

Matti Vainio

”Ken on maassa kaunehin?”

Martin Wegeliuksen ja Robert Kajanuksen taistelu musiikinopetuksen herruudesta 1880–1914

Taustaksi

Tarkoitukseni on kuvata kansallisen musiikkikulttuurimme erään infrastruktuurin, korkeimman musiikinopetuksen, alkuvaiheita eli sitä musiikkipoliittisesti outoa tilannetta, joka syntyi pian sen jälkeen, kun Martin Wegelius oli perustanut *Helsingin musiikkiopiston* 1882 ja Robert Kajanus *Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterikoulun* 1885. Kummankin oppilaitoksen yhtenä ensisijaisena tavoitteena oli muun musiikkikasvatuksen ohella kouluttaa kykeneviä suomalaisia orkesterimusikkoja ensin Kajanuksen orkesterin tarpeisiin ja sen jälkeen maan muihinkin orkestereihin. Miksi siihen tarvittiin Suomen pienissä oloissa kahta samaa tehtävää hoitanutta musiikkioppilaitosta peräti samaan kaupunkiin, kun kumpikin joutui harjoittamaan toimintaansa varsin vaatimattomin resurssein? Eikö parempi ratkaisu olisi ollut keskittää kaikki käytettävissä olleet voimat yhteen, paremmin toimivaan yksikköön?

Koska kahden musiikkioppilaitoksen järjestelmään kuitenkin päädyttiin, on syytä olettaa, että taustalla oli konkreettisia syitä, jotka siihen johtivat. Aiemmassa historiankirjoituksessa (Marvia & Vainio 1995; Dahlström 1982; Vainio 2003) näitä on muissa konteksteissa ohi menneen sivuttu, mutta tätä kysymystä ei sellaisenaan ole ennen tarkemmin analysoitu. Pyrinkin nyt luomaan muusta musiikinhistoriasta irrallisen pitkäjänteisyydenomaisen kokonaiskuvan syistä, jotka johtivat mainittuun kummalliseen tilanteeseen. Samalla selviävät myös kummankin oppilaitoksen muusikkokoulutuksessaan aikaan saamat tulokset.

Lähtökohta syntyneelle duaalijärjestelmälle oli se, ettei Wegeliuksen musiikkiopisto ollut arvostelijoiden mielestä kyennyt täyttämään yhteiskunnallisia velvoitteitaan eli toimimaan riittävän tehokkaasti, jotta kipeästi kaivattua kotimaista muusikkotyövoimaa olisi saatu. Martin Wegeliuksen ja Robert Kajanuksen suhteiden jäätyminen

vihan asteelle 1882 on tunnettua (ks. Vainio 2002: 165–178) ja varmasti yksi osatekijä, kun taas kieli- ja sitä seuranneet puoluepoliittiset seurannaisvaikutukset ovat tässä yhteydessä ehkä vähemmän tunnettuja; riehuihan noina vuosina ankara suomen ja ruotsin välinen taistelu kielellisestä herruudesta, joka konkretisoitui poliittisina vastakkainasetteluina erityisesti Helsingin kunnallispolitiikassa. Tällä oli merkityksensä siinä, että Kajanus oli vahvasti suomenmielinen (fennomaani) kun taas Wegelius ruotsinmielinen (svekomaani). Kun kaupunginvaltuusto päätti poliittisten voimasuhteitensa perusteella esim. kulttuuri-instituutioille tarkoitetusta taloudellisesta tuesta, pääsivät kielelliset ja sittemmin poliittiset mieltymykset vaikuttamaan näihin asioihin. On ymmärrettävää, että kumpikin kieliryhmittymä pyrki tukemaan omiaan ja painostamaan naapuriryhmittymää. Yhden mielenkiintoisen lisäjuonteen kysymykseen luo se aiemmin huomiotta jäänyt seikka, että Wegeliuksen ja Kajanuksen musiikkipedagogiset tai jopa musiikki-ideologiset käsitykset olivat erilaisia – huolimatta samankaltaisista opinnoista Leipzigin konservatoriossa.

Kielikysymys taustaongelmana

Kun Suomi oli liitetty 1809 Venäjään, monilla tahoilla oltiin varmoja siitä, että Ruotsin aiempi vaikutus ja sivistyneistön puhuma ruotsin kieli tulisivat pian väistymään, ja sen aseman valtakunnan virkakielenä perisi enemmän tai myöhemmin venäjä. Mutta koska venäjä oli Suomessa täysin vieras kieli – ja tuli sellaisena pysymään – eikä lajeja tai muutakaan kirjallisuutta ollut sillä kielellä olemassa, tuntui tavallisen kansan puhuman suomen aseman kohottaminen varsin luonnolliselta. Teoriassa monet ymmärsivät, että suomi oli maan ”virallinen” kieli, vaikkeivät koulusivistystä saaneet sitä juuri osanneetkaan. Näin ollen kansankielen viralliselle käyttöönololle ei ollut edellytyksiä ennen 1800-luvun loppua – eihän suomeksi ollut vielä olemassa uskonnollista tai laki- ja asetuskirjallisuutta tai joitain arkkiveisuja lukuunottamatta mitään ”oikeaa” kirjallisuutta. Lisäksi asiaa mutkisti, että maassa käytiin periaatteellista taistelua siitä, pitäisikö tuleva suomen kirjakieli rakentaa maassa puhuttavan itä- vai länsimurteen pohjalle. Murteet erosivat sanastollisesti jossain määrin toisistaan.

Periaatteessa siis tunnustettiin 1800-luvun alussa sekä suomen että venäjän tarpeellisuus, mutta niiden kehittymistä odoteltaessa tyydyttiin käyttämään vanhaan tapaan ruotsia. Aluksi siihen ei liittynyt juuri mitään periaatteellista, puhumattakaan poliittisluontoista ruotsalaisuuden kannattamista. Mutta kun suomen kieli oli 1880-luvulle tultaessa jo huomattavasti kehittynyt ja kansallisen identiteetin rakentaminen kansallisten juurien etsimisen, suomenkielisen kirjallisuuden ja suomalaisperäisen musiikin avulla voimistunut, muodostui kielikysymyksestä puoleksi vuosisadaksi kansakunnan yhtenäisyyttä pahasti kalvanut tekijä, joka jakoi kansalaiset ruotsinmielisiin ja suomenmielisiin. Suomenmieliset, joihin kuuluivat pääasiassa talonpojat ja papisto ynnä

jonkin verran myös ruotsia äidinkielenään puhuvia, olivat sitä mieltä, että yhteinen kansallinen kieli, suomi, olisi kansakunnan olemassaolon ja sen jatkuvan kehityksen elinehto. Ruotsinmieliset, jotka olivat pääasiassa aatelis- ja porvarissäädyn edustajia, eivät ymmärrettävistä syistä halunneet luopua äidinkielestään eivätkä sivistyskielestään. Keskeisin osuus taistelussa tuli fennomaanisella taholla olemaan vuodesta 1863 lähtien suomalaisella puolueella, joka radikalisoitui 1880-luvulla nuorsuomalaiseksi puolueeksi. Silloin idealistisena sivistysliikkeenä alkanut työ sai selkeän poliittisen funktion aina valpasta poliittista lehdistöä myöten, kun *Päivälehti*, sittemmin *Helsingin Sanomat*, aloitti toimintansa. Ruotsinmieliset päätyivät monin eri perustein ajamaan ruotsin kielen, ruotsinkielisen sivistyneistön ja sen edustaman kulttuurin säilyttämistä ja vahvistamista siinä asemassa, jonka se oli saavuttanut. Ruotsinmieliset perustivat myös oman puolueorganisaation (ruotsalainen puolue) ja oman lehden, *Nya Pressenin*, joiden avulla taistelivat vallasta. Vuoden 1884 valtiopäivävaaleissa ruotsalaisen puolueen äänimäärä oli 6 300, liberaalien 3 800 ja suomenmielisten 3 300. Kahta vuotta myöhemmin vuonna 1886 ruotsalaiset saivat jo 10 000, liberaalit 1 000 ja suomalaiset 4 500 ääntä. Seuraavissa valtiollisissa vaaleissa liberaalien kohtaloksi tuli sulautua kahteen valtapuolueeseen. (Jutikkala & Pirinen 1981: 270–272.)

1870–1880-lukujen vaihdetta on useissa yhteyksissä luonnehdittu yhdeksi Suomen positiivisimman kasvun kausista, koska maata juuri koetelleet pahat nälkävuodet oli ohitettu. Tämän johdosta kansa saattoi vihdoinkin uskoa valoisampaan tulevaisuuteen. Poliittisestikin elettiin jotakuinkin onnellisissa oloissa, ja keisari Aleksanteri I:n lupauksiin Suomen nostamisesta ”kansakuntien joukkoon” uskottiin vakaasti. Panslavismi ja sen mukanaan tuomat sortovuodet tosin muuttivat tilanteen pian täydellisesti, mutta 1880-luvulla tästä ei ollut vielä merkkejä.

1880-luvulla Helsinki oli vielä yksikerroksisten puutalojen pikkukaupunki, jonka hallinnollisessa keskustassa komeili kuitenkin Carl Ludwig Engelin rakennuttama, muihin olosuhteisiin nähden hieman pompöösi monumentaalikeskusta (Suurkirkko, Aleksanterin-Yliopisto, Senaatti). Asukkaita oli runsaat 43 000, mutta vuosisadan lopulle tultaessa heitä oli jo likemmäs satatuhatta. Kielikysymys oli noussut Suomea pahasti jakavaksi tekijäksi, sillä runsas puolet Helsingin väestöstä käytti äidinkielenään ruotsia. Ruotsin kieli oli hallinnon ja sivistyneistön kieli, kun taas suomea puhuivat vain alemmat yhteiskuntaluokat. Sen lisäksi keisari ajoi sortokauden alettua venäläistämispolitiikallaan venäjän kieltä maan pääkieleksi monin toimin, joten maassa oli tavallaan käytössä kolme virallista kieltä. 1900-luvun alussa kielitaistelujen ansiosta suomenkieliset kasvoivat suurimmaksi kieliryhmäksi.

Maan kulttuurilaitokset olivat olleet perinteisesti ruotsinkielisiä, mutta suomen kielen asema sai päivä päivältä lisää voimaa. Tämä oli johtanut moneen käsittämättömään tilanteeseen – esimerkiksi pakkoon ylläpitää maassa sekä Suomalaisen teatterin kylkeen syntyntä suomalaista (eli suomenkielistä) oopperaa että Nya teaternin ruotsinkielisiä oopperanäytöksiä – huolimatta siitä, että molempien kieliryhmien oop-

perayleisö olisi varsin hyvin ymmärtänyt kummalla tahansa kielellä esitettyä oopperaa. Kun venäläinen Aleksanterin teatteri vielä esitti kiertueoopperaa, oli oopperatarjonta todella rikasta. Kysymys oli paitsi oopperainnostuksesta myös siitä, että oopperan kautta projisoitiin kansallisia tunteita ja harjoitettiin kielipoliittista peliä, joka tuli kansalle kalliiksi, kun sekä valtion että kaupungin piti tukea erikseen molempien kieliryhmien oopperaharrastuksia. Kummallakin oopperalla oli omat laulajansa ja jopa omat erilliset orkesterinsa – taiteellinenkin henkilöstö joutui tunnustamaan kielellistä väriään, eikä esimerkiksi vierailuja laitoksesta toiseen ollut kielipoliittisista syistä mahdollista tehdä, vaikka se olisi ollut muutoin mahdollista ja jopa erittäin tarpeellista (Lampila 1997: 48–87). Kansaa ei näin ollen jakanut pelkästään sen puhuma kieli, vaan siihen yhdistynyt politiikka: ruotsinkielisillä ja heidän etujaan ajavilla oli omat käsityksensä yhteiskunnan kehittämisestä, ja suomenkieliset taas perustivat toimintansa vahvaan suomalaisuusaatteeseen, joka eli voimakkaimmillaan 1880–90-luvuilla karelianismiksi kutsuttuna liikkeenä kuvataiteessa, kirjallisuudessa ja musiikissa. Ankarat kielitaistelut, jotka liitettiin lähes kaikille elämänaloille, värivät Suomen oloja aina toiseen maailmansotaan saakka. Vasta sota yhdisti kansan.

Helsingin musiikkielämälle oli 1880-luvun alussa käymässä hullusti. Suomalainen ooppera oli joutunut lopettamaan toimintansa 1879 taloudellisista syistä, ja sille kiusaa tehnyt Ruotsalainen oopperakin oli päätyneet samaan surkeaan ratkaisuun heti seuraavana vuonna. Kysyntää kyllä olisi ollut kummallekin, mutta kun molemmissa oopperoissa saatettiin esittää samana iltana samaa oopperaa, toisessa suomeksi, toisessa ruotsiksi, se kävi ymmärrettävistä syistä kalliiksi. Ja kun julkisia varoja ei ollut riittävästi, se johti oopperoiden lakkauttamiseen. (Lampila 1997: 83–87.) Helsingin konserttielämäkin kuivui kokoon, kun yleisö hylkäsi keväällä 1882 Helsingin konserttiorkesterin sinfoniakonsertit, jotka olivat siihen saakka olleet hyvin suosittuja (Marvia & Vainio 1995: 27–30). Korkeimman musiikinopetuksenkaan asemaa ei ollut kyetty aiemmin mitenkään järjestämään yksityisopetusta lukuunottamatta, vaan tarvittava korkein opetus oli hankittava ulkomailta, pääasiassa Saksasta.

Tuntuu yllättävältä, että kun julkinen musiikkielämä näytti menettäneen kielikiis-tojensa vuoksi kaikki asemansa, valmisteltiin salassa jo hyvää vauhtia uusien instituutioiden perustamista (Dahlström 1982: 20–25; Marvia & Vainio 1995: 37–48). Nyt päätettiin, että aiemmin laaditut suunnitelmat musiikkioppilaitoksen perustamiseksi pitäisi toteuttaa yksityistä tietä, kun kerran julkinen valta ei kyennyt siitä huolehtimaan. Maaliskuun 11. päivänä 1882 oli perustettu *Helsingin Musiikkiyhdistys*, jonka kahdeksi päätehtäväksi oli määritelty konservatoriotason musiikinopetuksen järjestäminen ja pääkaupungin konserttitoiminnan uudelleen organisointi (Dahlström 1982: 25–32). Tämä seura siis suunnitteli ottavansa haltuunsa sekä konserttitoiminnan että musiikin opetustoiminnan.

Opetusta suunniteltiin annettavaksi perustettavassa Helsingin musiikkiopistossa pianon-, urkujen-, viulun- ja sellonsoitossa sekä yksinlaulussa, ja täydentävinä aine-

na olivat musiikinteoria, yhteissoitto ja -laulu sekä kuorolaulu. Ihmeelliseltä tuntuu, että suunnitelmasta oli jätetty kokonaan pois kaikki puhallinsoittimet sekä esimerkiksi kontrabasso samoin kuin laulunopiskelijoille tärkeät sivuaineet lausunta ja vieraat kielet. Yhdistyksen julkisen konserttitoiminnan puolestaan piti käsittää vuosittain kymmenen konserttia, joissa opiston opettajat velvoitettiin avustamaan solisteina, yhtyesoittajina ja säestäjinä. Orkesteri taas piti muodostaa Helsingin kaikista tarvittavista ja käyttökelpoisista orkesterivoimista vahvistettuna pitemmälle ehtineillä oppilailla. Yhdistyksen tarkoituksena oli siis ottaa kokonaan hoitaakseen kaupungin orkesterimusiikki, koska aiempi orkesterikin oli lopettanut toimintansa keväällä 1882 (Dahlström 1982: 33–37).

Instituutiot organisoituvat

Ammattiin tähtäävää korkeampaa musiikinopetusta ei ollut aiemmin ollut mahdollista saada Suomesta, joten sitä oli haettu ulkomailta. Niinpä jotkut nuoren polven muusikot olivat suunnanneet opiskelemaan Leipzigiin ja sen erittäin arvostettuun konservatorioon, jonne he saivat keisarilta melko hyvin valtionapurahoja. Kiinnostavan kysymyksen muodostaa se, miksi suomalaiset musiikinopiskelijat valitsivat juuri Leipzigin konservatorion eivätkä esim. tuolloisen emämaan lähellä sijaitsevaa Pietarin konservatoriota tai entisen emämaan Tukholman musiikkikorkeakoulua. Siihen on monentasoisia syitä. Ensinnäkin Tukholma ei tullut enää kysymykseen uusien valtiolosuhteiden vuoksi, ja Pietari ei vielä ehkä ollut saavuttanut suomalaisten muusikonalkujen silmissä sitä luottamusta tai mainetta, jonka se vuosisadanvaihteessa sai ja jolloin Pietarin konservatoriosta tuli pariksi vuosikymmeneksi monien suomalaisten muusikkojen haluttu opiskelupaikka.

Sen sijaan Leipzigin konservatoriolle oli Suomessa kehittynyt erityisen hyvä maine jo 1870-luvulla, sillä kaikki kunnan koulutusta haluavat näkivät oikeaksi opiskella siinä maineikkaassa oppilaitoksessa, jonka Felix Mendelssohn oli perustanut 1843 ja jonka yhteydessä olivat toimineet ja toimivat edelleen suunnilleen kaikki Saksan tunnetuimmat musiikkimiehet Robert Schumannista alkaen. Gewandhaus-orkesterin ja sen kapellimestarien maineikkaus (mm. Hans von Bülow), oopperatoiminnan ennakkoluulottomuus, yliopiston musiikkitieteellinen tutkimus ja myös tunnettujen musiikkikustantamojen (Breitkopf & Härtel ja Kistner) mahdollisuudet säveltäjille houkutelivat kaupunkiin runsaasti musiikinopiskelijoita Saksan ulkopuolelta. Esimerkiksi 1880-luvulla konservatoriossa oli yhteensä noin 600 opiskelijaa, joista vain 322 oli Saksasta. Yhdysvalloista oli 101 ja loput muista Euroopan maista (Heikinheimo 1995: 70). Leipzigiin oli muodostunut eräänlainen pohjoismaisten muusikkojen kommuuni, johon kuuluivat siellä opiskelleiden suomalaisten ohella mm. norjalaiset Edvard Grieg, Johan Svendsen, Johan Selmer ja Christian Sinding, joilla kaikilla tuli sittem-

min olemaan tärkeä asemansa myös suomalaisessa musiikkielämässä 1880-luvun alun jälkeen. 1870-luvun lopulla kohosi suomalaisten Leipzigin-stipendiaattien määrä puoleen sataan; heidän joukossaan oli kuusi säveltäjää ja kapellimestaria, yhdeksän mieslaulajaa ja laulunopettajaa, viisitoista naispuolista laulajaa ja laulunopettajaa, kaksitoista viulistia ja pianistia (joista seitsemän naisia) ja kahdeksan urkuria (Karvonen 1957: 22).

Näihin suomalaisiin muusikoihin kuului kaksi nimeä, jotka kumpikin alueellaan vaikuttivat merkittävästi kehityksen kulkuun 1880-luvun alussa. Robert Kajanus (1856–1933) oli opiskellut kotimaassa musiikin teoriaa ja viulunsoittoa 1870-luvulla yksityisesti ennen kuin suuntasi matkansa Leipzigiin, jossa opiskeli vuosina 1877–1882 viulunsoittoa Henry Schradieckin johdolla ja sävellystä ja teoriaa E. F. Richterin, Karl Reinecken ja Salomon Jadassohnin johdolla, sekä Pariisiin. Näin hän kuului epäilemättä kaikkein perinpohjaisimman koulutuksen saaneisiin suomalaisiin muusikoihin, kun hän kesällä 1882 palasi kotimaahan (Vainio 2002: 123–129). Martin Wegelius (1846–1906) oli toinen. Suomalaisen yliopisto-opintojensa (estetiikka ja kirjallisuus) ja musiikkikoulutuksensa jälkeen hänkin täydensi opintojaan etupäässä musiikin teoreettisissa aineissa ja valitsi myös Leipzigin konservatorion opinahjokseen vuosiksi 1871–73. Hänen opettajistaan siellä on mainittava ennen kaikkea Richter ja Paul kontrapunktissa, Reinecke sävellyksessä ja Jadassohn soitinnuksessa (Flodin 1922: 252). Merkille pantavaa on, että sekä Kajanus että Wegelius nauttivat Leipzigin pääasiassa samojen opettajien opetusta.

Kun Martin Wegelius oli palannut Leipzigistä Suomeen, Helsingin sivistyneistöpiirit Berndt Otto Schaumanin ehdotuksesta tekivät valtiopäiväaloitteen helmikuussa 1877 taideakatemian perustamiseksi. Siinä perusteltiin korkeamman musiikinopetuksen pikaisen järjestämisen tarvetta mm. sillä, että monet suomalaiset säveltaiteilijat ovat joutuneet matkustamaan ulkomaisiin oppilaitoksiin saadakseen edes vaatimatommman peruskoulutuksen taiteilijan ammattiin. Siitä oltiin erityisen pahastuneita, ettei musiikkioppilaitosta ollut saatu aikaan, vaikka sen johtoon ja opettajiksi olisi ollut jo saatavissa kykeneviä miehiä. Senaatin myöntämät noin 50 apurahaakin ulkomaisia opintoja varten ovat aloitteentekijöiden mielestä usein menneet Suomen kannalta hukkaan, koska monet olivat jääneet sille tielleen. (Valtiopäiväaloite 17.2.1877.) Jälkeenpäin on arveltu, että aloite syntyi pohjustamaan sitä, että Martin Wegelius oli nyt tehtävään saatavilla. Aloite ei kuitenkaan johtanut tulokseen esitettyllä tavalla, sen sijaan erillistä musiikkioppilaitosta ryhdyttiin suunnittelemaan Wegeliuksen johdolla Leipzigin konservatorion mallin mukaisesti. Wegelius oli näet juuri ennen musiikkiopiston perustamista tutkinut Leipzigin ja Berliinissä toistamiseen saksalaisten konservatorioiden organisaatioita ja opetussuunnitelmia, josta helsinkiläislehdet innokkaasti uutisoivat (*Morgonbladet* 21.7.1882). Asiantuntevana matkaseurana hänellä oli ollut Helsingin yliopiston musiikinopettaja Richard Faltin, joka oli myös saanut koulutuksensa Leipzigin. Elokuussa 1882 Wegelius palasi takaisin Helsinkiin.

Kun Helsingin musiikkiopisto oli saatu muodollisesti perustetuksi keväällä 1882, opiston johtajan tehtäviä kuitenkin tarjottiin yllättäen – ”luultavasti kohteliaana eleenä”, kuten on otaksuttu (Dahlström 1982: 23) – säveltäjä Edvard Griegille (*Helsingfors Dagblad* 8.4.1882), jonka suhteet Suomeen olivat olleet läheiset. Grieg ei kuitenkaan ottanut virkaa vastaan. Vain viikko Griegin kieltäytymisen jälkeen johtajaksi valittiin ilman sen kummempia hakuprosesseja Leipzigin-kävijä Martin Wegelius (*Helsingfors Dagblad* 14.4.1882). Näin hän oli saavuttanut sen aseman, mihin oli jo pitkään pyrkinyt, ja saattoi nyt ryhtyä toteuttamaan ajatuksiaan musiikkikoulutuksesta käytännössä. Musiikkiopiston johtajanviran ohella Wegelius varasi itselleen sävellyksen ja kaikkien teoreettisten ja historiallisten aineiden opetuksen.

Leipzigissä säveltäjän ja kapellimestarin 5-vuotisen koulutuksen saanut Robert Kajanus, joka myös oli erittäin kiinnostuneena seurannut lähinnä äitinsä ja Selma-sisarensa tiedonantojen kautta Helsingissä tapahtuvaa kehitystä, palasi kotimaahan myös kesällä 1882 ja esitti Wegeliukselle vilpittömän halunsa päästä opiston teorianopettajaksi. Koska Wegelius oli jo päättänyt ottaa tämän tehtävän itselleen, Kajanukselle ei enää löytynyt opistosta töitä. Kajanus totesi silloin Wegeliukselle toimeentulonsa ”kakkosvaihtoehtona” perustavansa kaupunkiin sinfoniaorkesterin (Vainio 2002: 127–129), mikä toteutuikin Wegeliuksen ja monien muiden tyrmistykseksi heti syksyn alussa. Tuolloin syntyi 36-miehinen Helsingin orkesteriyhdistys, jonka soittajat tuotettiin suurimmaksi osaksi Saksasta, Hollannista ja Baltian maista, koska kotimaisia kunnolla koulutettuja ei ollut riittävästi saatavilla (Vainio 2002: 129–140).

Suuri ongelma syntyi siitä, että Wegeliuksenkin oli aikonut muun työnsä lisäksi hoitaa laitoksensa opettajien ja edistyneimpien oppilaiden avulla myös pääkaupungin konserttielämää (Dahlström 1982: 24). Kun tämä Wegeliuksen haave Suomen musiikkielämän täydellisestä hallinnasta ei Kajanuksen yllättävien toimien vuoksi toteutunutkaan, vaan konserttitoiminta valui Kajanuksen orkesterin käsiin, sekä instituutiot että niitä johtaneet miehet riitaantuivat. Tosin mukana olivat vahvana tekijänä taustalla myös edellä kuvatut kielipoliittiset erimielisyydet sekä niiden sittemmin aiheuttamat eturistiriidat musiikki-instituutioiden julkisten varain hankinnassa: melko vaatimatonta musiikkikakkua oli nyt jakamassa kaksi uutta laitosta aiemman yhden sijaan. Se ei luvannut hyvää kummankaan laitoksen tulevaisuudelle.

Yhä edelleen pikkukaupunkimaisen Helsingin musiikkielämä, jonka tärkeimpiä keskuksia siihen asti olivat olleet yliopisto sekä tiettyssä mielessä 1870-luvun oopperaesitykset ja orkesterikonsertit, oli äkkiä saanut kaksi uutta vahvaa ja vaikutusvaltaista ”musiikkipaavia”: Kajanuksen, josta nopeasti tuli intohimoinen orkesterimusiikin kehittäjä, ja Wegeliuksen, joka oli halunnut ottaa koko pääkaupungin musiikkielämän omakseen, mutta jolle olikin Kajanuksen toimien vuoksi jäänyt käteen vain pieni osa sitä, musiikkiopisto. Näiden kahden synnynnäisen johtajahahmon keskinäiset suhteet muodostuivat varsin vaikeiksi ja monimutkaisiksi, koska ihmissuhteisiin liittyi ylivahvojen egojen, henkilökohtaisten intrigien ja kostonhimojen lisäksi myös poliittisia

erimielisyyksiä: ruotsinkielinen Wegelius oli vakaumuksellinen svekomaani, kun taas – syntyjään myös ruotsinkielinen – Kajanus oli kääntynyt Saksan-vuosinaan fennomaaniksi ja alkoi taistella suomen kielen ja suomalaishenkisen kulttuurin puolesta sekä aatteellisella tasolla että myös säveltäjänä. Tätä toimintaa Wegelius avoimesti halveksi.

Musiikkiopisto ja orkesteri, molemmat olennaisen tärkeitä Suomen orastavalle musiikkikulttuurille, kasvoivat rinta rinnan. Ne aloittivat toimintansa samanaikaisesti. Ensimmäiset oppilaat otettiin musiikkiopistoon syyskuun puolivälissä 1882, mikä jälkeen opetus alkoi 2. lokakuuta. Opisto kiirehti järjestämään ensimmäisen konserttinsakin 5. lokakuuta heti Kajanuksen orkesterin avajaiskonsertin jälkeen, joka pidettiin näiden tapahtumien välissä 3. lokakuuta. Kumpikin musiikki-instituutio oli astunut pahasti toisen reviirille, jonka vuoksi johtajat vanhoivat toisilleen kosta, jota ei tarvinnut kauan odotellakaan.

Musiikkiopiston toiminta käynnistettiin vaivattomasti saadulla julkisella rahoituksella (sen mahdollistivat valtaa pitävät ruotsinkieliset piirit), ylläpitävän yhdistyksen jäsenmaksuilla, oppilasmaksuilla ja konserttitoiminnasta saaduilla lipputulolla. Ajanjaksona 1882–1906 valtionavustus kaksinkertaistui 12 000 markasta 25 000 markkaan; se vastasi noina vuosina noin puolta opiston kaikista menoista. Lukukausimaksujen osuus opiston kaikista tuloista kohosi jatkuvasti vaatimattomasta alusta noin 35 000 markkaan vuoteen 1906 mennessä; vuodesta 1902 alkaen niiden summa ylitti valtionavun määrän. Vuosina 1882–1885 pidettiin vuosittain kymmenen konserttia ja lisäksi neljätoista kamarimusiikki-iltaa (Dahlström 1982: 63–65). Mutta tämän kolmivuotiskauden jälkeen konserttien määrä laski yhteen, koska Kajanuksen orkesteri kykeni kansalaisten tyydytykseksi hoitamaan pääkaupungin konserttikysynnän, eikä musiikkiopiston konsertteihin näin ollen riittänyt enää kuulijoita.

Jos musiikkiopiston talous näytti menevän hyvin eteenpäin, sen sijaan Kajanus ei saanut orkesterilleen aluksi sen paremmin valtion- kuin kaupunginavustustakaan. Sen estivät senaatissa ja kaupunginvaltuustossa aina häntä vastaan taistelleet svekomaanit, jotka näin halusivat kosta hänen ”pahat tekonsa”. Julkisen rahoituksen niukkuudesta huolimatta Kajanus kykeni silti pyörittämään Helsingissä erittäin näyttävää ja korkeatasoiseksikin arvioitua orkesteritoimintaa, joka ymmärrettävästi raivostutti svekomaaneja. Kajanuksen orkesteri pääsi julkisen rahoituksen piiriin muutaman vuoden kuluttua kyettyään osoittamaan tarpeensa. (Vainio 2002: 165–178.)

Musiikkiopiston opetussuunnitelman ”Leipzigin malli”

Musiikkiopiston opetussuunnitelmaa organisoidessaan Wegelius siis käytti mallina Leipzig konservatorion opetussuunnitelmaa, jonka hän tunsi omasta kokemuksestaan hyvin ja jota hän myös piti parhaimpana tuntemiensa eurooppalaisten konserva-

torioiden joukossa. Sen pohjana oli selkeästi organisoitu kolmivuotinen progressiivinen oppikurssi. Oppilaat jaettiin varsinaisiin, ylimääräisiin ja kuunteluoppilaisiin. Varsinaisia opetettiin yhdessä pääaineessa, joiksi voitiin valita joko piano, urut, viulu, sello, yksinlaulu tai musiikinteoria ja pakollisissa lisäaineissa, joita taas olivat piano, teoria, kuorolaulu ja säveltäminen, sekä mahdollisesti yhdessä soitinsivuaaineessa. Ylimääräiset saivat opetusta pääaineessaan, jonka lisäksi heillä oli halutessaan oikeus osallistua teorianopetukseen ja kuorolauluun. (Helsingin musiikkiopiston organisaatiosuunnitelma; ks. Dahlström 1982: 33). Oudolta tuntuu, ettei Wegeliuksen musiikkiopistossa voitu opiskella lainkaan mitään puhallinsoittimia. Wegelius perusteli niiden soitinten poisjättämistä sillä, ”ettei Leipzigin kuuluisassa konservatoriossaakaan” ollut 1870-luvun loppuun mennessä opetettu muita orkesterisoittimia kuin viulua, seltoa ja kontrabassoa – ei siis lainkaan puhaltimia. (Dahlström 1982: 49; Wegelius 1902: 6). Muita järkevämpiä perusteita Wegeliuksella ei puhaltimien hylkimiseen ollut. Tilanne on merkillinen, koska Wegelius varmasti tiesi, että puhaltimia tarvitaan lähes orkesterissa kuin orkesterissa. Liekö taustalla ollut ajatus, ettei puhallinsoittimien koulutusta tarvittaisi musiikkiopistossa, koska Helsingissä toimi armeijan soitto-kunta, joka siihen saakka oli huolehtinut esiintymistensä ohella myös puhallinsoittimien koulutustehtävästä?

Oppilasmaksut olivat ensimmäisinä vuosina verrattain kalliit: 250 markkaa (vuoden 2003 rahana 880 euroa). Opiskelijavalinta puolestaan oli hyvin joustava: asianomaisten soittimien opettajien tuli parhaaksi katsomallaan tavalla ratkaista hakijan musiikillinen kyvykkyys, ja pohjakoulutukseksi vaadittiin vielä pitkään vain kansakoulu (HM:n organisaatiosuunnitelma 25 §). Ensimmäisenä vuonna oppilaita oli 49, joista seuraavana vuonna jatkoi enää vain 28. Seuraavina vuosina sisään otettujen oppilaiden määrät nousivat tasaisesti, niin että 1914 oppilaita oli jo kaikkiaan 350. Pianonsoittoon tuli alusta lähtien eniten opiskelijoita (26 opiskelijaa 1882, 92 opiskelijaa 1900, 180 opiskelijaa 1914), yksinlauluun toiseksi eniten ja esimerkiksi viulunsoitossa heitä oli 6 opiskelijaa 1882, 19 opiskelijaa 1900, 61 opiskelijaa 1914 (HM:n oppilasluettelot).

Kaksivuotisen toiminnan jälkeen opetus oli vakiintunut jo sellaiseksi, että oppilaitokseen perustettiin osastojako eritasoisille ja -tavoitteisille opinnoille: *alkeiskoulu* oli tarkoitettu koululaisille, jotka olivat valmentautumassa *musiikkikoulun* pääsyttökintoon. Musiikkikoulun opetus taas oli suunniteltu toteutettavaksi kolmessa vuodessa, jonka jälkeen voitiin edetä *jatko-osastoon*; sen työjärjestys oli kullekin täysin yksilöllinen, taiteilijan ammattiin tähtäävä, eikä muodollisia taitovaatimuksia ollut tarkemmin määritelty, vaan ns. ”taiteilijankypsyys” katsottiin riittäväksi (HM:n säännöt 1884, 13 §). Tämä osastojako oli voimassa vain vähäisiä tarkistuksia lukuunottamatta peräti sadan vuoden ajan. On huomattava, että formaali osastojako koski vain keskinkertaisia oppilaita, sillä lahjakas oppilas saattoi saada opetusta alkeiskoulussakin kaikkein korkeimman taiteellisen tason opettajalta, ja tavoitteet voitiin soveltaa tarvittaessa heti

alusta pitäen taiteilijankypsyyteen tähtääviksi. Solistisen oppiaineen tunneilla, jotka olivat kahden tunnin mittaisia (HM:n organisaatiosuunnitelma 27–30 §), saattoi mukana olla yhdestä viiteen oppilasta, jolloin yhden soittaessa muut kuuntelivat. Teoria-aineiden opetus tapahtui aina suuremmissa ryhmissä. Koska yksi tärkeä tavoite musiikkiopiston perustamiselle oli ollut orkesterimuusikkojen kouluttaminen maan omiin tarpeisiin, sen työn voidaan sanoa epäonnistuneen täydellisesti, sillä opetusohjelmassa olivat mukana orkesterisoittimista vain viulu ja sello – ja niissäkin oli alkuun hyvin vähän oppilaita. Esimerkiksi sävellyksen opetusta Wegeliukselta sai koko kuvattuna aikana vain 3–8 oppilasta vuosittain, heidän joukossaan mm. Jean Sibelius, Karl Ekman, Erkki Melartin, Selim Palmgren, Toivo Kuula ja Erik Furuhjelm (musiikkiopiston vuosikertomukset; ks. Dahlström 1982: 42).

Opetus oli strukturoitu siten, että kunkin soittimen/laulun *tasokursseja* oli kolme: alimman asteen eli *I-tutkintotodistuksen* sai oppilas, joka oli saavuttanut pääsoittimessaan ”jonkinlaisen tason” (jota ei ollut tarkemmin määritelty) ynnä suorittanut tietyt pakolliset perusteoriat; *päästötodistuksen* sai opiskelija, joka oli läpäissyt pääaineensa II-kurssin ja säädetyt sivuaineet. *Diplomi* edellytti III-kurssin suorittamista ja sen lisäksi julkisia näytteitä joko solistisista tai pedagogisista taidoista. Kurssivaatimukset perustuivat suunnitelluille ohjelmistokokonaisuuksille, jotka paljolti perustuivat musiikkiopistossa pianoa vuosina 1888–1890 opettaneen Ferruccio Busonin aiemmista työpaikoistaan tuomiin ideoihin. Niissä oppilas soitti tietyn ohjelmakokonaisuuden kolmen opettajan muodostamalle lautakunnalle, joka arvioi suorituksen. Tämä tutkintorakenne kuvattuine vaatimuksineen jäi pysyväksi peräti 1980-luvulle saakka. Kolmivuotinen koulutus ei aina käytännössä merkinnyt sananmukaisesti kolmea vuotta, vaan monet viivähtivät koulutuksessa paljon pitempäänkin. Jotkut taas eivät suorittaneet tutkintoja lainkaan, koska työtehtävät eivät välttämättä niitä edellyttäneet vaan ensisijaisesti osoitettuja taitoja. Tätä näkökohtaa ovat monet opiskelijapolvet noudattaneet lähes nykypäiviin saakka.

Myös sivuaineiden opetusta pidettiin tärkeänä. Martin Wegelius piti järkkymättä kiinni kannastaan, että paraskaan virtuoosi ei kykene harjoittamaan ammattiaan menestyksellisesti ilman kunnollista musiikillista yleissivistystä. Siksi jokaiselta, myös ”harrastelijalta” vaadittiin kykyä lukea sujuvasti nuotteja sekä riittäviä teoreettisia ja historiallisia tietoja (Andersson 1919: 41). Mutta koska Suomesta puuttuivat täydellisesti opetusperinteet tältä alalta, Wegelius joutui luomaan käytännöt itse. Sitä varten hän kirjoitti itse kaikki tarvittavat oppikirjat yleisessä musiikkiopissa, analyysissa, harmoniaopissa, kenraalibassossa, kontrapunktissa, säveltapailussa ja musiikinhistoriassa, koska aiempia oppikirjoja ei ollut millään Suomessa puhuttavalla kielellä olemassa. Oppikirjat perustuivat hänen omiin luentotunteihinsa musiikkiopistossa, joten kirjoja syntyi opetuksen edistymisen tahdissa. Oppikirjanteossa hän näin seurasi tarkoin Leipzigin konservatoriosta omaksumaansa mallia, jossa opettajat myös olivat julkaisseet pitämänsä luennot oppikirjoina. Opetustyössään hän kehitteli itse joitain

omia menetelmiä. Esimerkiksi kun musiikkianalyysiä oli aiemmin käsitelty saksalaisen tavan mukaan vain harmoniaopin ja sävellyksen opetuksen yhteydessä, yhtenä siihen kuuluvana osiona, tuli analyysistä Wegeliuksen järjestelmässä ensimmäisten vuosien teoriaopintojen tärkeä keskipiste. Ja kun tästä musiikintutkimuksen siihen mennessä laiminlyövästä alueesta tuli musiikkiopistossa jopa oma erillinen oppiaineensa, se osoittautui sittemmin hyväksi ratkaisuksi (Andersson 1919: 48), joka jäi käyttöön pitkään Wegeliuksen jälkeenkin. Näin Wegelius loi tavallaan kokonaan uuden musiikkipedagogisen perinteen, jonka varaan vielä nykyisetkin suomalaiset musiikkikirjailijat ja oppikirjantekijät rakentavat.

Kenraalibasson opinnot hän organisoii oppikirjassaan täsmälleen siten kuin oli oppinut itse Leipzigin konservatorion opettajilta. Säveltapailun opetus oli hieman epäjohdonmukaisesti ollut pitkään yhdistettynä kuorolauluun, kunnes hän julkaisi belgialaisen Dessirierin kehittämään järjestelmään nojaten siitä oman sovelluksensa, jossa ensisijaisesti pyrittiin kehittämään oppilaan nuotinlukutaitoa. Tämäkin Wegeliuksen menetelmä oli pitkään käytössä, mutta sen kanssa kilpaili myös eräitä muita kotoperäisiä säveltapailumetodeja kuten E. A. Hagforsin varhaisempi sekä Anna Sarlinin ja Ilmari Krohnnin kehittämät myöhemmät. Soinnutuksenkin oppikirjan hän julkaisi, mutta se jäi jonkin verran keskeneräiseksi. Kontrapunktin oppikirjaakin hän suunnitteli, mutta se ei ehtinyt painoon ennen hänen kuolemaansa. Sen käsikirjoituksesta on päätelty, että se pohjasi J.J. Fuxin luomaan *Gradus ad Parnassum* -perinteesen (Dahlström 1982: 41). Ehkäpä kuitenkin merkittävimmän panoksensa oppikirjailijana Wegelius antoi julkaistessaan laajan kolmiosaisen länsimaisen musiikin historiansa, lajissaan ensimmäisen Suomessa. Sinänsä ansiokasta teosta rasittaa läpikuultava kaunaisuus Robert Kajanusta kohtaan, joka oli kirjan julkistamiseen mennessä saanut jo mainetta säveltäjänä mutta jonka Wegelius täydellisesti ”unohtaa” suomalaisen musiikin esittelystä sillä perusteella, ettei suomalaisen musiikin historiaa voi kirjoittaa, ennen kuin suomalainen musiikki on sävelletty. Kaikki teoksensa Wegelius tietenkin kirjoitti ja julkaisi ruotsiksi, mutta jokainen niistä käännettiin joidenkin vuosien kuluttua myös suomeksi.

Vaikea kysymys oli tarpeeksi pätevien opettajien saaminen opistoon. Luonnollisestikaan suomalaisia korkean tason taiteilijoita ei ollut paljonkaan olemassa vielä 1880-luvun alussa. Sen vuoksi opisto ryhtyi rekrytoimaan ulkomaisia opettajia, joita olikin hyvin saatavilla. Heti aluksi saatiin kolme Franz Lisztin huippuoppilasta pianonsoiton pääopettajiksi: Carl Pohlig, Ludwig Dingelday ja Carl Schuler Saksasta. Pian kiinnitettiin niin ikään Lisztin oppilas William Dayas USA:sta sekä opettajista kaikkein maineikkain, italialainen Ferruccio Busoni. Busoni oli tietenkin ryhmän loistavin tähti, joka sekä opetti että konsertoii paljon kahtena Suomen-vuonnaan. Tänä aikana hän ennätti synnyttää opiston pianoluokan pääopettajana kokonaisen pianistikoulukunnan, johon kuului parikymmentä laatuluokan suomalaista pianistia. Hän ystäväystyi läheisesti myös Jean Sibeliuksen ja Robert Kajanuksen kanssa, mutta ei silti

viihtynyt Suomessa kahta vuotta pidempään. Verrattain outo tilanne syntyi siitä, kun Kajanus ja Wegelius yrittivät saada aikaan vähäistä yhteistyötä suunnittelemalla kansainvälistä kuuluisuutta viulistina nauttineen Willy Burmesterin yhteiskiinnitystä kaksoisvirkaan sekä Kajanuksen orkesterin konserttimestariksi että Wegeliuksen musiikkiopiston viulunsoitonopettajaksi 1892. Johtajat eivät kuitenkaan kyenneet sopimaan yhteistyön muodoista ja ehdoista, mikä johti siihen, että Burmester kiinnitettiin pelkästään orkesteriin, ja Wegelius jäi vaille ensiluokkaista viulunsoitonopettajaa (Kajanuksen kirjeet Wegeliukselle 27.5.1892 ja pvm:tön ilm. 1895/-6; Vainio 2002: 176).

Opetus Helsingin musiikkiopistossa tapahtui 1900-luvulle saakka lähes kokonaan ruotsiksi – lukuunottamatta ulkomaisia opettajia, jotka opettivat yleensä saksaksi. Ruotsin kielen käyttöön ei sinänsä liittynyt poliittista kannanottoa, koska Wegelius ja kaikki hänen opettajaverinsa olivat äidinkieleltään ruotsalaisia ja osasivat suomea vain vaivalloisesti. Tosin esimerkiksi Jean Sibeliuksen tiedetään opettaneen musiikinteoriaa 1890-luvulla myös suomeksi, vaikka olikin syntyään ruotsinkielinen. Siihen taas sisältyi selvä kulttuuripoliittinen kannanotto: Sibelius halusi suomenmielisenä edistää toiminnallaan suomalaisuusliikkeen tavoitteita, vaikkeivät ne olleetkaan Martin Wegeliuksen mieleen.

Kajanuksen vastaveto: orkesterikoulu

Syksyyn 1885 mennessä kapellimestari Robert Kajanus oli havainnut, ettei Wegeliuksen musiikkiopistosta olisi pitkään aikaan konkreettista apua orkesterin krooniseen soittajapulaan. Siksi hän päätti perustaa johtamansa orkesterin yhteyteen oman musiikkioppilaitoksensa, jonka nimeksi tuli Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterikoulu. Toimenpiteellä oli selkeästi kahtalainen tausta: Perustilanne oli se, että suomalaisten orkesterimuusikkojen kouluttamisella oli todellinen kiire, jos mieli laajentaa orkesteritoimintaa muualle maahan tai edes saada muutaman vuoden kuluessa oman orkesterin riveihin suomalaista jälkikasvua. Wegeliuksen johtaman Helsingin musiikkiopiston toimet olivat olleet siihen tuskastuttavan hitaita, koska Wegeliuksen omaksuman musiikkikasvatusfilosofian mukaan jokaisen musiikkiopiston oppilaan – myös orkesterisoittimen soittajan – tuli opiskella perusteellisesti kaikkia musiikin yleisivistäviä aineita. Kajanus itsekin ei pitänyt niitä koulutuksessa välttämättöminä vaan pikemminkin opiskelijoiden koulutusmotivaatiota laskevina. Kajanuksen hankkeella siis näytti olevan – ainakin ulos päin – kaikin puolin asialliset ja jopa ammatillisesti hyväksyttävät perusteet.

Mutta näiden todellisten syiden lisäksi oli myös muita syitä. Yleisesti tiedettiin, että Kajanuksen aloitteessa oli myös aimo annos uhmaa, kilpailumieltä ja jopa kostonhenkeä Martin Wegeliusta kohtaan, jota Kajanus näin halusi ”rangaista” tämän aiemmista ”synneistä”: että Wegelius ruotsalaismielisine ystävineen oli kohdellut

häntä huonosti ja pyrkinyt jarruttamaan ja jopa estämään Kajanuksen perustaman orkesterin ensiaskeleita. Myös poliittiset syyt olivat näkyvästi taustalla. Kummankin organisaattorin yhteiskunta- ja kielipoliittiset pyrkimykset olivat tunnetusti kaukana toisistaan, mikä oli johtanut heidän välillään useihin erittäin vaikeisiin konflikteihin mm. musiikkiopiston ja orkesterin valtionapukysymyksissä. Musiikkiin osoitetuista niukoista valtion määrärahoista – jotka Wegelius oli kuvitellut saavansa yksin omalle musiikkiopistolleen – ei juuri ollut jakaa orkesterille, saati uudelle orkesterikoululle.

Engelmana oli siis se, että kun Kajanuksen perustama orkesteri oli aiempia Helsingin orkestereita huomattavasti laajempi ja siinä oli muusikkoja vastaavasti enemmän, oli uusien orkesterisoittajien tarve pääkaupungissa kasvanut yhtäkkiä moninkertaisesti. Näin kotimaisen koulutusjärjestelmän kehittämiselä oli kiire, eikä näiden tavoitteiden varaan asetetuista koulutustehtävistä ollut mahdollista selviytyä muutoin kuin kehittämällä muusikkokoulutusta tai käyttämällä ulkomaista soittajavoimaa. Edellistä vaihtoehtoa pidettiin vaihtoehtoista parempana. Mutta kysyä voi, tarvittiinko siihen välttämättä uutta ja erillistä oppilaitosta, orkesterikoulua, kun kerran oli jo Helsingin musiikkiopisto, jossa olisi hyvin voitu kouluttaa orkesterimuusikoitakin, jos vain olisi haluttu tai osattu. Toisen oppilaitoksen perustaminen ei vaikuta erityisen järkevältä ratkaisulta, sillä musiikkiopistossa olisi melko helposti voitu tehostaa jousisoittimien koulutusta ja laajentaa sitä puhaltimiin, jotka olivat täysin puuttuneet Wegeliuksen koulutusjärjestelmästä. Mutta Wegeliusta eivät yhteiskunnan käytännölliset tarpeet näyttäneet kiinnostavan – eikä hän ollut liioin halukas millään tavoin siloittamaan Kajanuksen orkesterin tietä, jota kohtaan hänen täytyi tuntee syvää katkeruutta – vaan piti jyrkästi kiinni omista periaatteistaan: orkesterimuusikollekin tuli antaa käytännön soittotaitojen lisäksi syvällinen musiikillinen sivistys. Tälle näkemykselleen hän sai pääkaupungin svekomaanien jakamattoman tuen, kun taas fennomaanit olivat kääntyneet Kajanuksen kannalle. Tässä operaatiossa toteutui selkeästi koko musiikki-Suomen poliittinen kahtiajako. Lopputuloksena oli, että Wegelius jäi katselemaan neuvottomana sivusta, kun Kajanus aloitti Wegeliukselle kuuluneen reviiirin menestyksellisen valloituksen uuden orkesterikoulunsa kautta.

Koska Kajanuksen kannattajiin kuuluivat orkesterin kaikkien jousisoittimien etevimmät taitajat, heidän ei sallittu työskennellä opettajina Wegeliuksen johtamassa musiikkiopistossa – työsopimus jopa kielsi sen. Sen vuoksi Wegeliuksen oli vaikeaa löytää opistoonsa edes jota kuinkin kelvollisia jousisoittimien opettajia. Sekin oli yksi syy, ettei ammatillisia jousisoittajia voitu musiikkiopistossa kouluttaa. Sen sijaan jousisoittimien opettajat Kajanuksen orkesterikoulussa olivat ikään kuin jo valmiina opetustehtäviinsä orkesterissa, joten sekin puolsi Kajanuksen uusia opetusjärjestelyjä. Vastavuoroisesti Wegelius oli kieltänyt musiikkiopiston opettajien solistiesiintymiset Kajanuksen orkesterissa; eräät tuon ajan opiskelijat ovat kertoneet, että Wegeliuksen mielestä oppilaidenkaan ei ollut sopivaa käydä sen konserteissa. Mikäli orkesterin ja musiikkiopiston suhteet olisivat olleet normaalit ja laitosten yhteistyö mahdollista,

sama opetus olisi voitu järjestää samojen muusikoiden avulla musiikkiopistossakin. Se olisi tietenkin ollut luontevin ja taloudellisin ratkaisu. Mutta tuossa tilanteessa se ei onnistunut: asioiden lisäksi riitelivät myös miehet ja heidän yhteiskunnalliset näkemyksensä.

Orkesterikoulun ensimmäisten oppilaiden hakukierros ei herättänyt kovin suurta ryntäystä, sillä orkesterimuusikko ei Suomessa tuona aikana kuulunut erityisen arvostettuun ammattikuntaan. Lukukausimaksu oli Wegeliuksen musiikkiopiston lukukausimaksusta vain vajaat puolet eli 100 markkaa (vuoden 2003 rahana 390 euroa) ja vapaaoppilaspaikkojakin luvattiin järjestää tarpeen mukaan (*Uusi Suometar* 10.9.1885). Koulun aloitti syksyllä 1885 26 oppilasta; 1886 uusia otettiin 18. Sen jälkeen oppilasmäärät kasvoivat niin, että 1887 heitä otettiin jo 27, jolloin oli mahdollista opiskella kaikkia muita soittimia fagottia lukuunottamatta. Tämän jälkeen oppilasmäärät kohoivat tasaisesti, ja esimerkiksi vuonna 1895 heitä oli jo yhteensä 87, josta oppilaiden kokonaismäärä ei enää paljontaan noussut. Viuluoppilaita oli alusta pitäen suurin määrä, esim. vuonna 1895 heitä oli neljällä opettajalla yhteensä 55, huiluoppilaita samana vuonna oli 9. (Orkesterin vuoden 1895–96 toimintakertomukseen liitetty oppilasluettelo). Toiminnan alkuvuosina orkesterikouluun otettiin vain miespuolisia soittajia, mikä takasi sen, että orkesterimuusikon ammattikunnasta alkoi kehittyä alusta pitäen hyvin miesvaltainen yhteisö, mikä periaate alkoi murtua vasta liki sadan vuoden kuluttua. Orkesterikoulun toiminta oli kaiken aikaa melko pienimuotoista, siksi toimitiloiksikin riitti ryhmätunteja varten tavallinen kerrostalohuoneisto, ja soitinten yksittäisopetus tapahtui aina opettajien kotona. (Marvia & Vainio 1995: 108–121.)

Kajanus itse toimi koko ajan koulunsa johtajana sekä teoreettisten aineiden ja yhteisöopettajana syksyyn 1892, jolloin hän luovutti opetustuntinsa nuorelle Jean Sibeliukselle, jonka kanssa oli vastikään ystäväystynyt. Orkesterikoulun alkuaikojen opettajista ei ole säilynyt kovin tarkkoja tietoja kuin että kunkin orkesterisoittimen kulloinkin äänenjohtaja huolehti oman instrumenttinsa opetuksesta. Jostain syystä orkesterikoulun toiminnasta ei annettu säännöllisesti tietoja julkisuuteen, sen toimintaa ei liioin oppilaiden saavutusten perusteella aina edes arvioitu, kuten tapana oli musiikkiopiston oppilasnäytteissä. Vasta vuoden 1897 toimintakertomuksesta lähtien on olemassa hajatietoja oppilaista ja opiskeluaajoista samoin kuin siitä, että julkisia oppilasiltojakin oli alettu pitää (Orkesterin toimintakertomukset 1897–1914.)

Kajanuksen kehittämä orkesterikoulun toimintafilosofia erosi tyypillisestä eurooppalaisesta konservatorioperinteestä siten, ettei opetussuunnitelma voinut perustua niin kurssimuotoiseen ja yleisluontoiseen musiikinopetukseen kuin muiden musiikkioppilaitosten opetus, koska oppilaiden edistyminen oli riippuvainen heidän taipumustensa määrästä ja kehittymisen laadusta. Sen vuoksi oppilaita ei jaettu vuosikursseihin eikä heille määritelty kiinteää opiskeluaikaakaan, koska kaikki riippui oppilaan lähtötasosta ja hänen taitojensa kehittymisen nopeudesta; liioin oppilaita ei velvoitettu suorittamaan mitään kurssitutkintoja, joilla Kajanus ei nähnyt muusikkouden edis-

tymisen kannalta mitään hyötyä. Kun orkesterikoulu oli lajissaan ainoa taidelaitos maassa useamman vuoden ajan, ei opiskelijavalintakaan voinut olla sidottu mihinkään tarkkaan ikään tai edes pohjakoulutukseen. Koulun opetusohjelma perustui siten täydelliseen yksilöllisyyteen: jokainen oppilas sai pääsoittimessaan kaksi puolen tunnin opetusjaksoa viikossa. Sitä vastoin teoreettisissa aineissa, joita kyllä oli tarjolla ja joihin kuului sointuopin, kontrapunktin, muoto-opin, sävellyksen ja soitinnuksen perusteiden opetusta, oli tarkoitettu pidemmälle ehtineille, näitä tietoja erityisesti halunneille oppilaille; pakollisia ne eivät missään vaiheessa olleet. Orkesterikoulussa toimi julkaistun opetussuunnitelman mukaan kymmenen ammattikoulutukseen tarkoitettua linjaa, joista yhdeksän tehtävänä oli antaa opetusta eri soittimissa, kun taas kymmenes huolehti musiikin teorian opetuksesta. Näiden lisäksi oli pitkälle edenneille viulisteille olemassa erityinen solistiluokka, jonka todellinen tarve on jäänyt kyseenalaiseksi. (Orkesteriyhdistyksen johtokunnan pöytäkirja 17.3.1897; Marvia & Vainio 1995: 110.)

Orkesterikoulun opetussuunnitelmasta saa sen käsityksen, että työskentely siinä olisi ollut yksityiskohtia myöten hyvin suunnitelmallista. Näin ei todellisuudessa kuitenkaan liene ollut. Kun koulun varsinainen toimintatavoite oli käytettyä nimeä myöten ”käytännöllinen”, kysymyksessä oli siten puhtaasti jonkinlaisen auttavan yhteisösoittotaidon kehittäminen, jota varten vajaata sataa opiskelijaa varten tuskin tarvittiin lukuisia eri ”linjoja” tai ”osastoja” eri soittimille – kuten opetussuunnitelmassa mainittiin. Yhtä opettajaa enempiä ei luultavasti tarvittu muissa soittimissa kuin korkeintaan viulussa ja ehkä ajoittain sellossa. Näkyvin periaatteellinen ero Helsingin musiikkiopistossa annettuun opetukseen oli se, ettei pianonsoiton opiskelu ollut pakollista, kuten se oli Wegeliuksen musiikkiopistossa myös jousisoittajille. Monet oppilaat orkesterikouluun oli voitukin houkutella musiikkiopistosta sillä, ettei pakollisia musiikin historian opintoja eikä edes auttavaa pianonsoittotaitoa missään opintojen vaiheessa edellytetty. Vaatimattomista ulkoisista muodoistaan huolimatta koulu kuitenkin täytti päätarkoituksensa: orkesterimuusikkojen ja heidän ohellaan muutaman säveltäjänkin kouluttamisen. (Marvia & Vainio 1993: 108–122.)

Yksi Kajanuksen ideoista oli, että sellaisiin soittimiin, joissa kehittyminen vaatii pitkän ajan, oppilaaksi voidaan ottaa kouluikäisiä lapsiakin. Niinpä esimerkiksi nuorimmat jousisoittimien opiskelijat aloittivat orkesterikoulussa jo seitsenvuotiaana muun oppivelvollisuuskoulunsa ohella – Wegeliuksenkin musiikkiopistoon perustettiin koulunuorisolle sittemmin Kajanuksen mallin mukainen alkeiskoulu. Oppilaiden tiedollista koulusivistystä Kajanus halusi painottaa siten, että lahjakkaaksi osoittautuneen oppilaan sallittiin omistautua kokonaan musiikkiopintoihin vasta sen jälkeen, kun hän oli käynyt keskikoulun tai ainakin suorittanut ns. yläkansakoulun oppimäärän.

Vaikka orkesterikoulu ei moneen vuoteen saanutkaan toimintaansa varten minäkäänlaista taloudellista tukea sen paremmin valtiolta kuin kaupungiltakaan – viranomaisten mielestä orkesterin tehtävänä ei ollut koulutustoiminta – oppilasmaksuja ei

silti peritty muusikon ammattiin tähtääviltä opiskelijoilta koskaan. Sitä voidaan pitää varsin edistyksellisenä koulutuspoliittisena ratkaisuna sikäläkin, että Wegeliuksen musiikkiopiston toiminta perustui paljolti verrattain kalliisiin oppilasmaksuihin. Koska pianonsoiton opetusta ei annettu, suosituin soitin orkesterikoulussa oli viulu. Oppilas sai valita vain kaksi ainetta, pääsoittimensa ja musiikin teorian opiskelun. Kun taidot kasvoivat, oppilaan tuli osallistua yhtye- ja yhteissoittoon. Erillisiä oppilasorkestereitakin oli tarjolla. Pisimmälle ehtineet saivat osallistua myös varsinaisen ammattiorkesterin työskentelyyn, josta heille maksettiin myös palkkaa. Etevimmat esiintyivät joskus myös solistitehtävissä populaari- ja kansankonserteissa. Orkesterin – ja joskus jonkun ulkopuolisen mesenaatin – lahjoittamien varojen turvin eräät oppilaat oli mahdollista lähettää Kajanuksen luomien suhteiden kautta jatko-opintoihin ulkomaille, esimerkiksi Leipzigiin, Dresdeniin ja Pariisiin. Joskus joitain taidoissaan pitkälle ehtineitä oppilaita oli suoranainen pakko lähettää jatko-opintoihin ulkomaille, kun eräät orkesterin ulkomaiset soittajat kieltäytyivät antamasta heille enää opetusta peläten näiden ohittavan heidät taidoissaan ja vievän ehkä sitten tulevassa koesoitossa heidän aiemmat paikkansa orkesterissa. Koulutuksen vakiinnuttua monet oppilaat kehittyivätkin melko nopeasti kelpo ammattilaisiksi; jo vuonna 1892 kirjoitettiin eräässä venäläisessä musiikkilehdessä, että Kajanuksen orkesterikoulun kasvatteja toimi merkittävässä muusikontehtävissä sikäläisissä orkestereissa (Pietari, Moskova, Kiova), ja 1895 orkesterin toimintakertomuksessa mainitaan, että yksi orkesterikoulun oppilas oli saanut kiinnityksen Prahan ja toinen Leipzigin orkesteriin. (Helsingin orkesteriyhdistyksen toimintakertomukset 1892 ja 1895.)

Viimeistään 1900-luvun alusta orkesteriin alettiin kiinnittää vakinaisiksi muusikoiksi koulun omia kasvatteja. Tämä käy ilmi vuoden 1903 toimintakertomuksesta, jossa todetaan, että pääkaupungin sinfoniaorkesterin soittajavahvuus on jo voitu nostaa 50 mieheen; heistä noin puolet on kotimaisia muusikoita, ja näistä jo suurin osa oli koulutettu omassa orkesterikoulussa. Vakinaisten soittajien määrästä tämän tiedon mukaan täytyi olla jo runsaat 20 entistä oppilasta. (Helsingin orkesteriyhdistyksen toimintakertomus 1903.)

Vaikka orkesterikoulun tulokset olivat olleet olosuhteisiin nähden erittäin hyvät, svekomaaneihin kuuluneita viranomaisia se ei kuitenkaan vakuuttanut. Kun orkesterikoulu haki toimintaansa varten valtionavustusta Suomen senaatilta, anomukset hylättiin vuosi vuodelta enempiä perustelematta; useimmissa päätöksissä jopa todettiin, että Kajanuksen orkesteri ”vapautetaan ylläpitämästä orkesterikoulua” – vaikka hyvin tiedettiin, ettei kukaan tai mikään ollut missään vaiheessa ”pakottanut” orkesteriyhdistystä pitämään yllä orkesterikouluaan. Myöskään Helsingin kaupunginvaltuusto ei suhtautunut Kajanuksen orkesterikoulun olemassaoloon myönteisesti. Tällä tavoin Wegelius saattoi kostaa poliittisesti itselleen uskollisten luottovirkamiestensä avulla musiikkiopistonsa puolesta Kajanukselle ja tämän orkesterikoululle.

Keisarillinen Suomen senaatti eli Venäjän vallan aikainen maan ylin hallintoviranomainen, joka käytti valtaa paitsi Venäjän keisarin myös omissa nimissään, käsitteli maan kaikki valtionapuasiat. Sen tekemät kielteiset valtionapupäätökset tuntuvat hyvin oudoilta, koska orkesterikoulu oli täyttänyt tehtävänsä paremmin kuin hyvin. Mahdoton ei ole sellainenkaan ajatus, että poliittinen peli orkesterikoulun lopettamiseksi oli käynnistynyt jo 1880-luvun lopulla. Oli ilmennyt merkkejä siitä, etteivät kaikki Helsingin musiikkipiirit hyvällä katsoneet orkesterikoulun laajenevaa ja erittäin tuloksellista toimintaa, koska se vähensi Martin Wegeliuksen johtaman musiikkiopiston jousisoitinoppilaiden määrää ja sitä tietä opiston yleistä uskottavuutta. Ilmeisesti ajateltiin myös, että mikäli Kajanus välttämättä halusi ylläpitää pääkaupungissa toista musiikkioppilaitosta, se hyvin voisi itse maksaa kulunsa, kuten noin 15 vuoden ajan tapahtuikin. Pitkällisten neuvottelujen jälkeen – ja ilmeisesti Kajanuksen itsensä sinnikkäiden ponnistelujen tuloksena – senaatti vihdoinkin vuonna 1899 myönsi orkesterikoulua varaten pienen muodollisen valtionavun. Tuolloin oppilasmäärä oli noussut jo 87:ään.

Orkesterikoulun merkitystä ei ole vaikea perustella. Sen kouluttamia muusikoita oli suurin osa 1900-luvun alkupuolen Suomen etevimmistä esittäivistä ja luovista säveltaiteilijoista. Yllättävän suuri määrä (noin 20) suomalaisia säveltäjiäkin on saanut peruskoulutuksensa orkesterikoulussa ja moni heistä Kajanukselta itseltään; jopa Jean Sibeliuskin kuului jonkin aikaa orkesterikoulun opettajakuntaan. Nimekkäimmistä oppilaista voidaan mainita mm. tuleva kapellimestari ja Kajanuksen seuraaja orkesterin johdossa Georg Schnéevoigt, säveltäjä ja kuoromies Heikki Klemetti, kapellimestari ja musiikintutkija Toivo Haapanen, musiikintutkija A.O. Väisänen, säveltäjä ja musiikintutkija Armas Launis sekä säveltäjät Heino Kaski, Armas Maasalo, Väinö Pesola, Lauri Ikonen ja Erik Furuholm. (Marvia & Vainio 1995: 118.) Kajanuksen orkesterikoulun merkitys 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun muusikkojen ja yllättävästi myös säveltäjien kehittäjänä oli siten erittäin suuri, sillä 1900-luvun alun jälkeen lähes kaikki suomalaisten maaseutuorkesterin soittajat olivat jossain vaiheessa opiskelleet Kajanuksen orkesterikoulussa. Vaikka suhteet Wegeliuksen musiikkiopistoon eivät olisikaan olleet poikki, Wegelius tuskin olisi kyennyt omassa laitoksessaan samoihin saavutuksiin.

Yhdistyminen

Orkesterikoulun läpikäynyt ja ammattitaitonsa siellä hankkinut suuri oppilasmäärä samoin kuin koulun muutkin erinomaiset saavutukset herättivät aikanaan normaalin myönteistä huomiota ainakin fennomaanipiireissä. Mutta samaan aikaan alkoi nousta myös ihmetteleviä kysymyksiä siitä, että se toimi Helsingin Filharmonisen seuran orkesterin eikä Helsingin musiikkiopiston yhteydessä, jonne se ymmärrettävästi olisi paremmin kuulunut.

Syksyllä 1907 Wegeliuksen jo kuoltua alkoi julkisuudessa Eino Leinon nostattama keskustelu suomalaisen konservatorion tarpeellisuudesta, johon Leino oli ajatellut yhdistää myös suomalaisen teatterikoulutuksen (*Päivä* 1907/1). Erityisen luonnottamana pidettiin sitä, että Helsingissä oli kaksi toisistaan täysin piittaamatonta musiikkioppilaitosta, Wegeliuksen perustama musiikkiopisto ja Kajanuksen orkesterikoulu sekä niiden lisäksi vielä Lukkari- ja urkurikoulu, joiden kaikkien olisi pitänyt taipua jo ajat sitten yhteistyöhön, koska niiden toiminnot tähtäsivät täsmälleen samaan päämäärään: suomalaisen muusikkokunnan kouluttamiseen. ”Jos ne [oppilaitokset] yhdistettäisiin, niin siinä meillä olisi jo täydellinen konservatorio”, Eino Leinokin totesi viisaasti tulkiten monien musiikinystävien ajatuksia. Neljän pienen taidelaitoksen sijasta ryhdyttiin ajamaan yhtä suurta laitosta, joka yhdistäisi kotimaiset voimat ja pyrkimykset sekä musiikin että näyttämötaiteen alalla. Suomalaisen konservatorion itseoikeutetuksi johtajaksi kaavailtiin lehdistössä Robert Kajanusta, jolla monien mielestä – kuten Leino totesi – ainoana suomalaisena säveltaiteilijana oli ”koeteltu organisaatiokyky, korkea taiteellinen sivistys ja hehkuva isänmaanrakkaus”, samalla kun hän nautti useimpien taiteilijapiirien ehdotonta luottamusta.

Tässä tartuttiin tärkeään asiaan, sillä suomalaiset orkesterit joutuivat edelleen käyttämään ulkomaisia muusikoita kotimaisten koulutettujen puutteen vuoksi. Ja puutetta oli nimenomaan siksi, ettei Helsingin musiikkiopisto ollut kyennyt kouluttamaan riittävästi orkesterimuusikoita luotuneitten käsitystensä vuoksi. Samalla ehdotettiin sitäkin, että kaikkien suomalaisten orkesterien valtionavun ehdoksi oli asetettava oman paikallisen orkesterikoulun perustaminen ja ylläpito. Vain tällä tavoin taattaisiin suomalaisiin orkestereihin suomalaiset soittajat. Vaikka Kajanuksen orkesterikoulussa opiskelleita alkoi jo näkyä monien kaupunkien soittajistoissa, silti ulkomaiset, lähinnä saksalaiset muusikot muodostivat joko koko soittajiston tai sen pääosan vielä kaikissa vanhemmissa orkestereissa 1910-luvulle tultaessa. Tämän esityksen perusteella joihinkin pysyvämmin toimiviin Suomen orkestereihin perustettiinkin Kajanuksen mallin mukaisia orkesterikouluja, jotka toiminnallaan toivat helpotusta suomalaisten orkesterimuusikkojen pulaan. Orkesterikoulujen kohtalona oli – kuten asiallista oli – sulautua ajan mittaan perustettuihin paikallisiin musiikkiopistoihin.

Vaikka 1900-luvun alkuvuosista lähtien oppilaitosten välinen vihanpito oli osoittanut vähäisiä lauhtumisen merkkejä – olihan Martin Wegeliuksen kuollut jo 1906 – orkesterikoulu oli pysynyt orkesterin yhteydessä ja muodosti edelleen suuren ratkaisemattoman ongelman laitosten välillä, koska koulutuksellisia perusteita sen lakkauttamiseen ei ollut. Helsingin musiikkielämän harras toive toteutui tavallaan ”vahingossa” 1914 siltä osin, että vuosina 1912–14 käydyin ”suuren orkesterisodan” seurauksesta orkesterikoulu liitettiin musiikkiopiston erilliseksi osastoksi pitkällisten ja erittäin vaikeiden neuvottelujen jälkeen siinä vaiheessa, kun itse orkesteri kunnallistettiin; Helsingin kaupunki otti orkesterin omistukseensa, mutta ei halunnut ottaa orkesterikoulua taloudelliseksi rasitteeksi, jolloin se siirtyi toiminnallisesti Helsingin

musiikkiopiston yhteyteen (Helsingin kaupunginvaltuuston päätös 10.3.1914/n:o 7).

Siihen mennessä orkesterikoulu oli lähes kolme vuosikymmentä toiminut erittäin ansiokkaasti soitinkoulutuksen alalla ja huolehtinut tehokkaasti siitä laajasta musiikkikoulutuksen osasta, jota musiikkiopisto ei ollut aluksi pystynyt hoitamaan ja jonka hoitaminen ei musiikkiopistolta ollut sitemminkään onnistunut. Se oli toteuttanut molemmat tavoitteensa, suomalaisen muusikkokunnan kehittämisen ja orkesterin oman jälkikasvun turvaamisen. Suomalainen muusikko ei orkesterikoulun olemassaolon aikana yksinkertaisesti voinut saada Suomessa korkea-asteen opetusta soittimesaan viulua ja selloa lukuun ottamatta missään muualla kuin tässä laitoksessa.

Suomalaisten orkesterimuusikkojen suurin osa vuosina 1885–1914 oli Kajanuksen orkesterikoulun kasvattamia. Erityisesti ensimmäisen maailmansodan aikana tässä koulussa opin saaneen suomalaisen muusikkokunnan merkitys oli Suomen orkesterielämälle aivan ratkaisevan tärkeä. Koulu säteili vaikutustaan myös laajemmalle Suomeen; siinä koulutetut soittajat muodostivat lukuisissa muissa kaupungeissa ja asutuskeskuksissa tänä aikana versoneen orkesteritoiminnan taidollisen ytimen. Taitavien teorianopettajiensa ansiosta orkesterikoululla oli tietty merkityksensä myös aikansa nuorten säveltäjien kasvattamisessa.

Vaikka musiikkiopiston ja orkesterikoulun kielitaistelusta alkanut kilpailu päättyi oppilaitosten yhdistämiseen, eivät kielipoliittiset taistelut silti päättyneet. 1910-luvun lopulla taisteluja hillitsi Suomen itsenäisyyskamppailu, mutta 1920-luvulla ne jatkuivat uudestaan ja kestivät toiseen maailmansotaan saakka.

Lähteet

KIRJALLISUUS

- Andersson, Otto (1919) *Martin Wegelius. En biografisk skiss*. Helsingfors.
- Dahlström, Fabian (1982) *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.
- Flodin, Karl (1922) *Martin Wegelius*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Flodin, Karl & Ehrström, Otto (1934) *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors.
- Heikinheimo, Seppo (1995) *Oskar Merikanto*. Helsinki: Otava.
- Jutikkala, Eino & Pirinen, Kauko (1981) *Suomen historia*. Tampere: Weilin & Göös.
- Karvonen, Arvi (1957) *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lampila, Hannu-Ilari (1997) *Suomalainen ooppera*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti (1995) *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Juva: WSOY.
- Vainio, Matti (1992) *Orkesteri etsii tietään. Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta*. Jyväskylä Studies in the Arts 40. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vainio, Matti (2002) *"Nouskaa aatteet!" Robert Kajanuksen elämä ja taide*. Juva: WSOY.

ARKISTOT

Helsingin orkesteriyhdistyksen johtokunnan pöytäkirjoja ja liitteitä (HKA)

Helsingin musiikkiopiston pöytäkirjoja ja liitteitä (SA)

Robert Kajanuksen arkistot (HYK)