Marja Mustakallio

”Teen nyt paljon musiikkia”

Fanny Henselin (1805-1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa

”Teen nyt paljon musiikkia”

”Teen nyt paljon musiikkia”

Fanny Henselin (1805-1847)
toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa

Marja Mustakallio

ÅBO 2003
ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

”Teen nyt paljon musiikkia”

Fanny Henselin (1805-1847)
toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa

Marja Mustakallio

Akademisk avhandling

som med tillstånd av
Humanistiska fakulteten vid Åbo Akademi
framläggs till offentlig granskning i Sibeliussalen,
Biskopsgatan 17, Åbo, fredagen den 28 november 2003 kl. 12

ÅBO 2003
ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Mustakallio, Marja
”Teen nyt paljon musiikkia” : Fanny Henselin (1805-1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa / Marja Mustakallio. - Åbo : Åbo Akademis förlag, 2003.
Diss.: Åbo Akademi. – Summary.
ISBN 951-765-150-3

ISBN 951-765-150-3
ISBN 951-765-151-1 (digital)
Graafinen suunnittelu: Petteri Lehtinen
Tornion Kirjapaino Ky
Tornio 2003

SISÄLLYS

9 **ESIPUHE**

15 **I JOHDANTO**
15 Lähtökohdasta tutkimuskysymykseen
17 Metodologia
21 Aiempi Fanny Hensel -tutkimus
25 Lähteet
27 *Päiväkirja*
35 *Kirjeet*
43 Fanny Henselin sukutausta
46 Moderni musiikissa
52 Sivistysporvaristoperheen nainen
58 Naisten musiikkitoimijuudet

65 **II MUSISOINTIA YKSITYISEN JA JULKISEN VÄLILLÄ**
67 Kotimusisointiin koulutettu?
73 Minä, me vai joku muu – tekijät, kuulijat, läsnäolijat
84 Musisointitilat
85 *Puutarhasali*
88 *Lea Mendelssohnin olohuone*
90 *Musiikkihuone*
91 *Puutarha*
92 *Musisoinnin tilat matkoilla*
92 Seurapiirissä musisointi

96 Vieraileville muusikoille ja taiteilijoille soittaminen
99 Salongissa musisoiminen
99 *Mikä salonki on?*
103 *Musisoinnin ja organisoinnin suhde*
106 *Sunnuntaimatinean ylläpitämisen motiivit*
110 *Lebende Bilder*
112 *Muissa salongeissa esiintyminen*
116 *Deckerin oopperaesitykset*
118 Soittaminen hyväntekeväisyyden edistämiseksi
119 *Hyväntekeväisyys porvaristonaisen mahdollisuutena*
120 *Hyväntekeväisyyskonsertit*
127 Henselin musisoimisen näkyminen lehdistössä
135 Musisoinnin suhde muihin konsertteihin
137 *Käyttäytyminen*
141 *Periodisuus*
144 *Ohjelmisto ja esittäjät*
150 *Yleisö ja konsertteihin osallistumismahdollisuus*

155 **III SÄVELTÄMISTÄ ESITYS- JA TEOSKESKEISTEN MUSIIKKIKÄSITYSTEN VÄLILLÄ**
160 *Esitys ja teos – esimoderni ja moderni*
162 *Lähteiden erot*
164 Sävellykset esityksinä
169 *Sävellys tunnelman luojana*
173 *Esitysten hyvää tekevä vaikutus*
179 *C-duurialkusoitto ja paholaisen ihana kuiskutus*
182 *Pianotrion nautinto*
184 Autonomisen musiikkikäsityksen horjuvuus
185 *Taiteilijatyöpari*
189 *Julkaisemisen riemu*
194 *Ammatillisuuden ahdistus*
199 *Laulusarja on myös ”teos sinänsä”*
203 *Nachtreigen – eräänlainen syntymäpäiväfuuga*
205 *Käytännöllinen säveltäjämorsian*
210 *Kvartetin tekijä – säveltäjän kollega*
219 *Vaatimus säveltäjänä olemisesta – säveltämätön säveltäjä*

227 **IV MUSIIKISTA KIRJOITTAMISTA MODERNIN MURROKSESSA**
228 Musiikkikirjoittaja julkisuuden kehillä
234 Felix Mendelssohnin sävellyksiin kohdistuva kritiikki
235 *Vähättely*
237 *Moitteita, neuvoja ja kehuja*
240 *Uskonnollisen musiikin ongelmat*
248 Harrastaja vai ammattilainen
249 *Ammattitietoisuus ja osaaminen*
259 *Epävarmuus ja ristiriitaisuus osaamisesta*
263 *Temaattisen kehittelykyvyn puute*
266 *Harrastaja ja ammattilainen*
270 *Minä ja muut diletantit*
272 *Toisenlainen diletantti*
276 *Lahjakas ja toisia parempi diletantti*
278 *Diletanttimainen esiintyminen*
283 *Diletantit ja taide*
285 *Fanny Hensel ja taide*
289 Nykyajan mauton musiikki
302 Henkevät ja kyllin hyvät naiset

309 **V LOPUKSI**

319 **LÄHDEMERKINNÄT, LYHENTEET JA HUOMIOT KIELESTÄ**
322 Huomioita kielestä ja käsialasta

325 **LÄHTEET**

327 **TUTKIMUSKIRJALLISUUS**

349 **ENGLISH SUMMARY**

ESIPUHE

Tällä tutkimuksella on pitkä tausta. Palatessani syksyllä 1990 äitiyslomani jälkeen takaisin töihin Inarin kansalaisopiston musiikinopettajaksi lensin Wieniin. Halusin kulkea Beethovenin jalanjäljillä ja etsiä aineksia opistomme teemavuoteen. Eksyin feministiseen kirjakauppaan ja käteeni osui naissäveltäjistä kirjoitettu historiikki. Palasin hotelliin ja sulkeuduin huoneeseeni lukemaan. Löytöni ei jättänyt minua rauhaan. Beethoven oli ja meni, mutta postista alkoi tippua kirjallisuutta, nuotteja ja levyjä Amerikasta ja Saksasta. Pengoin Sibelius-Akatemian kirjaston hyllyt, Oulun kaupunginkirjaston erinomaisen naissäveltäjäkokoelman. Luennoin opistossamme naissäveltäjistä ja pidimme paikallisin voimin kaksi konserttia. *Säveltäjättärien ilta* esitteli kevyen musiikin naisia, *Lady Music* länsimaisen taidemusiikin naisia.

Inarista tieni johti Nainen ja musiikki -yhdistyksen perustamiskokoukseen Turkuun. Samoihin aikoihin kirjoitin Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan *Musiikin toisesta sukupuolesta* arvion, jonka sanomalehti *Kaleva* julkaisi ja josta alkoi urani lehden musiikkiarvostelijana. Päivälehden yleensä pienissä jutuissa olen sittemmin peilannut omia tutkijan tien ajatuksiani ja pitänyt yllä kirjoittamisen rutiinia.

En tiedä, miksi valitsin aiheekseni Fanny Henselin. Ehkä se olikin hän, joka valitsi minut. Minua kummastutti tuo nainen, joka yhdisti kaihoisan melodian niin voimakkaaseen ilmaisuun. Tutkin Fannya myös käytännön musisoinnin kautta, kun valmistin Studio Lauri Leinosen kesäkurssilla 1997 Henselin ja joidenkin hänen aikalaistensa lauluista konsertin ”Sehnsucht und schön”.

Jo kohtalaisen iäkkäänä jatkotutkijana olin aloittanut Pirkko Moisalan ohjauksessa Turun yliopistossa, josta siirryin hänen vanavedessään Åbo Akademiihin. Lisensiaattityöni hyväksyttiin Åbo Akademissa 1998. Aiheena oli tuolloin Fanny Henselin musiikilliset roolit. Väitöstutkijana olen ollut vuosina 2001-2002 mukana Suomen Akatemian projektissa ”Feminist Interpretations of Music”.

Suurin ja pitkäaikaisin kiitokseni menee Pirkko Moisalalle, jonka kaukonäköinen katse on lukenut tekstejäni viisauden punakynällä ja joka on toiminut pönkkänä, kun kaikki on meinannut kaatua kumoon. Kiitos myös projektimme muille naisille Taru Leppäselle, Sanna Rojolalle, Anne Sivuoja-Gunaratnamille ja Hanna Väätäiselle. Keskustelut ja väittelyt ovat olleet kipeitä ja oivaltavia.

Sekä Turun yliopiston musiikkitieteen että Åbo Akademin musiikkitieteen jatkotutkintoseminaarit ovat pitäneet tieteellisen ajatteluni hereillä. Kiitos teille, kollegat.

Viimeisessä rutistuksessa suururakan lukijana ja keskustelijana teki Ritva Hapuli. Tekstejäni ovat lukeneet ja kommentoineet myös Hannu Salmi ja Jukka Sarjala. Hannu Salmi toimi toisena esitarkastajana ja antoi vielä käsikirjoituksen loppuvaiheessa tärkeitä korjausvinkkejä. Vastaväittäjä Matti Huttunen toimi myös esiesilukijana. Hän vapautti minut monista peloista. Käsikirjoituksen luki kommentoiden myös Leena Waismaa. Ulla Lesosen kanssa keskustelimme pitkään muutamista Fannyn tekstien käännöksistä. Lämpimät kiittävät ajatukseni heille kaikille.

Diskussioner med Eva Öhrstöm och Gunnar Ternhag har också varit viktiga. Tack! Tapaaminen Turun yliopiston kulttuurihistorian laitoksella toimivan tutkimusprojektin ”Kirjoittaen maailmalle – naisten kirjoittamisen kulttuurihistoriaa” oli tärkeä yhteyksien löytämiseksi.

Monet ja taas monet ihmiset ovat joutuneet keskustelemaan kanssani Fannysta ja naisten asemasta musiikissa, sillä tutkimus on täyttänyt elämäni välittämättä virka-ajoista. Erityisesti haluan kiittää keskusteluista Helena ja Jukka Kallion sohvalla Turussa ja Irene Weissin keittiön pöydän ääressä Berliinin Kreuzbergissä. Olette laittaneet minut miettimään, mitä teen, tiedän ja haluan. Danke sehr!

Suurkiitos etenkin kaukolaina-avusta kirjaston henkilökunnille Övertorneålla ja Ylitorniolla. Ylitornion kirjastolla on sijannut kahden

vuoden ajan työhuoneeni, kirjaston väki on ollut myös lähin työtoverini. Olen tarvinnut usein käytännöllistä apua, joka on mahdollistanut tutkimuksen tekoni. Kiitos Pekka Kyrö, Sisko Väänänen, Maria Buirman, Hannu Mustakallio, Heljä Lampinen, Aune ja Ahti Jaako, Sirpa Vähänikkilä, Aatos Ahonen, Kirsi Mustakallio, Sirpa Järvinen, Risto Mustakallio ja Olavi Jama. Olavi on ollut lukijani ja tukijani tutkimuksen kaikissa vaiheissa. Kiitos.

Tutkimukseni on ollut mahdollista seuraavilta yhteisöiltä saamani rahoituksen turvin: Suomen Akatemia, Stiftelsen för Åbo Akademi, Niilo Helanderin Säätiö, Waldemar von Frenckells stiftelse, Ella ja Georg Ehrnroothin säätiö, Lehto-säätiö, Suomalainen Konkordia-liitto ja Naisten tiedesäätiö.

Kiitos pojalleni Lallille kärsivällisyydestä. Hän on varttunut nuorukaiseksi Fannyn varjossa. Kissamme Felix ja Miki ovat näyttäneet päivittäin esimerkkiä siitä, mikä on elämässä tärkeää ja Reippa-koira on uskollisesti vetänyt minut ulos ihailemaan aina uutta auringonnousua.

Omistan väitöskirjani äidilleni Allille ja isälleni – jo aikaa sitten manan majoille menneelle – Laurille.

Matarengissa syyskuussa 2003
Marja Mustakallio

Fanny Hensel, o.s. Mendelssohn Bartholdy. Wilhelm Henselin lyijykynäpiirroksesta teräspiirros (1847) Eduard Mandel. (Mendelssohn-arkisto)

I
JOHDANTO

LÄHTÖKOHDASTA TUTKIMUSKYSYMYKSEEN

Feministisen musiikintutkijan Susanne G. Cusickin (2001, 492) mukaan musiikin ymmärtäminen vain autonomisina teoksina johtaa eittämättä käytännön musisoinnin laiminlyömiseen. Tämä merkitsee hänen mukaansa myös naisten vähäistä näkymistä musiikin historiassa. Ottamalla tutkimukseni yhdeksi kohteeksi Fanny Henselin käytännön musisoinnin annankin samalla tilaa naisten musiikkikokemuksille. Työni on selkeästi emansipatorinen; haluan tehdä tutkimukseni kohteesta – ja mahdollisesti myös yleisemmin 1800-luvun porvarisnaisista – monipuolisesti näkyvämmän kuin hän on ollut säveltäjä- ja sävellyskeskeisessä tutkimuksessa. Tutkimuksen kautta avautuu samalla näkökulma porvarillisten naisten musiikkikulttuuriin 1800-luvun Berliinissä.

Fanny Hensel oli monipuolisesti musiikin alalla toimiva henkilö aikana, jolloin musiikkimaailmassa ja laajastikin yhteiskunnassa tapahtui perustavanlaatuisia muutoksia. Nuo muutokset ovat luettavissa myös hänen toiminnastaan. Ne olivat usein ristiriitaisia käytäntöjä ja käsityksiä. Moderni maailma oli tullut 1820-1840-lukujen Berliiniin, ja tahtoen tai tahtomattaan Fanny Hensel otti siihen kantaa ja oli omalla tavallaan mukana noissa muutoksissa. Taiteen ja filosofian historiassa Fanny Henselin aikana valistus oli vaihtunut heterogeeniseksi romantiikaksi. Molempien suuntausten ajatukset kuitenkin elivät hänen maailmassaan. Berliinin koti vilisi oppineita tiedemiehiä ja taiteilijoita. Yksinkertaistetusti hänen elämässään laaja-alainen sivistys löi kättä subjektiiviselle ilmaisulle.

Fanny Henselissä minua alkoi kiinnostaa, ei niinkään se julkisuus, jota hänen ei tiedetty saaneen osakseen elämänsä aikana, vaan se, mitä hän ”oikeasti” teki. Millaisia mahdollisuuksia ja esteitä hänellä oli toimia musiikin alueella? Mitä hän ajatteli musiikista? Aloin oivaltaa, että musiikin tekemisellä taisi ollakin hänelle toisenlainen merkitys kuin nykyajan usein säveltäjäkeskeisellä tekijyydellä. Fanny Henselin päiväkirjamerkintä maaliskuussa 1843 kertoo jotain olennaista paitsi hänen musiikkikäsityksestään myös tutkimukseni suuntautumisesta: ”Musiikillani menee melko huonosti. En ole säveltänyt ikuisuuksiin, eikä minulle juolahda mieleen yhtään mitään, myös soittovoimani ovat kovasti vähentyneet.”[1] Kun Hensel tässä puhui musiikista, hän viittasi ongelmiin, joita hänellä oli ollut sekä säveltämisessä, soittamisessa että ”omien musiikkien” eli sunnuntaimatineoidensa järjestämisessä. Musiikki käsitti säveltämistä, soittamista ja musisoinnin organisointia. Musiikin osa-alueet tuntuivat lisäksi olevan keskenään tasa-arvoiset ja toisiinsa liittyvät.

Työni otsikon alku ”Teen nyt paljon musiikkia” on sitaatti Fanny Henselin kirjeestä veljelleen, Felix Mendelssohnille, kesäkuulta 1846. Se kertoo olennaisen tutkimuskysymyksestäni: *Millaiset musiikilliset toimijuudet olivat mahdollisia berliininjuutalaiselle sivistysporvariston naiselle, Fanny Henselille, 1800-luvun ensi vuosikymmenillä.* Henselin musiikillinen toiminta oli tekemistä. Musiikin tekeminen muodostui kaiken aikaa laaja-alaiseksi ja moniaalle suuntautuvaksi. Sitä ei voinut erottaa vain säveltämiseksi, vain soittamiseksi, vain musiikkisalongin organisoinniksi tai vain musiikista kirjoittamiseksi. Kaikki nämä kietoutuivat jo lähtökohtaisesti toisiinsa. Lisäksi otsikko viestii musiikin tärkeästä merkityksestä kirjoittajan elämässä. Se on intohimoinen kutsu kuulemaan tai lukemaan, mitä hänen tekemänsä musiikki oli.

Tutkimus kohdistuu siis ennen kaikkea Fanny Henseliin. Lähdeaineistona ei ole sellaista evidenssiä, josta voisi vetää suoria johtopäätöksiä yleensä saksalaisten ja ennen kaikkea preussilaisten sivistysporvaristonaisten asemasta musiikissa. Hensel oli jo sukunsa ja seurapiirinsä perusteella monella tapaa erityinen. Yhteydet toisiin saman yhteiskuntaluokan naisiin ovat kuitenkin monien johtolankojen kautta nähtävissä. Tut-

[1] ”Mit meiner Musik geht es recht schlecht. Komponirt habe ich in Ewigkeit nichts, es fällt mir auch gar nichts mehr ein, und auch meine Spielkräfte nehmen sehr ab.” (Päiväkirja 13.3.1843.)

kimusasetelmani liittyykin mikrohistorialliseen lähestymistapaan, jossa juoni rakennetaan ”poikkeuksellisen tyypillisyyden” ympärille[2].

Ensimmäisessä analyysiluvussa ”Musisointia yksityisen ja julkisen välissä” tarkastelen, miten musisointi – tässä tapauksessa soittaminen, laulaminen ja musiikkiesitysten järjestäminen – muodostui musiikin sisällöksi. Osoitan, millaisia erilaisia toimijuuksia musisoiminen tarjosi Fanny Henselille ja millainen suhde näillä toimijuuksilla on yksityisen ja julkisen väliseen problematiikkaan ja musiikin moderneihin käytäntöihin. Tutkimalla hänen ”esittävää” muusikkouttaan asetun samalla vastustamaan Fanny Hensel -tutkimuksessa pitkään vallinnutta tapaa käsitellä häntä pääasiallisesti säveltäjänä.

Luvussa ”Säveltämistä esitys- ja teoskeskeisten musiikkikäsitysten välillä” tutkin, miten omista sävellyksistä ja säveltämisestä kirjoittaminen liittyi aikansa murroksessa olevaan musiikkikäsitykseen. Osoitan, miten Fanny Hensel omista sävellyksistä ja säveltämisestä kirjoittamisellaan sijoitti toisinaan itsensä lähemmäksi esimodernia käsitystä musiikista, toisinaan taas liittyi uuteen autonomiseen musiikkikäsitykseen.

Kolmannen analyysikokonaisuuden aiheena on musiikista kirjoittaminen ja sen liittyminen musiikkikulttuurin modernisoitumiseen. Tarkastelen Henselin asettumista kyseisenä aikana vakiintuneeseen musiikkikirjoittajan rooliin. Musiikista kirjoittamisen kautta muotoutuvat myös kannanotot naispuolisen säveltäjän identiteettiin ja naiseen julkisena esiintyjänä. Analyysin kohteena on myös Henselin suhtautumista ammattilaisen ja harrastajan väliseen suhteeseen, hänen kantansa aikansa musiikkiin ja taiteeseen.

METODOLOGIA

Vaikka historia on ihmiselle yksi tapa ymmärtää ja saada ote elämänsä puitteista, on tutkijan historioitsija Jorma Kalelan mukaan (2000, 14 ja 49) kyettävä etäisyyteen oman tutkimustilanteensa suhteen. Eron tekeminen oman elämän ja tutkimuksen tuomien ajatusten välillä saattaa tutkimusprosessin kuluessa olla vaikeaa. Vaikeus liittyy tutkimuskohteen

[2] Tyypillisistä poikkeuksista ja poikkeuksellisesta tyypillisyydestä ks. Peltonen 1996, 21; Peltonen 1999, 26, 63 ja 132.

kulttuurin ja tutkijan kulttuurin erottamisen tärkeyteen. On tärkeätä erottaa oman ajan ja tutkittavan ajan käsitteet. Tulkkina oleminen oman ja tutkimuskohteen kulttuurin välissä on Kalelan (mts., 217) mukaan historiantutkijan perusasema. On muistettava, että menneisyyttä tarkastellaan aina nykyisyydestä käsin. Menneisyys ei ole myöskään valmiina löydettäväksi, vaan jokainen historioitsijan kertomus luo sitä[3]. Toisaalta kysymys on myös jatkuvasta dialogista tutkijan ja kohteen välillä. Lisääntynyt tietämys kohteesta muuttaa kaiken aikaa sille asetettuja kysymyksiä. Jos aineisto ei anna vastauksia esitettyihin kysymyksiin, on kyettävä asettamaan toisenlaisia kysymyksiä.[4] Tämä työ on paljon enemmän aineisto- kuin metodiorientoitunut. Peräänkuulutan Hans-Georg Gadamerin (1965/1960) tapaan metodista avoimuutta, jolloin tietyn ilmiön ymmärtämiseksi on mahdollista luopua ennakkokäsityksistään ja lähteä aineiston viitoittamille uusille poluille. Ymmärtäminen on merkinnyt myös gadamerilaisittain ”hermeneuttista kokemusta”: monet ajatustapani ja oma olemiseni ovat tutkimusprosessin aikana radikaalisti muuttuneet.[5]

Etäisyyden ottaminen tutkittavaan on kuitenkin problemaattista. Feministisen historiantutkijan Joan Scottin (1993, 401-403) mukaan tutkija on samanaikaisesti tutkimuksen kohde ja sen tekijä. Tiedon tuottaminen perustuu hänen mukaansa esimerkiksi arkisto- ja kenttätyöstä saatuun kokemukseen. Hänen mielestään ei ole olemassa yksilöitä, joilla on kokemuksia, vaan on subjekteja, jotka muodostuvat kokemusten kautta. Vaikkakaan tässä työssä ei näy eksplisiittisesti se prosessi, jossa käydään kamppailua subjektin ja objektin rajoista, taustalla on löydettävissä tutkijan ja kohteen välinen epäselvä, toisiinsa kietoutunut suhde. Olen yrittänyt etnomusikologin tavoin opetella sen kulttuurin kielen, jossa tutkimuksen kohteeni on elänyt. Siihen on kuulunut oleskelua maantieteellisesti samoilla paikoilla, missä Fanny Hensel aikanaan toimi. Osa sitä on ollut saksalaisen 1800-luvun käsialan lukemisen opettelu. Sen fyysisen ja mentaalisen ympäristön kuvittelua, jossa Hensel eli, ei voi myöskään jättää pois ”kulttuurin opiskelusta”. Olen havainnut monet seikat tutkit-

[3] Ks. esim. Kinnunen 2001, 52.

[4] Ks. historiantutkimuksen dialogisuudesta ja aineistojen ”rivien välistä lukemisesta” , ”aineistojen hiljaisuudesta ja mykkyydestä” Gadamer 1965/1960; Setälä 1988, 143; Ollila 2001, 81.

[5] Yksi seuraus on ollut esimerkiksi, että ahkerana päiväkirjan ja kirjeiden kirjoittajana olen tämän tutkimuksen aikana pitkälti luopunut tuosta tavasta. Tekemäni jatkuva ”yksityisen” aineiston analysointi on saanut itseni varomaan kyseisen aineiston luomista.

tavassa kulttuurissa tutuiksi omasta kulttuuristani. Toiset seikat taas ovat näyttäytyneet itselleni vieraina ja jopa vaikeina ymmärtää. Ensisijaisena lähtökohtanani on kuitenkin ollut halu ja pyrkimys tehdä oikeutta tutkimukseni kohteena oleville ihmisille ja asioille, ymmärtää heidän toimintaansa. Samalla kuitenkin uskon saaneeni aineksia oman kulttuurini ymmärtämiseksi.[6]

Musiikinhistorian kentällä tutkimukseni sijoittuu osaksi musiikin kulttuurihistoriaa. Tärkeä ankkuri työssäni on kulttuurihistorioitsija Christopher Smallin (1998) ajatus, ettei ole olemassa sellaista substantiivia kuin musiikki. Hänen mielestään musiikki on aina sosiaalisiin käytäntöihin liittyvää toimintaa: säveltämistä, esittämistä, kuuntelemista, tanssimista, musiikista puhumista ja siitä kirjoittamista. Small käyttääkin musiikista tekemiseen viittavaa uudistermiä ”musicking”. Itse olen päätynyt kirjoittamaan musisoinnista tai musiikin tekemisestä, mitkä kattavat hyvin pitkälle Fanny Henselin musiikilliset toimijuudet. Termin valinta on aineistolähtöinen, sillä yhä uudestaan törmäsin aineistossa Henselin ilmaisuihin ”musizieren” ja ”Musik machen”. Termit saattoivat viitata sekä soittamiseen, säveltämiseen että paikoin myös sunnuntaimatineoiden järjestämiseen. Suomen kielessä ja suomalaisessa kontekstissa musisoida-termiä on käytetty vähänlaisesti. Sen konnotaatio (myös saksankielisenä) liittyy harrastajamaiseen musiikin harjoittamiseen, toiminnan epäammatillisuuteen ja moninaisuuteen[7]. Itse en arvota termiä, vaan kokoan sillä kenen tahansa ihmisen soittamisen tai laulamisen. Termit liittyvät lähes aina monikolliseen toimijuuteen, yhteismusisointiin. Fanny Henselin tekstissä (pianolla) soittaminen on ”spielen” ja jollekin toiselle (toisille) esittäminen ilmaistaan verbeillä ”vorspielen” tai ”vorsingen”. Musiikin kulttuurihistorian taustalla häämöttää musiikin ymmärtäminen ”musiikkikulttuurina”. Kuten jo erityisesti 1800-luvun musiikinhistoriaa tutkinut, marxilaisesti suuntautunut Georg Knepler (1960), ajattelen musiikki-

[6] Tässä luulin tuoneeni jotain uutta humanistiseen tutkimukseen, kunnes Matti Huttunen ystävällisesti asetti edellä olevat aspektit osaksi jo Wilhelm Diltheyn (1833-1911), berliiniläisen filosofianprofessorin hermeneutiikkaa. Diltheyn mukaan humanististen tieteiden erityisluonnetta korostavat, että niissä operoidaan käsitteillä elämys, ilmaisu ja ymmärtäminen. Itselleni Diltheyn ”löytäminen” merkitsi jälleen uutta säiettä nykyisyyden ja menneisyyden välillä; hänhän saattoi vaikka maata sivuhuoneessa kehdossa, kun Fanny Hensel johti sunnuntaimatineoitaan. Diltheyn hermeneutiikasta ks. esim. Nordin 1999, 376-378.

[7] Saksalaista 1800-luvun musiikin esittämisen kulttuuria tutkineen Tomi Mäkelä sähköpostiviesti tekijälle 16.3.2002.

kulttuurin olevan riippuvainen laajoista yhteiskunnallisista yhteyksistä ja rakenteista. Musiikillista toimintaa ei voi erottaa muusta yhteiskunnasta.

Työni taustalla väikkyy myös biografinen musiikinhistoria, vaikkakaan tutkimus ei ole perinteinen säveltäjä- tai muusikkobiografia. Elämäkertahistoriassa tutkittavasta taiteilijasta pyritään muodostamaan ehjä kertomus, jota taideteokset ja elämä kuljettavat. Tässä työssä elämä ei pyri selittämään musiikkia, eikä musiikki elämää. Käsittelen esimerkiksi ”taidetta” vain silloin, kun Fanny Hensel ottaa sen itse tällä termillä esille. Tutkin sen sijaan musiikin merkityksiä ja mahdollisuuksia Fanny Henselin elämässä. Elämän kontekstissa ”biografian päähenkilö on kuin kamera menneisyyteen: Mitä hänen kauttaan näkyy?”[8]

Käytän hyväkseni myös lehdistöä ja tutkin sen osoittamaa Fanny Hensel -vastaanottoa. Tällaisen reseptiohistorian kautta voin tehdä joitakin johtopäätöksiä yleisemminkin ylemmän luokan porvarisnaisten musisoinnin mahdollisuuksista. Tarkastelu porvarillisen julkisuuden näkökulmasta kertoo siitä, miten lehdistö ja musiikkikritiikki tulkitsi Fanny Henseliä musiikkitoimijana.

Työni keskeinen kysymys liittyy musiikin ja sukupuolen suhteisiin: Millä tavoin porvarillisen naisen musiikilla oli mahdollisuus olla olemassa 1800-luvun ensi puoliskon Pohjois-Saksassa? Etsin menneisyydestä säveltävää, musisoivaa ja musiikista kirjoittavaa naista. Teen siis työtä, jota nimitetään myös kompensaatiohistoriaksi. Sarjalan (mts., 167) mukaan tämäntyyppisen musiikin historian tutkimuksen tavoitteena on marginalisoimismekanismien tarkastelun ohella suoda menneisyyden naisille yhtäläiset mahdollisuudet esiinpääsyyn miesten rinnalla. Naisen toiminnan näkyväksi saattaminen on merkinnyt tutkimuksessani myös musiikin käsittämistä laajasti ja erityisesti säveltämisen dominanssin kieltämistä. Sukupuolen näkökulma tai feministisyys musiikin historian tutkimuksessa merkitsee mm. autonomia-käsitteen kritiikkiä.

Koska asetan lähtökohdakseni naisen ja tutkin tietyssä historiallisessa tilanteessa eläneen naisen musiikillisia toimijuuksia, voisi minua pitää ennen kaikkea naishistorioitsijana[9]. En kuitenkaan pidä naiseutta annettuna, vaan yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti rakentuneena sukupuolena. Siksi joudun sivuamaan paikoin myös sitä, miten feminiininen toimijuus rakentuu suhteessa maskuliiniseen toimijuuteen. Nais- ja mies-

[8] Sarjala 2002, 126.
[9] Ks. Kinnunen 2001, 50-51.

toimijuus eivät tässä ole tasa-arvoisessa asemassa, vaan pääpaino on naiselle mahdollisissa toimijuuksissa.

Olen siis musiikin historian tutkimuksessa sukupuolen ja kulttuurihistorian tutkija, joka käyttää tarpeen mukaan myös muita musiikin historian tutkimuksen suuntausten menetelmiä.[10] Lähestymistavastani seuraa, että annan aineistoni ristivalottua mahdollisimman monesta suunnasta.

Analysoin tekstiaineistoa peilinäni saksalainen yhteiskunta, naisen ja taiteilijan/muusikon/säveltäjän/kriitikon asema siinä. Toisena peilinä ovat myös yksityisestä julkiseen ulottuvat musiikkielämän käytännöt. Kolmanneksi minun on vielä tunnettava ajattelu, jossa taidefilosofian ja estetiikan syntyessä musiikki siirtyi osaksi kaunotaiteita eli muutos, jossa musiikin teosluonne tuli sen esitysluonnetta ja funktiota tärkeämmäksi.

AIEMPI FANNY HENSEL -TUTKIMUS

Ensimmäisissä 1900-luvulla kirjoitetuissa tutkimuksissa Fanny Henselistä välittyy kuva Felix Mendelssohnin sisarena. Jack Werner (1947) kirjoitti laajan artikkelinsa sisarusten kuolinpäivän satavuotismuistoksi. Artikkeli pyrkii olemaan lyhyt elämäkerta myös Fanny Henselistä, mutta hän pääsee esille lähes ainoastaan suhteessa veljeensä. Franz Krautwurst (1979) antaa tilaa myös itsenäiselle Fanny Henselille. Hän mainitsee tämän poikkeuksellisen aseman Berliinissä sekä pianistina että sunnuntaimatineoiden järjestäjänä. Ennenkaikkea hän näkee Henselin kuitenkin säveltäjänä ja 1800-luvun merkittävimpänä naispuolisena säveltäjänä. Säveltäjä Fanny Henselillä näyttäisi Krautwurstin mukaan (mts., 662) olevan oma erityinen ansionsa. Hän esittää arvovaltaisessa tietosanakirjajulkaisussa Fanny Henselin todennäköisenä ”sanattomien laulujen” lajityypin luojana.

Naisliikkeen ensimmäisen aallon myötä syntyneessä tutkimuksessa 1980-luvulta alkaen Henseliin suhtauduttiin emansipatorisesti. Hänet nostettiin esiin itsenäisenä taiteilijana ja nähtiin miesten valtaamasta musiikinhistorian kaanonista unohdettumana säveltäjänä[11]. Tut-

[10] Britta Sweers (1998) pohtii kiinnostavalla tavalla etnomusikologian ja perinteisen musiikinhistorian yhteyksiä. Hänen mielestään aika voi olla se, mikä tekee ”oman musiikin” tutkimisesta ”toisen” eli siis ”vieraan”. Ajatus länsimaisen taidemusiikkikulttuurin tutkimisesta etnomusikologisin lähestymistavoin on myös yksi mahdollisuus. Teemaan liittyvää pohdintaa ks. Mustakallio 1996. Myös Jeff Titon (1997, 91) puhuu etnomusikologiasta ”musisoivien ihmisten tutkimuksena”.

[11] Mm. Citron 1983, Reich 1991a.

kimukset ovat suurimmaksi osaksi sävellysanalyyseja tai vertailuja veljen sävellysten kanssa. Carol Quinin (1981) ja Victoria Sirotan (1981) väitöskirjatutkimukset käsittelevät myös Fanny Henselin elämänhistoriaa ja hänen sijoittumistaan kulttuurihistorialliseen kontekstiin. Quin tuo esille myös Henselin merkityksen kirjoittajana ja oman aikansa kulttuurihistoriallisena kuvaajana. Molemmat tutkijat päätyvät väitöksissään kuitenkin Henselin sävellyksiin, joille he antavat sivumääräisestikin eniten tilaa. Sävellysanalyyseilla pyritään selvästi lisäämään Henselin arvoa säveltäjänä. 1980-luvun tutkimukselle oli ominaista eräänlainen romantiikan naisneron luominen. Sitä rakennettiin mm. toistamalla tutkimuksissa tiettyjä seikkoja: syntymistä lapsena, jolla oli ”Bachin fuugasormet”, isän kieltokirjettä ammattiin suuntautumisesta, korostettiin Fanny Henseliä julkisuuteen pääsemättömänä säveltäjänä, jonka julkaisutoiminta alkoi juuri ennen kuolemaa. Korostettiin varhaista kuolemaa ja sen ajankohtaa kesken kuoroharjoitusten, myyttistä yhteyttä elämässä ja kuolemassa[12] veljeen, Felix Mendelssohniin sekä riippuvuutta hänestä. Henselin säveltäjyyttä selitettiin veljen kanssa samanlaisella musiikkikasvatuksella ja naisen taiteilijuutta tukeneella äidillä ja naispuolisten sukulaisten esikuvilla sekä toisaalta isän kuoleman aiheuttamalla vapautumisella. Hensel nähtiin myös osana aikaa, jolle oli ominaista naisen ristiriitainen asema. Ranskan vallankumouksen arvot (vapaus, veljeys ja tasa-arvoisuus) olivat näennäisesti vastakkaisia keskiluokkaiselle perheideaalille ja sen naiskuvalle.

Quin (mts., 248) ja Citron (1993, 106) korostavat myös musiikkisalonkia yhtenä toiminta-alueena, mutta näkevät tämän organisoijan roolin säveltäjän näkökulmasta. Vailla perusteellista selvitystä sunnuntaimatienat ja säveltäminen liitetään toisistaan riippuviksi. Erottamatta sunnuntaimatineoita muista kotona järjestetyistä musiikkitilaisuuksista myös Whalen (1994) sitoo organisoinnin säveltäjyyteen. Musiikkiorganisaattorin tehtävä ei tunnu olevan yhtä arvokas kuin säveltäjän ja jossain määrin myös pianistin roolit. Salongista puhutaan paljon, mutta salonkia organisoivan Fanny Henselin on määrä kuitenkin paljastua säveltäjäksi. Salonki nähtiin sävellystaidon ylläpitäjänä, ei esimerkiksi yhteissoittotaidon tms. kehittäjänä. Toisaalta arvioidessaan Fanny Henselin erilaisia musiikillisia puolia Citron saa tulokseksi, että Henselin säveltäjäminä oli heikko,

[12] Felix Mendelssohn kuoli myös äkillisesti, vain puoli vuotta sisarensa jälkeen.

pianistiminä ambivalentti ja sunnuntaimatineoita johtava minä vahva. Citron korostaa Fanny Henselin riippuvuutta Felix Mendelssohnista ja sitä, miten sisar näkee itsensä ”toisena” suhteessa veljeensä.[13] Toiseuden säveltäjänä ottaa esille myös Gisela A. Müller (1998). Vasta 1990-luvulla on havaittu Henselin musisoimisen monitasoisuus ja erotettu toisistaan epävirallisemmat soittotuokiot, perhejuhlat ja virallisempi salonkimusisointi. Borchard (1997 ja 1999) ja Hellwig-Unruh (1997a ja 2000) korostavatkin esiintyvän muusikon ja sunnuntaimatineoiden järjestäjien roolien itsenäisyyttä. Omassa työssäni on paljon samaa, mutta pyrin tuomaan esille vielä sensitiivisemmin laajasti käsittämäni musiikin sijoittumisen julkisuuden eri kehille.

Fanny Henseliin ja hänen sävellyksiinsä kohdistunut tutkimus on laajentunut räjähdysmäisesti erityisesti 1990-luvun lopulla. Marraskuussa 1997 Berliinissä pidetyn kansainvälisen symposiumin yhteydessä ilmestyi Helmigin (1997) toimittama artikkelikokoelma *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy Das Werk* ja kaksi vuotta myöhemmin symposiumissa pidettyjen esitelmien pohjalta toinen artikkelikokoelma *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartoldy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, toim. Borhard ja Schwarz-Danuser (1999). Yksi vuoden 1994 *The Musical Quarterly* -lehden numeroista oli omistettu Mendelssohneille ja joukossa oli usea Fanny Henseliin keskittyvä artikkeli. Lukuisia artikkeleja on lisäksi ilmestynyt lehdissä ja kirjoissa eri puolilla maailmaa. Perustutkintotasoisissa opinnäytetöissä painopiste on edelleen sävellyksissä, samoin kaksi Saksassa valmistunutta väitöskirjaa[14] tuovat esiin säveltäjän tuotantoa.

Tärkein biografinen Fanny Hensel -tutkimus on alun perin ranskaksi 1992 ilmestynyt Françoise Tillardin kirjoittama elämäkerta. Tillard sijoittaa kohteensa laajaan sosiokulttuuriseen kontekstiin. Hän korostaa Fanny Henselin yhteyksiä romantiikan eri alojen näkemyksiin ja edustajiin. Tärkeä Tillardin näkökulma on, että Fanny Hensel oli aina osa porvarillista perhettä ja sen ideologiaa. Pianistina hän ei juuri koskaan päässyt loistamaan taidoillaan, hän vain hoiti tehtävän, joka hänelle kuului. Sunnuntaimatineoiden järjestäjänä hän oli osa Berliinin seurapiiriä, joka saattoi kokoontua Mendelssohn – Henseleiden luona omien makumieltymystensä mukaisen musiikin ympäröimänä. Sävel-

[13] Citron 1993, 55-56.
[14] Maurer 1997a ja Hellwig-Unruh 2000.

täjänä hän oli Tillardin mukaan riippuvainen Felix Mendelssohnista. Lopulta Hensel teki itsenäisen päätöksen astua omalla nimellään julkisuuteen.

Vuonna 1997 ilmestyi myös Antje Olivierin kirjoittama elämäkerta ja Jutta Rebmannin biografisen romaanin taskukirjapainos. Henselistä on kirjoitettu elämäkertoja myös pedagogisessa mielessä (Frölich 1997, Büchter-Römer 2001). Suomeksi hänen elämäkertansa on esitelty naissäveltäjiä esittelevässä tietokirjassa (Moisala ja Valkeila 1994).

Tutkimuksen laajentumista kuvastaa myös Fanny Hensel -nimellä tekemieni internet-hakujen tulokset. Vielä vuonna 1997 tuloksena oli vain parikymmentä viitettä. Keväällä 2003 Altavistan hakukoneella tehty haku antoi viitteitä peräti 1996 kappaletta.

Vielä 1980-luvulle saakka Fanny Henselistä saatu tieto perustui siis Felix Mendelssohn -tutkimuksen antamiin vihjeisiin ”lahjakkaasta sisaresta”. Osaksi tutkimuksessa annettiin Fanny Henselistä hyvin negatiivinen kuva. Häntä pidettiin luonteeltaan hysteerisenä, omistavana ja mustasukkaisena, säveltäjänä täydellisen harrastajamaisena.[15] Naisliikkeen nousun ja erityisesti naissäveltäjiin kohdistuvan tutkimuksen myötä Fanny Henselistä on tullut yksi länsimaisen taidemusiikin tutkituimmista naispuolisista säveltäjistä. Tutkimuksen on osaltaan mahdollistanut laaja lähdeaineisto, joka tuli 1964 julkisuuteen ja Berliinin valtionkirjaston haltuun osana tuolloin perustettua Mendelssohn-arkistoa[16]. Sävellyskäsikirjoituksia, kirjeitä, päiväkirjoja ja muuta arkistoaineistoa on ilmaantunut julkiseen käyttöön yksityisarkistoista vähitellen. Esimerkiksi vasta vuonna 1999 tuli huutokauppaan Fanny Henselin ajallisesti viimeinen (1844-1847) päiväkirja.[17]

Voimakas kiinnostus Fanny Henseliin on aiheuttanut myös sen, että hänen jälkipolville jättämäänsä aineistoa on julkaistu erityisesti 1990-luvulta lähtien. Pääosa aineistosta on nykyään Berliinin valtionkirjaston osaksi sijoitetussa Mendelssohn-arkistossa. Arkiston suhtautu-

[15] Felix Mendelssohn -tutkimuksen negatiiviseeen kuvaan on kiinnittänyt huomiota Weissweiler 1991, 202 ja 1997, 95. Felix Mendelssohn -tutkimuksessa rakennettiin Fanny Henselin säveltäjyys tietynlaiseksi, kun hänet esiteltiin vain pianokappaleiden ja liedien säveltäjänä. Juuri koskaan hänen ei mainita säveltäneen kvartettoja tai laajoja orkesterisäestyksellisiä kuoroteoksia.
[16] Mendelssohn-arkiston vaiheista ja aineistoista Schneider 1965; Klein 1990.
[17] Fanny Henselin sävellyskäsikirjoitusten säilytyspaikoista ks. Hellwig-Unruh 2000, 29.

minen Fanny Henselin ”julkistamiseen” on 1990-luvulle saakka ollut nihkeää[18]. Paine aineiston julkistamiseen on kymmenen viime vuoden aikana ollut kuitenkin voimakas ja esimerkiksi vuonna 2002 arkiston aineistosta julkaistiin kolme Fanny Henseliä koskevaa keskeistä aineistolähdettä[19]. Kyseinen prosessi on heijastunut omaankin tutkimukseeni. Kesken tutkimustani, kesällä 2002, ilmestyivät Fanny Henselin päiväkirjat, jotka olin vuosien aikana opetellut lukemaan mikrofilmeiltä ja kopioinut tietokoneeni muistiin! Toisaalta, vaikka alkuperäisten tekstien lukemiseen meni ylen runsaasti aikaa, sain työtä tehdessäni toisenlaisen suhteen päiväkirjojen kirjoittajaan kuin jos olisin lukenut ne suoraan julkaistuina. Opin lukemaan 1800-luvun alun saksalaista käsialaa ja opin tuosta käsialasta jollakin tapaa ”lukemaan” myös Fanny Henseliä, hänen mielentilojaan, tuntemuksiaan ja ajatuksiaan.

LÄHTEET

Tämän tutkimuksen tärkeimmät lähteet ovat Fanny Henselin tekstejä, hänen kirjeitään ja päiväkirjojaan.[20] Ne ovat osa erityisesti 1700-luvulla levinnyttä runsasta omaelämäkerrallisten tekstien aineistoa, johon luetaan kirjeiden ja päiväkirjojen ohella myös muistelmat ja kirjeromaanit. Kyseinen tekstikorpus oli oleellista modernille ajalle, jossa uudenlaisen historiallisen tietoisuuden syntyessä aika hahmotettiin menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden muodostamaksi kokonaisuudeksi. Tarve

[18] Arkiston aineistoon käsiksi pääseminen ei ole aina ollut yksinkertaista. Aineistosta ei ole saatavilla esimerkiksi luetteloa. Jotkut tutkijat ovat saaneet jopa torjuvaa kohtelua halutessaan päästä käsiksi Fanny Henseliä koskevaan materiaaliin, ks. esim Weissweiler 1997, 8. Arkiston aineistoa on jonkinverran julkistettu, samoin kuin aineiston perusteella tehtyjä tutkimuksia Duncker & Humblotin julkaisusarjassa *Mendelssohn-Studien*.

[19] Aineistot ovat Henselin päiväkirjat (toim. Klein ja Elvers 2002), Rooman kirjeet (toim. Klein 2002a) ja Mendelssohnien Italian matkoja koskeva näyttelykirja (toim. Klein 2002b).

[20] Kirjeisiin ja päiväkirjoihin verrattavaa muuta henkilökohtaista aineistoa voisivat olla esim. almanakat, muistikirjat ja muistoalbumit. Niitä ei Mendelssohn-arkistossa ole (Hans-Günter Kleinin kirje tekijälle 27.8.2001). Arkistossa on sen sijaan Fanny Henselin *Noten-Album* (MA Ms. 142), äidin serkun Henriette von Pereira-Arnsteinin (1780-1859) vuonna 1821 antama lahja, johon vieraat kirjoittivat runoja ja sävellyksiä, siis eräänlainen muistokirja, *Stammbuch* (ks. Klein 1993). Yksityisomistuksessa on Wilhelm Henselin Italiasta 1828 tuoma joululahja, sydänmenmuotoinen pienen pieni kirjanen, *Tagebuch-Album*, joka sisältää ajalta 1828-1833 Wilhelm Henselin piirroksia ja harjoitelmia, Fanny Henselin sävellysharjoitelmia ja kaksi Fanny Henselin päiväkirjamerkintää (Benjamin 1990). Kolmaskin albumi *Reise-Album 1839/40* sisältää ajallisesti järjestäytyviä sävellyksiä ja piirroksia (Klein 2002b).

vastata kysymykseen ”kuka minä olen” kaipasi tietoa ja kokemusta siitä, mistä yksilö oli tullut ja mihin hän oli menossa[21]. Rebekka Habermas (2000, 23) nimittää omaelämäkerrallista aineistoa egodokumenteiksi ja pitää niitä erittäin valaisevina lähteinä 1700-luvun lopun ja 1800-luvun porvariston kannalta, koska kyseisen yhteiskuntaluokan elämään kuului olennaisesti niiden kirjoittaminen päivästä päivään ja vuodesta vuoteen. Jopa koko porvaristo osaltaan määrittyi kirjoittamisen kautta. Narraatioon yhdistyi usein myös yksilöllisyyttä korostava uskonnollisuus, joka esitti vaatimuksen moraalisesta itsekasvatuksesta. Päiväkirjojen ja kirjeiden kirjoittamista vaadittiin, koska sen avulla tapahtui ihmisen kasvu yhteiskuntaa palvelevaksi yksilöksi. Näin tekstit voidaan nähdä ihmisen yksilöistymisen välineinä.[22]

Kysyessäni, millaiset toimijuudet olivat mahdollisia berliininjuutalaiselle sivistysporvaristonaiselle 1800-luvun ensi vuosikymmeninä, saan kirje- ja päiväkirja-aineistolla aivan toisenlaisen vastauksen kuin jos tutkisin asiaa porvarillisen julkisuuden näkökulmasta, esimerkiksi lehdistöstä. Aikalaislehdistön perusteella edessäni olisi aika totaalinen naisten näkymättömyys yleensä yhteiskunnassa ja syntymässä olevassa julkisessa musiikkielämässä sekä Fanny Henselin näkymättömyys erityisesti.

Aineistoni kertoja on Fanny Hensel. Teksteihin ovat tällöin tulleet mukaan sellaiset asiat, joista kertomisen ja kielellistämisen hän on nähnyt aiheelliseksi kulloisessakin yhteydessä. Mutta lukemalla tekstejä ikään kuin vain Fanny Henselin ”äänenä” menen harhaan, sillä tekstit kertovat myös kirjeen- ja päiväkirjojen kirjoittamisen traditiosta ja ajan käytännöistä. Valintaprosessi siitä, mikä valikoitui kirjalliseksi ilmaisuksi, oli kirjoitushetkellä jo käyty. Päiväkirjojen ja kirjeiden kaltaisten egodokumenttien avulla on kuitenkin mahdollista päästä näkemään sitä aluetta ihmisten elämässä, mikä ei esimerkiksi lehdistöjulkisuudessa tule esille. Aineisto suosii sellaisten käytäntöjen paljastumista, jotka ovat kuuluneet kodin ja naisen alueelle. Tehtäväni on muistaa kysyä koko ajan myös, mistä tämä aineisto vaikenee. Kykenikö musiikillinen toimijuus ujuttautumaan kokonaisuudessaan tähän aineistoon?

Kirjeet tuovat vastalauseitta Fanny Henselin esiin suhteessa Felix Mendelssohniin. Koska kirjeet on osoitettu pääasiassa hänelle, musiikkitoimijuuden heijastuspinta on kirjeissä veli ja ammattimuusikko. Pyrin

[21] Taylor 1989, 28-30 ja 47.
[22] Ks. myös Karkama 1994, Maschuch 1997 ja Sjöblad 1997.

kuitenkin pitämään mielessäni nimenomaan Fanny Henselin ”äänen”, vaikka kirjeet ovat osa kirjeenvaihtoa. Läheskään kaikkiin kirjeisiin ei ole edes saatavilla vastauskirjeitä. Felix Mendelssohnin kirjeitä[23] olen tarkastellut asiasisältöisenä taustainformaationa. Kirjeet eivät kuitenkaan jää pelkästään faktojen tarkistusaineistoksi, sillä kirjeenvaihto oli neuvotteluareena, jossa rakentui molempien sisarusten musiikillinen toimijuus, myös Felix Mendelssohnin.

Päiväkirjat

Päiväkirjojen kirjoittaminen oli osa porvarisnaisten kasvatusta. Fanny Henselin päiväkirjan pito näyttäisi alkaneen vasta siinä vaiheessa, kun hän oli jättämässä lapsuuden perheensä ja valmistautumassa porvaristoperheen rouvan rooliin[24], johon musisoiminen kuului olennaisena osana. Englantilaisten naisten päiväkirjoja tutkineen Harriet Blodgettin (1988, 148-156) mukaan avioliitonsolmimisvuosi oli naisten elämässä usein eniten täynnä tapahtumia. Hänen mielestään vihkiäisten jälkeen naisen saama uusi nimi antoi päiväkirjankirjoittajalle uudenlaisen identiteetin, joka näkyy tekstin ja aiheiden muuttumisena. Huomio näyttäisi pätevän myös Fanny Henselin päiväkirjaan. Morsiamena hän täytti päiväkirjaansa tiheään ja kirjasi sinne paljon tapahtumia. Ensimmäisenä vuonna säännöllisiä merkintöjä tuli kerran viikossa, suosituimpien kirjoituspäivien ollessa keskiviikko ja torstai. Sivumääräisesti ensimmäinen vuosi kattaa jakson 1829-1834 päiväkirjasta peräti puolet. Hän kirjasi tällöin päivittäin, mitä oli tapahtunut, ketä oli ollut vieraisilla tai kenen luona oli oltu.

> Torstaina 8 päivää sitten olivat meillä illalla Märckerit, Heinrich ja Betty [Beer] jne. Perjantaina Passion harjoitukset, päivällisen jälkeen ajoimme Mar[ianne Mendelssohnille], H[iny]-tätiä onnittelemaan syntymäpäivän johdosta, sitten vielä pariksi tunniksi Meyerin tädin luokse. Lauantaita en oikein muista. Sunnuntaina oli Passion harjoitukset. Oli

[23] Joitakin otteita Felix Mendelssohnin kirjeistä on Citronin (1987) kommentaareissa, samoin Sebastian Henselin (1879) sukukronikassa. Laaja kokoelma sisältyy Weissweilerin (1997) toimittamaan kirjeenvaihtoon. Lisäksi käytössäni on ollut Paul Mendelssohnin (1862) toimittamat Felix Mendelssohnin matkakirjeet vuosilta 1830-1832 ja Elversin (1984) toimittama kokoelma.

[24] Lapsuuden päiväkirjojen puuttuminen tuntuu oudolta. Henseleiden 10-vuotias Sebastian-poikakin piti päiväkirjaa Italian matkalla vuosina 1839-1840.

> paljon väkeä ja [passio] alkoi jo mennä siedettävästi. Iltapäivällä Hensel, Humboldt ja Ritz. Henselillä oli niin kauhea hammassärky, että kehoitin häntä menemään hammaslääkäriin, jossa hän otattikin hampaan pois. Illalla hän piirsi [Friederike] Robertia. Heyed.[emannit] olivat meillä. Myös Droysen, Gans, Meyer, Lewenhagen jne. Maanantaina [Laulu]akatemia ja Passio. Hensel nouti meidät ja ajoimme Magnuksen luo. Kotona Kabrun. Hensel korjaili piirrosta Robertista.[25]

Häiden jälkeen merkinnät harvenivat ja alkoivat etsiä sisällöllisesti toisenlaista suuntaa. Lapsen syntymä kesäkuussa 1830 taas katkaisi kirjoittamisen lähes täydellisesti.

Blodgett (1988, 21) korostaa päiväkirjan kirjoittamisessa periodisuuden tärkeyttä. Hänen mukaansa kirjoittamisen säännöllisyys oli tärkeämpää kuin esimerkiksi aiheen valinta. Fanny Henselkin koki tärkeäksi kirjoittaa säännöllisesti. Kun hänen kirjoituksiinsa tuli kerran kahden viikon tauko, hän aloitti seuraavan merkinnän valittamalla: ”Voi kuinka pitkään aikaan en ole saanut kirjoitetuksi.”[26]

Fanny Henselillä oli kolme erilaista tapaa kirjoittaa päiväkirjaa. Joskus hän kirjoitti päivittäin. Yleisempää oli kuitenkin kirjoittaa silloin tällöin, ensimmäisen vuoden viikottaisen kirjaamisen jälkeen noin kerran kuukaudessa. Retrospektiivisia eli takautuvia päiväkirjamerkintöjä on aineistossa paljon.

Päiväkirjan pitäminen ei ollut Fanny Henselille itsestään selvä asia. Se oli tapa, josta hän tietoisesti halusi joskus irrottautuakin. Se oli myös tapa, josta hänen oli vaikea irrottautua. Joka tapauksessa hän joutui pohtimaan omaa päiväkirjan pitoaan.

---

[25] ”Donnerst. vor 8 T. waren Märckers Abends hier, Heinrich u. Betty etc. Freit. Probe d. Passion, nach Tisch fuhren wir zu Mar., Tante H. zu ihrem Geburtstag zu gratuliren, dann zu Tante Meyer, wo wir ein paar Stunden blieben. Sonnabend ist mir nicht recht erinnerlich. Sonntag war Passionprobe. Es war recht voll, u. fing an, erträglich zu gehn. Mittags, Hensel, Humboldt und Ritz. Hensel hatte so unerträgliches Zahnweh, daß ich ihn bat, zum Zahnarzt zu gehn, wo er ihn herausziehn ließ. Abends zeichnete er die Robert, Heyd. waren da. Droysen, Gans, Meyer, Lewenhagen etc. Mont. Academie u. Passion, Hensel holte uns ab, u. wir fuhren zu d. Magnus. Zu Hause Kabrun. Hensel retouchirte die Robert.” (Päiväkirja 21.2.1829.) Merkinnässä mainittu Passio on Johann Sebastian Bachin *Matteus*-passio, jonka ensiesitystä sitten Bachin päivien harjoiteltiin Berliinin Lauluakatemiassa. Esityksen johti maaliskuussa 1829 Felix Mendelssohn.

[26] ”Wie lange bin ich nicht schreiben gekommen” (päiväkirja 9.3.1829).

> Tavanmukaisuus on niin voimallista ja päiväkirja sellainen tavanomaisuus, etten voinut aiemmin irrota siitä, vaikka olisin halunnut. Nyt taas en halua jatkaa, vaikka Wilhelm toivoo sitä ja haluaisin kaikessa miellyttää häntä. Nähdä mustaa valkoisella on myös todella jotakin hyvin omaa – jos sen pitää näyttää pelkästään muistilistalta, niin se [kirjoittaminen] kyllä kuivuu. Ja vaikka kirjoittaminen jotenkin jatkuu, saattaa olla, ettei se enää miellytäkään seuraavana päivänä.[27]

Ruotsalaista päiväkirja-aineistoa tutkinut Christina Sjöblad (1997, 63) on luokitellut päiväkirjat kahteen lajiin, joista ensimmäinen koostuu juuri lyhyistä luettelonomaisista huomioista päivittäisistä rutiineista, vierailuista, sukulaiskäynneistä ja vaihtuvista sääoloista. Tämän tyyppisissä päiväkirjoissa analysoitiin Sjöbladin mukaan harvemmin henkilökohtaisia tunteita tai käytiin sisäisiä pohdintoja. Vaikka edellisen esimerkin perusteella Fanny Henselille ei näyttänyt riittävän muistin avuksi laadittu luettelomainen päiväkirja, tapahtumien luetteloinnin säilyi kuitenkin päiväkirjojen ytimenä koko aineistoajan. Kuten Klein ja Elverskin (2002, XIII) huomauttavat, Fanny Hensel oli niukkasanainen. Sanojen vähäinen määrä ei kuitenkaan kerro koko totuutta. Esimerkiksi keväällä 1847 Hensel kirjasi uusien julkaistujen sävellystensä ilmestymisen vain muutamalla sanalla: ”Viimeiset 3 vihkoani ovat nyt ilmestyneet, (…)”[28]. Tekstissä välittömästi seuraava jatko”(…) ja pelkään, että olen julkaisuurani lopussa”[29], jättää ilmiselvästi tilaa pohtiville ajatuksille. Lukijana on vaikea rientää jatkamaan tekstin lukua, sillä tuntuu kuin merkintä jatkuisi, vaikka sitä ei ole kirjoitettukaan paperille. Lauseen ”takana” olevat ajatukset tuntuvat täyttävän seuraavankin sivun. Reflektio oli ikään kuin olemassa, vaikkakaan ei ylöskirjoitettuna. Sjöbladin toinen päiväkir-

[27] ”Die Gewohnheit ist so mächtig, u. ein Tagebuch ein solches Ding der Gewohnheit, daß ich früher nicht davon loskommen konnte, obgleich ich es wünschte, jetzt nicht wie daran gehn mag, obgleich Wilhelm es wünscht, u. ich ihm alles zu Liebe thun möchte. Es ist auch wirklich so ein eigen Ding um dies schwarz auf weiße Gewissen – soll es ein bloßer Denkzettel sehn, so wird es doch gar zu trocken, u. geht es irgend weiter, so mißfällt es Einem den Tag nachdem man es geschrieben hat.” (Päiväkirja 4.3.1831.)

[28] ”Meine letzten Heften sind nun erschienen, (…)” (päiväkirja huhtikuussa 1847).

[29] ”(…) ich fürchte, ich stehe am Ende meiner Herausgeberschaft” (päiväkirja huhtikuussa 1847).

jatyyppi edustaa oman itsen etsintää ja on täynnä pohtivia ja reflektoivia ajatuksia teoista ja tekemättömyydestä. Sitä voisi kutsua myös modernin päiväkirjan tyypiksi. Fanny Henselin päiväkirja ei selkeästi täytä reflektoivan päiväkirjan vaatimuksia, mutta Hensel siirtyi päiväkirjassaan vähitellen ja varovasti luettelomaisesta päiväkirjasta kohti modernia päiväkirjaa muistuttavaa kirjoittamista. Merkinnät harvenivat vuosien mittaan ja muuttuivat monesti takautuviksi. Hänellä oli näin ollen ollut aikaa miettiä tapahtumia ja niiden merkityksiä.

Sjöblad (1997, 47-48) huomioi myös, miten päiväkirja ja muistikirja sekoittuivat ruotsalaisten 1700-luvun naisten kirjoittamisessa. Tuohon yhdistyneeseen kirjaseen tehtiin luetteloita vaatteista, astioista, kirjoista ym. omaisuudesta. Fanny Hensel ei välittänyt kirjata päiväkirjaan maallista mammonaa, vaan oli siirtynyt tavaroiden sijasta inventoimaan ihmisiä: ihmisten elämänkulkua ja kohtaloita – sekä omaansa että läheisten.

Fanny Hensel kirjoitti myös maailmanpolitiikasta, Preussin hallinnosta ja sen sensuurista, heinäkuun vallankumouksesta – eikä pelkästään kuvaten asioita. Hän ihmetteli ironisesti esimerkiksi vuoden 1841 alussa, että kaikki kansat varustavat armeijoitaan – muka rauhaa varten![30] Uutisluonteiset asiat pääsivät myös päiväkirjaan: kesällä 1842 paloi Hampuri ja Pariisissa tapahtui hirvittävä junaonnettomuus. Moderni maailma ristiriitoineen tunkeutui porvarisrouvan muistiinpanoihin myös silloin, kun harmonisesta perhe-elämästä kymmenen vuotta aiemmin kirjoittanut Fanny Hensel oli vuonna 1843 ahdistunut ja levoton varttuvan lapsensa tekosista tai siitä, ettei hän saanut tietoja miehensä kotiinpaluusta Englannista.

Päiväkirjasta avautui laaja seurapiiriverkosto, jonka jäsenet poikkesivat Mendelssohnien residenssiin Leipziger Straßelle. Julkisessa maailmassa esiintyvät muusikot, tiedemiehet, virkamiehet ja kirjailijat tulivat päivälliselle. Pankkiiri Mendelssohnin tytär ja professorin rouva Hensel soitti heille tai heidän kanssaan. Merkinnöissä olivat läsnä myös aviomiehen työ, tarjoukset, sopimukset, palkkiot ja näyttelyt. Hovimaalarin rouva tunsi taidehistorian ja osasi arvioida töitä. Hän oli näyttelyjen valmistamisessa myös käytännön asioiden hoitaja.

[30] ”Einstweilen rüstet ganz Europa – für den Frieden!! Wer das glaubt!” (Päiväkirja 20.1.1841.)

Fanny Hensel kirjoitti myös säveltäjäveljensä työstä[31]. Hän kertoi teosten esittämisistä, Felix Mendelssohnin työsopimuksista, soittamisesta ja kapellimestarin toimista. Päiväkirjoissa näyttäytyvä säveltäjä onkin ennen kaikkea Felix Mendelssohn, mainitut sävellykset olivat useimmiten veljen toiminnan tuloksia ja hänen teostensa esityksiä. Omasta säveltämisestään Fanny Hensel kirjoitti harvoin. Hänen oma musiikillinen toimintansa oli päiväkirjoissa yhteismusisointia, vieraille soittamista, itsekseen harjoittelua ja sunnuntaimatineoiden järjestämistä. Hyvin tavallinen ilmaisu vieraille esiintymisestä oli ”minun täytyi soittaa hänelle”[32]. Ainoa sunnuntaimatineoiden ohjelmakooste on syksyltä 1833 ja löytyy nimenomaan päiväkirjasta. Sen yhteydessä Fanny Hensel ilmaisi selvästi, että hän kirjoitti ohjelmat ja esiintyjät päiväkirjaan sen vuoksi, etteivät ne unohtuisi ja katoaisi[33]. Hans-Günter Klein (2002, XIII) pitää Fanny Henselin päiväkirjojen ”itselle kirjoittamista” syynä siihen, että niissä ei juurikaan mainita sävellyksiä tai reflektoida niitä. Mielestäni syy sävellysmerkintöjen vähäisyyteen suhteessa säveltämisen laajuuteen ei ole siinä, että kirjoittaminen oli kohdistettu pääasiassa itselle. Fanny Henselin tapauksessa on enemmänkin kyse samasta ilmiöstä, josta Richard Leppert (1988, 147) puhuu musiikin ”luonnollistamisena” niin olennaiseksi osaksi naisten elämää, että omasta musisoinnista ei ollut tarpeellista kirjoittaa kirjeissä, päiväkirjoissa tai muistelmissa. Tuon ajan naiset – kuten myös Fanny Hensel – kirjoittivat kuitenkin oopperaesityksistä ja julkisista tai puolijulkisista konserteista, joihin he olivat osallistuneet.

Päiväkirjassa oli läsnä paitsi arkinen selviytyminen myös porvarissäädyn mahdollisuus tulevaisuuden suunnitelmiin, erityisesti matkusteluun. Lapselle pohdittiin tämän taipumuksen mukaista ammattia taiteen tai tieteen parissa, mutta sittemmin äiti luopui haaveista ja toivoi vain, että lapsesta tulisi kunnollinen, mukava ja terve ihminen. Päiväkirjassa näkyy siis modernille ihmiselle tyypillinen aikatietoisuus: on menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus.

---

[31] Toinen veli Paul Mendelssohn mainitaan vain harvoin, yleensä ilmoittamalla tämän olevan jossakin muussa kaupungissa kuin Berliinissä.

[32] ”Ich mußte ihm vorspielen.”

[33] ”Ich will doch die Repertoire meiner jetztigen Morgenconcerte geben, um sie nicht zu verlieren” (päiväkirja 28.10.1833). [Kirjoitan nykyisten aamukonserttieni ohjelmiston tähän, jotteivat ne katoaisi.]

Vaikka matkapäiväkirjat olivat jo kauan olleet leimallisesti miesten genre, esimerkiksi Blodgettin (1988, 22-23) aineistossa ne muodostuivat myös yhdeksi naisten päiväkirjalajiksi. Fanny Henselillä erityisesti Italian matkojen päiväkirjat olivat pitkiä. Tuntuu, että hän kuvasi jokaisen taulun, patsaan, puun, pensaan ja maiseman, jotka perhe eri pysähdyspaikoissa näki. Kuvaus oli valokuvamaisen pikkutarkkaa. Omaan itseen kamera ei juurikaan pysähtynyt.

Ensimmäisen Italian jakson aikana matkapäiväkirja todisti myös ensimmäistä eurooppalaista joukkoturismiliikettä, kun Fanny ja Sebastian Hensel kävivät katsomassa Pompeijin kaivauksia. Päiväkirjan pitäjä ihmetteli laavan alle hautautuneiden elämää.

> Eikä siellä ole varsinaisesti ollenkaan huonekaluja. Mihin ne ovat joutuneet? Ovatko asukkaat kyenneet saamaan paljon tavaroita etukäteen turvaan? Todennäköisesti eivät, koska purkaus alkoi hyvin yhtäkkiä. Ovatko tulleet jälkeenpäin ja etsineet tavaroitaan tuhkavuorista? Mikseivät sitten ole tehneet esiin kaivetuista taloistaan heti asuttavia? Kummatkaan näistä selityksistä eivät tyydytä minua.[34]

Toisen Italian matkan (1845) aikana Fanny Hensel oli hukannut pitämänsä päiväkirjan. Perheen saavuttua kahdeksan kuukauden matkan jälkeen kotiin hän alkoi kirjoittaa matkasta päiväkirjamerkintöihin, piirustuksiin yms. pohjautuvan kronologisen matkapäiväkirjan. Hänellä oli siis voimakas tarve kirjoittaa matka, koettu elämä tarinaksi.

Fanny Hensel kirjoitti mitä todennäköisimmin päiväkirjaansa lähinnä itselleen ja tiettyinä aikoina myös aviomiehen luettavaksi[35]. Eurooppalaisnaisten päiväkirjojen esikuvina olivat 1700-luvulta lähtien julkaistut päiväkirjat ja päiväkirjoja aineistonaan käyttäneet tai päiväkir-

[34] "(…) u. namentlich sind fast gar keine eigentliche Möbel da. Wo sind sie geblieben? Haben die Einwohner vorher Vieles geflüchtet? Das ist nicht wahrscheinlich, da der Ausbruch ziemlich plötzlich erfolgte. Sind sie nachher gekommen, u. haben die Aschenberge nach ihren Sachen durchsucht? Warum haben sie denn, die einmal frei gemachten Häuser nicht auch gleich bewohnbar gemacht? Diese beide Erklärungen wollen mir nicht passen." (Päiväkirja 1.7.1840.)

[35] Aloittaessaan päiväkirjanpidon tauon jälkeen keväällä 1831 Fanny Hensel viittasi aviomiehensä toivoneen vaimonsa pitävän päiväkirjaa. Wilhelm Hensel oli myös lukenut tekstiä: "Meine vorigen Seiten haben Wilhelm Vergnügen gemacht" (päiväkirja 14.3.1831). [Edelliset sivuni ovat miellyttäneet Wilhelmiä.]

jan muotoon kirjoitetut romaanit. Näillä on ollut ilmeisen pedagoginen funktio eli tarkoitus oli päiväkirjan kirjoittamisen avulla vahvistaa naisen roolia aviovaimona ja äitinä[36]. Henselin päiväkirjassa korostui kirjoittamisen yksityisyys. Muutamin paikoin hän ilmaisi sen hyvin suoraan: ”(…) koska kirjoitan yksin itselleni, (…)”[37]. Toisessa yhteydessä hän liitti päiväkirjansa yksityisen luonteen tyylillisiin seikkoihin ihmetellessään omaa vähäistä huumorin ja ironian käyttöään: ”Miksei minulla ole itselle kirjoittaessani huumoria?”[38]

Päiväkirjassaan Fanny Hensel käsitteli muutamia asioita, jotka puuttuvat lähes kokonaan Felix-kirjeistä[39]. Tällainen oli lapsen kehityksen seuraaminen, ja etenkin tämän puheen kehittyminen. Fanny-äiti kirjoitti laajasti ja laati esimerkkejä siitä, mitä Sebastian oli sanonut ja tehnyt. Sitten kun pojalla oli hankalampia elämänvaiheita, Hensel ei kertonut yksityiskohtaisesti vaikeuksista, vaan sanoi Sebastianilla olevan esimerkiksi ”nulikkavuodet”[40] tai ilmaisi huolensa lapsen kasvamisesta kunnon ihmiseksi ja käytti pojasta tällöin ilmaisua ”pieni synnintekijä”[41]. Blodgettin (1988, 64-76) mukaan naisen kirjoittamisesta oli hyötyä koko perheelle. Paitsi, että nainen kasvoi kirjoittamalla paremmaksi ihmiseksi, kasvoi hän myös paremmaksi kasvattajaksi. Lasten kasvattamista silmällä pitäen päiväkirjojen avulla päästiin menneisyyteen katsomaan, millainen lapsi oli ollut silloin – ja verrata sieltä löytyvää henkilöä nykytilanteeseen. Fanny Hensel pohti päiväkirjassaan myös lapsen kasvattamisen mielekkyyttä ja myönsi itselleen epäonnistumisen murrosikäisen, 13-vuotiaan pojan kasvattajana: ”Sitä kysyy itseltään tietysti myös, mitä varten kasvatat poikaa huolella ja huolellisuudella ja näet vaivaa sielun ja ruumiin puhtaana pysymisestä, kun kaikki työ katoaa kuin tuhka tuuleen.”[42]

Näyttäisi siltä, että päiväkirja ei ollut 1800-luvulla paikka, jossa olisi kerrottu salaisuuksia tai jossa olisi käsitelty asioita, joista ei porvarillisessa perheessä olisi voitu puhua ääneen. Vaikka päiväkirjaa kirjoitettiin

[36] Päiväkirjasta julkisuudessa ks. Blodgett 1988, 35-37; Calabrese 1988, 139-140.

[37] ”(…) da ich allein für mich schreibe, (…)” (päiväkirja 19.3.1829).

[38] ”Warum habe ich gar kein Humor, wenn ich für mich schreibe?” (päiväkirja 8.5.1831).

[39] Tähän ovat tietenkin osasyynä Citronin (1987b, xlvii) musiikkipainotteiset ja Felix Mendelssohn -suhteeseen liittyvät valintakriteerit.

[40] Nulikkavuodet, ”Flegeljahre” viittaavat uhmaikään.

[41] ”der kleine Sünder”

[42] ”Man frägt sich natürlich, wofür erziehst du einen Sohn mit Sorge u. Sorgfalt, u. bemühst dich Körper u. Seele rein zu erhalten u. Alles verweht wie der Staub in Winde” (päiväkirja 4.5.1843).

yksin, oman kirjoituspöydän ääressä, naiset pitivät kielletyt asiat kiellettyinä jopa itseltään.[43] Henselkään ei puuttunut yleisesti kiellettyinä oleviin aiheisiin, erityisesti ruumiillisuuteen, kuukautisiin, vaihdevuosiin tai seksuaalisuuteen[44]. Mutta hän kertoi sen sijaan avoimesti kuolemasta ja myös synnyttämisestä[45]. Henselin päiväkirjoissa on myös 1800-luvun päiväkirjoille hyvin epätavallisia kuvauksia vaimon ja miehen läheisyydestä.

> Mitä nyt lopulta omaan elämäämme tulee, niin viime aikoina on tapahtunut joitakin muutoksia. Siitä lähtien kun Sebastian syntyi, Wilhelm on nukkunut keltaisessa huoneessa ja minä lapsen ja imettäjän kanssa makuuhuoneessa. Vaikka olin alkuaikoina usein iltaisin Wilhelmin luona ja jäin usein yöksikin, oli koettelemus, ettemme voineet olla aina yhdessä. Siksi iloitsimme tavattomasti, kun Wilhelm pääsi muuttamaan uuteen ateljeehen ja lapsi siirtyi hänen aiempaan huoneeseensa ja Wilhelm saattoi jälleen ottaa vanhan paikkansa [vieressäni]. Siitä lähtien meillä on ollut vain yksi sänky. Wilhelmillä on tapana pitää päätäni kainalossaan, ja niin ovat yöt olleet meille päivää mieluisammat. On mahdotonta, että rakkaus ja tyytyväisyys voisi tästä enää lisääntyä.[46]

---

[43] Ruumillisuuden puuttumisesta aiheiden joukosta Blodgett 1988, 40-42; Ulvroos 1996, 30.

[44] Tosin merkinnät kahdesta keskenmenosta löytyvät nimenomaan päiväkirjasta.

[45] Kuoleman puuttumisesta aiheena ks. Calabrese 1988, 134-135. Fanny Henselkään ei käsitellyt omaa synnyttämistään. Sen sijaan hän kertoi tarkkaan, kuinka hän ja sisarensa mies Peter Dirichlet auttoivat Rebecka-sisaren synnytyksessä Firenzessä (takautuva päiväkirjamerkintä 10.8.1845).

[46] "Was nun neulich unser eigens Leben u. Treiben betrifft, so hat das in der letzten Zeit einige Veränderung erlitten. Den ganzen Sommer hindurch, seit Sebastians Geburt, hatte Wilhelm in der gelben Stube geschlafen, u. ich mit Amma u. Kind in der Schlafstube. Wenn ich nun auch ihn in der ersten Zeit häufig Abends besuchte, u. nachher viele Nächte ganz bei ihm blieb, so waren uns doch eine große Entbehrung, nicht immer beisammen zu seyn, u. wir waren daher herzlich froh, als Wilhelm in Januar sein neugebautes Atelier beziehe, dem Kinde sein bisheriges Zimmer abtreten u. wieder in seinen alten Platz einrücken konnte. Wir benutzen seit der Zeit immer nur ein Bette. Wilhelm hat sich gewöhnt, meinen Kopf in seinem Arm zu halten, u. so sind nur die Nächte jetzt liebere Zeit als die Tage. Es kommt uns immer unmöglich vor, daß Liebe u. Zufriedenheit noch steigen könnten." (Päiväkirja 4.3.1831.)

Kirjeet

Kirjeitten kirjoittaminen oli päiväkirjan tapaan osa hyvin kasvatetun sivistysporvariston elämää 1800-luvulla. Euroopassa ei koskaan aikaisemmin eikä koskaan kyseisen ajan jälkeen ole nähty niin voimakasta paperista kirjekulttuuria. Esimerkiksi Felix Mendelssohnin on arvioitu kirjoittaneen 38 elinvuoden aikanaan noin 7000 kirjettä. Jälkipolville kirjeitä on säilynyt viitisen tuhatta. Mendelssohnin kirjeenvaihtokumppaneina oli kustantajien ym. instituutioiden edustajien lisäksi paljon suurempi joukko ystäviä ja tuttavia kuin sisarellaan Fannylla. Perheenjäsenille osoitetut kirjeet kattoivat vain viidesosan kirjeistä.[47] Fanny Henselin lähes kaikki kirjeet oli osoitettu läheisille perheenjäsenille ja sukulaisille. Hänen kirjeidensä kokonaismäärän[48] voi arvioida noin viideksi sadaksi. Verrattuna moniin ylä- ja keskiluokan naisiin tai vaikkapa veljeensä Fanny Hensel ei kuitenkaan käyttänyt kirjeiden kirjoittamiseen useita tunteja, kuten Perrot´n ja Fugierin ranskalaisessa aineistossa[49]. Vaikka kirjoittaminen oli tärkeä osa hänen elämäänsä, eivät kaikki päivät rakentuneet kirjeiden kirjoittamisen ympärille.

Mendelssohnien perheessä kirjeiden kirjoittamisen traditio ulottui isoisä Moses Mendelssohniin (1729-1786) saakka. Kirjeitä arvostettiin. Niitä säilytettiin, arkistoitiin ja nidottiin. Niistä kirjoitettiin kopioita ja otteita sukulaisille ja tuttaville. Kirjeiden kirjoittaminen ei ollut yksityisasia: siihen puututtiin, siihen kehotettiin ja sitä opetettiin.[50] Saatuja kirjeitä kommentoitiin sekä sisällöllisesti että muodollisesti. Niitä myös luettiin kotona ääneen.[51] Isosisko Fanny esimerkiksi korjaili aivan ensimmäisiä Felixin kotiin kirjoittamia kirjeitä. Jutta Laschken (1988, 131-142; 160-161) mukaan kirjeiden kirjoittamisen motiivina oli välimatkasta huo-

[47] Kruse 1985, 336; Elvers 1997, 58.

[48] Arvio perustuu Oxfordin Bodleian-kirjaston Felix-kirjeisiin ja Berliinin Mendelssohn-arkiston kirjeisiin.

[49] Ks. Perrot ja Martin-Fugier 1990, 500.

[50] Mendelssohnien kirjeenkirjoittamiskulttuuri on yhteydessä kirjeiden tyylin muuttumiseen ”muodollisesta luonnolliseen”. Hovin etiketin ja virkakirjeiden kansliakielestä pyrittiin siirtymään kieleen, jonka tuli kuulostaa puhutulta ja välittömältä. Tärkeä opastaja oli vuonna 1751 ilmestynyt Chr. F. Gellertin opas *Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen*. Kirjeiden tyylillisestä muuttumisesta ks. Nikisch 1988, 391-400.

[51] Weissweiler 1993, 81. Myös monet Mendelssohn-suvun tutkijat korostavat kirjeen kirjoittamisen korkeaa arvoa suvussa.

limatta säilyttää läheisyys toisiin perheenjäseniin. Välimatka pystyttiin häivyttämään kirjeitä kirjoittamalla. Matkalla olevan perheenjäsenen piti kirjoittaa matkakokemuksistaan, jotta kotiin jääneet pääsisivät myös osalliseksi matkoista. Yleensä kotiin olivat jääneet naiset, jotka sitten kirjoittivat maailmalle perhe-elämästä, päivän tapahtumista sekä ystävä- ja tuttavapiirin kuulumisista. Fanny Henselin kohdalla ”miehet maailmalta, naiset kotoa” -ajattelu ei kuitenkaan toiminut kesällä 1835, vuosina 1839-40 ja 1845, joilloin hän oli se, joka kirjoitti matkakirjeitä maailmalta kotiin. Kirjeitä kirjoitettiin toisille myös saman kaupungin sisällä[52] ja jopa saman talon, perheen sisällä kommunikoitiin toisinaan kirjeiden välityksellä[53].

Felix Mendelssohnille osoitettuja kirjeitä on olemassa vain siltä ajalta, jolloin tämä ei ollut Berliinissä. Niinpä ennen loppukevättä 1829 kirjeitä on säilynyt vain viisitoista. Citron (1987b, xlv) arvioi 1820-luvun kirjeiden vähäisyyteen myös sen, että Lea Mendelssohn olisi tuolloin pitänyt huolta Felix-poikansa omaisuudesta. Varsinainen kirjeiden kirjoittamisen alku ajoittui, samoin kuin päiväkirjan kirjoittaminen vuoteen 1829, jolloin Felix Mendelssohn 20-vuotiaana lähti lapsuuskodistaan. Vuosien 1831 ja 1832 kohdalla kirjekokoelmassa on aukko; tämän ajan kirjeet ovat kadoksissa. Niitä on varmasti ollut, sillä kyseisten vuosien aikana Felix Mendelssohn oli nk. toisella ”Bildungsreisellaan”. Säilyneiden kirjeiden vuosittaiset määrät vaihtelevat lähes viidestäkymmenestä (1829) viimeisen kevään (1847) vain kahteen kirjeeseen.

Yleensä ajan kirjekulttuurissa ja myös Fanny Henselin kirjeissä voi erottaa henkilökohtaiset yksityiskirjeet ja perhekirjeet. Ajallisesti varhaisimmat kirjeet olivat perhekirjeitä. Kirje oli osa yhdessä toisten perheenjäsenten kanssa kirjoitettua suurta paperiarkkia, josta jokainen luki myös toisten kirjoittamat tekstit. Varsinkin Felix Mendelssohnin poissaolon ensimmäisten vuosien kirjeet olivat luonteeltaan kollektiivisia. Muutamissa kirjeissä Fanny- ja Rebecka-sisarten kirjoitukset menivät täysin sekaisin, limittäin ja jopa peilikuvaksi. Kirjoittamisessa ikään kuin jatkui sisarusten kotoinen hauskanpito ja pelleily. Mitään kovin intiimiä per-

[52] Fanny Henselin ja hänen sulhasensa kirjeenvaihto, ks. Helmig ja Maurer 1997.

[53] Tällainen liittyi enimmäkseen ristiriitatilanteisiin, kuten Rebecka ja Abraham Mendelssohnin välillä, ks. päiväkirja 21.4.1830.

hekirjeeseen ei voinut sisällyttää, eikä niissä juuri koskaan käsiteltykään suoraan esimerkiksi yksityisiä tunteita.

Perhekirje oli myös kirje, joka oli tarkoitettu usean henkilön luettavaksi. Esimerkiksi useissa 1840-luvun kirjeissä vastaanottajana oli koko Felix-veljen perhe, joskus Fanny Hensel puhutteli myös nimeltä veljensä vaimoa, Cécile Mendelssohnia. Samoin perhekirjeitä olivat Roomasta 1839-40 ”kotiin Berliiniin” lähetetyt kirjeet. Samassa kirjeessä saatettiin puhutella erikseen kaikkia kotiin jääneitä sukulaisia: äiti Lea Mendelssohnia, sisar Rebecka Dirichletia, sisarenpoikaa Walter Dirichletia, kälyjä Minna (Wilhelmine) Henseliä ja Albertine Mendelssohnia. Roomasta lähteviin kirjeiseen liittivät oman tervehdyksensä myös Wilhelm ja Sebastian Hensel, kerran jopa seitsemän Rooman ystäväpiirin jäsentä kirjoitti kirjeeseen omat tervehdyksensä[54].

Perhekirjeiden lisäksi oli tapana kirjoittaa yksityiskirjeitä, jotka myös nimettiin yksityisiksi ja oli tarkoitettu ainoastaan kirjeen saajan nähtäville. Muutos kohti yksityistymistä aiheutti Fanny Henselin mielestä myös hankaluutta: ”Oi voi! Emme enää kirjoita suuria arkkeja, joista jokainen lukee toisten kirjoitukset. Siitä seuraa välttämättä, että tulet nauttimaan samoista asioista 20 kertaa hiukan erilaisilla mausteilla. En kestä sitä.”[55]

Säännöllinen kirjeenvaihto Felix Mendelssohnin kanssa oli Fanny Henselille elintärkeää. Varsinkin veljen lähdettyä matkoilleen keväällä 1829 sisar pelkäsi tulevaa epävarmuutta ja ilmaisi sen myös veljelleen: ”Ajatus, että kirjeenvaihtomme tulee olemaan jatkossa epäsäännöllinen, tuntuu minusta raskaalta.”[56] Kirjeissä haluttiin pysyä selvillä toisen elämästä päivä päivältä. Sen vuoksi poissaoleville perheenjäsenille kirjoitettiin myös päiväkirjoja[57]. Päiväkirjat korvasivat jossain määrin kirjeitä: ”Nyt emme, Beckchen ja minä, kirjoita Sinulle niin paljon kirjeitä, sillä olemme alkaneet pitää päiväkirjaa.”[58] Fanny odotti myös veljeltään päi-

[54] Ks. kirje Lea Mendelssohnille 20.5.1840, Klein 107.

[55] ”O weh, wir schreiben nun keine großen Bogen mehr, wo jeder den Andern liest, u. das wird zur unausweichlichen Folge haben, daß Du dieselben Sachen 20mal mit etwas verschiedenen Saucen genießen wirst, das kann ich nicht ausstehn” (kirje 2.11.1833, C 47).

[56] ”Der Gedanke, daß fortan die Korrespondenz unregelmäßiger wird, fällt mir recht schwer” (kirje 13.7.1829, C 27).

[57] ”Jetzt aber will ich ein Tagebuch an Dich anfangen” (kirje 19.10.1829, WW 111).

[58] ”Seit wir, Beckchen und ich, das Tagebuchen eingeführt haben, werden wir Dir wenig mehr mit den Briefen zu schreiben haben” (kirje 27.5.1829, C 18).

väkirjamerkintöjä: ”Olen utelias näkemään, millaisia yksityistiedonantoja päiväkirjasi meille sisältää. Tuskin maltan odottaa.”[59] Toisaalta kirjeen päiväkirjamaisuus korostui siinä, että kirjettä kirjoitettiin usein useana päivänä peräkkäin. Kirjoittaminen aloitettiin monta päivää ennen postipäivää ja tekstillä pyrittiin täyttämään koko arkki.

Kirjeet toistuivat rakenteellisesti samankaltaisina: alussa oli tervehdys, joka kuului esimerkiksi: ”Mein liebes Brüderchen” (kesäkuu 1830), ”Mein liebes Felixelchen” (29.10.1835), ”Du lieber Engel, Du süßes Lamm” (7.9.1838), ”Lieber, lieber pater peccavi” (4.3.1840) tai kuten lukuisissa 1830- ja 1840-lukujen kirjeissä pelkästään ”Lieber Felix!”. Tervehdykseen liittyi kommentointi mahdolliseen edelliseen kirjeeseen, perheenjäsenten terveydentilaan tai vallitsevaan säätilaan. Sitten seurasi omien kuulumisten kertomista ja sitä, kuinka sisar oli esimerkiksi hoitanut veljen antamia tehtäviä. Usein Fanny Hensel kertoi Berliinin kulttuurielämän tapahtumista tai heillä kotona – tai äidin ja isän luona – käyneistä vieraista. Kirjeet päättyivät lopputoivotuksiin: terveisten lähettämiseen ja hyvän olon toivotuksiin kuten: ”Voi hyvin aarteeni. Sydämelliset terveiset Cécilelle ja hänen omaisilleen, iloitse elämästäsi. Sydämellisiä terveisiä Henseliltä. Fannysi.”[60]

Kirjeissä oli alku- ja loppukonventioiden ja tapahtumakertomusten lisäksi myös monenlaista pohdintaa. Kolmenkymmenen ikävuoden molemmin puolin Fanny Hensel otti vilkkaasti kantaa musiikki- ja taideelämän ilmiöihin ja luovutti sitten pohdintansa kirjeenä Felix-veljelle. Elämänsä viimeisinä vuosina hänen kirjeissään on nähtävissä myös halu tehdä yksityisten asioiden perusteella synteesejä. Koko kirjeenvaihdon ajan hän kirjoitti aina myös säätilasta; usein säätilan kuvauksessa tiivistyi koko kirjeen tunnelma.

Berliiniläisen salonginpitäjän Rahel Varnhagenin (1771-1833) ja Fanny Henselin kirjeitä tutkinut Jutta Laschke (1988, 172-175) pitää kirjeiden merkitystä Henselille ensisijaisesti rentouttavana, viihdyttävänä ja tietoa välittävinä. Berliiniläisten juutalaissalonkien edellistä sukupolvea edustavalle Varnhagenille kirjeet sen sijaan merkitsivät elämän suurta

[59] ”Ich bin so begierig, was Dein Tagebuch für Privatmittheilungen an uns enthalten wird, daß ich es kaum erwarten kann” (kirje 29.6.1829, C 22).
[60] ”Leb wohl, mein Schatz. Grüß herzlich Deine Cecile, u. ihre Angehörigen, u. freue Dich Deines Lebens. Hensel grüßt herzlich. Deine Fanny” (kirje 19.12.1836, C 90).

peruskysymystä: pääsylippua maailmaan. Vaikkakin kirjeet olivat sivistysporvaristonaisen velvollisuus pitää yhteyttä perheeseen, näytti Fanny Hensel nauttivan tästä velvollisuudesta ja sen suorittamisen välineestä, kielestä. Päinvastoin kuin päiväkirjaan, kirjeisiin sisältyi paljon huumoria ja kielileikkejä. Esimerkiksi heinäkuussa 1829 hän lopetti kirjeensä Englannista pian Skotlantiin matkustavalle veljelleen seuraavasti: "Englannissa olet tosin enkeli, älä ole Skotlannissa houkka, äläkä Irlannissa erehtyjä, vaan hyvä."[61] Laschken mukaan kirjeet säteilivät hyväntuulisuutta ja tyyneyttä ja peilasivat tasapainoista elämää. Niiden perustunnelmaan kuului hieno ja pehmeä ironia. Laschke tulkitsee mielestäni kuitenkin liian uskaliaasti ja ei-aikalaisesta näkökulmasta Fanny Henselin käyttämää ironista kirjoittamisen tyyliä välineenä, jota apuna käyttäen hän olisi pystynyt selviytymään yhteiskunnallisten rooliodotusten ja taiteellisten pyrkimystensä ristiriidasta. Henselin kirjeitä julkaisseen Eva Weissweilerin (1991, 187-198) mielestä Fanny Henselin rajoittuminen kotiympyröihin tuotti omanlaistaan kirjallista laatua, joka ilmeni kevyen ja elävän tyylin lisäksi rauhallisena viipyilynä yhdessä asiassa, pettämättömänä arkipäivän komiikan tajuna sekä omien tunnelmien ja perhe- ja ystäväpiirin psyykkisten tapahtumien hahmottamisena.

Kirjeiden kirjoittaminen oli Fanny Henselille niin suuri itsestäänselvyys, ettei hän koskaan kyseenalaistanut sitä. Kirjeiden ja kirjeenvaihdon avulla hänen oli mahdollisuus laajentaa omaa maantieteellistä ja mentaalista tilaansa. Kirjeen kirjoittaminen oli hänelle mielihyvän paikka, kuten seuraavasta Karl Klingemannille kirjoitetusta katkelmasta ilmenee:

> Kirjeenvaihto kanssanne on sen lajin ilo, että se on ainoa, mitä jatkan, enkä halua sen pysähtyvän. Sillä kirjallisesti ja muutenkin elämässä rakastan sellaista kanssakäymistä, jossa saa näyttää olevansa juro ja hidaspuheinen ilman että toinen näkee siinä heti juonimista ja kunnianloukkausta. Täytyy myös saada joskus kirjoittaa kirje, jossa ei ole muuta

[61] "In England bist Du zwar ein Engel, sey aber in Schottland kein Schote u. in Irland kein Irrender, sonder gut" (kirje 13.7.1829, C 26).

kuin: ”Hyvää päivää, vastatkaa pian”. Sen teen nyt tässä. Totisesti enempää ei ole tänään annettavana.[62]

Kirjeen teorian ja historian tutkimuksessa keskeiseksi käsitteeksi on noussut kirjeen dialoginen luonne. Kirjeen kirjoittaminen on ollut apu tilan luomisessa. Sen avulla on voitu jatkaa keskustelua, ja joskus keskustelu on ollut mahdollista ainoastaan kirjeenä. Felix Mendelssohn oli Fanny Henselille lähes ainoa kontakti musiikkimaailmaan Berliinin ulkopuolella.[63] Hänellä ei ollut kirjeenvaihtosuhdetta esimerkiksi keneenkään aikansa naispuoliseen muusikkoon tai säveltäjään.[64] Toisaalta kirjeen dialogisen luonteen voi asettaa kyseenalaiseksi tarkastelemalla postinkuljetusolosuhteita. Onko sittenkin kyse enemmän monologista kuin dialogista, kun Berliinistä Tübingeniin lähetetylle kirjeelle voi odottaa vastausta yli kahden viikon kuluttua tai kun kirje Italiasta saapui Berliiniin kolmessa viikossa? Vastauskirjeen saamiseen kulunut aika vaati kärsivällisyyttä ja asetti kirjeille samalla suuria odotuksia.[65]

Kirjeiden dialogisuuskaan ei Fanny Henselin mielestä tuonut poissaolevaa veljeä ja tämän perhettä tarpeeksi lähelle. Weissweilerin (1997, 408) mukaan yhdessä asuminen olisi ollut osoitus juutalaiseen perhetraditioon kuuluvasta syvästä sisarusten välisestä yhteenkuuluvuudesta. Läpi vuosien Fanny Hensel toivoi kirjeissä suurempaa perheyhteyttä. Fanny Hensel olisi halunnut nähdä sisarustensa asuvan perheineen lähellään – mieluiten samoissa Leipziger Straße 3:n kiinteistöissä. Onnitellessaan Felixiä tämän syntymäpäivän johdosta helmikuun alussa 1839 Fanny

[62] ”Die Korrespondenz mit Ihnen ist so erfreulicher Art, dass sie die einzige ist, die ich fortsetze, und willentlich gewiss nicht ins Stocken gerathen lassen werde. Denn schriftlich, wie im Leben liebe ich solchen Umgang, vor dem man sich auch einmal maussade und maulfaul zeigen darf, ohne dass der Andere gleich Absicht oder Beleidigung darin sieht. Man muss auch einmal einen Brief schreiben dürfen, in dem nichts steht als ”Guten Tag, antworten Sie bald”. Und das darf ich ja hier. Viel mehr steht mir wahrhaftig heut nicht zu geben. (Kirje Karl Klingemannille 31.1.1836, Hensel II, 1-2.)

[63] Franz Hauserille osoitetut kirjeet ovat Felix-kirjeiden ohella ainoita, jossa käsitellään musiikkiasioita.

[64] On kiintoisaa, miksi Fanny Henselillä ei syntynyt kollegiaalisia suhteita esimerkiksi säveltäjä-laulaja Josephine Langiin, pianisti-säveltäjä Clara Schumanniin, laulaja-pianisti-säveltäjä Pauline Viardot-Garciaan tai säveltäjä-opettaja Johanna Kinkeliin, jotka kaikki hän tunsi ja Langia lukuunottamatta kaikki olivat olleet joskus hänen sunnuntaimatineoidensa vieraita. Vastausta voinee hakea voimakkaammasta identifioitumisesta sivistysporvaristorouvaksi kuin taitelijaksi.

[65] Laschke 1988, 48-49.

huoahti samalla: ”Kuinka kauan on jo siitä, kun olemme viettäneet syntymäpäiviämme yhdessä. Mikä virhe elämämme käsikirjoituksessa, että emme asu samassa kaupungissa. Kokoontukaamme yhteen niin usein kuin voimme, elämä on lyhyt!”[66]

Hensel käsitteli Felix-kirjeissään yllättävän monenlaisia asioita, mutta oli muutamia seikkoja, joista hän vaikeni. Hän kirjoitti suhteestaan Wilhelm Henseliin ainoastaan vuoden 1829 kirjeissä. Useimmiten hän tällöin ilmaisi rakkauttaan ja kiintymystään tulevaan aviomieheen. Tuota vuotta lukuun ottamatta hän ei enää lainkaan arvioinut tai analysoinut aviomiestään Felix Mendelssohnille. Yllättävän vähän hän kirjoitti kirjeissä myös lapsestaan Sebastianista. Felix-kirjeitä lukiessa tuleekin usein sellainen tunne, että kirjeissä ollaan ikään kuin sisarusten keskinäisessä musiikkimaailmassa, jossa molempien perheet ovat sivullisia ja mukana kirjeissä muodon vuoksi.[67]

Vaikka kirjeet luetaan nk. yksityiseen aineistoon, olivat ne kuitenkin päiväkirjaa julkisempia. Oli enemmän sääntö kuin poikkeus, että Fanny Henselin kirjeet saavuttivat ainakin perhejulkisuuden, usein myös salonki-, suku- tai tuttavapiirijulkisuuden. Julkisuus ulottui myös julkaisemiseen. Julkaistut kirjeenvaihdot yleistyivät 1800-luvulla, mutta julkaisukäytäntöä hallitsi pseudonyymisyys ja anonymiteetti[68]. Julkisuus kosketti henkilökohtaisesti myös Mendelssohnien perhettä, sillä vuonna 1834 julkaistussa Carl Zelterin ja J. W. von Goethen välisessä kirjeenvaihdossa heitä käsiteltiin moneen otteeseen. Fanny Hensel kommentoi julkaisua Felix Mendelssohnille kertomalla, että kirjeenvaihdossa sanottiin hänen soittavan kuin mies. Lisäksi hän teki veljelleen selväksi, ettei pitänyt sopivana julkaista asioita, jotka koskivat ihmisten yksityisyyttä: ”Mutta minusta ei ole missään olosuhteissa, ei koskaan eikä milloinkaan, sopivaa julkaista yksityisihmisten asioita.”[69] Julkaisemisen on täytynyt askarruttaa hänen

[66] ”Wie lange haben wir nun schon keinen unsrer Geburtstage zusammen verlebt. Welch ein dummer Druckfehler in unsrer Geschichte, daß wir nicht in einer Stadt leben. Nur wenigstens so oft als möglich laßt uns zusammenkommen, das Leben ist kurz!” (Kirje helmikuulta 1839, C 108.)
[67] Sisarusten keskinäinen suhde korostuu Citronin toimittamassa kirjekokoelmassa, jonka valintakriteerit suosivat Felix-suhdetta ja musiikillisia asioita. Mutta oleellisesti kuva ei muutu tarkasteltaessa koko Green Books -aineistoa.
[68] Hahn 1988, 16.
[69] ” (…) schön finde ich es aber unter keinen Umständen, u. immer u. ewig unzart, Privatleute zu veröffentlichen” (kirje 18.2.1834, C 62).

mieltänsä, sillä Fanny Hensel laski leikkiä mahdollisesta Felix Mendelssohnin ja hänen kirjeenvaihtonsa julkaisemisesta: ”Ja kun teemme kirjeidemme julkaisusopimusta, niin sovitaan, että nimet jäävät pois.”[70]

Hans-Günther Kleinin (2002a, 12) mukaan Fanny Henselin matkakirjeet sisältävät kahdentyyppistä aineistoa. Hän peilasi niissä elämäänsä sekä Berliinissä että Italiassa. Huoli läheisten ihmisten voinnista ja asioista ”kotona” oli mukana myös Roomassa, josta piti muistuttaa Berliiniin mm. talon palovakuutuksen maksamisesta[71]. Toisaalta kirjeet vertautuivat tyypillisesti saksalaisen matkailijan kokemuksiin, jotka keskittyivät uuden miljöön elämän kuvaamiseen: taiteeseen ja kaupunkiarkkitehtuuriin, ilmastoon ja ympäröivään maaseutuun.

Fanny Henselin kirjeiden ja päiväkirjojen kirjoittamisessa oli paljon sellaista, mikä liitti hänet yleiseen traditioon 1800-luvulla. Hänen päiväkirjansa ja kirjeensä olivat osa perhetraditiota ja ne menivät lajeina osittain sisäkkäin. Fanny Henselin päiväkirja on ollut sekä muistamisen apuväline että itsereflektion paikka. Päiväkirjassaan hän on käsitellyt asioita suorasukaisesti ja hyvää kirjallista tyyliä käyttäen. Kirjeet Felix Mendelssohnille rakentuivat dialogille, ja niissä Fanny Hensel pystyi laajentamaan omaa perheeseen ja 1800-luvun naiskuvaan rajattua tilaansa koskemaan musiikin ammattilaisuutta ja maantieteellisesti kaukaisempia seutuja.

Vaikka kirjeet ja päiväkirjat olivat formaattina intiimejä, kohtalaisen yksityisiä, niin niiden aihealue liikkui yksityisten ja julkisten asioiden välillä. Julkinen tunkeutui yksityisen sisälle, kun Fanny Hensel kirjoitti Euroopan poliittisesta tilanteesta tai Berliinin musiikkielämästä tai arvioi julkisen maailman muusikoita.

---

[70] ” (…) u. wenn wir über die Herausgabe unsrer Briefe Contract abschließen, wollen wir verordnen, daß die Namen wegbleiben” (kirje 18.2.1834, C 51).
[71] Kirje 8.12.1839, Klein 26.

FANNY HENSELIN SUKUTAUSTA

Olen päätynyt käyttämään tutkimuskohteestani Fanny Hensel -nimeä avioliiton solmimisen (3.10.1829) jälkeen[72]. Ennen avioitumista nimitän häntä Fanny Mendelssohniksi. Fanny Henselin toiminnalle oli ensiarvoisen tärkeää perhe ja suku. Hänen oma maantieteellinen ympäristönsä oli seitsenvuotiaasta lähtien Berliini, lukuunottamatta kahta (1839-40 ja 1845) lähes vuoden mittaista matkaa Italiaan sekä vajaan puolen vuoden mittaista Euroopan matkaa vuonna 1835. Perhe oli hänelle sekä lapsuuden perhe että avioliiton myötä syntynyt oma perhe. Perheeseen kuuluivat myös sukulaiset, joista muutamat naimattomat naispuoliset myös asuivat eri aikoja samassa talokompleksissa[73]. Berliinin sukulaiset olivat paljon tekemisissä toistensa kanssa, ja osa Fanny Henselin sisaruksista asui eri pituisia aikoja samassa talossa tai tuon Leipziger Strabe 3:n välittömässä läheisyydessä.

Fanny Hensel (1805-1847) syntyi pankkiiri Abraham Mendelssohnin (1776-1835) ja Lea Salomonin (1777-1842) vanhimpana lapsena. Perhe eli tuolloin Napoleonin valloituksen aikana liiketoimiensa vuoksi Hampurissa, jossa syntyivät myös Felix (1809-1847) ja Rebecka (1811-1858). Nuorin lapsista, Paul (1812-1874), syntyi perheen palattua takaisin Berliiniin. Mendelssohnit asuivat aluksi Markgrafenstrabella, vuodesta 1819 Neue Promenadilla ja vuodesta 1825 alkaen Leipziger Strabe 3:ssa.

Juutalaiset sukujuuret loivat taustan Fanny Henselin toiminnalle ja hänen elämänratkaisuilleen. Juutalaisuus merkitsi sekä uskonnollista että kulttuurista taustaa, mikä ilmeni mm. suvun tärkeydessä ja miespuolisten sukulaisten hallitsevuudessa. Fanny Hensel oli juutalainen sekä

[72] Nimi heijastaa hyvin myös erilaisia tapoja nähdä Fanny Hensel suhteessa sukuunsa ja erityisesti Felix-veljeen. Virallisesti hänen nimensä oli vuoteen 1816 saakka Fanny Mendelssohn, sen jälkeen vuoteen 1829 saakka Fanny Mendelssohn Bartholdy ja siitä eteenpäin Fanny Hensel. Hänestä on jälkeenpäin kirjallisuudessa käytetty myös nimeä Fanny Mendelssohn Hensel, Fanny Hensel, geb. Mendelssohn ja Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Saksalaisessa tutkimuksessa suositaan nykyisin nimeä Fanny Hensel, johon on liitetty hänen edelliset sukunimensä. Ks. nimiproblematiikasta Hellwig-Unruh 1997a; Borchard ja Schwarz-Danuser 1999.

[73] Osoitus kiinteästä perheeseen kuulumisesta oli, kun Fanny Henselin vanhempien kuoltua testamentissa oli huolehdittu myös Fannyn aviomiehen sisarten Luise ja Minna Henselin toimeentulosta (päiväkirja 20.1.1843).

äitinsä että isänsä puolelta. Isoisä Moses Mendelssohn (1729-1786)[74] oli Dessausta lähtöisin oleva kuuluisa valistusfilosofi, joka sai Preussin hallitsijalta vuonna 1763 luvan asettua Berliiniin nk. suojelujuutalaisena. Hänen missionaan oli suvaitsevaisuuden hengessä liittää juutalaiset saksalaiseen kulttuuriin. Toinen Fanny Henselin maailmaa taustoittava tekijä oli juutalaisuudesta luopuminen ja kääntyminen kristinuskoon. Isoisä Moses Mendelssohnia seuraava sukupolvi edustikin varsin voimakasta assimilaatiota, kun monet hänen lapsistaan kääntyivät kristinuskoon, sekä protestanteiksi että katolilaisiksi. Näin he liittyivät siiheen laajaan prosessiin, jossa kaste kristinuskoon toimi Heinrich Heinen sanoin ”pääsylippuna eurooppalaiseen sivistykseen”[75]. Berliinissä juutalaisuudesta kääntyminen alkoi oleellisesti lisääntyä 1800-luvun alussa ja oli suurimmillaan vuonna 1830[76]. Äidin puoleisistakin sukulaisista osa kääntyi kristinuskoon. Lea Mendelssohnin veljet ottivat tuolloin nimekseen Bartholdy, josta tuli myöhemmin myös Lean ja Abrahamin perheen lisänimi[77]. Juutalaisuudesta luopuminen ei suvun sisällä ollut kuitenkaan yksiselitteisen selvää ja hyväksyttyä, esimerkiksi lasten kastamisesta vuonna 1816 ja vanhempien kääntymisestä 1822 ei kerrottu isoäiti Bella Salomonille, jottei tämän mieli olisi pahoittunut. Käännynnäistausta oli läsnä Mendelssohnien perheenjäsenten elämässä kaiken aikaa. Ensimmäisen elämäkerran Fanny Henselistä kirjoittanut Françoise Tillard (1999, 240) painottaa käännynnäisyyttä syynä siihen, että Mendelssohnien lasten täytyi olla ”täydellisiä porvarillisuuden ilmentyä”. Heidän tehtävänään oli osoittaa, että kristinuskoa ei valittu maallisista, vaan uskonnollisista syistä. Heiltä odotettiin paljon, sillä käännynnäisellä ei senaikaisessa saksalaisessa yhteiskunnassa ollut varaa tehdä virheitä. Tillard epäilee, että Fanny Hensel ei esimerkiksi pyrkinyt aggressiivisemmin julkiselle kentälle, koska hän ajatteli itseltään odotettavan juutalaisen ja käännynnäisen taustansa vuoksi enemmän kuin toisilta ajan naissäveltäjiltä.

Fanny Mendelssohn avioitui lokakuun alussa 1829 preussilaisen hovimaalari Wilhelm Henselin (1794-1861) kanssa. Henselillä oli voi-

[74] Mendelssohnin suvusta Kupferberg 1977; Kleßmann 1993.
[75] Ks. esim. Kleßmann 1993, 108.
[76] Hertz 1988, 234, kuvio 15.
[77] Abraham Mendelssohnin ja enon, Jacob Bartholdyn perusteluista uskonnon ja nimen vaihtoon Kleßmann 1993, 108 ja 158.

makkaita sympatioita katolilaisuuteen, mikä oli osaksi syynä siihen, että vanhemmat olivat avioliiton suhteen epäröiviä. Mendelssohnien perhe oli protestanttinen, vaikkakaan uskonnollisuus ei lyönyt leimaansa juurikaan arkielämään. Merkkejä säännöllisestä kirkossa käymisestä tai esimerkiksi pietistisestä hartauden harjoituksesta ei ole. Yhteys uskontoon näkyi lähinnä henkisenä asenteena, rituaaleihin osallistumisena ja tuttavuutena berliiniläisiin kirkkomuusikoihin. Koko perheen suuri rakkaus Johann Sebastian Bachin musiikkiin oli ehkä näkyvin protestanttisuuden merkki. Samoin siitä kertoi Felix Mendelssohnin tuotannon laaja kirkkomusiikki ja myös Fanny Henselin uskonnolliset vokaaliteokset. Jumalan puoleen kääntyminen ja hänen siunauksensa alle jättäytyminen astui Fanny Henselin kirjoituksiin erityisesti elämän käännekohdissa; vanhempien kuoleman aikoihin ja lähdettäessä pitkille matkoille[78].

Henseleiden avioliitosta syntyi yksi poika, Sebastian Hensel (1830-1898), joka oli pitkään tärkeimmän Mendelssohn-lähteen, perheen sukukronikan kirjoittaja[79]. Lisäksi Fanny Henselillä oli elämänsä aikana ainakin kaksi keskenmenoa.

Fanny Henselin sukutaustasta nousee Moses Mendelssohnin ohella esille muutamia saksalaisen kielialueen historiassa merkittäviä henkilöitä. Veli, Felix Mendelssohn oli aikansa tunnustetuimpia ja myöhemmin täysromanttisen sävellystyylin edustajaksi merkittyjä säveltäjiä. Molemmissa suvuissa oli Fanny Henselin kannalta tärkeitä esikuvia: vahvoja, itsenäisiä ja taiteellisia naisia. Mendelssohnin puolen tädeistä Dorothea Schlegel (ent. Veit) eli kumppaninsa Friedrich Schlegelin kanssa keskellä kirjallisuuden romantiikan nk. Jenan piiriä aiheuttaen elämänvalinnoillaan myös pahennusta[80]. Lea-äidin tädeistä Fanny piti miehensä vapaaherra von Arnsteinin kanssa musiikkisalonkia Wienissä, samoin kuin Cäcilia toisen miehensä vapaaherra von Eskelesin kanssa[81]. Sara Levy oli cembalisti ja piti kotonaan Berliinissä musiikkisalonkia. Kaikki kolme Fanny Henselin isotätiä toimivat myös paikallisissa musiikkiyhdistyksissä, Wienin

[78] Toiselle Italian matkalle lähtiessään hän päätti viimeisen päiväkirjamerkintänsä Berliinissä sanoihin: "Möge Gott uns geleiten, und die Unsrigen hier und fern schützen. Amen!-" (päiväkirja 29.12.1844). [Johdattakoon Jumala meitä ja suojelkoon rakkaitamme täällä ja kaukana. Amen!-]

[79] Hensel 1879.

[80] Schlegelin Lucinde-romaanissa kerrotaan parin välisestä rakkaussuhteesta hyvin avoimesti ja yksityiskohtaisesti, mikä sai lukijat närkästymään (Saarinen 1997).

[81] Wollny 1993, 628-629.

Musiikinystävissä ja Berliinin Lauluakatemiassa. Fanny Henselin Lea-äiti oli kosketinsoittaja ja toimikin lastensa ensimmäisenä soitonopettajana.

Mendelssohnien koti oli yksi Berliinin lukuisista sivistysporvariston paikoista, jonne kokoonnuttiin tapaamaan samaan seurapiiriin kuuluvia ihmisiä, keskustelemaan, kuuntelemaan musiikkia, katsomaan teatteriesityksiä ja tauluja. Vuosien saatossa lukuisten vieraiden joukossa olivat monet filosofian ja taiteen ”suuret miehet”, kuten Friedrich Schleiermacher, Alexander ja Wilhelm von Humboldt, Heinrich Heine, Jacob ja Wilhelm Grimm, A. B. Marx, Joseph Joachim, Franz Liszt, Niccolo Paganini, Bertel Thorwaldsen ja Karl August Varnhagen.[82] Jo 1820-luvulla Mendelssohneilla keskityttiin musiikkiin, Abraham-isä jätti jopa päivätyönsä keskittyäkseen nuoren Felix Mendelssohnin kouluttamiseen musiikin ammattilaiseksi. Nk. 1820-luvun sunnuntaimatineoissa Felix-pojalla oli mahdollisuus kuulla ja johtaa sävellyksiään ammattilaismuusikkovoimin. Sunnuntaimatineat toimivat hänelle eräänlaisina ”työpajakonsertteina”[83]. Fanny Hensel otti avioiduttuaan sunnuntaimatineat johtoonsa ja kehitti niistä osan omaa muusikkouttaaan.

MODERNI MUSIIKISSA

Tärkeä konteksti sille, millaiset musiikilliset toimijuudet olivat mahdollisia Fanny Henselille, on nk. modernin[84] murros. Ymmärrän modernilla ennen kaikkea erilaisia asioita, jotka olivat eurooppalaisessa musiikkielämässä 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa muuttuneet tai olivat muuttumassa. Moderni on siis pikemmin tendenssi kuin selkeärajainen periodi. Toisaalta monet moderniin liittyvät ilmiöt musiikissa sijoittuivat myös tiettyyn, Ranskan vuoden 1789 vallankumouksen jälkeiseen periodiin ja aluksi ennen kaikkea Keski-Eurooppaan. Aikakautta nimitetään musiikinhistoriassa myös romantiikan ajaksi. Esiin tulleita uusia käsitteitä ja ilmiöitä voi tunnistaa myös otsikoiden ”romantiikka elämänasenteena” tai ”romanttinen taidenäkemys” alta. Näitä ilmiöitä olivat uudenlainen autonomiseen teokseen perustuva musiikkikäsitys, uudenlainen merkitys

[82] Ks. laajempi vieraslista Wilhelmy 1989, 676-680.
[83] Ks. esim. Borchard 1997, 12; Klein (toim.)1997, 136.
[84] Modernin piirteistä Berman 1983; Eräsaari ja Kotkavirta 1986; Taylor 1989; Giddens 1992; Lehtonen 1994 ja Immonen 1996.

musiikin tekijälle, musiikkielämän ammatillistuminen ja institutionalisoituminen. Näihin liittyivät musiikkijournalismi, julkinen konserttielämä, koti- ja salonkimusisointi, musiikin kustannustoiminta, virtuoosimuusikoiden ilmaantuminen ja suuntautuminen vanhaan, kuolleiden säveltäjien musiikkiin.[85] Tässä tutkimuksessa yhdistyvät modernin käsittäminen löyhästi aikaan sidottuna ja tendenssimäisenä ilmiönä. Moderni on muistettava pitää hyvin kokonaisvaltaisena ja laajalle elämänalueelle sijoittuvana ilmiönä.

Modernin on ajateltu sisältävän jyrkän eron yksityiseen ja julkiseen. Dikotominen ero on ollut sukupuolittunutta, julkisen ollessa miesten ja yksityisen naisten aluetta.[86] Esimerkiksi Felix Mendelssohniin kohdistuvassa tutkimuksessa Fanny-sisar on nähty yksityisen alueelle sijoittuvana säveltäjänä, jolloin hän on ilman muuta ollut vain sivulauseessa mainitsemisen arvoinen. Julkisuus on merkinnyt myös suurempaa valtaa ja arvostusta. Mendelssohnin sisarusten tapauksessa Felix Mendelssohn on edustanut julkista musiikkielämää, mikä näin ollen on piirtynyt samalla myös maskuliiniseksi.

Selkeä jako yksityiseen ja julkiseen musiikkielämään on modernin ajan käsite. Koska olen itse modernin ajan tuote ja olen nähnyt naisen sijoittamisessa yksityiseen merkkejä alistamisesta, halusin lähteä purkamaan olettamaani dikotomiaa ja ikään kuin sitä kautta ”vapauttaa” Fanny Henseliä yksityisyyden ”kahleista”. Fanny Henselin musiikkitoiminnassa oli nimittäin piirteitä nykyajan näkökulmasta katsoen sekä yksityisestä, julkisesta että eräänlaisesta puolijulkisesta[87]. Hänen varsinainen toiminta-aikansa ulottui 1820-luvun lopulta 1840-luvun lopulle. Varsinainen julkinen musiikkielämä oli kuitenkin syntymässä vasta 1800-luvun alussa ja tänä aikana alettiin tehdä eksplisiitisesti eroa julkiseen ja yksityiseen. Yksityinen – julkinen -problematiikka ei mielestäni kuvaa ja analysoi riittävästi Henselin toimintaa, vaikka se onkin läsnä kaikkialla aineistossa ja itse aineistokin osallistuu tähän keskusteluun. Marcia J. Citron (1993, 103) esittää dikotomialle vaihtoehdon, joustavan jatkumon näiden kahden käsitteen välillä. Myös sosiologi Jürgen Habermas

[85] Vrt. Reich 1991b, 97-98; Knepler 1960, 215.
[86] Ks. esim. Elshtein 1981; Davidoff 1998.
[87] Naisten toiminnan jaosta uudella ajalla moniin julkisuuksiin, sosiaaliseen puolijulkiseen ja yksityisen alueeseen Davidoff 1998, 176-181.

(1981/1962) teroittaa julkisuusteoriaa koskevassa pääteoksessaan yksityisen ja julkisen vastakkain asettelun ongelmallisuutta. Hänelle yksityisen vastakohta ei aina ole julkinen vaan valtiollinen. Porvarillinen julkisuus poliittisine ja kirjallisine instituutioineen sijoittui 1700-luvun lopulta lähtien yksityisen ja valtiollisen alueen välille.[88] Habermas sijoittaa esimerkiksi salongit puolijulkiselle alueelle[89]. Feministiset tutkijat ovat kritisoineet Habermasia sukupuolisokeudesta[90]. Vaikka Habermas ei korostakaan salonkien feminiinisyyttä, tuo hän kuitenkin näkyville kolmannen alueen olemassaolon.

Julkisen ja yksityisen problematiikka muodostuu joka tapauksessa yhdeksi tutkimuksen lävistävistä punaisista langoista. Puhun Fanny Henselin kohdalla julkisuuden erilaisista kehistä, eriasteisista julkisuuksista, joita hänen toiminnastaan on erotettavissa. Esimerkkeinä tällaisista toimivat perheen sisäinen julkisuus, suvun keskeinen julkisuus, Berliinin seurapiirien julkisuus, Rooman taiteilijayhteisön julkisuus ja varsinainen nk. porvarillinen julkisuus. Julkisuuden eri kehiin asettuvat sekä sävellykset että musiikin esittämiset.

Yksi modernin merkeistä musiikissa oli nk. autonomisen musiikkikäsityksen syntyminen ja vakiintuminen. Ajatus musiikin autonomisuudesta on yhä niin vallitseva länsimaisessa yhteiskunnassa, että konservatorio- ja yliopistokoulutuksenkin saaneena olen ajatellut musiikista ja muista taiteista pitkälle tämän periaatteen mukaisesti. Itse asiassa tutkimukseni on saattanut oman suhteeni musiikkiin vakavaan kriisiin. Autonomisen musiikkikäsityksen vaikuttavuus on haitannut tutkimuksen kuluessa myös käsitteiden erottamisessa; modernin retoriikan edessä on pitänyt olla hyvin tarkka.[91]

Tutkiessani sivistysporvaristoon kuuluvan naisen musiikillisten toimijuuksien mahdollisuuksia 1800-luvun alkupuolella en voi olla törmäämättä autonomiseen musiikkikäsitykseen ja – naisten kannalta – sen luomiin toimintarajoituksiin. Modernin synty merkitsi ihmisten uudenlaisen yksilöllisen identiteetin, subjektin syntyä. Autonomisessa musiik-

[88] Habermas 1981, 45, 172.
[89] Mts., 63.
[90] Ks. esim. Fraser 1987; Landes 1998.
[91] Autonomiaestetiikan vaikutuksista länsimaiseen taidemusiikkikulttuuriin ja sen kritiikistä ks. Moisala 1998 ja 2001.

kikäsityksen mukaan musiikin merkitykset ovat löydettävissä vain siitä itsestään ja se viittaa vain itseensä. Autonomisen musiikkikäsityksen myötä musiikista ja musiikkiin liittyvistä ulkomusiikillisista tekijöistä tuli toisistaan riippumattomia.[92] Karkeasti ajatellen ennen 1800-lukua musiikin merkitys oli sen funktiossa, sen jälkeen musiikin merkitys löytyi musiikista itsestään. Musiikkifilosofi Lydia Goehrin (1992a, 173-174) mukaan tärkeä muutos musiikissa oli, että sitä alettiin ymmärtää teoksina, jotka voitiin erottaa erillisiksi tuotteiksi, joilla oli tekijä, esittäjä, kuulija ja joku muoto, johon ne voitiin säilöä samaan tapaan kuin taide-esineet museoiksi kutsuttuihin rakennuksiin. Musiikki täytyi kyetä erottamaan sen arkipäiväisestä käyttöyhteydestä, jotta se vertautuisi kaunotaiteiden esineisiin. Noustessaan näin teoksina käsityöläisyyden yläpuolelle musiikki kykeni muodostamaan taideteosten kokoelman, jota voitiin tarkastella esteettisesti.

Taiteelle ja erityisesti musiikille annettiin tehtävä, joka oli aiemmin ollut uskonnolla. Mendelssohnien perheen musiikkikeskeisen elämän voisi näin nähdä myös juutalaisuudesta luopumisen jättämän tyhjän paikan täyttämisellä. Musiikkielämässä monet muuttuneet käytännöt esimerkiksi kuuntelemisessa, konsertti- ja oopperasalien sisustuksessa ja orkesterin johtajien käyttäytymisessä viittasivat muutokseen, jossa musiikin sosiaalinen luonne korvautui musiikkikeskeisellä rituaalilla.[93]

Modernia edeltävävässä ajattelussa ei Goehrin (1992a, 178 ja 191) mukaan musiikkia pääsääntöisesti ymmärretty teoksina, vaan musiikki oli esityksiä. Musiikin olemassaolon ehto oli sen esitys. Musiikki oli sävelletty tiettyyn käyttöön, tiettyyn tarpeeseen ja tietyn tilaajan ehdoilla. Useimmiten sen esitystä ei toistettu, esitysmerkinnöillä varustettuja partituureja ei ollut. Esityksessä ei ollut välttämättä selkeää alkuhetkeä eikä kapellimestaria johtamassa sävellyksen tulkintaa. Musiikin esittäminen on niin ikään yhteydessä lajeihin. Musiikinhistorioitsija Matti Huttunen (2002, 68-69) tarkastelee lajin aspekteja, joiden mukaan jokaisella musiikinlajilla on oma sävynsä, yhteiskunnallinen paikkansa ja sille tyypillisiä esittämisen tapoja. Vaikka musiikin sosiaalinen rooli ei hävinnyt mihinkään,

[92] Ks. esim. Leppert & McClary 1987, xii. Musiikin funktionaalisuudesta ja esteettisestä autonomisuudesta länsimaisessa musiikin historiassa ks. myös Dahlhaus 1977, 46-49, 174-177.
[93] Kuuntelemisen käytäntöjen historiasta Johnson 1995.

esimerkiksi sävyn korostaminen 1800-luvulla merkitsi funktionaalisuuden vähenemistä.

Musiikin historian käsittäminen autonomisten teosten historiaksi on saattanut tutkimuksen kohteeksi sävellyksen syntyyn vaikuttaneen toiminnan, poiesiksen[94]. Tärkeätä on ollut siis lopputuloksen, musiikkiteoksen analyysi sekä sen syntyyn johtaneen prosessin tarkastelu. Autonomista musiikkikäsitystä ovat tukeneet säveltäjän eksplikoimat ajatukset teoksensa valmistumisesta. On puhuttu mielellään myös jumalalliseen tyhjästä luomiseen liittyvin termein ”teoksen syntymisestä” tai ”teoksen luomisesta”. Teos on ollut tavallisesta ihmisestä poikkeavan ”neron” ”luoma”. Taidefilosofi Christine Battersbyn (1994, 19) mukaan nero ei voinut koskaan olla naispuolinen. Autonominen musiikkikäsitys johtikin siihen, että musiikin historia käsitettiin teosten historiaksi, ja romanttisessa mielessä neron luomien teosten historia on merkinnyt naisten totaalista sulkemista kyseisen historian ulkopuolelle[95].

Mesenaateista riippumaton, nerollinen miestaiteilija oli nyt vapaa tekemään uuden estetiikan mukaisia sävelteoksia. Taiteen ei tullut enää jäljitellä todellisuutta tai kuvata affekteja[96], vaan sen tuli ilmaista yksilöllisyyttä. Oli tapahtunut muutos mimesiksestä ekspressiivisyyteen[97]. Sävellysten tuli olla omintakeisia, niissä tuli aina olla jotain persoonallista, syvää ja suurta. Muutos nerouden liittämisessä säveltäjään tapahtui 1790-luvulla, vielä vuosikymmentä aiemmin se ei toiminut poissulkevasti, vaan kenen tahansa kohdalla oli ollut mahdollisuus puhua geniuksesta.[98]

Termit ”taide”, ”sävellys” tai ”musiikkiteos” olivat romanttisen taideteorian mukaisesti varattu inspiraation ja luovuuden tuotteille, niitä ei voitu käyttää jokapäiväisestä musiikin parissa tehtävästä työstä[99]. Arkipäiväinen säveltäminen ja funktionaalisten teosten säveltäminen oli jotakin muuta kuin taidetta ja musiikkiteoksia. Eikä ollut sattumaa, että

[94] Ks. esim. Dahlhaus 1989.
[95] Naisten ulossulkemisen mekanismeista ks. Citron 1993.
[96] Musiikin muuttumisesta affektien ilmaisusta teos- ja säveltäjäkeskeiseen ajatteluun Sarjala 2001a ja 2001b.
[97] Taylor 1989, 377; Goehr 1992a, 157.
[98] DeNora 1995, 85.
[99] Goehr 1992a, 170.

modernina aikana tätä esimodernin ajan käsityöläisyyttä harjoittivat nimenomaan naiset. Autonomisen musiikkiestetiikan kukoistusaikana sukupuolittunut säveltäjyys merkitsikin sitä, että miehet seurasivat tätä estetiikkaa, naisten säveltämistä normittivat toisenlaiset seikat.

Merkki uudenlaisesta ajattelusta ja käytännöistä oli säveltäjän ja esittäjän sekä sävellyksen ja esityksen erottaminen toisistaan. Saattoipa käydä niinkin, että säveltäjä saatuaan teoksen valmiiksi ei ollut edes kiinnostunut sen esityksestä, koska sävellyksen merkitys hänelle oli teoksen partituurissa – ja vain siellä. Vasta moderni synnytti teosten tekijyyden. Musiikin tekijäksi muotoutui säveltäjä.[100]

Uuteen aikaan kuului myös ajatus esitykseen olennaisesti kuuluvasta yleisöstä, joka keskittyi esitettävään sävellykseen ja pyrki ymmärtämään esittäjän tulkitsemaa säveltäjän viestiä. Aiemmin oli vaikea erottaa yleisöä kuulijoista, sillä musiikki kuului paremminkin uskonnollisiin menoihin, tanssiin tai osaksi keskustelua.[101]

Turun Akatemiassa 1600-luvun lopulta 1800-luvun alkuun kirjoitettuja musiikkikirjoituksia koskevassa tutkimuksessaan kulttuurihistorioitsija Jukka Sarjala (2001, 230-238) korostaa esimodernina aikana vallinutta musiikin ”suoraa” merkitystä. Musiikilla oli kirjoituksissa voimakas yhteys ruumiillisuuteen, sillä ilmaistiin erilaisia universaaleja tunteita, affekteja kuten surua, iloa, ihmetystä, epätoivoa ja rakkautta. Musiikki auttoi 1600- ja 1700-luvuilla ihmisiä pitämään huolta ruumiistaan ja affekteistaan. Muusikot ja säveltäjät eivät olleet erityisessä musiikin luojan tai synnyttäjän asemassa, vaan he vain osaltaan organisoivat soivaa materiaalia. Yksilöllisyydellä ja erityisyydellä ei ollut esimodernina aikana vielä suurta merkitystä. Musiikkia pidettiin osana sosiaalista maailmaa, jonka päämääriä sen tuli täyttää.

Tässä tutkimuksessa minua kiinnostaa, millä tavalla Fanny Henselin musisoiminen liittyi modernin muutoksiin. Tapahtuiko musisoinnissa muutoksia sosiaalisuuden tai musiikkikeskeisyyden suhteen? Entä missä merkityksessä hän puhui sävellyksistään ja käsitteli niitä? Sävelsikö hän ”autonomisia” teoksia? Millä tavalla hän sijoittui musiikin kentälle ammattilaisuus- ja harrastajakriteerein? Mitä merkitystä oli sävellysgen-

[100] Goehr 1992 a, 180.
[101] Mts., 192.

ren valinnalla? Pystyikö hän valitsemaan? Olennaista on myös, miten tämä kaikki liittyi hänen sukupuoleensa.

Tutkimuksessani esitän kritiikkiä erityisesti autonomista musiikkikäsitystä kohtaan. Olen työssäni tarttunut Cusickin (2001, 492-493) kehotukseen arvioida tuota käsitystä uudelleen nimenomaan syystä, että autonominen musiikkikäsitys ohittaa naisten musiikkikokemukset. Ne eivät ole näkyneet kanonisoidussa musiikinhistorian kirjoituksessa, koska siinä musiikin käsittäminen autonomiseksi teokseksi on ollut vallitseva käytäntö.

SIVISTYSPORVARISTOPERHEEN NAINEN

Fanny Henselin toiminta-aika 1820-1840-luvuilla oli aikaa, jolloin porvaristo oli noussut yhteiskunnassa keskeiseen asemaan. Saksalaista porvaristoa tutkinut sosiologi-historioitsija Jürgen Kocka (1987, 23-37) erottaa 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa käsitteelle ”Bürger” kaksi erilaista merkitystä. ”Bürgerillä” tarkoitettiin ensinnäkin nousevan industrialismin luomaa uutta joukkoa: yritysten omistajia ja johtajia eli nk. rahaporvaristoa ja sivistysporvaristoa, johon kuuluivat akateemisen koulutuksen saaneet, vapaiden ammattien harjoittajat, taiteilijat ja intellektuellit. Toisaalta ”Bürger” viittasi valtiokansalaisuuteen ja porvarilliseen kansalaisyhteiskuntaan. Porvariston käsite laajeni valtavasti 1800-luvun kuluessa, ja siinä varsinaisesta porvaristosta erotettiin mm. pikkuporvaristo eli alempi keskiluokka. Fanny Henselin tapauksessa sivistysporvaristoon yhdistyi kapitaali, sillä perheen toimeentulon perusta oli varallisuudessa. Perheessä korostettiin ja vaalittiin oppineisuutta ja taiteita. Se ihmisjoukko, joka liikkui Mendelssohnin ja Henselin perheiden ympärillä koostui pääasiassa oppineista ja eri alojen taiteilijoista, jonkin verran mukana oli myös virka- ja liikemiehiä. Perheen sääty määräytyi miespuolisen jäsenen mukaan, mutta on muistettava, että yhä enenevässä määrin näyttäydyttiin pariskuntina ja perheinä. Aviovaimot olivat useimmiten läsnä esimerkiksi salongeissa, vaikka heitä ei aina erikseen mainittu. Sivistysporvariston identiteetti oli Kockan mukaan vahvimmillaan juuri 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla.

Kuuluminen sivistysporvaristoon oli Fanny Henselin musiikillisten toimijuuksien kannalta ratkaisevaa, sillä sen myötä häntä seurasivat tietynlaiset väistämättömät käytännöt, velvollisuudet ja sisäistetyt toimintatavat. Osoitus yhteiskuntaluokan merkittävyydestä on Fanny Henselin kohdalla paljon siteerattu englantilaisen aikalaiskirjoittaja Henry F. Chorleyn lausuma, jossa tämä väittää, että jos Fanny Hensel olisi ollut kotoisin köyhästä perheestä, hänestä olisi tullut maailmankuulu pianisti[102]. Henselin ei siis tarvinnut koskaan taloudellisista syistä esiintyä tai antaa soitonopetusta[103]. Fanny ja Wilhelm Hensel elivät miehen työstä saamilla tuloilla[104] ja vaimon perintöosuudella. Vaikka elämä oli taloudellisesti turvattua, ei se suinkaan ollut taloudellisista huolista vapaata. Esimerkiksi matkat vaativat normaalin budjetin ylittävää varallisuutta, ja niistä saatettiin joutua luopumaan taloudellisista syistä. Keväällä 1846 Fanny Hensel olisi halunnut matkustaa musiikkijuhlille Reinin varrelle, mutta ei voinut, koska ”oli köyhä kuin kirkonrotta”[105]. Vuoden 1847 alussa rahahuolet painoivat häntä, ja edellisen vuoden tilannekatsausta tehdessään hän kirjoitti pitkään siitä, kuinka perheen taloudellinen tilanne oli sietämätön.

> Rahallisessa suhteessa mennyt vuosi ei ollut lainkaan hyvä. Vaikka olemme saaneet useita ylimääräisiä tuloja, olemme kuitenkin taas ylittäneet tulot muutamalla 100 taalerilla. Tilanne huolettaa minua jonkin verran, vaikka Wilhelm suhtautuu asiaan kevyemmin. Hän on muutaman vuoden ajan saanut kokoon rahaa aika vähän. Osasta tauluista hän on saanut huonon hinnan, osasta ei ole maksua kuulunut ollenkaan. Piirustukset, jotka ovat tuottaneet eniten voittoa, eivät enää mene kaupaksi, vuosiin häneltä ei ole tilattu juuri mitään. Myöskään oppilasateljee ei tuota. Niinpä olemme riippuvaisia yksistään tauluista, joista tämän ajan

[102] Sit. esim. Reich 1991a, 86.
[103] Hellwig-Unruh 1997a, 253.
[104] Hovimaalari Wilhelm Hensel sai tuloja taulujen myynnin lisäksi pitämällä ateljeessaan oppilaita.
[105] ”Die Reihe von Musikfesten am Rhein muß ganz hübsch werden, wäre ich nicht dies Jahr eine so arme Kirchenmaus, ich ginge gern hin” (kirje [11.4.1846], C 141).

> olosuhteissa maksetaan huonosti. Minua painaa se, että tuhlaamme paljon enemmän kuin tienaamme.[106]

Varakkuus tai varojen puute oli kuitenkin suhteellista, sillä esimerkiksi vuoden 1845 syksyllä, kun Fanny Hensel tunsi olevansa pakotettu hankkimaan uuden flyygelin eikä ollut varma, oliko siihen perheen normaalin budjetin puitteissa varaa, hän oli valmis luopumaan omaisuudestaan saadakseen soittimen: ”Minun on saatava se, ja jos vaje on vuoden lopussa liian suuri, myyn helmeni, joutsenkaulani pärjää kyllä ilman niitä.”[107] Porvaristoperheissä nimenomaan nainen oli perheessä se, joka huolehti taloudenhoidosta. Nainen piti yksityiskohtaista kirjanpitoa taloudesta, ja näin hänen oli helppo aistia, mikä perheen taloudellinen tilanne kulloinkin oli.[108]

Oleellinen osa naisen arjen työtä oli opiskelu ja kirjoittaminen[109]. Naisen tuli pitää yhteyttä kirjeitse perheenjäseniin ja sukulaisiin, ja hänen tuli pitää päiväkirjaa. Naisen piti olla sivistynyt kumppani miehelleen. Hänen oli hyvä osata keskustella kirjallisuudesta ja taitaa moderneja kieliä, ranskaa ja englantia. Klassiset kielet, latina ja kreikka, kuuluivat miehille. Mendelssohnien perheessä tosin rikottiin tavanomaista käytäntöä, sillä ainakin Rebecka Mendelssohn opiskeli kreikkaa.

Saksalaista kahta peräkkäistä sivistysporvaristosukupolvea tutkinut Rebekka Habermas (2000, 303-316) korostaa toisen sukupolven perheessä puolisoiden välistä läheisyyttä, intiimiyttä ja kumppanuutta. Perhemuoto muuttui laajasta palvelijat ja sukulaiset käsittävästä suur-

[106] ”In pecuniärer Hinsicht war das Jahr nicht ganz gut. Wir sind, obgleich mehrere außerordentliche Einnahmen vorkamen, doch wieder einige 100 rt. über die Einnahmen gekommen, und dieser Zustand beunruhigt mich doch ein wenig, obwohl es W. leichter damit nimmt. Er hat einige Jahre gar wenig eingenommen, theils sind ihm Bilder sehr schlecht, theils gar nicht bezahlt worden, und der beste Gewinn, die Zeichnungen, hat gänzlich aufgehört, schon seit Jahren werden ihm fast keine mehr bestellt, das [Schüler]Atelier bringt auch nichts mehr, und so sind wir allein auf die Bilder angewiesen, die im Verhältniß zu der Zeit, die sie kosten, schlecht bezahlt werden. Es verdrießt mich, daß ich finde, wir geben viel zu viel aus für das, was wir leisten.” (Päiväkirja tammikuu 1847.)

[107] ”Dann muß ich ihn haben, u. wenn am Ende des Jahrs das Deficit zu groß ist, verkaufe ich meine Perlen, mein Schwanenhals kann ohne sie bestehen” (kirje 20.9.1845, C 138).

[108] Naisen tehtävistä perheessä biedermeier-ajalla ks. Mittendorfer 1995.

[109] Naisten tilojen sisustukseen kuului biedermeier-ajalla kirjoituspöytä. Useissa ajan kuvissa nainen on asetettu pöydän ääreen, josta hän tuijottaa ikkunan läpi ulos ja kadulle. Nainen on näin sekä sisällä että ulkona. Ks. Mittendorfer 1995.

perheestä pienemmäksi. Esimerkiksi häät olivat pienimuotoisia ja sukukeskeisiä. Porvarillisessa perheidyllissä avioliitto perustui taloudellisten seikkojen sijasta rakkauteen, tunteiden yhteyteen. Vanhempien ja lasten välille oli tärkeää muodostaa suhde. Se taas avasi perheeseen uudenlaisen intiimin yksityisyyden tilan. Keskiössä ei kuitenkaan ollut aviopari, vaan perhe. Sivistysporvaristoperheiden lapsilukumäärä ei ollut yleensä suuri. Kocka (1987, 36) korostaa, että modernin perherakenteen ensimmäiset jäljet näkyivät juuri sivistysporvariston keskuudessa: lapsia oli vähän ja heidän kasvatuksensa eteen nähtiin perinpohjaisesti vaivaa. Selvä ero lasten lukumäärässä oli esimerkiksi Fanny Henselin ja Clara Schumannin kohdalla. Vauraalla ja oppineempaan yhteisöön kuuluvalla Henselillä oli vain yksi lapsi, kun taas taloudellisesti ja sivistyksellisesti alempaan yhteiskuntaluokkaan lukeutuvalla pianistisäveltäjä Clara Schumannilla lapsia oli kahdeksan.[110]

Porvarisnaisten elämään kuului vilkas seuraelämä. Osa vierailukäynneistä oli virallisenluonteisia syntymäpäivä- yms. perhejuhlavierailuja, kutsuja tai salonkivierailuja. Vähemmän virallisempaa oli oman tuttava- ja ystäväpiirin yhteydenpito. Piirit, ”Kränzchen”, olivatkin porvariston kanssakäymisen tärkein muoto. Mendelssohnien sisarusten ympärillä kokoontui näiden ollessa vielä naimattomia 1820-luvun lopulla kiinteä ystäväpiiri, jota nimitettiin ”Radiksi”[111]. Tämän tutkimuksen aineistossa Fanny Hensel käytti itse yhden kerran säännönmukaiseen yhdessäoloon viittaavaa termiä ”Dienstagskränzchen”[112.] Tällöin kotona vietettiin hauskaa iltaa, syötiin, leikittiin, musisoitiin ja tanssittiin. Läsnä olivat sisarukset, vanhemmat, muutama Wilhelm Henselin oppilas ja kaksi ulkopuolista ystävää. Muutaman kerran hän viittasi päiväkirjassa, että ”Kränzchen” oli ollut heillä, Paul-veljen tai Rebecka-sisaren luona[113].

[110] Biografisia tietoja mm. Reich 1987, 1989; Jezic 1988, 92; Weissweiler 1992. Yhteiskunnallisesta erosta Henselin ja Schumannin välillä Reich 1991a, 92.

[111] Wilhelm Henselin piirroksessa Das Rad (1829, Berliinin Kupferstichkabinett) on ympyrän keskelle asetettu Felix Mendelssohn, tämän ympärille sijoittuvat sisarukset Fanny, Rebecka ja Paul, sisarukset Minna ja Albert Heydemann, sisarukset Caroline ja Albertine Heine (jälkimmäisestä tuli Paul Mendelssohnin vaimo), Auguste Wilmsen ja Johann Droysen, tuleva historioitsija ja monien Fanny Henselin laulujen runoilija. Piirin ulkokehälle Wilhelm Hensel on piirtänyt itsensä. Kuva on julkaistu mm. Tillard 1994.

[112] Kirje 29.10.1835, C 72.

[113] Päiväkirja 26.11.1842.

Ystäväpiirin ja salonkiseurapiiriin kuuluvien ihmisten välille oli vaikea tehdä rajaa. Hensel ei koskaan esimerkiksi käytä ihmisistä ystävä-termiä. Mutta porvarisperheissä ei juuri ollut päivää, jolloin ei joku olisi ollut kylässä tai jolloin ei oltaisi oltu jonkun luona. Kotoinen seuraelämä oli Habermasin (2002, 222-223) mukaan todiste porvarillisuudesta, sitä odotettiin ja sitä arvostettiin sivistyksen paikkana. Sen henki ja luoja oli perheen nainen.

Linda Pollockin (1987, 247) mukaan 1800-luvun alussa tyttöjen kasvatuksen tavoitteena oli siveellisyys, hienotunteisuus, pidättyvyys, vaiteliaisuus, kohtuullisuus ja vaatimattomuus. Näitä ominaisuuksia vaalittiin parhaiten perheen kesken. Julkisuuteen astuva nainen oli vaarassa menettää kyseiset ominaisuudet. Porvarillista moraalikäsitystä tutkinut Birgit Panke-Kochinke (1991, 159) korostaa myös moraalin sukupuolittuneisuuden merkitystä. Naisilta odotettiin ensisijaisesti toisista ihmisistä huolehtimista ja velvollisuuksien täyttämistä. Nainen oli perheessä ja yhteiskunnassa esikuva, kasvattaja ja usein myös opettaja. Toisista ihmisistä huolehtiminen merkitsi perhekeskeistä elämää, äitinä ja vaimona elämistä. Tosin perheenäidin velvollisuuksiin kuului myös pitää huolta palvelijoidensa moraalisesta kasvatuksesta. Fanny Henselillä kasvatusperiaate ulottui myös hänen miehensä oppilaisiin[114]. Ottamalla nämä mukaan perheen joulunviettoon voitiin täyttää moraalisen kasvatuksen tehtävä. Voimakas hyväntekeväisyystoiminta 1800-luvulla oli porvarillisten naisten väylä perheen ulkopuolelle, mutta senkin toiminnan moraalinen perusta oli siinä, että naiset toteuttivat näin eräänlaista yhteiskunnallista äitiyttä perheen ollessa koko maailma[115]. Sivistysporvariston naisen paikka oli ennen kaikkea koti. Fanny Henselinkin moraaliin kuului hyväntekeväisyys. Hän itse osoitti sitä soittamalla hyväntekeväisyyskonsertissa. Hänen ajatuksissaan oli itsestään selvää, että ylemmän luokan jäsenten tuli aktiivisesti auttaa köyhiä. Hän jopa paheksui, kun Preussin uusi kunigas Friedrich Wilhelm IV ei ollut hänen mielestään suorittanut

[114] "Es freute mich herzlich, die jungen Leute hier zu sehn, und sie in unseren Kreis zu ziehn. Ich glaube es ist das sicherste Mittel sie zu attachiren, und moralisch auf sie zu wirken." (Päiväkirja 1.1.1832.) [Iloitsin sydämestäni nähdessäni nuoret täällä ja voidessamme vetää heidät piiriimme. Mielestäni tällainen tapa on varmin keino juurruttaa heidät ja vaikuttaa heihin moraalisesti.]

[115] Hyväntekeväisyystoiminnasta naisten mahdollisuutena toimia julkisella alueella Rumpel-Nieustedt 1998; Habermas 2000; Markkola 2000a.

tätä velvollisuuttaan: ”Mikä minua suuresti ihmetytti, oli, ettei kuningas tehnyt tilaisuudessa mitään köyhien hyväksi.”[116]

Fanny Henselin sivistysporvaristoympäristö edusti tietynlaista keskivertoporvariuden ihannetta. Vaikka hänen miehensä oli ammattitaiteilija ja seurapiiriin lukeutui muitakin taiteilijoita, perhe eli – varsinkin Berliinissä – hillittyä, säädyllistä ja ”kunnollista”[117] perhe-elämää[118]. Esimerkiksi lähes samanikäinen ja osaksi samoja seurapiirejä tuntenut ranskalainen kirjailija Georg Sand (1805-1876) noudatti elämässään aika lailla erilaisia arvoja ja käytäntöjä. Modernin kirjailijan intohimona oli vapaus, rakkaus ja itsensä toteuttaminen. Kun Fanny Hensel aloitti pienen lapsen äitinä Berliinissä alkuvuodesta 1831 omaa sunnuntaimatineasarjaansa, 27-vuotias George Sand oli jättänyt kaksi lastaan maaseudulle miehensä hoiviin ja kirjoitti taiteilijan intohimolla Pariisista: ”Minä nousen laivaan ja purjehdin kirjallisuuden myrskyisälle merelle. Täytyy elää.”[119] Sand oli moderni nainen, joka oli tietoinen taiteilijuudestaan ja vastusti ”kunnollista” porvarillista elämäntapaa. Omaelämäkerrassaan hän kirjoitti, miten vapauttavaa oli kulkea Pariisissa mieheksi pukeutuneena, jolloin ”kukaan ei tuntenut minua, minua ei katseltu, kukaan ei pitänyt minua pilkkanaan, olin atomi, joka katosi massan joukkoon”[120]. Fanny Hensel taas ei ollut nainen, joka olisi voinut kadota Pariisin näkökulmasta katsottuna perifeerisen kaupungin, Berliinin, kaduilla vaeltavan ihmismassan keskelle. Hän edusti kaupungissa ja seurapiireissä muuallakin Euroopassa koko elämänsä perhettään ja oikeastaan koko Mendelssohnien klaania. Mahdollisuus toisenlaiseen elämään ei ollut hänen kohdallaan todellinen. Georg Sandin tapaisten naisten elämä ei ollut hänelle toki tuntematonta. Hensel teki kuitenkin selvän eron oman elämäntapansa ja emansipoituneiden naisten elämäntavan välillä.[121] Kir-

[116] ”Was mich sehr wunderte, ist, dab der König bei dieser Gelegenheit gar nichts für die Armen that” (päiväkirja 31.12.1840).

[117] ”Kunnollisella” perhe-elämällä viittaan siihen, että juutalaiskäännynnäisinä heidän täytyi ikään kuin esimerkillisesti lunastaa asema saksalaisena perheenä.

[118] Sebastian Henselin Mendelssohneista kirjoittaman sukukronikan esipuheessa tämä ilmoittaa kertovansa nimenomaan kertomuksen ”hyvästä saksalaisesta perheestä” (Hensel 1879 I,V).

[119] ”Ich schiffe mich ein zur Fahrt auf dem stürmischen Meer der Literatur. Man muß leben.” (Sandin kirjettä sit. Turel 1922, 28.)

[120] ”Man kannte mich nicht, man sah mich nicht an, man hielt sich nicht über mich auf; ich war Atom, das sich in der Menge verlor” (omaelämäkertaa sit. Turel 1922, 29).

[121] Georg Sandin ja Fanny Henselin erilaisista valinnoista ks. myös Rothenberg 1993, 700.

joittaessaan sisarelleen Rebeckalle Roomasta keväällä 1840 hän pyysi sisartaan lukemaan Sandin uuden kirjan, jotta he pystyisivät toteamaan, oliko Sandista tullut ”hyveellinen” niin kuin Fanny Hensel oli kirjan lehtiarvostelusta lukenut.[122]

NAISTEN MUSIIKKITOIMIJUUDET

Tarkoitan tässä työssäni musiikkitoimijuudella kaikkia niitä rooleja musiikin alalla, joita naisella saattoi olla. Musiikkitoimijuus saattoi olla soittamista, laulamista, musiikista kirjoittamista, musiikin ja musiikkiesitysten johtamista, opettamista ja säveltämistä. Mitkä toimijuudet olivat mahdollisia naisille 1800-luvun alun Länsi-Euroopassa?

Eurooppalaisia 1800-luvun naispuolisia säveltäjiä ja muusikoita tarkastellut Nancy B. Reich (1991a, 97) pitää Ranskan vallankumouksen poliittisia, sosiaalisia ja taloudellisia seuraamuksia naisten musiikkielämän toimijuuksien kannalta pääasiassa myönteisinä; naisilla oli nyt entistä enemmän mahdollisuuksia. Reichin käsittelemät naiset olivat säveltäjiä, soittajia, laulajia, musiikkikirjoittajia ja kapellimestareita. Lähes kaikki naiset toimivat myös musiikin opettajina. Samaan tapaan kuin miestenkin kohdalla monessa naisessa yhdistyi monta eri musiikillista toimijuutta.

Naisten musiikkitoimijuuksien lähtökohta on ajan naiskäsityksessä, mihin olen jo edellä viitannut. Sillä oli ainakin kahdentyyppisiä seurauksia. Ensinnäkin naisen ja varsinkin porvarillisen naisen musiikillinen toimijuus oli luontevinta ja mahdollisinta perhekeskeisesti. Toisaalta naiskäsitys vaikutti oleellisesti siihen, millä välineillä naiset esittivät musiikkia. Katsottaessa Eurooppaa saksalaista kielialuetta laajemmin on huomionarvoista myös se, että esimerkiksi Ranskassa naisen asema musiikissa oli monin verroin sallivampi, säveltäjät saattoivat toimia sellaisen genren alueella, joka näytti olevan saksalaiselle mahdotonta.[123] Saksassa naissäveltäjien tuotanto koostui 1800-luvun alkupuolella pääasiassa liedeistä ja pianomusiikista[124].

[122] Kirje 1.3.1840, Klein 62.
[123] Viitteitä tällaiseen näkemykseen ovat esittäneet mm. Hoffman 1991; Moisala ja Valkeila 1994, 76.
[124] Ks. esim. Citron 1987a, 224.

Perhekeskeisyys merkitsi kotimusisoinnin keskeisyyttä. Porvarisperheiden tyttärien ainoa todellinen tehtävä oli päästä hyviin naimisiin, ja siinä musisointikyvyt olivat kallisarvoista pääomaa. Avioliiton solmimisen jälkeen keskityttiin kotiin, musiikkiin liittyvät asiat tulivat vasta kodin jälkeen. Toisaalta tyttäret eivät musisoinnillaan vain vahvistaneet omaa arvoaan avioliittomarkkinoilla, vaan ylläpitivät ja mahdollisesti lisäsivät perheen arvostusta ja asemaa[125]. Marcia J. Citronin (1987a, 229) käsittelemistä vuosien 1775-1850 välillä vaikuttaneista kahdeksasta naissäveltäjistä peräti viisi oli naimatonta ja lapsetonta. Nämä loivat julkisen uran myös pianistina, laulajana, runoilijana tai näyttelijänä. Julkisuuteen nousseille säveltäjille oli ominaista kuuluminen musikaaliseen tai taiteelliseen perheeseen. Perheessä tapahtuva naisten musisointi oli funktioltaan monenlaista ja laadultaan monentasoista. Naiset saattoivat musisoinnillaan viihdyttää muuta perhettä ja vieraita, mutta toisaalta he saattoivat organisoida laajojakin konsertteja ja oopperaesityksiä. Sivistysporvariston suosimassa kokoontumisessa, salongissa, musiikilla oli usein tärkeä osa, ja osa salongeista olikin leimallisesti musiikkisalonkeja.[126]

Rousseaulaisittain naiset edustivat luontoa ja luonnollisuutta. Musiikissa tätä vastasi laulaminen. Naisen oli sopivaa ja luonnollista laulaa. Vuonna 1783 filologi, pappi ja säveltäjä Carl Ludwig Junker julkaisi teoksen nimeltä *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*. Siinä hän antoi ohjeita, mitkä soittimet olivat sopivia miehille, mitkä taas naisille. Naisille sopivia soittimia soitettaessa säilyi ”naisellinen sukupuolikarakteääri”. Laulaminen kävi ilman muuta laatuun, koska siinä pysyi ”naisen luonnollinen hahmo”. Laulu tuli suoraan ihmisestä. Hyviä soittimia naisille olivat sellaiset, joissa naisen jalat jäivät piiloon, käsivarret ja kaula olivat peitettyinä ja jota soittaessaan nainen saattoi olla lähes liikkumatta paikallaan. Naisen luonnollinen olomuoto oli Junkerin mukaan rauha, seesteisyys ja liikkumattomuus.[127] Junkerin ajattelu levisi lähes vastalauseitta porvarilliseen yhteiskuntaan, ja sitä toistettiin romaaneissa ja maalauksissa, joissa naiset istuivat pianon tai harpun ääressä tai joissa

[125] Naisten musisoinnista perheen representoijana Öhrström 1987.
[126] Musiikista salongeista ja musiikkisalongeista Salmen 1988; Wilhelmy 1989; Gradenwitz 1991; Jonsson 1998; Öhrström 1998; Mäkelä 2000.
[127] Sit. Hoffmann 1991, 28-32.

musisoitiin kotona olohuoneessa yhdessä perheen kanssa. Biedermeier-ajan naisten vaatemuotikin suosi pianonsoiton tapaista musisointia, jossa ei juuri liikuttu.[128]

Freia Hoffmann (1991) kutsuu vuosien 1750 ja 1850 välisessä Saksassa musisoinnissa vallinnutta naisen liikkumattomuuden ideaa osaksi ideaalin ruumiin representaatiota. Toinen osa tätä ideaalin ruumin representaatiota oli kaunis käsi. Naisen käsi sai olla katseen kohteena ja sen tuli olla sitä. Cembalon tummilla koskettimilla vaalea naisen käsi erottui helposti ja kauniina. Naiselle sopivat soittimet edellyttivätkin juuri sormityöskentelyä. Kasvojen tuli pysyä kauniina, sen vuoksi puhaltimet eivät sopineet naisille. Koska ihmisen liikehdinnän ajateltiin heijastavan sielun tilaa, nainen ei voinut soittaa tiettyjä soittimia eikä hänellä ollut ylipäätään ilmaisullisia tai tulkinnallisia liikkumismahdollisuuksia. Naisen sisällähän piti vallita koko yhteiskuntaa koossa pitävä rauha. Naisen liikkumattomuus sulki pois myös seksuaalisen provokaation mahdollisuuden. Toisaalta se oli porvarillisen yhteiskunnan kaksinaismoralismin mukaisesti koko ajan läsnä erityisesti oopperassa.

Nainen ei voinut myöskään soittaa soittimia, joiden soittaminen olisi paljastanut hänen jalkansa. Hän ei saanut soittaa esimerkiksi selloa, jota pideltiin julkeasti levitettyjen jalkojen välissä. Yhden rohkean sellistin Hoffmann on kuitenkin aineistostaan löytänyt. Suositulle sellonsoittajalle Lise Christianille sepitettiin mm. Signal-lehdessä 1845 ylistysruno, jossa hänestä tehtiin Apollon papitar, myyttinen hahmo. Hoffmann tulkitsee, että runon kautta haluttiin poistaa naisen sukupuolisuus, ikään kuin siirtää katse pois lavalla olevasta naisen ruumiista.[129]

Nainen oli musiikkitoimijanakin katsomisen kohde. Siksi hän ei sopinut lainkaan autonomisen musiikkikäsityksen konseptiin, jossa kaikki ulkomusiikillinen pyrittiin häivyttämään pois, jossa musiikkia piti kuunnella keskittyneesti, jalojen tunteiden valtaan vaipuneena ja mieluummin silmät kiinni. Naisen esiintymisestä kirjoitettaessa keskityttiinkin itse musisoinnin sijasta siihen, miltä nainen oli näyttänyt. Johann

[128] Biedermeier-ajan pukeutumisessa käytettiin korsettia, jonka avulla naiselle luotiin ampiaisvyötärö. Kaula-aukko oli avara, hihat istutettiin pukuun olkapäiltä, joskus jopa olkapään alapuolelta. Tiimalasimaisen kokonaisuuden täydensi hame, jonka alla oli neljäkin kerrosta tärkättyjä alushameita. Naisen hiukset koottiin solkien yms. avulla päälaelle mitä mielikuvituksellisiin kampauksiin. Wilhelm Henselkin piirsi vaimonsa kuvien hiuksiin mielellään kukkia ja heiniä.
[129] Hoffmann 1991, 196-207.

Friedrich Reichardt, joka oli säveltäjänä ja musiikinopettajana toimineen Luise Reichardtin isä, kirjoitti vuonna 1809 harpunsoittaja Caroline Longhin esiintymisestä Wienissä:

> Hän soitti oikein hyvin, ja mikä tärkeämpää, näytti hyvältä, koska hän ymmärsi, miten tuoda parhaiten esille kaunis hahmo. Hän onnistui harppunsa ääressä asettautumaan sellaisiin jaloihin asentoihin, että saimme joka puolelta hyvän käsityksen hänen kauniista muodoistaan. Harpunsoitto itsessään oli melko hienostunutta ja miellyttävää.[130]

Koska naisen tärkein toimintapaikka sijaitsi kotona, piti naisen soittimenkin olla osa porvarillista kotia. Oli tärkeää, että soitin oli hyvä huonekalu. Sellainen oli piano. Mielenkiintoinen seikka on, millainen klaveerisoitin porvaristytöllä ja -naisella oli käytössään. Fanny Henselin tekstien perusteella näyttää siltä, että esimerkiksi hänen soittimensa oli moderni, kaiken aikaa kehittyvä flyygeli. Kun taas 1800-luvun porvarisperheissä oli laajalle levinnyt tapa käyttää soittimena pianon erilaisia variantteja: taffelipianoja, kirahvipianoja, harppupianoja. Nämä soittimet eivät mahdollistaneet samalla tavoin teknisesti vaikean musiikin esittämistä. Niillä oli ennen kaikkea symboliarvoa, ne viittasivat musisoinnin lisäksi myös sisustamiseen. Viulu tai klarinetti eivät sisältäneet samanlaista representaatioarvoa. Pianoteollisuus levisikin räjähdysmäisesti varsinkin tultaessa 1800-luvun puoliväliin ja siitä tuli tärkein porvariskotien soitin.[131] Se oli myös säestyssoitin, ja sen kuten myös kitaran tai harpun käyttäminen sopi hyvin porvarillisen naisen ideaan harmonisoivasta ja perhettä kokoavasta luonteesta. Perhe saattoi kokoontua niiden ympärille musisoimaan yhdessä.

---

[130] "She played very well, and what is more, looked very well, because she understood how to show off a beautiful figure to its greatest advantage, especially at the harp, where she managed to place herselt in so many varied and yet still graceful positions that we received a good view of her entire beautiful figure from all sides. Her harp playing itself was quite delicate and pleasing." (Reich 1991b, 118 siteeraa Reicardtin kirjaa *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu 1809*, München 1915: Georg Müller, käännös Reichin)

[131] Pianoteollisuudesta ja myös räjähdysmäisesti kasvaneesta pianokirjallisuudesta ks. Ballstaedt ja Widmeier 1989.

Ihanteet olivat kuitenkin ihanteita. Hoffmannin (1991) aineistossa ilmeni nimittäin noin viisikymmentä 1800-luvun puoliväliin mennessä julkisesti esiintynyttä nimeltä mainittua naispuolista puhallin- ja jousisoittajaa. Yhteensä julkisissa kirjoituksissa mainittuja naissoittajia oli kuusisataa, ja näistä noin 90% soitti jotain naiselle sopivaa soitinta. ”Naissoitinten” soittajat olivat etupäässä harrastajamuusikoita, diletantteja. Muiden soitinten soittajat olivat lähes poikkeuksetta ammattimaisia muusikoita. Ammattimaisesti toimivat soittajat olivat leimallisesti osa perheensä ”muusikkokäsityöläisyyttä” ja ansaitsivat soitollaan merkittävän osan perheen toimeentulosta.

Naisten musiikilliset koulutusmahdollisuudet ja sen myötä myös monien odotukset ammattimaisesta urasta musiikin parissa kasvoivat olennaisesti 1800-luvulla. Saksan konservatoriojärjestelmälle esikuvana ollut Pariisin konservatorio tarjosi sekä laulun että soittimien opetusta vuodesta 1795. Ranskan vallankumouksen ihanteiden mukaisesti koulutus oli periaatteessa avoin molemmille sukupuolille. Prahan konservatorioon otettiin naispuolisia lauluoppilaita vuodesta 1815, Wienin konservatorioon vuodesta 1817. Englannissa Kuninkaallinen musiikkiakatemia (per. 1823) antoi osassa aineista opetusta myös naisille. Sävellyksen opintoihin naisten oli vaikeampi päästä. Esimerkiksi Leipzigin konservatoriossa (per. 1843) naisia otettiin sävellysluokalle vasta 1870-luvulla. Leipzigin oppilaitoksesta muodostui tärkeä keskus erityisesti pianisteille. Vuoteen 1850 mennessä siellä opiskeli yli 20 naispianistia eri puolilta Eurooppaa. Vaikka konservatoriot olivat avoimia molemmille sukupuolille, ne toimivat kuitenkin sukupuolittain eriytyneinä. Opetus tapahtui erikseen, usein myös kokonaan eri rakennuksissa tai eri viikonpäivinä.

Naisten osuus konservatorioiden opiskelijoissa kasvoi pitkin 1800-lukua. Esimerkiksi Leipzigiin otettiin ensimmäisenä vuonna yksitoista naispuolista opiskelijaa (ja 33 miespuolista) ja 25 vuotta perustamisen jälkeen sieltä oli valmistunut 1420 opiskelijaa, joista 975 oli miestä ja 445 naista. Soiton opiskeluun ja varsinkin lauluopintoihin oli naisilla siis mahdollisuus konservatorioissa. Konservatoriojärjestelmän lisäksi naiset saivat opetusta erilaisissa yksityisissä musiikkikouluissa. Kolme tärkeää naisten ylläpitämää ja tytöille tarkoitettua musiikkioppilaitosta olivat

1800-luvun ensi vuosikymmenillä Elise Müllerin Mädchenerziehungsanstalt Bremenissä (1804-1820), Maria Theresia von Paradisin musiikkikoulu Wienissä (1808-1824) ja Luise Reichardtin musiikkikoulu Hampurissa (1813-1826). Berliinissä Fanny Schindelmeisser perusti 1836 musiikkikoulun, jonka oppilaille mm. Fanny Hensel sävelsi kaksi bagatellia[132]. Monille muusikkoperheiden lapsille tärkeä koulutusväylä oli omassa perheessä saatu musiikinopetus. Lisäksi erilaiset musiikkiyhdistykset antoivat opetusta laulussa ja orkesterisoittimissa. Muusikkoperheissä kotona opittiin toisilta perheenjäseniltä. Varakkaammat perheet palkkasivat yksityisopettajia. Yksityisopettajia ja heidän antamaansa opetusta pystyttiin helposti kontrolloimaan niin, että porvaristyttöjen musiikkitietous ja soittotaito pysyivät sopivissa rajoissa. Enin osa yksityisopettajista opetti pianonsoittoa. Merkittävimmät soitinopettajat toimivat saksankielisellä alueella Wienissä, Münchenissä, Leipzigissa ja Berliinissä.[133]

Tyttöjen oletettiin valmistautuvan musiikkiopintojen avulla pääasiassa opettajaksi ja laulajiksi. Kapellimestarin tai säveltäjän ura oli harvinainen. Naisten musiikilliset opinnot keskittyivät paljolti toimintaan, jonka avulla ei esimerkiksi elätetty perhettä. Mutta yhä kasvava määrä naisia sai 1800-luvulla oman, perheensä tai merkittävän osan perheen toimeentuloa musiikin alalta. Tosin myöskin miesmuusikot takasivat ansioillaan yleensä juuri ja juuri riittävän toimeentulon. Vain harvat muusikot, ennen kaikkea muutamat virtuoosit ja oopperoiden solistit tulivat musisoinnillaan rikkaiksi. Ooppera oli työllistänyt naislaulajia jo pitkään, samoin yhdistyspohjaisiin oratorioiden esittämisiin tarvittiin naissolisteja. Hoffmannin (1991, 302-308) aineistossa on 41 naispuolista soittajaa, jotka olivat vakituisesti kiinnitettyinä eri pituisia aikoja hoveissa, teattereissa, kirkoissa ja musiikkioppilaitoksissa. Näistä 18 oli pianistia, 16 harpunsoittajaa, kaksi urkuria, neljä viulistia, yksi klarinetistiviulisti ja yksi huilisti.

Vaikkei naisia ollut suurten orkestereiden kapellimestareina, heitä toimi kuitenkin erilaisten pienempien kokoonpanojen, perhe- ja naisorkestereiden johtajina. Esimerkiksi vuonna 1845 Salzgitterissä oli rekisteröity 74 verovelvollista orkesteria, kapellia, joista viidentoista johtajana

[132] *Zwei Bagatelle für die Schüler des Schindelmeisser´schen Musik-Instituts* componirt von Fanny Hensel, Berlin: T. Trautwein´sche Buch- u. Musikalien-Handlung [1848], Hellwig-Unruh 2000, 276.
[133] Bowers ja Tick 1987, 7; Hoffmann 1991, 254-275; Reich 1991b, 97-121.

oli nainen. Suurin osa näistä orkestereista esitti tanssi- ja viihdemusiikkia.[134]

Naisten musiikkitoimijuus oli usein sporadista. Oli tavallista, että naiset jättivät julkisen uran esiintyjinä siinä vaiheessa, kun he avioituivat. Perheen perustamisen jälkeen naiset eivät tosin aina jättäneet musisointia, vaan jatkoivat soittamista ja laulamista toisenlaisessa yhteydessä. Esimerkiksi berliiniläinen laulaja Pauline Schätzel (1811-1882) lauloi berliiniläisissä ooppera- ja oratorioproduktioissa siihen saakka kunnes hän vuonna 1832 avioitui Rudolf Deckerin kanssa. Pian avioitumisensa jälkeen hän järjesti yhdessä aviomiehensä kanssa kotonaan konsertteja ja oopperaesityksiä. Pariskunta oli myös aktiivinen tekijä hyväntekeväisyyskonserttien järjestämisessä. Pauline Decker esiintyi ahkerasti myös Fanny Henselin järjestämissä musiikkiesityksissä ja edusti hänelle tärkeää musiikillista stimulanttia ja yhteistyökumppania. Hoffmannin (1991, 249) mukaan musiikkikoulutuksessa naisten saamat musisointitaidot eivät muutenkaan tähdänneet ammattilaisuuteen, vaan ne olivat avuksi ”naisellisen elämäntilan” luomisessa. Päästäkseen kilpailemaan yhdenvertaisena miesten kanssa naiset olisivat tarvinneet vapaan pääsyn koulutuslaitoksiin, yhtä laadukkaan ja intensiivisen yksityisopetuksen ja samanlaisen suhdeverkoston ja matkustusmahdollisuudet kuin miehillä.

Renate Hellwig-Unruh (1997a, 250) korostaa, että Fanny Hensel toimi säveltäjänä eri tavoin kuin monet hänen aikansa naispuoliset kollegansa, jotka yhteiskunnan tai perheen painostuksesta sävelsivät elämässään vain tiettynä, enemmän tai vähemmän lyhyenä ajanjaksona. Hensel sen sijaan sävelsi säännöllisesti läpi elämänsä, vain vuosilta 1842 ja 1845 ei ole säilynyt yhtään sävellyskäsikirjoitusta[135].

Yksi musiikkitoimijuus, joka on olemassa yhä edelleenkin, on mesenaattina toimiminen. Etenkin säveltäjien tukena on ollut varakkaita henkilöitä. Ennen porvarillisen musiikkielämän syntyä oikeastaan kaikki muusikot ja säveltäjät olivat joko kirkon, hallitsijoiden tai aatelisten mesenoimia. Tutkimuksia naispuolisista musiikin mesenaateista ei ole tehty, mutta Berliinissä Fanny Henselin isotäti Sara Levy tuki voimakkaasti Bachin perheen säveltäjiä ja tilasi näiltä sävellyksiä[136].

[134] Hoffmann 1991, 262-264.
[135] Hellwig-Unruh 2000, 39.
[136] Isotädeistä mesenaatteina Reich 1991a, 89-90; Wollny 1993, 656-657.

II
MUSISOINTIA YKSITYISEN JA JULKISEN VÄLILLÄ

Naishistorioitsija ja kulttuurihistorioitsija Marjo Kaartinen (2002) korostaa, että sukupuolittuneet yksityisen ja julkisen käsitteet ovat oman aikamme käsitteitä ja olisi varottava käyttämästä niitä historiallisen aineiston analyyttisinä kategorioina. Vaikka tutkija luopuisikin dikotomisesta jaosta ja loisi yksityisen ja julkisen välille jonkin näitä täydentävän tilan[137], välitilan, ei ongelmallinen asetelma Kaartisen mukaan poistu. Varsinkin esimodernia aikaa tutkittaessa koko elämä asettuu hänen mukaansa tuolle välialueelle. Kaartinen kysyykin, mitä mieltä on silloin koko jaolla. Hän peräänkuuluttaa kysymään, mitä ja missä naiset tekivät ja miten he itse määrittelivät toimintapaikkansa.

Fanny Henselin teksteissä yksityisen ja julkisen käsitteet ovat eksplisiittisesti läsnä. Hän käytti niitä silloin, kun oli kyse muuttuneista tilanteista. Yksityisellä hän tarkoitti kotia ja perhettä koskevia asioita, julkisella muuta maailmaa ja erityisesti poliittisia asioita. Päiväkirjassa jako koski ”kotia ja maailmaa”[138] tai ”yksityisiä ja julkisia tärkeitä asioita”[139]. Yksityinen asia tuossa merkinnässä oli oma synnytys, julkiseen kuuluivat Pariisin heinäkuun vallankumous ja Algerian miehitys.

Tässä luvussa lähtökohtani on Kaartisen kehottamana kysyä, mitä Fanny Hensel musisoidessaan – siis soittaessaan, laulaessaan tai johtaessaan musiikkia – teki ja mihin hän itsensä tuolloin sijoitti. Millaista musiikillista toimijuutta hän toteutti? En toistaiseksi hylkää yksityisen ja julkisen käsitteitä, koska ne habermasilaisessa mielessä olivat jo läsnä

[137] Kaartinen puhuu ”metatilasta”. Samassa merkityksessä on paljon käytetty myös termiä ”puolijulkinen”.
[138] ”Haus und Welt” (päiväkirja 4.3.1830).
[139] ”Privat- und Oeffentliches Wichtige” (päiväkirja 6.8.1830).

eri tavoin muotoutuneina saksalaisessa yhteiskunnassa. Ajattelen sen sijaan musiikin tutkija Marcia J. Citronin (1993, 103) tapaan musisoinnin tapahtuvan näiden kahden käsitteen välisessä tilassa, jossa yksityinen muuttuu lähes huomaamattomasti julkiseksi ja päinvastoin. Toisaalta naisten toimintaa musiikin alalla aikakaudesta riippumatta sopii myös hyvin kuvaamaan ajatus julkisuuden kehistä[140]. Fanny Hensel musisoi julkisuuden eri kehillä riippuen paikasta, ennakkovalmisteluista, läsnäolijoista, kuulijoista ja jälkikirjoittelusta. Kehä tai jatkumo lähti yksin musisoinnista ja päättyi julkisessa konsertissa musisointiin. Kehien myötä julkisuusaste kasvoi. Välille sijoittui musisointia perheenjäsenten, läheisten ystävien ja seurapiirituttavien kanssa ja läsnäollessa. Musisointi oli spontaania kotimusisointia, perhejuhliin harjoiteltuja esityksiä tai säännöllistä ja suunniteltua salonkitoimintaa[141]. Julkisuuden kehillä toimimista tarkastelen myös suhteessa porvarilliseen julkisuuteen ja erityisesti vakiintumassa olevaan konsertti-instituutioon. Sitä kautta avautuu yhteys Fanny Henselin musiikkitoiminnan ja musiikin modernin välille.

Henselin teksteille oli tyypillistä, ettei hän kertonut omasta musisoinnista aina suoraan. Tekijyyden kannalta problemaattisia ovat kohdat, joissa Fanny Hensel kertoi kotona tapahtuneesta musisoinnista ja mainitsi nimeltä sekä teoksia että esiintyjiä, mutta ei sijoittanut kuitenkaan itseään nimeltä tähän joukkoon. Hän jätti usein laulajien yhteydessä mainitsematta sen, millä tavalla näitä oli säestetty. Esimerkiksi kun laulaja Anna Milder (1785-1838) oli poikennut Leipziger Strabe 3:een keväällä 1829 ja päiväkirjamerkinnän (1.4.1829) mukaan lauloi osia *Matteus*-passiosta ja *Fideliosta*, jonkun oli täytynyt säestää häntä. Felix Mendelssohn ei ollut kotona eikä kylässä ollut muita muusikoita. Periaatteessa voisi olla mahdollista, että Milderiä olisi säestänyt Fanny Henselin äiti Lea Mendelssohn, tai sisar Rebecka Mendelssohn. Pidän heitä kuitenkin erittäin epätodennäköisinä soittajina, koska missään Mendelssohneja käsit-

[140] Lauluntekijä Marja Mattlar puhuu samasta asiasta, kun hänen julkisuuden kannalta marginaaliin jäänyt musiikkinsa sai syksyllä 2002 ensimmäisen kaupallisen tuottajan. Levy-yhtiö ja jotkut muut ihmiset olivat pettyneitä, kun lähes 50-vuotias Mattlar ei vieläkään ”breikannut” eli saavuttanut suurta julkisuutta. Mattlarin itsensä mielestä hänellä on jo kauan ollut oma julkisuutensa, fanien ja konserttiyleisön julkisuus. (Sähköpostiviesti tekijälle 21.1.2003.)

[141] Kulttuurihistorioitsija Anne Ollilan (2002, 129) mielestä juuri huolellinen valmistelu erotti kirjalliset ja musiikilliset salongit muista sosiaalisista kokoontumisista. Etukäteisvalmistelu nosti ne yksityisen kategoriasta puolijulkiseen.

televässä kirjallisuudessa Lea Mendelssohnista ei avioitumisensa jälkeen puhuta muusikkona muutoin kuin lastensa ensimmäisen klaveeriopetuksen yhteydessä[142]. Rebecka Dirichlet taas tunnetaan laulajana, joskin hän soitti myös pianoa, mutta muusikkona hän jäi Felix- ja Fanny-sisarustensa varjoon. Anna Milderin laulamista on täytynyt säestää itse päiväkirjan kirjoittaja, vaikka hän olikin tästä seikasta vaiti. Soittaminen oli hänelle varmasti niin itsestään selvää, ettei hän tullut eksplisiittisesti kirjanneeksi sitä päiväkirjaansa[143]. Monissa suunnitellummissakin esitystilanteissa hän jätti oman musisointinsa mainitsematta tai häivytti sen passiivimuodon tai monikollisuuden sisään. On siis muistettava, että vaikkei Fanny Hensel musisoinnista kirjoittaessaan maininnut itseään aktiivisena tekijänä, on hän todennäköisesti musisoinut useimmiten silloinkin. Fanny Hensel saattoi myös kokea musisointitilanteiden järjestämisen tai ylipäätään niiden olemassaolon tärkeämmäksi kuin niissä soittamisen ja sen vuoksi jätti mainitsematta oman tekemisensä.

KOTIMUSISOINTIIN KOULUTETTU?

Tässä luvussa tarkasteltavat Fanny Henselin musisoinnin muodot olivat osaksi sellaisia, joita voidaan kutsua kotimusiikiksi tai musiikkisalonkitoiminnaksi. Sivistysporvaristoperheen vanhimpana tyttärenä hän sai musiikinopetusta osana monen eri aineen muodostamaa kotiopetusta. Vasta seuraavan sukupolven lapset – esimerkiksi Henselin poika Sebastian – osallistuivat yleiseen kouluopetukseen. Mutta pojalleenkin Fanny-äiti antoi pianonsoittotunteja kotona[144].

Varhaisen pianonsoiton opetuksen Fanny Hensel sai siis äidiltään Lea Mendelssohnilta. Vuonna 1813 hän sai pianonsoitonopetusta Franz Lauskalta (1764-1825)[145]. Perheen Pariisin matkalla 1816 lapsia opetti Marie Bigot, o.s. Kiené (1786-1820). Matkan jälkeen sisarusten[146] pianon-

[142] Tätä seikkaa painottaa myös Hahn 1999, 4.
[143] Vrt. Leppert 1988, 147.
[144] Äidin ja pojan väliseen opettaja-oppilas -suhteeseen viittaavat esim. kirjeet 21.2.1838 C 104 ja [21.-22.8.1844] GB 249/20.
[145] Hellwig-Unruh 2000, 394.
[146] Berger opetti todennäköisesti myös Rebecka-sisarta, sillä myös tämä soitti pianoa. Rebecka ja Fanny soittivat usein nelikätisesti. Rebecka profiloitui perheessä kuitenkin laulajaksi. Hän oli korkea sopraano, joka useimmiten esitti sisarustensa säveltämiä liedejä. Fanny omisti laulunsa op. 7 Rebeckalle. Paul-veli soitti selloa ja lauloi, kuten myös Fanny Henselin poika Sebastian.

soitonopettajana toimi 1820-luvulla Ludwig Berger (1777-1839). Heitä opetti myös useilla Berliinin matkoillaan Mendelssohnien talossa vieraillut ja perheiden ystäväpiiriin kuulunut, myöhemmin Leipzigin konservatoriossa opettajana toiminut Ignaz Moscheles (1794-1870).

Varsinaista laulunopetusta Fanny Hensel ei saanut muualla kuin Carl Zelterin (1758-1832) johdolla Berliinin Lauluakatemiassa 1820-luvulla. Hän lauloi alttoa mm. J. S. Bachin *Matteus*-passion esityksessä 1829 ja Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratorion esityksessä Ala-Reinin musiikkijuhlilla toukokuussa 1836.

Suurin osa Fanny Henselin musisoinnista tapahtui kodissa. Voisiko siis kotimusiikin tutkimus valaista hänen muusikkouttaan? Tärkein saksalaisen kieli- ja kulttuurialueeseen kohdistuva kotimusiikkia tai kotimusisointia[147] koskeva tutkimus on Walter Salmenin (1969) pääasiassa kuva-aineistoon perustuva teos kotikonserteista 1600-luvulta 1900-luvulle.[148] Samantapainen kuvien kertoma kotimusisoinnin historia toistuu myös Carl Dahlhausin (1989/1980) 1800-luvun musiikin historiassa. Dahlhausinkin teoksessa on erittäin vähän tekstiä kotimusisoinnista. Sen sijaan kirjaa kuvitetaan näkymillä, joissa istutaan kotiympäristössä pianon ääressä soittaen ja laulaen. Toinen näkymä kuvissa on kamarimusisointitilanne, josta puuttuu edellisen kaltainen perhekeskeisyys. Kuvien henkilöt ovat sekä miehiä että naisia. Molemmat sukupuolet ovat osallisena sekä musisoinnissa että sen seuraamisessa. Dahlhausin puhuessa biedermeier-ajan musiikista ja porvarillisen kulttuurin musisoinnista hän keskittyy julkiseen musiikkielämään, konsertteihin ja oopperaan, yhdistyspohjaiseen musiikinharjoittamiseen ja erityisesti (mies)kuoromusiikkiin. Tässä tavassa näkyy hänen sukulaisuutensa Jürgen Habermasin käsitteeseen porvarillisesta julkisuudesta, musiikin edustuksellisuudesta. Käyttäessään nimitystä ”Hausmusik” Dahlhaus viittaa yksityisiin konsertteihin, joita pidettiin sekä aristokratiaan että porvaristoon kuuluvien ihmisten kodeissa ja joista hyvin harvoin kirjoitettiin julkisesti mitään. Jostakin syystä hän jättää kuitenkin myös itse kirjoittamatta näistä sen enempää vaikka siihen hänen mukaansa olisikin aihetta. ”Aikana, joka näkee

[147] ”Hausmusik”

[148] Pianonsoittoon kodeissa ja salongeissa paneutuvat Ballstaedt ja Widmaier 1989. Koti- ja salonkimusiikin historiasta myös Sarjala 1994, 241-242.

itsensä porvarillisen aikakauden päätepisteenä, ei pitäisi olla vaikeaa kirjoittaa yksityisten konserttien historiaa. Sen tekeminen olisi historiallisesti oikea teko."[149]

Kotimusiikki liittyi alemman porvariston nousuun musiikin kentällä ja samalla se oli vastakkainen käsite salonkimusiikille, joka taas viittasi ylemmän porvariston ja erityisesti pariisilaisen suurporvariston edustukselliseen musisointiin ja kotikonsertteihin. Kotimusiikin ohjelmistossa oli oopperoiden pianosovituksia, potpureja sekä tunteellisia ja pseudovirtuoosisia kappaleita. Dahlhausin mukaan kotimusisoinnilla oli pedagoginen merkitys, koska "kodeissa soitettavat pianoduetot tutustuttivat ihmisiä kamarimusiikkiin ja sinfoniseen kirjallisuuteen"[150]. Kotimusisoinnilla oli myös merkittävä osuus lied-ohjelmiston leviämisessä. Lisäksi kotimusisointiin kuului laulujen esittäminen erilaisissa kokoonpanoissa ulkoilmassa.[151] Duot, triot ja neliääniset kuorolaulut olivat luonnon helmassa tapahtuvan musisoinnin perusohjelmistoa. Ne kuitenkin katosivat "musiikillisesta muistista" institutionaalisista syistä. Vain säestetyllä yksinlaululla oli elinmahdollisuus resitaalikonserteissa.[152] Esimerkiksi Felix Mendelssohn erotti itse omasta tuotannostaan musiikinlajit ja teokset, joita hän ei halunnut ottaa opusnumeroina julkaistaviksi. Osa oli erityyppisiä lauluja ja osa pianokappaleita, joiden lajityypiksi tuli sanaton laulu, *Lieder ohne Worte*. Felix Mendelssohn osoitti sanattomat laulunsa ainakin alkuvaiheessa naisille tarkoitetuiksi sävellyksiksi ja etupäässä kodeissa ja salongeissa soitettavaksi.[153]

Kotimusiikki-termi tuli käsitteenä yleisesti tunnetuksi vuonna 1855 valmistuneen Ludwig Richterin maalauksen *Hausmusik*[154] ja Wilhelm Riehlin laulukokoelman *Hausmusik: Fünfzig Lieder deutscher Dichter* myötä. Maalauksessa isä, äiti ja lapset ovat kokoontuneet pianon äärelle kotoiseen hetkeen. Pianoa soittaa vanhin tytär. Kaikkien läsnäolijoiden – vanhempien, neljän muun lapsen ja jopa äidin sylissä olevan vauvan sekä

[149] "To write a history of the private concert would be an act of historical justice which should not be difficult in an age that sees itself as the end of the bourgeois era" (Dahlhaus 1989, 49).
[150] Dahlhaus 1989, 42 ja 151.
[151] Ks. esim. Borchard 1999, 34-35.
[152] Dahlhaus 1989, 97.
[153] Jacob 1963/1959, 180-192; Borchard 1999, 35; Borchard 2000, 86-89.
[154] Kuva julkaistu Dahlhaus 1989, 151. Vastaavia piirroksia oli tehty jo aiemminkin, esim. tanskalaisen Constantin Hansenin *Hausmusik am Klavier* noin vuodelta 1840, Kööpenhaminan kuninkaallinen kirjasto (Dahlhaus 1989, 146).

vasemmassa alakulmassa istuvan kissan – katse on suunnattuna pianoa soittavan neidon oikeaan käteen. Kysymyksessä on mielestäni uudenlaista ydinperhettä kuvaava idylli. Kuvan kompositio on tasapainoinen ja luo tunnelmaa mukavuudesta, yhteenkuuluvuudesta ja onnellisuudesta. Mielleyhtymä pikkuporvarillisuuteen on väistämätön. Todennäköisesti tämä on juuri sitä, mitä tarkoitetaan termillä biedermeier[155].

Mendelssohnien perheessä harjoitettu musisointi ei ollut edellisen kaltaista, biedermeier-idylliä edustavaa kotimusisointia. Musisointihetket eivät olleet isän, äidin ja lasten keskisiä, koska Leipziger Strabe 3:ssa oltiin päivittäin jatkuvasti tekemisissä myös vanhempien, sisarusten perheiden, muiden sukulaisten ja tuttavien kesken.[156] Mendelssohneilla musisoiminen toteutui joko laajan perheen kesken, yhdessä soitto- ja laulutaitoisten ystävien ja tuttavien sekä ammattilaismuusikoiden kanssa. Todennäköisesti heillä ei juurikaan järjestetty sellaista musiikkiesitystä, jossa ei olisi ollut esiintyjänä[157] mukana oman perheen jäseniä.

Musisoinnin spontaaniusaste oli vaihteleva ja ulottui vapaaseen yhdessä oloon liittyneestä musisoinnista konserttimaisuutta tavoitteleviin sävellysten esittämisiin. Kun perheen sunnuntaimatineat aloitettiin 1822, koti toimi eräänlaisena työpajana ammattimuusikon uraan tähtäävälle Felix Mendelssohnille[158]. Abraham Mendelssohn oli vuonna 1825 hankkinut omistukseensa laajan kiinteistökompleksin ajatellen sen käyttömahdollisuutta nimenomaan musiikki- ja teatteriesityksiin. Perheen parissa harjoitetun yhteismusisoinnin tarkoitus ei ollut siis pelkästään luoda mukavaa tunnelmaa, kotoisuutta ja viihtyisyyttä, vaan myöskin toimia koulutuksen ja oppimisen välineenä.

Kotimusisoinnin ja salonkimusisoinnin välinen ero on paikoin epäselvä. Jos kotimusisoinnilla tarkoitetaan vain oman perheen ja erityisesti ydinperheen keskeistä musisointia, rajanteko on selvää, sillä musiikkisalonki edellytti aina laajemman ihmisjoukon säännöllisesti toistuvaa läsnäoloa. Toisaalta kun musiikkisalonki kokoontui ihmisten kotona,

[155] Dahlhaus 1989, 168-178.
[156] Esimerkki suvun ulkopuolisesta ”jokapäiväisestä” kävijästä vuonna 1829 oli A. B. Marx, musiikkiteoreetikko ja -kirjailija, säveltäjä, josta tuli seuraavana vuonna Berliinin yliopiston professori.
[157] Esiintyjä voi olla solistinen soittaja tai laulaja, säestäjä, kamarimusiikillinen musisoija, kuoron- tai orkesterinjohtaja ja moniäänisten laulujen laulaja.
[158] Ks. esim. Borchard 1997, 12; Klein 1997, 136; Hellwig-Unruh 2000, 14.

sen voi ajatella olleen osa kotimusisointia. Tietyn sivistysporvariston piirissä musiikkisalonki oli olennaisin osa kotipiirissä harjoitettua musisointia. Yleisesityksessään eurooppalaisista musiikkisalongeista Eva Öhrström (1998, 57-58) erottaa neljäntyyppisiä salonkeja[159]: 1) yksityiskonsertit, jotka olivat hyvin organisoituja ja joissa esiintyi ammattimuusikoita, 2) tilanne, jossa musiikista erityisesti kiinnostuneiden joukko kokoontui musisoimaan yhdessä, 3) tilanteita, joissa seuraelämä oli keskiössä ja musiikista huolehtivat paikalle kutsutut ammattilaiset ja 4) tilanteita, joissa harjoitettiin spontaania yhteismusisointia, usein yhdessä talon tyttärien ja paikalle tulleiden vieraiden kesken. Tarkasteltaessa Fanny Henselin – tai Mendelssohnien perheen – musisointia kotimusisointi ulottui koskemaan kaikkia muita salonkeja paitsi tyypin kolme mukaista musisointia. Paikalle ei koskaan ollut kutsuttu ammattimuusikoita viihdyttämään seuraelämää. Mendelssohneillakaan musisointi ei ollut aina keskiössä, sillä se saattoi palvella muuta seuraelämää. Ammattilaistason takaavat muusikot talossa oli omasta takaa.

Kotimusisointi oli 1800-luvun ensi puoliskolla siis hyvin erilaista riippuen ihmisten sosiaalisesta, taloudellisesta ja sivistyksellisestä asemasta. Kotimusisoinnille oli myös tyypillistä, että siitä on vaikea erottaa, mikä oli varsinaisesti perheen keskuudessa harjoitettua musisointia, mihin taas liittyi laajempi seurapiiri tai peräti julkiseen konserttiin verrattavissa oleva yleisö. Salmenin (1969, 97-108) käyttämiä kotimusisointiin liittyviä termejä ovat mm. salonkikonsertti, kotikonsertti, yksityisakatemia, harrastajakonsertti, musiikillinen konsertti, yksityiskonsertti, musiikillinen illanvietto, taidejuhla, perhekonsertti, musiikkijuhla, kokous ja laulullinen tee[160]. Friedrich Wieck[161] käytti 1800-luvun puolivälissä kotimusisoinnista nimityksiä ”Soirée”, ”musikalische Abendunterhal-

[159] Salonki terminä ei ole kyseisen ajan käsite, vaan myöhempi konstruktio. Tosin Fanny Hensel käytti termiä ”Salon” yhden kerran viitatessaan äitinsä (salonki)seurapiiriin. Hän tapasi pitkästä aikaa Karl August von Varnhagenin äitinsä salongissa, ”in Mutters Salon” (päiväkirja 2.1.1843). Kysymys ei ollut mielestäni pelkästään siitä, että äiti otti vieraan vastaan tietyssä huoneessa, sillä Lea Mendelssohnilla oli vuosien mittaan ollut oma kirjallisuuteen ja keskusteluun suuntautunut seurapiirinsä.

[160] ”Salonkonzert”, ”Hauskonzert”, ”Privat-Akademie”, ”Liebhaberkonzert”, ”Soirée musicale”, ”Privat-Conzert”, ”Privatsoirée”, ”Musikalische Abend-Unterhaltung”, ”Kunstfest”, ”Familienkonzert”, ”Musikpartie”, ”Konvent” ja ”Singe-Thee”.

[161] Tomi Mäkelä on poiminut termit Wieckin vuonna 1853 julkaistusta *Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*, jonka hän on toimittanut kommentoituna vuonna 1998.

tung", "musikalischer Thee", "musikalischer Abend", "musikalisches Kränzchen". Pelkästään nimitys vierailu[162] saattoi myös viitata kotimusisointiin.[163] Erilaisten musiikillisten tilanteiden kesken oli jo aikanaan käsitteellistä häilyvyyttä. Felix Mendelssohn korjasi sisarensa käsityksiä Pariisin salongeista ja soiréeista tehden selvän eron näiden välille: soiréet olivat konsertteja, joissa keskeistä oli raha, salongit olivat konsertteja seurapiirille[164].

Fanny Hensel käytti omasta musiikkisalongistaan erilaisia nimityksiä. Osa niistä viittasi pelkästään järjestämisajankohtaan: "Meine Sonntage", "Meine Sonntagsmorgen". Toisissa yhdistyi ajankohta ja musiikillinen viitekehys: "Sonntagsmusik", "Morgenunterhaltungen". Hän käytti musiikkisalongistaan myös konserttimaisuuteen viittaavaa nimitystä "Morgenconcerte". Sunnuntaiaamupäivisin järjestettyyn matineaan Hensel viittasi usein myös termillä "die Musiken" tai "Meine Musiken". Tämä tapahtuma oli Fanny Henselin musisointien joukossa selkeästi erillinen ja omaniminen. Sebastian Hensel (1879) nimitti musiikkisalonkia myös aamukonsertiksi, "Morgensoirée". Olen päätynyt työssäni käyttämään kyseisistä tilaisuuksista nimitystä matineat, sunnuntaimatineat tai musiikkisalonki. Olen nimityksellä halunnut tehdä eroa varsinaisiin konsertteihin.

Kotimusisoinnin tuominen julkisuuteen ei ennen 1800-luvun puoltaväliä ollut täysin tavatonta. Esimerkiksi *Berliner Musikalische Zeitung* julkaisi kesäkuussa 1845 uutiset kahdesta konsertista. Ensimmäinen järjestettiin musiikinjohtaja Giacomo Meyerbeerin salongissa sunnuntaiiltapäivänä. Ohjelmassa oli kuusi pientä kvintettiä *Vuodenajoista*. Uutinen jatkui esittelyn jälkeen tavallisena konserttikritiikkinä. Toinen uutinen oli viikkoa myöhemmin. Konserttia nimitettiin nyt matineaksi, joka järjestettiin Englannin suurlähettilään, kreivi von Westmorelandin luona. Lehden mukaan kuulijakunta – ei siis yleisö – koostui ylemmän yhteiskuntaluokan väestä ja taiteilijoista. Esitettävänä oli kreivin kaksi sinfoniaa ja alkusoitto, jotka musiikinjohtaja Meyerbeer johti pianon äärestä. Kir-

[162] "Besuch"

[163] Mäkelä 2000, 81.

[164] "(…) denn Soireen sind Concerte für Geld, u. Salons Gesellschaften" (Felix Mendelssohnin kirje Pariisista 9.5.1825, WW 46).

joittaminen päättyi esittelyyn eikä matineaa lehdessä varsinaisesti arvosteltu.[165]

Kotimusisoinnin harjoittaminen liittyi vahvasti sen rooliin perheen ja seurapiirin yhteenkuuluvuuden korostajana. Musisoinnin avulla harjoiteltiin tiettyjä taitoja. Musisoinnilla ja naisen muilla tehtävillä oli kiinteä yhteys ja sama päämäärä. Rebekka Habermasin (2000, 54-66) mukaan naiset keskittyivät 1830- ja 1840-luvuilla entistä enemmän kodin sisällä tapahtuviin töihin. Nainen hoiti raha-asiat, johti taloustöitä ja palkkasi palvelijat. Naisten tehtäviin kuului myös sisustamista, perehtymistä ruoanlaiton hienouksiin, ja erityisesti käsitöiden tekoa. Pukeutumismuotikin tähtäsi siihen, että raskaiden hihojen painamat kädet olivat alhaalla sylissä, jossa niillä neulottiin, kudottiin ja ommeltiin. Habermas pitää käsitöiden tekemistä kurin ja naisellisena pidettyjen hyveiden, kuten vaatimattomuus ja sitkeys, oppimisena. Käsityö annettiin usein lahjaksi, jolloin lahja saaja liikuttui ja sai ”kyyneleet silmiin”. Näin työn avulla syvennettiin ihmisten välisiä suhteita. Aivan samanlainen ”tunteellistaminen” tapahtui musiikin kohdalla. Etenkin usein vuoden 1829 yhteisten soittohetkien jälkeen Fanny Hensel mainitsi musisoinnin aikana tai sen jälkeen vallinneen tunnelman, joka oli esimerkiksi liikuttunut, alakuloinen, kaihoisa, poeettinen tai tunteellinen[166].

MINÄ, ME VAI JOKU MUU – TEKIJÄT, KUULIJAT, LÄSNÄOLIJAT

Modernin konsertin yhdeksi tunnisteeksi tuli jyrkkä rajan vetäminen yleisön ja esiintyjien välille. Esiintyjänä oleminen monopolisoitui ammattilaisten haltuun uudella tavalla 1800-luvun ensi vuosipuoliskolla[167]. Aristokraattisen hallinnan aikana oli yleisempää musisoida yhdessä kuin musisoida toisille ihmisille. Useimmat läsnä olevista osallistuivat musisointiin; itse hallitsija ja hänen väkensä osasivat myös soittaa ja laulaa. Toisaalta muusikot olivat palvelijan asemassa ja mahdollisilla kuulijoilla oli oikeus pitää heitä ja musiikkiesitystä muun toimintansa taustana.

[165] *Berliner Musikalische Zeitung* 7.6. ja 14.6.1845.
[166] ”bewegt”, ”wehmüthig”, ”gerückt”, ”poetisch”, ”weich”.
[167] Small 1998, 71-72.

Hovimusiikki ei siis oikeastaan tarvinnut yleisöä – samoin ei myöskään uskonnollinen musiikki, joka oli osa rituaalia. Vasta modernissa konsertissa läsnäolijoista erottui yleisö, joka tuli tiettyyn suljettuun paikkaan jakamaan musiikkikokemuksensa suureksi osaksi tuntemattomien ja vieraiden ihmisten kanssa.[168]

Tarkastelen seuraavassa, millainen toimija Fanny Hensel oli musisoijana, soittajana ja organisaattorina. Keitä Fanny Henselin musisointitilanteissa oli mukana ja millaisia rooleja läsnäolijoilla oli musisoinnissa? Millaisia eroja musisoijien ja kuulijoiden välille muodostui?

Filosofi Hannah Arendtin (2002, 48) mukaan jo kreikkalaisessa kaupunkivaltiossa julkisella alueella toimi vahva erottautumisen mekanismi. Julkisen alue oli varattu paikaksi, jossa kansalaiset saattoivat näyttää yksilöllisyytensä, sen miten ainutkertaisia he olivat. Saman yksilöllisyyden näyttämisen voi ajatella vallineen myös 1800-luvun alun länsimaisessa musiikissa. Musiikin modernissa tekijäksi tuli yksilö, joka oli tyypillisimmillään massasta erottuva ”nero säveltäjämies”. Erottautuminen ei koskenut vain säveltäjiä, vaan myös soittajien ja laulajien kohdalla korostui yksilöys ja yksilöllisyys virtuoosimuusikoiden ilmaantuessa eurooppalaisten kaupunkien musiikkielämään. Heistä tuli modernissa mielessä ”tähtiä” ja ”julkkiksia”. Jotkut Berliinissä 1820-1840 -luvuilla vierailleista taiteilijoista, joita olivat mm. Henriette Sonntag, Niccolo Paganini, Franz Liszt ja Jenny Lind, aiheuttivatkin kaupungissa tavatonta huomiota ja jopa hysteriaan verrattuja ilmiöitä. Yksi ihminen oli keskiössä myös solistikonserteissa, joita antoivat sokeat, lapset tai erikoisten instrumenttien, esimerkiksi lasiharmonikan soittajat.[169]

Fanny Henselin juutalaisen tradition voisi nähdä esteeksi nousta näkyväksi yksilölliseksi, itseään korostavaksi toimijaksi. Hän oli ennen kaikkea osa sukuaan. Naispuolisena häntä ei patriarkaalisen tradition sisällä voitu pitää itseään korostavana toimijana, toisin kuin Felix Mendelssohnia, jonka yksilöllisiä toimia ja ”neroutta” rakennettiin tietoisesti jo hyvin varhain. Gisela A. Müller (1998, 273) puhuu jopa familiaarista nerokultista, jolla varhaisteini-ikäistä Felix-poikaa alettiin kouluttaa muu-

[168] Small 1998, 40 ja 43.

[169] Berliinin konserttielämästä Mahling 1980, 1991; Taylor Ronald 1997 sekä *Vossische Zeitung* 1832, 1841 ja 1847; *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1841; *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* 1847; *Der Musikalische Salon* 1846-1847.

sikoksi. Sivistysporvaristonaisen tehtävä ei muutenkaan ollut saada ylistystä itselleen, vaan toimia perheen hyväksi. Mitä Hensel siis kertoi musisoinnista päiväkirjassaan, jota hän luki yhdessä sulhasensa ja myöhemmin aviomiehensä kanssa eli millaista muusikkoutta hän rakensi ennen kaikkea itselleen ja toisaalta, millaisena musisoijana hän esitteli itsensä kirjeissä kotiväelle ja veljelleen?

Musisointitilanteissa ilmi tuleva tekijyys jakaantuu yksin eli solistisesti tapahtuvaan ja monikolliseen eli yhteismusisoivaan tekijyyteen. Nimitän yksin tapahtuvaa musisointia yksilölliseksi. Silloin Fanny Hensel soitti tai lauloi ilman muusikkokumppaneita. Sen hän ilmaisi suoraan: minä soitin, minä säestin. Monikollisessa tekijyydessä tekijöitä oli aina monta; silloin soitettiin tai laulettiin nimeltä mainittujen henkilöiden kanssa. Monikolliseen tekijyyteen kuului myös ilmaus, jossa Fanny Hensel ei maininnut omaa nimeään, mutta kirjoitti ”me musisoimme” ja luetteli sitten toiset muusikot. Pidän tällaisissa tapauksissa itsestään selvänä, että hän oli itsekin tekijä.

Kuoron laulaessa raja yksilöllisen ja monikollisen tekijyyden välillä on horjuva. Äänessä oli silloin toki monta laulajaa, mutta toisaalta kuoroa voi pitää myös johtajansa instrumenttina. Kuoron johtamista voisi tosin ajatella myös yksilöllisenä toimijuutena, sillä Hensel käytti kuorostaan aina omistusta ilmaisevaa nimitystä ”minun kuoroni” tai ”minun perjantailaulajani”. Hän ei yleensä luetellut laulajia muutoin kuin määrällisesti. Kuoronjohto on kuitenkin sosiaalisia taitoja vaativaa työtä. Vaikka sitä tekisi päämäärätietoisesti, omia ambitioitaan toteuttaen, ei kuorolaulu muutu johtajansa solistiseksi esiintymiseksi. Kuorosta oli merkintöjä harvakseltaan, ja sen koko ja äänten välinen balanssi vaihteli suuresti vuosien mittaan. Vuonna 1835 hän kirjoitti omistavansa kuoron, jossa oli kymmenen sopraanoa, kaksi alttoa, yksi tenori ja viisi bassoa[170]. Kesällä 1837, kun Fanny Hensel työsti veljensä *Paulus*-oratoriota kuoro oli 40-50-jäseninen[171]. Tammikuussa 1841 Felix Mendelssohnin *Psalmia* esitettäessä kuorossa oli 25 laulajaa. Vuonna 1846 kuoro sai nimityksen ”perjantailaulajat” todennäköisesti siksi, että se harjoitteli sunnuntain esityksiä perjantaisin. ”Perjantai-iltapäivänä kokoan pienen kuoroni ja laulatan

[170] Kirje 8.3.1835, C 68.
[171] Kirje n. 19.6.1837, C 95.

heillä neliäänisiä lauluja, joita olemme voineet vielä jatkuvasti laulaa ulkosalla"[172]. Tutkimatta laajemmin 1800-luvun kuorokulttuuria ja Fanny Henselin kuoron suhdetta siihen Henselin kuoro artikuloituu kuitenkin enemmän yksilölliseksi kuin monikolliseksi toimijaksi. Hensel korosti etenkin kertoessaan kuorostaan veljelleen, että se oli hänen oma "instrumenttinsa". Tietenkin yksilöllisyys oli riippuvainen monista kuorolaulajista, sillä kuoro ei ollut olemassa lainkaan, jos Fanny Henselillä ei jonakin aikana ollut käytettävissä tarpeeksi laulajia.

Monikolliseen tekijyyteen kuuluvat tapaukset, joissa musisointi kuvattiin passiivisesti: "musisoitiin", "taas tehtiin hiukan musiikkia". On tietysti vain olettamus, että Fanny Hensel olisi ollut musisoijien joukossa. Henselin musiikillisen emännyyden vuoksi pidän oletusta kuitenkin mitä todennäköisimpänä.[173] Samasta syystä pidän häntä monikollisena tekijänä, kun hän sanoi joko suoraan, että sunnuntaimatineassa tultiin esittämään tiettyä musiikkia, tai kirjoitti "meillä"[174] esitettävän seuraavaksi joitakin sävellyksiä. Sunnuntaimatineoissa esitetyt sävellykset olivat useimmiten sellaisia, joita hän olisi voinut soittaa pianolla joko yksin tai joissa hän olisi voinut säestää tai toimia kanssamuusikkona. Kun Fanny Hensel kirjoitti menevänsä Deckereille tai olleensa Deckereillä, ilmaisu oli selkeä. Deckereillä hän säesti perheen järjestämiä oopperaesityksiä. Poikkeuksen, jolloin hän soitti tuttaviensa luona soolokappaleen pianolla, hän mainitsi erikseen[175].

Solistinen yksinsoittaminen korostui vuosina 1829, 1834, 1835 ja 1840. Samalla ne olivat myös vuosia, joilta oli paljon musisointimerkintöjä. Vuosi 1829 oli sosiaalisen elämän kannalta hyvin vilkas. Se oli Fanny Henselin kihlajaisvuosi, Matteus-passion esitysvuosi sekä Felix-veljen kotoa lähdön vuosi. Kaikki nämä tapahtumat toivat kotiin paljon

[172] "In den Freitag Nachmittag versammle ich meinen kleinen Chor, u. lasse 4stimmige Lieder singen, was wir noch immer haben im Freien thun können" (päiväkirja heinäkuun lopussa 1846).
[173] Aineistossa on yksi merkintä, jolloin kotona musisoitaessa Fanny Hensel ei ole ollut mukana soittamassa: "Freitag hatten wir auch 4tett, da spielten sie [David] einen Haydn, dann Ritz a moll u. f moll von Beethoven"(kirje 31.8.1829, C 29). [Perjantaina meillä oli myös kvartetti, siinä soittivat he [David] yhden Haydnin, sitten Ritz soitti Beethovenin a- ja f –mollin.] Fanny Hensel otti kvartetin soittajista esiin viulistit Ferdinand Davidin ja Eduard Rietzin.
[174] "bei uns"
[175] "(…) sie will Ostermontag Vormittags Musik haben, u. bittet mich, eine Fuge von Bach gespielen, des ernsten Tages wegen" (kirje 5.4.1841, GB 160/13).

ystäviä ja vieraita, joille talon tytär ja maalarin morsian esiintyi. Kun Lauluakatemiasta tultiin illalla kotiin, niin Fanny Hensel ryhtyi soittamaan: ”Kotona meitä odotti uusi flyygelimme. H.[ensel] piirsi Paganinin valmiiksi, minä soitin tälle koko illan.”[176] Solistinen soittaminen ulottui oman kodin ulkopuolellekin. Kommentoidessaan Felix Mendelssohnin pianokappaleita, ”sanattomia lauluja”, Fanny Hensel kertoi soittaneensa ”niitä kaikkialla ja säännöllisesti muutama nainen menee niistä tainnoksiin”[177]. Vuosi 1840 – ja nimenomaan Italiassa vietetty kevät ja kesä – oli vastaavanlaista vilkkaan seuraelämän aikaa, jossa musisoinnissa korostui yhteismusisoinninkin takaa solistisuus. Italian kirjeissä Hensel korosti, että juuri hän oli ollut mukana soittamisessa. Kotiväelle esitetty kuva todisti aktiivisesta musisoinnista, jossa oma yksilöllisyys oli suhteellisen voimakkaasti esillä. Päiväkirjassa hän piirsi itsensä vielä enemmän seurapiirin keskipisteeksi, joka solistisuudellaan kietoi ihmiset ympärilleen.

> Fantisoin vaimennetulla pianolla pitkän aikaa, en kyennyt soittamaan voimakkaasti. Puhe oli hiljaista ja jokainen risahdus häiritsi jokaista. Soitin Adagion G-duurikonsertosta ja cis-mollisonaatista ja alun suuresta fis-mollista. Charlotte, Bousquet ja Gounod istuivat tiiviisti ympärilläni. Sitä hetkeä en koskaan unohda.[178]

Vuoden 1834 vahva solistinen tekijyys selittyy sillä, että silloin järjestettiin paljon sunnuntaimatineoita, joissa Fanny Hensel soitti soolokappaleita.

Vuodet 1829 ja 1840 olivat samalla myös aikoja, jolloin monikollinen musisointisubjekti oli voimakas, ts. jolloin Fanny Hensel eksplisiittisesti musisoi nimeltä mainittujen henkilöiden kanssa. ”Tiistaina [Laulu]akatemian jälkeen musisoin Rietzien kanssa”[179]. ”Ajattele, että

[176] ”Zu Hause fanden wir unsern neuen Flügel. H. zeichnete Paganini fertig, dem ich den ganzen Abend vorspielte” (päiväkirja 8.4.1829).

[177] ”(…) ich spiele sie überall, u. regelmäßig fallen ein Paar Damen dabei in Ohnmacht” (kirje 16.1.183[5], C 65).

[178] ”Ich präludierte lange Zeit gedämpft, ich wäre nicht imstande gewesen, stark zu spielen, alles sprach leise, und jeder fühlte sich durch jedes Geräusch verletzt. Ich spielte das Adagio aus dem G-Dur-Konzert, das aus der cis-Moll-Sonate und den Anfang der groben aus fis-Moll. Charlotte, Bousquet ja Gounod saßen dicht um micht her. Es war eine Stunde, die ich nicht vergessen werde.” (Päiväkirja 31.5.1840, Hensel II, 175.)

[179] ”Dienst. nach d. Academie machte ich mit Ritzens Musik” (päiväkirja 29.1.1829).

soitan sen [Bachin konserton] tällä viikolla erään tanskalaisen ja italialaisen kanssa"[180]. Morsiusvuonna oma tekijyys piiloutui paljolti passiivin ja monikollisuuden sisään: "Tehtiin taas hiukan musiikkia"[181], "Musisoimme hiukan"[182]. Monikollinen tekijyys sijoittui pääasiassa päiväkirjaan vielä senkin jälkeen, kun Felix Mendelssohn oli lähtenyt kotoa huhtikuun alussa ja alettiin kirjoittaa tiheällä aikavälillä paljon kirjeitä. Veljelleen osoittamissa kirjeissä Fanny Hensel ei näyttänyt itseään niinkään monikollisena seurapiirimusisoijana, vaan tiettyjä sävellyksiä yksin soittavana. Jo tällöin alkoi kirjeissä ilmetä Henselin tapa tuottaa itseään ammattimuusikkoveljensä kollegana.

Säestäminen oli yhteismusisointia, jossa säestäjä ei itse soittotilanteessa ollut esityksen keskipiste, ei varsinkaan kun oli kyse oopperaesitysten säestämisestä, jolloin huomio keskittyi laulajiin. Mutta toisaalta säestäjä oli täysin välttämätön. Ilman Henselin panosta esimerkiksi Deckerin perheen oopperoita ei olisi ollut. Säestämiseen viittasin jo edellä tilanteina, jolloin kotiin tuli muusikoita ja laulajia, joita mitä todennäköisimmin säestettiin, mutta joissa Fanny Hensel ei eritellyt itseään tekijänä. Syksyllä 1835 Fanny Hensel kirjoitti veljelleen: "Hauser lauloi eilen ihanasti"[183]. Kirje on kirjoitettu maanantaina, joten viite eiliseen tarkoitti ilmeisestikin sunnuntaimatineaa, jonka tekijä oli ilman muuta Hensel.

Itsestään säestäjänä Fanny Hensel kirjoittikin vain silloin, kun säestäminen tapahtui muualla kuin omassa kodissa: "Eilen laulettiin Deckereillä Don Juan, jonka minä säestin."[184] Hän käytti säestämisestä verbin "begleiten" ohella myös termiä "accompagnieren"[185]. Deckereiden oopperaesitysten säestämisessä hän toi esille hyvin sujuneen yhteistyön talon rouvan, entisen oopperalaulaja Pauline Deckerin (1811-1882) kanssa: "Hän laulaa hyvin, minä soitan hyvin, ja kaikki muu onkin kurjasti."[186]

---

180 "Denke Dir, daß ich es diese Woche auch spielen werde, mit einer Dänin u. einer Italiänerin" (kirje 10.5.1840, C 117).
181 "Es ward wieder etwas Musik gemacht" (päiväkirja 27.1.1829).
182 "Wir machten etwas Musik" (päiväkirja 19.3. ja 29.4.1829).
183 "Hauser sang gestern Abend wunderschön" (kirje 9.11.1835, C 74).
184 "Gestern wurde bei der Decker der Don Juan gesungen, den ich begleitete" (kirje 8.3.1835, C 68).
185 Päiväkirja 17.1.1834.
186 "Sie singt gut, ich spiele gut, das Uebrige ist sehr arg" (päiväkirja 18.3.1834).

Musisoiminen tapahtui siis yksin, yksilökeskeisesti tai yhdessä toisten ihmisten (perheenjäsenten, ystävien tai ammattimuusikkojen) kanssa. Oma kategoria muodostui myös siitä, ettei hän musisoinut lainkaan. Soittaminen oli todennäköisesti osa jokapäiväistä elämää, mutta soittamattomuus poikkesi normaalista ja siinä oli jotain ongelmallista. Siksi tieto siitä siirtyi päiväkirjaan ja kirjeisiin. Syy soittamattomuuteen liittyi oman kehon tilaan ja mahdollisuuteen käyttää hyvää soitinta. Päiväkirjassa soittamattomuuden syyksi ilmaistiin kädessä ilmennyt heikkous (maaliskuussa ja syyskuussa 1843). Kesällä 1830[187] Hensel perusteli soittamattomuuttaan hänelle asetetulla kiellolla; lapsivuodeäiti ei saanut rasittaa itseään pianonsoitolla[188]. Ensimmäisinä Rooman kevään kuukausina Fanny Hensel pelkäsi menettäneensä koko soittokykynsä, koska hänellä ei ollut ollut pitkään aikaan mahdollisuutta koskea mielestään laadukkaaseen pianoon[189]. Syksyllä 1845 palattuaan toiselta Italian matkalta hänellä oli edessä uuden soittimen hankinta, sitä ennen mistään ei tulisi mitään: ”(…) sanalla sanoen minua oikein yököttää enkä halua enää soittaa. Tarvitsen – jos nyt en ylipäätään heitä naulaan koko musisointia – täyteläisen, raskaan ja hiukan kiukkuisen flyygelin.”[190] Musisoinnin edellytyksenä oli kunnollinen väline. Samoin hän vaati itseltään optimaalista fyysistä kykyä soittaa pianoa. Soittamisesta meni mieli, kun sitä ei voinut tehdä siinä määrin, mihin tiesi itsellään olevan kykyä. Vaatiessaan itselleen hyvää soitinta Fanny Hensel asetti itsensä ammattipianistien kategoriaan. Flyygeli ei ollut hänelle huonekalu, vaan soittamisen väline.

Yksilöllinen ja monikollinen tekijyys viittaavat musisoinnin funktioon. Monikollinen musisointi kertoo seurustelumuodosta, jossa sivistysporvaristonainen sulautui osaksi musisoivaa joukkoa, joskin monessa tapauksessa hänen roolinsa oli todennäköisesti tapahtuman liikkelle paneva ja sitä ylläpitävä. Yksilöllisessä musisoinnissa tekijä erottui muista

[187] Kirjeet [9.7.1830], C 41 ja 14.6.1830, GB 2.

[188] Synnytyksen jälkeen porvaristoon kuuluvien äitien piti olla vuodelevossa pimennetyssä huoneessa 14 päivää, jonka aikana mahdolliset verenvuodot, krampit ja kuumeet ilmaantuivat, jos olivat tullakseen (Panke-Kochinke 1991, 24).

[189] Kirje 4.3.1840, C 116.

[190] ”(…) mit einem Wort, ich bin so vollkommen disgustirt, daß ich gar nicht mehr spielen mag, u. brauche, wenn ich überhaupt die ganze Musikmachen nicht jetzt an den Nagel hängen soll, einen vollen, schweren, etwas bärbeißigen Flügel” (kirje 20.9.1845, C 138).

läsnäolijoista ja sikäli kuin muita oli läsnä, heidän huomionsa kiinnittyi yksilölliseen musisoijaan.

Fanny Henselin tavat musisoida – sekä yhteismusisointi että solistinen musisointi – sopivat erinomaisesti porvarisnaisena olemiseen. Yhdessä oleminen musiikin välityksellä ja siten yleisestä viihtyvyydestä huolehtiminen oli osa naisen tehtävää. Solistinen esiintyminen merkitsi tietysti oman maineen vakiinnuttamista seurapiirissä, mutta ennen kaikkea hän oli tällöin perheen edustaja, josta perheenjäsenet saattoivat olla ylpeitä.

Läsnäolijoiden merkitys musisointitilanteessa oli kahdenlainen. He vaikuttivat siihen, minkälainen musisointikokoonpano oli. Läsnäolija oli nimittäin usein myös kanssamuusikko. Läsnäolija vaikutti myös siihen, mille julkisuuden asteelle musisointi sijoittui. Käsitettiinkö läsnäolijat yleisöksi? He määrittivät hyvin pitkälle sitäkin, millaiseksi musisointi muotoutui. Laulettiinko moniäänisiä lauluja ulkona luonnossa? Soitettiinko kvartettoja tai muuta kamarimusiikkia? Olivatko läsnäolijat hyviä tuttavia, sukulaisia ja ystäviä vai tuntemattomia ja mahdollisesti edustamassa sukuaan ja säätyään tai Preussin hovia? Olivatko läsnäolijat miehiä vai naisia? Läsnäolijoiden kokoonpano määritteli musisointitilanteen luonteen spontaaniksi yhdessäoloksi, perheen edustamiseksi tai vartavasten musiikin ympärille järjestetyksi tilanteeksi.

Jo edellä viittasin läsnäolijoihin etsiessäni musisoinnin tekijöitä. Yksi keino on läsnäolijoiden ammatin perusteella päätellä, olivatko nämä olleet mahdollisia musisointikumppaneita. Selkein tapaus ovat ammattimuusikot, jotka olivat Mendelssohnien / Henselien talossa läsnä lähes aina tarkoituksenaan musisoida talon väen kanssa. Näistä tärkeimmät olivat veljekset viulisti Eduard (1802-1832) ja sellisti Julius Riez (1812-1877) sekä viulisti Leopold (1810-1869) ja sellisti Moritz Ganz (1806-1868). Ammattimuusikoita oli myös kutsuttu esiintymään sunnuntaimatineassa tai he tulivat toiselta paikkakunnalta tuttavan lähettämänä tai suosituksella. Esimerkiksi Niccolo Paganini ja Franz Liszt viipyivät Berliinissä konserttikiertueella ollessaan myös Mendelssohnien talossa. Paikalliset muusikot saattoivat olla niin hyviä perheenjäsenten ystäviä, että heillä oli tapana poiketa taloon useammankin kerran viikossa.

Tutkijan kannalta ongelmallinen tilanne syntyy, kun läsnä oli Mendelssohnien seurapiiriin kuuluvaa väkeä, oppineita ja runoilijoita, taiteilijoita. Missä määrin heiltä saattoi odottaa yhteismusisointitaitoja? Ilmeistä oli, että tämän väen kasvatukseen oli kuulunut laulun- ja soitonopiskelua. Mutta missä määrin se antoi riittävät edellytykset musisoida yhdessä toisten kanssa?[191] Erään kerran Fanny Mendelssohn luetteli, keitä kotona musisoitaessa oli ollut läsnä: ”Päivällisen jälkeen tuli vanha Schadow, illalla Steinb.[eck] ja Heyd.[emann]. Musisoitiin, minun liedejäni, Hanstein-fuuga jne.”[192]. Passiivi-ilmaus ”musisoitiin” viittaa siihen, että Fanny-tytär ei soittanut yksin. Vanha Schadow oli Berliinin taideakatemian johtaja, kuvanveistäjä Johann Schadow (1764-1850). Heydemannilla saatettiin tarkoittaa jompaa kumpaa tai molempia Heydemannin veljeksiä, historioitsija Albertia (1808-1877) tai oikeustieteen professori Louis´ta (1805-1874), jotka olivat molemmat perheen hyviä ystäviä. Sikäli kuin mukana ollut Steinbeck oli – kuten Citron (1987, 673) olettaa – Brandenburgin lauluyhdistyksen johtaja, tämä oli ainoa musiikkia enemmälti harrastava, toisten miesten musiikillisista kyvyistä ei ole tietoa. Useimmiten nimeltä lueteltu väki oli miespuolista, jolle musisoiminen ei ollut samanlaista pääomaa kuin naisille. On myös mahdollista, että läsnä on ollut miesten lisäksi myös heidän vaimonsa. Viitteitä tähän en ole kuitenkaan teksteistä löytänyt. Jälleen on muistettava, että lähes koko Mendelssohnien perhe oli musisointiin kykenevä. Kyseessä saattoi olla esimerkiksi tilanne, jossa lapset esiintyivät vieraille.

Eron tekeminen sen välillä, kuka musisoi ja kuka muuten vain istuskeli, nautti virvokkeita tai keskusteli, on mahdotonta. Lisäksi läsnäoleviin on mitä todennäköisimmin lisättävä muut perheenjäsenet; ennen Henselin avioliittoa Abraham ja Lea Mendelssohn, Felix Mendelssohn – aina silloin kun hän oli Berliinissä – ja nuoremmat sisarukset Rebecka ja Paul. Myöhemmin 1830-luvulla heidät on laskettava mukaan aviopuolisoineen[193], mahdollisesti lapsineen. Läsnä saattoivat olla myös talossa

[191] Monika Fink (1991) on tutkinut kuvataiteilijoiden musisointia. Hän osoittaa, että mm. Roomassa vaikuttanut Ranskalaisen Akatemian johtaja Jean Ingres (1780-1867) soitti viulua ja esitti kotikonsertissa Lisztin kanssa Beethovenia.

[192] ”Nach Tisch kam der alte Schadow, Abends Stein. u. Heyd. es war Musik gemacht, Lieder von mir, die Fuge für Hanstein etc.” (päiväkirja 30.1.1829).

[193] Rebeckan aviomies Peter Gustav Lejeune Dirichlet on kirjattu talon asukkaaksi vuosiksi 1832-1845 (Cullen 1982, 75).

asuvat muut sukulaiset, etenkin Fanny Henselin kälyt Luise ja Minna Hensel, jotka asuivat veljensä luona useita vuosia[194]. Osa talosta oli vuokralla ja vuokralaiset olivat varmasti mukana useissa musisointitilanteissa. Etenkin talossa vuosina 1829-1830 asuneet laulaja Therese (1803-1882) ja laulaja, näyttelijä ja kirjailija Eduard Devrient (1801-1877) mainittiin usein nimeltäkin.

Teksteistä hahmottuu monenlaisia läsnäolijaryhmiä. Läsnäolijoista riippui esimerkiksi, voiko musisointitilanteessa erottaa ihmisistä esiintyjiä, kuulijoita tai yleisöä. Jos läsnä oli Fanny Henselin lisäksi pelkkiä ammattimuusikoita, eroa musisoivien ja muiden ihmisten kesken ei päässyt syntymään. Kiintoisaa on myös, että ammattimuusikoiden ollessa läsnä, esitettävä musiikki eriytyi usein nimeltä mainituiksi sävellyksiksi. Kun musisoijina oli joko ammattimuusikoiden lisäksi tai pelkästään ei-ammattilaisia ja musisoinnin ulkopuolelle jäi vielä muita ihmisiä, oliko kysymys jaosta esiintyjiin ja yleisöön, vai pitäisikö puhua esittäjistä ja kuulijoista, tai toisella korvalla kuuntelijoista? Kun läsnä ei ollut ammattimuusikoita (kvartettimusiikkia tai oopperoita ja oratorioita esittäviä), vaan musisoinnista huolehtivat Fanny Henselin kanssa ei-ammattilaiset, musisoinnin tekijä oli usein kätketty eikä ohjelmistoa useinkaan eritelty lajityyppiä pidemmälle (”laulettiin liedejä”). Tällöin ei voida puhua esiintyjiä kuuntelevasta yleisöstä, ei oikeastaan edes kuulijoista, koska kaikki paikalla olleet saattoivat osallistua musisointiin.

Sunnuntaimatineoissa ja vastaavissa suurissa esityksissä läsnä oli sataan ja jopa kolmeen sataan henkeen yltävä ihmisjoukko. Tällöin ero esittäjien ja kuulijoiden välillä oli selvä, voidaan puhua jo esiintyjistä ja yleisöstä. Lähes poikkeuksetta näistä musisoinneista eriteltiin esiintyjät ja esitetty ohjelmisto. Hensel itse ilmoitti 1840-luvulla, ettei hän enää edes tuntenut kaikkia matineassa olleita ihmisiä. Fanny Henselin esiintyessä kolmesti julkisessa konsertissa läsnäolijoina olivat maksaneen yleisön lisäksi myös toiset esiintyjät ja kriitikot. Ohjelmistossa olivat tietyt teokset, joita mainostettiin julkisuudessa etukäteen ja käsiteltiin sanomalehtien kritiikissä jälkikäteen.

[194] Luise Hensel asui talossa 1833-1837 ja 1840-1841 mukaan lukien keskeytykset vuosina 1835 ja 1836. Minna eli Wilhelmine Hensel asui talossa 1835-1847. (Cullen 1982, 75-76.)

Omaksi ryhmäksi musisoinneista muodostui tilanne, jossa Fanny Hensel soitti jollekin vieraalle tai jonkin vieraan kanssa. Yleensä silloin kyseessä oli vain kahden ihmisen muodostama tilanne. Toisista läsnäolijoista oli mainintoja vain joskus. Tämä maininta liittyi yleensä siihen, että samanaikaisesti Fanny Henselin soittaessa Wilhelm Hensel piirsi. Tällaisen pienen ryhmän musisointitilanteessa tunnelma oli intiimi. Musisoinnilla ikään kuin ”merkittiin” tunnelmaa. Tilanne saattoi olla myös talon tyttärenä perheen edustamista, ja kaikki tilanteet eivät ehkä olleet tyttären kannalta aina haluttuja. Merkintöihin pujahti joskus ilmaisu: ”minun täytyi soittaa hänelle.”[195]

Kahdenkeskisistä musisointitilanteista jonkun toisen kanssa Fanny Hensel ei kirjoittanut juurikaan kirjeissä. Sen sijaan päiväkirjassa hän kirjoitti kahdenkeskisistä soittotilanteista vierailulla olleen ranskalaisen säveltäjän Charles Gounod´n (1818-1893) kanssa keväällä 1843 ja nuoren Robert von Keudellin (1824-1903) kanssa kevättalvella 1847. Jo Italiassa Gounod oli osoittanut runsaasti ihailua Fanny Henseliä kohtaan. Nytkään tämä ei ollut Berliinin matkalla Henselin mukaan nähnyt juuri muuta kuin Henselien perheen eikä kuullut muuta musiikkia kuin mitä Fanny esitti hänelle[196]. Keudellkin oli Fanny Henselin intiimi musisointikumppani. Paitsi, että hän rohkaisi ystäväänsä aloittamaan sävellystensä julkaisun, hän tuli päivittäin Fannyn luokse ”tarkastamaan”, mitä tämä oli säveltänyt ja samalla toviksi musisoimaan: ”(…) kolmen maissa tulee tavallisesti Keudell, kysyy, olenko työskennellyt ja musisoin hänen kanssaan jonkin aikaa.”[197]

Perhekeskeisen musisoinnin tähtäimessä oli tunnelma, joka vaihteli iloisesta hauskanpidosta kaihoon. Kertoipa Fanny Hensel kerran, kuinka hänen oma soittonsa innosti 3-vuotiasta Sebastiania yhtymään musisointiin, kun he olivat kahdestaan: ”Kun soitan, istuu hän [Sebastian] tavallisesti hevosensa selässä ja edessään hänellä on pöytänä tuoli,

[195] Esimerkiksi Paganinille soittamisen hän ilmaisi kerran seuraavasti: ”Nach Tisch mußte ich ihm etwas vorspielen” (päiväkirja 14.5.1829).
[196] ”(…) hat aber auch richtig von ganz Berlin nichts gesehn, als unser Haus, unsern Garten, unsre Familie, und nichts gehört, als was ich ihm vorgespielt habe” (päiväkirja 2.5.1843).
[197] ”(…) um 3 gewöhnlich Keudell, frägt ob ich etwas gearbeitet habe, und ich mache eine Stunde Musik mit ihm” (päiväkirja helmikuu 1847).

jonka päällä ovat nuotit. Poika soittaa kahdella kalikalla ja laulaa täyttä kurkkua."[198]

Yksinsoittamisen tilanteista Hensel kertoi yksinomaan Felix-kirjeissä. Useimmiten hän soitti tällöin Felix Mendelssohnin sävellyksiä. Yksinsoittamisesta kertominen vakuutti näin veljelle sisaren rakkautta. Se oli yhteyttä, jota hän soittamisellaan loi veljeensä. Toisaalta se oli myös oman musiikillisen identiteetin rakentamista suhteessa veljeen. Samaa itsenäistä musiikillista identiteettiä Fanny Hensel rakensi, kun hän yksin soittamalla etsi ohjelmistoa ja harjoitteli sunnuntaimatineoihinsa. Yksin soittaminen liittyi myös sävellysteknisiin opintoihin ja sävellysten analysointiin.

MUSISOINTITILAT

Musiikkifilosofi Lydia Goehrin (1992b) mukaan 1800-luvun alussa länsimaisen taidemusiikin historiassa musiikin esittämiselle luotiin kokonaan uusi tila, joka mahdollisti autonomisen musiikkikäsityksen kukoistuksen. Tuo tila oli konserttisali. Konserttisalissa – toisin kuin aiemmin kirkossa tai hovin ja aristokratian tiloissa – kokoontumisen ja erityisesti kuuntelemisen keskipisteeksi muodostui "itse musiikki". Konserttitilanne ikään kuin riisuttiin kaikesta ulkomusiikillisesta.

Berliinissä ei ollut varsinaista suurta konserttisalia. Konsertteja pidettiin kirkoissa, hotellien ja yhdistysten saleissa, oopperatalossa ja teatteritalossa, Schauspielhausissa. Berliinin Lauluakatemia oli rakennuttanut vuonna 1827 oman talon konserttisaleineen, jossa autonomisen estetiikan mukainen käytäntö tuli oivallisesti mahdolliseksi[199]. Lauluakatemian konserttisalissa yleisö oli sijoitettu siten, ettei sen tarvinnut katsoa esiintyjiä näyttämöllä, vaan istui esiintymistilan edessä kahden puolen toisiaan vastakkain[200]. Kuulijoiden huomio kiinnitettiin näin "itse musiikkiin", ei musiikin esittäjiin. Toisaalta kuulijoiden huomioi saattoi hyvin

[198] "Wenn ich spiele, sitzt er gewöhnlich auf seinem Pferdchen als Stuhl, hat einen Stuhl als Tisch vor sich u. die Noten drauf, spielt mit 2 Stöcken, u. singt aus vollem Halse dazu." (Päiväkirja 10.1.1834.)

[199] Yleisön ja esiintyjien sijoittuminen konserttisaliin oli vastaavanlainen myös Felix Mendelssohnin johtamassa Leipzigin Gewandhausissa.

[200] Interiööri Lauluakatemiasta ks. Mahling 1980, 270.

olla katseen myötä myös toisissa kuulijoissa. Autonomisen estetiikan touteutuminen oli itse asiassa vaarassa kääntyä päinvastaiseksi, ulkomusiikilliseksi ja kuuntelijakeskeiseksi.

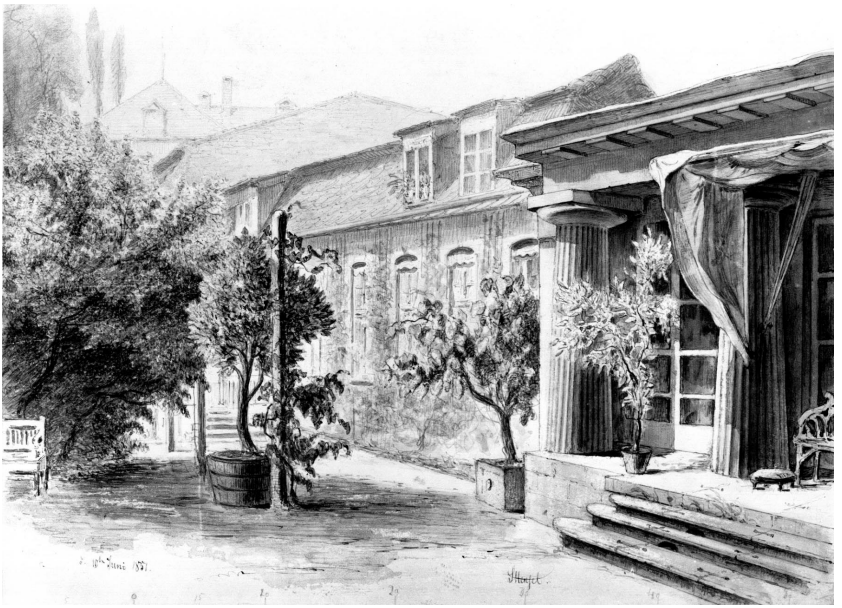
Fanny Henselin taiteellisia mahdollisuuksia tutkinut Sarah Rothenberg (1993, 699) korostaa hänen musiikillisten näyttämöidensä luonteiden erilaisuutta. Rothenberg korostaa tilan merkitystä sävellyksen esityksen kuulemisessa. On erilaista kuulla oma sävellys kotoisassa ympäristössä – niin kuin Henselillä hänen sunnuntaimatineoissaan – kuin istua kuulemassa sitä konserttisalissa keskellä outoja ihmisiä ja kriitikkoja. Saman voi ajatella pätevän myös musisointikokemukseen – oli erilaista soittaa, laulaa ja organisoida kotona ja kodin eri tiloissa kuin konserttisalissa.

Fanny Henselin musisoinnin sosiaalista kontekstia tutkinut Beatrix Borchardin (1997, 12) mukaan musisointitilat vastasivat aivan erilaisiin tarpeisiin ja tuottivat siten myös erilaista musiikkia. Musisointitilat mahdollistivat myös erilaisia musiikillisia toimijuuksia: pienemmissä ja intiimemmissä tiloissa korostui perheen- tai pienemmän seurapiirinkeskeinen musisointi ja berliiniläisiin konserttisaleihin verrattavissa olevassa puutarhasalissa oli mahdollista toteuttaa konsertin kaltaisia musisointeja. Borchard (1999, 28) erottaa Leipziger Straße 3:sta kuusi eri musisointipaikkaa: puutarhasali, äidin olohuone, Fannyn musiikkihuone, Felixin ja Rebeckan työhuoneet ja puutarha. Käsittelen näistä Fanny Henselin musisointipaikkoina muita paitsi toisten sisarusten työhuoneita.

Puutarhasali

Puutarhasali, ”Gartensaal” sijaitsi Henselien asuintalon, nk. puutarhatalon keskellä. Sali oli suuri: sen korkeus oli 8 metriä, pituus 14 ja leveys 7,5 metriä. Pihalle avautui leveä terassi, joka oli katettu kuuden doorilaisen pylvään varaan. Puutarhan puolelle avautui toinen, kapeampi terassi, josta johtivat porrasaskelmat itse puutarhaan. Puutarhan puoleiselle terassille oli jatkettu lyhyen matkaa kahden pylvään varassa kattoa, ja kesäisin lisäsuojaa antoi markiisi.[201] Sebastian Hensel (1879 I, 141) muisteli, että puutarhasali oli kesäisin ylen ihana, kun kaikki ikkunat avasivat näkymän puutarhaan, kukkiviin sireenipuskiin ja vanhojen puiden

[201] Cullen 1982, 49.



Mendelssohnien asuinkompleksin puutarhatalo, joka toimi Fanny ja Wilhelm Henselin asuintalona. Pylväiden välistä avautuvat lasiovet nk. puutarhasaliin, jossa Fanny Hensel järjesti suurimman osan sunnuntaimatineoistaan. Sebastian Henselin akvarelli. (Mendelssohn-arkisto)

varjoamille puistokujille. Puutarhasalissa oli siis mahdollisuus ikään kuin musisoida keskellä luontoa aivan Berliinin kupeessa. Tosin talvisin sali oli kylmä ja kostea. Se ei saanut lämpösuojaa juurikaan muilta huoneilta, koska salin syvyys ulottui talon läpi. Sebastian Hensel arvioi, että salin lämpötila nousi talvella tuskin 13 astetta korkeammaksi. Vuonna 1830 toteutetun remontin jälkeen puutarhasali yhdistettiin sen vasemmalle puolelle rakennettuun Wilhelm Henselin ateljeeseen[202]. Näin saliin saatiin lisää tilaa, mutta samalla puutarhasalin musiikkiin sidottu luonne laajeni koskemaan Fanny Henselin aviomiehen edustamaa taiteenalaa, kuvataidetta. Puutarhasali oli tarkoitettu suuren väen kokoontumistilaksi. Michael Cullen (1982, 48) epäilee Sebastian Henselin kuitenkin lii-

[202] Kyseisessä tilassa asuivat vuosina 1829-1830 Therese ja Eduard Devrient nelilapsisine perheineen.

oittelevan, kun tämä muistelee saliin mahtuneen ”useita satoja ihmisiä”. Runsaan sadan neliön pinta-ala ei voinut vetää niin paljon väkeä. Mutta satojen ihmisten vierasjoukko oli mahdollinen, jos tila laajeni terassille. Fanny mainitsi yleisömääräksi esimerkiksi kesäkuussa 1834 Gluckin *Ifigeneian*[203] esityksessä sata henkeä[204]. Tammikuussa 1837 *Paulus*-oratorion esityksessä oli ollut 100 ihmistä, mutta lisäksi esityksessä oli 40-50-jäseninen kuoro. Oratorion uusintaesityksessä kesäkuussa hän arvioi yleisön määräksi noin 300 henkeä. Talvella 1838 sunnuntaimatineoissa tilat olivat olleet tupaten täynnä väkeä[205]. Näiden esitysten tarkkaa paikkaa merkinnöissä ei ilmoiteta. Kesän esitykset pidettiin ilman muuta puutarhasalissa, mutta avoimeksi jää kysymys, onko puutarhasali ollut talvisin käyttämätön. Rebecka Dirichlet sai Italiaan tiedon, että sunnuntaimusiikki oli pidetty puutarhasalissa maaliskuun alussa[206]. Siis ainakin kyseisenä vuonna puutarhasali oli kyllin lämmin musisoimiseen jo maaliskuussa.

Myös äidin syntymäpäivää maaliskuussa 1841 vietettiin puutarhasalissa. ”Äidin syntymäpäivän kunniaksi järjestimme – Paulin perhe, Dirichletit ja me yhdessä – hyvin mukavan ja tavattoman onnistuneen juhlan meidän tiloissamme ja puutarhasalin kera. Komediaa, eläviä kuvia, johon oli liitetty musiikkia.”[207] Syntymäpäiväjuhliksi tilanne oli ehkä poikkeus, sillä juhlissa oli väkeä lähes 190 henkeä. Ohjelman keskeytti myös tarjoilu, joka sisälsi kakkua ja juomia.[208] Juhlien järjestäminen puutarhasalissa oli käytännöllistä, koska sali sijaitsi erillään vanhempien asuintalosta ja ainakin syntymäpäivien ohjelmasta piti tulla yllätys äidille.

Puutarhasalia voisi verrata konserttisaliin nimenomaan siksi, että sinne mahtui paljon ihmisiä ja että siellä oli tilaa erottaa toisistaan esiin-

---

[203] Kirjoittaessaan *Ifigeneian* esityksistä Fanny Hensel ei kertaakaan erottanut, kumpi sävellys oli kyseessä *Ifigeneia Auliissa* vai *Ifigeneia Tauriissa*. Molemmat kuuluivat sisarusten nuottikokoelmaan (Elvers ja Jones 1993).

[204] Kirje 13.6.1834, C 57.

[205] ”(…) unsre Räume beständig überfüllt waren” (päiväkirja 8.7.1839).

[206] Kirje 2.3.1844, Hensel III, 121-122.

[207] ”Zu Mutter Geburtstag gaben wir ein sehr schönes u. ungemein wohlgelungenes Fest, Pauls, Dirichlets u. wir zusammen in unserm Local mit dem Gartensaal. Comödie, lebende Bilder mit Musik” (päiväkirja 16.5.1841).

[208] Kirje 17.3.1841, GB 130/13.

tyjät ja yleisö. Christopher Smallin (1998, 23) mukaan sinfoniakonserttien pitopaikoissa, konserttisaleissa, ihmisten sosiaalinen yhdessäolo ja musiikin kuunteleminen erotettiin toisistaan tilojen avulla. Lämpiö oli seurustelua varten ja sali musiikkiin keskittymistä varten. Salit oli usein eristetty ulkomaailmasta omiksi tiloikseen mm. siten, ettei niistä nähnyt ulos, niissä ei ollut ikkunoita. Fanny Henselin musisointipaikassa, puutarhasalissa, sosiaalinen yhdessäolo taas yhdistyi musiikin kuunteluun. Saliin tultaessa ei tultu musiikille eristettyyn paikkaan, sillä salista saattoi katsella isojen ikkunoiden ja lasiovien lävitse ulos puutarhaan tai sivuovesta Wilhelm Henselin ateljeeseen[209]. Puutarhasali ei siis paikkana kutsunut autonomisen musiikkikäsityksen mukaiseen musisointiin, jossa ainoa keskipiste olisi ollut ”musiikki itse”. Sen sijaan puutarhasali sulki musisoinnista ulos kadun puoleisen maailman ja liitti musisoinnin rehevään puistomaisemaan. On vaikea arvioida, missä määrin puutarhasali oli musiikille ”pyhitetty” tila. Fanny Hensel ei itse mainitse tilassa olleen esimerkiksi minkäänlaista symbolista koristelua. Ainoa koriste oli salin yhteys puutarhaan. Paikalla oli kuitenkin merkitystä Henselille. Hän yhdisti sunnuntaimatineat puutarhasaliin. Itse paikan luoman erityisyyden hän liitti ikkunoista ja ovista avautuvaan luontoon, kuten hän keväällä 1846 kirjasi päiväkirjaansa: ”Musiikit ovat jälleen alkaneet ja ne ovat onnistuneet muutaman kerran oikein somasti. Tämä paikka, tänä vuodenaikana antaa niille [matineoille] todella omalaatuisen luonteen.”[210]

Lea Mendelssohnin olohuone

Todennäköisin mahdollisuus musisoida laajan joukon keskellä silloin, kun puutarhasali oli siihen liian kylmä, oli päätalossa oleva tila, jota nimitän Lea Mendelssohnin olohuoneeksi[211]. Yleensä Fanny Hensel ei musisoinnista kertoessaan maininnut tarkasti esityspaikkaa. Esityspaikoista oli kuitenkin epäsuoria viitteitä, kuten esimerkiksi joulusta 1832, jota juhlit-

[209] Johanna Kinkel kuvaa muistelmissaan puutarhasalia tilana ja sitä, miten Wilhelm Henselin maalauksia saattoi katsella musiikkia kuunnellessaan (Berliner Tageblatt 46, 15.12.1886).

[210] ”Die Musiken haben wieder angefangen, und es ist ein paarmal recht hübsch gelungen. Diese Localität in dieser Jahreszeit giebt ihnen wirklich einen eigenthümlichen Character.” (Päiväkirja 17.5.1846.)

[211] Sitä voisi nimittää myös salongiksi, sillä Lea Mendelssohn otti siellä vastaan vieraita. Sebastian Hensel nimittää sitä olohuoneen lisäksi kabinetiksi.

Mendelssohnin perheen koti Leipziger Strabe 3:ssa, nk. etutalo, jonka yläkerrassa sijaitsi Lea Mendelssohnin olohuone. (Mendelssohn-arkisto)

tiin ”drüben” eli toisella, vanhempien asunnon puolella. Felix Mendelssohnin syntymäpäivät 1833 vietettiin taas Henseleillä, ”bei uns” eli meillä meillä[212].

Lea Mendelssohnin olohuone oli sekin iso ja Sebastian Henselin mukaan (1879 I, 167) kuin luotu teatteriesityksiin. Beatrix Borchard (1999, 38) olettaa, että Fanny Henselin laajamuotoiset kuoro- ja orkesteriteokset olisi esitetty tässä etutalon kabinetissa, koska ne olivat ”familiäärejä tilapäisteoksia” eli ne oli sävelletty esitettäväksi tietyissä perhejuhlissa, ja niiden aiheet nivoutuivat perheen elämän tapahtumiin. Vanhempien hopeahääjuhlissa vuodenvaihteessa 1829/1830 esitetyn *Festspielin* paikka olikin varmasti etutalo, samoin isän syntymäpäivänä 12.12.1831 esitetyn *Koleramusiikin.* Mutta Wilhelm Henselin syntymäpäivät olivat heinäkuussa, ja tuntuisi loogiselta, että syntymäpäiväiltana esitetty *Lobgesangin* esityspaikka olisi ollut puutarhasali.

[212] Päiväkirja 26.3.1833.

Musiikkihuone

(Die blaue Stube)

Puutarhatalon toinen musisointitila oli Fanny Henselin musiikkihuone. Tämä tila on ilmeisesti toiminut ainakin hänen sävellys- ja harjoitteluhuoneenaan. Mitä todennäköisemmin kaikki intiimimmät musisoinnit toteutettiin täällä. Borchardin (1999, 40-41) mukaan intiimiys tarkoitti sävellyslajillisesti sitä, että musiikkihuoneessa olivat soineet ”laulut sanojen kanssa ja ilman sanoja” sekä kamarimusiikki. Se ei ollut kuitenkaan omana aikanaan uudelle pianokappaleiden sävellyslajille, ”sanattomille lauluille”, paikkana mitenkään eriskummallinen, sillä näitä intiimejä pianokappaleita ei tuohon aikaan esitetty konserttisalissa, riippumatta siitä, kumpaa sukupuolta kappaleiden säveltäjä edusti. Sekä miesten että naisten säveltämät sanattomat laulut oli ”naisille tarkoitettu”[213] genre ja niiden esityspaikka oli naiselle osoitettu yksityinen tila, ei konserttisali, jota Borchard pitää miehisenä tilana ja edustuksellisuuden alueena. Musiikkihuone oli etenkin talvella varmasti käytännöllisempi ja lämpimämpi paikka musisoida.

Oliko musiikkihuone sama tila kuin sininen huone[214]? Sininen huone oli ollut olemassa jo ennen puutarhatalossa 1830-1831 tehtyä ateljeeremonttia[215] ja kyseisen kirjeen perusteella se sijaitsi puutarhatalossa.[216] Tammikuussa 1841 sinisessä huoneessa oli pidetty sunnuntaimatinea, jossa ”25-henkinen kuoro oli vaikuttava”[217]. Mielestäni ainoa mahdollisuus on, että sininen huone on yhtä kuin Fanny Henselin musiikkihuone. Jos näin todella oli, musiikkihuone tavallaan menetti sen intiimin ja yksityisen luonteen, minkä Borchard sille edellä osoitti. On tietysti selvää, että sinisessä huoneessa pidettyihin sunnuntaimatineoihin ei voinut kutsua yhtä paljon vieraita kuin puutarhasaliin tai päätaloon äidin olohuoneeseen.[218]

---

213 ”für Frauen”

214 ”die blaue Stube”

215 Kirje 21.8.1829, C 28. Remontista ja talon myöhemmistä vaiheista Löwenthal-Hensel 1990.

216 Kevään 1831 (4.3.) päiväkirjamerkinnän perusteella puutarhatalossa oli lisäksi lasten huone ja vanhempien makuuhuone, joista toista nimitettiin ”keltaiseksi huoneeksi” (die gelbe Stube).

217 ”Es war ein, für die blaue Stube, imposanter Chor von 25 Personen versammelt” (29.1.1841, C 122).

218 Fanny Henselin esityttämä *Paulus*-oratorio järjestettiin myös talvella, tammikuussa 1837. Tapahtumasta on säilynyt Lea Mendelssohnin rouva Meyerille lähettämä kutsu, josta ei voi päätellä esitettiinkö oratorio puutarhatalon puolella salissa tai sinisessä huoneessa vai päätalon puolella äidin olohuoneessa. Ks. Klein (toim.) 1997,192.

Puutarha

Leipziger Straße 3:n talojen takaa avautui puistonkaltainen puutarha. Koko Berliinissä oli Lea Mendelssohnin mukaan tuskin kolmea yhtä suurta puutarhaa. Kun perhe kesällä 1825 muutti taloon, oli puutarha äidin mielestä hyvin keskeneräinen, kun siellä oli vain ”upeita lehmuksia, jalavia, pyökkejä, kastanjoita, akaasioita; pensaikkoa ja ruohikkoa, suuri pelto, meijeri, missä vuokraaja harjoittaa elinkeinoaan 12 lehmällä, ja mistä hän toimittaa tuoretta maitoa ja voita”.[219] Puutarhan laajuutta kuvasi sekin, että vaikka sen uudistustyöt edistyivät vilkkaasti, siellä ”oli ollut jo kuusi viikkoa neljä työntekijää päivittäin kaivamassa ojia, siirtämässä kasveja ja puita oikeille paikoilleen jne.”[220]. Puiston koko oli seitsemän tynnyrinalaa[221].

Borchardin (mts., 34) mukaan vuosilta 1826 ja 1827 peräisin olevat lasten toimittamat perhelehdet[222] dokumentoivat puutarhaa seurallisen leikin ja improvisaation paikkana. Hän ajattelee tuon leikin sisältäneen ilmiselvästi myös laulua. Puutarhassa laulettiin yksi- ja moniäänisesti. Osoituksena siitä ovat kymmenet a cappella -kokoonpanolle Fanny Henselin säveltämät duetot, tertsetot ja kvartetot. Vuonna 1846 sävelletyille neliäänisille kuorolauluille hän antoi nimeksikin *Gartenlieder*. Sama genre sisältyy myös Felix Mendelssohnin sävellystuotantoon: opus 59 on nimeltään *Im Freien zu singen*, laulettavaksi luonnon keskellä. Puutarhassa musisointi edusti luonnollisuuden ideaa. Siellä ei musisoijista erotettu esittäjiä ja kuulijoita, puhumattakaan yleisöstä, vaan jokainen oli mahdollinen laulaja. Luonnollisuudessaan ja spontaaniudessaan puutarhassa musisointi oli Borchardin mielestä eräänlainen ”vastatila” julkiselle konserttisalille, mutta myös puutarhasalille. Tässä Borchard osuu olennaiseen, sillä Leipziger Straße 3:n puutarhassa musisoimisesta ei ole jäänyt merkintää edes kirjeisiin tai päiväkirjoihin.

---

219 ”(…) bis jetzt haben wir nichts als prächtige Linden, Rüstern, Buchen, Kastanien, Akazien; Gebüsche und Grasplätze, ein großes Feld und eine Meierei, wo ein Prächter mit 12 Kühen sein Wesen treibt und uns frische Milch und Butter liefert.” (Lea Mendelssohnin kirjettä siteeraa Löwenthal 1990, 143.)

220 ”Seit 6 Wochen arbeiten 4 Leute täglich mit Graben, Pflanzen, Bäume versetzten usw.” (sit. Löwenthal 1990, 145).

221 Hensel 1879 I, 39. Seitsemän tynnyrinalaa vastaa noin 3,5 hehtaaria.

222 ”Gartenzeitung ja Schnee- und Thee-Zeitung” , lehtiä säilytetään Berliinin Mendelssohn-arkistossa.

Musisoinnin tilat matkoilla

Matkoilla oltaessa Fanny Henselin musisointitila muotoutui aina sinne, minne hän pysähtyi. Matkan varrella pysähdyttiin tuttavien ja usein paikallisten muusikoiden kotiin (esim. Leipzigissa ja Münchenissä). Musisointi siis jäsensi ja suuntasi matkaa. Rooman kevään (1840) aikana musisointipaikka oli sikäläinen vuokra-asunto, jonne oli vuokrattu piano, samoin samana kesänä Napolissa. Roomassa Fanny Hensel musisoi myös Ranskalaisen Akatemian tiloissa ja alun perin Berliinistä lähtöisin olevan viulisti Landsbergin kotona. Rooman aikana musisoitiin paljon myös luonnon helmassa, talojen pihoilla ja puutarhoissa sekä kaupungin ulkopuolille tehdyillä retkillä. Fanny Henselin viettäessä koko heinäkuun 1839 Itämeren rannalla Heringsdorfin kylpylässä – yhdessä Rebeckasisaren, Minna-kälyn ja kaikkien lasten kanssa – kylpyläasuntoon vuokrattiin myös piano, jonka kera musisoitiin.

SEURAPIIRISSÄ MUSISOINTI

”Päivällisen jälkeen soitin hänelle [Marianne Müllerille] Ritzin kanssa vielä f-mollisonaattisi. Ritz onnistui adagiossa poikkeuksellisen hyvin. Sitten rakkaat ihmiset lähtivät ja me teimme vielä aika kasan musiikkia.”[223] Edellä olevassa kirjekatkelmassa näkyy tyypillisellä tavalla, miten Fanny Hensel musisoi seurapiirissä. Felix ja Abraham Mendelssohnin ollessa matkalla Pariisissa talossa oli käymässä berliiniläinen, jo oopperanäyttämöltä vetäytynyt mezzosopraano Marianne Müller (1772-1851). Mendelssohnien 20-vuotias Fanny-tytär säesti päivällä rouva Müllerin laulamista, ja sitten illalla, aterian jälkeen hän esitti viulistiystävänsä Eduard Ritzin kanssa pikkuveljensä Felix Mendelssohnin sävellyksen. Tämän jälkeen osa ihmisistä lähti pois, mutta jäljelle jäänyt joukko jatkoi soittamista ja laulamista. Mitä musiikki tarkemmin oli, se ei käynyt Fanny Henselin kirjeestä ilmi.

Millaista Fanny Henselin musisointi oikein oli? Mihin yhteyksiin ja millaisiin olosuhteisiin se sijoittui? Musisointia on vaikea kategorisoida tarkasti. Selkeänä omanlaisena ryhmänään erottuvat sunnuntaimatineat,

[223] ”Nach Tisch spielte ich ihr noch Deine f moll Sonata, mit Ritz, dem diesmal das Adagio ganz ausnehmend gelang, dann schieden die lieben Leutchen, u. wir machten noch einen Haufen Musik” (kirje 11.4.1825, C 6).

joiden katson edustavan hänellä nk. salongissa musisointia. Muun soittamisen ja laulamisen ryhmittely on ongelmallisempaa. Huomattava osa siitä oli kuitenkin spontaania seurapiirimusisointia[224]. Toinen selvästi erottuva ryhmä oli kotiväen – lähinnä Felixin tai Rebeckan – kanssa soittaminen ja laulaminen. Oli myös mahdollista, että laajemman seurapiirin keskellä musisoijina olivat pelkästään perheen lapset. Pääasiassa kotiväen ja muiden sukulaisten kanssa musisoinnista erottui syntymäpäivien, joulun tai uudenvuoden vietot, joissa musiikki oli esityksen keskiössä tai musiikki oli osa muita esityksiä, esimerkiksi nk. kuvaelmaesityksiä. Fanny Hensel kertoi esimerkiksi joulusta 1846, että kun lahjat oli jaettu, ”soitimme Lapsisinfonian[225], ja ilta oli kovin iloinen ja mukava”[226]. Viikkoa myöhemmin uudenvuoden aattoa juhlittiin edelleen ”musisoimalla hauskasti, Ernstin Elegiasta Lapsisinfoniaan, joita soitettiin uudelleen ja sitten ruoan aikana neliäänisiä lauluja”[227].

Seurapiirissä musisoinnin keskeinen tehtävä oli tehdä ihmisten yhdessäolosta miellyttävä. Musisointi oli Fanny Henselille selvästi sosiaalisen yhdessäolon väline, tapa seurustella ihmisten kanssa. Varsinkin keväällä 1829 nämä tilanteet toimivat myös eroottisena kanssakäymisenä ja avioliittoon tähtäävänä seurustelumuotona. On oletettavaa, että musiikin lomassa myös keskusteltiin siihen liittyvistä asioista, olihan *Matteus*-passion esitys keskeisellä sijalla tähän seurapiiriin kuuluvien elämässä keväällä 1829. Illanistujaisissa – spontaani seurapiirimusisointi sijoittui nimenomaan iltaan – laulettiin mm. osia ajankohtaisesta passiosta.

Spontaani musisointi ei ollut tietenkään ennalta järjestettyä ja suunniteltua. Siitä todistaa sekin, että kerran kirjeessä mainittiin erikseen etukäteissuunnittelusta. Sen täytyi siis olla poikkeuksellista: ”Maanantaina halusimme laulaa hiukan toisesta passiosta, olin tilannut sitä varten kaikenlaisia ihmisiä.”[228] Sää oli kuitenkin ollut tuona iltana satei-

[224] Öhrström (1998) sijoittaa spontaanin seurapiirimusisoinnin osaksi musiikkisalongin käsitettä.
[225] ”Lapsisinfonia” toistuu vuosien mittaan perheen keskuudessa vietettyjen juhlien yhteydessä. Mahdollisesti se on Haydnin *Lapsisinfonia* (ks. Elvers ja Jones 1993, 96).
[226] ”(…) spielten wir die Kindersymphonie, u. der Abend war sehr munter und angenehm” (päiväkirja tammikuu 1847).
[227] ”Wir machten recht hübsche Musik, von Ernsts Elegie bis zu den Kindersymphonieen, die wiederholt wurden, u. beim Essen 4 stimm. Lieder” (päiväkirja tammikuu 1847).
[228] ”Am Montag wollten wir ein wenig aus der 2ten Passion singen, ich hatte mir allerhand Leute dazu bestellt” (kirje n. 6.5.1829, C 15).

nen eikä koolle tullut muita kuin Ritzin veljekset [Eduard ja Julius] ja [A. B.] Marx. Passiota, joka oli todennäköisesti J. S. Bachin *Johannes*-passio, kuitenkin laulettiin. Laulaminen oli samalla kyseiseen teokseen tutustumista. Pelkkä sosiaalinen yhdessäolo muuttui siis eräänlaiseksi opiskeluksi. Tämä kaikki onnistui siksi, että läsnä oli vain muusikoita. Koska musiikki oli kaikkien koolla olevien yhteinen ”kieli”, saattoi se olla myös yhdessäolon aihe ja keskipiste.

Toinen aika, jolloin Fanny Hensel kirjoitti paljosta spontaanista yhteismusisoinnista, oli vuoden 1840 kevät Roomassa ja kesä Napolissa. Ulkoiset olosuhteet olivat samantapaiset: ympärillä oli taiteesta ja musiikista kiinnostunutta väkeä, sekä ammattilaisia että harrastajia. Fanny Hensel oli tuona vuonna lähes samalla tavalla riippumaton ”hoidollisista” perhevelvoitteista kuin kihlajaisvuonnaan, sillä hänen ainoa lapsensa oli jo 10-vuotias. Matkalla oli mukana myös palvelija huolehtimassa ruoanlaitosta ja osin lapsenhoidosta. Kumpanakaan aikana Henselin huomiota eivät vieneet sairaat sukulaiset tai muut sentapaiset huolet. Aivan käytännöllisestikin hänellä oli aikaa kulkea ystävien kanssa pitkin Roomaa.

Italiassa musisoitiin sekä sisätiloissa että ulkona luonnon helmassa. Ulkoilmaretkillä pääasiassa laulettiin. Vapaa yhdessäolo vapautti eri sukupuolista koostuvaa väkeä niinkin, että kerran kun oli illalla vielä lähdetty kaupungille, joku alkoi laulaa Bachin konserttoa ja sitten joukko marssi yhdessä laulaen pitkin Rooman katuja kuin juopuneet opiskelijat[229]. Musisointi muodostui oleelliseksi osaksi muutenkin nautinnollista elämää. Tuntuu, että Fanny Hensel oli eräässä kirjeessään aivan haljeta onnesta, mitä musisoiminen osaltaan varmisti. ”Toistaiseksi elämme mitä taivaallisimpia päiviä ja öitä. Nautimme täysin siemauksin tästä kallisarvoisesta ajasta. Nukummekin minimaalisesti. Puolen yötä menee aina kävelyillä tai piirtäen ja musisoiden.”[230]

Ystävien ollessa Henselien asunnossa tai Henselien (ainakin rouva Henselin) ollessa Ranskalaisessa Akatemiassa tai Berliinistä Roomaan

[229] Päiväkirja 17.5.1840, Hensel II, 164.

[230] ”Wir leben einstweilen die himmlischten Tage und Nächte, denn ich muß es nur sagen, wir schlürfen die Neige der köstlichen Zeit so vollständig, daß wir nur ein Minumum von Schlaf zu uns nehmen, und die halben Nächte mit Spazierengehn oder Zeichnen und Musikmachen hinbringen (kirje kotiin 25.5.1840, Klein 104).

muuttaneen viulisti Ludwig Landsbergin (1807-1858) luona keskityttiin soittamiseen. Italiassa sisätilojen seurapiirimusisointi oli etupäässä sitä, että Fanny Hensel soitti ja muu väki kuunteli. Soittamisen tarkoitus erosi jonkin verran vuoden 1829 sosiaalisesta yhdessä olosta, vaikka se oli edelleenkin myös yhdessä olemista. Kerran hän esimerkiksi kirjasi matkapäiväkirjaan: "(…) karkottaakseni ikävystymisen soitin paljon."[231] Soittamiseen sisältyi ajanvietteen lisäksi muitakin ulottuvuuksia. Kevään mittaan hänestä oli tullut saksalaisen – lähinnä J. S. Bachin ja Beethovenin – musiikin esittelijä Ranskalaisen Akatemian nuorille taidestipendiaateille. Hän oli itse tietoinen omasta vaikutusvallastaan ja roolistaan saksalaisen musiikin esittäjänä ja esittelijänä. Päiväkirjassa hän eritteli osuvasti nuorten ystäviensä luonteita ja soittamansa musiikin vaikutuksia.

> Illalla soitin yhtä ja toista ja lopuksi uudestaan Bachin konserton. Vaikka ihmiset olivat kuulleet sen jo aiemmin, he olivat niin suunniltaan, että suutelivat minua käsille, rutistivat minua, eivätkä ollenkaan tyyntyneet. Varsinkin Gounod, joka on muutenkin niin eloisa. Hän ei aina löydä sanoja kuvatakseen, millaisen vaikutuksen teen häneen ja kuinka onnellinen hän on luonamme. He ovat hyvin erilaisia: Bousquet on rauhallisempi ja ranskalaisen klassisen tyylin mukaisesti pidättyväisempi. Gounod on yliromanttinen ja intohimoinen. Häneen saksalainen musiikki on vaikuttanut kuin taloon iskeytynyt pommi. On mahdollista, että se aiheuttaa suuria vahinkoja.[232]

Musisointi ei ollutkaan enää musiikista kiinnostuneiden nuorten jonkinlaista tasavertaista sosiaalista yhdessäoloa, vaan arvojärjestys oli selvä:

[231] " (…) ich spielte viel, die Langweile verscheuchen" (päiväkirja huhtikuu 1840, Hensel II, 149).

[232] "Abends spielte ich mehreres und zuletzt das Bachsche Konzert wieder, worüber die Leute dermaßen außer sich waren, obgleich sie es schon oft gehört, daß sie mir die Hände küßten und drückten und sich gar nicht fassen konnten; namentlich Gounod, der überhaupt entsetzlich lebhaft ist und immer keine Worte finden kann, mir auszudrücken, welchen Einfluß ich auf ihn ausübe, und wie glücklich er bei uns sei. Die beiden sind sehr verschieden. Bousquet ruhiger und zur französischen Klassizität hinneigend, Gounod hyperromantisch und leidenschaftlich; dem fällt nun die Bekanntschaft mit deutscher Musik wie eine Bombe ins Haus, möglich, daß sie großen Schaden anrichtet." (Päiväkirja 2.5.1840, Hensel II, 155.)

Fanny Hensel oli keskipiste ja nuorten miesten ihailun kohde. Hän ei kuitenkaan ollut miehisen ihailun avuton objekti vaan oman luovuutensa täysi subjekti. Hänen soittonsa, osaamisensa ja tietämisensä, eräänlainen auktoriteettiasemansa teki hänestä todellisen toimijan. Tilanne ei varmasti ollut hänelle epämiellyttävä, sillä hän palasi muistoissaan usein Italian aikaan, jolloin hän oli saanut osakseen sitä kaipaamaansa arvostusta ja tunnustusta, josta hän tunsi jääneensä Berliinissä paitsi.

Toisella Italian matkalla vuonna 1845 Fanny Henselin elämäntilanne ei ollut samalla tavalla ”villi ja vapaa”. Matkustamisen syy oli ensisijaisesti tulla hoivaamaan sisarensa sairaana olevaa perhettä ja auttamaan Rebecka Dirichletin synnytyksessä. Edeltävien vuosien aika oli ollut muutenkin huolten täyttämä. Mutta jo Firenzessä Dirichletien luona Fanny Hensel vuokrasi itselleen pianon, ja musisoiminen jatkui sitten kun hän uskalsi jättää sisarensa perheen ja saapui aviomiehensä perässä Roomaan. Siellä hän musisoi ystävänsä Charlotte Thygesonin (1811-1872) luona Villa Paulsenissa. Thygesonilla oli kotonaan kaksi flyygeliä yhteismusisointia varten. Fanny Hensel ilmoitti juoneensa keväällä usein kahvia puutarhassa ja soittaneensa muutaman kerran Felix-veljensä trion[233].

VIERAILEVILLE MUUSIKOILLE JA TAITEILIJOILLE SOITTAMINEN

Kun porvarisperheessä naisten ja erityisesti tyttärien soittotaito kasvatti perheen sosiaalista pääomaa, merkitsi se silloin sitä, että nainen soittamalla edusti perhettä. Hän piti yllä perheen kunniaa ja mainetta. Kun Felix Mendelssohn oli lähtenyt kotoa keväällä 1829, Fanny-tytär sai Mendelssohnien perheessä tuon edustustehtävän. Hänen tehtävänään oli esimerkiksi soittaa vierailulle tulleille ihmisille. Tällaisesta musisoinnista Fanny Hensel käytti nimitystä ”vorspielen” tai laulamisen ollessa kyseessä ”vorsingen”. Perheen tytär tai lapset musisoivat vieraille, jotta näillä ja kaikilla muillakin olisi mukavaa. Kun joillekin vieraille soitettiin tai laulettiin, musiikilla ei ollut sen kummempaa yksilöityä nimeä. Useimmiten jopa silloin, kun Fanny Hensel soitti muusikkovieraille, hän ei maininnut, mitä soitti.

[233] Päiväkirja 10.8.1845.

Soittamiset kirjailija Heinrich Heinelle (1797-1856) ja viuluvirtuoosi Niccolo Paganinille (1782-1840) olivat oiva esimerkki perheen edustamisesta. Heine söi päivällistä yhdessä perheen kanssa ja jäi sen jälkeen taloon koko illaksi. Hänelle soitettiin ja laulettiin siihen saakka kunnes ulkona tuli pimeä[234]. Todennäköisesti Wilhelm Hensel oli myös mukana ja piirsi Heinesta kuvaa[235]. Samanlaisen arvokkaan kohtelun oli saanut myös Niccolo Paganini[236]. Perheen edustajan roolissa tytär ja myöhemmin vaimo musisoi pääasiassa muille kuin muusikoille. Ne kerrat kun hän soitti vieraana olleille, yleensä läheisille muusikoille, katson edustavan perhevelvoitteista vapaata kanssakäymistä kollegojen kanssa. Tällaiset tilanteet, joissa Fanny Hensel osoitti vieraille musiikillista osaamistaan, olivat aivan muuta kuin pelkkää perheen sosiaalisen pääoman vaalimista.

Lokakuussa 1835 Felix Mendelssohn tuli käymään kotona yhdessä ystävänsä pianistisäveltäjä Ignaz Moschelesin (1794-1870) kanssa. He viipyivät Leipziger Straße 3:ssa muutaman päivän, ja jo toisena päivänä Fanny Henselin täytyi soittaa Moschelesille tämän ”pyynnöstä useita kappaleitani, jotka miellyttivät häntä kovasti”[237]. Myöhemmin samana vuonna talossa vieraili oopperalaulaja Franz Hauser (1794-1870), jolle Fanny Hensel ”soitti koko Ifigeneian”[238] eli Christoph Willibald Gluckin oopperan.

Muusikkovieraille ja heidän kanssaan musisoimisen voi nähdä eräänlaisena taiteilijaparityöskentelynä. Tällainen taiteilijaparihan olivat sisarukset Fanny ja Felix. Heidän yhdessä työskentelystään käytännön musisoinnin kentällä on kuitenkin vähän dokumentteja. Kirjeitä veljelle ei luonnollisestikaan lähtenyt, jos tämä oli Berliinissä ja musisoi yhdessä sisarensa kanssa. Päiväkirjan merkinnöissäkään ei juuri kuvata sisarusten yhteistä musisointia. Taiteilijaparimainen, kollegiaalinen työskentely näkyi enemmän säveltämisessä (ks. luku III). Sen sijaan lyhyet periodit säveltäjä Charles Gounod´n ja musiikin harrastaja Robert Keu-

234 Päiväkirja 13.4.1829.
235 Ks. *Preussische Bildnisse des 19. Jahrhunderts. Zeichnungen von Wilhem Hensel.*
236 Päiväkirja 8.4.1829.
237 ” (…) spielte ich (…) auf sein Verlangen mehreres von meinen Sachen vor, die ihm wohl gefielen” (päiväkirja 26.11.1835).
238 ” (…) ich spielte ihm die ganze Ipfigenie vor” (päiväkirja 26.11.1835).

dellin kanssa todistavat taiteilijaparityöskentelystä. Samaan kategoriaan voisi lukea myös yhteistyön laulaja Pauline Deckerin, o.s. Schätzelin (1811-1822) kanssa.

Gounod oli jo Italiassa keväällä 1840 ollut vankkumaton Fanny Henselin ihailija. Säveltäjän vierailtua Berliinissä 1843 Hensel korosti vielä tämän läsnäolon kollegiaalista luonnetta. Soittamisen voi nähdä tässä myös eräänlaisena ”esiliinana”. Musiikki tuli kolmanneksi ja yhdessäoloa kontrolloivaksi läsnäolijaksi.

> Hänen läsnäolonsa oli minulle myös hyvin eloisa musiikillinen kiihoke, sillä niiden monien iltapäivän hetkien aikana, jotka vietin kahden hänen kanssaan, soitin hänelle paljon ja myös keskustelin kovasti hänen kanssaan musiikista.[239]

Toinen kollegiaalinen kuuntelija Fanny Henselillä oli vuosina 1846 ja 1847 musikaalisesti lahjakas Robert Keudell. Keudellin ymmärrys ja kyky kuunnella [Fannyn esittämää] musiikkia vertautui Rooman aikojen Gounod´hon. Jo ensimmäinen tuttavuus osoitti Keudellista, että ”tämä kuunteli musiikkia siten kuin aikoinaan Gounod ja Dugasseau, ja sitä paitsi soitti erinomaisesti”[240]. Keudell myös rohkaisi Fanny Henseliä julkaisemisen aloittamisessa sekä kannusti häntä säveltämisessä.

”Taiteilijaparielämässä” eli kahden taiteilijan työskentelyssä Fanny Hensel ei jäänyt miespuolisten kollegoidensa varjoon. Hänestä ei tiettävästi tullut Gounod´n tai Keudellin muusaa. Kävi ehkä juuri päinvastoin, että näistä tuli hänen kaikenpuolisen musisointinsa rohkaisijoita ja innoittajia.

Yksi vieraille – ja osin myös vieraiden kanssa – soittamisen ulottuvuus oli, että tällaisen kohtaamisen kautta Fanny Henselillä oli tilaisuus saada tuulahdus Leipziger Strabe 3:n ulkopuolisesta maailmasta. Vieraat tulivat hänen luokseen näkemään ja kuulemaan, mitä hän osasi ja mitä mahdollisuuksia Mendelssohnin perhe oli antanut tyttärelleen[241]. Hensel

---

239 ”Seine Anwesenheit war mir eine sehr lebhafte musikalische Anregung auch, da ich erstlich sehr viel gespielt, u. sehr viel mit ihm über Musik gesprochen habe, während der immensen Nachmittagsstunden, die ich mit ihm allein zubrachte” (päiväkirja 15.5.1843).

240 ” (…) der so Musik hört, wie ich es seit Gounod u. Dugasseau nicht wieder gefunden habe, u. dabei vortrefflich spielt (päiväkirja huhtikuun lopussa 1846).

241 Vrt. Borchard 1997, 12.

ei siis astunut musisoijana porvarilliseen julkisuuteen, vaan hänen musiikillinen toimijuutensa toteutui kehällä, jota rajasi kodin eri tilojen seinät. Hän antautui traditiolle ja pysyi poissa varsinaisista julkisista konserteista. Sitä paitsi hän ei tarvinnut sitä, mikä oli porvarillisen julkisuuden väline: raha. Berliininjuutalainen sivistysporvaristonainen ei musisoinut eikä esiintynyt saadakseen itselleen rahaa.

SALONGISSA MUSISOIMINEN

Salongissa musisoimisella tarkoitan tässä soittamista tai laulamista Mendelssohn – Henseleiden sunnuntaimatineassa[242], soittamista, laulamista ja ohjelmien järjestämistä kodin muissa musiikkiesityksissä sekä soittamista muiden berliiniläisten perheiden luona. Musisoiminen käsittää pianonsoiton, kuoron- ja orkesterinjohtamisen, yhteismusisoimisen ja musiikkiesitysten järjestämisen.

Tarkastelen salongissa musisoimista ja pohdin sen merkitystä Fanny Henselille ja hänen muusikkoudelleen. Aluksi kartoitan salonkikäsitettä ja musiikin asemaa salongissa.

Mikä salonki on?

Berliinin salonkeja tutkinut Petra Wilhelmy (1989, 25-26) on luonnehtinut 1700-ja 1800-lukujen pääasiassa porvarillisia salonkeja naiskeskeisesti määrittyvinä. Salonki kiteytyi yhden naisen ympärille, vaikka järjestelyissä ja edustamisessa olisi ollut myös aviomies. Nainen oli ikään kuin magneetti, joka henkisellä voimallaan ja myös fyysisellä kauneudellaan veti väkeä salonkiin. Fanny Henselin aviomies Wilhelm Hensel tuki koko ajan voimakkaasti vaimonsa sunnuntaimatineoita, joskus jopa painosti tätä ”aloittamaan taas sunnuntaimatineat”. Jos vaimo ei halunnut järjestää matineaa, yksi syy siihen oli, että aviomies oli poissa. Sunnuntaimatineoiden maine Berliinissä liittyi kuitenkin ehdottomasti Fanny Henseliin.

Salonki oli yhteiskunnallinen tietyin välein toistuva instituutio, jonne sivistysporvaristo tiesi voivansa tulla. Yleensä sinne ei ollut erityistä kutsua eikä sinne ostettu pääsylippuja[243]. Tosin Lea Mendelssohn lähetti

[242] Sunnuntaimatineoista Whalen 1994; Borchard 1997, 1999; Huber 1996a; Klein (toim.) 1997; Maurer 1997c, Hellwig-Unruh 2000.

[243] Leppert (1988, 205) huomioi, että kodeissa järjestettyihin yksityiskonsertteihin 1700-luvun Englannissa myytiin kuitenkin pääsylippuja.

kutsuja tyttärensä tammikuun 1837 sunnuntaimatineaan, jossa esitettiin Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratorio[244]. Vakiovieraiden lisäksi salonkiin oli sopivaa tulla näiden satunnaisia vieraita. Esimerkiksi upsalalainen Malla Silfverstolpe (1782-1861) vieraili vuonna 1825 Mendelssohneilla ollessaan vierailulla Berliinissä Bettine von Arnimin (1785-1859) luona. Sunnuntaimatineaan hän tuli Mendelssohnien lasten serkun vaimon, Marianne Mendelssohnin (1799-1880) seurassa[245]. Jo vuonna 1822 Mendelssohnien sunnuntaimatineaan osallistui herra Brandelin seurassa myös suomalaissyntyinen klarinetisti Bernhard Henrik Crusell[246]. Salongista ei juurikaan puhuttu ”salonkina”, vaan tilaisuus sai nimensä kokoontumispäivästä. Carl Zelterillä kokoontui ”Freitagsmusik”, Mendelssohneilla soi ”Sonntagsmusik”.

Wilhelmyn (1989) mukaan (mts.) salonki oli näyttäytymispaikka, jossa yhteiskunnan eri kerrostumiin kuuluvat olivat hedelmällisessä vuorovaikutuksessa. Se kokosi yhteen heterogeenista keskiluokkaa ja eri alojen taiteilijoita. Usein salonkien sama vakiojäsenistö vaelsi salongista toiseen. Salonki oli yleensä epämuodollinen ja suvaitseva. Keskeistä oli keskustelu. Salonkitutkimuksessa on korostettu salonkia paikkana, jossa erilaiset asiat, ihmiset ja kulttuurit saattoivat kohdata. Varsinkin Deborah Herz (1988) painottaa tutkimuksessaan eriuskoisten kohtaamista Berliinin vauraiden juutalaisnaisten salongeissa. Hän korostaa myös, kuinka monet naisista erosivat juutalaisista aviomiehistään, kääntyivät kristinuskoon ja liittyivät yhteen nuorten varattomien ei-juutalaisten ja usein taiteilijan uraa havittelevien miesten kanssa. Barbara Hahn (1997) on kuitenkin esittänyt voimakasta kritiikkiä salonkitutkimukseen, joka idealisoi salonkien suvaitsevaisuuden. Hänen mielestään juutalaisten, protestanttien, hugenottien ja katolilaisten sopuisa kanssakäyminen esimerkiksi berliiniläisen Rahel Levin Varnhagenin (1771-1833) salongissa on myytti ja vaatii tarkempaa tutkimusta.

Salongit sijoitetaan yhteiskunnassa usein yksityisen ja julkisen alueen välimaastoon. Puhutaan niiden puolijulkisuudesta. Rajat olivatkin liukuvia, ja kuten Tomi Mäkelä (2000, 71) huomauttaa, oli olemassa

[244] Klein (toim.)1997, 192. Herbert Kupfenberg (1972, 114) viittaa, että Lea Mendelssohn lähetti käsinkirjoitettuja kutsuja myös 1820-luvun sunnuntaimatineoihin.
[245] Tillard 1994, 118.
[246] Dahlström 1976, 57.

selvästi yksityisiä ja toisaalta myös selvästi julkisia salonkeja. Mutta merkittävintä oli niiden vaikea sijoittaminen kumpaankaan toisensa poissulkevaan kategoriaan. Wilhelmyn (1989, 427) mielestä salonginpitäjät eivät olleet enää puhtaasti yksityishenkilöitä, sillä heidän yhteiskunnallinen vaikutusvaltansa ulottui myös oman talon ulkopuolelle. Salongeissa luettiin myös tekstejä, joita ei ollut aikomus ollenkaan painaa ja levittää julkisesti. Nämä tekstit eivät olleet vain kirjeitä, vaan kirjallisuutta, joka sai yleisönsä salongissa. Julkisuuden kehällä katsottuna kirjallisuus vaikutti ”salonkijulkisuudessa”. Samantapaisen julkisuuden tavoittivat paikalliset nuoret muusikot, jotka esiintyivät musiikkisalongeissa ennen astumistaan julkiselle estradille[247]. Myös kaupungeissa vierailevat muusikot soittivat tai lauloivat usein ennen julkista esiintymistään tai julkisten esiintymisten välissä jossakin musiikkisalongissa. Salongeissa luotiin suhteita, joiden avulla myös miesten oli helpompi siirtyä varsinaiselle julkiselle alueelle. Lahjakkaalle naiselle salonki oli Herzin (1988, 180) mukaan paikka, jossa tämä saattoi tulla kuuluisaksi ja julkiseksi ilman julkista aluetta. Hänen ei tarvinnut jättää kodin maailmaa ja ryhtyä julkaisevaksi kirjailijaksi, vaan hän saattoi olla kirjoittava nainen seurapiirin keskellä, ei yksityisessä, mutta ei myöskään julkisessa. Aivan vastaava on havaittavissa erityisesti Fanny Henselin soittamisen kohdalla. Hän saavutti omassa musiikkisalongissaan kuuluisuuden ilman varsinaista julkisen aluetta.

Sørensen (1998, 52) korostaa salonkien merkitystä 1800-luvulla maun kehittäjänä. Salonki oli paikka, jossa se minkä katsottiin olevan erityisesti inhimillistä, realisoitui esteettisessä kulttuurissa. Esteettinen kulttuuri – kauneuden harjoittaminen – oli oleellinen osa salonkien toimintaa. Kirjallisuus ja yhteiskunnallinen keskustelu olivat osa sitä, mutta myös musiikki oli keskeisellä sijalla.

Musiikkisalonkeja oli hyvin eri tyyppisiä. Berliinissä musiikkisalonkien kulta-aika sijoittui 1800-luvun ensimmäiselle puoliskolle. Kaikki tärkeimmät musiikkisalongit (Sara Levy, Elisabeth von Stägemann, Radziwillit, Amalie Beer ja Mendelssohnit) profiloituivat ainakin yksityiskonserteilla, joissa esiintyi sekä ammattimuusikoita että diletantteja. Mutta todennäköistä on, että kaikissa paikoissa harjoitettiin myös spontaania seurapiirimusisointia, jonka Öhrström (1995) tosin lukee yhdeksi musiik-

[247] Gradenwitz 1991, 207; Fellinger 1967, 140.

kisalongin muodoksi. Berliinin musiikkisalongit erosivat mm. Pariisin musiikkisalongeista siinä, että Berliinissä piiri oli pienempi ja selvästi perhekeskeisempi. Pariisissa yksityisten porvarishenkilöiden lisäksi musiikkisalonkeja pitivät esimerkiksi pianotehtailijat. Muun muassa Pleyelin salonki oli konserttipaikka, jossa Chopin konsertoi vuosittain. Näihin konsertteihin saattoi joutua ostamaan myös pääsylipun. Pariisissa ohjelmistossa oli paljon italialaista oopperamusiikkia ja 1830-luvulla myös Franz Schubertin musiikkia. Berliinissä pääpaino oli tuon ajan saksalaisessa musiikissa ja erityisesti soitinmusiikissa.[248]

Tanskalaisia salonkeja tutkinut Lisbeth Jensen (1998, 236) erottaa salonkien musisoinnissa representatiivisen ja yhteisöllisen musisoinnin. Jensenin erottelu osoittaa, miten epävakaa käsitys kohteestaan on salonkitutkijoillakin. Fanny Henselin kohdalla representatiivinen musisointi käsittäisi puhtaimmillaan vain sunnuntaimatineat, joissa hän edusti perhettään ja sukuaan ja ikään kuin varmisti pysymisen säädyssään ja arvossaan. Yhteisöllistä musisointia edustaisivat erilaiset perheen- ja seurapiirinkeskeiset musisoinnit, jotka vaihtelivat spontaanista ”päivällisen jälkeen” -musisoinnista järjestettyihin syntymäpäivä- tai joulujuhlallisuuksiin. En ole laskenut tutkimuksessani yhteisöllistä musisointia lainkaan osaksi salonkia, koska sentapaiset musisoinnit olivat sattumanvaraisia eivätkä säännöllisesti toistuvia tai sellaisia, joihin olisi kutsuttu erikseen vieraita.

Tutkiessaan sukupuolen ja musiikin kaanonin muodostuksen yhteyksiä Marcia Citron (1993, 104-106) korostaa salonkien merkitystä feminiinisen kulttuurin paikkana. Hänen mukaansa musiikkisalonki oli instituutio, jossa naiset saattoivat harjoittaa musisointia julkiseen musiikkielämään verrattavissa olevassa mitassa. Citronin mielestä esimerkiksi Fanny Hensel saattoi yksityisessä, ei-kaupallisessa ja itse johtamassaan foorumissa kokea samanlaisia muusikkona itsensä toteuttamisen mahdollisuuksia kuin ammattimuusikko julkisessa musiikkimaailmassa. Hän oli täysi toimija ”salonkijulkisuudessa”. Salongissa musisoiminen onkin saanut osakseen vähäistä arvostusta musiikintutkimuksessa sen vuoksi, että se jäi julkisen musiikkielämän varjoon. Salongeissa musisointi oli todellista, mutta porvarillisen julkisuuden kannalta se oli näkymätöntä.

[248] Fellinger 1967, 132; Gstrein 1991, 117-118. Knepler (1960, 254) viittaa Pariisin salonkeihin hyvin ylimalkaisesti tehden eron ”aidon” taiteilijan ja salonkien pinnallisen, briljeeraavan ilmapiirin välille.

Fanny Hensel oli aikanaan hyvin tietoinen, miten hänen sunnuntaimatineansa sijaitsivat yksityisen ja julkisen välissä. Hellwig-Unruh (2000, 19) korostaa myös Henselin tietoisuutta matineansa erityislaadusta ammattilaisuuden ja diletantismin välissä. Hensel ei siis suostunut automaattisesti kuulumaan diletanttien kategoriaan[249]. Hänen oma sunnuntaimatineansa oli jatkunut jo viisitoista vuotta, kun hän keväällä 1846 kirjoitti Roomaan perheen ystävälle taidemaalari Julius Elsasserille (1814-1859).

> Toivoisin, että voisitte olla joskus kuulemassa meillä sunnuntain aamukonsertteja, tai vielä mieluummin laulamassa mukana terhakkaalla tenorillanne. Pitäisitte siitä. On todella originaalia ja somaa, kun [konsertit] ovat riippuvaisia niiden pitopaikasta. Mutta toisaalta ne ovat niin sidoksissa tähän paikkaan, että koko tämänlaatuinen musisointi loppuu siihen, jos talo pitää joskus myydä. Niistä on tullut vähitellen, ja luonnollisesti ilman meidän myötävaikutustamme, ihmeellinen välimuoto yksityisen ja julkisen olemuksen välillä. Niinpä joka konsertissa on läsnä 150-200 henkeä. Jos konsertti joskus peruuntuu, ei minun tarvitse siitä erityisemmin ilmoittaa, sillä tieto liikkuu kyllä aivan itsestään.[250]

Musisoinnin ja organisoinnin suhde

Fanny Henselin sunnuntaimatineoista kertovissa teksteissä huomio kiinnittyy kirjoittajan taipumukseen korostaa omaa rooliaan matineoiden järjestäjänä. Fanny Henselin rooli matineoissa oli, että hän suunnitteli matineoiden ohjelmiston, järjesti esiintyjät ja musisoi tilaisuuksissa säes-

[249] Aiheesta enemmän luvussa IV.

[250] "Ich wünschte wol, Sie könnten einmal die Sonntags Morgenconcerte bei uns hören, oder vielmehr tapfer Tenor mitsingen, das würde Sie amüsiren, denn wie es einmal hier auch mit dem Local zusammenhängt, ist es wirklich originell u. hübsch, aber auch so an dies Local gebunden, daß, wenn wir einmal das Haus verkaufen, diese ganze Art & Weise, Musik zu machen, aufhören muß. Es ist nach & nach, u. natürlich ohne unser Dazuthun, ein wunderliches Mittelding zwischen privat u. öffentlichem Wesen geworden, so daß bei jedem Concert 150-200 Personen gegenwärtig sind, u. daß, wenn es einmal ausfallen muß, ohne daß ich absagen lasse, Niemand kommt, weil es sich von selbst bekannt macht." (Julkaisematon kirje Mendelssohn-Arkistossa 6.5.1846, sit. Hellwig-Unruh 2000, 19.)

täen toisia laulajia tai soittajia, soittaen solistisesti ja kanssamuusikkona sekä johtaen kuoroa ja orkesteria. Unohtaa ei sovi myöskään sitä, että sunnuntaimatineoiden musiikki muodostui myös Fanny Henselin omien sävellysten esityksistä.

Hensel järjesti musiikkimatineoita 16 vuoden aikana, toisinaan säännöllisesti ja toisinaan hyvinkin satunnaisesti ja joinakin vuosina hän ei kasannut ”konserttisarjaansa” kokoon ollenkaan. Hän aloitti matineoiden järjestämisen viimeistään kevättalvella 1831[251]. Viimeistä sunnuntaimatineaa ehdittiin toukokuussa 1847 vasta harjoitella, kun Fanny Hensel kuoli odottamatta ja nopeasti.

Olen jakanut sunnuntaimatineat vuosittain kolmeen kauteen[252]: kevättalvi (tammikuulta huhti-toukokuulle, mitä todennäköisimmin pääsiäinen toimi rajapyykkinä), kesäkausi (toukokuulta heinäkuulle) ja syystalvi (useimmin lokakuulta joulukuulle). Jakoni perustuu Fanny Henselin hyvinkin eksplisiittisiin mainintoihin, kuten esimerkiksi ”aloitan matineat ensi sunnuntaina” tai ”eilen oli kesän viimeinen matinea”.

Lukuun ottamatta vuosia 1842 ja 1845 Fanny Hensel järjesti vuosittain matineoita ainakin yhden kerran. Kaikkein tiivein ajanjakso alkoi syksystä 1833 jatkuen katkeamattomana aina kevättalveen 1835. Säännöllinen jakso, joka ulottui joulukuun alusta keskikesään oli myös vuosina 1840-1841 ja 1843-1844. Viimeinen keskeytymätön jakso kesti koko vuoden 1846 jatkuen toukokuuhun 1847 saakka. Ainoa ohjelmalehden tapainen dokumentti matineoista on syksyltä 1833, jolloin hän kirjasi päiväkirjaansa järjestämiskerrat, soitetun ohjelmiston säveltäjineen ja esittäjät[253]. Keväällä 1838[254] hän ilmoitti kirjoittaneensa soitetun ohjelmiston jonnekin muistiin. Tällaisen dokumentin olemassaolosta ei kuitenkaan ole tietoa.

Ajanjaksot, jolloin matineoita ei järjestetty sijoittuvat kahteen Italian matkaan (syksystä 1839 syksyyn 1840 ja tammikuusta 1845 syyskuuhun 1845) sekä vuoteen 1842 ja melkein koko vuoteen 1843. Viimeksi mainitun jakson hiljaisuus saattoi johtua siitä, että Fanny Hensel tunsi

[251] Felix Mendelssohnilta oli saapunut maaliskuussa kirje, jossa tämä iloitsi sisarensa aloittamista matineoista (päiväkirja 14.3.1831)
[252] Ks. myös luku ”Periodisuus”.
[253] Päiväkirja 28.10.1833.
[254] Retrospektiivinen päiväkirjamerkintä 8.7.1839.

keväällä 1843 käsissään lamaannuttavaa heikkoutta. Tärkeä syy kevään hiljaiseloon oli tietysti Lea Mendelssohnin kuolema joulukuussa 1842. Syy siihen, miksi vuonna 1842 ei järjestetty musiikkimatineoita, on toistaiseksi avoin.

Fanny Henselin musisointi sunnuntaimatineoissa oli ensinnäkin solistista soittamista, jonka hän ilmaisi täysin yksiselitteisesti toteamalla: minä soitin. Lähes aina hän ilmoitti myös mitä oli soittanut: "(…) sunnuntaina soitin yhden Mozartin konserton."[255] Toiseksi musisointi oli yhteismusisointia: "(…) sitten [Henri Vieuxtemps] soitti minun ja Ganzin kanssa Beethovenin D-duuritrion."[256] Itsensä hän toi esille säestäjänä ainakin silloin kun kyseessä oli ei-berliiniläinen vierailija: "Sitten hän [ranskalainen viulisti Charles Lafont] soitti kerran täällä, jolloin säestin hänen Variaatioitaan."[257] Aina ei tosin ole varmaa, milloin hän on soittanut esimerkiksi jonkin trion yksin, milloin taas kamarimusiikkikokoonpanossa. Trioista, kvartetoista, kvintetoista ja konsertoista on ollut ilmeisimmin käytössä pianosovitukset.

Silloin kun ohjelmassa oli kuoroteoksia, oopperoita, oratorioita, kantaatteja ja motetteja tai osia niistä, hän ei tietystikään soittanut solistisesti. Maininnan saivat laulusolistien ja kuoron suoritukset. Koskaan hän ei kuitenkaan kertonut moniäänisten vokaaliteosten esittämisen yhteydessä, että hän olisi säestänyt niitä. Mitä todennäköisintä kuitenkin oli, että Fanny Hensel johti kaikki kuoroesitykset pianonsa äärestä.

Omasta musisoinnista kirjoittaminen jäi kuitenkin esitysten järjestämisestä kirjoittamisen varjoon. Väitänkin, että musisointi oli ikään kuin alistettu koko tapahtuman järjestämiselle. Fanny Henselille musiikkiesitysten järjestäminen oli naisen roolityön jatke. Se kuului samaan porvarisnaiselle oletettuun toimintaan kuin vaikkapa järjestää suuria päivällisiä. Jos Henselin organisoijan roolia vertaa Felix Mendelssohnin organisoijan rooliin, niin on ilmeistä, että organisoiminen sai näiden kahden sisaruksen kohdalla erilaisen sisällön. Mielestäni Felix Mendelssohnille esimerkiksi musiikkijohtajuuteen ja konservatorion perustamiseen liittyvät organisointitoimet olivat muusikkouden erillisiä osioita, jotka tukivat toisiaan ja rakensivat muusikkouden yhteistä meriittiä.

[255] "Sonntag spielte ich ein Concert v. Mozart" (päiväkirja 9.4.1834).
[256] "(…)dann mit mir u. Ganz das d dur Trio v. Beethoven" (kirje 12.12.1837, C 99).
[257] "Dann hat er einmal hier gespielt, wo ich ihm Variationen begleitete" (kirje 27.12.1834, C 64).

Fanny Henselille musisointi taas oli kiinteässä yhteydessä naisen velvollisuuksiin sosiaalisten tilanteiden organisoijana. Matineoiden tapauksessa musisointi oli siitä ehdottoman riippuvainen ja sille alisteinen.

Sunnuntaimatinean ylläpitämisen motiivit

Mikä oli syy, minkä vuoksi sunnuntaimatineoista tuli Fanny Henselin musisoinnin tärkeä väylä? Miksi hän ylläpiti sunnuntaimatineoita läpi koko avioliittonsa? Yhtä ainoaa syytä ei ole löydettävissä. Näkisin, että taustalla olevat motiivit liittyivät omien musiikillisten ajatusten toteuttamiseen, uskollisuuteen omalle syntyperälle ja sivistysporvaristonaisen edustuksellisen roolin hyväksymiseen.

Monesti on painotettu, kuinka sunnuntaimatinea oli Fanny Henselin toimintaympäristö. Matinea ei silloin ollut vain porvarisperheen vanhimman tyttären emännöimä seurapiiri, vaan se oli paikka, jossa ammattisäveltäjäksi suuntautuneen veljen kanssa samanlaisen perusmusiikkikoulutuksen saanut muusikko toteutti musiikillisia ja esteettisiä ajatuksiaan. Suunnittelihan Fanny Hensel käytännössä yksin matineoiden ohjelmiston, kokosi esiintyjät, harjoitutti esitykset ja johti ne. Kun Felix Mendelssohnille matinea oli toiminut kouluttautumispaikkana muusikon ammattiin, Fanny Henselille hänen oma matineansa oli muusikkona olemisen toteuttamista.

Sunnuntaimatineoiden järjestämisessä on nähtävissä myös yhteys Berliinin Lauluakatemiaan. Fanny Mendelssohn oli liittynyt kyseiseen instituutioon 15-vuotiaana, jossa hän oli koko 1820-luvun sisarustensa kanssa aktiivinen jäsen. Lauluakatemia muodosti hänelle tuolloin keskeisen musiikillisen yhteisön.[258] Kevään 1829 päiväkirjamerkinnöissä näkyy, miten Lauluakatemian harjoitukset ja toimintaan liittyvät Carl Zelterin ”Perjantaimusiikit” jäsensivät perheen viikkoa. Lauluakatemia ikään kuin laajeni kotiin saakka, kun suurin osa laulajista tuli harjoitusten jälkeen Mendelssohneille. Jättäytyminen Lauluakatemiasta osaksi avioitumisen, osaksi lapsen saamisen jälkeen ja lopullisesti silloin, kun Felix Mendelssohn hävisi laitoksen johtajakilvassa alkuvuodesta 1833, merkitsi aukkoa

[258] Todiste Lauluakatemian merkityksestä nuorelle Fanny Mendelssohnille on hänen laatimansa suunnitelma rinnakkaisen, Lauluakatemiaa täydentävän, soitinmusiikkiyhdistyksen perustamiseksi. Suunnitelma on päivätty 17.3.1825 ja sen käsikirjoitus on hänen ensimmäisen päiväkirjansa (1829-1834) alkulehdillä. Ehdotuksen ”Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für Instrumentalmusik” on julkaissut Tillard 1994, 199-202.

Fanny Henselin musiikillisessa toiminnassa. Sen sunnuntaimatineat osaltaan korvasivat. Heti samana vuonna, kun ero Lauluakatemiasta toteutui teksteissä kerrotaan kukoistavasta sunnuntaimusiikista. Siirtymisen yhdistyksen rivijäsenenä toimimisesta itsenäiseen johtamiseen voi katsoa olevan osa naisen yksilöitymistä toimijaksi.

Tärkeä merkitys sunnuntaimatineoiden järjestämisessä oli ”esiäitien” traditioon liittyminen. Nancy Reich (1991, 88-90) korostaa, kuinka Fanny Hensel toteutti elämässään nimenomaan äitinsä suvun naisten perinteitä. Äidin puoleisen Itzigien suvun isotädit Sara Levy (1761-1854) Berliinissä ja Fanny von Arnstein (1758-1818) ja Cecilia von Eskeles (1759-1836) Wienissä pitivät kaikki kotonaan musiikkisalonkeja ja olivat toimeenpanevina voimina porvarillisten musiikkiyhdistysten toiminnassa[259]. He toteuttivat sitä, mikä juutalaiselle sivistyneistönaiselle oli mahdollista. Avioitumisen jälkeen keskityttiin perhe- ja seuraelämään sekä antamaan lapsille laaja sivistys. Naiset ylläpitivät laajaa kirjeenvaihtoa ja viihdyttivät musisoinnillaan ja musiikkitilaisuuksien järjestämisellä miestensä työtovereita ja muuta seurapiiriä. Tämä oli se maailma, johon myös Abraham Mendelssohn autoritaarisena isänä ohjasi pian avioituvaa tytärtään kirjoittamalla tälle 23-vuotissyntymäpäivälahjaksi marraskuussa 1828: ”Sinun täytyy paneutua vakavammin ja uutterammin todelliseen ammattiisi, tytön ainoaan ammattiin, joka on kotirouva”[260]. Se, että kotoisesta ympäristöstä tuli Fanny Henselin toimintaympäristö, ei ainakaan aluksi ollut hänen itsensä vaikeasti hyväksyttävissä. Isosisko näytti vastaväitteittä hyväksyneen molempia sisaruksia koskeneen tulevaisuuden suunnittelun ja piti sitä itsestään selvänä: ”On somaa, kuinka me nyt elämme lahjojemme mukaan, Sinä niin katselet siellä maailmaa tuoreeltaan, (…), ja minä niin tyynenä ja tyytyväisenä katson uutta olemassaoloni, joka rakentuu vähitellen rauhallisesti ja hitaasti.”[261] Fanny Hensel astui näin vuonna 1831 aloittamillaan sunnuntaimatineoilla juutalaisen sukunsa traditioon, vaikkakin kristillisen kasteen saaneena ja protestant-

[259] Sara Levyn roolista Berliinissä ks. esim. Wollny 1993, Fanny von Arnsteinista Spiel 1991 ja Hanson 1985.

[260] ”Du musst Dich ernster und emsiger zu Deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Mädchens, zur Hausfrau, bilden” (sit. Sirota 1981, 32).

[261] ”Es ist hübsch, wie wir jetzt Beide nach unsrer Bestimmung leben, Du so frisch in der Welt umhersiehst, (…) u. ich so still u. zufrieden meiner neuen Existenz entgegen sehn u. gehn, die sich ganz ruhig u. langsam nach grade aufbaut” (kirje 13.7.1829, C 26).

tiseen musiikkimaailmaan vihkiytyneenä. Sunnuntaimatineoiden järjestäminen oli mitä suurinta uskollisuutta juutalaiselle sukuperinnölle.

Isän kirjeen voisi luulla tarkoittaneen totaalista kieltoa toimia musiikin alueella ja näin ollen se olisi ollut mitä suurimmassa määrin esimerkiksi ammattimaisen säveltäjyyden este moderniin siirtyvässä maailmassa. Vaikka sivistysporvaristoon kuuluvan kotirouvan tuli johtaa palveluskuntaa ja huolehtia lasten kasvatuksesta, tehtäviin kuului myös musisointia ja perhettä palvelevan musiikki-instituution ylläpitämistä. Näissä rajoissa toteutuivat Henselin musiikilliset toimijuudet.

Sunnuntaimatineoiden järjestäminen merkitsi myös näkymistä Berliinin sivistyneen porvariston keskuudessa. Joskus matineoita koskevista merkinnöistä katosi kokonaan niiden konserttiluonne, ts. se että niissä olisi ollut ensisijaisesti tarkoitus esittää musiikkia. Tärkeimmäksi nousikin niissä mukana olleen ihmisjoukon koostumus. Esimerkiksi toukokuun 9. päivän päiväkirjamerkinnässä vuonna 1834 kevään ensimmäistä matineaa vietettiin puutarhasalissa ja Fanny Hensel korosti hänellä olleen ”matinea ruhtinaiden kanssa”[262]. Muistellessaan talven 1837 - 1838 matineoita häneen teki kuitenkin vaikutuksen yleisön paljous, ei niinkään se, keitä yleisö edusti.

> Minulla oli säännöllisesti musiikkia ja olen kirjoittanut repertuaarini muistiin. Nämä aamukonsertit saavuttivat tuona talvena suurimman loistonsa. On uskomatonta, miten ihmiset tungeksivat sinne. Meidän oli pakko torjua heidän tulemistaan, koska tilamme olivat jatkuvasti täpötäynnä. Usein laulajattarilla ei ollut tilaa istua, tuskin seistäkään.[263]

Sebastian Hensel (1879 II, 53) korosti samana aikana yleisön paljouden lisäksi sen loitontumista Henseleiden ystävä- ja tuttavapiiristä. Kuulijakunta muodostui ihmisistä, joiden kanssa Henselit eivät oikeastaan olleet muutoin kanssakäymisessä.

---

[262] ”Musik mit Fürstenden”

[263] ”Ich hatte regelmässig Musik, u. habe mein Repertorium aufgeschrieben. Diese Morgenunterhaltungen erreichten in dem Winter ihren größten Glanz, es ist unglaublich, wie die Leute dazu drängten, u. wie wir nur immer abzuwehren hatten, weil unsre Räume beständig überfüllt waren. Oft hatten die Sängerinnen keinen Platz zum Sitzen, kaum zu Stehen.” (Päiväkirja 8.7.1839.)

Kesän 1841 matineoista kirjoittaessaan Fanny Hensel sen sijaan korosti yleisön laatua: ”Sunnuntaimatineamme ovat olleet tänä kesänä kaikkinensa loisteliaat niissä vierailevan yleisön vuoksi”[264]. Sen jälkeen seurasi luettelo ihmisistä, ketkä olivat tehneet matineoista näin kallisarvoisia. Yleisöön kuuluivat müncheniläinen maalari ja säveltäjä Peter Cornelius (1783-1867), diplomaatti paroni Christian Josias von Bunsen (1791-1860), mies joka oli toiminut sekä Wilhelm Henselin että Felix Mendelssohnin isäntänä näiden opiskellessa Roomassa. Loisteliaaseen yleisöön laskettiin myös Felix Mendelssohn sekä tanskalainen kuvanveistäjä Bertel Thorwaldsen (1770-1844) Lisäksi matineoita olivat kunnioittaneet läsnäololollaan ”suuri joukko miellyttäviä ihmisiä, kauniita naisia”, joiden joukosta Fanny Hensel luetteli erikseen kuusi aatelista herraa ja rouvaa.

Keväällä 1844 sunnuntaimatinean upeus johtui yleisöstä, jonka joukosta Rebecka Dirichletille Italiaan kirjoitettuun kirjeeseen oli poimittu [Franz] Liszt ja kahdeksan prinsessaa, lisäksi pihalla oli 22 vaunut! Mutta nyt yleisö ei ollut ainoa laatua kohottava tekijä, vaan Fanny Hensel esitteli ylpeänä myös matinean ohjelman, jonka huipensi suuren suosion saanut Felix-veljen *Walpurgisnacht*.[265]

Vaikka Fanny Hensel ei luonut kotikaupungissaan uraa lehdistöjulkisuudessa, hän saavutti sunnuntaimatineoillaan merkittävän aseman Berliinin porvarillisen väestön ja myös aateliston keskuudessa. Sunnuntaimatineoihin haluttiin tulla, vaikkei olisi tunnettukaan Henselien perhettä lähemmin. On mahdotonta sanoa, kuinka paljon tulemiseen houkutti musiikki, jota siellä tiedettiin esitettävän ja kuinka paljon ne ihmiset, joiden tiedettiin käyvän siellä. Matineoiden suosio oli selvästi myös niiden järjestäjän mieleen. Hän oli ylpeä paitsi esityttämästään ohjelmistosta ja niissä esiintyneistä taiteilijoista myös siitä, että matineat olivat kuulijoiden keskuudessa suosittuja. Voidaan myös kysyä, mitä yksityisyyttä oli enää se, että matineoissa vilisi väkeä, jota niiden järjestäjä ei tuntenut? Silloin oltiin hyvin lähellä modernia suurkaupungin konsertin perustilannetta, jossa kuuntelukokemus jaetaan ventovieraitten kanssa.

---

[264] ”Unsre Sonntagsmusiken sind diesen Sommer überaus brillant durch das Publicum, das sie besucht” (päiväkirja 2.6.1841).
[265] Kirje Rebecka Dirichletille 18.3.1844, Hensel III, 128-129.

Lebende Bilder

Erityinen musiikin, kuvataiteen ja näyttämötaiteen yhdistelmä oli 1800-luvulla nk. kuvaelmaesitykset[266], joita esitettiin paitsi perheen ja seurapiirin kesken myös julkisina ”konsertteina”[267]. Mainінta tällaisesta teatterissa tapahtuneesta esityksestä päätti erään Felix Mendelssohnille osoitetun perhekirjeen syksyllä 1828: ”Tänä iltana teatterissa kuvaelmaesityksiä, mm. Sohniin perustuvat Rinald ja Armide.”[268] Kuvaelmaesityksiä esitettiin jo antiikin aikana ja erityisen suosittuja ne olivat myöhäiskeskiajalla. Erityisen suosittuja esitykset olivat 1800-luvulla erilaisten porvariston muodostamien yhdistysten juhlissa. Varsin usein aiheina oli silloin isänmaallisen historian esittäminen mykkinä, liikkumattomina näytöksinä.[269] Kuvaelmaesitykset eivät kuitenkaan rajoittuneet koskemaan porvarillista julkisuutta tai aateliston seurustelua. Ne olivat osa ainakin Mendelssohnien perhejuhlia vielä 1840-luvulla. Lea Mendelssohnin syntymäpäiviä vietettiin suurena juhlana, jonka yhtenä osana oli ”lebende Bilder”[270]. Fanny Hensel oli säveltänyt tilaisuuteen johdantomusiikin *Einleitung zu lebenden Bildern*[271]. Sen lisäksi hän rakensi kuvaelmaesitykseen musiikillisen juonen soitollaan ja laulujen säestyksellä.

> Se [Johdanto kuvaelmaesitykseen] meni laajasti ottaen aivan mukavasti, mutta kauneinta ja merkittävintä koko iltana olivat elävät kuvat, jotka mieheni oli ajalla ja vaivalla rakentanut. Olimme saaneet ihmisiltä kaikenlaisia hauskoja kasvoja [naamioita], ja niiden näkeminen oli todella taianomainen kaunis hetki, josta saatoin nauttia vain har-

---

[266] Saks. ”Lebende Bilder”, ransk. ”tableaux vivant”. Suomenkielinen nimiasu ”kuvaelmaesitys” on Helsingin yliopiston teatteritieteen professorin Pirkko Kosken. Ilmiön yhteydestä antiikin taideteoksiin ja yhteyksistä Suomeen Hirn 1981, 25-31. Elävistä kuvista ruotsalaisissa salongeissa Holmquist 2000, 115 ja 153. Fanny Mendelssohn ja Wilhelm Hensel olivat tavanneet ensimmäisen kerran elävien kuvien yhteydessä, kun Berliinissä esitettiin Venäjän suuriruhtinasparin vierailun kunniaksi lukuisia juhlallisuuksia ja näiden joukossa elävät kuvat pohjautuen Thomas Mooren itämaiseen romanssiin Lalla Rookh. Wilhelm oli elävien kuvien käytännön järjestäjä. (Tillard 1994, 73.)

[267] Mahling 1980, 81-82.

[268] ”Heut Abend sind lebende Bilder im Theater, under Andern Rinald u. Armide, nach Sohn” (kirje ilman päiväystä, C 11).

[269] *Meyers enzyklopädisches Lexikon* 1975, 712.

[270] Päiväkirja 10.5.1841.

[271] Ks. Klein (toim.) 1995, 34-35; sävellyskäsikirjoitus MA Ms. 46.

> joituksissa, sillä esityksessä olin koolla olevan kuoron kanssa en ollenkaan kadehdittavassa asennossa esiripun takana. (…) Istuin sivuttain pianon ääressä ja jouduin pimeässä hapuilemaan niin, että en aloittaisi soittoa oktaavia liian korkealta, joka olisi kyllä tehnyt esimerkiksi hallelujan kohdalla aika hauskan vaikutelman.[272]

Fanny jatkoi kirjeessä Felix-veljen perheelle kuvaelmaesityksen yksityiskohtaista kuvaamista, miten kukakin esitti mitäkin hahmoa, miten kukin hahmo lauloi jne. Omasta musisoinnista hän ei kirjoittanut enempää, mutta kirjeen lukija saa ilman muuta sen vaikutelman, että kaikki musiikilliset solistiset ja säestävät efektit tulivat hänen soittimestaan ja hänen johtamanaan.

Mitä kuvaelmaesityksessä musisoiminen siis oli? Asiassa voi nähdä monta ulottuvuutta. Ensinnäkin Fanny Hensel teki soitollaan kunniaa syntymäpäiviään juhlivalle äidille, mutta toiseksi hän täydensi miehensä valmistaman kuvaelman. Musisoinnilla hän myös piti yllä kuvaelman juonta. Hänen johtamansa musiikki oli siis koko esityksen dominantti, koossa pitävä voima. Kuten niin monesti hänen musisoidessaan, tärkeää oli myös, että musiikki auttoi ihmisiä viihtymään: ”Kaikki ihmiset olivat tyytyväisiä, jotkut jopa niin (…) että se oli todellinen ilo.”[273] Kuvaelmaesitysten traditiossa niillä – isänmaallisen aiheensa perusteella – rakennettiin kansallisuutta ja 1800-luvulla jopa kansallisvaltiota. Kansallisuuden rakentamisessa naispuolisten toimijoiden osuutta ei ole pidetty tärkeänä eikä se ole ollut näkyvää.

Feministisestä näkökulmasta romantiikan kirjallisuutta tutkinut Elisabeth A. Fay (1998, 226) pitää ”tableaux vivanteja” naisen mahdollisuutena esittää subjektiuttaan. ”Kotisataman” turvassa voitiin teatterin ja

[272] ”Es ging sehr nett, bei Weitem, aber das Schönste u. Bedeutendste des ganzen Abends waren die Lebenden Bilder, die mein Mann mit einem großen Aufwand von Zeit u. Mühe eingerichtet hatte. Wir hatten alle hübschen Gesichter aus der Gesellschaft aufgeboten, u. es war wirklich ein zauberisch schöner Anblick, den ich aber leider nur in der Probe genoß, da ich hinter dem Vorhänge mit sammelten Chor in keinen sehr beneidenswerthen Lage mich befand, (…) Ich saß seitwärt am Clavier, u. so weit nach dem Disonance daß ich mich in der Dunkelheit erst im Tappend orientiren mußte, um nicht eine Octave zu hoch anzufangen, was z.B. beim Hallelujah einen schönen Effekt gemacht haben müßte.” (Kirje 17.3.1841, GB 139/13.)

[273] ”Zufrieden waren alle Leute, Einige so entzückt, (…) daß es wirklich eine Freude war” (kirje 17.3.1841, GB 139/13).

sen visuaalisesti rikkaiden poseerausroolien keinoin käsitellä myös kodin ulkopuolista maailmaa. Henseleillä koko kuvaelmaesityksen kokonaisuus oli perheen rouvan vastuulla. Aviomies oli tosin valmistanut poseeraushahmot, mutta itse esitys eteni rouvan johtamana. Roolit olivat suurimmaksi osaksi naisten ja lasten, mm. laulajat Pauline Decker ja Auguste Thürrschmidt esiintyivät. Fanny Hensel istui pianon ääressä soittamassa väliaikamusiikkia, säestämässä lauluja ja johti kuoroa. Hänellä oli perheen vanhimapana tyttärenä vastuu siitä, että äiti Lea Mendelssohnin syntymäpäiväjuhlat onnistuivat. Onnistuminen lepäsi pohjimmiltaan musiikin varassa.

Muissa salongeissa esiintyminen

Fanny Henselin musisointiin muualla kuin hänen omassa kodissaan on aiemmassa tutkimuksessa kiinnitetty vain vähän huomiota. Nuorempana hän soitti usein veljensä Felixin kanssa ainakin Carl Zelterin perjantaimatineassa[274] ja isotätinsä Sara Levyn kotikonserteissa, samoin kuin Amalie Beerin[275] (1767-1854) kotona. Myöhemmin hän oli mukana myös ruhtinas Wilhelm Radziwillin konserteissa.[276] Kyseisten perheiden ylläpitämät 1800-luvun alkupuolen musiikkisalongit olivat Berliinin tärkeimpiä musiikkisalonkeja ja edustivat samalla myös porvarillisten musiikkisalonkien kaikkinaista kukoistusaikaa. Yleensä perheiden jäsenet olivat aktiivisia jäseniä myös Lauluakatemiassa.[277]

Henselin teksteissä mainintoja muualla kuin kotona musisoimisesta on vähän. Toisten perheiden luona vietetystä seuraelämästä hän kertoi etupäässä aikana ennen avioitumistaan. Keväällä 1829 oltiin päiväkirjamerkintöjen mukaan tanssiaisissa milloin Crelleillä, Charlottenburgin Mendelssohneilla, Heynella, Friebeneillä tai Bendemaneilla. Kahvilla tai muutoin vain iltaa istuttiin mm. Herzeillä ja Heinrich Beerin kotona. Yhden ainoan kerran Fanny Hensel mainitsi suoraan suunnittelevansa esiintymistä toisen perheen luona: ”Ensi keskiviikkona minun täytyy siis

[274] ”Freitagsmusiken”
[275] Amalie Beer oli mm. säveltäjä Giacomo Meyerbeerin (1791-1864) äiti. Beerin perheellä oli sukulaisuussuhde Fanny Henseliin: toinen poika Heinrich Beer (1794-1842) oli naimisissa isänpuoleisen serkun, Betty Meyerin (1793-1850) kanssa.
[276] Hellwig-Unruh 2000, 19.
[277] Wilhelmy 1989, 141-150; Wollny 1994.

soittaa Charlottenburgin Heyneilla Beethovenin Es-duurikonsertto, jos ylipäänsä soitan sitä."[278]

Molempien Italian matkojen aikana Fanny Hensel soitti sikäläisissä musiikkisalongeissa. Ensimmäiseksi hän esiintyi Roomaan vuonna 1834 asettuneen Berliinin Königstadtin teatterin orkesterin entisen viulistin Ludwig Landsbergin luona pidetyssä konsertissa, jota Hensel vertasi omaan sunnuntaimatineaansa. Esiintyminen Landsbergilla merkitsi näyttäytymistä ja ikään kuin sisääntuloa roomalaiseen taiteelliseen seurapiiriin. Landsberg ei ollut Roomassa mikä tahansa riviviulisti, vaan arvostettu muusikko, joka järjesti konsertteja, piti musiikkikauppaa ja vuokrasi soittimia.

> Ensiesiintymiseni minun on täytynyt tehdä eräässä konsertissa á la sunnuntaimatineat ilman, että kotona olisi ollut vielä edes soitinta. Kenen luona? Herrasmies Landsbergin luona. (…) Hän on täällä persoonallisuus. Hänellä on soma salonki ja jumalainen soitin. Hän vastaanottaa herroja ja rouvia grazie ma non troppo, säestää erään pienen tenorin Adelaidea. Antaa toisen rouvan soittaa kaksi trioa ja minun yhden, ja rouva Vanutelli, kaunis ja ystävällinen nainen kuuntelee.[279]

Samassa yhteydessä Fanny Hensel oli jo pohtinut soittimen hankkimista ja soittimelle asetettavia vaatimuksia. Pianon hankinta oli hänen lähes ensimmäisiä toimiaan Roomassa. Pianistilla oli oltava piano, mutta silti hänellä oli sellainen taito, että hän saattoi tehdä ensi esiintymisensä uudessa ympäristössä ilman omalla soittimella harjoittelua.

Toisesta Landsbergilla musisoinnista kertoessaan Fanny Hensel oli jo vahvasti sisällä Rooman seurapiireissä. Hän oli kevään mittaan luonut

[278] "Also nächsten Mittwoch werde ich das es dur Concert von Beethoven in Charlottenburg bei Heynes spielen müssen, wenn ich es überhaupt spiele" (kirje 17.6.1829, C 21).

[279] "Meinen Spieldebut habe ich machen müssen, ohne erst ein Instrument im Hause zu haben, in eine musikal. Sauree á la Sonntagsmusiken bei wem? Bei Cavaliere Landsberg. (…) [Er] ist hier eine Personage, hat einen sehr hübschen Salon und ein göttliches Instrument, empfängt Herren und Damen mit Grazie ma non troppo, begleitet einem kleinen Tenörchen Adelaide, lässt eine andre Dame 2 Trios spielen, und mich eins, und Mad. Vanutelli, eine sehr schöne und freundliche Frau, hört zu!" (Kirje 2.12.1839, Klein 23.)

itselleen aseman ja arvostuksen erityisesti J. S. Bachin musiikin osaajana ja esittelijänä. Kertoessaan soittamisestaan yhdessä kahden muun naispuolisen pianonsoittajan kanssa hänestä tuli ikään kuin protestanttisen Bachin lähetyssaarnaaja katolilaisella maaperällä.

> Eilen esitimme sitten Bachin kolmoiskonserton uljaassa seurassa Landsbergin luona. Teos meni loistavasti ja sai suuren suosion. Olen kai kertonut, että olin harjoitellut sitä Charlotte Thygesonin ja yhden täkäläisen hyvän harrastajan kanssa? Kun esitimme sen eilen, en voinut torjua sisäistä iloani: soittaa sitä Roomassa ja hankkia kalliovanhuksellemme [J. S. Bachille] uusia ystäviä ja opetuslapsia. [Kuka tahansa ei olisi voinut tehdä sitä heille käsitettäväksi ja sydämeen käyväksi.] Soitin aluksi Hummelin kvinteton, jonka myötä korvissani soi koko ajan ”Turkkilainen, hottentotti tai mauri istuu” jne. En ollut aikoihin soittanut sitä. (…) Bachin konserttoa varten Landsberg oli tilannut kolme erinomaista flyygeliä (…) ne veivät tilaa koko salin leveydeltä ja näyttivät vierekkäin oikein hienoilta. Oli ahdasta ja kuumaa, mutta ilta oli oikein mukava.[280]

Fanny Hensel oli tässä Landsbergin salongissa soittaessaan sekä yhteismusisoija että solistinen esiintyjä. On kiintoisaa, miten hän toi tekstissään eri tavoin esiin solistisen soittamisen ja yhteismusisoinnin. Yhdessä soittamisen Hensel arvioi saaneen hyvän vastaanoton. Solistinen esiintyminen taas jäi ilman arviota. Sävellys, jonka hän esitti, johti ajatuksen ja

[280] ”Gestern Abend ist denn auch unser Tripelconcert von Bach in brillanter Gesellschaft bei Landsberg, höchst glorios und mit größtem Beifall vom Stapel gelaufen. Ich habe Euch doch geschrieben, da ich es mit Charlotte Thygeson und einer sehr guten hiesigen Dilettantin, einstudierte? Während wir es gestern vortrugen, konnte ich mich der innerlichen Freude nicht erwehren, das in Rom zu spielen und unserm Alten vom Berge hier neue Freunde und Jünger zu erwerben; [nicht jeder würde es ihnen faßlich und eindringlich haben machen können.]Vorher spielte ich das Quintett von Hummel, wobei mir andre Gedanken durch den Kopf gingen, denn es tönte mir immer vor den Ohren: ”Ein Türke, Hottentotte oder Mohr sitz” etc. Ich glaube, ich habe es seit der Zeit (…) nicht wieder gespielt. Zum Concert von Bach hatte Landsberg drei süperbe Flügel (…) gestellt. (…) sie nahmen die ganze Breite eines Salons ein und sahen sehr gut nebeneinander aus. Platz war knapp. Hitze groß, aber der Abend sehr angenehm.” (Kirje 16. 5. 1840, Klein 97.)

tunnelman pois senhetkisestä olotilasta menneeseen maailmaan ja kotikaupungin tuttuun ympäristöön. Salonkikonsertissa soittamisen tähtäin on nähtävissä katkelman lopussa: ilta oli oikein mukava. Tärkeintä oli, että kaikki olivat viihtyneet. Mutta tärkeää oli myös, että esiintyminen tapahtui hienossa seurassa.

Hans-Günter Kleinin (2002a) julkaisemassa Italian kirjekokoelmassa kirjeestä puuttuu hakasuluissa oleva lause ”Kuka tahansa ei olisi voinut tehdä sitä heille käsitettäväksi ja sydämeen käyväksi”. Lause on kuitenkin sijoitettu Fanny Henselin tekstiksi Sebastian Henselin sukukronikassa[281]. Pojan laatima teksti äidistään korosti entisestään Fanny Henselin toimijuuden ainutlaatuisuutta. Hän tavallaan laittoi äitinsä J. S. Bachin musiikin myötä saksalaisen kansallisen projektin rakentajaksi.

Yhdessäolon tunnelma oli siis keskeisellä sijalla myös spontaania seurapiirimusisointia organisoidummissa tilanteissa. Tunnelma muodostui kuitenkin paitsi läsnä olleista ihmisistä, ennen kaikkea soitetusta musiikista ja sen onnistuneesta esityksestä. Kaikki musisoinnit eivät suinkaan olleet ihastuttavia eivätkä illat miellyttäviä. Pitkäperjantai-iltana Fanny Hensel oli mukana soittamassa kreivitär Kaisaroffin kotonaan järjestämässä Pergolesin *Stabat Materin* esityksessä. Hän soitti säestävässä kvartetissa pianoa. Esitys oli kuitenkin niin pitkästyttävä, että Fanny Hensel oli nukahtaa soittimensa ääreen[282]. Epämiellyttävän ja pitkästyttävän soittokokemuksen taustalla oli pääsiäisaika ja sen tarjoama lähinnä Vatikaanin kirkkomusiikki, joka oli ollut Fanny Henselille suuri pettymys. Hän muisteli tuona aikana kaiholla suurten saksalaisten kirkkomusiikkiteosten esityksiä Berliinissä ja tunsi sen myötä itsessään nousevan kansallistunnon. Keskellä italialaista – toisen kansallisuuden edustamaa ja mielestään useimmiten laadullisesti huonoa – musiikkikulttuuria Hensel tunsi itsensä mahdollisimman saksalaiseksi ja esteettisesti oikeanlaisen musiikin taitajaksi ja ymmärtäjäksi.

[281] Hensel II, 161.
[282] Päiväkirja ilman päiväystä, Hensel II, 146.

> Tähän mennessä on Deckereillä ollut esityksiä seuraavasti: Oberon, Semele, Taikahuilu, Uhrijuhla, Don Juan, Luominen, Ifigenia. Se oli eilen, 16. tammikuuta ja meni oikein hyvin. Kaikkiaan nämä esitykset ja niissä säestäminen on minusta oikein hauskaa. Hänen äänensä on ujostelematon ja ystävällinen. Hän laulaa ihanasti ja on ylipäätään intohimoni.[283]

Pauline Decker (1811-1882) oli Fanny Henselille tärkeä ihminen. He molemmat musisoivat tässä vaiheessa elämäänsä kotoisissa ympyröissä. Rouva Decker oli esiintynyt 1820- ja 1830-lukujen vaihteessa ooppera- ja oratorioesityksissä neiti Schätzelinä, kunnes avioiduttuaan 1832 kustantaja Rudolf Deckerin (1804-1877) kanssa erosi oopperasta. Fanny Hensel löysi 1830-luvun alkupuolella Deckeristä itselleen mainion musisointikumppanin. Pauline Decker esiintyi hänen sunnuntaimatineoissaan, ja vastavuoroisesti Fanny Hensel esiintyi Deckereillä järjestetyissä oopperaesityksissä.

Petra Wilhelmy (1989, 18) pitää yhtenä salongin määrittäjänä sen säännöllisyyttä, toistumista tietyin väliajoin, mahdollisesti tiettynä viikonpäivänä. Salonkiin ei myöskään saavuttu erityisen kutsun kautta. Koska Pauline ja Rudolf Deckerien luona järjestettyjä musiikkiesityksiä ei tiedetä järjestetyn säännöllisesti, eivätkä musiikkiesitykset näytä olleen avoimia, Wilhelmy ei laske heitä musiikkisalongiksi[284]. Fanny Henselin kirjeja päiväkirja-aineiston antaman lisäaineiston perusteella väitän kuitenkin, että Deckerien oopperaesitykset muodostivat vuosina 1833-1836 yhden berliiniläisen musiikkisalongin. Edellä olevasta lainauksestakin käy ilmi, että esitykset olivat olleet ainakin muutaman vuoden ajan säännöllisiä ja tiettynä aikana toistuneita. Periodisuuteen viittasi myös syyssesongin

[283] "Bei der Decker sind sich bis jetzt die Aufführungen so gefolgt: Oberon, Semele, Zauberflöte, Opferfest, Don Juan, Schöpfung, Iphigenie. Diese war gestern, 16ten Jan. u. ging recht gut. Im ganzen machen mir diese Aufführungen u. das Accompagnieren da viel Spaß. Es ist ein sehr ungenierter freundlicher Ton, sie singt wunderschön, u. ist überhaupt meine Passion." (Päiväkirja 17.1.1834.)
[284] Wilhelmy-Dollingerin kirje Marja Mustakalliolle 2.11.2001.

alkamisajankohdan kirjemaininta ”Deckereillä alkavat taas oopperaesitykset”[285].

Vuosisadan alkupuolen Euroopan oopperan keskus oli Pariisi, jossa mahtavin lavastuksin ja spektaakkelein sonnustautunut grand opéra eli kukoistustansa. Berliinissä oli 1800-luvun alkuvuosikymmeninä kolme oopperainsituutiota, jotka kukin olivat profiloituneet erityyppisten oopperoiden esittämiseen[286]. Oopperalla oli vankka asema kaupungin musiikkielämässä. Sen asema suhteessa autonomiseen musiikkiin oli sen ulkomusiikillisten piirteiden vuoksi alhainen.[287] Ooppera oli suosittua instituutioiden ulkopuolellakin muun muassa siksi, että teoksia voitiin säestää pianoversioista. Fanny Henselin omassa matineassa esitettiin kokonaan ainakin Beethovenin *Fidelio*-ooppera ja Gluckin oopperoita sekä osia Mozartin *Taikahuilusta, Don Giovannista*[288] ja *Tituksen lempeydestä*[289]. Deckerien perheen rouva, laulaja Pauline Decker oli ikään kuin siirtänyt julkisessa oopperainstituutiossa esiintymisen oman perheen oopperaproduktioissa esiintymiseksi.

Syksyltä 1833 Fanny Hensel mainitsi Deckereillä olleen *Oberonin, Semelen* ja *Don Giovannin* esitykset. Tammikuussa 1834 hän listasi esityksiä olleen seuraavassa järjestyksessä: *Oberon, Semele, Taikahuilu, Uhrijuhla, Don Giovanni, Luominen, Ifigeneia.* Maalikuussa listaan tuli lisää *Alceste*, huhtikuussa *Messias* ja toukokuussa *Fidelio.* Vuoden 1835 aikana esitettiin jälleen *Don Giovanni* ja *Fidelio.*[290] Alkuvuodesta 1836 esitykset olivat keskeytyksissä, mutta alkoivat uudelleen loppusyksystä, jolloin esitettiin ainakin Marschnerin *Temppeliherra ja juutalaistyttö*[291]. Heinrich Marschnerin ooppera *Temppeliherra ja juutalaistyttö* oli ainoa, jolle Fanny Hensel nimesi tekijäksi säveltäjän. *Oberon* on Carl Maria von Weberin, *Semele* ja *Messias* ovat G. F. Händelin, *Don Giovanni* W. A. Mozartin, *Uhrijuhla* Peter Winterin, *Luominen* Joseph Haydnin, *Ifigeneia ja Alceste* C. W. Gluckin ja *Fidelio* Ludwig van Beethovenin näyttämöteoksia.

---

[285] ”Bei Deckers fangen auch die Opern wieder an” (kirje 28.10.1836, C 86).

[286] Hovioopperassa esitettiin pääasiassa italiankielisiä oopperoita, Schauspielhausissa saksankielisiä laulunäytelmiä ja Königstadtin teatterissa lähinnä tuon ajan italialaisia ja ranskalaisia oopperoita.

[287] Vrt. Weber 2001; Johnson 1995.

[288] Hensel käyttää oopperasta nimitystä *Don Juan*.

[289] Hensel käyttää oopperasta nimitystä *Titus*.

[290] Kirjemerkinnät 22.10.1833, C 46; 1.12.1833, C 49; 25.1.1834, C 50; 8.3.1835, C 68 ja päiväkirjamerkinnät 17.1.1834, 18.3.1834, 9.4.1834, 9.5.1834, 26.11.1835.

[291] kirjeet 28.10.1836, C 86 ja 16.11.1836, C 87.

Fanny Henselin rooli Deckerien oopperaesityksissä oli selkeä: hän säesti esitykset pianolla. Näin hänellä oli eräänlainen kokonaisvastuu esitysten sujumisesta. Oopperoiden soittaminen merkitsi Fanny Henselille selvästi paljon. Hän paitsi kirjoitti niiden olemassaolosta toi myös esille, että osasi yhdessä ystävättärensä kanssa hoitaa esitysten sujumisen: ”Hän [Pauline Decker] laulaa hyvin, minä soitan hyvin.”[292] Naisten välinen yhteistyö oli molempia imponoivaa. Musisoiminen oman kodin ulkopuolella oli Fanny Henselistä mukavaa: ”Kokonaisuudessaan nämä esitykset ja säestämiseni niissä antavat minulle paljon hupia.”[293] Esityksissä mukana olo oli molemmille naisille kuitenkin varmasti enemmän kuin hauskaa ajan kulua. Olivathan he sellaisia, joilla olisi ollut tarvittava taito musisoida myös julkisella foorumilla, mutta joiden esiintymistä rajoittivat heidän kuulumisensa tiettyyn yhteiskuntaluokkaan ja sukupuoleen. Sekä Pauline Decker että Fanny Hensel olivat oopperaesityksissä samanlaisessa asemassa. Molemmat olivat näennäisen vapaaehtoisesti luopuneet toimimasta julkisuudessa, toinen siviilisäädyn muuttumisen vuoksi, toinen sukutradition vuoksi. Molempia tyydyttävä toimintafoorumi oli musiikkisalonki, sekä oma että ystäväkollegan järjestämä.

Vuoden 1836 jälkeen oopperaesityksistä ei ole enää mainintoja. Sen sijaan keväällä 1841 Pauline Decker oli järjestänyt musiikkimatineoita tai kotikonsertteja, ainakin yksittäisinä tapauksina. Huhtikuussa Fanny Hensel sai nimittäin Deckeriltä kirjelappusen, jossa tämä pyysi häntä soittamaan pääsiäismaanantain aamupäivämatineassaan J. S. Bachin fuugan[294]. Toukokuussa Fanny Hensel kirjoitti, kuinka Deckereillä oli ollut suuri musiikkimatinea, jossa Felix Mendelssohn improvisoi[295].

SOITTAMINEN HYVÄNTEKEVÄISYYDEN EDISTÄMISEKSI

Fanny Henselin musisoi julkisesti neljässä hyväntekeväisyyskonsertissa. Hän esiintyi pianistina solistisesti, kamarimuusikkona ja säestäjänä.

[292] ”Sie singt gut, ich spiele gut” (päiväkirja 18.3.1834).
[293] ”Im ganzen machen mir diese Aufführungen u. das Accompagnieren da viel Spaß”(päiväkirja 17.1.1834).
[294] Kirje 5.4.1841, GB 160/13.
[295] Päiväkirja 10.5.1841.

Hyväntekeväisyyskonserttien musiikki merkitsi Fanny Henselille kahta seikkaa: lahjan antamista ja esiintymistä muusikkona. Ensimmäinen merkitys liitti hänet osaksi sivitysporvarillisen naisen roolistoa. Toinen merkitys teki hänestä naisen, joka oli astunut modernin kynnykselle. Hyväntekeväisyyskonsertissa soittaminen oli jo konsertin perusluonteen mukaisesti lahjan antamista: konsertilla koottiin varoja huonompiosaisten hyväksi. Esiintyjät eivät itse saaneet palkkiota, he saivat vain kunnian auttaa vähäosaisempia. Samalla vahvistettiin jo olemassa olevia yhteiskunnallisia ja taloudellisia rajoja. Toiseksi soittaminen merkitsi mahdollisuutta koetella itseään esiintyjänä. Soittaminen antoi kokemusta konserttisalissa soittamisesta, suuren yleisön edessä esiintymisestä ja myös kritiikille alttiiksi antautumisesta.

Hyväntekeväisyys porvarillisen naisen mahdollisuutena

Pohjoismaiset naistutkijat[296] ovat kartoittaneet sukupuolen, uskonnon ja yhteiskunnallisen muutoksen suhteita Pohjoismaissa 1830-luvulta 1940-luvulle. Tutkimuksissa esitetään, että naisten osallistuminen filantrooppiseen toimintaan merkitsi samalla naisten astumista julkiselle alueelle. Hyväntekeväisyys oli toimintaa, jossa luterilaiseen etiikkaan pohjautuva naisen kutsumus ja kodin arvot ulotettiin koskemaan ulkopuolella olevaa maailmaa. Julkisuus oli näin sallittua naisille, silloin kun se pysyi ”kotoisuuden” rajoissa, kun naisen toimet vain hiukan laajenivat tiukan yksityisyyden ulkopuolelle[297]. Toisin sanoen naisen ei tarvinnut luopua hänelle osoitetusta perusolemuksesta astuessaan julkiseen maailmaan, sillä hyväntekeväisyys oli eräänlainen suojamuuri julkisen maailman ”pahuutta” vastaan. Hyväntekeväisyyden harjoittaminen oli 1800-luvun porvarillisille naisille kuitenkin myös todellinen mahdollisuus esimerkiksi matkustaa kaukaisiin maihin. Se oli mahdollisuus ammatinharjoittamiseen, ja Fanny Henselin tapauksessa se oli ei-ammattimaisesti esiintyvälle pianistille mahdollisuus saada kokemusta julkisesta esiintymisestä. Julkisessa konsertissa esiintyminen oli eri asia kuin esiintyä omassa kodissa tai ystävien saleissa.

296 Ks. Markkola 2000a.
297 Vrt. Lützen 2000, 150.

Suhde rahaan oli ratkaisevaa porvarillisen naisen suhteessa julkiseen toimintaan. Sukupuolittuneen perhekäsityksen mukaisesti mies oli se, joka toi kotiin aineellisen elannon. Hyvinvoivan perheen vaimon ei kuulunut tehdä ansiotyötä kodin ulkopuolella. Fanny Henselin kohdalla tämä periaate oli mitä osuvin. Hänen perheellään ei ollut toimeentulohuolia. Porvarisnaisten esiintuloon julkisuudessa erilaisten töiden kautta kuului siis se, etteivät he saaneet siitä palkkiota. Esimerkiksi saksalaisesta Kaiserswerthin diakonissalaitoksesta 1836 levinneessä liikkeessä työskennelleet naiset eivät saaneet työstään varsinaista palkkaa. Yhteisö kuitenkin huolehti heidän päivittäisistä tarpeistaan, sairaudenhoidosta ja vanhuuden turvasta.[298] Fanny Henselin tapauksessa julkinen esiintyminen ei todellakaan liittynyt rahan ansaitsemiseen, vaan päinvastoin hän luovutti oman esiintymispanoksensa toisten hyväksi.

Hyväntekeväisyyskonsertit

Hyväntekeväisyyskonserttien ilmaantuminen eurooppalaisiin kaupunkeihin 1700-luvulla oli osa julkisen konsertti-instituution syntyä. Jonsson (1998, 55-59) pitää ilmiötä yhtenä aikansa luonteenomaisimmista piirteistä. Hyväntekeväisyyskonsertteja on yleisimmin pidetty valistuksen humanismin ja moraalifilosofian ilmauksena. Jonsson painottaa, miten varhaisromantiikan aikana erityisesti kirjallisuuden, mutta myös muiden taiteiden tehtävänä oli herättää ja kutsua esiin ihmisten tunteita. Noille tunteille oli sitten löydettävä joku hyödyllinen kohde, mihin ne voisivat kanavoitua. Kirjallisuus käänsi tunteet ulospäin: myötäelämiseen, filantropiaan ja hyväntekeväisyyteen. Konserttien järjestämisessä samanlainen ajattelu alkoi passioiden järjestämisen yhteydessä. Pääsiäistä edeltävänä aikana oli ollut kiellettyä järjestää huvitilaisuuksia tai maallisia konsertteja. Sen sijaan passiot, joissa herätettiin ihmisten myötäelämisen kykyä ja tunteita, sopivat ajankohtaan mitä parhaiten. Passioiden järjestämisessä toteutui hyvin varhaisromantiikan usko järjen ja tunteen yhdistämiseen, kun konserttien avulla pystyttiin kokoamaan rahaa hädänalaisten auttamiseksi.

Hyväntekeväisyyskonserteissa esiintyi sekä ammattimuusikoita että erilaisia musiikin harrastajia. Heidän esiintymisensä oli moraalisesti

[298] Markkola 2000b, 118.

arvostettua, koska he eivät ansainneet musiikin keinoin rahaa itselleen. Ne, jotka eivät saaneet soittamisestaan palkkiota, saattoivat jopa halveksia muusikoita, jotka olivat tehneet musiikista itselleen elinkeinon. Ajateltiin, että taiteista jalointa, musiikkia, ei saanut pilata sillä, että siitä saadut varat koituivat omaksi hyväksi. Moraalisesti oikea musiikin harjoittaminen häivytti rahan pois näkyvistä ja muutti sen lähimmäisen rakkauden välineeksi.

Hyväntekeväisyyskonsertit muodostivat 1800-luvun alussa merkittävän osan olemassa olevaa ja muotoutuvaa Berliinin konsertti-instituutiota. Suhteessa konserttien kokonaistarjontaan hyväntekeväisyyskonserttien osuus tosin väheni 1830-luvulla[299]. Ilmiö oli kuitenkin merkki voimakkaasti laajenevasta julkisesta konserttielämästä, ei hyväntekeväisyyskonserttien määrällisestä vähenemisestä. Konserteilla kerättiin varoja erilaisiin tarkoituksiin, mutta erityisesti hädänalaisten auttamiseksi ja muusikoiden omaisten tai esimerkiksi eläkekassojen kartuttamiseksi[300]. Siitä huolimatta, että hyväntekeväisyyskonserttien pääsylippujen hinnat olivat tavanomaista konserttilippua paljon kalliimmat, konsertit keräsivät runsaasti väkeä ja ne pidettiin kaupungin suurimmissa saleissa (ooppera ja teatteritalo). Konserttien ohjelmisto koostui hyvin erilaisesta musiikista. Näin pyrittiin tarjoamaan mahdollisimman suurelle maksavalle yleisölle musiikkia periaatteella ”jokaiselle jotakin”[301]. Fanny Hensel esitti helmikuussa 1838 järjestetyn hyväntekeväisyyskonsertin ohjelmaan juuri sen sekalaisuuden vuoksi hyvin ironista kritiikkiä, vaikka hän esiintyi itse elämänsä ensimmäisen kerran julkisesti juuri samaisessa konsertissa. Hyväntekeväisyyskonsertti saattoi olla myös identtinen otsakkeen ”diletanttikonsertti” kanssa. Helmikuun 1838 konsertti oli juuri diletanttikonsertti, joka oli järjestetty ”köyhien avustamiseksi”[302]. Hyväntekeväisyyskonserteiksi nimitettiin kuitenkin myös konsertteja, joita muusikot pitivät ”itsensä hyväksi”, toimeentulonsa kartuttamiseksi. Niinkin korkeaarvoisessa asemassa oleva henkilö kuin hovin musiikinjohtaja Gasparo Spontini järjesti vuosittain yhden suuren konsertin, jonka tulot menivät

[299] Mahling 1990, 122-123.
[300] Erilaisista kohteista ks. Mahling 1980, 62-67.
[301] Mahling 1980, 80.
[302] ”zum Besten der Armeen”

aluksi hänelle itselleen. Myöhemmin tulot kanavoitiin Spontini-säätiölle, joka sitten tuki oopperan orkesterin ja kuoron jäseniä.[303]

Pitkään Fanny Hensel -tutkimuksessa puhuttiin vain yhdestä julkisesta esiintymisestä, kunnes Borchard (1997, 20 viite 5) lisäsi arvelut kahteen esiintymiseen ja Mustakallio (1998b, 207) ja Hellwig-Unruh (2000, 10 ja 18) todensivat kolme julkista esiintymistä. Kolme kyseisistä julkisista konserteista olivat hyväntekeväisyyskonsertteja; kahden tuotoilla autettiin köyhiä ja kolmas konsertti avusti entistä Lauluakatemian jäsentä. Neljännen luonne oli hiukan toisenlainen, mutta ei täysin hyväntekeväisyys-teemasta poikkeava.

Fanny Henselin ensimmäinen esiintyminen hyväntekeväisyyskonsertissa oli 19. helmikuuta 1838[304]. Se poikkesi toisista esiintymisistä siten, että se oli konserteista ainoa, jossa hän esitti jonkin teoksen yksinään; ohjelmana oli Felix Mendelssohnin *g-mollipianokonsertto*. Helmikuun konsertti dokumentoitui kahteen kirjeeseen, takautuvaan päiväkirjamerkintään ja lehdistöön. Konsertin oli järjestänyt herra Carl Curschmann.

Päiväkirjasta kävi ilmi, että soittaminen oli julkinen esiintyminen diletanttikonsertissa: ”Tuona talvena esiinnyin myös julkisesti nk. diletanttikonsertissa”[305]. Tapahtumaan hän liitti maininnan, että perhe eli noihin aikoihin enemmän mukana yhteiskunnan riennoissa. Esiintyminen ja sen julkisuus oli hänelle merkittävää, koska hän muisti vielä puolentoista vuoden kuluttua eritellä tapahtunutta nimenomaan julkisuuden näkökulmasta.

Kirjeissä Fanny Hensel käsitteli esiintymistään sekä ennen että jälkeen konsertin. Lisäksi hän kirjoitti siitä ainakin Karl Klingemannille Lontooseen[306]. Hänen suhtautumisensa konserttiesiintymiseen oli ambivalentti: hän oli mukana selvästi innokkaana, hän pohti kirjeissä mm. esiintymisjännitystä ja -pelkoa, mutta erityisesti ohjelmistollisesti hän piti tilaisuutta ala-arvoisena. Henselin värikkään vuodatuksen[307] konsertin

[303] Mahling 1990, 122.
[304] Sirota (1980, 103) kirjoittaa erheellisesti, että konsertti olisi ollut 27.2. Kirjemerkinnän mukaan konsertti oli kuitenkin maanantaina 19.2. (kirje 21.2.1838, C 104).
[305] ”In dem Winter spielte ich auch öffentlich in dem sog. Dilettanten Konzert” (päiväkirja 8.7.1839).
[306] Hensel II, 43.
[307] Tekstikohtaa käsitellään yksityiskohtaisemmin diletanttiuden yhteydessä luvussa IV.

ohjelmasta voi nähdä hänen halunaan tehdä ero oman ja järjestäjän musiikkimaun välille. Konsertin luonne oli ehkä hänen edustamalleen vakavalle musiikille sopimaton. Toisaalta kirjeessä voi nähdä pyrkimyksen tunnustella, millaista oli olla suuren porvarillisen julkisuuden portinvartija. Fanny Hensel otti kirjeessä veljelleen itselleen vallan arvioida, mikä oli julkisuuteen sopivaa ja mikä ei. Ainoa, jonka hän olisi repertoaarillaan päästänyt julkisuuden kentälle, oli hän itse. On selvää, että hänen musiikillinen toimijuutensa tämän hyväntekeväisyyskonsertin esiintyjänä oli erittäin vahva. Hän tiesi, mitkä sävellykset olivat hänen hyvän makunsa mukaisia.

Toisessa, konsertin jälkeisessä kirjeessä Fanny Hensel kertoi tilaisuuden rahallisesta onnistumisesta ja kaikenlaisista pikkumaisuuksista, teeskentelyistä, omahyväisyydestä ja mielistelyistä, jota hyväntekeväisyyskonsertin liepeillä esiintyi. Hän ei kommentoinut, mitä hän oli soittanut tai, miten yleisö oli ottanut vastaan hänen soittonsa. Hänelle musiikin sisällöksi muodostui nyt se, millainen kokemus soittaminen oli hänelle ollut.

> Omalta kohdaltani haluaisin vielä kertoa Teille [Felix ja Cécile Mendelssohn], että soitin aika luontevasti. Itsellenikin on käsittämätöntä, miten en juuri ollenkaan pelännyt. Minusta on miellyttävää, että olen kuitenkin kerran voinut saada tällaisenkin kokemuksen.[308]

Soittokokemus oli siis kuitenkin ollut positiivinen. Hensel oli onnistunut soittamisessa. Esiintyminen julkisesti oli poikkeuksellista ja ainutkertaista. Nyt siitä oli saatu kokemus eikä näköpiirissä ollut säännöllistä ja jatkuvaa julkista esiintymistä. Toisin kuitenkin kävi.

Fanny Hensel musisoi seuraavan kerran julkisesti kolmen vuoden kuluttua. Konsertti, jossa hän esiintyi maaliskuussa 1841 oli sekin järjestetty ”köyhien parhaaksi”. Konsertti pidettiin Schauspielhausissa, teatteritalon suuressa salissa, ja mukana oli kuninkaallinen orkesteri johtajanaan

[308] ”Von mir wollte ich Euch noch erzählen, daß ich mich, mir selbst unbegreiflicher Weise fast gar nicht geängstigt habe, u. ziemlich unbefangen gespielt. Es ist mir lieb, doch einmal auch diese Erfahrung gemacht zu haben.” (Kirje 21.2.1838, C 104.)

herra Möser. Konsertin järjestäjinä toimivat Pauline Decker, von Senden ja rouva Curschmann. Yhden taalerin hintaisia lippuja sai ostaa etukäteen mm. herra Deckeriltä. Konsertista ilmoitettiin *Vossische Zeitungissa* etukäteen neljänä perättäisenä päivänä. Kaksi päivää konsertin jälkeen lehdessä ilmestyi Ludwig Rellstabin arvostelu. *Allgemeine Musikalische Zeitungissa* kritiikki ilmestyi jo seuraavana päivänä 5.3.1841.

Päiväkirjaansa Fanny Hensel kirjoitti konserttiesiintymisensä lyhyesti, todennäköisesti samana aamuna: ”Tänään on konsertti köyhien hyväksi, jossa soitan Felixin Trion, [Pauline] Decker makaa kipeänä sängyssä, hyvä jos nousee sieltä laulamaan”[309].

Veljelleen Fanny Hensel kirjoitti konsertista jo etukäteen. Kirjeessä hän arvioi samalla myös konsertin laatua ja pohti omaa suhdettaan julkiseen esiintymiseen.

> Ylihuomenna on jälleen nk. diletanttikonsertti, melkein kuin moutarde aprés diner [sinappia päivällisen jälkeen], koska suurin hätä on toki jo toivottavasti ohi. Aion soittaa siellä Triosi. Oikeastaan olisi pitänyt valita konserttisaliin Serenadi, mutta se ei ole vielä kunnolla sormissa. En ole vielä oppinut sitä riittävän hyvin. Trio tuntuu sitä vastoin mukavalta, vaikkei olekaan yhtään helpompi. Koska en ole tottunut soittamaan julkisesti, täytyy minun valita jotain, mikä saa oloni tuntumaan rauhalliselta.[310]

Jälleen konsertissa oli tärkeätä oma muusikkous ja sen analysointi. Hädänalaisten auttamisen lisäksi Henselille oli tärkeä saada kokemusta julkisesta esiintymisestä, siitä mitä ammattimuusikoilla oli yllin kyllin. Fanny Hensel osallistui julkiseen konserttiin sivistysporvaristonaiselle sallitun motiivin – hyväntekeväisyyden – nimissä. Konserttiesiintymisestä

[309] ”Heut ist ein Konzert für die Armen, worin ich Felixens Trio spiele, die Decker liegt zu Bett, u. wird erst zum singen aufstehen” (päiväkirja 4.3.1841).

[310] ”Uebermorgen findet wieder ein sogenanntes Diletanttenconcert statt, ziemlich als moutarde aprés diner, da doch hoffentlich die größte Noth für diesmal vorüber ist. Ich werde Dein Trio spielen, eigentlich hätte ich sollen für den Concertsaal die Serenade wählen, aber die liegt mir gar nicht fingerecht, u. ich habe sie noch nicht können spielen lernen, während das Trio, das vielleicht nicht weniger schwer ist, mir bequem liegt, u. da ich das öffentliche Spielen doch gar nicht gewohnt bin, so muß ich dazu etwas wählen, das mich nicht beunruhigt.” (Kirje 2.3.1841, C 123.)

kirjoittamisessa korostuu kuitenkin enemmän julkisen esiintymiskokemuksen analysointi. Julkisen soittokokemuksen korostuminen kertoo mielestäni siitä, että julkisesti esiintymisellä oli Henselille merkitystä. Hän oli hetken aikaa julkisesti esiintyvien ammattimuusikoiden kaltainen palatakseen pian takaisin omaan pienempään julkisuuteensa.

Fanny Henselin musisointi Lauluakatemiassa julkisessa konsertissa 23.5.1846 on dokumentoitu ainoastaan lehdistössä[311] ja sielläkin hiukan kiertäen. Fanny Hensel mainittiin yhtenä mukana vaikuttaneista henkilöistä. Ilmaisu ei sinänsä vielä taannut, että hän olisi itse esiintynyt tilaisuudessa. Koska ohjelmassa oli Felix Mendelssohnin *Trio* ja muina ”mukana vaikuttaneina” henkilöinä viulisti Ferdinand Ries ja sellisti Moriz Ganz, joiden kanssa Fanny Hensel oli tottunut soittamaan myös tätä kappaletta, on mielestäni selvää, että hän oli kyseisen hyväntekeväisyyskonsertin esiintyjä[312]. Konsertin tuotolla autettiin erästä entistä Lauluakatemian jäsentä. Esiintyjinä oli ei-ammattilaisia (Fanny Hensel, Pauline Decker ja herra von Brunikowski) ja ammattilaisia (konserttimestari Ries, sellisti Moriz Ganz, oopperalaulaja Amalie Hähnel, pianisti Steifensand). *Musikalische Salon* -lehden kommentaattorin mukaan esitetyt kappaleet oli valittu kiehtomaan monilukuista yleisöä. Ohjelmassa oli kuoro-osuuksia Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratoriosta, saman säveltäjän *Trio*, kohtaukset Gluckin *Orfeuksesta*, Haydnin *Luomisesta* ja Rossinin *Semiramista* sekä pianolle ja viululle sovitettuna kaksi Taubertin *Lieder ohne Wortea*.

On yllättävää, ettei Fanny Hensel kirjoittanut konsertista mitään päiväkirjaansa. Hän oli kuitenkin täyttänyt päiväkirjaansa muutamia kertoja keväällä ja kesällä 1846. Hänen mielialansa oli tuolloin pitkästä aikaa, monen sairautta ja kuolemaa sisältäneen vuoden jälkeen hyvin positiivinen. Hän kirjoitti päiväkirjassa ”loputtomasta sisäisestä hyvinvoinnistaan”[313] ja sen heijastuksesta musiikin tekemiseen: ”Soitan suuremmalla halulla ja onnella kuin aikoihin, sävellän paljon, se sujuu, Jumalan kiitos!”[314] Voi olla, että julkisesti soittaminen oli menettänyt

311 *Signale* 4.1846, 187 ja *Der musikalische Salon* 1846-1847, 50-51.
312 Ks. myös Hellwig-Unruh 2000, 10 viite 3.
313 ”unendliche innere Wohlbehagen”
314 ”Ich spiele mit mehr Lust u.Glück als seit lange, komponire viel, es geht Gott sey Dank!” (päiväkirja 10.6.1846).

merkitystään sitten ensimmäisten kertojen. Kevään mittaan perheessä tapahtui kaikenlaista muutakin (Robert von Keudell oli monen viikon vierailulla, Sebastian Henselillä oli ensimmäiset tanssiaiset ja konfirmaatio ja Rebecka Dirichlet muutti Leipziger Straßelle), niin että musisointi Lauluakatemian konsertissa ei ollutkaan kaikista merkittävin asia Fanny Henselille. Sitä paitsi näytti siltä, että säveltäminen alkoi yhä enenevässä määrin mennä esittävän musisoinnin edelle.

On mahdollista, että Fanny Hensel ei pitänyt Lauluakatemian tilaisuutta ja tilaa samalla tavoin julkisena kuin esimerkiksi Schauspielhausin konserttisalia. Lauluakatemia tavallaan kuului hänen kotoisaan ympäristöönsä, se oli tuttu tila jo parinkymmenen vuoden ajalta. Näin siellä esiintyminen ei olisi ollut niin merkittävää kuin Schauspielhausin salissa esiintyminen.

Viimeinen konsertti, jossa Fanny Hensel esiintyi, ei ollut varsinaisesti hyväntekeväisyyskonsertti. Hän nimittäin säesti Berliinissä kiertueella olleen sokean laulajattaren, leipzigiläisen Bertha Brunsin, hengellisten laulujen konserttia Lauluakatemiassa helmikuussa 1847. Hyväntekeväisyys, ihmelapset ja jossain mielessä hoivaa tarvitsevat on laskettavissa sellaiseen kategoriaan, johon porvarillinen nainen saattoi asettua mukaan.[315] Sokean säestäminen ikään kuin ajoi saman asian kuin hädänalaisten hyväksi soittaminen. Toisaalta saattoi myös olla, että Bertha Brunsin konsertti oli toisen kategorian hyväntekeväisyyskonsertti; hän mitä todennäköisemmin soitti ”omaksi hyväkseen”. Silloin myös Fanny Hensel pääsi soittamalla auttamaan tavallisesta, aikansa normimuusikosta poikkeavaa muusikkoa. Eräs tuttava, Pauline Hübner, oli suositellut Henselille tätä sokeaa laulajatarta. Eikä turhaan, sillä rouva Bruns osoittautui olevan ”(…) läpikotaansa vilkas ja iloinen luonne, taitavin sokea, joka on vastaani tullut. Hän matkustaa yksin ja hoitaa itse kaikki järjestelyt.”[316] Rouva Brunsissa Fanny Henseliä vastaan tuli itsenäisesti toimiva nainen, jonka toimintatapaa Hensel ei asettanut kyseenalaiseksi tai paheksunut. Oliko niin, että sokea nainen saattoi matkustaa

[315] Etenkin virtuoosiset ihmelapset ja sokeat muusikot olivat erikoisuuksia, jolla konsertteihin saatiin paljon yleisöä. Berliinissä esiintyivät mm. 1830 sokea hannoverilainen huilisti herra Barkenbusch ja 1831 sokea pietarilainen fagotisti Weidinger (Mahling 1980).

[316] ”Eine durchaus heitre freudige Natur, u. die geschickste Blinde, die mir vorgekommen. Sie reist allein, u. besorgt alle ihre Angelegenheiten.” (Päiväkirja helmikuu 1847.)

ilman ”esiliinaa” vai alkoiko Fanny Hensel nähdä naispuolisen muusikon itsenäisenä toimijana? Olihan hän itsekin tehnyt puoli vuotta aiemmin itsenäisen päätöksen ryhtyä julkaisevaksi säveltäjäksi.

HENSELIN MUSISOINNIN NÄKYMINEN LEHDISTÖSSÄ

Fanny Henselin musisoinnista kirjoitettiin julkisesti. Fanny Henselin musisoinnin käsittelyä lehdistössä leimasi epäsuoruus. Musisoinnista kirjoitettiin kahdessa yhteydessä: hyväntekeväisyyskonserttien uutisoinneissa ja kritiikeissä sekä hänen kuolemansa jälkeisissä nekrologissa ja muistelussa. Porvarillista musisoivaa, ei-ammattimaista muusikkoa ei voitu käsitellä tämän elinaikana julkisesti suoraan, näkyvästi ja omalla nimellä. Fanny Henselin elämänaikaisen musisoinnin käsittelypaikka ei ollut lehdistö. Mutta juuri siellä hänen merkityksensä lopulta sinetöitiin.

Omalla nimellä Fanny Henseliä käsiteltiin lehdistössä suoraan ja selkeästi oikeastaan vasta sitten, kun hän alkoi julkaista sävellyksiään. Arvostelut ilmestyivät *Neue Zeitschrift für Musikissa* 11.1.1847 (op. 2), 1.2.1847 (op. 1), 15.3.1847 (op. 4) ja 14.5.1847 eli hänen kuolinpäivänään (op. 3). Lehdistöarvostelu ei kohdistunut häneen musisoijana tai konserttien järjestäjänä, vaan kohteena olivat tällöin hänen sävellyksensä. Hän oli ryhtynyt julkaisevaksi säveltäjäksi, jonka painettuina julkaistuja teoksia ruodittiin julkisesti. Säveltäjänä hänellä oli siis oma nimensä. Sen sijaan ei-ammattimaisena pianistina hänen käsittelynsä julkisuudessa oli ongelmallisempaa.

Freia Hoffmannin (1991, 251) mukaan lehdistössä 1800-luvulla esiintyviä naisia ei mainittu juuri koskaan omalla nimellään. Erityisesti etunimen käyttäminen oli harvinaista. Naiset olivat esimerkiksi ”neiti von Dietz”, ”kapellimestaritar Westenholz” tai rouva Dr. Schumann. Kun Fanny Henselistä puhuttiin rouva prof. Henselinä, hänen nimittelynsä mukautui täydellisesti yleiseen käytäntöön. Naiset määrittyivät julkisuudessa siis miesten kautta. Tiettyjen esiintyjien julkisen näkymisen peittäminen olikin hyväntekeväisyyskonserttien lehtikirjoittelussa silmiinpistävää. Konsertteja käsittelevissä lehtiartikkeleissa tehtiin ero ammattilaisten ja ”diletanttien” välille. Ammattilaisista kirjoitettiin nimellä. Diletanteista ei puhuttu suoraan omilla nimillä, mutta kuitenkin niin,

että lukijat mahdollisesti tiesivät, kenestä oli kyse. Heitä ei häivytetty kokonaan näkyvistä. Vaikka Fanny Henselin soitosta kirjoitettiin sanomalehdessä ja todennäköisesti kaikki lehden lukijat tiesivät kenestä oli kyse, häntä ei kuitenkaan nimetty omalla nimellään, vaan säveltäjän sisarena: ”Tämän jälkeen esitti säveltäjän sisar F. Mendelssohn-Bartholdyn pianokonserton g-mollissa nopeasti ja varmasti.”[317] Kevään 1838 konsertista ei mainittu nimeltä tosin monia muitakaan esiintyjiä, ainoastaan ammattimuusikot Carl Curschmann ja Clara Novello, muut esiintyjät olivat ”kaksi daamia”, ”voimallinen baritoni”, ”erinomainen tenori” ja ”edellä mainittu taiteellinen diletantti”.

Samanlainen nimen häivyttäminen – tällä kertaa vielä painovirheen kera – toistui samassa lehdessä vuoden 1841 konsertin yhteydessä, jolloin pianotrion soittivat ”rouva P. H. ja herrat Ganzin veljekset”[318]. *Vossische Zeitungin* musiikkikriitikko Ludwig Rellstab sen sijaan eliminoi Fanny Henselin kokonaan ja mainitsi nimeltä vain hänen musisointikumppaninsa.

> Toinen osuus alkoi Mendelssohnin Triolla; huolimatta sielukkaan sävellyksen arvosta ja valmiista esityksestä, jossa soivaan lopputulokseen vaikuttivat herrat Ganzin veljekset, ei niin pitkäkestoinen soitinkappale voinut saavuttaa niin suuren kuulijakunnan taholta sellaista osallistumisen astetta kuin se olisi ansainnut[319].

Fanny Hensel ei siis saanut konserttiesiintyjänä lehdistössä itselleen ollenkaan nimeä. Nähdäkseni se johtui kahdesta seikasta: diletanttisuudesta ja Mendelssohnien sukuun kuulumisesta. Diletanttisuus vapautti muusikot julkisuuden kritiikiltä, heitä ei ruodittu samaan tapaan lehdistössä kuin ammattilaisia. Diletantteja saattoivat olla sekä miehet että

317 ”Hierauf trug eine Schwester des Komponisten das Konzert für Pianoforte von. F. Mendelssohn-Bartholdy in Gmoll rapid und sicher vor” (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 28.3.1838).
318 ”(…) von der Frau P. H. und den Herren Gebrüdern Ganz” (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 5.5.1841).
319 ”Der zweite Theil begann mit einem Trio von Mendelssohn; bei allem Werth der geistvollen Composition und aller Anerkennung der fertigen Ausführung, bei der die Herren Gebrüder Ganz mitwirkten, konnte ein so langes Instrumentalstück doch einer so grossen Versammlung von Hörern nicht die Theilnahme abgewinnen, wie es verdient” (*Vossische Zeitung* 6.3.1841).

naiset, jolloin muusikkouden näkyvyyttä rajoitti ensisijaisesti diletantin sosiaalinen kategoria ja vasta toissijaisesti sukupuoli. Toinen rajoitus oli suku. Paitsi että nimi Mendelssohn viittasi säveltäjä Felix Mendelssohniin, se viittasi sukuun, jolla oli Berliinissä aivan erityinen asema ja valta[320]. On mahdollista, että ”porvarilliseen aristokratiaan” kuuluvan ihmisen käsittelyyn lehdistössä suhtauduttiin sensuurin alaisessa Preussissa silkkihansikkain.

Kahden seuraavan konsertin lehdistökirjoittelussa Fanny Hensel identifioitiin jälleen veljensä kautta. Mutta nyt hänet liitettiin nimen välityksellä myös aviomieheen, hovimaalari ja professori Henseliin. *Musikalische Salon* -lehden luetellessa 1846 konserttiin osallistuvia diletanttien joukkoon luettiin mm. ”(…) rouva professori Hensel, Mendelssohnin sisar, joka on laajalti tunnettu musiikillisten piiriensä vuoksi ja myös harvinaislaatuisena pianonsoittajakykynä.”[321] Toisaalta tunnustus, minkä hän tässä julkisesti sai, ei liittynyt hänen sosiaaliseen taustaansa, vaan pianistin taitoihin. Seuraavana vuonna samassa lehdessä (maaliskuu 1847) Fanny Hensel nimettiin jälleen miehensä mukaan; Lauluakatemian konserttia, jossa esiintyi sokea laulaja Bertha Bruns oli [Carl] Eckertin, [Eduard] Frankin ja Ganzin rinnalla toteuttamassa myös ”arvoisa professorin rouva Hensel”[322]. Kun sivistysporvaristoon kuuluva juutalaista syntyperää oleva, ei-ammattimaisesti musisoiva Fanny Hensel soitti julkisesti, ei häntä ja hänen soittoaan ollut julkisesti nimeten sopivaa arvioida. Kysymys oli ennen kaikkea säädyn ja musisoinnin sosiologisen kategorian mukaisesta käytännöstä.

Puuttumatta sen kummemmin nekrologeihin lähdekriittisenä ongelmana[323] tarkastelen, miten Fanny Henselin kuoleman jälkeen hänellä olikin yhtäkkiä nimi musisoijana myös lehdistössä. Kuolema ikään kuin vapautti hänet säädyn ja sukupuolen aiheuttamista rajoituk-

---

320 Carl Dahlhaus (1988, 177) puhuu Mendelssohneista ”porvarillisena aristokratiana”. Moses Mendelssohnin maine valistusfilosofina oli edelleen suuri. Mendelssohnien pankkiiriliikkeellä oli Berliinissä myös suuri taloudellinen merkitys.

321 ” (…) Frau Prof. Hensel, die Schwester Mendelssohns, durch ihre musikalischen Zirkel rühmlichst bekannt, wie durch ihr ungewöhnliches Talent als Klavierspielerin” (*Der Musikalische Salon* 1846-1847, 50-51).

322 ”die würdige Professorin Hensel”

323 Muistokirjoitusten ongelma lienee se, että niissä ihminen saatetaan esittää todellisuutta ”kauniimpana” ja korostaa vain hänen positiivisia puoliaan.

sista. Tosin muistokirjoituksissakaan ei luovuttu hänen ”esittelemisestään” aviomiehen ja veljen avulla. Kuolemasta julkaistiin sekä lyhyempiä uutisia eri lehdissä että Ludwig Rellstabin pitkä nekrologi *Vossische Zeitungissa.* Lyhyet uutiset vaihtelivat *Neue Zeitschrift für Musikin* toteamuksesta ”Fanny Hensel, Mendelssohnin sisar, on kuollut Berliinissä 14. toukokuuta”[324] muutamaan lauseeseen, joissa tuotiin Fanny Hensel esille pianistina ja säveltäjänä. *Der Musikalische Salon* käsitteli Fanny Henselin kuolemaa toukokuun lehdessään kahtaalla: ensin otsikolla ”Fanny Hensel – kuollut” julkaistiin sama Rellstabin nekrologi, joka oli ollut jo *Vossische Zeitungissa.* Muutamaa sivua myöhempi pieni ja dramaattinen uutinen niittasi musisoimisen ja kuoleman myyttisellä tavalla yhteen.

> Musiikillisella maailmalla on surtavanaan Fanny Henselin, Felix Mendelssohn-Bartholdyn sisaren, kuuluisan maalarin professori Wilh. Henselin puolison varhainen kuolema. Kristuksen taivaaseen astumisen päivänä, pianon ääressä istuen hän sai halvauksen[325].

Lehdessä viitattiin siihen, että Hensel olisi kuollut kesken musisoinnin. Teksti korosti myös kahden taiteilijan keskellä eläneen naisen yllättävää ja liian varhaista kuolemaa. Hensel tavallaan luettiin itsekin romantiikan taiteilijaksi, jota nuorena kuoleminen vahvisti. Todellisuudessa Fanny Hensel ei suinkaan lyyhistynyt hengettömänä pianon ääreen harjoittaessaan veljensä *Walburgisnachtia* perjantaina sunnuntaimatinean esitykseen. Ensimmäiset merkit halvauksesta tulivat harjoitusten aikana, mutta hän kuoli vasta myöhemmin samana iltana[326].

Neljän päivän kuluttua kuolemasta *Vossische Zeitung* julkaisi otsikon ”Königliches Theater” alla muiden uutisten lomassa sangen pitkän kirjoituksen Fanny Henselistä[327]. Rellstab korosti muistokirjoituksessaan

---

[324] ”Fanny Hensel, Mendelssohn´s Schwester, ist am 14ten Mai in Berlin gestorben” (*Neue Zeitschrift für Musik* 7.6.1847).

[325] ”Die musikalische Welt hat den frühzeitigen Tod von Fanny Hensel, Schwester von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Gattin des berühmten Malers Professor Wilh. Hensel, am Himmelsfahrtstage, am Piano sitzend, vom Schlage gerührt, zu betrauern” (*Der Musikalische Salon* 1847, Mai).

[326] Kuolemaa on kuvannut laajsti mm. Tillard 1994, 335-336.

[327] Sama kirjoitus julkaistiin myös *Der musikalische Salon*, toukokuu 1847.

Fanny Henselin yhteyttä veljeensä ja lapsuuden perheen traditioihin. Hän oli tekstissä rouva Fanny Hensel, vaikkakin lausetta aiemmin häntä nimitettiin Felix Mendelssohnin sisareksi. Muistokirjoitus oli täynnä ihailunsekaista ylistystä vainajaa kohtaan. Rellstabin näin julkisesti esille nostamat asiat Fanny Henselistä koskivat tämän oikeanlaista esteettistä ajattelua ja sen toteutumista. Toiseksi kirjoituksessa korostettiin Fanny Henselin merkitystä sunnuntaimatineoiden järjestäjänä ja tässä yhteydessä viitattiin siihen, että hän musisoi mukana[328]. Sunnuntaimatineoiden järjestäminen oli näkyvää ja naiselle hyväksyttyä toimintaa, soittaminen ja esiintyminen taas epäsuoraa ja peitettyä.

> Sunnuntaisin aamupäivällä talossa oli mitä harvinaislaatuisin taiteellinen juhla, jossa kuultiin huolellisina esityksinä teoksia entisaikojen klassisista nykyajan parhaimpiin. Tätä tapaa vainaja vaali viimeiseen silmänräpäykseensä asti. Esitysten nautintoa kohotti parhaimpien taiteilijoiden läsnäolo tai yhdessä musisoiminen. (…) otti edesmennyt hoitaakseen vanhempiensa tavan eräänlaisena pyhänä perintöosana, ja niin hänen kotoisesta liedestään tuli heti uhriliesi kaiken sen kunnioittamiseksi, mikä musiikissa on parasta.[329]

Fanny Hensel näytettiin tässä aikansa käsitykseen sopivana, oikeanlaisena porvarillisena naisena, joka kaikilla toimillaan edisti perheen etua. Sunnuntaimatineoiden järjestäminen oli osa perhetraditiota ja myös osoitus uskollisuudesta lapsuuden perheen käytännölle. Ehkä sitä voisi pitää myös eräänlaisena patriarkaalisen käytännön toteutumisena. Mielestäni nimenomaan isän ja miespuolisten perheenjäsenten tahto oli, että Hensel keskittyi matineoihin eikä esimerkiksi soitinmusiikin säveltämiseen. Rellstabin mukaan Fanny Hensel ei ainakaan tehnyt sunnuntai-

[328] Rellstab viittasi musisoimiseen substantiivilla ”Mitwirkung”.

[329] ”An den Sonntag Vormittagen fand, und die Sitte har die Verstorbene bis zum letzten Augenblicke bewahrt, ein künstlerisches Fest seltenster Art statt, wo die classischen Werke der älteren, die besten der neueren Zeit, in sorgfältigster Ausführung gehört wurden, und der Genuß sich durch die Mitwirkung oder Anwesenheit der ausgezeichnesten Künstler erhöhte, (…) Diese älterliche Sitte übernahm wie erwähnt, die Dahingegangene als ein heiliges Erbtheil und so blieb ihr häuslicher Heerd zugleich der Opferheerd für die Verehrung des Besten in der Musik.” (*Vossische Zeitung* 18.5.1847.)

matineoista oman taitonsa ihailun paikkaa. Hän päinvastoin palveli siellä muita – jos ei ihmisiä, niin ainakin taidetta.

Kolmantena huomio kohdentui Fanny Henselin sävellyksiin. Säveltäjänä häntä ei otettu kirjoituksessa vakavasti. Rellstab päinvastoin ylisti hänen vapaaehtoisesta luopumistaan antautumisesta säveltäjän uralle, joka olisi vienyt Henselin naisellisuuden ulkopuolelle. Rellstab kehui Henselin kykyä tyytyä sävellyksissään familiaariseen lajityyppiin.

> (…) tämä sisäinen kiihko, tämä tietoinen voima ei vienyt taiteilijatarta yli naisellisuutta määrittävien ja oikeuttavien rajojen. Hän toi julkisuuteen vain välitöntä tunteen vuodatusta, etupäässä kauniita lauluja, vaikka jokainen laaja ja vaikea muoto oli hänelle mahdollinen. Hän luopui oikeudesta suurempaan, vaikka olisi ollut sellaiseen täysin pätevä.[330]

Muistokirjoituksen antama kuva Fanny Henselistä on 2000-luvun alun näkökulmasta tyrmäävä. Hänestä tehtiin säveltäjänä uhrautuja, joka esimerkillisesti luopui taiteellisista mahdollisuuksistaan naisellisuuden ja perheen hyväksi.

Otan esille vielä aikalaiskuvaajan kirjoituksen, joka julkaistiin tosin vasta 1880-luvulla. Fanny Henselin sunnuntaimatineoissa oli vuonna 1836 vieraillut Bettina Arnimin seurassa säveltäjä, kuoronjohtaja ja musiikinopettaja Johanna Kinkel (1810-1858). Kinkel kirjoitti myöhemmin muistelmat, jotka hänen kuolemansa jälkeen toimitti *Berliner Tageblattin* liitteenä julkaistavaksi hänen poikansa Gottfried Kinkel-Zürich. Muistelmat ilmestyivät syksyn 1886 aikana kahdeksassa osassa. Suurin osa Kinkelin muistelmia koski Bettina Arnimin talon tapahtumia, mutta hän muisteli myös tapaamisiaan Mendelssohnin suvun jäsenten kesken. Kun muistelmat ilmestyivät, Fanny Henselin kuolemasta oli kulunut jo lähes 40 vuotta ja muistelijan omasta kuolemastakin jo melkein 30 vuotta.

330 ” (…) führte selbst dieser innere Drang, diese bewußte Kraft die Künstlerin nicht über die Linien, die auch in der weiblichen Berechtigung liegen, hinaus. Sie trat, obwohl jeder ausgedehntesten und schwierigsten Form völlig mächtig, doch nur mit Ergüssen der unmittelbaren Empfindung, vorzugeweise mit schönen Liedern in die Oeffentlichkeit, und machte das Anrecht auf Größeres, das sie vollgültig besaß, nicht geltend.” (*Vossische Zeitung* 18.5.1847.)

Mendelssohnien ja Henseleiden elämä oli tuolloin tuotu julkisuuteen, sillä Sebastian Henselin kirjasta ”Die Familie Mendelssohn” oli vuonna 1880 otettu jo toinen painos. Naiset olivat nyt julkisuudessa kuolemansa jälkeen. Heitä arvioitiin osana menneisyyttä. Fanny Hensel kuului historiaan jo Johanna Kinkelin kirjoittaessa muistelmiaan, ja sama tilanne oli, kun Kinkelin muistelmat julkaistiin. He eivät siis kumpikaan joutuneet asettamaan omaa henkilöään alttiiksi julkisuudelle. Kinkelin sävellyksiä oli kyllä julkaistu ja arvioitu jo hänen eläessään.

> Rouva vastaanotti minut viileällä varovaisuudella, kuten vilpittömät ihmiset tekevät. Seisoin hänen edessään kuin lujasti suljetun kirjan edessä, tällä ja monilla seuraavilla käynneillä puhuttiin vain vähän. Rouva oli itse taidearvosteluissa vieraita kohtaan niukka ja osoitti näin viisautta, joka ei ole yleistä, kun ajattelee, miten helposti persoonalliset seikat kietoutuvat taidesuuntiin. Kuitenkin sen, joka tarkasteli tätä jaloa ja uskollista kasvoa, joka kuulee kerran tämän suuren taiteilijattaren mihinkään verrattavissa olevaa soittoa, täytyi havaita, että näkyvä viileys on vain välttämätön suoja, joka sulkee helmen meren tuhansien hiekanjyvien sekaan. Hänen huomionsa ja osanottonsa saa vain sitkeydellä, niin tunsin, ja minusta hän oli kaiken sen vaivan arvoinen.[331]

Kinkel piirsi muistelmissaan Fanny Henselistä kuvan hyvin erityislaatuisena ihmisenä. Hensel tiesi, että hänen kauttaan oli mahdollista päästä sisälle Berliinin musiikkipiireihin. Hänellä oli myös valta johdattaa piireihin, kenet hän halusi.

---

331 ”Nun war noch der Empfehlungsbrief an Fanny Hensel, geb. Mendelssohn, übrig. Die Dame empfing mich, wie es weist ganz redliche Menschen thun, mit kühler Vorsicht. Ich stand vor ihr wie vor einem fest verschlossenen Buch, und bei diesem wie bei vielen folgenden Besuchen ward nur sehr wenig gesprochen. Selbst mit Kunsturtheilen war die Dame karg gegen Fremde, eine Klugheit, die nicht überflüssig ist, wenn man bedenkt, wie leicht Persönliches sich mit Kunstrichtungen verschlingt. Doch wer dies edle, treue Gesicht betrachtete, wer das unvergleichliche Spiel dieser grossen Künstlerin einmal gehört, der musste einsehen, der die Perle gegen die tausend Sandkörner im Meer verschliesst. Ihre Achtung und Theilnahme mussten durch Ausdauer erworben werden, das fühlte ich, und ich fand es sehr der Mühe werth, sie mir zu erwerben.” (*Berliner Tageblatt* 4.10.1886.)

> Nyt Fanny Hensel vaati minua esittämään yksin tai yhdessä hänen kanssaan nelikätisesti jonkin merkittävän musiikkikappaleen. Niin olisi mahdollista tulla tunnetuksi sellaiselle yleisölle, jonka arvostelu merkitsi jotain Berliinin musiikkimaailmassa.[332]

Hensel musisoi Johanna Kinkelin kanssa ja näin loi tälle enemmän mahdollisuuksia Berliinissä. Hänen musiikkisalonkinsa toimi siis välittäjänä mahdollisella matkalla kohti suurempaa julkisuutta. Kinkel kuvasi Henseliä myös henkilönä, jonka pidättyvän ulkokuoren sisälle kätkeytyi lähes nero. Hän nosti Henselin arkipäiväisten pikkumaisuuksien yläpuolelle ja ylisti tämän sisältä paljastuvaa viisautta ja jaloutta. Kinkeliin eivät tehneet sunnuntaimatineoissa vaikutusta siellä esiintyneet kuuluisuudet, vaan nimenomaan matineoiden järjestäjän esiintyminen, sekä kapellimestarina että pianistina.

> Enemmän kuin suurimmat virtuoosit ja kauneimmat lauluäänet minulle merkitsi Fanny Henselin esitystapa ja oikein erityisesti tapa, miten hän johti. Hän ymmärsi sävellyksen hengen sen sisimpään saakka ja osasi vuodattaa sen laulajien ja kuulijoiden sieluun. Sforzando hänen pikkusormestaan kävi kuin sähköisku sielujemme lävitse ja tempasi meidät mukaansa aivan toisin kuin tahtikepin puinen naputus telineeseen voi tehdä. Kun Fanny Hensel soitti jotakin mestariteosta näytti hän muuttuvan suuremmaksi. Otsa loisti, liikkeet jalostuivat ja luuli näkevänsä kauneimmat muodot. Kuivan järkevästi tarkastellen hänessä oli säännöllisen kaunista vain tummat silmät ja otsa; ilmaisu voitti kuitenkin kaiken.[333]

[332] "Jetzt forderte mich Fanny Hensel häufiger auf, allein oder mit ihr zu vier Händen ein bedeutendes Musikstück vorzutragen, um vor solchen Zuhörern bekannt zu werden, deren Urteil in der musikalischen welt Berlins etwas galt" (*Berliner Tageblatt* 15.12.1886).

[333] "Mehr als die größten Virtuosen und die schönsten Stimmen, die ich dort hörte, galt mir der Vortrag Fanny Hensels, und ganz besonders die Art, wie sie dirigierte. Es war ein Aufnehmen des Geistes der Komposition bis zur innersten Faser und das gewaltigste Ausströmen desselben in die Seelen der Sänger und Zuhörer. Ein Sforzando ihres kleinen Fingers fuhr uns wie ein elektrischer Schlag durch die Seele und riß uns ganz anders fort, als das hölzerne Klopfen eines Taktstocks auf ein Notenpult es tun kann. Wenn man Fanny Hensel ansah, während sie ein Meisterwerk spielte, schien sie größer zu werden. Die Stirn leuchtete, die Züge veredenten sich, und man glaubte die

Fanny Henselin esiintyminen ja sävellysten tulkitseminen ylitti arjen rajat ja sai naisen näyttämään kaikinpuolin ihanteelliselta[334]. Kinkelin kuvauksen perusteella kaunista oli katse ja sädehtivä otsa, mutta Henselin henkinen ymmärrys ja tulkinnallinen kyky saivat lopulta koko naisen näyttämään kauniilta. Fanny Henselillä oli kyky ymmärtää sävellyksen sisin ja kyky saada esittäjäjoukkonsa ymmärtämään sen viesti. Kinkelin muistelus edusti puhdasta autonomisen musiikkikäsityksen mukaista ajattelua. Sävellys oli teos, jolla oli sisin ja henki. Mestariteokset olivat niitä, jotka kykenivät nostamaan ihmisen pois arjen rajoituksista.

Johanna Kinkelin julkaistu muistelus Fanny Henselistä todistaa tämän vaikutusvaltaisesta asemasta berliiniläisessä sivistysporvaristoyhteisössä, seurapiiri- ja salonkijulkisuuden kehällä. Se todistaa myös Henselin esikuvallisuudesta toiselle naismuusikolle. Fanny Hensel oli Johanna Kinkelille roolimalli, ellei peräti ihanne.

MUSISOINNIN SUHDE MUIHIN KONSERTTEIHIN

Konserttielämä 1830- ja 1840-luvun Euroopassa oli hyvin monimuotoista. Konsertin olomuoto ja funktio olivat muuttumassa. Porvarillista musiikkielämää ja konsertin kulttuurihistoriaa tutkineen Walter Salmenin (1988, 7) mukaan

> Konsertti on kokoontumis- ja järjestelymuoto, esteettisiä, sosiaalisia ja taloudellisia näkökohtia sisältävä instituutio, joka tarjoaa esitykselle tilan ja joka suunniteltuna tapahtumana on sidottu enimmäkseen ohjelmaan. Se on musiikin tavallisen välittämisen laajin muoto, jossa esittäjien ja kuulijoiden välille muodostuu etäisyys. Musiikki voi olla täysin itsenäistä kuin myös muunlaista, se voi soida tarkoituksenmukaisesti tai funktionaalisesti määrättynä.[335]

---

schönsten Formen zu sehen. Nüchtern betrachtet, war nichts regelmässig schön an ihr als das schwarze Auge und die Stirn; doch der Ausdruck überwog alles." (Berliner Tageblatt 15.12.1886.)

[334] Joidenkin aikalaisten antama kuva Fanny Henselistä kertoo pidättyväisestä ja viileästä käytöksestä ja naisesta, joka ei ollut ulkonaisesti kaunis (Hellwig-Unruh 1997a, 244).

[335] "Das Konzert ist eine Versammlungs- und Veranstaltungsform, eine Institution mit ästhetischen, sozialen und ökonomischen Aspekten, die dem Performativen Spielraum bietet und als geplantes Ereignis zumeist an Programme gebunden ist. Es ist die umfassendste Form der profanen Vermittlung von Musik auf einem in Distanz zum Zuhörer befindlichen Podium, auf dem autonom gesetzte wie auch jegliche andere Musik, vordem zweckhaftet oder funktional determiniert erklingen kann." (Salmen 1988, 7.)

Samalla Salmen erottelee konsertit kuuluvaksi joko yksityiseen, puolijulkiseen tai julkiseen konserttimuotoon. Hän esittelee 1900-luvulle tultaessa lähes kolmekymmentä eri konserttilajia riippuen esityspaikasta, esiintyjistä, yleisöstä ja tarkoitusperistä. Käsiteltävään aikakauteen liittyviä konserttityyppejä ovat mm. hovikonsertit, salonkikonsertit, kotikonsertit, harrastajakonsertit, sinfoniakonsertit, kuorokonsertit, musiikkijuhlat, säveltäjäkonsertit, virtuoosikonsertit, kirkkokonsertit, teatterikonsertit, kamarikonsertit, lauluillat ja kylpyläkonsertit.

Salmenin määrityksessä tärkeitä tekijöitä ovat siis esittäjän ja yleisön erottaminen toisistaan sekä ennalta suunnitellun ohjelman esittäminen. Konserttiin liittyy hänen mukaansa musiikin esteettisen ymmärtämisen lisäksi aina myös taloudellisia ja sosiaalisia seikkoja. Konsertti voi toteuttaa tiettyjä täysin ulkomusiikillisia tarkoitusperiä tai siellä voidaan keskittyä pelkästään musiikkiin. William Weberin (1975, 16) mukaan modernin konsertin murtautuminen ainakin Euroopan isoimpiin kaupunkeihin tapahtui 1830- ja 1840-luvuilla[336] eli juuri samanaikaisesti kuin Hensel järjesti omia sunnuntaimatineoitaan.

Askel siihen, että matineat olisivat olleet julkisia konsertteja oli pieni[337]. Henselin matineat muistuttivat esimerkiksi yleisön käyttäytymisen ja ohjelmiston osalta enemmän julkista konserttia kuin pariisilaiset 1830- ja 1840-luvun salonkikonsertit[338]. Julkiseen konserttiin vertautuminen näkyi jo matineoiden alkuvaiheessa, kun Felix Mendelssohn vertasi niitä ”laulu- ja soittokonsertteihin”. Fanny Hensel oli ilmoittanut veljelleen Roomaan aloittavansa sunnuntaimatineoiden järjestämisen ja veli lähetti siihen mitä sydämellisimmän siunauksensa.

> En osaa kuvailla, rakas Fanny, kuinka paljon minua miellyttää uusi sunnuntaimatineoiden suunnitelma. Se on loistava ajatus, ja pyydän Sinua Jumalan nimessä, älä anna sen taas kuihtua pois, vaan lähetä mieluummin matkustavaiselle veljellesi tehtäväksi säveltää Sinulle jotakin uutta. (…) Tuletko

[336] Kasvu konserttien määrässä oli kahdenkymmenen vuoden aikana ollut Pariisissa 491%, Lontoossa 305% ja Wienissä 47% (Weber 1975, 16).
[337] Ks. esim. Hellwig-Unruh 2000, 15.
[338] Pariisin salonkikonserteista ks. Ballstaedt ja Widmaier 1989; Gstrein 1991.

> Sinä myös esittämään jotakin [laulujen] välissä? Ajattelisin, ettei se vahingoita Sinua eikä heitä. Heidän pitää saada hengähtää välillä ja Sinun pitää saada tutkia pianoa. Silloin se olisi laulu- ja soitinkonsertti.[339]

Tällaiset konsertit, jotka tuona aikana koostuivat ohjelmistosta, jossa sekoitettiin keskenään vokaali- ja instrumentaalimusiikkia, olivat Berliinissäkin hyvin tavallisia. Muun muassa Carl Möserin konsertit edustivat tätä julkisen konsertin tyyppiä. Felix Mendelssohn tuli näin kirjeitse ohjanneeksi sisartaan rakentamaan matineastaan julkisen konsertti-instituution kaltaista.

Tarkastelen seuraavassa Fanny Henselin matineoiden suhdetta muihin konsertteihin muutamien käytäntöjen avulla. Nämä käytännöt olivat niitä, jotka kokivat viimeistään 1800-luvun puolivälin jälkeen muutoksen verrattuna 1700-lukuun ja 1800-luvun alkuun. Konserttikäytäntöinä tarkastelen konserteissa käyttäytymistä, konserttien järjestämisen ajallista sijoittumista, esittäjiä, ohjelmistoa, yleisöä ja konsertteihin osallistumisen mahdollisuutta.

Käyttäytyminen

Romantiikan autonomiseen estetiikkaan kuului ajatus siitä, että musiikki ei ollut jotakin, josta ihminen nauttisi ja jonka parissa viihdyttäisiin, vaan musiikki oli jotain, jota tuli ymmärtää älyllisesti ja jonka tuli olla keskittyneen kuuntelemisen kohde. Musiikkia tuli kuunnella hiljaa ja paikallaan pysyen. Vakava musiikki oli ikään kuin viesti ”toisesta maailmasta”, äärettömyydestä ja tosiolevaisesta. Sitä ei sopinut häiritä keskustelulla, lörpöttelyllä tai liikkumisella. Kokonaan toinen asia oli viihde- ja tanssimusiikki, mutta niitä ei luokiteltukaan taiteeksi, eikä siis musiikiksi. Sarjala (1994, 216-217) toteaakin, että porvarillisen konserttikulttuurin

[339] ” Ich kann Dir gar nicht sagen, liebe Fanny, wie sehr mir der Plan mit den neuen Sonntagsmusiken gefällt; das ist ein brillanter Einfall, und ich bitte Dich um Gotteswillen, laß es nicht wieder einschlafen, sondern gieb vielmehr Deinem reisenden Bruder Auftrag, für Euch einiges Neue zu schreiben. (…) Wirst Du denn nicht auch den Leuten mitunter etwas vorspielen? Ich dächte, das könnte Dir, und Ihnen nicht schaden. Sie müssen sich verpusten, un Du mußt Klavier studiren; dann wäre es ein Vokal- und Instrumental-Concert.” (Felix Mendelssohnin kirje Roomasta 22.2.1831, Mendelssohn 1862, 113-114.)

käytösideaaleiksi tulleet keskittyminen ja itsekuri koskivat ennen kaikkea sinfonia- ja kamarikonsertteja.

Monissa aikalaiskuvauksissa ja -kuvissa yleisö esitetään konserttitilanteissa hyvin heterogeenisena. Osa kuulijoista keskittyy kuuntelemaan esiintyjiä, osa taas nuokkuu, naureskelee, keskustelee tai jopa flirttailee. Jenassa vuonna 1779 järjestetystä akateemisesta konsertista kerrottiin, että kaikkialla oli liikettä ja eloisan keskustelun aiheuttamaa melua, niin että musiikkia tuskin kuuli. Yleisön käyttäytymistä yritettiin tuolloin kuitenkin säädellä asetuksin, jotka velvoittivat yleisöä tulemaan paikalle säädyllisesti pukeutuneena, olemaan hiljaa ja kunnollisesti sekä pidättäytymään konserttien aikana juomisesta, tupakanpoltosta ja pelaamisesta.[340] Vaikka vielä 1800-luvun alussa julkisissa konserteissa ei ollut sääntö, että konserteissa keskityttiin musiikkiin, pyrkimys tähän oli olemassa. Koska konserttia pidettiin sosiaalisena tapahtumatilanteena, myös musiikin aikana tapahtunut muu kanssakäyminen oli sallitumpaa kuin esimerkiksi teatteriesityksissä[341].

Fanny Hensel kommentoi teksteissään vain sunnuntaimatineoissa käyttäytymistä. Tulkitsen siis sunnuntaimatinean konsertin kaltaiseksi tilanteeksi, jolta saattaa kysyä, oliko siellä alkanut vaikuttaa romantiikan estetiikan mukainen käyttäytymisnormi. Pitikö kuulijoiden esimerkiksi istua hiljaa paikallaan ja keskittyä kuuntelemaan musiikkia?

Elokuussa 1829 järjestettiin vielä vanhanmallinen koko perheen sunnuntaimatinea, joka koostui kamarimusiikkiteoksista, jousikvartetoista ja pianomusiikista. Mukana oli vieras, joka piti melua musiikin aikana. Eräs soittajista kommentoi jälkeenpäin kyseistä käyttäytymistä.

> Myös Adolph Goldschmidt tuli eilen, juuri sopivasti kuulemaan musiikkia. Koska hän puhui kovaan ääneen ja venytteli tuolilla englantilaisen kohteliaasti, kysyi Rietz jälkeenpäin, kuuluiko tämä tolvana perheeseemme, vai voisiko hänen suunsa tukkia.[342]

[340] Salmen 1988, 63-64.

[341] Vrt. Jonsson 1998, 46.

[342] "Adolph Goldschmidt kam auch gestern, gerade zur Musik, u. da er etwas laut sprach, u. sich englisch höflich auf dem Stuhl rekelte, frug Rietz nachher, ob diesen Flegel zu unsrer Familie gehöre, oder ob man den Mund über ihn aufthun könne?" (Kirje 8.8.1829, WW 88.)

Fanny Hensel ei tässä itse suoraan kommentoinut vieraan käyttäytymistä, vaan teki sen hoviorkesterin viulistin Eduard Rietzin kautta. Rietzin kysymyksestä voi päätellä, että hänellä esiintyjänä olisi valta määrätä, miten kuulijat käyttäytyvät siihen pisteeseen saakka, kun nämä eivät edustaneet järjestäjiä eli Mendelssohnien perhettä. Kuulijat eivät seisoskelleet, vaan istuivat tuoleilla, ja heidän mitä ilmeisimmin odotettiin istuvan hiljaa ja kauniisti. Sen sijaan järjestäjien edustajiin tällainen käytösnormi ei kuulunut.

Toisaalla on esimerkki sunnuntaimatineasta, jossa ei myöskään istuttu hiljaa paikallaan, vaan musiikin aikana liikuttiin ja keskusteltiin. Oikeustieteen professori Eduard Gans (1798-1839) oli halunnut tavata Wilhelm Henselin. Tapaaminen sovitettiin sunnuntaimatinean yhteyteen.

> Kun muuta sopivaa aikaa ei löytynyt, tuli hän sunnuntaina musiikin aikaan. Ensimmäisen kappaleen aikana hän tutkisteli ateljeeta ja muuttui oikein tyytyväiseksi, kun Devrient ja Steffens keskustelivat hänen kanssaan lopun aikaa.[343]

Nytkään Fanny Hensel ei ottanut kantaa siihen, oliko vieraiden käytös sopivaa vai ei. Hän kirjoitti keskustelemisesta ja liikkumisesta positiiviseen sävyyn. Se ei ollut ainakaan häiriöksi matinealle.

Toisaalta se, miksi Fanny Hensel otti esille nämä kaksi esimerkkiä matineassa käyttäytymisestä, saattaa viitata siihen, että ihmisten käyttäytyminen ei ollut norminmukaista. On mahdollista, että hän odotti ihmisten keskittyvän esitettyyn musiikkiin eikä muihin ulkomusiikillisiin seikkoihin. Gansin kanssa Fanny Hensel oli ollut riidoissa aiemmin saman vuoden keväällä. Vihastus koski sunnuntaimatineoita ja niihin pääsemistä. Jostakin syystä Gans ei ollut saanut kutsua Henseleille ja oli siitä tuohtunut. Matinean organisaattori kirjoitti nyt veljelleen aikovansa ”(…) julistaa [Gansille], miksi häntä ei ollut kutsuttu eikä enää koskaan tulla kutsumaan musiikkimatineaan, ja miksi päinvastoin minä

[343] ”(…) da sich dazu keine andre Zeit fand, kam er Sonntag zu Musik, wo er während des ersten Stücks das Attelier besah, u. sich sehr zufrieden äußerte, während der übrigen Musik aber sich von Devrient u. Steffens unterhalten ließ.” (kirje 2.11.1833, C 47).

olen vihainen hänelle."[344] Tekstissä vihastuksen ja matineasta ulos sulkemisen syytä ei ilmoiteta. Eräs mahdollisuus saattaisi olla, että Gans olisi käyttäytynyt tavalla, joka ei Fanny Henselin mielestä ollut sopivaa. Mahdollisesti hän olisi siirtänyt huomion jollakin tavalla itseensä esitetyn musiikin sijasta.

Fanny Henselin musisointitilanteissa olivat voimassa erilaiset käyttäytymissäännöt. Pienemmän ystäväpiirin, seurapiirin musisointi oli vapaampaa, kun edes ohjelmaa ei oltu lyöty etukäteen lukkoon. Retkillä tapahtuneen musisoinnin yhteydessä syötiin ja juotiin, oltiinpa Roomassa selvästi humaltuneita, kun kuljettiin laulaen halki öisen kaupungin. Perhejuhlissa vallitsi samanlainen vapaa yhdessäolo, johon kuului musisoinnin lisäksi kuvaelmaesityksiä, teatteriesityksiä, lausuntaa, arpajaisia ja vitsailua. Melua ja naurua ei näistä tilanteista puuttunut: "Iltaisin olemme musisoineet tai tehneet hassuja juttuja ja näinä parina viikkona nauraneet enemmän kuin aikoihin muutamaan vuoteen."[345] Musisoinnin yhteydessä ei yleensä tarjoiltu mitään. Tavallinen aika soitolle ja laululle oli "päivällisen jälkeen"[346]. Vieraat tulivat päivällisen jälkeen tai olivat tulleet jo päivälliselle, ja sen jälkeen musisointiin. Sunnuntaimatineoissakaan ei ollut tarjoilua, tai ainakaan siitä ei ole mainintaa. Toisaalta, kun matinea kesti taukoineen aamupäivästä kello 11:sta iltapäivään klo 14:ään, voisi olettaa tarjolla olleen ainakin virvokkeita. Poikkeustapaus virvokkeitten ilmoittamisessa oli, kun Fanny Hensel oli asettunut Firenzeen sairaan ja viimeisillään raskaana olevan sisarensa avuksi ja järjesti siellä konsertin, soiréen.

> Heti ensimmäisenä iltana oli luonani musiikillinen illanvietto, soirée, joka olisi mennyt oikein ihanasti (…) Minä soitin, me lauloimme, tee ja hedelmät auttoivat myös yleistä viihtyvyyttä ja minun "väkeni" oli kovin mielissään.[347]

[344] "(…) um ihm zu demonstriren, warum er nicht nicht eingeladen war, u. nie zu einer Musik einladen werden wird, u. warum ich im Gegentheil böse auf ihn bin". (Kirje 16.5.[1833], C 45.)
[345] "Abends haben wir Musik, oder dumm Zeug gemacht, u. in diesem Paar Wochen mehr lacht, als vorher in einigen Jahren" (kirje 29.8.1837, C 98).
[346] "nach Tisch"
[347] "Am ersten Abend gleich war Soirée bei mir, die sehr schön gewesen wäre (…) ich spielte, wir sangen, Thee und Obst trugen auch zur allgemeinen Heiterkeit bei und meine "foule" war sehr vergnügt" (Fanny Henselin kirje Firenzestä Wilhelm Henselille Roomaan tammikuussa 1845, Hensel III, 209).

Sunnuntaimatinea näyttäisi olleen Fanny Henselin konsertti, jonka käyttäytymissäännöt liittyivät romantiikan ihanteisiin. Niissä tärkeätä oli musiikin keskittynyt kuuntelu. Hänen matineassaan musiikki oli keskeisessä asemassa, ei niin kuin joissakin salongeissa taustamusiikkina, keskustelulle ”akustista tapettia” muodostavana äänimassana[348]. Tässä sunnuntaimatinea lähestyi nk. vakavan musiikin instrumentaalikonsertteja, Haydnin, Mozartin ja Beethovenin musiikkiin keskittyviä konsertteja, jotka olivat ensimmäinen väylä moderniin konserttikäyttäytymiseen. Julkisissa konserteissa tai oopperassa eivät toimineet vielä 1820-1840-luvuilla samat keskittyneisyyttä ja hiljaisuutta korostavat käyttäytymisnormit kuin mihin 2000-luvun alun länsimaisen taidemusiikin kuulija törmää. Kun Berliinissä esitettiin Domenico Cimarosan (1749-1801) oopperaa *Il matrimonio segreto* ja neiti Reden ja herra von Röder lauloivat sen ensimmäistä duettoa, Fanny Henselin takana istuva isä, Abraham Mendelssohn lauloi kovalla äänellä mukana[349].

Periodisuus

Julkisen – siis kaikille pääsylipun ostaneille avoimen – konserttielämän kehittyminen toi muassaan ajatuksen säännöllisyydestä ja toistuvuudesta. Konsertit toistuivat tiettyinä päivinä ja tietyin väliajoin. Vuosi jaksottui sesonkeihin ja konsertittomaan kauteen. Tällainen periodinen konserttielämä on yhä vallitseva länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa, mutta sen alku on nähtävissä vasta 1700-luvun lopulla alkaneessa julkisten konserttien käytännössä.

Fanny Henselin sunnuntaimatineatkin pyrkivät periodisuuteen. Tiettyinä aikoina se onnistui hyvin, toisinaan kaikenlaiset – lähinnä naisen hoitavaan rooliin kuuluvat – tehtävät estivät säännöllisen järjestämisen. Kausittainen periodisuus merkitsi sunnuntaimatineoissa syksykautta, pääsiäiseen ulottuvaa talvikautta ja kevät-kesäkautta. Tällä tavoin hän pyöritti matineoita ainakin kaudella 1843-1844: ”Omat sunnuntaimatineani ovat kestäneet syksystä jouluun, ja alkuvuonna pääsiäiseen saakka. Silloin lopetettiin *Walpurgisnachtilla*. Äskettäin olen aloittanut matineat uudelleen.”[350] Matineat eivät aina jatkuneet kesällä. Mutta toi-

[348] Vrt. Salmen 1988, 97-98.

[349] Kirje 1.5.1829, C 14.

[350] ”Meine eigene Sonntagsmusiken haben im Herbst bis Weihnachten, u. im Frühjahr bis zu den Osterproben gedauert, dann mit der Walpurgisnacht geschlossen, u. neulich damit wieder angefangen” (päiväkirja 16.4.1844).

sinaan kautta jatkettiin kesäkuukausina tai ainakin oli tarkoitus jatkaa. Aina se ei onnistunut: ”Sunnuntaini ovat nyt aikalailla taantuneet. Kaikki ovat matkustaneet pois, erilleen toisistaan ja lisäksi viime viikkoina on helle ollut liian kova.”[351] Viitteitä matineoiden järjestämisestä kesällä on päiväkirjassa myös heinäkuussa 1846: ”Olen nyt lopettanut sunnuntaimatineat.”[352] Matineoita järjestettiin myös kesällä 1841, jolloin tärkeämpää näytti olleen se, keitä matineoissa oli vieraina kuin se, mitä esitettiin ja kuka esiintyi.

> Sunnuntaimatineamme ovat muodostuneet tänä kesänä tavattoman loisteliaiksi. Sen on saanut aikaan niissä vierailut yleisö. Neljä viikkoa sitten oli Cornelius, 14 päivää sitten Felix ja Bunsen, tällä kertaa Thorwaldsen, (…) lisäksi koko joukko ylhäisiä ihmisiä, kauniita naisia, ruhtinatar Scherbatoff ja hänen sisarensa, ruhtinatar Radziwil, Arembergin prinssi, kreivi Wielhorsky, kreivi ja kreivitär Pourtalès.[353]

Mahdollisesti kesämatineoiden luonne oli painottunut enemmän sosiaaliseen näyttäytymiseen ja ulkomusiikillisiin seikkoihin kuin tiettyjen sävellysten esille tuomiseen.

Jos kausi oli Fanny Henselin kohdalla onnistunut, matineat toistuivat kahden viikon välein. Siihen viittaa ainoa säilynyt matineoiden dokumentointi syksyltä 1833. Siinä hän luetteloi viiden matineansa ohjelmiston esiintyjineen. Päiväkirjamerkinnöistä voi päätellä ensimmäisen matinean järjestetyn 2.9. ja viimeisen 27.10. Näin muut kerrat sijoittuvat luontevasti kahden viikon väleihin. Säännöllisten kausien vuosia ei hänen elämänsä aikana todennäköisesti kuitenkaan ollut kovin monia.

Toistumisväli oli julkisissakin konserteissa vaihtuva, mutta säännöllinen. Esimerkiksi keväällä 1830 Lauluakatemian abonnementtikon-

[351] ”Meine Sonntage sind jetzt so ziemlich den Krebsgang gegangen, Alles ist verreist, auseinander, u. dazu war die Hitze zu groß in den vorigen Wochen” (kirje 9.7.1834, WW 171).
[352] ”Mit den Sonntagsmusiken habe ich nun aufgehört” (päiväkirja heinäkuun loppu 1846).
[353] ”Unsere Sonntagsmusiken sind diesen Sommer überaus brillant durch das Publikum, das sie besucht. Vor 4 Wochen war es Cornelius, vor 14 Tagen Felix u. Bunsen, dieses Mal Thorwaldsen, (…) Auberdem eine Menge vornehmer Leute, schöne Frauen, die Fürstin Scherbatoff, ihre Schwester, die Fürstin Radziwil, der Prinz von Arenburg, der Graaf Wielhorsky, die Gr. Pourtalès.” (Päiväkirja 2.6.1841.)

sertteja järjestettiin kerran kuussa, Carl Moeserin konserttisarjan tilaajat taas saivat kuultavaa täsmälleen viikon välein[354]. Tavallaan sekä julkisessa maailmassa että Fanny Henselin maailmassa toimi myös satunnaisuuden periaate. Konsertteja järjestettiin periodisuuden lisäksi sattumanvaraisesti ja yksittäin esimerkiksi juuri kesällä (1834, 1836), tai silloin, kun joku musisoiva vieras tuli yllättäen käymään. Berliinin julkisessa maailmassa pääsiäisen aikaan keskittyi erilaisten konserttien suma. Fanny Henselillä tämä aika oli rauhoitettu matineoilta osaksi siksikin, että hän oli 1830-luvun alkuun saakka sukulaisineen mukana Lauluakatemian tuottamissa pääsiäisproduktioissa

Matineoiden säännöllinen järjestäminen oli tärkeää. Jos oli kulunut pitkä aika niiden järjestämisestä, Fanny Henselin teksteihin ilmestyi merkintöjä, joissa valitettiin sitä, ettei niitä ollut järjestetty.[355] Ymmärrettävää on, että musiikkimatineat olivat keskeytyksissä jonkin perheenjäsenen kuoleman jälkeisenä aikana. Abraham Mendelssohnin kuoltua marraskuun lopussa 1835 tytär ei järjestänyt musiikkimatineoita, niin kuin hän sen itse toteaa: ”Kaikenlaisen ulkoisen sysäyksen puuttuessa vaivun nyt myös itse sellaiseen musiikilliseen apatiaan, etten ole todellakaan vuoteen ja yhteen päivään tehnyt mitään oikeastaan musiikillista.”[356] Hänen täytyi kirjeessä viitata nimenomaan matineoihin, koska kyseiseen päivämäärään mennessä hän oli saanut kuitenkin aikaan toisenlaista musiikillista; vuonna 1836 hän sävelsi ainakin 16 pianokappaletta, duettoa ja yksinlaulua[357]. Katkelma nostaa esiin kysymyksen omien sävellysten ja sunnuntaimatineoiden järjestämisen suhteesta. Tässä tapauksessa kaikki musiikillinen merkitsi matineoita. Säveltäminen ei ollut hänelle ”juuri mitään”.

Kesältä 1836 on myös mainintoja musisoinneista, joissa harjoiteltiin ja mahdollisesti myös esitettiin osia Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratoriosta[358]. Näitä musisointeja Fanny Hensel ei ilmeisesti pitänyt

[354] Mahling 1980, 150-156.

[355] Matineoiden järjestämättömyydestä ks. myös Hellwig-Unruh 2000, 19.

[356] ”Ueber diesen gänzlichen Mangel an Anstoß von auben verfall ich nun selbst auch in eine solche musikalische Apathie, daß ich wirklich in Jahr u. Tag keine eigentliche Musik gemacht habe” (kirje 16.11.1836, C 87).

[357] Hellwig-Unruh 2000, 263-271.

[358] Kirjeet 28.6. ja 30.7.1836, C 83 ja 84.

sunnuntaimatineoina. Seuraavan kesänkin alussa hän epäili, ettei matineoista tulisi mitään, koska Ganzin veljekset ovat poissa kaupungista ja muutenkin Fanny Hensel tunsi matineoiden järjestämiseksi mielestään aivan liian vähän väkeä, muusikoita[359].

Talvikausi 1838-1839 oli matineoiden järjestämisen suhteen myös hankalaa aikaa. Kirjeessä Fanny Hensel valitti, ettei musiikin tekeminen ole onnistunut, ja ellei siitä pian tulisi jotain, hän luovuttaisi[360]. Päiväkirjassa hän muisteli: "Matineoita minulla oli talvella [1838-1839] vain kolmesti silloin kun [Mary] Shew oli täällä. Sittemmin [Pauline] Decker lopetti laulamisen raskautensa takia ja [Rosa] Curschmann oli huonovointinen. En siis kyennyt saamaan [matineaa] aikaiseksi."[361] Sunnuntaimatineoiden säännöllinen järjestäminen riippui siis ennen kaikkea muista esiintyvistä muusikoista. Fanny Hensel ei alkanut järjestää matineoita, jos ainoa esiintyjä olisi ollut hän itse. Tässä hän seurasi yleistä konserttikäytäntöä, sillä vasta Liszt aloitti sooloresitaalien pitämisen. Matinea oli siinä mielessä täysin konsertin kaltainen, että se tarvitsi yleisön. Osaksi järjestämiseen vaikutti myös niihin kuulijoiksi tulevien mahdollisuus saapua paikalle. Syksyllä 1844 hän ei ollut järjestänyt matineaa kertaakaan, koska suurin osa tuttavista oli jälleen matkustanut pois[362].

Ohjelmisto ja esittäjät

"(…) nyt järjestämme konsertin. Mitä soitetaan, Beethovenia vai Felix-enoa?"[363] Fanny Henselin 5-vuotias poika antoi kysymyksessään osuvan vastauksen siihen, millaista ja kenen säveltämää musiikkia sunnuntaimatineoissa esitettiin. Tosin jo tuolloin äidin musisointirepertoaariin kuuluivat myös Johann Sebastian Bach, Christoph Willibald Gluck ja Wolfgang Amadeus Mozart. Erityisesti Ludwig van Beethovenin mukana olo on merkillepantavaa, sillä hän oli myös julkisten konserttien suvereenein säveltäjä esimerkiksi Pariisissa 1830- ja 1840-luvuilla[364].

---

[359] Kirje 2.6.1837, C 94.
[360] Kirje ilman päiväystä, C 108.
[361] "Musik hatte ich im Winter nur 3 mal, als die Shaw hier war, nachher hörte die Decker, ihrer Schwangerschaft wegen, auf zu singen, die Curschmann war unwohl, u. da konnte ichs nicht mehr zusammen bringen." (Päiväkirja 14.8.1839.)
[362] Päiväkirja 20.9.1844.
[363] "(…) nun wollen wir ein Concert machen. Was wollen wir vornehmen, Beethoven oder Onkel Felix?" (Kirje 18.11.1835, C 75.)
[364] Beethovenin musiikin Pariisin valloituksesta ks. Johnson 1995, 257-269.

Joseph Kerman (1985, 33) kuvaa, kuinka 1800-luvun ensi vuosikymmenet olivat eurooppalaisen musiikkikäytännön perustavanlaatuisen muutoksen aikaa. Muutokset koskivat myös musiikillista repertoaaria. Uudet säveltäjät eivät enää entiseen tapaan syrjäyttäneet entisten säveltäjien musiikkia, vaan mm. Joseph Haydnin, W. A. Mozartin, Carl Maria von Weberin ja Giaccomo Rossinin teokset jäivät enemmän ja vähemmän pysyväksi osaksi konserttien ohjelmistoa. Vielä nykypäiviin asti vaikuttanut sinfoniakonserttien ohjelmistokaava perustuu hyvin pitkälle siihen, millaiseksi julkisten orkesterikonserttien ohjelmisto muodostui 1800-luvun puolivälissä. William Weber (2001, 354) on havainnut, että 1800-luvun puoliväliin mennessä erilaisissa konserteissa esitetty musiikki järjestäytyi lajityypeittäin arvohierarkiaan. Korkeimmalla oli kamarimusiikki keskittyen Beethovenin jousikvartettoihin, sitten seurasivat sinfonia, konsertto, alkusoitto, sarja ja pohjimmaisena olivat populaarimusiikin lajit valssit, sentimentaaliset laulut ja marssit.

Dahlhaus (1989, 49) nimittää konserttityyppiä porvarilliseksi konsertiksi, joka koostui alkusoitosta, soolokonsertosta ja sinfoniasta. Vuosisadan puolivälissä orkesterikonsertti, jota nimitettiin suureksi konsertiksi[365] olikin muuttunut sinfoniakonsertiksi. Sinfoniakonsertin ohjelma koostui nimensä mukaisesti em. sinfoniamusiikista. ”Suuressa konsertissa” ohjelmisto oli ollut monipuolisempi ja antoi tilaa ja aikaa eri musiikinlajeille. Oli myös mahdollista esittää sävellyksistä vain osia.[366] On selvää, että Fanny Henselin sunnuntaimatineoiden ohjelmat eivät mahtuneet sinfoniakonsertin kaavaan. Ensiksikään hänellä ei ollut käytettävissään

[365] ”grand concert”, ”grosses Konzert”

[366] Esimerkki Carl Moeserin järjestämän suuren laulu- ja soittokonsertin konserttiohjelmasta kuninkaallisen teatterin salista 16.3.1831 (etukäteismainos *Vossische Zeitungissa* 15.3.1831)
I osa
1) Alkusoitto Lindpaintnerin oopperasta ”Vampyyri”
2) Beethovenin suuri konserttikohtaus ja aaria. Rouva Schröder-Devrientin laulamana.
3) Carl Moeserin säveltämä ja esittämä viulukonsertto
4) Paerin duetto. Kuninkaallisten laulajattarien rouva Milderin ja neiti v. Schätzelin laulamana.
II osa
5) Alkusoitto Spontinin oopperasta ”Olympia”
6) Mozartin kohtaus ja aaria. Kuninkaallisen laulajattaren neiti v. Schätzelin laulamana.
7) Bochsan harppukonsertto. Esittäjänä Miss Holst Lontoosta.
8) Septetto Mozartin oopperasta ”Cosi fan tutti”. Esittäjinä rouva S-D, kuninkaalliset laulajat rouva Milder, neiti v. Schätzel, herrat Bader, Devrient ja Blume.
9) Yleisestä pyynnöstä L. Maurerin Concertante neljälle viululle. Esittäjinä kuninkaalliset kamarimuusikot herrat Ries, Ganz ja Langenbaum ja C. Möser.

sinfonioita ja alkusoittoja soittavaa orkesteria kuin yhden kerran, jolloin kesäkuussa 1834 esitettiin hänen oma C-duurialkusoittonsa. Toisaalta, vaikka Fanny Hensel yleensä eritteli sunnuntaimatineoiden kohdalla, millaista ohjelmistoa ja mitä sävellyksiä niissä oli esitetty, maininnat eivät olleet niin tarkkoja, että esitetyn sävellyksen voisi tarkalleen identifioida. Kun matineassa on esitetty ”Bachin pianokonsertto”, niin ilmaus antaa oikeastaan vasta lajityyppisen viitteen soitetusta musiikista. On muistettava, että julkisissakin konserteissa kesti vielä pitkään, ennen kuin konserttiohjelman sävellykset ilmoitettiin opusnumeroisina teoksina[367]. Fanny Henselin musisoima ohjelmisto ei ollut hänelle itselleen vielä teoksia autonomisessa mielessä, ei edes julkista konserttia lähenevässä sunnuntaimatineassa. Teoksia niistä ovat muotoilleet vasta myöhemmät tutkijat, jotka ovat koettaneet rekonstruoida erityisesti sunnuntaimatinean ohjelmistoa[368]. Fanny Henselille oli tärkeämpää, että Deckerien perheen oopperaesitykset jatkuivat, ei se, että ensi kerralla esitetään vaikkapa W. A. Mozartin *Don Giovanni*. Toisaalta hänestä oli merkittävää luetella perätysten viimeisten esitettyjen oopperoiden nimiä – kuitenkin ilman säveltäjän nimiä.

Sunnuntaimatineoiden vertautuminen julkisiin konsertteihin ja niiden keskinäinen vuorovaikutus näytti välttämättömältä. Osallistuihan Fanny Hensel Berliinin musiikkielämään ja kuulijana myös niiden kaupunkien julkiseen musiikkielämään, joissa hän matkusteli (Düsseldorf, Leipzig, München, Firenze, Rooma, Napoli). Lisäksi hän oli Düsseldorfin ja Leipzigin musiikinjohtajana toimineen Felix Mendelssohnin kautta jatkuvassa kanssakäymisessä julkisen konserttielämän tapahtumien kanssa. Fanny Henselille oli selviö, että hän saattoi hyödyntää julkisten konserttien ohjelmaa omassa matineasarjassaan. Tuskin hän olisi muuten kirjoittanut veljelleen: ”Lisäksi pyydän Sinua kirjoittamaan, olisiko teidän kvartettikonserttinne ohjelmassa jotain mieltä rakentavaa ja mietiskelevää, jota voisin käyttää ensi viikolla alkamaan suunnittelemassani sunnuntaimatineassa.”[369] Samalla kirje ilmensi tietysti myös hänen

[367] Borchard 1997, 13.
[368] Whalen 1994.
[369] ” Ferner bitte ich Dich, mir zu schreiben, ob Ihr irgend etwas Erbauliches und Beschauliches für Eure Quartettsoiréen habt, das ich für meine Sonntagsmusiken brauchen könnte, die ich nächste Woche anzufangen denke” (kirje joulukuussa 1840, Hensel II, 237).

esteettistä makuansa. Hän halusi matineoillaan liittyä kamarimusiikillista soitinmusiikkia esitteleviin konsertteihin.

Sunnuntaimatineoiden kuoro-ohjelmisto oli hyvin pitkälle samanlaista kuin mitä Berliinin julkisissa konserteissa ja oopperassa. Henselin oli helppo saada solisteja esiintymään, koska nämä osasivat jo roolinsa. Sitä paitsi matinean esiintyjät olivat suurimmaksi osaksi julkisen maailman toimijoita: hoviorkesterin ja Königstadtin teatterin orkesterin soittajia (Ganzin ja Rietzin veljekset, Ferdinand David, Pieter Ries) ja näyttämöillä aktiivisesti esiintyviä ooppera- ja oratoriolaulajia (Karl Bader, Eduard Devrient, Auguste Fassmann, Eduard Mantius, Anna Milder-Hauptmann, Johann Stümer, Auguste Thürschmidt). Säännöllisesti sunnuntaimatineoissa esiintyvistä todennäköisesti vain Pauline Decker ei enää avioliittonsa solmimisen jälkeen esiintynyt julkisesti. Varsin suurta julkisuutta kantoivat mukanaan Henseleiden kotiin ei-berliiniläiset, vierailevat ja eurooppalaisittain kuuluisat muusikot, kuten viulistit Niccolo Paganini, Karl Eckert, Joseph Joachim ja Henri Vieuxtemps, huilisti Louis Drouet, laulajat Heinrich Behr, Franz Hauser, Jenny Lind, Henriette Sonntag, Pauline Viardot-Garcia, Mary Shaw ja Clara Novello, pianistit Franz Liszt, Ignaz Moscheles ja Clara Wieck Schumann[370]. Fanny Hensel oli myös eri pituisia aikoja berliiniläisten konserttisarjojen tilaajana ja sai näistä mahdollisesti ideoita omaan matineaansa.

Toinen tärkeä kanava julkiseen konserttimaailmaan oli Felix Mendelssohn. Sisar oli mukana esimerkiksi *Pauluksen* julkisissa esityksissä ennen kuin otti oratorion oman matineansa ohjelmaan. Fanny Hensel osoitti kiihkeää tarvetta kuulla veljensä johtamia konsertteja, etenkin niitä, joissa tämä johti omia teoksiaan. Juuri Felix Mendelssohnin teokset olivat sunnuntaimatineoiden perusrunko. Tätä kuulemismahdollisuutta eri kaupungissa asuvalla sisarella ei ollut tarpeeksi, ja hän oli erään kerran melkeinpä närkästynyt siitä, kun veli oli kirjeessä valittanut, ettei päässyt kuulemaan sisarensa matineoita.

> Kun valitat, ettet saa kuulla sunnuntaimatineaamme, niin minun valitukseni on kyllä oikeutetumpi, etten saa kuulla teidän konserttejanne. Lobgesangisi olisin mieluusti kuul-

[370] Ks. esiintyjistä Wilhelmy 1989, 676-680; Whalen 1994, 14; Hellwig-Unruh 2000, 256-257.

> lut edes kerran orkesterin kanssa. Jos ylipäätään tulet tänne, pitää Sinulle järjestettämän paras matinea, mihin kykenen. Tosin jo nyt näen, miten pelkään. En tiedä, miten aloittaa ja kysyn Sinulta neuvoa kaikkeen. Mutta kun olen yksin, tiedän aivan hyvin, miten toimia.[371]

Fanny Henselillä oli suunnitelma esityttää Felix Mendelssohnin *Lobgesang* ja hän olisi tietysti halunnut olla perillä teoksesta niin hyvin kuin mahdollista. Itse hän sittemmin säesti joka kerta teoksen matineassaan pianon ääressä.

Fanny Henselin ja Felix Mendelssohnin välillä vallitsi sisaruusjännite, joka näytti Henselin kohdalla vaikeuttavan hänen musiikillisen toimijuutensa itsenäisyyttä. Kun Felix Mendelssohn oli käymässä sunnuntaimatineoiden järjestämisen aikaan Berliinissä, hänestä tuli jälleen – niin kuin jo sisarusten lapsuudessa ja nuoruudessa – matineoiden keskipiste. Hän oli sisarelleen myös auktoriteetti, jonka läsnäolo toi suorittamispaineita. Etäisyys veljeen mahdollistikin aktiivisen ja itsenäisen toimijuuden matineoiden järjestäjänä. Sisarusten läsnäolo toi näkyviin myös yhteiskunnassa vallitsevat sukupuoliroolit, joita heidän edellytettiin noudattavan.

Fanny Henselin sunnuntaimatineoiden ohjelmisto otti omalla tavallaan kantaa julkisten konserttien ohjelmaan. Matineoiden ohjelmistorungon muodostivat toisaalta nk. klassikot ja toisaalta muutamat aikansa säveltäjät. Christoph Mahlingin (1980, 108-110; 1990, 136-137) mukaan klassikoilla ymmärrettiin tuolloin säveltäjiä, jotka olivat kuolleet yli viisikymmentä tai vähintään kaksikymmentäviisi vuotta aiemmin, kuten J. S. Bach, G. F. Händel, Christoph W. Gluck, Joseph Haydn ja W. A. Mozart. Beethoven oli kiistanalainen. Esimerkiksi Ludwig Rellstab ei lukenut Beethovenin 9. sinfoniaa klassikkojen joukkoon. Mutta toisaalta Beethoven oli 1820-1840-luvuilla ehdottomasti suosituin säveltäjä sekä

[371] "Wenn Du bedaurest, unsre Sonntagsmusiken nicht zu hören, so bedaure ich wol mit etwas mehr Recht, Eure Concerten nicht zu hören, Deinen Lobgesang hätte ich gar zu gern einmal mit Orchester gehört. Wenn Du übrigens herkommst, soll Dir die beste Sonntagsmusik vorgeritten werden, zu der ich fähig bin, obgleich ich schon heute sehe, wie ich mich ängstige, u. gar nichts anzufangen weiß, u. Dich zu allem um Rath frage, obgleich ich mich recht gut zu behelfen weiß, wenn ich allein bin." (Kirje 2.3.1841, C 123.)

kamarimusiikki- että sinfoniakonserteissa. Beethoven oli myös yksi Fanny Henselin sunnuntaimatineoiden eniten soitetuista säveltäjistä. Beethovenin pianosonaatit, pianotriot ja pianokonsertot hallitsivat ohjelmistoa, jossa Fanny Hensel soitti mukana tai esiintyi solistisesti. Samoin sunnuntaimatineoiden ohjelmistoon kuului runsaasti Bachin, Händelin, Mozartin ja Gluckin sävellyksiä. Aikalaissäveltäjiä olivat mm. Carl Maria von Weber, Frédéric Chopin, Niels Gade ja Louis Spohr sekä Felix Mendelssohn ja Fanny Hensel.[372]

Sunnuntaimatineassa oli oikeastaan esillä eräällä tavalla ”sovitettuna” jännite, joka julkisessa konserttielämässä vallitsi uuden ja vanhan musiikin välillä. Tuo ristiriita kävi vuosisadan puolivälissä niin suureksi, että silloin ehdotettiin kokonaan moderniin musiikkiin keskittyvän orkesterin perustamista[373]. Tosin Fanny Hensel valikoi aikansa musiikista tarkkaan sen, mitä hän esitytti. Maurer (1997c, 13) painottaa, että matineoiden ohjelmistosta puuttui nykyajan näkökulmasta tärkeitä romantiikan säveltäjiä, nk. uussaksalainen koulukunta, kuten Robert Schumann ja Hector Berlioz. Hän ei myöskään ottanut mukaan nk. virtuoosista salonkimusiikkia (Thalberg, Henselt, Kalkbrenner). Ohjelmistovalinnassaan Fanny Hensel siis yhtyi Berliinin kamarimusiikki- ja sinfoniasarjojen ohjelmistopolitiikkaan. Tällaista vanhakantaista ohjelmistoa ja sen kannattajia kritisoitiin yleisesti. Esimerkiksi Hieronymos Friedrich Truhn ironisoi sinfoniasarjojen vakiokuulijajoukkoa ja sen esteettistä makua *Allgemeine musikalische Zeitungissa* 1848 todeten, että heille ei olisi mikään koettelemus kuulla peräjälkeen kaikki yhdeksän Beethovenin sinfoniaa ja vielä ”jälkiruoaksi” muutama Weberin alkusoitto ja rondo Haydnin sinfoniasta. Kirjoittajan mukaan kaikki uusi, kuten esimerkiksi Schubertin musiikki, oli yleisölle kauhistus.[374]

William Weberin (1975, 116) mukaan musiikkielämän hallitsevaksi periaatteeksi viimeistään 1800-luvun puoliväliin mennessä tuli autonominen taidekäsitys. Tulkintani mukaan myös Fanny Henselin matineoiden ohjelmistopolitiikassa näkyy autonomisen musiikkiestetiikan mukaisten teosten esittämiseen suuntautuvaa kehitystä. Hän halusi

[372] Whalen 1994, 15; Maurer 1997c, 13; Hellwig-Unruh 2000, 257.
[373] Mahling 1980, 109.
[374] Sit. Mahling 1980, 110.

olla ”vakavan musiikin” konserttien järjestäjä. Siinä hän liittyi samaan musiikilliseen linjaan veljensä kanssa; heille molemmille oli tärkeätä ”vakava” ja ”henkevä” musiikki, erityisesti Bachiin ja Beethoveniin painottuen. Toinen ohjelmistoa säätelevä tekijä olivat matineoiden asettamat rajoitukset, eräänlainen pakon sanelema valinta. Hän esitytti teoksia, joita kykeni saamaan käsiinsä ja joiden toteuttamiseksi hänellä oli esiintyjiä.

On mahdollista tulkita, että Fanny Henselin toiminta ja ajattelu liikkui romanttisen ja teoskeskeisen estetiikan ja käytännön musisoinnin välillä, jonka päämääränä musiikillisen tasokkuuden lisäksi oli yleinen viihtyvyys ja yhteisöllisyyden ylläpitäminen. Lähes aina kertoessaan sunnuntaimatineoista Fanny Hensel mainitsi, mitä teoksia siellä oli esitetty. Näin hän itse rinnasti matineansa julkisiin konsertteihin. Mutta toisaalta hän saattoi myös spontaanin seurapiirimusisoinnin tapaan painottaa musiikin vaikutuksia koko tapahtuman tunnelmaan tai korostaa matinean seurapiiritapaamisen luonnetta konsertin kustannuksella. Autonomisen musiikkikäsityksen ja funktionaalisen musisoinnin välinen jännite sijoittaa Henselin musiikin modernin murrokseen. Hän toteutti musisointiaan tietyssä määrin romanttisen musiikkiestetiikan mukaisesti ja toisaalla hän oli vielä kiinni traditionmukaisessa, sivistysporvaristonaisen rooliin kuuluvassa esimodernin ajan musisoinnissa.

Yleisö ja konsertteihin osallistumismahdollisuus

Konsertti erilaisine määrittelyineen sisältää aina ajatuksen siitä, että on mahdollista tehdä raja niiden välille, jotka esittävät musiikkia ja jotka ainoastaan kuuntelevat. Pienemmissä tiloissa esitetyn kamarimusiikin ja kotimusiikin yhteydessä konsertti-nimitys ei ole kovin osuva siksi, että eron tekeminen muusikoiden ja kuulijoiden välillä oli vaikeampaa kuin julkisessa konsertissa. Carl Dahlausin (1980, 143) mukaan kuitenkin vasta 1800-luvun puoliväliin mennessä yksityinen ja julkinen musiikkikulttuuri olivat selkeästi eronneet toisistaan.

Konsertit vaativat siis yleisöä ollakseen konsertteja. Kuten Leif Jonsson (1998, 40) Uppsalan julkista musiikkielämää koskevassa tutkimuksessaan huomauttaa, sisäänpääsy julkiseen konserttiin ostettiin ikään kuin tavarana. Järjestäjien olikin pidettävä huoli siitä, että tavaran arvo

säilyi ja että yleisön kannatti tulla ostamaan sitä yhä uudelleen. Maksava yleisö oli käyttäytymisessään ja mielipiteissään sitä paitsi hyvin epäluotettava, kuten käy ilmi Ludwig Robertin vuoden 1830 tienoilta peräisin runosta.

> Yleisö on kuin mies,
> joka osaamatta mitään kaikki ties;
> Yleisö on kuin nainen,
> jonka halu ajanviete on vainen;
> Yleisö on kuin lapsi,
> jonka tahto tänään on yksi, huomenna kaksi;
> Yleisö on kuin piika,
> joka emäntäänsä haukkuu liikaa;
> Yleisö on kuin renki,
> jonka töitä ohjaa herransa henki;
> Yleisö on siis koko ihmiskunta,
> siks´ tyhmä lie sen sisikunta.
> Mä toivon, ettei kukaan suutu,
> sillä yleisöks´ ei yks´ vaan muutu.[375]

Vielä 1800-luvulla konsertteihin osallistumisen edellytys ei aina ollut pääsylipun ostaminen, josta sittemmin tuli tärkeä porvarillista julkista konsertti-instituutiota määrittävä tekijä[376]. Pääsylipun lunastamisen mahdollisuus merkitsi kuitenkin edustuksellisen ja eksklusiivisen piirteen häviämistä. Tällöin periaatteessa kenellä tahansa, syntyperään ja säätyyn katsomatta oli mahdollisuus tulla konserttiin. Lehdissä julkaistuissa konsertti-ilmoituksissa ilmoitettiin esittäjien ja ohjelman lisäksi aina myös pääsylipun hinta. Julkiseen konserttiin saattoi osallistua myös ryhtymällä jonkin konserttisarjan tilaajaksi eli ikään kuin ostamalla konsertteihin

[375] "Das Publikum, das ist ein Mann / Der alles weiß und gar nichts kann; / Das Publikum, das ist ein Weib, / Das nichts verlangt als Zeitvertreib; / Das Publikum, das ist ein Kind, Heut so, und morgen so gesinnt; / Das Publikum, das ist eine Magd, Die stets ob ihrer Herrschaft klagt; / Das Publikum, das ist ein Knecht, / Der, was sein Herr thut, findet recht; / Das Publikum sind alle Leut´, / Drum ist es dumm und auch gescheut. / Ich hoffe, das nimmt keiner krumm / Denn Einer – ist kein Publikum." (Sit. Salmen 1988, 58, suom. Marja Mustakallio.)
[376] Jonsson 1998, 39.

kausikortin, jota saattoi käyttää tai olla käyttämättä. Porvarillisen julkisuuden musiikkielämään eli julkisiin konsertteihin pääsi siis rahan avulla.

Fanny Henselin matineat olivat osa Berliinin musiikkielämää. Adolf Weissmann (1911, 202) pitää selvänä, että kaupungissa ei ollut vuoden 1840 tienoilla vielä varsinaista modernia konserttielämää. Sitä eivät hänen mukaansa tehneet vielä ajoittaiset virtuoosien esiintymiset. Henselin matineat olivat yksi kaupungin musiikkielämän käytännöistä, joka oli mahdollinen tietylle samaan seurapiiriin ja yhteiskuntaluokkaan kuuluvalle joukolle. Näissä ”konserteissa” raha oli häivytetty kokonaan näkyvistä. Hänen matineoihinsa eivät voineet tulla ketkä tahansa pääsylipun lunastamalla, vaan yleisö koostui salonkiperinteen mukaisesti seurapiiristä, ”Gesellschaftista”. Tuttavat, ystävät ja tuttavien tuttavat tiesivät voivansa tulla Leipziger Straßelle Fanny Henselin organisoimaan matineaan. Petra Wilhelmy (1989, 674-680) on rekonstruoinut matineoiden vierasjoukkoa. Salonkien kohdalla puhutaan nimenomaan vieraista ja erikseen vielä säännöllisimmistä vieraista eli kantavieraista eikä suinkaan yleisöstä. Wilhelmy laskee vierasjoukkoon mukaan myös 1820-luvun sunnuntaimatineoiden vieraat ja saa varmuudella mukana olleita henkilöitä noin sata. Nämä olivat pääosin Berliinin oppineita, virkamiehiä, aristokraatteja ja eri alojen taiteilijoita.

Iltaseurapiirissä ollut tai muissa sunnuntaimatineoiden ulkopuolisissa musisointitilaisuuksissa käynyt väki oli useimmiten läheisiä tuttavia, ystäviä ja sukulaisia. Oman lajinsa musisointitilaisuuksien yleisöstä muodostivat ne matkustavat muusikot, jotka Berliinin vierailunsa aikana kävivät monesti useaan kertaan myös Mendelssohnien talossa. Nämä saattoivat olla Felix Mendelssohnin kautta saatuja tuttavia tai häneltä suosituskirjeen saaneita.

Tilaisuuksiin saapunut väki valikoitui samanlaisen yhteiskunnallisen ja sosiaalisen aseman perusteella. Yksityiset konsertit tai salonkikonsertit olivat sivistysporvariston keino legitimoida asemaansa yhteiskunnassa. Omien matineoidensa – konserttiensa – avulla Fanny Hensel edusti Berliinin seurapiireissä perhettään. Siinä mielessä hänen ”konserttisarjansa” liittyi aristokraattiseen konserttiperinteeseen, jossa konsertit olivat selkeän edustuksellisia.

Christopher Smallin (1998, 71) mukaan modernit ilmiöt, kuten musiikin ammattilaistuminen ja konsertti-instituutio johtivat porvarilliselle musiikkikulttuurille leimallisiin seuraamuksiin. Musiikissa korostui sen esittämisen sijasta kuunteleminen. Fanny Henselin erityyppisessä musisoinnissa musiikin tekeminen merkitsi kuuntelemisen sijasta esittämistä, joka vaihteli yhdessä musisoinnista estradityyppiseen esittämiseen. Julkinen musisointi muodostui ammattilaisten alueeksi, ja amatöörien paikaksi tulivat kodit ja rajatut julkiset instituutiot, kuten esimerkiksi kuorot. Henselin kohdalla rajattu julkinen instituutio oli myös hyväntekeväisyyskonsertti. Moderni konsertti ja Henselin musisointitilaisuus eroavat myös muulla tavoin. Kun moderniin konserttiin tullaan ainoastaan esittämään tai kuuntelemaan musiikkia, ja kuulija maksaa sisäänpääsystä ja saa maksun suorituksesta merkin, Fanny Henselin musisointitilaisuudet täyttivät samalla muita tarkoitusperiä. Musisointi oli osa perhejuhlia ja seurapiirielämää. Sillä korostettiin ja luotiin tietynlaista tunnelmaa. Musisointi tuki perheen ja suvun identiteettiä ja vahvisti tietyn joukon yhteisöllisyyttä. Samalla sillä tehtiin tietysti eroa niihin, jotka eivät voineet tulla Henselin musisointitilaisuuksiin. Rahaa ei voinut vaihtaa musisointiin, vaikka rahalla oli tietysti merkitystä sille joukolle, joka oli musisoinnin läsnäolija tai yleisö. Rahaa ei kuitenkaan irrotettu pysyvästä pääomasta vaihdon välineeksi.

Mendelssohnin ja myöhemmin myös Henselin perheen kohdalla kodin erilaisissa tiloissa tapahtunut musisointi ei ollut luonteeltaan privaattia, joka olisi sulkenut maailman kodin ulkopuolelle. Mendelssohnien perheen asemaa berliiniläisessä yhteiskunnassa tutkinut Michael P. Steinberg (1993, 649) kuvaa osuvasti, kuinka filosofia ja talouselämä veivät Mendelssohnien perheen yhteiskunnan keskelle ja musiikki taas houkutteli ulkopuolisen yhteiskunnan perheen sisälle. Musiikki antoi hänen mukaansa mahdollisuuden kulttuuriseen dialogiin. Musisointi ei ollut ydinperheen identiteettiä edistävä, vaan eräänlaista keskustelua ulkopuolisen maailman kanssa. Perheen ulkopuolinen maailma ei tietystikään ollut automaattisesti yhtä kuin julkisuus, mutta mielestäni se asettui julkisuuden eri kehille riippuen siitä, millaisessa asemassa suhteessa porvarilliseen julkisuuteen vieraat olivat. Koska Fanny Hensel oli kodissa

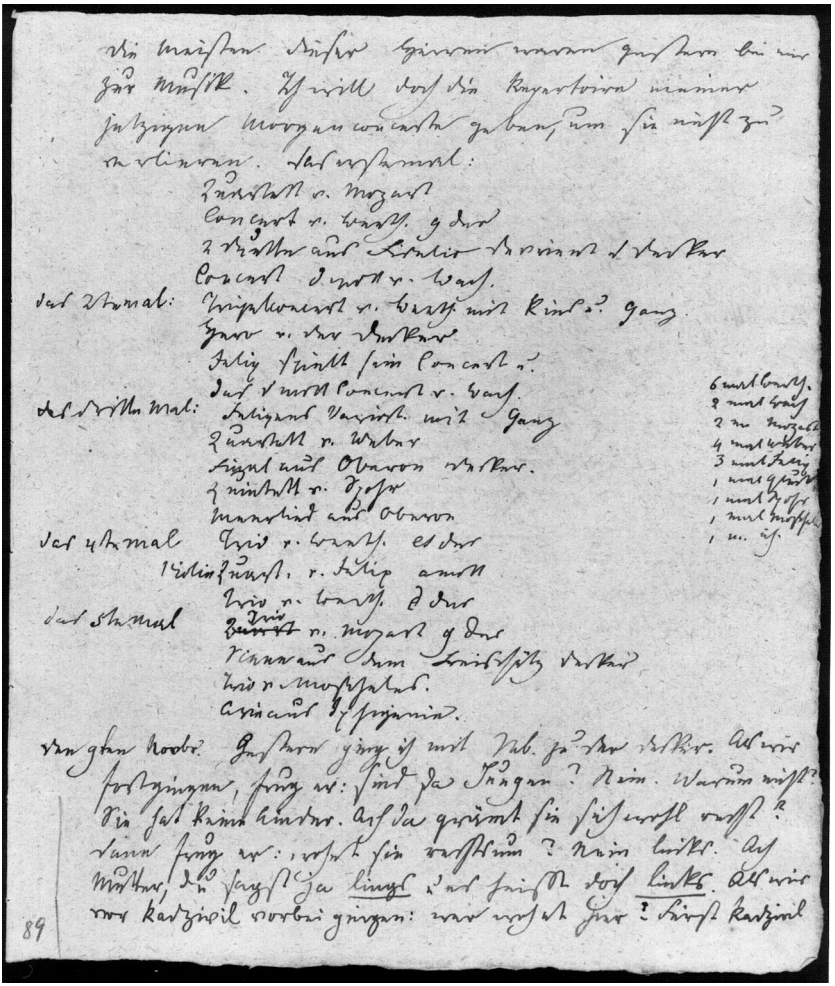
tapahtuvan musisoinnin keskeinen henkilö, voi hänen näin katsoa musisointinsa kautta eläneen yhteydessä julkiseen maailmaan. Varsin saumaton yhteys oli silloin, kun Berliinissä konsertteja pitäneet muusikot esiintyivät ennen julkisia esiintymisiään tai keskellä konserttikiertueitaan Mendelssohneilla tai Fanny Henselin sunnuntaimatineassa.

III
SÄVELTÄMISTÄ ESITYS- JA TEOSKESKEISTEN MUSIIKKIKÄSITYSTEN VÄLILLÄ

Jälkipolville on säilynyt yli 400 Fanny Henselin sävellystä. Näistä julkaistiin Henselin eläessä kuusi ja 1800-luvulla kaikkiaan yksitoista opusnumeroa. Hensel oli saanut yhdessä veljensä Felix Mendelssohnin kanssa kotonaan säännöllistä opetusta säveltämisessä berliiniläiseltä Carl Zelteriltä (1758-1832). Hänen ensimmäisenä sävellyksenään pidetään hänen 14-vuotiaana isälleen syntymäpäivälahjaksi antamaansa laulua *Ihr Töne schwingt euch fröhlich.*[377] Säveltäjyys oli siis Fanny Henselille yksi mahdollinen musiikillinen toimijuus. Tarkastelen tässä luvussa, millainen säveltäjyys hänelle oli mahdollista? Miten ja mitä hän kertoi teksteissään säveltämisestään ja sävellyksistään, ja millaisiin yhteyksiin maininnat sijoittuivat? Tekikö hän itsestään esitysten vai teosten säveltäjän? Pohdin, miten Fanny Hensel käytännöillään tuli kommentoineeksi aikansa murroksessa olevaa musiikkikäsitystä ja miten hänen tekstinsä liittävät hänet esitys- tai teoskeskeisen musiikin edustajaksi.

Käsitykset musiikista 1700-luvun lopun ja 1800-luvun länsimaisessa yhteiskunnassa erosivat olennaisesti edeltävästä aikakaudesta. Musiikin kulttuurihistorioitsija Jukka Sarjalan (2001a ja 2001b) mukaan esimodernin ajan kirjoittajat ymmärsivät musiikin ennen kaikkea liikkeenä ja voimana. Musiikilla oli yhteiskunnassa ja ihmisten elämässä moraalinen tehtävä. Musiikki kiinnosti akateemisia tutkijoita vaikutustensa vuoksi eikä autonomisena taiteellisena tuotteena. Sarjala ei tavannut turkulaisissa musiikkikirjoituksissa juurikaan mainintoja musiikkiteoksista, tyyleistä tai säveltäjistä. Hän tulkitsee havaintonsa siten, että tekstien kirjoittajat eivät ”käsittäneet musiikkia teosten sarjana tai kokoelmana eivätkä pitäneet sitä suurten nerojen luomana taiteena”[378].

[377] Hellwig-Unruh (2000, 80) listaa vielä varhaisemmiksi sävellyksiksi kaksitoista gavottia pianolle kesältä 1819. Näiden käsikirjoitukset ovat kuitenkin kadonneet.
[378] Sarjala 2001b, 12.



Ote Fanny Henselin päiväkirjasta 28.10.1833. Viiden sunnuntaimatinean ohjelma. Sivun marginaaliin Hensel on kirjannut, monestiko kutakin säveltäjää esitettiin. (Mendelssohn-arkisto)

Fanny Henselin kirjeistä ja päiväkirjoista saattaa lukea samantapaisen seikan. Hän ei juurikaan puhunut sävellyksistään ”taiteena” tai edes ”teoksina”. Koko tekstivolyymissa on vain muutamia paikkoja, joissa hän yksilöi oman sävellyksensä genre-nimitystä tarkemmin. Tällainen sävel-

lysten merkitsemisen käytäntö koski myös Henselin mainintoja muiden säveltäjien musiikista. Säveltäjän nimeäminen tekijäksi ei ollut lainkaan sääntö. Christopher Smallin (1998, 191) päätelmä, että Beethovenin aikalaiset eivät olisi kutsuneet tämän viidettä sinfoniaa pelkästään "viidenneksi sinfoniaksi", niin kuin Smallin isä teki 1900-luvulla halutessaan kuulla nimenomaan Beethovenin viidennen sinfonian, ei siis katakaan tuon ajan käytäntöä. Familiaarissa ympäristössä – kirjeissä veljelle ja omassa päiväkirjassa – oli tavallista puhua sävellyksistä vain niiden otsikoilla tai lajikohtaisilla nimillä. On mahdollista, että käsiteltävänä olevat sävellykset olivat yksilöimättäkin lukijoiden identifioitavissa, sillä sisarukset tunsivat toistensa repertuaaria ja jakoivat vielä 1820-luvulla yhteisen nuottiarkiston[379].

Pelkästään tuttuus ei kuitenkaan selitä sitä tapaa, miten Fanny Hensel kirjoitti esitetystä musiikista eräässä sunnuntaimatineassa: "Rouva Decker lauloi joitain osia Figarosta ja minä soitin Riesin kanssa yhden Bachin sonaatin."[380] Tietysti hän tiesi itse tarkkaan, kenen Bachin ja mikä tämän sonaateista oli esitetty, mutta näyttäisi siltä, ettei tarkka yksilöiminen ollut merkityksellistä. W. A. Mozartin (1756-1791) *Figaron häät* -oopperan säveltäjän mainitsematta jättäminen oli osa Henselin käytäntöä, jossa moniosaiset vokaaliteokset eivät kaivanneet säveltäjän merkintää. Ludwig van Beethovenin (1770-1827) säveltämä ooppera *Fidelio* oli "Fidelio" ja Carl Maria von Weberin (1786-1826) *Oberon* oli "Oberon". Ne olivat ensisijassa isoja esityksiä, joiden tekijöiksi Fanny Hensel merkitsi ennemmin esittäjät kuin säveltäjän. Listatessaan omien sunnuntaimatineoidensa ohjelmistoja syksyltä 1833 hän kirjoitti viimeisestä kerrasta: "Scene aus dem Freischütz. Decker" (päiväkirja 28.10.1833). *Freischütz*[381] oli Carl Maria von Weberin suuren menestyksen Berliinin ensiesityksessä saanut saksalainen ooppera. Hensel otti esille vain, että rouva Deckerin laulama osuus oli *Taika-ampuja*-oopperasta. Oopperan tekijäksi muotoutui tässä sen esittäjä, ei sen säveltäjä. Asia ei ole kuitenkaan aivan näin yksiselitteinen. Samalle aukeamalle, johon Hensel kirjoitti syksyn 1833 viiden sunnuntaimatineansa ohjelmat, hän listasi marginaaliin, kuinka monta kertaa ketäkin säveltäjää oli esitetty: Beethovenia[382] kuudesti,

[379] Ks. Elvers ja Jones 1993.

[380] "Die Decker sang Einiges aus Figaro, ich spielte eine Sonate v. Bach mit Ries" (päiväkirja18.3.1834).

[381] Suom. "Taika-ampuja".

[382] Hensel kirjoitti Beethovenin nimen yleensä lyhennettynä: "Beeth.".

Weberiä neljästi, Felixiä kolmesti, Bachia ja Mozartia kahdesti ja Gluckia, Spohria, Moschelesia ja häntä itseään yhden kerran. Musiikin säveltäjää ei siis suinkaan eliminoitu kokonaan näkyvistä, vaikkakin tämä oli poissa itse esityksestä kirjoitettaessa.

Henselin tapa kirjoittaa sävellyksistä yksilöimättä niitä on nähtävä taustanaan ajan yleinen häilyvä käytäntö. Sävellysten ja säveltäjien nimien kirjoittaminen ei ollut samalla tavoin vakiintunut kuin nykyään, mikä johtui mm. tekijänoikeuksien kehittymättömyydestä ja musiikkikulttuurien suuremmasta paikallisuudesta. Henselin häilyvyys sävellyksiä tai genrejä yksilöidessä sulautui siis pitkälti yleiseen käytäntöön. Vasta kiinteä opusnumerointi vakiinnutti sävellyksen tunnistamisen ja oli tärkeä tekijä sävellyksen yksilöllistymisprosessissa[383]. Huomattava on kuitenkin, että useissa hänen teksteissään sävellyksen esittäjästä tulee sen tekijä, sävellys identifioidaan sen esittäjän avulla.

Lähtökohtani tutkia Fanny Henselin musiikkitoimintaa oli oman koulutukseni[384] mukaisesti tietysti etsiä, mitä *säveltäjä* Fanny Hensel kertoi itse omista teoksistaan. Kun kesällä 1996 Berliinin Mendelssohn-arkistossa luin ensimmäisen jakson hänen päiväkirjaansa, ihmettelin kenttätyöpäiväkirjassani, miksei Fanny Hensel kirjoita enempää omista tekemisistään eikä varsinkaan omasta konkreettisesta säveltämisestään. Olin sentään tutkimassa romantiikan ajan merkittävintä naissäveltäjää! Sen olin oppinut 1980- ja 1990-luvulla ilmestyneistä musiikin naistutkimuksen kirjoista, jotka keskittyivät naissäveltäjien historian kirjoittamiseen. Tiesin jo Berliiniin lähtiessäni, että Fanny Hensel on säveltänyt satoja teoksia. Joitakin niistä omistin itsekin äänitteinä ja nuotteina. Siinä vaiheessa luin kaikkia hänen sävellyksiään oman aikakauteni autonomiseen musiikkikäsitykseen keskittyneestä taidemusiikin viitekehyksestä käsin. Ne olivat silloin ”teoksia”. Ensimmäinen kosketukseni lähdeaineistoon osoitti, että sävellysten käsittäminen autonomisina teoksina ei auttaisi minua pitkälle Fanny Henselin sävellystyön ymmärtämisessä.[385]

Henselin usein käyttämänsä termi ”Musik machen” sai huomioni kiinnittymään hänen käsitykseensä musiikista ja omista sävellyksistään.

[383] Vrt. Doflein 1969, 18.

[384] Viittaan tällä suomalaisen musiikkitieteen yliopisto-opintoihin ja konservatorio-opetukseen 1970- ja 1990-luvuilla, jossa korostui säveltäjäkeskeinen musiikki.

[385] Samanlainen esimerkki siitä, miten lähteet voivat pakottaa tutkijaa korjaamaan ennakko-oletuksiaan, ks. Kinnunen 2001, 56.

Hän kirjoitti termin toisinaan yhteen, toisinaan erikseen. Sanalla viitattiin monesti selvästi yhteiseen musisointiin, soittamiseen ja laulamiseen. Teksteissä on myös kohtia, joissa hän käytti termiä kattamaan erilaista toimintaansa musiikin alueella: soittamista, konserttien järjestämistä ja säveltämistä.

Säveltäminenkään ei ollut hänelle toimintaa, jonka hän olisi ilmaissut yhdellä ja samalla termillä säveltää (”komponieren”). Joskus se oli säveltämistä, joskus taas tekemistä (”machen”), kirjoittamista (”schreiben”), nuottien kirjoittamista (”Noten schreiben”) tai työskentelyä (”arbeiten”). Säveltämiseen liitän myös muutamat epämääräisemmät tekstikohdat, joissa ei selvästi puhuta sävellyksistä tai säveltämisestä, mutta jotka voi tulkita säveltäjänä työskentelemiseksi.

Olen poiminut teksteistä analyysiini kohdat, joissa Hensel käytti eksplisiittisesti säveltämistä osoittavaa ilmaisua. Säveltämiseen on ollut helppo liittää myös tekstikohdat, joissa hän omistusta ilmaisevan pronominin avulla ilmaisi jonkin musiikin tai ”teoksen” omakseen. Sävellykset ovat monesti vaikeasti identifioitavissa, sillä Fanny Hensel nimesi niitä esimerkiksi maininnoin ”minun liedini”, ”yksi uusi minulta”, ”musiikkini”, ”uusi kappaleeni”, ”yksi lied”, ”yksi kappale”, ”muita liedejä”, ”muutamia liedejä”, ”juttujani”, ”pikkuinen pianokappale”[386]. Tutkimukseni päämääränä ei kuitenkaan ole sävellysten identifioiminen[387]. Sitä paitsi jo se, ettei Fanny Hensel tehnyt itsekään identifioimistyötä, saattaa kertoa siitä, etteivät ”teokset sinänsä” olleet hänelle merkittäviä.

Fanny Hensel puuttui omiin sävellyksiinsä ja säveltämiseensä loppujen lopuksi aika harvoin. Hänen sävellysvuosiensa aikaisissa merkinnöissä on useita vuosia vailla yhtään säveltämiseen tai omiin sävellyksiin viittaavaa merkintää. Sävellyskäsikirjoitusten perusteella hän ei säveltänyt ainoastaan vuosina 1842 ja 1845[388]. Voidaan tietenkin myös kysyä, pitääkö säveltäjän kirjeissä ja päiväkirjoissa näkyä, että hän on säveltäjä,

[386] ”Lieder von mir”, ”meine Musik”, ”eine neue von mir”, ”ein Lied”, ”ein Stück”, ”andere Lieder”, ”einige Lieder”, ”meine Sachen”, ”Sachen von mir”, ”Klavierstückchen”.

[387] Perinteisessä musiikinhistorian tutkimuksessa identifioimistyö on hyvin yleistä. 1800-luvulla syntyneen musiikkitieteen ja musiikin historiankirjoittamisen pohja on autonomisessa musiikkikäsityksessä. Siinä sävellys ymmärretään yksilölliseksi teokseksi, jolla on mahdollisesti myös oma synty- ja leviämishistoriansa. Teoksilla on myös tekijä, joka on säveltäjä. Ensimmäiset säveltäjäelämäkerrat kirjoitettiin myös vasta 1800-luvulla, J. N. Forkelin Bach-elämäkerta ensimmäisenä (Kerman 1985, 33-34; Sarjala 2002, 119).

[388] Klein (toim.) 1995, XII-XIII; Maurer 1997a, 11.

tai onko säveltäjän merkki ylimalkaan se, että säveltäminen ja sävellykset näkyvät myös säveltäjän kirjoituksissa.

Mainintoja säveltämisestä ja sävellyksistä Fanny Henselin kirjeissä ja päiväkirjoissa toki on. Ne ovat pääasiassa lyhyitä ja ohimeneviä, ikään kuin välivaiheita johonkin pääasiaan pyrittäessä. Silloinkin, kun Fanny Hensel kirjoittaa jostain sävellyksestä pidempään ja useamman kerran, tarkoitus ei todennäköisesti ole esitellä yksinomaan tätä, vaan ”sävellyspuhe” liittyy johonkin ulkomusiikilliseen seikkaan tai tapahtumaan. Tekstissä on myös muutamia kohtia, jotka ikään kuin pysähtyvät tietyn sävellyksen ympärille ja näyttävät keskittyvän siihen kaikesta ulkoisesta riippumatta. Juuri koskaan Fanny Hensel ei erota puhetta omista sävellyksistään ja omasta säveltämisestään arkielämän menosta, vaan liittää sen aina osaksi elämäänsä.

Esitys ja teos – esimoderni ja moderni

Lähtökohtanani on olettamus, että Henselin musiikillinen toiminta – siis myös säveltäminen – sijoittui musiikkifilosofi Lydia Goehrin (1992a, 124 ja 130) kuvaamaan muutosvaiheeseen, uudenlaisten käsitysten ja käytäntöjen murrokseen. Musiikkia alettiin 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa ymmärtää museoiden taide-esineisiin verrattavissa olevina teoksina. Osa Henselin toimintaa noudatti musiikkikäsitystä, jossa tärkeää oli esitys, musiikin käyttöyhteys ja musiikin vaikutukset[389]. Nimitän tätä käsitystä esimoderniksi ja samalla esityskeskeiseksi. Osa hänen toiminnastaan taas kytki hänet säveltäjänä autonomisten teosten tekijäksi ja tietyn tyyliseksi säveltäjäksi. Tällöin on mielestäni kysymys modernista ajattelusta eli teoskeskeisestä musiikkikäsityksestä. Oletan myös, että esimodernissa käytännössä musiikin tekeminen oli naisille sallitumpaa kuin modernin ajan autonomisen estetiikan ajattelussa.

Mitkä musiikinlajit 1800-luvulla päätyivät teos- ja mitkä esityspainotteisiksi? Jukka Sarjala (1994, 175) on havainnut 1800-luvun helsinkiläisestä musiikkikritiikistä, että orkesterikonsertteja käsiteltiin teospainotteisesti ja laulukonsertteja esityspainotteisesti. Havainto on yhteydessä juuri musiikin modernissa syntyneeseen teoskäsitykseen, joka antoi soitinmusiikille enemmän arvoa. Mahdollisesti Sarjalan esittämä

[389] Ks. myös Sarjala 2001a, 19-20.

jako edustaa myös sukupuolittunutta jakoa: ainakaan orkesterikonserteissa ei säveltäjinä, esiintyjinä ja johtajina juurikaan esiintynyt naisia. Sen sijaan laulu oli naiselle ”luonnollinen” ja naisen sallittiin 1800-luvulla tulla esille laulajana.

En puutu tässä tarkemmin teoskäsitteen historiaan ja siitä käytyyn keskusteluun[390]. Kuten jo edellä viittasin, 1900-luvulla laaditussa länsimaisen taidemusiikin historiankirjoituksessa Fanny Henselin sävellyksistä puhutaan ”teoksina”. Hänen sävellystensä teoskäsitystä on myös problematisoitu. Musiikkitieteilijä Beatrix Borchard (1997, 17) kirjoittaakin Fanny Henselin sävellyksistä ”teoksina empaattisessa mielessä”. Niitä ei pidetty luovan taiteellisuuden ilmauksina, ”soivana tietona”, vaan ”yhteisön virkistykseksi ja ylennykseksi” esitettynä ajanvietteenä. Henselin sävellykset eivät mahtuneet tuona aikana säveltämisen ammattilaiselle varattuun teoskäsitykseen. Sosiaaliseen kanssakäymiseen sävelletty musiikki ei voinut tuolloin olla luonteeltaan ”taideluomus”. Borchard (mts., 35) selittää Fanny Henselin sävellyksiä modernin retoriikan mukaisesti myös tilapäisteoksina, ”Gelegenheitswerk”. Tämän näkemyksen mukaisesti normatiiviseksi sävellyksen olomuodoksi muotoutuu autonominen, julkisuuteen kurottuva ja opusnumeroinnilla merkitty teos. Borchardin mukaan myös Felix Mendelssohnin kuorolauluja, jotka oli tarkoitettu laulettavaksi ulkona luonnossa, ja sanattomia lauluja, on pidetty tilapäisteoksina. Nämä teokset, joilla on selkeitä yhteyksiä henkilökohtaisiin tilanteisiin ja ihmisiin, eivät Borchardin mukaan yllä sille yleisyyden tasolle kuin esimerkiksi sinfoniat ja oratoriot. Suurin osa Fanny Henselin sävellyksistä on näin ajatellen ilman muuta tilapäisteoksia; nehän oli sävelletty nimenomaan eri tilanteissa esitettäviksi. Tilapäisteosluonne tai käsitys teoksesta empaattisessa mielessä ei ole kuitenkaan riittävä eikä säveltäjälle oikeutta tekevä tekijä, joka selittäisi Henselin säveltäjyyttä.

Fanny Henselin teksteistä erottuu viisi temaattista kokonaisuutta, jotka liittävät hänen tapansa käsitteellistää sävellyksensä ns. modernin murrokseen, esimodernin ja modernin väliseen jännitteeseen. Ne ovat sävellyksistä puhuminen esitysten kautta, musiikin hyvää tekevä vaikutus, soitinmusiikin ja julkaisemisen tuottama ahdistus, vaatimukset sävel-

[390] Viitteitä keskustelusta Seidel 1987; Goehr 1992a.

täjänä olemisesta ja sävellysten autonomisuus. Teemat eivät pysy selvästi omissa kategorioissaan. Niille onkin ominaista tietynlainen ameebamaisuus. Sama tekstikohta saattaa avata näkökulman useampaan teemaan eli sisältää yhtä aikaa aineksia eri tematiikasta. Tämä piirre ei mielestäni kumoa kategorisoinnin oikeutusta. Se on päinvastoin osoitus siitä, että modernin muutokset ovat läsnä Fanny Henselin musiikkitoiminnassa.

Puutun tässä luvussa myös joihinkin yksittäisiin sävellyksiin esittelemällä niitä, niiden syntyprosessia ja ”levinneisyyttä” Fanny Henselin tekstien ulkopuolisen informaation varassa. Tällaisen perinteisen musiikinhistorian tutkimuksen sivupolun teen siksi, että sen avulla Fanny Henselin sävellyksistä tulee näkyviin ikään kuin ”toinen kertomus”. On kiintoisaa tarkastella, mitä säveltäjä itse on sanonut ja toisaalta sitä, mitä hän on jättänyt sanomatta.

Lähteiden erot

Fanny Henselin säveltämiseen liittyvät tekstit eroavat lähdetyypeittäin: Määrällisesti sävellyksiin ja säveltämiseen liittyvää aineistoa on kirjeissä Felix Mendelssohnille – veljelle ja säveltäjälle – paljon enemmän kuin päiväkirjassa. Toisaalta omaan säveltämiseen liittyvä puhe kirjeissäkään ei ole niiden keskeisin aihe. Hans-Günter Klein (2002, XIII) pitää Henselin päiväkirjojen luonnetta ”itselle kirjoittamisena” syynä siihen, että päiväkirjoissa ei suuremmin puhuta sävellyksistä tai reflektoida niitä. Mielestäni syy sävellysmerkintöjen vähäisyyteen suhteessa säveltämisen laajuteen ei ole kuitenkaan siinä, että kirjoittaminen oli kohdistettu pääasiassa itselle. Fanny Henselin tapauksessa on enemmänkin kyse samasta ilmiöstä, josta Richard Leppert (1988, 147) puhuu musiikin ”luonnollistamisena” niin olennaiseksi osaksi porvarillisten naisten elämää, ettei omasta musisoinnista ollut tarpeellista kirjoittaa kirjeissä, päiväkirjoissa tai muistelmissa. Säveltäminen oli Henselillä osa tätä musisointia, musiikkia. Se, että Felix-kirjeissä omaan säveltämiseen liittyvää kirjoittamista on runsaasti, kertoo tämän kirjeenvaihtosuhteen erityisyydestä. Paitsi että kirjeenvaihto oli perheenjäsenten, sisarusten välistä, oli se sellaisten sisarusten välistä, joiden lapsuuden perheessä musisoinnilla ja säveltämisellä oli ollut keskeinen rooli. Musiikki oli yhdistänyt heitä jo lapsuudessa ja se oli jossain muodossa sisarusten välinen yhdistävä tekijä koko heidän

loppuelämänsä. Felix Mendelssohn siis edusti sisarelleen säveltämistä ja musiikin teon julkista ja ammatillista maailmaa.

Säveltämispuheen painottuminen kirjeissä selittyy osaksi silläkin, että Fanny Henselille kirjeet – toisin kuin päiväkirjamerkinnät – olivat spontaaneja, välittömiä heijastuksia tapahtuneesta, siis myös säveltämisestä tai sävellyksen esittämisestä. Useina vuosina kirjeitä kirjoitettiin paljon säännöllisemmin ja tiheämmin kuin päiväkirjaa. Kirjeet olivat siis nopeita raportteja tapahtuneesta ja tehdystä. Päiväkirjaa Fanny Hensel kirjoitti useimmiten enemmän ja vähemmän takautuvasti reflektoiden siellä pitkän ajan tapahtumia. Hänellä oli tuolloin mahdollisuus valita ja muistaa valikoiden. Näyttäisi siltä, että säveltämisestä kertomisen ja samalla modernissa mielessä säveltäjän identiteetin rakentamisen paikka ei ollut ainakaan näkyvässä mielessä naisen päiväkirja. Näiden kahden foorumin funktiot Fanny Henselin elämässä erosivat selvästi. Päiväkirjoissa kirjoitti porvarisrouva, jonka tehtävänä ei suinkaan ollut oman säveltäjäuran rakentaminen ja edistäminen, vaan porvarillisen perheen idyllin luominen ja säilyttäminen. Kirjeet puolestaan oli suunnattu kollegalle, säveltäjä-veljelle.

Päiväkirjoissa säveltämisestä kirjoittaminen liittyi useimmin esityksiin, kirjeissä säveltäminen oli esillä enemmän autonomiseen teoskäsitykseen liittyvänä. Yksinkertaistetusti päiväkirja näyttäisi liittävän säveltämisen esimoderniin aikaan, kirjeet taas tavoittelevat säveltämisestä kirjoittamisessa modernia. Jako ei kuitenkaan ole täysin aukoton: vähäisessä määrin myös kirjeissä säveltäminen saatettiin liittää esitykseen ja päiväkirjoissa teokseen. Lisäksi etenkin kirjeissä säveltämisen teos- ja esitysluonne sekoittuivat niin, että joskus eron yksiselitteinen tekeminen ei edes onnistu. Päiväkirjoissa tapahtui kiintoisa muutos hänen kahden viimeisen elinvuotensa aikana. Niille vuosille sijoittui säveltämisestä puhuminen teoksina. Toisaalta samalta ajalta oli peräisin myös kolmannes kaikista sävellysmerkinnöistä[391]. Tulkitsenkin, että säveltäminen tuli päiväkirjan kautta luettuna kirjoittajan viimeisinä vuosina entistä merkittävämmäksi ja läheni samalla modernia näkemystä musiikista. Jos sävellyksiä tarkastelee sävellyskäsikirjoitusten mukaan, tilanne on mää-

[391] Säveltämistä tai sävellyksiä koskevat päiväkirjamerkinnät määrällisesti vuosittain: 1829 (4), 1831 (2), 1832 (2), 1833 (2), 1834 (4), 1835 (2), 1840 (7), 1843 (1), 1846 (4) ja 1847 (8).

rällisesti päinvastainen, suurimman osan sävellyksistään hän oli säveltänyt jo ennen avioliiton solmimista vuonna 1829[392].

Päiväkirjoissa ja kirjeissä käsitellään pääosin myös eri sävellyksiä. Esimerkiksi vuosina 1831-1832 sävelletyistä ”isoista sävellyksistä” eli kantaateista *Lobgesang* ja *Hiob*, *Kolera-musiikista* ja konserttiaariasta *Hero ja Leander* puhutaan vain päiväkirjatekstissä. Viittaus *Lobgesangiin* oli kirjeessä vasta vuonna 1836, jolloin Fanny Hensel kävi läpi varhaisia teoksiaan. Syy näiden sävellysten käsittelemättömyyteen kirjeissä lienee kuitenkin siinä, että juuri vuosilta 1831 ja 1832 lähdeaineistosta puuttuvat kaikki kirjeet Felix Mendelssohnille. Edellä mainittuja sävellyksiä esitettiin erilaisissa perhejuhlissa todennäköisesti vain yhden kerran. Tällaisten ”familiaarien” sävellysten käsittelyn paikka oli vain päiväkirja. Sen sijaan kirjeissä käsiteltiin sävellyksiä, joita ei mahdollisesti ollut lainkaan tarkoitus esittää kotona. Päiväkirjoista taas puuttuu kokonaan esimerkiksi vuoden 1834 puhe jousikvartetosta. Tässä ei käy selitykseksi, ettei Fanny Hensel olisi tuolloin pitänyt päiväkirjaa, sillä merkintöjä on tuolta ajalta runsaasti.

Lisäksi kirjeissä puhutaan englanninkielisistä nk. Mary Alexanderin lauluista ja lordi Byronin teksteihin sävelletyistä lauluista, joita ei päiväkirjoissa mainita. Päiväkirjoissa taas yksilöidään muutamia pianokappaleita ja liedejä Italian matkalta, joita ei kirjeissä kommentoida.

SÄVELLYKSET ESITYKSINÄ

Musiikin esitysolemuksen tärkeys Fanny Henselille näkyy hyvin eräästä kirjeestä, jonka hän osoitti Lontoossa asuvalle perheen ystävälle Karl Klingemanille: ”(…) siitä lähtien kun Rebecka ei enää saa laulaa[393], lepäävät liedini täysin tuntemattomina ja kukaan ei niitä kuule. Sitä menettää loppujen lopuksi halun tuollaisiin asioihin.”[394]

Henselin musiikillinen toimintaympäristö oli kotipiiri. Ympäristörajoitus koski sekä musisointia että säveltämistä. Hän sävelsi kotona tai

[392] Hellwig-Unruh 2000, 31-33. Liedien osalta vuosittainen jakaantuminen ks. Maurer 1997b, 36.

[393] Tässä viitataan ilmeisesti Rebecka Dirichletin raskauteen, sillä hänellä oli keskenmeno vuonna 1836.

[394] ” (…) seit Rebecka nicht mehr singen mag, liegen meine Lieder durchaus ungehört und ungekannt da, und man verliert am Ende selbst mit der Lust an solchen Sachen” (kirje Karl Klingemannille 15.7.1836, Hensel II, 36).

niissä paikoissa, jotka hän matkoillaan mielsi kodiksi[395], mutta hänen säveltämällään musiikilla oli mahdollisuus tulla esitetyksi kotiväen ja tuttavapiirin yhteismusisoinnissa ja saavuttaa näin julkisuuden kehällä perhe- ja seurapiirijulkisuus. Henselin sävellysten soiminen erilaisissa tilanteissa on ollut todennäköisesti paljon yleisempää kuin kirje- ja päiväkirjamerkinnät antavat ymmärtää. Tulkintani mukaan usein vasta silloin, kun ”normaali” käytäntö katkesi, siirtyi kokemus tästä käytännöstä kirjalliseksi merkinnäksi. Hellwig-Unruh (1997a, 253) painottaa Henselin – niin kuin kenen tahansa säveltäjän – motivaatiota säveltää musiikkia nimenomaan esitettäväksi, ei pöytälaatikkoon. Hän ei säveltänyt, eikä halunnut opetella säveltämään enemmälti esimerkiksi orkesterille, koska häneltä puuttui mahdollisuus saada orkesteriteoksia esitetyksi[396]. Kesä 1834 lienee ollut poikkeus. Silloin hän sai käyttöönsä Königstadtin teatterin orkesterin, joka soitti Henselin ainoan orkesterialkusoiton. Isolle orkesterille säveltäminen ja sellaisten esittäminen ei sopinut sivistysporvaristorouvan rooliin. Hellwig-Unruh (mts., 247) kiinnittääkin huomion siihen, miten Felix Mendelssohn suhtautui sisarensa säveltämiseen. Mendelssohn kannusti sisartaan kaiken sellaisen musiikin säveltämisessä, jota sopi esittää familiaarissa ympäristössä. Kun kyse oli julkaisemisesta tai julkisesta esiintymisestä, veli ei tarjonnutkaan tukeaan sisarensa ponnistuksille.

Puhuminen sävellyksistä esityksinä siirtää huomion siihen tilanteeseen, jossa musiikkia esitettiin. Samalla se antaa sävellykselle välillisen luonteen. Tilanteet vaativat musiikkia, ja musiikin tuli olla tilanteen tai tilaisuuden palvelija. Musiikkia sävellettiin siis jotakin tarkoitusta varten. Fanny Henselin musiikkia tarvittiin mm. omiin häihin, aviomiehen, isän ja sisaren syntymäpäiville, joulun viettoon, lahjan lähettämiseksi, sunnuntaikonsertteihin ja vieraiden viihdyttämiseksi.

Sävellys esityksenä saattoi olla pelkkä luettelomainen maininta, kuten ”Sunnuntaina luonani melkoinen määrä erilaisia sävellyksiä. Useampia Beethovenin sonaatteja. Molemmat duettoni ja Spinnerlied ja ele-

[395] Kodista erilaisina fyysisinä ja mentaalisina paikkoina ja tasoina Johannisson 2001, 31-43. Vrt. myös Hapuli 2003, 218-266.

[396] Hellwig-Unruh viittaa Henselin kirjeeseen Franz Hauserille 24.11.1843, jossa tämä perustelee, miksi hän on tehnyt *Faustinsa* solistille ja naiskuorolle pianosäestykselliseksi eikä orkesterisäestykselliseksi. Kirjeen säilytyspaikka Hessische Landes- und Hochschulbibliothekin käsikirjoitusosasto Darmstadtissa.

ginen laulu, jossa viittaus Schleiermacheriin."[397] Kuittasiko Fanny Hensel edellisessä sävellyksensä kuitenkaan vain ohimenevällä luettelolla? Voisiko tekstikohtaan sisältyä jotain sellaista, mikä ei näy siinä heti? Mitä Fanny Hensel oikeastaan kirjasi päiväkirjaansa? Sunnuntaina oli siis ollut hänen järjestämänsä musiikkitilaisuus. Ainoa, mitä hän tästä tilanteesta merkitsi ylös, oli sen ohjelmisto. Merkinnässä ei mainittu esittäjiä, yleisöä tai esityksen onnistumista. Tärkeätä oli ollut konsertin musiikki ja sen säveltäjät. Säveltäjiä oli tällä kertaa kaksi: hän itse ja Beethoven. Omat sävellyksensä hän yksilöi itsellensä hyvinkin tarkasti, Beethovenin sävellykset taas olivat epämääräisempi ryhmä.

Spinnerlied on sävelletty syyskuussa 1823 Ludwig Tieckin (1773-1853) runoon. Maurerin (1997a, 9) mukaan vuoteen 1829 saakka Fanny Henselin laulujen runoilijoiksi valikoituivat perheen ystävä- ja tuttavarunoilijat, joihin myös Tieck lukeutui.[398] Sunnuntain toiset Fanny Henselin sävellykset olivat kaksi duettoa, joita hän ei yksilöinyt tarkemmin[399]. Kenen sävellys oli sitten Schleiermacheriin viittaava eleginen laulu? Fanny Henselin sävellyskäsikirjoitusten joukossa ei tällaista laulua ole. Mendelssohnien suvun tuttavapiiriin kuulunut yliopiston professori Friedrich Schleiermacher (1768-1834) oli kuollut helmikuussa 1834. Hensel kertoi Felix-veljelle kirjeessä[400] rakastetun filosofin valtaisista hautajaisista. Laulun asettaminen tekstissä hänen toisten sävellystensä yhteyteen antaisi olettaa senkin olevan hänen itsensä. Fanny ja Felix Mendelssohnin nuottikokoelmaan sen sijaan kuului Beethovenin sävellys *Elegisches Gesang*[401]. Oliko viittaus Schleiermacheriin sittenkin keskeisintä teosten säveltäjien tai niiden esittäjien sijaan? Schleiermacher oli juuri sillä hetkellä kuolemansa vuoksi ajankohtainen ja myös Fanny Henselille tärkeä. Ehkä hän halusi kyseisen musiikin esittämisellä muistella ja kunnioittaa Mendelssohnien perheen pitkäaikaista ystävää.

---

[397] "Sonntag bei mir eine Menge verschiedene Sachen. Sonaten v. Beethoven. Meine beiden Duetten u. Spinnerlied u. elegischer Gesang mit Hindeutung auf Schleiermacher." (Päiväkirja 20.2.1834.)

[398] Hensel sävelsi vuosien 1823 ja 1824 aikana yhteensä viisitoista Tieckin runoa (Maurer 1997a, 192).

[399] Kyseiseen ajankohtaan mennessä hän oli säveltänyt kuusi duettoa, joista kaksi viimeisintä olivat "So soll ich dich verlassen" sopraanolle, tenorille ja pianolle (1832) ja "Schlafe du, schlafe du süß" sopraanolle, altolle ja pianolle (1829). Ks. Klein (toim.) 1995.

[400] Kirje 18.2. 1834, C 51.

[401] Ks. Elvers ja Jones 1993, 93. Päiväkirjamerkinnän kommentaarissaan myös Klein ja Elvers (2002, 297) viittaavat teoksen säveltäjänä Beethoveniin.

Kiinnostavaa tekstikohdassa on myös, miten Fanny Hensel ilmaisi sunnuntaimatineassa esitetyn ohjelmiston. Hensel ei koskaan epäröinyt asettaa omia sävellyksiään samaan esitykseen kenen tahansa muiden säveltäjien kanssa. Tosin hän eliminoi mahdollisuudet tulla rinnastetuksi tiettyjen säveltäjien kanssa, koska hän laati matineoiden ohjelmiston oman esteettisen ajattelunsa pohjalta. Hän ei juurikaan esittänyt tai esityttänyt aikansa muotimusiikkia. Lähtökohtana oli aina tilanne, johon Fanny Hensel kokosi musiikkia saatavissa olevien muusikoiden kykyjen ja mahdollisuuksien mukaan. Länsimaisen taidemusiikin kanonisaatio oli tuolloin vasta muodostumassa[402], tosin Beethovenin asema oli jo tässä vaiheessa erityisen vahva Berliinissä, joka oli tärkeimpiä varhaisen Beethoven-reseption paikoista[403]. Yhtenä Beethovenin musiikin esitaistelijana Berliinissä toimi Mendelssohnienkin ystäväpiiriin tiettynä aikana kuulunut musiikkikirjoittaja ja -teoreetikko ja säveltäjä A. B. Marx.

Toinen esimerkki sävellyksen esittämisen luettelomaisesta maininnasta on vuodelta 1847: ”(…) ja päivällispöydässä neliäänisiä lauluja”[404]. Esitys näyttäisi olevan edellistä vielä ohi menevämpi maininta. Syötiin ja samalla laulettiin moniäänisesti. Henselien luona täytyi päivällisellä olla väkeä enemmän kuin vain vaimo, mies ja lapsi, sillä lauletut laulut olivat Fanny Henselin edellisenä vuonna säveltämiä sekakuorolauluja. Jokaisessa äänessä piti siis olla ainakin yksi laulaja. Aviomies Wilhelm Hensel ei osannut laulaa lainkaan, todennäköisesti myöskään 16-vuotias Sebastian-poika ei laulanut[405]. Sisaruksista Rebecka ja Paul olivat tuolloin Berliinissä. Mahdollisesti tässä seurapiirimusisoinnissa oli mukana Henselin omia kuorolaisia, joiden kanssa hän oli usein edellisenä kesänä laulanut kyseisiä lauluja. Kysymys oli mahdollisesti jo julkaistuista lauluista. Edellisen elokuun kirjeessä Felix-veli oli nimittäin saanut tiedon, että ”seuraavaksi tulee ulos kuusi neliäänistä laulua”[406]. Kuorolaulut – *Gartenlieder* – ilmestyivät kevättalvella 1847 opusnumerona kolme[407]. On mahdollista, että ne olisivat olleet saatavilla jo kyseisen vuoden tammikuussa, ja päiväl-

[402] Ks. esim. Weber 1977, 1989; Kerman 1983; Citron 1993; DeNora 1995.
[403] Borchard 1997, 14.
[404] ”u. beim Essen 4stimm. Lieder” (päiväkirja tammikuussa 1847).
[405] Sebastianin mainittiin laulaneen joskus nuorempana sopraanoa.
[406] ”(…) nächstens 6 4stimmige Lieder kommen” (kirje elokuussa 1846, C 145).
[407] Sirota 1981, 330.

lislaulut olisi laulettu julkaistusta kokoelmasta[408]. Painetusta nuottiversiosta laulaminen antaisi sävellyksille toisenlaisen merkityksen kuin jos laulut olisi laulettu käsikirjoituksesta. Julkaistuna ne oli tarkoitetut suurempaan kuin perhe- ja seurapiirijulkisuuteen. Julkaistut sävellykset viittasivat myös siihen, että niiden säveltäjä ei ollut enää selvästi amatööri tai diletantti. Se, miten Fanny Hensel kertoi tässä kuorolauluistaan, liittää hänen tekstinsä esitystä korostavaan ja samalla myös funktionaaliseen musiikkikäsitykseen. Tärkeintä oli, että päivällisen yhteyteen löytyi musiikkia. Tärkeätä ei ollut sanoa, että laulut olivat hänen tai kenenkään muunkaan säveltämiä.

Omasta sävellyksestä Fanny Hensel mainitsi peitellysti ja lyhyesti myös kertoessaan pianisti Luise Dulckenin (1811-1850) esiintymisistä luonaan Berliinissä: ”Sunnuntaina soitin Mozartin konserton, sitten Decker lauloi Heron ja Dulcken soitti F:n [Felixin] konserton kipeällä sormellaan, mutta kuitenkin hyvin kauniisti.”[409] Tekstissä mainittu *Hero* oli Henselin säveltämä. Hän toi jälleen oman sävellyksensä esiin esityksen muodossa kertomatta sen säveltäjää. Pääosassa tekstissä oli berliiniläinen pianisti, joka fyysisestä vajavuudestaan huolimatta onnistui soitossaan. Oma sävellys näyttäisi katoavan sivulauseeksi. Koska *Hero* oli Fanny Henselin sävellys, kyseisen tekstin kautta sunnuntaikonserttien säveltäjäksi W. A. Mozartin ja Felix Mendelssohnin rinnalle määrittyi myös Fanny Hensel. Hän ei tässäkään kirjoittanut itseään miespuolisten säveltäjien ulkopuolelle, vaan sijoitti itsensä samaan yhteyteen heidän kanssaan. Myöhemmin kaanonin ulkopuolelle joutumisen aiheuttikin hänen sunnuntaikonserttiensa konteksti; musiikin kaanoniin ei valikoitunut musiikki, jota esitettiin yksityisessä ja naisten alueelle kuuluvassa foorumissa.

Erään toisen kerran oman sävellyksen esille tuleminen sunnuntaimatineoiden yhteydessä liittyi siihen, että esittäjä oli niittänyt sävellyksellä suosiota. Fanny Henselin matineassa esiintyivät Berliinissä kiertueella oleva viulisti Henri Vieuxtemps (1820-1881), joka soitti Charles Bériot´n (1802-1870) variaatioita ja laulaja Clara Novello (1818-1908), jolle Fanny

[408] *Neue Zeitschrift für Musik* -lehdessä ilmestyi *Gartenliederien* kritiikki kuitenkin vasta 14.5.1847.
[409] ”Sonntag spielte ich eine Concert v. Mozart, denn sang die Decker Hero, u. die Dulcken spielte F:s Concert mit einem schlimmen Finger, aber doch sehr schön” (päiväkirja 9.4.1834).

Hensel sävelsi Mozartin kantaattiin *Davidde penitente* kadenssin. Tällä kadenssilla Novello sai ”myrskyisän menestyksen”[410]. Clara Novello oli englantilainen laulaja, joka elämänsä tässä vaiheessa esiintyi julkisesti Saksassa mm. Leipzigissa ja Ala-Reinin musiikkijuhlilla. Avioiduttuaan 1843 hän vetäytyi julkisuudesta, mutta palasi seitsemän vuoden kuluttua takaisin, koska aviomies ei kyennyt yksin elättämään perhettään.[411] Samassa sunnuntaimatineassa esitettiin vielä yksi Beethovenin trio. Miespuolisten säveltäjien musiikin rinnalle asetettu oma sävellys oli siis se, joka tuossa konsertissa oli Fanny Henselin mukaan menestys. Menestys laitettiin kuitenkin sävellyksen esittäjän ansioksi, ei sen säveltäjän.

Italian matkalla 1839-1840 Henselin sävellykset liittyivät useimmiten tuttavapiirin yhdessäoloon sekä sisä- että ulkotiloissa. Tyypillisempää kuin säveltämisestä kirjoittaminen oli mainita oman sävellyksen esityksestä. Näin esimerkiksi tilanteessa, jolloin perhe siirtyi kesäksi Napoliin ja jätti jäähyväisiä Roomalle: ”Soitin pikkuisen sanattoman laulun E-duurissa, sitten rouva Bellay lauloi kahdesti Italialaisen Cavatinani.”[412] Oman musiikin esittäminen tapahtui Fanny Henselin mukaan ihmisten pyynnöstä. Hän ei itse halunnut ”tyrkyttää” ihmisten kuultavaksi omia sävellyksiään, vaan ilmaisi asian niin, että häntä olisi tarvittu. Häntä pyydettiin soittamaan ja todennäköisesti häntä pyydettiin soittamaan juuri omia kappaleitaan. Esimerkiksi kun Italiassa vieraat pyysivät musiikkia, ”(…) minun täytyi soittaa ja laulaa vuorotellen, muutama Schubertin lied, oma Heimathliedini: Mir sind wir nun vorerst ganz still zu Haus, useita muitakin lauluja, suosittu Veneziana ja no 1.”[413]

Sävellys tunnelman luojana

Kulttuurihistorioitsija Anne Vincent-Buffault (1991, 241-247) korostaa, miten myös tunteilla on ollut oma historiansa ja kuinka tunteet ja niiden ilmaiseminen ovat kulttuuri- ja aikasidonnaisia. Vielä 1700-luvun Rans-

[410] ”(…) ich hatte ihr eine lange Cadenz gemacht, womit sie furore machte” (kirje 12.12.1837, C 99).
[411] Novellosta mm. Citron 1987, 663; Reich 1993, 133.
[412] ”(…) spielte das E-dur-Liedchen ohne Worte, dann sang Madame Bellay zweimal meine italienische Cavatine, (…)” (päiväkirja 30.5.1840, Hensel II, 161).
[413] ”(…)musste ich nacheinander spielen u. singen, ein paar Lieder von Schubert, mein Heimathlied: Mir sind wir nun vorerst ganz still zu Haus, mehrere andere Lieder, die beliebte Veneziana u. no 1” (päiväkirja 13.7.1840).

kassa julkinen tunteiden ilmaiseminen oli tavallista, ja esimerkiksi hyvä teatteriesitys oli sellainen, joka sai yleisön itkemään. Kyynelten status muuttui vähitellen ja tunteet siirtyivät yhä enenevässä määrin vain läheisten kesken ilmaistuiksi. Vincent-Buffault puhuu tapahtumasta tunteiden individualisaationa ja intiimisyyden nousuna. Julkinen tunteiden ilmaisu siirtyi ”yksityiseen, salaiseen ja pimeään”. Samanaikaisesti kun tunteiden osoittaminen menetti tehtäväänsä yhteisen kokemuksen ilmaisijana ja sosiaalisena siteenä, kyyneleet alkoivat edustaa feminiinisyyttä. Miesten kyynelille kyllin riittävä ja arvokas syy oli enää kuolema, naiset saivat vielä itkeä kirkossa, lukiessaan romaaneja tai soittaessaan pianoa. Mitä pidemmälle 19. vuosisata eteni, sitä enemmän kyynelehtimistä alettiin pitää sentimentaalisuutena, joka edusti naisellisuuden lisäksi myös typeryyttä. Fanny Henselin toiminta-ajalla edellä kuvattu muutos oli tapahtumassa. Itkemisestä ja tunteiden ilmaisusta oli tulossa yksityinen asia. Omissa teksteissään hän kirjoitti itkemisestä suoraan vain kerran. Se sijoittui päiväkirjaan ja koski Felix Mendelssohnin ja tämän vaimon itkemistä, kun Felixin työsuunnitelmat Berliinissä eivät olleetkaan onnistuneet[414]. Hän itse oli kuitenkin useamman kerran ”lähellä kyyneleitä”. Yhteisesti koettu tunnelma ei kuitenkaan ollut menettänyt merkitystään, vaikkei enää yhteisesti itkettykään. Kirjeistä välittyvä tunnelma oli usein vahvoilla tunteilla ladattu.

Tilanteen tunnelma rakensi yhteyttä ihmisten välille, ja tässä musiikki oli tärkeässä roolissa. Merkittävää on, että kertoessaan tunnelmista Fanny Hensel liitti niiden muotoutumiseen oman musiikkinsa, omat sävellyksensä. Tunnelman lisäksi esitysmainintaan liittyi usein arvio esityksen onnistumisesta ja sen vaikutuksesta ihmisiin. Esimerkiksi kihlajaisiltansa musisoinnista kertoessaan Fanny – tuolloin vielä virallisesti Mendelssohn Bartholdy – nimesi läsnäolevat ihmiset, esitetyn musiikin ja illan tunnelman.

> Päivällisen jälkeen tuli vanha Schadow. Illalla Steinb.[eck] ja Heyd.[emann]. Musisoitiin, minun liedejäni, fuuga Hansteinille jne. Olimme kaikki erityisen liikuttuneita, Felix

[414] Päiväkirja 2.11.1842.

> sanoi liedistäni: ”Du jungfräulicher Geist”, tietämättä, että se on Hansteinille, se kuulostaa niin keuhkotautiselta. Se oli oikein ihana.[415]

Jälleen omat sävellykset ja säveltäjänä oleminen palvelivat ulkomusiikillista tekijää, kihlajaisillan yhdessäolosta tehtiin musiikin avulla herkistynyt. Musiikin tehtävä oli nostaa esiin tunteita. Se jäsensi tilanteen tunnelman tietynlaiseksi. Fanny-tyttären säveltämä laulu muistutti mieleen veljen pari vuotta aiemmin edesmenneen nuoruuden ystävän[416], Hansteinin, joka oli todennäköisesti kuollut keuhkotautiin. Illasta kertomallaan anekdootilla Fanny Hensel sai musiikkinsa edustamaan tuota sairautta. Muuten hänen sävellyksensä loivat ja ylläpitivät herkkää ja liikuttunutta tunnelmaa.

Porvarisnaisten musisointia tutkineen Eva Öhrströmin (1987, 129) mielestä salonki oli paikka, jossa naisten erityisesti pianon ääressä laulaen ja soittaen harjoittama musisointi toimi tunteiden ja tunnelmien välittäjänä ja herättäjänä. Öhrström pitää tällaista perheen keskuudessa harjoitetun musisoinnin musiikkiestetiikkaa vastakkaisena julkisen alueen autonomiselle musiikkiestetiikalle. Autonomisen musiikkiestetiikan mukaisesti musiikin tehtävä oli ikään kuin ”musiikki itse”. Musiikki oli taidetta, joka filosofisessa mielessä tavoitti äärettömyyden, johon muutoin ei ollut pääsyä. Autonomiselle musiikkiestetiikalle oli tärkeää musiikin säveltäjä, teoksen rakenne ja siinä tapahtunut sisäinen kehitys. Teokseen liittyvät sanalliset viitteet vähensivät sen arvoa autonomisena teoksena. Esityskeskeiselle musiikille ei musiikin tekijyydellä ollut samankaltaista merkitystä. Esimerkiksi edellä mainitussa päiväkirjakohdassa ei ilmoitettu edes esiintyjiä ja sävellyksetkin ilmaistiin yhtä lukuunottamatta vain genrenmukaisesti. Liedejä Fanny Hensel oli tuolloin säveltänyt sentään jo pitkälti toista sataa.

Samantapainen esimerkki oman sävellyksen esiin tuomisesta vaivihkaa ja osana tunnelman luomista on syksyltä 1833. Hänen sävellyksis-

[415] ”Nach Tisch kam der alte Schadow, Abends Steinb. u. Heyd. Es ward Musik gemacht, Lieder von mir, die Fuge für Hanstein, etc. Wir waren alle besonders bewegt, Felix sagte von meinem Liede: du jungfräulicher Geist, ohne zu wißen, daß es an Hanstein sey, es klinge so schwindsüchtig. Es war sehr schön.” (Päiväkirja 30.1.1829.)

[416] Ks. Klein ja Elvers 2002, 284.

tään esitettiin sunnuntaina 15.9.1833 Dramaattinen kohtaus sopraanolle pianolle eli *Hero ja Leander*.

> Eilen meillä oli musiikki. Soitin Beethovenin kolmoiskonserton. Sitten Decker lauloi Sceneni, sitten Felix soitti aivan ihanasti konserttonsa ja Bachin d-molli[konserton]. Oli äärettömän mielikuvituksellista ja erikoista.[417]

Sävellys on käsikirjoituksen[418] mukaan konserttiaaria *Dramatische Scene* sopraanolle ja orkesterille. Wilhelm Henselin kirjoittama teksti perustuu kreikkalaiseen legendaan, jossa öisin rakastettunsa luokse uiva Leander hukkuu, ja hänet löydettyään myös Hero hukuttautuu. Teos jakautuu resitatiiviin ja kahteen aariaan. Erillisinä käsikirjoituksina ovat säilyneet partituuri ja soolo-osuus. Sävellyksen lopullista valmistumista eli sen orkestrointia ilmentää käsikirjoituksen lopussa merkintä ”21.1.1832”. Fanny Hensel oli säveltänyt teoksen sairaalle Ulrike-ystävälleen, joka hyvin pian teoksen valmistuttua kuoli. Mendelssohn-arkistossa on sävellyksestä myös toinen käsikirjoitus (MA Depos. Lohs 4). Siinä teoksen otsikon jatkeeksi on kirjoitettu Wilhelm ja Fanny Henselin omistus ystävälleen Ulrike Petersille 24.12.1831. Tästä käsikirjoituksesta päätellen ensimmäiset aiheet olisivat valmistuneet 21.12. ja koko teos olisi ollut valmis jo kahden päivän kuluttua 23.12. Koska se on päivätty aivan joulun alle, on todennäköistä, että se olisi myös esitetty perheen joulujuhlissa, vaikka kyseisen vuoden joulunvietosta ei olekaan merkintöjä.

Mitä Fanny Hensel teki? Alkoiko hän tekstissään eritellä, miten rouva Decker onnistui tulkitsemaan teoksen sisältämän traagisen kertomuksen, miten teos oli saanut itseänsä oikeuttavan esityksen? Ei, vaan Hensel kuvasi päiväkirjaan sunnuntaimatinean, sen ohjelmiston ja matinean tunnelman. Oma sävellys oli osa kokonaisuutta, johon kuuluivat myös Fanny Henselin esittämä Beethovenin pianokonsertto ja Felix Mendelssohnin esittämä oma ja Bachin pianokonsertto. Päiväkirjamer-

[417] ”Gestern hatten wir Musik. Ich spielte Tripelconc. v. Beeth. Dann sang die Decker meine Scene, dann spielte Felix wunderschön sein Concert u. d-moll v. Bach. Unendlich phantastisch u. eigenthümlich.” (Päiväkirja 16.9.1833.)

[418] MA Ms. 41. Sävellyskäsikirjoitukset viittaavat kaikki Berliinin Mendelssohn-arkiston sävellysluetteloon, Klein (toim.) 1995.

kinnässä oma sävellys oli siis maininta sävellyksen esityksestä sen kummemmin sävellyksen tai esityksen ansioita tai puutteita arvioimatta. Henselin ohjelmiston luettelointi ikään kuin tähtäsi tapahtumasta kertovan osuuden kokonaisarvioon: musiikki – ja sen joukossa hänen oma sävellyksensä – oli luonut erityisen tunnelman. Sävellyksillä tähdättiin siis aivan samaan kuin musisoinnillakin: yhteisen ja erityisen kokemuksen saavuttamiseen. Tuo kokemus oli mahdollista, kun sävellyksiä esitettiin intiimissä yhteydessä, familiaarissa ympäristössä, perheen ja seurapiirin kesken.

Esitysten hyvää tekevä vaikutus

Ennen modernia aikaa vielä 1700-luvun lopulle saakka moraalisen voiman ajateltiin asustavan mm. musiikissa. Musiikki sisälsi erilaisia haluja ja tunteita, jotka vaikuttivat ihmisten käyttäytymiseen.[419] Erityisesti päiväkirjamerkinnöissä Fanny Hensel liitti saman voiman sävellyksiinsä. Musiikin vaikutus oli useimmiten positiivinen. Musiikki oli liikuttanut ihmisten tunteita ja tuottanut kuulijoille iloa ja mielihyvää, huvitusta[420]. Esityksestä tai sävellyksestä pitäminen on myös luettavissa musiikin positiiviseksi seurannaisvaikutukseksi.

Fanny Henselin kertoessa *Lobgesang*-kantaatistaan huomio kiinnittyy lauseeseen, jolla hän päätti sävellyksestä kertomisen: ”Illalla oli musiikkini, jonka W.[ilhelm] oli tilannut Sebastianin syntymän johdosta. Se laulettiin valitun yleisön edessä ja se tuotti meille ja kaikille paljon huvitusta. Ilta oli oikein ihana.”[421] Fanny Hensel ei sanonut edes sävellyksen nimeä, puhumattakaan sen musiikillisen sisällön kuvaamisesta. Sävellysten nimeämiseen vaikutti varmasti foorumi, jossa hän niistä kirjoitti. Päiväkirja oli ensisijaisesti kirjoitettu ”itselle”, jolloin samanlaista sävellysten esittelyä ei tarvinnut kuin silloin, kun siitä kerrottiin toisille. Päiväkirjamerkinnän koordinaatiopisteet olivat aviomies, lapsi ja hän itse sekä musiikin hyvää tekevä vaikutus perheelle ja kaikille, jotka olivat kokoontuneet viettämään Wilhelm Henselin syntymäpäiviä. Sävellys oli

419 Ks. esim. Kerman 1985, 65; Sarjala 2001a, 23 ja 230.
420 ”Freude und Vergnügung”
421 ”Abends hatte sich W. meine Musik zu Seb. Geburt bestellt, die vor einem gewählten Publicum gesungen ward, u. uns u. Allen viel Vergnügen machte. Es war ein sehr schöner Abend.” (Päiväkirja 19.7.1831.)

siis olemassa esityksen kautta sosiaalisen yhdessäolon ja juhlinnan välineenä.

Aviomies Wilhelm Hensel oli todennäköisesti pyytänyt vaimoaan säveltämään jotakin, joka olisi osoitus vanhempien rakkaudesta lapseensa ja joka näin voisi lujittaa perheen sisäistä identiteettiä. Sävellys oli *Lobgesang* eli kantaatti Raamatun tekstiin kahdelle solistille (sopraano ja altto), neliääniselle sekakuorolle ja orkesterille. Sävellystyö oli lähtenyt käyntiin jo varhain keväällä, sillä käsikirjoituksen (MA Ms. 130) nimilehdellä on kirjattu päiväys ”Berlin, den 6ten Februar 1831”. Kyseinen aika oli ollut avioparin elämässä erityisen onnellista, mistä Fanny Hensel kertoi poikkeuksellisen avoimesti tuon ajan päiväkirjassaan. Onni täydellistyi näin vielä äidin sävellyksen ja sen esityksen muodossa isän syntymäpäivänä. Perhe oli sidottu yhteen monin eritasoisin sitein.

Teos alkaa alkusoitolla, jota seuraa 6.4.1831 päivätty ensimmäinen kuoro-osuus. Soolo-osuuksien jälkeen tulee loppukuoro ja päiväys ”Ende, den 14ten Juni 1831”. Sävellys oli siis valmis kaksi päivää ennen Sebastianin yksivuotispäivää. Käsikirjoituksen teksti ”S.H. 16 JUN. 1831” ja ”Für Felix Ludwig Sebastian Hensel am ersten Jahrestag seiner Geburt von seiner Mutter” ilmaisee sen omistuksen pariskunnan ainoalle lapselle. Mendelssohn-arkistossa *Lobgesangista* on käsikirjoituksen lisäksi useampia kopioita teoksen eri osista. Orkesterisäestyksellinen sopraanosoolo *O, daß ich tausend Zungen hätte* on ollut perheystävän, Karl Klingemannin omistuksessa. Sävellyksen oli Klingemanille lahjoittanut Felix Mendelssohn[422]. Koska käsikirjoituskopio on päivätty jo heinäkuussa 1831, Fanny Henselin on täytynyt lähettää kopio sopraanosoolosta tuolloin Italiassa oleskelleelle Felix Mendelssohnille. Arkistossa on myös teoksen kokonainen kopio (MA Depos. Berlin Ms. 1) ja erillisiä soolo-osuuksien kopioita (MA Depos. Berlin Ms. 6 ja 7). Kopioiden määrä viittaa siihen, että teosta tai sen osia olisi mahdollisesti esitetty useammin kuin vain Wilhelm Henselin syntymäpäivänä 5.7.1831[423]. Sellaisesta ei toistaiseksi ole tiedossani mitään mainintaa. Käsikirjoituskopioiden

[422] Käsikirjoituksen lopussa ”Seinem Freunde C. Klingemann in London am 24.7.1831 vom Bruder der Verfasserin geschenkt”.[Ystävälleen C. Klingemannille Lontoossa 24.7.1831 lahjoittanut tekijän veli.] MA Ms. 16.

[423] Sirota (1981, 66) viittaa mielestäni erheellisesti epävarmuuteen siitä, mitä Wilhelm Henselin syntymäpäivillä esitettiin. Päiväkirjateksti on yksiselitteinen.

määrä voi olla myös merkki siitä, että perheen äidin sävellys toimi sukulaisille tai ystäville annettuna lahjana.

Verrattaessa Fanny Henselin *Lobgesangia* lähes kymmenen vuotta myöhemmin sävellettyyn Felix Mendelssohnin *Lobgesangiin*[424] voi havaita näiden kahden sävellyksen saaman sukupuolittuneisen merkityksen. Naisen säveltämä kantaatti on ylistys lapsen syntymälle ja korostaa näin perheen merkitystä. Leon Botstein (1993, 575) taas korostaa Felix Mendelssohnin teoksen yhteyttä filosofiaan. Siinä yhdistyvät kristinuskon ja juutalaisuuden voimat Moses Mendelssohnin sovittelevassa hengessä.

Positiivisten tunteiden tuottamisen lisäksi musiikkiesitys oli saattanut johtaa erimielisyyksien sopimiseen. Näin tapahtui joulukuussa 1831, kun Abraham Mendelssohnin syntymäpäivillä (11.12.) esitettiin Fanny Henselin sävellys *Musik für die Toten der Cholera-Epidemie 1831*. Kertoessaan päiväkirjassa syntymäpäivistä Hensel ei nostanut keskiöön omaa musiikkiaan, vaan sen, että sävellys palveli isän syntymäpäiviä ja että koko juhlien paras tulos oli, kun isä ja perheen ystävä A. B. Marx sopivat erimielisyytensä. ”En olekaan vielä puhunut isän syntymäpäivistä, joita juhlistettiin meillä Kolera-musiikkini välityksellä. Se onnistui oikein hyvin, neiti Schätzel lauloi ihanasti ja kaikkein ilahduttavin tulos oli, kun isä sopi riitansa Marxin kanssa.”[425] Mahdollisesti riidan sopiminen olisi onnistunut myös ilman Fanny-tyttären säveltämän laajan kuoro- ja orkesteriteoksen esitystä, mutta Fanny Hensel nivoi nämä asiat selkeästi toistensa yhteyteen. Merkinnästä ei missään tapauksessa nouse esille autonominen sävelteos.

Kyseinen päiväkirjan kohta on ainoa, jossa käsiteltiin myöhemmin pääasiassa oratoriona[426] tunnettua teosta. Maininta omasta sävellyksestä oli sivulauseessa, mutta Fanny Hensel ei jättänyt käsittelyä maininnan asteelle, vaan arvioi myös, miten sävellyksen esitys onnistui. Tosin arvio oli äärimmäisen lyhyt ja luovutti osaksi kunnian onnistumisesta sopraanosolistille, Pauline Schätzelille. Kyseessä onkin päiväkirjatekstin tyypilli-

[424] *Lobgesang* op. 52 vuodelta 1840 on sinfoninen kantaatti laulusolisteille ja kuorolle, tunnetaan myös 2. sinfoniana.

[425] ”Von Vaters Geburtstag habe ich noch gar nicht gesprochen, der bei uns durch meine Choleramusik gefeiert wurde. Es fiel sehr gut aus, die Schätzel sang wunderschön, u. das erfreulichste Resultat war, dab Vater sich mit Marx versöhnte.” (Päiväkirja 1.1.1832.)

[426] ”Oratorion” ja ”Koleramusiikin” välisestä problematiikasta mm. Hellwig-Unruh 1996 ja Huber 1997.

nen tilanne, jossa omista sävellyksistä puhuttaessa tärkeimmäksi aiheeksi nousee kuitenkin jokin ulkomusiikillinen seikka. Nytkin musiikillista onnistumista tärkeämpää oli, että riidat oli saatu sovittua ja perheen läheinen ystävä A. B. Marx oli jälleen myös Abraham Mendelssohnin suosiossa. Säveltäjyys kääntyi sovituksen ja anteeksiannon välineeksi.[427]

Sävellyskäsikirjoituksen (MA Ms. 39) mukaan Fanny Hensel sävelsi tätä *Kolera-musiikkiaan* pitkin syksyä 1831. Tuona vuonna kolera tunkeutui Berliinin erityisellä voimalla ja useita Henselin sukulaisia ja tuttavia kuoli siihen. *Kolera*-musiikin toinen osa, alttosoolo on päivätty valmistuneeksi 9.10.1831, kahdeksas osa (tenorisoolo) on valmistunut 22.10., kahdestoista osa (kuoro) 12.11. ja koko teos oli valmis 20.11.1831. Sävellys on neljälle solistille (sopraano, altto, tenori, basso), kahdeksanääniselle sekakuorolle ja orkesterille. Alkuperäinen otsikko viittaa requeimtyyppiseen sävellykseen *Musik für die Toten der Cholera-Epidemie 1831*. Tyylillisesti *Kolera-musiikin* esikuva oli Johann Sebastian Bach, jota Mendelssohnien perheessä ja lähisuvussa arvostettiin säveltäjistä kaikkein korkeimmalle.

Fanny Hensel oli todennäköisesti kirjoittanut sävellyksestä ja ainakin sen esityksestä Felix Mendelssohnille, sillä tämä käsitteli teosta hyvinkin kriittisesti omassa vastauskirjeessään. Felix Mendelssohn antoi ymmärtää, että Fanny Hensel myös johti *Kolera-musiikin*[428]. Fanny Henselille itselleen johtamisella ei näyttänyt olevan erityistä merkitystä, jonka hän olisi halunnut kirjata päiväkirjaansa. Ehkä johtaminen oli myös niin itsestään selvä käytäntö perhejuhlissa, ettei hän siksi tullut maininneeksi sitä. Johtaminen tapahtui yleensä pianon äärestä, osana esityksen säestämistä.

Sivistysporvaristorouvan tehtäviin kuului 1800-luvun puolivälin Berliinissä toisista ihmisistä huolehtimen. Rouva oli eräänlainen työn-

[427] Myös ennen avioliittoaan Fanny Mendelssohn näyttäytyi muutaman kerran sovinnontekijän roolissa. Kun hänen isoäitinsä Bella Salomon kysyi tytöltä, mitä tämä halusi "palkaksi" soittamisestaan, Fanny Mendelssohn vastaus oli, että paras palkka olisi, jos isoäiti tekisi sovinnon kristityksi kääntyneen poikansa Jacobin kanssa. Vuonna 1829 hän yritti välttää konfliktia Abraham Mendelssohnin ja Felix Mendelssohnin välillä, kun isä oli kuullut, että Felix Mendelssohn esiintyi Englannissa ilman kääntymystä osoittavaa Bartholdy-nimeä. Sisar yritti taivuttaa veljeään nimen käyttöön. (Tilanteita selostanut mm. Toews 1993, 730.)

[428] "(…) als ich von Deiner neuen Musik las, die Du mit Umsicht zu Vaters Geburtstag dirigiert hast" (Felix Mendelssohnin kirje Fanny Henselille Pariisista 28.12.1831, WW 133-134).

johtaja, joka huolehti siitä, että kodin työt sujuivat ja että perheenjäsenillä ja palvelusväellä olivat asiat henkisesti ja ruumiillisesti kunnossa. Fanny Hensel oli syvästi tietoinen roolistaan työnjohtajana ja hoivaajana, kun hän vuoden 1836 alussa kirjoitti perheen kuulumisista veljelleen.

> Tämä vuosi on alkanut meillä tarpeeksi huonosti: kolme keittäjänvaihdosta (jos sinä olisit nainen tai sinulla olisi vaimo, tietäisit mitä se on, kun kolmena päivänä on kolme eri keittäjää), yksi sairas mies, Hensel joutui toisena päivänä petiin ja sellainen määrä kotiväkeä. Antakoon Jumala meille nyt hiukkasen rauhaa ja lepoa, saattaisimme sitä tarvita.[429]

Henselin käsitteli teksteissään usein sairauksia. Kirjeistä ja päiväkirjoista on luettavissa hänen aktiivinen roolinsa läheisten ihmisten sairauksien hoitamisessa. Sairaiden hoivaamisella oli monenlaisia muotoja. Eräs oli ilahduttaa sairasta omalla sävellyksellä, kuten jo edellä mainitun *Dramatische Scenen* tapauksessa. Musiikki oli ollut siis hyödyllistä ja tarpeellista.

Musiikin positiivisen seurauksen ei tarvinnut olla aina toisille tuotettua. Kun sunnuntaimatineassa oli soitettu eräs Fanny Henselin uusi sävellys, hän intoutui ylistämään: ”Sunnuntaimusiikkini kukoistavat kovasti ja tuottavat minulle suurta iloa. Eilen kokeiltiin yhtä uuttani”[430]. Merkintä näyttäisi siltä, että matineassa olisi soitettu jokin uusi Fanny Henselin sävellys. Päivämäärän (4.10.) viikonpäivä on kuitenkin tiistai[431]. Virhe päiväyksessä ei olisi ainutlaatuista. Mutta on myös mahdollista, että sunnuntaina esitettiin jotain aivan muuta ja maanantaina eli ”eilen” eli pariskunnan hääpäivänä 3.10. olisi harjoiteltu tai esitetty vaikkapa lauantaina 1.10. valmistunutta kantaattia *Hiob*[432]. Näin se olisi ollut lahja puoli-

[429] ”Wir haben das neue Jahr schlecht genug angefangen, mit doppeltem Köchinnenwechsel (wärest oder hättest Du eine Frau, so würdest Du wissen, was das heibt, in drei Tagen drei Köchinnen zu haben), einem kranken Mann, Hensel lag den 2ten zu Bett, u. solchem Hauskrenz. Gott gebe uns ein wenig Ruhe jetzt, wir könnens brauchen.” (Kirje 5.1.[1836] C 77.)

[430] ”Meine Sonntagsmusiken prosperiren sehr, u. machen mir große Freude. Gestern wurde eine neue von mir probirt.” (Päiväkirja 4.10. 1831.)

[431] Disney 1994, 86-87.

[432] Käsikirjoitus MA Ms. 40 kertoo, että uutta kantaattia on aloitettu jo kesällä. Sen valmistumisajankohta viittaa siihen, että sävellys olisi voitu esittää avioparin hääpäivänä (3.10.) tai ainakin se voisi olla lahja aviomiehelle. *Hiob* on vuoden 1831 kantaateista ainoa, josta ei ole merkintöjä missään Fanny Henselin teksteissä.

soiden väliselle avioliitolle. Olkoonkin, että päiväkirjamerkintä korostaa ilon tuojana sunnuntaimatineoiden sujumista, ilon aiheena ovat varmasti olleet myös omat sävellykset: jo kesällä esitetty Lobgesang, juuri esitetty *Hiob* ja jo työn alla oleva *Musik für die Toten der Cholera-Epidemie 1831.*

Fanny Henselin musiikkiin liittyi vahvasti myös hauskanpito, elämästä nauttiminen ja jopa lapsellinen hassuttelu. Erityisesti ensimmäisellä Italian matkalla hänen sävellyksensä olivat yhteisen hauskuuden välineitä. Toukokuun alussa 1840 Henselit lähtivät retkelle ystäviensä kanssa kaupungin ulkopuolisille kukkuloille. Luonnon helmassa syötiin eväitä, katseltiin maisemia ja nähtävyyksiä, keskusteltiin ja sitten ihmisten ”(…) pyynnöstä Wilhelm improvisoi pienen runon, minä siihen musiikin, jonka äänet kirjoitin esiin ja lauloin pikku laulun Charlotten ja Magnuksen kanssa, josta ihmiset saivat aivan lapsellista iloa.”[433]

Lahjan antaminen oli myös yksi Fanny Henselin sävellysten konreettinen olomuoto. Musiikin hyvää tuottava vaikutus ilmeni lahjan antamisen kautta. Esimerkiksi Roomassa hän lahjoitti yhden sävellyksistään seurapiirin kesken pidettyjen arpajaisten palkinnoksi[434]. Lahjan antaminen oman sävellyksen muodossa oli hänelle varma keino tuottaa saajalle mielihyvää. Sävellettyään englantilaisen Mary Alexanderin (1806-1867)[435] kääntämät Heinen runot hän siirsi ne Wilhelm Henselin piirroksin koristelemaan muistokirjaan ja uskoi sitten tämän ”tuottavan hänelle [Mary Alexanderille] iloa”[436]. Kahta vuotta myöhemmin Felix Mendelssohn oli suunnitellut antaa morsiamelleen Cécile Jeanraud´lle lahjaksi muistokirjan ja pyysi siihen lauluja Fanny-sisarelta ja piirroksia Wilhelm Henseliltä. Sisar oli heti valmis antamaan sävellyksensä, hän halusi vain käytännön ohjeita: montako, millaiselle paperille ja milloin viimeistään[437]. Vaikka sävellyskäsikirjoituksen tai -kopion lahjoittamisessa ei ollut kyse esityksestä, niin niiden antaminen joka tapauksessa tähtäsi siihen, ettei niitä

[433] ”(…) auf Verlangen improvisierte Wilhelm ein Gedichtchen, und ich die Musik dazu, schrieb die Stimmen aus und sang das Liedchen mit Charlotte und Magnus, worüber die Leute eine kindische Freude hatten.” (päiväkirja 7.5.1840, Hensel II, 157).
[434] Kirje 21.5.1840, Klein 103.
[435] Fanny Hensel oli tutustunut Mary Alexanderiin veljensä välityksellä. Kirjeenvaihto Mary Alexanderin kanssa toimi samalla englanninkielen oppituntina.
[436] Kirje 12.4.1834, C 53.
[437] Kirje 22.11.1836, C 88.

vain siirretty pöytälaatikkoon, vaan ne esitettiin. Sekä Mary Alexander että Cécile Jeanraud olivat porvarisnaisia, jotka lauloivat ja soittivat kotioloissa.

Musiikin hyvää tekevä vaikutus oli myös sitä, että sävellyksistä yksinkertaisesti vain pidettiin. Seuraavassa sitaatissa Fanny Hensel sitoi omat sävellyksensä Bachin konserton esittämisen yhteyteen, joten on todennäköistä, että sävellykset olivat miellyttäneet Charles Gounod´ta nimenomaan esitettyinä.

> Pieni venetsialainen kappaleeni miellyttää häntä [Gounod´ta] erinomaisesti, samoin myös h-mollikappale, jonka olen tehnyt täällä, niin myös Felixin duetto, Capriccio a-mollissa ja ennen kaikkea Bachin konsertto, jonka olen joutunut soittamaan jo ainakin kymmenen kertaa.[438]

Pitäminen saattoi olla myös sellaista, että se miellytti itseä ja samalla vahvisti tunnetta itsestä hyvänä säveltäjänä kuten heinäkuussa 1837: ”Eilen sävelsin Byronin [runon] *farewell*, ja ennen kirjeesi saapumista ajattelin lähettää sinulle kirjeen sijasta sen [laulun], sillä se miellyttää minua.”[439]

Fanny Henselin kirjoittaessa musiikin hyvää tekevästä vaikutuksesta tuo vaikutus ei rajoittunut vain sivistysporvaristorouvan säveltämään omaan musiikkiin. Kun Felix Mendelssohn Berliinin vierailullaan syksyllä 1834 soitti eräänä sunnuntai-iltapäivänä Parochial-kirkon urkuja ja esitti myös Fanny ja Wilhelm Henselin ”hääkappaleen”[440], Fanny-sisar tuli hyvin ”iloiseksi ja tyytyväiseksi”[441].

C-duurialkusoitto ja paholaisen ihana kuiskutus

Ainoasta orkesteriteoksestaankin Fanny Hensel kertoi iloa tuottaneena esityksenä. Alkusoiton esityksellä oli kuitenkin myös muita ulottuvuuk-

[438] ”Mein kleines venezianisches Stück gefällt ihm ausserordentlich, ferner das aus h-Moll, was ich hier gemacht habe, Felixens Duett, ein Capriccio aus a-Moll und vor allem das Konzert von Bach, das ich wenigstens schon zehnmal habe spielen müssen” (päiväkirja huhtikuussa 1840, Hensel II, 149).

[439] ”Gestern habe ich ”farewell” von Byron komponirt, u. ehe Dein Brief kam, hatte ich die Idee, es Dir anstatt eines Briefes, denn es gefällt mir” (kirje 2.6.1837, C 94).

[440] Ei voi varmasti sanoa, mikä Felix-veljen soittama ”Hochzeitstück” oli, mutta todennäköisesti kyseessä oli urkukappale, jota veli ei ehtinyt saada valmiiksi oikeaan hääpäivään mennessä. Ks. Klein 2001.

[441] ”froh u. vergnügt” (päiväkirja 29.9.1834).

sia. Päiväkirjassa hän totesi tapahtuneen lyhyesti ja myönteiseen sävyyn: ”Sen jälkeisenä sunnuntaina [15.6.] minulla oli musiikki, jossa soitti koko Königstadtin [teatterin] orkesteri. Esitettiin alkusoittoni, joka meni oikein hyvin.”[442] Kirjeessä hän puuttui alkusoiton esitykseen pitempään ja kahteen eri otteeseen. Esityksen aikana hänestä tuli paitsi säveltäjä myös tahtipuikkoa käyttävä kapellimestari, joka sai jälkeen päin paljon kiitosta työstään. Ylistyksen lisäksi hänen sävellyksensä sai ammattimuusikkojen kriittisen huomion. Sellainen ei Fanny Henseliä masentanut, päinvastoin hän tuntui olevan innostunut voidessaan kuulla alkusoittoa uudelleen muokattuaan sitä saamiensa ohjeiden mukaan. Jälleen kerran sävellyksen esitys oli hänen itsensä kannalta mahdottoman mukava ja kaikilla läsnä olleilla ihmisillä tuntui myös olleen hauskaa.

> Tämän jälkeen annoin soittaa alkusoittoni ja asetuin mukaan pianon ääreen. Silloin kuiskutti paholainen Lecerfin hahmossa ottamaan tahtipuikon käteeni. Jos en olisi ollut niin hirveän arka ja tuntenut joka iskulla oloani kiusalliseksi, olisin kyllä johtanut aivan kunnollisesti. Minua huvitti kovasti kuulla kappale ensi kertaa kahteen vuoteen ja havaita melkein kaiken olevan sellaista kuin ajattelin. [Alkusoitto] näytti hauskuuttavan ihmisiä, he olivat ystävällisiä, ylistivät minua, [orkesterin soittajat] tekivät myös muutosehdotuksia epäkäytännöllisiin paikkoihin ja tulevat ensi lauantaina uudelleen. Osakseni tuli yhdellä kertaa aivan odottamaton ilo (…) Näkemiin [kirjoituspäivä on vaihtunut perjantaiksi 13.6.], äiti kirjoittaa tähän vielä, minä haluan vähän korjailla stemmoja, sillä huomenna königstädtiläiseni tulevat taas.”[443]

[442] ”Den Sonntag drauf hatte ich Musik mit ganzem Orchester, aus der Königstadt, u. ließ meine Ouvert. spielen, die sehr gut ausnahm” (päiväkirja 3.7.1834).

[443] ”Nachher ließ ich meine Ouvertüre spielen, u. stellte mich dabei ans Clavier, u. da flüsterte mir der Teufel in Lecerfs Gestalt zu, das Stöckchen in die Hand nehmen. Hätte ich mich nicht so entsetzlich geschämt, u. bei jedem Schlage genirt, so hätte ich ganz damit dirigiren können. Es amüsirte mich sehr, das Stück nach 2 J. zum erstenmal zu hören, u. ziemlich Alles so zu finden, wie ich es mir gedacht hatte. Den Leuten schien es auch vielen Spaß zu machen, sie waren sehr freundlich, lobten mich, machten mir auch einige[r] Vorstellungen wegen unpraktikabel, u. kommen nächsten Sonnabend wieder. Da ist mir denn mit einem Mal eine ganz unerwartete Freude zu Theil geworden (…) Addio, Mutter will auch noch schreiben, u. ich will Stimmen korrigiren, denn morgen rücken meine Königstädter wieder ein.” (Kirje 11.-13.6.1834, C 57.)

Alkusoiton esitys saattoi Fanny Henselin yhteyteen ammattimaisten orkesterimuusikoiden kanssa. Toki jo aiemminkin hänellä oli ollut käytössään soittajia sekä Königstadtin teatterin orkesterista että hoviorkesterista. Mutta nyt kyseessä ei ollut mikään pieni kamarimusiikkikokoonpano, vaan suuri orkesteri, jota kohtaan hän oli tuntenut jopa pelkoa. Tämä oman alkusoiton esitys johti siihen, että hänellä oli nyt lupa lainata teatterin nuotteja, milloin halusi ja kuinka paljon tahansa halusi[444]. Hänestä oli siis tullut ”orkesterimusiikin säveltäjä”, jolla oli suhde julkisessa musiikkielämässä toimivaan orkesteriin.

Vaikka alkusoiton esityksestä kirjoittamisen yleisilme on positiivinen ja esityksestä iloitseva, esitys oli ollut Henselille hämmentävä kokemus. Hän oli ylpeä, että saatuaan nyt ensi kertaa kuulla alkusoittonsa orkesterin soittamana, esitys vastasi sitä, millaiseksi hän oli sävellyksensä aikoinaan kuvitellut, vaikkei hänellä ollut tuolloin mahdollisuutta kokeilla sitä orkesterin kanssa. Samanaikaisesti hän oli selvästi pettynyt itseensä orkesterin johtajana. Vailla orkesterin johtamisen kokemusta hän oli ujo ja arka eikä saanut esityksestä sellaista, mihin hän tiesi taitonsa riittävän.

Moderni kapellimestarius – siis kapellimestari, joka seisoi orkesterin edessä selkä yleisöä vasten – oli Fanny Henselin aikana uusi ilmiö ja pitkälti Felix Mendelssohnin luoma käytäntö. Kun puhutaan Henselin johtamisesta, kyse on yleensä siitä, että esitysten johtaminen tapahtui säestävän pianon äärestä. Miksi Fanny Hensel otti nyt tahtipuikon käteensä ja ryhtyi johtamaan orkesteria? Kirjeestä saa sen kuvan, että suunniteltu toimi se ei missään tapauksessa ollut. On mahdotonta tietää, ryntäsikö Hensel kesken kaiken johtamaan sävellystään vai saiko musiikkijohtaja Julius Lecerf (1789-1868) houkuteltua hänet jatkamaan aloittamaansa esitystä. Kirjekatkelmassa on kyse Henselin alkusoiton harjoitustilanteesta, päivä oli nimittäin lauantai 7. kesäkuuta. Sävellystä harjoiteltiin vielä seuraavanakin lauantaina. Toisen lauantaiharjoituksen jälkeisenä sunnuntaina alkusoitto ”meni oikein hyvin ja kaikki näyttivät pitävän siitä”[445]. Kirjeestä ei käy ilmi, että alkusoiton esityksessä olisi ollut läsnä vieraita tai yleisöä. Ihmiset, jotka olivat pitäneet kappaleesta

[444] Kirje 18.6.1834, C 58.

[445] ”Meine Ouvertüre ging das letztemal sehr gut, u. schien ihnen Allen zu gefallen” (kirje 18.6.1834, C 58).

ja olleet mukavia ja ystävällisiä, ovat tekstissä mielestäni orkesterin soittajia. Hensel ei viitannut sanallakaan läsnä olleisiin muihin ihmisiin. Königstadtin orkesteri oli tilattu todennäköisesti sen vuoksi, että Fanny järjesti torstaina 12. kesäkuuta Gluckin *Ifigeneia*-oopperan esityksen ja kertoi tuolloin yleisönä olleen 100 henkeä mainiten nimeltä mm. ylipormestari von Bärensburgin, Lady Davyn Englannista ja Ölrichin perheen Bremenistä.

Soittavan ja säveltävän sivistysporvaristorouvan musiikilliseen toimijuuteen ei siis kuulunut esiintyä konsertinomaisessa tilaisuudessa oman sävellyksensä johtajana miehistä koostuvan orkesterin edessä. Harjoitukset, joista puuttui yleisö – vaikkakin vanhempien kutsuma – vielä salli sen, mutta ei varsinainen esitystilanne. Hensel olisi silloin joutunut vaihtamaan muita ihmisiä palvelevan roolinsa itseään korostavaksi ammattisoittajien johtajaksi. Hän ei siis toiminut modernissa mielessä kapellimestarina.

Pianotrion nautinto

Fanny Henselin viimeisimpiä sävellyksiä oli keväällä 1847 valmistunut pianotrio. Se oli todennäköisesti syntymäpäivälahja Rebecka-sisarelle, jonka syntymäpäivillä se esitettiinkin.

> Eilen 11. päivänä menin aikaisin Rebeckan luokse kahville ja sitten minulla oli avajaismusiikkini, jossa soitin Trioni. Olin soittanut sen pari päivää aiemmin - saatuani sen kuntoon – Paulille ja Rudolf Keudellille. Paul nautti siitä tavalla, jota en osannut ollenkaan odottaa.[446]

Sebastian Hensel (1879 III, 245) korostaa sukukronikassaan trion konserttimaista esitysyhteyttä. Hänen mukaansa se esitettiin Rebecka Dirichletin syntymäpäivänä pidetyn sunnuntaimatinean alussa. Huhtikuun 11. päivä 1847 oli kyllä sunnuntai, mutta miksi päiväkirjamerkinnässä ei eritellä, että soittaminen olisi tapahtunut sunnuntaimatineassa?

[446] "Gestern 11ten, ging ich früh zu Rebecka Caffee trinken, u. hatte dann meine Eröffnungsmusik, wobei ich mein Trio spielte. Ich hatte es ein Paar Tage vorher, da es in Ordnung gekommen, Paul u. dem Rudolf Keudell vorgespielt, u. Paul so davon eingenommen gefunden, wie ich es gar nicht erwartet hatte." (Päiväkirja huhtikuu 1847.)

Mahdollisesti ”Eröffnungsmusik” viittaa tässä ensimmäiseen matineaan, joka olisi aloittanut pääsiäisen jälkeisen kauden esitykset. Joka tapauksessa Fanny Henselin musiikki oli tässä olemassa esityksen kautta ja jälleen Hensel korosti sillä olleen seurauksia. Paitsi että se oli lahja ja sitä kautta ilon tuottaja, sillä oli seurauksia myös ihmisen tunne-elämälle. Musiikki aiheutti hänen selloa soittavassa veljessään nautintoa siinä määrin, että itse säveltäjäkin yllättyi. Hän ei ollut osannutkaan ennakoida musiikkinsa mahtia.

Näyttää siltä, että pianotrion säveltäminen oli askel kohti teosmaista musiikkikäsitystä, vaikka Fanny Hensel kertoi siitä esityksen muodossa. Soitinmusiikin perinteisesti alhainen asema länsimaisessa taidemusiikissa alkoi purkautua 1700-luvun lopussa. Laajat moniosaiset soitinsävellykset olivat olleet väylä, jolla säveltäjä teki itsensä säveltäjäksi eikä esimerkiksi pianistisäveltäjäksi, jonka asema ei autonomisen musiikkikäsityksen mukaan ollut yhtä arvokas. Esimerkiksi DeNora (1995, 71 ja 200) korostaa Beethovenin maineen muuttumista: aluksi hänet tunnettiin virtuoosisena pianistina, 1790-luvulla hän oli pianistisäveltäjä ja 1800-luvun alussa hänet tunnettiin varsinaisena säveltäjänä. Hensel oli siis samantapaisessa muutoksen tilassa pianistista säveltäjäksi, minkä Beethoven oli käynyt läpi 1800-luvun alussa. Missä määrin suuntautuminen moniosaisten soitinsävellysten säveltäjäksi tai ylipäätään eriytyminen esiintyvästä muusikosta säveltäjäksi oli totta myös muilla naissäveltäjillä, on kyseenalaista. Esimerkiksi Clara Schumann valitsi toisenlaisen suunnan. Hän jätti oman säveltämisensä ja omistautui esiintymään pianistina ja miehensä Robert Schumannin elämäntyön esitaistelijana. Toisaalta Henselin aikalainen Pariisissa, Louise Farrenc (1804-1875) sävelsikin pääasiassa vain soitinmusiikkia: pianomusiikkia, kamarimusiikkia ja sinfonioita. Sen sijaan vasta englantilainen Ethel Smyth (1858-1944) astui selvästi ja tietoisen emansipoituneesti miesten hallitsemille musiikin lajien, kuten oopperan ja sinfonian, alueelle.[447]

Pianotrio oli yli kymmeneen vuoteen ensimmäinen Fanny Henselin soitinsävellys, jossa hän käytti muitakin instrumentteja kuin pianoa. Trio on neliosainen sävellys viululle, pianolle ja sellolle. Sen kokonaiskesto on noin puoli tuntia. Tilanne edellistä kamarimusiikkisävellystä,

[447] Friedland 1975; Bernstein 1987.

Es-duurijousikvartettoa sävellettäessä oli ollut aivan erilainen. Tuolloin syksyllä 1834 Henselillä ei ollut vielä mitään ajatuksia tai ainakaan konkreettisia suunnitelmia ryhtyä julkaisemaan sävellyksiään. Sen sijaan nyt keväällä 1847 hän oli jo julkaissut säveltäjä, jonka julkaisut olivat saaneet myös julkisen kritiikin[448]. Triosta puhuessaan Hensel tuntui käyttävän työhön paljon aikaa ja työskentelevän sävellyksen kanssa ”vakavasti”. Helmikuussa päiväkirjaan kirjautui lyhyesti kuvaus sävellysprosessista: ”Aamuisin työskentelen nyt päivittäin musiikin parissa puoli kahteentoista ja harvoin puuttuu mitään.”[449] Muutaman viikon kuluttua hän tarkensi tekemisiään ilmoittamalla: ”Työskentelen trion parissa, siinä on paljon puuhaa.”[450]

Laulut ja pianokappaleet (jotka olivat oikeastaan lauluja ilman sanoja) soveltuivat hyvin Henselin mahdollisuuksissa olevaan esityskäyttöön, sosiaaliseen yhdessä oloon ja musiikinlajinakin viittaavat ennen kaikkea esimoderniin aikaan. Entä kun Hensel sävelsi 1830-luvun alussa moniosaisia kuoro- ja orkesteriteoksia laajalle kokoonpanolle, eikö hän sijoitu tällöin modernin käytäntöön? Mielestäni ei, sillä *Lobgesangin*, *Koleramusiikin* ja *Hiobin* säveltämisen ”syynä” oli lahjan antaminen ja esitys oli ohjelma perhejuhlassa. Samoin d-mollipianotrion tähtäin viisitoista vuotta myöhemmin oli sisaren syntymäpäivä, trion esitys oli lahja. Esimodernin käytännön säveltäjä teki musiikkia ennen kaikkea toisten iloksi. Musiikkia lahjan antamisena voidaan verrata teoksen omistamiseen jollekulle. Jollekin omistetut teokset ovat eräänlaisia kunnianosoituksia. Fanny Henselin lahjaksi annetut sävellykset olivat samalla myös kunnianosoituksia perheelle ja ystäväpiirille.

AUTONOMISEN MUSIIKKIKÄSITYKSEN HORJUVUUS

Fanny Henselin musiikillisesta toimijuudesta modernin murroksessa todistaa hänen omasta säveltämisestään kertovien merkintöjen sijoittuminen toisaalta edellä käsittelemääni esittämisen yhteyteen. Toisaalta

[448] Ensimmäiset kritiikit julkaisuista ilmestyivät tammikuussa, helmikuussa ja maaliskuussa 1847 (Sirota 1981, 123-124).
[449] ”Morgens bis 11½ arbeite ich jetzt täglich Musik u. selten fehlt es mir” (päiväkirja helmikuu 1847).
[450] ”Ich bin einem Trio beschäftig, das mir sehr zu schaffen macht” (päiväkirja maaliskuu 1847).

koko tekstiaineistossa hän siirtyy ajallisesti kohti teosmaista musiikin käsitettä ja samalla kohti käsitystä itsestään modernina julkisuuteen astuneena säveltäjänä.

Autonomiseen teoskäsitykseen liitän Fanny Henselin sellaisen sävellyksistään kirjoittamisen, missä niistä ei kerrota esittämisen kautta. Sävellysten käsittäminen teoksina ikään kuin luo niiden ympärille paljon tilaa. Hensel kertoi niistä silloin laajasti ja useaan kertaan. Autonomiseen teokseen viittaavat myös tilanteet, jolloin hän käsitteli sävellyksiä ikään kuin irrallaan kaikesta ulkomusiikillisesta. Raja musiikillisen ja ulkomusiikillisen välillä ei Henselin teksteissä ole kuitenkaan lainkaan selvä. Teksteissä on kyse yleensä vain viitteestä autonomiseen teokseen, sävellykset eivät tahdo ensi tarkastelun jälkeen millään taipua vain itsestään merkityksen saaviksi teoksiksi.

Oikeastaan kaikki esityksestä irrallaan oleva kirjoittaminen omasta musiikista sijoittuu kirjeisiin. Kirjeiden maininnat musiikin teosmaisuudesta ovat hyvin erilaisia. Veljelle saattoi lähteä lyhyitä viestejä kuten ”F-duurisonaattini ensimmäinen osa on kirjoitettu puhtaaksi”[451] tai ”olen tehnyt yhden kauniin osan”[452].

Kirjeissä on myös laajoja jaksoja, joissa Fanny Hensel käsitteli yksittäisiä sävellyksiään tai pohti säveltämisen merkitystä ja omaa sävellystyyliään. Vilkkain aika teosmaisten sävellysmerkintöjen osalta oli vuosi 1829. Sävellyspuhe keskittyi tuolloin kolmeen aihepiiriin: Felixille omistettuun laulusarjaan, *Nachtreigen*-kuoroteokseen ja morsiusparin häämusiikkeihin.

Sävellysten käsittäminen autonomisina teoksina on horjuvaa ja paikoin viitteenomaista, mutta kuitenkin kirjoittamisessa olemassa oleva tendenssi. Modernina säveltäjänä olemiseen liittyi ristiriitaisuutta, joka tuli ilmi etenkin julkaisemiseen liittyvässä kirjoittamisessa.

Taitelijatyöpari

Uudenlaista musiikkikäsitystä korostaa mielestäni tapa, jolla Fanny Hensel kirjoitti yhteisistä työskentelyhetkistä miehensä taidemaalari Wilhelm Henselin kanssa. Romanttisen rakkauden ilmentymä oli idyllinen

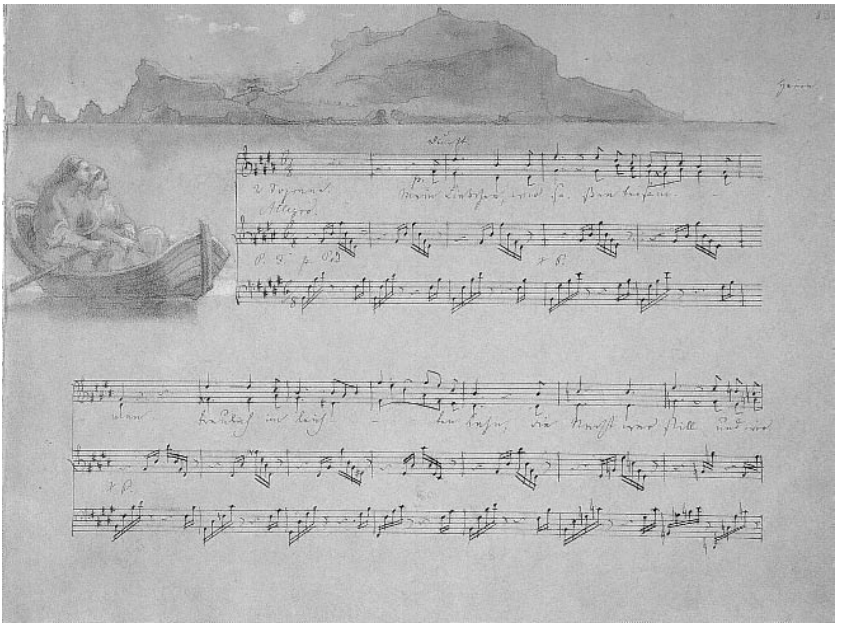
[451] ”Das erste Stück von meiner f-dur Sonate ist abgeschrieben” (kirje 29.10. 1821, C 2).
[452] ”(...) ich habe einen schönen Satz gemacht” (kirje vuoden 1844 lopulla, GB 252/20).

taiteilija-avioliitto, jossa molemmat puolisot tekivät harmonisesti yhdessä omaa taiteellista työtään ja jossa kumppanin läsnäolo imponoi toista. Fanny Henselin työksi avioliitossa tuli myös musisointi ja säveltäminen. Hänellä oli oma musiikkihuone ja rutiinit työskennellä. Kuten Rebekka Habermas (2000) saksalaisia porvarillisia perheitä käsittelevässä mikrohistoriallisessa tutkimuksessa osoittaa, avioparit muodostivat eräänlaisia ”työpareja”. Oli tärkeätä, että kotona keskusteltiin yhdessä ja työskenneltiin yhdessä sivistyksellisen ilmapiirin luomiseksi. Kokonaisuudessaan sivistysporvariston naisten työn tekeminen oli muuttunut siten, että se palveli 1830- ja 1840-luvuilla kulttuurisen pääoman lisäämistä, kun aiemmin oli ollut tärkeämpää varmistaa tai lisätä taloudellista pääomaa.[453]

Askel yleisestä sivistyksellisestä yhteistyöstä eteenpäin oli taiteilijapareina työskentely, josta Wilhelm ja Fanny Hensel olivat hyvä esimerkki. Wilhelm Hensel kannusti vaimonsa säveltämistä ja musisointia. Mies ilmiselvästi arvosti vaimoaan ja halusi vaimonsa olevan aktiivinen musiikkitoimija sekä kotona, seurapiirissä että myös julkisuudessa. Wilhelm Henselin kunnioitus tuli ilmi esimerkiksi Roomasta kotiin Berliiniin kirjoitetussa kirjeessä. Vaimonsa pitkän kirjeen loppuun mies liitti muutaman oman lauseen, jossa hän ylisti Lea Mendelssohnia, joka oli antanut hänelle niin ihanan tyttärensä, joka ”on minulle elämäni huolehtija ja kaikkein paras lääkäri. Toimensa kanttorina täällä Roomassa hän hoitaa kuitenkin erinomaisesti, hän on todellinen musiikkiapostoli, joka käännyttää Haydnin avulla kaikki pakanat.”[454] Koska Wilhelm Henselin ateljee Berliinissä sijaitsi perheen asunnon yhteydessä samoin kuin Fanny Henselin musiikkihuone ja musiikki- ja teatteriesityksiin sopiva suuri puutarhasali, identifioituminen yhdessä työskenteleväksi pariksi ei ollut vaikeaa. Fanny Hensel ilmaisi asian myös suoraan rinnastamalla miehensä maalaamisen ja oman säveltämisen: ”Iltapäivällä jäimme kotiin, W. [ilhelm] maalasi, minä sävelsin.”[455] Wilhelm Hensel ”kuvitti” lähes kaikki vaimonsa laulusävellykset eli piirsi niihin useimmiten maisema-

[453] Habermas 2000, 396.

[454] ”(…) die Sie mir als Lebenspflegerin gegeben u. ein allerbester Doktor ist. Ihre Anstellung als Kantor hier in Rom versieht sie jedoch trefflich, sie ist ein wahrer Musikapostoel der alle Heiden durch Haydn bekehrt.” (Kirje 4.2.1840, Klein 53.)

[455] ”Nachmittags zu Hause geblieben, W. gemalt, ich komponirt” (päiväkirja Napolissa 13.6.1840).

Fanny Henselin sävellyskäsikirjoitus "Mein Liebchen, wir saßen beisammen", duetto kahdelle sopraanolle ja pianolle. Teksti Heinrich Heine. Puhtaaksikirjoitus Italian matkan 1839-1840 "Reise-Albumista". Wilhelm Henselin piirtämä vinjetti. (Mendelssohn-arkisto)

aiheisia koristekuvia, vinjettejä[456]. Näitä annettiin lahjoiksi. Työpariuteen viittaa myös se, että Fanny Hensel sävelsi sekä morsiusaikanaan että myöhemmin lauluja Wilhelm Henselin teksteihin[457]. Yhteiseksi henkiseksi toiminnaksi voisi ajatella myös, kun Fanny Hensel soitti iltaisin ja samanaikaisesti Wilhelm Hensel piirsi muotokuvia ihmisistä, jotka olivat vierailulla ja kuulemassa morsiamen ja vaimon soittoa[458].

[456] Esimerkki yhteistyöstä ovat monet sävellys-piirustukset, jotka olivat vuoden vaihteessa 2002/2003 näytteillä Berliinin valtionkirjastossa. Teokset ovat kirjaston vuonna 1996 perimästä nk. *Reise-Albumista*, jonka Henselit valmistivat jälkeenpäin muistellessaan Italian matkaansa 1839/1840. Vaimon sävellykset muistuttivat tietyistä paikoista, joiden maisemia mies kuvasi maalauksin. Ks. Klein (toim.) 2000b.

[457] Hellwig-Unruh 1997a, 248.

[458] Ks. *Preußische Bildnisse des 19. Jahrhunderts*. Teosta voisi pitää eräänlaisena Mendelssohnien ja Henselin perheen "valokuva-albumina"ja katsella sen perusteella, keitä heillä oli käynyt kylässä.

Yhdessä työskenteleminen taiteilijoina ei vienyt Fanny Henseliä kuitenkaan julkisuuteen. Hän ei esimerkiksi esiintynyt miehensä taidenäyttelyjen avajaisissa tai muissa vastaavissa tilanteissa. Wilhelm Henselin se toi kyllä mukaan vaimonsa salonkijulkisuuden esiintymisiin: miehen taulut olivat läsnä sunnuntaimatineoissa. Tämän vinjetit koristivat myös vaimon sävellyskäsikirjoituksia. Yhdessä työskentelevän taiteilijapari-idyllin lisäksi tekstistä voi lukea, miten säveltäminen asettui protestanttisen työmoraalin ja porvarillisen itsekurin välineeksi. Pian avioliiton solmimisen jälkeen Fanny Hensel lähetti Felix Mendelssohnille viestin siitä, miten tuoreen vaimon sävellystyö oli lähtenyt käyntiin.

> Mieheni on velvoittanut minut astumaan joka aamu pianon ääreen, koska myöhemmin päivällä tulee koko ajan häiriöitä toisensa perään. Tänään hän tuli varhain ja asetti hiiren hiljaa paperiarkin pianon päälle. Viiden minuutin kuluttua kutsuin hänet takaisin ja lauloin aikaansaannokseni, joka olikin jo neljännestuntia myöhemmin paperilla.[459]

Mies asetti naiselle velvollisuuden, jonka täyttämistä hän myös kontrolloi. Säveltäjän työskenteleminen modernissa mielessä ”vakavasti” sävellystensä parissa oli sukupuolittunut käytäntö. Kirjeessä Hensel antoi ymmärtää, että naisen oli hankala pysyä säveltämisen rutiinissa, jos toimeen ei ryhtynyt heti aamulla ja jos ei sitä tehnyt toisen ihmisen kontrolloimana. Mutta on vaikea kuvitella, että miespuolisen säveltäjän vaimo olisi asettanut miehelleen velvollisuuden mennä aamuisin huoneeseensa säveltämään ja tuomaan aikaansaannoksensa välittömästi kontrolloitavaksi.

Taiteilijaparina Fanny ja Wilhelm Hensel astuivat ikään kuin askeleen eteenpäin 1800-luvun alun uudenlaisesta miehen ja naisen välisestä suhteesta. Charles Taylorin (1989, 293) mukaan tuolloin miehet ja vaimot alkoivat odottaa toisiltaan ja myös lapsiltaan täyttä emotionaa-

[459] ”Mein Mann hat es mir zur Pflicht gemacht, jeden Morgen gleich nach dem Frühstück ans Clavier zu gehen, weil nachher Störung auf Störung folgt, heut früh kam er, u. legte mir stillschweigend das Blättchen aufs Clavier, u. 5 Minuten darauf rief ich ihn wieder herum, u. sang es ihm so vor, wie es eine Viertelstunde später hier auf dem Papier stand (…)” (kirje marraskuun alussa 1829, C 35).

lista tukea. Näin uhkaavaan maailmaan kyettiin rakentamaan ”rauhan satama” eli perhe. Henseleiden kohdalla tuki toista kohtaan oli pelkkää emotionaalisuutta laajempaa: vaimo oli usein mukana esimerkiksi miehensä näyttelyiden järjestelyissä, mutta myös mies tuki vaimoaan erityisesti säveltäjänä järjestämällä tälle muilta velvollisuuksilta vapaata aikaa.

Julkaisemisen riemu

Julkaiseminen oli astumista säveltäjänä sävellyksineen uloimmalle julkisuuden kehälle. Kun sävellykset olivat olemassa ehkä esityksenä ja yhtenä käsikirjoituksena tai useampana käsikirjoituskopiona, oli niillä mahdollisuus saavuttaa vain sisempiä julkisuuden kehiä, kuten musisoivan perheen tai seurapiirin julkisuus. Kun sävellyskäsikirjoitusten kopioita lähetettiin sukulaisille ja tuttaville muihin kaupunkeihin ja maihin, tavoittivat ne maantieteellisesti ja sosiaalisesti laajemman, mutta silti rajatun julkisuuden. Kustantamalla julkaistu musiikki muodostui paperille painetuista ja näin moninkertaisesti toistetuista teoksista. Tarkastellessaan Fanny Henselin pianokvartettoa Rainer Cadenbach (1997, 85) vertaa julkaisemattomia sävellyksiä päiväkirjoihin, vasta julkaiseminen teki sävellyksistä ”teoksia”. Julkaistujen ja toistettujen teosten säveltäjä joutui alttiiksi arvaamattomuudelle; hän ei voinut enää kontrolloida, kenen käsiin ne joutuivat. Fanny Henselin sävellykset, joita hän ”levitti” ympäristöönsä, olivat julkaisupäätökseen saakka olleet luonteeltaan henkilökohtaisia ja intiimejä. Ne olivat ainutkertaisesti koristeltuja ja niihin sisältyi usein viestejä, jotka kertoivat antajan ja saajan suhteesta. Sävellysten julkaiseminen merkitsi mielestäni modernin tekijyyden hyväksymistä. Julkaistut sävellykset ikään kuin lähetettiin taide-esineiksi ”musiikkiteosten museoon”[460]. Julkaisemisella oli myös eräänlainen promootiomerkitys: julkaisuilla markkinoitiin, ei vain julkaistua sävellystä, vaan säveltäjää ja tämän mainetta.[461]

Fanny Hensel teki julkaisupäätöksen ensimmäisistä sävellyksistään kesällä 1846.[462] Opuksessa yksi julkaistiin kuusi pianosäestyksellistä

[460] Ajatuksesta musiikin vertautumisesta taideteoksena muihin taide-esineisiin Goehr 1992a.

[461] Teoksen voi ajatella olevan siis ”teos markkinoilla” (moderni) ja ”teos Gemeinschaftissa, yhteisön keskellä” (esimoderni).

[462] Fanny Henselin sävellyksillä oli ilmiselvästi kohtalaisen laaja julkisuus jo ennen sävellysten julkaisemista, koska kaksi kustantajaa tiesi pyytää häneltä sävellyksiä julkaistavaksi. Sekä Bote & Bockin että Schlesingerin omistajat kuuluivat samaan sivistysporvaristoseurapiiriin kuin Mendelssohnit.

laulua ja opuksessa kaksi neljä pianokappaletta, ”lauluja pianolle”[463]. Osasta kyseisiä kappaleita oli olemassa myös käsikirjoituskopioita ja muutamaan niistä oli liitetty omistus Cécile ja Felix Mendelssohnille sekä Marie Lichtensteinille (1770-1857).[464]

> Niin olen nyt myös päättänyt julkaista sävellyksiäni. Bote ja Bock tekivät minulle tarjouksen, jollaista ehkä kukaan diletantti ei tähän mennessä ole saanut, ja Schlesinger teki vielä loistavamman. En kuvittele, että se tästä kovin jatkuu. Mutta toistaiseksi iloitsen, että parhaat sävellykseni ilmestyvät, koska olen nyt kerran päätökseni tehnyt.[465]

Nainen, joka oli säveltänyt lapsesta saakka, merkitsi itsellensä tiedoksi ilon julkisuuskynnyksen ylittämisestä. Hän oli elämänsä aikana pohtinut julkaisemiskysymystä useaan kertaan, mutta hän oli tähän saakka pysynyt uskollisena perheensä traditiolle eikä ollut uhmannut perheen miespuolisten auktoriteettien mielipiteitä. Fanny Henselin oli täytynyt ajatella nuoruudessaan vakavampaakin uraa säveltäjänä. Miksi muuten Abraham Mendelssohn olisi lähettänyt melkein 15-vuotiaalle tyttärelleen kirjeen, jossa hän erikseen ilmoitti, mikä hänen mielestään oli naisen paikka musiikin tekemisen maailmassa?[466] Julkaisupäätöksen tehdessään Fanny Hensel oli 41-vuotias. Ensimmäinen päiväkirjan merkintä julkaisupäätöksestä oli varovaisen myönteisen, mutta samalla hän ilmaisi tyytyväisyytensä siitä, että hänen parhaat sävellyksensä tulivat nyt julkisuuteen. Tosin edelleenkään hän ei antanut sävellyksilleen arvokasta ”Komposition” -nimeä, vaan arkipäiväisti ja vähätteli niitä käyttäen termiä ”die Sachen”.

---

[463] ”Vier Lieder für das Pianoforte”

[464] Ks. mm. Hellwig-Unruh 2000, 48-54.

[465] ”So habe ich mich nun auch entschlossen, meine Sachen heraus zu geben, Bote u. Bock haben mir Anerbietungen gemacht, wie sie vielleicht eine Dilettantin noch nicht Ankommen hat, u. Schlesinger darauf noch viel brillantere. Ich bilde mir durchaus nicht ein, da das fortgehn wird, sondern freue mich einstweilen, dass meine besten Sachen erscheinen, da ich mich nun einmal entschloßen habe.” (Päiväkirja heinäkuun lopussa 1846.)

[466] Kirje, jossa painotetaan musiikista ehkä tulevan Felixille ammatti, mutta Fannylle vain koristus, on ollut suosittu siteerauskohde musiikin naistutkimuksessa. Suomeksi sen ovat julkaisseet Moisala ja Valkeila 1994, 81.

Julkaisemaan tultavia sävellyksiä Fanny Hensel ei tässä merkinnässä liitä millään tavalla esittämisen yhteyteen. Ne olivat yksiselitteisesti teoksia, joista oli tehty sopimukset kustantajien kanssa. Kolmen ensimmäisen opuksen kustantaja oli Bote ja Bock, Schlesinger kustansi opukset neljä ja viisi[467]. Mutta kun katsoo päiväkirjaa hiukan taaksepäin, säveltäminen ja soittaminen olivat elimellinen osa toisiaan. Parhaimmista teoksistaan julkaisupäätöksen tehnyt nainen soitti juuri samaan aikaan innolla ja sävelsi jo uutta musiikkia: ”Soitan suuremmalla halulla ja onnellisuudella kuin pitkään aikaan, sävellän paljon, se sujuu, Jumalan kiitos!”[468]

Sävellykset, jotka Hensel valitsi julkaistavaksi, olivat liedejä ja pianokappaleita sekä kuorolauluja. Ne kuuluvat musiikinlajeihin, joista suurin osa hänen sävellystuotantoaan koostuu. Julkaistut sävellykset ovat peräisin joko 1840-luvulta tai 1830-luvun lopusta. Fanny Hensel jätti siis pois kaikki nuoruuden sävellyksensä, joita julkaistiin vasta postuumisti hänen kuoltuaan[469]. Kuitenkin hän oli vuosien 1819 ja 1829 välillä säveltänyt jo kaksi kolmasosaa koko liedtuotannostaan. Varhaisille liedeille oli ominaista, että niiden runoilijat kuuluivat Fanny Henselin läheiseen tuttava- ja ystäväpiiriin, kun taas myöhempien vuosien laulujen tekstittäjät olivat aikakauden ”tunnustettuja” runoilijoita, kuten Joseph Eichendorf, Heinrich Heine, Nikolaus Lenau ja Johann Wolfgang von Goethe.[470] Tosin näistäkin ainakin Heine ja Goethe olivat lyhyesti tekemisissä Mendelssohnin perheen kanssa. Hensel ei siis halunnut julkaistavaksi sävellyksiään, joiden voi katsoa kuuluneen intiimiin maailmaan. Hän tuli näin tehneeksi intiimin avulla eron yksityiseen ja julkiseen.

Julkaisemisen ensimmäiset ajat näyttäytyivät varsinkin päiväkirjassa hyvin positiivisina. Julkaistut sävellyksetkin saattoivat tuottaa iloa – ainakin itselle. Fanny Hensel tiedosti olevansa erityinen, sävellyksiä julkaiseva nainen. Merkinnästä on luettavissa myös itsensä ihmettely, kummastus siitä, että vaikka hän oli jo vuosikymmeniä säveltänyt paljon musiikkia, hän alkoi julkaista vasta nyt, yli 40-vuotiaana.

---

[467] Op. 3 sisälsi neliäänisiä kuorolauluja, *Gartenlieder*, op. 4-6 ”lauluja pianolle”.

[468] ”Ich spiele mit mehr Lust u. Glück als seit lange, komponire viel, es geht Gott sey Dank!” (päiväkirja 10.6.1846).

[469] Vasta Breitkopf ja Härtelin 1850 julkaisema op. 9 sisältää 1820-luvun lauluja. Ks. Sirota 1981, 330-331; Hellwig-Unruh 2000, 69.

[470] Maurer 1997b, 36-37.

> En voi kieltää, mutta iloni musiikkini julkaisemisesta kohottaa hyvää tunnelmaani, tähän mennessä – etten kehuisi liikaa – en ole kokenut siinä vielä mitään epämiellyttävää. Ja on aika rohkeaa elää tämän lajin saavutuksia vasta tässä iässä, jolloin niitä ei enää naisilla tavallisesti ole, jos on koskaan ollutkaan.[471]

Olen romantiikan naismuusikoita tutkineen Nancy B. Reichin (1993, 142) kanssa samaa mieltä siitä, että Fanny Hensel teki julkaisupäätöksensä itsenäisesti ja veljestään riippumatta. Hän ei kysynyt lupaa, vaan tyytyväisenä ilmoitti, mitä oli tehnyt: astunut kohtaamaan maailman muusikkona. Reichin mielestä päätöksen syntyyn vaikuttivat vuosien onnistuneet kokemukset sunnuntaimatineatoiminnasta, taiteilija-aviomiehen kannustus sekä kunnioitus ja ihailu, jota häneen kohdistivat useat nuoret miespuoliset muusikot. Pidän Reichin tapaan Henselin päätöstä askeleena ylittää ammattilaisuuden raja ja astua modernin kentälle, jossa sävellykset muuttuivat teoksiksi, joita tultaisiin julkaisemaan yksi toisensa perään.

Julkaisemiseen liittyviä iloisia vaikutuksia on luettavissa myös kirjeessä. Saatuaan veljeltä ”vapauttavan tuomion” koskien julkaisemista elokuun lopussa kynän varressa oli itsetuntoinen – tosin edelleen hiukan huonolla omallatunnolla varustettu – säveltäjä.

> Vaikkei minulla olisi muuta hupia liedeistäni kuin Sinun kirjeesi, ei haittaa. Sillä kirjeesi on ihastuttava ja on hauskuuttanut minua kolme päivää. Olin kyllä iloinen ilman sitäkin. Miksi en osoittanut liedejäni Sinulle? Osaksi tiedän sen, osaksi en. Halusin käyttää Cecileä välittäjänä, sillä minulla on kuitenkin vähän huono omatunto Sinua kohtaan. Sillä kaiken kaikkiaan, kun tuumin, että 10 vuotta sitten olisi ollut liian myöhäistä ja nyt olisi korkein aika, niin on tämä melko naurettavaa, vaikka kuinka olen ollut

[471] ”Ich kann wol nicht läugnen, daß die Freude an der Herausgabe meiner Musik auch meine gute Stimmung erhöht, bis jetzt habe ich, unberufen keine unangenehme Erfahrung damit gemacht, u. es ist sehr pikant, diese Art v. Erfolg zuerst in einem Alter zu erleben, wo sie für Frauen, wenn sie hin je gehabt, gewöhnlich zu Ende sind.” (päiväkirja helmikuu 1847).

> pitkään kyseisen ajatuksen vallassa, aloittaa vanhoilla päivillään opus ykkösellä. Koska olet niin ystävällinen, tunnustankin Sinulle, kuinka julkeasti olen tuonut itseäni esille, ja että seuraavaksi ilmestyy 6 4-äänistä laulua, joista et tuntene ainoatakaan. Olisin kyllä mielelläni antanut ne ensin Sinulle, mutta kun et tullutkaan ja kirjallisesti asia ei onnistu. Perjantailaulajani ovat laulaneet niitä mieluusti, ja täkäläisin eväin olen nähnyt vaivaa tehdäkseni asian niin hyvin kuin voin. Minulla on ilo lähettää johtaja Mendelssohnille yksi kappale.[472]

Riippumattomuus veljestä siis lisääntyi entisestään. Fanny Hensel antoi kirjeessään ymmärtää yrittäneensä olla kuuliainen suvun traditiolle ja ikään kuin legitimoida uusien sävellystensä julkaiseminen veljellään. Koska Felix Mendelssohn oli pettänyt lupauksensa tulla käymään ja samalla tarkastelemaan julkaistavaksi meneviä lauluja, niin Fanny Hensel hiukan kyllästyneenä keinotekoiseen riippuvuuteen päätti toimia ilman veljeään.

Julkaisemisen vaikutus oli kymmenen vuotta aikaisemmin ollut pelkästään negatiivinen. Loppuvuodesta 1836 Fanny Hensel oli nimittäin antanut veljensä tahdon vastaisesti yhden laulunsa – *Die Schiffende* – mukaan Schlesingerin julkaisemaan antologiaan. Hän ei tuolloin suoranaisesti katunut päätöstään, mutta ilmoitti kuitenkin Felix Mendelssohnille, etteivät laulun julkaisemisen seuraukset olleet hänen kannaltaan kovin positiivisia. ”Tekijyyteni koskien yhtä liediä, ei ole ollut mukavaa.

472 ”Wenn ich auch kein anders Vergnügen von der Herausgebe meiner Lieder hätte als diesen Deinen Brief, so würde es mir schon nicht leid thun, denn er ist sehr liebenswürdig, u. hat mich auf drei Tage lustig gemacht, wäre ich es nicht ohnehin. Warum ich meine Lieder nicht an Dich adressirt habe? Zum Theil weiß ichs, zum Theil nicht, ich wollte Cecile als Vermittlerin in Anspruch nehmen, weil ich doch so eine Sorte von bösem Gewissen Dir gegenüber hatte, denn allerdings, wenn ich bedenke, daß ich vor 10 Jahren fand, es wäre zu spät, u. jetzt, es wäre grade die äußerste Zeit, so ist das rather lächerlich, so wie ich mich auch lange bei dem Gedanken empört habe, auf meine alten Tage mit op. 1 anzufangen. Da Du nun aber so überaus liebenswürdig dabei bist, will ich Dir auch bekennen, wie entsetzlich mausig ich mich gemacht habe, u. daß nächstens 6 4-stimm. Lieder kommen, von denen Du kaum eins kennst. Ich hätte sie Dir gern erst mitgetheilt, aber Du kamst doch nicht, u. schriftlich geht das nicht. Meine Freitagssänger haben sie gern gesungen, u. unterstützt von dem guten Rath, der mir hier zu Gebote steht, habe ich mir Mühe gegeben, es so gut zu machen, als ich kann. Ich werde so frei seyn, dem Dr. Mendelssohn ein Exemplar zu schicken.” (Kirje elokuun loppu 1846, C 145.)

Rakas Felix, päinvastoin kaikki se häly, jota Schlesinger on tästä, oikeastaan kuitenkin aika surkeasta albumin osasta nostanut, on minusta vastenmielistä."[473] Julkaisupäätöksen teon aikana Fanny Hensel oli ollut epäröivä. Hän haki neuvoa ja hyväksyntää veljeltään, pelkästään aviomiehen tuki ei tuntunut riittävän[474]. Sitten kun sävellys oli jo julkisuudessa hän ikään kuin häpeili. Mutta hän ei ollut pelokas tai ahdistunut. Kysymys oli hänelle ehkä harharetkestä, joka oli tehty, mutta jonka hän halusi unohtaa saman tien.

Ammatillisuuden ahdistus

Oma musiikki ei tuottanut pelkästään iloa ja huvitusta muille ja itselle. Musiikki aiheutti myös toisenlaisia tunteita: ahdistusta, ärtymystä, epäilyä ja pelkoa. Nämä negatiiviseksi koetut tunteet liittyivät musiikkiin silloin, kun Fanny Hensel kirjoitti säveltämisestä esityksestä irrallaan. Kirjeissä tunteet liittyivät usein omaan säveltämättömyyteen. Päiväkirjassa negatiivinen tunne liittyneenä omaan säveltämiseen oli eksplisiittisesti näkyvillä vasta muutamaa viikkoa ennen Fanny Henselin kuolemaa. "Minulla on nyt oikein hankala aika. Mikään musiikillinen ei onnistu. Trion jälkeen en ole kirjoittanut yhtään kelvollista tahtia."[475] Trio oli ollut julkaisemisen aloittamisen jälkeen ensimmäinen "suuri" teos. Lisäksi se oli soitinmusiikkiteos ja genressään ikään kuin jatkumo Fanny Henselin hyvin tuntemille Beethovenin trioille.

Renate Hellwig-Unruh (1997a, 251-252) painottaa Henselin elämän viimeisten vuosien kamarimusiikillista genrevalintaa kääntymisenä esteettisesti autonomiseen taiteeseen. Pianotrio on tästä mitä oivallisin esimerkki, olihan sen säveltäjä jo nimennyt julkisesti tekijyytensä ja lähettänyt sen "maailman testattavaksi". Henselin kamarimusiikkiteosten sisälläkin tapahtui ajallinen käänne soittimien itsenäisempään ja temaattisesti kehittelevään funktioon. Vielä vuoden 1822 As-duuripianokvartetossa alttoviululla ja sellolla oli säestävä rooli, mutta 1846-1847

[473] "Meine Autorschaft, bestehend aus einem Liede, hat mir gar keinen Spaß gemacht. Lieber Felix, im Gegentheil, war mir das Geschrei und Posaunen, das Schlesingers von diesem, eigentlich doch ganz erbärmlichen Dinge von Album gemacht haben, sehr zuwider." (Kirje 27.1.1837, C 92.)
[474] Kirjeet 28.10.1836 ja 22.11.1836, C 86 ja 88.
[475] "Ich habe jetzt eine verdriessliche Zeit. Es will mir nicht Musikalisches gelingen, seit meinem Trion habe ich keinen tauglichen Takt geschrieben." (Päiväkirja huhtikuun lopussa 1847.)

sävelletyssä pianotriossa soittimet keskustelevat tasavertaisesti. Pianotrion yhteydessä ilmaistussa ahdistuneisuudessa on kysymys myös siitä, että kyseisen sävellyksen kohdalla Hensel joutui kohtaamaan julkisuuden uudenlaiset vaatimukset. Lydia Goehr (1992a, 167) korostaa, että mitä suurempi esteettinen sisältö sävellyksellä katsottiin romantiikan aikana olevan, sen vähemmän sillä oli sanallista sisältöä. Samanaikaisesti myös sävellyksen taide-arvo kasvoi. John Daverio (1993, 10) painottaa, että E. T. A. Hoffmann kanonisoi Beethovenin viidennen sinfonian kritiikissään soitinmusiikin ja autonomisen musiikin estetiikan yhteyden. Friedrich Schlegel julisti jo 1790-luvun lopulla, että ”kaikki puhdas musiikki tuli olla filosofista ja instrumentaalista (musiikkia ajatuksille)”[476]. Fanny Hensel tunsi pianotrion jälkeen sävellystyöllensä kasautuvan enemmän paineita. Ehkä sävellysten piti olla tästä lähtien taidetta ja filosofiaa eikä sosiaalisen elämän käyttöainesta.

Vähättelyn ja pelon omasta kykenemättömyydestä voi liittää siihen, että Fanny Hensel oli nyt mukana ammattisäveltäjien joukossa, mistä todisteena hänellä oli säveltäjäveljeltä saatu ”tervetulokirje”[477] ammattikunnan jäseneksi. Julkaisevana ammattisäveltäjänä oleminen ei ollut ristiriidatonta. Vielä helmikuussa Hensel oli suuresti iloinnut julkaisemaan ryhtymisestään. Nyt kun painosta tuli hänen uusia sävellyksiään, päiväkir-

[476] Schlegeliä sit. Daverio 1993, 10.

[477] Felix Mendelssohn vastasi sisarensa julkaisupäätöksen sisältäneeseen kirjeeseen vasta kuukauden kuluttua. ”Rakkahin Fenchelini, vasta tänään, juuri ennen lähtööni, minä ilkeä veli kiitän rakkaasta kirjeestäsi ja annan ammatillisen siunauksen päätöksellesi liittyä ammattikuntaamme. Toivon siinä Sinulle, Fenchel, pelkkää huvitusta ja iloa, ja että levität sitä myös toisille. Älköön Sinua kohdatko tekijän kurjuus, vaan ainoastaan tekijän ilo. Älköön yleisö heittäkö päällesi koskaan hiekkaa, vaan pelkästään ruusuja. Älköön painomusteen jälki koskaan ilmestykö Sinulle painostavana ja mustana – oikeastaan uskon, ettei se ole edes mahdollista. Miksikö toivotan näitä Sinulle kaikkein ensimmäiseksi? Se tapahtuu ammattikunnan vuoksi ja näillä sanoilla annan täten siunaukseni. Räätälikisälli Felix Mendelssohn Bartholdy.” [Mein liebster Fenchel, erst heut, kurz vor meiner Abreise, komme ich Rabenbruder dazu, Dir für Deinen lieben Brief zu danken und Dir meinen Handwerkssegen zu begeben. Hiermit erteile ich ihn Dir, Fenchel, und mögst Du Vergnügen und Freude daran habe, daß Du den andern soviel Freude und Genuß bereitest, und mögest Du nur Autopläsiers und gar keine Autormisere kennenlernen, und möge das Publikum Dich nur mit Rosen und niemals mit Sand bewerfen, und möge die Druckerschwärze Dir niemals drückend und schwarz erscheinen – eigentlich glaube ich, an alledem ist gar kein Zweifel denkbar. Warum wünsche ich Dir´s also erst? Es ist nur so von Zunft wegen, und damit ich auch meinen Segen dazugegeben haben möge, wie hierdurch geschieht. Der Tafelschneidergeselle Felix Mendelssohn Bartholdy.] (Kirje 12.8. 1846, WW 393.) Felixin itsestään käyttämä nimitys ”Rabenbruder” viittaa vanhaan uskomukseen varisemosta ja -isästä (”Rabenmutter” ja ”Rabenvater”), jotka jättävät poikasensa selviytymään ensimmäisistä päivistä maailmassa aivan yksin.

jan julkaiseva säveltäjä alkoikin pelätä: ”Viimeiset kolme vihkoani ovat nyt ilmestyneet ja pelkään olevani julkaisu-urani lopussa.”[478] Fanny Henselin elämässä tällainen totaalisen vastakkainen suhtautuminen omiin sävellyksiin ja niiden merkitykseen tuli esille ensimmäisen ja ainoan kerran nyt, keväällä 1847. Omaa säveltämistään hän kyllä vähätteli silloin tällöin, mutta vähättelynkin alta yleensä paistoi tyytyväisyys siihen, että musiikki oli saanut hyvän vastaanoton. Julkaiseminen oli tässä selvä virstanpylväs. Sen voisikin ajatella elämän käännekohdaksi, jossa Henselin säveltäjäidentiteetti muuttui täydellisesti. Julkaiseminen oli lopullista autonomisen teoskäsityksen hyväksymistä ja astumista moderniin. Muutos entiseen oli tapahduttava, eikä se voinut tapahtua ilman uuden tilanteen herättämiä pelkoja. Ristiriitaisuus ja ahdistuneisuus on nähtävä tässä valossa.

Fanny Henselin suhde soitinmusiikkiin ei ollut ollut aiemmin ladattu samalla tavalla onnistumispaineilla. Kesällä 1834 hän oli ollut innoissaan orkesterialkusoitosta ja kihlajaisvuonna soitinmusiikin tekeminen oli hänelle itsestään selvä asia. Tuolloin hän sovitti yhden lauluistaan soittimille.

> Olen Marxin aloitteesta sovittanut Klopstockin [tekstiin säveltämäni laulun] *willkommen o silberner Mond* soittimille, nimittäin kontrabassolle, kahdelle sellolle ja alttoviuluille. Mitä? Yltääkö kontrabassojen ääniala vain a:han. Sinun täytyy lisätä niiden syvyyttä kyynärän mitalla.[479]

Marcia J. Citron (1993, 113) pohtii musiikin ammattilaisuuden roolia sukupuolen ja musiikin kaanonin suhteissa. Länsimaisessa musiikissa tekijyys on hahmottunut romantiikan mukaisesti mitä suurimmassa määrin kaikesta arkisesta vapaalle säveltäjänerolle. Säveltäjänero oli sukupuoleltaan mies ja oli neroudessaan myös vapaa epäröinnistä julkisuuden edessä. Naisella ei ollut samanlaista vapautta tehdä päätöksiä vain

[478] ”Meine letzten 3 Hefte sind nun erschienen, u. ich fürchte, ich stehe am Ende meiner Herausgeberlaufbahn” (päiväkirja huhtikuussa 1847).

[479] ”Ich habe den Klopstock: willkommen o silberne Mond, auf Marx´s Veranlassung für Instrumente, näml. Contrabaß, 2 Celli, Bratsche gesetzt. Was! die Contrab. gehen nur bis a? Du mußt ihrer Tiefe eine Elle zuschlagen.” (Kirje 1.5.1829, C 14.)

itseänsä ja musiikkiansa ajatellen. Fanny Hensel sopii tästä täydelliseksi esimerkiksi.

Fanny Henselin julkaisupäätöksen tekemiseen liittyi paljon epätietoisuutta ja pelkoa siitä, mikä vaikutus julkaisu-uralla olisi säveltäjän lähimpiin ihmisiin. Läheisten ihmisten huomioon ottaminen olikin tärkeä taustateema, kun hän ilmoitti veljelleen julkaisupäätöksestään. Oikeastaan kirje ei sinänsä kerro sävellysten tai niiden julkaisemisen aiheuttamasta pelosta ja epämiellyttävästä olosta. Kirjeestä heijastuu ennen kaikkea huoli, että hän sittenkin tuli näillä sävellyksillään lisäämään läheistensä huonoa oloa. Tällaista huolta edellytettiin naisilta. Esimerkiksi Felix Mendelssohn piti säveltämisensä ja läheistensä asiat toisistaan erillisinä.

> Koska olet niin kiireinen, minun ei oikeastaan pitäisi vaatia Sinua lukemaan tätä pötyä. Mutta minun on kirjoitettava ilmoittaakseni Sinulle jotain. Tiedän kyllä, ettei tämä ole oikein Sinua kohtaan. Niinpä saatan asettaa sanani taitamattomasti. Naura vain. Nyt 40-vuotiaana pelkään veljiäni kuten 14-vuotiaana isääni. Tai oikeastaan pelko ei ole oikea sana. Toiveeni on ollut aina kohdella teitä ja kaikkia rakastamiani oikein. Nyt tiedän jo etukäteen, että tilanne ei ole se. Siksi oloni on epämukava. Yhdellä sanalla: alan julkaista. Olen ottanut kuuleviin korviini Bockin herrojen rakkauden osoituksen laulujani kohtaan ja heidän edulliset sopimusehtonsa. Olen tehnyt päätökseni omasta vapaasta tahdostani, eikä kukaan läheisistäni voi valittaa, jos siitä tulee minulle mielipahaa. (Ystävät ja tuttavat ovat jo kauan kannustaneet julkaisemaan.) Toisaalta en ole myöskään ollut kovasti tyrkyllä. Häpeää en teoillani tuota teille, sillä en ole mikään femme libre enkä myöskään nuori Saksa. Myöskään Sinä et toivottavasti joudu kärsimään. Kuten näet olen säästänyt Sinut kaikilta epämiellyttäviltä hetkiltä. Olen kokenut olevani kauttaaltaan itsenäinen. Jos julkaisu saa hyvän vastaanoton ja saan lisää tarjouksia, se on minulle tärkeä kannustin, jollaisia aina tarvitsen. Toisessakaan

> tapauksessa en kanna kaunaa. Ja jos sitten työskentelen vähemmän tai en enää ollenkaan, ei siinäkään menetetä mitään.[480]

Julkaisupäätöksen tekijä oikeastaan sanoi itsekin, ettei pelkää. Silti hänellä oli hankala olo. Muistellaanpa vuotta 1831, jolloin Fanny Henselin Kolera-musiikin esityksen tärkein asia oli riitojen sopiminen. Viisitoista vuotta myöhemmin juutalaissyntyisellä sivistysporvaristorouvalla oli edelleen toive, ettei hänen musiikkinsa ainakaan lisäisi huonoa oloa läheisille. Porvarisrouva ei saanut olla ”taiteen etujoukossa”, ei myöskään naisten emansipaation kärjessä, vaikka oli astumassa miesten hallitsemalle ammattilaisten kentälle. Mutta hän ei myöskään ollut enää pelkästään taidetta harrastava rouva, joka musiikkiesityksillään kaunistaisi kotia, loisi viihtyvyyttä tai vahvistaisi perheen asemaa. Katkelma on myös oivallinen esimerkki itsenäisen taiteilijan ja sivistysporvaristonaisen välisestä rooliristiriidasta, johon Fanny Hensel ei löytänyt sovittavaa vastausta.

[480] ”Eigentlich sollte ich Dir jetzt gar nicht zumuthen, diesen Quark zu lesen, beschäftigt wie Du bist, wenn ich Dir nicht hätte schreiben müssen, um Dir etwas mitzutheilen. Da ich aber von Anfang weiß, daß es Dir recht ist, so werde ich mich etwas ungeschickt dazu anstellen, denn lache mich aus, oder nicht, ich habe zu 40 Jahren eine Furcht vor meinen Brüdern, wie ich sie zu 14 meinem Vater gehabt habe, oder Furcht ist nicht das rechte Wort, sondern der Wunsch, Euch u. Allen die ich liebe, es in meinem ganzen Leben recht zu machen, u. wenn ich nun vorher weiß, daß es nicht der Fall seyn wird, so fühle ich mich rather unbehaglich dabei. Mit einem Wort, ich fange an herauszugeben, ich habe Herrn Bocks treuer Liebesbewerbung um meine Lieder, u. seinen vortheilhaften Bedingungen endlich ein geneigtes Ohr geliehen, u. wenn ich mich aus freier Bewegung dazu entschlossen habe, u. Niemanden von den Meinigen verklagen kann, wenn mir Verdruß daraus entsteht, (Freunde u. Bekannte haben mir allerdings lange zugeredet) so kann ich mich andreseits mit dem Bewußtseyn trösten, die Art von musikal. Ruf, die mir zu solchen Anerbietungen verholfen haben mag, auf keinerlei Weise gesucht oder herbeigeführt zu haben. Schande hoffe ich Euch nicht damit zu machen, da ich keine femme libre, u. leider gar kein junges Deutschland bin, Verdruß wirst Du hoffentlich auch auf keinerlei Weise dabei haben, da ich, um Dir jeden etwa unangenehmen Moment zu ersparen, wie Du siehst, durchaus selbständig verfahren bin, u. so hoffe ich, wirst Du es mir nicht übel nehmen. Gelingt es, d.h. daß die Sachen gefallen, u. ich mehr Anerbietungen bekomme, so weiß ich, daß es mir eine große Anregung seyn wird, deren ich immer bedarf, um etwas hervorzubringen, im andern Falle, bin ich so weit, wie ich immer gewesen bin, werde mich nicht grämen, u. wenn ich dann weniger oder nichts mehr arbeite, so ist ja dann auch nichts dabei verloren.” (Kirje 9.7. 1846, C 144.)

Edellisessä kirjekatkelmassa Hensel rinnasti oman ikänsä nimileikkiin yhteiskunnallisen vallankumousryhmän[481] kanssa. Iäkkäänä julkaisemisen aloittaminen ilmiselvästi vaivasi Henseliä, koska hän tässäkin puuttui ikään. Taustana on nähtävissä vertailu ammattisäveltäjäveljeen, joka jo 15-vuotiaana oli julkaissut sävellyksiään viidentoista opusnumeron verran. Tekstistä voi mielestäni myös lukea hienoisen tyytymättömyyden omaan asemaan ja mahdollisuuksiin diletanttina.

Laulusarja on myös ”teos sinänsä”

Felix Mendelssohnille omistettu laulusarja on esimerkki sävellyksestä, josta puhuminen muuttui vähitellen teoskeskeisemmäksi. Fanny Hensel tarkasteli laulusarjaa hyvin monelta eri puolelta. Sitä esitettiin, se annettiin lahjana, sillä luotiin tunnelmaa ja yhteyttä yli valtameren ja sitä ruodittiin sävellysteknisesti.

Vuosi 1829 oli Fanny Mendelssohnin elämässä käänteentekevä. Sekä hänen henkilökohtaisessa elämässään että koko perheen elämässä tapahtui ratkaisevia muutoksia. ”Tämä vuosi tulee muodostamaan perheelämässämme tärkeän jakson. Felix, meidän sielumme, lähtee pois, minun edessäni on toisen elämänpuoliskoni alku.”[482] Felix Mendelssohn matkusti Berliinistä Lontooseen huhtikuun 10. päivänä johdettuaan maaliskuussa J. S. Bachin *Matteus*-passion kaksi esitystä Berliinin Lauluakatemiassa. Passiota oli harjoiteltu ahkerasti koko kevät, ja harjoituksissa oli aktiivisesti mukana myös Fanny-sisar. Muutoinkin sisarusten ja heidän ystäviensä kesken oli passion harjoittelun myötä muodostunut hyvin kiinteä piiri. Välittömästi Felix-veljen matkustettua sisar alkoi säveltää veljelleen omistamia lauluja. ”Droysen toi minulle ihastuttavan runon Felixiä ajatellen. Se siirsi minut mitä mukavimpaan tunnelmaan, ja heti

[481] Nuori Saksa eli ”Junges Deutschland” oli lähinnä kirjallinen ilmiö, jonka jäsenet halusivat muuttaa maailmaa moraalisesti ja uskonnollisesti. Nuoreen Saksaan kuului mm. Karl Gutzkow, jonka romaanin *Wally, der Zweifler* (1835) aiheena oli naisen emansipaatio. Gutzkow sai romaanistaan kolmen kuukauden vankilatuomion. Saksan liittovaltio kielsi samana vuonna sekä Nuoren Saksan kirjailijoiden teosten että Heinrich Heinen teosten levittämisen. Heine itse halusi erottautua kyseisestä ryhmästä, vaikka monet hänen ystävistään kuuluivatkin siihen. (*Questions on German History* 1984, 86; Taylor, Roland 1997, 136)

[482] ”Dies Jahr wird einen wichtigen Abschnitt in unserem Familienleben bilden. Felix, unsere Seele, geht fort, mir steht der Anfang meiner 2ten Lebenshälfte bevor.” (Päiväkirja 4.1. 1829.)

mieleeni juolahti melodia. Soitin Pääsiäissonaattini."[483] Toisen kerran Fanny Mendelssohn kirjoitti päiväkirjassa laulusarjasta, kun se oli kesäkuun alussa valmis ja lähetetty veljelle Englantiin: "Äskettäin lähetimme hänelle laulusarjan, jossa oli mukana Henselin rakkaat piirustukset, äidin ja Rebeckan piirustus."[484] Johann Gustav Droysen (1808-1884) oli laulusarjan kaikki laulut säveltänyt sisarusten yhteinen ystävä, joka tuli käymään muiden ystävien kanssa heti veljen lähtöpäivän iltana.

Ensimmäisessä merkinnässä Fanny Mendelssohn kertoi laulun synnystä. Runo johdatti hänet tiettyyn tunnelmaan, jonka tuloksena syntyi laulun melodia. Tällainen kertomus säveltämisestä sopii erittäin hyvin romanttiseen, teoskeskeiseen käsitykseen musiikista. Musiikki tulee säveltäjälle inspiraationa jostakin ihmisen ulkopuolelta[485]. Mielenkiintoista on se, miten päiväkirjamerkintä jatkui. Fanny soitti oman pianokappaleensa, joka ei näytä millään lailla liittyvän Felixille sävellettyyn lauluun. Syntymässä oleva sävellys ilmaistiin kuitenkin esittämisen – vaikkakin toisen sävellyksen[486] – yhteydessä. Jälkimmäisessä merkinnässä ei ollut enää mitään viittausta esittämiseen. Teos oli valmis, koristeltu piirustuksin ja lähetetty saajalle. Jukka Sarjalan (2001, 234) mukaan 1700-luvun lopussa musiikki inhimillistettiin. Sillä oli kyky ilmaista ihmisten arkipäivässä kokemia tunteita. Kuunnellessaan näitä kokemuksia musiikissa ihmiset tunsivat liittyvänsä toinen toisiinsa. Musiikki toimi kirjeiden tavoin sosiaalisena siteenä ja yhteyden luojana. Felix Mendelssohnille lähetetyn laulusarjan välityksellä luotiin siis sisarusten välistä yhteyttä: Fanny oli läsnä laulujensa kautta Felixin luona Englannissa, Felix taas tuli läsnäolevaksi Berliinissä sisarensa säveltämien laulujen ja niiden esittämisen kautta. Sillä ainakin heinäkuussa lauluja oli esitetty seurapiirin kesken: "Betty Pistor lähtee juuri, olemme esittäneet hänelle nuo laulut, kunhan olimme ensin käyneet pitkän keskustelun sinusta."[487]

[483] "Droysen brachte mir ein allerliebstes Gedicht auf Felix, welches mich in die angenehmsten Stimmung versetzte, da mir die Melodie gleich einfiel. Ich spielte meine Ostersonate" (päiväkirja 13.4. 1829).
[484] "Neulich haben wir den Liederkreis, mit Hensels lieben Zeichnungen, Mutters und Rebeckas Zeichnung an ihn abgeschickt" (päiväkirja 6.6. 1829).
[485] Romantiikan säveltäjyydestä esim. Tiainen 2002.
[486] Pääsisäissonaattia ei pysty identifioimaan.
[487] "Eben geht Betty Pistor fort, wir haben ihr die Lieder vorgeführt, nachdem wir einen langen Prolog von Dir gesprochen hatten" (kirje 13.7.1829, C 26).

Fanny Mendelssohn puhui kirjeissä sekä laulujen esittämisestä että niiden sävellysprosessista ja valmiiden laulujen arvioinnista. Pakattuaan laulut postiin hänen piti laulaa niitä pelkästään ulkomuistista[488]. Vielä lokakuussa laulut saivat olemassaolon esittämisen kautta, kun juuri avioitunut Fanny Hensel kuvitteli, miten hänen häihinsä tulemasta estynyt veli oli viettänyt kyseisen hääpäivän maalla laulaen juuri näitä lauluja yhteisen ystävän Carl Klingemannin kanssa[489].

Itse asiassa myös kirjeiden merkinnät laulusarjasta alkoivat samantapaisella sävellyksen välittömään syntyyn viittaavalla tapahtumalla kuin päiväkirjassa. Fanny-sisar oli aamulla herännyt nuohoojan tuloon, ja tämän epätavallisen varhaisen herätyksen tuloksena oli syntynyt yksi lauluista[490]. Toisaalla kirjeissä Fanny Mendelssohn kertoi näistä lauluistaan selvästikin teosten säveltäjänä, joka uskalsi asettaa sävellyksensä arviolle alttiiksi. Saatuaan kaikki kuusi laulua valmiiksi hän kirjoitti:

> Olen juuri kirjoittanut laulut valmiiksi, ja pyydän Sinua, ettet kohtelisi niitä pelkästään sellaisina, jotka on osoitettu kaukaisuudesta Sinulle, sillä silloin tällä asialla on vain suhteellinen arvo. Toivoisinkin Sinulta kriittistä palautetta, että kohtelisit niitä lauluina, joissa on niitä ja näitä virheitä. Yksi niistä on sellainen, jota pidän parhaana laulunani. Oletkohan samaa mieltä. Laulat sen varmaan kauniisti.[491]

Tästä oli nyt poissa sisar, joka halusi sävellyksensä esityksen tunnelman kautta luoda yhteyden veljeensä. Hän tiesi kyllä sävellykselläänolevan familiaarisen ulottuvuuden, mutta tällä kertaa se ei riittänyt, vaan lahjan

[488] ”(…) u. schon sind die Lieder eingepackt, u. ich muß aus dem Gedächtniß bänkelsängen” (kirje 10.6.1829, C 20).

[489] ”(…) und mir immer vorstellte, wie Du den Tag mit Klingemann etwa auf dem Lande zugebrächtest, oder die 6 Lieder sängest” (kirje 9.10.1829 GB 101/1).

[490] ”Heut früh weckte mich der Schornsteinfeger um 6, sonst stehe ich so früh nicht auf, die Frucht meiner Ueberwindung war ein gutes Lied, des Du dich freuen wirst, an der Wendung dieser Phrase kannst Du nicht zweifeln, daß es von Droysen ist” (kirje 20.5. 1829, C 17).

[491] ”Eben habe ich meine Lieder fertig geschrieben, u. bitte Dich, verfahre damit, nicht als seyen sie aus der Ferne an Dich gerichtet, denn das giebt der Sache nur einen relativen Werth, sondern als hätte ich Lieder mit den u. den Fehlern gemacht, u. bäte Dich um eine kritische Rücksicht darauf. Eins ist darunter, welches ich für eins meiner bersten Lieder halte, ich will einmal sehn, ob Du auch der Meinung seyn wirst, Du wirst es sehr schön singen.” (Kirje 4.6.1829, C 20.)

saajan tuli olla myös säveltäjäkollega. Samalla se merkitsi sitä, että hän mielsi itsensä ”teoksen” säveltäjäksi. Laulusarjan säveltäjä ei ollut omassa säveltäjän maailmassaan itseriittoinen olento. Veljeltä saatu positiivinen vastaanotto[492] pyöri hänen mielessään eikä hän oikein tiennyt, ollako sävellyksillään toisille iloa tuottava sisar vai onnistuneitten laulujen säveltäjä. Seuraavan kirjeen perusteella hän olikin näitä molempia.

> Olen lukenut kirjettäsi uudelleen ja uudelleen, niin kuin sinäkin minun laulujani. Osaan sen yhtä hyvin ulkoa. Ja kun olen [kirjeen] lopussa, liitän siihen aina vielä pienen koodan, joka menee näin: kuinka minä lammas rukka olenkaan onnellinen voidessani tuottaa Sinulle sellaista iloa. Ja sitten laulan itselleni toisen laulun loppuosan, joka on miellyttänyt minua aina eniten, eikä se ole ollenkaan huono.[493]

Sama oman sävellystaidon vakuuttaminen jatkui vielä kuukauden kuluttua, jolloin hän oli suunnittelemassa häämusiikkiaan ja saanut jo valmiiksi kuorolaulun *Nachtreigen*: ”Parempaa kuin Sinulle osoittamani laulut en ole vielä tehnyt, eikä Henselin kappalekaan ole huono.”[494]

Laulusarja, jota Maurer (1997a, 127) pitää ainutlaatuisena elämäkerrallisena dokumenttina, sisältää kuusi numeroitua laulua, joista viisi ensimmäistä (*Lebewohl: Stören möcht´ ich deinen Schlaf nicht, Grüner Frühling, süße Mailuft, Nun ist´s nicht öd in meiner Brust, O sprich, wo blieb dein heitrer Sinn* ja *Hochland: Im Hochland, Bruder, da schweifelst du umher*) ovat pianosäestyksellisiä yksinlauluja ja viimeisin laulu *Wiedersehn: Wir trugen unverdrossen* on säestyksetön tertsetti sopraanolle, altolle ja tenorille.

---

[492] Maurer (1997a, 127-128) siteeraa Felix Mendelssohnin kirjettä veljelleen Paulille: ”Minusta se on kauneinta musiikkia, mitä ihminen maan päällä voi tehdä. Ainakaan minua ei ole mikään niin koskettanut (…) todellakin, on vain harvoja ihmisiä, jotka ovat näiden laulujen arvoisia, Fanny esittäköön niitä vain harvoille.”

[493] ”Gelesen u. wieder gelesen habe ich Deinen Brief, wie Du meine Lieder, u. weiß ihn eben so gut auswendig, u. wenn ich damit zu Ende bin, denke ich immer noch eine kleine Coda dazu, die heißt: wie bin ich armes Schaf doch so glücklich, daß ich Dir solche Freude habe machen können, u. dann singe ich mir den Schluß des 2ten Liedes, das mir allerdings auch immer am Besten gefallen hat, u. finde ihn gar nicht übel.” (Kirje 13.7.1829, C 26.)

[494] ”Besseres wie die Lieder für Dich habe ich noch nicht gemacht, und das Stück von und für Hensel ist auch nicht übel” (kirje 25.9.1829, C 28).

Nachtreigen – eräänlainen syntymäpäiväfuuga

Wilhelm Henselin sanoittamasta kuoroteoksesta Fanny Mendelssohn kirjoitti veljelleen lähes peräkkäisinä päivinä. *Nachtreigen* oli sävelletty kesällä 1829, ja Wilhelm Hensel toivoikin, että kuorosävellys voisi olla ulkoilmassa vietetyn yhteisen ajan ohjelmana. Perheen laaja puistomainen puutarha kun oli yksi Mendelssohnin sisarusten sävellysten esityspaikoista. Siellä oli tapana esittää yksi- ja useampiäänisiä lauluja. Molempien sisarusten sävellyskäsikirjoituksissa onkin lauluja, joissa viitataan niiden laulamiseen luonnon keskellä.[495] Fanny-morsian näki runossa kuitenkin vaativamman sävellyksen mahdollisuudet ja teki siitä kahdeksanäänisen laulun, joka todennäköisesti esitettiin hänen sulhasensa syntymäpäivillä heinäkuun alussa 1829. Kertoessaan sävellystyöstä ensi kertaa hän viittasi selkeästi siihen, että kuorolaulu oli tarkoitus esittää, se oli tuleva valmiiksi Wilhelm Henselin syntymäpäiväksi. Samanaikaisesti hän alkoi kuitenkin jo analysoida, millaisen laulun kyseisestä runosta voisi säveltää.

> Äskettäin hän [Wilhelm Hensel] antoi minulle kerran runon, josta hän ajatteli, että sitä voisi laulaa ulkona puutarhassa. Siihen tarkoitukseen runo on kuitenkin liian laaja. Sanoin hänelle, että se on sävellettävissä ja kirjoitan sen nyt hänen syntymäpäivillensä. Toivon, että saan sen valmiiksi. Siitä tulee 8-ääninen, mieskuoro ja naiskuoro yhdessä.[496]

Paria päivää myöhemmässä kirjeessä sävellyksen ympäriltä oli kokonaan hävinnyt sen esitysyhteys. Fanny Hensel kuvaili teosta hiukan musiikillisesti, mutta keskittyi sitten oman sävellyskykynsä analysointiin.

---

[495] Borchard 1999, 29 ja 34-35. Felix Mendelssohnin mielestä luonnollisinta musiikkia oli se, kun neljä ihmistä vaeltaa metsässä tai soutaa pienessä veneessä ja samanaikaisesti kantaa musiikkia mukanaan ja itsessään eli laulaa neliäänisesti (mts.34).

[496] "Neulich gab er [Wilhelm Hensel] mir einmal ein Gedicht, wovon er glaubte, daß es im Garten gesungen werden könnte, dazu ist es nun freilich zu ausgedehnt, ich redete ihm aus, daß es komponierbar wäre, u. schreibe es nun zu seinem Geburtstage, ich hoffe damit fertig zu werden. Es wird 8stimmig, Frauenchor u. Männerchor zusammen."(Kirje 29.6.1829, C 22.)

> Tein vielä toissapäivänä Henseliltä saamani musiikillisen toimeksiannon, hänen runonsa 8-äänisen sävellyksen. Siitä ei tule paljoa, mutta kuitenkin jotain, eikä puutu enää kuin viimeinen osa, josta ajattelin tehdä eräänlaisen fuugan. Sinä tiedät, kuinka aina pelkään kadottavani mielikuvituksen, niinpä iloitsen aina kun saan kirjoitettua nuotteja ylös, enkä alussa katso ollenkaan, mitä siitä tulee. Jälkeenpäin kiukuttelen, jos siitä tuli huono.[497]

Kahdeksanäänisen kuorolaulun tekijä oli kihloissa tekstin kirjoittajan kanssa. Morsiusaika merkitsi Fanny Mendelssohnille vahvaa orientoitumista uuteen siviilisäätyyn ja sen tuomiin uusiin vaatimuksiin, jotka koskivat myös hänen musiikin tekemistään. Epätietoisuus, miten hänen musiikilleen tulisi käymään, näkyi kirjeissä vasta Felix Mendelssohnille sävelletyn laulusarjan ja *Nachtreigen*-kuoroteoksen jälkeen. Elokuussa hän oli helpottunut, että uusi tilanne ei ollut vahingoittanut hänen musiikkiaan[498]. Sen sijaan syyskuussa 1829 sulhaselleen kirjoittamassa kirjeessä Fanny-morsian lupasi yllättäen, ettei enää säveltäisi lauluja. Samassa lauseessa hän tosin antoi heti periksi luvaten olla säveltämättä lauluja hänelle henkilökohtaisesti tuttujen runoilijoiden ja erityisesti Johann Gustav Droysenin (1808-1884) teksteihin.[499] Droysenin mainitseminen viittasi luultavasti kihlaparin välisiin erimielisyyksiin ja jonkinasteiseen mustasukkaisuuteen. Droysen oli ollut Felixille osoitetun laulusarjan runoilija. Aviovaimon asemaan ja rooliin ei kuitenkaan tuntunut mahtuvan taiteeseen ja säveltämiseen vakavasti suhtautuminen, vaikka *Nachtreigenin* ja sitä edeltäneen laulusarjan säveltäminen olivatkin osoituksia juuri vakavasta työskentelystä. Molempien kohdalla Fanny Hensel teki

[497] "Ich habe noch vorgestern eine musikal. Arbeit für Hensel unternommen, die 8stimmige Composition eines Gedichts von ihm. Es wird nicht viel, aber es wird doch etwas, u. es fehlt nur noch das letzte Stück, woraus ich eine Art Fuge zu machen denke. Du weißt, wie ängstlich ich immer bin, daß mir die Imagination davon läuft, daher freue ich mich immer, wenn es mir nur gelingt, Noten zu schreiben, u. sehe im Anfang wenig danach, wie es wird. Nachher freilich ärgre ich mich, wenn es schlecht ist." (Kirje 1.7.1829, C 23.)

[498] Ks. kirje 21.8.1829, C 28.

[499] "Ich komponire nichts mehr für Gesang, wenigstens nicht von neuen, mir persönlich bekannten Dichtern, am allerwenigsten aber von Droysen" (Kirje Wilhelm Henselille, Helmig ja Maurer 155). Lause on kirjeessä alleviivattu.

kompromissin: hän ikään kuin puolusti vahvasti autonomisen teosluonteen omaavia sävellyksiä niiden yhteydellä perheenjäseniin. Toisessa muisteltiin veljeä, toinen oli yhteistyö sulhasen kanssa ja tälle lahjaksi annettu.

Kirjeessä Hensel kertoi *Nachtreigen*-laulusta vähätellen. Laulu ei olisi paljon mitään. Hän antoi ymmärtää toteuttaneensa vain sulhaseltaan saamansa tehtävän. Kirjeessä hän peitti epävarmuuttaan säveltäjänä. Oli parempi olla kehumatta itseään, jos sävellys ei sittenkään olisi veljen mielestä hyvä. Silloin Fanny Hensel ainakin säästyisi ristiriitatilanteelta.

Pian *Nachtreigenin* säveltämisen jälkeen Fanny Hensel suhtautui ”taiteelliseen työhönsä” ristiriitaisesti. Musiikki omiin vihkiäisiin oli mielessä, ainakin osan siitä hän tulisi säveltämään itse. Kirjeessä, jossa laajan kuorolaulun säveltäjä ilmoitti lopettavansa laulujen säveltämisen, hän antoi ymmärtää, ettei avioiduttuaan enää jatkaisi ”taiteen” parissa. Kirjeessä ei puhuta soittamisesta, musiikin tekemisestä tai säveltämisestä, vaan ”taiteesta”. Asiayhteydestä johtuen tulkitsen sen tarkoittavan nimenomaan säveltämistä. Fanny Hensel totesi Jean Pauliin[500] viitaten, että ”(…) taide ei ole vaimoille, se on vain tytöille, uuden elämäni kynnyksellä jätän jäähyväiset tuolle lastenleikille, se [uusi elämäni] tulee tarjoamaan kylliksi korviketta.”[501] Säveltäminen oli siis sallitumpaa nuorelle naimattomalle naiselle kuin aviovaimolle.

Käytännöllinen säveltäjämorsian

Fanny Mendelssohn Bartholdy ja Wilhelm Hensel vihittiin avioliittoon 3. lokakuuta 1829. Alun perin vihkiäisten sisään- ja ulosmenomusiikeista toisen piti olla Fannyn, toisen Felixin sävellys. Felix Mendelssohn ei kuitenkaan toimittanut mahdollista häämarssiaan ollenkaan ennen vihkiäisiä Berliiniin, ja loppujen lopuksi aviopari Hensel kulki kirkossa molempiin suuntiin morsiamen sävellysten tahdissa. Häämusiikkia koskevia merkintöjä on päiväkirjassa vain yksi, ja sekin on kirjoitettu kymmenen päivää häitten jälkeen.

---

[500] Jean Paul on pseudonyymi kirjailija Johann Paul Friedrich Richterille (1763-1825).

[501] ”Die Kunst ist nicht für Frauen, nur für Mädchen, an der Schwelle meines neuen Lebens nehme ich Abschied von dieser Kinderspiel, es wird mir Ersatz genug bieten” (kirje Wilhem Henselille, syyskuun puolivälissä 1829, Helmig ja Maurer 155).

> (…) minulla oli neuvottelu Grellin kanssa kirkossa, jossa kuuntelin urkukappaleeni. Juoksin sen jälkeen koko aamupäivän asioilla Minnan kanssa. Tulimme iltapäivällä Henselin ja hänen tavaroidensa kanssa luokseni. Myöhään illalla sävelsin vielä toisen urkukappaleen.[502]

Samasta tapaamisesta urkurin kanssa Fanny kirjoitti myös Felixille.

> Aamupäiväksi oli sovittu tapaaminen Grellin kanssa Parochial-kirkkoon. Hän soitti siellä kappaleeni. Olen viimeksi ollut urkujen äärellä, kun Sinä soitit niitä. Olin huvittunut, kappale kuulosti hyvältä. Minulla oli äärimmäinen halu soittaa itsekin urkuja.[503]

Tässä on havaittavissa kirjoituksen kohteenmukainen ero siinä, miten samasta tapahtumasta kerrottiin. Päiväkirjateksti muistuttaa muistilistaa tai allakkaa. Siinä korostuu myös, kuinka säveltäjärooli sulautui osaksi morsiamen muita tehtäviä, erilaisista asioista huolehtimisia. Fanny Hensel ei kommentoi sävellyksiä. Hän ilmoitti vain kuulleensa jo valmiin urkukappaleen soitettuna. Toisen kappaleen hän sävelsi selvittyään illalla muista askareista. Kirjeessä Hensel antoi musiikille enemmän tilaa ja samalla arvioi sävellyksensä hyväksi.

Omat sävellykset näyttäytyvät tekstissä todellakin funktionaalisina tilapäisteoksina, niitä tarvittiin hääseremoniassa. Ensimmäinen kappaleista oli jo valmis ja sen säveltäjä kävi kaikessa kiireessä häitä edeltävänä aamuna kuuntelemassa kappaleen urkurin esittämänä. Toisen hän sävelsi puolen yön aikaan, aikamoisessa kiireessä senkin. Kirjeessä vielä korostui sävellyksen liittyminen sen esittämiseen. Samassa päiväkirjamerkinnässä morsian kertoi vielä päivien jatkumisesta, vieraista, kirjeen kirjoittamisesta Felixille, koristautumisesta vihkimistä varten. Itse vihkimisestä ker-

[502] "(…) ich hatte eine Conferenz mit Grell in der Kirche, wo ich mein Orgelstück hörte, lief denn den ganzen Vormittag mit Minna umher, kommten Nachmitt. mit Hensel dessen Sachen mir, u. komponierte mir Abends noch ein Orgelstück" (päiväkirja 14.10.1829).

[503] "Vormittags war eine Zusammenkunft mit Grell in der Parochialkirche verabredet, wo er mir mein Stück vorspielte, ich war zum letzten mal auf der Orgel gewesen, als Du darauf spieltest, und amüsirte mich, das Stück klang gut, und ich hatte die äußerste Lust Orgel zu spielen" (kirje 3.10.1829, C 32).

toessaan Fanny Hensel ei kirjoittanut sanaakaan musiikistaan: ”Neljältä oli vihkiminen. Wilmsenin puhe, yhdentekevä. Kirkko täynnä. Puhuin kaikkien sukulaisten ja monien ystävien kanssa.”[504]

Häitten jälkeisenä päivänä Hensel sen sijaan raportoi häistä ja samalla omista sävellyksistään Felix-veljelle. Urkusävellyksiä ei käsitelty tässäkään yksittäisinä teoksina, vaan ne liitettiin elimellisesti tilaisuuteen, johon ne oli tarkoitettu. Toisaalta asian voisi nähdä niinkin, että hän käänsi vihkimistilaisuuden sisällöksi oman musiikkinsa.

> Suurin kauhuni kirkossa oli, kun Grell soitti urkukappaleen niin hitaasti, että se kesti armottoman kauan ja meidän täytyi odottaa alttarilla muutama tovi. Ulosmenokappaletta en kuullut, koska otin sen aikana vastaan onnitteluja ja vaihdoin suudelmia. Ja koska kirkko oli kappaleen loppumisen jälkeen vielä täynnä, soitti hän Bachin kappaleen, sen, joka on painettu ja jota sinä rakastat, Es-duurissa.[505]

Häämusiikkia oltiin valmisteltu kirjeissä jo kesällä. Vielä heinäkuun loppuun saakka sisar oli tukeutunut häitten musiikin suunnittelussa täysin veljeensä. Hän odotti Felix Mendelssohnin mielipidettä siitä, minkä kappaleen urkuri Grell soittaisi kirkossa. Mieluimmin hän olisi halunnut veljensä lähettävän jotakin omaansa. Yhtäkkiä kyseisen pohdinnan keskellä hän havaitsikin, että halusi itse tehdä ulostulomusiikkinsa.[506] Fanny Hensel ryhtyi työhön, jonka edistymisestä hän raportoi vajaan kuukauden kuluttua.

---

[504] ”Gegen 4 war die Traung. Wilmsens Rede, unbedeutend. Die Kirche voll. Ich sprach alle Verwandte u. viele Freunde.” (Päiväkirja 14.10.1829.)

[505] ”Meine größte Angst in der Kirche war, daß Grell das Orgelstück so langsam nahm, daß es entsetzlich lange dauerte, u. wir eine Stunde vor dem Altar stehn mußten, das Ausgangstück hörte ich nicht, weil ich während deßen Glückwünsche empfing, u. Küße austheilte, u. da die Kirche nach dem Ende dieses Stückes noch voll war, spielte er das gedruckte von Bach, das Du so liebst, es-Dur (…)” (kirje 4.10.1829, GB 99/1).

[506] ”Sey doch so gut, mir im nächsten Brief das Orgelpräludium zu bestimmen, das ich bei meiner Trauung von Grell soll spielen lassen. Freilich wärs noch hübscher, wenn Du mir eins schickest, wenn das practicabel wäre über Meer? u. eben fällt mir ein, daß ich selbst den Ausgang schreiben will.” (Kirje 29.7.1829, WW 85.)

> Ulostulomusiikki on jo aika hyvin päässäni: G-duuri, aloitus pedaalilla. Olen ylipäätään oikein iloinen siitä, ettei morsiusaika ole vahingoittanut musiikkiani. Kunhan olen aviosäädyssä saanut tehtyä ensimmäisen hyvän kappaleen, niin olen päässyt pelostani ja uskon uusiin edistysaskeliin. Eikö totta?[507]

Hän liitti tässä sävellysprosessinsa kuvaamiseen ilon siitä, että pelko sävellyskyvyn menettämisestä näytti haihtuneen. Säveltäjäkollegaveljelle saattoi tunnustaa, ettei aviovaimon rooli, josta puuttuisi hyvän säveltäjän ulottuvuus, olisi ollut tyydyttävä. Avioliittoon valmistautuva nainen oli säveltämisen suhteen siis ristiriitainen. Jo aiemmin hän oli luvannut kirjeessä sulhaselle jättää säveltämisen vapaaehtoisesti. Tässä hän nyt kuitenkin pelkäsi, ettei aviovaimona enää osaisi säveltää. Halua siihen todennäköisesti oli.

Syyskuun alussa veljelle lähti lyhyt viesti ilmoittamaan, että sävellystyö oli lähtenyt käyntiin: ”Ja kun tuli liian pimeää ompelemiseen, istuin pianon ääreen ja jauhoin hiukan häämusiikkikappalettani.”[508] Häihinsä valmistautuva porvarisneito yhdisti säätynsä naisille kuuluvat tehtävät lähes etiketin mukaisesti: hän loi kotoisuutta, johon kuului [koru]ompelua ja pianonsoittoa. Eikä tavatonta ollut sekään, että porvaristyttö soitti omaa sävellystään.

Syyskuun lopussa urkukappale oli valmistunut ja kopioitu urkuria varten. Morsian odotti enää toista urkukappaletta.[509] Häihin oli kuitenkin aikaa enää viisi päivää. Fanny Henselin oli oltava realisti. Kun juuri kirjeen kirjoittamisen aikaan saapuneen Felixin kirjeen liitteenä ei ollutkaan odotettua nuottiliittettä, hänen täytyi alkaa miettiä uuden suunnitelman käyttöönottoa.

---

[507] ”Ich habe meinen Orgelausgang schon ziemlich im Kopfe. G dur, Pedal fängt an. Ueberhaupt bin ich recht froh, zu der Ueberzeugung gelangt zu seyn, daß der Brautstand meiner Musik nicht geschadet hat. Habe ich nun erst ein gutes Stück im Ehestande gemacht, dann bin ich durch, und glaube an ein ferneres Fortschreiten. Aber, nicht wahr?” (Kirje 21.8.1829, C 28.)

[508] ”Und als es zu finster wurde zum Nähen, setzte ich mich ans Clavier, u. raspelte ein wenig an meinem Hochzeitsstücke” (kirje 6.9.1829, WW 95).

[509] Kirje 28.9.1829, C 31.

> Vielä muutama sana tässä kiireessä. Kirjeesi tuli juuri. Se on soma. Mutta se, etten saa [sinulta] urkukappaletta, ei ole ollenkaan mukavaa. Kuka minut nyt sitten saattaa kirkkoon? Vanha Bachko vai minä itse? Mistä minä siihen otan aikaa?[510]

Hääpäivän aattoiltana koko perhe oli muutamien ystävien kanssa kokoontunut yhteen viettämään hillittyä häiden aattojuhlaa ja juomaan teetä. Samalla pohdittiin, mikä olisi toinen urkukappaleista. Lopulta sulhanen teki ratkaisun ja laittoi morsiamensa töihin.

> (…) koska Hensel oli yhdeksän aikaan sitä mieltä, että minun tuli kuitenkin tehdä itse vielä yksi, kaikkien todistajien läsnäollessa minulla oli julkeutta aloittaa se. Sain sen valmiiksi puoli yhdeltä ja luulen, ettei se ole huono. Tänään aikaisin lähetin sen Grellille, toivottavasti hän ehtii vielä soittaa sitä.[511]

Urkukappaleen säveltäjä ei todellakaan toiminut ”teemoja takovana” säveltäjänä. Tilanne oli alkanut häiden musiikin kannalta olla katastrofaalinen, ja vain Fanny-morsian pystyi sen ratkaisemaan. Hän osoitti olevansa ammattitaitoinen käyttömusiikin säveltäjä.

Häämusiikin kohdalla sävellyksen käsittäminen joko teosmusiikiksi tai esitykseksi ei ole yksinkertaista. Musiikin olemassaolon tähtäin oli tietysti urkukappaleiden esitys itse vihkimistilaisuudessa, mutta Fanny Hensel käsitteli sävellyksiä ja niiden syntyprosessia myös erillään niiden esittämisestä. Lisäksi hän analysoi säveltämisprosessin yhteydessä itseään säveltäjänä ja totesi olevansa oikein kelvollisten tuotosten aikaansaaja.

---

[510] ”Noch ein Paar Worte in einer hellen Zwischenminute. Eben kam Dein Brief, u. ist schön, aber daß ich kein Orgelstück bekomme, ist nicht schön, wer soll mich denn nun zur Kirche heraus begleiten? Der alte Bach oder ich mich selbst? Wo soll ich denn die Zeit hernehmen?” (Kirje 29.9.1829, C 31.)

[511] ”(…) da meinte Hensel um 9, ich sollte mir doch noch selbst eins machen, und ich hatte die Unverschämtheit noch anzufangen, in Gegenwart sämmtlichen Zeugen, und bin um 1/2 1 fertig damit geworden, und ich glaube, es ist nicht schlecht. Ich habe es heut früh an Grell geschickt, und hoffe, er spielt es noch.” (Kirje 3.10.1829, C 32.)

Kvarteton tekijä – säveltäjän kollega

Modernin säveltäjän merkkinä voi pitää tunnetta kuulumisesta uudenlaiseen säveltäjien muodostamaan yhteisöön. Fanny Henselin kohdalla pienen pienestä identifioitumisesta säveltäjäksi kertoo hänen itsensä kollegiaalisena pitämänsä kirjeenvaihto vuosien 1834 ja 1835 vaihteessa. Tuolloin Fanny Hensel ja Felix Mendelssohn kirjoittivat toisilleen runsaasti toistensa sävellyksistä. Fanny Henselille tällainen säveltäjäkollegiaalinen kirjeenvaihto oli mieluisaa, kirjeet käsittelivät kerrankin hänen mielestään oikeanlaisia eli pääasiassa musiikkiin liittyviä seikkoja.[512] Useissa kirjeissä talvella 1834 – 1835 hän pohti myös musiikkifilosofisia kysymyksiä ja itseään suhteessa pohtimiinsa asioihin.

Fanny Hensel sävelsi syksyllä 1834 ainoan jousikvartettonsa (MA Ms. 43). Kvartetto alkaa hitaalla osalla, toisen osan tempomerkintä on *allegretto*, kolmannen osan hän on nimennyt *romanzeksi*. Kvartetto päättyy nopeaan osaan. Käsikirjoituksen mukaan kvarteton säveltäminen oli alkanut 26.8. ja päättynyt 23.10. Kirjeissä sävellykseen viitattiin usemman kerran. Päiväkirjassa taas kvartetosta ei puhuta lainkaan. Kvartetto ei siis ollut ”itselle” tai perhepiirin käyttöön tarkoitettu sävellys.

Sävellystyön aikana Fanny Hensel oli käyttänyt hyväkseen veljensä ammattitaitoa. Hän oli saanut neuvoja ja kritiikkiä sävellysprosessin aikana ja vielä teoksen valmistuttuakin. Kvarteton säveltämisen aikana hänen identiteettinsä säveltäjänä ja taidemaailmaan kuuluvana ihmisenä voimistui. Ensimmäinen maininta oli pitkän taide-elämää käsittelevän kirjeen keskellä. Kirjeen alku kohdistui kuvataiteeseen. Wilhelm Hensel oli mukana Berliinin taideakatemian näyttelyssä, ja myös hänen rouvalleen, Fanny Henselille riitti näyttelyn yhteydessä monenlaisia avustavia tehtäviä. Puhuttuaan ensin kuvataiteen ammattilaisuudesta hän siirtyi sitten säveltämiseen: ”Olen saanut kvartettoni valmiiksi ja olen parhaan tietämykseni mukaan käyttänyt hyväkseni neuvosi, jotka koskivat Scherzoa[513]. Annan sen kokeiltavaksi tällä viikolla.”[514] Säveltäjä oli siis saanut

[512] Kirje 17.2. 1835, C 67.

[513] Tässä puhutaan todennäköisesti kolmannesta osasta käyttäen siitä nimitystä *Scherzo*. Sävellyskäsikirjoituksessa kolmannen osan nimi on kuitenkin *Romanze*. Kysymyksessä voi ajatella olleen myös sävellysprosessin aikana tapahtuneen ajattelun muutoksen klassismista kohti romantiikkaa.

[514] ”Mein Quartett habe ich fertig gemacht, u. dabei noch Deinen Rath was das Scherzo betraf, nach meinem besten Wissen benutzt. Ich werde es nun diese Woche probiren lassen.” (Kirje 4.11.1834, C 61.)

teoksensa valmiiksi. Hän oli käyttänyt siihen kaikki kykynsä ja saanut apua myös toiselta säveltäjältä[515]. Teos oli jo niin valmis, että sen saattoi antaa soittajien kokeiltavaksi. Nyt Fanny Hensel ei enää arvioinut sävellystään. Hän oli tehnyt, mitä oli tehnyt, ja seisoi sävellyksensä takana.

Seuraavaksi kvartetto jäi lepäämään lähes kahdeksi kuukaudeksi ennen kuin se lähetettiin veljelle Düsseldorfiin. Kirje, johon hän liitti sävellyksensä oli oikeammin sävellys, jonka liitteenä oli kirje. ”En lähetä tässä Sinulle muuta kuin kvartettoni, mutta en halunnut kuitenkaan lähettää sitä ilman kirjettä.”[516] Kirjettä oli kirjoitettu neljänä päivänä ja se sisälsi myös Sebastianin ja Wilhelm Henselin osuudet. Kirjeestä saa sen kuvan, että olisi ollut tahditonta lähettää pelkkä sävellys ilman muita kuulumisia. Muita tärkeitä asioita ei kuitenkaan tuntunut olleen, sillä kirje oli aloitettu jo 30.11. ja valmistui lähetettäväksi vasta 25.12. Suurimman osan kirjettä vei joulun vieton kuvaus. Kvartettoon liittyvä merkintä oli kirjoitettu aatonaattona eikä tuona päivänä kirjoitettu mistään muista asioista. Fanny Hensel ikään kuin jätti säveltämänsä teoksen ympärille tilan, joka erotti kvarteton lopullisessa kirjeessä omaksi kokonaisuudekseen. Teos oli kuin autonomista, vain itseensä liittyvää musiikkia.

Jousikvartetto oli myös teos, jolle sen tekijä toivoi todennäköisesti julkista esitysmahdollisuutta. Kvartettopuhe nimittäin jatkui helmikuussa: ”Kiitos kvartettoni perusteellisesta kritiikistä. Etkö esityttäisi sitä joskus?”[517] Kritiikin saaminen, samoin kuin sävellyksen julkinen esittäminen ovat modernin säveltäjän merkkejä. Marcia J. Citron (1993) pitää kyseisten aspektien toteutumista edellytyksenä tulla sisällytetyksi nk. musiikin kaanoniin. Tiettävästi jousikvartetolla ei ollut julkista esitystä, mutta Henselin mielestä sillä olisi kuitenkin voinut olla se, toisin kuin esimerkiksi perhekäyttöön kolme vuotta aiemmin sävelletyllä kantaatilla *Lobgesang*. Saatu kritiikkikään ei ollut julkista arviointia, mutta kritiikki oli kuitenkin ammattilaisen antamaa. Felix Mendelssohn oli aloittanut edellisenä syksynä toimensa Düsseldorfin musiikkijohtajana, ja

[515] Citron (1987, 155, viite 2) päättelee Felix Mendelssohnin neuvojen olleen suullisia, sillä tämä asui vuonna 1834 elokuun lopusta lokakuun alkuun Berliinissä.
[516] ”Da ich Dir nichts schicke, als mein Quartett, so wollte ich es doch nicht ohne Brief schicken (kirje 23.12.1834, C 63).
[517] ”Habe Dank für ordentliche Kritik meines Quartetts. Wirst Du es einmal spielen lassen?” (Kirje 17.2.1835, C 67.)

hänellä täytyi sisaren mielestä olla mahdollisuus saada jousikvartetto julkiseen esitykseen. Osoittaessaan halun kvarteton julkiseen esittämiseen Fanny Hensel tunsi siis olevansa ammattitaitoinen säveltäjä, eikä vain sävellyksiänsä kodin seinien sisällä piilotteleva harrastelija. Hän oli säveltämisestä innoissaan ja hyvin tosissaan. Lähes samaan hengenvetoon hän ilmoitti säveltäneensä toisenkin teoksen: ”Olen tehnyt sopraanolle aarian, joka muotonsa ja modulaationsa suhteen miellyttäisi sinua enemmän kuin kvartettoni”[518]. Teos on todennäköisesti konserttiaaria *Io d'amor, oh Dio, mi moro* (MA Ms. 42), pianosäestyksellinen sopraanoaaria, joka sisältyy vuosien 1833-1835 sävellyskäsikirjoituskansioon. Aaria on tosin viimeistelemätön ja vailla valmistumispäivämäärää.[519]

Fanny Hensel määritti kirjeessä omaa paikkaansa naiselle sopivan lajin säveltäjänä. Toisaalta pohdinta oli varmaan myös vastaus Felix Mendelssohnin esittämään kritiikkiin sisarensa jousikvartetosta. Veljen kritiikkikirjettä ei ole säilynyt. Ehkä veljen kritiikki tyrmäsi hänet moniosaisen kamarimusiikkiteoksen säveltäjänä, ja Fanny Hensel päätyi pohtimaan syitä siihen, miksei hänestä ollut instrumentaaliteoksen säveltäjäksi.

On myös toinen mahdollisuus. Ehkä ammattisäveltäjän kollegaksi itsensä kokeva säveltäjä olikin ollut hyvin tyytyväinen kvartettoonsa, mutta kohteliaana ja riitoja kaihtamaan pyrkivänä halusi antaa itsestään kuvan veljensä tahtoon mukautuvana sisarena? Hänen juutalaisen perintönsä mukainen malli oli olla tottelevainen perheen miehille. Sisar ainakin antoi vaikutelman tradition mukaisesta lojaalisuudesta. Hän toteutti tosin veljensä tahtoa myös käytännössä. Tästä lähtien Fanny Hensel keskittyi sävellystyössään laulumusiikkiin ja pianokappaleisiin. Laajempi, monia soittimia käyttävä sävellys oli vasta pianotrio alkuvuodesta 1847. Tällöin hän oli jo itse julkaisseena säveltäjänä mukana ”oikeiden” säveltäjien kategoriassa. Mutta toisaalta hänen sävellyksensä – duetot, triot ja kvartetot pianosävellyksellä ja ilman säestystä ja myös pianosonaatti ja pianosarja – tuntuisivat olevan jotakin muuta kuin vain ”hupaisia tuokiokuvia”.

Ryhdyttyään julkaisemaan sävellyksiään Fanny Hensel koki olevansa yhä tasa-arvoisemmin veljensä ammatillinen kollega, jopa niin,

[518] ”Ich habe eine Arie für den Sopran gemacht, die würde Dir in Bezug auf Form u. Modulation besser als mein Quartett gefallen” (kirje 17.2.1835, C 67).
[519] Kansiossa seuraavan sävellyksen päiväys on 26.2.1835.

että hän kertoi Felix Mendelssohnille, kuinka tämän erästä sävellystä, laulua *Auf Flügeln des Gesanges* oli luultu hänen säveltämäkseen. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin teki eroa omien vähäpätöisinä pitämiensä sävellysten ja ”oikeiden”, veljensä sävellysten välille.

> Olen näinä päivinä saanut Wienistä kirjeen, jossa oli oikeastaan vain kysymys, onko ”auf Flügeln des Gesanges” minun [säveltämäni]. Haluaisin ylipäätään lähettää luettelon sävellyksistäni, jotka ovat naamioituneina hajallaan ympäri maailmaa. Näyttää siltä, etteivät ne ole itse tarpeeksi ovelia erottamaan akanat nisuista. Minun täytyy nyt ottaa käyttöön koko henkevyyteni (sukkeluuteni) ja vastata vain: ah, herrani, valitettavasti ei! Se [luettelon lähettäminen] olisi minusta aika mautonta enkä ole myöskään niin typerä, että osoittaisin heille sormella muutamaa joutavanpäiväistä kyhäelmääni, (…)[520]

Hensel kirjoitti tässä sävellyksistään eräänlaisena massana, hän ei määrittänyt niitä edes ”sävellys” -termillä, vaan käytti nyt niin kuin usein muulloinkin ilmaisua ”meine Sachen” muuttaen sen vieläkin vähättelevämpään diminutiivimuotoon ”Sächelchen”.[521] Toisaalta kirjeestä saa sen kuvan, että Fanny Hensel ei pidä itseään pelkästään kotonaan Leipziger Straße 3:ssa esitettävien sävellysten tekijänä, koska hänen sävellyksiään on mahdollisesti vailla tekijän nimeä levittäytynyt eri paikkoihin. Hän ilmiselvästi viittasi lauluihinsa, jotka olivat ilmestyneet Felix Men-

[520] ”Dieser Tage habe ich einen Brief aus Wien erhalten, der wesentlich nichts enthielt, als die Anfrage ob ”auf Flügeln des Gesanges” von mir wäre, u. ich möchte überhaupt ein Verzeichniß von den Sachen von mir schicken, die verkappt in der Welt umherlaufen, es scheint, sie sind selber nicht pfiffig genug, die Spreu von Weizen zu sondern. Darauf mub ich nun meinen ganzen Witz zusammen nehmen, denn blos zu antworten: ach, meine Herren, leider nein! Das fände ich rather platt, u. so dumm werde ich auch nicht seyn, ihnen meine Paar Sächelchen mit Fingern zu zeigen, (Kirje 1.2. [1847], C 150.)

[521] Hensel käytti ”Sachen” -termiä pääasiassa omista sävellyksistään, mutta joskus myös muidenkin sävellyksistä, kuitenkin niin, että sanan käyttäminen viittasi joko hänen säveltämäänsä tai soittamaansa musiikkiin. Ks. esim. kirje Lea Mendelssohnille Italiasta 3./4.6.1840, Klein 107. Toisaalta Fanny Henselin omien sävellysten vähättely ja esimerkiksi hänen niistä käyttämänsä sanavalinnat (”Sache”, ”Sächelchen”) viittaavat eräänlaiseen keimailuun, koketeeraamiseen (Renate Hellwig-Unruhn sähköpostiviesti tekijälle 18.3.2003). Se oli eräs tapa saada huomiota.

delssohnin nimellä tämän opuksissa 8 ja 9. Samoin yksi hänen laulunsa oli ilmestynyt ilman tekijän nimeä jo vuonna 1825 erään lehden musiikkiliitteenä[522]. Mahdollista on, että ”hajallaan ympäri maailmaa” oleviin sävellyksiin kuuluivat myös monet laulujen ja pianokappaleiden kopiot, joita annettiin lahjoiksi tai kopioitiin kirjeisiin. Kirjoittaessaan tässä sävellyksistään Fanny Hensel oli ristiriitainen. Hän vertasi itseänsä ammattisäveltäjäveljeen, mutta toisaalta kielsi heti itseltään mahdollisuuden olla ammattisäveltäjä ja vähätteli sävellystensä arvoa veljelle.

Läpi koko kirjeaineiston säveltämistä ja sävellyksiä koskevassa kirjoittamisessa kulkee tarve vakuuttaa kirjeen saaja – tai ehkä myös itse kirjoittaja – siitä, että Fanny Hensel oli kykenevä säveltäjä. Hän tunnusti avoimesti riippuvuutensa Felix-veljestä, ja ylipäänsä kaikenlainen palaute vaikutti häneen: hyvä palaute kannustavasti ja huono masentavasti niin kuin hän Rooman päiväkirjassa suoraan ilmaisi: ”Kirjoitan [= sävellän] myös nyt paljon. Mikään ei kannusta niin kuin tunnustuksen saaminen. Moitteet sen sijaan vievät rohkeutta ja masentavat.”[523] Felix Mendelssohnin suhteen Fanny Hensel peitti usein huonoa itsetuntoaan säveltäjänä huumorilla ja erityisesti ironisella huumorilla, tarkoittaen siis juuri päinvastaista kuin kirjoitti. Hänellä oli kuitenkin vahva pyrkimys puolustaa itseään sellaisena kuin oli. Felix-kollegan mielipiteistä huolimatta hän oli mielestään itse paras sävellystensä arvioija. Seuraavassa katkelmassa ei viitata lainkaan esityksiin, vaikka kyseessä olevat Fanny Henselin sävellykset olivat syntyaikanaan olemassa nimenomaan esityksinä. Kirjettä kirjoittaessaan Fanny-sisar oli jonkin aikaa sitten palannut vierailulta veljensä perheen luota Leipzigista.

> Nyt tulen lopulta itseeni, niin epämiellyttävää kuin onkin olla oman asiansa ajaja. (…) Sanoit Leipzigissa, ettei minun tulisi tehdä enempää hengellistä musiikkia, koska taipumukseni eivät ole siihen suuntaan. Nyt olen paluustani saakka tai ainakin 8 päivän ajan soittanut läpi sen tyylin juttujani. Sen ankarampaa arvostelijaa ei olekaan kuin rehelli-

[522] Kyseessä on laulu *Die Schwalbe*, ks. Maurer ja Huber 1997.

[523] ”Ich schreibe auch jetzt viel; nicht spornt mich so als Anerkennung, wogegen mich der Tadel mutlos macht und niederdrückt” (päiväkirja 23.4.1840, Hensel II, 149).

nen ihminen, joka tarkastelee omia varhaisia töitään. Useat niistä pitkästyttivät niin, että vain vaivoin sain ne soitettua. Mutta moni, esimerkiksi aaria o daß ich Tausend Zungen hätte ja muutamat kuoro-osat ja resitatiivit Kolera-musiikista miellyttivät minua kovin. Niin naurettavalta kuin se kuulostaakin olen tosissani iloinnut tästä, koska jos musiikki, jonka on jo unohtanut, miellyttää, on se läpäissyt testin. Kuitenkaan se, mitä sinä sanot, ei koskaan putoa kohdallani hedelmättömään maaperään. Olenkin tullut epäluuloiseksi, joskin uskon yleensä osaavani nyt paremmin kuin siihen aikaan ja olisin jo muokannut jotakin uudestaan, jos kieltosi ei häiritsisi minua.[524]

Kirjekatkelman alussa Fanny Hensel kävi puolustamaan itseään säveltäjänä toisen säveltäjän – siis veljensä – syytöksiä vastaan. Hän oli saanut suullisesti kuulla, ettei hänestä olisi tietyn musiikinlajin tekijäksi. Todennäköisesti hän ei ollut tuossa tilanteessa käynyt vastustamaan veljensä mielipidettä, vaan teki sen vasta kirjeitse. Tällöin hänellä oli ajallista ja maantieteellistä etäisyyttä kritiikin esittäjään ja ikään kuin keskeytyksettä mahdollisuus sanoa sanottavansa. Henselin todistusmateriaali, eli kritiikin kohteena olleet sävellykset, olivat myös saatavilla vasta kotona Berliinissä. Hän tahtoikin tehdä argumenttinsa perusteellisesti vasta tutkittuaan uudelleen kritiikin kohteena olevaa sävellysaineistoa. Joidenkin sävellysten kohdalla hän tuli samaan tulokseen kuin veljensä,

[524] "Nun will ich schließlich noch einmal auf mich zurück kommen, so unangenehm es auch ist, Advokat in seiner eignen Sache zu seyn, wir sind ja gewohnt, rund heraus mit einander zu reden. Du hast in Leipzig gesagt, ich möchte lieber keine geistliche Musik mehr machen, weil mein Talent dazu nicht neigte. Nun habe ich seit meiner Rückkunft, oder vielmehr seit 8 T. mehrere meiner frühen Sachen der Art durchgespielt, u. muß vorausschicken, dass ich der Meinung bin, es gäbe keinen strengen Beurtheiler, als ein ehrlicher Mensch über seine eignen frühern Sachen ist. Vieles, ja das Meiste hat mich so ennüyirt, dass ich mit Mühe die Geduld aufbringen konnte, es durchzuspielen, Manches aber, z. B. die Arie: o dass ich tausend Zungen hätte, u. einige Chöre u. Rezit. aus der sogenannten Choleramusik, hat mir so gut gefallen, dass ich mich, so närrisch das klingen mag, recht daran erfreut habe, weil ich das für eine Probe halte, wenn Einem die eignen Sachen nach längerer Zeit, u. nachdem man sie ganz in Vergessenheit gerathen lassen, wieder gefallen. Indessen was Du sagst fällt nie bei mir auf einen steinigen Boden, u. ich bin mißtraurisch geworden, wiewol ich im Allgemeinen glaube, es jetzt besser machen zu können, als damals, u. mich schon dran gemacht hätte, Einiges umzuarbeiten, wenn nicht Dein Interdict mich störte." (Kirje 4.2.1835, C 80.)

monissa hän taas oli aivan päinvastaista mieltä. Koko katkelma viittaakin vahvasti eriytyneeseen säveltäjäidentiteettiin. Yksittäisiin tilanteisiin tehtyjen musiikkien joukossa oli paljon sellaista, mikä kesti jälkeenpäin kriittistä tarkastelua ja näin ”suodattui” esityksistä vapaiksi sävellyksiksi. Kirjeen kirjoittaja oli yksilö, jolla oli omia sävellyksiä, erilaisia sävellystyylejä, ja joka säveltäjänä ”ajoi omaa asiaansa”. Porvarisperheen naiselle oli ennenkuulumatonta toimia – ainakaan näkyvästi – oman etunsa ajajana. Fanny Hensel onkin tässä unohtanut hänelle asetetun naisen roolin ja hän asettui suvereenisti miespuolisen ammattisäveltäjän rinnalle – tai ainakin melkein. Veljen auktoriteettiasema tuntui kuitenkin häiritsevän itsenäistä työskentelyä. Riippuvuus veljen mielipiteistä tuntui olevan Henselille sekä tarpeellista että kiusallista. Hän käänsi useimmiten Felix Mendelssohnin antaman negatiivisenkin palautteen positiiviseksi, pahinta oli jos tämä vaikeni[525]. Mutta Fanny Hensel tiesi myös, miten suuri mahdollisuus Felix Mendelssohnilla oli vaikuttaa hänen mielipiteisiinsä ja toimiinsa.

Vaikutussuhde ei kuitenkaan ollut yksipuolinen[526]. Vielä vuonna 1838, jolloin Felix Mendelssohn oli ollut jo vuosia menestynyt säveltäjä ja kapellimestari, hän koki musiikilliset kilpailutilanteet epämiellyttävinä.

> Minun on kerta kaikkiaan mahdotonta tehdä mitään palkintosävellysmielessä; jos minun pitäisi pakottaa itseni siihen, en voisi silloinkaan; kun minut poikasena pakotettiin kilpailuun sisareni ja kollegani kanssa, minun työni näyttivät aina typeriltä – ne eivät olleet kymmenesosankaan arvoisia siitä, mihin olisin muuten kyennyt.[527]

Kilpailullisuuden ja vertailun kieltäminen heijastaa puhtaasti romanttista, autonomista musiikkikäsitystä, jossa musiikki oli irrallaan kaikesta

[525] Fanny Henselin ajattelua vastaa nykyäänkin sanomalehtien kulttuuritoimituksissa vallitseva ajattelu, että arvostelematta jättäminen on sekin kritiikki.

[526] Felix Mendelssohnin sävellysten kritiikistä, ks. luku IV.

[527] ”It is altogether impossible for me to do anything in the way of prise composition; I cannot do it, if I would force myself to it; and when I was compelled to do so, when a boy, in competition with my sister and fellow-scholars, my works are always wonders of stupidity – not the tenth part of what I could do otherwise.” (Kirjettä siteerannut Rothenberg 1993, 690.)

arkeen viittaavasta[528]. Aikuiseksi kasvanut Felix Mendelssohn oli omaksunut kilpailullisuuden kieltävän ajattelutavan. Hän halusi todistaa, että kun hänen nuoruuden sävellyksensä asetettiin vertailuun sisaren töiden kanssa, ne näyttivät huonoilta nimenomaan kilpailu- ja vertailuaseman vuoksi. ”Itse musiikkina” ne olisivat näyttäneet mahdollisesti erilaisilta.

Veljen antama kritiikki oli Fanny Henselille ehdottomasti kaikkein tärkeintä. Kritiikki kohdistui aina sävellyksiin teosmaisessa mielessä. Tämä tapahtui jo käytännön syistä, koska Fanny Henselin sävellykset esityksinä tapahtuivat lähes poikkeuksetta kotona Berliinissä. Jos veli ei ollut mukana, hän ei voinut esittää kritiikkiäkään. Jos hän taas oli mukana, esityksistä ei silloin kirjoitettu kirjeissä. Päiväkirjassa sisar olisi toki voinut kirjoittaa myös siitä, miten Felix Mendelssohn suhtautui joittenkin sävellysten esityksiin. Hän ei kuitenkaan koskaan tehnyt sitä. Ehkä käytäntö oli merkki siitä, että esityksen kautta olemassa oleviin sävellyksiin ei kohdistettu lainkaan kritiikkiä.

Päiväkirjassa on eräs kohta, jossa Fanny Henselin oli ilmiselvästi vaikea kestää sävellyksensä saamaansa palautetta. Sävellystyön arvostelija oli Franz Hauser (1794-1870)[529].

> Hauser söi meillä ja kiusasi minua koko päivällisen ajan ja iltapäivän erään tekemäni liedin arvosteluilla, olen niihin tottunut, mutta vieläkin olen kiihdyksissäni kuten silloin kerran, se satutti minua niin ylen tunteellisesti, että olin aina puhkeamaisillani kyyneliin.[530]

Miksi Fanny Hensel koki sävellyksestään – tai sen arvioimisesta – puhumisen niin hankalaksi ja tunteita kiihdyttäväksi? Franz Hauserhan oli per-

[528] Taru Leppänen (2000, 41) on tutkinut Sibelius-viulukilpailusta kirjoittamisen yhteydessä kilpailun ja konsertin yhdistämistä. Jotta tämä oli mahdollista kilpailijoille osoitettiin konsertoivan viulistin identiteetin lisäksi kilpailevan viulistin identiteetti. Kilpailun yhdistäminen musiikin autonomisuutta ylläpitävään konsertti-instituutioon oli muuten mahdoton.

[529] Franz Hauser, Bachiin erikoistunut baritoni, lauloi Berliinissä kaudella 1835-1836. Tänä aikana Hauser oli usein nähty vieras Mendelssohneilla. Marraskuussa 1835 Fanny Hensel järjesti sunnuntaimatineansa Hauserin laulaman Bach-ohjelmiston perusteella. Myös Abraham Mendelssohn rakasti Hauserin laulamista ja toivoi tämän voivan olla hänen ”oma kamarilaulajansa”.

[530] ”Hauser aß bei uns, u. quälte mich den ganzen Mittag u. Nachmittag mit Kritiken über ein Lied, das ich gemacht hatte, ich bin dessen gewohnt, aber gereizt, wie ich einmal war, traf es mich so empfindlich, daß ich immer in Begriff war in Tränen auszubrechen.” (Päiväkirja 26.11.1835.)

heen tuttu useamman vuoden ajalta. Hän oli ollut kiinnostunut Fanny Henselin liedeistä ainakin jo vuonna 1830, jolloin hän oli Wienissä pyytänyt Felix Mendelssohnilta lupaa saada kopioida tämän sisaren liedejä. Lupaa siihen hän ei ollut saanut.[531] Fanny Hensel oli sittemmin ollut Franz Hauserin kanssa myös kirjeenvaihdossa[532]. Kirjeistä käy ilmi, että Hensel oli toimittanut Hauserille omia sävellyksiään, ja vastaavasti Hauser laajan Bach-kirjastonsa[533] ansiosta tutustutti hänet erityisesti Bachin kantaattisävellyksiin.

Koska Fanny Hensel koki Franz Hauserin keskustelut tästä laulusta kiusaamiseksi, on oletettavaa, että yhä edelleen hänen oli vaikea sulattaa lauluunsa kohdistunutta arvostelua. Päiväkirjayhteydestä ei selviä, mihin lauluun kritiikillä viitattiin. Fanny Henselin ainoat laulut, jotka olivat tuohon mennessä olleet julkisuudessa, olivat Felix Mendelssohnin kokoelmissa julkaistut kuusi laulua vuosina 1827 ja 1830. Näitä kokoelmia oli arvioitu myös julkisesti. Ehkä arvostelu ei koskenut kuitenkaan näitä, vaan joitain julkaisemattomia lauluja.

Suhteen Franz Hauseriin luulisi olleen luottavainen. Fanny Hensel oli saanut tältä arvioita liedeistään jo lokakuussa 1833. Tuolloin arvostelu oli ollut hyväntahtoista[534]. Samassa kirjeessä hän aliarvioi omia teoksiaan nostaen esiin kuitenkin yhden, *Die frühen Gräber* (1828), joka oli hänen mielestään hyvä. Ehkä kritiikin kohteeksi joutuminen oli sittenkin kipeää. Sen vuoksi piti haukkua itsensä jo etukäteen, ettei kukaan pääsisi lyömään liian lujaa. Mutta miksi Fanny Henselin olisi ylipäätään pitänyt tyynesti suvaita sävellyksiinsä kohdistettua kritiikkiä? Modernina taiteilijana kritiikin kohtaaminen olisikin ollut olennainen osa säveltäjän ammattia.

Fanny Henselin lauluja oli nyt tarkastelemassa mies, johon säveltäjällä oli poikkeuksellisen emotionaalinen suhde. Hauserhan oli ikään

[531] Felix Mendelssohnin kirje Fanny Henselille 19.8.1830, Mendelssohn-Arkisto Ep. 191, sit. Hellwig-Unruh 1997, 216.

[532] Kuusi hänen kirjettään Hauserille vuosilta 1833-1846 on myös julkaistu, ks. Hellwig-Unruh 1997.

[533] Hauser oli 1832 perinyt edesmenneen Leipzigin Tuomas-kanttorin Johann Gottfried Schichtin nuottikokoelman.

[534] "Dank für Ihre gütige Beurtheilung meines Buchs" (Hellwig-Unruh 1997, 217). [Kiitos kirjani hyväntahtoisesta arvostelusta]. Vaikka Fanny Hensel käyttää termiä "kirjani" asiayhteydestä päätellen "kirja" on kokoelma liedejä.

kuin portti Fanny Henselin rakastamaan J. S. Bachin musiikkiin. Lisäksi hän oli luotettu ystävä, joka oli voinut kunnolla perehtyä Fanny Henselin liedeihin. Hän oli ystävä, jolle Fanny Hensel oli uskonut nähtäväksi ja mahdollisesti myös esitettäväksi jopa lied-kokoelmansa. Lisäksi Hauser oli itse ammattilaulaja. Herkkää mielialaa lisäsi varmasti myös isän vakava sairaus ja kuolematematiikkaan liittyvä Bach-ohjelmisto, jota Hauser lauloi Leipziger Straße 3:ssa syksyllä 1835.

Vaatimus säveltäjänä olemisesta – säveltämätön säveltäjä

Fanny Henselin säveltämisestään ja sävellyksistään kirjoittamisen eräs teema on se, että säveltämisen suhteen oli ollut ongelmia. Hän ei jostakin syystä ollut säveltänyt tai hän vähätteli säveltämistään niin, ettei edes nimennyt sitä, vaan viittasi siihen hyvin epämääräisesti. Säveltämisessä sinänsä ei hänen mukaansa ollut ongelmia. Ongelma oli siinä, ettei hän säveltänyt.

Se, että säveltämisen puuttuminen nousee teksteissä joinakin aikoina tärkeäksi, kertoo mielestäni odotuksesta, joka Fanny Henselillä oli itseään kohtaan. Päiväkirjoissa hän käsitteli säveltämättömyyttään vain yhden kerran, keväällä 1843. Kirjeissä sen sijaan tuli usein esiin hänen kokemansa vaatimus säveltämisestä. Kirjeiden ja päiväkirjojen funktio koskien häntä säveltäjänä oli siis erilainen. Päiväkirjojen nainen oli ennen kaikkea vaimo, äiti ja sukulais- ja seurapiirin jäsen, kirjeiden Fanny Hensel taas musiikillinen kollega, säveltäjä.

Ensimmäisen kerran säveltämättömyysteema ilmaantui kirjeisiin kesällä 1830, muutama viikko sen jälkeen kun Fanny Hensel oli synnyttänyt ensimmäisen ja ainoan lapsensa[535]. Kirjeen kokonaissävy oli jotenkin alakuloinen. Tuore äiti oli juuri lopettanut lapsensa imettämisen. Berliinissä oli autiota, väki oli kaikonnut kaupungista[536], muualla Euroopassa liikehdittiin levottomasti. Äidillä oli mielessä lapsensa ristiäiset, joihin rakas veli ei ollut päässyt tulemaan. Muiden asioiden keskeltä kirjeessä

[535] Fanny Henselillä oli lisäksi kaksi keskenmenoon päätynyttä raskautta, syksyllä 1832 ja keväällä 1837.

[536] 1800-luvun alussa suuret kaupungit olivat kesällä niin pölyisiä ja epämiellyttäviä paikkoja, että kaikki joilla oli varaa, matkustivat muualle, mieluimmin maaseudulle. Mendelssohneilla ei ollut tätä ongelmaa, koska heidän kiinteistökokonaisuuttaan ympäröi laaja puutarha- ja puistoalue. (Ks. esim. Cullen 1982; Lowenthal-Hensel 1990.)

nousi kuitenkin esiin säveltäjä: ”En ole vielä säveltänyt. Silloin kun en vielä saanut, oli pää täynnä ideoita. Nyt kaiketi astuu kuvioihin kuivuus, jonka kaikki riistän säätilasta.”[537]

Lapsivuodeaikana synnyttänyt äiti ei saanut nousta vuoteesta[538]. Fanny Henselin kohdalla se merkitsi myös hänen musiikillisen aktiivisuutensa loppumista[539] pariksi kuukaudeksi. Pianonsoiton lisäksi myös säveltäminen oli kielletty. Monin paikoin teksteistä onkin tästä lähtien luettavissa vaikeus löytää aikaa omalle työlle. Aina joku oli ”huutamassa Fannyn perään”. Katkelmassa Fanny Hensel kuitenkin identifioi itsensä säveltäjäksi: kuusiviikkoisen vauvan äiti valitti, ettei ollut saanut vielä sävellettyä mitään! Hänen olisi siis jo omasta mielestään pitänyt ryhtyä siihen, aivan kuin säveltäminen olisi ollut hänen ammattinsa. Ajatteliko hän veljensä odottavan häneltä heti sävellyksiä vai halusiko hän antaa itsestään kuvan sisarena, jolla oli säveltäminen koko ajan mielessä? Fanny Henseliä ainakin pelotti, että lapsen saaminen lopettaisi hänen sävellyskykynsä. Sama pelko musiikkinsa menettämisestä hänellä oli ollut silloin, kun hän oli avioitumassa. Runsas kuukausi ennen häitä hän kirjoitti helpottuneena veljelleen Englantiin: ”Olen ylipäänsä oikein iloinen vakuuttuessani, että morsiusaika ei ole vahingoittanut musiikkiani.”[540] Veljen senhetkisistä odotuksista oli tuskin kysymys, sillä Felix Mendelssohn päinvastoin moitti sisartaan siitä, että tämä halusi ajatella jotain muuta kuin pientä poikaansa[541]. Toisaalta Fanny Hensel otti ironisen huumorin avulla etäisyyttä itseensä (vertaus kuivaan säähän ja omaan ideaköyhyyteen). Mielestäni Henselin säveltämättömyydestä kirjoittaminen tässä elämän vaiheessa kertoo siitä, että hän ymmärsi säveltämisen osana sivistysporvaristonaisen ”ammattiaan”.

Olipa kyse luovuuden puutteesta tai käytännöllisistä esteistä, Fanny Hensel ei myöskään sävellyskäsikirjoitusten perusteella näytä säveltä-

[537] ”Komponirt habe ich noch nicht, als ichs nicht durfte, hatte ich Ideen genug, jetzt wird wohl wieder die bekannte Dürre eintreten, die ich dem Wetter alle wegnehme” (kirje heinäkuun lopussa 1830, C 42).

[538] Synnytyksen jälkeen äitien piti olla kaksi viikoa vuodelevossa (Panke-Kochinke 1991, 24).

[539] Itse asiassa Fanny Hensel joutui raskausvaikeuksien vuoksi makaamaan sängyssä jo viikkoja ennen synnytystä, siltikin Sebastian Hensel syntyi noin kaksi kuukautta ennen laskettua aikaa.

[540] ”Ueberhaupt bin ich recht froh, zu der Ueberzeugung zu seyn, dab der Brautstand meiner Musik nicht geschadet hat” (kirje 21.8.1829, C 28).

[541] Kirjettä siteerannut Sirota 1981, 59.

neen mitään ennen marraskuuta 1830, jolloin hän on päivännyt kaksi liediä, toisen aviomiehensä Wilhelm Henselin, toisen Ludwig Tieckin runoon[542].

Keväällä 1834 hän oli säveltänyt muutamia Mary Alexanderin (1806-1867) englanniksi kääntämiä runoja, joita hän ei itse kuitenkaan oikein arvostanut. Pian näiden laulujen valmistumisen jälkeen hän totesi kauhean tilanteensa ja huokasi veljelleen: ”En ole pitkään aikaan säveltänyt. Mitä oikein pitäisi tehdä? Pitäisikö F. Hüntenin lailla kirjoittaa valssi Gemiin?[543] Kahden viikon kuluttua sisar pohti yhä edelleen säveltämisen vaikeutta ja toivoi siihen ratkaisua veljeltä. ”Anna minulle toki jotain sävellettävää, mutta ei maailmanhistoriaa tai kolmekymmenvuotista sotaa, tai paavien aikaa tai Australian saarta, vaan jotain todella käyttökelpoista, kunnollisesti olemassa olevaa.”[544]

Ensimmäisessä katkelmassa Fanny Hensel asetti säveltämättömyytensä juuri ilmestyneen kaksi Felix Mendelssohninkin kappaletta sisältävän musiikkikokoelman yhteyteen. Yksi kokoelman säveltäjistä oli Franz Hünten (1793-1878), jonka musiikkiin Fanny Hensel pelkäsi tulla verratuksi. Hünten oli säveltäjä ja pianopedagogi, joka ei esiintynyt ollenkaan julkisesti. Lähes kaikki Hüntenin kappaleet olivat amatööreille tarkoitettuja, tuon ajan oopperoiden pianosovituksia tai niihin perustuvia sävellyksiä[545]. Salonkimusiikin tutkijat Ballstaedt ja Widmaier (1989, 95) kutsuvat säveltäjää ”salonkimusiikin oikeaksi isäksi”. Hüntenin musiikin kaltaisia sävellyksiä Fanny Hensel ei siis halunnut tehdä, hän ei halunnut olla salonkimusiikin säveltäjä. Jotakin hänen olisi kuitenkin kyettävä säveltämään, sillä säveltämättömyys oli hänelle joka tapauksessa epätoivottava tila.

Jälkimmäisessä kirjeessä Fanny Hensel esitti yhä saman toiveen siitä, että Felix Mendelssohn pelastaisi hänet säveltämättömyyden tilasta.

---

[542] Maurer 1997b, 201.

[543] ”Komponirt habe ich lange nichts. Ausgeschrieben: was soll man machen? Soll man wie F. Hünten einen Walzer fürs Gem Schreiben?” (Kirje 27.4.1834, C 54.) Gem oli musiikkialbumi, todennäköisesti antologia (Citron 1987, 139, viite 6). Citron on transkriptioinut virheellisesti Hüntenin etunimen alkukirjaimen H:ksi.

[544] ”Gieb mir doch etwas auf zu komponiren aber nicht die Weltgeschichte, oder den dreißigjährigen Krieg, oder die Zeit der Päpste, oder die Insel Australien, sondern etwas wirklich Brauchbares, solid Existirendes” (kirje 11.5.1834, C 55).

[545] Citron 1987, 652.

Nyt hän oli entistä tietoisempi, millaista musiikkia ei halunnut säveltää ja toisaalta hänellä oli selvä kuva, millaista hänen säveltämänsä musiikin tuli olla. Maailmanhistoria, 30-vuotinen sota, paavit ja Australia viittaavat suureen aiheeseen ja suurimuotoisiin sävellyksiin. Ne eivät olleet sitä, mitä Fanny Hensel halusi omalta musiikiltaan. Hän ei halunnut säveltää mitään epämääräistä, vaan musiikin piti olla ”käyttökelpoista”.

Fanny Hensel identifioi tässä itsensä käyttömusiikin säveltäjänä. Hänellä oli ehkä mielessään ohjelmisto sunnuntaikonsertteihinsa tai muuten sellainen musiikki, joka olisi funktionaalista ja hänen esitysympäristöihinsä sopivaa. Kirjeestä on luettavissa myös se, mitä Fanny Hensel ajatteli veljensä tavasta säveltää. Julkisen ammattisäveltäjän sävellykset olivat aihepiiriltään sellaisia, millaisia hän itse ei halunnut säveltää. Suuret yhteiskunnalliset aiheet olivat miesten käsittelemiä. Tässä näkyy kiintoisalla tavalla se, kuinka Fanny Hensel teki eroa autonomiaestetiikkaan perustuvien oman aikansa ammattisäveltäjien ja omien funktionaalisten sävellystensä välille.[546]

Hänen voi tässä nähdä ottavan kantaa myös ohjelmalliseen musiikkiin ja historiallisiin aiheisiin musiikissa, jotka olivat tuon ajan johtavan oopperatyylin, grand opéran, keskeiset teemat. Historiallisen aiheen esille ottaminen viittasi myös nousevaan nationalismiin, yhteen modernin ajan tärkeään yhteiskunnalliseen ilmiöön. Henselin saksalaisuus korostui tosin vasta viisi vuotta myöhemmin perheen Italian vuoden aikana.

Tekstikohdassa mainitut ohjelmalliset ideat saattoivat viitata myös Hector Berlioziin, jonka *Fantastinen sinfonia* oli esitetty neljä vuotta aiemmin Pariisissa. Tällöin säveltämisessa ei olisi ollutkaan kyse suuntaumisesta käytännöllisyyteen vaan päinvastoin suuntautumisesta musiikkiesteettiseen keskusteluun. Fanny Hensel olisi näin asettunut romantiikan ”kauneuden estetiikan” kannalle vastustamaan berliozilaista ”karakteristisuuden estetiikkaa”.[547] Berlioz oli ehkä jo tuolloin Henselille kiistanalainen henkilö. Kymmenen vuotta myöhemmin Fanny Hensel oikeastaan pilkkasi tämän ranskalaisen säveltäjän sävellyksiä ja niiden esitystilanteita[548].

[546] Tästä oivalluksesta minun on kiittäminen Leppäsen (2000) autonomia-analyysiä.
[547] Esteettisen elementin näkemisestä tekstikohdassa kiitos kuuluu prof. Matti Huttuselle.
[548] Kirje 4.3.1845, C 135. Ks. luku ”Fanny Hensel ja taide”.

Seuraavan kuukauden aikana Fanny Hensel ryhtyi sitten säveltämään, mutta hän ei pitänyt näitä toimenpiteitään vielä kunnollisena säveltämisenä. Hän kirjoitti sivulauseessa ”säveltäneensä eilen jotain”[549]. Kesäkuun alussa hän pyysi veljeään lähettämään tämän uusia liedejä ja mainitsi samassa yhteydessä ”itsekin tehneensä myötätunnosta joitakin, mutta ei mitään suurempaa”[550]. Nämä epämääräiset viitteet tarkoittavat todennäköisesti keväällä valmistunutta kahta laulua: helluntaiksi valmistunutta *Der Pilgrim vor St. Just (Carl V)* ja *Wo sich gatten jene Schatten* (29.5.). Lisäksi Maurer ajoittaa vuosille 1834-1835 tuntemattoman runoilijan tekstiin sävelletyn liedin *Ich ging lustig durch den grünen Wald.*

Vuonna 1838 Fanny Henselin valitus säveltämättömyydestä identifioi hänet liedien säveltäjäksi. Kirjeessä ei esitetty ongelmallisena sitä, ettei hän ollut saanut sävellettyä esimerkiksi yhtään konserttoa tai kvartettoa, sinfoniasta puhumattakaan, vaan valitus kohdistui siihen, ettei hän onnistunut säveltämään lauluja, liedejä.

> Rakas Felix, en ole säveltänyt tänä talvena juuri mitään, musisoinut sitä vastoin vapaasti sitäkin enemmän. Mutta mistä saada rohkeus säveltää lied, sitä en enää tiedä. Vieläköhän se onnistuu, vai onko Abraham jo vanha? Mikä tähän oikein on tullut? Ei koira perään hauku eikä kukaan tanssi pillini mukaan.[551]

Työ liedien säveltäjänä tuntui sekin hankalalta. Tekstistä saa sen kuvan, että kukaan ei ollut kiinnostunut Henselin mahdollisista lauluista, eikä hänellä ollut itselläänkään varmuutta niiden säveltämiseen. Aika lailla oikea hänen arvionsa olikin, sillä kuluneena talvena[552] hän oli säveltänyt yhden Heinrich Heinen tekstin, joulukuun 20. päivänä. Seuraava lied

[549] ”(…) gestern etwas komponirt, was nur gefällt (…)” (kirje 21.5.1834, GB 3).

[550] ”Ich habe von wegen Sympathie auch welche gemacht, aber leider nicht Größtes (…)” (kirje 4.6.1834, C 56).

[551] ”Lieber Felix, komponiert habe ich diesen Winter rein gar nichts, musiziert freilich desto mehr, aber wie einem zu Mut ist, der ein Lied machen will, weiß ich gar nicht mehr. Ob das wohl noch wieder kommt, oder ob Abraham alt war? Was ist übrigens daran gelegen? Kräht ja doch kein Hahn danach und tanzt niemand nach meiner Pfeife.” (Kirje maaliskuussa 1838, WW, 286.)

[552] Tällä ilmaisuilla tarkoitetaan suurin piirtein aikaa edellisen vuoden marraskuusta seuraavan vuoden maaliskuuhun.

on päivätty vasta 30.3.1838, sekin sävellettynä Heinen runoon.[553] Tammikuun alussa oli valmistunut yksi pianosäestyksellinen duetto, samoin kuin myös joulukuussa. Marraskuussa oli päivätty yksi pianokappale. Kirjeen ja kyseisen katkelman yleissävy ei ollut kuitenkaan ankea tai masentunut, pikemmin hiukkasen toiveikas. Positiivinen tunnelma selittyy osittain sillä, että Felix-veli oli tulossa vaimonsa ja vastasyntyneen vauvansa kanssa kesäksi Berliiniin. Näin rooli perheenäitinä ja sosiaalisen elämän mahdollisuus ohitti jopa naiselle soveliasta musiikkia kirjoittavan säveltäjän sisäiset vaateet.

Asetuttuaan keväällä 1840 Roomaan Fanny Hensel oli hyvin kiinnostunut erityisesti kaupungin roomalaiskatolisesta kirkkomusiikista. Hänelle ei riittänyt soittaminen ja uuden musiikkikulttuurin tarkkailu, vaan hän oli säveltäjä myös Roomassa. Säveltämisen aloittaminen vain oli hankalaa. Tosin hankalaa hänestä oli myös soittamisen aloittaminen: ”(…) että hän [Fanny] ei osaa enää soittaa: kaikki alku on vaikeaa. Ah, ja säveltäminen! Olen vasta juuri valittanut Berliiniin, ettei tule oikein mitään mieleen, ei hyvää eikä huonoa. Jumalani! Abraham on tulossa vanhaksi.”[554] Rouva Fanny Hensel ei siis pitkän ulkomaanmatkan aikana ainoastaan hoitanut taloutta ja mukana olevaa lasta, 10-vuotiasta Sebastiania[555], vaan jatkoi myös säveltämistä. Katkelmassa oli kyse vain alkuhuudahduksesta, sillä niin kuin hän itsekin totesi, kaiken alku oli aina vaikeaa. Matkan aikana valitus säveltämättömyydestä ei toistunut kertaakaan, päinvastoin näytti siltä, että seuraelämä Roomassa oli niin vilkasta[556], ettei säveltämisestä ehtinyt paljoa kirjoittamaan kirjeitse eikä päiväkirjassakaan[557].

---

553 Maurer 1997a, 203.

554 ”(…) daß sie nicht mehr spielen kann; aller Anfang ist schwer. Ach und componiren! Ich habe es erst eben nach Berlin geklagt, daß mir gar nichts mehr einfällt, nichts Gutes u. nichts Schlechtes. Dio mio! Abraham wird alt!” (Kirje 4.3.1840, C 116.)

555 Olkoonkin, että rouva Hensel oli vastuullinen kaiken taloudenpidon sujumisesta, mutta perheellä oli mukana keittäjä Jette, joka todennäköisesti huolehti kaikkein konkreettisimmista käytännön asioista, ruoasta ja lapsen hoidosta.

556 Rebecka Dirichletille osoitettu kirje Roomasta tuona keväänä päättyy toteamukseen, että koko talvena perhe ei ole ollut kolmea iltaa keskenään (kirje vailla päiväystä, Hensel 1879 II, 153). Kirje on Kleinin (2002) kokoelmassa, mutta siellä siitä puuttuu loppuosa, jossa kyseinen mainin ta on. Tässä on esimerkki, miten Sebastian Hensel on käyttänyt toimittajan vapautta, yhdistellyt ja muokannut äitinsä tekstejä.

557 Päiväkirjan osalta kevään 1840 aika Roomassa on kokonaan Sebastian Henselin sukukronikan varassa, sillä matkalle lähdettäessä aloitettu matkapäiväkirja päättyy Roomaan saapumiseen ja jatkuu 2.6. kun lähdetään kesäkuukausiksi Napoliin.

Ajallisesti viimeinen merkintä säveltämisestä sen puuttumisena on keväältä 1843 ja se on kirjattu päiväkirjaan. ”Musiikillani menee huonosti. En ole säveltänyt ikuisuuksiin mitään. Mieleeni ei tule ajatuksia ja myös soittovoimani ovat tiessään. Koko jutusta tulee pian sininen rypäle.”[558] Tämä päiväkirjateksti on kauttaaltaan melankolinen: talossa oli käynyt varkaita ja eräs ystävä oli tehnyt itsemurhan. Sisarukset olivat käyneet läpi vanhempiensa jäämistöä ja samalla Fanny Hensel mietti omaa ja läheistensä tulevaisuutta. Äidin kuolema suuntasi hänen ajatuksiaan kohti omaa kuolemaa: ”(…) ja minä, joka olen vanhin, olen varmaan ensimmäinen, joka kutsutaan pois, ja rakas mieheni ja Sebastian seisovat silloin vierelläni, mutta haluaisin vielä hiukan aikaa.”[559] Säveltämättömyyden syynä vaikuttaisi olleen masennus ja saamattomuus, jota Fanny Hensel koki osaksi käsiensä heikkouden vuoksi, osaksi siksi, että vanhempien testamentin myötä oli ollut pakko ajatella muuttamista pois Leipziger Straßelta, paikasta, jota ilman suurin osa hänen musiikillista toimintaansa ei olisi ollut mahdollista. Hän näki jo ajatuksen luopumisesta vaikeana: ”Ajatus jättää nämä huoneet, joissa olemme olleet 18 vuotta onnellisina, on minulle tavattoman raskas.”[560] Säveltäminen identifioitui siis tiettyyn paikkaan: kotiympäristöön.

Säveltämättömyyteen vaikutti varmasti toisenkin vanhemman eli Lea-äidin kuolema talvella 1842. Sitä paitsi oma fyysinen, erityisesti soittamiseen vaikuttava vajavuus ei voinut olla suuntamatta ajatuksia myös mahdolliseen omaan kuolemaan. Kuoleman kohtaaminen kotona oli 1800-luvun alussa vielä hyvin tavallista lähes kaikkien yhteiskuntaluokan ihmisten keskuudessa. Näin oli myös Abraham ja Lea Mendelssohnin kohdalla, joiden sairasvuoteen äärellä omaiset vuorotellen valvoivat. Molemmista kuolemista Fanny-tytär kirjoitti erittäin pitkään päiväkirjassaan. Kuolema oli väistämätön ja siihen oli alistuttava mitään kysymättä.

---

558 ”Mit meiner Musik geht es recht schlecht. Komponirt habe ich in Ewigkeit nichts, es fällt mir auch gar nichts mehr ein, u. auch meine Spielkräfte nehmen sehr ab. Diese ganze Geschichte wird bald ein Möhrlein gewesen seyn.” (Päiväkirja 13.3.1843.)

559 ”(…) u. ich , wie ich die Älteste bin auch die Erste seyn u. mein Lieber Mann u. Sebastian bei mir stehn, wenn ich abgerufen werde, ein Bischchen Zeit hätte ich aber gern noch.” (Päiväkirja 13.3.1843.)

560 ”Ich kann nicht beschreiben wie schwer mir der Gedanke ist, diese Räume, in denen wir 18 Jahr so glücklich waren, zu verlassen” (päiväkirja 20.1.1843).

Mutta Fanny Hensel ei täysin tyytynyt kohtaloon, vaan olisi halunnut itselleen lisäaikaa. Sitä paitsi ”jatkoaika” mahdollistaisi myös keskeytyksissä olleen säveltämisen.

Säveltäjä-toimijuudessa on mielestäni kyse myös Fanny Henselin yksilöitymisestä. Tämä modernin teema näkyy säveltäjällä lisääntyneenä varmuutena omien ratkaisujen oikeellisuudesta ja itsetietoisuutena, jopa ylpeytenä omista sävellyksistä. Yksilöityminen merkitsi myös säveltämisen ja sävellysten vähittäistä eroa esitystapahtumista ja vahvempaa keskittymistä sävellykseen itsenäisenä teoksena.

Christine Battersbyn (1994/1989, 109-110) mukaan suurin osa 1700-luvun taiteilijoista näki taiteilijan tehtävänä luonnon kopioimisen. He olivat eräänlaisia ”luonnollisia neroja”, jotka tekivät töitään tuskattomasti, vaivattomasti ja yhtä automaattisesti kuin lintu laulaa metsässä. Romantikoille taide ei enää ollut ”luonnon peili”. Battersbyn mukaan (mts., 66) romantiikan estetiikka pitää naispuolista taiteilijaa täysin poikkeuksellisena ja taiteilijoiden yhteisöön kuulumattomana, jonka oli mahdoton muodostaa itselleen vahvaa ja yksin selviävää minää. Fanny Henselille romanttisen estetiikan mukainen säveltäminen ei ollut itsestään selvää jo hänen sukupuolestaan johtuen. Häneen ei kohdistettu romanttisen säveltäjän vaatimuksia, vaikka hän olisikin suhtautunut omaan säveltämiseensä hyvin vakavasti. Hän ei myöskään kirjoitustensa perusteella pyrkinyt pukemaan ylleen romanttisen säveltäjän manttelia. Suureksi osaksi Fanny Henselin säveltäminen näyttäytyy hänen kirjoituksissaan luonnollisena osana arkipäivän askareita, vailla ”luomisen tuskaa”.

Merkkejä toisenlaisesta suhtautumisesta itseensä säveltäjänä alkoi näkyä vasta Henselin viimeisenä vuonna. Kiinnostava hypoteettinen ajatus onkin, olisiko hänen puheensa musiikistaan alkanut noudattaa enemmän romantiikan säveltäjäneron puhetta, jos hän olisi musiikillisissa toimijuuksissaan keskittynyt säveltämiseen, jatkanut julkaisemista ja painottanut säveltämisessään kamarimusiikkia. Säveltäjätoimijuus toteutui kuitenkin ennen kaikkea esitysten säveltäjänä ja tilanteen vaatimien musiikkien säveltäjänä.

IV
MUSIIKISTA KIRJOITTAMISTA MODERNIN MURROKSESSA

Millaisia merkityksiä musiikki saa, kun siitä ja siihen liittyvistä käytännöistä ja periaatteista kirjoitetaan kirjeissä ja päiväkirjoissa? Mitä tekstit kertovat kirjoittajansa käsityksistä koskien musiikin erilaisia suuntauksia tai modernin ajan teemoja kuten ammattilaisuus, diletantismi, virtuoosisuus ja taide? Musiikista kirjoittamalla rakennetaan myös omaa muusikkoutta. Muusikon identiteetin kannalta kiintoisia ovatkin Fanny Henselin käsitykset itsestään, kyvyistään ja omasta esiintymisestään ja sävellyksistään.

Musiikista kirjoittamisen voi Fanny Henselin tapauksessa jakaa musiikkitapahtumien raportointiin ja esteettiseen musiikkikirjoittamiseen. Raportoinnin ymmärrän kertovana, selostavana kirjoittamisena soitto- ja laulutapahtumista ja niissä esiintyneistä muusikoista ja säveltäjistä. Esteettiseksi kirjoittamiseksi nimitän kirjoittamisen tapaa, johon sisältyy sävellysten arviointia tai säveltämistä ja esiintymistä analysoiva ja siihen kantaa ottavaa näkökulma. Samaan kategoriaan kuuluvat myös taide- ja musiikkifilosofiset pohdinnat sekä kannanotot ajankohtaisiin ilmiöihin. Esteettiseen arviointiin kuuluu siis arvottamiseen ja makuun liittyvä puhe. Henselin kirjeissä saatettiin uutisoida tähän tapaan: ”Tänään Milderillä on konsertti Danzigin hyväksi, hän laulaa sinun Maris Stellasi”[561]. Tällaisiin lyhyisiin tulevien tapahtumien ilmoituksiin ei kuulunut arvottavaa aspektia. Silloin taas, kun kirjeiden tekstit olivat menneiden tapahtumien raportointia, niihin liittyi lähes aina jonkinlainen arvottaminen. En käsittele tässä ollenkaan lyhyttä raportointia,

[561] ”Heut giebt die Milder ihr danziger Concert, sie singt Dein Maris stella” (kirje 27.5.1829, C 18).

vaan keskityn esteettiseen kirjoittamiseen. Tarkastelen aluksi Fanny Henselin musiikista kirjoittamisen sijoittumista aikansa musiikkikirjoittamisen kenttään. Sen jälkeen käsittelen kirjoituksissa esiintyneitä teemoja: Felix Mendelssohnille osoitettua ateljeekritiikkia, oman säveltämisen arviointia, ammattilaisen ja harrastajan suhteita, oman aikansa muotimusiikkia eli virtuoosisuutta sekä naisten ”henkevyyttä”.

MUSIIKKIKIRJOITTAJA JULKISUUDEN KEHILLÄ

Walter Salmenin (1988, 74) mukaan musiikkikirjoittajan tarve tuli erityiseksi, kun musiikkiteoksia alettiin 1700-luvulla esitellä konserteissa maultaan heterogeeniselle porvarilliselle kuulijakunnalle. Musiikintuntijaa (”Kenner”) vastassa oli musiikkiin perehtymätön tai vaihtelevassa määrin perehtynyt harrastajien (”Liebhaber”) joukko. Uudessa tilanteessa tarvittiin auktoriteetti, kriitikko, joka toimi välittäjänä, asiantuntijana, selostajana ja valistajana. Tosin musiikkikirjoittajat eivät elättäneet itseään kirjoittamisella, vaan kirjoittajan rooli yhdistyi yleensä säveltäjän tai teoreetikon ja opettajan ammatteihin. Jukka Sarjala (1994) on Helsingin päivälehdistön musiikkikritiikkiä käsittelevässä tutkimuksessaan tarkastellut laajasti suomalaisen musiikkikritiikin keskieurooppalaisia lähtökohtia. Hän painottaa kriitikon asiantuntijuutta ja oppineisuutta tiivistäessään kriitikon määritystä: ”Romantiikan ajan kriitikosta tuli eksegeetikko, teosten tulkitsija[562] ja niiden sisäsyntyisten tavoitteiden ja merkitysten paljastaja”[563]. Tuo tehtävä menetti merkitystään vuosisadan puolivälin jälkeen, jolloin kritiikistä muodostui ennen kaikkea erilaisten musiikillisten koulukuntien kohtaamis- ja taistelukenttä.

Vuosisadanvaihteen ensi vuosikymmeninä kritiikin sisältö ja vaatimukset olivat muuttumassa ja jo osaksi muuttuneet. Aiemmin musiikkia arvioitiin lähinnä sen perusteella, miten se toteutti musiikin tekemiselle annettuja sääntöjä. Julkisen konserttitoiminnan vauhdittumisen myötä musiikin synnyttämästä aistivaikutelmasta tuli entistä tärkeämpi arviointiperuste. Taiteen valmistamisen analysoimisesta siirryttiin valmiiseen lop-

[562] Musiikkikriitikoilla oli suuri merkitys lähestyttäessä 1800-luvun puoltaväliä, kun virtuoosisuuden rinnalle nousi nk. tulkintataide. Ks. Dahlhaus 1989/1980, 138-139.
[563] Sarjala 1994, 39.

putulokseen ja sen luoman kokonaisvaikutelman erittelyyn. Romanttisen taideteorian mukaisesti myös sävellyksistä täytyi löytää aina jotakin uutta, persoonallista ja originaalia. Arvostelijalle ei ollut enää ominaista opettajamainen sävellyksen tekninen tarkastelu, vaan halu ymmärtää taiteilijaa. Jos jokin teos oli otettu arvioitavaksi, oli tällainen teko ilmaus siitä, että teos oli taidetta. Arvostelematta jättäminen oli jo kannanotto siihen, että teos ei ollut riittävän hyvä kuuluakseen taiteen kategoriaan.[564]

Musiikkiesteettinen keskustelu laajeni 1800-luvun Keski-Euroopassa koskemaan kohtalaisen laajaa ihmisjoukkoa. Sarjala (mts., 43) pitää keskustelua peräti ”kolossaalisisiin mittoihin” kasvaneena. Kyseinen ilmiö oli yhteydessä julkisen konsertti-instituution kasvuun, konserttimusiikin harrastamiseen ja tuntemiseen ja yleisön kirjalliseen sivistykseen. Keskusteluun osallistujat edustivat musiikin ammattilaisia, kirjailijoita, filosofeja ja koko sivistysporvaristoa. Keskustelu musiikista ja taiteesta oli olennainen osa myös Fanny Henselin elämää tämän lapsuudesta saakka, sillä berliiniläinen sivistysporvaristo kokoontui jo hänen lapsuudenkotiinsa sekä kirjalliseen että musiikilliseen salonkiin.

Ensimmäiset saksalaiset musiikkikirjoittajat olivat pääsääntöisesti miehiä, mutta 1800-luvun puolivälin jälkeen joukkoon ilmaantui myös naisia, joista osa kirjoitti kuitenkin pseudonyymeinä. Muun muassa La Mara, oikealta nimeltään Marie Lipsius (1837-1927) kirjoitti runsaasti esseitä, toimitti muusikoiden kirjeitä ja kirjoitti parikymmentä musiikkikirjaa. Florence May (1845-1923) taas toimi pääasiassa musiikin tutkimuksen puolella kirjoittaen elämäkerrat Clara Schumannista ja Johannes Brahmsista.[565] Yksikään nainen ei toiminut tiettävästi päivälehtikriitikkona. Musiikkikriitikon mantteli olikin porvarillisesta julkisuudesta, lehdistöjulkisuudesta tarkastellen täysin maskuliininen. Sen sijaan salongeissa käytyyn keskusteluun taiteesta osallistuivat traditionaalisesti myös naiset. Monet erityisesti 1700-luvun lopun salongit olivat nimenomaan naisten ympärille kokoontuneita, joissa keskustelua taiteesta käytiin paitsi puheen myös kirjoitetun tekstin, kuten kirjeiden avulla.[566]

Fanny Henselin kirjoitti musiikista kirjeissä ja päiväkirjoissa, siis perhe- ja seurapiirijulkisuudessa. Tässä ympäristössä hän oli kanssakäy-

[564] Sarjala 1994, 34-42.
[565] Reich 1991b, 101.
[566] Ks. Hertz 1988; Wilhelmy 1989.

misessä myös julkisessa foorumissa kirjoittavien kriitikoiden – ainakin A. B. Marxin ja Ludwig Rellstabin[567] – kanssa. Keskustelun lisäksi hän tietysti myös luki näiden kirjoituksia. Rellstab tuntuu olleen Fanny Henselille kriitikkouden ruumiillistuma. Kirjeissä viitataankin häneen sekä suoraan että epäsuorasti. Todennäköisesti Fanny Henselin usein valittama Berliinin penseys ja kaupungin kylmyys kaikkea taide-elämässä järjestettyä kohtaan oli osittain kritiikkiä, joka kohdistui nimenomaan Rellstabiin. Berliinin johtavasta kriitikosta annetut muutamat kommentit eivät nimittäin ole kovin mairittelevia. Kesällä 1829 Englannissa oleskelleelle Felix Mendelssohnille lähteneessä kirjeessä sisar kertoi – tosin aika toteavaan ja neutraaliin sävyyn – mitä Rellstab oli kirjoittanut kuninkaallisen musiikkijohtajan Gasparo Spontinin (1774-1851) oopperoista.

> Rellstab on laatinut ivallisen arvostelun [Spontinin Agnes von Hohenstaufwenista ja Alcidorista], joka on Spontinia kohtaan erityisen loukkaava. Hän huomauttaa, kuinka jo kolmas esitys oli tyhjä ja kuinka huolimatta epäsuotuisasta kuumuudesta ja muusta sellaisesta [Auberin Porticin] mykän 20. esitys oli täpötäynnä. Laissons lá ce monde [=Jättäkäämme sikseen tuo maailma].[568]

Kyseinen kirjepätkä oli osa selostusta siitä, mitä Berliinissä oli veljen poissa ollessa tapahtunut. Viisi vuotta myöhemmin Fanny Hensel ilmaisi negatiivisen mielipiteensä Berliinin julkisista kriitikoista entistä suoremmin. Hän oli kirjeessä ensin ruotinut yksityiskohtaisesti ja nuottiesimerkein Felix Mendelssohnin *Melusine*-alkusoittoa. Sävellystä koskevan

[567] Adolf Bernard Marx (1795-1866) toimitti Berliinissä vuosina 1824-1830 musiikkilehteä *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Marxista tuli vuonna 1830 Berliinin yliopiston musiikin professori. Ludwig Rellstab (1799-1860) oli toisen polven musiikkikirjoittaja, joka toimi taidearvostelijana kaupungin tärkeimmässä päivälehdessä *Vossische Zeitungissa*. Lisäksi Rellstab toimitti vuosina 1830-1841 Berliinissä ilmestynyttä musiikkilehteä *Iris im Gebiet der Tonkunst*. Hän kirjoitti myös *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitungiin*. Rellstab joutui kirjoitustensa vuoksi joksikin aikaa jopa vankilaan. Molemmat miehet olivat myös säveltäjiä.

[568] "Rellstab hat eine maliziöse Rezension abgefaßt, an der besonders kränkend für Sp. seyn wird, daß er bemerkt, wie die dritte Vorstellung schon leer gewesen sey, u. wie trotz der nämlichen ungünstigen Umstände von Hitze, u. dergl. die 20ste der Stummen überfüllt war. Laissons lá ce monde. (Kirje 1.7.1829, C 23.)

arvionsa hän päätti lauseeseen ”ja nyt olen valmis”, mutta jatkoikin sitten vielä tekstiään. Jatkokommentin kautta hän tuli sitoneeksi sävellyskritiikkinsä julkiseen musiikkikritiikkiin.

> Huomaat, että olen hyötynyt paljon Rellstabista ja J. P. Schmidtistä[569]. Se on se hittolainen, että jokainen mistä tahansa kirjoitettu mielipide kuulostaa heti kirotun arvostelevalta ja halpamaiselta. Lukiessani sen nyt uudelleen tahtoisin repiä koko kirjeen. Mutta silloin et saisi onnea tulla valaistuksi viisaudellani. Sinua valaisisivat vain vahakynttilät. Jätän sen siis näin.[570]

Kritiikin merkitys tuon ajan yhteiskunnassa oli suuri. Niinpä kriitikoiden kirjoituksia luetettiin laajasti ja tarkasti. Ehkä Fanny Hensel säikähti, kun huomasi nyt olevansa ateljeekriitikkona ”oikeiden” kriitikoiden kaltainen: arvosteleva ja halpamainen. Sellaista määrittelyä hän ei olisi halunnut omalle työlleen ja olikin valmis tuhoamaan jo kirjoittamansa tekstin. Mutta toisaalta kirjeen jatko paljastaa, ettei hän oikeastaan pitänytkään huonona olla Rellstabin tai Schmidtin kaltainen kriitikko. Kun ikävältä näyttävä kritiikki johti parempaan lopputulokseen, oli se aivan oikeutettu. Näin hän asettui naisena kirjejulkisuudessa ei säilyttävän, vaan radikaalin, uudistavan kritiikin kannattajaksi[571]. Vaikka arvion viimeiset lauseet kertovatkin pääasiassa sisarusten keskeisestä huumorista, voi niistä lukea myös Fanny Henselin hyvän itsetunnon veljensä sävellyksen kriitikkona. Hän siis teki samaa yksityisellä foorumilla kuin Rellstab ja Schmidt julkisesti; hän toimi suvereenina kriitikkona ja käytti kirjejulkisuudessa kriitikon arvovaltaa. Vailla lehdistöjulkisuutta hänellä oli radi-

[569] Johann Philipp Samuel Schmidt (1779-1853) toimi 1810-1840-luvuilla musiikkikriitikkona Berliinin toisessa päivälehdessä *Spenersche Zeitungissa*. Hän kirjoitti myös *Allgemeine musikalische Zeitungiin* ja *Caeciliaan*.

[570] ”Du wirst finden, ich habe viel von Rellstab u. J. P. Schmidt profitirt. Es ist der Kuckuck, daß jede geschriebene Meinung über so etwas gleich so verdammt rezensentisch und hundemäbig klingt. Indem ichs jetzt wieder überlese, möchte ich den Brief lieber zerreißen, dann würdest Du aber nicht das Glück haben, außer den Wachslichten auch durch meine Weisheit erleuchtet zu werden, es sey also.” (Kirje 28.2.1834, C 52.)

[571] Säilyttävästä ja radikaalista kritiikistä Karkama 1988.

kaalina kriitikkona sangen turvallista. Felix Mendelssohnin kanssa käyty kirjeenvaihto ei yltänyt sille julkisuuden kehälle, joka olisi tavoittanut hallintovallan tai sensuurin[572].

Fanny Henselin mielessä iti epäluottamus etenkin Rellstabiin. Kun Fanny-sisar välitti veljelleen uutisia Berliinin musiikkielämästä, niin Rellstab joutui negatiivisessa mielessä mukaan vertaukseen: ”Äiti, paras ja ahkerin selontekijä, johon luotan enemmän kuin Rellstabiin (siis siihen salakuuntelijaan), tulee kirjoittamaan sinulle.”[573]

Mendelssohnien perheen ystäväpiiriin kuuluneen A. B. Marxin kanssa käytiin varmasti paljon musiikin tekemiseen, arvottamiseen ja makuun liittyviä keskusteluja. Hän oli usein nähty vieras Leipziger Straßella varsinkin 1820- ja 1830-lukujen vaihteessa. Fanny Hensel toimi myös hänen sävellystensä ateljeekriitikkona[574]. Hän ei kuitenkaan koskaan teksteissään kommentoinut Marxin musiikkikirjoituksia ja kritiikkejä. Perheessä käydyn musiikkikeskustelun yhteyksistä julkiseen musiikkikirjoittamiseen kertoo kuitenkin Spontinin syytös, että Marxin toimittama *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* olisi ollut Mendelssohnin talon julkinen edustaja[575].

Fanny Henselin ympärillä, Leipziger Straße 3:n huoneissa oli läsnä siis eräänlainen puolijulkinen musiikkikritiikkimaailma. Samat henkilöt, jotka kirjoittivat myös lehdissä, kävivät musiikkia koskevaa keskustelua myös yksityisessä foorumissa. Fanny Hensel otti aktiivisesti osaa tähän keskusteluun. Kirjoittamisessa voikin erottaa julkisuuden kehät, jotka eivät olleet suljettuja, vaan keskenään vuorovaikutuksessa.

Fanny Henselin kirjoituksista piirtyy kuva sivistysporvaristoon kuuluvasta henkilöstä, jota askarruttivat taiteen esteettiset kysymykset. Todennäköisesti niistä keskusteltiin myös kotona perheen kesken sekä seurapiiritapaamisissa. Mutta erityiseksi keskustelukumppaniksi hän oli valinnut veljensä Felixin. Fanny Henselin kirjoituksia ei ollut tarkoitettu julkiselle foorumille, vaan ne oli osoitettu samaan säätyyn kuuluvalle

[572] Fanny Henselin aikuisikä sijoittui nk. restauraation eli ”Vormärzin” aikaan, jolloin Euroopassa vallitsi pitkä rauhan aika. Sen hinta oli kuitenkin voimakas lehdistö- ja yliopistolaitoksen sensuuri.
[573] ”Mutter, die beste u. fleißigste Berichterstattin, der ich mehr traue, als Rellstab, (das der Horcherin) wird Dir geschrieben haben” (kirje 28.4.1839, C 112).
[574] Fanny Hensel kirjoittaa A. B. Marxin sävellyksistä mm. kevätkesän 1834 kirjeissä, C 52, C 53, C 56.
[575] ”Die Berliner AMZ sei der öffentliche Vertretung der Meinung des Hauses Mendelssohn” (Spontinia siteeraa Fochert 1980, 385).

läheiselle ihmiselle. Ne olivat siis osa kirjejulkisuutta. Kirjoitukset olivat lisäksi ja ennen kaikkea osoitus halusta keskustella kollegan kanssa. Yhteisen lapsuuden ja kotona saadun opetuksen johdosta Felix-veli tunsi sisarensa paremmin kuin kenties kukaan tämän läheisistä. Lisäksi Felix Mendelssohnilla oli toimivat kontaktit nk. julkiseen musiikkimaailmaan. Kirjeiden puhe oli suureksi osaksi keskustelua, jota veli jatkoi omissa vastauskirjeissään.[576]

Oliko Fanny Henselin musiikista kirjoittaminen vain kuulumisten kertomista vai voisiko hänen kirjoittamistaan pitää eräänlaisena esiintymisenä kriitikkona yksityisessä foorumissa? Hänen toimillaan oli siis yhtymäkohtia julkiseen kritiikki-instituutioon. Mielestäni hän vertautui julkisiin kriitikoihin toimien niissä olosuhteissa ja muodoissa, jotka olivat hänelle mahdollisia.

Suoran esteettisen kirjoittamisen lisäksi Fanny Hensel kirjoitti musiikista peitellysti. Hän peitti musiikista kirjoittamistaan kielen sisälle. Kieli on älykästä ja siinä käytetään symboliikkaa ja kielileikkejä. Etenkin kirjeistä saa sen vaikutelman, että hän nautti kirjoittamisesta ja omasta verbaalisesta lahjakkuudestaan. Musiikkisanasto tunkeutui lähes tekstiin kuin tekstiin: sillä käsiteltiin myös muita kuin varsinaisesti musiikkiin liittyviä asioita. Esimerkiksi kun Felix Mendelssohn lähti keväällä 1830 pitkälle nk. ”Bildungsreiselle”, sisar kirjoitti Weimariin saakka päässeelle veljelleen matkan alkuvaiheista seuraavasti.

> Edellisellä kerralla sinä saavuit lyhyen Hampuri-johdannon jälkeen heti upeaan ja täyteläiseen Lontoo-pääteemaan. Tällä kertaa aloitat pianossa huilulla, sitten seuraa Leipzig narisevana oboena, Weimarin kautta Müncheniin saavut hitaasti crescendossa, jne. Jos olisimme nyt yhdessä ja jaarittelisimme keskenämme sen sijaan, että istun yksin kirjoittamassa typeryyksistä, olisimmekin pian jo Meksikossa.[577]

[576] Felix Mendelssohnin kirjeitä on julkaistu useita kokoelmia. Sisaren kirjeiden vastauskirjeitä ks. esim. Weissweiler 1997.

[577] ”Voriges Mal kamst Du nach der kurzen Introduction Hamburg gleich in den tollen u. vollen Hauptsatz London. Diesmal fängt es piano an, dessen, eine Flöte, dann tritt Leipzig auf, etwa eine schnarrende Hoboe, so gehts über Weimar langsam crescendo nach München etc. Wären wir jetzt zusammen, u. sprächen gemeinsam das dumme Zeug, statt daß ichs jetzt einsam schreibe, wir wären bald in Mexico.” (Kirje 18.5.1830, C 36.)

Tekstit olivat usein nimenomaan ironisen huumorin lävistämiä. Huumorin ja ironian keinoin Fanny Hensel myös yritti peittää tietynlaista ylemmyyden tunnetta. Siitä huolimatta tekstistä on luettavissa, että kirjoittaja on ikään kuin käsiteltävien asioiden yläpuolella ja tietää asiat oikeammin ja paremmin. Siinä hän oli täysin samanlainen, mitä pitkään ajateltiin musiikkikriitikoiden olevan, ikään kuin objektiivisia kaiken tietäjiä, ”besserwissereitä”. Asenne kieli itsetunnosta, joka ei aivan sovi yksityisen puheen raameihin. Tämä oli se kuva, minkä hän antoi kirjeissään veljelle. Päiväkirjoissa tällaista oman itsen nostamista ei esiinny. Päiväkirjoissa musiikista kirjoittaminen on pääasiassa musiikkitapahtumien ja ihmisten esiintymisten luettelointia, raportin kirjoittamista itselle.

FELIX MENDELSSOHNIN SÄVELLYKSIIN KOHDISTUVA KRITIIKKI

Tarkasteltaessa Felix Mendelssohnien sävellyksiä koskevaa kirjoittamista huomio kiinnittyy negatiiviseksi käsitettävän kritiikin suureen osuuteen. Se, että julkinen konserttikritiikki oli luonteeltaan vikoja ja virheitä etsivää, ei ole yllättävää. Tavattomammalta tuntuu sen sijaan, että julkisuudessa musiikin ammattilaisena esiintyvän säveltäjän ”taakse” ilmaantuu vahvaa konstruktiivista kritiikkiä esittävä nainen. Tuo kritiikki ei joutunut aikanaan koskaan julkisuuteen, vaan pysyi teosta valmiiksi muokkaavan prosessin osana, yksityisen maailman verhoamana ateljeekritiikkinä. Fanny Henselin esittämä kritiikki ei suinkaan poista sitä tosiasiaa, että hän piti veljensä sävellyksistä, olivathan ne aivan keskeisessä asemassa sunnuntaimatineoiden ohjelmissa. Vaikka arvion yleisluonne olisi ollut negatiivinen, siinä sekoittuivat kuitenkin keskenään moite ja kehuminen. Juuri koskaan hän ei lähettänyt eteenpäin pelkästään negatiivista arviota.

Fanny Hensel seurasi veljensä varhaista säveltämistä neljä vuotta vanhempana isosiskona, joka katsoi ikään kuin päältä, että kaikki tuli tehtyä kunnolla. Suurimman osan nuoruuden säveltämisen ajasta sisarukset asuivat yhdessä, joten sävellyksiä koskevaa keskustelua 1820-luvulta ei ole säilynyt paljoa. Puutos sävellyksiä koskevassa kirjeenvaihdossa on myös 1840-luvulla, jolloin sisarusten elämät olivat aika lailla eriytyneet

toisistaan eikä yhteydenpitokaan ollut enää yhtä tiivistä kuin 1830-luvulla. Molemmilla olivat jo omat huolensa. Tosin Fanny Hensel oli tuolloin hiukan katkera siitä, ettei hän enää tiennyt edes, mitä Felix-veli sävelsi, saati että olisi saanut kuulla sävellyksiä ja esittää niistä oman arvionsa.

Vähättely

Muutamassa 1820-luvun kirjeessä sivutaan lyhyesti Felix Mendelssohnin säveltämistä. Nuori, vajaan kolmentoista vuoden ikäinen Felix-veli sävelsi parasta aikaa oopperaansa *Die beiden Pedagogen*. Hän oli vierailulla Weimarissa Goethen luona, jonne sisar kommentoi oopperasuunnitelmia.

> (…) tunteellisen lapsellinen ooppera ei olisi huono, jos se vain muutoin on tehty hyvin. Siellä tulee tietysti olemaan rakastettuja kavatineja, kuoroja pakollisine karjanmylvintöineen, ja muuta sellaista harvinaista. Mutta leikki sikseen, pidän sellaisesta, jos se on hyvin tehtyä. Sveitsiläisiä palmikoita, maitopääläreitä, aamumessun kelloja, jäätiköitä iltaauringossa, koti-ikävää. Kaikki nämä ovat musiikillisia ja jopa viehättäviä seikkoja ja löytävät varmasti uudessa tekstissä kääreensä ja täytteensä. Ja kuinka ihastuttavasti tuleekaan rouva [Friedrike] Robert[578] laulamaan kaihomielisen paimenen roolin.[579]

Isosiskon ratkaisevin toive oopperan suhteen oli työn hyvä ja moitteeton suorittaminen. Säveltäminen oli Mendelssohnien musiikillisesti sivistyneille lapsille annettu tehtävä, ja siinä piti tunnollisesti käyttää kaikki tieto ja taito, minkä oli siihen mennessä saavuttanut. Näyttäisi siltä, että samaan tapaan kuin kirjeitä opeteltiin laatimaan täydellisiksi, myös sävellysten tuli olla moitteettomia. Neuvova isosisko hyväksyi jopa senti-

[578] Friederike Robert, o.s. Braun (1795-1832) oli runoilija, avioliitossa kirjailija Ludwig Robertin kanssa (1778-1832), joka taas oli berliiniläisen salonginpitäjän Rahel Varnhagenin (1771-1833) veli.
[579] "(…) eine sentimental-naive Oper wäre so übel nicht, wenn sie sonst nur hübsch gemacht ist. Da giebt es gewiß allerliebste Cavatinen, Chöre mit obligatem Viehgebrüll, und dergl. Raritäten. Spaß aparte aber ist das eine Art die ich, hübsch bearbeitet, sehr liebe. Schweitzerzöpfchen, Milcheimer, Mettenglöckchen, Gletscher in der Abendsonne, Heimweh, alles dieses sind musikalische, u. gar allerliebste Dinge, u. werden sich gewiß die Hülle und Fülle in Deinem neuen Texte finden. Und wie hübsch wird Mme. Robert die schmachtende Hirtin singen. (Kirje 3.11.1821, C 3.)

mentaalisen aihevalinnan, joka viittasi salonkimusiikin muotiaiheiseen, alppeihin[580]. Aiheen hyväksyminen oli myönnytys, sillä jo tuolloin Fanny Mendelssohnilla oli hiukan alentuva ja epäilevä suhtautuminen muodinmukaiseen musiikkiin, asenne, joka vahvistui vuosikymmenten kuluessa. Jos kyseisellä musiikilla viitattiin salongeissa hyvin yleiseen virtuoosiseen musiikkiin, niin nuori Fanny Mendelssohn oli mukana romantiikan esteettisessä ajattelussa. Säveltäjänerojen soitinmusiikki oli siinä norminmukaista ja virtuoosimusiikin voi ajatella olleen eräänlainen autonomisen musiikin "toinen"[581]. Valtataistelua siitä, mikä musiikki on milloinkin hegemonisessa asemassa, käydään koko ajan. Eräs osa modernin murrosta musiikissa on länsimaisessa taidemusiikissa virtuoosisen musiikin ja nk. vakavan musiikin välinen valtataistelu. Taistelulla oli seurauksensa myös siihen, ketä pidettiin musiikin tekijänä. Tomi Mäkelän mukaan (1989, 51-52) voimakas virtuoosisuudesta kirjoittaminen 1800-luvun puolivälissä oli osoitus siirtymisestä sävellyskeskeisestä estetiikasta esityskeskeiseen estetiikkaan. Fanny Hensel osui kirjoituksissaan keskelle tuota muutosprosessia, niinpä hänen suhtautumisensa erityisesti virtuoosiseen musiikkiin ja salonkimusiikkiin oli ristiriitaista.

Suhtautuminen nuoremman veljen sävellyksiin oli 1820-luvulla hiukan vähättelevä. Vielä kesällä 1829, jolloin Felix Mendelssohn sävelsi *Hebridit*-alkusoittoaan, Fanny-sisar kirjoitti hänelle Englantiin: "Kuulehan, Hebridisi on mukiinmenevä, eivätkä molemmat viulut jää liian kauaksi aikaa fissään."[582] Muutamaa vuotta aiemmin sisar oli tunnustanut Pariisissa isänsä kanssa oleskelevalle veljelleen, että tämän säveltämä sonaatti oli aivan kelvollinen. Hän armollisesti hyväksyi muutoksen, jonka Felix Mendelssohn oli todennäköisesti hänen vaatimuksestaan tehnyt. Sonaatti ei ollut kuitenkaan kirjoitettuna yhtä hyvä kuin sisaren tulkintana.

---

[580] Alpit edustivat "puhdasta" luontoa, jota sivilisaatio ei ollut vielä koskettanut ja pilannut. Aihe oli salonkimusiikille tyypillinen, eräs suuren suosion saanut kappale oli Franz Hüntenin *Chants des Alpes*. Saman alppiteeman ilmentymää olivat myös ympäri Eurooppa 1800-luvulla kiertäneet tirolilaiset lauluyhtyeet ja kuorot. (Worbs 1971, 132.)

[581] Virtuoosisuudesta toiseutena enemmän otsikon "Nykyajan mauton musiikki" alla.

[582] "Hör mal, Deine Hebriden sind passabel, und die beiden Geigen sagen nicht umsonst so lange fis" (kirje 25.8.1829).

> Sietänet jo pienen tönäisyn. [Hyvä] yleisesikuntani, muutoksesi sonaattiin on hyväksytty ja lisäksi lääkintöneuvos on julistanut päätöksen ja soittanut sen. Soitettuna se tuntuu ehdottomasti paremmalta kuin mustana valkoisella. Suosittelen teitä mitä uskollisimmin.[583]

Kirjallisesti annettu kritiikki antaa mahdollisuuden käyttää hyväksi kielen keinoja. Huumorin käyttäminen sävellyksen käsittelyssä tekee kritiikin vähemmän jyrkäksi ja ikään kuin pehmentää vähättelyä. On vaikea kuvitella, että sisarusten kohdatessa ja keskustellessa olisi käytetty tällaista kieltä.

Vielä vuoden 1833 lopulla, jolloin Felix Mendelssohn oli juuri ottanut hoitaakseen Düsseldorfin musiikinjohtajan toimen, Fanny Hensel tölväisi veljeään, vaikka kehuikin lyhyesti tämän sävellystä: ”Konserttosihan on sävelletty mainiosti. Mutta minun mieleeni ovat Gluck ja Beethoven.”[584] Molemmat mainitut suosikkisäveltäjät olivat kyseisenä syksynä hyvin edustettuina sunnuntaimatineoissa. Kiinnostavaa on kuitenkin, että hän ensin kehui veljensä konserton, mutta sitten ikään kuin hylkäsi sen ja asetti konserton vastakkain Gluckin ja Beethovenin sävellysten kanssa. Samalla hän teki suosikkivalintansa eikä siinä onni suosinut Felix Mendelssohnia. Suosikeiksi nousseista säveltäjistä erityisesti Ludwig van Beethoven oli vahvasti vakiintumassa julkisten ja varsinkin nk. sinfoniakonserttien suosituimmaksi säveltäjäksi.

Moitteita, neuvoja ja kehuja

Felix Mendelssohnin nuoruuden – tai oikeastaan lapsuuden – sävellyksiä koskevat huomautukset ovat laajuudeltaan suppeita verrattaessa ”kollegiaalisen kirjoittamisen kulta-aikaan”, joka sijoittui vuosiin 1834-1836. Tuolloin kirjeet ylipäätään muuttuivat pitkiksi ja ne olivat perhekirjeiden sijaan yleensä yksinomaan Fanny Henselin laatimia. Musiikki- ja taidefilosofiset kirjoitukset saattoivat täyttää lähes koko kirjeen. Felix Mendels-

583 ”Du kannst schon einen Puff vertragen. Deine Aenderung in der Sonate ist acceptirt, mein Generalstab, u. der hinzugekommende Medicinalrath haben entschieden, u. gespielt gefällt es mir auch wirklich besser, als schwarz auf weiß. Ich empfehle mich Ihnen ergebenst.” (Kirje 8.4.1825, C 4.)

584 ”Dein Concert ist ja prächtig komponirt. Ich bin aber für Gluck u. Beethoven” (kirje 22.10.1833, C 46).

sohnin sävellyksillekään ei enää riittänyt muutaman rivin kommentointi. Hensel käsitteli niitä useilla sivuilla ja konkretisoi kirjoittamistaan käyttämällä myös nuottiesimerkkejä.

Käsitellessään sävellyksiä Fanny Hensel toimi kuin hyvä ateljeekriitikko. Yleensä hän totesi aluksi jotain hyvää ennen kuin ryhtyi yksityiskohtaisesti puimaan tiettyjä, hänen mielestään heikkoja paikkoja. Erään kirjeensä hän kuitenkin aloitti heti moittimalla. Kyseessä oli *Italialaisen sinfonian* hidas osa[585], jota hän oli sisarensa Rebeckan kanssa pari kertaa myös soittanut. Osa oli aiempana versiona ollut Henselin mielestä parempi. Hän ei oikeastaan moittinut sävellystä sinänsä, vaan muutoksia, joita siihen oli tehty. Moitteet kohdistuivat Felix Mendelssohnin alttiuteen korjata jo onnistunutta.

> Muutos, jonka olet tehnyt ensimmäiseen melodiaan ei oikeastaan tunnu hyvältä. Miksi olet tehnyt sen? Välttääksesi monet a-sävelet? Mutta melodiahan oli luonnollinen ja kaunis. Seuraavatkaan muutokset eivät oikein ole makuuni. Mutta kappaleen jatko ei ole tarpeeksi tarkasti mielessäni, jotta voisin arvostella sitä yhtään enempää. Kaikkiaan, sinä alat mielestäni korjailemaan liian helposti jo onnistuneita kappaleita, vain siksi, että tällainen ja tuollainen kuulostaisi vielä paremmalta. Muuttaminen on kuitenkin aina myös riski, sillä joka on tottunut yhteen versioon, ei helposti siedä poikkeamista siitä.[586]

Fanny Hensel varoitti tässä veljeään liiallisesta innosta maksimoida sävellyksen onnistuneisuus. Hän viittasi todennäköisesti myös kuulijoihin, joita sävellyksellä oli jo ollut. Nämä saattaisivat kummeksua sävellystä, jota oli sen esittämisen jälkeen vielä muutettu. Sävellykset tuli Henselin

[585] Sävellyksen identifioinnista ks. Citron 1987, 153, alaviite 2.

[586] "Die Aenderung in der ersten Melodie gefällt mir nicht recht, warum hast Du sie gemacht? Um das viele a zu vermeiden? Die Melodie war aber natürlich u. schön. Die folgenden Veränderungen wollten mir auch nicht recht munden, indeß habe ich den weiteren Verlauf des Stücks doch nicht genau genug im Kopf, um eigentlich darüber urtheilen zu können. Im ganzen glaub ich, gehst Du zu leicht daran, einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten, blos weil Dir dies u. jenes dann besser gefällt. Es ist doch immer eine nüßliche Sache, u. wer sich einmal an eine Version gewöhnt hat, geht schwer daran, eine Abweichung zu dulden." (Kirje ei pvm [1.8.1834], C 60.)

mukaan tehdä miellyttämään yleisöä. Muutoksia ei saanut tehdä pelkästään ”sävellystä itseään” ajatellen.

Tärkeä tekijä sävellyksiä arvioitaessa oli kuulla ne myös soivana, jollain tapaa esitettynä. Fanny Hensel oli soittanut *Italialaisen sinfonian* hidasta osaa Rebecka Dirichletin kanssa kotona, todennäköisesti nelikätisesti. Sama esityksen ajatus oli läsnä, kun hän arvioi saman vuoden joulukuussa Felix Mendelssohnin fuugia. Pelkkä nuotti tai partituuri ei siis ollut riittävä peruste arvioinnille, vaan tarvittiin myös kuulovaikutelma. Fuuga-arvioinnissa näkyy hyvin kahtalaisuus, jolla Fanny Hensel tarkasteli Felixin sävellyksiä. Alussa ja lopussa hän kehui sävellyksiä, keskellä oli moitteiden paikka.

> Ne [uudet laulusi] ovat mielestäni erinomaisia ilman mitään muttia, luen ne sinun parhaimpiisi. Fuugat ovat oivallisia, ja siinä pienessä on oikein mukava virtaus. Pidemmässä [fuugassa] viimeinen lopuke ei aivan tyydytä. Kun on ensin ollut pitkään täyteläinen sointi, tuleekin yhtäkkiä ohutta [tekstuuria]. Myös keskellä on paikka, joka näyttää aivan paikkaamiselta. Se on siinä sen jälkeen, kun pianosta siirrytään crescendon jälkeen forteen, kun basso vie teeman oktaavissa C-duuriin ja sitten ylä-ääni alkaa imitoida sitä, kuten myös seuraavakin teemapaikka in f. Muutoin se on kyllä kunnollinen, mutta haluaisin kuulla sen ensin Sinun soittamanasi. Pienen [fuugan] hahmo muistuttaa yhdestä pienestä kappaleestasi, joka on ja kaikesta huolimatta tulee olemaan yksi minun lempisävellyksiäsi. Muussa tapauksessa minusta pitäisi sitten tulla turkkilainen, oikea luopio. Tarkoitan sitä pientä kvartettifuugaa, jota ja jonka ihanasti esittänyttä soittajaa ajatellessa tulen kovin liikuttuneeksi.[587]

[587] ”Sie gefallen mir außerordentlich u. ohne Aber, ich halte sie mit für Deine Besten. Die Fugen sind vortrefflich, u. die kleine hat einen sehr schönen Fluß. An der großen gefällt mir der letzte Schluß nicht ganz, es wird da wieder dünne, nachdem es lange vollstimmig gewesen ist, u. auch in der Mitte ist eine Stelle, die mir wie ein Flick[en] scheint, es ist die nach dem p. cresc. f., wenn der Baß das Thema in 8ven c dur bringt, u. dann nun von der Oberstimme imitirt wird, wie auch die Folgende Themastelle in f. Sonst ist sie prächtig, u. ich möchte sie schon erst von Dir spielen hören. Die kleine errinert mich im Character an ein kleines Stück von Dir, welches mir eine Deiner liebsten Kompositionen ist, u. trotz aller bleiben wird, ich müßte dann ein Türke werden, ein rechter Renegat. Ich meine, die kleine Quartettfuge, die mich sehr rührt, wenn ich nur an sie denke, u. an den, der sie schön spielte.” (Kirje 27.12.1834, C 64.)

Sävellystä ruoditaan pitkään, moitteet ja muutosehdotukset perustellaan. Sen sijaan julkiseen lehtikritiikkiin verrattuna on täysin ennenkuulumatonta, miten Fanny Hensel lopetti arvionsa maalaamalla lukijan silmien eteen tunnelmallisen ja positiivisen muistuman veljeensä. ”Ihanasti esittänyt soittaja” oli tietysti kritiikin kohde, kirjeen saaja. Kun loppu oli hyvin, kaikki oli hyvin. Sävellyksenkään arvioinnissa porvarisrouva ei saanut jättää kenellekään pahaa mieltä. Myös kritiikin sisällä olevat perheensisäiset viitteet erottavat kirjoituksen julkisesta lehtikritiikistä. Kyseessä on sama musiikin ominaisuus kuin lahjaksi annetuilla sävellyskäsikirjoituksilla tai seurapiirin kesken esitetyillä veljen sävellyksellä. Sillä merkittiin yhteenkuuluvuutta ja perhesidettä.

Uskonnollisen musiikin ongelmat

Käsitellessään Felix Mendelssohnin 1820- ja 1830-lukujen vaihteessa sävellettyjä kantaatteja *Ach Gott vom Himmel sieh´ ich darein* ja *Wer nun den lieben Gott lässt walten* sekä vuoden 1836 versiota *Paulus*-oratoriosta Fanny Hensel asettui arvostelemaan Felix Mendelssohnin tapaa säveltää uskonnollista musiikkia. Uskonnolliseen musiikkiin kohdistuva arvostelu oli tuolloin luontevaa, koska Felix Mendelssohn sävelsi 1830-luvun puolivälissä paljon kyseiseen genreen liittyvää musiikkia. *Paulus*-oratorio valmistui painokuntoon kevättalvella 1836 ja esitettiin saman vuoden helluntaina musiikkijuhlilla Düsseldorfissa. Kirjeessään helmikuun alussa 1836 Fanny Hensel pohti omaa kykyään uskonnollisen musiikin säveltäjänä. Vieraillessaan tammikuussa Felix Mendelssohnin luona Leipzigissa tämä oli neuvonut sisartaan olemaan säveltämättä enempää uskonnollista musiikkia, koska hänellä ei kuulemma ollut tähän tarpeeksi taipumusta ja kykyä[588]. Hensel yhtyi pohdinnassaan osaksi veljensä mielipiteeseen ja totesi osan töistänsä kehnoiksi, mutta joihinkin hän oli sangen tyytyväinen.

Kuitenkin jo lähes vuotta aikaisemmin Fanny Hensel oli arvostellut Felix Mendelssohnia uskonnollisen musiikin säveltäjänä. Kirjoittaessaan kantaatista *Ach Gott vom Himmel sieh´ ich darein* hän aluksi kiitteli

588 ”Du hast in Leipzig gesagt, ich möchte lieber keine geistliche Musik mehr machen, weil mein Talent dazu nicht neigte” (kirje 4.2.1836, C 80).

teosta sen kauneudesta: ”Aaria on yhtä kaunis ja ihana kuin sen tekstikin.”[589] Mutta teoksen viimeinen osa ei enää tyydyttänyt häntä.

> Mutta viimeisen osan kohdalla tahtoisin moittia Sinua vahvasti. Älä nyt luule, että lähetän sen Sinulle paluukyydissä. Ei se tietystikään ja todellakaan ole [niin huono]. Mutta se alkaa fis. mollissa ja loppuu a mollissa tai pikemminkin c duurissa, tekee vähäisiä modulaatioita. Minun mielestäni sanat olisivat vaatineet koraaliin järkähtämättömyyttä ja lujuutta.[590]

Käsiteltäessä kantaattia *Wer nur den lieben Gott* kritiikki yltyi ja Felix Mendelssohn sai osakseen syytökset maneerien käytöstä. Sisaren mielestä musiikki oli peräti lapsellista.

> Aaria kantaatista ”Wer nur den lieben Gott” saa minut sanomaan, että usean pienimuotoisen hengellisen musiikkisi soolo-osissa näen eräänlaisen tottumuksen, jota en mielellään nimittäisi maneeriksi, mutta en oikein tiedä miten sitä nimittäisin. Niissä on nimittäin jotain turhan yksinkertaista, mikä ei mielestäni ole Sinulle luontaista, lyhykäisiä rytmejä. Ne saattavat sisältää hiukan typerää lapsellisuutta, mutta myös yksinkertaista lapsellisuutta. Niinpä minun on vaikea arvioida ylipäänsä koko lajia kuten myös vakavaa tapaasi käsitellä kuoroja. Aaria joulumusiikista on minulla hyvin mielessä ja voin hyvin kuvitella, miten olet päätynyt siihen, mutta myös monissa muissa on sama periaate. Olisi mukava, jos kokoelman tekeminen voisi odottaa siihen asti, että meillä olisi yhdessä aikaa tehdä se, sillä en muista kunnolla

[589] Kirje 17.2.1835, C 67.

[590] ”Aber das Letzte Stück möchte ich Dir stark anfechten. Du mußt nur nicht glauben, dab ich Dir eine retour Kutsche schicke, das ists gewiß und wahrhaftig nicht. Aber das fängt in fis. moll an, u. schließt in a moll oder vielmehr in c dur, durch wenige Modulationen hindurch, u. doch glaube ich hätten die Worte da die allergrößte Standhaftigkeit, u. ein Beharren im Choral erfordet.” (Kirje 17.2.1835, C 67.)

> kaikkea sitä musiikkia, jota en omista, ja siksi on hankala välittää Sinulle viisaat neuvoni.[591]

Felix Mendelssohn oli nähtävästi valmistelemassa jonkinlaista kokoelmaa pienimuotoisesta hengellisestä musiikistaan. Fanny-sisar oli kuitenkin epävarma veljensä taidosta koota yksin tällaista kokoelmaa. Hänen mielestään Felix-veljen hengellisessä musiikissa oli jotakin, mikä oli ristiriidassa veljen sävellystyylin kanssa. Kun hän ei ymmärtänyt, miksi veli sävelsi kyseisellä tavalla, hän ikään kuin kieltäytyi arvioimasta tätä musiikin lajia. Käytännössä näin ei kuitenkaan tapahtunut. Sen osoittaa jo vuoden kuluttua alkanut vilkas keskustelu *Paulus*-oratoriosta.

Pauluksen käsittely osoittaa sangen kriittistä suhtautumista Felix Mendelssohnin ensimmäiseen hengelliseen suurteokseen, J. S. Bachin ja G. F. Händelin hengessä sävellettyyn oratorioon. Jälleen kerran Fanny Hensel aloitti kritiikkinsä sovittelevaan sävyyn: ”Kokonaisuuteen minulla ei ole huomauttamista, osat seuraavat toisiaan kauniisti ja luontevasti ja ovat hyvässä suhteessa toisiinsa”[592]. Sen jälkeen hän ilmoittaa huomautuksensa koskevan yksityiskohtia. Kritiikille haetaan auktoriteettia julkisuudesta vertaamalla omaa toimintaa porvarillisessa julkisuudessa toimiviin musiikkikriitikoihin: ”(…) huomaat heti, että esitän arvioni omana subjektiivisena mielipiteenäni, enkä kuten kriitikot meidän mielipiteinä”[593]. Hensel sijoitti itsensä osaksi laajempaa kriitikkojen joukkoa, mutta hän ei ollut kuitenkaan samanlainen kuin ”oikeat” kriitikot.

---

[591] ”Die Arie aus: wer nur den lieben Gott, bringt mich darauf, Dir zu sagen, daß ich in mehreren Solosachen Deiner kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnenheit finde, die ich nicht gern Manier nennen möchte, u. nicht recht zu benennen weiß, nämlich etwas übereinfaches, welches mir Dir nicht ganz natürlich zu seyn scheint, eine Art von kurzen Rythmen z. B. die etwas kindliches aber auch etwas kindiches haben, u. mit der ganzen Gattung sowohl, als auch Deiner ernsten Art die Chöre zu behandeln, nicht ganz angemessen scheint. Ich habe hier vorzüglich die Arie aus der Weihnachtsmusik im Sinn, wo ich mir wohl denken kann, wie Du dazu gekommen bist, aber auch in mehreren andern scheint mir das Prinzip das Nämliche zu seyn. Wenn es Zeit hätte, bis wir uns sehn, so wäre es wohl hübsch, wenn wir die Auswahl zusammen machen könnten, denn ich habe nicht alle die Musiken, die ich nicht besitze, genug im Kopf, um Dir meinen weisen Rath zu ertheilen.” (Kirje 17.2.1835, C 67.)

[592] ”Im ganzen wußte ich gar nicht auszusetzten, es folgt Alles schön u. natürlich auf einander u. steht in gutem Verhältniß” (kirje 4.2.1836, C 80).

[593] ”(…)Du zugleich siehst, daß ich mein Urtheil als mein subjektives, u. nicht á la Rezensent als unseres hinstellen will, (…)”(kirje 4.2.1836, C 80).

Sen sijaan hän seisoi mielipiteittensä takana ja tunnusti olevansa subjektiivinen. Hän ei ollut kuten aikansa kriitikot, joilla oli tarve ilmaista yleispäteviä totuuksia eikä hän tarvinnut mielipiteilleen tukijoukkoja. Sävellyksestä lausutut mielipiteet olivat siis kritiikkiä, ei mitä tahansa kirjoittamista.

Yksityiskohtia koskevassa arviossa Fanny Hensel esitti käsityksensä siitä, millaisia kyseisten sävellysten olisi pitänyt olla ja millaista musiikki ei saanut olla. Hensel kritisoi sävellystä liiasta moderniudesta. ”Muutamat resitatiivit (joissa muuten sivumennen sanottuna lepää koko teoksen voima) ovat tarpeettomia tai liian moderneja paikkoja.”[594] Vielä hetkeä myöhemmin hän jatkoi: ”Seuraavien sanojen kohta näyttäytyy minulle liian merkityksettömänä ja modernina. Eikö Allegro con moto ole liian nopea tähän?”[595] Oratorion ydin oli Fanny Henselin mielestä vaarassa hukkua modernin käsittelyn alle. Mielestäni hän viittasi modernilla virtuoosimusiikkiin, joka oli oratorioon sopimatonta, voimatonta ja merkityksetöntä. Musiikin piti olla hänen mielestään vakavaa. Kun kyseessä oli oratorio, musiikin ja sanojen olisi pitänyt toimia yhdessä. Oikeastaan Hensel vaati, että musiikin tuli palvella sanoja.

> Seuraavaksi tulee paikka, josta olemme Devrientin kanssa eri mieltä. Siinä altto tulee sisään sanoilla ”denn der Herr hat es gesagt”, ja kaksi tahtia sen jälkeen tulevat sopraanot. Minusta se ei ole säestyksenkään kanssa tarpeeksi vakavaa. Luulen, että olet tarkoittanut aiheen alkujaan vasta-aiheeksi. Jälkeenpäin se kuulostaa hyvältä, myös yksinään. Mutta saman sävelen kaksinkertainen sisääntulo ei ole hyvä.

[594] ”Ja einigen Rezitativ. (in denen mir übrigens, beiläufigt gesagt, die Hauptkraft des Werks zu liegen scheint) sind müßige oder zu moderne Stellen” (kirje 4.2.1836, C 80).
[595] ”Die folgenden Worte bis zum tempo scheinen mir zu unbedeutend u. modern. Ist Allegro con moto nicht eine zu schnelle Bezeihnung für diese Stelle?” (Kirje 4.2.1836, C 80.)

> Ja vielä hyväksi lopuksi jotain yhdestä paikasta viimeisessä sopraanoaariassa. Mielestäni tekstiä ”und ging hin u. ließ sich taufen” ei ole käsitelty sen vaatimalla tärkeydellä.[596]

Fanny Hensel asettui selvästi sille kannalle, että musiikin täytyi tukea tekstiä. Tämä olikin periaate säveltämisessä vielä 1700-luvun lopulle saakka, ennen soitinmusiikin ylivaltaa[597].

Oireellinen on myös kirjeen loppu, jossa Hensel toi esille yhden tekstipaikan, jota musiikki ei tukenut riittävästi: ”ja hän meni ja antoi kastaa itsensä”[598]. Kastaminen merkitsi siirtymistä nk. vanhasta liitosta uuteen liittoon. Sen voi ajatella symboloivan myös ihmiskunnan – tai ainakin monien 1700- ja 1800-lukujen sivistyneistön ihmisten – siirtymistä juutalaisuudesta kristinuskoon. Uskonnon vaihtaminen oli Mendelssohnien perheessä ollut pitkään ajankohtainen, osin arkakin aihe. Perheen jäsenten kastaminen tapahtui vailla suurta huomiota, sillä vanhemmat eivät halunneet pahoittaa juutalaisten sukulaistensa mieltä. Kaikki lapset kastettiin vailla vuonna 1816. Vanhemmat siirtyivät juutalaisuudesta kristinuskoon vasta vuonna 1822[599], jolloin perheen sukunimeen liitettiin kristitty nimi Bartholdy. Abraham Mendelssohnin toive oli, että kun sukunimet olivat vailla yhdysmerkkiä, niin juutalaista merkkiä kantava nimi putoaisi vähitellen pois.[600] Tekstin korostamisen vaatimuksella

[596] ”Im folgenden Stück kommt die Stelle über die ich mit Devrient verschiedner Meinung bin. Es ist der Eintritt der Alte mit den Worten: denn der Herr hat es gesagt, wonach 2 Takte später die Soprane eben so kommen. Das scheint mir, mit der Begleitung zusammen, nicht recht ernsthaft. Ich glaube, Du hast das Thema erst als Kontrathema zum ersten gefunden, u. mit dem zusammen klingt es auch nachher sehr schön, auch sogar allein, wenn die andern Stimmen dazu kommen, nur dieser doppelte Eintritt auf denselben Noten will mir nicht gefallen. Und nun zu guter Letzt will ich mich noch gegen eine Stelle des letzten Sopranrezit. erklären, u. zwar gegen die Worte: und ging hin u. ließ sich taufen, welche mir nicht ihrer Wichtigkeit gemäß behandelt scheinen.” (Kirje 4.2.1836, C 80.)

[597] Ks. esim. Goehr 1992a, 141-142.

[598] ”und ging hin u. ließ sich taufen”

[599] Tämäkin kaste tapahtui hyvin ”hiljaisesti” matkalla Frankfurtissa.

[600] Perheen ja suvun jäsenten uskonnonvaihdoksista esim. Tillard 1994, 40-46. Samassa yhteydessä on julkaistu myös Abraham Mendelssohnin kirje tyttärelleen Fannylle, jossa hän perusteli kristinuskoon siirtymistä uskonnonhistoriallisilla syillä. Uskonnolla oli eri aikoina eri muotoja ja nyt oli kristinuskon aika. Uskonnonvaihtoon ei liittynyt mitään erityisiä hengellisiä kokemuksia tai liittymistä esimerkiksi pietistiseen ajatteluun.

Fanny Hensel tuli nyt asettaneeksi musiikin uskonnollisen identifioinnin välineeksi. Kristinuskon sana, logos, oli merkittävämpi ja sisällöltään rikkaampi kuin itseriittoinen uskontoa korvaava autonominen soitinmusiikki.

Läpi koko *Pauluksen* arvioinnin toteutui kuitenkin Fanny Henselin periaate, että kehumista ei saanut unohtaa. Niinpä hän otti sävellyksen ansiot esille aina, kun oli aihetta. Arvio sävellyksestä muodostui myös oman mieltymyksen perusteella; Hensel ei arkaillut sanoa taivasta syleilevien adjektiivien muodossa, mistä paikoista hän piti.

> Ensimmäistä ja sitä seuraavaa kuoroa, koraalia ja toista resitatiivia en muuttaisi mitenkään. Kaikki on niissä suurenmoista ja kaunista. Myös b-molliaarian koko ensimmäinen osa alkutempossa on ihana sanoihin ”Herr, thue meine Lippen auf” saakka. (…) Loppu on taas hyvin kaunis. Seuraava resitatiivi alkaa hyvin, rauhallisesti, selkeästi ja tyynesti. Se on yksi lempikohdistani sanojen ”denn siehe, er betet” jälkeen.[601]

Kritiikki sisältää sekä kielteisen että myönteisen näkökulman. Varsinkaan naispuolinen, perheen sisäinen kriitikko ei voinut pitäytyä vain kielteisiin seikkoihin. Nainen ja perheenäiti ei voinut antaa itsestään negatiivisuutta ja epäsopua levittävää kuvaa.

Pauluksen harjoitteleminen tai jopa mahdollinen esittäminen liittyi myös familiaariseen yhteyteen, sillä se oli samalla onnittelu 26 vuotta täyttäneelle Felix Mendelssohnille. Nimittäin, kun kirjeessä ilmoitettiin, että saatavilla olevia *Pauluksen* osia oli laulettu ”eilen” eli helmikuun kolmantena päivänä, päivä oli ollut Felix Mendelssohnin syntymäpäivä. Näin siis omien sävellysten ja niiden esittämisten lisäksi myös kritiikin kirjoittaminen liitti Fanny Henselin musiikin porvarillisen perheen ideo-

[601] ”Am ersten, mit dem darauf folgenden Chor, Choral, u. 2ten Rezit. wüßte ich gar nichts auszusetzen. Das Alles ist grandios u. schön. Wunderschön der ganz erste Theil der Arie in b moll, bis zu den Worten: Herr thue meine Lippen auf bis zum tempo 1mo. (…) Der Schluß ist wieder sehr schön. Das folgende Rezit. fängt sehr schön an, so ruhig u. heiter u. gelassen. Es ist eine meiner Lieblingsstellen, bis nach den Worten: denn siehe, er betet.” (Kirje 4.2.1836, C 80.)

logiaan, jossa syntymäpäivät olivat eräs tärkeä keskinäisen yhteyden vahvistamisen paikka.

Uskonnollista musiikkia eli *Paulus*-oratoriota koski myös ainoa päiväkirjaan sisältyvä Felix Mendelssohnin säveltämistä koskeva arviointi. Arvionsa Fanny Hensel perusti kevätkesän 1836 Ala-Reinin musiikkijuhlilla kuulemaansa oratorioon. Sävellystä käsitellessä Fanny-sisar painotti sävellyksen harjoitusten ja esityksen ainutlaatuisuutta. Hän ei ollut itse tuossa vaiheessa saanut käsiinsä vielä koko partituuria, vaan esitti ihastuneen vaikutelmansa kokonaisuudesta soivan musiikin perusteella.

> Minkä vaikutuksen Paulus minuun tekikään, ensimmäinen osa, jonka jo tunsin ja toinen joka oli kauttaaltaan minulle uusi. Miten ihanat harjoitukset, miten ihana esitys, huolimatta väärien todistajien puuttumisesta, joista kaikista ei minun tarvitse kertoa, sillä tiedän tarkkaan, miten passion harjoitukset ja esitykset ovat ikuisesti unohtumattomat. Puhuin Felixin kanssa paljon toisen osan viimeisestä puoliskosta, joka tarvitsi mielestäni raikasta, eloisaa kuoroa. Sivumennen sanottuna, olen yhäti samaa mieltä. Uskoin, että hänen ensin hylkäämänsä pakanakuoro on riittävä korvaamaan puutosta. Hän ei halunnut tietää siitä mitään. Ja kun en lakannut puhumasta siitä, hän tuli oikeasti vihaiseksi. Tiedän kyllä vielä tänäänkin olleeni oikeassa: kuoro oli siellä ihana, ja oli siinä missä se oli, aivan kohdallaan ja Felix on tuottanut aivan tarpeettoman uhrin.[602]

[602] "Welchen Eindruck mir der Paulus machte, der 1. Theil den ich schon kannte, der 2., der mir durchaus neu war, wie schön die Proben waren, wie herrlich die Aufführung, trotz des Fehlens mit den falschen Zeugen, von den allen brauche ich nichts zu sagen, denn ich weiß gewiß, daß es mir, wie Proben u. Aufführung der Passion, ewig unvergeßlich ist. Ich sprach mit Felix viel über die letzte Hälfte des 2. Th. welche mir eines frischen, lebhaften Chors zu bedurfen schien. Beiläufig gesagt, bin ich noch heut der Meinung. Ich glaubte, daß der von ihm verworfen Heidenchor hinreichend sey, den Mangel zu ersetzen, er wollte nichts davon wissen, u. wurde endlich, da ich gar nicht davon aufhören wollte, ernstlich böse, ich glaube aber noch heut recht zu haben, der Chor ist wunderschön, u. war da, wo er stand, ganz an seinem Plaz, u. Felix hat ein unnötiges Opfer gebracht." (Takautuva päiväkirjamerkintä 8.7.1839.)

Harjoitusten kuluessa Fanny Hensel tuli nopeasti tutuksi koko sävellyksen kanssa ja tekikin veljelleen korjausehdotuksen. Felix Mendelssohnia korjausehdotus ei miellyttänyt ja hän hermostui sisareensa. Konfliktista huolimatta Fanny Hensel oli edelleen – yli kolme vuotta tapahtuneen jälkeen – sitä mieltä, että hänen ehdottamallaan tavalla oratoriosta parempi. Tapahtumasta kertomisen hän lopetti kuitenkin sovinnollisesti kehuen, että myös alkuperäinen toteutus oli aivan kelvollinen. Hensel siis tarjosi neuvoa sävellyksen kokonaisuuteen, jota säveltäjä ei kuitenkaan suostunut ottamaan vastaan.

Ajan kuluessa ja Felix Mendelssohnin muokatessa *Paulusta* Fanny Hensel muuttui kirjeissä teoksen suhteen lyhytsanaisemmaksi ja hyväksyvämmäksi. Palattuaan Ala-Reinin musiikkijuhlilta hänellä oli käytössään koko oratorio, josta Leipziger Straße 3:ssa laulettiin osia pitkin loppuvuotta 1836. Säveltäjä muokkasi teostaan vielä julkisten ensi-esitysten jälkeen. Felix Mendelssohn oli muuttanut myös sisarensa moittimaa kohtaa, jossa musiikki ei kyllin alleviivannut tekstin tärkeyttä. Fanny Hensel ylistikin iloisena muutosta, joka oli tehty tekstipaikkaan ”Sillä Herra on niin sanonut”[603]. Samoin hän oli iloinen siitä, että tutustuttuaan teokseen yhä paremmin, moititut paikatkaan eivät tuntuneet enää niin huonoilta. Sisar seurasi uteliaisuudella, mitä muutoksia veli teokseen teki. Kriitikon yhdeksi arviointiperusteeksi oli tullut tunnesuhde musiikkiin. Niinpä hän varoitti veljeään jättämästä pois aariaa ”Der du die Menschen”, sillä se oli jo ”(…) kasvanut kiinni hänen sydämeensä.”[604] Teoksen liittyvästä tunnesuhteesta kertoo myös suhtautuminen vuodenvaihteeseen 1836-1837 valmistuneisiin muutoksiin, joista osa oli Fanny-sisaren mieleen, osa ei vieläkään.

> Olen ymmärtänyt enimmät muutoksesi, mutta en kaikkia. Olisin muun muassa ottanut mieluummin korvapuustin kuin sen muutoksen, jonka teit osaan ”Welcher gemacht hat Himmel u. Erde u. das Meer”. Se oli mielipaikkani. Ja sitten en ymmärrä, miksi jätit pois suuresti rakastamani sop-

[603] ”(…) u. bedanke mich noch besonders für die Aenderung: denn der Herr hat es gesagt” (kirje 19.12.1836, C 90).
[604] ”(…) die Arie ist mir sehr ans Herz gewachsen” (kirje 30.7.1836).

raanoaarian. Minä olisin tullut mieluummin toimeen ilman sitä pientä f-duurissa tai alttoaariaa.[605]

Fanny Hensel vaikutti joulukuussa 1836 hyvin varmalta mielipiteissään *Pauluksen* sisällöstä. Olisikin mielenkiintoista tietää, millaisen version teoksesta hän johti ja esitytti sunnuntaimatineassaan tammikuussa 1837. Kirjeessä veljelle hän jätti ”sävellyksen sinänsä” huomiotta ja käsitteli ainoastaan solistien selviytymistä esiintymisestä.[606]Joka tapauksessa neuvova isosisko ei saanut tahtoaan näkyviin veljensä partituurissa. Sisarusten tiet alkoivat muutenkin erkaantua. Vuodenvaihteessa Fanny Hensel oli antanut veljensä tahdon vastaisesti julkaista laulunsa *Die Schiffende* Schlesingerin albumissa. Felix Mendelssohn taas avioitui keväällä 1837.

Veljensä uskonnollista musiikkia Fanny Hensel sivusi tämän jälkeen kirjeissä enää lyhyesti. Vuonna 1839 valmistunutta 8-osaista kuorolle ja orkesterille sävellettyä psalmia ”Da Israel aus Ägypten zog” hän kommentoi: ”Psalmisi on jumalainen! Laajinta, mitä olet tehnyt.”[607]

HARRASTAJA VAI AMMATTILAINEN

Fanny Henselin elinaikana harrastajan ja ammattilaisen rajaa määritettiin aktiivisesti. Naisten musiikillisten toimijuuksien – ja erityisesti niiden näkymisen – kannalta rajankäynti oli tärkeää. Samalla kysymyksen pohdinta oli Henselillä mitä olennaisin osa hänen musiikillisen identiteetin rakentamista.

Vaikuttaa siltä, että sisarusten välille oli vuosien mittaan syntynyt konventio, jossa sisar oli avuttomampi ja huonommin osaava ja veli taas se, joka tiesi ja osasi paremmin, oikeammin. Tämä vastasi hyvin 1700-luvun lopusta periytyvää käsitystä naisten ja miesten toisiaan täydentävistä luonteista. Tavallaan tähän konventioon sisältyi myös ammattilai-

[605] ”Mit Deinen meisten Aenderungen bin ich sehr einverstanden, aber nicht mit Allen. Unter andern hätte ich eine Ohrfeige eben so gern genommen, als daß Du die Stelle geändert hast: welcher gemacht hat Himmel u. Erde u. das Meer, die war eine meiner Lieblingsstellen. Ferner, warum Du, die von mir sehr geliebte Sopranarie ausgeschlossen, begreife ich nicht, ich hätte viel lieber die kleine aus f-dur, oder die Altarie gemißt.” (Kirje 19.12.1836, C 90.)

[606] Kirje 20.1.1837, C 91.

[607] ”Dein Psalm ist göttlich! Das Breiteste was Du gemacht” (kirje ilman pvm, joulukuu 1840, C 120).

seksi ja diletantiksi määrittymisen ero, jolloin ammattilainen oli mies ja edusti osaamista, kun taas puolijulkisessa toimiva diletantti oli nainen ja hänen kuului säilyttää neuvoa kysyvä roolinsa. Mutta käytännössä Fanny Hensel ei enää aina, etenkään 1840-luvulla toiminut hänelle osoitettujen rajojen mukaisesti, vaan osoitti yhä laajempaa itseluottamusta myös silloin, kun hän joutui törmäyskurssille veljensä ammatillisen vaikutusvallan kanssa.

Käsitellessäni seuraavassa harrastaja- ja ammattilaistematiikan ilmenemistä Fanny Henselin teksteissä ajattelen siihen kuuluvaksi myös Henselin käsityksen itsestään musisoijana, säveltäjänä ja organisaattorina. Naisen asema yhteiskunnassa ylipäätään alkoi muuttua 1800-luvulla entistä vahvemmin itsenäisen toimijan suuntaan. Musiikissa ja tässä tapauksessa Fanny Henselin teksteissä tuo pyrkimys näkyi tyytymättömyyteenä pysyä naisille asetetussa ”pilttuussa”. Henselin tapauksessa kysymys oli harrastaja- ja ammattilaisorientaatiosta. Hän oli selvästi epätietoinen, mikä oli hänen asemansa tällä kentällä. Eräs strategia kysymyksen selvittämiseksi oli omien taitojen testaaminen ja oman osaamisen pohtiminen. Hensel oivalsi myös itse terävästi Felix Mendelssohnin vaikutuksen omaan itsetuntoonsa muusikkona ja säveltäjänä ja analysoi tätä osuvasti. Tunne omasta osaamisesta tai ammattitietoisuudesta oli ristiriitaista. Juuri ristiriitaisuus kertoo, että Fanny Henselin paikka oli yhteiskunnan ja musiikkielämän murroskohdassa.

Ammattitietoisuus ja osaaminen

Käsitykset omasta itsestä musiikin tekijänä tulivat Fanny Henselin teksteissä näkyviin sekä hänen kirjoittaessaan omasta soittamisestaan ja säveltämisestään että eräänlaisena kirjoittamisen yleisenä tyylinä. Tämä yleinen tyyli liittyi Henselin tapaan kirjoittaa asiantuntijan asemasta käsin ja se tuli esille ennen muuta silloin, kun hän käsitteli Berliinin musiikkiesityksiä ja niiden muusikoita ja laulajia.

Erityisen paljon Fanny Hensel antoi itsellensä arvoa musiikin tuntijana. Hänellä oli varmoja mielipiteitä siitä, miten asiat olivat. Yleensä musiikillisessa Berliinissä asiat olivat Fanny Henselin mielestä huonosti. Hän olisi itse tehnyt kaiken paremmin. Kritiikin esittämisessä esimerkiksi berliiniläisiä musiikinjärjestäjiä kohtaan ei ole lainkaan hienotun-

teisuutta tai kunnioitusta institutionaalista ja samalla myös maskuliinista järjestelmää kohtaan. ”Ja täällä istuu sillä välin yksi apina ja pilaa kaikki vuoden kuusi konserttia. Hänellä on parhaat esiintyjät ja niin paljon harjoituksia kuin tarvitsee. Hyi olkoon!”[608] Kritiikin kohteena oli mitä ilmeisimmin Carl Möser[609], joka järjesti tuohon aikaan sinfoniakonserttien sarjaa. Vielä myöhemminkin samana vuonna Fanny Hensel antoi berliiniläiselle musiikkielämälle selkeän ja ankaran tuomion.

> Sinulla ei ole aavistustakaan siitä, millaisessa mielentilassa tulen täällä jokaisesta musiikkitilaisuudesta, joka ei ole minun itselleni valmistama. Sanan syvimmässä merkityksessä en kuule ollenkaan säveliä, ja mitä sitten pitäisi kuulla? Kuinka Möser vingututtaa samoja sinfonioita samassa järjestyksessä, tai kuinka Ries aika siististi mutta hyvin pitkäveteisesti soittaa kvarteton toisensa jälkeen? Olen jopa sen [konserttisarjan] tilaaja, mutta konsertissa en käy koskaan. Oopperaa meillä ei ole, Akatemian konserteista menen toki kuulemaan Händelin Josef Egyptissä, koska en tunne sitä, enkä näin ollen kärsi niin paljon siitä kuinka he pilaavat sen.[610]

Tyytymättömyys julkisten konserttien järjestelyihin ja toteutuksiin kieli samalla tyytyväisyydestä omiin sunnuntaimatineoiden järjestelyihin. Fanny Hensel tiesi, että asiat voisi hoitaa toisinkin kuin ne julkisessa konserttimaailmassa hoidettiin. Sinfoniasarjan ohjelmistossa ei tarvitsisi

608 ”Und hier sitzt unterdessen ein Affe, u. verdirbt alle Jahr 6 Concerte mit den besten Mitteln, u. so viel Proben er dazu braucht. Pfui!” (Kirje 4.2. 1836, C 80.)

609 Carl Möser (1774-1851) oli säveltäjä ja viulisti. Hän toimi myös kapellimestarina Berliinin kuninkaallisessa oopperassa. Vuonna 1813 hän aloitti jousikvartetti-iltojen järjestämisen, joista myöhemmin kehittyi kausittainen sinfoniakonserttisarja. Muun muassa Beethovenin 9. sinfonia esitettiin ensi kerran Berliinissä Möserin konsertissa.

610 ”Wie ich hier ganz u. gar aus jeder Musik herauskomme, die ich mir nicht selbst vormache, davon hast Du wirklich keinen Begriff. Ich höre im eigentlichsten Sinne des Worts keinen Ton, u. was sollte ich auch hören? Wie Möser Jahr aus [WW: auf] Jahr nie [WW: immer] dieselben Symphonieen in derselben Reihenfolge herunterkratzen läßt, oder wie Ries ziemlich sauber aber sehr langweilig ein Quartett nach dem andern spielt? Da bin ich sogar abonnirt, gehe aber niemals hin. Oper haben wir nicht, von Academieconcerten werde ich wol Joseph in Egypten v. Händel hören, weil ich das nicht kenne, u. daher weniger fühlen werde, wie sie es verderben.” (Kirje 16.11.1836, C 87.)

toistaa samoja teoksia ja kvartettisarjan kvartetit voisi esittää mielenkiintoisesti. Kyseisessä kirjekatkelmassa Fanny Hensel toi esille myös oman laajan musiikin tuntijan kykynsä. Hän ei halunnut kuulla sellaisia teoksia, jotka hän tunsi ennestään, koska niiden ”väärä tulkinta” olisi saattanut pilata hänen musiikkinautintonsa. Näin oli käynyt seitsemän vuotta aiemmin, jolloin Berliinissä oli esitetty Henselin hyvin tuntema Gluckin *Ifigeneia*. Yksi syy tuolloiseen huonoon konserttikokemukseen oli nimittäin se, että tuntiessaan kyseisen sävellyksen oikein hyvin Hensel istui kuulijoiden joukossa korkeiden ennakko-oletusten vallassa, joita esitys ei sitten pystynyt täyttämään.

> Minulla ei ole nyt muuta kerrottavaa kuin yksi Ifigeneian kurja esitys. Neiti Schechner tuli juuri ennen aloitusta yllättäen pahoinvoivaksi ja heittäytyi yleisön armon varaan, jota hän myös tarvitsi. Sitä paitsi on kamalaa, kun tuntee jonkin sävellyksen niin hyvin kuin minä [Ifigeneian], ja sitten yhtäkään tahtia ei esitetä odotusten mukaisesti.[611]

Esimerkki sekä Fanny Henselin uskosta omaan asiantuntemukseensa ja hänen kyvystään antaa arvoa myös sille, mikä ei täysin vastannut hänen näkemyksiänsä, oli Felix Mendelssohnin *Paulus*-oratorion ensimmäinen esitys Berliinin Lauluakatemiassa tammikuussa 1838. Esitys oli myös osoitus Fanny Henselin kyvystä toimia julkisen esityksen taustavaikuttajana. Ainakin hänen oman tekstinsä perusteella Lauluakatemian esitys olisi – ilman hänen asioihin puuttumistaan – ollut täysi fiasko.

Esityksen jo oltua ohitse Felix Mendelssohn sai kohtalaisen lyhyen raportin siitä, miten kaikki oli mennyt. Kertomus esityksestä oli pieniä pistoja lukuun ottamatta myönteinen, sisar ei mennyt tekstissään yksityiskohtiin tai virheiden luettelointiin.

---

[611] ”Ich habe Dir nun weiter nichts mehr zu berichten, als von einer miserablen Aufführung der Iphigenie, Mlle. Schechner wurde vor dem Anfang als plötzlich unpäßlich, des Publicums Nachsicht empfohlen, u. bedurfte derselben auch sehr gut. Außerdem ist es wirklich schrecklich, wenn man solch ein Stück so kennt, u. es dann hört, dab auch nicht ein einziger Takt entsprechend dargestellt wird.” (Kirje heinäkuussa 1829, C 24.)

> Laajasti ottaen se oli [Lauluakatemian] paras esitys sitten Zelterin päivien. Esityksen eteen oli rehellisesti nähty vaivaa ja tehty kaikki mahdollinen, enempää ei lopussa voi enää keneltäkään edellyttää. Jos Sinä olisit ollut täällä, olisi siitä tullut maailmanhistoriallinen esitys. Yleisö oli tyytyväinen ja minä olin lopussa vielä tyytyväisempi kuin todellisuudessa, sillä moitteilla ei saa heikentää kykyä tehdä hyvä vaikutus, vaikka niille olisi hiukan aihettakin. Sopraano-osuutta en ole koskaan vielä kuullut niin kauniina kuin Faßmann sen nyt esitti. Hän on oikea laulaja sellaiseen musiikkiin, yksinkertainen, jalo, esityksessään selkeä, kaunis- ja valoisaääninen. Luulen, että olisit pitänyt hänestä.[612]

Fanny Henselillä oli syytä olla tyytyväinen kokonaisesitykseen, sillä hänellä itsellään oli osuus siihen, että teoksen tulkinta oli niinkin hyvä kuin se oli. Konserttia edeltävä kirje nimittäin paljastaa, miten hän esitti itsensä täydellisesti oratorion asiantuntijana: ”Roolini kuiskaajana aiheutti ainakin sen, että jalosta apostolista on voitu pyyhkiä pois paljon pahaa”[613]. Samalla katkelma osoittaa, miten Hensel laajensi toiminta-aluettaan Leipziger Straße 3:n ulkopuolelle, yhdistyspohjaisen konsertin järjestämiseen, vaikkakin julkisuuden silmissä hän oli edelleen näkymätön. Lauluakatemian johtaja Karl Rungenhagen oli pyytänyt Fanny Henseliä kirjallisesti tulemaan mukaan *Pauluksen* harjoituksiin. Koska Felix Mendelssohn ei ollut Berliinissä ja saatavilla ohjaamaan oratorion tulkintaa, Fanny-sisar toimi ikään kuin hänen sijaisenaan. Olihan Fanny Hensel esityttänyt *Pauluksen* vuotta aikaisemmin omassa sunnuntaimatineassaan. Häntä pyydettiin nyt mukaan Lauluakatemiaan antamaan neuvoja, miten esityksestä saisi onnistuneen.

---

612 ”Es war bei Weitem die beste Aufführung, die seit Zelters Tode hier statt gefunden, man hat sich redliche Mühe gegeben, u. gethan was man konnte, mehr ist am Ende von keinem Menschen zu verlangen. Wärst Du hier gewesen, es wäre eine welthistorische Aufführung geworden. Das Publicum war entzückt, u. da stelle ich mich am Ende noch zufriedener, als ich wirklich war, denn einen guten Eindruck der Art mub man nicht durch Tadel schwächen, wenn er gleich gerecht wäre. Die Sopranpartie habe ich übrigens noch nicht so schön gehört, als diesmal von der Faßmann. Das ist eine wahre Sängerin für solche Musik, einfach, nobel, klar im Vortrag, mit schöner, heller Stimme. Ich glaube sie müßte Dir gefallen.”(Kirje 19.1.1838, C 101.)

613 ”Meine Rolle als Souffleur hat aber wenigstens das bewirkt, daß ich viel Unheil von dem edlen Apostel habe abwenden können”(kirje 15.1.1838, C 100).

> Siitä syystä menin viime tiistaina sinne [Lauluakatemiaan] ja kauhistuin suunniltani, niin kuin kirjoitit ja tunnistin kaikki kärsimykset, jotka sinä tiedät ja kuulin Grellin likaiset sormet pianolla. Ajattelin: jos sinä istuisit siellä ylhäällä, kaikki olisi hyvin. Lichtenstein istuutui viereeni ja kuuli huokailuni. ”Mache dich auf” aloittivat he aivan oikein, puolet liian hitaasti. Huusin silloin vaistomaisesti: Hyvä Jumala, tuo pitää kyllä mennä puolet nopeammassa tempossa. Lichtenstein pyysi minua valaisemaan itseään ja sanoi minulle, että musiikkijohtaja Schneider oli vakuuttanut, ettei tempoja voi ottaa metronomin merkintöjen mukaisina. Silloin minä vakuutin hänelle, että he voisivat ottaa ne minun ohjeideni mukaisina ja tehkööt sen Jumalan nimessä.[614]

Hensel kertoi veljelleen oratorion yksityiskohtaisesta harjoittelusta, kuinka teos oli alussa kuulostanut aivan hirveältä, mutta muuttunut vähitellen yhä paremmaksi, kun alettiin noudattaa hänen ohjeitaan. Lauluakatemian johtaja Rungenhagen kävi vielä Henselien kotona kuulemassa ohjeet jokaisen soolo-osan esitykseen. Konserttimestari Ries kysyi myös neuvoa orkestrointiin. Keskusteltiin, sopiko oratoriossa käyttää tuubaa. Fanny Hensel esitti oman mielipiteensä selvästi ja Felix-veljelle kerrotuna dramaattisestikin.

> Mainittu tuuba on hirviö, joka tekee kaikki kohdat, joissa sitä käytetään, aivan päihtyneiksi oluenpanijoiksi. Lankesin siis polvilleni ja pyysin heitä säästämään itseään ja jät-

[614] ”Darauf ging ich vorigen Dienstag hin, u. entsetzte mich ganz so, wie Du es beschrieben, u. empfand all das Fingerjucken, u. all die Qualen die Du kennst, wie ich die Neelerei, u. Grell sein Sauigeln auf dem Clavier hörte, u. mir dachte: wenn Du nun da oben säßest, ginge das Ding doch gleich. Lichtenstein setzte sich zu mir, u. hörte mein Seuftzen. Mache dich auf, fingen sie richtig die Hälfte zu langsam an, u. da rief ich ganz unwillkürlich aus: Gott sieh [WW: steh] uns bei, das muß ja noch einmal so schnell sey! Lichtenst. bat mich, ich möchte ihnen ein Licht aufstecken, u. sagte mir, der Musikdirector Schneider hätte sie versichert, man könne sich nach dem Metronom nicht richten. Da versicherte ich sie, sie könnten sich auf mein Wort danach richten, u. sie möchten es nur in Gottesnamen thun.” (Kirje 15.1.1838, C 100.)

> tämään tuuban kotiin. Rungenhagen nosti minut ylös ja arvosti pyyntöäni.[615]

Lauluakatemian Paulus-oratorion harjoituksissa toteutui oivallisesti yksityisen ja julkisen sfäärin hajoaminen. Ainakin esityksen toteuttajat tiesivät, kuka myös oli mukana suunnittelussa ja harjoittelussa. Sen tiesivät varmasti myös esityksestä kirjoittaneet kriitikot, vaikka eivät maininneetkaan Fanny Henseliä[616]. Sisar laittoi myös merkille – ja antoi veljensä kuulla tämän – että monet Lauluakatemian ympärillä tiesivät, kuka oli *Pauluksen* paremman tulkinnan ja peräti koko esityksen pelastamisen takana.

> Monet olivat huomanneet, mistä nurkasta tuuli puhaltaa. Mutta pidin itseni rauhallisena, enkä tehnyt itsestäni Pauluksen Don Quijotea, enkä toivoakseni saanut kenestäkään itselleni vihamiestä. Paitsi jos jostakin, niin tuubansoittajasta. Tänään Ries oli vielä kertaalleen luonani. Olen näinä päivinä tuhlannut kaikki hyvät neuvoni, joita ruokakomerossani oli, nyt olen aivan päästäni pyörällä. Täytyy vielä kerran koota kaikki ja ottaa opiksensa.[617]

Käytännössä Berliinin Lauluakatemian *Paulus*-oratorion esityksen taiteellinen johtaja oli siis säveltäjän sisar, Fanny Hensel. Hänen vaikutusvaltansa Pauluksen esitykseen oli ratkaiseva. Ehdottaessaan esitystä veljensä johdettavaksi Fanny Hensel samalla ilmaisi, että tämän ei tarvinnut enää tehdä juuri mitään, hän oli jo tehnyt kaiken. ”Vahinko vain, ettet johda

[615] ”Nun ist besagte Tuba ein Monstrum, welche alle Stellen, zu denen sie gebraucht wird, zu besoffnen Bierbrauern macht. Ich fiel also auf die Knien, u. bat sie ihrer selbst zu schonen, u. die Tuba zu Hause zu lassen. Rungenh. hob mich auf u. gewährte meine Bitte.” (Kirje 15.1.1838, C 100.)

[616] Ludwig Rellstabin kritiikki *Vossische Zeitungissa* 20.1.1838 ja J. P. Schmidtin kritiikki *Haude & Spenersche Zeitungissa* 20.1.1838.

[617] ”Viele haben gemerkt, aus welcher Ecke der Wind bläst. Ich habe mich aber sehr ruhig verhalten, mich nicht zum Don Quijote des Paulus gemacht, u. mir hoffentlich keine Feinde gemacht, es sey denn der Tubaist. Heute war Ries noch einmal bei mir, ich habe allen guten Rath in diesen Tagen ausgegeben, den ich nur in der Speisekammer hatte, nun bin ich ganz dumm. Ich muß erst einmal wieder mit zusammenkommen, u. was lernen.” (Kirje 15.1.1838, C 100.)

tätä esitystä, se olisi tullut kuuluisaksi ja Sinun olisi tarvinnut nähdä sen eteen vain hiukkasen vaivaa"[618]. Tilanne tuntui varmasti myös mieleiseltä, koska Fanny Hensel kirjoitti siitä niin yksityiskohtaisesti ja herkullista ironista huumoria käyttäen. Virallisen neuvonantajan roolissa oleminen oli myös hämmentävää. Kun tiesi teoksesta paljon ja kaikki kysyivät neuvoja, asiantuntijan "pää meni pyörälle". Tilanne oli hänelle poikkeuksellinen eikä muutenkaan kuulunut naisen rooliin. Kirjeen perusteella hän näytti toimineen täysin maskuliinisessa maailmassa keskellä miespuolisia toimijoita. Naisen ammattitaito kelpasi siis eräänlaiseksi takatueksi ja pienemmässä julkisuudessa – esityksen harjoittelemisessa – näkyväksi, mutta ei avoimesti suuren julkisuuden näkyville.

Samantapaisesta ammattimaisesta veljen puolesta työskentelemisestä Hensel kertoi jo kesällä 1836. Hän oli suvereenisti valmis tekemään Paulus-oratorion pianosovituksen kuultuaan, että Felix Mendelssohnilla oli sen kanssa hankaluuksia. Ylpeänä omista taidoistaan Fanny-sisar ilmoitti: "Olisit antanut osan työstä minulle, niin olisin tehnyt sen ahkerasti ja hyvin."[619]

Tietoisuus omasta ammattitaidosta liittyi myös säveltämiseen. Kirjeissä on useita positiivisia luonnehdintoja omasta musiikista. Esimerkiksi Felix Mendelssohnille osoittamastaan laulusarjan toisesta laulusta Fanny-sisar totesi "ja minusta se ei ole ollenkaan hullumpi"[620], samoin lainkaan huono ei ollut Wilhelm Henselille sävelletty 8-ääninen kuorolaulu *Nachtreigen*[621]. Lyhyiden ja varmojen arviontien lisäksi Fanny Hensel pohti yhden kerran sävellyksiään hiukan perusteellisemmin ja tuli silloinkin tulokseen, että kyllä hän osaa. Olen käsitellyt samaa tekstikohtaa jo edellä (luku III), mutta haluan painottaa, että puolustautuessaan veljensä syytöstä vastaan, ettei hänestä olisi uskonnollisen musiikin säveltäjäksi, Hensel korosti omaa erilaista ja perusteltua mielipidettään.

Fanny Hensel tiesi myös olevansa hyvä pianisti eikä salannut ylpeyttä taidostaan, vaan suorastaan kerskui: "(…) ja saan ihmiset hämmästyk-

618 "Schade ist es doch, dab Du diese Aufführung nicht dirigirst, sie wäre famos geworden, u. Du hättest sehr wenig Mühe davon gehabt" (kirje 15.1.1838, C100).
619 "(…) hättest Du mir nur einen Theil der Arbeit abgegeben, ich hätte es schon fleißig u. gut machen wollen" (kirje 30.7.1836).
620 "(…) u. finde ihn gar nicht übel "(kirje 13.7. 1829, C 26).
621 Kirje 21.8. 1829, C 28.

sen valtaan, kun soitan Taikahuilun suoraan partituurista ja Uhrijuhlan suoraan nuotista."[622]

Tietoisuudesta omasta ammattitaidosta oli kysymys myös Henselin julkaisemispäätöksen jälkeisessä säveltäjän varmuudessa ja elämän nautinnossa. Tuolloin hän oli saanut arkielämänsä rutiinien keskelle myös rauhan säveltää, mikä tuntui äärimmäisen hyvältä ja toi muassaan hyviä tuloksia. "Aamuisin työskentelen päivittäin puoli kahteentoista musiikin parissa ja harvoin puuttuu mitään, (…)"[623] Itse sävellysten julkaisupäätöksen ilmoittamisen jälkeinen aika oli ollut hiukan hermostuttavaa, koska Felix Mendelssohn ei ollut heti vastannut sisarensa ilmoitukseen. Fanny Hensel oli jonkin verran levoton, miten veli reagoisi hänen päätökseensä. Mutta asioiden sujumisesta ja onnistumisesta nouseva hyvä itsetunto helpotti tätäkin ongelmaa.

> Olen muuten kaikesta huolimatta ahkera ja tunnen, että monet asiat onnistuvat. Se yhdistettynä uskomattoman ihanimpaan kesään, mitä koskaan olen elänyt, tekee minusta niin taivaallisesti ja ulkonaisesti tyytyväisen ja onnellisen. Sellainen en ole ehkä koskaan – lukuun ottamatta ensimmäistä Rooman aikaamme – ollut. Siksi Felixin vaikeneminen ei minua niin painakaan, mikä muutoin masentaisi minua ja olosuhteita kovasti.[624]

Tunne omasta osaamisesta liittyi käytännön mahdollisuuksiin. Oli tärkeätä voida säännöllisesti työskennellä rauhassa ja omassa tilassa. Voi hyvin kuvitella, että kun perheenäiti Fanny Hensel oli joutunut huolehtimaan monenlaisista käytännön elämään liittyvistä asioista, kuten sairaista omaisista, palvelijoiden hankinnasta, murrosikäisen lapsen toilailuista,

---

622 "(…) u. setzte die Leute in Erstaunen indem ich die Zauberflöte aus der Partitur, u. das Opferfest vom Blatt spiele" (kirje 1.12.1833, C 49).

623 "Morgens bis 11 1/2 arbeite ich jetzt täglich Musik, u. selten fehlt es mir (…)" (päiväkirja helmikuu 1847).

624 "Ich bin übrigens trotzwährend fleißig, u. fühle daß mir manches gelingt, u. das verbunden mit dem wunderbar herrlichsten Sommer, den ich je erlebt, macht mich so himmlisch u. äußerlich zufrieden u. beglückt, wie ich vielleicht nie, außer kurze Zeit während unsres ersten Aufenthalts in Rom gewesen, u. so zieht mich selbst der Umstand von Felixens Schweigen nicht an, der mich u. d. Verhältnißen sehr verstimmen würde" (päiväkirja 24.7.1846).

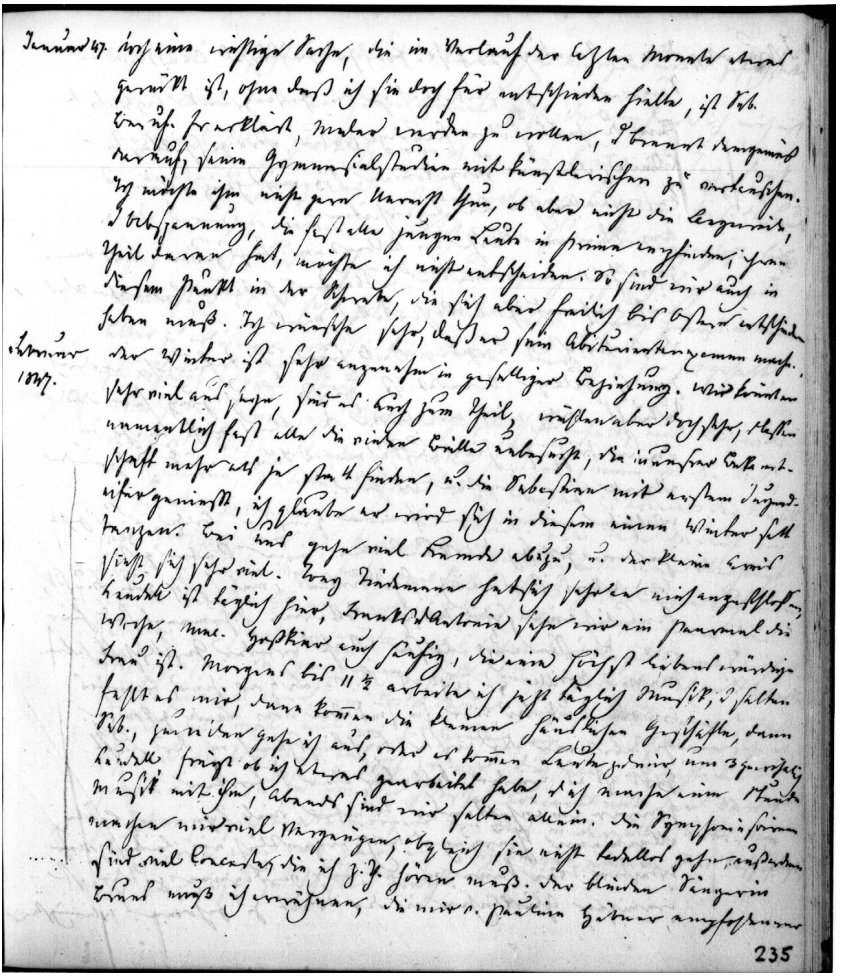
omaisten kuolemista sekä yhteydenpitämisestä ystäviin ja sukulaisiin, pitkäjännitteisyyttä vaativa musiikin tekeminen oli vaikeampaa. Mahdottomuus keskittyä musiikkiin oli usein lisännyt epäuskoa omiin kykyihin. Henselin elämässä oli nyt monien rasittavien vuosien jälkeen rauhallista ja tilaa musiikin tekemiselle oli entistä enemmän. Kirjoittaessaan luontosuhteestaan Fanny Hensel toistaa modernin ajan ihmiselle tyypillistä näkemystä luonnon merkityksestä ihmiselle. Luonnon avulla voitiin tulkita ihmisen ”korkeampia tunteita”[625]. Hensel ikään kuin sai kesäisestä luonnosta psyykkistä voimaa musiikkiinsa. Leipziger Straße 3:ssa kesä ei ollut mikä tahansa pölyinen kaupunkikesä, sillä kiinteistöjä ympäröi laaja puistoalue, jonne oli istutettu runsain määrin puita ja pensaita. Voi hyvin kuvitella, mikä tuoksujen ja luonnonäänien runsaus maailman täytti, kun rouva Hensel soittaessaan puutarhasalissa avasi puiston puoleiset ovet, tai avasi musiikkihuoneensa ikkunan, puhumattakaan puutarhassa vietetystä ajasta.[626] Luonnon merkityksestä todistaa myös Rooman keväästä lähetetty tervehdys, jossa Fanny Hensel muistuttaa, millainen ”Luftfisch” hän on ja kuinka positiivinen elämäntilanne liittyy vahvaan luontoelämykseen[627].

---

[625] Taylor 1989, 297-299.

[626] Luontosuhteen korostaminen tässä saattaa tuntua epäasialliselta, mutta lähtökohtani on se kokemus, mikä itselläni on ollut lukiessani Fanny Henselin tekstejä kevään ja kesän 1846 ajalta (pääasiassa päiväkirjoja). Tuo kokemus yhdistyy omaan työskentelyprosessiini, jossa tunnen itsetunnoltani olevani suuresti riippuvainen rutiinityöskentelystä, mutta tunnen olevani monesti myös ”täysin säiden armoilla”. Juuri nyt kun maa on ohuen valkean lumivaipan alla, puissa hohtaa valkoinen pitsi ja aurinko paistaa, tunnen täyttyväni varmuudella, että tutkimus sujuu, väitöskirja taitaa tulla valmiiksikin. Feministitutkijat Hallam ja Marshall (1993) pohtivat oman elämänhistoriansa ja käytännön kokemustensa vaikutusta tutkimustensa suuntautumiseen ja koko tutkimusprosessiin. He väittävät, että vasta peilautuessaan käytännön kokemuksiin feministinen tieto voi olla moninaista ja antaa äänen entistä useammalle. Ks. kokemuksesta myös Koivunen ja Liljeström 1996; Mustakallio 1996.

[627] Kirje 10.5.1840, C 117. Kääntäisin termin ”Luftfisch”, tosin ehkä hiukan liioitellusti, ”mielialaihmiseksi”. Henselin psyykkiseen oloon ja sen myötä musiikilliseen toimijuuteen vaikutti voimakkaasti luonto, sää ja ulkoiset ympäristöolosuhteet.



Ote Fanny Henselin päiväkirjasta tammi-helmikuussa 1847. (Mendelssohn-arkisto)

Epävarmuus ja ristiriitaisuus osaamisesta

Tietoisuus omasta ammattitaidosta ei ollut Fanny Henselin teksteissä täysin murtumaton. Hän havaitsi itsessään lamauttavan voiman, joka johtui useimmiten veljen läsnäolosta. Sisar tunsi, että Felix Mendelssohn pystyi käyttämään häneen lähes kohtalonomaiselta tuntuvaa vaikutusvaltaa. Kesällä 1836 Fanny Hensel kirjoitti epäonnisista sunnuntaimatineoistaan ja siitä, kuinka hän oli lopulta onnistunut säveltämisessä – sen jälkeen, kun oli tehnyt, mitä Felix Mendelssohn oli käskenyt. Hän analysoi myös veljensä vaikutusta itseensä.

> En tiedä tarkalleen, mitä Goethe tarkoittaa demonisella vaikutusvallalla, josta hän viimeiseksi niin paljon puhuu. Se on kuitenkin selvää, että jos sellaista on olemassa, niin Sinä harjoitat sitä minua kohtaan. Jos ehdottaisit minulle hyväksi matemaatikoksi tulemista, en usko siinä olevan mitään vaikeutta. Juuri samalla tavoin kuin jos sanoisit, etten huomenna enää kykenisi tekemään lainkaan musiikkia, niin en sitten kykenekään. Ota se huomioon suhteessasi minuun.[628]

Samanlainen riippuvuus veljestä kuului kirjeessä vielä myöhemmin samana vuonna: ”Minussa on niin paljon Sinun oppilaittesi luontoa, että minulta luonnistaa parhaiten aina kun sanot, että tee kuitenkin niin tai näin”[629]. Veljeänsä tämän lapsuus- ja nuoruusvuosina neuvovasta ja tämän oikeanlaista suorittamista valvovasta isosta sisaresta oli kehkeytynyt nainen, joka ainakin esitti veljellensä osaamattomuutta ja epävarmuutta ja ennen kaikkea riippuvuutta. Tapahtuneessa on nähtävissä kiintoisa kehityskulku, miten isosiskon ja pikkuveljen roolit vaihtavat paikkaa.

---

628 ”Ich weiß zwar nicht genau, was Goethe mit dem dämonischen Einfluß meint, von dem er zuletzt so viel spricht, doch soviel ist klar, daß wenn dergleichen existirt, Du es in Bezug auf mich ausübst. Ich glaube, wenn Du mir im Ernst vorschlägst, ein guter Mathematiker zu werden, so würde ich keine besondre Schwierigkeit dabei finden, eben so wie ich morgen keine Musik mehr würde machen können, wenn Du meintest, ich könne keine machen. Nimm Dich daher mit mir in Acht.” (Kirje 30.7.1836, C 84.)

629 ”Ich habe so viel von der Natur Deines Schülers, daß es mir immer am Besten gelingt, wenn Du mir sagst: mache doch oder das” (kirje 28.10.1836, C 86).

Fanny Hensel ja Felix Mendelssohn ovat yhteiskunnan sukupuoliroolien vankeja: nainen ikään kuin kasvaa pienemmäksi ja mies suuremmaksi.

En lähde arvailemaan, missä määrin pelko omasta osaamattomuudesta oli todellista. Mutta juuri kun kirjeissä puhuttiin kyseisestä vaikutusvallasta, Felix Mendelssohn oli tutustunut tulevaan aviopuolisoonsa Cécile Jeanrenaudiin[630]. Tapahtuman täytyi merkitä Fanny Henselille valtavasti. Sisarusten välisen suhteen kannalta se merkitsi enemmän kuin hänen oma avioliittonsa, jossa hänen käytännön elämässään ei juuri mikään muuttunut. Hän asui edelleen samassa paikassa samojen ihmisten ympäröimänä, paitsi tietenkin, että sinne muutti myös aviomies ja eripituisiksi ajoiksi myös tämän sukulaisia. Mutta Felix-veljen avioituminen tuli tarkoittamaan sitä, että tämä rakensi lopullisesti oman kotinsa muualle kuin Berliinin lapsuudenkotiin, Leipziger Straße 3:een. Meneillään oleva kehitys katkaisi kertakaikkisesti Fanny Henselin haaveen, että koko Mendelssohnien perhe voisi asua yhdessä.

Ensimmäiset merkit Felix Mendelssohnin läsnäolon (konkreettisen tai kirjeitse tapahtuvan) vaikutuksesta Fanny Henselin oman musiikin tekemiseen olivat näkyneet kirjeissä heti sen jälkeen, kun Fanny-sisaresta oli tullut rouva Hensel ja Felix Mendelssohn oli yksinään ensimmäisellä ulkomaanmatkallaan, ”Bildungsreisella” Englannissa. Veli palasi kotiin juuri parahiksi mukaan valmistelemaan vanhempien hopeahääjuhlia. Juhlia oli suunniteltu pitkin kesää ja syksyä jo kirjeitse. Niissä oli tarkoitus esittää draamaa ja molempien sisarusten säveltämää musiikkia. Vielä kesällä Fanny Mendelssohn, joka ennen vanhempiensa juhlia vietti myös omia häitään, oli sangen epäilevä omasta osuudestaan: ”Mitä vanhimpaan saukkoon tulee, niin hän antaisi pienen lyhtynsä palaa mieluummin [hopeahäiden] aattona vähäisen joukon läsnäollessa, sillä ensiksikin hän on typerä, toiseksi arka ja kolmanneksi hän ei osaa”[631]. Fanny Hensel piti tässä omaa säveltämistään täysin vähäpätöisenä ja oli aiemmin tekstissä verrannut omaa mahdollista sävellystään Felix-veljen uuteen Englannissa valmistuneeseen sinfoniaan[632] ja tämän *Kesäyön unelmaan* ja

[630] Felix Mendelssohn ja Cécile Jeanraud kihlautuivat syyskuussa 1836. Heidät vihittiin keväällä 1837.

[631] ”Was die älteste Otter betrifft, so möchte sie ihr kleines Laternchen lieber am Polterabend unter wenigen leuchten lassen, denn erstens ist sie dumm, u. zweitens blöde, u. drittens kann sie nicht” (kirje ilman pvm, heinäkuu 1829, C 24).

[632] ”Hochlandssymphonie”. Teoksella tarkoitetaan mitä todennäköisimmin *Hebridit* -alkusoittoa. Ks. esim. Jacob 1963, 199-203.

Merentyveneen. Näkisin tämän ensimmäisen epävarmuuden ilmauksen taustalla sen, että hän koki sisarusten välille tulleen musiikillisesti suuren eron, kun Felix Mendelssohn lähti Englantiin. Matkaa oli suunniteltu kauan, ja se oli osa veljen kouluttamista ammattisäveltäjäksi ja -muusikoksi. Fanny Mendelssohnin täytyi tässä vaiheessa tuntea omat mahdollisuutensa musiikin alueella hyvin erilaisiksi ja rajallisiksi verrattuna nuorempaan veljeen. Hän oli valmistautumassa aviovaimoksi, ja samaan aikaan veli viiletti suuressa maailmassa niittäen esiintymisellään ja sävellyksillään mainetta ja kunniaa.

Pelko osaamisen puutteellisuudesta liittyi siis ennen kaikkea Felix Mendelssohnin läsnäoloon. Fanny Hensel tajusi itsekin, että pelko oli irrationaalinen, sillä hän tiesi osaavansa esimerkiksi soittaa hyvin. Mutta tulla verratuksi – muualla kuin kodin turvallisten seinien sisäpuolella – musiikinjohtaja Mendelssohniin oli uhkaavaa. Juuri siitä oli mielestäni kysymys pelossa, josta hän kirjoitti keväällä 1835, kun Henselien perhe aikoi Ranskaan suuntautuvan matkansa aluksi pysähtyä Felix Mendelssohnin luona Ala-Reinin musiikkijuhlilla. Felix-veli oli järjestänyt juhlien yhteyteen sisarelleen esiintymisiä todennäköisesti johonkin yksityiseen salonkiin tai tuttavaperheeseen.

> Haluan sanoa Sinulle että, jos pidät minusta asiaan kuulumatonta melua ja ihmiset oikein odottavat pääsevänsä kuulemaan soittoani, niin silloin en tule lainkaan. Jo ilman sitäkin pelkään niin järjettömästi Sinua (enkä sitä paitsi ketään muuta samalla lailla, paitsi pikkuisen isää), että en oikeastaan koskaan soita Sinun läsnäollessasi kunnollisesti. En esimerkiksi koskaan yrittäisi säestää, jos Sinä olet läsnä, vaikka tiedän itse hallitsevani sen todella hyvin. Näen jo nyt, miten kiusaat minua Düsseldorfissa, ja kuinka pelkään ja putlaan ja hutiloin ja olen äkäinen.[633]

[633] "Eins will ich Dir aber sagen, wenn Du einen ungehörigen Lärm von mir machst, u. die Leute gar auf mein Spiel gespannt werden, so komm ich gar nicht. Ich habe ohnedies eine so unvernüftige Furcht vor Dir, (und außerdem vor keinem Menschen weiter, außer ein bischen vor Vater) daß ich ja eigentlich nie in Deiner Gegenwart ordentlich spiele, u. z. B. accompagnire, was ich wirklich gut machen kann, das weiß ich selber würde ich nie versuchen, wenn Du da bist. Ich sehe schon jetzt, wie Du mich in Düsseldorf quälst, u. wie ich mich ängstige, und wie ich pudle und pfusche u. mich ärgere." (Kirje 8.4.1835, C 70.)

Kertoessaan pelosta veljeään kohtaan Fanny Hensel samalla korostaa heidän keskinäistä erityissuhdettaan. Pelossa ei ole kyse vain veliauktoriteetin aiheuttamasta lamaannuksesta, vaan sisarusten kesken vallitsevasta kilpailutilanteesta. Kirje jatkuu nimittäin: ”Ihmiset ovat sitä paitsi kuulleet jo Sinulta kaiken mitä minä soittaisin.”[634] Fanny-sisaren soittama musiikki vertautuisi Felix-veljen soittoon. Sitä Fanny Hensel ei halunnut.

Jonkinlainen lamauttava pelko oli läsnä vielä keväällä 1841, jolloin Fanny Hensel lupasi järjestää veljelleen mitä upeimman sunnuntaimatinean, kun tämä tulisi kotiin Berliiniin. Samaan yhteyteen hän sai mahdutettua kuitenkin sekä välittömän pelon osaamattomuudestaan että varmuuden omasta osaamisesta. ”Tosin nyt jo näen, miten pelkään. En tiedä, miten aloittaa ja kysyn Sinulta neuvoa kaikkeen. Mutta kun olen yksin, tiedän aivan hyvin, miten toimia.”[635] Toimintavarmuus tuli siitä, kun hän oli veljen vaikutusvallan ulottumattomissa. Silloin hänellä oli ikään kuin tarpeeksi tilaa itselleen ja omille taiteellisille ambitioilleen. Esimerkiksi sunnuntaimatineat kukoistivat parhaiten juuri silloin, kun Felix-veli oli poissa Berliinistä ja kaikki vastuu ohjelmiston suunnittelusta sen toteutukseen oli Fanny-sisarella[636]. Felix-riippuvuuden valittaminen tulee sitä paitsi hiukan toiseen valoon, kun Fanny Hensel esitteli myöhemmin samassa kirjeessä tulevan sunnuntaimatineansa ohjelmistoa. Ensiksi hän kyllä kohteliaasti kysyi, tietäisikö veli mitään uutta hänen matineaansa, mutta ilmoitti sitten varmuudella päättäneensä ainakin tulevan matinean ohjelman: ”Seuraavaksi otan Spohrin klarinettiliedejä, sillä orkesterini, jonka ykkösviulisti on aivan aloittelija on saanut joukkoonsa klarinetistin, vanhan Gareisin vanhimman pojan”[637].

[634] ”Da nun vollends, wo sie gewöhn sind, Alles was ich irgend spielen könnte, von Dir zu hören” (kirje 8.4.1835, C 70).

[635] ”Obgleich ich schon heute sehe, wie ich mich ängstige, u. gar nichts anzufangen weiß, u. Dich zu allem um Rath frage, obgleich ich mich recht gut zu behelfen weiß, wenn ich allein bin” (kirje 2.3.1841, C 123).

[636] Ks. samasta havainnosta myös Sirota 1981, 117.

[637] ”Nächstens will ich einmal die Lieder von Spohr mit Clarinette zum Vorschein bringen, denn mein Orchester, dessen Hauptgeiger Alevin zu werden droht, hat sich um den jungen Herrn Gareis, des alten Herrn Gareis ältesten Sohn u. Clarinettisten, vermehrt” (kirje 2.3.1841).

Temaattisen kehittelykyvyn puute

Fanny Hensel ei juuri syventynyt omiin teoksiinsa analysoimalla tai kuvaamalla niitä.[638] Sävellys oli olemassa enemmän johonkin tarpeeseen vastaavana esityksensä (ks. luku II). Kuitenkin helmikuussa 1835, kohta Felix-veljen syntymäpäivän jälkeen hän heittäytyi yllättäen pohtimaan omaa tyyliään. Pohdinnan taustana oli jo pidempään jatkunut kohtalaisen intensiivinen "kollegiaalinen" kirjeenvaihto, jossa käsiteltiin taidetta, musiikkia ja sävellyksiä hyvinkin yksityiskohtaisesti ja pitkään. Oliko kirje mahdollinen jatko Felix Mendelssohnin aloittamaan tyylipohdiskeluun, sillä kirjeen alussa Fanny Hensel mainitsi olevansa velkaa kahteen kirjeeseen? Felix Mendelssohnin viikkoa aiemmin päivätty kirje[639] sisältää kuitenkin vain hänen omaan syntymäpäiväänsä ja sävellyksiinsä sekä hänen johtamaansa ohjelmistoon liittyviä asioita eikä anna viitteitä siitä, että keskustelun kimmoke olisi tullut hänen taholtaan. Tätä edeltävä Felix Mendelssohnin kirje on päivätty jo edellisen vuoden puolella, Fanny-sisaren syntymäpäivänä 14.11. eikä siinäkään viitata millään tavalla sävellystyylien pohdintaan. Jälkimmäisessä kirjeessä tosin on viittaus Beethoveniin, mutta Beethoven ei ole millään tavalla kirjeen keskeinen sisältö.

Fanny Hensel oli pari kuukautta aiemmin saanut valmiiksi jousikvartettonsa, johon Felix Mendelssohn ei ollut kovin ihastunut, vaan oli esittänyt teoksesta runsaasti kritiikkiä. Nyt sisar ilmoitti tehneensä sopraanoaarian[640], josta veli pitäisi hänen mukaansa paljon enemmän. Laaja kamarimusiikkiteos, jousikvartetto ei ollut siis tyydyttänyt ammattisäveltäjää. Felix Mendelssohnin torjunnassa oli todennäköisesti kysymys siitä, ettei hän pitänyt sopivana sisarensa sävellysgenren laajenemista liedien ja pienimuotoisen pianomusiikin ulkopuolelle. Fanny Hensel ei ilmaissut, mitä mieltä hän itse oli teoksestaan, hän vain kiitti veljeä kritiikistä ja kyseli, voisiko tämä saada teokselle esitystä. Mutta ehkä kritiikki oli sysännyt hänet ajattelemaan, millainen hän oli säveltäjänä, ja millaista oli hänen musiikkinsa.

---

[638] Tässä Henselin ajattelussa voidaan löytää yhtymäkohtia aikansa tuotteliaaseen musiikkikirjoittajaan Robert Schumannin, jonka mukaan sävellysten ensimmäinen idea on paras.

[639] Kirje on julkaistu Weissweiler 1997, 183-186.

[640] Sopraanoaaria on todennäköisesti konserttiaaria sopraanolle ja orkesterille, joka on sijoitettu viimeisten sävellysten joukkoon Fanny Henselin sävellysten albumissa elokuusta 1833 elokuuhun 1835, MA Ms. 42, 24-25 ja MA Ms. 129. Ks. Klein (toim.) 1995.

> Olen mietiskellyt, miten minä joka en ole oikeastaan ollenkaan esille pyrkivä tai ylitunteellinen persoona, olen päätynyt pehmeään ja tarmottomaan kirjoitustapaan? Luulen sen johtuvan siitä, että olimme juuri Beethovenin viimeisinä aikoina nuoria ja omaksuimme helposti hänen tapansa ja tyylinsä. Se on kuitenkin aivan liian koskettavaa ja hellyttävää. Sinä olet elänyt ja kirjoittanut itsesi sen tyylin läpi, mutta minä olen jäänyt siihen, tosin vailla voimaa, jolla tuo pehmeys voisi ja pitäisi pysyä koossa. Luulen myös, ettet ole löytänyt minuun aivan oikeaa käsitettä. Ennemmin kuin kirjoitustyyli, minulta puuttuu tietty elämänperiaate, ja sen puutteessa kuolevat laajemmat sävellykseni jo nuoruudessaan vanhuuden heikkouteen. Minulta puuttuu voima, jolla pitää ajatukset kasassa ja kuultavina ja puuttuu myös voima antaa niille tarpeellista elintilaa. Siksi onnistun parhaiten liedeissä, jotka ovat pahimmassa tapauksessa hupaisia tuokiokuvia, eivätkä vaadi paljon voimia.[641]

Tekstiosa kirjeessä päättyy nuottiesimerkkiin, jossa G-duurin dominantista sävellajin toonikaan kulkeva, asteittain nouseva lyhyt melodia päättyy toonikan alaspäiseen oktaavihyppyyn ja saa kumppanikseen tekstin ”haluan nähdä kaiken, kaiken vaivan”[642].

Mistä tämä pohdiskelu kertoo? Siinä Fanny Hensel aluksi määritteli, millainen persoona hän oli, tai oikeastaan, millainen henkilö hän ei ollut: esille pyrkivä tai ylitunteellinen. Kääntäen hän siis oli vaatimaton ja kohtuullisen järkevä, ominaisuuksia, jotka molemmat sopivat erittäin

[641] ”Ich habe nachgedacht, wie ich, eigentlich gar nicht exentrische oder hypersentimentale Person zu der weichlichen Schreibart komme? Ich glaube es kommt daher, daß wir grade mit Beethovens letzter Zeit jung waren, u. dessen Art u. Weise wir billig, sehr in uns aufgenommen haben. Sie ist doch gar zu rührend u. eindringlich. Du hast Dich durchgelebt u. durchgeschrieben, u. ich bin drin stecken geblieben, aber ohne die Kraft durch die die Weichheit allein bestehn kann u. soll. Daher glaub ich auch, hast Du nicht den rechten Punkt über mich getroffen oder ausgesprochen. Es ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, u. diesem Mangel zufolge sterben meine längern Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viel Kraft der Durchführung gehört.” (Kirje 17.2.1835, C 67.)

[642] ”ich will mir alle alle Mühe geben”

hyvin hänen aikansa naiskäsitykseen. Pohdinnan keskeisin ajatus on kuitenkin, että Fanny Hensel tunsi olevansa säveltäjänä voimaton. Hän oli mielestään jäänyt kiinni beethovenmaiseen säveltämisen tapaan, kuitenkin niin, että häneltä puuttui se, mikä Beethovenissa oli olennaista: voima ja temaattisen kehittelyn taito. Juuri ne olivat ominaisia romantiikan modernille säveltäjälle. Hensel piti itseään jumiutuneena johonkin, josta hän ei ollut päässyt kehittymään ja uudistumaan, luomaan aina uusia originaaleja teoksia niin kuin romantiikan taiteilijan tuli tehdä. Hän koki olevansa vailla niitä ominaisuuksia, joilla rakennettiin laajoja sävellyksiä. Hän oli vailla keskittymiskykyä, pitkäjänteisyyttä ja koossa pitävää voimaa. Tällä voiman puuttumisella hän perusteli vallitsevaa tilannetta omassa sävellystuotannossaan, sitä että hän sävelsi enimmäkseen lauluja, sekä ihmisäänelle että pianolle. Beatrix Borchard (2000, 88-89) toteaa, että saksalaisesta näkökulmasta tarkastellen sellaisen musiikin kriteeri, joka tahtoi olla muutakin kuin ajanvietettä, oli sävellyksessä havaittava motiivistemaattinen työstäminen. Vaatimuksen täyttyminen antoi oikeuden laskea sävellys absoluuttisen musiikin kategoriaan. Absoluuttinen musiikki oli yhä enenevässä määrin muotoutunut taiteen ja musiikkiteoksen sisällöksi. Tähän kategoriaan liedejä ja sanattomien laulujen lajityyppiin kuuluvia pianokappaleita on vaikea sijoittaa. Borchard korostaa, että myös Felix Mendelssohnin sävellysrepertoaarissa sanattomat laulut olivat intiimiin tilaan tarkoitettua, naisellista musiikkia. Fanny Hensel asettuikin tyylipohdinnassaan ikään kuin takaisin ”ruotuun”, siihen sävellyslajityyppiin, joka oli naiselle sopiva. Suurten kokonaisuuksien hallinnan ja sävellyksen sisäisen kehittelykyvyn hän jätti miespuolisten säveltäjien ominaisuuksiksi. Viittaus siihen, että hänen sävellyksensä kuolevat jo nuoruudessaan vanhuuden heikkouteen on mielestäni valitus kykenemättömyydestä temaattiseen kehittelyyn sävellystyössä. Juuri temaattinen kehittely oli ”oikean”, vakavasti otettavan säveltäjän mitta.

Itsensä esittäminen tässä tapauksessa maskuliinisena pidetyn ominaisuuden puutteessa olevana nostaa esiin kysymyksen, eikö Fanny Hensel tyytynytkään rooliinsa naispuolisena diletanttisäveltäjänä, jolta ei odotettu muuta kuin ”hupaisten tuokiokuvien” säveltämistä. Mielestäni kirjekatkelma osoittaa sen, ettei Fanny Hensel ollut tyytyväinen tilanteeseen. Vaikka hän tunsi olevansa erittäin hyvä naiselle sopivan genren

säveltämisessä, hän näki itsellään mahdollisuudet muuhunkin. Kysymys ei ollut oikeastaan siitä, että hänellä ei ollut muunkinlaisten sävellysten tekemisen kykyä, vaan, että hänellä ei ollut tarpeeksi elämän voimaa. Mitä tämä elämän voiman puuttuminen oikein tarkoitti? Eräs mahdollisuus on, että siinä kulminoitui hänen vaikeutensa sovittaa hoivaavan naisen rooli ja tehtävät romantiikan säveltäjän, taiteilijan ihanteeseen. Tuon taitelijan tunnusmerkkejä olivat mm. erakkomaisuus[643], vetäytyminen sosiaalisesta elämästä ja näin mahdollisuus keskittyä säveltämiseen. Sitä mahdollisuutta ei Fanny Henselillä totisesti ollut.

Hän teki samalla myös eron itsensä ja Felix-veljen välille: mies eli Felix Mendelssohn oli päässyt eteenpäin siitä tyylistä, johon nainen eli Fanny-sisar oli jäänyt. Mies oli norminmukainen, moderni säveltaitelija. Kirjekatkelmassa on nähtävä myös se seikka, että Fanny Hensel totesi onnistuvansa liedien säveltäjänä. Pohdiskelun loppu viittaa tilanteeseen, että hän sittenkin tyytyi sävellysmuotoon ja -lajiin, joka oli naisille sovelias. Jälleen tekstistä tulee esille ristiriitainen musiikin tekijä, joka on samanaikaisesti sekä tyytyväinen että tyytymätön annettuun säveltäjän rooliin.

Harrastaja ja ammattilainen

Eräs musiikin modernin murroksen ilmiö oli se, että eurooppalaisessa taidemusiikkimaailmassa alettiin 1800-luvun kuluessa tehdä uudenlaista eroa musiikin ammattilaisten ja harrastajien välille. Erityisen tärkeäksi eron tekeminen muodostui säveltäjille. Marcia J. Citronin (1993, 80-81) mukaan säveltäjänä oleminen merkitsi oikeastaan samaa kuin olla ammattimainen säveltäjä. Ammatillisuus edellytti julkisuutta. Säveltäjälle se merkitsi, että hänen teoksiansa julkaistiin, niitä esitettiin ja arvioitiin julkisesti. Vasta julkaissut säveltäjä saatettiin lukea ammattisäveltäjien kategoriaan. Lisäksi ammattimainen säveltäjä oli useimmiten yhteiskunnallisesti tietyllä tavalla ulkopuolinen, ”outsider”, nerollinen ja miespuolinen. Ammattisäveltäjällä tuli tietysti olla myös kykyjä ja lahjakkuutta.

Jossain määrin edellä mainitut määritelmät koskevat myös muusikkoja. Ammattilaismuusikko – soittaja tai laulaja – esiintyi julkisesti konserteissa tai oopperassa ja häntä, sävellyksen tulkkia, arvioitiin leh-

[643] Ks. romantiikan taiteilijuudesta Tiainen 2002, 31-78.

distössä. Julkisuus ei ollut kuitenkaan ammattilaisen ainoa esiintymispaikka, vaan ammattimuusikot esiintyivät myös erilaisen julkisuuden asteen omaavissa konserteissa ja salongeissa. Toisaalta myös diletantit saattoivat esiintyä julkisesti. Useiden Euroopan kaupunkien orastava julkinen konserttielämä lepäsi nimenomaan paikallisten diletanttien ja ammattimuusikoiden sekä vierailevien virtuoositaiteilijoiden yhteistyössä[644]. Erikokoisten paikkakuntien välillä on tässä kysymyksessä ollut todennäköisesti eroa, sillä Lontoon, Pariisin ja Wienin konserttielämän historiaa tutkinut William Weber (1975, 37) toteaa, että vuoteen 1848 mennessä amatöörit saattoivat esiintyä salongeissa ja kotikonserteissa, mutta eivät julkisesti. Tuolloin amatöörien oli myös tunnustettava, että julkisista esityksistä oli tullut konserttielämän keskeisin tapahtuma. Ammattilaisten dominoivuus julkisissa konserteissa oli kiistämätöntä. Berliini ei ollut tuohon aikaan eurooppalaisittain suurkaupunki, vaan periferia, josta katsottuna keskuksia olivat juuri Weberin tutkimat kaupungit.

Jako ammattilaisiin ja harrastajiin ei ollut siis missään tapauksessa dikotominen ja toisensa pois sulkeva. Musisoinnista saadun palkan osuus perheen toimeentuloissa vaihteli yhteiskunnallisen aseman ja elämäntilanteen mukaan. Naisten saama palkka esimerkiksi samasta työstä oli miesten palkkaa huonompi[645]. Entä tekikö jo se muusikosta ammattilaisen, että hän sai työstään ylipäätänsä palkkaa? Robert A. Stebbinsin (1979, 21) mukaan amatöörin ja ammattilaisen ero määräytyy ensisijaisesti heidän omista kokemuksistaan. Amatööri pitää itseään amatöörinä ja ammattilainen tietää olevansa ammattilainen. Ammattilaisen ja harrastajan vastakkainasettelu toimii myös laajan paikallisen musiikkielämän näkemisen esteensä[646]. Ammattilainen ja harrastaja ovat monin tavoin sidoksissa toisiinsa. Vasta runsas ”harrastajakasvusto” voi tuottaa ammattilaisia.

Muutos ammattilaisen ja harrastajan, diletantin[647] suhteessa tapahtui siis vähitellen 1800-luvun alkupuoliskolla. Vuosisadan vaihteessa

[644] Sowa 1973, 211; Jonsson 1998, 73.

[645] Esimerkiksi Pariisin konservatorion pianonsoiton professori Louise Farrenc (1805-1875) sai 200 frangia pienempää vuosipalkkaa kuin samaan laitokseen samanaikaisesti nimitetty Henri Herz. (1803-1888). Ks. Reich 1993, 137.

[646] Ks. Järviluoma 1997, 36.

[647] Käytän tästä lähtien tekstissä termiä diletantti, joka viittaa selkeästi 1800-luvun ensi vuosikymmenten eurooppalaisen musiikkielämän käytäntöön.

diletantti erottui sosiaalisena kategoriana: diletantit eivät ansainneet toimeentuloa musisoinnilla, vaan musiikki oli diletantille harrastus ja korkeintaan sivutyö. Diletantit musisoivat rakkaudesta musiikkiin. Adelungin sanakirja 1700-luvun lopussa käyttää diletanttia ja taiteen rakastajaa, *Liebhaberia* synonyymeina ja määrittelee diletantin erona taiteilijaan: ”(…) sellainen, jolla on erinomainen mielihyvän aste tietyn lajin asioihin (…) kaunotaiteissa harrastaja, ital. *DILETTANTE* on sellainen, jolla on erinomainen taipumus kyseisiin taiteisiin ja taideteoksiin olematta itse taiteilija.”[648] Määritelmän mukaan diletantin tuli kyetä nauttimaan taiteesta, saamaan siitä iloa itsellensä. Diletantin synonyymina usein käytetty sana amatööri viittaakin kykyyn rakastaa. Diletantti oli mahdollinen oikeastaan vasta siinä vaiheessa, kun modernin taiteilijan käsite oli syntynyt. Diletantti oli sille vastakkainen, hän ei ollut taiteilija, taiteen ammattilainen.

Toisen merkityksensä diletantti sai viimeistään 1800-luvun puoliväliin mennessä. Mendelin ja Reissmannin ensyklopediassa (1873/2001, 160-161) diletantti oli edelleen se, joka ei musisoinut ammatikseen. Merkitys liitti käsitteen johonkin vähempiarvoiseen. Vähempiarvoisuus oli olemassa kuitenkin vain silloin, kun käsitettä käytettiin taiteilijasta, jonka olisi tullut olla ammattimainen. Mendelin mukaan taiteen rakastajan – harrastajan – diletantismi oli vastakkaista taiteen syvälle ja mestarilliselle tuntemiselle, mutta se ei missään tapauksessa ollut halveksittavaa. Saksan kielen sanakirja, Duden, selittää diletantin tulevan italian sanasta ”dilettare”[649] ja antaa sille kaksi merkitystä: 1) joku joka toimii taiteen tai tieteen alalla ilman perusteellista asiantuntemusta, joka ei ole asiantuntija, vaan maallikko, jolla on tieteellistä tai taiteellista kunnianhimoa, ”Liebhaber” ja 2) väheksyvässä merkityksessä: hutilus, poropeukalo, mitään osaamaton[650]. Saksan kielen etymologinen sanakirja tekee saman eron ja sijoittaa molemmat merkitykset alkavaksi 1700-luvulta[651]. Siis vaikka ero diletantin ja ammattilaisen välillä ei 1800-luvun alussa ollut vielä

[648] ”(…) welcher einer vorzüglichen Grad des Vergnügens an Dinger gewisser Art und deren Besitze findet (…) in den schönen Künsten der Liebhaber, ital. *DILETTANTE*, derjenige, welcher eine vorzügliche Neigung zu diesen Künsten und den Kunstwerken träget, ohne selbst ein Künstler zu sein” (Adelung 1796, 2062).
[649] ”ergötzen, amüsieren”
[650] DUDEN, Band 2.
[651] Etymologisches Wörterbuch des Deutsch 1989, 285.

diletanttia väheksyvä, vaan ensisijaisesti sosiaalinen, oli väheksyvä elementti kuitenkin jo läsnä. Esimerkiksi A. F. Lindblad (1801-1878) piti upsalalaisen ystävänsä Carl Gustav Geijerin (1783-1847) säveltämistä diletanttisena todennäköisesti siksi, että säveltäminen ei ollut Geijerin pääammatti, sillä Geijer oli myös salongin pitäjä, historioitsija, kirjailija ja valtiopäivämies. Mutta luonnehtiessaan Geijerin diletantismia ”rakastettavimmaksi ja vaatimattomimmaksi”[652]. Lindblad ilmaisi sivumerkityksen, joka termille alkoi vakiintua.[653]

Diletanttien ja ammattilaisten yhdessä musisoiminen alkoi aatelisten osallistumisesta kamarimusisointiin. Dahlhaus (1989, 42 ja 260) painottaa, miten yhdessä musisoimisella saatettiin hetkeksi häivyttää näkyvistä jopa osallistujien välinen luokkaero. Mutta on kuitenkin muistettava eron olemassaolo: ammattilainen sai musisoinnista maksun, kun taas amatööri kuului seurapiiriin eikä tietenkään voinut saada musisoinnista rahallista korvausta, päinvastoin. Amatöörit saattoivat halveksua sitä, joka musisoi rahasta eikä rakkaudesta musiikkiin. 1800-luvun porvarillinen diletantti oli aatelisen diletantin perillinen, jonka esiintymisnäyttämö oli muuttunut edustuksellisesta konsertista julkiseksi konsertiksi. Alfred Einsteinin (1947, 14) mukaan musiikillinen amatööri ikään kuin valmisti tietä porvarillisen musiikkikulttuurin yleisölle, konserttisalin kansalaiselle.

Diletantit olivat myös merkittävä ryhmä liedin synnylle ja vakiintumiselle aluksi yksityisemmässä ja myöhemmin myös institutionaalisessa musiikkielämässä.[654] Diletantti ei ollut sukupuolittunut käsite. Sanakirjamäärittelyssä sillä ei viitata miehiin eikä naisiin, ja käytännön musisointiesimerkeissä diletantteina on ollut sekä miehiä että naisia. Tosin on muistettava, että suurinta osa orkesterisoittimista pidettiin naisille sopimattomina[655], näin ollen orkestereissa soittaneet diletantit olivat suurimmaksi osaksi miehiä. Naispuoliset diletantit olivat enimmäkseen laulajia ja pianisteja.

Diletantti-teeman käsittely Henselin teksteissä on mielestäni osoitus kirjoittajan ristiriitaisesta suhteesta diletanttisuuteen. Vaikka hän itse

[652] ”den älskvärdaste, den anspråkslösaste”
[653] Hedwall 2001, 5.
[654] Ks. esim. Marschner 1999, 429.
[655] Soittimien sukupuolittuneisuudesta Hoffmann 1991.

oli sekä säveltäjä että esiintyvä muusikko, hän ei ollut sitä ammattilaisen merkityksessä. Hänen ammattinsa oli *Frau Professor Hensel*, hän oli sivistysporvaristoperheen rouva, joka musiikillaan edusti kotiaan ja sukuaan. Sosiaalisessa mielessä hän oli diletantti. Vaikkakin hän omalta osaltaan turvasi perheen toimeentuloa, se ei tapahtunut musiikin välityksellä vaan perityn omaisuuden kautta. Näyttäisi kuitenkin siltä, että diletantti-keskustelun käyminen oli merkki siitä, että hänen asemansa ammattilainen / diletantti -kentällä ei hänen omasta mielestään ollut selkeä.

Toisaalta diletanteista käyty keskustelu on myös merkki siitä, että termin sisältö oli yleisesti muuttumassa. Sille oli vakiintumassa nykyinen väheksyvä ja harrastelijamainen merkitys. Fanny Henselin kirjoitukset ovatkin oiva esimerkki siitä, miten muuttumassa oleva termi saa käytännössä ristiriitaisia merkityksiä.

Minä ja muut diletantit

Kirjeissä on kohtia, joissa Fanny Hensel luki itsensä osaksi diletanttien kategoriaa. Kirjoittaessaan loppukeväällä 1840 Roomasta Berliiniin hän kertoi yhteistä aikaa viettämään kokoontuneesta seurueesta: ”Oli 6 maalaria, yksi muusikko, 2 diletanttia ja Sebastian”[656]. Muusikko oli ranskalainen säveltäjä Ange-Heorges Bousquet (1818-1854). Itsensä Hensel luki samaan kategoriaan kuin tanskalaisen pianistin Charlotte Thygesonin; he olivat harrastelijoita, diletantteja. He olivat myös seurapiirin ainoat naiset. Kaikki kuvataiteilijat olivat miehiä ja lapsikin edusti miessukupuolta. Näin diletantin sukupuoleksi määrittyi nainen.

Toisen kerran Hensel luki itsensä yksiselitteisesti osaksi diletantteja syksyllä 1846. Hän oli saanut Felix Mendelssohnilta tanskalaisen säveltäjän Nils Gaden (1817-1890) teoksen *Comala*[657]. Henselin suunnitelmissa oli esityttää sävellys omassa sunnuntaimatineassaan seuraavana keväänä. Pohtiessaan sävellyksen esittämisen seurauksia hän samalla kritisoi Berliinin taide-elämän organisaattoreita negatiivisesta asenteesta kaikkea uutta kohtaan sekä saamattomuudesta ja kyvyttömyydestä nähdä vaivaa organisoinnissa.

---

656 ”Es waren 6 Maler, ein Musiker, 2 Dilettanttinnen und Sebastian” (kirje 21.5.1840, Klein 101).
657 *Comala* on teos solisteille, kuorolle ja orkesterille. Se perustuu *Ossianin laulujen* tekstiin ja on sävelletty vuosina 1845-1846.

> Mutta alkuvuodesta aion esityttää sen [Comalan] sitten aivan kokonaan. Se vie minut vimmalla oppositioon, moderniin saksalaiseen musiikkiin. Vaikkei siitä aina niin pitäisikään, on oltava hyvänä esimerkkinä tällaisessa ympäristössä, jossa ollaan aina kaikkea uutta vastaan. Jos järjestäjät ja maksajat näkisivät asioiden eteen yhtä paljon vaivaa kuin minä ja muutamat muut diletantit, tilanne [konserttirintamalla] olisi aivan toisenlainen.[658]

Fanny Hensel asetti itsensä osaksi muutamien diletanttien muodostamaa joukkoa, joka asettui vastakkain ammattimaisesti hoidetun julkisen musiikkielämän kanssa. Hän ikään kuin riisti näiltä näiden ammattitaidon ja siirsi sen diletanttien ominaisuudeksi. Päinvastoin kuin diletantin vähättelevässä merkityksessä, diletantti sai positiivisen osaajan sisällön. Siis Fanny Hensel ja todennäköisesti muusikot, joiden kanssa hän järjesti sunnuntaimatineoita, osasivat hoitaa asiat paremmin kuin ammattilaiset. Tällaiseen diletanttiryhmään oli mukava samastua. Mutta, millainen diletantti on sellainen, joka suorittaa toimensa paremmin kuin ammattilainen? Voiko sellaista edes kutsua enää diletantiksi, vai sisälsikö Fanny Henselin tarkoittama diletantti tässä tapauksessa merkityksen ”melkein ammattilainen”?

Puhe diletanteista oli kirjeessä joltiseltaankin sivulauseen osassa, mutta näkisin sen kannattelevan koko edeltävää kappaletta. Toisin sanoen Fanny Hensel antoi diletantille hyvin positiivisen merkityksen, julkisen musiikkielämän ja ammattilaisten silmissä jopa esimerkillisen. Diletantit kykenivät ensiksikin esittämään jopa mieltymystensä vastaista musiikkia ja toisaalta heillä oli rohkeutta esittää musiikkia, joka ei edustanut konserttiohjelmistojen muotia. Gaden *Comala* edusti Fanny Henselin silmissä modernia saksalaista musiikkia. Nils Gade oli tosin tanskalainen säveltäjä, mutta hänen musiikilliset esikuvansa olivat valtaosaltaan saksalaisia ja hän vaikutti 1840-luvulla nimenomaan Saksassa. Felix Mendels-

[658] ”(…) aber zum Frühjahr werde ich es [Comala] ganz singen lasen, mich überhaupt mit Wuth in die Opposition d. h. die moderne deutsche Musik werfen, wenn sie einem auch nicht immer schmecken will, man muß darin mit gutem Beispiel hier vorangehn, wo sie so unglaublich faul vornehm gegen alles Neue sind, ich sage Dir, wenn irgend ein hier Angestellter u. Bezahlter sich so viel mühe um die Sache gäbe, wie ich u. noch ein Paar Dilettanten, es wäre manches anders herauskommen.” (Kirje 26.10.1846, C 147.)

sohn oli järjestänyt hänelle opettajaviran Leipzigin konservatoriosta, ja Mendelssohnin kuoleman jälkeen Gadesta tuli tämän seuraaja Gewandhausin pääkapellimestarina. Henselin tekstin mukaan hän diletanttikumppaneineen oli mahdollisesti ainoa rohkea taho, joka uskalsi esittää modernia saksalaista musiikkia. Hänellä oli pyrkimystä tehdä asiat toisin kuin mielestään peritaantumuksellisilla konsertinjärjestäjillä. Diletantit muodostivat näin julkisen maailman vastavoiman. Käsitellessään *Comalaa* modernina teoksena Fanny Hensel oli myös muuttanut oman negatiivisen käsityksensä modernista. Kun hän vielä 1830-luvulla arvosteli Felix Mendelssohnin sävellyksiä, moderni viittasi huonoon ja arvottomaan musiikkiin. Nyt moderni musiikki oli peräti esittämisen arvoista.

Kiintoisan näkökulman syksyn 1846 diletanttipuheeseen tuo se, että Fanny Hensel oli itse asiassa puoli vuotta aiemmin ottanut askeleen liittyäkseen säveltäjien ammattikuntaan, mihin Felix Mendelssohn toivottikin hänet tervetulleeksi[659]. Hän oli tehnyt kustannussopimukset sävellyksistä, jotka tulivat markkinoille vuoden 1846 lopulla. Siis nainen, joka oli ollut säveltäjänä diletantti, oli jättänyt diletanttiuden säveltäjänä, mutta korosti diletantin kategoriaan kuulumistaan konserttien järjestäjänä, musiikkiesitysten organisoijana ja ehkä tietyssä määrin myös kapellimestarina. Musiikillisten toimijuuksien ristiriitaisuus suhteessa diletanttisuuteen osoittaakin hänen voimakasta sitoutumistaan perheeseen ja riippuvuuttaan sivistysporvaristonaisen asemasta ja tehtävistä.

Toisenlainen diletantti

Toisenlaisen kuvan kuulumisestaan diletanttien kategoriaan Fanny Hensel antoi esiintymisensä yhteydessä helmikuussa 1838. Konsertissa esiintyminen oli hänen ensimmäinen julkinen esiintymisensä. Konsertti oli hyväntekeväisyyskonsertti ja sen järjestäjänä toimi berliiniläinen miespuolinen laulusäveltäjä Fr. Curschmann (1805-1841). Fanny Hensel aloitti raporttinsa kyseisestä konsertista identifioimalla ensimmäiseksi itsensä osaksi diletanttijoukkoa: ”Meidän paljon puhuttu diletanttikonserttimme onnistui sitten loistavasti toissa päivänä, tulot 2300 taaleria

[659] ”(…) und Dir meinen Handwerkssegen zu geben für Deinen Entschluß, Dich auch unter unsere Zunft zu begeben” (Felix Mendelssohnin kirje Fanny Henselille Leipzigista 12.8.1846, WW 393).

ja menot melkein nolla."[660] Loistava onnistuminen oli mitä todennäköisimmin ironinen huomautus, sillä Fanny Hensel jatkoi kirjettä vahvalla kritiikillä konserttijärjestelyjä kohtaan. Hän valitti myös diletanttien huonoa käytöstä.

> Mikä määrä pientä mielistelynhalua, suurta omahyväisyyttä, merkittävämpää epäystävällisyyttä sen yhteydessä ilmaantuikaan, sitä voi tuskin uskoa. Hullumpia kuin taitoratsastajat ovat sellaiset diletantit, kun he kerran antavat eläimellisyytensä päästä valloilleen. Äiti kyllä kirjoittaa niistä. Kuinka koomiseksi myös pieni suloääninen Novello teki itsensä ja esitti prima donnaa käsillä, jaloilla ja keuhkoilla. Oli muutoin runollista vapautta laskea hänet [Clara Novello] diletanttien joukkoon. (…) Vahinko, että koko konsertin järjestelyt olivat pilkattavan huonot, saman rahan olisi voinut koota myös kauniisti.[661]

Fanny Hensel katsoi tässä diletanttien konserttia ikään kuin ulkoapäin. Haukkuessaan konsertin järjestelyihin liittyviä inhottavuuksia hän jätti kirjoittamatta mitään itsestään. Hän ilmi selvästi halusi ottaa etäisyyttä koko konserttiin ja samalla hän tuli ottaneeksi etäisyyttä myös diletantin käsitteeseen. Horjuvuus diletantin merkityksessä tuli esille myös Clara Novellon (1818-1906) hahmossa. Fanny Henselille oli suuri ihmetyksen aihe, kuinka rakastettu ja kuuluisuutta saavuttanut englantilainen konsertti- ja oopperalaulaja saatettiin lukea diletanttien joukkoon. Novello oli opiskellut laulua Pariisissa Maria Malibran-Carcian johdolla ja mm. Robert Schumann oli kirjoittanut *Neue Zeitschrift für Musik* -lehteen Novellon Saksan 1837-1838 esiintymiskiertueesta[662]. Novello oli 20-vuotias nuori laulaja ja hyvin selvästi ammatillisesti suuntautunut. Diletant-

[660] "Unser vielbesprochenes Dilettantenconcert ist denn vorgestern mit glänzendem Erfolg vom Stapel gelaufen, 2300 rh war die Einnahme, die Kosten fast null" (kirje 21.2.1838, C 104).

[661] "Welche Masse von kleinen Eitelkeiten, großen Prätensionen, bedeutender Unliebenswürdigkeit aber dabei zum Vorschein gekommen ist, glaubt man kaum. Toller wie die Kunstreiter sind solche Dilettanten, wenn sie sich einmal ihre Bestialität überlassen. Mutter wird Euch geschrieben haben, wie komisch auch die kleine süßstimmige Novello sich herausgelassen, u. mit Händen, Füßen, u. Lunge sich als Prima donna dargestellt hat. Es war übrigens eine poetische Freiheit, sie unter die Dilettanten zu rechnen. (…) Schade, daß das Arrangement des ganzen Concerts so spottschlecht war, es hätte doch für dasselbe Geld so wunderschön seyn können." (Kirje 21.2.1838, C 104.)

[662] Richter 1997, 94-95.

teihin hänet voisi sosiaalisen kategorian perusteella laskea kuuluneen vasta sinä aikana, minkä hän avioliittonsa alkuaikana pysyi poissa julkisista konserteista[663].

Jo ennen konserttia Fanny Hensel totesi selvästi olevansa erilainen kuin toiset diletantit. Hän ei ollut enää tyytyväinen diletantti diletanttien joukossa, vaan hän alkoi tehdä eroa itsensä ja toisten välille. Eron tekemisen välineeksi tulivat arvokysymykset: millaista oli oikea käyttäytyminen ja millaista oli kunnollinen musiikki. Kirje on kirjoitettu viisi päivää ennen konserttia. Älyllä, ironialla ja lennokkaalla kielenkäytöllä maustettua tekstiä lukiessa tulee kuitenkin epävarmaksi siitä, mitä Fanny Hensel tarkoitti.

> Ah ja diletanttikonsertti! Jos minulla vain olisi huumorintajua, kertoisin Sinulle tarinoita siitä. Kotona pilkkaavat minua, kun pidän Curschmannin puolta. Beckchen väittää, että teen sen voidakseni puhua hyvää edes yhdestä täkäläisestä muusikosta. Minä väitän, että Curschmann on ainoa ammattilaisista, jolla on käytöstapoja ja joka ei syö keittoa sormin. Mutta mitä hänen käytöstapansa auttavat silloin, kun hän saadessaan ensimmäisen tilaisuutensa esiintyä kapellimestarina, järjestää niin halpamaisen ja hirvittävän konsertin, jollaista maailma ei ole ennen nähnyt. On kuin järjestäisit päivällisen seuraavan ruokalistan mukaisesti: keitto: kurkkuvesi, pihvi: makeisia, vihannekset: munavaahtoleivos, kalaa (tähän väliin minä kunnon kappaleella, sillä en taipunut hänen tahtoonsa soittaa kappaletta, jossa on yksi tusina tahteja), paisti: pala sokeria, jälkiruoka: kaikkea yllä mainittua, (…)[664]

[663] Reich 1993, 132.

[554] "Ach das Dilettantenconcert! Hätte ich nur Humor, ich erzählte Dir Geschichten davon. Sie lachen mich hier im Hause schrecklich aus, weil ich Curschmann immer die Stange gehalten habe, wie Beckchen behauptet, um doch von einem hiesigen Musiker gut zu reden, u. wie ich behaupte, weil er der einzige hier v. Metier ist, der Lebensart hat, u. nicht mit den Fingern Suppe ißt – was hilft mir aber alle seine Lebensart, wenn er die erste Gelegenheit, als Dirigent aufzutreten, benutzt, um ein so niederträchtiges, schauderhaftes Concert zu arrangiren, wie die Welt noch nicht gesehn. Als ob Du ein Diner so arrangiren wolltest: Suppe: Zuckerwasser. Beefsteak: ein Bonbon; Gemüse: ein Baiser. Fisch (komm ich dazwischen, mit einem ordentlichen Stück, weil ich ihm durchaus seinen Wollen nicht habe thun wollen, u. auch ein Stück von ein Dutzend Takt spielen.) Braten: ein Stück Zucker, Dessert: Alles Obige, (…)." (Kirje 14.2.1838, C 103.)

Kritiikki oli tässä suunnattu ennen muuta konserttijärjestelyihin ja ohjelmiston valintaan. Mikään siinä – Fanny Henselin osuutta lukuun ottamatta – ei vastannut sitä, mitä luvattiin ja annettiin odottaa. Fanny Hensel ei ollut niin kuin toiset konsertissa esiintyjät, hän oli lajissaan ainoa. Kaikki muut diletantit soittivat ja lauloivat musiikkikappaleita, joiden ainoa vaatimus oli, että niiden esittäminen kestäisi vain vähän aikaa: vain kaksitoista tahtia. Tässä Fanny Henselin täytyi ainakin hiukan liioitella, mutta ilmaisu korostikin sitä, että hänen oma ohjelmanumeronsa oli aivan oikea ja kunnollinen kappale. Hän ei sanonut kirjeessä, että esitti hyväntekeväisyyskonsertissa veljensä Felix Mendelssohnin *pianokonserton nro 1*, op. 25, mutta oletettavasti säveltäjä tiesi sen ja oli antanut siihen suostumuksensa. Felix Mendelssohn oli vuoden 1838 alussa julkaissut jo paljon eri lajeihin kuuluvia sävellyksiä. Hän oli johtanut useana kesänä musiikkifestivaaleja Reinin varren kaupungeissa. Hän oli vaikuttanut myös Englannissa ja työskenteli tuolloin Leipzigin Gewandhausin musiikkijohtajana. Henselin esittämä teos oli niin muodoin oikean ammattilaisen säveltämä.

Kiintoisaa kirjekatkelmassa on, miten myös siihen on pujahtanut kritiikki Berliinin musiikkielämää kohtaan. Fanny Henselin ja myös koko muun Mendelssohnin perheen oli vaikea nähdä Berliinin musiikissa mitään hyvää, edes berliiniläisistä muusikoista oli vaikea esittää positiivista arviota[665]. Ensimmäiseen julkiseen konserttiesiintymiseensä valmistuva porvarisrouva halusi kuitenkin nähdä konsertin yhteydessä myös jotain positiivista. Konsertin järjestäjän puolustaminen kääntyi lopulta tätä vastaan; hyvätkään yritykset eivät auttaneet, kun lopputulos oli huono.

Tietoisuus diletanttien joukkoon kuulumisesta, mutta samalla havainto, että diletanttius ei vastannut hänen taiteellista näkemystään, aiheutti Fanny Henselille selvästi ristiriitaa. Omassa foorumissaan, sunnuntaimatineoissaan, hän pystyi itse valvomaan esitysten taiteellista tasoa, mutta toisten järjestämissä julkisissa konserteissa hänen oli tyytyminen siihen, mitä niissä esitettiin. Hän saattoi pitää huolta ainoastaan oman esiintymisensä tasosta. Uusi diletanttikonsertissa esiintyminen olikin jo

[665] Yksi syy penseyteen oli Felix Mendelssohnin häviäminen Lauluakatemian johtajuuskilvassa. Tammikuussa 1833 johtajaksi Carl Zelterin jälkeen valittiin Karl Friedrich Rungenhagen (1778-1851).

keväällä 1841. Tuosta esiintymisestä ei ole jäänyt kirjeisiin tai päiväkirjaan mitään diletanttiutta pohtivia jälkiä. Toukokuussa 1843 hän sen sijaan ilmoitti: ”(…) tänään on diletanttikonsertti (minulla ei ole siinä osaa eikä arpaa), jossa kaunis Pomowitz lausuu melodraamaa Antigonesta”[666]. Berliinissä järjestettiin siis taas yksi aikanaan lukuisista diletanttikonserteista, mutta Fanny Hensel ei ollut siihen enää millään lailla osallinen. Fanny Hensel ei ollut näissä konserteissa, jotka olivat usein samalla myös hyväntekeväisyyskonsertteja, vakinainen esiintyjä. Ehkä häntä ei ollut lainkaan pyydetty tai ehkä hän ei itse halunnut olla mukana. Varmasti myös hänen omat matineansa sitoivat aikaa ja energiaa. Miksi Hensel näki tärkeäksi ilmoittaa tällä kertaa, että konsertti on tulossa, mutta hän ei ole siinä mukana? Yksi mahdollisuus on tulkita se hänen kannanottonaan olla kuulumatta enää diletanttien joukkoon.

Suhtautuminen diletanttiuteen oli siis ristiriitaista. Siinä ei ole nähtävissä esimerkiksi ajallista kehitystä kohti diletanttiudesta luopumista, mutta siinä on selviä irtaantumisyrityksiä, itsensä tekemistä erilaiseksi. Esimerkiksi kirjoittaessaan päiväkirjassa päätöksestään ryhtyä julkaisemaan laulujaan ja pianokappaleitaan hän teki itsestään aivan erityisen diletantin diletanttien joukossa: ”Olen nyt myös päättänyt julkaista sävellyksiäni. Bote ja Bock tekivät minulle sellaisen tarjouksen, jollaista he eivät ole ehkä vielä kellekään diletantille antaneet, ja Schlesinger teki vielä paremman [tarjouksen].”[667] Kukaan muu diletantti ei siis hänen mukaansa ollut saanut yhtä hyvää tarjousta sävellystensä julkaisemisesta. Kustannussopimuksen hyväksyminen onkin nähtävä askeleena, jonka hän otti kohti ammattilaisuutta. Sillä kun säveltäjä julkaisee teoksiaan, ei hän ole enää diletantti.

Lahjakas ja toisia parempi diletantti

Fanny Hensel liitti puheeseen diletanteista myös kysymyksen lahjakkuudesta, kyvykkyydestä, talentista (saks. ”Talent”). Lahjakkuus ja kyky oli yhteydessä esimodernin ajan käsitykseen taiteesta, joka oli ennen kaik-

[666] ”Heut findet ein Dilettantenconcert statt (ich habe keine Schuld u. keinen Theil daran)worin die schöne Pomowitz das Melodrama aus Antigone declamirt” (kirje 14.5. 1843, C 131).
[667] ”So habe ich mich nun auch entschlossen, meine Sachen heraus zu geben, Bote u. Bock haben mir Anerbietungen gemacht, wie sie vielleicht eine Dilettantin noch nicht Ankommen hat, u. Schlesinger darauf noch viel brillantere” (päiväkirja heinäkuun lopussa 1846).

kea käsityöläisyyteen verrattavaa taitoa valmistaa esineitä tai vaikkapa sävellyksiä. Talentin omaaminen oli arvostettavaa, se oli jotakin enemmän kuin mihin tavalliset diletantit kykenivät. Diletanteilla ei yleensä ollut lahjakkuutta, mutta Fanny Henselillä ja hänen ystävällään Pauline Deckerillä oli. Deckerkään ei ollut aivan tavallinen diletantti, vaan entinen ooppera- ja oratoriolaulaja, joka oli avioiduttaan jättänyt esiintymisen julkisessa musiikkielämässä, hyväntekeväisyyskonsertteja lukuun ottamatta.

Lahjakkuuden ja diletanttiuden pohtiminen kiteytyi kirjeessä vilkkaan sunnuntaimatineasyksyn 1833 jälkeen. Aluksi Hensel kertoi sunnuntaimatineoiden valmistelutyöstä. Matineansa hän toteutti tämän tekstin perusteella pääasiassa diletanttivoimin. Ammattilaisten ja diletanttien osallistuminen matineoiden toteuttamiseen vaihteli. Kuorolaiset olivat todennäköisesti diletantteja, samoin useat soittajat. Mutta solisteina oli usein samoja laulajia, jotka esiintyivät Berliinin oopperoissa ja oratorioissa. Soittajia vuokrattiin myös hoviorkesterista ja Königstadtin teatterin orkesterista. Fanny Henselin mielestä oli ongelmallista valmistaa tyydyttäviä esityksiä amatööriesiintyjien kanssa.

> Olen näinä aikoina tutkinut paljon [sävellyksiä] ja musisoinut paljon. Olisipa edes joskus mahdollisuus harjoituttaa teoksia niin paljon kuin haluaisi. Uskon todella, että minulla on kykyä ja lahjakkuutta [johtamiseen] ja myös kykyä saada haluamani viestitettyä ihmisille, mutta diletantit! Jos olisin Jean Paul, sujauttaisin tähän mukaan ylimääräisen liuskan koskien heitä [diletantteja]. Materiaalista ei kyllä ole puutetta. Mutta Deckerin kanssa on oivallista musisoida; siinä on lahjakkuus![668]

Diletantti oli tässä tapauksessa sellainen, jolla ei ollut kykyä ja lahjakkuutta toteuttaa musiikillista esitystä kunnolla, ja jolla ei myöskään ollut

[668] "Ich habe dieser Zeit sehr viel einzustudiren u. zu musiciren gehabt, könnte ich nur einmal eine Sache mit so viel Proben einüben, als ich wollte, ich glaube wirklich, ich habe Talent dazu, u. auch es den Leuten deutlich zu machen aber die Diletantten! Wäre ich Jean Paul, ich schaltete hier ein Extrablatt über sie ein, an Stoff fehlt es mir nicht. Aber mit der Decker ist prächtig musiciren; das ist Talent!" (Kirje 25.1.1834, C 50.)

mitään sanottavaa yleisölle. Diletantin kanssa ei myöskään ollut palkitsevaa musisoida. Kyseiset ominaisuudet olivat sen sijaan rouva Henselillä ja rouva Deckerillä, jotka yhteiskunnallisen asemansa perusteella kuuluivat kyllä diletanttien joukkoon, mutta kykyjensä ja lahjakkuutensa puolesta erottautuivat näistä. Omasta kyvystään olla erinomainen musiikin tulkki Fanny Henselillä ei ollut epäilystä.

Kyvykkyyden avulla tapahtui erottautuminen myös nerosta. Christine Battersbyn mukaan (1994/1989, 104) neron taiteilijan lahjakkuutta tärkeämmäksi ominaisuudeksi tuli 1800-luvun vaihteessa originaalisuus. Nero oli se, joka toi taiteeseen jotain uutta ja omaperäistä, ei se, joka toi tarjolle entisen osaamisen taitonsa. Fanny Hensel oli tyytyväinen lahjakkuuteen eikä missään vaiheessa pyrkinyt olemaan nerollinen. Lahjakkuus riitti nostamaan hänet amatöörimuusikoidensa ammattimaiseksi työnantajaksi. Hän oli nyt ikään kuin ulkoapäin katsottuna diletantti, mutta sisältäpäin tarkasteltuna hän läheni ammattimuusikkoa. Sivistysporvaristoon kuuluvana naisena Henselillä ei ollut mahdollisuutta tässä vaiheessa jättää diletanttiutta kokonaan eikä myöskään mahdollisuutta astua ammattilaiseksi. Nancy M. Reichin (1993, 130-137) mukaan 1800-luvulla naisten keskeinen ero musiikin ammattilaisuuden ja ei-ammattilaisuuden suhteen korostui rajusti. Itse asiassa naisten valta musiikkielämässä väheni, koska heitä ohjattiin ennen kaikkea kasvattamaan lapsia. Ammattilaisuuteen ohjautuivat Reichin mukaan sellaiset naiset, jotka kuuluivat yhteiskunnallisesti alempaan sosiaaliluokkaan; he olivat peräisin muusikkoperheistä. Suurin osa näistä naisista sai toimeentulonsa musiikin opettamisesta. Fanny Henselin ammattimaista muusikkoutta esti siis hänen yhteiskunnallinen ja sivistyksellinen asemansa.

Diletanttimainen esiintyminen

Kirjeissä on muutamia kohtia, joissa diletantti merkitsee muusikkoa, jonka suoritus on ollut huono. Kysymys oli siis käsitteen toisesta, arvottamiseen liittyvästä ja ajallisesti myöhemmästä merkityksestä. Huonosti esiintynyt muusikko ei välttämättä ollut aina edes diletantti, vaan myös ammattilainen saattoi esiintyä diletanttimaisesti. Samassa kirjekatkelmassa, jossa Fanny Hensel oli valittanut, että hänen omat diletanttinsa olivat kyvyttömiä auttamaan häntä hyvän esityksen järjestämisessä, hän käytti diletantismi-käsitettä negatiivisen kritiikin merkityksessä.

> Eilen Möser antoi taas konsertin Mozartin syntymäpäivän kunniaksi. (Huomaathan, kuinka musikaalisia olemme.) Vanha Fuchs viihtyi siellä, kuten myös yleisö. Sinfonia C-duurissa meni erinomaisesti, virkisti ja ilahdutti. Mikä oivallinen kappale, mikä elävyys ja nuorekkuus. Kaikki laulukappaleet eivät olleet sopivasti valittuja, ja Taubert soitti yhden huonon konserton huonosti. Hän soittaa niin kovin diletanttimaisesti ja kypsymättömästi eikä osaa esittää yhtään melodiaa kauniisti.[669]

Carl Taubert (1811-1891) ei ollut amatööri. Hän työskenteli sekä säveltäjänä, kapellimestarina, pianistina että opettajana. Kyseiseen aikaan hän toimi myös kuninkaallisen oopperan apulaiskapellimestarina.[670] Fanny Hensel syytti nyt ammattilaista harrastelijamaisuudesta. Diletantin sisällöksi oli tullut taitamaton muusikko, kuuluipa hän sitten ammatti- tai harrastajamuusikoiden ryhmään. Diletanttimainen soittaminen oli saanut merkityksen, joka sanakirjoissa annetaan diletantti -termin halventavaksi merkitykseksi. Diletanttimaisesti soittaminen oli harrastelijamaista, huonosti ja kypsymättömästi soittamista. Samalla Hensel tuli ilmaisseeksi myös diletanttimaisuuden vastakohdan. Todennäköisesti W. A. Mozartin *C-duurisinfonian* esitys oli ollut jotakin muuta kuin diletanttimaista. Sävellys itsessään oli Fanny Henselin mukaan elävä ja nuorekas, ja sen esitys oli virkistänyt ja ilahduttanut kuulijaa. Dilettanttimaisesti esitetty musiikki olisi mahdollisesti ollut pitkäveteistä, tavanomaista eikä herättänyt positiivisia tunteita tai uusia ajatuksia.

Samassa kirjeessä Fanny Hensel kertoi myös järjestämästään Beethovenin *Fidelio*-oopperan esityksestä. Siinä hän esittää diletantit myös taidoiltaan huonossa valossa ja erottaa heistä omaan joukkoonsa, hyvän suorituksen tehneeksi, vain yhden laulajista eli rouva Deckerin.

---

669 "Gestern hat sich Möser einmal wieder zu Mozarts Geburtstag die Taschen gefüllt. (Du siehst wie musikalisch wir sind.) Der alte Fuchs befindet sich wohl dabei, u. das Publicum auch. Die Symphonie aus c dur ging ganz vortrefflich, u. erfrischte u. erfreute. Was für ein prächtiges Stück, welche Lebendigkeit, u. Jugendlichkeit. Die Gesangstücke waren nicht alle günstig gewählt, u. Taubert spielte ein nicht sehr schönes Concert sehr unschön. Er spielt so sehr dilletantisch u. unfertig, u. kann keine Melodie schön vortragen." (Kirje 28.1.1834, C 50.)

670 Citron 1987, 674.

> Fidelioni päättyi juuri ja olosuhteet huomioiden meni oikein hyvin, (…) Decker lauloi ihanasti ja kaikki diletantit välttävästi. Jos kysyt, kuka täällä nyt laulaa tenoria, niin hän on herra von Dachröden, joka yrittää kovasti ja jolla on sievä ääni, millä laulaa, (…) Sitten Jaquinon osan laulaa pikkuinen neljän tuuman mittainen [Wilhelmin] oppilas, Jörg, sellaisen sievän äänen kera, joka kuulostaa aivan Mantiuksen parodioinnilta. Vielä Antonie Nölinchen, Busolt ja Riese. Kömpelö miesraukka, joka on uskomaton musikaalinen tomppeli, teki ankaran paneutumisen ansiosta vain puolet niistä virheistä, joita odotin, hän lauloi paljon jopa oikein hyvin.[671]

Ero diletanttein ja ammattilaisten välillä oli selvä: diletantit eivät saavuttaneet taiteellisesti samaa tasoa kuin ammattilaiset. Taidollisen eron tekemisen lisäksi Fanny Hensel myös ilmiselvästi piikitteli esityksen miespuolisia laulajia. Samanlaisesta ajattelusta todistaa myös Fanny Henselin suunnitelma esityttää sunnuntaimatineassaan Haydnin oratorio *Luominen*. Hän oli kuullut kahden berliiniläisen oopperalaulajan esiintyvän kyseisen teoksen julkisessa esityksessä ja heihin – ammattilaulajiin – vertautuivat mahdollisen sunnuntaimatineassa toteutetun esityksen laulajat. Hän tiesi, että hänen käytettävissään olevien diletanttien oli lähes mahdoton saavuttaa samaa tasoa kuin ammattilaulajien. ”En usko, että mistään löytyy helposti kaksi sellaista diletanttia, jotka voisivat laulaa Luomisen sopraano-osuudet niin kuin Schulz[672] ja Curschmann[673] eilen.”[674]

[671] ”Eben ist mein Fidelio beendet, u. den Umständen nach, hat er sich sehr wohl befunden, (…) Die Decker hat wunderschön gesungen, u. alle Dilettanti leidlich. Wenn Du frägst, wer jetzt hier Tenor singt, so ist es H. v. Dachröden, der sich sehr viel Mühe giebt, u. eine hübsche Stimme hat, mit der er singt, (…) Ferner ein Studentchen von 4 Zoll, Jörg, mit einer sehr hübschen Stimme, die wie eine Parodie von Mantius klingt, der singt Jaquino. Ferner Antonie Nölinchen, Busolt und Riese. Der arme schwerfällige Mann, der ein unglaublicher musikalischer Tölpel ist, hat es durch rührenden Fleiß dahin gebracht, nur die Hälfte der Fehler zu machen, die ich erwartete, Manches hat er sogar recht gut gesungen.” (Kirje 25.1.1834, C 50.)

[672] Hedwig Schulz (1815-1845) Berliinin oopperaan kiinnitetty laulaja 1839-1842, toimi aktiivisesti myös Lauluakatemiassa vuodesta 1836 lähtien.

[673] Rosa Eleonore Curschmann, o.s. Behrend (s. 1805).

[674] ”Ich glaube nicht, daß man so leicht irgenwo zwei Dilettantinnen finden wird, die die Sopranpartieen in der Schöpfung singen wie gestern die Schulz u. die Curschmann” (kirje 14.12.1838, C 106).

Periaatteessa diletanttimaisesti saattoivat esiintyä sekä miehet että naiset. Diletantin kategoriakin oli periaatteessa avoin molemmille sukupuolille. Henselin omissa esityksissä diletanttien enemmistö oli naisia. Hän antoi termille myös selvästi feminiinisen ja samalla myös negatiivisen sisällön. Lähettäessään Franz Hauserille (1794-1870) Faust-sävellyksensä Fanny Hensel pyyteli anteeksi sävellyksen puutteita ja laittoi ne sen syyksi, että *Faustin* säveltäjä, siis hän itse, oli diletantti ja nainen.

> Suokaa anteeksi ja moittikaa kaikki [sävellyksessä] esiintulevat naiselliset ja diletanttimaiset pukinsorkat; diletantti on jo kauhistuttava luontokappale, naispuolinen tekijä vielä kauhistuttavampi, mutta kun molemmat yhdistyvät samassa henkilössä, tuloksena on tietysti kaikkein kauhistuttavin olento.[675]

Franz Hauser oli Felix Mendelssohnin lisäksi ainoa ammattimainen muusikko, jonka kanssa Fanny-sisar oli kirjeenvaihdossa. Fanny Hensel oli tutustunut Hauseriin Felix Mendelssohnin kautta, ja Hauserista oli tullut perhetuttu. Lähes kaikissa säilyneissä Hauser-kirjeissä[676] Fanny Hensel kirjoitti myös omista sävellyksistään. Edellisessä kirjeessä hän oli tiedustellut Hauserilta, olisiko tällä käyttöä sävellykselle, joka oli tehty neljälle naissolistille, naiskuorolle ja pianosäestykselle. Todennäköisesti hän oli saanut positiivisen vastauksen, ja niin *Faustilla* oli mahdollisuus tulla esitetyksi Wienissä. Miten selittää tilanne, että Fanny Hensel lähetti sävellyksensä muusikkokollegalle Wieniin tavoitteenaan musiikin esityttäminen, ja kuitenkin hän haukkui oman työnsä huonoksi? Ei kai hän halunnut itselleen mainetta huonona säveltäjänä? Kirjekohtaa tarkemmin lukiessa voi havaita, että kritiikin kohteena ei oikeastaan ollutkaan hänen sävellyksensä, vaan ennen kaikkea sen säveltäjä ja hänen asemansa porvaristonaisena. Sukupuoli nouseekin tässä keskeiseksi diletanttiutta määrittäväksi tekijäksi. Hauserin hahmossa musiikin ammattilaisuus oli maskuliinista.

---

[675] "Verzeihen und rügen Sie alle darin vorkommende weibliche u. dilettantische Pferdefübe; ein Dilettant ist schon ein schreckliches Geschöpf, ein weiblicher Autor noch schrecklicheres, wenn aber beides sich in einer Person vereinigen, wird natürlich das allerschrecklichste Wesen entstehen." (Kirje Franz Hauserille 24.11.1843, H-U, 222.)

[676] Ks. Hellwig-Unruh 1997a.

Kuilu julkisuudessa toimivan miesmuusikon ja omassa seurapiirissä toimivan naismuusikon välillä oli liian suuri, jotta Fanny Hensel olisi uskaltautunut murtamaan sukupuolittuneita ammattilaisen ja diletantin käsitteitä. Tekstikohdan voi nähdä myös ironian ja satiirin kautta kannanottona sukupuolittuneisiin musiikkikäsityksiin ja kritiikki-instituutioon. Ironiaa käyttäen Henselillä oli mahdollisuus ilmaista asioita, joista hänen yhteiskuntaluokkansa nainen ei voinut puhua suoraan. Ironian keinoin hän saattoi ottaa etäisyyttä ja ulottaa tekstinsä koskemaan myös perhe- ja seurapiirijulkisuutta laajempaa aluetta.

Diletanttien esitysten huonouteen oli yksi poikkeus. Sen Fanny Hensel kirjasi päiväkirjaansa. Positiivisen diletanttipalautteen paikka ei ollut siis kirjeenvaihdossa ammattisäveltäjän kanssa, vaan se jäi todennäköisesti vain kirjoittajan itsensä tietoon[677]. Diletanttikuoro oli laulanut mukana Beethovenin 9. sinfonian esityksessä. Esitys oli tehnyt Fanny Henseliin valtaisan vaikutuksen.

> Tilauskonsertit olivat tavattoman ihania ja kiinnostavia, viimeisessä esitettiin [Beethovenin] 9. sinfonia. Diletanttikuorot lauloivat erinomaisesti, koko esitys oli mainio ja voin hyvin sanoa, että vain harvoin olen tuntenut itseni niin musiikillisesti onnelliseksi.[678]

Diletantit olivat nyt hyviä laulajia ja kykenivät tuottamaan jopa iloa ja onnellisuutta kuulijoille tai ainakin yhdelle heistä.

Fanny Henselin suurta iloa diletanttien hyvästä suorituksesta selittää se, että tuohon aikaan kaikki kuorojen esittämä musiikki oli tarkoitettukin harrastajakuorojen esittämäksi, ammattilaiskuoroja ei ollut. Toisaalta myös esitetty sävellys saattoi vaikuttaa siihen, että Fanny Hensel kuuli kaiken kauniina. Beethovenin 9. sinfonia ei ollut mikä tahansa sävellys, vaan pituutensa, muotonsa ja sisältönsä puolesta se edusti tuon

[677] Vaikka avioliiton alkuvuosina merkintöjä luki myös aviomies Wilhelm Hensel, niin kymmenen viimeisen vuoden aikana ei ole mitään osoitusta siitä, että päiväkirja olisi ollut luonteeltaan jaettu, avioparin yhteinen.

[678] "Die Abonnementsconcerte waren ungemein schön u. interessant, indem letzten kam die 9te Symphonie, die Chöre von Dilettanten besetzt, die ganz vorzüglich sangen, so musikalisch glücklich habe ich mich selten gefühlt" (päiväkirja 16.4.1844).

ajan saksankielisen kulttuurialueen vaikutuspiirissä säveltaiteen huippua. Beethoven oli sitä paitsi J. S. Bachin ohella eräänlainen Mendelssohnien kotijumala. Beethovenin musiikin rakastaja astui konserttiin varmasti positiivisella ennakkoasenteella ja liikuttuneella mielellä. Tasavaltaisuuden kannattajana sensuurin alaisessa Preussissa elävä Fanny Hensel tiesi, mikä viesti sinfonian loppukuorolla oli ”koko ihmiskunnalle”. Mahdollisesti esitys saikin jo säveltäjänsä kautta paremman musiikin leiman.

Diletantit ja taide

Fanny Henselin kirjoitusten perusteella taidetta ja diletantteja ei voinut yhdistää. Hensel piti nämä kaksi käsitettä erillään. Kaikkein selvimmäksi ja näkyvimmäksi käsitteiden ero tuli silloin, kun Felix Mendelssohn oli paikalla. Sillä Felix Mendelssohn, ammattisäveltäjä ja -kapellimestari edusti sisarelleen taidetta.

> Felix on tavattoman herttainen, ja hänen soittonsa on ihanampaa kuin koskaan. Koko diletanttiasia tulee todella kuvottavaan halveksittavaksi, kun jälleen kerran näkee, mitä taide on. Kun en jätä kaikkea sikseen, johtuu se osittain siitä, että silloin kun Felix ei ole läsnä, kaikki ei tunnu niin joutavanpäiväiseltä, vaan arvostan enemmän itseäni, (…)[679]

Felix Mendelssohn toi mukanaan ”taiteen ihanuuden” keskelle diletanttien alhaisia pyrintöjä. Sen seuraus oli ensiksikin se, että Fanny Hensel kuultuaan ammattimuusikkoveljensä soittoa ymmärsi, mikä ero oli ”todellisella taiteella” ja diletanttien musiikin tekemisellä. Hän tajusi, etteivät diletantit harrastelijamaisuudessaan voisi koskaan saavuttaa sitä, mikä oli ammattilaisten tavoitettavissa: taide. Veljensä läsnäollessa hänen oma musiikkinsa, jota hän toteutti diletanttien kanssa, tuntui ei-taiteelta. Henselillä näytti olevan tieto siitä, mitä taide merkitsi. Veljensä soittoa

[679] ”Felix ist überraus liebenswürdig, u. sein Spiel, glaube ich, herrlicher als je. Der ganze Dilettantenplunder wird Einem wirklich ekelhaft verächtlich, wenn man wieder einmal sieht, was Kunst ist, wenn ich nicht Alles liegen lasse, so kommt das einestheils daher, daß ich mir, wenn Felix nicht da ist , doch gar nicht so plunderisch vorkommen, sondern mich schon mehr achte, (…)” (Päiväkirja 29.10.1844.)

kuullessaan hän myös tajusi, mitä mahdollisuuksia hän itse oli menettänyt. Toisaalta hän vakaasti tiesi omat mahdollisuutensa ja taitonsa ja uskoi myös kykenevänsä tavoittamaan sen saman taiteen, jonka edustaja Felix Mendelssohn oli. Fanny Henselillä oli mahdollisuus siihen, mutta ainoastaan vailla ammattiveljen, ”suuren varjon” läsnäoloa. Ilman veljensä läsnäoloa hänellä oli samalla mahdollisuus olla ammattilainen, itseään arvostava taiteen tekijä. Samalla se merkitsisi sitä, että Hensel lopulta sulki itsensä diletanttiuden ulkopuolelle.

Fanny Henselin tapauksessa voisi ajatella myös, että ylipäänsä kirjoittamalla musiikkikritiikkiä ja siihen vertautuvia tekstejä hän halusi ja pystyi vapauttamaan itsensä diletanttien kategoriasta. Hänen kirjekertomuksiaan Berliinin musiikkiesityksistä saattoi hyvin verrata julkiseen musiikkikirjoittamiseen. Mutta kritiikki oli läsnä myös hänen kertoessaan omista järjestelyistään, pääasiassa sunnuntaimatineoista ja niiden esityksistä. Tällöin kritiikin kohteena olivat enimmäkseen harrastajat, diletantit. Näin heitä ei vähätelty eikä musiikkikritiikki ollut ammattimuusikoiden monopolisoimaa.

Marcia J. Citron (1993, 90) esittää ajatuksen, että Fanny Hensel olisi omassa säveltämisen käytännössään uudelleen arvioinut koko ammattilaisen käsitteen. Citronin mukaan Hensel pystyi ainakin jonkin aikaa yhdistämään elämässään tyydyttävästi henkilökohtaisen elämän ja ammattilaisuuden. Mielestäni ammattilaisuus aikalaismerkityksessä ei ollut Henselille mahdollista. Sen osoittaa myös hänen diletanttipuheensa. Ammattilaisuus oli hänen näkyvissään ja se oli hänestä myös houkuttavaa. Ammattilaisen ja diletantin ristiriita jäi kytemään hänessä läpi koko elämän. On mahdollista, että vailla itsellään olevaa taloudellista turvaverkkoa, hän olisi ratkaissut ristiriidan ja päätynyt ajan naiskirjailijoiden kaltaiseen ammattilaisuuteen.

Kirjoituksissa esiintyvät käsitteet ovat selvästi sukupuolittuneita. Maskuliinisuutta edustavat taide, nero, julkisuus ja ammattimaisuus. Feminiinisiä taas ovat diletantismi, lähipiiri, tavallisuus ja arkipäiväinen. Käsitteet olivat tuon ajan miesten ja naisten roolien nimittäjiä. Fanny Hensel tiedosti omat naisen roolinsa ja odotukset, jotka häneen kohdistuivat. Hän kuitenkin teki diletantti-keskustelullaan näiden roolirajojen ylityksiä.

Fanny Hensel ja taide

Musiikkikirjoittamisessaan Fanny Hensel käsitteli asioita, jotka olivat olennaisia myös taidemusiikkikulttuurissa käydylle keskustelulle ja siinä tapahtuneille muutoksille. Hänen perhe- ja seurapiirijulkisuuteen kirjoittamisensa oli eräänlaista osallistumista käytyyn keskusteluun. Sen voi nähdä mahdollisuutena olla toimija nk. modernin projektissa.

Fanny Hensel eli aikana, jolloin taide alkoi terminä vakiinnuttaa modernia merkitystään. Saksalaisen idealistisen filosofian mukainen estetiikka käsitti taiteen jonakin, jonka avulla oli mahdollista saada tietoa tosiolevasta, jostakin, jota mikään muu kuin taide ei tavoittanut. Kantin unelman mukaisesti taiteen avulla voitaisiin kokea ihmisten välistä yhteyttä. Taiteen alue antoi myös ihmiselle mahdollisuuden eroon arkipäivästä ja äärettömyyttä tavoittaessaan mahdollisuuden lepoon.[680]

Henselin näkemys taiteesta sai hyvin pragmaattisen sävyn. Taide ei ollut hänelle mitään ikuista ja muuttumatonta filosofien ajattelua. Näkemykset taiteesta olivat hänen mukaansa sidoksissa tarkastelijaan, hänen elämänvaiheisiinsa ja vallitsevaan maun ihanteeseen: ”Ei toki ole kokonaan valhetta, että ajat muuttuvat ja aikojen myötä maku ja aikojen maun myötä muutumme myös me.”[681] Henselin kirje, jossa hän pohdiskeli taiteen olemusta, on osa sisarusten välillä loppusyksystä 1834 käytyä keskustelua erityisesti viulunsoiton tyylin muuttumisesta. Keskustelun vauhdittajina olivat sellaiset nimet kuin Niccolo Paganini ja Louis Spohr. Alkusysäyksenä oli ollut Mendelssohneillakin samana syksynä vierailleen ranskalaisen Charles Lafont´n viulunsoittotyyli.

> Muistat yhtä hyvin kuin minä ajan, jolloin olimme loputtoman ihastuneet Spohrin musiikkiin. Nyt emme suhtaudu siihen enää samoin. Hänen musiikkinsa on jäänyt ennalleen, emmekä mekään ole tulleet toisiksi ihmisiksi, mutta meidän suhteemme häneen on muuttunut. (…) Spohrilla on ilman muuta soitossaan loputtoman paljon myönteistä hyvää, joka ei häviä. Mutta sen lisäksi tiettyä suloisuutta,

[680] Kantia selittäen Eagleton 1990, 89 ja 97; Airaksinen-Kuusela 1994, 104.

[681] ”Daß die Zeiten sich ändern, und mit den Zeiten der Geschmack, und mit dem Geschmack der Zeiten auch wir, das läßt sich wohl nicht ganz läugnen” (kirje 27.12.1834, C 64).

> joka on ehkä hänen aikanaan tuonut paljon mainetta. No sitten tulee Paganini ja soittaa villisti, mielikuvituksellisesti, voimakkaasti, ja kaikki nuoret viulistit yrittävät matkia häntä ja repivät kauheasti g-kieltä. Kuulen sitten Spohria uudelleen vuosien päästä ja vaistomaisesti hänen suloisuutensa nousee enemmän esiin, vaikkei hän olisi sitä lisännytkään. Mutta nyt korvani ovatkin täynnä jonkun muun suuntaista [musiikkia].[682]

Kirjeeseen sisältyi ajatus siitä, että taide – jonka sisällöksi tuli tässä viulunsoiton tyyli – oli jatkuvassa muutosprosessissa, ja ihmiset, lahjakkaat taiteilijat, aiheuttivat tuon muutoksen. Ei ollut olemassa staattisena pysyvää, ikuista, ihmisen ulkopuolella olevaa taidetta. Tässä kohden Felix Mendelssohnin ja Fanny Henselin taidekäsitykset erosivat. Ennen kyseistä Fanny-sisaren kirjettä Felix-veli oli vastannut sisarensa pohdiskeluun siitä, kuinka Paganini oli muuttanut viulunsoiton, ettei hänen – siis Felix Mendelssohnin – mielestä taiteessa tapahtunut muutoksia, muutokset olivat vain ihmisissä[683]. Kun Fanny Hensel ajatteli, että ihminen voisi toimillaan muuttaa taidetta, tässä tapauksessa viulunsoiton taidetta, Felix Mendelssohnin ajattelussa taide oli ikuista ja muuttumatonta huolimatta ihmisten muuttumisesta. Sisarta ei veljen mielipide vakuuttanut, vaan hän ilmaisi kymmenen päivän kuluttua, että asian käsittely oli vielä kesken.

> Minun täytyy vielä riidellä kanssasi. (…) Mutta mitä sinä puhkut minulle, kun sanon, että Paganini on muuttanut

[682] ”Du erinnerst Dich, so gut wie ich, daß es eine Zeit gab, wo wir von Spohrs Musik unendlich entzückt waren. Jetzt sind wir es nicht mehr in dem Grade, nun ist aber doch seine Musik stehn geblieben, wir sind eben auch keine andre Menschen geworden, aber unser Verhältniß zu ihm hat sich geändert. (…) Spohr hat gewiß in seinem Spiel unendlich viel positiv Gutes, was nicht vergehn wird, er hat aber auch daneben eine gewisse Süßlichkeit, u. diese Tendenz hat vielleicht in ihrer Zeit viel zu seinem Ruhm beigetragen. Nun kommt Paganini, u. spielt wild, phantastisch, stark, u. alle jungen Geiger bemühen sich es ihm nachzuthun, u. reißen die g Seite entsetzlich. Darauf höre ich Spohr nach einer Reihe von Jahren wieder, und unwillkührlich wird mir seine Süßigkeit mehr auffallen, als sonst, wenn sie sich auch an u. für sich nicht vermehrt hätte, weil ich die Ohren von einer entgegen gesetzten Richtung voll habe.” (Kirje 27.12.1834, C 64.)

[683] ”(…) denn solche Umschwünge kenne ich nicht in der Kunst, nur allenfalls in den Leuten, (…)” (Felix Mendelssohnin kirje sisarelleen tämän syntymäpäivänä 14.11.1834, WW 174-175).

> viulun soiton? Eikö se muka ole totta? Soitetaanko tänään niin kuin joskus muinoin ensimmäisellä viululla? Ketkä muut saavat asiat toiselle tolalle kuin suuret lahjakkuudet? Ja mitä varten ihmisissä on muutoksia, kuten sanot, jos mikään heidän ulkopuolellaan ei muutu? (…) Mitä muuta Sinä sitten haluat viedä eteenpäin kuin itseäsi ja taidetta?[684]

Veljen mahdollista vastauskirjettä edelliseen ei ole säilynyt, ja voikin olla, että Hensel vuodenvaihteen pitkässä pohdinnassaan olikin siirtynyt tavallaan yksinpuheluun ko. aiheesta. Sitä paitsi hän siinä osoitti jälleen ajattelunsa ristiriitaisuutta. Hän ei hylännyt täysin romanttista ajatusta taiteen ikuisuudesta ja pysyvyydestä, sillä

> (…) tiettävästi taiteessa on myös myönteistä hyvyyttä ja toivon ettet pidä minua koskaan niin Jumalan hylkäämänä, että heittäisin muodin mukana pois sen mikä on osoittautunut korkeimmaksi ja mikä saa yhäti tunnustusta. Vuodenaikojen pikku Hann vanhenee yhtä vähän kuin Alceste tai evankelista Matteus. Mutta hyvässä on kuitenkin uskomaton määrä vivahteita ja varjoja. Ja koska taiteessa tai kauneudessa tai maussa kaksi kertaa kaksi ei aina ole neljä, on siellä kohta (luulen, että se koskee pääsääntöisesti esitystä), jossa vaikuttavat ulkomaailma tai ajan patina tai (hiiviskele Sinä sanan ympärillä niin kuin haluat) muoti.[685]

[684] "Streiten muß ich aber auch noch mit Dir. (…) Aber was schnaubst Du mich denn an, weil ich sage, Paganini habe das Geigenspiel verändert? Ist denn das nicht wahr? Spielt man denn heut, wie man auf der ersten Geige gespielt hat? Wer hat denn die Sache anders gemacht, als große Talente? Und wozu sind Umschünge in den Leuten, wie Du sagst, wenn sie nicht auch außer sich etwas umschwingen? (…) Was willst Du denn anders, als weiterbringen, Dich u. die Kunst?" (Kirje 24.10.1834, C 62.)

[685] "Es giebt gewiß in der Kunst auch ein positiv Gutes, und ich hoffe, Du wirst mich niemals für so von Gott verlassen halten, daß ich das, was mir als Höchstes anerkannt haben, und immer anerkennen werden, der Mode unterworfen glauben sollte. Hannchen in den Jahreszeiten wird so wenig veralten, als Alceste, oder als der Evangelist Matthew. Nun aber giebt es doch im Guten eine unglaubliche Menge von Schattirungen, u. da sich die Kunst, oder das Schöne, oder der Geschmack nicht mit 2 mal 2, 4 demonstriren läßt, so wird es da einen Punkt geben (und der trifft glaub ich hauptsächlich die Execution) wo die Außenwelt, oder die Wandelbarkeit der Zeit, oder (schleiche Dich um das Wort herum wie Du willst) die Mode ihren Einfluß üben wird." (Kirje 27.12.1834, C 64.)

Ristiriitaisuus suhteessa pysyvän taiteen käsitteeseen kulminoitui Henselin erottaessa toisistaan itse taideteoksen ja sen esityksen. Oopperaja oratoriohahmot Hann ja Alceste sekä *Matteus*-passion evankeliumikirjoittaja olivat ikuisia ja pysyviä, mutta eivät täysin, sillä heidänkin hahmojensa välittymiseen vaikutti esitys, tulkinta: ”kaksi kertaa kaksi ei aina ollut neljä”.

Mielenkiintoisella tavalla Fanny Hensel otti tässä taideteoksen käsitteen sisään teoksen ja sen esityksen lisäksi myös vastaanoton. Se, mitä taide oli, riippui siitäkin, millä tavalla ihmiset ottivat sen vastaan. ”Luonnollisesti lähinnä suuri yleisö on tällaisen vaikutuksen alainen, yksittäiset ihmiset enemmän tai vähemmän, mutta kokonaan riippumaton siitä ei ole kukaan”[686]. Ihmisissä tapahtuneet muutokset vaikuttivat olennaisesti siihen, millaisena he kokivat taiteen olemassaolon. Fanny Henselin ajatuksissa myös taide oli suhteellista. Täysin ristiriidaton hänen ajattelunsa ei todellakaan ollut, sillä lopussa hän kuitenkin viittasi siihen, että ”korkeinta ja parhainta” taidetta ei mikään, ei edes mikään ulkomusiikillinen voinut muuttaa. Hänen tekstiinsä sisältyi myös ajatus, että oli olemassa ihmisryhmä, – mahdollisesti hänen musiikillisesti sivistyneinä pitämänsä ihmiset – joka sekin pysyi vaikutteiden ulottumattomissa.

Fanny Hensel ei mielestäni ollut yksiselitteisesti aikansa vallitsevan taidenäkemyksen takana. Edellinen keskustelu vuonna 1834 käytiin kyllä hyvin vakavassa hengessä. Mutta Henselillä oli taipumusta pilailla ”vakavan taiteen kustannuksella”. Sen hän teki käyttämällä yllättäviä asioiden yhdistämisiä ja ironista huumoria. Esimerkkinä ironisen huumorin käytöstä ja samalla vakavan taidenäkemyksen pilkkaamisesta on Felix Mendelssohnille keväällä 1845 Firenzestä lähtenyt monimielinen kirje. Fanny Hensel oli tullut Firenzeen perheensä kanssa auttamaan Rebeckasisartaan tämän perheen sairastaessa ja sisaren synnytyksessä.

> Minulla on aikomus palauttaa luonnosta kauaksi erkaantunut taide takaisin alkuperäiselle tielleen. Tämän vuoksi

[686] ”Diesem Einfluß unterliegt natürlich zunächst das Publicum in Masse, die einzelnen Menschen mehr oder weniger, aber ganz frei glaube ich, kann sich Niemand davon sprechen” (kirje 27.12.1834, C 64).

> tarkkailen ja tutkin suurella innolla nuorinta sisarenlastani. Vallitsee tietynlainen hämmennys, mezzoforte, joka siirrettynä orkesteriin saa aikaan kiinnostavia vaikutuksia. Kun Berlioz sijoittaa tarvitsemansa 50 flyygeliä esiintymislavalle, neuvoisin häntä ottamaan jokaisen soittimen vierelle imettäjän nälkäisen rintalapsen kanssa. Olen varma, että yleisö – nimittäin lasten äidit – olisivat liikuttuneita.[687]

Hector Berlioz oli tuohon aikaan ympäri Eurooppa kiertueita tehnyt kuuluisa säveltäjä ja muusikko ja myös Felix Mendelssohnin ystävä. Hänellä oli tapana käyttää esityksissään hyvin suuria orkesterikokoonpanoja. Ehkä Fanny Hensel oli saanutkin Italiaan tiedon Circue Olympiquessa huhtikuun alussa 1845 järjestettävästä Berliozin johtamasta konsertista, jota mainostettiin neljällä sadalla esiintyjällä. Tekstikohdassa kysymyksessä ei ollut myöskään pelkästään huulenheitto ja ehkä Berliozin suureellisuuden paheksunta, vaan hän toi esille tietoisuutensa naiseuden rajoista musiikin tekemisessä. Samalla hän kuitenkin asetti koko suuren orkesterimusiikin arvon kyseenalaiseksi sijoittamalla konserttitilanteeseen olioita, jotka eivät missään tapauksessa sinne tuohon aikaan kuuluneet. Lisäksi vauvat, imettäjät ja äidit eivät olleet kansalaisia, julkisen yhteiskuntaelämän jäseniä.

NYKYAJAN MAUTON MUSIIKKI

William Weber (1975, 125) kuvaa modernin konserttielämän historiaa koskevassa tutkimuksessaan, miten 1830- ja 1840-luvuilla konsertit järjestäytyivät lajeittain uuden ja vanhan väliseksi taisteluksi. Uutta musiikkia ja Weberin mukaan populaarimusiikkia edustivat salonkimusiikki, virtuoosimusiikki ja italialainen ooppera. Vanhan eli klassisen musiikin

[687] "Ich habe die Absicht, die Kunst, die sich viel zu sehr von der Natur entfernt hat, wieder auf den ursprünglichen Weg zurück zu führen, u. studire deshalb mit großem Eifer die Aeußerungen der jüngsten Nichte meiner Laune. Es ist dabei ein gewisses Murxen vorherrschend, ein mezzoforte welches sehr interessante Effekte bei der Uebertragung ins Orchester verspricht. Wenn Berlioz die 50 Flügel placirt haben wird, die ihm nöthig scheinen, würde ich ihm rathen, an jeden eine Amme mit einem Wochenkinde zu setzen, die alle ein Paar Stunden vorher gehungert haben müssten, ich bin überzeugt, das Publicum, namentlich die Mütter der Kinder, würden sehr gerührt seyn." (Kirje 4.3.1845, C 135.)

”talliin” kuuluivat sinfonia- ja kamarimusiikki. Isoissa Euroopan musiikkikaupungeissa Lontoossa, Pariisissa ja Wienissä alempi luokka sekoitti konserteissa käymisessään populaarin ja klassisen, ylempi luokka taas teki musiikeista erottautumisen välineen. Weber viittaa siis siihen, että ylempi luokka suosi sinfonia- ja kamarimusiikkikonsertteja. Fanny Hensel tuli omissa kirjoituksissaan myös ottaneeksi kantaa tähän aikansa taisteluun vanhan ja uuden musiikin välillä. Hensel kuului Weberin käsittelemään yläluokkaan, ja näyttääkin siltä, että hän oli uuden ja populaarin suhteen hyvin kriittinen. Toisaalta hänellä ei ole mitään tarvetta asettautua barrikadeille sinfonia- ja kamarimusiikkia vastaan.

Yksi tärkeä teema Fanny Henselin kirjoittamisessa oli aikansa säveltäjien, sävellysten ja esiintyjien arvostelu. Kritiikki, jota hän kohdisti nykyaikaan, oli useimmiten negatiivista. Arvioinnin taustalla on nähtävä Fanny Henselin vakaa käsitys siitä, mikä oli parasta musiikissa, ja mihin hän nykyajan musiikkia vertasi. Menneisyyden tärkeimmät ja arvostetuimmat säveltäjät hänelle olivat J. S. Bach ja Ludwig van Beethoven. Tässä hän ei ollut mitenkään erityinen Berliinissä. Kaupungin musiikkielämän maine Beethovenin ja Bachin arvostajana ulottui jo ainakin 1830-luvulta 1850-luvulle. Taustaa Henselin historiallisten säveltäjien arvostamiselle voidaan hakea myös Felix Mendelssohnin historismista. Olihan Mendelssohn ensimmäinen, joka alkoi julkisesti ja säännöllisesti tarjota Saksassa 1830- ja 1840-luvuilla vanhan musiikin esityksiä.[688]

Kuultuaan esimerkiksi Beethovenin 6. sinfonian Fanny Hensel ylisti teosta 16-vuotiaalle veljelleen Pariisiin jo vuonna 1825:

> Niinpä niin poikani, Pastoraalisinfonia (saksaksi Paimensinfonia) on hyvin kaunis, ja jos et usko sitä, niin huudan Sinulle, vaikene ja kuule, ja arvostele sitten. En voi sanoa yhtään enempää kuin että äiti oli ihastunut siihen ja kysyi kappaleen loputtua minulta, mitä nyt enää voisi tulla? Selkeys ja totuudellisuus, rikkaus ja ykseys yhdestä lopusta toiseen. Näkymä puron rannalla on todellakin sulouden ideaali, koko kappale pitäytyy kirkkaissa, valoisissa väreissä,

[688] Dahlhaus 1994/1978, 118; Lichtenfeld 1969, 45.

> vain raskas ukonilma rakentaa maisemaan tarvittavaa varjoa. (…) Osa on soitinten parasta suloutta, jota tunnen.[689]

Sinfonia oli ollut jotakin niin täydellistä musiikkia, että kysymykseksi nousi, mitä musiikissa voisi enää tämän jälkeen tulla. Beethoven oli myös Henselin sunnuntaimatineoiden keskeinen säveltäjä, samoin kuin Bach. Bachissa kulminoitui lisäksi Fanny Henselin protestanttinen uskonnollisuus. Italiassa ollessaan hän jopa esitteli ranskalaisille stipendiaateille saksalaisen musiikin Beethovenina ja Bachina ja puhui Bachista ”kalliovanhuksena”, ts. musiikkina, jolle kaikki sen jälkeinen hyvä musiikki pohjaa. Bach olikin hänen mielestään ihmisiin vaikuttajana yliveroinen: ”En tunne ketään niin mieleen painuvaa saarnaajaa kuin vanha Bach. Hän nousee saarnastuoliin sellaisessa aariassa, eikä jätä teemaa ennen kuin on järisyttänyt tai rakentanut tai vakuuttanut seurakuntansa.”[690]

Kolmas säveltäjä, johon Fanny Hensel vertasi aikansa musiikkia, oli Felix Mendelssohn. Tämän musiikki edusti nykyajassa olevaa hyvää ainesta. Viittaukset Felix Mendelssohniin kertoivat useimmiten Fanny-sisaren ilosta, ettei Felix-veljen musiikki ollut sellaista – siis huonoa – kuin aikansa joidenkin muiden säveltäjien musiikki. Hän saattoi löytää sävellyksissä myös veljensä jäljittely-yrityksiä kuten seuraavassa Ganzin veljesten konserttia koskevassa arvostelussa.

> Lisäksi oli Alkusoitto Taubertin Zigeunerista. Se pyöri pitkään Sinun musiikkiasi muistuttavissa teemoissa, ennen

[689] ”Ja, ja mein Sohn, die Pastoralsymphonie (zu Deutsch Hirtensymphonie) ist sehr schön, u. wenn Dus nicht glauben willst, so rufe ich Dir zu, schweige, u. höre, u. dann urtheile. Ich kann Dir nicht mehr sagen, als daß Mutter entzückt davon war, u. mich, als es aus war, frug, was nun käme? Klarheit u. Wahrheit, Reichthum u. Einheit v. einem Ende bis zum Andern. Die Scene am Bach ist wirklich ein Ideal v. Anmuth, das ganze Stück in heitrer, heller Farbe gehalten, nur das schwere Gewitter bildet den nöthigen Schatten in der Landschaft. (…) Er ist der höchste Reiz, die lieblichste Anmuth der Instrumente, die ich kenne.” (Kirje 29.4. [1825], C 8.)

[690] ”Ich kenne keinen eindringlicheren Prediger als den alten Bach. Wenn er so einer Arie die Kanzel besteigt, u. sein Thema nicht eher verläbt, bis er seine Gemeinde durch u. durch erschüttert oder erbaut u. überzeugt hat.” (Kirje 30.11.1834, C 63.)

> kuin esiin tuli soma motiivi, joka kuulosti aivan virvatulelta. Mutta hän ei käyttänyt sitä edukseen, ja ooppera-alkusoitoksi se on myös hyvin pitkä.[691]

Fanny Henselin ajatukset modernista, nykyajan musiikista eivät olleet mitenkään mairittelevia. Edellä mainittu konsertti oli koostunut hänen mukaansa pelkästään ”modernismista”. Carl Taubertin (1811-1891) alkusoiton lisäksi ”modernismin” musiikkiin kuului mm. pariisilaisen Friedrich Kalkbrennerin (1785-1849) uusi *Kaksoiskonsertto*. Hensel kyseenalaisti kirjeessä Kalkbrennerin sävellyksen arvon sanoen monimielisesti, että se ”oli parempi vain sävellyksenä esityksen kautta ja esityksenä sävellyksen kautta”[692]. Kalkbrennerin konserton esittäjät herrat Arnold ja Taubert olivat esittäneet sävellyksen ”hakkaamalla” pianoja. Muutamaa vuotta myöhemmin hän arvosteli kovin sanakääntein sitä, että yleisölle tarjottiin mitä tahansa – siis jotakin muuta kuin ”vakavaa taidetta”. Hän ei myöskään arvostanut yleisön arvostelukykyä. Yleisö oli hänen mielestään miehen kaltainen: epäluotettava, välillä mihin tahansa tyytyväinen ja väliin ei mihinkään tyytyväinen. Erityisesti hän arvosteli oman aikansa musiikkielämän mauttomuutta. Hänellä oli mielestään kompetenssia esittää tällaista kritiikkiä, koska hän oli jo parinkymmenen vuoden ajan seurannut aikansa musiikkia.

> Rakas Felix, jos lauluista otetaan sanat pois ja käytetään niitä sitten konserttikappaleina, niin on se oikea vastine kokeilulle, että Sinun soittokappaleisiisi laitettaisiin sanat, ylösalaisen maailman toinen puolisko. Olen jo ollut jo pitkään tarpeeksi vanha, pitääkseni paljoa meidän nykyisessä ajassamme tapahtuvaa oikein mauttomana. Tämäkin kuuluu sitten niihin. Mutta eikö ihmisen pidä saada itsestään aivan kauhea käsitys (ei, ei pidä), kun näkee, että nykyiset suuret

[691] ”Außerdem die Ouvertüre aus Tauberts Zigeunern. Der hat so lange an Dir herumprobirt, u. Deine Themas mit dem Würfel durcheinander gerüttelt, bis er ein hübsches Motiv herausgebracht hat, das wie ein Irrlicht klingt, er hat es aber nicht vortheilhaft benutzt, u. für eine Opernouvertüre ist sie auch sehr lang.” (Kirje 28.2.1834, C 52.)

[692] ”(…) das nur in der Composition durch den Vortrag, u. im Vortrag durch die Composition übertroffen wurde” (kirje 28.2.1834, C 52).

> lahjakkuudet ovat löytäneet ne hauskuudet, joilla me puolittain vielä lapsina kulutimme aikaamme, ja niitä käytetään nyt yleisön ravintona? Yleisö on väliin kuvaamattoman vähään tyytyväinen ja sitten taas tavattoman ankaraa. Lyhyesti: yleisö, se on mies.[693]

Mitä Fanny Hensel oikein tarkoitti musiikin mauttomuudella? Näytti siltä, että hänen näkökulmastaan konserttiohjelmistossa ei ollutkaan vakavaa ja syvällistä musiikkia, vaan sellaista, jolla Mendelssohnin sisarukset olivat lapsuudessaan leikkineet ja ”kuluttaneet aikaansa”. Konserteissa tarjottiin hänen mielestään konserttisaliin sopimatonta, mautonta ajanvietettä. Tuon ajan erääksi suosituimmista konserteista oli muodostunut virtuoosikonsertit. Niinpä kysymystä nykyajan musiikin mauttomuudesta on tarkasteltava suhteessa virtuoosimusiikkiin ja virtuoosikonsertteihin. Franz Listzin (1811-1886) virtuoosisuutta ja tämän yleisöä tutkinut James Deaville (1998) nostaa kiinnostavalla tavalla esiin kysymyksen virtuoosin toiseudesta suhteessa neroon. Virtuoosi edusti 1800-luvun alkuvuosikymmeninä pintapuolisuutta ja keinotekoisuutta. Hän oli vastakohta sellaisille ”syvällisistä lähteistä inspiraationsa” saaneille muusikoille, jotka saivat kuulijansa, Karl von Holtein sanoin, ”kyynelehtimään onnesta”. Virtuoosin toiseus pystyi myös ikään kuin vapauttamaan yleisön yhteiskunnallisen luokan ja sukupuolen kahleista. Esimerkiksi naisilla oli virtuoosikonserttien yhteydessä usein aktiivinen ja johtava rooli, mikä oli täysin mahdotonta klassisen musiikin alueella. Virtuoositaiteilijassa projisoitui kaikki taituruus ja kuuluisuus, minkä yleisö olisi halunnut itselleen. Virtuoosikonserttiin saatettiin myös mennä unohtamaan arjen ankaruus ja taloudelliset huolet[694]. Todennäköisesti Fanny Henselin

[693] ”Lieber Felix, wenn Singliedern die Worte weggenommen werden, um sie als Concertstück zu brauchen, so ist das ein richtiges Gegenstück zu dem Experiment, Deinen Spielliedern Worte unterzulegen, die andre Hälfte von der verkehrten Welt. Ich bin schon lange alt genug, um Manches was in der jetztigen Zeit geschieht recht abgeschmackt zu finden, das mag denn dazu gehören. Soll man nun aber nicht eine ungeheure Meinung von sich bekommen (nein, man soll nicht) wenn man sieht, daß die Späße, womit wir uns das halbe Kinder die Zeit vertrieben haben, jetzt von den großen Talenten nacherfunden, u. als Futter fürs Publicum gebraucht werden? Das Publicum ist aber mitunter unbeschreiblich genügsam, u. dann einandermal überaus strenge. Kurz, das Publicum das ist ein Mann.” (Kirje 7.9.1838, C 105.)

[694] Taloudelliset huolet eivät koskeneet vain alinta yhteiskuntaluokkaa, vaan 1800-luvulla esimerkiksi lukuisat keskiluokan perheet kokivat rajuja konkursseja.

kriittisyys nykyajan musiikkia kohtaan selittyy sillä, että hän liitti mauttomaksi kokemansa nykyajan musiikin virtuoosikonsertteihin. Deavillen mukaan (1998, 299) etenkin 1830- ja 1840-lukujen virtuoosisuus yhdistettiin tyhjän ja pintapuolisen musiikin lisäksi kaikenlaiseen moraalisesti arveluttavaan. Voimakas virtuoosisuuden vastaisuus oli reaktio muuttumassa olevaan moraalikoodistoon. Tällaista nykyajan virtausta Hensel vastusti. Hän ei halunnut olla sen ymmärtäjä, että musiikista tuli populaaria, massoille suunnattua viihdemusiikkia. Hän tavallaan asettui tässä myös oppositioon sukupuolistettua viihdemusiikin käsitettä vastaan. Kuten Tomi Mäkelä (1989, 67) huomauttaa virtuoosisuudessa oli 1800-luvulla kysymys ennen kaikkea esittämisestä, ”esittämisen taiteesta”. Lähes poikkeuksetta Fanny Henselkin kohdistaa virtuoosisuden kritiikkinsä esittämiseen.

Kirjoittaessaan nykyajan ”mautonta” musiikkia vastaan Fanny Hensel asettui samaan ruotuun musiikkikirjoittaja ja säveltäjä Robert Schumannin kanssa, joka toimi *Neue Zeitschrift für Musikin* toimittajana, ja joka kirjoituksillaan vaikutti voimakkaasti romantiikan musiikkimakuun. Arholdin (1992, 41) mukaan Schumann hyvin johdonmukaisesti halveksui nykyajan pinnallista soittotapaa, ”ilotulitustekniikkaa”, jota hänen mukaansa edustivat mm. Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz, Franz Hünten, Theodor von Döhler ja Auguste Bertini. Nämä pianistisäveltäjät tekivät musiikkia, jollaista Schumann halusi välttää omissa sävellyksissään. Hensel ei missään vaiheessa tukeudu Schumannin mielipiteisiin eikä mainitse miestä kirjoituksissaan muutenkaan, vaikka Schumann ja Felix Mendelssohn olivat ystävystyneet jo vuonna 1835. Mutta on luultavaa, että Leipziger Straße 3:ssa seurattiin hänen kirjoituksiaan. Itse asiassa Fanny Hensel kritisoi yhden kerran Robert Schumannin sävellystä ja teki sen ankarasti: ”Mutta Peri – mahdoton! Tuolla Schumannilla ei ole lainkaan makua.”[695] Kyseisestä lausahduksesta huolimatta Henselin näkemys aikansa mauttomasta musiikista assosioituu Robert Schumannin esittämään aikalaiskritiikkiin ja tämän kaavailemaan ”poeettiseen” aikakauteen[696]. Hänen pääasiassa kielteinen asenteensa virtuoosimusiikkiin viittaa sen rinnalle nousseeseen nk. tulkintataiteeseen[697]. Hensel

[695] ”Aber Peri – impossible! Ich kann diesem Schumann keinen Geschmack abgewinnen.” (Kirje ilman päiväystä [11.4.1846], C 141.)
[696] Dahlhaus 1989/1980, 144-151.
[697] Tulkintataiteesta mm. Dahlhaus 1989/1980, 138-139.

tavallaan ennakoi tulossa olevaa sitoutumalla ”vakavan” musiikin estetiikkaan ”pintapuolisen” sijasta.

Täysromantiikan pianokonserttojen virtuoosisuutta ja teosluonnetta tutkinut Tomi Mäkelä (1988, 68; 1989, 80-82) toteaa virtuoosikonsertin kehittyneen samanaikaisesti individualistisen ihmisihanteen kanssa. Tämä johti usein äärimmäiseen henkilöpalvontaan. Virtuoosista tuli ilmiö, persoona, individi, jonka esiintymistä tultiin ällistyneinä katsomaan. Yleisön ja virtuoosin välille oli rakentunut uudenlainen juopa, jossa massan katse kohdistui lavalla esiintyvään sankariin. Virtuoosikonserttien vaikuttava tekijä ei ollut soiva musiikki, vaan itse virtuoosi.

Fanny Hensel käsitteli osana oman aikansa musiikkielämää myös virtuoosista musiikkia, virtuoosista soittamista ja virtuoosisoittajia. Vuonna 1837 hän nimesi kolme pianistia, jotka olivat pitäneet Berliinissä peräjälkeen konsertteja: Theodor von Döhler (1814-1856), Clara Schumann (1819-1896) ja Adolf Henselt (1814-1889). Henselin arvostelu kohdistui siihen, että virtuoosisuus oli muoti-ilmiö, että virtuoosien esiintymiseen liittyi paljon rumaa ja alhaista, ja että kukaan virtuooseista ei soittanut säestyksen kanssa Henselin mielestä kunnollisia kappaleita.

> (…) ja sitten tulee peräjälkeen kolme virtuoosia, Döhler, Schumann ja Henselt. Tiedät, että annan helposti lannistaa itseni. Tuohon aikaan hermoni olivat rasittuneet ja tunsin olevani kuvaamattoman ikivanha. Sen jälkeen olen kyllä virkistynyt ja piristynyt ja hankkinut itselleni Chopinin etydejä, joista muutamia harjoittelen ahkerasti. Henselt esitti konsertissaan pari Chopinin etydiä ja pari omaansa, jotka olivat hyvin somia. Hän soitti ne hienostuneesti ja huimasti. Se olikin konsertin paras anti. Sitten tuli Hummelin pitkäveteinen Trio tavalla, jolla me aikoinaan teimme siitä pilaa. Luulen että tällainen tapa soittaa on jälleen tulossa muotiin. Koko virtuoosisuus on muotitavaraa kuten myös posliini, vaatteet ja litografiat. Ei saisi askeltaa liian nopeasti, vaan pitäisi tutkia uudelleen kiekuratyyliä. Taiteessahan on muotia nykyisin Ludwig XIV:n ajan peruukit, ainakin Englannissa ja Ranskassa. Lopuksi Henselt soitti omia sävel-

> lyksiään. Vaikka ne olivat vaikeita, soitossa ei juuri ollut briljanssia. Sen sijaan paljon rumaa, niin että minua oikein inhotti kuten monesti tällaisissa konserteissa. Kukaan näistä kolmesta ei pitänyt kunnollista konserttia, ei soittanut säestyksen kanssa, vaan pelkästään etydejä, variaatioita yms. Seuraavaksi he antavat yleisön edessä oppitunnin.[698]

Fanny Hensel teki tässä eroa itsensä ja kaupungissa esiintyvien virtuoosipianistien välille. Hän tunsi itsensä kuuluvaksi kokonaan toisenlaiseen, menneeseen maailmaan; hän oli mielestään ikivanha. Mitä sitten oli hänen mielestään nykyaika ja virtuoosinen esiintyminen? Hensel otti kantaa paitsi virtuoosien mauttomuutta vastaan, myös näiden äärimmilleen vietyä yksilöllisyyttä kohtaan. Hänen mielestään soittaja, joka ei tarvinnut kumppaneita tai kommunikointia yleisön kanssa, ei ollut kunnollinen muusikko eikä pitänyt kunnollista konserttia. Hän vertasikin ironisesti yksinään esiintyvien virtuoosien esityksiä soittotunteihin, joita yleisö tuli katsomaan. Tosin puolta vuotta aikaisemmin Fanny Henselin käsitys ainakin Theodor von Döhleristä (1814-1856)[699] oli positiivisempi, hän jopa ajatteli oppivansa itse tältä jotain.

> Olen kuullut Döhleriä useaan kertaan ja mitä suurella mielihyvällä, erityisesti pienehköissä saleissa. Täällä on niin har-

[698] "(…) u. dann drei Virtuosen nacheinander kamen, Döhler, die Wieck u. Henselt. Du weißt, ich lasse mich überhaupt sehr leicht niederschlagen, hatte damals angegriffene Nerven, u. kam mir unbeschreblich veraltet vor. Seitdem aber habe ich mich wieder erholt, u. mir Chopins Etüden angeschafft, von denen ich einige fleißig übe. Henselt hat in seinem Concerte ein Paar Etüden von Chopin, u. ein Paar sehr hübsche von sich, überaus delicat u. rapid gespielt, das war aber auch das Beste. Das an sich etwas langweilige Trio v. Hummel hat er so vorgetragen, wie wir es in früher, guter Zeit aus Spaß thaten, u. Schmöckerio nannten. Ich glaube, diese Vortragsart wird überhaupt wieder Mode werden, denn da diese ganze Virtuosität ein Modenartikel ist wie Porzellan, Kleider u. Lithographieen, so muß sie auch Schritt mit diesen halten, u. den Schnörkelstyl wieder hervorsuchen, wie in der Kunst jetzt Ludwig XIV Perücken Mode sind, wenigstens bei Engländern u. Franzosen. Die Variation. eigener Composit. die Henselt am Schluß spielte fand ich bei aller Schwierigkeit so wenig brillant, u. so häßlich, daß sie mich sehr degoutirten, wie überhaupt dies ganze Concertwesen. Von diesen drei Clavierspielern hat keiner ein ordentliches concert, keiner mit Begleitung gespielt, sondern Etüden, Variat. u. s. w. Nächstens werden sie vor dem Publicum eine Stunde geben." (Kirje 2.6.1837.)

[699] Theodor von Döhler oli itävaltalainen pianistisäveltäjä, Carl Czernyn oppilas, joka konsertoi vuoteen 1846, jolloin hän avioitui venäläisen prinsessan kanssa.

> voin tilaisuuksia oppia mitään, että kun tilaisuus tulee, olen kaksinkertaisesti iloinen. Hän piti perehtyneesti konsertin Hotel de Russiessa. Konsertti oli täysi, toivottavasti hän soittaa vielä useamman kerran.[700]

Sen sijaan Adolf von Henseltiä[701] hän haukkui avoimesti ja ironisesti kahta vuotta myöhemmin: ”Henselt on tehnyt taidetta soitinmusiikin saattamisesta siivottomaksi. Hänelle voisi antaa siitä patentin. Harmi vain, ettei hän osaa valita etydeihin rivoja tekstejä.”[702] Siis vuonna 1839, virtuoosisen musiikin kukoistusaikana, nainen asettuikin oppositioon. Virtuoosimusiikki oli huonoa erityisesti siksi, että se oli pilannut soitinmusiikin. Soitinmusiikin puolustaminen onkin nähtävissä musiikin modernissa mukanaolemiseksi. Soitinmusiikin nostaminen vokaalimusiikkia arvokkaammaksi oli eräs tekijä, millä legitimoitiin autonomista musiikkikäsitystä.

Fanny Hensel myös piti virtuoosisesta musiikista. Felix Mendelssohn oli kuullut Pariisissa keväällä 1825 ns. briljantin pariisilaisvirtuoosisuuden edustajaa, Friedrich Kalkbrenneriä. Kyseisen pianistisäveltäjän täytyi olla Mendelssohnien tuttu jo aiemmilta vuosilta, koska kotona oleva Fanny-sisar kiitti Felix-veljen kuvausta pianistisäveltäjästä: ”Luonnehdit Kalkbrenneriä hyvin ja tuot takaisin oikein elävästi mieleeni tuon rakastettavan pianistin. Haluaisinpa taas kerran kuulla hänen salamointiansa koskettimistolla.”[703] Suhtautuminen virtuoosisuuteen alkoi tästä ajasta muuttua. Sillä vajaan kymmenen vuoden kuluttua Fanny Henselin käsitys Kalkbrennerin soittamisesta oli muuttunut musiikin hakkaamiseksi pianolla.

---

[700] ”Döhler habe ich mit großem Vergnügen mehrere Male gehört, besonders im Zimmer. Man hat hier so selten Gelegenheit etwas zu lernen, daß ich mich immer doppelt freue, wenn es einmal gesehn kann. Er hat bescheidner Weise im Hotel de Russie Concert gegeben, das aber ganz voll war, hoffentlich spielt er noch öfter.” (Kirje [11.12.1836], C 89)

[701] Georg Martin Adolf von Henselt tunnettiin erityisen laajasta otteestaan, joka on dokumentoitu hänen venyttelyharjoituksissaan. Häntä pidettiin yhtenä 1800-luvun taitavimmista pianisteista, joka kuitenkin esiintymisjännityksen vuoksi esiityi harvoin. (Wieck 1993/1853, 21 Tomi Mäkelän viite 6.)

[702] ”Henselt hat die Kunst erfunden, die Instrumentalmusik unanständig zu machen, er könnte ein Patent drauf nehmen, dem Uebelstand zu bloßen Etüden keine schlüpfrigen Texte wählen zu können, hat er glücklich durch die Ueberschriften abgeholfen” (kirje 28.4.1839, C 112).

[703] ”Kalkbr. karakterisirst Du sehr gut, u. rufst mir den liebenswürdigen Claviernagel wieder recht lebhaft ins Gedächtniß zurück. Ich wollte ihm einmal wieder über die Tasten blitzen hören.” (Kirje 25.4.1825, C 7.)

Virtuoosisuus ei siis ollut selvästi tuomittavaa, eikä edes virtuoosisuus käsitteenä ollut yksiselitteinen ja selvästi rajattu. Fanny Hensel käytti käsitettä toisinaan suoraan, mutta usein samat virtuoosiset ominaisuudet omaavista muusikoista kirjoitettaessa termin käyttäminen ei ollut hänelle tarpeen. Esimerkiksi kertoessaan klarinetisti Ivan Müllerin soitosta vuonna 1825 hän ei puhu lainkaan virtuoosista, mutta Müllerin soiton arvio tapahtui samoilla käsitteillä, jotka Hensel liitti 1830-luvun lopulla virtuoosisuuteen: musiikin mauttomuus, tyhjänpäiväisyys, meluisuus, nopeus ja se, ettei musiikki miellyttänyt häntä.

> Hänen soittonsa ei miellytä minua lainkaan. Ääni on tosin kaunis, mutta esiintyminen niin mautonta, että siitä tulee huonolle tuulelle. Kesken tyhjänpäiväisten trillien, juoksutusten ja kadenssien hän pidättää sitten yhtä säveltä vaihtelevalla voimalla ja niin kauan, että ilma loppuu. Sitten pitää vetäistä äkkiä lisää ilmaa ja syöksyä silmänräpäyksessä takaisin noihin juoksutuksiin. Minä en pysy niin nopeassa mukana ja niinpä tunnenkin vain päänsärkyä hänen soittaessaan tätä läpitunkevaa soitinta.[704]

Kuuloaistin rinnalla virtuoosikonserteissa alkoi korostua myös näköaisti. Jo se, että virtuoosi oli asettunut lavalle kuin yksilöllinen sankari, jota yleisömassa konserttisalissa sille osoitetulla paikallaan ihaillen tarkkaili, osoittaa virtuoosien kohdalla katsotuksi tulemisen tärkeyden. Hensel vertasi virtuoosista musiikkia katsomiseen kertoessaan Roomassa kuulemastaan Lisztin sovittamista Beethovenin sinfonioiden esityksestä, jotka Liszt oli omistanut Ranskan Akatemian johtajalle Jean Ingres´lle: ”Sade todella väistyi eilen ja olimme Akatemiassa ja näin Liszt-Beethoven-Ingres-sinfoniat.”[705] Näkemiseen liittyi Lisztin kohdalla myös hänen nuot-

[704] ”Sein Spiel gefällt mir übrigens nicht. Sein Ton ist zwar sehr schön, aber sein Vortrag so geschmacklos, daß man sich sehr davon verstimmt fühlt. Mitten in seinen albernen-trillerchen Läufchen u. Kadenzen hält er dann einmal einen Ton mit so abwechselnder Stärke u. so lange aus, daß einem der Athem vergeht, da soll man sich denn geschwind hineinfühlen, um augenblicklich wieder ins Laufwerk zurück zu fallen. So rasch fühle ich nicht, u. daher fühle ich wenn er spielt, gar nichts auf Kopfweh, welches mir dies durchdringende Blasinstrument im Zimmer unfehlbar erregt.” (Kirje 30.4. 1825 C 8.)

[705] ”Der Regen ließ gestern richtig nach, wir waren auf der Academie, u. ich habe die Lißzt-Beethoven-Ingreschen Symphonieen gesehn” (kirje 11.5.1840, C 117).

tiensa, partituurien tarkastelu. Nähdessään ja kuullessaan Beethovenin sinfonioiden sovitukset Fanny Henselillä oli nimittäin käytössään myös Lisztin laatima partituuri.

Franz Liszt pysähtyi konserttimatkoillaan vuodenvaihteessa 1841-1842 useaksi viikoksi Berliiniin, jossa hän veti kerta toisensa jälkeen salit täyteen yleisöä. Henselin asenne virtuoosista Lisztiä kohtaan oli tuolloin jo hyvin negatiivinen, mikä johtui todennäköisesti siitä, että Lisztistä oli tullut ilmiö, jonka konsertit eivät olleet ”kunnollisia” konsertteja. Päiväkirjassaan Fanny Hensel vertasi Lisztin Berliinissä oloaikaa ihmistä piinaavaan kuumeeseen: ”Muistellessa erästä kuumeaaltoa tarvitsee mainita Liszt, joka piti koko Berliiniä sietämättömästi vallassaan 8-10 viikon ajan.”[706] Hensel otti päiväkirjamerkinnässään selvästi kantaa populaaria vastaan. Hän halusi erottautua ilmiöstä, jota hän ei todennäköisesti pitänyt lainkaan musiikkina.

Fanny Hensel koki erityisesti Lisztin musiikin, modernin ja virtuoosisen musiikin edustavan järjestyksen ja selkeyden vastakohtaa, kaaosta. Sillä hän ei tarkoittanut kuultua esitystä, virtuoosikonserttia, vaan Lisztin käyttämää nuotinkirjoitustapaa, katsomisen kohteena olevia nuotteja.

> Liszt on tehnyt taidetta musiikillisesta ortografiasta. Minulle nuottikirjoitus on ennenkaikkea avuksi voidakseni lukea musiikkia. Hän taas on onnistunut sotkemaan kaiken ja jo hänen ilmankin älyttömät ja yhteenkuulumattomat sävellyksensä tulevat nuotinkirjoittamisella entistä älyttömämmiksi ja yhteenkuulumattomammiksi. Jos rakas Jumala ei olisi ennen maailman luomista nähnyt kaaosta, niin Liszt olisi kyllä ollut sen keksimisessä hyvä kilpailija. Mutta nyt lopetan toisten arvostelun tähän, muutoin Cecile sanoo taas, että minulla on menossa pikku suuttumus.[707]

[706] ”Blos zu nennen brauche ich Liszt, um einen Fieberparoxismus zu erinnern, der ganz Berlin 8-10 Wochen lang aufs unausstehlichste befiel” (päiväkirja 12.4.1842).

[707] ”Lißzt hat die Kunst erfunden, die musikalische Ortographie, welche mir doch dazu vorhanden zu seyn scheint, um die Musik damit lesen zu können, so glücklich zu verwirren u. zu entstellen, daß es ihm gelungen ist, seine ohnehin schon sinn- u. zusammenhanglosen Compositionen mit Hülfe der Schreibart noch sinn- u. zusammenhangloser zu machen. Wäre das Chaos nicht schon vor Erschaffung der Welt durch den lieben Gott erfunden worden, so könnte Lißzt ihm die Erfindung streitig machen. Nun will ich aber aufhören, die Uebrigen zu rezensiren, sonst sagt Cecile wieder, ich habe ein Zörnchen.” (Kirje 28.4.1839, C 112.)

Fanny Hensel arvosteli negatiiviseksi tulkitsemansa virtuoosisuuden pohjalta myös erityisesti Pariisissa vaikuttanutta Sigismund Thalbergia (1812-1871). Thalbergin erikoisuutena oli hänen kykynsä saada aikaan vaikutelma kolmikätisyydestä. Monet halusivat juuri tämän taidon vuoksi kuulla häntä yhä uudestaan. Häntä pidettiin jopa Lisztiäkin kyvykkäämpänä pianistina.[708] Thalberg oli saapunut konsertoimaan Berliiniin alkuvuodesta 1839. Jo pianistin esittely: ”Suuri eläimenne, Thalberg, on nyt myös täällä”[709], antaa odottaa, ettei Fanny Hensel suhtautunut tähän Eurooppaa valloittaneeseen säveltäjäpianistiin kovinkaan positiivisesti. Hän jatkoi kirjeessään arvostelua suunnaten sen siihen, että Thalbergin kaltaisten pianistien tarkoituksena oli saada kokoon mahdollisimman paljon rahaa mahdollisimman vähällä vaivalla. ”Nämä herrat selviytyvät vaikeuksistaan ennen kuulumattoman helposti. Koskaan he eivät tarvitse harjoituksia, sillä he kaikki soittavat ilman säestystä ja päätyvät saamaan mahdollisimman paljon rahaa mahdollisimman vähässä ajassa.”[710] Rahan liittämineen taiteeseen teki romanttisen taidekäsityksen ja porvarillisen sivistyskäsityksen mukaan taiteesta epäilyttävän ja alhaisen. Näyttää siltä, että myös Fanny Hensel piti rahan nostamista esille musiikin tekemisessä musiikin arvoa alentavana.

Thalbergin ironinen arvostelu jatkui heti seuraavana päivänä kirjoitetussa kirjeessä:

> Eilen illalla suuri eläin joi teetä äidin luona. Tiedät, ettei meillä ole koskaan niin pitkäveteistä kuin silloin kun joku suuri mies on siellä. Tuo kokemus vain vahvistui eilen. (…) Minä tuskin olen tehnyt tuttavuutta hänen kanssaan. Aiemmin ajattelin pyytää häneltä, että voisin kuulla häntä jossakin pienessä tilassa, mutta sitten hän vaikutti mielestäni niin virtuoosiselta, niin meluisalta ja itseensä tyytyväiseltä,

[708] Wieck 1993/1853, 10 viite 3; Wieck 1998, 40 viite 4.
[709] ”Euer groß Thier, Thalberg, ist auch nun hier, (…)” (kirje 6.1.1839, C 107).
[710] ”Die Herren machen sichs wirklich unerhört leicht mit ihren Schwierigkeiten nicht einmal eine Probe brauchen sie, weil sie Alle ohne Begleitung spielen, u. so ist Alles aufs meiste Geld in der kürzesten Zeit berechnet” (kirje 6.1.1839, C 107).

että mieluummin jätin sen tekemättä, ja niin kuin aina sellaisissa tapauksissa kaunopuheisuuteni tuli julki.[711]

Virtuoosinen soittaja oli alkanut Fanny Henselin mielestä vaikuttaa niin epämiellyttävältä ja itseänsä täynnä olevalta, ettei hän halunnut enää edes kuulla tämän soittavan edes konserttisalia pienemmässä ja intiimimmässä tilassa. Kysymys ei mitä todennäköisimmin ollut lainkaan Thalbergin esittämästä musiikista, vaan hänestä henkilönä. Vaikka ihminen olisi niittänyt mainetta ”suurena taiteilijana”, ei se vakuuttanut Fanny Henseliä. Hän oli osoittanut nimittäin taannoin vastenmielisyyttä myös Mendelssohneilla vieraillutta Heinrich Heinea kohtaan, koska tämä oli liikaa itseänsä täynnä oleva henkilö[712]. Vielä seuraavassakin kirjeessä Fanny Hensel oli tuskastunut Thalbergiin, joka veti salin toisensa jälkeen kuulijoita. Nyt hän arvioi virtuoosin tyhjäksi ja omahyväiseksi ja huomautti veljelleen, että Luojan kiitos, tämä oli erilainen eikä edustanut virtuoosista musiikkityyliä. Virtuoosisuus oli hänelle nyt täydellisen epämiellyttävää, olkoonkin, että se oli väkeä liikkeelle saava tyyli.

Thalbergillä on huomenna neljäs konsertti. Sen lisäksi hän on soittanut yhden hyväntekeväisyyskonsertin oopperatalossa. Jo hänen kolmas konserttinsa oli tarkoitettu jäähyväisiksi, tässä nyt siis taas viimeinen. En tiedä, tuleeko vielä kaikkein viimeisin. Mutta varmaa on, ettei hän ylenkatso pientä virtuoositaidetta. (…) Mitä enemmän opin tuntemaan virtuooseja, sitä enemmän kiitän Jumalaa farisealaisella ylpeydellä, ettei Sinusta ole tullut sellaista kuin he, niin tyhjää ja niin omahyväistä.[713]

[711] ”Gestern Abend trank das große Thier bei Mutter Thee, Du weißt es ist niemals so langweilig bei uns, als wenn ein großer Mann da ist, diese Erfahrung bestätigte sich auch gestern. (…) Ich habe à peine seine Bekanntschaft gemacht. Vorher hatte ich mir vorgenommen, ihn zu bitten, mir Gelegenheit zu geben ihn im Zimmer zu hören, aber dann fand ich ihn so virtuosich, so vernehm u. mit sich selbst zufrieden, daß ichs lieber unterließ, u. wie immer in solchen Fällen, meine Fischberedsamkeit laut werden ließ.” (Kirje 7.1.1839, C 107.)

[712] Ks. kirje Karl Klingemannille keväällä 1829, sit. Tillard 1994, 136.

[713] ”Thalberg giebt morgen sein 4tes Concert, außer einem für die Armen, im Opernhause, worin er gespielt hat. Sein drittes war schon als Abschiedsconcert angekündigt, dies hier als letztes. Ob er ein Allerletztes wird folgen lassen, weib ich nicht, aber so viel ist gewiß, dab er kein Virtuosenkünstchen verschmäht. (…) Jemehr Virtuosen ich kennen lerne, jemehr danke ich Gott mit pharisäischem Hochmut, daß Du nicht geworden bist, wie diese, so leer u. so eitel.” (Kirje ilman päiväystä, C 108.)

Samalla kun Fanny Hensel erotti veljensä virtuoositaiteesta, teki hän mielestäni selväksi senkin, ettei hänkään ollut virtuoosinen. Käytännössähän koko ajatus oli hänelle aivan mahdoton, koska hän ei ollut ammattipianisti eikä esiintynyt julkisesti.

HENKEVÄT JA KYLLIN HYVÄT NAISET

Fanny Henselin teksteissä kaikki nykyajan musiikin mauttomuuteen tai virtuoosisuuteen liittynyt kirjoittaminen kohdistui miehiin. Hensel ei laittanut naisia ikään kuin vastuuseen yleisistä ilmiöistä. Miksi olisikaan laittanut, koska institutionaalinen musiikkielämä oli kuitenkin miesten johtamaa ja organisoimaa? Musiikin ammattilainen oli edelleen pääasiassa mies. Virtuoosisuudesta kirjoittaminen liittyi sitä paitsi pianisteihin, ja Henselin käsittelemät naiset olivat yhtä poikkeusta lukuunottamatta laulajia. Poikkeuksena oli Clara Schumann, jota Henselkin nimitti virtuoosiksi. Myös mm. Eduard Hanslick ja Franz Liszt pitivät Clara Schumannia virtuoosisuuden edustajana[714].

Fanny Hensel kirjoitti naisista miehiin verrattuna aika helläkätisesti. Arvioinnit päättyivät yleensä positiiviseen kokonaistoteamukseen. Läpi koko arvioinnin kulki eräänlainen, jopa ylitse pursuavan kannustava ja hyväksyvä henki. Lisäksi hän otti aina kantaa myös naiseen persoonana ja kaikissa tapauksissa naiset olivat hienoja ja ihastuttavia ihmisiä. Naisia koskevassa kirjoittamisessa on muutama teema, joissa mielestäni konkretisoituu myös Henselin naiskäsitys. Näitä olivat henkevyyden ylistys, naisten oppimiskyky ja kelvollisuus. Koska kirjoituksissa otettiin naisiin kantaa aina tietynlaisina persoonina, on mahdollista, että naiselta edellytettiin tietynlaista persoonaa. Esiintyvän naismuusikon odotettiin ehkä olevan henkevä ja ihastuttava, ainakin sopiva ajan naiskuvaan.

Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) oli maailmanlaajuista hyväksyntää saanut laulaja, pianisti ja säveltäjä. Hän matkusteli perheensä kanssa laajalti Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Meksikossa ja osasi puhua sujuvasti espanjaa, ranskaa, englantia ja italiaa. Fanny Hensel oli törmännyt häneen jo kesällä 1840 Napolissa, jossa tämä väliaikaisesti asui. Viardot-Garcia oli opiskellut pianonsoittoa Lisztin, laulua oopperalau-

[714] Mäkelä 1989, 65-68.

lajavanhempiensa johdolla. Avioiduttuaan itseään yli 20 vuotta vanhemman pariisilaisen oopperajohtajan kanssa, aviomies jätti virkansa ryhtyessään edistämään vaimonsa uraa.[715] Fanny Hensel kuuli Viardot-Garcian laulavan Berliinissä, kun tämä oli syksyllä 1843 matkalla esiintymään Venäjällä.

> Niiden elämysten joukosta, jotka eivät kosketa suoraan meidän taloamme, täytyy minun mainita Pauline Garcian täällä olo. Kuulin häntä pari kertaa sanoinkuvaamattomalla mielihyvällä. Sellainen läpeensä hengen läpitunkemaa lahjakkuus tulee harvoin vastaan tässä maailmassa. On jo erittäin merkillistä osata puhua kaikkia kieliä, ja hänen huimapäinen mielijohteensa koomisten ja kansallisten laulujen esittämisen yhteydessä on verraton.[716]

Fanny Hensel oli hyvin vaikuttunut Viardot-Garcian esiintymisestä. Hänelle poikkeukselliseen tapaan kuvaus konsertista tai oikeammin kokemus laulajasta siirtyi nyt päiväkirjaan. Viardot-Garcian kielellinen lahjakkuus hämmästytti Henseliä. Samoin hän ihaillen, vähän kuin johonkin pyhään etäisyyttä ottaen, ylisti tämän musiikillista lahjakkuutta. Lahjakkuus ei ollut mitä tahansa, vaan laadulta hyvin henkistä ja henkevää lajia.

Toinen muusikko, joka esiintyi henkevästi oli Delphine Handley o.s. von Schauroth (1813-1887), Felix Mendelssohnin tuttavapiiriin kuulunut ja hänen musiikkiaan paljon esittänyt pianisti[717]. Fanny Hensel tapasi Handleyn Münchenissä syksyllä 1839, kun perhe oli matkalla Italiaan. Kirjemerkinnän perusteella Handleyn soiton kuuleminen oli tapahtunut hänen kotonaan. Samoin kuin Viardot-Garcia myös Delphine Handley oli ihastuttava ihminen ja lahjakas pianisti, jonka taitoja Hensel vertasi omaan veljeensä. Mutta Handley oli aivan erilainen kuin toiset

[715] Jezic 1988, 103-104.

[716] "Unter den Erlebnißen, die nicht direct ins Haus gehören, muß ich auch die Anwesenheit von Pauline Garcia rechnen, die ich mit unbeschreiblichem Vergnügen, ein Paarmal hörte. Ein so durch u. durch von Geist durchgedrungenes Talent möchte ich nicht leicht zum zweitenmal in der Welt vorkommen. Schon alle Sprachen so auszusprechen, ist höchst merkwürdig, u. ihre übermüthige Laune beim Vortrag komischer u. nationaler Lieder, unübertrefflich." (Päiväkirja 5.9.1843.)

[717] Ks. esim. Richter 1997, 74-78.

naispuoliset pianistit; hän osasi ”fantisoida” pianolla henkevästi. ”Sanon sinulle, että hän miellytti minua tuhat kertaa paremmin kuin puuskuttava Dreyschock”[718].

Henkevyys nosti nämä molemmat naiset muiden musisoivien naisten yläpuolelle. Henkevyyden asettaminen naisen ominaisuudeksi näyttää keinolta, jolla Fanny Hensel nosti naiset samaan ryhmään miesten kanssa. Miehelle kuuluva ominaisuus Rousseaulta periytyvässä sukupuolten välisessä dikotomisessa ja toisiaan täydentävässä ajattelussa oli henki. Nainen taas edusti ruumista. Hensel käänsi sukupuolikonventiot päinvastaiseen asetelmaan: hän korosti naisten henkevyyttä ja miehen ruumiillisuutta.

Toinen tapa, millä Fanny Hensel kohteli arvostelemiaan naisia, oli pitää heitä tarpeeksi hyvinä ja etenkin oppivaisina, vaikkeivat nämä olisi vielä saavuttaneet täydellisyyttä. Esimerkki kohtalaiset vaatimukset täyttävästä ja yhä vain paremmaksi kehittyvästä laulajasta oli joulukuussa 1838 Haydnin *Luominen*-oratoriossa Gabrielin osan laulanut Hedwig Schulz (1815-1845). Felix Mendelssohn oli järjestämässä Schulzia esiintymään Leipzigissa seuraavan vuoden keväällä, joten Fanny Henselin kirjeessä on nähtävä myös perinpohjaista arviointia siitä, miten nuori laulaja voisi menestyä muussa kuin omassa kotikaupungissaan.

> Hän lauloi eilen Gabrielin osan Luomisessa todellakin oikein hyvin. Ääni on kaunis ja soinnikas ja hän on jo oppinut kovin paljon. Paljon tosin vielä puuttuu, hän mm. tekee yhden trillin, jonka lopussa hän on pudonnut puolisävelaskelen[719], kuten neiti Schlegel. Siksi luulen, ettet sinä riskeeraa ja anna hänen tehdä trilliä, vaan kiellät sen häneltä. Hän on kovin kohtelias ja oppivainen tyttö. Pidätellessään jotain säveltä saattaa [sävelkorkeus] heittää, sillä hän ei vielä hallitse [tekniikkaa]. Mutta hän oppii, eikä tule huonommaksi, vaan paremmaksi. Ja jos otat hänet huoleksesi

[718] ”Ich sage Dir, sie hat mir tausendmal besser gefallen, als der keuchende Dreyschock” (kirje 23.9.1839, C 114).

[719] Olen käännöksessä tulkinnut kohdan ”die Treppe herunter geworfen zu werden” vertauskuvaksi säveltason laskemisesta. Siihen viittaa myös kirjeen jatko. Citron (1987, 262) kääntää kohdan samansisältöiseksi.

> niin kuin olet tehnyt monille muillekin ja hän alkaa hallita itseään paremmin, niin hän kyllä täyttää vaatimukset, joita leipzigilaiset asettavat sinne kiinnitetyille laulajattarille.[720]

Samalla lailla into ja musiikkiin heittäytyminen korvasi taitoa Auguste Faßmanin[721] kohdalla. Fanny Hensel oli käynyt oopperassa kuuntelemassa Gluckin oopperaa *Armide*, joka oli hänen mielestään ollut kokonaisuudessaan puutteellinen esitys. Lähemmän tarkastelun kohteeksi joutui Faßmann, jonka ”kyvyt eivät ole ollenkaan riittävät tähän rooliin, mutta monet puutteet korvautuivat kuitenkin hänen innollaan ja heittäytymisellään rooliinsa”[722]. Hensel vahvisti Fassmannin suorituksen oikein hyväksi seuraavassa kirjeessä, jossa hän käsitteli Gluckin *Alcestea* vielä toiseen kertaan: ”Fabmann, jonka taidot eivät oikeastaan ole laajemmalti riittävät, laulaa ja näyttelee sellaisella kaikkien hänelle mahdollisten voimien uhrautuvuudella, että hän ei yksistään selviydy kaikista osista, vaan selviytyy niistä todella hyvin”[723].

Saattoiko nainen sitten olla muuta kuin ”korkeasti kunnioitettu” ja henkevä tai oppivainen ja vaatimukset täyttävä? Saattoiko nainen olla kuin miestaiteilija: suuruus, mestari tai nerokas? Viitteitä, että Fanny Henselin mielestä nainenkin saattoi olla suuruus, oli Henselin arviossa jo vuosikausia pitkin Eurooppaa mainetta niittäneen dramaattisen sopraanon, Giuditta Pastan (1797-1865) esityksestä.

---

720 ”Sie hat gestern den Gabriel in der Schöpfung wirklich recht sehr gut gesungen, die Stimme ist schön u. klangvoll u. sie hat schon recht viel gelernt. Vieles fehlt Ihr freilich noch, u. A. macht sie einen Triller, für den sie am Ende riskiren würde, die Treppe herunter geworfen zu werden, wie Frl. Schlegel, dafür aber glaube ich, riskirst Du nicht, daß sie den Triller macht, wenn Du es ihr verbieten, denn sie ist ein sehr artiges, gelehriges Mädchen. Ferner beim Aushalten des Tons nimmt sie zu plötzlich ab u. zu sie hat das noch nicht recht in der Gewalt, aber sie ist noch im Lernen begriffen, sie wird nicht schlechter, sondern besser werden, u. wenn Du Dich ihrer annimmst, was Du ja mit Mancher gethan, die es nicht so verdient u. sie ein wenig zustutzest, glaube ich, wird sie die Ansprüche erfüllen, die die Leipziger an eine bei ihnen engagirte Sängerin zu machen gewöhn sind.” (Kirje 14.12.1838, C 106.)

721 Auguste von Faßmann (s. 1817) debytoi oopperalaulajana Berliinissä 1836, hän oli erikoistunut klassiseen saksalaiseen oopperaan, erityisesti Gluckiin. Faßmann lauloi paljon myös oratorioesityksissä.

722 ” (…) deren Mittel allerdings für diese Rolle nicht hinreichend sind, singt sie aber doch mit einer solchen Aufopferung aller Kräfte die sie hat, mit einer solchen Hingebung an die Sache, daß sie Manches ihr fehlende dadurch ersetzt, (…)” (kirje 2.6.1837, C 94).

723 ”Die Faßmann, deren Mittel eigentlich bei Weitem nicht ausreichend sind, singt u. spielt mit solcher Aufopferung aller Kräfte, die ihr irgend zu Gebote stehn, daß sie die Partien nicht allein durchführt, sondern wirklich schön durchführt” (päiväämätön kirje [1837], C 96).

> Aloitan sillä, että meillä on nyt täällä [Giuditta] Pasta, joka on sangen mukava, ystävällinen, yksinkertainen, todella viehättävä nainen. (…) Hänen mestarillisuutensa on aivan upeaa, nyanssit äänessä, voimallinen crescendo, hänen tapansa resitoida, jonka hyvin muistanet, ja jaloin ja tyylikkäin tapa tehdä koristeita, (…) Karmeinta oli puutteet intonaatiossa, joita hänellä pitää aina oleman. Ne haittaisivat siinä määrin, että matalissa kohdissa ääni oli melkein kahdeksasosasävelaskelen tai neljäsosan liian matalalla. Välillä sitä vajosi sellaiseen epätoivoon, ettei enää tiennyt mitä kuunteli. Täytyy nyt yrittää unohtaa tämä kärsimys ja vain ihailla hänen suuruuttaan. Kyseisen tapahtuman vuoksi siitä ei voi nauttia juuri ollenkaan. Ymmärrätkö? Kuitenkin hän toi Normaan unohtumattomia hetkiä. Korkeat äänet hänellä ovat taas paljon puhtaampia ja mitä pidempään hän laulaa, sen kirkkaammin ääni alkaa soida. Tämän johdosta hänen suurimpia ihailijoitaan ovat ei-musikaaliset, esimerkiksi mieheni, joka tulee suorastaan vihaiseksi, jos minua häiritsee [Pastan] väärä laulaminen.[724]

Kirjoittaessaan loistavan maineen laulajana vakiinnuttaneesta oopperalaulajasta Hensel arvioi hänet ensin ihmisenä. Giuditta Pasta oli niin kuin naisen tuli olla: mukava, viehättävä ja ystävällinen. Vaikka Giuditta

[724] "Hier haben wir jetzt die Pasta, die um dabei anzufangen, eine sehr liebenswürdige, freundliche, einfache, wirklich angenehme Frau ist. (…) Ich kann Dir nicht sagen, wie freudvoll u. leidvoll mir dabei zu Muthe war. Ihre Meisterschaft ist ganz außerordentlich, die Nüancen in der Stimme, namentlich ein gewaltiges Crescendo, ihre Art Rezitativ vorzutragen, deren Du Dich ja gewiß erinnerst, einzig, die nobelsten u. geschmackvollsten Verzierungen, (…) nun aber haben die Mängel der Intonation, die sie immer soll gehabt haben, dermaßen zugenommen, daß sie, namentlich in den tiefern Tönen fast fortwährend zwischen einem 8tel u. einem 4ten Ton zu tief singt, was das für eine Qual ist, das kann man nicht aussprechen. Es ist so arg, daß man zuweilen ganz in Verwirrung geräth u. nicht mehr weiß, was man hört. Nun muß man sich also fortwährend über dies Leiden hinwegarbeiten, um zur Bewunderung ihrer Größe zu gelangen, daß dabei kein eigentlicher Genuß stattfinden kann, denkst Du Dir wol, u. doch hatte sie in der Norma Momente , die ich nie vergessen werde. Ihre hohen Töne sind übrigens viel reiner, u. je länger sie singt, je mehr klärt sich ihre Stimme. Daher sind auch (daher paßt hier gar nicht, setze ein anderes Wort dafür) ihre größten Enthusiasten die nicht-Musikalischen, z. B. mein Mann, der förmlich böse wird, wenn mich ihr unrecht Singen stört." (Kirje 13.7.1841.)

Pasta oli kuuluisa ja kokenut laulaja, ei hän ollut diiva, vaan luonteeltaan yksinkertainen, todennäköisesti merkityksessä vaatimaton. Fanny Hensel käytti Pastasta luonnehdintoja mestarillinen ja suuruus, jotka viittasivat siihen maineeseen, joka laulajalla jo oli. Näitä piirteitä hänkään ei tahtonut kiistää. Sen sijaan Hensel odotti, että Pasta pystyisi lunastamaan kaikki ennakko-odotukset. Suuruudella ja mestarilla ei saanut olla puutteita, joita nyt Berliinissä oli kuitenkin kuultu. Fanny Hensel kuvasi tässä yksityiskohtaisesti perustellen ristiriitaista kokemustaan Pastan esiintymisestä. Hän toi esille laulajan piirteet, jotka aiheuttivat hänelle tuskaa kuunnella tätä, mutta hän yritti korostaa sitä, mikä laulajassa oli hyvää. Mielestäni hän epäonnistui tässä yrityksessä, koska vielä viimeiseksi hän osoitti maailmankuulun laulajan suurimmiksi ihailijoiksi ihmiset, jotka eivät itse olleet musikaalisia. Halustaan huolimatta Fanny Hensel ei pystynyt pitämään itseään naisena, joka olisi aina tuonut esille, ainakin sanottavansa lopussa, pelkästään esityksen hyvät puolet. Henselillä oli vaikeuksia sopia rooliin, jonka hänen yhteiskuntansa asetti porvarisnaisille; olla mukava ja sopeutuvainen.

Edellä on moneen kertaan pantu merkille ironia ja itsetietoisuus, joka Fanny Henselin kirjeistä suorastaan pursuaa ilmoille. Naisen joka kykeni tällaiseen henkiseen ja älylliseen liikkuvaisuuteen, oli hyvin hankalaa olla vain mukava ja sopeutuvainen. Ahtaan rooliin ja lahjakkuuden ristiriita oli liian ilmeinen.

V
LOPUKSI

Olen edellä tarkastellut kysymystä naisen mahdollisuuksista olla musiikillinen toimija 1800-luvun Euroopassa. Erityisiä näkökulmia näihin mahdollisuuksiin ovat antaneet tutkimuskysymykseni rajoitukset: Fanny Henselin juutalaiskristillinen tausta, asuinpaikka Berliini ja kuuluminen sivistysporvaristoperheeseen, jonka ansiosta hänen maantieteellinen toiminta-alueensa laajeni sporadisesti myös Berliinin ulkopuolelle. Ajallisesti aineiston valaisema toiminta ulottui 1820-luvun puolivälistä 1840-luvun lopulle. Se oli aikaa, jolloin musiikkielämässä tapahtuneet nk. modernit käytännöt vakiintuivat.

Halusin tutkimuksessani osoittaa, millaisia musiikillisia toimijuuksia Fanny Henselillä on ollut, mihin yhteyteen toimijuudet sijoittuivat ja millaisia vaikutuksia niillä oli. Kiinnostavaa on ollut myös tutkimuskohteeni sijaitseminen hyvin lähellä erästä musiikinhistorian näkyvää muusikkoa, säveltäjää, kapellimestaria, organisaattoria ja urkuria, Felix Mendelssohnia. Pääkysymykseni lisäksi olen lukenut aineistoa kolmen suuren ja osaksi lomittain menevän teeman kautta. Teemat ovat kulkeneet jossain määrin läpi kaikkien analyysilukujen. Ensimmäinen punainen lanka oli Fanny Henselin kirjoituksissaan esittelemän toiminnan suhteutuminen modernin murrokseen eli niihin muutoksiin, jotka tapahtuivat yleensä yhteiskunnassa ja erityisesti musiikkielämässä 1700-luvulta 1800-luvulle. Jälkimmäiset teemat liittyvät edelliseen. Ne ovat säveltämisen ja sävellysten sijoittuminen muuttumassa olleeseen musiikkikäsitykseen sekä yksityisen ja julkisen käsitteiden dikotomisuuden hajoaminen.

Ensimmäisessä analyysiluvussa ”Musisointia yksityisen ja julkisen välissä” olen tarkastellut Fanny Henselin esittävää muusikkoutta, siis

hänen soittamistaan, laulamistaan ja musisoinnin organisointia. Olen tarkastellut yksin ja yhdessä tapahtuneen musisoinnin olemusta ja funktioita paikkojen ja läsnä olleiden ihmisten avulla. Musisoinnin julkisuusaste lisääntyi siirryttäessä yksin soittamisesta perhe- ja seurapiirikeskeisiin tapahtumiin, musiikkisalonkiin ja hyväntekeväisyyskonserttiin. Henselin musisointia käsiteltiin myös suhteessa ajan konserttikäytäntöihin.

Mikä oli tarve, johon salonki ja seurapiirimusisointi vastasivat? Yhtäältä on tarkasteltava kotimusiikin yhteiskunnallista funktiota, joka oli vallitsevan perheideologian vahvistaminen. Sen mukaan naisen musiikillisella henkevyydellä sulostettu yhteinen ja ehjä koti oli hyvä kasvupaikka ja esimerkki muille. Miksi perhettä ja sen yhteenkuuluvuutta piti vahvistaa, miksi perheen piti olla vahva? Eräs vastaus on löydettävissä modernista yhteiskunnasta, joka perustui yhä enenevässä määrin kuluttamiseen. Perhe oli kulutusyksikkö. Toisaalta perhe ja koti on nähtävissä eräänlaisena suojasatamana modernissa maailmassa. Musiikki toimi panssarina ”pahaa maailmaa” vastaan. Vielä kotimusisoinnin voi nähdä valtaapitävien kannalta hallinnan keinona: keskiluokka pysyi omien touhujensa keskellä rauhallisena. Biedermeier-ajan yhteiskunnallisuus perustui pitkälti keskiluokan koti-idylliin, joka ei tietenkään ollut kestävää, koska yhteiskunnan enemmistö koostui suuresta köyhästä ja kurjistuvasta ihmisten joukosta. Fanny Henselin seurapiiri- ja salonkimusisointi pysytti osaltaan Mendelssohnien ja Henselien perhettä omassa yhteiskuntaluokassaan. Hensel tuki toiminnallaan perhettä, kun taas Felix Mendelssohn tuki porvarillisen julkisuuden instituutioita. Molemmille heidän toiminta-alueensa olivat ilman muuta vakavan työn kohteita.

Toisessa luvussa ”Säveltämistä esitys- ja teoskeskeisten musiikkikäsitysten välillä” tarkastelun kohteena oli se, miten erityisesti omista sävellyksistä ja säveltämisestä kirjoittaminen sukkuloi esimodernin esityksiin keskittyneen musiikkikäsityksen ja modernin autonomisen musiikkikäsityksen välillä. Hensel kirjoitti pääasiassa musiikkinsa esityksistä, mutta jossain määrin myös sävellyksistä autonomisina teoksina. Tosin sävellykset eivät tahtoneet oikein millään taipua vain itsestään merkityksen saaviksi teoksiksi. Osaksi omat sävellykset toimivat ikään kuin naisen roolin jatkeena. Niillä pyrittiin saavuttamaan asioita, joita naisen tuli levittää ympäristössään: tietynlaista tunnelmaa, hyvää oloa, viihtymistä tai sovintoa. Vielä siinäkin vaiheessa, kun oma sävellys ei ollut enää väline toisten

ihmisten hyväksi, julkaisemaan alkavan naisen huoli oli, ettei julkiseksi säveltäjäksi asettumisesta tulisi kellekään mielipahaa. Omista sävellyksistä kirjoittaminen toi säveltämisen sekä arkisen elämän rutiineihin kuuluvaksi että juhlien keskeiseksi sisällöksi. Säveltämisen erottaminen itsenäiseksi ja erilliseksi elämän alueeksi nousi aineistoni pohjalta ongelmalliseksi. Tämä kertookin siitä, että moderni säveltäjyys ei ollut samalla tavoin mahdollista naisille ja miehille. Fanny Henselin uuvuttavan ristiriitainen suhde omaan säveltäjänrooliinsa paljastaa, että moderni säveltäjyys oli luonteeltaan maskuliinista.

Kolmannen luvun ”Musiikista kirjoittamista modernin murroksessa” pääpaino on musiikkikirjoittamiseen rinnastettavissa teksteissä. Teksteistä nousee esiin, millainen kriitikko Fanny Hensel oli veljeään ja itseään kohtaan. Tutkimus osoittaa myös, että Henselin ajatukset musiikin ammatillisuudesta ja hänen suhteestaan siihen olivat nekin kovin ristiriitaisia. Suhtautumisessa ajan musiikkivirtauksiin ja esityskäytäntöihin Hensel pitäytyi pääosin vanhan, vakavan ja klassisen linjalla vastakohtana virtuoosiselle ja pinnalliselle. Taide ei ollut hänelle kuitenkaan ikuista, pyhää ja koskematonta.

Henselin musiikkitoimijuuksien avainkäsite on ristiriitaisuus. Se johtuu mielestäni siitä, että keskeisin musiikkitoimijuuksia määrittelevä seikka oli hänen tehtävänsä sivistysporvaristoperheen naisena. Naisen hoivaavien tehtävien ja musiikillisten toimijuuksien yhteensovittaminen oli hänen tilanteessaan ongelmallista. Ajanpuutteesta ei kuitenkaan ollut kysymys, koska hänen apunaan oli taloudenhoidossa palveluskuntaa. Ristiriitaisuus näkyi erityisesti suhteessa ammatillisuuteen ja taiteilijuuteen. Hän oli esimerkiksi hyvin ylpeä omasta osaamisestaan, mutta toisaalta antoi usein kunnian omasta musiikistaan ja erityisesti sen esittämisestä jollekin toiselle. Ristiriitaisuus oli sitä voimakkaampaa mitä enemmän Henselin ajatukset lähenivät modernin ajan käsityksiä ammattitaiteilijuudesta. Modernin näkökulmasta voikin asettaa kysymyksen siitä, oliko Fanny Hensel taiteilija vai käsityöläinen. Hänen tekstiensä perusteella kysymys on epärelevantti, sillä jaolla ei ollut hänelle merkitystä. Hänelle musiikin tekeminen oli verrattavissa muihin porvarisnaisen rutiiniluonteisiin töihin. Voisimme samaan tapaan kysyä myös, oliko hänen harjoittamansa koruompelu käsityötä, taidekäsityötä vai taidetta.

Rikkaan sivistysporvaristoperheen tyttärenä ja aviovaimona Fanny Henselillä oli taloudelliset mahdollisuudet sekä soittamisen harjoittamiseen, salongin pitämiseen että säveltämiseen. Lisäksi sivistyneistötausta mahdollisti keskittymisen musiikin tekemiseen. Kukaan lähiympäristössä ei varsinaisesti vastustanut hänen työtään, päinvastoin. Ainakin äiti ja aviomies kannustivat sunnuntaimatineoiden järjestämisen lisäksi säveltämistä ja halusivat Henselin olevan säveltäjä sanan modernissa merkityksessä. Yhteisen musisoinnin ja ylipäätänsä soittamisen tuki tuli kaikilta perheenjäseniltä. Perheestä ja seurapiiristä löytyi myös innoitus säveltämiseen: Rebecka-sisar esitti lauluja, aviomies tarjosi tekstejä sävellettäväksi ja laulujen runoilijoita oli tuttavapiirissä. Pauline Decker innosti Fanny Henseliä toteuttamaan sunnuntaimatineoita ja oopperaesityksiä. Mutta toisaalta yhteiskunnallinen tausta ja sukupuoli oli myös rajoitus. Isä Abraham ja veli Felix vastustivat niitä Fanny-sisaren toimia, jotka olisivat johtaneet hänet laajempaan julkisuuteen ja sellaiselle alueelle, jota he eivät pitäneet juutalaistaustaiselle, sivistyneelle porvarisnaiselle sopivana. Julkisuus merkitsi naisten kasvatuksessa saamien ”naisellisten” ominaisuuksien menettämisen vaaraa.

Fanny Hensel vältti ristiriidan, joka sivistysporvaristoperheessä vallitsi naisen taitojen ja niiden näyttämisen välillä. Perheen ja seurapiirin lisäksi sunnuntaimatinea täytti foorumina taitojen näyttämisen tarpeen. Henselillä oli myös mahdollisuus kokeilla julkisesti soittamista, mutta hänellä ei ollut ainakaan selkeästi esiin tuotua tarvetta muuhun julkiseen konsertoimiseen.

Richard Leppert (1998, 40) puhuu naisten musiikkitoimintojen trivialisoinnista. Hän tarkoittaa sillä sitä, että naisten piti suhtautua musiikkiin yhtä arkisesti kuin vaikkapa lasten kasvatukseen. Musiikkitoimijuuksien arkistaminen on hänen mielestään olennainen tekijä sukupuolten välisen hierarkisuuden yllä pitämisessä. Kysymys onkin samasta ongelmasta kuin puhuttaessa miesten työstä ja naisten puuhastelusta. Oliko Fanny Henselin musiikkitoiminnassa kysymys puuhastelusta? Mielestäni kysymyksenasettelu on väärä. Vaikka hän itsekin kirjoituksissaan arkisti säveltämistään ja musisointiaan, hän suhtautui aktiviteetteihinsa suurella vakavuudella. Ne olivat ennemminkin ammattilaisen jokapäiväistä työtä kuin pikkurouvan ajanvietettä.

Hyväntekeväisyystoiminta oli yksi ensimmäisiä väyliä, joka mahdollisti naisen näkymisen julkisuudessa. Päinvastoin kuin monet aikansa ja säätynsä porvarisnaiset Fanny Hensel ei aktiivisesti toiminut hyväntekeväisyyttä harjoittavissa järjestöissä, mutta hänenkin ensiesiintymisensä porvarillisessa julkisuudessa tapahtui hyväntekeväisyyden nimissä.

Tarkasteltaessa naisia modernisaatioprosessissa tärkein kysymys on, miten he voivat löytää itselleen subjektiuden ja päästä näin osalliseksi yksilöitymisestä. Päiväkirjan pitäminen on jo sinänsä merkinnyt yksilöistymisen välinettä. Päiväkirjassa minä kertoo omaa tarinaansa. Henselin päiväkirjassa on kuitenkin paljon piirteitä julkisen reflektoinnista, siitä mitä tehtiin, mitä kodissa ja sen ulkopuolella tapahtui. Hänelle päiväkirja ei ollut eräänlainen ”elämättömän elämän” paikka tai omien halujen ja kaipausten esittämisen paikka. Toisaalta päiväkirjan jonkinasteinen ”mykkyys” koskien säveltämisestä saattaisi sittenkin liittää Henselin päiväkirjakirjoittamisen osaksi modernin naisen kirjoittamista.[725] Olenkin yhä enemmän taipuvainen ajattelemaan, että Fanny Henselin päiväkirjan vaikeneminen monien aikojen musiikillisesta toiminnasta kertookin vahvasta toiminnasta ja voimakkaista musiikkitoimijuuksien identiteeteistä.

Niiltä osin kuin tekstit kertovat Fanny Henselin musiikkitoimijuuksista, niissä tapahtuu kehitystä kohti yksilöitymistä. Soittavana ja laulavana naisena hän siirtyi yhteisöllisestä seurapiirimusisoinnista entistä enemmän modernin musiikkielämän toimijaksi. Siirtyminen perhematineoista Fanny Henselin organisoimiin matineoihin merkitsi erittäin vahvaa organisaattorin identiteettiä. Samoin omista sävellyksistä kertominen teki hänestä enenevässä määrin yksilöllisen tiettyjen sävellysten – lopulta myös opusnumeroitujen teosten – tekijän. Varmuus omien ratkaisujen oikeellisuudesta, itsetietoisuus ja ylpeys omista sävellyksistä olivat askelia kohti julkista yksilöllistä tekijyyttä. Suunta ei aina ollut lineaarisesti etenevä ja poikkeamaton, mutta se oli kuitenkin selvä.

Modernin ihmisen määreenä on pidetty historiatietoisuutta. Fanny Henselillä oli voimakas perspektiivi kaikkiin kolmeen suuntaan: menneeseen, nykyiseen ja tulevaan. Historiatietoisuus ilmeni Italian matkalla

[725] Vrt. Aino Kallas (1878-1956), joka painotti, että voimakkaasti elävät ihmiset eivät tarvitse päiväkirjan kirjoittamista. Hänen mukaansa tuntiessaan elävänsä keskellä suurta elämystä, ei omaa elämää pysty näkemään syrjästä, mitä päiväkirjankirjoittaminen nimenomaan vaatisi. Kallasta siteeraa Leskelä 1998, 124.

tutustumisena kirkkojen ja museoiden taidekokoelmiin ja muutama vuosikymmen aiemmin avattuun Pompeijin kaivauksiin. Musiikin kohdalla historiatietoisuuden voi ajatella ilmenneen hänen ohjelmistopolitiikassaan, joka ajan näkemysten mukaisesti ei pysyttäytynyt vain nykyajan musiikissa, vaan etsi käyttöönsä vanhempaa musiikkia, erityisesti J. S. Bachin, Gluckin, Mozartin ja Beethovenin sävellyksiä. Mutta Hensel ei suinkaan hyljeksinyt kaikkea aikansa musiikkia, vaan pyrki näkemään, mikä olisi kestävää myös tulevaisuudessa.

Fanny Henselin musiikkitoimijuuksien funktionaalisuus viittaa siihen, ettei hänen voida katsoa toiminnassaan edustaneen romanttisessa mielessä ”taidetta”. Esimerkiksi seurapiirimusisointi, joka monesti ilmoitettiin tapahtuneen päivällisen, ”nach Tisch” jälkeen, identifioitui kauaksi autonomisesta musiikista. Musiikki ei ollut keskittyneen kuuntelun kohteena, vaan käytäntö liittyi ajallisesti vanhempaan tapaan, jolloin laulamisen tai ääneen lukemisen uskottiin helpottavan ruuansulatusta. Musiikki viittasi siis voimakkaasti itsensä ulkopuolelle, hyvinkin ruumiillisiin seikkoihin. Tällaisella musiikilla ei ollut mahdollisuuksia tulla ymmärretyksi ”taiteena”.

Muutamat piirteet Fanny Henselin kirjoituksissa viittaavat kuitenkin ”autonomiseen taiteeseen”. Näitä olivat kirjoittaminen sunnuntaimatineoista ”itse musiikkiin” suuntautuneina erityisesti käyttäytymisnormien kautta. Toisaalta sävellyksiin keskittyvä kollegiaalinen keskustelu Felix Mendelssohnin kanssa oli osoitus romantiikan taiteilijahakuisuudesta. Kirjoittaessaan omasta kamarimusiikistaan Henselillä oli taipumus nähdä sävellyksensä ”vain musiikkina”. Sen sijaan lähes kaikki kirjoittaminen omasta vokaalimusiikista kertoi niiden esittämisestä.

Olen tarkastellut Fanny Henselin musiikkitoimintaa julkisuuden eri kehillä. Inhimillinen toiminta on toimimista eri asteisissa julkisuuksissa. Julkisuus ympäröi ihmistä ja tunkeutuu hänen elämäänsä ja toimintaansa eri tavoin. Tuon ajan kirjeet lähdeaineistofoorumina olivat jo itsessään perhe- ja jossain määrin seurapiirijulkisuuden leimaamaa, samoin päiväkirja jaettiin lähes aina aviopuolison kesken. Henselin sävellysten muotoja eivät olleet vain käsikirjoitukset ja julkaistut sävellykset, vaan lisäksi oli käsikirjoitusten kopioita, lahjaksi annettuja kopioita, albumiksi koristeltuja sävellyksiä. Perinteisen julkisuuden muotokin oli

monenlainen. Oli omalla nimellä ja opusnumerolla julkaistut sävellykset, veljen nimissä julkaistut, osana antologiaa julkaistu ja anonyymina julkaistu sävellys. Perinteinen musisoiminen, siis soittaminen ja laulaminen asettui julkisuuden kehille ehkä kaikkein selvimmin. Oli yksin soittamista, perheenjäsenten kanssa musisointia, pienen ja suuremman seurapiirin kanssa musisointia. Oli musisointia julkisuuden ammattisäveltäjien kanssa ja täysien harrastajien kanssa. Oli solistista soittamista, säestämistä, kanssamuusikkona soittamista ja johtamista lukuisissa sunnuntaimatineoissa ja esiintymistä muutamissa julkisissa konserteissa. Yksityisen ja julkisen raja rikkoontui myös musiikista kirjoitettaessa. Fanny Henselin kirjoituksissa on luettavissa julkinen musiikkielämä erilaisine ilmiöineen ja virtauksineen. Porvarillisessa julkisuudessa vaikuttavien kirjoittajien ja nk. egodokumentteihin kirjoittavan Henselin välillä oli olemassa keskusteluyhteys. Lisäksi hänen kritiikkinsä koskien veljen sävellyksiä tai Lauluakatemian oratorioesitystä ylsi omalla tavallaan porvarilliseen julkisuuteen, vaikkei ollutkaan tämän julkisuuden kannalta näkyvää.

Ironia oli yksi kielen keino, jolla sivistysporvaristonainen saattoi käsitellä asioita, jotka eivät muuten olisi olleet hänen sukupuolelleen sopivia. Ironia loi paitsi tarvittavaa etäisyyttä myös ”suojan”, jonka turvin ottaa kantaa ajan sukupuolittuneisiin käytäntöihin ja instituutioihin.

Angelika Ebrechtin (1991) mukaan kirjeitä kirjoitettaessa psyykkinen läheisyys luodaan distanssin avulla. Tämä havainto on mielestäni koko Fanny ja Felix -kirjeenvaihdon perusta. Koska käsittelen kirjeenvaihtoa vain Fanny Henselin näkökulmasta, kysymys on siitä, että kirjoittamalla kirjeitä veljelleen hän saavutti tämän henkisesti lähelleen. Felix-kirjeisiin sisältyvä teksti kertoo kollegiaalisesta suhteesta. Kirjeet antavat hänestä siis musiikillisena toimijana ammatillisen kuvan. Jo ennen Henselin syntymää, varsinkin hänen elinaikanaan, oli tavallista julkaista kirjeenvaihtoja. Saattoiko Fanny Hensel siis ajatella, että hänen ja Felix Mendelssohnin kirjeenvaihto voitaisiin joskus julkaista ja antoi siksi itsestään kirjeissä ammatillisen kuvan? Rudolf Elvers (1984, 9) väittää, ettei Felix Mendelssohn koskaan ajatellut kirjoittaa julkisuuteen, vaikka olikin erinomaisen tyylitaitoinen kirjeenkirjoittaja. Ajatus kirjeiden julkisuudesta on kuitenkin ollut ainakin ilmassa, koska Fanny Hensel

viittasi kyseiseen seikkaan, vaikkakin teki sen humoristisesti ja ironisesti. Felix Mendelssohn oli joka tapauksessa tärkeä Fanny Henselin musiikkitoimijuuksiin vaikuttanut tekijä. Henselin kannalta suhteessa on nähtävissä ainakin kolme ydinkäsitettä: riippuvuus/itsenäisyys, rakkauden monet lajit 1800-luvulla sekä kollegiaalinen muusikkous. Jutta Laschke (1988, 163) arvelee, että Fanny Henselin kirjeet Felix Mendelssohnille olisivat toimineet jossain mielessä musiikkia korvaavana. Laschken mukaan Hensel olisi kompensoinut kirjeillään ristiriitaa, jonka hän koki porvarillisen perheen naisen ja riippumattoman taiteilijan rooleissa. Tällöin Felix-veli olisi ollut eräänlainen pelastusrengas. Mielestäni kirjeenvaihdossa oli kuitenkin enemmän kyse tavasta ja sisarusten välisen rakkauden ja huolenpidon osoittamisesta. Veljen rakastaminen merkitsi tämän ja myöhemmin tämän koko perheen ottamista mukaan jokapäiväiseen elämään. Veli oli kuitenkin erityinen veli, hän oli muusikko, jonka ammatillinen kollega sisar tunsi olevansa. Vaikka kirjeenvaihto Felix Mendelssohnin kanssa ei missään tapauksessa korvannut musiikkia, voi sen nähdä korvaavan sitä musiikin puolta, johon Fanny Henselillä ei ollut mahdollisuutta tarttua. Se korvasi julkisen ja ammattimaisen muusikon toimia niin kauan kuin siihen oli tarvetta. Sisarusten suhteessa tapahtui vuosien kuluessa Fanny Henselin kannalta selvä emotionaalinen itsenäistyminen. Samalla kun hän irrottautui porvarisnaisen konventionaalisesta roolista, veljen ja hänen maailmansa etääntyivät toisistaan ja hänelle muotoutui oma säveltämisen, seurapiirimusisoinnin ja sunnuntaimatineoiden toimintaympäristö, joka ei ollut riippuvainen Felix Mendelssohnin läsnäolosta tai mielipiteistä.

Tämän tutkimuksen avulla olen voinut tarkastella Fanny Henselin musiikillista toimintaa, joka näkyy hänen päiväkirjeistään ja kirjeistään pääasiassa Felix-veljelle. Näkökulmani on vain yksi mahdollisista tavoista kuvata ja analysoida Henselin musiikillisia toimijuuksia. Siinä on ollut hyötynsä ja haittansa. Tutkimukseni eduksi luen mahdollisuuden kuunnella ikään kuin Fanny Henselin ”omaa ääntä”. Olen voinut lukea seikoista, jotka hän – kirje- ja päiväkirjakonventioiden rajoissa – on nähnyt aiheellisiksi kirjata muistiin, joista kirjoittamisen hän on nähnyt tärkeäksi. Lähdeaineisto avaa myös monia kiinnostavia kysymyksiä, joihin se ei itse pysty suoraan vastaamaan. Tärkein on nähdäkseni kysymys

siitä, missä määrin ja miksi hän jätti kirjoittamatta musiikillisesta toiminnastaan ja erityisesti säveltämisestään. Berliininjuutalaiselle sivistysporvaristonaiselle musiikin tekeminen oli niin olennainen osa jokapäiväistä elämää, ettei se välttämättä koko laajuudessaan kirjautunut nk. egodokumentteihin eikä todennäköisesti muunkaanlaiseen aineistoon. Hensel ei kuitenkaan ollut aivan kuka tahansa sivistynyt porvaristonainen, myös musiikki merkitsi hänet erityiseksi. Tuota eroa ”tavallisiin porvarisnaisiin” hän teki kirjoittamisensa kautta aktiivisesti myös itse.

Kun tutkitaan modernin ajan historiallista henkilöä, jonka toiminta ei ulottunut porvarilliseen julkisuuteen, lähdeaineistoksi jäävät pääasiallisesti egodokumentit. Henselin musiikkitoimijuuksia olisi voinut tietysti tarkastella ottamalla mukaan myös Felix Mendelssohnin kirjeet. Olen rajannut ne kuitenkin varsinaisen analyysini ulkopuolelle. Sisarusten kirjeiden tarkasteleminen vastauksena toistensa kirjeisiin olisi ollut kokonaan oman laajan perustutkimuksen vaatinut aihe, sillä kirjeenvaihtoa on tässä mielessä järjestetty vain minimaalisesti. Käytännön seikat eivät ole olleet ainoa syy jättää Felix-veljen kirjeet vain tausta-aineistoksi. Olen tietoisesti halunnut irrottaa Fanny Henselin pois ”veljensä varjosta”, jossa hänet on mieluusti nähty. Ensimmäinen askel siihen on ollut piirtää Henselin oma kuva. Seuraava askel voisikin olla kirjeenvaihdon analyysi. Sen syvälukeminen saattaisi paljastaa ehkä vieläkin itsenäisemmän Fanny Henselin. Tutkimukseni antaa viitteitä siihen suuntaan.

Tutkimukseni, päinvastoin kuin suurin osa Fanny Hensel -tutkimusta, keskittyy kirjoitettuun aineistoon. Mahdollisuus olisi tietysti ollut tarkastella vaikkapa Henselin sävellyskäsikirjoituksia. Siihen kysymykseen, millaiset musiikilliset toimijuudet olivat mahdollisia Henselille, sävellysten tutkiminen antaisi tietoa vain yhdestä muusikkouden osasta: säveltäjyydestä. Pianosävellyksistä voisi tietysti tulkita myös säveltäjän esittävää muusikkoutta. Säveltäjyyteen keskittynyttä tutkimusta Henselistä on tehty jo paljon. Siihen keskittyminen jättäisi myös huomiotta monet mahdollisuudet, joita porvaristonaisella oli musiikin alueella, ja jotka näkyvät oivallisesti egodokumenteista. Tutkimukseni on laajentanut Fanny Henselin muusikkouden kuvaa säveltäjyyttä laajemmalle. Se on myös keskittänyt huomion ikään kuin paikalliseen musiikkikulttuuriin kanonisoituneen ja institutionalisoituneen sijasta.

Sukupuolihistoriallisessa tutkimuksessa ”modernin murros” on viitannut lähinnä 1800- ja 1900-lukujen taitteen maailmaan, jolloin katsotaan syntyneen aiemmasta olennaisesti erovan ”modernin naisen”. Moderni naiseus on merkinnyt osallistumista julkisuuteen lähinnä työn, koulutuksen ja yhteiskunnallisen osallistumisen muodossa.[726] Tutkimukseni osoittaa, että ”uuden naisen” idut olivat itämässä jo 1800-luvun ensipuoliskolla. Ne nähdäkseen on kuitenkin luettava arjen historiaa paljastavia dokumentteja. Fanny Henselin toiminta oli osa tätä murtautuvassa olevan modernin kasvustoa. Hänen suhteensa modernisoituvaan musiikkikulttuuriin oli monisyinen. Berliininjuutalaisena salonkinaisena hän edusti Preussissa väistyvää kulttuuria, myös musiikkisalonkien viimeinen kukoistus sijoittui juuri hänen ajalleen. Lisäksi hän edusti omana aikanaan väistyvää, nk. vanhaa musiikkia vastakohtana muodinmukaiseen virtuoosiseen musiikkiin. Vaikka Hensel ei koskaan jättänyt musiikkiesitysten järjestämistään, hän kuitenkin profiloi itsensä vähitellen moderniksi säveltäjäksi.

Fanny Henselin musiikki kaikkineen paljastaa, kuinka vahvat rajat naisten luovalle toiminnalle vielä 1800-luvun puolivälissä piirrettiin. Henselin muusikkous oli omalaatuinen dokumentti luovan naisen kamppailusta modernin kynnyksellä. Hänen naisenhahmonsa nousee eräänlaiseksi kouluesimerkiksi, jolla maskuliinista musiikin kaanonia oikaistaan ja järjestetään uudelleen. Vähintään yhtä paljon kuin näitä yleisiä seikkoja olen kuitenkin halunnut nostaa esiin Fanny Henselin yksityisen äänen, historiallisen henkilön biografian kuiskauksen, joka kantautuu tähän päivään saakka keskusteluihin feminismistä, taiteilijuudesta ja luovuuden mahdollisuuksista.

[726] Ks. esim. Immonen ym. 2000, 8-9.

LÄHDEMERKINNÄT, LYHENTEET JA HUOMIOT KIELESTÄ

GB = Green Books -kokoelma Oxfordin Bodleian kirjaston musiikkiosastolla. (Kirje 29.4.1829, GB 42/1.) Numero viittaa kansioon ja siinä olevaan asiakirjaluetteloon.

Hensel = Hensel, Sebastian 1879. *Die Familie Mendelssohn 1729-1847 nach Briefen und Tagebüchern*, vol. I-III. Berliini: B.Behr. (Kirje Karl Klingemannille 31.1.1836, Hensel II, 1-2.) Numero viittaa sivulle.

Elvers = Elvers, Rudolf 1984. Fanny Hensels Briefe aus München 1839. Teoksessa *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmüller zum 60. Geburtstag*. Toim. Leuchtmann Horst ja Robert Münster. Tutzing: Hans Schneider, 65-81. (Kirje Rebeckalle 13.9.[1839], Elvers 73.) Numero viittaa sivulle.

C = Citron, Marcia J. (toim.) 1987. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. Pendragon Press. (Kirje 29.10.1835, C 72.) Numero viittaa julkaistun kokoelman numeroituun kirjeeseen.

WW = Weissweiler, Eva (toim.) 1997. *Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821 bis 1846*. Berliini: Propyläen. (Kirje 1.12.1833, WW 143.) Numero viittaa sivulle.

Helmig ja Maurer = Helmig, Martina ja Annette Maurer (toim.) 1997. Briefe aus der Verlobungszeit. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Baertholdy. Das Werk*. München: edition text+kritik, 139-163. (Kirje Wil-

helm Henselille 23.8.[1829] yöllä, Helmig ja Maurer 152.) Numero viittaa sivulle.

H-U = Renate Hellwig-Unruh 1997b. ”Ein Dilettant ist schon ein schreckliches Geschöpf, ein weiblicher Autor ein noch schrecklicher…”. Sechs Briefe von Fanny Hensel an Franz Hauser (1794-1870). *Mendelssohn Studien 10*. Berlin Duncker & Humblot, 215-226. (Kirje Franz Hauserille 24.11.1843, H-U 222.) Numero viittaa sivulle.

Klein = Klein, Hans-Günter (toim.) 2002a. *Fanny Hensel. Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40*. Wiesbaden: Reichert. (Kirje 1.3.1840, Klein 59.) Numero viittaa sivulle.

Tärkein ja tekstimäärällisesti hallitseva osa aineistoa ovat Fanny Henselin kirjeet Felix Mendelssohnille. Kirjeitä on säilynyt noin kolme sataa. Felix Mendelssohn oli yksittäisistä henkilöistä ainoa, jonka kanssa Fanny Hensel kävi määrällisesti näin laajaa kirjeenvaihtoa. Aina kun lähdeviitteenä on vain kirje ja päivämäärä lähdetietoineen, kyseessä on Fanny Henselin kirje Felix Mendelssohnille. Muiden kirjeiden kohdalla ilmoitetaan, kenelle se on osoitettu. Felix Mendelssohnille osoitetut kirjeet ovat nk. Green Books -kokoelmasta Oxfordin Bodleian kirjaston musiikkiosastolla. Noin puolet näistä on julkaistu Marcia J. Citronin (1987b) toimittamana. Samasta kokoelmasta ovat peräisin myös Eva Weissweilerin (1997) julkaisemat kirjeet. Olen Citronin ja Weissweilerin julkaisujen lisäksi käynyt läpi ne Green Books -kokoelman kirjeet, joita ei ole kummassakaan julkaisussa. Lisäksi olen verrannut Citronin ja Weissweilerin keskenään ristiriitaisia kohtia kirjekäsikirjoituksiin. Ristiriitaisuudet ovat periaatteessa ymmärrettäviä, sillä vaikka Fanny Henselin käsiala on kokonaisuudessaan kohtalaisen selkeää, tekstiin sisältyy tulkintaongelmia. Esimerkiksi a- ja e-kirjaimet sekoittuvat helposti keskenään[727]. Omaan käyttööni annettiin Bodleian kirjastossa mikrofilmikopiot. Filmien naar-

[727] Vanhojen käsialojen tulkintaongelmat ovat tuttuja muuallakin. Saksalaisessa säveltäjäkirjeitä käsittelevässä seminaarissa annettiin esimerkki, kuinka tutkijat toisistaan tietämättä lukivat Carl Maria Weberin kirjeistä nimen ”Berger” ”Gregoriksi” tai ”für Hosen” oli tulkittu ”Abu Hassaniksi” (Allroggen ja Veit, 149-150).

mut ja pölyhiukkaset vaikeuttivat lukemista jonkin verran. Filmit oli joskus myös kuvattu huolimattomasti, niin että osa tekstistä oli kansioiden sidonnasta johtuen poissa tai kuvausjälki oli hyvin himmeää. Erityisestä pyynnöstä sain yhden kerran nähtäväkseni kaksi kirjekansiollista alkuperäisiä kirjeitä[728]. Useimmissa tapauksissa epäselvissä kohdissa päädyin Citronin tulkinnan kannalle, mikä näytti olevan luotettavampi[729]. Citronin kokoelman sitaateissa on merkitty kursiivilla kohdat, jotka Hensel on itse alleviivannut. Olen palauttanut tekstiin alleviivatun muodon.

Kirjeet muille ihmisille ovat aineistossa poikkeuksia. Näistä tärkeimmät ovat Italian matkalta kirjoitetut kirjeet kotiin Berliiniin, jotka oli osoitettu useimmiten äidille, Lea Mendelssohnille tai sisarelle Rebecka Dirichletille. Lisäksi aineistossa ovat mukana kihlausajan kirjeet Wilhelm Henselille, Italian matkalta Münchenistä syksyllä 1839 kotiin kirjoitetut kirjeet sekä muutamat Franz Hauserille eri vuosina osoitetut kirjeet.

Joidenkin kirjeiden alkuperäisiä versioita ei ole enää saatavilla tai tunnettavissa. Tällaisissa tapauksissa tukeuduin Sebastian Henselin (1879) perhekronikkaan, joskin hienoisella varauksella. Hensel otti nimittäin itselleen vapauden editoida ja yhdistellä tekstejä[730]. Henselin kronikassa on sukulaisten lisäksi kirjeitä myös ystäville, esimerkiksi Lontoossa asuvalle Preussin konsulaattivirkailija Karl Klingemannille[731].

Päiväkirja-aineisto on peräisin Berliinin Mendelssohn-arkiston hallussa olevista käsikirjoitusten mikrofilmikopioista, joita on eri vuo-

[728] Alkuperäisen lähteen edessä suhde siihen muuttui täysin: poissa oli lihaskipuihin ja päänsärkyyn tuskastuminen mikrofilmilaitteilla. Tekstin lukeminen oli iloa ja kirjearkilla mahdollisesti olevat kuvat lisäsivät mielihyvää. Välineiden merkitys aineistoon suhtautumisessa onkin tärkeä. Mikrofilmeillä työskennellessäni huomasin tuon tuostakin väsyväni ja toivoin, että aineistoa olisi mahdollisimman vähän. Ajatus oli tietysti vastoin koko tutkimusintressiäni, jonka taustalla oli ajatus, että mitä enemmän on materiaalia, sitä paremmat mahdollisuudet on tavoittaa sieltä aktiivinen musiikkitoimija.

[729] Samaan tulokseen on tullut Mendelssohn-tutkija Peter Ward Jones kirjaston musiikkiosastolta: "Marcia Citron´s transcriptions are on the whole fairly accurate, even though there are some errors. They are, however, ten times more accurate than those contained in the volume of the Felix/Fanny Briefwechsel (…) edited by Eva Weissweiler (…) which is full of mistakes of all kinds." (Sähköpostiviesti kirjoittajalle 26.10.2000.)

[730] Henselin editointi on ollut kielen nykyaikaistamista, mutta myös asioiden pilkkomista ja yhdistelyä. Henselin editoinnista Reich 1991a, 87; Weissweiler 1991, 291; 1993, 13; 1997, 9-10.

[731] Karl Klingemann (1798-1862) oli asunut Mendelssohnien talossa vuosina 1826-1827, ks. Cullen 1982, 76.

silta yhteensä neljä: 1829-1834, 1834-1844, 1844-1847 ja matkapäiväkirja 4.8.-27.9.1835. Aineisto alkaa muutamia viikkoja ennen Fanny Mendelssohnin ja Wilhelm Henselin kihlausta ja ulottuu aivan hänen viimeisiin elinpäiviinsä saakka. Ainoa huomattava puutos ajallisesti on Rooman kevään 1840 päiväkirja. Fanny Hensel on tuolloinkin pitänyt päiväkirjaa, sillä Sebastian Hensel hyödyntää kirjassaan tuolta ajalta myös päiväkirjamerkintöjä. Mendelssohn-arkiston nykyinen johtaja Hans-Günter Klein arvelee päiväkirjan kadonneen (Klein ja Elvers 2002, 15). Vuosien 1834-1844 päiväkirja oli aluksi käytössä vain Eva Roemerin käsin kirjoittamana kopiona, kunnes arkisto sai haltuunsa alkuperäisen ja restauroi sen tutkijoiden käytettäväksi vuonna 2000. Käytössäni on ollut mikrofilmikopiot kaikista käsikirjoituksista. Kleinin ja Elversin (2002) toimittama päiväkirja *Fanny Hensel Tagebücher* sisältää materiaalin kaikista neljästä käsikirjoituksesta. Olen käyttänyt sitä kontrollimateriaalina.

Päiväykset olen yhtenäistänyt muotoon 14.11.1835, vaikka alkuperäisessä olisi jätetty vuosisata merkitsemättä tai kuukausi olisi merkitty sanallisesti. Hakasulut viittaavaat kokoelmien toimittajien omiin päätelmiin tekstin kirjoitusajankohdasta. Tällöin itse tekstistä päiväys on puuttunut ja kirje on jouduttu ajoittamaan muilla perusteilla. Sekä kirjeissä että päiväkirjoissa viikonpäivän merkitseminen päiväykseen on epäsäännöllistä. Viikonpäivät ovat kuitenkin tärkeitä mm. jokapäiväisten rutiinien (säännölliset postipäivät, säännöllinen sunnuntaimatinea, Zelterin perjantaimusiikki, Lauluakatemian tiistaiharjoitukset jne.) vuoksi. Olenkin Disneyn (1994) *Sudenpentujen Superkäsikirjan* avulla etsinyt päivämäärän yhteyteen myös viikonpäivän, vaikkakaan se ei näy viitemerkinnässä.

Huomioita kielestä ja käsialasta

Fanny Henselin tekstien kieliasu heijastaa tyypillisesti 1800-luvun alkupuolen sivistysporvariston saksaa, jolle oli ominaista sekoittaa tekstiin mm. runsaasti vieraskielisiä ilmaisuja. Henselinkin teksteissä vilisee saksan seassa ranskaa, englantia ja italiaa. Kielihistorioitsija Peter von Polenzin (1999, 79) mukaan saksankielen asema alkoi kielessä vahvistua 1800-luvulla. Siihen saakka eniten lainasanoja oli ollut ranskasta, nyt voimistui englannin lainasanojen osuus. Italialaiset sanat löysivät tiensä sivistysporvariston kieleen sekä musiikin ja matkustavien italialaisten

muusikoiden välityksellä että kasvavan Italiaan suuntauneen matkailun myötä. Sivistysporvariston ihanteen ja esikuvan J. W. von Goethen Italian matkakirjojen osat olivat ilmestyneet jo 1810- ja 1820-luvuilla[732]. Felix Mendelssohn teki oman *Bildungsreisensa*[733] Italiaan 1830-1831 ja kirjoitti sieltä yksityiskohtaisia kuvauksia, joissa oli mukana runsaasti italialaisia termejä. Ranskaa Fanny Hensel osasi jo lapsena. Sisarukset olivat Pariisissa Marie Bigot´n pianonsoitonoppilaina jo vuonna 1816. Fanny-tyttären vuonna 1820 säveltämistä liedeistä lähes kaikki ovat ranskankielisiin runoihin, 1830-luvun puolivälissä hän sävelsi puolestaan lordi Byronin englanninkielisiin runoihin[734].

Oikeinkirjoituksessa on nykysaksalle vieraita kirjoitustapoja. Esimerkiksi ”ieren” -loppuiset verbit ovat ”iren” -loppuisia ja mm. ”gibt” -verbimuoto kirjoitetaan ”giebt”. Kun substantiiveista alkoi jäädä ylimääräinen e-pääte pois (”Grab” vs. ”Grabe”), Fanny Hensel oli oikeinkirjoituksessaan häilyväinen ja käytti väliin lyhyempää, väliin pidempää muotoa. Samoin oli verbien e-pidennyksen laita (”stehn” vs. ”stehen”). Pääsääntöisesti hän käytti vielä vanhoja muotoja ”stehn” ja ”Grabe”. Sanojen kirjoitusasu vaihtelee myös c- ja k-kirjainten suhteen (Singacademie vs. Singakademie). Vaihtuvuutta on myös i- ja y-kirjainten käytössä (Heyne vs. Heine) sekä i- ja ie -äänteiden kirjoitusasussa (Ritz vs. Rietz). Tekstissä vaihtelee myös ”und” -sanan kirjoitusasu. Varhaisvuosina sana kirjoitettiin kokonaisena ”und”, sitten monien vuosien ajan lyhennettynä ”u.” ja viimeisinä vuosina hän kirjoitti sanan taas kokonaisena.

Persoonapronominien sukupuolen mukainen käyttö on häilyvää, samoin oikea persoonan mukainen taivutus. Häilyvää on myös ison ja pienen d-kirjaimen käyttäminen.

Fanny Henselin käsiala on esimerkiksi Wilhelmin käsialaan verrattuna helppolukuista (Helmig ja Maurer 1997, 140). Myös Marcia J. Citron (1987, li) kuvaa kirjeitä helppolukuisiksi, joskaan käsiala ei ole hänen mielestään yhtä eleganttia kuin Felix Mendelssohnilla. Mutta esimerkiksi yliviivauksia ja virheellisiä sanoja on harvoin. Käsiala onkin

732 Goethen matkakirjojen taustoja selvittää päiväkirjojen suomentaja Sinikka Kallio, Ks. *Goethe Italian matka päiväkirjoineen* 1992, 21.
733 Matkan merkityksestä sivistysporvariston lasten kasvattamisessa Kleßmann 1993, 193-194.
734 Ks. esim. Maurer 1997b.

säännöllistä, ja sen opittuaan kaikki muut 1800-luvun käsialat alkoivat näyttää sotkuisilta ja epäselviltä.[735] Kysymys on tietysti henkilökohtaisesta asenteesta ja lukemaan tottumisesta. Henselin käsiala pienenee iän karttuessa. Lisäksi olen ollut lukevinani Fanny Henselin käsialasta myös hänen mielialaansa[736]. Varsinkin 1840-luvun päiväkirjakäsialasta näkee, milloin elämä hymyili. Lauseet rönsyilevät ja toistavat harmonista yhteenkuuluvuutta luonnon kanssa, nautintoa senhetkisestä olemassaolosta. Ankeampien aikojen ollessa käsillä teksti kantaa raskaita ja usein niukkoja mainintoja vastoinkäymisistä.

Käännöksissä olen yrittänyt tavoittaa tekstin kokonaishenkeä. Mikäli mahdollista käytän vanhahtavaa suomea, mutta silti tavoitteeni on ollut sujuva ja värikäs kieli. Kielileikit, sattuvat sanonnat ja sananlaskut olen pyrkinyt saamaan yhtä osuvasti suomen kielelle. Olen joskus lyhentänyt tekstiä pisteillä. Fanny Henselin lauseet saattavat olla hengästyttävän pitkiä ja lauseen informaatio on vaarassa hukkua pelkkien pilkulla erotettujen kokonaisuuksien alle.

---

[735] Ensimmäinen kosketus 1800-luvun alun saksalaisen käsialan kanssa oli shokeeraava. Olin kesällä 1996 ensimmäisellä arkistovierailulla Berliinissä ja olin ajatellut lukaista Fanny Henselin päiväkirjat. Saatuani ensimmäisen tekstin eteeni olin kauhuissani, sillä en ymmärtänyt siitä juuri mitään. Kirjoitus edessäni olisi yhtä hyvin voinut olla jotain itselleni täysin vierasta kieltä ja ortografiaa. Palasin mikrofilmikopioiden kera Suomeen ja menin heti vanhojen käsialojen kurssille, mikä antoi avaimet käsialan ymmärtämiseksi.

[736] Välitön huomio tutkimuspäiväkirjassani Oxfordissa: ”Kiihtynyt teksti juoksee eteenpäin hullun lailla” (7.12.2000).

LÄHTEET

Käsikirjoitukset

Fanny Henselin kirjeet Felix Mendelssohnille. Nk. Green Books -kokoelma Oxfordin Bodleian kirjaston musiikkiosastolla.

Fanny Henselin päiväkirjat Mendelssohn-Arkistossa Berliinin valtionkirjaston musiikkiosastolla.

Päiväkirja 1829-1834. Sg: Ma Depos. Berlin 500, 22.
Päiväkirja 4.8.- 27.9.1835. Sg: MA Ep. 479.
Päiväkirja 1834-1847. Sg: MA Ms. 162, 1,2

Eva Roemerin kopio Fanny Henselin päiväkirjasta vuosilta 1834-1844. Sg: MA Ms. 103.

Aikalaislehdistö

Allgemeine Musikalische Zeitung 1841
Berliner Musikalischer Zeitung 1845
Berliner Tageblatt 1886, nrot 39-46
Der Musikalische Salon 1846-1847
Haude & Spenersche Zeitung 1838
Neue Musikalische Zeitung für Berlin 1847
Signale 1846
Vossische Zeitung 1831, 1832, 1838, 1841 ja 1847

Kirjeet tekijälle

Klein, Hans-Günther 23.8.2001
Wilhelmy-Dollinger, Petra 2.11.2001

Sähköpostiviestit tekijälle

Hellwig-Unruh, Renate 18.3.2003
Jones, Peter Ward 26.10.2000
Mattlar, Marja 21.1.2003
Mäkelä, Tomi 16.3.2002

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Abelore, Henry, Michele Aina Barale ja David M. Halperin (toim.) 1993. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge.

Adelung, Johann Christoph 1796. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Vol. 2. Leipzig.

Adler, H. G. 1969. *The Jews in Germany: From the Enlightment to National Socialism*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

Airaksinen, Timo ja Anssi Kuusela 1994. Lukiolaisen filosofia. Helsinki: Otava.

Allroggen, Gerhard ja Joachim Veit 1997. Die Weber-Briefausgabe. Teoksessa *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts*. Toim. Bennwitz, Hanspeter ym., 136-168.

Arendt, Hannah 2002. *Vita activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Tampere: Vastapaino. (Englanninkielinen alkuteos *The Human Condition*, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press 1958, suomenkielinen käännös Tampereen yliopiston käännöstieteen opiskelijat, ohjaus ja toimitustyö Riitta Oittinen.)

Arhold, Whittal 1992. *Romantiikan musiikki*. Kuopio: Puijo.

Autio, Sari, Sari Katajala-Peltomaa ja Ville Vuolanto (toim.) 2001. *Historioitsijan arki ja tutkimuksen prosessi*. Tampere: Vastapaino.

Awerbuch, Marianne ja Stefi Jersch-Wenzel (toim.) 1992. *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik*. Berliini: Colloquim.

Ballstaedt, Andreas ja Tobias Widmaier 1989. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Beihelfe zum Archiv für Musikwissenschaft Band XXVIII. Wiesbaden ja Stutgart: Franz Steiner.

Barz, Gregory F. ja Timothy J. Cooley (toim.) 1997. *Shadows in the Field.* New York: Oxford University Press.
Battersby, Christine 1994. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics.* Lontoo: The Women´s Press. (Ensimmäinen painos 1989.)
Benjamin, Phyllis 1990. A Diary-Album for Fanny Mendelssohn Bartholdy. *Mendelssohn-Studien* 7. Berliini: Duncker & Humblot 1990, 179-217.
Bennwitz, Hanspeter, Gabriele Buschmeier ja Albrecht Riethmüller (toim.) 1997. *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts. Bericht des Kolloquiums Mainz 1994.* Akademie der Wissenschaften und der Litteratur. Mainz. Stuttgart: Franz Steiner.
Berlinische Lebensbilder. Band 9: Stadtbild und Frauenleben: Berlin im Spiegel von 16 Frauenportäts. Berliini: Stapp 1997.
Berman, Marshall 1983. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity.* Lontoo: Verso.
Bernhard, Marianne 1980. *"Es gibt nur ein Berlin…". Chronik einer Hauptstadt.* Wien ja München: Meyster.
Bernstein, Jane J. 1987. "Shout, Shout, Up with Your Song!" Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer. Teoksessa *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950.* Toim. Bowers, Jane ja Judith Tick, 304-324.
Blessing, Karl 1939. *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Berliini: Bernard Hahnefeld.
Blodgett, Harriet 1988. *Century of Female Days: Englishwomen´s private diaries.* New Brunswick ja New Jersey: Rutgers University Press.
Borchard, Beatrix 1991. Clara Schumann: *Die Witwe als Herausgeberin. Teoksessa Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes.* Toim. Runge, Anita ja Liselotte Steinbrügge, 115-123.
- 1997. "Mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen" Berlin, Leipziger Straße Nr. 3. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk.* Toim. Martina Helmig, 9-21. (Artikkeli on julkaistu suomeksi *Musiikki* 2/1998.)
- 1999. Opferaltäre der Musik. Teoksessa *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik.* Toim. Borchard, Beatrix ja Monika Schwarz-Danuser, 27-46.
- 2000. Musik ist mehr als Unterhaltung – Mendelssohns *Lieder ohne*

Worte. Zur musikalisch ästhetischen Konstruktion einer deutschen Musik und ihre Folge. Teoksessa *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*. Toim. Kaden, Christian ja Volker Kalisch, 85-98.

Borchard, Beatrix ja Monika Schwarz-Danuser (toim.) 1999. *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*. Stuttgart ja Weimar: J. B. Metzler.

Botstein, Leon 1993. Songs Without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn. *The Musical Quartlerly*, Winter 1993, Volume 77 Number 4, 561-578.

Bowers, Jane ja Judith Tick (toim.) 1987. *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press. (Ensimmäinen painos 1986.)

Brinker-Gabler, Gisela (toim.) 1988. *Deutsche Literatur von Frauen* 1-2. München: C. H. Beck.

Büchter-Römer, Ute 2001. *Fanny Mendelssohn-Hensel*. Hampuri: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Cadenbach, Rainer 1997. Fanny und Felix wetteifern in Klavierquartetten. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. Toim. Martina Helmig, 81-92.

Calabrese, Rita 1988. "Wie gerne möchte ich einen neuen Ausdruck dazu erschaffen". Tagebuchlitteratur von Frauen. Teoksessa *Deutsche Literatur von Frauen* 1-2. Toim. Gisela Brinker-Gabler, 129-142.

Citron, Marcia J. 1983. The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel. *The Musical Quarterly*, 69 no 4 (Fall 1983), 570-594.

- 1987. Women and the Lied, 1775-1850. Teoksessa *Women Making Music. The Western Art Tradition*, 1150-1950. Toim. Bowers, Jane ja Judith Tick, 224-248.

-1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge: University Press.

Citron, Marcia J. (toim.) 1987. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. New York: Pendragon Press.

Cook, Nicholas ja Mark Everist (toim.) 2001. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press. (Ensimmäinen painos 1999.)

Cullen, Michael 1982. Leipziger Straße Drei – Eine Baubiographie. *Men-*

delssohn-Studien 5. Berliini: Duncker & Humblot, 45-77.
Cusick, Suzanne 2001. Gender, Musicology, and Feminism. *Rethinking Music*, toim. Cook, Nicholas ja Mark Everest, 471-498.
Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
Dahlhaus, Carl 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Wiesbaden: Laaber Verlag.
Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press. (Alun perin *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980. Englanniksi kääntänyt J. Bradford Robinson.)
Dahlhaus, Carl 1994. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel ym.: Bärenreiter. (Ensimmäinen painos 1978.)
Dahlhaus, Carl (toim.) 1967. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
Dahlhaus, Carl (toim.) 1980. *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
Dahlström, Fabian 1976. *Bernhard Henrik Crusell. Klarinettisten och hans större instrumentalverk*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.
Daverio, John 1993. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York ym.: Macmillan.
Davidoff, Leonore 1998. Regarding Some 'Old Husbands' Tales': Public and Private in Feminist History. Teoksessa *Feminism, the Public and the Private*, toim. Joan B. Landes, 164-194.
Deaville, James 1998. Liszt´s Virtuosity and His Audience: Gender, Class and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century. Teoksessa *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Toim. Annette Kreutziger-Herr, 290-309.
DeNora, Tia 1995. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna 1792-1803*. Berkeley ym.: University of Californian Press.
Dienst, Heide ja Edith Saurer (toim.) 1990. *"Das Weib existiert nicht für sich". Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft*. Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Bd. 48. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
Disney, Walt 1994. *Sudenpentujen Superkäsikirja*. Helsinki: Helsinki Media

ja Karisto.
Doflein, Erich 1969. Historismus in der Musik. Teoksessa *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Toim. Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 9-40.
Drewitz, Ingeborg 1984. *Berliner Salons*. Berliini: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung. (Ensimmäinen painos 1979.)
Duden. Band 2. Mannheim ym.: Bibliographisches Institut Dudenverlag.
Eagleton, Terry 1990. *The Ideology of Aesthetics*. Oxford: Blackwell.
Ebrecht, Angelika 1991. Rettendes Herz und Puppenseele. Zur Psychologie der Fernliebe in Rilkes Briefwechsel mit Magda von Hattingberg. Teoksessa *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*. Toim. Runge, Anita ja Liselotte Steinbrügge, 147-172.
Einstein, Alfred 1947. *Music In The Romantic Era*. Lontoo: J. M. Dent & Sons.
Elshtain, Jean Bethke 1981. *Public Man, Private Woman. Women in Social and Political Thought*. Oxford: Martin Robertson.
Elvers, Rudolf 1984. Fanny Hensels Briefe aus München 1839. Teoksessa *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmüller zum 60. Geburtstag*. Toim. Leuchtmann, Horst ja Robert Münster, 65-82.
-1997. Die Bedeutung einer Mendelssohn-Briefausgabe. Teoksessa *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts. Bericht des Kolloquiums Mainz 1994*. Toim. Hanspeter Buschmeier ym., 58-63.
- 1999. Durchgerutscht. Einige Bemerkungen zur Ausgabe des Briefwechsels zwischen Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy. *Mendelssohn-Studien* 11. Berliini: Duncker & Humblot, 131-144.
Elvers, Rudolf (toim.) 1984. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*. Fischer Taschenbuchverlag.
Elvers, Rudolf ja Peter Ward Jones 1993. Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy. *Mendelssohn-Studien* 8. Berliini: Duncker & Humblot, 85-103.
Eräsaari, Risto ja Jussi Kotkavirta 1989. Esittely. Jürgen Habermas. *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Kotkavirta, Jussi ja Esa Sironen.
Etymologisches Wörterbuch des Deutsch. Berliini: Akademie-Verlag 1989.

Fay, Elisabeth A. 1998. *A Feminist Introduction to Romanticism.* Malden ja Oxford: Blackwell Publishers.
Fellinger, Imogen 1967. Die Begriffe *Salon* und *Salonmusik* in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts.* Toim. Carl Dahlhaus, 131-141.
Fink, Monika 1991. Musik in Ateliers – Privates Musizieren bildender Künstler. Teoksessa *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben.* Festschrift für Walter Salmen. Toim. Fink, Monika, Rainer Gstrein ja Günter Mössmer, 129-141.
Fink, Monika, Rainer Gstrein ja Günter Mössmer 1991 (toim.). *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privatem Leben.* Festschrift für Walter Salmen. Innsbruck: Edition Helbling.
Fochert, Arno 1980. Adolf Bernard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung. Teoksessa *Studien zur Geschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert.* Toim. Carl Dahlhaus, 381-404.
Fraser, Nancy 1987. What´s Critical about Critical Theory? The Case of Habermas and Gender. Teoksessa *Feminism as Critique.* Toim. Benhabib, Sheila ja Drucilla Cornell. Cambridge ja Oxford: Polity Press ja Basel Blackwell, 31-56.
Friedland, Bea 1975. *Louise Farrenc*, 1804-1875. *Composer, Performer, Scholar.* Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press.
Fröhlich, Roswitha 1997. *Wer war Fanny Hensel. Auf den Spuren von Fanny Mendelssohn.* München: Ellermann.
Gadamer, Hans-Georg 1965. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). (Ensimmäinen painos 1960.)
Giddens, Anthony 1992. *The Consequences of Modernity.* Cambridge: Polity Press. (Ensimmäinen painos 1990.)
Goehr, Lydia 1992a. *The Imagenary Museum of Musical Works.* Oxford: Clarendon Press.
Goehr, Lydia 1992b. Writing Music History. *History & Theory.* May 1992, Vol. 31 Issue 2, 182-200.
Goethe Italian matka päiväkirjoineen. Valikoiden suomentanut ja johdannon laatinut Sinikka Kallio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide 1992.
Gradenwitz, Peter 1991. *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Gesch-*

mackbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
Gstrein, Rainer 1991. Musik in der *intimité du salon.* Pariser Salons des frühen 19. Jahrhunderts als Stätten privaten Musizierens. Teoksessa *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift für Walter Salmen.* Toim. Fink, Monika, Rainer Gstrein ja Günter Mössmer, 113-120.
Habermas, Jürgen 1981. *Strukturwandel der Öffentlichkeit.* Darmstadt ja Neuwield: Luchterhand. (Ensimmäinen painos 1962.)
Habermas, Rebekka 2000. *Frauen und Männer des Bürgertums.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Hahn, Barbara 1988. Weber verstehen alles à la lettre. Briefkultur im beginnenden 19. Jahrhundert. Teoksessa *Deutsche Literatur von Frauen* 1-2. Toim. Gisela Brinker-Gabler, 13-26.
- 1997. Der Mythos vom Salon. "Rahels Dachstube" als historische Fiktion. Teoksessa *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons.* Toim. Hartwig von Schulz, 213-234.
- 1999. Häuser für die Musik. Akkulturation in Ton und Text um 1800. Teoksessa *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik.* Toim. Borchard, Beatrix ja Monika Schwarz-Danuser, 3-26.
Hallam, Julia ja Annecka Marshall 1993. Layers of Difference: The Significance of a Self-Reflexive Research Practice for a Feminist Epistemological Project. Teoksessa *Making Connections: Women´s Studies, Women´s Movements, Women´s Lives.* Toim. Mary Kennedy ym., 64-78.
Hanson, Alice M. 1985. *Musical Life in Biedermeier Vienna.* Cambridge ym.: Cambridge University Press. Cambridge Studies in Music.
Hapuli, Ritva 2003. *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Hedwall, Lennart 2001. *Tonsättaren Erik Gustaf Geijer. En musikalisk biografi.* Geijerstudier. Skrifter utgivna av Geijersamfundet 8. Tukholma: Edition Reimers.
Helmig, Martina ja Annette Maurer (toim.) 1997. Fanny Mendelssohn Bartholdy und Wilhelm Hensel. Briefe aus der Verlobungszeit. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk.* Toim. Martina Helmig, 139-163.

Hellwig-Unruh, Renate 1997a. *…so bin ich mit meiner Musik ziemlich allein.* Die Komponistin und Musikerin Fanny Hensel, geb. Mendelssohn. Teoksessa *Berlinische Lebensbilder*, 235-261.
-1997b. Briefe von Fanny Hensel an Franz Hauser. *Mendelssohn-Studien* 10. Berliini: Duncker & Humblot, 215-225.
- 2000. *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen.* Adliswill: Edition Kunzelmann.
Hensel, Sebastian 1879. *Die Familie Mendelssohn 1729-1847 nach Briefen und Tagebüchern*, vol. I-III. Berliini: B.Behr.
Herttrich, Ernst ja Hans Schneider (toim.) 1985. *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag.* Tutzing: Hans Schneider.
Hertz, Deborah 1988. *Jewish High Society in Old Regime Berlin.* New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
Heyden-Rynsch von, Verena 1992. *Europäische salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur.* München: Artemis & Winkler.
Hirn, Sven 1981. *Kuvat kulkevat. Kuvallisen esityksen perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa.* Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 11. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
Hoffmann, Freia 1991. *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur.* Frankfurt/M ja Leipzig: Insel Verlag.
-1992. Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin.* Toim. Hoffmann, Freia ja Eva Rieger, 77-93.
Hoffman, Freia ja Eva Rieger (toim.) 1992. *Von Spielfrau zur Performance-Künstlerin.* Kassel: Furore.
Holmquist, Ingrid 2000. *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur.* Stockholm/Stehag: Symposium.
Honegger, Claudia 1992. *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850.* Frankfurt ja New York: Campus. (Ensimmäinen painos 1991.)
Huber, Annegret 1997. In welcher Form soll man Fanny Hensels "Choleramusik" aufführen? Teoksessa *Mendelssohn-Studien* 10. Berliini: Duncker & Humblot, 227-245.
Huttunen, Matti 2002. Lajit ja klassikot: pohdintoja lajiteoriasta ja suomalaisesta nykymusiikista. *Sävellys ja musiikinteoria* 1-2/2002, 67-82.

Illman, Karl-Johan ja Tapani Harviainen 1987. *Juutalaisten historia.* Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos ruotsiksi 1986 *Judisk historia.* Religionsvetenskapliga skrifter nr 14. Åbo: Åbo Akademi.)
Immonen, Kari 1996. *Historian läsnäolo.* Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja n:o 26, Turun täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:51.
Immonen, Kari (toim.) 1988. *Tieteen historia – tieteen kritiikki.* Turku: Turun yliopisto, Historian laitos.
Immonen, Kari, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä ja Kaisa Vehkalahti (toim.) 2000. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800-1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta.* Helsinki: SKS.
Immonen, Kari ja Maarit Leskelä-Kärki (toim.) 2001. *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen.* Tietolipas 175. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Jacob, Heinrich Edvard 1963. *Felix Mendelssohn and his times.* Lontoo: Barrie and Rockliff. (Alkuteos saksaksi 1959 Frankfurt/M: S. Fischer, käännös Richard ja Clara Winston.)
Jensen, Lisbeth 1998. Musiklivet i Charlotte Schimmelmanns og Friederike Bruns saloner. Teoksessa *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850.* Toim. Anne Scott Sørensen, 231-250.
Jezic, Diane Peacock 1988. *Women Composers. The Lost Tradition Found.* New York: The Feminist Press.
Johannisson, Karin 2001. *Nostalgia.* Bonnier Essä. Tukholma: Bonnier.
Johnson, James H.1995. *Listening in Paris. A Cultural History.* Berkeley ym.: University of California Press.
Jonsson, Leif 1998. *Offentlig musik i Uppsala 1747-1854. Från representativ till borgerlig konsert.* Musik i Sverige. Dokument och förteckningar. Skriftserie utgiven av Statens musikbibliotek genom Dokumentationsenheten SMA 10. Tukholma: Statens musikbibliotek.
Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatöörimuusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi.* Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampere: Tampereen yliopisto.
Kaartinen, Marjo 2002. Public and private: Challenges in the study of early modern women´s lives. Teoksessa *Time Frames. Negotiating Cultural History.* Toim. Korhonen, Anu ja Kirsi Tuohela, 89-104.
Kaden, Christian ja Volker Kalisch (toim.) 2000. *Von delectatio bis enter-*

tainment: das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Musik-Kultur. Eine Schriftreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Band 7. Essen: Die Blaue Eule.
Kalela, Jorma 2000. H*istoriantutkimus ja historia*. Helsinki: Hanki ja jää.
Karkama, Pertti 1988. Miten kirjallisuudentutkimus kehittyy? Teoksessa *Tieteen historia – tieteen kritiikki*. Toim. Kari Immonen, 93-107.
- 1994. *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Kennedy, Mary ym. (toim.) 1993. *Making Connections: Women´s Studies, Women´s Movements, Women´s Lives*. Lontoo ja Washington D.C.: Taylor & Francis.
Kerman, Joseph 1983. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*. Volume 10,107-125.
- 1985. *Musicology*. Lontoo: Fontana Press ja Collins.
Kinnunen, Tiina 2001. Ennakkositoumuksista ymmärtämiseen. Teoksessa *Historiantutkijan arki ja tutkimuksen prosessi*. Toim. Autio, Sari, Sari Katajala-Peltomaa ja Ville Vuolanto, 49-67.
Kjellberg, Erik (toim.) 1999. *Natur och Kulturs Musikhistoria*. Tukholma: Natur och kultur.
Klein, Hans-Günther 1990. 25 Jahre Mendelssohn-Archiv. *Jahrbuch Preubischer Kulturbesitz*. Band XXVII. Gebr. Mann Verlag, 333-345.
- 1993. "…dieses allerliebste Buch". Fanny Hensels Noten-Album. *Mendelssohn-Studien* 8. Berliini: Duncker & Humblot, 141-155.
- 2001. Eine (fast)unendliche Geschichte. Felix Mendelssohn Bartholdys Hochzeitsmusik für seine Schwester. *Mendelssohn-Studien* 12. Berliini: Duncker & Humblot, 179-186.
Klein, Hans-Günter (toim.)1995. *Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*. Musikbibliographische Arbeiten Band 13. Tutzing: Hans Schneider.
- (toim.) 1997. *Das verborgene Band: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*; Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin - Preubischer Kulturbesitz zum 150. Todestag des beiden Geschwister. Ausstellungskataloge/Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; N.F., 22. Wiesbaden: Reichert.

- (toim.) 2002a. *Fanny Hensel. Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40*. Wiesbaden: Reichert.
- (toim.) 2002b. *Die Mendelssohns in Italien*. Ausstellung des Mendelssohn-Archivs der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz 6. Dezember 2002 bis 18. Jahuar 2003. Wiesbaden: Reichert.
Klein, Hans-Günter ja Rudolf Elvers (toim.) 2002. *Fanny Hensel. Tagebücher*. Wiesbaden ym.: Breitkopf & Härtel.
Kleßmann, Eckart 1993. *Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie*. Frankfurt a/M ja Leipzig: Insel. (Ensimmäinen painos 1990 Zürich ja München: Artemis.)
Knepler, Georg 1961. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Band I-II. Berliini: Henschel Verlag.
Kocka, Jürgen 1987. Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert. Teoksessa *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Toim. Jürgen Kocka, 21-63.
Kocka, Jürgen (toim.)1987. *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck ja Ruprecht.
Konold, Wulf 1984. *Felix Mendelssohn und seine Zeit*. Regensburg: Laaber.
Koivunen, Anu ja Marianne Liljeström 1996. Paikantuminen. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Koivunen Anu ja Marianne Liljeström, 271-292.
Koivunen, Anu ja Marianne Liljeström (toim.) 1996. Avainsanat. *10 askelta femistiseen tutkinukseen*. Tampere: Vastapaino.
Korhonen, Anu ja Kirsi Tuohela (toim.) 2002. *Time Frames. Negoatiating Cultural History*. Cultural History – Kulttuurihistoria 1. Turku: Turun yliopisto, Kulttuurihistorian laitos.
Kotkavirta, Jussi ja Esa Sironen (toim.)1989. *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Helsinki: Tutkijaliitto. (Ensimmäinen painos 1986.)
Krautwurst, Franz 1979. Hensel Fanny. Teoksessa *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, osa 16. Kassel ym.: Bärenreiter.
Kreutziger-Herr, Annette (toim.) 1998. *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 15. Frankfurt a/M ym.: Peter Lang.
Kruse, Joseph A. 1985. ”Verzeiht den schändlich schlechten Brief…”

Felix Mendelssohn Bartholdy als Briefschreiber. Teoksessa *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*. Toim. Herttrich, Ernst ja Hans Schneider, 331-347.
Kupferberg, Herbert 1972. *The Mendelssohns. Three Generations of Genius*. Lontoo ja New York: W. H. Allen.
Köhler, Ruth ja Wolfgang Richter (toim.) 1954. *Berliner Leben 1806-1847. Erinnerungen und Berichte*. Rütten & Loening.
Landes, Joan B. 1998. The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration. Teoksessa *Feminism, the Public and the Private*. Toim. Joan B. Landes, 135-163.
Landes, Joan B. (toim.) 1998. *Feminism, the Public and the Private*. Oxford ja New York: Oxford University Press.
Laschke, Jutta Juliane 1988. *Wir sind eigentlich wie wir sein möchten, und nicht so wir sind: zum dialogischen Charakter von Frauenbriefen Anfang des 19. Jahrhundert, gezeigt an den Briefen von Rahel Varnhagen und Fanny Mendelssohn*. Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1072. Frankfurt/M ym.: Peter Lang.
Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
Leppert, Richard 1988. *Music and Image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge ym.: Cambridge University Press.
Leppert, Richard ja Susan McClary 1987. Introduction. Teoksessa *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Toim. Leppert, Richard ja Susan McClary, xi-xix.
Leppert, Richard ja Susan McClary (toim.) 1987. *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
Leskelä, Maarit 1998. *Päiväkirjojen Aino Kallas – naissubjekti modernin murroksessa*. Painamaton lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto, Kulttuurihistoria.
Letzter, Jaqueline ja Robert Adelson 2001. *Women Writing Opera: Creati-*

vity and Controversy in the Age of the French Revolution. Studies in the History of Society and Culture. Berkeley: University of California Press.
Leuchtmann, Horst ja Robert Münster (toim.) 1984. *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmüller zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider.
Lichtenfeld, Monika 1969. Zur Geschichte, Idee und Ästhetik der historischen Konzerts. Teoksessa *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Toim. Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 41-54.
Lipp, Carola (toim.) 1998. *Schimfende Weiber und patriotische Jungfrauen. Frauen im Vormärz und in der Revolution 1848/49*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. (Ensimmäinen painos 1986, Bühl-Moos: Elster Verlag.)
Locke, Ralph P. 1990. Paris: Center of Intellectual Ferment. Teoksessa *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*. Toim. Alexander Ringer, 32-83.
Lützen, Karin 2000. The Cult of Domesticity in Danish Women´s Philantropy, 1870-1920. Teoksessa *Gender and Vocation. Women, Religion and Social Change in the Nordic Countries, 1830-1840*. Toim. Pirjo Markkola, 147-176.
Löwenthal-Hensel, Cécile 1990. Neues zur Leipziger Straße Drei. *Mendelssohn-Studien* 7. Berliini: Duncker & Humblot, 141-151.
Mahling, Christoph-Hellmut 1980. Zum "Musikbetrieb" Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teoksessa *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Toim. Carl Dahlhaus, 27-123.
- 1990. Berlin: 'Music in the Air'. Teoksessa *The early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*. Toim. Alexander Ringer, 109-139.
Markkola, Pirjo 2000. The Calling of Women: Gender, Religion and Social Reform in Finland, 1860-1920. Teoksessa G*ender and Vocation. Women, Religion and Social Change in the Nordic Countries, 1830-1940*. Toim. Pirjo Markkola, 113-146.
Markkola, Pirjo (toim.) 2000. *Gender and Vocation. Women, Religion and Social Change in the Nordic Countries, 1830-1840*. Studia Historica 64. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Marschner, Bo 1999. 1800-talet. Teoksessa *Natur och Kulturs Musikhistoria*, toim. Erik Kjellberg, 426-550.
Mascuch, Michael 1997. *Origins of the Individualist Self. Autobiography & Self Identity in England, 1591-1791*. Cambridge: Polity Press.
Maurer, Annette 1997a. *Thematisches Verzeichnis der Klavierbegleiteten Solo-*

lieder Fanny Hensels. Kassel: Furore.
- 1997b. Biographische Einflüsse auf das Liedschaffen Fanny Hensels. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. Toim. Martina Helmig, 33-41.
- 1997c. "…ein Verdienst um die Kunstzustände unserer Vaterstadt" – Fanny Hensels "Sonntagsmusiken". *Viva voce* 1997, 11-13.
Maurer, Annette ja Annegret Huber 1997. Fanny Mendelssohn Bartholdys Lied *Die Schwalbe* als Musikbeilage des Almanachs *Rheinblüthen*. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. Toim. Martina Helmig, 51-57.
Mazohl-Wallning, Brigitte (toim.) 1995. B*ürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*. L´Homme Schriften 2, Reihe zur Feministischen Geschichtswissenschaft, Band 2. Wien ym.: Böhlau.
Mendel, Hermann ja August Reissmann (toim.) 2001. *Musikalisches Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften in 12 Bänden*. Band III. Hildesheim ym.: Georg Olms Verlag. (= uusintapainos samannimisestä Herman Mendelin toimittamasta teoksesta. Berliini: R. Oppenheim 1873.)
Mendelssohn, Paul (toim.)1862. *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus dem Jahren 1830 bis 1832*. Leipzig: Hermann Mendelssohn. 3. muuttamaton painos.
Meyers enzyklopädisches Lexikon, vol. 14. Mannheim: Bibligrafisches Institut 1975.
Mittendorfer, Konstanze 1995. Die ganz andere, die häusliche Häfte: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin. Teoksessa *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*. Toim. Brigitte Mazohl-Wallning, 27-80.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG). Sachteil 1. Toim. Ludwig Finscher. Kassel ym.: Bärenreiter ja Stuttgart ja Weimar: J. B. Metzler. 2. painos 1994.
Moisala, Pirkko 1998. Uudistuva musiikintutkimus. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Vierimaa, Irma, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam, 322-332.
- 2001. Kohti dialogista musiikkianalyysiä. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Tyrväinen, Helena ym., 369-385.
Moisala, Pirkko ja Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Naissä-*

veltäjiä keskiajalta nykyaikaan. Helsinki: Kirjayhtymä.
Mustakallio, Marja 1996. Tutkimus ja eläytyminen – Fanny Henselin jäljillä Berliinissä. *Musiikin suunta* 3/1996, 31-37.
- 1998a. Biografiaa ja musiikkianalyysiä. *Musiikki* 1/1998.
- 1998b. Fanny Henselin tilaneuvotteluja. *Musiikki* 2/1998.
- 1998c. *Fanny Henselin musiikilliset roolit 1829-1847.* Painamaton lisensiaatin tutkimus. Åbo Akademin musiikkitieteen laitos.
Müller, Gisela A. 1998. "Alter Ego" oder "das Andere": Aspekte des "veränderlichen" Geschwisterhältnisses von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy. Teoksessa *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.* Toim. Annette Kreutziger-Herr, 271-280.
Mäkelä, Tomi 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus I-II: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi* 1-2, 1988, 141-156 ja 66-77.
Mäkelä, Tomi 1989. *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik.* Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 37. München ja Salzburg: Emil Katzbichler.
Mäkelä, Tomi 2000. Musik als unterhaltsamer Genuß. Teoksessa *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik.* Toim. Kaden, Christian ja Volker Kalisch, 69-84.
Mäkelä, Tomi ja Christoph Kammertöns (toim.) 1998. *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften.* Hampuri: Bockel.
Nikisch, Reinhard M. G. 1988. Briefkultur: Entwicklung und sozialgeschichtliche Bedeutung des Frauenbriefes im 18. Jahrhundert. Teoksessa *Deutsche Literatur von Frauen* 1-2. Toim. Gisela Brinker-Gabler, 389-409.
Nordin, Svante 1999. *Filosofian historia. Länsimaisen järjen seikkailut Thalesta postmodernismiin.* Oulu: Pohjoinen. (Suomentanut Jukka Heiskanen.)
Olivier, Antje 1997. *Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin.* Düsseldorf: Droste.
Ollila, Anne 2001. Naishistoria ja sukupuolijärjestelmä. Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen.* Toim. Immonen, Kari ja Maarit Leskelä-Kärki, 75-90.
- 2002. Questioning the categories of private and public: Salons in the

Nordic countries in the nineteenth century. Teoksessa *Time Frames. Negotiating Cultural History*. Toim. Korhonen, Anu ja Kirsi Tuohela, 125-132.
Panke-Kochinke 1991. *Die anständige Frau. Konzeption und Umsetzung bürgerlicher Moral im 18. und 19. Jahrhundert*. Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Band 31. Pfaffenweiler: Cantaurus-Verlagsgesellschaft.
Peltonen, Matti 1996. Carlo Ginzburg ja mikrohistorian ajatus. Esipuhe teoksessa Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Helsinki: Gaudeamus, 7-34. (Suomentanut Aulikki Vuola.)
- 1999. *Mikrohistoriasta*. Hanki ja jää -julkaisusarja. Helsinki: Gaudeamus.
Pelz, Annegret 1988. "…von einer Fremde in die andre?". Reiseliteratur von Frauen. Teoksessa *Deutsche Literatur von Frauen* 1-2, toim. Gisela Brinker-Gabler, 143-153.
Pendle, Karin (toim.) 1991. *Women & Music. A History*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
Perrot, Michelle (toim.) 1990. *A History of Private Life IV. From the Fires of Revolution to the Great War*. Englanninkielinen käännös Arhur Goldhammer. Cambridge ja Lontoo: The Belknap Press of Harvard University Press. (Alun perin ranskaksi *Historie de la vie Privée, vol. 4, De la Revolution à la Grande Guerre*, Editions du Seuil, 1987.)
Perrot, Michelle ja Anne Martin-Fugier 1990. The Actors. Teoksessa *A History of Private Life IV. From the Fires of Revolution to the Great War*. Toim. Michelle Perrot.
Polenz von, Peter 1999. *Deutsche Sprachgeschichte. Band III: 19. und 20. Jahrhundert*. Berliini ja New York: Walter de Gruyter.
Pollock, Linda 1987. *A Lasting Relationship. Parents and Children Over Three Centuries*. Lontoo: Fourth Estate.
Preußische Bildnisse des 19. Jahrhunderts. Zeichnungen von Wilhelm Hensel. Näyttelyluettelo, toim. C. Lowenthal-Hensel ym. Berliini: Bruder Hartmann 1981.
Questions on German History. Ideas, forces, decisions from 1800 to the present. Historical Exhibition in the Berlin Reichstag. Bonn: German Bundestag, Press and Information Centre, Publications Section 1984.
Quin, Carol 1981. F*anny Mendelssohn Hensel: Her Contributions to Nineteenth-Century Musical Life*. Julkaisematon väitöskirja: Kentuckyn yliopisto.

Rebmann, Jutta 1997. F*anny Mendelssohn. Biographischer Roman.* München: Deutsche Taschenbuch Verlag. (Ensimmäinen painos 1991 Stieglitz Verlag, E. Händle.)
Reich, Nancy B. 1987. Clara Schumann. Teoksessa *Woman Making Music. The Western Art Tradition*, 1150-1950. Toim. Bowers, Jane ja Judith Tick, 249-281.
- 1989. *Clara Schumann, the artist and the woman.* Oxford: Oxford University Press.
- 1991a. The Power of Class: Fanny Hensel. Teoksessa *Mendelssohn and his world.* Toim. Todd, R. Larry, 86-99.
- 1991b. European Composers and Musicians, ca. 1800-1890. Teoksessa *Women & Music. A History.* Toim. Karin Pendle, 97-122.
- 1993. Women as Musicians: A Question of Class. Teoksessa *Musicology and Diffenrence. Gender and Sexuality in Music Scholarship.* Toim. Ruth A. Solie, 125-146.
Richter, Brigitte 1997. *Frauen um Felix Mendelssoh Bartholdy. In Texten und Bilder vorgestellt von Brigitte Richter.* Frankfurt/M ja Leipzig: Insel Verlag.
Ringer, Alexander (toim.)1990. *The Early Romantic Era Between Revolutions 1789-1848.* Man and Music, vol. 6. Houndmills ym.: Granada Group ja Macmillan Press.
Rothenberg, Sarah 1993. "Thus Far, But No Farther": Fanny Mendelssohn-Hensel´s Unfinished Journey. *The Musical Quarterly.* Winter 1993 Volume 77, Number 4, 689-708.
Rumpel-Nieustedt, Sabine 1998. "Thäterinnen der Liebe" – Frauen in Wohltätigkeitsvereinen. Teoksessa *Schimfende Weiber und patriotische Jungfrauen. Frauen im Vormärz und in der Revolution 1848/49.* Toim. Carola Lipp, 206-231.
Runge, Anita ja Liselotte Steinbrügge (toim.) 1990. *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes.* Ergebnisse der Frauenforschung 21. Stuttgart: J. B. Metzler.
Saarinen, Veli-Matti 1997. Rakkaus ehkä ratkaisee kaiken. *Nuori voima* 4/1997, 11-12.
Sabean, David Warren 1993. Fanny and Felix Mendelssohn-Bartholdy and the Question of Incest. *The Musical Quarterly.* Winter 1993 Volume 77, Number 4, 709-726.

Salmen, Walter 1969. *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren in gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. Musikgeschichte in Bildern. IV. Musik der Neuzeit.* Leipzig: V.E.B. Deutsche Verlag für Musik.
- 1988. *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte.* München: Verlag C. H. Beck.
Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888.* Turku: Turun yliopisto.
- 2001a. Music, *Morals and the Body. An Academic Issue in Turku 1653-1808.* Studia Historica 65. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2001b. Halu on sielun jalca. Musiikin voima ja affektit varhaisella uudella ajalla. *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 7-18.
- 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 188.
Schneider, Max F. 1965. Das Mendelssohn-Archiv in Berlin. Bestand und Aufgabe. *Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz* 1964/65. Grote, 224-229.
Schoulz von, Hartwig (toim.) 1997. *Salons der Romantik. Beiträge eines Wieperdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons.* Berliini ja New York: de Gruyter.
Scott, Joan W. 1993. The Evidence of Experience. Teoksessa *The Lesbian and Gay Studies Reader.* Toim. Abelove Henry, Michele Aina Barale ja David M. Halperin, 397-415.
Seidel, Wilhelm 1987. *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte.* Erträge der Forschung, Band 246. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Setälä, Päivi ja Hannele Kurki (toim.) 1988. *Akanvirtaan: johdatus naistutkimukseen.* Helsinki: Yliopistopaino.
Setälä, Päivi 1988. Moni/nainen historiaan. Naishistorian asema. Teoksessa *Akanvirtaan: johdatus naistutkimukseen.* Toim. Setälä Päivi ja Hannele Kurki, 139-157.
Sirota, Victoria 1981. *The Life and Works of Fanny Mendelssohn Hensel.* Julkaisematon väitöskirja, Bostonin yliopisto.
Sjöblad, Christina 1997. *Min vandring dag för dag. Kvinnors dagböcker från 1700-talet.* Tukholma: Carlssons.
Small, Christoph 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening.* Hannover ja Lontoo: Wesleyan University Press.

Solie, Ruth A. (toim.) 1993. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley ym.: University of California Press.
Sowa, Georg 1973. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843). Teoksessa *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Band 33. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
Spiel, Hilde 1991. *Fanny von Arnstein. Daughter of the Enlightment 1758-1818*. New York ja Oxford: Berg. (Alkuteos *Fanny von Arnstein, oder die Emanzipation*. Frankfurt 1962.)
Stebbins, Robert A 1979. *Amateurs. On the Margin Between Work and Leisure*. Sociological Observations 6. Bevery Hills, Lontoo: Sage.
Steinberg, Michael P. 1993. Culture, Gender, and Music: A Forum on the Mendelssohn Family. *The Musical Quarterly*, Winter 1993 Volume 77, Number 4.
Sweers, Britta 1998. Das Andere im Eigenen entdecken: Musikethnologisches Denken in der Historischen Musikwissenschaft. Teoksessa *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Toim. Annette Kreutziger-Herr, 145-164.
Sørensen, Anne Scott 1998. Salonens og skønåndens kulturanalytik. Teoksessa *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Toim. Anne Scott Sørensen, 39-56.
Sørensen, Anne Scott (toim.) 1998. *Nordiske salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense: Odense Universitetsforlag.
Taylor, Charles 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
Taylor, Ronald 1997. *Berlin and its Culture. A Historical Portrait*. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
Tiainen, Milla 2002. Historiallisten diskurssien verkko. Taiteilijaidentiteetit ja musiikkikäsitykset Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä. Painamaton lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos.
Tillard, Françoise 1994. *Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*. München Kindler. (Alunperin ranskaksi Fanny Mendelssohn, Pariisi: Belfond 1992, saksaksi kääntänyt Ralf Stamm.)
- 1999. Felix und Fanny Mendelssohn Bartholdy – Verkörperung bür-

gerlicher Perfektion. Teoksessa *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*. Toim. Borcard, Beatrix ja Monika Schwarz-Danuser, 237-247.
Titon, Jeff 1997. Knowing Fielwork. Teoksessa *Shadows in the Field*. Toim. Gregory F. Barz ja Timothy J. Cooley, 87-100.
Toews, John E. 1993. Memory and Gender in the Remaking of Fanny Mendelssohn´s Musical Identity: The Chorale in *Das Jahr*. *The Musical Quarterly*. Winter 1993, Volume 77, Number 4, 727-748.
Todd, R. Larry (toim.) 1991. *Mendelssohn and his world*. Princeton: Princeton University Press.
Turel, Lili (toim.) 1922. *Die vielgeliebte Frau. George Sand und ihre Freunde in Briefen und Dokumenten*. München: O.C.Recht.
Tyrväinen, Helena ym. (toim.) 2001. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista ja musiikista*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
Ulvroos, Eva Helen 1996. *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790-1870*. Lund: Wallin ja Dalholm.
Vierimaa, Irma, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.) 1998. S*iltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
Vincent-Buffault, Anne 1991. *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*. Houndmills ym.: Macmillan. (Ensimmäinen painos ranskaksi *Histoire des larmes XVIIIe-XIXe siècles*. Edition Rivages 1986.)
Walker, Alan 1983. *Franz Liszt. Vol. I. The Virtuoso Years 1811-1847*. Lontoo: Faber and Faber Limited.
Weber, William 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. Lontoo: Croom Helm.
- 1977. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. VIII No 1, 5-22.
- 1989. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *Journal of the Royal Musical Association*. Volume 114, 5-17.
- 2001. The History of Musical Canon. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook ja Mark Everest, 336-355.
Weissmann, Adolf 1911. *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*. Berliini ja Leipzig: Schuster & Loeffler.

Weissweiler, Eva 1992. *Clara Schumann. Elämäkerta.* Helsinki: Kirjayhtymä. (Saksankielinen alkuteos Clara Schumann. Eine Biographie. Hampuri: Hoffmann ja Campe 1990.)
Weissweiler, Eva (toim.) 1991. *Fanny Mendelssohn: ein Portrait in Briefen.* Frankfurt/M ja Berliini: Ullstein. (Ensimmäinen painos 1985.)
- (toim.) 1993. *Fanny Mendelssohn: Italienisches Tagebuch.* Hampuri ja Zürich: Luchterhand Literaturverlag.
- (toim.) 1997. *Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821 bis 1846.* Pößneck: Propyläen.
Werner, Jack 1947. Felix and Fanny Mendelssohn. *Music and Letters*, Oct. 1947, 303-337.
Whalen, Meg Freeman 1994. Fanny Mendelssohn Hensel´s Sunday Musicales. *Women Quarterly of Note.* Volume 2, Issue 1, February 1994, 9-20.
Wieck, Friedrich 1993. *Kauniin soinnin jalo taide. Opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutaiteesta.* Suomentanut Tomi Mäkelä. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Yliopistopaino. (Alkuteos Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches von Friedrich Wieck. Leipzig 1853: F. Whistling.)
Wieck, Friedrich 1998. *Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften.* Kommentoiden toimittaneet Tomi Mäkelä ja Christoph Kammertöns. Hampuri: von Bockel.
Wilhelmy, Petra 1989. *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914).* Veröffentlichungen der Historischen Kommision zu Berlin. Band 73. Berliini ja New York: Walter de Gruyter.
Wilhelmy-Dollinger, Petra 1992. Emanzipation durch Geselligkeit. Die Salons jüdischer Frauen in Berlin zwischen 1780 und 1830. *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik.* Toim. Marianne Awerbuch ja Stefi Jersch-Wenzel, 121-138.
- 2000. *Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen.* Berliini ja New York: Walter de Gruyter. (= toinen ja lyhennetty painos Wilhelmy 1989.)
Wiora, Walter (toim.) 1969. *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
Wollny, Peter 1993. Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin. *The Musical Quarterly.* Winter 1993. Volume 77, Number 4, 651-688.

Worbs, Hans Christoph 1967. Salonmusik. Teoksessa *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhundert*. Toim. Carl Dahlhaus, 121-128.
- 1971. Le Tribut a la Mode. Die Anfänge der Salonmusik. *Neue Zeitschrift für Musik* Heft 3 /1971, 128-132.
Öhrström, Eva 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Skrifter från Musikvetenskapliga instituotionen, Göteborg, nr 15.
- 1998. Musikalisk salong i Europa och Norden – en översikt. Teoksessa *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Toim. Anne Scott Sørensen, 57-75.

ENGLISH SUMMARY

"Now I make plenty of music"
Fanny Hensel's (1805–1847) agency in a modernising music culture

This research examines and analyses the possibilities Fanny Hensel, a Berlin-Jew, had in the field of music in Prussia during the early decades of the nineteenth century. The central figure in this research, Fanny Hensel, developed her skills as a composer, musician and organiser of music events under circumstances in which the status of women in music, as well as in the wider society, was strictly regulated. The person examined in this study was very special in many ways, but the intention of this research, however, is also to examine the opportunities open to educated bourgeois women more extensively. The methodology is typical of cultural history, and particularly of the micro-historical approach: to view a whole society through an individual.

The primary source material is mainly comprised of texts known as 'ego documents', that is, Fanny Hensel's diaries and her letters to her brother, Felix Mendelssohn. Contemporary accounts in the press have also been used as primary sources.

Musical agency is understood broadly in this study and could simply be referred to as music. According to the ideas presented by Christopher Small (1998), I consider music to entail everything that is related to music: playing or making music, composing, writing about music and dancing. Small defines all these activities as '*musicking*'.

A theme which runs through this thesis is the situating of Fanny Hensel's agency within the problematic field between the private and

public spheres. My intention is to break that dichotomy and situate agency within different spheres of public life varying in level and form.

Another theme in this study is the modernisation of European music culture, which includes features such as the establishment of bourgeois musical institutions, as well as the idea of the arts as a separate, autonomous domain. With respect to music, a new conception of the musical work evolved. Fanny Hensel's agency was therefore impacted on by the stormy contemporary music culture. On the other hand, she also played an active role in shaping the changes.

In addition, this research is based on an understanding of the status of women belonging to educated bourgeois families and generally on an understanding of women's possibilities as musical agents. The options available for women were determined by the conception of women at the time. A woman's place was predominantly in her family and her duty was to provide wide-ranging education in the closest community. The aesthetic thinking and activities of educated bourgeois society culminated in a woman who accordingly represented her family in society.

This doctoral thesis is divided into three primary sections of analysis: performing or 'making music', composing and writing about music. Each chapter represents a different kind of agency and musical identity. Thus, a complex picture of Fanny Hensel's musical profile is created. This simultaneously gives rise to an image of the role of gender within the music culture in which it is situated: the salon music Hensel represented was part of a music culture which was to fade gradually during the nineteenth century. Fanny Hensel was therefore marginalised on three counts: as a woman, as a Jew and as a representative of a declining music culture. Her ideas about music and particularly the repertoire she valued separated her from the prevailing musical practices which gathered greater audiences.

MUSIC MAKING AND THE MODERNISATION OF MUSIC CULTURE

In the first section of analysis, Fanny Hensel is studied as a player, singer

and organiser of music events. A variety of forms of music making can be traced in the source material: solo playing, spontaneous music making among family members and close friends, playing for musicians and artists visiting her home, planned music performances at family events as well as performing in the homes of other families, in public charity concerts and in her music salon, or the Sunday matinee as it was called.

The cooperation inherent in music performances is emphasised in Hensel's descriptions of her music making. Although she was an excellent pianist, she stressed the communal agency – she was but one of many. Especially in the early days of her marriage, the intention of her playing was to make her circle of friends enjoy themselves and feel good.

Different varieties of music making had their own places in the family's house complex: Fanny Hensel's study, the large garden hall, her parents' parlour and the garden. Each room contained and enabled publicity of a different degree depending on who was present when music was played. The music salon signified the greatest publicity. By the mid-1840s, Hensel no longer knew all the guests present, and this anonymity made the music salon resemble a concert. Nevertheless, performances in the Hensel home were very unlike the modern concert halls which separate music from the outside world. Instead, the large parlour, where most of the Sunday matinees were held, opened a connection to her husband's atelier. The room had great, glass doors which faced onto the garden, thereby bringing the world of nature into the musical milieu.

When describing the Sunday matinees, Fanny Hensel nearly always mentioned which works had been performed. Thus, she drew an analogy between her matinees and public concerts. In a similar fashion to spontaneous music making in society, she may have emphasised the way in which music affected the atmosphere of the event or stressed the social aspects of the matinee at the expense of the concert. The tension between the autonomous idea of music and the functional music making sets the music of Fanny Hensel at the turning point of modernity. To some extent she practised her music making pursuant to the romantic aesthetics of music, yet she was influenced by the traditional,

premodern ways of music making, in which performing was an essential part of being an educated, bourgeois woman.

For Hensel making music meant performing rather than listening. Performing varied from playing together to performing on a stage. Public music making was for professionals, whereas homes and defined public institutions, such as choirs, were places for amateurs. Another marginal institution for Hensel was the charity concert since it, for instance, provided little publicity in the press. Her work in this sphere was acknowledged only in biographies written after her death.

There were also other ways in which the modern concert and Hensel's music events differed. While one attends a modern concert either to perform or listen to music and receives a ticket for the payment of the entrance fee, Hensel's music events were part of family celebrations and society life. The music making supported the identity of the family and strengthened solidarity among members of a certain group. At the same time, this distinguished between those who could and those who could not attend these events.

The music making in society was a certain kind of discourse with the outside world. Public spheres assigned to music making were defined by the status of the guests in relation to bourgeois publicity. Musicians who were giving concerts in Berlin may have performed at Mendelssohns' or at Fanny Hensel's Sunday matinees before their public performances or during their concert tour. In these cases, the relation between the music making in society and in the outside world became seamless.

COMPOSITION AS A PERFORMANCE AND AN AUTONOMOUS WORK OF MUSIC

The most important observation concerning Hensel's writing about her compositions is that she rarely either discussed them or her composition separately from everyday matters, but instead always regarded 'talk-of-composition' as a part of her life. Another significant aspect was that she wrote relatively little about her compositions given how numerous they are (they total over 450). The texts related to Fanny Hensel's agency as a composer also differ in their source type: Hensel's diary comprises quan-

titatively much less material for her 'talk-of-composition' than the letters addressed to Felix Mendelssohn, her brother and a composer. Nevertheless, composition was not the main topic even in her letters. The sparsity of notes on composition reflects the 'naturalisation' of music into such an essential part of bourgeois women's lives that it was not considered necessary to write about one's music making in letters, diaries or memoirs.

The fact that Fanny Hensel's letters contain more talk-of-composition than her diaries can be explained partly by her way of regarding letters – unlike her diary entries – as spontaneous and immediate reflections of what had happened, including composition or the performance of a composition. For several years, Fanny Hensel wrote letters much more regularly and frequently than she made entries in her diary. Letters were therefore fast reports on what had happened and what had been done, whereas in her retrospectively written diary of the years 1835–1839, for instance, she was able, in a way, to remember selectively. It seems that a woman's diary was not the place for talk-of-composition or, in the modern sense, for constructing the identity of a composer. The writer of the diaries was a bourgeois lady whose task was to create and maintain a bourgeois idyll rather than to build and promote her own career as a composer. Letters, on the other hand, were directed to a fellow composer, her brother.

The talk-of-composition in Hensel's diaries was mainly associated with performances, whereas in letters it rather reflected the idea of an autonomous work of art. The diaries composed during the last two years of Hensel's life reveal an interesting change in her writing. During those years, works of music became central to her talk-of-composition. I construe composition, in terms of her diary, as increasingly important for Hensel during the last years of her life and, at the same time, drawing closer to the modern view of music. In terms of her compositions, however, the situation was quite the opposite: she had already composed most of her works when she married in 1829.

Most of Fanny Hensel's compositions are discussed in her diaries and letters. For instance, only the diary entries provide references to some large-scale works composed during 1831–1832, such as the can-

tatas *Lobgesang* and *Hiob, Cholera-music* and the concert aria *Hero and Leander*. A reference to *Lobgesang* did not appear in a letter until 1836, when Fanny Hensel was searching through her early works. It was likely that the aforementioned works were performed at various family celebrations only once. Such 'family' works were discussed only in her diary, whereas her letters concerned works which may not have even been intended to be performed at home. However, there is no reference to the string quartet of 1834 in her diaries, which cannot be explained by her not keeping a diary since there are many entries from that period of time.

In the diary entries, composition existed particularly as a performance. It was important for Hensel in general that a composition was performed. The composer's motivation relied on composing music to be performed, not to be filed away in a desk drawer. The resources available naturally restricted composition and the choices of compositional forms. For example, Hensel did not compose, nor did she want to learn to compose, for an orchestra because she lacked the possibility to get orchestral works performed.

Most of the works that Hensel wrote about were functional or composed for a particular occasion. Hensel's compositions were often somehow related to people close to her. Some of the lyrics of her songs were based on poems by Hensel's husband or close friends. Compositions as gifts served as a means for a bourgeois woman to delight her friends. It was not unheard-of that a performance of a composition functioned as an instrument to achieve reconciliation between people. It was very common for Hensel to say that her music had brought joy and entertainment to people.

The way in which Hensel identified herself as a composer was evident in that not being able to compose was a problem for her. Hensel mentioned her inability to compose several times in her writing. It was not easy for Hensel to begin to publish her works since it made her confront her contradictory sense of being a composer. Even as a publishing composer she was still concerned about other people and feared distressing her loved ones by her actions.

Fanny Hensel's agency as a composer is also related to the process of individualisation. This modern theme can be seen in Hensel's

increased sense of self-confidence in decision-making and in her self-consciousness, even pride of her compositions. Individualisation is also indicated in the gradual separation of composition from performance and in the firmer focus on the composition as an independent work of art.

It was not self-evident for Fanny Hensel to follow the romantic aesthetics of musical composition because of her gender. She was not assigned the demands of a romantic composer, even though she had adopted a very serious attitude towards composition. On the basis of her writings, she neither seemed to attempt to assume the mantle of the genius composer. Fanny Hensel's writings reflect the fact that composition was a natural part of her everyday chores, without the 'pains of creation'.

Hensel's attitudes towards herself as a composer started to take on a new direction only during the last year of her life. It is an interesting hypothetical question whether her talk-of-composing would have been more similar to the talk of the romantic genius composer, had she focused on composition, continued publishing and devoted more time to chamber music. Hensel's agency as a composer, however, was above all realised in her composing for performances and particular occasions.

WRITING ABOUT MUSIC AT THE TURNING POINT OF MODERNITY

In Fanny Hensel's letters to Felix Mendelssohn one can see a woman who comments on her brother's compositions, contemporary musical phenomena and artists as well as her own skills and knowledge. Through her writing she sought her identity with respect to professionalism and dilettantism, in particular.

Hensel can be considered to have been writing as a kind of critic in a private forum. When writing, she was akin to public music critics but acted according to the conditions and within the forms available to her.

In addition to straightforward aesthetic writing, Fanny Hensel wrote about music covertly. She used intellectual language with symbolism and puns as a means of concealing her writing about music. Her

letters give the impression that she enjoyed writing and employing her verbal talent.

When Fanny Hensel wrote about Felix Mendelssohn's compositions, she presented powerful, constructive criticism in the 'shadow' of a music professional. This criticism never reached publicity at the time but remained as a part of the process of finishing a work of art – as atelier criticism shrouded in the private world. The sister, however, liked her brother's compositions – they held a central place in the programmes of Fanny Hensel's Sunday matinees. It was characteristic of her criticism to blend rebuke and praise. Hardly ever did she pass on solely negative appraisal – at least her evaluation had a positive ending.

Over the years, a convention had evolved between the siblings. According to this, the sister was more helpless and knew less, while the brother knew better, had the skills and knew the right way to use them. This corresponds to the conception of the late eighteenth century that women and men complement each other. In a sense, this convention also concerns the difference of being defined as a professional or a dilettante. A man represented professionalism and knowledge, whereas a woman was a dilettante acting in partial publicity and was expected to ask for advice. In practice, Fanny Hensel did not always do so. Especially in the 1840s, she failed to act within the limitations imposed on her but showed an ever-expanding self-confidence even when confronted with her brother's professional power.

In her letters Fanny Hensel defined her relationship with the latest vogue in music, especially with virtuosity. She took a clear stand in opposition and considered herself to be a representative of traditional music, which she referred to as serious music. Hensel's aesthetic thinking follows those composers who subsequently became included in the musical canon. But on the other hand, she also took an ironic view of 'serious art'.

The key-concept of Hensel's musical agencies is contradiction, which in my view results from the fact that her role as a woman in a bourgeois family chiefly defined her musical agencies. she found it difficult to combine a woman's nurturing duties with her musical agencies. The

question was not the lack of time since she had servants to help with housekeeping. The contradictory nature of Hensel's musical agencies was particularly evident in relation to professionalism and artistry. She was, for instance, very proud of her musical skills but, on the other hand, often gave someone else the credit for her music and particularly for its performance. The contradiction was the greater the more Hensel's thinking drew closer to the modern conceptions of professional artistry.

As a daughter of a wealthy educated bourgeois family and having married within her social class, Fanny Hensel had the financial opportunities to pursue playing, composing and organising her music salon. In addition, her bourgeois background enabled her to concentrate on making music. No one in her close circles actually opposed her work – far from it. Her mother and husband encouraged her not only to organise Sunday matinees but also to compose. They wished Fanny Hensel to become a composer in the modern sense of the word. Playing together or making music in general was supported by every member of the family. The inspiration to compose was likewise found within the family and society: her sister, Rebecca, performed songs, her husband offered texts for composition and there were poets among her close friends. Pauline Decker inspired Fanny Hensel to organise Sunday matinees and opera performances. But Hensel's bourgeois background and gender were also restrictive. Her father, Abraham, and her brother, Felix, objected to those actions which would have led Fanny Hensel into wider publicity or into an area they considered unsuitable for an educated bourgeois woman with a Jewish background. Publicity signified a danger for women of losing the 'feminine' qualities that their education had provided.

Fanny Hensel evaded the contradiction which prevailed in an educated bourgeois family between a woman's skills and the extent to which she was able to show them. Hensel was able to make her skills explicit in a special forum – the Sunday matinee – in addition to demonstrating them to her family and society. Hensel had also the opportunity to perform in public but she seemed to have no clearly manifested need to give any other kinds of public recitals.

Hensel's musical agencies developed towards individualisation. A singing and playing woman, Fanny Hensel proceeded gradually from cooperative music making in her society towards being an agent in a modern music life. The transition from family matinees to matinees organised by Hensel herself necessitated a very strong identity as an organiser. Similarly, in her talk-of-composition Hensel can be seen as transforming into an individual composer of certain works, some of which were eventually numbered as opuses. Her self-confidence in making the right decisions, self-consciousness and the pride she felt in her compositions were steps towards a public, individualised agency. The direction was not always linear and continuous, but it was clear.

Sävellän, soitan, laulan, järjestän musiikkiesityksiä, kirjoitan – ja olen hovimaalarin rouva, Mendelssohnien tytär, sukujeni nainen, Felixin sisar, Sebastianin äiti. Mikä on minun paikkani, strategiani?

Fanny Hensel o.s. Mendelssohn Bartholdy (1805-1847) kehitti taitojaan muusikkona, säveltäjänä ja musiikillisena organisaattorina tilanteessa, jossa naisen asema musiikkielämässä – niin kuin yhteiskunnassa laajemminkin – oli tiukasti säänneltyä. ”Teen nyt paljon musiikkia” tutkii berliiniläisen sivistysporvaristonaisen musiikin tekemisen mahdollisuuksia modernisoituvassa musiikkikulttuurissa.

Tutkimus kuuluu musiikin kulttuurihistorian alaan, se lukee Fanny Henselin maailmaa hänen kirjeidensä ja päiväkirjojensa kautta.

Åbo Akademis förlag