

Opinnäytetyö (AMK)

Koulutus: musiikkipedagogi

Opinnäytetyön valmistumisvuosi 2017

Katariina Lehtinen

**A. RANSKALAISTA
KAMARIMUSIIKKIA
EKUMEEENISESSA
TAIDEKAPPELISSA 29.10.2017**

**B. RANSKALAINEN
HUILUKOULU SOITTOTAITONI
TAUSTAVOIMANA**

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Koulutus: musiikkipedagogi

Opinnäytetyön valmistumisajankohta 2017 | Sivumäärä 26

Katariina Lehtinen

RANSKALAINEN HUILUKOULU SOITTOTAITONI TAUSTAVOIMANA

Opinnäytetyöni muodostuu kahdesta osiosta, taiteellisesta ja kirjallisesta, ja niillä molemmilla on yhtä suuri painoarvo. Taiteellinen osio oli Turun Ekumeenisessa taidekappelissa 29.10.2017 järjestetty konsertti. Konserttitaltiointi ja -ohjelma ovat tämän opinnäytetyön liitteenä. Valtaosa konsertissa esitetyistä teoksista oli ranskalaisten taiteilijoiden idiomaattisesti huilulle ja harpulle tai huilulle ja pianolle säveltämiä teoksia. Yhdessä teoksessa soitinvalikoimaa lisäsi mukana ollut viulu.

Opinnäytetyön kirjallisessa osassa selvitetään ranskalaista huilukoulu sen yli 300-vuotisen historian pohjalta. Lisäksi selvennetään sitä, miten ranskalainen huilukoulu tuli Suomeen vasta noin 50 vuotta sitten.

ASIASANAT:

Ranskalainen huilukoulu, ranskalainen koulukunta, saksalainen koulukunta, Pariisin konservatorio, Böhm-huilu

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree programme: Music Pedagogue

Completion year of the thesis 2017 | Total number of pages 26

Katariina Lehtinen

THE FRENCH SCHOOL AS MY FLUTISTIC BACKGROUND

[Click here to enter text.](#)

The thesis consists of two parts, the artistic and the written part, both of which bear the same value. The artistic part was the concert given in the St. Henry's Ecumenical Art Chapel in Turku the 29th of October 2017. The recording and the program of the concert are attached in this thesis. The greater part of the program included idiomatic French chamber music for the flute and the harp or for the flute and the piano. One of the pieces was composed for the flute, the violin and the harp.

The written part of this thesis defines the French Flute School on the basis of its over 300-year-old history. In addition, it is clarified, how the French Flute School came to Finland only about 50 years ago.

KEYWORDS:

French Flute School, French Style, German Style, Paris Conservatoire, Boehm Flute

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 KOULUKUNNAT ERI VUOSISATOINA	6
2.1 Koulukunnat 1700-luvulla	6
2.2 Koulukunnat 1800-luvulla	7
2.3 Koulukunnat 1900-luvun lopulla	9
3 RANSKALAINEN HUILUKOULU	11
4 SAKSALAISEN JA RANSKALAISEN KOULUKUNNAN EROT	14
5 RANSKALAISEN KOULUKUNNAN TULO SUOMEEN	16
6 UNIVERSAALI HUILUKOULU	19
LÄHTEET	20

LIITTEET

Liite 1. Konserttiohjelma

1 JOHDANTO

Kipinä Ranskan kieleen ja kulttuuriin syntyi jo varhain lapsuudessani, ja olen myös viettänyt pidempiä aikoja Ranskassa, mitä kautta olen päässyt tutustumaan ranskalaiseen mentaliteettiin ja elämäntapaan. Lisäksi opiskelin Turun yliopistossa pääaineenani ranskaa vuosina 1997–2003. Samankaltaista intohimoa olen kokenut myös musiikin alalla ranskalaista musiikkia kohtaan. Ranskalainen huilukoulu on keskeinen huilun opetusmetodi, ja suuri osa huilun repertuaarista koostuu ranskalaisista teoksista. Kaikki nämä seikat vaikuttivat aiheen valikoitumiseen.

Huilunsoiton opiskelu perustuu enimmäkseen ikaikaiseen ns. mestari–kisälli–oppipoika-suhteeseen. Se tarkoittaa sitä, että vanhempi ja kokeneempi huilunsoittaja opettaa esimerkillään nuorempaansa. Opetustilanteessa ovat läsnä vain nämä kaksi henkilöä, mestari ja oppipoika. Opetustilanne toistuu mahdollisimman usein, joskus jopa päivittäin, ja se saattaa kestää monia vuosia. Kiltalaitoksen aikaan oppipojasta tuli ensin kisälli ja myöhemmin kypsyiskauden jälkeen mestari.

Itse olen opiskellut hyvin pitkän ajanjakson Ilari Lehtisen oppilaana Turun Konservatoriossa ja sen jälkeen vielä täydentänyt opintojani Hannu Lehtisen johdolla Turun ammattikorkeakoulussa. Mestarikursseilla opettajinani ovat olleet Rachel Brown, Patrick Gallois, Camilla Hoitenga ja John Wion.

Äskettäin ilmestyneessä Rondo-lehdessä (9/2017, 32–36) on Jussi Vilkun artikkeli, jonka otsikkona on *Huilistiemme esi-isät*. Vilkuna arvioi, että opettajistani Ilari Lehtisen tausta viittaa yli 300 vuotta vanhaan ranskalaiseen huilukouluun, jonka esi-isänä pidetään Jacques "le Romain" Hotteterrea (1674–1763). Toisen opettajani Hannu Lehtisen huilustinen sukupuu johtaa Vilkun mukaan Johann Joachim Quantziin (1697–1773), jota pidetään saksalaisen koulukunnan luojana. Nikolaus Deliuksen artikkelia (Tibia 3/82) mukailleen Hannu Lehtinen on laskenut olevansa Quantzin suora perillinen kymmenennessä polvessa (Huilisti 3/1997, 9). Hotteterre julkaisi huilukoulunsa *Principes de la flûte* jo vuonna 1707. Quantzin kuuluisa kirja *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* ilmestyi painosta vuonna 1752. Tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa etsin vastausta seuraavaan kysymykseen: Onko Jussi Vilkuna oikeassa, kun hän väittää, että erilaisia huilunsoiton koulukuntia olisi yhä edelleen olemassa?

2 KOULUKUNNAT ERI VUOSISATOINA

2.1 Koulukunnat 1700-luvulla

Hotteterren kirja levisi Euroopassa monina uusintapainoksina 1700-luvun alkupuolella. Se on puhtaasti huilun soittamisen ohjekirja, ikään kuin huilun käyttöohjekirja, manuaali. Sen sijaan Quantzin teos sisältää ohjeita kaikille muusikoille ja arvokkaita pohdintoja musiikin tyylikysymyksistä. Quantzin kirja käännettiin pian myös ranskaksi, joten sen vaikutusalue oli ehkä laajempi kuin Hotteterren. Kumpikaan kirjailija ei puhu ”koulukunnasta”, mutta Quantzin analyysit tyylistä paljastavat, että oli olemassa erilaisia kansallisia soittotyylejä, joita voimme kutsua koulukunniksi.

Pitkällä ulkomaanmatkallaan Quantz oleskeli ensin Italiassa 1724–1726, sitten Pariisissa ja Lontoossa 1726–1727. Elämäkerrassaan Hiller (1784, 200–231, Quantzin omaelämäkerta [julkaistu Kirsi Tikan suomentamana Huilisti-lehdessä 1/1998]) kertoo, että kun Quantz oli palannut matkalta Dresdeniin ja saanut paikan orkesterisoittajana, hän alkoi yhdessä konserttimestari Georg Pisendelin kanssa kehittää kokemustensa pohjalta uutta ”sekoitettua tyyliä”, joka yhdistäisi parhaat puolet Italian ja Ranskan säveltäjien ja esittäjien soittotyyleistä. Tämä *der vermischte Stil* oli saksalainen tyyli, Quantzin koulukunta.

Quantzilla oli Berliiniin muutettuaan vuonna 1741 siellä hyviä oppilaita, jotka veivät hänen kouluansa eteenpäin (ks. Lehtinen 1996, 177). Toisaalta Quantzin omaa huilistitaustaa voidaan pitää ranskalaisena, sillä hänen opettajansa Dresdenissä oli orkesterin ranskalainen soolohuilisti Pierre Gabriel Buffardin (n. 1690–1768), joka mahdollisesti oli saanut soittoonsa vaikutteita Hotteterreltä. Pariisissa Quantz oli tavannut siellä silloiset johtavat huilistit Michel Blavet’n (1700–1768) ja Jacques Christophe Naudot’n (1690–1762), molemmat Hotteterren oppilaita. Heitä Quantz arvosti varmaan kin enemmän kollegoinaan kuin opettajinaan.

Quantz analysoi italialaista ja ranskalaista soittotyyliä kirjansa loppupuolella luvussa XVIII § 52–89. Hän pitää kumpaakin maata edelläkävijänä, mutta löytää molemmista myös paljon arvosteltavaa (§ 62). Hänen mielestään Italiassa ei enää osata säveltää liikuttavia melodioita. Siellä ei enää tehdä majesteettisia eikä laulullisia basso-linjoja eikä niillä ole yhteyttä teoksen melodialinjaan. Harmoniat ovat kuivia ja väliääniniin ei saada sisältöä. Ranskassa (§ 65) pitäydytään liiaksi olemassa oleviin tapoihin ja

sääntöihin, joita kyllä voi soveltaa tanssiin ja juomalauluihin, mutta ei vakavampaan musiikkiin. Ranskassa soitetaan hyvin uskollisesti nuottien mukaan, minkä vuoksi siellä on parempia tuttisoittajia kuin Italiassa. Ranskassa laulajat rakentavat esityksensä enemmän puhutun kielen kuin laulun laadun varaan päinvastoin kuin Italiassa (§ 66).

Quantz jatkaa (§73–74), että Italiassa ei esitetä mitään muuta kuin italialaista musiikkia. Ranskassa sentään on yritetty yhdistää italialaista ja ranskalaista tyyliä, mutta säveltäjät eivät ole osanneet yhdistää italialaista musiikkia ja ranskan kieltä. Ulkomaisilta soittajilta ei ole myöskään haluttu ottaa esimerkkiä. Quantz vertailee hyvin monisanaisesti Italian ja Ranskan musiikkia (§ 76) ja päätyy sanomaan, että edellinen on mielivaltaista ja jälkimmäinen rajoittunutta. Italiassa juhlii laulaminen, kun taas Ranskassa soittaminen. Jos saksalaisia halutaan moittia siitä, että he eivät ole luoneet omaa yksilöllistä tyyliään, niin he ovat kuitenkin avoimia ottamaan vaikutteita ja käyttämään muiden maiden tyylien parhaita puolia (§ 82).

2.2 Koulukunnat 1800-luvulla

Quantz osoittaa sanoissaan niin suurta viisautta, että nykyhuilistikin voi ottaa niistä oppia. Kuitenkin Quantzin saksalaiset seuraajat olivat ajattelutavaltaan ehkä liian paikallaanpysyviä. Vanhoista soittimista ja sointimielikuvista ei 1800-luvulla tahdottu luopua. Huilun historian tärkein innovaatio, saksalaisen Theobald Böhmin luoma sylinterihuilu (1847) ei saanut Saksassa jalansijaa noin sataan (!) vuoteen, kun se Ranskassa auktorisoitiin hyvin nopeasti. Soitinkysymyksestä tuli siis myös koulukunta-asia. Uuden Böhm-huilun innovatiivisuudesta saa hyvän käsityksen Ilari Lehtisen (1998, 20–21) artikkelista *Huilun vallankumous*.

Huilun saksalaisen koulukunnan asenteen paljastaa Böhmin aikaishuulisti Anton Bernhard Fürstenaun lausunto uudesta huilusta: ”*Siinä kuulee jotain muuta soitinta kuin huilua.*” Sen sijaan ranskalainen Hector Berlioz oli Lontoon maailmannäytellyssä juryn jäsenenä, kun se palkitsi kultamitalilla Böhmin uuden huilun vuonna 1851. Hän korosti lausunnossaan, että ”*uuden järjestelmän etu on puupuhaltimien lähes täydellinen puhtaus, mikä tekee mahdolliseksi helposti soittaa sellaisissa sävellajeissa, jotka vanhalla soittimella olivat melkein mahdottomia*” (emt. 20). Jo muutamaa vuotta aiemmin vuonna 1838 Victor Coche oli kirjoittanut Pariisin konservatorion päättäjien luettavaksi lausunnon, jossa hän totesi vanhan huilun epätasaisen äänen, vaikeat sormitukset ja epäpuhtauden verrattuna Böhm-huilun kaikin tavoin parempiin ominaisuuksiin:

A Critical Examination of the comparison between the ordinary flute and the Boehm flute (Dorgeuille 1986, 14).

Hotteterren ja Quantzin jälkeen on kirjoitettu valtava määrä erilaisia huilunsoiton oppaita, huilukouluja. Ardall Powell (1996) luettelee artikkelissaan 178 teosta eri puolilta Eurooppaa ja Amerikkaa. Tämä luettelo ei tietenkään ole täydellinen, eikä siihen sisälly etydikoelmaa. Tästä huilukoulujen moninaisuudesta ei voi vetää sellaista johtopäätöstä, että voisimme niistä löytää koulukuntien määrittelyjä. Osa niistä on varmasti syntynyt repliikkeinä toisilleen tiettyjen kuuluisien esiintyvien huilistien omien soittotapojen formuloin-teina.

Esimerkiksi Leipzigissa painettiin samassa kaupungissa samana vuonna 1880 neljä huilukoulua (Ernesto Köhler, Wilhelm Barge, Emil Wiemershaus, Heinrich Wahls). Toisaalta huilun teknisen kehittymisen myötä tarvittiin uudelle huilulle aina uusi opas. Böhm kehitteli huiluunsa uuden sormitusjärjestelmän 1832, ja sen käyttämisestä opetettiin Carten (1835), Camus'n (1839), Dorusin (1840), Clintonin (1846) Krakampin (1847), Gattermannin (1850), Gariboldin (1850), Rockstron (1863), Haslamin (1868) ja Duverges'n (1870) huilukouluissa. Böhm kirjoitti oman laajan kirjansa vasta vuonna 1871, vaikka oli kyllä julkaissut lyhyemmän raportin uudesta huilustaan 1847. Samanai-kaisesti edellä mainittujen teosten kanssa julkaistiin runsas määrä vanhemman huilun soittamisen oppaita, kun sillekin huilulle riitti kehittäjiä (ks. Toff 1979).

1800-luvun huilukirjallisuuden valtavasta massasta ei erota universaalista asemaa saavuttanutta teosta. Ranskassa otettiin useita painoksia – viimeinen vasta vuonna 1906 – Pariisin konservatorion opettajien Antoine Hugot ja Johann Georg Wunderlich oppikirjasta *Méthode de Flûte* (1804) 4-läppäistä huilua varten. Saksan Leipzi-gissa vaikuttanut Johann George Tromlitz kirjoitti laajan oppikirjan Quantzin hengessä ja perinnettä kunnioittaen: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791). Tromlitzin huilu oli 5-läppäinen. Hän oli myöhemmin niin muutosvastainen, että joutui riitoihin kaikkien edistystä halunneiden kanssa. Anton Bernhard Fürstenau kirjoitti tärkeät oppikirjat vuonna 1824 *Flöten-Schule Op. 42* ja vuonna 1844 *Die Kunst des Flö-tenspiels in theoretisch-practischer Beziehung Op. 138*. Hän kirjoitti myös useita artikke-leita arvostettuun aikakausjulkaisuun *Allgemeine Musikalische Zeitung* puolustaen omia käsityksiään vanhan huilun soinnista ja sen vaatimista erikoisista sormituksista.

Mainittakoon, että Suomessa kirjoitettiin huilukoulu jo vuonna 1907. Sen teki huilisti Ernst Rickelt, joka soitti noin 25 soitantokauden ajan Turun Soitannollisen Seuran orkesterissa 1886–1924 (ks. Hannu Lehtinen 1983). Hänen teoksestaan otettiin jopa neljä painosta (viimeinen v. 1925, yhteensä 900 kappaletta), mutta se painui melko nopeasti unholaan, koska siinä opetettiin käyttämään vanhanaikaista kartiohuilua. Suurin osa Suomen orkesterien huilisteista oli vieraskielisiä ulkomailta tulleita eivätkä he siten voineet käyttää Rickeltin huilukoulua opetuksessaan. Niinpä yleisimmät Suomessa käytetyt huilukoulut olivat 1980-luvulle saakka Emil Prillin *Schule für die Böhm-Flöte* (1905) ja Ernesto Köhlerin *Flöten-Schule* (1880). Olen itsekin saanut huilun alkuopetuksen Prillin Huilukoulun mukaan.

2.3 Koulukunnat 1900-luvun lopulla

Kun 1900-luvun loppupuolen huilisteilta kyseltiin, onko huilunsoitossa olemassa koulukuntia, saatiin vastuksia molempiin suuntiin. Juho Alvas sanoi haastattelussa (Dyer 1983), että on saksalainen ja ranskalainen koulukunta ja että niillä on suuri ero: ranskalaisilla on vibraton käyttö nopeampaa ja ekspressiivisempää. Myös Peter-Lukas Graf (Müller, 1987, 20) on samaa mieltä siitä, että vibrato on koulukuntien kiistakapula. Edward Blakeman (1989, 62) piti Marcel Moysea elämänsä (1889–1984) loppuaikana viimeisenä autenttisen ranskalaisen huilukoulun guruna ja linkkinä Paul Taffaneliin. Jochen Gärtner (1981, 55) näkee selvän eron vibraton tuottamisessa ranskalaisten ja saksalaisten huilistien välillä.

Sen sijaan William Bennett uskoo, ettei kansallisia tyylejä enää ole, vaan kaikki ovat enemmän tai vähemmän hyviä huilisteja (Müller 1987, 51–52). Samoin sanoo Kurt Redel, joka vuodesta 1938 alkoi opiskella ranskalaisen koulun mukaisesti ja oli siten edeltäjä saksalaisen koulukunnan alueella. Hänen mielestään ranskalainen oppimateriaali oli erinomaista ja se alkoi muuttaa saksalaista soittotyyliä ranskalaiseen suuntaan (Müller 1987, 98–99). Sveitsiläinen André Jaunet sanoo, että 1930-luvulla ranskalainen koulu oli huipussaan, mutta 50 vuotta myöhemmin kansainvälinen vaihto opettajien ja oppilaitten kesken on ollut niin tehokasta, että koulukuntien erot ovat supistuneet (Müller 1986, 5). Myös Gustav Scheck (1975, 70) pitää 1930-lukua käännekohtana, jolloin saksalaiset huilistit ja hän itse alkoivat tietoisesti oppia huilun soittamista ranskalaisilta huilisteilta.

Haastattelussaan András Adorján sanoo (Gustavsson 1986, 49), että ”meillä **oli** kaksi koulukuntaa, mutta on harmi, ettei niitä enää ole. On aina hyvä, että samaan asiaan on kaksi näkökulmaa. Mielestäni kummankin koulun parhaat puolet ovat sekoittuneet yhdeksi ainoaksi kouluksi, jota minä edustan... Luulen, että edustan enemmän ranskalaista koulua, mutta saksalaisella tyylillä on ollut minuun suuri vaikutus.”

Amerikkalainen Julius Baker (Müller 1987, 37) ei näe mitään koulukuntaeroja huilistien välillä ja toteaa, että levytyksiä ja vaikutteita on helppo saada eri puolilta. Kuitenkin hän huomauttaa, että USA:ssa on pitkä ranskalaisen koulun traditio, koska sinne muutti merkittäviä huilisteja Ranskasta jo aivan 1900-luvun alusta lähtien (Barrère, Laurent, Moyse ja myöhemmin Debost). Amerikan mantereen tilanteesta antaa kuitenkin selkeämmän kuvan Nancy Toff (2005, 4–5): hänen mielestään George Barrère (1876–1944) loi USA:ssa ranskalaisen huilukoulun tradition, koska muutettuaan New Yorkiin vuonna 1905 hän toimi aktiivisesti ja monipuolisesti Pariisin kokemustensa tuomiseksi sinne. Hän sai William S. Haynesin rakentamaan hopeahuilut ranskalaiseen tyyliin (”French model”) ja opetti Juilliardin esittävien taiteiden koulussa oman opettajansa Paul Taffanelin metodeilla. Barrèrea onkin kutsuttu ”Amerikan huilistien isoisäksi”, jonka oppilaat – eräs heistä edellä mainittu Julius Baker – asettuivat kaikille tärkeimmille paikoille levittämään ranskalaisen tyylin mukaista soittotapaa (emt. 322–323).

3 RANSKALAINEN HUILUKOULU

Edellisiä kirjoittajia ajallisesti rajoitetummaksi ranskalaisen huilukoulun arvioi Claude Dorgeuille (1986, kirjan ensipainos 1983), joka jo kirjansa otsikossa määrittää ranskalaisen 'huilukoulun' alkaneen vuonna 1860 ja päättyneen 1950. Pekka Lappalainen (2000, 6) yhtyy tähän näkemykseen, mutta puhuu 'koulukunnasta'. Mielestäni sopivampi lähtökohta ranskalaiselle 'huilukoululle' Dorgeuillen tarkoittamassa mielessä kuin vuosi 1850 on vuosi 1793, jolloin Pariisin konservatorion huilunsoiton opettajiksi pestattiin Francois Devienne, Antoine Hugot ja Scheitzoeffer sekä kaksi vuotta myöhemmin vielä mainittu Wunderlich ja Duverger (ks. Fig. 1, Comte 1997, 70). Ranskan vallankumouksen periaatteiden mukaisesti tuolloin alkoi kaikille kansalaisille suunnattu korkeatasoinen huilunsoiton opetus – kunhan läpäisi konservatorion pääsykokeen. Tätä laitosta voi pitää suorana perinteen jatkajana sille ranskalaiselle koulukunnalle, jonka ensimmäiset edustajat olivat Bourbon-kuninkaiden edellä mainitut hovimuusikot Hotteterre ja Blavet.

Nyt Pariisin konservatorion opetus oli järjestetty ankaran keskitetysti siten, että se oli maan ylin musiikin oppilaitos, jota alueelliset konservatoriot palvelivat lähettämällä parhaat oppilaansa sinne. Opettajat kokoontuivat säännöllisesti suunnittelemaan opetusta, tekemään oppimateriaalia ja arvioimaan oppilaitten suorituksia. Oppilaat saivat suorittaa tutkintoja vasta, kun he olivat saavuttaneet tietyt soittotekniset edellytykset, suoritustasot. Viimeisen tutkinnon nimikkeeksi vakiintui "premier prix".

Pariisin konservatorion suoritusjärjestelmä vakiintui nopeasti sellaiseksi, että loppututkinnon soittajien tärkeimmäksi tehtäväksi tuli esittää tutkintoa varten tilattu vaikea huilusävellys, ns. kilpailukappale. Ensimmäinen tilaus oli Benoît Tranquille Berbiguierin *Huilukonsertto nro 5* vuonna 1824. Seuraavat kymmenen tutkintosävellystä olivat konservatorion professori Jean Louis Tuloun tekemiä virtuoosikappaleita (vuodesta 1832 vuoteen 1860), joitten sisältöä voi kuvata professorien listaksi soittovaikeuksista. Niiden myötä tutkinto saavutti kuitenkin arvostetun ja ehkä hieman pelätyinkin aseman. Työelämän parhaille paikoille pääseminen edellytti nyt tuon premier prix'n suorittamista.

Pariisin konservatorion kilpailukappaleet on listattu vuosilta 1824–2015 osoitteessa www.larry.krantz.com/concours.htm. Pariisin konservatorion tutkintojärjestys on säilynyt laitoksen perustamisesta lähtien lähes muuttumattomana. Tilaussävellyksissä on aina sovellettu uusimpia soittamisen ja säveltämisen innovaatioita. Jo tämän listan lyhyt selailu antaa kuvan siitä, miten puuduttavan pitkistä variaatioteoksista (esim.

Tulou'n *Solo*-nimiset teokset) päädyttiin aivan 1800-luvun lopulla lyhyempiin, monipuolimpiin ja ilmaisurikkaampiin sävellyksiin (esim. Fauré: *Fantasie* v. 1898). Mozartin *D-duuri-huilukonsertto* on listalla ensi kertaa v. 1918; vaatimuksena oli myös Taffanelin kadenssi konserton I osaan. Vuodesta 1970 lähtien kokelailta alettiin vaatia vähintään kahden erityylisten teoksen soittamista. Siten Johann Sebastian Bachin *e-molli-huilusonaatti* pääsi listalle ensimmäistä kertaa vuonna 1986. Tämän kehityskulun voi nähdä ilmauksena siitä, että viime aikoina Pariisin konservatorio on tietoisesti pyrkinyt tekemään virtuoosisuutta korostavasta tutkinnostaan yleispätevämmän ja enemmän muusikkoutta vaativan. Tämä seikkahan on aina ollut saksalaisen koulukunnan päätavoitteena. Listalla onkin vuoden 2011 kohdalla sivuhuomautus, että tästä lähtien ei enää puhuta ”premier prix'stä” loppututkintona, vaan että se on alempi tutkinto.

Monet listan teoksista ovat päätyneet myös kansainvälisten huilukilpailujen pakollisiksi tehtäviksi. Larry Krantzin listalla mainitaan yhteensä 240 soittotehtävää. Niistä 40 olen harjoitellut ohjelmistooni, ja julkisesti tai oppilaitokseni kurssitutkinnoissa olen soittanut niistä 15 teosta. Viimeisimmässä Turun ammattikorkeakoulun opinnäytetyöhön kuuluvassa konsertissani lokakuussa 2017 soitin mm. Henri Dutilleux'n *Sonatinen*, joka oli Pariisin konservatorion kilpailukappale vuonna 1943. Pääaineen loppututkinnossani (A-kurssitutkinto) soitin Jacques Ibertin *Huilukonserton*, joka oli vuoden 1934 kilpailukappale.

Pariisin konservatorion opetusmetodi oli ja on yhä edelleen sellainen, että opetus tapahtuu kyllä edellä mainitsemaani tavalla mestari–kisälli–oppipoika, mutta siten, että opetustilannetta kuuntelevat kaikki huiluoppilaat luokkana. Tämä menettely valmentaa oppilaita kohtaamaan esitystilanteen ja koului heitä sietämään esiintymisjännitystä. Se luo oppilaiden kesken paitsi kilpailemista myös keskinäistä vuorovaikutusta, mikä osaltaan saattaa auttaa joissakin ongelmatilanteissa löytämään ratkaisun.

Pekka Lappalainen (2000, 6) pitää ranskalaisen koulukunnan ja koko modernin huilunsoiton isänä Pariisin konservatorion professorin paikan vuonna 1893 saanutta Paul Taffanelia (1844–1908, ks. Dorgeuille 1986, 12–18). Hänen oppilaansa ja oppilaitten oppilaat ovat pitkälti nykyisen universaalien huilunsoittotyylin laventajat. Omalla toiminnallaan Taffanel huipensi sata vuotta aiemmin alkaneen Pariisin konservatorion opetusmetodin. Hän oli tärkeä myös säveltäjänä ja uusien sävellysten tilaajana. Vuonna 1879 hän perusti yhdistyksen, jonka päätarkoitus oli edistää puupuhaltimien soittokulttuuria: *Société de musique de chambre pour instruments à vent*. Ikään kuin esimerkiksi Taffanel oli säveltänyt 1876 *Puhallinkvinteton*, ja nyt uusi seura tilasi erilaisille esityskokoonpanoille

runsaasti kamarimusiikkia, jota yhdistyksen jäsenet esittivät konserteissaan Pariisissa ja myös ulkomailla.

Konservatorion professorina Taffanel sävelsi useita huilusävellyksiä, joita käytettiin myös kilpailukappaleina. Taffanelin laaja etydikokoelman ilmestyi vasta hänen kuoltuaan hänen oppilaansa Philippe Gaubert'in täydentämänä vuonna 1923: *Méthode complète de flûte*. Tähän teokseen huilistit suhtautuvat kuin *Raamattuun*, ja sen myötä ranskalainen huilukoulu oli saavuttanut sen huipentumansa, josta eräät edellä mainitut huilistit ovat puhuneet 1930-luvun ilmiönä.

4 SAKSALAISEN JA RANSKALAISEN KOULUKUNNAN EROT

Huilun saksalaisella ja ranskalaisella koulukunnalla oli varmasti yhteinen tavoite kasvat-
taa hyviä huilisteja. Perinteet ja erilaiset kulttuuriset olosuhteet johtivat ne 1800-luvulla
erilaisiin toimintatapoihin, minkä seurauksena ne edelleen kasvoivat eri suuntiin. Jochen
Gärtner (1981, 30) viittaa siihen, että saksaa puhuvissa maissa suuri vaikuttaja oli viulu-
taiteilija ja säveltäjä Ludwig Spohr. Hän julkaisi vuonna 1832 teoksensa *Violinschule*,
jota voidaan pitää saksalaisen viulukoulun perustana. Hänen (emt. 32) mielestään vib-
rato tarkoittaa ”espressiivistä vibratoa”, jota käytetään vain musikaalisesti tärkeissä dra-
maattisissa huippukohtissa tai lyyrisissä muutoskohtissa, mutta sitä ei pitänyt käyttää
ääneen lisättynä väritystekijänä koko soittamisen ajan, mikä taas vähitellen tuli tavaksi
romaanisissa maissa. Spohrin oppeja sovelsi huilunsoittoon Anton Bernhard Fürstenau
oppikirjassaan *Die Kunst des Flötenspiels* vuonna 1834.

Pohjoisissa maissa, Saksassa, Englannissa ja Skandinaviassa, joissa suo-
sittiin suoraa ja suurta huilun ääntä, vibratoon suhtauduttiin kitschinä, kun taas Rans-
kassa sitä pidettiin itsestään selvänä espressivon välineenä. Vibrato ei kuitenkaan saa-
nut olla *chevrotement* eli tiheä, mäkättävä kurkkuvibrato (emt. 39).

Gärtner kertoo hyvin seikkaperäisesti, mikä oli tärkein erottava tekijä kou-
lukuntien välillä. Se oli vibrato. Saksalaisille se on ollut selvästi ratkaisematon ongelma.
Saksalaiset huilistit (emt. 53–55) kuten Martin Gümbel 1957 ja Herbert Kölbel 1966 kir-
joittivat, että vibrato tehdään pallealla, *mit dem Zwerchfell*. Gärtner todistaa röntgenku-
villaan, että se ei ole mahdollista. Hänen mielestään parempi lähtökohta voisi olla Maxi-
milian Schwedlerin jo 1897 ehdottama äänihuulten jännittämiseen perustuva vibraton
tuottaminen.

Ranskassa Adrien Girard 1953 ja Réne le Roy 1966 eivät olleet huolissaan
siitä, miten vibrato tehdään, vaan he sanoivat, ettei sitä tarvitse erikseen harjoitella. On
vain osattava täydellinen palleahengitys ja suora hyvin tuotettu ääni saa itsestään vibra-
tolisän, kun pallean ja vatsanpohjan lihaksia ei jännitetä turhaan. Marcel Moyse ei ana-
lysoinut vibratoa tarkemmin teoksessaan *De la Sonorité* 1934. Ranskalaiset siis suhtau-
tuivat vibratoon itsestäänselvyytensä. Se oli osa ääntä, ei koriste. Jean-Pierre Rampal
sanoi Gärtnerille, että ranskalaishuilistit ovat aina vibreeranneet ja että ilman vibratoa

ääni ei soi. He siis karsastivat metodeja, jotka pyrkivät vibraton systemaattiseen harjoittamiseen.

Ranskalaishuilistit alkoivat suosia metallista valmistettuja huiluja, etenkin kun pariisilainen Louis Lot alkoi tehdä Böhmin huiluja hopeasta 1870-luvulla. Kun muotiin tulivat nk. avoläpät, alettiin näitä huiluja kutsua ranskalaismallisiksi (French model, Toff 1979, 72). Amerikassa huilunrakentaja William Haynes valmisti ensimmäisen hopeahuilunsa vuonna 1912. Puun tilalle tuli hopea, koska äänestä tuli loisteliaampi. Ranskalainen koulukunta suosi hopeahuilua, koska sen avulla pystyi paremmin kontrolloimaan äänen väriä (Toff 1979, 188). Nykyään nämä ranskalaismalliset huilut ovat yleisimpiä, ja itsekin käytän sellaista.

5 RANSKALAISEN KOULUKUNNAN TULO SUOMEEN

Pekka Lappalainen (2000, 9) pitää suomalaisen huilunsoiton isänä Juho Alvasta (1919–2008) ja väittää tämän edustaneen ranskalaista koulukuntaa. Alvas on itse analysoinut taustaansa siten hieman vaillinaisesti (Dyer 1983, 10–12), että hänen kertomustensa painopiste on opinnoissa Pariisissa. Hän pääsi kuitenkin ulkomaille opiskelemaan vasta varsin myöhään 1950-luvulla.

Alvaksen nuoruusajan opettaja oli hänen oma isänsä Hanns Alvas, joka oli saanut alkeisopetusta Berliinin sotilassoittajien oppilaitoksessa ja kävi sittemmin Viipurissa työskennellessään soitantokaudella 1913–1914 Pietarissa venäläisen professori Semenovin luona yksityistunneilla Böhm-huilua opiskelemassa. Siellä hän oppi käyttämään vibratoa ja joutui opiskelemaan uudet erilaiset sormitukset. Hanns Alvaksen tausta on siis saksalaisen huilukoulun mukainen. Myös nuoren Juho Alvaksen seuraavat opettajat Josef Rauttenbacher ja Michele Orlando (Turunen 2009, 33) olivat saksalaisen koulukunnan soittajia.

Juho Alvaksen haastattelusta ei ilmene, milloin ja kuinka pitkään hän opiskeli ulkomailla. Ranskassa hän otti yksityistunteja neljältä opettajalta, joista aina mainitaan heistä nimekkäin René Le Roy, joka kuitenkin oli enimmäkseen muualla kuin Pariisissa Alvaksen ollessa siellä. Alvas kertoo (Dyer 1983, 11) ensimmäisestä tunnistaan Herichen luona, että tämä soitti ranskalaisittain hyvin pienellä ansatsilla. Kun Alvas sitten soitti näytteeksi ja ”puhalsi oikein tosissaan”, niin ovi aukeni ja Herichen vaimo kysyi ihmeissään: ”*Kuka täällä soittaa?*”

Samantapaisesta kokemuksesta noin kymmenen vuotta myöhemmin kertoo Ilari Lehtinen (2017), että kun hän osallistui vuonna 1968 Jean-Pierre Rampalin mestarikurssille, tämä ohjasi Mozartin *Huilukonsertossa* soittamaan fortet ei liian kovaa, jottei sointi muuttuisi plastisesta robustiksi. Toisaalta Rampal sanoi Lehtisen soittaessa Darius Milhaud’n *Sonatinea*, ”do not vanish”, älä katoa, kun tämä soitti säveltäjän vaatimaa pianissimoa. Ranskalainen koulukunta siis karttoi äärimmäisiä dynaamisia asteikkoja, koska soinnin piti aina olla silotellun siisti ja jokaisen yksityiskohdan selkeästi kuultavissa.

Vaikka Pariisissa Alvaksen yksityistunneilla soitettiin Taffanelin oppikirjan mukaisesti asteikkoja ja ohjelmistokappaleita, Alvas ei perehtynyt omakohtaisesti

Pariisin konservatorion systemaattisuuteen. Hän tutustui moniin ranskalaisiin huiluteoksiin ja toi matkalta mukanaan ison pinon nuotteja. Hän soitti Yleisradiossa kuukausittain ”ranskalaista huilumusiikkia”.

Alvas ohittaa opintonsa Itävallassa lauseella: ”...paras opiskelupaikka oli kuitenkin Wienissä. Hans Reznicek oli erinomainen opettaja...” Reznicekiä (1910–1979) voitaneen pitää varsin arvostettuna saksalaisen koulukunnan soittajana. Mikael Helasvuo (Turunen 2009, 41) tiedottaa, että Alvas oli myös Suomessa pidettyjen Severino Gazzellonin mestarikurssien aktiivioppilana ja kävi Marcel Moysen kurssilla.

Opintomatkojensa jälkeen Alvas piti täysimittaisen resitaalin Helsingissä vuonna 1962. Matkojen seurauksena Alvas hylkäsi raskasliikkeisen puuhuilunsa ja siirtyi käyttämään avoläppäistä ranskalaismallista hopeahuilua, mikä silloin oli Suomessa vielä harvinaista (ibidem).

En siis pidä Alvasta puhtaana ranskalaisen koulukunnan edustajana, kun hän vuonna 1957 aloitti Sibelius-Akatemian huilunsoiton opettajana. Opetuksessaan hän kuitenkin korosti sitä asennetta, että huilun ääneen on tavoiteltava ranskalaisten ihanteitten mukaista sointia. Monet Alvaksen oppilasta lähtivätkin sitten pitemmiksi ajoiksi ulkomaille opiskelemaan – enimmäkseen ranskalaisen huilukoulun mukaisesti kaunista laulavaa sointia ja täsmällistä sujuvaa tekniikkaa etsimään.

Juho Alvas halusi yhdistää kahden tradition parhaat puolet. Orkesterissa ei kapeahko ranskalainen ääni kantanut tarpeeksi eikä saksalainen suoraviivaisempi puhallustapa resonoinut kyllin rikkaasti. Suomessa oltiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa ranskalaisten sävyjen etsinnässä alussa. Huilun soinnin ääripäissä olevat värit puuttuivat vielä. Alvas toi modernin ranskalaisen huilukoulun periaatteet Suomeen. Nykyään kaikkien huilistiemme instrumentaalinen ihanne ja perusosaaminen perustuvat ranskalaisen koulun ajatuksille. Juho Alvas pyrki ja onnistui yhdistämään parhaita piirteitä saksalaisesta ja ranskalaisesta koulukunnasta ja teki synteessin näkyväksi niin omassa soitossaan kuin opetuksessaan (Turunen 2009, 53, 57, 67 ja 70).

Suomeen ensikosketukset ranskalaisesta huilukoulusta tulivat siis Turusen yhteenvedon mukaan Alvaksen opintomatkan tuliaisena vasta aivan 1950-luvun lopussa. Tämän jälkeen kehitys oli räjähdysmäistä, sillä pitemmät ulkomaiset opinnot alkoi seuraava huilistisukupolvi lähes välittömästi: Ilpo Mansnerus opiskeli Berliinissä 1963–

1966 Karl-Heinz Zöllnerin oppilaana ja sitten Mikael Helasvuo 1968–1969, Ilari Lehtinen 1969–1971 ja Liisa Ruoho 1972–1973 Freiburgissa Aurèle Nicolet'n oppilaina. Opintojensa jälkeen he palasivat Suomeen ja opettivat oppilailleen ranskalaisen koulukunnan mukaista huilunsoittoa.

Saksalaisen huilukoulukunnan sulautuminen ranskalaiseen alkoi, kuten edellä olen esitellyt 1930-luvun lopulta lähtien (Redel, Scheck), mutta sen vastustus oli edelleen pönteä. Gärtner (1981, 42) sanoo, että ranskalaisen koulukunnan suuri arvostelija berliniläinen Georg Müller moitti 1940-luvulla oppilastaan: ”*Soitat aivan kuin Scheck*”. Vielä vuonna 1954 hän julkaisi kirjan mielipiteittensä ilmaukseksi. Saksassa sulautuminen oli pitkä prosessi, koska siellä oli paljon huilisteja ja vuosisatainen traditio.

Suomessa huilisteja oli vain kourallinen. Ammatillisia työpaikkoja tarjosivat 1950-luvulla neljä orkesteria (9 virkaa) ja kymmenkunta varuskuntien soittokuntaa (noin 15 vakanssia). Sibelius-Akatemian ensimmäinen päätoiminen opettajan paikka perustettiin vasta vuonna 1981. Suomessa ranskalaisen huilukoulukunnan leviäminen tapahtui ripeästi, sillä 1970-luvun alusta lähtien musiikkioppilaitokset perustivat kiivaassa tahdissa opettajanpaikkoja huilunsoiton harrastuksen lisääntyessä räjähdysmäisesti. Tätä tilannetta yritti Suomen Huiluseura kartoittaa kysymällä kaikista Suomen musiikkioppilaitoksista opettajien ja oppilaitten määrää. Tutkimuksen tulos on varsin sekava, sillä opettajanimikkeet eivät olleet vakiintuneet ja tuntiopettajat saattoivat opettaa useammassa laitoksessa yhtäaikaan (Dyer 1983, 5–7). Kuitenkin kun Suomen Huiluseura ry. perustettiin 1983, arvioitiin, että Suomessa oli noin 5 000 huilua soittavaa henkilöä, joista 2 000 opiskeli jossakin musiikkioppilaitoksessa (Dyer 1983, 2). Kuvaavaa on, että Tampereen Huiluklubi kutsui ensimmäisessä kokouksessaan 19.12.1981 kunniapuheenjohtajakseen professori Aurèle Nicolet'n.

6 UNIVERSAALI HUILUKOULU

Vaikka nykyään ei sanota, että olisi olemassa erilaisia huilunsoiton koulukuntia, on historiallinen tosiasia, että on ollut olemassa erittäin pitkän ajan sekä ranskalainen että saksalainen koulukunta. Näitä erilaisia katsantokatoja voi erottaa nykyisten huilistien taustoissa ja jopa soittotavoissa. André Jaunet erittelee parhaiten ja laajimmin vielä ehkä jopa 1960-luvulla vallinnutta tilannetta: *"Pariisi on ennen kaikkea virtuoosien koulutuspaikka, joiden taito nojaa painavasti 'intuitioon'. Saksassa teoreettinen käytäntö kouluttaa kokonaisvaltaista muusikkoa. Niinpä Pariisissa, missä pääasiassa opetetaan tekniikkaa, esiintyy enemmän ihmelapsia, kun taas Saksassa pyritään siihen, että saavutettaisiin tasapaino taiteellisten ja älyllisten kykyjen jakamisen välillä"* (Müller 1986, 5).

Koska vaikutteiden saaminen on nykymaailmassa helppoa, kaikki huilistit alkavat muistuttaa entistä enemmän toisiaan. Jussi Vilkun kirjoitukseni alussa lausumaan kysymykseen vastaan, että koulukuntia ei enää ole, ne ovat huilunsoiton historiaa. Kaikki huilistit – itseni mukaan lukien – ovat hankkineet itselleen hyvän koulutuksen, jonka voi sanoa koostuvan entisten eri koulukuntien parhaiden puolien sulauttamisesta yhdeksi universaaliksi huilukouluksi.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Boehm, Theobald: *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical and Artistic Aspects*. München, 1871. Translated into English by Dayton C. Miller. Dover Publications, Inc. New York, 1964.

Dorgeuille, Claude: *The French Flute School 1860–1950*. Translated and edited by Edward Blakeman. Tony Bingham, London, 1986. Ranskankielinen 1. painos 1983.

Gärtner, Jochen: *The Vibrato of the Flutist*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1981.

Hiller, Johann Adam: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. Leipzig, 1784. Faximile: Edition Peters, Leipzig, 1975.

Hotteterre, Jacques (le Romain): *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, et du haut-bois, diviséz par traitéz, op.1*. Paris, 1707.

Lappalainen, Pekka: *Huilunsoitto, kokemuksia ja näkemyksiä huilunsoitosta ranskalaisen koulukunnan perinteen pohjalta*. Sibelius-Akatemia, ms, lisensiaatin työ, 2000.

Lehtinen, Ilari: *Frederic the Great and his Influence on Flute Music*. Sibelius-Akatemia, Helsinki, 1996.

Müller, Regula: *Gespräche mit Flötisten II*. Salm-Verlag, 1987.

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voss, Berlin, 1752. *On Playing the Flute*. Translated with notes and introduction by Edward R. Reilly. Faber and Faber, 1985, London.

Scheck, Gustav: *Die Flöte und ihre Musik*. B. Schott's Söhne, Mainz, 1975.

Toff, Nancy: *The Development of the Modern Flute*. Taplinger Publishing Company, New York, 1979.

Toff, Nancy: *Monarch of the Flute. The Life of George Barrère*. Oxford University Press, New York, 2005.

Turunen, Hanna: *Juho Alvas. Huilutaiteilijan pedagogisesta toiminnasta elämäkerrallisessa kontekstissa*. Pro gradu -tutkielma, musiikkitiede, Jyväskylän Yliopisto, 2009.

Aikausjulkaisut

Blakeman, Edward: *Marcel Moyse 17 May 1889 – 1 November 1984*. *Huilisti* 15, 62, 1989.

Comte, Clémens: *La flûte et le Conservatoire de Musique de Paris de 1789 à 1860*. *La Traversière* 22/56 1997, 69–70.

Dyer, William: *Päätoimittajan palsta*. *Huilisti* 1, 2, 1983.

Dyer, William: *Tutkimus Suomen musiikkioppilaitosten musiikinopettajista*. *Huilisti* 1, 5–7, 1983.

Dyer, William: *Juho Alvas. "Grand 'young' Man"*. Juho Alvaksen haastattelu. *Huilisti* 1, 10–12, 1983.

Lehtinen, Hannu: *Suomalainen Huilukoulu 75 vuotta*. *Huilisti* 1, 19, 1983.

Lehtinen, Hannu: *Missä on J. J. tänään?* Huilisti 3/1997, 9.

Lehtinen, Ilari: *Huilun vallankumous. Theobald Boehmin huilusävellyksiä hänen rakentamillaan soittimilla.* Huilisti 1/1998, 20–21.

Müller, Regula: *Gespräche mit Flötisten I. Keskusteluja huilistien kanssa. André Jaunet.* Suom. Matti Helin, Huilisti 10–11, 4–8, 1986.

Müller, Regula: *Gespräche mit Flötisten I. Peter-Lukas Graf.* Suom. Ilari Lehtinen, Huilisti 13, 16–26, 1987.

Gustavsson Ole: *András Adorján Suomessa.* Haastattelu. Huilisti 10–11, 48–51, 1986.

Powell, Ardal: *Outils et ouvrages de référence nécessaires aux flûtists.* La Traversière 18/52, 1996, 21–36.

Quantz, Johann Joachim: *Elämäkerta vuodelta 1762.* Suom. Kirsi Tikka, Huilisti 1/1998, 12–13.

Vilkuna, Jussi: *Huilistiemme esi-isät.* Rondo-lehti 9/2017, 32–36.

Tiedonannot

Krantz, Larry: *Paris Conservatory contest pieces from 1824 to 2015*, osoitteessa: www.larry.krantz.com/concours.htm. Katsottu 11.11.2017.

Lehtinen, Ilari 2017: Suullinen tiedonanto kirjoittajalle 1.10.2017.

Konserttiohjelma

Kappeli soi ranskalaista kamarimusiikkia

sunnuntaina 29.10.2017 kello 13.30

Pyhän Henrikin Ekumeeninen Taidekappeli, Turku

Katariina Lehtinen (huilu)

Arja Yurtseven (viulu)

Krista Leivo (harppu)

Jussi Laukola (piano)

Vapaa pääsy

Konsertin järjestää Pyhän Henrikin Ekumeeninen Taidekappeli

Ranskan musiikkielämässä tapahtui mielenkiintoinen kehitys 1800-luvun viimeisellä kolmanneksella. Sen voi nähdä reaktiona Ranskan häviölle Saksaa vastaan käydyssä lyhyessä sodassa. Haluttiin näyttää, että Saksalle pärjätään ainakin kulttuurin kentillä. Vuosisadan alusta lähtien Saksa oli ollut johtava kulttuurimaa. Kamarimusiikissa hallitsevia nimiä olivat olleet mm. Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn ja Brahms. Heidän teoksiaan ei nyt haluttu soittaa Ranskassa. Siis oli pakko tilata uutta kamarimusiikkia ranskalaisilta säveltäjiltä. Gabriel Fauré oli kouluttanut uuden säveltäjäsukupolven ja soitinmusiikissa ranskalaiset huilistit omaksuivat ensimmäisenä saksalaisen (!) Theobald Böhmin kehittelemän uudenaikaisen poikkihuilun. Samoihin aikoihin myös harppu kehittyi täysin kromaattiseksi soittimeksi. Huomattiin näiden soittimien yhteensopivuus kamarimusiikissa. Noin 50 vuodessa (1880–1930) Ranskassa kirjoitettiin valtava määrä uutta kamarimusiikkia, joka liittyi elimellisesti yleiseen musiikin nopeaan kehitykseen, impressionismiin, ekspressionismiin ja uusklassismiin. Säveltäjiltä tilattiin teoksia myös pedagogisin tarkoituksin. Konsertin kaikki säveltäjät ovat kirjoittaneet musiikkia Pariisin konservatorion jokavuotisiin huilututkintoihin. Sävellysten tuli olla haastavia teknisesti mutta myös musikaalisesti. Niistä tuli esimerkkejä kaikille maailman säveltäjille nykyaikaan asti.

teksti: Ilari Lehtinen

Jacques Ibert (1890 - 1962)	Ballade Nro. 4 sarjasta Six pièces pour harpe a pédales (1917)
Jacques Ibert	Entr'acte (1935)
Francis Poulenc (1899 - 1963)	Sonate pour Flûte et Piano I Allegro malincolico II Cantilena III Presto giocoso (1957)
Claude Debussy (1862 - 1918)	Clair de lune Nro. 3 sarjasta Suite bergamasque (1890 - 1905)
Jacques Ibert	Deux Interludes pour flûte, violon, et clavecin (ou harpe) I Andante Espressivo II Allegro Vivo (1946)
Henri Dutilleux (1916 - 2013)	Sonatine pour Flûte et Piano (1943)

Katariina Lehtinen on opiskellut huilunsoittoa Turun konservatoriossa ja Turun AMK:n Taideakatemian musiikin koulutusohjelmassa opettajinaan Ilari Lehtinen ja Hannu Lehtinen. Lisäksi hän on osallistunut mm. John Wionin, Rachel Brownin, Patrick Gallois'n ja Camilla Hoytengan mestarikursseille. Vuodesta 1998 lähtien hän on soittanut Akademiska Orkesternin (AO) huilun äänenjohtajana ja soolohuilistina. AO:n solistina hän on soittanut mm. W. A. Mozartin konserton huilulle ja harpulle ja Carl Nielsenin huilukonserton. Turun Kamariorkesterin ja muiden orkesterikokoonpanojen kanssa hän on soittanut mm. Bachin, Vivaldin, Cimarosan ja Bottesinin konserttoja. AO:n lisäksi Lehtinen on soittanut orkesteri- ja kamarimuusikkona mm. Turun Kamariorkesterissa, Kamariyhtye Duxissa, Jyväskylä Sinfonietassa, Ars Musica -kamariorkesterissa, Jorma Panulan kapellimestariluokan orkesterissa ja Sigyn Sinfonietassa. Huilun A-tutkinnon Lehtinen suoritti keväällä 2016.

Krista Leivo on ranskalaisesta harppumusiikista lumoutunut harpisti ja harpunsoitonopettaja. Kasvavissa määrin hän on päässyt viime vuosina elämään unelmaansa soittamalla orkestereissa, opettamalla harppumusiikkia niin lapsille kuin aikuisille ja soittamalla upeita kamarimusiikkiteoksia loistavien muusikoiden kanssa erityisesti kirkoissa. Hän on opiskellut harpunsoittoa mm. Päivi Severeiden, Isabella Perinin ja Gabriella Bosion johdolla. Parhailtaan hän viimeistelee harpunsoitonopettajan opintojaan Turun Ammattikorkeakoulussa Pauliina Kallion opetuksessa.

Jussi Laukola aloitti pianonsoiton opiskelun Turussa syksyllä 1962, kun Turun Musiikkiopisto aloitti toimintansa. Opettajina hänellä olivat Sanna Mattinen-Snellman, Liisa Pohjola ja Tarmo Huovinen. Vuonna 1968 Laukola aloitti opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosastolla ja valmistui kanttori-urkuriksi v. 1970. Tämän jälkeen hän toimi kirkkomuusikkona kymmenisen vuotta. Hän jatkoi kanttorin työn ohella opintojaan Sibelius-Akatemiassa ja suoritti urkudiplomin professori Tauno Äikään johdolla vuonna 1973 ja pianodiplomin professori Timo Mikkilän opetuksella 1975. Urku-ensikonsertin hän soitti Johanneksen kirkossa Helsingissä vuonna 1975. Syksyllä 1980 Laukola valittiin Turun Konservatorion säestäjän toimeen ja v. 2001 hän siirtyi Turun ammattikorkeakoulun lehtoriksi. Kirkkomuusikkona toimiessaan Laukola esiintyi aktiivisesti urkurina konsertoiden esim. Helsingin, Tampereen ja Turun tuomiokirkoissa. Turun Konservatorioon tultuaan Laukola on toiminut lähinnä pianistina soittaen laajaa soitin- ja lauluohjelmistoa sekä konsertoinut solistina ja kamarimuusikkona erilaisissa kokoonpanoissa, mm. Turku Ensemblessä. Jussi Laukola on työskennellyt myös oopperan parissa Turun ja Porin oopperayhdistyksissä sekä päätyössään konservatoriossa ja ammattikorkeakoulussa. Hän on harjoittanut parikymmentä oopperaproduktiota, joista osan hän on myös itse johtanut. Cembalistina Laukola

on esiintynyt ajoittain hyvinkin paljon. Esim. 1970-luvun loppupuolella Porin Barokkitriossa ja myöhemmin Turussa vanhan musiikin Sixtus Piiper -yhtyeessä.

Arja Yurtseven on valmistunut Sibelius-Akatemiasta musiikin maisteriksi. Ennen siirtymistään vuonna 1989 viulunsoiton lehtoriksi Turun konservatorioon hän toimi mm. ensiviulunsoittajana Turun Filharmonisessa orkesterissa. Arja Yurtseven on esiintynyt ahkerasti myös orkesteri-, teatteri- ja kamarimuusikkona. Vuonna 2015 hän suoritti muusikon tutkinnon ammattikorkeakoulu Noviassa Kreetta-Maria Kentalan johdolla barokkiviulu pääaineenaan ja on esiintynyt viime vuosina myös barokkiviulistina eri yhteyksissä. Viulopedagogiikkaa Arja Yurtseven on opettanut Turun konservatoriossa ja ammattikorkeakoulussa sekä vuodesta 2009 lähtien Sibelius-Akatemiassa. Tällä hetkellä hän toimii lehtorina myös Nurmijärven musiikkiopistossa sekä viulunsoiton tuntiopettajana Sibelius-Akatemiassa.