

”Sain olla mukana melkein 50 vuotta”

Ulf Söderblom muistelee uraansa kapellimestarina

Ulf Söderblom (5.2.1930 – 4.2.2016) oli Suomen Kansallisoopperan pitkäaikaisin ylikapellimestari. Hänen uransa Kansallisoopperassa alkoi jo 1957, hänet nimitettiin ylikapellimestariksi 1973, 1991 hän jäi virallisesti eläkkeelle, mutta jatkoi vielä vuoteen 2001 asti vierailevana kapellimestarina. Söderblomin ura Kansallisoopperassa päättyi 7.3.2001 Viimeisten kiusausten esitykseen, joten hän ehti johtaa ooppera- ja balettiesityksiä kuudella vuosikymmenellä. Lisäksi hän toimi myös Lahden kaupunginorkesterin kapellimestarina ja oli vaikuttamassa orkesterin nousuun nykyiseen maineeseen.

Erityisen merkittävää oli Ulf Söderblomin toiminta suomalaisen oopperan edistäjänä. Huippuvuosi oli 1975, jolloin hän johti muutaman kuukauden sisällä sekä Sallisen Ratsumiehen että Kokkosen Viimeisten kiusausten kantaesitykset. Näistä teoksista alkoi suomalaisen oopperan suuri nousu. Hän johti myös useiden suomalaisten oopperoiden ensimmäiset kokonaislevytykset.

Näin merkittävä muusikko ansaitsee ehdottomasti elämäkerran, ja siksi haastattelin Ulf Söderblomia vuonna 2009 useina päivinä. Elämäkertahanke ei lopulta toteutunut, mutta haastatteluissa tuli esiin arvokasta tietoa, jota käytin Kansallisoopperan historiasta kertovassa kirjassa Suurten tunteiden talo. Paljon kiinnostavaa materiaalia jäi kuitenkin käyttämättä. Nyt olen muokannut haastatteluiden Kansallisoopperaa ja Savonlinnan oopperajuhlia koskevista osuuksista oheisen kokonaisuuden, jossa kuuluu toivoakseni Ulf Söderblomin oma persoonallisen suorapuheinen esitystapa.

Juhani Koivisto

Tammikuu 2003

Syksy oli ollut raskas. Olin harjoittanut *Wozzeckia* Nantes'ssa. Ensi-ilta oli tammikuun alussa enkä ollut kovin onnellinen tästä esityksestä ja ohjauksesta, ja luulen että se henkisesti rasitti minua.

Pian sen jälkeen Jyväskylästä otettiin minuun yhteyttä, ja kysyttiin olisinko kiinnostunut ottamaan Jyväskylän orkesterin taiteellisen johtajuuden vastaan. Siihen en ollut valmis, mutta sanoin, että minulla olisi ehdotus, jos he olivat pulassa. Minä ja Jussi Raiskinen voisimme ottaa yhdessä vastuun orkesterin kehittämisestä.

Lähdin tammikuun lopulla Jyväskylään ja neuvottelimme siellä. Sen jälkeen lähdimme Hopsuun, jossa Raiskisilla on talo ja kesämökki, olin siellä yöstä ja aamulla Jussi ajoi minut Jämsän asemalle.

Jo automatkalla asemalle huomasin, että selässä vasemmalla puolella oli jotain epätavallista, jotain jäykkää. Hyppäsin kuitenkin junaan ja pääsin Helsinkiin hyvässä kunnossa. Kun tulin kotiin, en oikeastaan huomannut mitään. Mutta kun menin sänkyyn ja aloin lukea, huomasin että vasen käsi ei pystynyt kunnolla pitämään kirjaa, siitä oli voima poissa.

Soitin ambulanssin. Olisi pitänyt soittaa taksi kuten sitten huomasin. Pyysin että minut vietäisiin Meilahteen, mutta siitä huolimatta ne veivät minut Marian sairaalaan. Sain odottaa neljä tuntia ilman, että kukaan olisi kiinnittänyt huomiota minuun.

Neljän tunnin jälkeen lääkäri tutki ja määräsi minut heti Meilahteen. Samat kuljettajat, jotka olivat minut tuoneet Marian sairaalaan, veivät minut nyt Meilahteen. He arvelivat, että nyt saan sitten siellä odottaa toiset neljä tuntia, mutta niin ei tapahtunut. Meilahdessa minut otettiin heti vastaan, lähetettiin kuudenteen kerrokseen ja hoito alkoi.

Neljä tuntia oli kuitenkin mennyt hukkaan. Se ei ollut hyvä, sillä todettiin, että minulla oli aivoinfarkti. Jos olisin päässyt heti hoitoon, olisin ehkä toipunut paremmin ja nopeammin. Mutta ei minulla ole mitään valitettavaa, koska olen sen jälkeen elänyt melkein normaalia elämää. Pianonsoittoon vasen käsi ei kelpaa enää. Johtamiseen se olisi ehkä kelvannut, mutta lääkäri oli sitä mieltä, että on syytä lopettaa koko touhu. Hän ilmaisi asian niin, että jos minulla on lastenlapsia ja niitä rakastan, niin on syytä lopettaa.

Ja minulla on lastenlapsia ja rakastan niitä.

Siihen päättyi herra Söderblomin muusikonura.

Nuoruus Turussa

Suvussani ei ole muusikoita, mutta molemmat vanhempani olivat hyvin musikaalisia. Isä oli soittanut viulua ja muistan hyvin, että hänellä oli kaunis viulunääni. Viulu oli kyllä kaapin päällä eikä hän sen kummemmin musisoinut, mutta silloin tällöin hän otti sen ja näytti miltä viulu kuulostaa. Äiti lauloi hyvin paljon kotona, hänellä oli rajaton kokoelma kansanlauluja ja lastenlauluja päässään, ja niitä sain vereeni ja selkäyttimeeni.

Tämä yhdistelmä isä ja äiti on kyllä ollut minulle hyvin tärkeä musiikillisessa mielessä. Minulla oli neljä veljeä ja kaikki olivat hyvin musikaalisia, yksi soitti huilua, toinen selloa. Ilmeisesti jotain roolia tässä ovat geenit näyttelleet. Isä oli kemisti-insinööri, ja hänestä tuli melko nuorena Turun saippuan toimitusjohtaja. Siitä hän sitten nousi pikkuhiljaa Paasivaaran johtajaksi. Isäni suku on Kemiöstä ja äidin suku Turusta ja Perniöstä. Asuimme Turussa ainakin kolmessa eri paikassa. Kaskenkatu 11 on vieläkin olemassa olevan kahdeksan-kerroksinen talo, jonka ylimmässä kerroksessa asuimme. Asuimme myös Yliopistokadulla ja Kaskenkadun ja Hämeenkadun kulmassa talossa nimeltään Pantteri, keskellä Turkoa ja lähellä siltaa.

Ruotsi oli kotikielenä, ja pihalla leikkikieli oli ruotsi. Opin oikeastaan puhumaan suomea vasta Wienissä 24-vuotiaana. Vasta silloin sain ensimmäisen kerran suomenkielisiä ystäviä. Ja kun sieltä tulin osasin vähän suomea, onneksi, koska muutenhan työskentely Kansallisoopperassa ei olisi onnistunut.

Kävin Turun ruotsalaista klassillista lyseota. Se oli hyvin lähellä meitä, Turun vanhan torin laidalla. Tietysti soitin pianoa, kuten puolimusikaaliset pojat Turussa silloin soittivat. Pianopedagogini oli Helga Hedlöf, aivan pätevä opettaja.

Varsinaisesti minun kehitykseeni kuitenkin vaikutti eniten John Rosas, joka sattumalta on tehnyt myös väitöskirjan Paciuksesta, jonka oopperoista taas johdin ensilevytykset. Hän johti pientä instituuttia, jolla oli pitkä nimi: De svenska läroverkens i Åbo orkesterskola.

Olin kai 13-vuotias kun pari luokkatoveriani, Fabian Dahlström, joka soitti alttoviulua ja lahjakas viulisti Anders Ekvall, veivät minut harjoituksiin. John Rosas johti, ja harjoituksen jälkeen menin katsomaan hänen partituuriaan, se oli jotain barokkimusiikkia. Huomasin, että nuottiviivaston alla oli numeroita ja kysyin häneltä mitä ne ovat. ”Ai, sinulle ei ole opetettu tätä”, hän sanoi ja siitä lähtien hän antoi minulle lauantaisin teoriatunteja ja opin siis lukemaan kenraalibassoa. Näin alkoivat minun teoriaopintoni.

Hän tarvitsi sellistiä koululaisorkesteriinsa, ja siksi hän hankki minulle sellon ja alkoi opettaa, hänhän oli pätevä sellisti, joka oli soittanut sodan aikana myös bassoa Turun kaupunginorkesterissa. Näin pääsin kunnolla kiinni musiikkiin ja heti orkesteriin. Jouduin silloin tällöin tuuraamaan häntä kapellimestarina siinä orkesterisakin ja huomasin silloin, että ei se ole ihan helppoa.

Rosas oli myös Åbo svenska klassiska lyceumin musiikinopettaja ja koska hän oli myös Åbo akademian musiikkitieteen professori, jatkoin hyvin luontevasti hänen oppilaanaan.

Syksyllä 1944 olin puoli vuotta Ruotsissa. Siinä vaiheessa kun Lapin sota syttyi, vanhempani lähettivät minut ja nuoremman veljeni Tukholmaan tuttaviansa luokse. Silloin näin ensimmäinen kerran oopperaesityksen.

Se oli *Boris Godunov* ja se teki minuun todella valtavan vaikutuksen. Muistan aika paljon siitä esityksestä.

Boriksena lauloi Joel Berglund. Olin tutustunut hänen ääneensä jo levyiltä, ja hän teki minuun suuren vaiku-

tuksen. Vähän tämän jälkeen pääsin vielä äitini kanssa Tukholmaan ja silloin näin Wagnerin *Valkyyrian* ja *Nürnbergin Mestari laulajat*. Set Svanholm lauloi Siegmundina ja Joel Berglund Wotanina ja Hans Sachsina. Joskus 1940-luvun lopulla kävi Tukholman oopperasta muutama solisti Suomalaisessa oopperassa vierailemassa ja matkalla Helsinkiin he pysähtyivät Turkuun ja antoivat siellä konsertin. Oopperahulluna menin ja koputin kapellimestarin ovea. Hän oli Lamberto Gardelli, joka silloin johti Tukholmassa italialaisen repertuaarin. Tutustuin häneen siellä ja hän huomasi, että olen kiinnostunut italialaisesta oopperasta ja sanoi, että tule nyt mukaan Helsinkiin. Niin tapahtui, he esittivät Suomalaisessa oopperassa *Rigolettoa* ja muistan, että pääsin sisään taloon bulevardin puolelta ja kiipesin alas sinne kellariin. Harjoitus oli menossa ja avasin oven sinne orkesterimonttuun enkä voinut uskoa, että se on tuollainen. Katselin sisään tietämättä, että noin seitsemän vuotta myöhemmin minun kohtaloni oli törmätä tähän järkyttävään todellisuuteen.

Ensimmäinen oopperamatka Eurooppaan

Minulla oli semmoinen kumma romanttinen käsitys lännestä ja sodan jälkeisestä Euroopasta, että kun minä seison Aurajoen sillalla kääntyneenä tuonne alas, niin siellä on länsi ja sinne minun pitää lähteä. Ja niin minä lähdin.

Lähdimme luokkatoverini Ulf Bergringin kanssa matkalle huhtikuun loppupuolella 1951 ja palasimme kesäkuun lopulla. Melko kokemattomalle nuorelle miehelle ensimmäinen matka Eurooppaan oli huikea elämys. Lähdimme liftaamalla Turusta kohti Pariisia. Ja miksi Pariisia? Koska luokkatoverini sisar oli naimisissa ranskalaisen Åbo Akademiassa toimivan ranskankielen lehtorin kanssa ja hänen kauttaan me olimme saaneet virikkeitä.

Olin jo silloin tutustunut oopperakirjallisuuteen. Hyvän ystäväni Nils Holmqvistin kanssa olimme kuunnelleet vuosikausia hänen pienessä kopissaan äänilevyjä, nimenomaan italialaista oopperamusiikkia. Olimme myös tutustuneet Wagneriin enemmänkin lukemalla ja soittamalla ja lauleskelemalla kuin kuuntelemalla. Olin jollakin tavalla lähtökuopissa kohti oopperaa.

Kun me liftasimme Tukholman läpi, sattui oopperassa olemaan *Faust*-esitys, ja siinä lauloi Jussi Björling. Saimme jostakin ihmeellisestä syystä liput siihen. Sellainen muistikuva minulla on, että erittäin kauniilta hänen laulunsa kuulosti ja että hänen suorituksensa oli hyvin staattinen. Hän seiso paikallaan ja lauloi kauniisti. Siinä se oli. Muuten esitys oli todella hyvä. Siellä oli Mefistona Joel Berglund, jota olin kuullut kaksi kertaa aikaisemmin Tukholman oopperassa.

Ja seuraavana aamuna sitten alkoi meidän varsinainen liftausmatkamme kohti Pariisia. Ruotsi oli tietysti meikäläiselle jo aikamoinen länsimaa verrattuna niihin olosuhteisiin, joissa elimme Suomessa silloin vielä 50-luvun alussa.

Kun kävelimme Tanskan rajan yli ja otimme ensimmäiset askeleet Saksan maanperällä, meidän ohitsemme ajoi maitoauto. Se pysähtyi ja kuljettajan ikkuna avautui. ”Päivää suomalaiset”, sieltä tuli melko selvällä suomenkielellä. Kuljettaja oli kuitenkin selvästi saksalainen ja aloimme kysellä, miten hän nyt täällä Tanskassa yhtäkkiä rupeaa puhumaan suomea. Hän oli ollut sodan aikana Lapissa, ja oppinut jonkin verran suomea. Meillä oli selkäreppussa pieni Suomen lippu ja siitä hän tunnisti meidät.

Ja taas jatkettiin liftaamalla. Tulimme Hampuriin, joka oli aivan karmea kokemus, koska se oli niin hajalle pommitettu. Minulla on sellainen muistikuva, että me tuntikaupalla kävelimme rauniokasoissa. Mitään muuta

en siitä kaupungista silloin saanut irti. Kävelimme, kävelimme, pääsimme ulos siitä rauniokasasta ja jatkoimme länteen päin.

Rauniokaupungit seurasivat toisiaan. Kölnissä ihmettelimme, että Kölnin tuomiokirkko oli kuitenkin säilynyt muuten raunioituneessa kaupungissa. Pikku hiljaa etenimme liftaamalla Hollantiin ja Belgiaan ja Liegen kautta Pariisiin.

Kun pääsimme sinne, meillä oli alkuperäisenä tarkoituksena lähteä jatkamaan matkaa vielä ympäri Ranskaa, katsomaan tyttöjä ilmeisesti. Ja näin luokkatoverini tekikin, mutta minä jäin Pariisiin. Oopperatarjonta Pariisissa oli niin kerta kaikkiaan murskaava. Sain siellä kahden kuukauden aikana kuulla valtavan määrän minulle uutta ohjelmistoa, ranskalaista ja italialaista.

Kuulin mm. Teatro San Carlo –oopperan vierailuesityksen Pariisin suuressa oopperassa ja Verdin *Requiem* Madeleine-kirkossa hirmuisen hienona esityksenä. Ja sattumalta kuulin *Don Giovannin* Chatelet-teatterissa Kölnin oopperan vierailuna. Se oli ensimmäinen saksalaisen oopperan vierailu Pariisissa sotien jälkeen. Kölnin oopperan vierailun ohjaaja oli Erich Bormann, johon tutustuin sitten parikymmentä vuotta myöhemmin, kun hän siirtyi eläkkeelle jäätyään Suomen Kansallisoopperan pääohjaajaksi. Bormannilla ei ollut poliittisia rasitteita joten hän sai välittömästi sodan jälkeen jatkaa työskentelyään ja häntä kutsuttiin ohjaamaan myös ulkomaille.

Näin myös paljon minulle tuntemattomia oopperoita kuten *Helmenkalastajat* sekä *Tristan ja Isolden* hienona esityksenä. Kuulin myös Chatelet-teatterissa Konsulin, joka oli hiljattain kantaesitetty Amerikassa, ja tämä oli sen kantaesityksen miehityksen vierailu Euroopassa.

Näin Serge Lifarin tanssivan *Ikaros*-baletin. Tutustuin häneen sitten 25 vuotta myöhemmin Kansallisoopperan koreografina, kun hän tuli Suomeen ja teki Tshaikovskin *Romeo ja Julia* –alkusoitto –baletin, jonka sittemmin johdin monta kertaa mm. Kansallisoopperan baletin vierailulla Sveitsissä 60-luvun loppupuolella. Ranskan musiikkielämään tutustuminen oli minulle aikamoinen elämys. Minua eivät saaneet Etelä-Ranskan tytöt millään matkustamaan Pariisista.

Opiskelemaan Wieniin

En ole koskaan opiskellut Helsingissä, vaan Turussa ja Wienissä. Opiskelin Åbo akademissa humanistisia aineita, ranskaa, latinaa, musiikkia, soitin pianoa.

Fabian Dahlströmin, Nils Holmqvistin minun ja jonkun aktiivisen amatöörin ympärille rakentui pikkuhiljaa kamarikuoro, jolle annettiin nimi Via, eli Voces intimae aboenses. Se oli aika hyvä pieni kamarikuoro, jossa oli 25 laulajaa. Annoimme 1953 keväällä konsertin Turun kaupunginorkesterin säestyksellä. Ohjelmisto oli vanhaa musiikkia, madrigaaleja, vähän uudempaa nimenomaan riikinruotsalaista a cappella –musiikkia. Ruotsalaista musiikkia meillä oli siksi, että olin käynyt parina kesänä Eric Ericssonin kursseilla Ruotsissa. Opin häneltä valtavasti ja sain paljon ohjelmistovihjeitä. Siinä konsertissa oli myös pari Bachin motettia orkesterin kanssa. Kun menin sotaväkeen Dragsvikiin, mikä oli ruotsinkielisille automaattista, perustin siellä mieskuoron, joka esiintyi pari kertaa ja oli suuri menestys. Sieltä päästyäni lähdin suoraan Wieniin.

Olin yrittänyt ottaa selvää, mitä musiikkikorkeakouluissa Keski-Euroopassa tapahtuu, ja olin ottanut yhteyttä Detmoldiin, Wieniin ja jonnekin muualle. Wieniin lähteminen oli hiukan kuin vitsi: isäni sanoi, että lähde vain

Wieniin, sinnehän Beethovenkin lähti oppia saamaan. En minä nyt ihan isän ehdotuksesta lähtenyt, vaan siksi että Wien veti hurjasti puoleensa perinteidensä vuoksi.

Siinä pienessä kamarikuorossa ja niissä meidän ympyröissämme oli harrastettu tavattoman paljon liedlaulua, itsekin olin ottanut laulutunteja ja olin säestänyt hyvin paljon. Lauloimme Schubertia, Brahmsia, Schumannia ja Wolfia. Sitä paitsi kuuntelimme valtavasti äänilevyjä ja nimenomaan italialaista ohjelmistoa. Kun lähdin, en siis tullut pystymetsästä vaan minulla oli jo jonkinlainen kontakti siihen keskieurooppalaiseen ja saksalaiseen musiikkikulttuuriin. Ja siitä olin silloin hyvin kiitollinen, että tuntuma tähän maailmaan jo oli, että Schumannin ja Schubertin laulusarjat olivat tuttuja kun sinne lähdin.

Päämielenkiintoni oli oikeastaan opiskella korrepeteerausta ja kuoron johtoa. Olin pari viikkoa kuoronjohtajakursilla ja totesin, että tuon kaiken minä jo osaan. Siksi pyrin kapellimestariluokalle ja pääsin sinne. Nyt olen siitä tavattoman onnellinen, koska kapellimestariluokalla oli pääopettaja, joka oli minulle siinä vaiheessa ensiluokkaisen tärkeä, Hans Swarovsky. Hän oli hyvin suvereeni opettaja, entinen Schönbergin oppilas ja Richard Straussin hyvä ystävä ja assistentti. Hän oli monelle muullekin oppilaalle erinomaisen tärkeä. Sillä luokalla, missä opiskelin, olivat esimerkiksi Zubin Mehta ja Claudio Abbado, jotka tunnetusti tekivät hienon karriäärin.

Opetus oli oikeastaan sävellysten arkkitehtuuria. Swarovsky ei ollut suinkaan sellainen opettaja, joka olisi houkutelut etsimään klangia noista partituureista, mutta en voi myöskään sanoa, että hän olisi lähestynyt sävellyksiä pelkästään teoreettisesti. Hän oli kapellimestarityyppinä sellainen, että hänelle merkitsi muoto enemmän kuin mikään muu.

Minulla on noilta ajoilta hyvin paljon merkintöjä nimenomaan siitä, millaisia fraaseja ja rakennelmia hän löysi näistä partituureista, ja se on ollut minulle tärkeää. Kun pääsin niin pitkälle että omat siivet kantoivat, kesti kyllä aika kauan ennen kuin rupesin itse etsimään muuta kuin arkkitehtuuria näistä sävellyksistä, sen olen huomannut nyt jälkeenpäin. Nykyään moni nuori muusikko lähtee eri lähtökohdista.

Siellä opetettiin korrepeteerausta, partituurintuntemusta, kaikkea mitä opetetaan nuorille ihmisille, joiden ammatti tulevaisuudessa olisi kapellimestari. Meillä oli varmasti lähes kymmenen opettajaa. Soitin vähän patarumpujakin, ei kovin lahjakkaasti, mutta soitin kuitenkin. Siellä annettiin myös laulutunteja. Lauloin siellä vähän, mutta muistaakseni tuloin vain käheäksi ja lopetin. Siellä saattoi opiskella jopa miekkailua ja kävin samoilla miekkailutunneilla kuin Tom Krause, joka silloin opiskeli siellä laulua. Opiskelijoissa oli ihmisiä Etelä-Amerikasta, Saksasta, Ranskasta, Englannista, Tanskasta. Silloin vuonna 1953 nuoret ihmiset alkoivat liikkua, ja se oli jo mahdollista.

Wien oli kiehtova paikka, sehän ei ollut niin pahasti pommitettu kuin saksalaiset suurkaupungit.

Se oli jaettu vyöhykkeisiin, oli englantilainen, amerikkalainen, ranskalainen, ja venäläinen. Kaikilla vyöhykkeillä sai kulkea. Wien oli silloin täsmälleen se elokuvan *Kolmas mies Wien*. Kaupungilla näkyi venäläisiä, aivan musiikkiakatemiaa vastapäätä oli miehitysjoukkojen päämaja, ja sieltä lähti pari kolme kertaa päivässä jeeppejä täynnä miehitysjoukkojen sotilaita. Muistan että kerran kuussa sain ilmoittautua poliisikamarilla. Asunnon sain helposti, sain osoitteet akatemiasta. Ensimmäinen oli kyllä vähän liian kaukana ja talvella pirun kylmä. Toinen oli lähellä ja oikein mukava. Sinne sain vuokrattua pianon.

Samassa talossa oli Café Mozart.

Sain kotoa rahaa, kun lähdin, ja sitten aika pian rupesi tulemaan apurahoja. Se kuulostaa vieraalta, mutta en koskaan joutunut maksamaan itse opiskeluja, vaan yleensä sain aina apurahoja. Ainakin Svenska kulturfon-

denilta sain rahaa. Silloinhan olin täysin tuntematon, mistään muualta en olisi voinut saadaakaan, kunnes pari vuotta myöhemmin aloin saada sellaista nimeä että sain muualtakin.

En koskaan nähnyt Furtwänglerin johtavan, sillä hän kuoli juuri sinä syksynä kun tulin Wieniin. Sen vuoksi siellä alkoi Karajanin aika. Muistaakseni heti tammikuussa 1957 Karajan oli täydessä vauhdissa. Karajanin orkesteri oli siinä vaiheessa Wiener Sinfoniker. Filharmonikoita kävi silloin johtamassa vanhoja hienoja profeettoja kuten Bruno Walter, Klemperer, Knappertsbusch ja monia muita. Sain heidän konserteissaan kuulla valtavan paljon hienoja esityksiä.

Wienin valtionoopperaa ei ollut vielä jälleenrakennettu, vaan sen toiminta oli sijoitettu vanhaan Theater an der Wieniin, siihen teatteriin jossa Beethovenin *Fidelio* kantaesitettiin. Siellä kuulin hyvin paljon hienoja esityksiä. Siitä talosta on hienoja muistoja.

Olin ollut hyvin lähellä oopperataidetta jo Turussa levyjen välityksellä, italialainen ooppera ja Wagner olivat jo silloin merkinneet hyvin paljon. Mutta en olisi ehkä uskaltanutkaan kuvitella, että matka oopperakapellimestariksi olisi mennyt niin nopeasti kuin se meni.

Takaisin Suomeen

Olin Wienissä ensin kahden vuoden jakson, jonka kapellimestarikurssi kesti. Minulla oli paperit kädessä kesällä 1956. Wienissä ollessani sain pari tärkeää kirjettä, toinen oli Turun oopperayhdistykseltä. Sen puheenjohtaja tiedusteli olisinko kiinnostunut Suomeen palattuani johtamaan esimerkiksi *Cavalleria rusticana* ja *Pajatson*. Vastasin, että olin hyvin kiinnostunut johtamaan, mutta en niitä kappaleita. Sain heidät uskomaan, että ne ovat hyvin hankalia oopperoita, niin kuin ne ovatkin. Tunsin Turun laulajat ja tiesin, että niitä ei pystyisi kunnolla miehittämään.

Lupasin kuitenkin tulla mielelläni johtamaan *Taikahuilun*. Olin nähnyt *Taikahuilun* lukemattomia kertoja Wienissä ja olin sitä paitsi musiikkiakatemiassa käynyt kappaleen läpi kunnolla. Siellä oli hyviä opettajia, joten *Taikahuilun* materiaaliin tutustuminen ei ollut minulle millään lailla hankalaa.

Tiesin, että Turussa oli sattumalta hyvä koloratuurisopraano. Meillä oli kyllä omasta takaa Turussa myös Tamino, mutta hän oli sen verran puoliamatööri, ettei uskallettu kokonaan luottaa häneen. Hän oli Aulis Ruostepuro, josta tuli myöhemmin Turun kaupunginteatterin johtaja. Hän oli varsin hyvä amatööri ja lauloikin jonkin esityksen, mutta etsittiin varmempaa ratkaisua.

Ja silloin löytyi Usko Viitanen Lahdesta. Hän oli laulanut siellä muistaakseni Don Joséna Lahden oopperayhdistyksen *Carmen*-esityksissä ja saanut aika hyvät arvostelut. En muista kävikö hän edes koelaulussa. Harjoitimme yhdessä sen Taminon roolin ja sitten vaan näyttämölle.

Meillä oli yhteisharjoituksia Turun konserttisalissa. Siellä harjoitettiin solistit ja kuoro. Ohjaajana oli Yrjö Kostermä, joka ei ollut siis varsinaisesti mikään Mozart-ohjaaja, mutta hän oli pätevä, monipuolinen teatterimies. Hän oli seurannut Helsingissä Kansallisoopperan esityksen valmistelua, kun sen teki täällä saksalainen ohjaaja. Hän teki sen omalla tavallaan ja oli valmis hyppäämään Turkuun.

Tähän esitykseen, joka muuten oli yllättävän korkeatasoinen, liittyi eräs hauska yksityiskohta. Olin onnistunut miehittämään kaikki roolit turkulaisvoimin suhteellisen korkeatasoisilla solisteilla. Ongelmaksi osoittautui kuitenkin kolmen pojan löytäminen Turusta. Meidän oli pakko tyytyä kolmeen naislaulajaan, jotka musikaalisesti selviytyivät hyvin, ainoa ongelma oli, että nuo kolme laulajatarta olivat vahvasti ylipainoisia. Lavas-

taja keksi kuitenkin nerokkaan ratkaisun: pahvista rakennettiin suurikokoinen sfinksi, jonka sisään naiset sijoitettiin ja sfinksin selästä pisti esiin ainoastaan kolme päätä. Pyörillä varustettu sfinksi työnnettiin sitten tarpeen mukaan näyttämölle ja nuo kolme päätä lauloivat.

Se oli ensimmäinen johtamani kokonainen ooppera. Oopperan johtaminen teknisenä suorituksena on loppujen lopuksi ihan sama asia kuin konsertin. Mutta oopperassa, uskaltaisin melkein sanoa, tärkeämpi osa siitä esityksestä tapahtuu lavalla kuin montussa. Se merkitsee jo sitä, että mikäli mahdollista, ensimmäisestä orkesteriharjoituksesta lähtien vaaditaan orkesterilta sellainen volyymitaso, että kaikilla montussa soittavilla muusikoilla on mahdollisuus kuulla mitä lavalla tapahtuu.

Kyllä minä sen jo tiesin paljon aikaisemmin, että tälle alalle minulla on vähän niin kuin erikoisvalmiuksia. Jo Turun ajoilta minä muistan, että ooppera oli suuri rakkauteni. Ja olin ehtinyt käydä Tukholmassa näkemässä tosi hienoja esityksiä ja olin myös ensimmäisellä matkalla Pariisiin nähnyt kymmenkunta oopperaa. Ooppera oli minun päämielenkiintoni, joten ei tuntunut ollenkaan vaikealta hypätä siihen Turun esitykseen. Tunsin, että ooppera oli minun alaani.

Kiinnitys oopperakapellimestariksi

Taikahuilun esitys Turussa oli muistaakseni 1957 helmikuussa, koska olin tullut Wienistä 1956 syksyllä. Ensimmäisen jälkeen pidettiin kekkerit ja sinne ilmestyivät Jouko Tolonen, silloinen Kansallisoopperan pääjohtaja ja Alfons Almi, joka oli talousjohtaja. Almi tarjosi minulle niissä kekereissä jo sopimusta kuoronjohtajaksi, pianistiksi ja kapellimestariksi.

Kansallisoopperan hallituksen puheenjohtajana oli silloin Arvi L. Poijärvi, ja hän oli kysynyt Paavo Berglundilta, tulisiko hän Kansallisoopperaan kapellimestariksi. Berglund kieltäytyi mutta suosittelee tehtävään minua. Me olimme tutustuneet Wienissä. Paavo oli tosin lisännyt että, ”hän on ruotsinkielinen”, mihin Poijärvi oli vastannut että ”Se on aivan yhdentekevää, voi olla vaikka kiinankielinen kunhan vaan osaa johtaa.”

Se sopimus, jonka Almi työnsi käteeni, oli houkutteleva mutta taloudellisesti ei oikein riittävä. Karin ja minä olimme jo silloin päättäneet mennä naimisiin, eikä tuo raha olisi riittänyt vuokraan. Olimme tavanneet Turussa. Karin asui saman kadun varrella kuin minä, ei ollut vaikeata tutustua.

Karin oli opiskellut Helsingissä ja valmistunut fysioterapeutiksi ja meidän suhteemme lämpenivät uudelleen Wienistä palattuani. Ei ne ollut mitenkään kylmiä ennenkään, mutta joka tapauksessa me ruvettiin jälleen Wienin-periodini jälkeen styylaamaan ja sitten kävi niin, että päätimme mennä naimisiin. Karinin vanhemmat eivät olleet kovin onnellisia koko tästä kontaktista eikä myöskään siitä, että minulla ei ollut omaa varsinaista työpaikkaa. Päätimme, että menemme naimisiin sitten kun minä tiedän, että minulla on taattu paikka. Nyt sellainen oli tarjolla, ja kun seuraavalla viikolla kävin Almin puheilla ja sain palkkaa nostetuksi hiukan, uskalsin allekirjoittaa.

Vanhempani olivat muuttaneet Helsinkiin sillä aikaa kun minä olin Wienissä. He asuivat Munkkiniemessä Apajapolulla ja sinne me muutimme Karinin kanssa. Asuimme siellä sen syksyn, jonka jälkeen löysimme Munkkiniemestä oman asunnon. Sen jälkeen vuoden Lauttasaarella Isokaarella, asunnossa josta oli valtava hieno näköala etelään. Sitten sen jälkeen takaisin Munkkiniemeen, jossa asuttiin useassakin eri paikas-

sa. Vuonna 1985 löytyi sitten lopullinen kotimme elikkä Lallukka, joka on aivan taivaallinen paikka. Lapsia saimme viisi, Erik syntyi 1958, Kristina 1960, kaksostytöt Johanna ja Bitta 1963 ja Jan 1970.

Aloitin Kansallisoopperassa syksyllä 1957. Peter Lacovich, wieniläinen muusikko, oli ollut pari kolme vuotta oopperakuoron johtajana. Hän oli tullut Helsinkiin Cantores minores –kuoron johtajaksi, ja hänellä oli sen lisäksi oopperan kuoronjohtajan tehtävät. Ihan pätevä mies, mutta hän lopetti sitten kun minä aloitin. En tiedä sitten miten tuo homma hoidettiin, mutta me pysyimme kyllä ihan hyvissä väleissä Peter ja minä.

Kun tulin taloon kuulin, että kapellimestari Nisse Rinkamalta oli kysytty mielipidettä Söderblomista. Hän oli vastannut että ”se on hyvä ja rauhallinen mies. Piste.” Nisse Rinkama oli pätevä, monipuolinen, ei ehkä kovin hienostunut taiteilija. Hän johti etupäässä balettia ja oli myös hyvä pianisti ja piti baletista. Hän ei koskaan tehnyt numeroa itsestään, ei ihmisenä eikä muusikkona.

Ensimmäiset tehtävät

Heti ensimmäisenä päivänä, kun taloon astuin, soitin pianistina lavalla. Oopperan pääkapellimestari Leo Funtek harjoitti Madetojan *Pohjalaisia*, koska talo lähti heti syksyllä vierailulle Leningradiin. Olin aavistanut, että *Pohjalaisia* oli tulossa. Minulla oli jo Turun ajoilta pianopartituuri, olin korrepeteerannut siellä Impi Louhi –nimisen huikean hienoäänisen alttolaulajan kanssa, joka halusi oppia Kaisan roolin. Viisaana miehenä olin harjoittanut *Pohjalaisten* piano-osuuden kuntoon kesällä, joten se ei aiheuttanut minulle mitään hankaluuksia. Se on todella pianopartituuri, joka on aika hankala soittaa.

Funtek oli siihen ensimmäiseen *Pohjalaisten* harjoitukseen erittäin tyytyväinen. Hän oli kai saanut sitten sen kuvan minusta, että minä olen erinomaisen hyvä prima vista –soittaja, mitä minä en kyllä ollut. Sitten minut määrättiin yhteen *Boris Godunovin* näyttämöharjoitukseen hänen kanssaan. Tämä harjoitus oli sijoitettu suureen laulusaliin ja muistan, että olin suoraan sanoen liemessä siellä Funtekin johtaessa. Hän ei ruvennut haukkumaan minua vaan nauroi, ja siitä minä huomasin, että hän ymmärsi, että mistä oli kyse. Se oli minun ensimmäinen kontaktini Funtekiin. Suhde häneen säilyi erittäin hyvänä hänen elämänsä loppuun asti. En toiminut pelkästään pianistina näinä alkuvuikkoina vaan harjoitin myös kuoroa kiertuekuntoon. *Pohjalaisten* toisessa näytöksessä on kaunis kuorokohtaus, jossa lavan takana tarvitaan myös kaksi paimenta. Siinä lauloivat näitä pikkurooleja Marja Eskola ja Anita Välkki ja heitä minä johdin siellä näyttämön takana. Hieno tehtävä.

Silloin ei ollut monitoreja, vaan oli kapellimestarilla montussa sellainen nappisysteemi: yks, kaks, yks, kaks ja näyttämön takana oli valot. Se oli vähän kömpelö, mutta näin se oli toiminut siitä lähtien kun oli ruvettu tekemään oopperaa Bulevardilla.

Pohjalaisia oli siis ensimmäinen teos johon törmäsin Kansallisoopperassa. Leningradiin vietiin myös Verdin *Rigoletto* ja sen kuoro-osuuksia minä harjoitin vimmatusti noina päivinä. Sehän on loistava, mutta ei varsinkaan mieskuorolle helppo teos.

Ensimmäinen johtamani esitys oli Gounod'n *Faust* keväällä 1958. Kolmannen näytöksen alussa Faust (Veikko Tyrväinen) ja Mefisto (Aarne Vainio) saapuvat lavalle ja alkaa duetto. Veikko Tyrväinen ei tullutkaan, vaan istui henkilökunnan kahvilassa. Minä panin esityksen poikki ja totesin orkesterille, että Faust on nyt sitten kuollut ja meidän on siirryttävä seuraavaan kohtaukseen eli Mefiston serenadiin. Resitatiivin ja serenadin alkusoitot ovat aivan identtiset. Kun aloimme soittaa serenadin alkusoittoa, Tyrväinen ilmaantui lo-

pulta lavalle siinä uskossa, että menossa on hänen kohtauksensa. Oli pakko panna vielä kerran poikki ja aloittaa uudelleen. Mefiston ensimmäinen repliikki Faustille sattui sopivasti olemaan ”Miksi viivyttelet vielä?”. Kun esitys loppui ja nousin lavalle kiitoksiin, minulla oli aika hapan repliikki Tyrväiselle. Sanoin, että on tämä kummallinen talo, että ilmeisesti saa olla kiitollinen siitä, että laulajat ylimalkaan tulee lavalle.

Johtajana Alfons Almi

Kun tulin Kansallisoopperaan 1957, ilmapiiri oli mielestäni hyvä. En muistaakseni koskaan törmännyt mihinkään suuriin ristiriitoihin. Silloin ei vielä sinuteltu kaikkia. Pääjohtajana oli Jouko Tolonen, Alfons Almi oli apulaisjohtaja. En muista paljoa Almin ja minun kontakteista alussa, mutta Toloseen minulla oli erinomainen suhde. Kun hän sittemmin sanoi itsensä irti, pidin sitä todella ikävänä asiana.

Tolosesta on helppoa sanoa kielteisiä asioita kuten mm. se että hän oli mies joka omasta mielestään osasi kaiken ja halusi myös muiden tietävän sen. Mutta kun siihen tyyliin tottui, takaa paljastui valtava osaaminen ja paljon todellista tietoa. Meidän kontaktimme oli kahden muusikon hyvää yhteistyötä. Kun Tolonen lähti Almi nousi esiin ja Almista tuli voimakas ja hyvä yhteistyökumppani.

Sen tyyppisiä oopperanjohtajia kuin Almi on vähän. Hän hallitsi tavallaan kaikki alueet, oli itse toiminut laulajana ja hänellä oli käsitys talousasioista. Hän oli erittäin selkeäjärkinen ja vakuuttava. Tavallaan hän oli ihanteellinen johtaja. Oli myös sitä kovuutta ja fysiikkaa mitä pitää olla. Olen iloinen, että olen saanut tehdä työtä sellaisen johtajan alaisuudessa.

Vaikka Almi oli hyvä ja vahva johtaja, hän murtui kuitenkin tavallaan loppusuoralla, kun baletti alkoi kاپinoida häntä vastaan. Baletti oli hänen lempilapsensa, kaikki tiesivät sen ja hyväksyivät sen enemmän tai vähemmän. Sitä ajatellen oli aika häikäilemätöntä, miten baletti puukotti häntä selkään.

En koskaan kuullut häntä näyttämöllä. Aika yleinen käsitys Almin laulutavasta oli, että se oli enemmän voimaa kuin suloutta. Mutta hän on varmasti ollut näyttämöllisesti tehokas ja hän kantaesitti monta suomalaista oopperaa, kuten Madetojan *Juhan* ja Pylkkäsen *Mare ja hänen poikansa*.

Almi oli tavattoman tehokas. Lähemmin tutustuin häneen sitten vasta kun hänestä tuli pääjohtaja. Meidän välillämme syntyi erittäin hyvä ja luottamuksellinen yhteistyö. Koko meidän yhteistyön aikana minulla oli semmoinen tunne, että Almi luotti minuun. Sitä todisti se, että sain 60-luvulla tehdä huikeita asioita, *Tristan ja Isolde*, Merikannon *Juhan* ensi-ilta, Hindemithin *Mathis der Mahler*, *Wozzeck* ja niin edelleen. Minulla oli silloin hyvä olla talossa ja senkin jälkeen.

Kapellimestarikollegoina Leo Funtek ja Jussi Jalas

Olen hyvin iloinen että sain vielä tavata kapellimestari Leo Funtekin. Hän oli Ljubljanassa syntynyt huippulahjakkuus. Hän tuli nuorena miehenä ensin Viipuriin, jossa hän toimi konserttimestarina Erkki Melartinin johtamassa orkesterissa, ja siirtyi sitten Helsingin Kaupunginorkesterin konserttimestariksi. Kerrotaan että eräänä keväänä hän oli väsynyt viulunsoittoon ja konserttimestarin työhön, osti Chopinin etydit lähtiessään kesälomalle ja syksyllä hän oli valmis pianisti. Hän toimi sitten 20-luvulta 50-luvulle kaikkein eniten käytettynä konserttisäestäjänä Helsingissä.

Funtekilla oli huomattava maine nimenomaan Bruckner-johtajana ja Paavo Berglund puhuu aina Funtekin Bruckner-esityksistä. Minä en koskaan kuullut Funtekin johtavan missään muualla kuin Kansallisoopperassa, mutta hän johti kaupunginorkesteria silloin tällöin ja opetti Sibeliuksen akatemiassa kapellimestari-luokalla. Hän teki rytmisesti tavattoman tarkkaa työtä, mutta sointikuvan hiominen ei kiinnostanut häntä.

Hän oli ihmisenä tavattoman herttainen, suoraan sanottuna herttainen karhu. Hän oli kaikille ihmisille ystävällinen, paitsi niille jotka eivät laulaneet aivan oikein esityksissä. Minulle hän oli sellainen isällinen, mukava ihminen.

Leo Funtek kuoli 1965. Kävin katsomassa häntä sairaalassa, sillä pidin hänestä kovasti ja meillä oli hyvä työsuhde. Hänen kuolemansa oli hyvin traaginen. Hän asui yksin Eirassa, hän oli leski. Hän kuoli kotonaan aivoinfarktiin, jäi makaamaan ulko-oven eteen asuntoonsa moneksi päiväksi. Hän oli huutanut ja potkinut mutta hänet löydettiin liian myöhään ja hän kuoli sairaalassa.

Ylikapellimestarina oli Jussi Jalas. Jaoimme saman kapellimestarihuoneessa ja hänhän oli tavattoman ystävällinen, hieno ihminen. Hän oli kauan toiminut kapellimestarina oopperassa ja oli joka suhteessa tavattoman pätevä, hienostunut, sivistynyt, määrättyllä tavalla hyvin kokenut muusikko.

Jussi Jalas oli ihmisenä jollakin tavalla niin herkkä, että hänen suhteensa orkesteriin oli mielestäni jopa vähän problemaattinen: jos orkesterissa jotain pientä sattui, hän syytti siitä välittömästi itseään. Hänellä oli sellainen varovainen, hermostunut ote omaan johtamiseen. Jussilla oli ylimitoitettu itsekritiikki ja uskon, että se seurasi häntä läpi koko elämän. Siksi hän oli siellä pultissa usein aika hermostunut. On myös sanottava, että Jussi Jalas oli määrättyllä tavalla näistä ominaisuuksista huolimatta tavattoman inspiroiva, ja orkesteri piti hänen musisoinnistaan.

Jalas oli alunperin pianisti, ja hyvä sellainen. Kun hän alkoi johtaa pianonsoittoa jäi vähemmälle, mutta muistelen että ihan loppusuoralla, 70-luvun puolellesavälissä hän alkoi taas soittaa ja teki mm. Pentti Rautavaaran kanssa huikkeitä nauhoituksia radiolle, mm. Beethovenin sonaatteja sellolle ja pianolle. Uudelleen kehittyminen pianistiksi vaati häneltä valtavasti työtä, mutta hän oli juuri sellainen, että hän meni läpi harmaan kiven, jos tarvittiin.

Nuorempana minua häiritsi se, että Jalaksella oli niin tavattoman paljon omia teorioita siitä, miten orkesteria johdetaan, ne olivat minulle vieraita. Mutta siitä huolimatta hän inspiroi orkesteria aivan valtavasti. Hän johti mm. hienon *Pohjalaisia*-esityksen. Hän johti myös Wagneria siinä pienessä talossa esim. *Tannhäuserin* sekä *Valkyyrian*, jonka hän käänsi itse suomeksi.

Hänellähän oli etuoikeutettu mahdollisuus saada vinkkejä ja ystävällisiä neuvoja Sibeliukselta, Sibeliuksen lanko kun oli. Kun hän itsekin oli niin systemaattinen, hän merkitsi muistiin kaiken, mitä Sibelius hänelle sanoi. Ja silloin kun hän teki ulkomailla töitä se vaikutti tietenkin hänen karriääriinsä sekä orkesterin ja intendenttien suhtautumiseen. Hänellä oli valtavat tiedot, ei vain Sibeliuksesta vaan muistakin säveltäjistä. Teknisesti hän ei minun mielestäni aina saavuttanut suvereenia musisointia, mutta hänellä oli voimakas eläytymisen kyky. Se on paljon tässä ammatissa.

Eräänä päivänä Jussi Jalas kysyi minulta, haluaisinko tulla Helsingin teatteriorkesterin kapellimestariksi. Hän oli johtanut Helsingin teatteriorkesteria hyvin kauan, luultavasti 40-luvulta asti. Teatteriorkesterihan oli perustettu aikana, jolloin Helsingin teatterissa tarvittiin orkesteria operettiesityksiin. Niitten operettiesityksien kanssa Jalaksella ei ollut mitään tekemistä, mutta orkesterilla oli ambitio joitakin kertoja vuodessa esiintyä konserttilavalla, ja Jalas johti nämä esitykset. Hän oli kai sitten saanut tarpeeksi siitä ja siksi tämä kysymys. Mi-

nulle se oli hieno mahdollisuus ruveta johtamaan melko säännöllisesti, ehkä jopa neljä kertaa vuodessa konserttiesityksiä. Muistan, että matkustimme pienille keikoille silloin tällöin maaseudulle. Se oli semmoista konserttitoimintaa, joka oli minulle hyvin tervetullutta.

Ohjaajia ja pianisteja

Kun tulín taloon, oopperaa ohjasi Yrjö Kostermáa, sama joka teki *Taikahuilun* Turussa. Hän oli teatteri-inhminen Viipurista. Hän selvisi tilanteesta kuin tilanteesta, mutta oli tavattoman laiska. Hän ei kunnolla valmistautunut tehtäviin mutta improvisoi hyvin lahjakkaasti. Hän ehti kyllä tehdä aika paljon 50-luvun lopulla ja 60-luvun alussa.

Ohjaajana toimi myös Irja Simola, entinen lyyrinen sopraano, hyvä laulajatar. Hän alkoi eläkkeelle jäätyään ohjata, ensin maaseudulla, sitten Oopperassa. Ennen kaikkea hän ohjasi operetteja. Hän ei ollut mikään huomattava ohjaaja mutta tiesi perusasiat ohjaamisesta. Hänen urallaan oli hieman surullinen loppu. Häneen iski melko nuorena dementia. Hän alkoi jo työpaikalla vähitellen käyttäytyä niin, että meille alkoi selvitä että jokin on vinossa.

Ohjaaja, jonka kanssa tein pari, kolme yhteistyötä oli Jennie von Thillot, suomalainen entinen mezzosopraano. Hän oli mennyt jossakin vaiheessa 30-luvulla naimisiin saksalaisen kapellimestarin kanssa ja asunut kauan Saksassa. Hän oli laulanut siellä paljon ja esiintynyt myös Suomalaisessa oopperassa. Hän ohjasi Suomessa mm. Händelin *Xerxes*-oopperan ja oikein hyvin.

Hän hallitsi tehtävänsä, oli ehkä vähän hermostunut työtavaltaan. Mutta hänellä oli aina ihan selvät suunnitelmat ja linjat omassa ohjauksessaan. Kaikki hänen ohjauksensa olivat niitä, joissa hän oli itse aikanaan laulanut. Hän oli siihen aikaan ihan käyttökelpoinen ja ammattitaitoinen ohjaaja.

Kun 1970-luvulla alettiin oopperaohjaajiksi kiinnittää myös teatteriohjaajia, koko ote näyttämöllä muuttui. Mutta von Thillot edusti sitä vanhaa ohjaajatyyppeä joka oli ollut Bulevardilla alusta lähtien. Voin varmasti olla väärässä tai epäoikeudenmukainen, mutta ooppera oli silloin enemmän laulajien omaan liikkumiseen ja eläytymiseen keskittynyttä. Vaikeaa sanoa, olin itse silloin niin kokematon ja minulla oli omat musiikilliset tehtäväni ja ongelmani. Myöhemmin minulla oli aikaa kiinnittää enemmän huomiota ohjaajan työhön, se on sittemmin ollut ihan keskeinen asia.

Harjoituspianisti Kerstin Heikkilän tulo taloon oli minun aikaansaannostani. Hän oli Svenska Oratorioföreningin harjoituspianisti. Minä olin sen kuoron johtaja. Suosittelin häntä Kansallisoopperaan. Kerstin teki työtä voimien loppuun asti ja hänestä pidettiin, hän oli työmyyrä ja hirveän kiltti. Kerstin Heikkilä jaksoi aina kaiken mitä piti, vähän enemmänkin.

Cyril Szalkiewicz oli oopperassa harjoituspianistina kun tulín taloon, ja oli loistavana pianistina tietenkin ihan liian hyvä siihen hommaan. Hän kuoli traagisesti Tamara Lundin kiertueella. Lund ja hänen miehensä Aatos Tapala olivat junamatkakiertueella yhtenä keväänä, Szalkiewicz oli pianistina mukana, hän viihtyi sentyyppisessä toimesta. Tamara lauloi sen ajan iskelmiä. Cyril kuoli konsertin aikana, väsähti pianon ääreen. Huippumuusikko George de Godzinsky oli legenda. Mutta hän oli balettikapellimestarin maineessa ja johti, outoa kyllä, hieman heikkoja kappaleita.

Baletin puolella George Gé oli varmasti omalla tavallaan ammatti-ihminen. Hän esitti koko ajan jotain roolia. Hän yritti käyttäytyä niin kuin hän oli nähnyt suurten venäläisten mestarien käyttäytyvän Pariisissa. Vähän koominen, mutta herrasmies.

Laulajat olivat persoonallisuuksia

Vanhoina aikoina veri lensi, nykyään lentää verta vähemmän. Intohimo, voima, Durchschlagskraft ovat vähentyneet. Se on vaikeasti määriteltävissä oleva seikka. Olen monta kertaa sanonut, että tämän hetken laulajat ovat paremmin koulutettuja mutta saavat vähemmän aikaan. Silloin tehtiin enemmän työtä. Silloin tietenkin minun oma ammattitaitonikin oli aivan toista kuin myöhemmin 1970 ja 80-luvuilla. Minulla oli varmasti ongelmia myös oman osaamiseni kanssa, joten tein silloin hirveän paljon työtä myös itseni kanssa. Ne laulajat, jotka pääsivät Suomalaisen oopperan lavalle ja parrasvaloihin olivat niin huikkeitä luonnonlahjakkuuksia, että heidän esiintuloaan ei ollut mahdollista estää, he nousivat itsestään. Moni heistä oli aika heikolla koulutuksella varustettu, mutta heillä oli se peruslahjakkuus. Nykyään Kansallisoopperaan tulee paljon hyvin koulutettuja ihmisiä, mutta heillä ei ehkä alun perin ole ollut niitä lahjoja, joita loppujen lopuksi vaaditaan.

Solistikaarti oli silloin määrättyllä tavalla epätasaisempi kuin nykyään. Siihen aikaan pääsi lavalle, jos oli riittävän voimakas persoonallisuus. Nyt niitä persoonallisuuksia on vähemmän, enemmän on määrättyyn pisteeseen asti hyvin koulutettuja laulajia. Sitten on tietysti poikkeuksia, kuten esim. Jorma Hynninen, jolla on maailman paras ääni ja jonka persoonallisuus lavalla on lyömätön. Tai Harri Nikkonen. Hänellä ei suinkaan ollut kovin kaunis ääni, mutta hänen lavapersoonallisuutensa oli järisyttävä.

Oli loistavia laulajia, jotka olivat musiikillisesti heikosti koulutettuja kuten esim. Veikko Tyrväinen. Hän oli suomalaisen oopperan ehdottomia huippuja laulajana, mutta hänellä oli heikko koulutus pohja. Hän oli muistaakseni aloittanut puhenäyttämöltä ja oli musiikillisesti lahjakas, mutta roolien tekeminen hänen kanssaan merkitsi aina melkoista työtä. Ei voi sanoa, että hän olisi ollut hidasoppinen, päinvastoin, mutta uudet tehtävät aloitettiin hänen kanssaan aina nollasta. Samanlainen oli huippulaulaja Aarne Vainio. Energinen, työtehtiäs, hirveän jämpä mutta hänen kanssaan oli aina paljon työtä. Musiikillinen pohja oli heikko.

Nykyiset hyvin koulutetut laulajat ovat usein värittömiä verrattuina 1950- ja 1960-lukujen laulajiin. He ovat tasaisia ja hyviä mutta ei sellaisia persoonallisuuksia kuin Tyrväinen ja Vainio. Entisinä aikoina laulajilla oli hyvä ääni ja valtava halu päästä eteenpäin, ja he olivat heittäytyneet alalle ilman vahvaa musiikillista pohjaa. He olivat luonnonlahjakkuuksia. Samaan joukkoon kuului Pekka Nuotio, huippulaulaja, joka ei myöskään ollut ehtinyt saada hyvää koulutusta, mutta hän oli työteliäs ja hänellä oli suuret ambitiot. Pekka Nuotio oli parhaimmillaan loistava.

Jos laulajat ennen olivatkin ehkä valovoimaisempia, heidän kanssaan piti tehdä lujemmin ja kauemmin työtä. Mutta poikkeuksiakin löytyy, esim. Maiju Kuusoja. Hän oli hyvä muusikko, joka osasi periaatteessa roolinsa jo ensimmäisessä harjoituksessa. Samoin Pentti Tuominen, joka tuntui todella ammatti-ihmiseltä. Äänen kanssa hänellä oli välillä tosin vaikeuksia

Marja Tyrkkö oli alunperin näyttelijätär. Hänellä oli huikkeen kaunis lyyrinen sopraanoääni. Uskon että hänkin oli vähän hidasoppisempi kuin esim. Maiju Kuusoja, mutta nopeudesta viisi, lopputuloshan on pääasia. Mar-

ja Tyrkön parhaita rooleja oli *Ruusuritarin* Marsalkatar, joka oli maailmanluokkaa. Samoin *Figaron häiden* Kreivitär. Hän lauloi hienosti myös modernimpaa musiikkia kuten Shostakovitshia ja Janáčekia.

Sitten oli huippulaulaja Marja Eskola, joka parin vierailun jälkeen sai kiinnityksen taloon ja teki sen jälkeen suuren määrän sopraanofakin päärooleja. Hänestä tuli yksi talon käytetyimpiä lyyrisiä sopraanoja. Hän oli tavattoman musikaalinen ja nopeaoppinen, ja hänellä oli valtavan kaunis ääni. *Mimì*, *Madame Butterfly*, *Mozartit*, kaikki oli aivan upeaa.

Usko Viitanen oli puolestaan huippumusikaalinen mies, joka ei oikeastaan ymmärtänyt nuoteista niin paljon. Hänellä oli hyvä muisti, hän oli nopeaoppinen ja hänellä oli tuo taivaallisen hyvä ääni. Alunperin hän oli tenori, mutta huomasi aika pian, että baritoni oli hänen oikea äänialansa. Muistan Viitaseen hienona *Pajatson Casiona*.

Jorma Huttunen oli laulaja joka osasi aina kaiken. Hän oli opiskellut Italiassa ja lähtenyt kehittämään ilmeisesti alun perin melko pientä tenoriääntään ja onnistunut siinä. Mutta äänen kvaliteetti, sen kauneus, oli ilmeisesti kärsinyt siitä, kun hän kehitti ääntään suuremmaksi.

Niistä laulajista, joiden kanssa olin vanhassa talossa tekemisissä, hän oli ammattitaitoisin. Hän oli jämäpti ihminen, tiesi mitä osasi ja miten asiat tehdään. Jätti hienon kuvan ammattitaitoisesta laulajasta.

Hannu Heikkilä oli tavattoman kauniilla äänellä varustettu basso, ääni ei ehkä ollut kovin iso mutta se oli niin hyvin koulutettu että se toimi aina. Hän osasi tehdä itse lujasti työtä. Hieman hidasoppinen mutta osasi aina asiansa. Hänellä oli lähes sata eri roolia, hän oli erittäin luotettava ammatti-ihminen sormenpäitä myöten. Martti Talvelakin kävi koelaulussa. Se on jäänyt mieleen, mutta oikeastaan enemmän semmoisena kertomuksena. Kerrotaan, että Talvela olisi käynyt koelaulussa ja että Jalas olisi joutunut toteamaan, että häntä ei voi kiinnittää, koska ei ole sen kokoisia saappaita. En tiedä oliko se ihan noin, mutta sehän on ihan hyvä juttu.

Harvalla on käsitys menneen ajan laulajien taiteellisesta tasosta. Viime vuosina on onneksi tuotettu menneiden aikojen levytyksiä ja niistä todella kuulemme, minkälainen taso ennen on ollut. Veikko Tyrväinen, Hannu Heikkilä, Usko Viitanen, Pekka Nuotio, Aarne Vainio, Harri Nikkonen, Jorma Huttunen, Marja Eskola, Marja Tyrkkö, Maiju Kuusola, Aino Takala, Eini Liukko-Vaara ja monet muut olivat kaikki huippuluokan laulajia.

Meidän esitysnauhoilamme he ovat onneksi säilyneet. Yleisradiokin hävitti lyhytnäköisyydessään melkein järjestelmällisesti 50- ja 60-lukujen nauhoitukset, mikä on ollut hyvin häpeällinen ja surullinen tosiasia. Ne nauhat käytettiin uudelleen. Siinä tapahtui kulttuuriskandaali. Eniten on kärsinyt tästä Veikko Tyrväinen, joka lauloi nuorena nauhalle valtavia määriä. Meidän omista nauhoistamme käy ilmi, että hän oli sen luokan laulaja, ettei sen jälkeen juuri sellaista tenoria ole ollutkaan. Oli Pekka Nuotio tietysti, mutta hän oli erilainen kuin Tyrväinen.

Suuri persoonallisuus ja erinomainen laulaja oli Ture Ara. Tutustuin häneen lähemmin hieman erikoisella tavalla. Kun tulin taloon 1957, Kansallisooppera vieraili elokuun lopulla Leningradissa. Satuina asumaan hotellissa Ture Aran viereisessä huoneessa. Liikuimme aika paljon yhdessä kaduilla ja hän osti mm. kultaa erilaisina koruina ja sai minutkin ostamaan. Eräänä päivänä Ture sanoi että ”tule minun huoneeseeni, haluan näyttää sinulle jotain”. Minä olin nuori ja varovainen mies ja ajattelin, että ”vai niin, pitää olla varuillaan, jos hänessä vaikka on joitain vieraita piirteitä”. Menimme hänen huoneeseensa.

Ture veti ikkunaverhot eteen ja tuli ihan pimeää. Ture sanoi, että "istu tuohon ja katsele minua", ja istahti sitten pöydän toiselle puolelle. Minä katselin. Olin kuullut että hän hypnotisoi ihmisiä ja yritin koko ajan taistella vastaan. Seurasin koko ajan kaikkea ympärilläni mahdollisimman objektiivisesti ja tarkkaavaisesti. Katselin häntä, ja äkkiä siinä ei istunutkaan enää Ture, vaan hänen paikallaan oli vanha kiinalainen mies, jolla oli mustat viikset. Katselin häntä kauan, en tiedä montako minuuttia. Sitten tämä kiinalainen ravisti päätään ja siinä istui taas Ara. Hän kysyi "Näitkö jotain?" "Kyllä", minä vastasin, "näin vanhan kiinalaisen". "Näit aivan oikein, hän on minun esi-isäni", Ture sanoi siihen.

Ture ei koskaan selitellyt minulle asiaa sen kummemmin. Sain sen käsityksen, että tuo mies välitti hänelle suurta voimaa. En kysynyt sen enempää, ja hän sanoi että älä kerro tästä kenellekään. Mutta jo tämä tapaus teki meistä hyviä ystäviä. Luotimme toisiimme.

Työskentely hänen kanssaan ei aina ollut helppoa, mutta hyvin kivaa. Siitä hän oli ihmeellinen taitelija, että hän oli aloittanut iskelmälaulajana, sitten tehnyt pitkän uran Svenska Teaternissa operettilaulajana, minkä jälkeen hänet kiinnitettiin Kansallisopperaan. Siitä alkoi hänen oopperauransa.

Ara rakensi ääntään määrätietoisesti ja oli jossain vaiheessa Kansallisopperan parhaita baritoneja. Joskus ääni soi aivan uskomattoman kauniisti. Lavalla hänellä oli kyllä hirveät maneerit. Siihen aikaan oopperassa ei ollut häntä vastaavaa eleganttia laulajaa, operetista puhumattakaan. Näin hänet *Hymyn maassa* 1950-luvulla, Paavo Berglund johti sen. Hän oli suuressa määrin nimenomaan operettitähti.

Ture Ara harrasti joogaa. Kun Tuure väsyi harjoituksissa, hän saattoi mennä päälleen näyttämölle, ja jatkoi sitten taas työskentelyä. Kerran vuonna 1963 matkustin Italiaan, olin tehnyt paljon töitä ja äkkiä terveyteni petti. Lääkärit käskivät lepotauolle ja sain sairausloman. Asuin Villa Lantessa, jossa tapasin myös Seppo Nummen ja Christer Kihlmanin. Vähän ennen matkaa Ture tuli kysymään koska olen syntynyt. Seuraavana päivänä hän tuli taloon mukanaan iso paperi, johon hän oli piirtänyt jokaisen päiväni Italiassa, se oli jonkinlainen matkasuunnitelma, horoskooppi, joka kertoi missä asennossa tähdet ovat eri päivinä ja miten eri päivinä piti toimia.

Ture Ara oli hieno ihminen, hän huolehti ystävistään hyvin. Ture meni uusiin naimisiin ja sai Mira-nimisen tytön, joka oli Turen koko elämä. Mira jäi kuorma-auton alle ja kuoli. Minun oli sen jälkeen vaikeaa saada kontaktia Tureen. Sitten tapasin hänet Bulevardilla ja avasin keskustelun aiheesta jollakin tavalla. Ture sanoi, että "Mira ei ole kuollut, olen koko ajan häneen yhteydessä". Minulla on kuitenkin se kuva, että hän ei kestänyt lapsensa menetystä, hän kuoli pian sen jälkeen.

Kuoro oli aika pieni, mutta omalla tavallaan hyvin pätevä. Koska se oli pieni, niin oli pakko osata ja kyllä ne osasi. Niiltä ajoilta minulla on vieläkin ystäviä, kuten Ville Vartiainen. Ja pikkuhiljaa kuoroon ilmestyi laulajia, joista myöhemmin tuli solisteja, esimerkiksi Matti Salminen ja Pekka Nuotio.

Taiteellisena johtajana Tauno Pykkänen

Kun olimme Leningradissa 1957, niin junamatkalla takaisin Suomeen kuulin ensimmäisen kerran puhuttavan Tauno Pykkäsen ehkä jollakin tavalla parhaasta oopperasta, *Oprista ja Oleksista*. Muistan, että tuolla junamatkalla puhuttiin tuosta teoksesta. Ja tuosta miehityksestä, Maiju Kuuselasta ja Tuure Arasta ja että sitä

pidettiin ihanteellisena niin kuin se olikin. Se oli ensimmäinen Pylkkäsen ooppera, minkä näin ja missä olin mukana sen verran että valmistin nämä kuorokohtaukset. Jussi Jalas johti kantaesityksen.

Sitten johdin Pylkkäsen *Kaarina Maununtytär* -baletin, sen kantaesitys oli Itä Berliinissä, olin siellä juuri silloin kun muuria alettiin rakentaa. Baletti oli hidas, ei kovin balettimainen. Koreografi oli ymmärtääkseni tutustunut balettitaiteeseen 20-30-luvulla, eikä kai koskaan ollut tanssinut varpailla. Koko koreografia oli vähän tylsää. Pylkkäsen musiikki oli kyllä kaunista. Keskellä kappaletta oli semmoinen tanssikohtaus, hitaanpuoleinen, mutta aika kivan tuntuinen.

Pylkkäsen viimeinen ooppera oli *Tuntematon sotilas*, mutta sitä en ollut millään lailla enää tuottamassa. Vä-lissä minä kyllä sitten tein Yleisradiossa Lisbeth Landefortin kanssa *Sudenmorsiamen*. Sutena oli Tama-ra Lund. Hän lauloi sen siinä radion esityksessä. Ja siinä oli muistaakseni myös mukana Eero Erkkilä ja radi-on kamarikuoro. Se oli aika hyvä esitys ja luulen, että se on jopa olemassa nauhalla vielä. Uskoisin, että jos nyt halutaan jotakin Pylkkäs-levytystä, niin tässä olisi yksi mahdollisuus.

Pylkkänen on Suomen synnynäisin oopperasäveltäjä. *Mare ja hänen poikansa* –oopperassa hän löysi tyylinsä, joka ei sitten muuttunut kovinkaan paljon. Mutta tässä post-puccinilaisessa maailmassa hän on eniten kotonaan, ja *Mare* on ehdottomasti hieno ja tehokas ooppera. Olen aivan otettu sen kappaleen vie-hätysvoimasta, erityisesti kun tiedetään sen olleen Pylkkäsen ensimmäinen oopperasävellys.

Tauno Pylkkänen oli talossa yhdeksän vuotta samaan aikaan kuin minä, hän oli taiteellisena johtajana. Minusta tuli ylikapellimestari vasta hänen lähdettyään 1973. Sen voin sanoa, että hän ei paljon vaikuttanut laitoksen toimintaan. Hänen kumppaninaan oli Alfons Almi, joka oli voimakastahtoinen ja sormenpäitä myö-ten ammatti-ihminen. Tietysti Almilla ei taas ollut niitä avuja joita Pylkkäsellä oli, joka oli säveltäjä ja muusik-ko, Almi taas oli teatteri-ihminen tai kuten olen joskus sanonut hyvässä mielessä, sirkuksen johtaja. Pylkkä-nen oli rauhan mies, hän ei halunnut riidellä kenenkään kanssa. Hänellä oli myös hyvä ystävä talossa, Jussi Jalas.

Ainoa lyhyempi kontakti meillä oli silloin, kun esitin hänen balettinsa *Kaarina Maununtytär*. Se oli kaunista musiikkia, vaikka ei kovin tehokasta balettimusiikkia. Hän itse kommentoi vain kerran minun toimintaani. Pylkkäsellä oli tapana istua usein esityksessä johtajan aitiossa. Yhden *Tosca*-esityksen jälkeen hän tuli ih-mettelemään, että miten sain niin paljon tuosta kappaleesta irti. Sanoin hänelle, että se johtuu siitä, että olen Wienissä kuullut niin hirmuisen paljon hyviä *Tosca*-esityksiä, mm. Karajanin johtamia. Se oli todella ainoa kerta jolloin muistan, että hän olisi siis jollakin tavalla kommentoinut työskentelyäni.

Hän siis pysyi taka-alalla, hän oli ilmeisen ujo ihminen. Viikkokokouksissa hän oli läsnä, mutta Almi toimi suunnittelukirjan täyttäjänä ja hoiti sen puolen kokonaan. Kyllä he varmasti yrittivät tehdä yhteistyötä, mutta ihmistyyppeinä he oli todella hyvin erilaiset. Pylkkänen oli ensinnä jollakin tavalla hyvin varovainen, hyvin kiltti eikä uskaltanut ottaa oikeastaan kantaa mihinkään. Ja arvaisin, että hän rinnan Almin kanssa oli melko voimaton.

Esityksiä 60-luvulla

Sain varmasti johtaa ihan riittävästi siellä alkupuolella. Eihän minulla ollut niin laaja oopperarepertuaari. Sain ehkä yhdestä kahteen ensi-iltaa vuodessa, Mozarteja, Donizetteja ja tällaista hienoa. Ensimmäinen ensi-

iltani v. 1958 oli *Sevillan parturi* Yrjö Kosterman ohjauksena. Siinä oli hyvä miehitys: Marja Eskola, Veikko Tyrväinen, Yrjö Tuominen, Aarne Vainio jne.

Sillä kaudella johdin myös *Xerxes*-oopperan ja baletin *Giselle*. *Xerxes* on ihana kappale, en ole kuitenkaan vakuuttunut sen näyttämöllisistä ansioista. Siinä esityksessä vieraili cembalistina Paavo Heininen. Siitä alkoi Paavon ja minun yhteistyö, joka on ollut monella tavalla menestyksellinen. Miehitys oli hyvä, mutta siihen aikaan ei ollut vielä mitään käsitystä siitä, mitä barokkioopperasta voi näyttämöllisesti tehdä. *Xerxes* herätti kyllä huomiota. Heikki Aaltoila kirjoitti ihan mukavan arvostelun siitä. Otsikko oli nerokas, hän käänsi nimen nurinpäin eli *Xerxes – Sexrex*. Ja sitä hän se oli.

Giselle oli ensimmäinen johtamani baletti. Siihen aikaan olin ollut talossa vain kaksi vuotta. Siitä alkoi tämän taidemuodon oppiminen. Kapellimestariksi ei nimittäin tulla pelkästään opiskelemalla Wienissä, vaan johtamalla. Minulla oli siinä mielessä onnea, että sain työskennellä valtavan hienojen koreografien kanssa.

Giselle oli minulle suuri elämys Lavrovskin takia. Hänen kauttaan sain erittäin hienon kuvan koko taidemuodosta ja tuo baletti oli minulle kauan sen jälkeenkin melkein pyhä. Lavrovski oli sen verran vaativa ja vakuuttava, että siitä jäi hyvä maku suuhun. Hänellä oli viimeistä piirtoa myöten selvä käsitys siitä, mitä henkilökunnasta voi saada irti. Ja tämä ensimmäinen kontakti sai silmäni auki sille, että balettitaide on valtavan hieno taidemuoto. Siihen asti minulla ei ollut ollut minkäänlaista kokemusta tai näkemystä siitä, mitä baletti on.

Ensimmäisenä vuotena, jolloin sitä johdin, tuli Moskovasta vierailemaan Galina Ulanova. Minulla on kuvakin, jossa hän esityksen jälkeen kiittää minun ja partnerinsa kanssa lavalla. Hän oli silloin jo 50-vuotias, mutta tanssi kuin enkeli. Tuntui erittäin mukavalta, että sai olla mukana, siinä sai aistia traditiota. Galina Ulanova oli suurenmoinen ihminen. Minulla on ollut valtavan paljon onnea, kun olen saanut kiivetä vähän ylöspäin askelmia ja tämä oli yksi semmoinen askel.

Neuvostoliittolaisia ei täällä ollut paljon ja ne harvat, jotka tänne pääsivät olivat todella laadukkaita ihmisiä. Venäläisten kanssa oli hienoa työskennellä, ennen kaikkea Lavrovskin, joka oli todella venäläinen herrasmies.

Seuraavalla kaudella johdin *Cavalleria rusticana* ja *Pajatson*. Molemmat olivat vanhoja tuttuja, mutta sisältävät myös kapellimestarille monia vaikeita asioita ja opin niistä hirveän paljon.

Kevätkaudella 1959 esitettiin *Kaarle kuninkaan metsästäys* yhdessä *Ristin*-nimisen yksinäytöksisen oopperan kanssa, joka oli Lauri Saikkolan sävellys. Rinkama johti esityksen. Valitettavasti Tolonen ja Rinkama olivat lyhentäneet *Kaarle kuningasta* aivan tolkuttomasti, he eivät jotenkin luottaneet koko teokseen. Tuloksena oli tynkäversio. Lauri Saikkolan *Ristin* oli lappalaisaiheinen, varmasti ihan mukiinmenevä teos. Se esitettiin neljä kertaa.

Sitten tuli Haydnin *Kuun maailma*. Hauska esitys ja hyvät esittäjät. Yrjö Kostermä teki ohjaajana paljon työtä minun kanssani noihin aikoihin. Hän oli kekseliäs, nopea, vähän liian vikkela joskus. Hän oli mestari siinä, että pystyi improvisoimaan ohjauksen kappaletta paljoa tutkimatta. Mukava mies.

Sitten tulee varsinainen persoonallisuus eli Serge Lifar, joka suunnitteli 1959 koreografian Tshaikovskin *Romeon ja Julian* alkusoittoon ja Lalon musiikkiin perustuvaan *Suite en blanciin*. Lifarin olin nähnyt Pariisissa 1951 tanssivan *Ikaros*-nimisessä baletissa. Uskomattoman mukava charmantti mies, siis oikein suurenmoinen lavahenkilö lavalla. Koreografina hän ainakin minuun teki jollakin tavalla kotona tehdyn kuvan. Hänessä oli juuri sen verran pientä bluffia, että se oli vähän liikuttavaa. Verrattuna Lavrovskiin hän oli vähemmän

merkittävä taiteilija. Hän oli kuitenkin niin vahva nimi, että oli ihme että Alfons Almi yleensä sai hänet tänne. Almihan sai meille tulemaan melkoisia taidemaailman persoonallisuuksia.

En ollut baletin Pohjois-Amerikan kiertueella 1959. Siellä esitettiin mm. Englundin *Odysseus*-baletti, jonka musiikki on varsin hyvää - se pitäisi saada esille uudestaan. Se oli kolmen kuukauden kiertue, kaikki baletin jäsenet jäivät kuitenkin eloon.

Kausi 1960-61 oli minulle edelleen oppimisen aikaa. Silloin tuli mm. *Albert Herring*, joka sopi hyvin vanhaan taloon. Se oli aikanaan kirjoitettu nimenomaan kiertueita varten. Tyrväisen piti laulaa Albert Herringin nimi-rooli ja olisi varmasti tehnyt sen hyvin, ellei hän olisi viikkoa ennen ensi-iltaa katkaissut kätensä. Orkesterissa, johon oli tätä produktiota varten koottu nuoria muusikoita, soitti silloin toisen viulun viimeisessä pultissa Leif Segerstam, konserttimestarina oli Matti Piipponen. Tiesimme että Piipponen oli lahjakas laulajan alku ja kysyimme häneltä apua. Hän otti tehtävän vastaan, opetteli viikossa nimiroolin ja lauloi ensi-illan aivan loistavasti. Segerstam hyppäsi puolestaan konserttimestariksi. Se oli seikkailurikasta, värikästä aikaa.

Kun katsoo sen kauden ohjelmistoa, se tuntuu huikealta: *Ruhtinas Igor*, *Maria Golowin*, *Albert Herring*, *Teatterilaiva*, ja sitten suomalainen kantaesitysbaletti *Ikaros*, joka oli vähän epäonnistunut muihin verrattuna. Ja vielä *Otello* ja *Parsifal*.

Kausi 1961-62 alkoi komeasti Aapo Similän säveltämällä *Lemmin poika*-nimisellä oopperalla. Se oli kauhea ooppera. Jostain syystä Almi oli onnistunut kiinnittämään Matti Lehtisen Lemmiksi. En halua Matti Lehtistä mistään syyttää, koska hän on ollut Suomen oopperataiteelle niin valtavan tärkeä henkilö, mutta siinä hän oli jostakin ihmeellisestä syystä suostunut. En tiedä kuka oli saanut hänet taivutettua. Se sitten toteutettiin juuri ehkä Matin mukanaolon takia.

Uhkasin Almille, että jos hän ottaa minut johtamaan ehdottamansa teoksen, niin kirjoitan kirjeen oopperan hallitukselle. Almi vapautti minut siitä ja *Lemmin pojan* johti Erkki Aaltonen. Ensi-ilta siis tuotettiin mutta ilman minua. Olin jo kirjoittanut kirjeen hallitukselle valmiiksi ja jätin sen Almille, mutta se jäi hänen pöydälleen. Se oli melko hirveä kirje. Sanoin mm. että en ole opiskellut musiikkia Wienissä tätä tarkoitusta varten.

Johdin *Orfeus Manalassa* -operetin, ohjaajana oli Susi-Larseniksi kutsuttu tanskalainen ohjaaja Larsen. En paljon siitä esityksestä muista. Kun tulin vt. pääjohtajaksi ennen Kauhasta sanoin puheessani että ”operetille olen julistanut sodan”. Moni pahastui siitä. Se oli linjanveto, pelkään ettei se linja kauan kestänyt. Olen kuitenkin edelleen samaa mieltä. Operetin kepeys puuttuu suomalaisesta kulttuurista. Musikaali on jo paljon lähempänä meitä.

Oli myös sellaisia aikoja, jolloin esitettiin paljon operetteja, mutta minä en ollut operetin ystävä, yritin työntää operettien johtamisen muille. Olen siinä määrin suomenruotsalainen, että mielestäni suomenkielinen esiintyjä ei operetissa ole parhaimmillaan. Siinä on jotain, joka ei vain sovi suomenkieliseen suuhun. Sitä paitsi olin nuorena ja lapsena nähnyt operettia Åbo Svenska teaternissa, jossa oli vielä aitoa operettikulttuuria. Siellä oli loistavaa hienovireisyyttä, jota minä en ole kuullut suomenkielisessä operettiesityksessä. Johdin toki Kansallisoopperassa *Lepakon*, jota tietenkin rakastan. 1970-luvulla tuli Wienin juhlaviikkojen johtaja käymään talossa ja Almi suostutteli hänet ohjaamaan *Boccaccion*, jonka minä johdin. Sitten johdin vielä *Yön Venetsiassa*. Siis muutaman operetin olen johtanut, mutta en varmaan kovinkaan hyvin.

Sitten tuli ensimmäinen yhteistyöni ohjaaja Erich Bormannin kanssa. Hän ohjasi Werner Egkin *Taikaviulun*. Usko Viitanen lauloi siinä hyvin tärkeän ja vaikean roolin. En tuntenut Bormannia aikaisemmin, hän tuli meille, kun Almi ryhtyi etsimään pääohjaajaa taloon. Bormann oli tehnyt pitkän elämäntyön Saksassa, hän oli

ollut ennen meille tuloaan pitkään Kölnin oopperan pääohjaajana. Almi löysi hänet teatteriagentin kautta, kutsui hänet käymään ja Bormann jäi meille pääohjaajaksi yli kymmenen vuoden ajaksi. Hän ohjasi yli 20 produktiota. Hän oli monella tavalla pidetty, ehdottomasti korkean luokan ammatti-ihminen. Jotkut ohjaukset olivat aivan loistavia kuten esim. Janacekin *Ovela kettu*. Samalla kaudella teimme Bormannin kanssa yhdessä *La Traviatan*. Bormannien kanssa meistä tuli erittäin hyviä perheystäviä, kävimme sittemmin vaimoni kanssa usein tapaamassa heitä Saksassa, Kölnissä. *Oidipus Rex/ Gianni Schicchi* oli Bormannin ohjaus. Se oli oiva yhdistelmä.

Berliinin valtionoopperassa vierailimme jälleen 1964. Johdin siellä *Figaron häät*, orkesterina oli valtionoopperan orkesteri.

Kaudella 1963-64 johdin *Lucia di Lammermoorin*, se oli minulle hyvin rakas kappale. Olin 15-17 -vuotiaana tutustunut kaikkiin niihin levytyksiin, joita siitä oli saatavissa. Ne olivat useimmiten USA:ssa vuosisadan alussa levytettyjä, siellä lauloivat Caruso ja muut suuret sen ajan tähdet. Tässäkin oli hyvä miehitys, Marja Eskola, Aarne Vainio, Veikko Tyrväinen jne. *Luciaan* liittyy eräs kiintoisa, suorastaan historiallinen tapaus: ensi-illassa, kun menossa oli kolmas näytös, katsomossa alkoi hälinä. Ihmisiä kiirehti pois esityksestä ja ovet paukkuivat. Me emme ymmärtäneet mistä oli kysymys. Kun tulin lavalle esityksen jälkeen kiittämään kuulin, että Kennedy oli ammuttu sinä päivänä ja katsomossa olleet diplomaatit oli tultu kutsumaan pois saman tien.

Lucia di Lammermoorin ohjasi Laurijuhani Ruuskanen. Hän oli silloin nousevan ohjaajan maineessa. Ruuskanen oli siitä ansiokas ohjaaja, että hän teki kaiken ennalta valmiiksi. Harjoitusten alkaessa hän näki jo kaiken kuvina mielessään, kohtaukset pantiin ikään kuin raameihin. Hän oli voimakkaasti visuaalinen ohjaaja hyvässä ja pahassa.

Ihmisenä hän oli melko tasapainoton ja hyvin omalaatuinen mies. Luulen että siinä perheessä oli jokin suuri tragiikka, en tosin tiedä mikä. Hän ehti ohjata paljon oopperassa, mm. teimme yhdessä hyvän *Tristanin* ja Stravinskin *Hulltion tien*. Ruuskanen ajoi joka ensi-illassa itsensä piippuun, teki kotona työtä kaiket yöt. Hän piti itsensä pystyssä ilmeisesti huumeilla. Tiesimme, että se loppuisi vähitellen katastrofiin.

Kerran Ruuskanen kutsui minut kotiinsa Pitkäsillan toiselle puolelle. Kun tulin sinne, hän istui liikkumatta ikkunaverhot alhaalla isossa tuolissa eikä puhunut mitään. Yritin kysellä, mutta hän oli ilmeisesti jonkinlaisessa psykoosissa. Eräänä päivänä hän vain tappoi itsensä kesken ohjaustyön. Työn alla oli *Rakkaus kolmeen appelsiiniin*, jonka Hannu Heikkilä ohjasi valmiiksi.

Sitten oli Wolf-Ferrarin *Il Campiello*, vitsikäs pieni ooppera. Siellä oli taas parhaat laulajamme mukana. Teoksen loppupuolella syttyy pienellä campiello-torilla kauhea tappelu – se oli tarkoitettu parodiaksi. Peruukit lensivät ja siellä oli tosi vauhti päällä. Se oli villiä menoa. Muistan että Jorma Huttusen peruukki kääntyi tappelussa 180 astetta, lavalla kaikki nauttivat siitä kohtauksesta, toivottavasti myös yleisö. Kerran katsomossa olivat Karin ja meidän 13-vuotias Erik-poikamme, he istuivat ensi rivillä. Äkkiä huomaa että Erik nousee paikaltaan ja huitoo ja huutaa että ”ei enää, lopettakaa, lopettakaa!” Se oli minulle aika vaikea tilanne siinä kapellimestarin pultissa.

Näytäntökausi 1964-65 toi näyttämölle *Porgyn ja Bessin*. Sen tekijät olivat kaikki alansa huippuja, ennen kaikkea Porgyn esittäjä Matti Lehtinen. Se oli kokonaisuutena järkyttävän hieno esitys. Bessinä vuorottelivat Marja Eskola ja Sinikka Koskela. Koskela oli monen ohjaajan toiveuni, hän oli ammattilaisena täydellinen. Hänen puutteensa oli äänen heikkous, väritymyys, mutta hän oli joka suhteessa luotettava taiteilija.

Matti Lehtinen oli todella loistava taiteilija. Matti lauloi Merikannon *Juhan* Kansallisoopperassa 1960 – luvulla, hän oli jo 50-luvun lopulla nauhoittanut sen radiolle Fougstedtin kanssa. Juha oli hänelle loistorooli, samoin *Pohjalaisten* Jussi. Hän on aina ollut lavalla keskipiste. Hänen äänensä ei oikein sopeutunut suuria laajuuksia vaativiin Verdi-rooleihin, mutta kaikki Mozartit ja esim. *Fidelion* Ministeri tai *Taikahuilun* Papageno olivat hänen roolejaan. Matin ura on ollut niin täynnä niin täydellisiä suorituksia, etten tunne meillä vastaavaa. Hän on suuri taiteilija. Ei tarvitse kuulla Matin laulavan muuta kuin radiolle äänitetyn *Kallavesj-* laulun. Se kertoo hänestä kaiken.

Kaudella 1965-66 Johdin *Tristanin ja Isolden*, ja muistan sen tiimoilta erään huvittavan yksityiskohdan. Samaan aikaan ohjelmistoon tuli *West Side Story* ja Ruuskanen, minä ja joku laulaja olimme hirveän katkeria siitä, että Almi teki *West Side Storylle* valtavasti mainontaa, mutta Tristanille ei sen kummemmin. Me tehtiin se tempku, että leikeltiin yksi *West Side Storyn* juliste ja tehtiin niistä kirjaimista sanat *Tristan ja Isolde*. Liimasimme julisteen kapellimestarin huoneen oven sisäpuolelle. Olimme sitä mieltä, että *West Side Story* menisi joka tapauksessa itsestään, mutta me olisimme tarvinneet mainontaa.

Tristan ja Isolde oli huikea esitys. Anita Välkki, Pekka Nuotio, Matti Lehtinen, Hannu Heikkilä ja Aino Takala. Se oli huippumiehitys. Uskon että se oli hyvä ohjaus, minä johdin ensi-illan.

Almi seurasi joitakin saksalaisia oopperajulkaisuja ja löysi sieltä maininnan Erich Bormannista entisenä Kölnin oopperan pääohjaajana ja kutsui hänet Helsinkiin. Bormann tuli vaimonsa kanssa, joka oli lavastaja, ja meidän perheidemme välillä syntyi sitten erittäin lämmin, pitkäaikainen ystävyys. Se päättyi sitten vasta Bormannin kuolemaan. Kävimme monta kertaa Kölnissä Karinin kanssa tervehtimässä heitä.

Bormann oli luotettava ja hyvä ohjaaja, osasi kaiken, tunsu repertuaarin ja tunsu solistit ja heidän kykynsä. Kaikki hänen ohjauksensa olivat taattua tavaraa. Bormann oli ensimmäinen suuri ohjaaja, jonka kanssa sain tehdä työtä. Toinen oli tietysti Sakari Puurunen, joka oli talolle ihan toisella lailla tärkeä, ehkä tärkeämpikin ohjaaja.

Aarre Merikannon Juha

Olin tutustunut Seppo Nummeen 1950-luvulla, ja 1960-luvulla me asuimme jopa vastakkain Riihitiellä. On sääli ettei hänen kykyjään voitu käyttää esim. oopperanjohtajana. Hänellä oli paljon tietoa siitä taide- muodosta, hän oli erittäin pätevä mies. Hän sai paljon aikaan juhlatuokkien johdossa. Luonteeltaan hän oli boheemi.

Kerran hän tuli meille kotiin *Juhan* pianopartituuri ja radionauha kädessä, ja kuuntelimme sen läpi. Hän oli hirveän innostunut, radioesityksen oli johtanut Nils-Erik Fougstedt. Seppo Nummi sai minut vakuuttaneeksi siitä, että *Juha* on saatava näyttämölle. Puhuin Almille ja Almi luotti minuun.

Produktion ohjasi Ruuskanen. Siinä oli ihan kelpo miehitys: Matti Lehtinen, Marja Tyrkkö, Schemekkana Aatos Tapala, pitkä komea mies, mutta ei osannut laulaa. Se oli hyvä miehitys. Vuosi oli 1967 ja samana vuonna alkoivat Savonlinnan Oopperajuhlat. Ja tämä esitys oli sikäli tärkeä, että Viljo Virtanen, joka silloin oli Savonlinnan kaupunginjohtaja ja istui mukana taiteellisessa toimikunnassa, jossa minä olin puheenjohtajana., näki tämän esityksen ja hän oikeastaan vaati, että tämä kappale viedään Savonlinnaa. Hän ajoi asiaansa niin energisesti, että *Juha* tuotettiin Savonlinnaa v. 1970. Se oli ensimmäinen suomalainen oopperaesitys Ackettin ajan jälkeen.

Olin sitä vastaan tavallaan, koska olin sitä mieltä, että on vähän hassua, jos syntyy semmoinen traditio, että Kansallisoopperasta viedään kappaleet Savonlinnaan. Kuitenkin se vietiin Savonlinnaan ja menestys oli huikea, aivan huikea. Kalle Holmberg ohjasi. Lavastajana oli Ensio Suominen, joka oli myös hyvin tärkeä henkilö. Hän oli myös hypertärkeä sitten kun tuotettiin 1975 *Ratsumies* Savonlinnaan.

Kappalehan oli ennen sitä tuotettu kaksi kertaa Suomessa. Nils-Eric Fougstedt oli nauhoittanut sen jopa niin aikaisin, että Aarre Merikanto ehti ennen kuolemaa kuulla kolmannen näytöksen. Sitten se tehtiin näyttämöllisesti Lahdessa, mutta minulle on kerrottu, että se näyttämöllinen muoto oli kyllä enemmän tai vähemmän mahdollon. Orkesteristemmoista kävi ilmi, että esim. sitä kolmannen näytöksen laajaa välisoittoa ei oltu koskaan soitettu Lahdessa.

Lahden tuotannon ohjasi Yrjö Kostermä ja siinä sen produktion yhteydessä tapahtui aika ikävä skandaali. Pianopartituuri, joka oli Aarre Merikannon omaa käsialaa hävisi sen tien. Yrjö Kostermä oli käyttänyt sitä Lahden esityksen yhteydessä ja se vaan hävisi. Ja kun sitä ruvettiin etsimään niin hän väitti, että hän olisi sen lainannut jollekin kreikkalaiselle tai jugoslavalaiselle ohjaajalle, joka olisi halunnut tuottaa tämän siellä etelässä. Ja se oli semmoinen tyypillinen Kostermä-selitys.

Sitä etsittiin aivan hirveästi, mutta ei löytynyt koskaan. Onneksi löytyi Oskar Merikannon tekemä osa siitä orkesteripartituurista. Mutta sitä Aarre Merikannon tekemää en ole koskaan nähnyt.

Savonlinnassa oli sen kappaleen lopullinen läpimurto 1970. Se esitettiin vielä 1971 ja sitä olisi pitänyt esittää vielä monta kesää, mutta Savonlinnaan tuli uusi kaupunginjohtaja Viljo Virtasen jälkeen, joka sitten nimitti itsensä taiteellisen toimikunnan puheenjohtajaksi hyvin hienosti ja päätti, että *Juhaa* ei esitetä enää Savonlinnassa. Ja silloin Seppo Nummen kanssa päätimme, että se viedään vuodeksi 72 Helsingin Juhlaviikoille. Seppo oli silloin Helsingin Juhlaviikkojen johtaja.

Se esitettiin osittain savonlinnalaisvoimin, eli solistit olivat Savonlinnasta, kuoro ja orkesteri Kansallisoopperasta. Kalle Holmberg ohjasi. Se oli onnellinen ratkaisu, koska tämän esityksen jälkeen tehtiin myös se päätös, että *Juha* levytetään ja se levytys on mielestäni vielä erinomaisen hyvä.

Se levytettiin muuten Tempelaukion kirkossa öisin, koska silloin siinä kaupunginosassa oli työrauhaa. Se oli ensimmäinen suomalaisen oopperan kokonaislevytys. *Pohjalaisia* tuli vasta sen jälkeen. Se on aika komea juttu tuo: *Juha* ja *Pohjalaisia*, molemmat 1920-luvun merkkiteoksia, jotka sitten oikeastaan molemmat avasivat tien eteenpäin seuraaville suomalaisille säveltäjille. Aika upea avaus. Jorma Panula johti *Pohjalaiset* ja minä *Juhan*. Erinomaiset miehitykset molemmissa. Ja molemmat Suomen Kansallisoopperan orkesterin kanssa.

60-luvun lopun esityksiä

Kausi 1966-67 oli minulle hirveän työteliäs vuosi, minulla oli kolme ensi-iltaa. Jalas ja Bormann valmistivat *Ruusuritarin*. Hyvä produktio, hyvät laulajat. Sitten tuli *Lentävä hollantilainen*, Hollantilaisen roolissa Matti Lehtinen oli menettää äänensä. Hänen piti samanaikaisesti kantaesittää Erik Bergmanin sävellys baritonille ja sekakuorolle, se oli niin vaikeaksi kirjoitettu ettei Matin ääni tahtonut kestää.

Wozzeck oli minulle suuri elämys, nimiroolissa oli Harri Nikkonen, kapteenina Veikko Tyrväinen. Siinä oli hyvä miehitys. Marie oli Eini Liukko-Vaara, joka oli aivan valtavan hieno. Ohjaajana vieraili Ralf Långbacka, se oli meidän ensimmäinen yhteinen produktiomme. Kaksi vuotta myöhemmin teimme yhdessä *Carmenin*.

Juhan lisäksi johdin 1967 Kansallisoopperassa *Don Carlosin* Bormannin ohjauksena. Se oli samalla Matti Salmisen ensimmäisiä suuria rooleja. Matti Salminen on myöhemmin kertonut, että hän oppi Filipin roolin kanssani viikossa. Hän joutui hyppäämään rooliin kun vakituinen Filip oli sairastunut. Se vaan tehtiin. Samana vuonna oli *Tuntemattoman sotilaan* kantaesitys Jalaksen johdolla. Se oli järkyttävä teos silloin, ja samalta se tuntuu nykyäänkin. Minähän seurasin sävellystyön valmistumista ja olin sitä mieltä, että Pylkkänen ei saanut riittävästi aikaa teoksen kypsyttämistä varten. Teos sisältää kuitenkin huikean kauniita asioita, esim. loppupuolella oleva surumusiikki, joka on kauneinta olemassa olevaa Pylkkästä.

Tuntemattoman sotilaan harjoituksissa tapahtui melko erikoinen juttu. Edvin Laine oli teoksen ohjaaja. Jalas oli harjoittanut musiikin valmiiksi ja työryhmä odotteli ohjaajaa, jonka piti saapua ensimmäiseen näyttämölliseen harjoitukseen. Mukana oli tietysti myös pääjärjestäjä, joka oli siitä erikoinen tapaus, että hänellä tahtoi aina olla kiire pois harjoituksista. Edvin Laine tuli paikalle ja Jalas esitteli solistit ja muun työryhmän: ”ja sitten täällä on meidän pääjärjestäjämme Keijo.” Siihen Kansallisteatterista tullut Edvin Laine huutaa että ”Miten niin teidän, sehän on meidän pääjärjestäjä!” Ilmeni että kaveri oli sopimuksella sekä Kansallisteatterin että Kansallisoopperan pääjärjestäjänä, eikä kumpikaan talo tiennyt toisistaan. Tapahtuman jälkeen hän sai potkut molemmista taloista.

Talossa on mennyt neljä Janáčekin oopperaa. Minä johdin *Jenufan*, *Ovelan ketun* ja *Tapaus Makropouloksen*. Segerstam johti *Kuolleesta talosta* –oopperan.

Kaudella 1968-69 johdin *Rigoleton* sekä *Italiattaren Algeriassa*. Jälkimmäinen oli Bormannin ehdotus, kuten moni teos siihen aikaan. Siinä oli se hyvä vakiomiehitys. Ohjelmistoon tuli myös Brittenin *Ruuvikierre*. Se on mielestäni epämiellyttävä kappale, mutta muistan että se teki melkoisen vaikutuksen koska Ruuskasen ohjauksena se oli ihan onnistunut.

Karl Amadeus Haartmannin *Simplicius simplicissimus* 1969 on järkyttävä kertomus pienen pojan kärsimyksistä keskiaikaisen sodan keskellä. Tamara Lund lauloi pojan osan, produktio tehtiin yhteistyönä Turun musiikkijuhlien kanssa. Se on mitä suurimmassa määrin pasifistinen teos. Säveltäjä Karl Amadeus Haartmann oli Bormannin nuoruudenystävä, ja he ryhtyivät 20-luvulla tekemään teatteria. Teos ilmestyi samoihin aikoihin kuin tuo Hindemithin *Mathis der Mahler*, jonka johdosta Furtwängler erosi natsiaikana Staatsoperin johtajuudesta. *Simplicius* ei ollut mikään yleisökappale mutta hyvät arvostelut siitä tuli.

Sallisen baletti *Sensuelleja muunnelmia* oli alun perin annettu Parlicin tehtäväksi. Se oli Oopperan Sallisen tilaama teos. Parlic ei saanut siitä kuitenkaan mitään irti ja koreografia siirtyi Elsa Sylvesterssonille.

Carmen, jonka johdin 1969, oli Långbackan toinen oopperaohjaus. Tulos oli erinomainen. Se oli ensimmäinen kerta, jolloin Suomessa tehtiin *Carmen* puhereplikeilla, kuten Pariisin kantaesityksessä oli tehty. Eräs Bizet'n ystävästään sävelsi sittemmin tekstit resitatiivimuotoon. Se, että aloimme siihen aikaan kutsua Kansallisoopperaan teatteriohjaajia oli jotain uutta, mutta se oli jo ilmassa. Tunsin Långbackan ennestään 50-luvun alusta Turussa kun hän esiintyi Stig Dagermannin *Den dödsdömden* –nimisen näytelmän pääroolissa. Minä istuin silloin kulissien takana soittamassa Einar Englundin säveltämää näyttämömusiikkia.

Suunnittelupäällikkönä

Vuonna 1968 alkoi pestini taiteellisena suunnittelupäällikkönä. Almin suuri musta suunnittelukirja siirtyi minun pidettäväkseni. Muistan, että viikkokokoukset olivat keskiviikkoisin ja muistan käyttöpäällikkö Pepe Schorinin naaman, kun se kirja ensimmäisen kerran oli siirtynyt minulle. Hän ei voinut uskoa, että Almi luopuu kirjastaan.

Vastasin sen jälkeen päivittäisestä suunnittelusta. Baletti ja tekniikka toivat omat ehdotuksensa, laulu- ja orkesteripuolesta vastasin minä. Istuin nk. Pyökkäsen huoneessa, hoidin sen puolen aivan yksin. Viikkokokoukset olivat keskiviikkona. Maanantaina ryhdyin suunnittelemaan seuraavaa viikkoa ja istuin valmistele-massa sitä alkuvuikon. Loppuviikolla en tehnyt suunnittelutyötä. Varmasti oli myös joku, joka oli läsnä keski-viikkokokouksessa ja laati sen pohjalta henkilökunnan taululle käsinkirjoitetun viikkolistan. Samalla toimin myös kapellimestarina.

Taiteellisen suunnittelupäällikön pesti kesti kolme vuotta ja päätin sen jälkeen, että ei koskaan enää. Se vaati liian paljon miettimistä ja liikaa kynän ja kumin käyttöä. Vuonna 1971 suunnittelupäälliköksi tuli Juhani Raiskinen.

Minä tein miehitykset ja Almi päätti ne. Ainoastaan yhden miehityksen kohdalla muistan, että olisi syntynyt vähän hankaluuksia. Nimittäin niihin aikoihin kun johdin *Don Carlost*a Hannu Heikkilä ilmestyi huoneeseeni ja vaati saada laulaa Filipiä. Minun oli pakko sanoa hänelle, että olen sitä mieltä, että hän ei sovi Filipiksi. Jälkeenpäin olen monta kertaa miettinyt, että olen voinut olla ihan väärässä. Minulla vain oli mielikuvana Kim Borg ja sellaiset tyypit. Heikkilällä oli kaunis ääni, mutta se nyt ei ollut ihan sen tyyppinen kuin kuvittelin. Sainoin sen hänelle ja hän raivostui siitä niin, että oli lyödä. Käsi meni jo nyrkkiin, mutta hän ei lyönyt vaan hillitsi itsensä. Ei se millään lailla jatkossa vaikuttanut meidän yhteiselämäämme.

Taiteellisen suunnittelupäällikön kauden aikana oli yksi kuoron naislaulaja, jonka suorastaan koin vainoavan minua. Hän kävi torstai-aamuisin ensimmäisenä lukemassa seuraavan viikon työlistä ja löysi aina arvosteltavaa. Tajusin, että tuo ei voi jatkua ja kutsuin koolle Rahikaisen ja eri ryhmien edustajia. Totesin, että se on pelkkää puppua koko homma, eli panin kovan kovaa vastaan. Hän oli kauhean kiihkeä. Hänen miehensä oli silloin kuoron puheenjohtaja, mutta hän itse oli siinä näitten vaikeuksien takana. Ei se millään lailla minua järkyttänyt. Ei tätä pientä sotaa voi verratakaan siihen sotaan, mikä alkoi Almia vastaan. Se oli vakavaa laatua.

Jouduin kerran neuvottelemaan näyttelijäliiton kanssa SKO:n solistien palkkioista, solistit kuuluivat silloin Näyttelijäliittoon. Siihen aikaan Almin pisteet solistien keskuudessa eivät olleet kovin korkeat, niinpä Almi lähetti fiksusti hallituksen varapuheenjohtajan Keijo Liinamaan ja minut neuvottelemaan. Almi tiesi, että jos hän lähettää minut yksin, siitä ei tule mitään. En minä olisi pärjännyt Näyttelijäliiton puheenjohtajan Jalmari Rinteen kanssa. Mutta Liinamaa pärjäsi. Siitä keskustelusta tuli hyvin lyhyt. Liinamaa oli neuvottelun mestari ja hän hoiti homman kotiin tuossa tuokiossa. Ymmärrettävästi en tajunnut koko jutusta oikeastaan yhtään mitään. Minun tietoni talous- ja palkka-alueelta ovat täysin nollan arvoiset.

Vierailuja ulkomaille

Ensimmäinen ulkomaanvierailuni oli *Figaron häät* Bergenin musiikkijuhlilla. Johdin Bergenissä sekä *Figaron häät* että *Gisellen* Oslon radio-orkesterin kanssa. Vierailimme Bergenissä useaan otteeseen, sillä Almilla oli hyvä yhteistyö Bergenin Juhlaviikkojen johtajan kanssa.

Kun pääsi johtamaan hienoja orkestereita, se oli tietysti ihan suurenmoista tämmöiselle nuorelle klopille, joka oli kuitenkin uran ihan alussa. Se antoi aika paljon ilmaa siipien alle.

Pylkkäsen baletti *Kaarina Maununtytär* kantaesitettiin Itä-Berliinissä, minä johdin sen. Se oli osa balettimme Itä-Saksan kiertueohjelmaa. Vierailukohteina olivat Berliini, Rostock, Leipzig ja Karl Marx Stadt. Ohjelmassa olivat *Scaramouche*, Pylkkäsen *Kaarina Maununtytär*, Sonnisen *Ruususuolmu*, *Suite en blanc*, eräs kaamea baletti nimeltä *Taistelu* ja vielä *Don Quijote*.

Minut lähetettiin Saksaan etukäteen harjoittamaan orkesteria. Kun tulin lentokentälle, vastassa oli pari poliitikkoa. He ilmoittivat, että nyt tästä ensimmäisestä harjoituksesta ei tule mitään Berliinissä koska oli vähän vaikeuksia orkesterin kanssa, ja lennämme suoraan eteenpäin toiseen kaupunkiin,. Menimme Gotha-nimiseen kaupunkiin, jossa on valtavan hieno teatteri. Puolet tästä vierailusta toteutettiin nimenomaan tämän Gothan sinfoniaorkesterin kanssa. Kun olin pitänyt riittävästi harjoituksia siellä, minut lennätettiin takaisin Berliiniin.

Vierailu tapahtui juuri niinä aikoina, jolloin muuria ruvettiin rakentamaan. Ihan konkreettisesti en mieltänyt vielä muurin olemassaoloa, ainoa ongelma siinä vaiheessa oli, riittikö orkesterin koko. Orkesteriharjoitusten alussa oli piinallista katsoa kuinka orkesterin vahtimestarit tarkistivat kuinka suuri osa orkesterista oli yön aikana loikannut länteen. Mutta se orkesteri saatiin kasaan.

Jouduin siellä aikamoiseen masennukseen. Ensinnäkin asuin hotellissa, jossa oli kirppuja ja se ei ollut ollenkaan kivaa. Sitten oli juuri tämä epävarmuus siitä, että toteutuvatko nämä esitykset ja minkä orkesterin kanssa. Tunsin itseni pohjattoman yksinäiseksi. Siihen vaikutti varmasti kaupungin painostava tunnelma. Öisin siellä ammuskeltiin. Ajattelin kuitenkin tutustua Itä-Berliiniin, kävelin paljon ympäri kaupunkia.

Voi sanoa valehtelematta, että siinä oli kyse totaalaisesta yksinäisyydestä. Kävelin eräänä iltana Unter den Lindenä pitkin kohti Brandenburger Toria. Olin henkisesti niin poikki, että mietin hyppääkö sinne toiselle puolelle ja pakenen takaisin Suomeen. Brandenburger Torin kohdalla ei ollut vielä muuria, mutta olisi kuitenkin ollut riski tulla ammutuksi. Tajusin, että jos sen teen niin urani Kansallisoopperassa päättyisi siihen. En sitten tietysti sitä tehnyt, mutta olin todella masentunut siitä koko tilanteesta.

Sitten soitin kotiin. Emme kumpikaan olleet käyttäneet vihkisormuksiamme, mutta nyt pyysin vaimoani lähettämään sormukseni minulle, se tuntui ainoalta konkreettiselta asialta siinä tilanteessa.

Odottelin baletin tuloa Suomesta viikon verran ja se oli kauheaa aikaa. Lopulta balettilaiset saapuivat Berliiniin, ja vierailu toteutettiin suunnitelmien mukaisesti.

Olen myöhemmin ollut kumma kyllä aika usein Itä-Berliinissä ja se kaupunki tuli minulle tuosta ensimmäisestä vierailusta huolimatta rakkaaksi. Tämä oli ensimmäinen vierailu ja toinen oli pari vuotta myöhemmin. Johdin siellä *Figaron häät* silloin jo vakiintuneen orkesterin kanssa.

Baletin Espanjan kiertueelta 1961 minulla on surullinen muisto. Nisse Rinkama lähti sinne johtamaan *Giselleä* ja *Joutsenlampea*. Hän kuoli länsirannikolla juuri ennen viimeistä esiintymispaikkaa, joka oli Malaga.

Almi oli mukana kiertueella ja määräsi minut sinne. Olin onneksi johtanut samat teokset täällä. Muistan miten sain Rinkaman kuolemasta kertovan sähkeen Munkkiniemessä, olin katsomassa vanhempiani Nuotapolulla.

Sain kai kaksi orkesteriharjoitusta, molemmat olivat ulkoilmaharjoituksia ison puun juurella, koska oli niin kuuma, ettei voinut missään muualla soittaa. Orkesteri oli paikallinen, ja sanoisin että se ei ollut häiritsevän hyvä, harppustemmasa soitteli joku pianolla. Esitysten jälkeen mentiin ulos syömään hyvää, tuoretta häränpihviä. Sen muistan noista esityksistä, mutta muuten en paljon.

Valmistimme Dimiter Parlicin kanssa *Romeon ja Julian* ja sen kanssa lähdimme 1968 Etelä-Amerikan 2,5 kuukautta kestäväälle kiertueelle. Almi ei ollut mukana, se oli aikaa jolloin baletti alkoi kapinoida ja tehdä Almin elämästä helvettiä. Hän ei voinut jättää oopperapuolta ilman johtajaa. Voi olla että hän pelkäsi, että riidat nousevat myös esiin matkalla. Minut lähetettiin sinne virallisena matkanjohtajana, Rahikainen hoiti rahapuolen. Jouduin siellä myös neuvottelemaan agentin kanssa, joka oli jonkinlaista intiaaniaatelistoa. Hänen kanssaan kaikki meni hämmästyttävän hyvin.

Siellä tapahtui myös se kahden Romeon tarina eli seuraava hämmästyttävä tapahtumaketju. Meillä oli kaksi ohjelmaa, joista Segerstam johti *Joutsenlammen* ja sen lisäksi joitakin pienoisaletteja. Minä johdin Prokofjevin *Romeon ja Julian*. Minut lähetettiin ennakkoon harjoittamaan Buenos Airesin orkesteria, siellä esiinnyimme uskomattoman kauniissa teatterissa, Teatro Colonissa. Kiertue itse asiassa alkoi sieltä, ja meillä oli muutama harjoitus paikan päällä. Sitten tuli *Romeon ja Julian* kenraaliharjoitus, se oli samalla tilaisuus jossa oli lehdistön edustajia läsnä. Parlicin ohjauksen mukaisesti baletti alkaa niin, että Romeo ilmestyy yksin näyttämölle vasemmalta sivulta. Yllätyimme jonkin verran, kun esiin ilmestyikin kaksi Romeota, Karl Musil ja Matti Tikkanen, toinen toisensa varjona.

Kaikki kauhistuivat. Löin musiikin poikki ja pyysin Parlicia menemään lavalle ja laittamaan asiat kuntoon. Kohta hän tuli takaisin ja lupasi, että nyt menee niin kuin pitääkin. Aloitin alusta ja taas: kaksi Romeota. Olimme jo lähellä katastrofia. Pyysin vielä kerran Parlicia, joka oli matkan taiteellinen johtaja. Hän kävi kullisseissa ja antoi taas vihreää valoa. Musiikki alkoi, ja nyt ilmestyi todella vain yksi Romeo eli se Romeo, jonka Parlic oli määrännyt Romeoksi ensi-iltaan.

Kyseessä olivat siis Matti Tikkanen ja Karl Musil. Tikkanen oli sen ajan suomalainen tähti ja Parlic ja Almi olivat päättäneet lähettää hänelle varamiehen, Karl Musilin, joka oli Wienin valtionoopperan solisti. Harjoitusten kuluessa koreografi kuitenkin muutti mielensä ja ilmoitti Musilin tanssivan Buenos Airesin ensi-illan. Musil ei varmasti tiennyt sitä, minkälaiseen soppaan hän joutuu eikä sitä, että hänet oli alun perin tarkoitettu pelkästään Matin varamieheksi.

Kiertueen aikana oli myös muita ongelmia, kaikki ei ollut ihan helppoa mutta kiertue tehtiin, ja uskoisin että se oli taiteellisesti ihan kelpollinen.

Tämä tarina kahdesta Romeosta on tietysti kapellimestarin versio asiasta. Minulla ei ole aavistustakaan, mitä kullisien takana todella tapahtui. Itse asiassa jätin baletin johtamisen tyystin tuon surkukupaisan Etelä-Amerikan kiertueen jälkeen. Pyörsin päätökseni ensimmäisen kerran vasta uudessa oopperatalossa, kun minulle tarjottiin Stravinski-balettien *Les Noces*, *Petrushka* ja *Kevätuhri* musiikinjohtoa.

Leningradissa olimme 1957. Kansallisooppera vieraili silloin ensimmäistä kertaa Neuvostoliitossa, mukana oli koko laitos eli baletti ja ooppera. Esitimme *Rigoleton* Jussi Jalaksen johdolla, *Pohjalaisia* Leo Funtekin johdolla sekä balettiohjelmistoa, jonka johti Nisse Rinkama. Olin silloin kuoronjohtajana, johdin takakuoroa. Muistan että *Pohjalaisissa* huudeltiin lehmiä, toinen lehmätyttö oli Anita Vätkki ja toinen Marja Eskola. Minun vastuullani oli antaa näille tytöille sisääntulomerkkejä. Uskon, että vierailu kokonaisuutena oli onnistunut.

Leningrad oli aivan toinen kaupunki, kun kerran 1990-luvun puolivälissä menimme Ryhäsen kanssa Pietariin tekemään levyä. Teimme sitä viikon päivät ihanan Mariinskin orkesterin kanssa, mutta se levy ei koskaan ilmestynyt. Siinä oli tavallisia bassoarvioita. Siinä oli yksi huono valinta, luulen että se saattoikin kaa-
taa koko hankkeen: Ryhänen lauloi Greminin aarian venäjäksi ja luulen että hänen venäjänsä oli sitä luok-
kaa, että se ei mennyt läpi. Ensimmäisen päivän jälkeen he tarjosivat Jaakolle venäläisen korrepetiittorin
opettamaan venäjää. Olin läsnä, kun hän ja orkesterin intendentti yrittivät opettaa Jaakolle venäjää. Mutta
levystä ei sen koommin kuulunut mitään. Tiedän sen verran että alun perin piti Eeva-Liisa Saarisen lähteä
levyttämään. Hän sairastui ja Jaakko hyppäsi lyhyellä varoitusajalla tilalle, sekin on voinut vaikuttaa loppu-
tulokseen.

Koko projekti oli käynnistynyt aika erikoisella tavalla: pietarilaiset olivat käyneet meillä laulamassa *Boris
Godunovia* Messukeskuksessa. Tullissa tapahtui heidän lähtiessään jotain katastrofaalista ja Kansallisoop-
pera joutui maksamaan aikamoiset rahat heidän sijastaan. Siitä tuli suuren luokan juttu. Mahdollisesti ryhmä
oli tyhjentänyt hotellihuoneet irtotavaroista ennen lähtöään. Tehtiin sellainen kauppa, että Ooppera maksoi
sakot ja venäläiset lupautuivat tekemään levyn Pietarissa korvaukseksi. Minua harmitti, ettei sitä levyä jul-
kaistu, harvoin olen johtanut niin loistavaa orkesteria.

Onneton orkesterimonttu

En käsitä miten vanhassa talossa on voitu tehdä työtä ennen kuin lisärakennus 1950-luvulla tehtiin. Orkes-
terimonttu oli hirvittävän pieni. Se oli muutenkin problemaattinen. Koska suuri osa orkesterista istui ja soitti
näyttämön alapuolella, niin orkesteri ei joka tilanteessa kuullut mitä lavalla tapahtui ja päinvastoin. Jotta
lavalla laulajat kuulisivat mitä orkesteri soittaa, oli pakko soittaa aika lujaa. Tämä oli onneton yhdistelmä. En
muista, että olisin koskaan löytänyt niitä oikeita nappeja, jotta olisi syntynyt molemminpuolinen balanssi. Oli
onnetonta, kun ei voinut nauttia siitä, että huomaisi laulajien kuulevan ja orkesterin kuulevan.

Kontakti alhaalta ylös ja ylhäältä alas oli hirmuisen vaikea. Kun 60-luvun loppupuolella minä ja monet orkes-
terilaiset siirtyivät Savonlinnaan, syntyi sellainen ihanteellinen, rauhallinen balanssi lavan ja orkesterin välil-
lä, joka oli minulle taivaallista. Kauheata oli taas sitten Savonlinnan kesän jälkeen kun siirryttiin Kansallis-
oopperaan.

Oopperassa soitti Helsingin kaupunginorkesteri. Kun tulin taloon 50-luvun lopulla, meillä oli yksi harjoitus
viikossa lauantaina aamulla kaupunginorkesterin kanssa ja kaupunginorkesterilla oli edellisenä iltana ollut
sinfoniakonsertti. Ymmärtää kyllä, millä mielellä ne tulivat. Kuitenkin nostan hattua sen ajan kaupunginorkes-
terin muusikoille, jotka siitä huolimatta, että tilanne oli näin absurdi, tekivät hyvää työtä. Niin hyvää kuin sitten
oli mahdollista.

Ja varsinkin sitten sillä ensi-iltaviikolla, jolloin muistikuvani mukaan saimme maanantaina, tiistaina, keski-
viikkona ja torstaina harjoituksia. Eikä ainoastaan aamuisin vaan tämän Kansallisoopperan työtahdin mu-
kaan.

Muistan kuinka joka näytäntökauden alussa Almilla ja Nils-Eric Ringbomilla oli kokous, jossa he kävivät läpi
tulevan kauden ohjelmiston. Kaupunginorkesterin ohjelma oli jo lyöty kiinni, ja Almille vain ilmoitettiin, mitkä

päivät olivat jääneet vapaiksi. Almi sijoitti harjoitukset sitten orkesterin vapaaseen aikaan ja sen mukaan näytännöt.

Orkesteri sai tutustua materiaaliin kolme, neljä ehkä viisi kertaakin ennen kuin sitten ensi-iltaviikolla saimme kokonaan viikon. Mutta silloin se oli kaikki jo mennyttä. Yhteisharjoitukset oli silloin kaikki montussa. Ja täytyy muistaa, että vaikka meillä oli ollut vaikkapa neljä tai viisi viikkoa harjoituksia, niin kaupunginorkesterin jousisto oli silloin jo niin iso, että kaikki jouset eivät ehtineet mukaan leikkiin. Tilanne oli onneton joka suhteessa.

Muistan yhden balettiensi-illan, jossa soitettiin vaikeata musiikkia, Bartokin *Ihmeellinen mandariini*. Kaupunginorkesteri tapansa mukaan keskittyi ensi-illassa ihan valtavasti, että onnistuisi. *Ihmeellinen mandariini* loppu aika hankaliin tahteihin ja kymmenen tahtia ennen loppua, jolloin tässä kappaleessa on aika hankalia polyrytmisiä juttuja, niin yhtäkkiä koko orkesteri rupesi nauramaan. Soittamisesta ei tullut yhtään mitään. Pelkkää soopaa. Ja minä en sitten tiedä oliko minun vikani, että se ei pysynyt kasassa. Otan mielellään sen harmin ja otin mutta se oli sellainen kohta, että hermot ei enää kestänyt. Koska se oli juuri ennen loppua, esitys ei keskeytynyt mutta tuli pelkkää soopaa. Se ei ollut kivaa. Yleisö ei kyllä sen kummemmin reagoinut, koska se kappale on muutenkin aika vaikea ja harva tunsivat sitä. Mutta minua se harmitti tietysti ihan mielettömästi.

Omaa orkesteria puuhattiin kauan. Konkreettisin muisto, mikä minulla siitä on, on eräs kokous presidentin huoneessa, johon tuli kaupunginorkesterin, radio-orkesterin ja meidän orkesterin edustajia ja tietysti Almi, minä ja Jalas keskustelemaan koko tästä idioottimaisesta tilanteesta. Totta kai siitä keskusteltiin koko ajan, koska tilanne oli hirveä.

Oma orkesteri 1963 oli aivan valtava muutos, se muutos tuntui aivan uskomattomalta. Ylipäätään se, että orkesteri saatiin perustetuksi, oli ihme ja suurin ansio siitä lankeaa Alfons Almille. En vaikuttanut siihen asiaan lainkaan, minä olin silloin se nuori kapellimestari. Jalas oli ylikapellimestari. Minä vain onnellisena sitten liu'uin mukaan tähän koesoittoprosessiin.

Muistan, että siihen aikaan muusikkotarjonta oli hyvin vähäistä, hakijoita saattoi olla paljon mutta taso ei ollut mitenkään huimaava. Istuimme viikkokaupalla kuorosalissa koesoittoja kuuntelemassa Joitain muusikkoja lukuun ottamatta, se materiaali joka silloin taloon tuli, ei ollut mikään häävi. Mutta oli todellisia lahjakkuuksia kuten Jorma Rahkonen, Risto Fredriksson ja Riitta Paavola. Vielä muistan hyviä puupuhaltajia, mutta yleensä kyllä oltiin aika onnettomia.

Minä muistan aina näitten koesoittotilaisuuksien lopussa, kun ihmeteltiin, että miten nyt jatkuu tämä musiikki-kielämä Suomessa, voi kun tulisi sellaisia aikoja, että sivistyneet, lahjakkaat ihmiset hakeutuisivat tälle alalle. Siihen aikaan lahjakkaat ihmiset hakeutuivat lääkäreiksi ja arkkitehteiksi. Muusikon ammatti ei vielä vetänyt lahjakkaita ihmisiä siinä määrin kuin myöhemmin, mutta se aika tulikin sitten melko pian.

Valtaosa puhaltajista tuli sotaväestä, he olivat saaneet sotilaan koulutuksen. Jousistoon pyrki joko huonosti koulutettuja tai sitten todellisia lahjakkuuksia, jotka menevät läpi harmaan kiven. Ei ollut helppoa koota orkesteria. Uskon että olimme niin viisaita, ettei silloin täytetty kaikkia vakansseja. Aloitimme täysipainoisella mutta hyvin pienellä orkesterilla. Jussi Jalas oli silloin ylikapellimestarina, hänellä oli suurin vastuu.

Orkesteri harjoitteli sitten vuosien saatossa milloin missäkin, montussa, Uudenmaankadun tiloissa ja viimeisinä vuosina Adlonin elokuvateatterissa. Kaupunginorkesterin aikana oli harjoiteltu vain lyhyesti montussa.

Ensimmäinen esitys Savonlinnassa

Savonlinnan Oopperajuhlat alkoivat Beethovenin *Fideliolla*. Idea *Fideliosta* oli syntynyt kun herra Peter Klein, joka veti liedkurssia Savonlinnassa, tuli ensimmäisen kerran Olavinlinna. Hän astui portista sisään ja näki muurit ja sanoi yhden sanan: Fidelio. Koska ilmeisesti hän tajusi, että hänellä olisi mahdollisuuksia ohjata jotain. Hän oli oikeassa. Tämän idean ympärille sitten saatiin joitakin ihmisiä, jotka rupesivat kehittämään sitä. Seppo Nummi tietysti, hänet oli myös ymmärtääkseni kiinnitetty opettajaksi kurseille.

Hyvin tärkeä henkilö uudelleen käynnistämässä oli myös kaupunginjohtaja Viljo Virtanen, joka oli yksinkertaisesti kiinnostunut kulttuurista ja jostakin syystä oopperataiteesta. Hän oli toimikunnassa, joka käynnisti Oopperajuhlat. Hyvin tärkeä henkilö oli myös Pertti Mutka, Savonlinnan kaupungin matkailupäällikkö. Hän oli kokoamassa toimikuntaa. Alussa olivat siis Nummi, Klein, Mutka, Matti Lehtinen, Ilkka Kuusisto ja minä.

Ennen kuin Savonlinnan oopperajuhlat alkoivat, oli jollakin tasolla syntynyt kontakti Savonlinnan ja Yleisradion välillä. Oli syntynyt ajatus siitä, että saadaan Radion sinfoniaorkesteri Savonlinna, koska silloin ei ollut vielä olemassa Savonlinnan oopperajuhlien orkesteria. Ylen orkesterin saaminen oli tulevien oopperajuhlien onnistumisen edellytys. Ja silloin oli Paavo Berglund kuvassa. Hänen piti sinne tulla johtamaan *Fideliota*, mutta hän vetäytyi siitä ja ehdotti minua.

Niin kauan kuin muistan, Paavo ja minä olemme olleet hyviä ystäviä. Opiskelimme yhtä aikaa Wienissä. Jo ennen kuin minä lähdin Wieniin 1954 syksyllä, tulin Helsinkiin Turusta, kävin yhdessä Paavon konsertissa ja esittäydin. Meistä tuli heti hyviä ystäviä. Sain häneltä silloin jo hyviä neuvoja, että mitä voi Wienissä tehdä. Ja sitten kun olin jo vähän aikaa ollut Wienissä, niin hän tuli sinne opiskelemaan ja juoksimme konserteissa yhdessä. Paavon ehdotus, että minä johtaisin *Fidelion*, se voi olla osa hyvän ystävyden jatkoa.

Paavohan on sen jälkeen myös vähän vastaavanlaisessa tapauksessa ehdottanut minua. Kun hänellä oli 70-luvulla kansainvälinen ura menossa kauheata vauhtia ja hän samalla oli kaupunginorkesterin ylikapellimestari, niin hänen ehdotuksestaan otin puolet siitä työtaakasta ja se oli hyvin kivaa. Sain tehdä yhtäkkiä erinomaisen hyvän orkesterin kanssa sitä mitä halusin tehdä. Olen hyvin ylpeä siitä, millaista musiikkia tein ja minkälaisia ohjelmia.

Savonlinnan ensimmäisen juhlan valmistelut lähtivät liikkeelle 1965-66 ja 1967 *Fidelio* sitten esitettiin. Minut nimitettiin taiteellisen toimikunnan puheenjohtajaksi, kenties siksi että olin kapellimestari ja katsottiin että kapellimestarilla täytyy olla sen verran tietoa, että häneen on voitava luottaa taiteellisissa asioissa. Voin rehellisesti sanoa, että minulla on siitä ajasta ja siitä joukosta todella hyvät muistot. Se oli homogeeninen, kiva joukko. Pertti Mutka oli sihteeri. Ensimmäisenä kesänä esitettiin pelkästään *Fidelio*, ja lava oli linnanpihan vasemmalla puolella eli siinä missä nyt on katsomo.

Meillähän oli hirmuisen hienot laulajat ihan alussa. Oli Pekka Nuotio, Kim Borg, Irma Urrila, Matti Lehtinen, Matti Piipponen, siis huippumiehitys. Olimme hyvin tietoisia siitä, että kappale oli oikea. Ja se mikä ennen kaikkea toimi, oli Olavinlinna.

Orkesterina soitti ensimmäisenä vuonna Radion sinfoniaorkesteri, myös siksi Berglund olisi ollut itsestään selvä valinta taiteelliseen toimikuntaan, hän oli silloin Radion sinfoniaorkesterin ylikapellimestari. Kuoro perustettiin oopperajuhlia varten. Kesän alussa minulla oli aina kova työ sen kuoron kanssa. Se koostui ihan tavallisista amatööreistä, luulen että sen jäsenistä kaikki olivat savonlinalaisia.

Fidelio puri heti. Se on produktio, jota olisi voinut siellä esittää monta kesää, jos nyt ei yhtä kauan kuin *Taika-huilua*. Vaikka ohjaus ei ehkä ollut sitä luokkaa kuin Everdingin *Taika-huilu* oli, niin siellä oli saman luokan miehitys. Peter Klein ei kenties ollut mikään suuri ohjaaja, mutta olihan hän ollut Jaquinona siinä kappaleessa mukana koko ikänsä, ja oli lisäksi laulanut kaikkein suurimpien maestrojen kuten Furtwänglerin ja Böhmin johdolla. Hän toi siis keskieurooppalaista esityskulttuuria Suomeen. Silloin meillä ei tavallaan Suomessa ollut oopperaohjaajia, käsitys siitä tehtävästä oli silloin aivan muuta kuin nykyisin. Klein ei ollut mikään mestari, mutta hän pani kappaleen pystyyn niin kuin hän sen tunsu, ja kaikki toimi.

Olosuhteet olivat vaikeat, ei ainoastaan siksi, että rupesi tippumaan vettä vaan myös siksi, että akustiikka ei suinkaan ollut silloin vielä niin hyvä kuin mitä se nyt on. Suuri osa laulusta ja soitosta lensi ulos ja kilpaili lintujen kanssa. Näyttämöhän oli silloin vielä linnan vasemmalla puolella ja sitten vasta kun näyttämö *Taika-huiluun* siirrettiin sinne eteen, tästä linnan pihasta tuli sitä mitä se on nykyään.

Vuoden 1968 *Fidelio* sai sitten nimikkeen *sade-Fidelio*. Ensi-illassa satoi aivan pirusti eikä voinut kuvitella, että orkesteri olisi siinä sateessa soittanut, niinpä orkesteri lähetettiin pois. Sinne jäi piano, jota soitti Peter Berne ja joku muu, en kuitenkaan muista, että sateen takia olisi ollut monta pieleen mennyttä esitystä. Jollakin tavalla piano suojattiin, ehkä joku seiso vieressä sateenvarjon kanssa. Mitä enemmän vettä tuli pianon päälle, sitä enemmän koskettimet turposivat ja jäivät toisiinsa kiinni. Piti siis olla kaksi pianistia: toinen joka soitti ja toinen joka veti koskettimet taas ylös. Sehän oli taiteellisesti mahdoton esitys, mutta se vietiin läpi eikä yleisö lähtenyt pois. Muistan kun janoon kuoleva Nuotio toisen näytöksen alussa sanoi Roccolle ja Leonoralle, että "anna minulle edes pisara vettä!". Se oli sikäli huvittava repliikki, että satoi rankasti ja kun Pekka Nuotio avasi suunsa hän oli hukkuu veteen. Takuulla yleisö nauroi. Mutta tekijät itkivät. Olisin mieluummin istunut katsomossa kuin seissyt siellä partituurin edessä johtamassa sateenvarjo pään päällä. Mutta uskomaton suoritus se niissä olosuhteissa oli.

Seuraavina vuosina osa radio-orkesterista jäi soittamaan Olavinlinna ja loput täydennettiin vapailla helsinkiläismuusikoilla. Asia oli organisoitu niin, että orkesteri täytti itse itsensä. Joka stemmassa oli luottamusmies, jonka vastuulla oli täyttää ne vakanssit, joita tarvittiin. Se oli aika demokraattinen ja mielenkiintoinen kokeilu, sitä ei ole ennen meillä kokeiltukaan. Ja se toimi. Alkuvuodet olivat monessa suhteessa jollain tavalla paratiisillisia.

Talvela ja Taika-huilu

Fidelion jälkeen johdin *Trubaduurin*. Ensimmäisinä kesinä oli koottu kuoro savonlinalaisvoimin. Talvella 1969 kai todettiin, että kesäksi ei saada kasaan kunnon kuoroa. Näin minä uskalsin ehdottaa esitettäväksi Straussin *Salomen*, jossa ei ole kuoroa. Näin jälkepäin en tiedä oliko se fiksu päätös, mutta meillä oli siihen kuitenkin hyvä miehitys.

Yksi ongelmatilanne siihen tosin liittyi: Marja Eskola oli irtisanoutunut Kansallisoopperan henkilökunnasta ja aloittanut uuden uran Saksassa. Olimme päättäneet kiinnittää hänet Salomeksi. Ohjaajaksi tuli Bormann, joka oli silloin ollut jo 6-7 vuotta Kansallisoopperassa. Bormann soitti minulle Saksasta joskus kevätpuolella 1969 ja kertoi saaneensa huhuteitse kuulla, ettei Marja Eskolan ääni enää ollut yhtä hyvä kuin ennen. Ja että hän oli lihonutkin aika tavalla. Salomelle se ei olisi ollut ihan sopivaa.

Sain erittäin epämiellyttävän tehtävän lähteä Braunschweigiin, jossa Eskola lauloi Offenbachin *Hoffmannin kertomuksien* yhtä pääroolia. Jouduin siellä toteamaan, että ääni ei toiminut enää niin hyvin, että olisimme uskaltaneet ottaa hänet Salomeksi. Murhemielin jouduin ilmoittamaan tämän taiteelliselle toimikunnalle ja toimikunta peruutti suunnitelman Marjan osalta. Tapasin myös Marjan siellä esityksen jälkeen, mutta tehtäväni ei ollut siinä tilanteessa sanoa häntä irti. Se oli minulle vaikea tilanne.

Bormann oli kuullut, että Saksassa oli olemassa suomalainen laulajatar, Anneli Rauhala, jonka mies oli pappi. Lähdin sitten vielä kerran Saksaan kuuntelemaan häntä ja Bormann tuli mukaan. Tämä sopraano lauloi erinomaisen hyvin ja hänet kiinnitettiin Salomen osaan.

Alkuaika oli Savonlinnassa idyllisintä aikaa, vaikka meillä oli silloinkin hankaluuksia museoviraston kanssa, joka vastusti koko oopperajuhlien tuloa. Mutta se aika oli idylliä. Silloin yleisö soui linnaan, souu aloitettiin hyvissä ajoin ja monet tulivat höyrylaivalla satamasta.

Vaikka sillan rakentamisessa jotain hävittiinkin, toiminta helpottui ratkaisevasti. Idylli päättyi tavallaan siihen *Salomeen*, mutta sitten alkoi toinen huikea ja korkeatasoinen aikakausi, kun saatiin Kalle Holmbergin ohjaama Aarre Merikannon *Juha*.

Seuraavana vuotena eli 1970 en suostunut enää johtamaan sekä *Salomea* että *Juhaa*, vaan ehdotin Leif Segerstamia *Salomeen*. Se oli hyvä ehdotus, koska se oli juuri Leifin kappale.

Sen jälkeen oli yksi täysin surkea, musta vuosi. Viljo Virtasesta oli nimittäin tehty Kuopion läänin maaherra ja Savonlinnaan tuli nyt uusi kaupunginjohtaja. Hän pani kaikki uusiksi ja nimenomaan siksi, että hän ei ymmärtänyt koko juhlista mitään. Hän sai aikaan sen, että kaksi vuotta hyvin mennyttä *Juhaa* ei enää esitetty 1972. Kesää täyttämään kaupunginjohtaja toi Puolasta aivan surkean *Rigoletto*-esityksen ja oopperan nimeltä *Puolalainen tragedia*, joka oli meille ja varmasti heillekin sananmukaisesti tragedia. Enkä unohda koskaan sitä kamalaa *Rigoletton* ohjausta, siellä oli meidänkin laulajia. Ohjaajan mukaan päähenkilöt olivat jonkinlaisia lintuhahmoja. En unohda koskaan Pekka Nuotiota kukkona. Se oli kauhea kesä.

Muistan kuinka Martti Talvela kerran 1970-luvun alussa ilmestyi linnaan. Seisoin johtamassa *Juhan* harjoitusta ja näin hänet katsomon portailla. Hänet oli varmaankin kutsuttu paikalle katsomaan mitä pojat puuhaavat. Hänet valittiin Savonlinnaan taiteelliseksi johtajaksi *Juha*-kesän eli kesän 1970 jälkeen. Samalla minä liu'uin automaattisesti pykälän alaspäin organisaatiossa, mitä vastaan minulla ei todella ollut mitään. Voin sanoa, että meillä oli Martin kanssa erittäin hyvät välit, joskin Martti joskus antoi ymmärtää, kuka päättää missä kaappi seisoo. Se oli ihan selvää Martin luonteen tuntien. Virtasella oli pitkän linjan näkemystä ja Talvelalla oli kykyä potkaista poliitikkoja liikkeelle.

Martti Talvela oli sekoitus mitä herttaisinta, lämpimintä ihmistä ja samalla hän oli takuulla monessa asiassa kivenkova ja häikäilemätön. Hän teki sentyyppistä karriääriä, että niitä ominaisuuksia tarvittiin. Minua kohtaan hän oli aina tavattoman korrekti, ehkä hän luotti minun musiikilliseen asiantuntemukseeni.

Kansallisoopperan johtajana hän olisi varmasti ollut dynaaminen, ja varmasti monessa asiassa vähän hankala. Hän olisi ajanut oikeita asioita, mutta hän ei olisi ollut helppo henkilökunnan kannalta. Vaativa ihminen, jolla oli ihanteet, ja joka ajoi joskus hintaan mihin tahansa ideansa läpi. Hän olisi ollut myös vaativa johtaja. Täytyy tosin muistaa, että hänellä oli silloin jo niin paljon kokemusta Savonlinnasta, että se oli varmaan myös koulunut häntä.

Tuo mainitsemani, Virtasta seurannut uusi Savonlinnan kaupunginjohtaja onnistui melkein tappamaan koko juhlat. Onneksi 1973 meillä oli Savonlinnassa jo Talvela ja Everding sekä tuo legendaarinen *Taikahuilu*.

Silloin oli Talvela voimissaan ja oli hänen suuri vetonsa, että August Everding saatiin sinne ohjaajaksi. Everdingin kanssa oli ihanaa tehdä työtä, hän oli idearikas ihminen, länsimaisen kulttuurin edustaja parhaimmillaan. Työskentely hänen kanssaan oli yhtä juhlaa. Vaikka hän ei ollut kai ohjannut siinä vaiheessa paljon oopperaa, kaikki mitä hän teki oli täydellistä ammatti-ihmisen työtä.

Ensinnäkin Everdingillä oli oma vahva näkemyksensä teoksesta, hän tunsi saksalaiset teatteritraditiot. Hän olisi voinut tehdä *Taikahuilun* sadalla muullakin tavalla. Hän valitsi myös tälle teokselle ja omalle näkemykselleen oikean lavastajan, sveitsiläisen Toni Busingerin, joka suunnitteli viehättävän ja yksinkertaisen lavastuksen. Se mikä minua siinä miellytti oli, että linna jäi tavallaan koskemattomaksi. Linna oli linna ja sinne lisättiin leikilliset elementit. Keinot olivat puhtaat ja Everding oli myös henkilöohjaajana aivan lyömätön. Yksinkertaisin keinoin ja uskomattomalla innolla hän teki kaiken. Se on ollut Savonlinnan pitkäaikaisin produktio – hyvässä ja pahassa.

Taikahuilu meni tauotta vuosina 1973-1990. Olin taiteellisessa toimikunnassa vielä 80-luvulla ja silloin yritin kyllä poistaa koko *Taikahuilun*, koska näin sen rappeutumisen. Siitä huolimatta että Everding kävi joka vuosi lämmittämässä sen uudelleen, näin miten paljon se ehti muuttua. Alkuperäinen kipinä haalistui. Ja kun jokin kappale saa sen maineen, joka sillä oli, yleisöäkin saa huijatuksi. On selvää että vaikka Everding olikin nerokas ihminen, ei hän saanut *Taikahuilua* enää uudistumaan parissa kolmessa päivässä. Tietysti ilman hänen käyntejään koko kappale ei olisi enää toiminut lainkaan.

Ratsumies

Juhan menestyksen jälkeen Savonlinnassa rupesi jollakin tavalla ambitiotkin kasvamaan. Savonlinna päätti järjestää sävellyskilpailun ja kutsuttiin Aulis Sallinen ja Bengt Johansson. Satu oli olemaan myös siinä porukassa, joka valitsi nämä molemmat säveltäjät. Ja miksi nämä herrat? Sallinen kiinnosti siksi, että hän oli silloin lupaavan sävellysuransa alussa. Joka ikinen kantaesitys oli ollut menestys. Hän ei ollut muistaakseni tosin siihen mennessä säveltänyt yhtään vokaaliteosta.

Olin johtanut 1960-luvulla hänen kantaesityksenä hänen *Mauermusikinsa*, joka oli sävelletty Berliinin muurille ammutun itäsaksalaisen Peter Fechterin muistoksi. Tapahtuma oli tehnyt Aulikseen valtavan vaikutuksen. Kesällä olin töissä Klemetti-opistolla, jossa johdin opiston nuoriso-orkesteria. Tilasin orkesterille Salliselta kappaleen, ja hän sävelsi näille nuorille *Juventas*-muunnelmat.

Bengt Johansson taas oli mielenkiintoinen siksi, että hän oli säveltänyt ennen tätä hirmuisen jännittäviä ja kiinnostavia kuoroteoksia. Oli kaksi erilaista vaihtoehtoa: toinen vokaalinen, toinen instrumentaalinen. Ja ajatellen nimenomaan Olavinlinnan akustisia olosuhteita Bengt Johansson oli mielenkiintoinen, koska hän oli noihin aikoihin kokeillut Yleisradiossa stereofoniaa. Me kuvittelimme, että kun hän pääsee Olavinlinnan miljööseen, ne stereofoniset mahdollisuudet ja miljöö inspiroisivat häntä käyttämään tiloja siten, että syntyisi jotain epätavallista ja uutta. Näin ei sitten kuitenkaan käynyt.

Hän oli silloin jo säveltänyt *Requiemin*. Se oli teos pienelle kuorolle ja pienelle orkesterille sekä isolle kuorolle ja isolle orkesterille, lisäksi oli vielä baritonisoolo ja pieni vaskiorkesteri. Minä johdin sitä pientä vaskiorkesteria, Harald Andersen johti suurta kuoroa ja suurta orkesteria ja Ilkka Kuusisto pientä kamarikuoroa ja kamariorkesteria. Ja se oli hämmästyttävä esitys, minä en muista olleeni mukana koskaan kantaesityksessä,

joka olisi sytyttänyt yleisöä niin kuin tämä teos sytytti, mutta sitä ei ole koskaan sen jälkeen esitetty. Se on jäänyt pois, joka on aika yllättävä.

Molemmat valitsivat omat librettonsa. Sallinen valitsi Paavo Haavikon hyvän libretton, *Ratsumiehen* ja Bengt Johansson vähemmän hyvän, Aarni Krohnin *Linnan*. Krohn kirjoitti semmoista kvasilibrettoa jollakin niin kuin väärällä tavalla topeliaaniseen tyyliin. On mahdollista että siitäkin aiheesta olisi voinut säveltää hyvää oopperaa, mutta se ei onnistunut. *Linna*-oopperasta tuli raskassoutuinen eikä sitä ole koskaan esitetty. Ylen musiikkipäällikkö Antero Karttunen pyysi minua 1980-luvun alussa tutkimaan *Linnaa* mahdollista Yles-sä tehtävää produktiota varten. Tapasimme asian tiimoilta ja päätimme yhdessä, että *Linnaa* ei esitetä. Se kuulostaa kovalta mutta en usko sen kappaleen tulevaisuuteen.

Aulis Sallinen löysi libretton, joka teki hänestä oopperasäveltäjän. Se sopi Aulikselle kun hansikas käteen. Syntyi libretto, joka sisälsi juuri niitä aineksia, jotka menivät yleisöön. Ja sitten vielä se, että tarina oli todellisuus pohjainen. Aulis sävelsi nerokkaan oopperan, eikä voittajasta tarvinnut edes keskustella.

On vaikea tietää missä vaiheessa huomasi mistä on kysymys, mutta jossakin vaiheessa totesin, että *Viimeiset kiusaukset* ja *Ratsumies* ovat tämän hetken uudet suuret teokset. Kun sain käsiini Kokkosen *Viimeiset kiusaukset*, tiesin heti miten hyvä se oli. *Ratsumiehen* sain suurin piirtein samoihin aikoihin, mutta partituuri siinä muodossa, missä sen sain, oli vähän vaikeampi tulkita. *Viimeiset kiusaukset* oli sellainen hyvin loppuunviety taideteos. En väitä ollenkaan, että *Ratsumies* ei olisi sitä ollut, mutta luulen, että vasta lavalla ja Kalle Holmbergin avulla syntyi se hevosille haiseva teos.

Tutustuin tähän teokseen sillä lailla, että Hannu Bister ja minä tapasimme Sibelius-Akatemian suuressa salissa, jossa oli kaksi flyygeliä. Sovittiin että soitetaan prima vista kymmenen minuutin pätkiä, ja otimme ne nauhalle. Soitimme orkesteripartituurista, ja aina ennen kuin painoimme nappia sovimme mitä kumpikin soittaa, toinen jousia ja toinen puhaltimia Luovutimme sen Kalle Holmbergille, mutta sillä ehdolla, että sitä ei koskaan soitettaisi Salliselle, koska se oli hyvin brutaalia hommaa. Mutta Kalle on voinut saada jonkinlaisen käsityksen kokonaisuudesta ja ajoituksesta.

Se nyt oli yksi tapa hypätä siihen kylmään veteen. Emme kyllä soittaneet kovin paljon oikeita nuotteja, mutta sai siitä nyt ainakin jonkinlaisen kuvan. Vasta sen jälkeen Hannu Bister teki pianopartituurin. Hänhän on tehnyt suuren osan näistä kaikista kantaesityksistä suomalaisista oopperoista, hän on ensimmäisenä oikeastaan kunnolla tutustunut näihin kappaleisiin lukuun ottamatta *Viimeisiä kiusauksia*, jotka minä tein. Tämän ammatin hienoimpiin hetkiin kuuluu juuri se ensimmäinen kosketus johonkin uuteen kappaleeseen, silloin voi syntyä tavattoman paljon oikeita ja melko lopullisiakin ajatuksia. Sen jälkeen alkavat sitten nousta eteen puhtaasti tekniset probleemat, lyömiset, jaot ja tämmöiset asiat.

Ratsumiehen esitys muodostui erinomaiseksi menestykseksi niin Aulikselle kuin koko taiteilijakunnalle. Miehitys oli, kuten oopperakantaesityksessä aina pitäisi olla, huippuluokkaa: Taru Valjakka, Matti Salminen, Anita Välkki, Eero Erkkilä, Usko Viitanen, Martti Wallén, Tuula Nieminen. Näiden suurenmoisten taiteilijoiden kanssa minulla oli onnellinen mahdollisuus työskennellä.

Uskon, että *Ratsumies* oli Kalle Holmbergin oopperaohjauksista paras. Ilmeisesti Holmberg oli jo päättänyt Salmisen roolivalinnasta ja Valjakka oli varmasti myös melko selvä. Vaikka Eero Erkkilä ei ollut paljon solistirooleja laulanut, olimme tietoisia hänen valtavasta ilmaisuvoimastaan.

Tapasimme Sallinen, Kalle Holmberg ja minä ilmeisesti niihin aikoihin, jolloin Kalle oli Turun kaupunginteatterin palveluksessa. Muistan hyvin tarkkaan, että mietimme, miten löytyisi sopiva kauppiaan vaimo. Tämän

keskustelun aikana syntyi se idea, että Anita Välkki laulaisi sen. Anita Välkki oli silloin lopettanut jo kansainvälisen karriäärinsä ja osittain kai siitä syystä, että hän oli kai menettänyt korkeat äänet, semmoiset Metropolitan-äänet. Mutta tiesimme kaikki, että hän oli huikea lavapersoonallisuus. Olen vieläkin hyvin ylpeä tästä ideasta, koska se oli ratkaiseva miehitysbalanssissa.

Suunnitelma oli, että seuraavana vuonna olisi tehty *Ratsumiehestä* studiolevytys, mutta silloin syntyi yhtäkkiä taloudellisia vaikeuksia. Muistan kuinka onneton Aulis oli suunnitellun levytyksen peruuttamisesta. Eräänä päivänä hän soitti minulle ja sanoi: ”Herran nimessä, nauhahan on olemassa Yleisradiossa!”. Ensi-ilta oli otettu nauhalle, kuuntelimme sitä tarkasti ja totesimme, että siinä se on. Ja nauhoitus on sikäli jännittävä, että se on ensi-ilta ja siinä on se huippumiehitys, Usko Viitanen, Matti Salminen jne. Levytys oli semmoinen tähtihetki, onnellinen, onnistunut. Kaikki pääskyseläiset ja muut linnut ovat mukana, mutta sehän toimii siinä kapaleessa erinomaisen hyvin.

Muistan tapauksen toisena *Ratsumies*-kesänä, jolloin minut haettiin saaristosta Savonlinnaan. Savonlinnassa meni silloin sekä *Ratsumies*, jonka johdin, että *Boris Godunov*. Väliillä oli *Ratsumiehen* esityksissä muutaman päivän tauko ja lähdin Hiittisten saaristoon. Seisoin rantamökkimme katolla naulaamassa kattohuopaa kun naapuri ajoi moottoriveneellä laituriiin ja kertoi, että Savonlinnasta soitetaan. Lähdin moottoriveneellä puhelimeen ja minulle kerrottiin, että Talvela ei pystyisi illalla laulamaan *Borista*. Tilalle oli pikaisesti päätetty ottaa *Ratsumies*. Minulla oli luokkatoveri, jolla oli vesitaso. Hän haki minut saaresta ja vei minut Helsinkiin Munkkiniemen laiturille, sieltä ajoin taksilla lentoasemalle ja lensin Savonlinnaan. Minun muistikuvani mukaan soitto tuli puolen päivän aikoihin ja illalla olin jo johtamassa.

Kiistoja

Talvelan kausi Savonlinnassa oli upeinta kokemaani aikaa. Voi olla tosin, että Talvelalle se oli hyvin raskasta. Rahasta hän sai tapella koko ajan. On tietenkin myös mahdollista että komennus oli niin raskas, että se vaikutti hänen terveydentilaansa. Ja ilmeisesti hänellä oli Savonlinnassa myös vastustajia, ja, kyllähän se harmitti kun me kaikki kuitenkin tiesimme, että Talvela sai paljon aikaa.

Se oli valtava kakku mutta itse hän myös lisäsi kakkua, se kuului hänen tapaansa hoitaa virkaa. Isäntänä Talvela oli käsittämättömän ystävällinen ja vieraanvarainen. Kesäjuhlat hänen kotonaan olivat upeita juhlia. On selvää että Talvelan kausi on ollut ylivoimaisesti vaikuttavin, eikä ainoastaan siksi, että hän itse myös lauloi siellä.

Talvelan jälkeen Savonlinnaan tuli Timo Mustakallio, mutta hän kuoli hyvin pian. Häntä seurasi Ralf Gothóni, jonka jälkeen tuli Pentti Savolainen, sitten Walton Grönroos. Nämä eri aikakaudet ovat kaikki vaikuttaneet toisiinsa.

Mustakallion ajasta en pysty sanomaan mitään, minulla oli niin vähän tekemistä hänen kanssaan. Huomattavin teko oli Mustakallio-kilpailun perustaminen, mihin hän lahjoitti rahat. Gothóni oli virassa aika lyhyen aikaa. Hän toi Savonlinnaan runsaasti konsertteja. Hänen viimeinen ensi-iltansa taisi olla Sibeliuksen *Myrsky* jonka minä johdin ja Lisbeth Landefort ohjasi. Idea oli loistava, siinä oli näyttelijöitä mukana, Mutta idea syntyi Ralfin päässä liian myöhään, kesän muu ohjelma oli jo lyöty kiinni ja *Myrsky* oli sijoitettava juhlien loppusuoralle, ei ollut muuta mahdollisuutta saada sitä mahtumaan mukaan. Minä vastustin tätä järjestelyä,

olisin halunnut, että Myrsky olisi sijoitettu eri oopperaesitysten väliin. Oopperakausi oli tavallaan loppunut kun se tuli ja yleisö oli jo kaikonnut Savonlinnasta.

Kollegani Kyösti Haatanen oli kuoronjohtajana määrättyyn pisteeseen asti hyvä ammatti-ihminen ja sai paljon aikaan lyhyessä ajassa, mutta hän oli myös tavattoman epäpsykologinen. Hän sai aikaan vaikeita tilanteita eli rasitti yksinkertaisesti kuoron hermoja. Oli ihme, ettei tilanne räjähtänyt käsiin jo aiemmin. Ratkaisu syntyi sitten seuraavasti: kun ei päästy sopimusasioissa kuoron kanssa yhteisymmärrykseen, jäivät sopimukset tekemättä ja Savonlinna päätti muodostaa hakumenetelmällä uuden kuoron, jonka johtajana Haatanen aloitti alusta. Osa vanhasta kuorosta tuli sitten uuteen kuoroon. Sehän oli repivä ja hirvittävä tilanne. En minä eikä kukaan muukaan uskonut siihen, että uusi kuoro nousisi vanhan kuoron tasolle, mutta hyvä kuorohan siitä tuli. Vähän pidän sitä kyllä ikävänä vaiheena Savonlinnan historiassa. Neuvottelijat eivät nähneet riskejä eikä seurauksia.

Muistan että sanoin kerran olleeni Savonlinnassa niin kauan, että haluan tehdä kesällä jotain muutakin. Mutta en muista missä vaiheessa lopetin taiteellisessa toimikunnassa. Uskon että lopullinen päätös tapahtui 80-luvun lopulla, kun Heinisen *Veitsi* päätettiin ottaa ohjelmistoon. Siitä noussut kohu ratkaisi osaltaan asian.

Savonlinnassa järjestettiin kutsukilpailu, eli Paavo Heiniseltä, Kalevi Aholta ja Einojuhani Rautavaaralta tilattiin oopperat. Kun säädetty valmistuspäivä lähestyi, yksi kilpailijoista, joka oli Heininen, pyysi lisää-kaa. Tiedustelimme kahden muun kilpailijan mielipidettä, eikä heillä ollut mitään deadlinen siirtämistä vastaan. Sävellykset valmistuivat ja päätös oli mikä oli, eli Heininen voitti. Toisina teoksina olivat Rautavaaran *Vincent* ja Ahon *Hyönteiselämää*. Kaikki teokset olivat sen verran problemaattisia, että lopullinen ratkaisu oli todella vaikea. Totesimme että mikään ei sovi kauhean hyvin Olavinlinnaan. Mutta niistä piti valita.

Rautavaaran teos oli minun näkemykseni mukaan kamariooppera, Ahon teos oli tekstiltään kiinnostava, mutta partituurin orkesterisatsi oli tehty sellaiseksi, että se olisi vaatinut laulajilta mikrofonin käyttöä, jota siihen aikaan ei teknisesti ollut mahdollista toteuttaa. Heininenkään ei sopinut linnaan mutta jäi päällimmäisenä käteen. Kieltämättä se oli kiintoisa kappale, mutta ehdottomasti ”suurkaupunkikappale”. En kerro vaikeuksista ratkaisun teossa sen enempää. Juryssa oli Savonlinnan tuleva taiteellinen johtaja Walton Grönroos, Aulis Sallinen, Ralf Långbacka ja minä. Tehtiin yksimielinen päätös *Veitsen* hyväksi.

Se herätti hirveästi kohua. *Veitsi* esitettiin ja sai periaatteessa, niin uskoisin, ihan hyvän vastaanoton. Mutta sitten alkoi tapahtua asioita kulissien takana, niin että koko kappale sai huonon maineen. Kukaan meistä ei reagoinut mihinkään jälkipyykkiin, muistan että kilpailun lopputulos ilmoitettiin Kalastajatorpalla pidetyssä infossa, ja siellä jo jotkut toimittajat kiihtyivät lopputuloksesta. Sitten tuli *Veitsen* kantaesitys, josta minä esityksen kapellimestarina olen tietysti jäävi sanomaan mitään, se meni kahtena vuotena. Jussi Tapola oli ohjaajana.

Jos vielä hyppään ajassa taaksepäin, muistelen viimeistä kokoustani taiteellisen toimikunnan jäsenenä. Se oli ajallisesti järjestetty niin, että kokous tuli tuon ratkaisun jälkeen ja tieto päätöksestä tuli kokoukseen. Se tapa jolla asiaa siellä käsiteltiin, oli ennennäkemättömän härski. Uskon että sen jälkeen päätin lähteä.

Toimikunnassa oli tuolloin Pentti Savolainen, OTK:n johtaja Eero Rantala jne. Kokous, joka oli Helsingin hotelli Vaakunassa oli ala-arvoinen. Siinä Pentti Savolainen, joka oli oopperajuhlien johtaja ennen Grönroosia kuunteli keskustelua juryn työn tuloksista. Sitten hän sanoi suurin piirtein näin: ”Niin, me olemme nyt

kuulleet juryn päätöksen ja nyt meidän pitää täällä tänään päättää mikä näistä kolmesta kappaleesta esitetään Savonlinnassa.”

Minun lisäksi jurystä oli kokouksessa mukana Walton. Minulta jäi suu auki. Sitten pyysin puheenvuoron ja sanoin jotain sellaista, että kuinka Savolainen voi kuvitella, että jos kilpailun jury on jo valinnut voittajan, meillä täällä olisi kapasiteettia ratkaista asia yli juryn päätösvallan. Rantala kuunteli hajoavaa keskustelua ja sanoi lopulta, että ”eiköhän asia ole sillä lailla, että me esitetään se kappale, jonka jury valitsi!”.

Eräs säveltäjä joka otti osaa kilpailuun eikä voittanut, suuttui valinnasta niin hirveästi että hän pani liikkeelle kaikenlaisia huhuja, kuten sen että minä ajoin Heinisen voittoon siksi, että saisin vielä kerran johtaa Savonlinnassa. Se väite on tietysti piinannut minua hirveästi näinä vuosina. Tämä tapahtuma on kaikessa surkeudessaan ollut minun koko suomalaisiin oopperoihin liittyvän työrupeamani ikävimpiä tapauksia.

Nykypäivän Oopperajuhlat ovat kuin hyvin toimivat cocktail-kutsut. Jos luopuu siitä, että kaikkein ylimpänä on aina ja pelkästään taide, tulos on tämä. Taloudellisesti juhlat on hyvin hoidettu. Mutta tietysti väritän nyt tämän asian väärällä tavalla, koska olen aikanaan saanut olla mukana niinä jumalallisen idyllisinä vuosina. Tuntuu siltä, että tuo nykyajattelu heijastuu myös taiteelliseen tasoon. Minun näkemykseni mukaan noita juhlia ei pitäisi ylläpitää samalla tavalla kuin jotain keskieuropalaista tai amerikkalaista oopperataloa, jonne raahataan vierailijoita tai kulissee sieltä täältä. Pitäisi näkyä selkeästi oma profiili: missä maassa ollaan, missä linnassa ollaan.

Esitykset pitäisi tehdä niin omaleimaisesti, että ihmiset tulevat katsomaan juuri Savonlinnaan teoksia, joita he ovat jo nähneet sata kertaa New Yorkissa tai Lontoossa. He tulevat siksi että nuo teokset tehdään Olavinlinnassa. Olavinlinna on Savonlinnan oopperajuhlien ylivoimaisesti loistavin tähti.

Kansallisoopperan 70-lukua

Minun suunnittelupääällikköaikani tuotimme oopperan *Rikos ja rangaistus*. Se tuli ohjelmistoon niin, että Almi ja minä kävimme Budapestissa tapaamassa András Mikoa. Hän vei meidät oopperaan teoksen ensi-iltaan. Minä taiteellisena johtajana ehdotin, että viedään se Suomeen ja Almi suostui. *Rikos ja rangaistus* tehtiin sitten meillä. Se oli Almilta tyyppinen luottamuksen osoitus minua kohtaan. Raskolnikov oli Matti Salmisen tähän asti vaativin suuri rooli.

Ovela kettu 1971 oli mahdollisesti Bormannin paras ohjaus. Tamara Lund kettuna oli unohtumaton. Muistan ovelasta ketusta Raija Määttäsen. Kyseessä oli esityksen kenraali ja sali oli täynnä yleisöä. Raija Määttänen tuli lavalle ja käveli näyttämön takaosan läpi. Hänellä oli kädessään Valintatalon muovikassi ja päällään suuri turkki ja hän näytti aivan karhulta, hän ei huomannut että esitys oli menossa. Ohjaaja Bormann joka seurasi esitystä, oli tauolla juossut näyttämön yli sen ”olennon” pukuhuoneeseen ja haukkunut hänet pataluhaksi. Raijalla oli silloin jo roolipuku päällä, hän esitti suurta lintua ja näytti todella hassulta itkien siinä tuolissaan siivet surkeasti sivuilla riippuen.

Koko tarinan hupaisin puoli oli se, että Raija tuli hysteeriseksi ja ryntäsi yläkertaan Almin luo, eikä Almi tietenkään tiennyt asiasta mitään. Raija alkoi lintupuvussaan hysteerisesti selittää jotain, mistä Almi ei ymmärtänyt sanaakaan. Almi ei osannut tehdä siinä tilanteessa mitään muuta kuin ajaa hänet huoneesta ulos.

Aida jäähallissa Mikon ohjauksena ja Kamun johdolla oli Okko Kamun ensimmäinen suuri voitto. Koko jäähalliproduktio oli Almin idea. Esitys oli Karajan -kilpailun voitoaikoina eli Almi tiesi että Kamun nimi myy. Jäähallissa esiintyi myös Akateeminen laulu, jonka minä olin harjoittanut.

Tuli *Mahagonnyn nousu ja tuho* Långbackan ohjauksena, mukana Tamara Lund, Tuure Ara jne. *Kihlaus San Domingossa* -oopperan johti itse Werner Egk, siitä olin todella onnellinen. Sekin oli meille sulka hatuun. Hän oli Saksassa suuri nimi. *Carmen* jäähallissa oli myös hieno esitys. Carmenina oli Mignon Dunn. *Boccaccio* – siinä sorruin taas operettiin. Ohjaajana oli Kurt Pscherer, legendaarinen operettiohjaaja. Hän oli tyypillinen saksalainen ”Theaternarr”, joka osasi työnsä. Weitzel ohjasi *Orfeus ja Eurydike* -oopperan 1972. Weitzelin ohjaus oli kovin kypsä, ehkä osittain siitä syystä että hän oli toiminut Münchenissä erään suuren ohjaajan assistenttina. Hän suunnitteli myös kuorolle paljon koreografiaa. Se oli kaunis esitys. Näytäntökaudella 1971-72 Bormann oli lopettanut toimintansa Kansallisoopperassa koska hän sairastui. Hän sai kovia kipuja jalkoihin ja sairaalahoidon jälkeen hän päätti, että kymmenen vuoden työn jälkeen Kansallisoopperassa hän palaa vaimoineen Saksaan lopullisesti. Hänelle ryhdyttiin etsimään seuraajaa. Gerhard Weitzel oli Saksassa toiminut Günther Rennertin assistenttina, luulisin että hän oli Almin löytö ja muistan, että myös Seppo Nummi suositteli häntä.

Minut lähetettiin Bormannin luo Saksaan keskustelemaan Weitzelista ja kysymään hänen kantaansa. Hän otti asian hyvin vakavasti, ja totesi lopuksi, että ehkä Weitzel on oikea ratkaisu. Hän ei tosin tuntunut kovin vakuuttuneelta. Menin sitten Müncheniin tapaamaan Weitzelia ja olin saanut tehtäväkseni ehdottaa, että hänestä tehtäisiin pääohjaaja. Hän ihastui ilmeisesti ikihyväksi ja muistan suurin piirtein vielä hänen viimeiset sanansa ovella, että ”muista sitten että tulen, jos todella pääsen pääohjaajaksi.”

Vein terveiset Helsinkiin ja Weitzel kiinnitettiin. Hän sopeutui tänne hyvin ja hänestä tuli pidetty ohjaaja. Hän oli herkkä, tunsu hyvin oopperaohjelmiston ja kohteli laulajia erittäin ystävällisesti. Ensimmäinen hänen ehdottamansa ohjaus oli Henzen *Hirvikuningas*, joka oli häneltä tosin väärä valinta. Teos on alun perin Goldonin tarina, joka on saanut uuden muodon. Henze kirjoitti sodan jälkeen 50-luvulla oopperan, jonka voi ymmärtää ainoastaan saksalainen, eli ihminen jolla on valtavan huono omatunto sodan tapahtumista. Kaikki on peitetty symboliikkaan. Weitzelille se oli omiaan. Hän halusi ohjata *Hirvikuninkaan* ja jättää näin käyntikorttinsa tänne, vaikka yleisöä se ei kiinnostanut. Minä johdin, kukaan ei ymmärtänyt koko esityksestä mitään. Mutta ainakin Seppo Nummi antoi hyvän arvostelun. Jollain tavalla se oli sulka oopperan hatussa. Weitzelin avioliitto herätti kummastusta. Hän oli hyvin ujo, ja jotain outoa hänessä kaikesta huolimatta oli. Hän vastasi lehti-ilmoitukseen ja löysi Tukholmasta saksankielisen naisen. He menivät naimisiin, saivat pojan ja muuttivat asumaan Tapiolaan. Weitzel oli niin paljon töissä, että vaimo Elke sai aika pian hermoromahduksen, hän ei pärjännyt yksin vieraassa maassa. He erosivat ja vaimo muutti takaisin Saksaan. Meistä tuli Weitzelin kanssa hyviä ystäviä. Hän tuli Berliinissä tapaamaan meitä, kun vierailimme 1999 Deutsche Operissa. Hän oli silloin valkopartainen erakko. Hän pyysi paikkalipun ylimmän parven reunaan, koska hän ei sietänyt muita ihmisiä ympärillään katsomossa.

Talossa Weitzelista pidettiin. Hän ei ollut suuri ohjaaja, mutta hyvä ammattilainen. Ehkä olisi Bormannin jälkeen pitänyt löytyä voimakkaampi hahmo, mutta sitä ei löytynyt Suomesta. Långbacka ei halunnut meille vaikka kyselimme.

Sakari Puurusen kanssa oltiin varmasti neuvoteltu, mutta hän oli alkuvaiheessa melko hankala. Luulen että hän ei halunnut alentua oopperatyöhön, siihen aikaan teatterilaisilla oli takuulla oopperasta väärä käsitys, erityisesti 70-luvun lopulla kun tuli osallistuvan teatterin aika.

Ilmeisesti Almi ja Puurunen olivat jälleen keskustelleet asiasta ja sopineet siitä, että Söderblom tulee Kaupunginteatteriin juttelemaan Puurusen kanssa tästä mahdollisesta yhteistyöstä. Sitten sinne menin ja näin ensimmäisen kerran niitä Puurusen listoja elikkä näitä produktiosuunnitelmia. Elikkä jokaikinen kappale, minkä hän ohjasi niin hän pani seinälle semmoisessa graafisessa muodossa. Opin tämän häneltä ja se pani aika paljon järjestystä myös minun työn tekemiseen.

Hän oli silloin vielä Kaupunginteatterin johtaja, mutta siinä keskustelutilaisuudessa Puurunen esiintyi hyvin epävarmasti. Hänellä oli silloin kriisitilanne talossa. Keskusteltiin kauan siitä mikä olisi hänen ensimmäinen ohjaustehtävänsä Kansallisoopperassa. Almi oli ilmeisesti ehdottanut *Ryöstöä seraljista*. Puurunen suhtautui ajatukseen hyvin negatiivisesti. Jouduin myöhemmin myös ihmettelemään, että kuinka tämä todella musikaalinen mies ei koskaan ymmärtänyt tahtiakaan Mozartia. Hän ei uskaltanut tai halunnut tehdä Mozartia. Hän ei niin kun päässyt sen pitsi-Mozartin läpi. Se oli hänelle pelottava jollakin tavalla. Hän sanoi myös että sellaista pitsikappaletta hän ei pysty tekemään. Ja se on mielestäni hämmästyttävää hänen kohdallaan, että hän ei pystynyt kuulemaan Mozartin kohdalla muuta kuin pitsimusiikkia.

On aika luontevaa, että päädyimme Brittenin *Kesäyön unelmaan*, joka on yhtäläillä teatteria. En muista, olinko minä se, joka ehdotin hänelle Britteniä. Se oli joka tapauksessa hänen ensimmäinen ohjauksensa meillä. Ja se oli valtavan hieno, rikas. Hänen näkemyksenä oopperan mahdollisuuksista oli niin kuin rajaton. Aarre Merikannon *Juha* esitettiin Helsingin Juhlaviikoilla 1972 yhteistyönä Kansallisoopperan kanssa. Savonlinna ei nimittäin halunnut toisen kesän jälkeen jatkaa *Juhan* esittämistä. *Juha* esitettiin Kulttuuritalon lavalla ja se oli hyvä kunniallinen pelastus hyvälle produktiolle. Näiden Kulttuuritalon esitysten jälkeen *Juha* levytettiin Tempeliahaukion kirkossa. Se oli ensimmäinen Suomessa tehty oopperalevytyks. Oli hienoa, että juuri Suomen Kansallisooppera teki ensimmäisen suomalaisen oopperalevytyksen, ja nimenomaan *Juhan*, joka oli 20-luvulla käsittämättömällä tavalla laiminlyöty. Tämä *Juhan* levytys aloittikin sitten laajan suomalaisten oopperalevytysten sarjan.

Johtajakriisi

Kun Alfons Almi oli henkilökunnan ajojahdin jälkeen jäänyt eläkkeelle pääjohtajan virasta ja siirtynyt Oopperatalosäätiön johtoon, piti valita uusi johtaja. Seppo Nummi ja Kim Borg olivat hyviä ehdokkaita, Bengt Broms olisi sen sijaan ollut mahdollinen valinta. Hänestä tuli myöhemmin Finlandia-talon johtaja. Myös Hannu Heikkilä haki virkaa.

Taisin olla silloin virkaatekevänä johtajana, kun Seppo Nummi tuli oopperaan keskustelemaan kanssani ja otti tämän asian esille. Hän sanoi suoraan että ”kyllähän sinä tiedät, Ulf, että minun paikkanihan se on”. Minun oli hyvin vaikea olla, koska olin seurannut keskusteluja, joissa oli jo käsitelty hänen hakemustaan. Oli vaikeaa sanoa oikeastaan mitään muuta kuin ympärilyöreää. Seppohan oli originelli ihminen, johon kaikki eivät täysin luottaneet. En halua mennä yksityiskohtiin, joita en kaikkia edes tiedä. Mutta selvä vastarinta oli olemassa. En usko että hänen homoseksuaalisuutensa olisi ollut mikään syy. Ilmassa oli muutenkin epäluot-

tamuksen merkkejä. Hän olisi minun mielestäni ollut ehdottomasti hyvä johtaja, mutta on myönnettävä, että huomasin miettiväni minkälaista talon toiminta olisi, jos Seppo olisi sitä vetämässä. Myös hänen alkoholinkäyttönsä oli aika runsasta. Ikävä kyllä tuollaisessa paikassa tarvitaan vahvaa johtajaa. Olin tottunut Almiin, joka oli kuin kallio. Mutta joka tapauksessa on sääli, että Sepon uskomattomia kykyjä ei tuossa tilanteessa pystytty hyödyntämään.

Valituksi tuli Kai Kauhanen. Uskoisin, että Kauhasen eduksi ratkaisi Joonas Kokkosen sana. Kauhanen oli toiminut Kokkosen sihteerinä Sibelius-juhlavuotena, ja varmasti erittäin ansiokkaasti monessa suhteessa. Hänellä oli myös uskomaton kielitaito. Suoraan sanottuna uskon, että Joonaksen positiivinen näkemys vaikutti tuolloin johtokunnan ja hallintoneuvoston valintaan. Sitä paitsi Kauhanen oli Unescon musiikkiosaston päällikkönä ja siinä toimessa hän oli varmasti monipuolisuudessaan erittäin hyvä. Mutta se on kuitenkin jostain aivan muuta kuin oopperanjohtajana oleminen.

Kaikki odottivat, että kun Kauhanen oli valittu johtajaksi, vaikeudet olisivat olleet takanapäin. Sanottakoon suoraan, että minä en uskonut Kauhaseen tippaakaan. Jo ennen hänen Suomeen siirtymistään oli ilmassa merkkejä siitä, että vaikeuksia voi tulla. Hän anoi heti alkuun puolen vuoden virkavapautta. Hallitus ja Roger Lindberg yrittivät saada häneen syksyn aikana yhteyttä keskustellakseen hänen tulemisestaan heti tammi-kuun alussa, mutta kontaktia ei syntynyt ja Pariisista ei tullut vastauksia. Kauhanen antoi joillekin lehdille hirmuisen apokryfisiä ja suorastaan lapsellisia haastatteluja, Roger kai häpesi ja johtokunta päätti lähettää minut Pariisiin nippu johtokunnan pöytäkirjoja mukanaani jaettavaksi hänelle, jotta hän saisi jonkinlaista informaatiota Kansallisoopperan toiminnasta.

Koko tilanne oli jollain tavalla tragikoominen. Lähtiessäni Pariisiin olin saanut Unescon rakennuksen osoitteen ja löysin sen, mutta en löytänyt Kauhasta, hän ei ollut töissä. Sain kuitenkin siellä hänen osoitteensa, hänen asuntonsa oli aika lähellä sitä Unescon palatsia. Koputin ovea ja ovi avautui hyvin varovasti ja pääsin sisään. Tapaaminen oli surkea. Koko ilmapiiri hänen kodissaan oli pelottava. Kaikki verhot oli vedetty kiinni, suuressa pariisilaishuoneistossa oli aivan pimeää. Hän tarjosi minulle teetä ja suoritin tehtäväni, annoin hänelle mukanaani tuomat pöytäkirjat. Hän pani sen kasan nopeasti syrjään, eikä aiheesta sen jälkeen enää puhuttu. Istuin siellä kai tunnin ja lähdin Suomeen.

Se oli kaikki hyvin surullista, minä en silloin tiennyt, että hänen elämänsä oli tavallaan jo romahtanut. Hän oli juuri menettänyt vaimonsa, joka hävisi matkalla Puolassa. Kauhanen teki minuun yksinkertaisesti surkean vaikutuksen. Hän ei silloin eikä myöhemminkään koskaan toipunut vaimonsa menetyksen järkytyksestä. Tämä yhteistyön avauksen epäonnistuminen oli jollakin tavalla hänelle kauhean masentava. Luottamuksen puute, minkä johtokunta osoitti hänen suuntaansa lähettäessään minut sinne häntä informoimaan, se oikeastaan teki sen tulevan kauden yhteistyön ihan mahdottomaksi. Ei syntynyt koskaan sellaista tilannetta, että minä olisin voinut kääntyä hänen puoleensa ja ehdottaa jotakin tai että hän olisi osoittanut semmoista intressiä mieheen, jolla oli kuitenkin jollakin tavalla aika paljon tietoa tuosta pikku laitoksesta. Sellaista kontaktia ei syntynyt ja se oli hyvin onnetonta.

Kun Kauhanen sitten tuli Suomeen tammikuun alussa 1973, Helsingissä oli samoihin aikoihin Pohjoismaiden oopperatalojen johtajien kokous ja minun piti järjestää kokouspaikka. Ensimmäisenä päivänä tavattiin Hvitträskissä, se oli vapaamuotoinen päivä. Seuraavana päivänä meidän piti neuvotella tulevasta suunnittelusta Kalastajatorpalla. Eri talojen johtajat kertoivat vuoron perään siitä, mitä heille on tulossa. Se oli Kauhasen toinen tai kolmas työpäivä Kansallisoopperassa ja hänen puheenvuoronsa sisältönä oli se, että Oop-

pera tulee piakkoin tuottamaan Indonesian Kansallisbaletin vierailulle Helsinkiin, siis täysin eksoottista balettia. Kauhanen suositteli ryhmää myös muille taloille. Hän oli Unescon töissä törmännyt varmaankin matkoillaan sellaiseen ryhmään. Siis jotain täysin mahdotonta, millä ei ollut mitään tekemistä Kansallisoopperan toiminnan kanssa eikä näitten oopperatalojenkaan yhteistyössä. Se teki aivan katastrofaalisen vaikutelman. Minä olin suunnitellut jo hyvin pitkälle ohjelmiston ja osittain Almikin. Kauhanen ei tainnut edes päästä suunnittelemaan mitään. Hän istui huoneessaan eleganttina ja katsoi kaikkea ikään kuin ylhäältä päin, mutta hän ei saanut otetta ihmisiin ja laitokseen. Kauhanen ei tehnyt itse juuri ainoatakaan käytännön ratkaisua. Yhteistyö minun kanssani oli siitä Pariisin kohtaamisesta alkaen aivan surkea.

Se oli hirveä vuosi, minulla oli silloin melko lailla vastuuta koko talosta. Paha on nyt puhua tässä sävyssä, kun myöhemmin on ilmennyt, että hän oli sairas. Sen sanon myös, että nostan hattua hänelle siitä, että hänellä oli voimia määrättyllä hetkellä nähdä, että tämä ei tule onnistumaan ja voimaa sanoa itsensä irti. Kauhanen ehti istua tammikuusta seuraavan syyskauden loppuun eli vuoden. Muistan sen siitä, että meillä oli silloin talousjohtajana Eino Rahikainen. Kauhanen kutsui meidät Rahikaisen kanssa syksyllä huoneeseensa ja ilmoitti meille, että hän on miettinyt asiaa ja tullut siihen päätökseen että sanoo itsensä irti. Kysyin häneltä varmuuden vuoksi, onko hän todella ajatellut asian loppuun asti. Hän vastasi että kyllä olen. Minä sanoin siihen helpottuneena, että hyvä on. Se vuosi hänen kanssaan oli ollut aivan mahdoton.

Sitten alkoi hänen alamäensä, fyysinen ja sielullinen alamäki. Mikä on psykologisesti aika mielenkiintoista on, että sinä aikana jolloin hän oli talossa johtajana, hän oli aivan tavattoman ystävällinen meidän lapsillemme ja suoraan sanoen hellä. Sen jälkeen kun hän sitten lähti, niin hän silloin tällöin koputti ovea, me asuimme Riihitiellä Munkkiniemessä, koputti ovea ja pääsi sisään ja sitten me juotiin teetä tai mitä me sitten juotiin. Se oli ihan kivaa alussa, mutta sitten kun fyysinen alamäki alkoi hänellä, niin hän ränsistyi järkyttävällä tavalla. Mitä pitemmälle tämä prosessi kehittyi, sitä huonommasta kunnossa hän ilmestyi. Hän oli loppupuolella ihan kulkurin näköinen. Hän oli ihan kuin olisi nukkunut öisin ulkona. Hänellä oli kyllä asunto Munkkiniemessä aika lähellä meitä. Minä en koskaan sinne mennyt, mutta Hannu Heikkilä, joka oli ollut hänen ystävänsä, kävi silloin tällöin vierailulla siellä.

Raiskisen ja Puurusen aika

Minulle parasta kautta Kansallisoopperassa oli 1970-luku. Silloin pääjohtajaksi tuli Juhani Raiskinen, pääohjaajaksi Sakari Puurunen ja minulla oli todellinen tunne siitä, että nyt teemme taidetta. Se oli aikaa, jonka muistaa. On ollut myös aikoja, jotka jälkikäteen ajatellen eivät ole kenties olleet yhtä onnellisia.

Olin taiteellisena johtajana ja samalla kapellimestarina kolme vuotta ennen kuin Raiskinen tuli taloon. Ihmiset luottivat häneen, syntyi uusia suomalaisia oopperoita ja korkeatasoisia esityksiä. Se aika on jäänyt vahvasti mieleen. Koko toiminta sai järkevät puitteet.

Kauhasen jälkeen oli neuvoteltu Martti Talvelan kanssa hänen tulostaan Kansallisoopperan johtoon. Minut jopa lähetettiin hallituksen toimeksiannosta Hampuriin neuvottelemaan Talvelan kanssa. Sitten hallitus oli kuitenkin tullut siihen tulokseen, ettei hän ollutkaan oikea mies ja Roger Lindberg ja minä saimme mukavan tehtävän mennä kertomaan se Talvelalle. Hän oli silloin Helsingissä ja asui hotellissa, hän oli tullut tänne jatkamaan neuvotteluja.

Tajusin vasta jälkeenpäin, kun tutustuin Martin psyykeen, miten karvas pala tapaamisen hotellissa oli pitänyt olla hänelle. Ja muistan myös hänen kasvonsa siinä tilaisuudessa, jolloin tämä tapahtui. Muistikuvani mukaan minä en paljoa puhunut. Lindberg selitti hyvin hienolla tavalla taustan sille päätökselle, että Talvelan palveluja ei siinä vaiheessa tarvittukaan. Sain sen kuvan, että se oli Talvelalle kova isku. Hän oli tullut Suomeen kuullakseen, että talo ei tarvinnutkaan häntä. Hän loukkaantui aivan varmasti syvästi. Muistan, että myöhemmin hän palasi tähän asiaan kun olimme kahden kesken.

Seurasi Leif Segerstamin kausi. Kauhasen aika oli ollut katastrofi, koska hän ei hallinnut koko aparaattia, Segerstamin periodi taas oli katastrofi, koska hän oli muualla koko ajan tekemässä kansainvälistä kapellimestarikarriäeriä. Hän lähetti usein maailmalta meille julisteita, jotka koskettelivat hänen vierailujaan ja joita sitten liimattiin käytävien seinille. Olisi kyllä ollut parempi, että Segerstam olisi julisteiden sijasta itse ollut paikalla. Siinä oli kaksi hyvin onnetonta periodia peräkkäin.

Uskoisin että Raiskinen hoiti kaikki käytännön toimenpiteet Segerstamin pääjohtajakaudella ja oppi siinä samalla tuntemaan talon. Hänellä oli kokemusta Tampereen Työväen Teatterista, hän tiesi miten teatteri toimii, mutta nyt hän pääsi sisään Kansallisoopperaan ja sen toimintatapoihin.

Kun kävi niin, että Segerstam eri syistä lopetti, oli oopperan hallitukselta hyvä ja viisas teko kiinnittää Raiskinen. Itse en muista olleeni mukana siinä valintaprosessissa, olin tosin taiteellisena johtajana ja voin kuvitella, että minulla oli jonkinlainen tuntuma asiaan. Mutta kyllä talo varmasti henkäisi syvään ja oli onnellinen että näin tapahtui. Kun Raiskinen tuli niin järjestelmällisesti hän pani asiat kuntoon ja se oli koko henkilökunnalle valtava helpotus. Hallintojohtajaksi Raiskinen kutsui Tampereelta Simo Tavasteen, he olivat hyvä työpari.

Kun Segerstamin lähdettyä talossa keskusteltiin siitä, kenestä pitäisi tulla pääjohtaja, Jussi Jalas kuiskasi korvaani että Sakari Puurunen. Hän oli tavannut Puurunen jossain ja sanoi, että Puurunen on se mies, jota talo tarvitsee. Hän tajusi mitä Puurunen edusti taiteilijana ja piti tätä hyvänä johtajaehdokkaana. Lopulta Puurunen valittiin pääohjaajaksi, ja se meni sitten kyllä ihan oikein.

Minusta vähän liioitellaan sitä, että vasta Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg alkoivat tehdä oopperassa oikeaa musiikkiteatteria. Kyllä he tekivät myös, mutta tekihän jo Puurunen todella teatteria. Ensemble-työstä ryhdyttiin talossa puhumaan nimenomaan hänen aikana. Puurunen tuli teatterista ja hän loi sellaisen ilmapiirin että ei ole solisteja vaan on ensimiehen voima. Hänen pääohjaajan kautensa oli ainakin minun mielestäni Kansallisoopperan korkeatasoinen periodi. Veri lensi mutta sen lisäksi oli loppuunviety taiteellinen kuri ja tietoisuus näyttämön keinojen käytöstä. Ei jätetty mitään improvisoinnin varaan. Puurunen analyysi ohjauksista oli sitä luokkaa että kaikki mikä lavalla tapahtui, palveli tuota näkemystä.

Minun kokemukseni on, että Puurunen oli eräällä tavalla tyyppinen savolainen. Hän ei sanonut asiaa koskaan suoraan vaan aina vähän mutkan kautta. Hän oli odottamaton ja yllättävä luonne. Ihmiset tavallaan sekä rakastivat ja pelkäsivät häntä. Puurunen oli ihminen, jolla oli sen tyyppinen teatterisilmä, että hän ei hyväksynyt mitään puolitiehen vietyä. Kaiken piti olla aitoa. Hän sai ihmiset ilmaisemaan asiat aidosti ilman konsteja ja tuli aivan sairaaksi kun hän huomasi, että laulajilla oli maneereja, joista he eivät pystyneet luopumaan. Hän oli myös ihminen, joka valmistautui jokaiseen uuteen ohjaukseen aivan valtavalla innolla, tutki taustoja jne. Jokaisessa ohjauksessa hän oli aina jollakin asialla ja Raiskinen kanssa hän sai valita itselleen ne teokset, joista hän tiesi saavansa oikeat asiat irti.

Kaikki nuo 1900-luvun oopperat, jotka hän ohjasi, olivat aivan uskomattomia elämyksiä. Niiden teosten pohjana ovat olleet kunnan libretot ja ne kaikki tehtiin suomeksi. Hän itse ei tehnyt käännöksiä mutta hän valitsi niihin aina oikeat suomentajat.

Olin nuorena Wienistä tullessa kapellimestarina ollut tietysti sitä mieltä, että teokset pitää esittää alkukielellä. Olin silloin kiinnostunut vain musiikin tekemisestä, enkä kiinnittänyt niin paljon huomiota siihen mitä laulaminen vieraalla kielellä aiheutti laulajille. Vasta 1970-80 luvun taitteessa aloin ymmärtää enemmän laulajan funktiosta lavalla ja siitä, että laulajalla pitää olla mahdollisuus ilmaista tekstiä luontevasti. Siitä asti olen ollut sitä mieltä, ettei ainakaan Suomessa ole syytä sinnikkäästi pitää kiinni alkuperäiskielestä hintaan mihin tahansa, vaan on annettava laulajille mahdollisuus laulaa ja näyttellä mahdollisimman luontevasti. Se käy parhaiten vain silloin kun he laulavat omalla kielellä.

Puurunen on se minun yhteistyökumppaneistani, jolta olen eniten oppinut. Onneksi ehdin hänelle sen sanoakin ennen hänen kuolemaansa. Sain tehdä Puurusen kanssa monen monta ensi-iltaa ja opin hänen työtapansa, mutta ehdin myös riidellä hänen kanssaan. Muistan että kun Kansallisooppera esitti *Juhan* Suomensalmella ja orkesteri soitti teltassa lavan vieressä, Puurusen mielestä se oli liian lähellä näyttämöä. Siellä me heittelimme rumia kommentteja toisillemme.

Oikeastaan sanoisin näistä riidoista, että niin paljon kuin ihailinkin Puurusta, hänellä ei teatterin puolelta tullessa aina ja joka tilanteessa ollut käsitystä siitä, miksi laulajat eivät saaneet itsestään sitä irti, mitä hän olisi halunnut. Hän analysoi viimeiseen asti roolia, ja roolin musiikillinen valmistuminen ei aina seurannut sitä vauhtia jota Puurunen kuvitteli olevan laulajille mahdollista. Otetaan vaikka *Viimeiset kiusaukset*, jonka hän oli ohjannut ainakin kaksi kertaa puhenäyttämöllä. Siinä hän joutui aluksi kärsimään koska laulettuna teksti ei hänen mielestään tullut ulos yhtä tuoreena kuin puheteatterissa. Hän ei ehkä aina pystynyt ottamaan huomioon laulajan vaikeuksia.

Samalla kun Raiskisen tuli pääjohtaja, minusta tuli ylikapellimestari, meistä tuli eräänlainen triumviraatti Raiskisen ja Puurusen kanssa. Se toimi hirveän hyvin. Harvoin löytyy kolmea ihmistä jotka puhaltavat niin samaan hiileen kuin Raiskinen, Puurunen ja minä.

Muistan vain yhden kerran, jolloin minulla oli Raiskisen kanssa jostain erimielisyyttä, en edes muista mikä asia se oli, enkä usko että olin tarkoituksella häntä vastaan. Silloin Raiskinen pyysi minut huoneeseensa ja kysyi: "Miten nyt asiat oikein ovat? Vedämmekö me yhtä köyttä vai ei?" Sen jälkeen kaikki erimielisyydet pyyhkiytyivät ja me erosimme erittäin hyvinä ystävinä. Hänellä oli hyvin suora tapa käsitellä vaikeat asiat. Raiskinen on hirveän monipuolinen ihminen, teosvalinnoissa näkee hänen mielenkiintonsa myös muihin taidelajeihin, kuten esimerkiksi *Mathis der Maler*, joka oli tyypillinen Raiskisen valinta. Siinä oli vahva kontakti teoksen syntyajan kulttuuriin. Minä johdin ensi-illan, Hynninen lauloi nimiosan. Jormalle tämä rooli on ollut käännekohta. Se oli myös Jussi Tapolan parhaita ohjauksia.

Silloin tehtiin työtä sen ensemblen kanssa, joka oli taloon kiinnitetty. Siinä ajattelutavassa oli tietysti myös Puurunen mukana. Se oli tietysti taloudellinen kysymyksen, mutta myös jollakin tavalla moraalinen ja eettinen kysymys. Ja sellaisessa hengessä minäkin olin opetellut tätä ammattia ja opiskellut Wienissä, että tehdään työtä niitten ihmisten kanssa, jotka talossa on.

Raiskisen tulo tapahtui aika onnellisten tähtien alla, koska *Viimeiset kiusaukset* putosi hänen syliinsä. Hän välittömästi jatkoi sitä linjaa ja tilasi Salliselta *Punaisen viivan*. Ja sen jälkeen siis oli olemassa näiden kahden sen ajan suomalaisten säveltäjien parhaat teokset.

Olenkin sitä mieltä, että Raiskisen kunniakkain aika oli juuri tämä hänen ensimmäinen kautensa. Kun hän sitten tuli uudelleen neljäksi vuodeksi uuteen taloon 1990-luvulla, hänellä oli enää hyvin vähän toimintamahdollisuuksia. Kaikki oli jo jollain tavoin ennalta suunniteltua, eikä hän siinä vaiheessa enää voinut saada riittävästi otetta asioihin. Hän joutuikin toisen kerran johtajaksi hieman yllättäen, kun Walton Grönroos purki sopimuksensa ennen aikojaan. Talo rullasi niin kuin se olisi Waltonin kautta. Ja sitten oli yksi erittäin onneton ohjelma-avainta, *Sweeney Todd*. Hän panosti siihen hyvin paljon ja kuitenkin siitä tuli, jos nyt vähän liioitellen, aika piinallinen tapaus ja huono vastaanotto.

Jussi Raiskisen ensimmäinen kausi oli dynaamista, melko poikkeuksellista aikaa. Almin kausi oli tavallaan sitä vanhan Kansallisoopperan aikaa, johon minä alussa tutustuin. Raiskisen kanssa tuli kuvaan teatteri. Ote kaikessa oli vähemmän oopperamainen, hän halusi pois siitä perinteisestä italialaistyypillisestä oopperasta, halusi enemmän kansanoopperaa ja onnistui siinä.

70-luvun loppupuoli

Vuonna 1974 olimme Ilkka Bäckmanin kanssa tuottaneet Oopperaan Shostakovitshin *Nenän*. Pääroolissa oli loistava Harri Nikkonen. Samana syksynä valmistui myös tuo onneton *Naamiohuvit*. Ohjaajana oli Ilkka Bäckman, minä johdin esityksen. Se oli surullinen tarina. Ohjaaja oli nuori, lupaava ja fiksu, mutta hän joutui kiusaukseen lisätä esitykseen omiaan: sillä aikaa kun minä pidin orkesteriharjoituksia hän alkoi improvisoida asioita, jotka eivät kuuluneet partituuriin. Kun palasin takaisin näyttämöharjoituksiin minulle selvisi, että hän oli ympännyt esitykseen kokonaan siihen kuulumattomia yksityiskohtia. Hän oli mm. teettänyt joitakin ääninauhoja, joiden piti toimia taustamusiikkina. Hän oli ympännyt esityksen prologiksi inkatanssin, joka tapahtui ennen alkusoittoa, jotta yleisö pääsisi heti alussa oikeaan tunnelmaan.

En voinut hyväksyä hänen ratkaisuaan. Niinpä vedimme Raiskisen mukaan, ja hän teki ikävä kyllä kompromissipäätöksen: se kuulostaa enemmän kuin huvittavalta. Syntyi versio Söderblom eli versio Verdi ja versio Bäckman, molempia versioita esitettiin vuorotellen.

Se oli huono ja häpeällinen ratkaisu. Se oli Jussin työvoitto, mutta taiteellisenä saavutuksena se oli erittäin huono. Ensi-iltaakin jouduttiin siirtämään. Niinpä Bäckmanin versiossa minun piti seisoa pultissa Inka-nauhan soidessa pultissa mutta yritin näyttää mahdollisimman vähän kiinnostuneelta. Kaikki talossa tiesivät, että se on bluffia. Siitä tuli sentyyppinen tapahtuma että minä melkein rukoilin polvillani, että ohjaaja luopuisi ratkaisustaan mutta hän ei taipunut. Se oli minun aikanani pahin kolari johon olen joutunut. Se oli taiteellisesti täysin onnetonta.

Vuonna 1976 tuotettiin hieno ensi-ilta, *Patarouva*. Arvid Jansons johti, Lars Runsten ohjasi. Orkesterin osalta tuo esitys oli ehkä hienoin saavutus siihen mennessä. Sitten tuli *Falstaff* Puurusen ohjauksena, minä johdin, nimiosassa olivat Usko Viitanen ja Harri Nikkonen. Se oli ihana produktio, Verdin vaikeimpia ooppe-roita. *Viimeiset kiusaukset* vieraili samoihin aikoihin Tukholmassa ja Norjassa.

Vuonna 1977 valmistimme Finlandia-taloon Honeggerin *Jeanne d'Arcin*, tekijöinä Puurunen, minä ja Elissa Aalto lavastajana. Nimiroolissa vieraili tuo ihmeellinen Eeva-Kaarina Volanen. Se oli hieno esitys, kuoroa oli vahvennettu Akateemisella Laululla. Sen jälkeen oopperan kuoro lähetti hallitukselle kirjeen, jossa se toivoi, ettei kuoron vastaisuudessa tarvitse tehdä yhteistyötä senlaatuisten amatöörien kanssa, jotka eivät

vastanneet heidän tasoaan. Minä olin kauhean loukkaantunut koska olin Akateemisen Laulun silloinen johtaja.

1979 Puurunen ohjasi *Jenufan*, minä johdin. Se oli hieno ohjaus, nimiroolissa vuorottelivat Maija Lokka ja Taru Valjakka. Se saattoi olla Maija Lokan paras esitys talossamme. Pekka Nuotiokin oli vielä mukana. Kuusiston *Sota valosta* –ooppera oli produktio, joka ontui jollakin tavalla pahasti. Puurunen oli itse laatinut libreton, johon hän vahvasti uskoi. Kun luen nyt sitä librettoa, niin tunnistan Sakarin siitä tekstistä ja ymmärrän, mitä hän ajoi takaa. Hän itse valitsi Ilkka Kuusiston säveltäjäksi. Luulen, että minä en ollut siinä päätöksessä mukana. Ilkkahan on osoittautunut erinomaisen tehokkaaksi ja hyväksi koomisten oopperoiden säveltäjäksi, hän tuottaa jatkuvasti sellaisia oopperoita jotka menevät kansaan. Uskallan myös sanoa että tässä oopperassa hän ei saanut itsestään parasta irti.

Ikävää, että koko yritys lopahti, vaikka libreton tekijä oli itse ohjaamassa. Siitä olisi pitänyt ja voinut tulla keskeinen kappale Ilkan tuotannossa. Voi olla, että Sakarin ote siihen ei ollut onnellinen. Olen kysynyt Ilkalta myöhemmin, eikö siitä voisi irrottaa jotain osia, tehdä jotain myöhemmin uudelleen mutta hän ei innostunut siitä. Se on hänelle ilmeisen kipeä asia. Ja ehkä myös se koneisto, jonka teos olisi vaatinut ei mahtunut pienelle lavalle. Kuitenkin mm. Väinämöisen surumarssi olisi ehdottomasti nostettava uudelleen esiin.

Viimeiset kiusaukset

Vuosi 1975 oli merkittävä aika Suomen oopperataiteelle. Silloin valmistui Savonlinnassa Aulis Sallisen *Ratsumies* Kalle Holmbergin ohjauksena ja minun johtamanani, ja Kansallisoopperassa Joonas Kokkonen *Viimeiset kiusaukset*, josta vastasivat Sakari Puurunen ohjaajana ja minä kapellimestarina. Tätä produktiota esitettiin seuraavien vuosikymmenten aikana eri puolilla Suomea lähes 200 kertaa.

On aika omituista, että Kokkonen ja Sallinen, jotka 70-luvulla merkitsivät Suomen oopperataiteelle niin valtaavan paljon, eivät kumpikaan siihen asti olleet syvällisemmin tutustuneet oopperaan taidemuotona. Ei kumpikaan heistä ollut aikaisemmin ollut edes kiinnostunut vokaalimusiikista, nimittäin olen kuullut molempien suusta, heittoa siitä kuinka tyhmää italialainen oopperataide on. Kokkonen suusta kuulin sellaisen lausunnon, että Verdin oopperoitahan voi leikata mistä tahansa poikki veitsellä ihan kuin makkaraa, koska niissä ei ole mitään järkeä. On aika järkyttävää, että tällaisen asian hän sanoi ja kuitenkin loi tuollaisen teoksen kuin *Viimeiset kiusaukset*. Sallisen suusta en ole kuullut tuollaista typeryyttä, mutta en oikeastaan usko, että hän vieläkään ihailee italialaista oopperamusiikkia. Olisi kiinnostavaa, jos nämä molemmat herrat olisivat säveltäneet ensin pianosäestyksellistä laulumusiikkia. Niin ei käynyt, tuli heti orkesteri mukaan ja näyttämöilmaisu. Olin tehnyt *Viimeisten kiusausten* pianopartituuria aika kauan, olin aloittanut sen työstämisen jo puolitoista vuotta ennen ensi-iltaa. Olin tehnyt 1. näytöksen valmiiksi varmasti jo tammikuuhun 1975 mennessä. Sen sijaan 2. näytös vähän myöhästyi ja valmistui Kokkoselta melko viime tingassa eli toukokuussa 1975. Muistan ikuisesti sen tilanteen, kun Joonas soitti, että sävellys on valmis. Lähdimme hakemaan sitä Sakari Puurusen kanssa, meillä oli ruusut kädessä ja Joonas Kokkonen odotti meitä kotonaan onnellisena kynttilä pöydällä. Se oli hieno hetki.

Kokkonen oli kysynyt Paavo Berglundilta edellisenä vuonna haluaisiko hän johtaa *Viimeiset kiusaukset*. Berglund oli siihen asti johtanut kaikki Kokkonen kaikkien teosten kantaesitykset, mutta hän ei pitänyt itseään oopperakapellimestarina, ja niin hän ehdotti Kokkoselle, että minä johtaisin sen. Olin siihen asti pitänyt

Kokkosta hyvänä, mutta viileänä säveltäjänä. Vasta *Viimeiset kiusaukset* avasi minulle Kokkosen maailman. Uskallan sanoa, että harjoitusten alettua tajusimme hyvin nopeasti minkä tason taideteoksesta on kysymys.

Ratsumies ja *Viimeiset kiusaukset* tulivat näyttämölle ihan peräkkäin, *Ratsumies* Savonlinnaan heinäkuussa ja *Kiusaukset* Kansallisoopperaan syyskuussa. Normaalisti ihminen ei pysty tutustumaan kahteen uuteen oopperaan samanaikaisesti, minä tunsin *Kiusaukset* onneksi hyvin jo ennakkoon. Olimme Kansallisoopperassa harjoituksissa aika pitkällä kun kesä tuli vastaan, syksyllä taas *Ratsumies* oli pois alta ja mentiin täyttää vauhtia kohti *Viimeisten kiusausten* ensi-iltaa. Että vaikka jälkeinpäin tuntuu vähän hikiseltä se aika, se ei oikeastaan ollut sitä. Se oli mahtavaa aikaa. Mutta vasta jälkeinpäin huomaa, että siitä on tullut historiaa. Silloin en edes ihan huomannut mitä oli tapahtunut niin lyhyen ajan sisällä.

Saimme koottua hyvän miehityksen. Tiesimme, että Martti Talvela ei ole kauan käytettävissä ja hän lauloi Paavon osan vain kymmenkunta kertaa. Talvela oli harjoituksissa mukana jo keväällä, mutta Kokkosen sävellysvauhti oli sen verran hidas, että huhti-toukokuussa kappale ei ollut ihan valmis.

Talvela lähti sitten Pariisiin ja lauloi *Kohtalon voimassa*, eikä ehtinyt enää harjoittelemaan *Kiusausten* loppua. Minut lähetettiin Pariisiin harjoittamaan ensi-iltaa Martin kanssa. Marttihan oli aina hirmuisen tunnollinen ihminen ja hän teki varmasti paljon työtä siinä. Jos nyt hänellä oli vaikeuksia loppusuoralla niin se johtui kyllä siitä, että nuotit myöhästyi aika tavalla.

Harjoittelimme Pariisin Suuren Oopperan ullakolla harjoitusnäyttämöllä. Se kontrasti pariisilaisnäkyvän ja Paavon virren välillä oli huikea. Jonakin iltana menimme myös kuuntelemaan Claudio Arraun konserttia. Arrau kertoi että hänellä oli kaikki Talvelan levytykset kotona, josta Talvela ilahtui kovasti.

Muistan miten Kokkonen tuli ensimmäisen kerran kuuntelemaan harjoituksia syksyllä 1975, ja kuinka hän oli uskomattoman hermostunut. Kun tulimme Tukholmaan tammikuussa 1976 ja esitimme *Viimeisiä kiusauksia* siellä, Kokkonen sanoi, että nyt hän kuuli teoksensa ensimmäistä kertaa niin kuin se oli sävelletty. Hänhän oli omista keinoistaan ja osaamisestaan niin varma, että kun hän kuuli *Viimeiset kiusaukset* Kansallisoopperan huonossa akustiikassa, hän masentui.

Pari esitystä ensi-illan jälkeen tapahtui niin, että esityksen päätyttyä yleisö oli hiljaa, ei tullut aplodeja. Se oli vaikuttavaa. Kokkosen kauniisti instrumentoitu E-duuri akordi soi, ei tapahtunut yhtään mitään, ei yhtään mitään. Löin soinnun poikki, ei kuulunut mitään. Pikku hiljaa tajusimme, että ei tule tapahtumaankaan. Ja ehkä minä sitten annoin merkin orkesterille ja orkesterilaiset rupesivat pakkaamaan soittimiaan. Se oli ainoa kerta, jolloin tämä on minulle tapahtunut, että yleisö näyttää niin kun sillä tavalla kiitollisuuttaan siitä esityksestä eikä meluamalla.

Jossain esityksessä yleisö yhtyi virteen. Sekin oli omalla tavallaan aika vaikuttavaa kun sieltä takaa rupesi tulemaan laulua. Ja se on täytynyt olla myös Joonakselle aikamoinen elämys, kuten myös hiljaisuus esityksen jälkeen. Uskon, että se on voinut olla Joonaksen hienoimpia hetkiä koko säveltäjaurallaan.

Kiusaukset vietiin ensin Tukholmaan ja Osloon. Ja sen jälkeen sitten tuli Savonlinna. Sittenhän tuli 1979 tuovan ihmeellinen esitys Sadlers Wellsissä Lontoossa, johon Martti ei meinannut tulla ollenkaan. Raiskinen oli takuulla aika järkyttynyt ja vihainen siitä, että Talvela, joka silloin lauloi muistaakseni Metropolitanissa, ei arvostanut sitä Kansallisoopperan vientiä Lontooseen.

Hän sitten kuitenkin tuli, mutta ei ehtinyt edes kenraaliharjoitukseen. Siinä lauloi toinen Paavo. Ja varsinaisessa esityksessä olivat tietysti kaikki hyvin jännittyneitä, koska Martti oli ollut ilmeisesti melko kauan sitä

laulamatta. Esitys meni hirmuisen hienosti ja siinä oli sähköä ja vaikka mitä. Esityksen jälkeen hyppäsin tai juoksin ulos montusta ja löysin Martin istuvan pukuhuoneessaan ja olin jollakin tavalla ihan sekaisin, heittäydin tuolille siellä ja sitten sain sanotuksi vain yhden sanan: ”Perkele!”. Eikä muuta. Se oli jonkinlainen reaktio siihen, että meni uskomattoman paljon paremmin kuin mitä oli odotettu.

Paavo Berglund kuuli *Viimeiset kiusaukset* Lontoossa ja ihmetteli sen orkesterisoiton laatua. Näillä matkoilahan meillä oli aina jousisto laajennettu huomattavasti ja hyvillä soittajilla. Paavo oli aika yllättynyt kerta kaikkiaan.

Kun *Viimeiset kiusaukset* esitettiin Metropolitanissa 1983, Talvela ei tullut laulamaan ollenkaan. Se on myös ollut Raiskiselle aika kova pala. Se oli Martilta oikeastaan aika raukkamaista. Paavon roolin lauloi Jaakko Ryhänen, ja selvisi hienosti yllättävästä tilanteesta. Vierailu oli niin suuri menestys että olen jopa unohtanut ettei Talvela edes laulanut sitä.

Viimeiset kiusaukset tuli Savonlinnaan melko pian Kansallisoopperan kantaesityksen jälkeen.. Minä olin silloin Savonlinnan Oopperajuhlien taiteellisen toimikunnan puheenjohtaja. Se, joka kuitenkin vaikutti siihen että *Kiusaukset* tuli Savonlinnaan, oli jälleen kaupunginjohtaja Viljo Virtanen. Hän istui Savonlinnan Oopperajuhlatoimikunnassa, ja oli nähnyt *Viimeiset kiusaukset* Kansallisoopperassa. Kun hän ehdotti *Kiusauksia* ohjelmistoon, en ollut kovin innostunut ajatuksesta ja vastustin mielessäni sitä, että Savonlinna nappaa teoksen suoraan Kansallisoopperalta sen suuren menestyksen jälkeen. Mutta Virtanen näki ennakkoon *Viimeisten kiusausten* mahdollisuudet Savonlinnassa.

Lavastaja vaihtui Juha Lukalaksi, muut tekijät olivat samat. Ehkä Puurunen ajatteli, että Kansallisoopperan esitystä kokonaisuudessaan ei voi siirtää, lavastuksen uusiminen toi siihen uutta ilmettä. Miehitys oli aika pitkälle sama kuin Kansallisoopperassa. Irma Urrila opetteli varalle Riitan roolin, ja siitä olikin käytännössä hyötyä kun sattui niin, että Ritva Auvinen eräässä esityksessä menetti äänensä ensimmäisen näytöksen jälkeen. Esityksen aikana siis huomattiin, että Ritva oli menettämässä äänensä, ja silloin lähdettiin etsimään Urrilaa, joka oli harjoitellut roolin. Hän ei ollut linnassa mutta tiedettiin, että hän oli kävelyllä Savonlinnassa. Hänet löydettiin ja vietiin pikavauhtia linnaan. Puurusen ohjauksessa oli vaihtoon sopiva kohta, Riitan kuolinkohtaus: juuri ennen kuin Riitan sänky työnnettiin paikalle Irma Urrila hiipi sinne yleisön näkemättä, ja näin Riitta vaihtui kesken esityksen. Minäkään en nähnyt mitään kunnes huomasin yllättyneenä johtaessani, että nyt laulaakin Irma Urrila. Se, että Irma Urrila löydettiin niin nopeasti oli todellinen saavutus.

Zürichissä taas etsimme Päivi Rängmania. Eini Liukko-Vaaralta, joka lauloi *Viimeisten kiusausten* ensimmäistä naista, meni Zürichissä ääni, aamulla herätessään hän tiesi että hän ei pysty illalla laulamaan. Tiesin, että kuorolainen Päivi Rängman oli harjoittanut saman roolin ja tiedettiin myös, että hän oli lähtenyt vuorille. Käynnistettiin valtava etsintäoperaatio ja jokainen oopperalainen kyseli Zürichin kadulla toisiltaan ”oletko nähnyt Päiviä?” Päivi löytyi myöhään iltapäivällä, sai lyhyen harjoituksen kanssani ja lauloi illalla. Ja hyvin lauloikin. Kaikki tämä tapahtui siis ennen kännyköiden aikaa.

Viimeisten kiusausten levytys tehtiin koulussa Savonlinnassa. Salista tehtiin studio. Siellä oli DGG levyttämässä. En ollut silloin kun se levytys valmistui, kovin onnellinen siitä näitten DGG-herrojen aikaansaamasta klangista. Olin kuvitellut, että se olisi soinut vähän pyöreämmin, upeammin. Se mitä teimme, oli paljon elävämpää kuin levyn klangi. Orkesteri tuntui pieneltä ja klangi kylmältä, ja kuorokin kuulostaa kamarikuorolta. Minusta *Viimeiset kiusaukset* pitäisi levyttää uudestaan.

Sitten oli myös Aholansaaren esitykset. Siinä oli kansanomaisempi lähestymistapa, ohjaaja Åke Lindman ei ollut ooppera-alan ihminen. Ohjaaja ja laulajat oli jo valittu siinä vaiheessa kun tulin mukaan kuvioon, tavallisesti olen ollut mukana päättämässä niistä. Esityksen tekemisessä oli kuitenkin samaa henkeä kuin Savonlinnassa.

Muistan että Joonas Kokkonen kuoli juuri sinä syksynä, jolloin minä olin vt. pääjohtaja uudessa talossa. Walton Grönroos oli siirtynyt Tukholmaan ja Raiskinen ei ollut vielä tullut toiselle johtajakaudelleen. Se oli syksy 1996. Sinä aamuna, jolloin tieto Joonaksen kuolemasta tuli, minulla oli oopperassa orkesteriharjoitus. Muistan että lippu oli aamusta puolitangossa. Jonkun piti sanoa orkesterille jotain, muistan että se oli minulle hirvittävän vaikeaa. Tiesin suurin piirtein mitä sanoa, mutta minua itketti koko ajan.

Sitten sanoin sen, että Joonas Kokkonen on merkinnyt tälle taidemuodolle ja tälle talolle enemmän kuin kukaan muu suomalainen säveltäjä. Voi olla, että joku piti sitä liioiteltuna, mutta kun ajattelee niitä vuosia, joiden aikana *Viimeisillä kiusauksilla* matkustettiin ympäri Suomea ja maailmaa, se oli helppo sanoa.

Punaisesta viivasta Silkkirumpuun

Ratsumies on Sallisen oopperoista minulle läheisin, mutta *Punainen viiva* kilpailee sen kanssa menestyksellä. *Punaisessa viivassa* on paljon suomalaista lähihistoriaa, joka tekee siitä niin konkreettisen. Se kantaesitettiin 1978, samana vuonna oli myös *Viimeisten kiusausten* sadas esitys, jossa Talvela vielä lauloi pääosan. *Punaisen viivan* kantaesitys oli järkyttävän hyvä.

Ratsumies tuli hieman ennen *Viimeisiä kiusauksia* ja avasi uuden maailman ja uusia mahdollisuuksia. Minulla on ollut tapana sanoa, mistä Sallinen ei ehkä pitäisi, että *Ratsumies* teki sinfonikko-Sallisesta oopperasäveltäjän. Haavikon teksti sopi sillä hetkellä Aulikselle, aivan kuten Sibelius löysi Kalevalasta aikanaan Kullervo-hengen.

Kansallisooppera esitti *Punaista viivaa* useissa Euroopan kaupungeissa, Moskovassa, Leningradissa ja lopulta New Yorkissa. Muistan *Punaisen viivan* esityksen Moskovassa. Istuin keskellä salia ja mitä pidemmälle esitys meni, sitä rauhottomammaksi yleisö muuttui, kääntyi paikallaan ja osa yleisöstä lähti kokonaan pois tauolla, varmaan ainakin parisataa henkeä.

Kyseessä oli kulttuurien yhteentörmäys. Varmasti Sallinenkin tajusi mikä venäläisten mielestä meni pieleen. *Punaisessa viivassa* oli piirteitä, joita venäläiset lukivat eri tavalla kuin me, esim. agitaattorikohtaukset koettiin siellä pilkantekona. Kun mentiin sitten Tallinnaan, luultiin että siellä pidetään *Punaisesta viivasta*, mutta ei sielläkään. He tosin pitivät agitaattorikohtauksesta, mutta eivät halunneet nähdä enää köyhyyttä näyttämöllä, kun sitä oli arjessa riittävästi. *Macbeth* sen sijaan oli suuri riemuvoitto joka paikassa.

Punaisen viivan lopusta tuli mieleen eräs tapahtuma New Yorkin Metropolitanista, kun vierailimme siellä v. 1983. Esityksen jälkeen hakeuduin näyttämölle, jonne pääsi näyttämön sivussa kulkevaa pientä käytävää pitkin. Kun kävelin käytävää siinä oli radiohaastattelija, joka teki ohjelmaa amerikkalaista asemaa varten sekä joku New Yorkin suurista kriitikoista. Tämä haastattelija kysyi kriitikolta, mitä tämä piti *Punaisesta viivasta*. Se oli pari minuuttia esityksen loputtua. Kriitikko vastasi, että *Punaisen viivan* viimeiset minuutit on paras oopperafinaali, mitä 1900-luvulla on sävelletty.

Näiden ns. karvalakkioopperoiden jälkeen tuli jotain aivan muuta. Raiskinen tilasi Paavo Heiniseltä *Silkki-
rummun*. Se toi uutta yleisöä. Sen ohjasi Lisbeth Landefort, sitä ennen olimme tehneet hänen kanssaan yhteistyössä radiolle Pylkkäsen *Sudenmorsiamen*.

Lisbethin mukaantulo tähän oli yllättävä ja yllättävän onnistunut. Jussi Tapolan piti tehdä *Silkkirumpu*, mutta hän nosti kädet pystyyn ja sanoi, että hän ei saa tuntumaa teokseen. Ja Lisbethiä pyydettiin tähän ja Lisbeth teki sen nolla-ajassa ja aivan loistavasti. Hän sai mukaan Oiva Toikan, joka löysi vaikka mitä visuaalisia aineksia siihen. Toikka oli Lisbethille tavattoman tärkeä tässä produktiossa. Ja kekseliäisyys mikä oli tuossa näyttämön käytössä, nosto ja laskeminen ja vaikka mitä.

Olin harjoittamassa sekä solisteja että nimenomaan kuoroa. Se oli hyvin vaikea kuorolle mutta se oli kyllä hyvin herkullista kuorosatsia ja nautin siitä tavattomasti. Sen ehkä kuulee myös tuosta levytyksestä joka on aika hyvä.

Sellaista anekdoottia kerrotaan, että kun yhdessä harjoituksessa oli päästy ooppera loppuun, niin yksi kuorolainen kysyi, että mitä me näillä lopuilla nuoteilla tehdään. No, se on looginen, ymmärrettävä kysymys, koska tämä loppuhan on semmoinen pandemonium, jossa saa laulaa melkein vähän mitä vain. Kyllä me laulettiin ne asiat, jotka pitää laulaa niin kun nuottien mukaan. Kyllä sen kuulee myös tuolta levyltä. Tietysti se oli kuorolle kova pala, mutta uskon, että ne nauttikin siitä aika paljon sitten kun se rupesi menemään. *Silkkirumpu* oli musiikillisesti kaikille hyvin vaativa. Eikä siitä olisi mitään tullut, ellei olisi ollut päärooleissa Taru Valjakka, Heljä Angervo, Heikki Keinonen ja Eero Erkkilä. Oopperahan on aika lyhyt loppujen lopuksi, mutta vaikeahan se oli ja oltiin aika ylpeitä siitä, että teos tuli seuraavana vuonna uudestaan. Vaikeusastetta sekä yleisön että esittäjien kannalta ajatellen se oli huikea saavutus.

Kolmen johtajan kausi

Ilkka Kuusisto, Jorma Hynninen ja Paavo Suokko kiinnitettiin oopperan johtokolmikoksi 1984. Kuusisto tuli pääjohtajaksi, Hynninen taiteelliseksi johtajaksi ja Suokko hallintojohtajaksi. Muistan hyvin mitä Roger Lindberg sanoi kun keskusteltiin Ilkka Kuusiston valinnasta oopperan johtoon. Ilkkahan oli silloin Fazerin kustantamon päällikkö. Oli neuvoteltu eri mahdollisuuksista mutta ei ollut löydetty ketään toista ehdokasta. Kun Ilkan nimi nousi esiin muistan yhden Lindbergin repliikin: ”Voi olla että Ilkasta tulisi hyvä johtaja, mutta minä en olisi silloin onnellinen. Minulta menisi hyvä työntekijä.”

Miten muut kaksi tulivat mukaan, sitä en tiedä tarkkaan. Voin vain kuvitella, että Ilkka käytännön ihmisenä ehkä tunsivat olevansa vähän yksin sillä paikalla ja halusi avukseen Hynnisen, joka oli tavattoman suosittu laulaja. Suokko taas oli ollut Savonlinnassa talousjohtajana. En ole aivan varma asiasta, mutta Paavon ja Talvelan välille oli tullut jokin välirikko. Johtotroikan valinnan julkistamispäivänä Ilta-Sanomissa ilmestyi kirjoitusta, joissa yritettiin todistaa, että Paavoon ei voinut raha-asioissa luottaa, niissä viitattiin Savonlinnan välirikoon.

Triumviraatin ongelma oli minun mielestäni se, että he olivat toiminnassaan niin ehdottoman yhtenäisiä, että henkilökunta ei koskaan tiennyt kuka oli mistäkin päätöksestä vastuussa. Minusta se oli väärin. Tämä johti siihen aikaan yllättävään tulokseen, että ylikapellimestarina minulla oli hyvin pieni mahdollisuus vaikuttaa mi-

hinkään taloon liittyvään taiteelliseen toimintaan. En saanut juuri mitään johdettavaa. Koin sen luottamuksen puutteena.

Siihen aikaan minun aloitteestani taloon syntyi taiteellisten esimiesten yhdistys. Se antoi meille mahdollisuuden keskustella talon johdon kanssa päätöksistä kerran kuukaudessa. Oli syntynyt erikoinen tilanne: minä ja muut taiteelliset esimiehet tunsimme olevamme eräänlaisessa tyhjiössä, johtajiin ei ollut mitään kontaktia. Olimme tottuneita siihen, että pääjohtajan kanssa keskustellaan Kansallisoopperan toiminnasta. Tämä uusi yhdistys kutsui johtajat kokoukseen, jossa oli tarkoitus puhua näistä asioista. Muistan että minä, joka kunnioitan ja tulen aina kunnioittamaan Jorma Hynnistä ihmisenä ja taiteilijana, jouduin sanomaan hänelle: ”Tiedätkö sinä, että henkilökunnalla ei ole sellaista tunnetta, että sinä toimit johtajana tässä talossa. Kukaan ei tunne sinua.” Jorma loukkaantui aivan hirveästi, hän on kunnan mies mutta hän loukkaantuu herkästi. Se kokous oli surullinen tilaisuus, se loppui surkeasti.

Se aika oli jollain tavalla ikävä vaihe kaikille. Johtajat toimivat varmasti hyvin yhdessä, mutta henkilökunta jäi ulkopuolelle. Heidän olisi pitänyt nähdä asiaa vähän laajemmin. Jormalla oli henkinen paine, sillä muut laulajat syyttivät, että hän hamusi itselleen parhaat roolit. Näin ei todellisuudessa ollut. Toisaalta hän oli yleisön ehdoton suosikki päärooleissa.

Sanoisin, että minä mahdollisesti olin syyppä siihen, että Jorma lopetti johtajakautensa ennen aikojaan. Tämä minun aloitteellisuuteni tuossa kokouksessa teki hänen elämänsä johtajana vaikeaksi ja hän päätti lopettaa ennen muita. Triumviraatin viimeiset vuodet olivat minun kohdallani oopperan urani mustinta aikaa. Olin ennen tottunut siihen että minuun luotettiin, nyt oli johto, joka halusi selvästi hoitaa asiat ilman kontaktia ylikapellimestariin. Se ei tuntunut hyvältä.

Uuteen oopperataloon

Ilman Alfons Almia meillä ei olisi uutta oopperataloa, se on aivan varmaa. Harva tietää tänä päivänä, mikä voima meillä oli Almissa. Itse osallistuin aika vähän oopperatalon suunnittelun yksityiskohtiin. Sen sijaan orkesterilla oli hyvin vahva näkemys tulevan orkesterimontun mitoista, monttuahan valitettavasti pienennettiin, kun sinne loppusuoralla ilmestyi yllättäen kuiskaajan koppi. Se huononsi akustiikkaa ja vähensi soittajien keskinäistä kontaktia montun sisällä.

Almilla oli myös idea, joka alun perin oli hyvä, mutta hän vei sen liian pitkälle: permannon ensimmäiseltä riviltä ei saisi olla liian pitkä matka näyttämölle. Hyvä idea sinänsä mutta sen toteutus ei olisi saanut vastaavasti pienentää orkesterisyvennystä. Ehkä Puurunen oli tässä asiassa vaikuttamassa, hän kun oli entinen teatterinjohtaja. Sehän on teatterille tärkeä seikka, ei oopperalle.

Muutenhan Almi piti aika tiukasti itse kiinni suunnitelmista, mutta pyysi kyllä ihmisiltä neuvoa mm. sisätilojen suunnittelussa. Hän loi työryhmät, jotka jättivät ehdotuksia hänelle ja keskusteli asiallisesti heidän kanssaan. Samoin oli toimikunnassa mukana solistikunnan puheenjohtaja. Siinähan oli käydä niin, että orkesterilla ei olisi lainkaan ollut omaa harjoitussalia. Muusikot huomasivat sen onneksi ajoissa, ja se on hyvä harjoitussali.

Kun tällä hetkellä ajattelen asiaa, mitä olisi pitänyt olla toisin? Se talo on kyllä niin hyvin suunniteltu, että vikoja saa turhaan etsiä. Olen ollut aika monessa oopperatalossa, ja isoissakin taloissa on niin hirvittäviä ja

alkeellisiakin puutteita, että kun tänne tulee ulkomaisia laulajia he kyllä ihmettelevät miten täydellistä kaikki on.

Yhteen asiaan olen vaikuttanut, mutta en ota siitä kokonaan vastuuta koska en nähnyt, miten Almille tarjoamani idea kehittyi: olin johtanut Tukholmassa, ja törmäsin siellä amfiteatterimuotoiseen kuorosaliin, jota pidin tosi hyvänä. Mainitsin siitä Almille, joka otti idean käyttöön. Lopputulos oli sikäli huono, että kuorosalimme on nyt liian pieni. Mutta luulen, että Almin ehdotuksissakin se on ollut huomattavasti syvempi, salin takaseinää on jossain vaiheessa jonkun toimesta jouduttu siirtämään eteenpäin.

Sokeritehtaan tontin ensimmäisessä räjähdyksessä en ollut paikalla. Silloinhan kulttuuriministeri Björkstrand halusi itse painaa käynnistysnappia. Almia, joka olisi ollut itseoikeutettu käynnistäjä, ei päästetty siihen, ja Almi jäi kokonaan tilaisuudesta pois. Hän oli ajanut koko tapahtuman ajan raitiovaunulla montun kohdalla edestakaisin. Muistan, miten surulliselta tuntui, kun luin tapahtumasta lehdestä. Peruskiven muuraamisessa sitten myöhemmin olin paikalla, Almi muurasi peruskiven ja siihen muurattiin mm. Einar Englundin juhla-faarin nuotit. Minulla on kopio nuoteista. Almi oli silloin jo heikossa kunnossa ja itki melkein koko seremonian ajan.

Uuden oopperatalon avajaisia varten ei järjestetty oopperasävellyskilpailua. Kansallisoopperaan oli joskus järjestetty oopperasävellyskilpailu, joka epäonnistui, sen taisi voittaa *Apollo ja Marsyas*. Savonlinna järjesti yhden sävellyskilpailun, jonka voitti *Ratsumies*. Sitten oli se kilpailu, jonka voitti *Veitsi*, jonka seuraukset kulissien takana eivät olleet kovin onnelliset. Sanon rehellisesti, että vahingosta viisastuu.

Kilpailun sijasta uudet oopperat tilattiin suoraan säveltäjiltä. Ilkka Kuusistolla oli ihan hyvä suunnitelma, se että samalla avajaisviikolla kantaesitettäisiin molemmat, Sallisen *Kullervo* ja Bergmanin *Det sjungande trädet*. Se olisi jatkanut perinnettä, joka alkoi Nya Teaternin kaksikielisissä avajaisissa 1860, ja jatkui Kotimaisen Oopperan avajaisesityksessä 1911. Sehän oli hieno idea mutta ei toteutunut. Talon valmistuminen myöhästyi, tuli aikapulaa ja muita esteitä. Loppuratkaisuna Sallisen *Kullervo* esitettiin oopperatalon avajaisissa 1993. Näin *Det Sjungande trädetille* jäikin riittävästi aikaa niin esityksen harjoittamiseen kuin teoksen levytykseenkin.

Det sjungande trädetiin pääsin tutustumaan säveltäjän esittelemänä. Erik Bergman soitti minulle eräänä sunnuntaiaamuna, ja sanoi, että ”ta en taxi och kom hit”. Hän oli saanut oopperansa juuri valmiiksi, ja sitten hän pianon edessä soitteli ja lauloi sen kappaleen läpi. Se oli valtavan hieno tapa välittömästi saada jonkinlainen kosketus sen teoksen tuoksuun. Vähän myöhemmin oli hieman samanlainen tapaus kun hän muutti viimeisen kohtauksen, johon hän ei ollut tyytyväinen. Hän soitti taas minut paikalle, ja sitten hän soitteli ja lauloi sen lopun, josta tuli tavattoman kaunis.

Kansallisooppera ei pystynyt aikataulusyistä pitämään kiinni sopimuksesta esittää *Kullervo* alkuperäisessä aikataulussa. Siksi asia hoidettiin siirtämällä kantaesitys Los Angelesiin. Se oli samalla tietysti sulka Auliksen hattuun. Samassa yhteydessä *Kullervo* levytettiin, se oli jo ennen Los Angelesiin menoa, joten näin meillä oli jo sinne mentäessä visiittikortti mukana.

Kullervo kantaesitettiin Los Angelesissa 1992 paikallisen orkesterin kanssa. Orkesteri koostui suurelta osin soittajista, jotka työskentelivät Los Angelesin oopperassa, mutta tekivät jatkuvasti keikkaa myös filmimusiikin tekijöinä. He olivat tottuneet soittamaan mitä musiikkia tahansa, he olivat nopeita, äärimmäisen ammattitaitoisia.

Siellä oli hyvin erilainen työtapo. Oli huikea kuri, joka johtui siitä että paikan päällä oli koko ajan politrukki joka kontrolloi, että kaikki meni sääntöjen mukaan. Oli ilmeisesti hengenvaarallista myöhästyä harjoituksista. Yksi huilisti myöhästyi kerran perhesyistä yhdestä harjoituksesta ja hänelle tuli vaikeuksia. Muistan miten hän tuli pyytämään minulta hirveästi anteeksi. Erikoista oli myös se, että en saanut lopettaa harjoitusta minuuttiakaan ennen määräaikaa. Joskus tuntui että ollaan niin valmiita, että harjoituksen voisi lopettaa vähän aiemmin, mutta minulle ilmoitettiin että se ei ole sallittua. Koska siellä kaikki työskentely oli hirveän kallista, rahasta piti saada kaikki irti. Se oli ostettu orkesteri, ei oopperan oma. Siksi se oli myös kallis. Orkesterilla oli loistava konserttimestari. He myös osasivat mainonnan keinot: konserttimestarin jättiläiskuva oli esillä eri puolilla kaupunkia.

Sain onneksi vapautuneen kontaktin orkesteriin yhdellä sopivalla repliikillä. Kun ensimmäinen harjoitus oli edennyt puolisen tuntia, ja tunnustan että oloni ei ollut niitä parhaita, kadun toisella puolella syttyi talo palamaan. Eräs soittaja huomautti siitä minulle, mihin minä vastasin: ”liian aikaista, sen pitäisi palaa vastatoisessa näytöksessä.” *Kullervossahan* todella on tulipalo toisessa näytöksessä. Sain vastaani valtavan nau-runremakan ja harjoitus jatkui rennommissa tunnelmissa.

Aulis on aina osannut käsitellä orkesteria, mutta 1980-luvun lopulla sävelletty *Kullervo* on kuitenkin verrattuna *Ratsumieheen* tavattoman paljon taitavammin tehty. Se yksinkertaisesti soi niin paljon paremmin kapellimestarin näkökulmasta. *Ratsumies* on karkeampi mutta karkeus on myös sen kvaliteetti. Tekstikin sopi silloin Aulikselle kuin hansikas käteen. Voi olla että se metsä-Suomi, josta *Ratsumiehe*ssä puhutaan, sopi Suomessa silloiseen poliittiseen tilanteeseen vähän vastaavalla tavalla kuin *Viimeiset kiusaukset*, jonka valmistumisen aikana Suomessa oli juuri siihen sopiva henkinen ilmapiiri.

Walton Grönroos

1990-luvun alussa Talvelaa suunniteltiin toisen kerran johtajaksi. On vaikeaa kuvitella, että Talvelan kausi meillä olisi mennyt hyvin paria kolmea vuotta enempiä. Hänellä olisi varmaankin ollut huikeita suunnitelmia, mutta mahdollisesti hän ei olisi kestänyt talon sisäistä painetta. Savonlinnassa hän harmistui lopulta koko johtajuuteensa, esille tuli häntä häiritseviä asioita, ja hän erosi. Osittain se on voinut johtua hänen tavastaan hoitaa asioita, mutta hän törmäsi siellä myös amatöörimäisyyteen. Siellä tehtiin taloudellisia päätöksiä, joista hän ei pitänyt.

Kun Talvela kuoli minä kuvittelin, että se teatteriohjaaja, joka olisi voinut panna uuden talon pyörimään, olisi ollut Raija-Sinikka Rantala. Jonkun oopperakirjallisuudesta perillä olevan avulla hän olisi voinut saada hyvän otteen siihen uskomattomaan kirjallisuuteen. Hänhän oli saanut Lahdessa asiat toimimaan. Jos Sakari Puurunen olisi ollut silloin 15 vuotta nuorempi ja musikaalisempi ihminen, hän olisi voinut olla hyvä. Puurusella oli selvästi johtajan silmä.

Jossain vaiheessa Seppo Kimanen ja Tom Krause nousivat ehdokkaiksi. Luin siitä lehdestä. Minun ajatukseni silloin oli se, että molemmat ovat hienoja ja sivistyneitä ihmisiä, mutta mitä Kuhmon Kamarimusiikin johtaja ymmärtää oopperasta ja mitä mahtaa ulkomailla loistavan karriäärin tehnyt herrasmies Tom Krause tehdä oopperanjohtajana? Se kuvio ei tainnut aiheuttaa muuta kuin joitakin hälyotsikoita.

Walton Grönroosin nimi taisi tulla kuvioihin välittömästi Talvelan kuoleman jälkeen 1989. Ilkka oli johtajana vuoteen 1992, jolloin Walton aloitti. Mutta jo ennen sitä Walton oli talossa harjoittelemassa tehtävään. Talvelaan kohdistuneet odotukset siirrettiin sitten Waltonille, hänelle ei tehty omia lapikkaita. Ne saappaat olivat Waltonille liian suuret. Kuitenkin kukaan johtaja ei ole tullut taloon varustettuna niin suurella plusmerkillä kuin Walton, mitä henkilökunnan odotuksiin tulee.

Walton oli tehnyt erinomaisen hyvän karriäärin ulkomailla ja syystä tai toisesta Suomessa on oltu sitä mieltä, että täytyy tehdä karriääri ulkomailla ennen kuin kelpaa johtotehtäviin Suomessa. Mutta se kertoo myös siitä että ne, joiden tehtäväksi on annettu oopperanjohtajan valinta, eivät ole tajunneet miten tärkeää on se, että tuleva johtaja tuntee Suomen musiikkikulttuurin ja muun kulttuurielämän.

Se tuntemus puuttui Waltonin tapauksessa kokonaan ja olisi myös puuttunut Krauselta. Se oli valitettavasti Waltonin suurin puute, jonka hän myönsi itsekkin. Hän tunsikin ooppera-alan, mutta hän oli nähnyt sitä vain lavan suunnalta. Vaikka hänellä oli monta vuotta kokemusta Saksan näyttämöiden toiminnasta, niin ei hän siitä johtajan vastuusta mitään ymmärtänyt, ja joutui vaikeisiin tilanteisiin. Sen hän sanoi minullekin kun vaikeudet rupesivat kasaantumaan, että tämä Suomen ilmapiiri ja Suomen kulttuuri oli hänelle hyvin vierasta. Ei ollut varmasti helppoa myöntää sitä, siksi hän joutui koko ajan olemaan puolustusasemissa. Walton Grönroosin tapa ratkaista tämä pulma oli tukeutua ulkomaalaisiin ja täyttää talo saksalaisella oopperakulttuurilla, minkä hän myös teki. Se olisi voinut onnistuakin, mutta alkusuoralla hänellä oli epäonnea valinnossa.

Waltonilla oli omat vaikeutensa johtajana tässä talossa, hänellä oli hallituksessa vastustajia. Muistan monta kertaa kun hän tuli hallituksen kokouksista vapisten. En tiedä mitä niissä oli tapahtunut, mutta hän oli aivan maassa. Talossahan oli rinnan Suokko, mutta en voi uskoa että Suokko myöskään olisi tukenut Waltonia siinä johtajana.

Vuonna 1992 alkoi Walton Grönroosin ja Paavo Suokon välinen valtataistelu. Muistan sellaisen hetken ilmeisesti keväällä 1993, jolloin raivostuin kun näin että uusi talo oli valmis, henkilökunta olemassa, ja ne kaksi ihmistä joiden olisi pitänyt vastata toiminnasta eivät pystyneet vetämään yhtä köyttä. Se oli häpeällinen kriisi. Juuri silloin, kun uuteen taloon oli niin paljon satsattu valtiovallan taholta.

Menin ja haukuin molemmat, Waltonin ja Paavon erikseen. Sanoin molemmille, että se että he eivät tule toimeen, on kansallinen häpeä. Olin sitä mieltä silloin ja olen samaa mieltä myös nyt. Miten kaksi aikuista ihmistä riitelevät tilanteessa, jossa koko Suomen kulttuurielämä odottaa uutta taloa, ja kun talo valmistuu siitä puuttuu johto! Huonompaa ajankohtaa ei olisi voinut valita.

Walton ei vastannut mitään, eikä Paavokaan erityisen paljon. Muistan että rukoilemalla rukoilin Paavoja, eikö hän voisi tehdä kompromissia. Paavo sanoi että ei. Minä en voi tietää, mitä heidän välillään oli tapahtunut. Mutta en tajua, että suhteet ovat voineet tuossa tilanteessa mennä niin sekaisin. Olisi kysyttävä Suokolta, mikä oli se joka aiheutti tämän vuosisadan skandaalin. Siinä olisi pitänyt ehkä olla vahvempi persoona pääjohtajana, se olisi kenties ratkaissut asian.

Yksi syy oli yksinkertaisesti henkilökemia. Kun Waltonin kausi lähestyi, hänet kiinnitettiin oppipojaksi Boulevardin taloon parin vuoden ajaksi. Tarkoitus oli päästä talon asioihin kunnolla sisään. Edellisten johtajien piti antaa hänelle tiedot, joita hän olisi tarvinnut. Uskon että jo siinä vaiheessa syntyi tilanne, että häntä ei pidetty ajan tasalla. Syksyllä 1993 olimme jo uudessa talossa, kun kävin Paavon kanssa puhumassa syntyneestä skismasta. Paavo sanoi silloin, ettei hän koskaan pysty yhteistyöhön Waltonin kanssa. En tiedä oliko Walto-

nin näkemys omista mahdollisuuksista yhtä jyrkkä, mutta hän oli siinä tilanteessa melko epävarma, varovainen. Se oli kaiken kaikkiaan surullinen tarina.

Meillähän ei ollut hallitusta, joka olisi nauttinut henkilökunnan luottamusta. Sikäli asetelma oli omituinen ja vääristynyt, että henkilökunta oli omasta mielestään kärsinyt Suokon vallanpidosta vanhassa talossa riittävän kauan. En tiedä miksi se oli niin kielteinen asia, tuntui vain ettei Paavosta pidetty. Paavo oli jossain määrin peluri, hän uskoi varmasti voittavansa. Samoin uskoi Walton, vaikka hän oli täysin ulkopuolinen: hän oli ollut maailmalla toistakymmentä vuotta ja oli Suomessa tuntematon. Mutta hänestä odotettiin Jeesusta. Hän herätti alkukäyttelyssä luottamusta, toisaalta myöhemmin oli pakko huomata, että Waltonille päätösten tekeminen oli vaikeaa. Alkuvaiheessa hän oli kuitenkin henkilökunnan suosikki. Minä en tällä hetkellä edes tiedä miksi taistelu päättyi kuten päättyi ja Paavo sai lähteä, ja kuka oli niiden vetojen takana, jotka johtivat siihen, että Paavolle ei jäänyt muuta mahdollisuutta.

Hallituksella oli asiasta useita kokouksia, puheenjohtajana oli Aarno Karhilo. Mutta henkilökunta ei luottanut hallitukseen. Hallitus toi henkilökunnalle useita kertoja kompromissiesityksen, mutta mikään ei mennyt läpi. Henkilökunnan paine vei hallituksen tekemään lopullisen päätöksensä. Loppuhuipennus tapahtui keväällä 1993, jolloin minä siirryin eläkkeelle, siksi en muista kaikkia yksityiskohtia. Muistan vain sen että ongelman ratkaisu harmitti minua suunnattomasti.

Tunsin Waltonin jo aiemmilta ajoilta erittäin hyvin ja hämmästyin sitä tapaa, millä hän lähestyi laitosta, jonka johtajaksi hänet oli valittu. Hän lähti liikkeelle kiinnittämällä Gomez Martinezin ylikapellimestariksi. Walton ilmoitti sitten minulle, että hänellä on tärkeää asiaa. Tapasimme, ja päätimme, että menemme Ekbergin kahvilaan juttelemaan. Hän oli hyvin vaivautunut matkalla kahvilaan ja tiesin oikein hyvin mistä oli kysymys. Minullahan oli silloin kaksi mahdollisuutta lähteä eläkkeelle, vuosi -93 tai -95. Walton oli ilmeisesti sopinut Gomez Martinezin kanssa, että Gomezista tulee uusi ylikapellimestari kun talo avataan 1993, mutta hän ei uskaltanut sanoa sitä suoraan. Se harmitti minua aivan mielettömästi. Olin tajunnut tilanteen ja näkemykseni oli sama kuin nyt: olin ollut 20 vuotta ylikapellimestarina, nyt alkoi uudessa talossa uusi kausi ja Walton tarvitsi hyvän lähdon. Hän oli löytänyt ylikapellimestarin, johon hän luotti. Lopulta minun oli pakko siinä kahvikupin äärellä sanoa, että ”tarkoitatko siis sitä, että haluaisit päästä minusta irti”. Hän myönsi asian, nyt kun olin itse sen sanonut. Suoraan sanoen se tapa, millä tuo asia hoidettiin, harmittaa minua vieläkin. Niinpä lähdin eläkkeelle 1993 ja se oli minusta ihan oikein. Minä sain johtaa avajaisnäytännön, Sallisen *Kullervon*, jonka olin jo johtanut Kansallisoopperan vierailulla Los Angelesissa.

Sitten alkoivat tulla ne Gomezin onnettomat tapaukset, mm. täysin epäonnistunut *Carmen* avajaisviikolla, se harmitti minua ihan mielettömästi.

Siinä Ekbergin tapaamisessa Walton oli myös sanonut minulle, että tietysti saat johtaa uudessa talossa. Pariin kolmeen vuoteen en kuitenkaan saanut johtaa mitään muuta kuin *Kullervon*. Ja minä olin saanut asiasta toisen käsityksen. Se meni niin pitkälle, että kerran jouduin koputtamaan Waltonin ovelle ja sanomaan että ”mehän sovittiin siitä että saan johtaa silloin tällöin uudessa talossa. Kuitenkin sen jälkeen et ole kertaakaan tarjonnut minulle töitä.” Se saattoi olla minun taholtani lapsellista mutta se todisti myös että kaikki ei ollut kohdallaan.

Parin kolmen kuukauden kuluttua Walton ehdotti minulle kolmen Stravinskyn teoksen johtamista (*Tulilintu*, *Sacre*, *Les Noces*). Se sopi minulle. En ollut *Sacrea* koskaan johtanut ja se on jokaisen kapellimestarin toiveuni. Tein koko kesän työtä Stravinskyn musiikin parissa ja johdin baletin syksyllä. Minua harmitti, että

Walton ei tullut edes kuuntelemaan esitystä, se loukkasi minua. Mutta Gomez Martinez oli katsomossa ja tuli vielä äiteineen kiittämään esityksen jälkeen. Olin siitä hyvin onnellinen.

Gomez Martinez oli hyvä mies mutta hän ei ollut ilmeisesti kiinnostunut talosta, vaan pelkästään itsestään. Walton ei saanut hänestä sitä apua mitä olisi tarvinnut. Gomez Martinezin kauden alku oli loistava, kunnes hän siirtyi vakinaisesti monttuun. Hän oli kelvoton psykologi. Hän johti ensin konsertin Finlandia talossa???, jonka ohjelmassa oli Uuno Klamin *Psalms*. Hän johti sen ulkoa tekstiä myöten ja korjasi jopa erään laulajan suomenkielistä tekstiä. Orkesteri oli häneen hyvin ihastunut, kunnes äidin jatkuva mukanaolo orkesteriharjoituksissa alkoi ärsyttää kaikkia.

Olen tulkinnut sillä lailla, että Gomez Martinez oli Waltonille johtajaksi tullessa tuki ja turva, hän uskalsi tulla tänne johtajaksi koska oli tutustunut hänen työskentelytapaansa Berliinissä, jossa hän johti hyvin paljon ja oli briljantti, osaava ja hyvin koulutettu kapellimestari. Walton oli nähnyt hänen työnsä ja pitänyt siitä. Mutta Walton tarjosi hänelle virkaa ottamatta selvää taustoista, esim. siitä, oliko hän kiinnostunut Suomesta kulttuurimaana ja mitkä olivat hänen tulevaisuuden suunnitelmansa.

Idea on voinut olla hyvä, mutta Walton ei tuntenut häntä ihmisenä eikä voinut kuvitella, että Gomez Martinez tuo äitinsä tänne. Ilmeisesti suhde hänen ja äitinsä välillä oli aika problemaattinen sikäli, että äiti oli kai pianisti ja pedagogi. Gomez Martinez oli hänen karriäärinsä paras oppilas ja äiti kai katsoi, että hän voi käsitellä tuota poikaa kuinka vain.

Talossa syntyi se käsitys, että Gomez Martinezilla ei ollut omaa tahtoa, vaan hän teki kaiken, jotta äiti tulisi onnelliseksi. Se oli todella hyvin piinallista, jopa harjoituksissa hän usein keskeytti ja juoksi katsomoon ja meni kysymään neuvoa. Sitä hän ei missään tapauksessa olisi tarvinnut, koska hän oli kovan luokan ammattilainen. Hän oli muuten opiskellut samalla opettajalla kuin minä Wienissä, Hans Swarovskylla ja oli ollut siellä jonkinlainen priimusoppilas, enkä ihmettele.

Pikku hiljaa laulajat ja nimenomaan orkesterilaiset rupesivat huomaamaan, että hän ei ollut kiinnostunut oikeastaan tästä laitoksesta, vaan hän oli kiinnostunut johtamisesta ja nimenomaan siitä mitä hänen äitinsä sanoi hänen johtamisestaan. Sivistynyt, mukava, mutta jollakin tavalla hyvin velto. Hän oli väärässä paikassa. Mutta jos hän olisi ollut kiinnostunut tästä talosta, niin hän niillä kyvyillä olisi voinut tehdä tästä talosta vaikka mitä. Siihenhän Walton pyrki, hän luuli löytäneensä nimenomaan miehen, jolta olisi saanut apua. Sitä ei tullut, vaan hankaluuksia ja ikävyyksiä. Se oli Waltonille hyvin katkera tosiasia.

En ole vakuuttunut siitä, että Waltonin tulo johtajaksi tähän taloon oli hänelle eikä talolle mikään onnellinen ratkaisu. Hän sai täällä turpiinsa niin, että otti vastaan toisen onnettoman tehtävän Tukholmassa, jossa myös alamäki jatkui. Se loppui siihen fyysiseen romahdukseen, tämä nyt oli ensimmäinen naula hänen kiristuunsa.

Kaksi kertaa oopperanjohtajana

Minulla itselläni ei ollut koskaan kiinnostusta oopperanjohtajaksi. Silti jouduin johtajaksi kahteen otteeseen. Ensimmäisen kauden jälkeen muistan sanoneeni, että ei koskaan enää tätä. Silloin olin rinnan ylikapellimestari ja taiteellinen johtaja ja olin fyysisesti ihan poikki. Ei, se ei sopinut minulle, tiesin omat rajoitukseni. Ensimmäinen kauteni oli niin kuin sisäänhyppy tilanteessa, jossa odotettiin Kauhasta. Toinen oli tilanne, jossa odotettiin Raiskista takaisin. Ensimmäisessä tapauksessa talo oli pieni, ongelmat olivat pieniä. Suu-

ria ongelmia minulla ei ollut kummallakaan kerralla, sillä silloin odotettiin seuraavaa tulokasta ja molemmat kerrat olivat puolivuotisia, että ei siinä ajassa tapahtunut yhtään mitään.

Uskoisin että Roger Lindberg ja johtokunta olivat iloisia siitä, että löysivät miehen jonka ne panivat siihen, miehen jolla oli kokemuksia tästä talosta. Ei syntynyt todellakaan mitään pulmia, jopa siinä määrin, että jälkimmäisellä kerralla kun olin kai istunut siellä kuukauden pari eikä ollut kukaan sanonut negatiivista sanaa, kutsuin koolle Alminsaliin joitakin eri työryhmien edustajia. Sanoin että ”kuulkaas nyt, täällä olen yrittänyt olla johtaja, ja ei ole periaatteessa tullut mitään vaikeuksia, että eihän se näin voi olla.” Mutta ei siinäkään tilaisuudessa kukaan käyttänyt tilaisuutta hyväksi ja hyökännyt talon johtoa vastaan millään lailla.

Johtajakertani olivat luksusta, en voi edes sanoa että olisin millään lailla vaikuttanut johtajana tähän taloon. Yksi ainoa kerta, jolloin uskoisin olleeni hyödyksi, oli tällä jälkimmäisellä kerralla. Sinä syksynä Ruotsin kuningas ja kuningatar vierailivat Helsingissä ja toivat mukaansa kruununprinsessan. Presidentti järjesti heille ohjelmaa ja tuli käsky, että sinä ja sinä päivänä ilmestyy kuningatar Silvia tyttärensä kanssa Kansallisoppeeraan sillä aikaa kun kuningas on presidentinlinnassa.

Alkoivat kauhean kiihkeät valmistelut, linnan edustajia juoksi täällä antamassa hyviä neuvoja, ja se oli kai ihan semmoista hysteriaa. Sitten se aamu koitti ja minä olin vastassa. Olimme hyvin tarmokkaasti yrittäneet valmistaa tätä vierailua ja järjestäneet heille ohjelmaa, oli balettia, Ryhänen lauloi, ja sellaista.

Alkuperäinen suunnitelma oli, että Silvia ja Victoria saapuvat jostain syystä eri autoissa mutta samanaikaisesti sinne Mannerheimintien puolelle. Siellä me seisoiimme, sihteeriini Eeva Somerto ja ties keitä, ja siellä oli myös Ruotsin hovin edustajia. Ja sitten tuli auto, josta astui pelkästään prinsessa, ei Silviaa. Victorian ensimmäinen lause oli: ”Aj, mamma har inte kommit ännu?”

Siellä sitten ruvettiin seurustelemaan ja viiden minuutin kuluttua äiti tuli. Oli ihan kivaa ja kävelimme ympäri taloa ja katsoimme balettiesitystä. No, se oli suurin piirtein tämän johtajakauden tärkein esitys minulla.

Levytyksiä

Olen johtanut yhteensä 12 suomalaisen oopperan levytystä. Levytysten sarja alkoi Aarre Merikannon *Juhal-la*, joka levytettiin TempPELLIAUKION kirkossa. Sallisen *Kullervo* levytettiin puolestaan Kulttuuritalossa ja Bergmanin *Det sjungande trädet* Finlandia-talossa. *Silkkirumpu* levytettiin Järvenpää-talossa. *Ratsumies-levytys* on suora nauhoitus Savonlinnan kantaesityksestä vuonna 1975. Sen jälkeen onkin ryhdytty tekemään levyjä suorasta konserttiesityksestä kuten esim. Melartinin *Aino* Lahdessa. Sen sijaan Palmgrenin *Daniel Hjort* ja Heiniön *Riddaren och Draken sekä* Crusellin *Lilla slavinnan* levytettiin erikseen Turun konserttisalissa. Kaksi levytyksistä oli samalla myös kantaesityksiä, sillä Sallisen *Kullervo* ja Erik Bergmanin *Det sjungande trädet* levytettiin ennen esityksiä.

Varhaisempien suomalaisten oopperoiden levytystoiminta alkoi siinä vaiheessa, kun minusta alkoi tuntua, etteivät taiteelliset tulokset Bulevardin montussa oikein vastanneet omia vaatimuksiani. Ryhdyin tutkimaan, mitä oopperoita voisi mahdollisesti vielä levyttää ja lähdin ensin liikkeelle itsenäisesti ilman Kansallisoppeeraan taustavoimia. Ensimmäisenä oli *Kung Karls jakt* –levytysoikeus, jota Ilkka Kuusisto sponsoroiti hienosti antamalla minulle kolme orkesteriharjoitusta Oopperan työaikana.

Levytyks vaati paljon tutkimista. Jos otetaan jokin Mozartin partituuri, se on kaikki kirkasta ja selvää. Paciuksen partituurit eivät ole sitä. Hän kirjoitti jonkun version, sitten hän kahden, kolmen vuoden kuluttua rupesi korjaamaan ja korjaili sitten parin vuoden kuluttua uudestaan. Siinä hän oli melkein neuroottinen, ei mikään kelvannut. Siksihän hän teki *Kung Karls jaktista* neljä versiota myös.

Kung Karls jaktissa on se onnellinen asia, että joka kerta kun Pacius rupesi korjailemaan niin seuraava versio oli selvästi erilainen. Neljäs versio on todellakin hänen viimeinen tahtonsa, kun taas matkalla sinne on paljon roskaa. Ensimmäisessä versiossa on sellaisia kömpelyyksiä, joita hän kaikki pikku hiljaa poimi pois. Hän oli vakuuttunut siitä, että tämä on hyvä teos, että sitä täytyy korjata.

Paciuksen musiikki Topeliuksen näytelmään *Prinsessan av Cypern* levytettiin Espoon Tapiola-salissa Tapiola Sinfoniettan soittamana. *Prinsessan av Cyperniä* hän ei koskaan päässyt korjailemaan. Se oli onnistunut päiväperhonen. Viimeisessä oopperassa hän ei sitten varmasti enää jaksanut. Hän oli silloin jo vanha ja väsynyt ja ihme oli, että hän sai *Loreleyn* aikaan. Mutta *Kung Karls jakt* on se teos, joka eniten kertoo Paciuksen osaamisesta ja hänen ambitsioistaan ja hänen kyvyistään myös korjata omia virheitä.

Kun aloin katsoa, mitä suomalaisia oopperoita oli tehty ennen *Juhaa*, vastaan tulivat Selim Palmgrenin *Daniel Hjort* ja Erkki Melartinin *Aino*. Palmgrenin ja Melartinin kanssa tein aika paljon työtä, ja ainakin Ainosta tuli minusta hyvä.

Daniel Hjort toteutui yhteistyössä Turun kaupunginorkesterin kanssa. Tein *Daniel Hjortiin* hyvät solistikiinnitykset, kuten Erik Sedén ja Nikolai Gedda. Olin Wienissä 1954 kuullut Geddan laulavan Karajanin kanssa Don Joséna ja silloin syntyi semmoinen idea, että herran nimessä jos kerran elämässä saisi tehdä yhteistyötä tuon kanssa. Löysimme Turun kaupunginorkesterin intendentin kanssa näiden kahden herran agentin Tukholmasta ja lähdin Tukholmaan neuvottelemaan. Kappaleen alussa tulee kaksi diplomaattia neuvottelemaan ja ehdotin Sedenille sitä toista roolia ja Geddalle toista. Takataskussa minulla oli vielä se idea, että jos Gedda ei kiinnostu tuosta diplomaatin roolista niin kappaleen loppupuolella on Palmgrenin Väinö Solaa varten säveltämä vanginvartijan monologi. Hän katsoi sitten niitä ja sanoi, että hän tekee molemmat mielellään samaan hintaan. Minähän olin kuolla ilosta.

Riikinruotsalaisia on siinä levytyksessä paljon, ja kaikki ruotsalaiset lähtivät mukaan vaikka eivät tunteneet Palmgreniä ennestään eivätkä saaneet kummoisia palkkioita. Olin järjestänyt Turussa asiat aika kivasti heillä. Kun tulivat hotelliin niin jokaisen solistin pöydällä Wecksellin *Daniel Hjort* -näytelmän kappale. Ja heitä hoidettiin hyvin ja oli hyvin kiva familiääri atmosfääri koko produktion aikana.

Siellä oli myös yksi ihan mielenkiintoinen debyytti, Tove Åman. Kun Tom Krause kävi kerran Lallukassa opettamassa niin törmäsin häneen käytävällä ja kysyin häneltä Sigridin rooliin sopivaa sopraanoa. Hän sanoi, että Tove Åman on ehdottomasti ihminen, joka on tulossa. Hänen lausuntoonsa nojautuen uskaltaisin ja olen aina ollut Toven laulamiseen ja lavalla olemiseen tyytyväinen.

Kaksi viimeistä oopperalevytystäni olivat Melartinin *Aino*, joka levytettiin Lahdessa sekä Mikko Heiniön kirkko-ooppera *Riddaren och draken* Bo Carpelanin suurenmoiseen tekstiin, joka kantaesitettiin ja levytettiin Turun Tuomiokirkon 750-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä. Lisäksi olin ollut valmistelemassa Tauno Pylkäsken oopperan *Mare ja hänen poikansa* sekä Paciuksen *Loreleyn* levyttämistä. Molemmat projektit siirtyivät sairastuttuani nuorempien käsiin, mutta saatiin onnellisesti toteutettua.

Uran päätös

Olen ollut aika vähän ulkomailla johtamassa, paitsi tietenkin Kansallisoopperan vierailuilla. Olen johtanut Tukholmassa ja Göteborgissa *Jenufaa*. Joitakin konsertteja olen johtanut Hollannissa ja Saksassa, mutta ei mitään merkittävämpiä juttuja. Ehkä se on osittain johtunut siitä, että minulla ei koskaan ollut agenttia ulkomaita ajatellen. Ja minulla on ollut kädet täynnä työtä Kansallisoopperassa ja Savonlinnassa, lisäksi olen saanut johtaa ihan riittävästi myös konserttiohjelmistoa Helsingissä, jossa sain johtaa Radion sinfoniaorkesteria ja Helsingin kaupunginorkesterissa, ja sitten tietysti oli tämä onnellinen kausi Lahdessa.

Kontakti Nantes'n oopperaan syntyi siten, että he tekivät *Kullervon*. Nantes'n oopperan johtaja Philippe Godefroid, erinomaisen fiksu mies, oli kuullut levyn ja kiinnostunut suomalaisesta oopperasta. He halusivat tehdä *Kullervon*. Kävi niin, että loppusuoralla nuori ja kokematon kapellimestari ei oikein riittänyt. Godefroid alkoi tutkia muita mahdollisuuksia ja jutteli Hynnisen kanssa, ja Hynninen ehdotti minua. Olisin sinne lähtenyt, mutta minulla oli jotain muuta täällä enkä päässyt. Pari vuotta sen jälkeen Godefroid halusi tehdä Ranskassa Shostakovitshin *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbethin*, ja he ottivat yhteyttä. Olin silloin jo eläkkeellä, lähdin Pariisiin pariiksi kuukaudeksi tarkoituksena saada ranskan kieli kuntoon ja näin alkoi kontakti Nantes'n kanssa. Godefroid ohjasi aivan huikean hienon toteutuksen ja jatkoa seurasi. Viimeiseksi yhteistyöksi jäi *Wozzeck*. Sen ensi-ilta oli tammikuun alussa enkä ollut kovin onnellinen tästä esityksestä ja ohjauksesta, ja luulen että se henkisesti rasitti minua.

Ja sitten kävi niin kuin kävi. Sain aivoinfarktin ja siihen loppui urani kapellimestarina.

Minulla oli siinä vaiheessa kesken Paciuksen oopperan *Loreley* konserttiesityksen ja levytyksen valmistelu Lahti Sinfonian ja Dominante-kuoron kanssa. Olin päässyt jo aika pitkälle laulajien kanssa ja Dominantellekin olin pitänyt pari harjoitusta. Nyt minun oli luovuttava projektista, mutta onneksi Osmo Vänskällä oli mahdollisuus perehtyä kappaleeseen ja hän toteutti erinomaisen levytyksen.

Olin kuuntelemassa kenraaliharjoitusta. Istuin Lahden Sibeliustalon parvella ja kun laulajat huomasivat minut, he tulivat tauolla sinne ja kyselivät kuntoani. Se oli hyvin lämminhenkinen hetki, hieno kokemus, jota en unohda. Illalla oli konsertti ja se oli suuri menestys.

Olen seurannut konsertteja ja oopperaa kiinteästi, mutta mitään en ole enää johtanut. Tottelin lääkäreitä. Alkuun toimeettomuus oli aika raskasta, oli vaikeata lopettaa. Johtaminen on ihan kivaa, mutta yhtä kivaa on produktioiden suunnitteleminen, ja se jäi nyt kokonaan pois. Löysin kotoa toteutumattomat suunnitelmani, ja niitä oli aika paljon. Olin ollut aktiivisesti mukana kulissien takana tuomassa Kansallisoopperaan Paciuksen *Kung Karls jaktia*, ja olisin sen johtanut itse, mutta nyt en nostanut sormeakaan.

Toivuin hämmästyttävän hyvin ja nopeasti eikä minulla ole mitään valittamista. Mutta infarkti toistui kaksi vuotta myöhemmin. Ensimmäinen oli helmikuussa 2003, toinen 2005. Siitä ei jäänyt sen kummempia jälkiä. Lapseni ovat sitä mieltä, että se toinen infarkti puhdisti ensimmäinen jälkiä. Ei se ainakaan tilannetta huonontanut.

Olen ollut näköalapaikalla. Minä olen nähnyt pitkällä matkallani sen, miten yhteiskunta muuttuu ja sen myötä yhteiskunnan juurista nouseva oopperamaailma.

Olen nähnyt siirtymisen vanhasta oopperatalosta uuteen. Silloin kun uuteen taloon siirryttiin, toivoin että jotakin siitä hyvästä hengestä, jota pienessä talossa oli, voitaisiin ottaa mukaan. Se oli harras toivomus. Siellä pienessä talossa oli tosi hyvä olla.

On ollut kiva olla mukana projektissa nimeltä suomalaisen oopperan kehitys 1900-luvun toisella puoliskolla. Minulla on ollut onni päästä orkesterimonttuun ja tuon taidemuodon kimppuun juuri sen kiintoisimmalla hetkellä. Sain olla mukana melkein 50 vuotta ja olen voinut kokea enemmän kuin monella muulla on koskaan ollut mahdollisuus. Se oli minun lottovoittoni.