen elämäntyönsä yhdeksi loistavimmista, mitä

musiikkihistoria tuntee."<sup>61</sup> Varmemmaksi vakuudeksi arvostuksensa määräästä Wegelius päättää Wagner-lukunsa sanoihin, joita hän arvatenkin useasti toisti 1880-luvulla opiskelijoilleen Helsingin musiikkiopiston luennoilla: Wagner oli "Bachin ja Beethovenin perijä – ja ainoa vertainen."<sup>62</sup>

Paitsi kriitikkona, kirjailijana ja luennoitsijana Martin Wegelius vaikutti wagnerismin historiaan myös yhdistysmiehenä. Hän oli – kuten sanottu – patronaattiyhdistyksen kantajajäseniä. Tämä toiminta oli kuitenkin melko vaatimatonta siinä mielessä, etteivät patronaattiyhdistyksen jäsenet nähtävästi järjestäneet Suomessa varsinaista yhdistystoimintaa. Tällaisen Wagner-toiminnan käynnistämiseksi Martin Wegelius perusti Wagner-föreningen-nimellä tunnetun yhdistyksen, joka kokoontui talven 1898-99 aikana. Karl Flodin kertoman mukaan yhdistyksen toimintaan osallistui joukko nuoria musiikinystäviä, ja tarkoituksena oli lähinnä opiskella niitä Wagnerin teoksia, jotka esitettäisiin seuraavana kesänä Bayreuthin juhliilla. Wegelius esitelmöi kahdelle ryhmälle lähinnä teoksista *Nürnbergin mestarilaulajat* ja *Parsifal* sekä tetralogiasta *Nibelungein sormus*.<sup>63</sup> Juuri nämä teokset esitettiin kesän 1899 festivaaleilla.<sup>64</sup> Wegeliuksen vapaamuotoista esitelmointiä kuvitti pianolla Karl Ekman, joka toisinaan sai tukeaa maisteri Westerlundilta, jos pianosovitus sattui olemaan nelikäinen. Flodin mukaan Wagnerföreningin jäsenet olivat pääasiassa Wegeliuksen ystäviä tai musiikkiopiston oppilaita, mutta mukana oli myös muutamia helsinkiläisiä musiikin harrastajia.<sup>65</sup>

Wagnerföreningen ei ollut virallinen yhdistys, eikä se jättänyt jälkiään yhdistysrekisteriin. Kokouksista ei ilmeisesti myöskään tehty pöytäkirjoja. Wagnerföreningen oli todennäköisesti samantapainen vapaamuotoinen yhteenliittymä, jollaisia Wegelius oli jo aikaisemminkin perustanut klassisen musiikin edistämistä varten. Kyse oli lähinnä harrastuspiireistä, joissa voitiin yhdessä musisoida ja keskustella musiikista.

Koska Wagnerföreningen ei ollut virallinen yhdistys, siitä ei ole käytettävissä myöskään jäsenluetteloa, jotta tietäisimme, ketkä tällaisesta opiskelusta olivat kiinnostuneita. On mahdollista, että jäsenistöön kuului patronaattiyhdistyksen jäseniä, mutta tuskinpa Robert Kajanuksen tai Abraham Ojanperän kaltaiset konkarit osallistuivat tällaiseen toimintaan. Eräs johtolanka on kuitenkin käytettävissä jäsenistön arvioinnissa. Koko Wagnerföreningin tarkoitus oli opiskella niitä teoksia, jotka esitettäisiin kesän 1899 juhliilla. Todennäköistä siis on, että ainakin osa yhdistyksen jäsenistä löytyy niiden suomalaisten vieraiden joukosta, jotka lopulta lähtivät Bayreuthiin seuraavana kesänä. Vuonna 1899 Bayreuthiin päätyi 22 henkeä. Nämä olivat: Louise von Bons-

dorff, Richard Faltin vaimoineen ja tytärineen, Thérèse Hahl, oikeusneuvokset Amalie Ingman, asianajaja John, neiti Aina Korhonen, pankkivirkailija Elis Lagus, senaattorin rouva Mechelin tyttäreineen, Louise ja Anna Munck, tohtori Pentzin, pankkivirkailija John Silien, tohtori Alvar Törnudd, asianajaja John Uggla, virkailija Björn Wasastjerna, neiti Marie Luise Wasenius, musiikkikauppias R.E. Westerlund vaimoineen sekä paroni von Willebrand.<sup>66</sup> Tämän pidemmälle johtopäätöksiä on vaikea viedä. Luultavasti osa tästä 22-henkisestä ryhmästä oli Wegeliuksen yhdistyksen jäseniä. Sen sijaan Bayreuthin vieraslistoilta ei löydy Wegeliusta itseään, eikä säestäjinä toimineita Karl Ekmania ja maisteri Westerlundia! Wegelius oli niin kiireinen, ettei hän todennäköisesti ehtinyt lähteä matkalle. Päivät ja yöt eivät enää tahtoneet riittää työnteekoon. Voimat ehtyivät, ja lopulta myös suomalaisen Wagner-yhdistyksen toiminta pysähtyi.<sup>67</sup>

Vaikka 1800-luvun suomalaisen Wagner-harrastuksen historia päättyikin uupumukseen, Faltinin ja Wegeliuksen toiminta oli paitsi hedelmää musiikkikulttuurin muutoksesta myös siemen sille, mitä tapahtui seuraavalla vuosisadalla. Kun *Tannhäuser* vuonna 1904 esitettiin kotimaisin voimin, innostus oli valtava. Armas Järnefeltin muistikuvan mukaan kuuroon ilmoitautui niin paljon innokkaita, etteivät kaikki ehtineet edes lavalle pyhiinvaelluskohtauksen aikana!

#### Viitteet:

<sup>1</sup> Helsingfors Tidningar 1.7.1857. Ohjelmiston sisällöstä ks. myös Helsingfors Tidningar 11.7.1857, 12.8.1857 ja 19.8.1857.  
<sup>2</sup> Rigasche Stadtblätter 23.5.1857; Finlands Allmänna Tidning 9.7.1857.  
<sup>3</sup> Helsingfors Tidningar 1.7.1857.  
<sup>4</sup> *Rigaer Theater-Almanach für das Jahr 1856*. Allen hohen Freunden und Gönnern der dramatischen Kunst ehrfurchtsvoll gewidmet von A. Herbst und R. Kretschmar, Soffleure des Stadttheaters. Riga 1855, 6.  
<sup>5</sup> Helsingfors Tidningar 12.8.1857.  
<sup>6</sup> Käsittelen Wagner-sovituksia tarkemmin valmisteilla olevassa tutkimuksessani *Richard Wagner and the Baltic World: Reception and Influence, 1836–1883*. Julkaisen tarkemmat lähdeviitteet vasta siinä.  
<sup>7</sup> Hallén oli innokas wagneriaani, joka toteutti myös sävellystyössään esikuvansa tyyliä. Wagnerin – ja myös Lisztin – vaikutusta voi nähdä jo sinfonisessa runossa *Frithjof och Ingeborg* (1872). Hallén kokeili myös mytologishistoriallista oopperaa Hans Herrigin librettoon perustuvassa teoksessa *Harald der Viking* (Harald Viking), joka kantaesitettiin saksaksi Leipzigissa vuonna 1881 ja ruotsiksi Tukholmassa vuonna 1884. Tyyllillisesti teos muistuttaa lähinnä *Valkyyriaa* ja *Tristania ja Isoldea*. Ks. lähemmin Martin Tegen: "Tre svenska vikingaoperor", *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1960, 12–14. Ks. myös *Musiken i Sverige. Den nationella identiteten 1810–1920*. Redigerad av Leif Jonsson och Martin Tegen. Stockholm 1992, 405–406, 434.  
<sup>8</sup> Gösta Percy: "Något om Wagner-traditionen i Sverige", *Jubelboken. Operan 200 år*. Red. Klas Ralf. Stockholm 1973, 95.

<sup>9</sup> Maria Collan–Beaurain: *Fredrik Pacius. Lefnadssteckning*. Söderström & C:o, Helsingfors 1921, 196. Collan–Beaurain siteeraa Paciuksen 22.8.1857 päiväämää päiväkirjamerkintää.

<sup>10</sup> Fabian Dahlström & Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. WSOY, Porvoo 1995, 340.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 355–356, 489.

<sup>12</sup> August Meissner oli syntynyt Grabowissa 1833 ja kuoli Tukholmassa 1903. Hän toimi kapellimestarina ja viulistina vuodesta 1855 lähtien Göteborgissa, vuodesta 1860 lähtien Helsingissä ja vuodesta 1868 lähtien Tukholmassa. Ks. lähemmin Hilleström 1971, 186.

<sup>13</sup> Hufvudstadsbladet 1.6.1865. Kriitiikin lopussa on vain nimikirjaimet H.P., mutta ne viittaavat Hermann Pauliin. Paul oli syntynyt vuonna 1827 Preussin Schwedt an der Oderissa ja kuoli Helsingissä 1885. Hän toimi Hufvudstadsbladetin vakituksena kriitikkona 1865–1878. Hän oli kiertänyt vuosina 1858–62 laajalti Itämeren alueella viulistina. Ks. lähemmin Jukka Sarjala: *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C Osa 100. Scripta lingua fennica edita. Turun yliopisto, Turku 1994, 263.

<sup>14</sup> Collan–Beaurain 1921, 272. Collan–Beaurain siteeraa Paciuksen 18.12.1867 päiväämää päiväkirjamerkintää.

<sup>15</sup> Fredrik Paciuksen kirje Karl Collanille 26.4.1870, COLLAN-BEAURAIN 1921, 274.

<sup>16</sup> Dahlström & Salmenhaara 1995, 369. Paciusta käsittelevä osuus on Salmenhaaran kirjoittama. Fredrik Pacius: *Die Loreley* (kantanauha vuodelta 1959), Suomen Yleisradion äänitearkisto, Helsinki.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 490–491.

<sup>18</sup> Ks. lähemmin Topeliuksen kirje Conrad Grevelle 12.5.1850, *Konstnärsbrev. Z. Topelius' brevväxling med författare, konstnärer, skådespelare och musiker*. Utgifna av Paul Nyberg. Band 1. Helsingfors 1956, 278–280.

<sup>19</sup> Dahlström & Salmenhaara 1995, 345–346.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 320.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 324.

<sup>22</sup> Josephsonin kirje Topeliukselle 7.1.1857, *Konstnärsbrev* 1956, 329–330.

<sup>23</sup> Topeliuksen kirje Josephsonille 5.4.1857, Zachris Topeliuksen kokoelma (Coll. 244), Helsingin yliopiston kirjasto, käsikirjoituskokoelma. Ks. myös *Konstnärsbrev* 1956, 332.

<sup>24</sup> Topeliuksen kirje Josephsonille 5.4.1857, Zachris Topeliuksen kokoelma (Coll. 244), Helsingin yliopiston kirjasto, käsikirjoituskokoelma. Ks. myös *Konstnärsbrev* 1956, 332–334.

<sup>25</sup> Paciuksen kirje Topeliukselle 26.3.1857, *Konstnärsbrev* 1956, 202–203. Ks. myös Dahlström & Salmenhaara 1995, 350–351.

<sup>26</sup> Timo Tiusanen: *Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun*. Rauma 1969, 103–108.

<sup>27</sup> Karl Flodin & Otto Ehrström: *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors 1934, 215.

<sup>28</sup> Hannu Salmi: *Richard Wagner Suomessa. Suomalaisen Wagner-reseption mahdollisuudet 1800-luvulla*. Zusammenfassung: Richard Wagner in Finnland. Zu den Möglichkeiten einer finnischen Wagner-Rezeption im 19. Jh. Oulun yliopisto. Historian laitos. Eripainosarja n:o 254. Oulu 1991, 147–148.

<sup>29</sup> Richard Wagner: *Mein Leben*. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Martin Gregor–Dellin. München 1976, 479–480, 493, 518.

<sup>30</sup> Carl Dahlhaus: "Wagners Stellung in der Musikgeschichte", *Richard-Wagner-Handbuch*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski.

Stuttgart 1986, 82.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 208; Suomen säveltäjiä. Toimittanut Einari Marvia. Ensimmäinen osa: Erik Tulindbergistä Armas Launikseen. Porvoo 1965, 179.

<sup>32</sup> Cit. Flodin & Ehrström 1934, 211.

<sup>33</sup> Ks. lähemmin Salmi 1991.

<sup>34</sup> Flodin & Ehrström 1934, 214–215.

<sup>35</sup> Bayreuther Blätter 1/1878, 27.

<sup>36</sup> Bayreuther Blätter 8/1878, 241–242. Ks. myös "Beitrag zur Vereinsstatistik 1878", Bayreuther Patronat-Verein A 2585, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

<sup>37</sup> Bayreuther Blätter 1/1878, 27.

<sup>38</sup> Bayreuther Blätter 3/1878, 81.

<sup>39</sup> Bayreuther Blätter 1/1878, 27; 3/1878, 81; 10/1878, 305.

<sup>40</sup> Bayreuther Patronat-Verein A 2585–12, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

<sup>41</sup> "Verzeichniss der ausgegebenen Patronatscheine" A 2585–18, Bayreuther Patronat-Verein, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

<sup>42</sup> Bayreuther Blätter 7/1881, 215.

<sup>43</sup> Bayreuther Blätter 5–6/1882, 191–192.

<sup>44</sup> Bayreuther Blätter 10–12/1883, 383.

<sup>45</sup> Bayreuther Blätter 8–9/1884, 288–295. Tilinpäätös on päivätty Münchenissä heinäkuun 20. päivä 1884.

<sup>46</sup> Verzeichniss der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines 1885, Vult von Steijerns Wagnersamling, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

<sup>47</sup> Verzeichniss der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines für das Jahr 1891, Vult von Steijerns Wagnersamling, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

<sup>48</sup> Verzeichnisse der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines für das Jahr 1892–1896, Vult von Steijerns Wagnersamling, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

<sup>49</sup> Verzeichniss der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines für das Jahr 1892, Vult von Steijerns Wagnersamling, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

<sup>50</sup> Verzeichniss der Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines für das Jahr 1896, Vult von Steijerns Wagnersamling, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

<sup>51</sup> *Suomen säveltäjiä* 1965, 225.

<sup>52</sup> Martin Wegelius: *Konstnärsbrev*. Första samlingen med en inledning av Otto Andersson. Helsingfors 1918, 13. Huomautus löytyy Otto Anderssonin kirjoittamasta esipuheesta.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>54</sup> Martin Wegelius: *Konstnärsbrev*. Andra samlingen. Helsingfors 1919, 91.

<sup>55</sup> Karl Flodin: *Martin Wegelius. Levnadssteckning*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet in Finland CLXI. Helsingfors 1922, 318–319.

<sup>56</sup> Wegelius 1919, 53–54.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 63–64.

<sup>58</sup> Martin Wegelius: *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päivimme*. Suomentanut Axel Törnudd. Helsinki 1904, 587.

<sup>59</sup> Wegelius 1919, 66–69.

<sup>60</sup> Wegelius 1904, 564.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 564.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 597.

<sup>63</sup> Flodin 1922, 482–483.

<sup>64</sup> Ks. esim. Bayreuth: *the Early Years*. Compiled, edited and introduced by Robert Hartford. London 1980, 266.

<sup>65</sup> Flodin 1922, 482–483.

<sup>66</sup> Fremdenlisten 1899, Fredrik Vult von Steijerns Wagnersamling, Kungliga Biblioteket, Stockholm.

<sup>67</sup> Flodin 1922, 483.