

7

DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

”IJÄISEN NUORUUDEN” MUSIIKKIA

Kirjoituksia 1920-luvun modernismista

*Toim. Matti Huttunen
& Annikka Konttori-Gustafsson*



7
DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

”IJÄISEN NUORUUDEN” MUSIIKKIA

Kirjoituksia 1920-luvun modernismista

*Toim. Matti Huttunen
& Annikka Konttori-Gustafsson*



Sisällys

"IJÄISEN NUORUUDEN" MUSIIKKIA:
KIRJOITUKSIA 1920-LUVUN MODERNISMISTA

[MUSIC OF "ETERNAL YOUTH":
WRITINGS ON MODERNISM OF THE 1920s]

Julkaisija
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Julkaisusarjan ilme, kannen suunnittelu ja päällyksen muotoilu
BOND Creative Agency

Taitto
BOND Creative Agency

Paino
Oy Fram Ab, Vaasa 2015

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7 / DocMus Research Publications 7

ISSN 2341-8265
ISBN 978-952-329-194-2

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä kirjoittajat

- 7 Lukijalle
- 11 1920-luvun modernismi tutkimuskohteena
Matti Huttunen
- 33 Dinosaurius ja kameleontti – Jean Sibelius 1920-luvulla
Timo Virtanen
- 43 Selim Palmgrenin pianokonsertot romanttisen ja varhaisen
modernin konserton kontekstissa
Marjaana Virtanen
- 63 1920-luvun suomalainen urkumusiikki kansallisromantiikan
turvallisessa huomassa
Ville Urponen
- 71 Ernest Pingoud'n laulut ja pianokappaleet
– harvinaisuuksien ja löytöjen äärellä
Annikka Konttori-Gustafsson
- 93 Erkki Melartin modernistisukupolven sävellyksenopettajana
Tuire Ranta-Meyer
- 111 Väinö Raition *Antigone* op. 23, Suomen musiikin 1920-luvun
modernismin merkkiteos
Hanna Isolammi
- 129 Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa
musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa
Matti Huttunen
- 155 Abstracts

Lukijalle

”Ijäisen nuoruuden pyhä perkele” – näillä sanoilla Elmer Diktonius julisti vuonna 1916 uuden musiikin sanomaa, ja vaikka hänen oma sävellystuotantonsa jäi melko suppeaksi, hänen lausahduksestaan on tullut yksi tunnetuimmista suomalaisen varhaiseen modernismiin liittyneistä sanallisista ilmauksista.

Suomalaisen musiikin 1920-luvun modernismi on käsite, tosiasia ja myytti. Ajanjakson säveltäjistä erityisesti Aarre Merikanto on saanut kirjallisuudessa paljon huomiota. Väinö Raitio ja Ernest Pingoud’n elämästä ja tuotannosta on kirjoitettu vähemmän, mutta myös heidän teoksiaan on levytetty ja niitä on käsitelty monissa kirjoissa ja artikkeleissa ja muutamissa akateemisissa opinnäytteissä. Kuva aikakauden modernismista on rakentunut ennen kaikkea näiden kolmen säveltäjän varaan. Julkisuuteen nousi 1920-luvun kuluessa uusia nuoria säveltäjiä, joista tunnetuin on Uuno Klami. Monet aikakauden säveltäjät ja muut musiikkielämän vaikuttajat ovat jääneet kuuluisien nimien varjoon.

Käsillä olevan antologian taustalla on Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön (nykyisen DocMus-tohtorikoulun) ja Uuno Klami -seuran 1.-2. lokakuuta vuonna 2010 järjestämä symposium ”Uuno Klami ja aikalaiset – Suomen musiikin 1920-luvun modernismi: uusia näkökulmia, tuntemattomia sävellyksiä”. Symposiumin tavoitteena oli tuottaa uutta tietoa ja uusia näkemyksiä Suomen itsenäisyyden alkuvaiheen säveltäjistä, musiikkielämästä ja musiikkikäsityksistä. Symposiumin esitelmät eivät kohdistuneet vain niihin kolmeen säveltäjään (Väinö Raitio, Aarre Merikanto, Ernest Pingoud), joita tavallisesti on pidetty 1920-luvun modernismin keskushenkilöinä, vaan ideana oli liittää heitä vanhempien sukupolvien (muun muassa Jean Sibelius, Erkki Melartin, Selim Palmgren) ja toisaalta 1920-luvun kuluessa julkisuuteen nousseiden nuorten säveltäjien (Uuno Klami, Sulho Ranta) toiminta osaksi

aikakauden musiikin kokonaiskuva. Antologian artikkelit ovat syntyneet Matti Huttusen kirjoittamaa johdantotekstiä "1920-luvun modernismi tutkimuskohteena" lukuun ottamatta symposiumissa pidettyjen esitelmien pohjalta, ja ne ovat käyneet läpi vertaisarvioinnin.

Kiitämme Uuno Klami -seuraa ja sen silloista puheenjohtajaa, filosofian tohtori Helena Tyrväistä aloitteesta symposiumin järjestämiseksi. Tapahtuman suunnittelusta ja käytännön toteutuksesta vastasi työryhmä, johon kuuluivat hänen lisäksi Uuno Klami -seuran sihteerinä toiminut Arna Bertin ja allekirjoittaneet DocMus-yksikön edustajina. Kiitämme myös Sibelius-Akatemian rehtorina toiminutta professori Gustav Djupsjöbackaa sekä Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahastoa saamastamme tuesta.

Ajatus arvokkaina kokemiemme näkökulmien kokoamisesta antologiaksi syntyi yhteisissä keskusteluissa symposiumin jälkeen. Kiitämme mukaan lähteneitä kirjoittajia asiantuntevasta ja innoittuneesta työstä. Kirjamme ilmestymisen mahdollistamisesta ja siihen tähtäävästä tuesta kuuluu kiitos DocMus-tohtorikoulun julkaisusarjan päätoimittajalle, professori Anne Sivuoja-Kauppalalle ja DocMus-tohtorikoulun johtajalle, lehtori Tuire Kuuselle.

Helsingissä 18.3.2015

Matti Huttunen

Annikka Konttori-Gustafsson

1920-luvun modernismi tutkimuskohteena

MATTI HUTTUNEN

”1920-luvun modernismi” on yksi Suomen musiikin historian vakiintuneista käsitteistä. Sen piiriin tavataan laskea ennen kaikkea kolme säveltäjää: Väinö Raitio, Aarre Merikanto ja Ernest Pingoud. 1920-luvun modernismi on vahvimmin latautuneita ilmiöitä Suomen musiikin historiassa: ajan modernististen säveltäjien kohtaama ymmärtämättömyys ja suoranainen vastarinta ovat antaneet aiheen vahvoihin kannottoihin vielä vuosikymmeniä myöhemmin.

Tarkastelen tässä tekstissä ensin 1920-luvun modernismiin liittyvien käsitysten muotoutumista suomalaisessa musiikkikirjallisuudessa. Sitten pohdin ilmiön käsitteellisiä piirteitä ja ristiriitoja, ja lopuksi esitän muutamia näkökohtia, jotka toivon mukaan selventävät käsillä olevan antologian taustalla olevia haasteita ja tutkimusongelmia.

Käsitysten muotoutuminen

Tämän artikkelin aineiston puitteissa on mahdotonta selvittää, kuka on käyttänyt ensimmäisenä ilmaisua ”modernismi” 1920-luvun suomalaisesta musiikista puhuttaessa. Aikakauden musiikkia koskevat käsitykset eivät ole syntyneet, kehittyneet tai eläneet vain kirjojen ja lehtien sivuilla, vaan musiikki-ihmisten keskinäinen kirjeenvaihto, heidän välillään käydyt suulliset keskustelut ja musiikinopetuksessa jaettu tieto ovat taatusti olleet tärkeitä välineitä, kun on luotu kuvaa ja yleisiä mielipiteitä modernismin aikakaudesta. Seuraava kuvaus kohdistuu niihin käännekohtiin, jotka ovat olleet ratkaisevia 1920-luvun modernismia koskevan kuvan kannalta. Aineistoni koostuu vain tärkeimmistä aiheeseen liittyvistä painetuista teksteistä;

muun lähdeaineiston avulla tehtävä rekonstruointi jää vastaisen tutkimuksen tehtäväksi.

Esitän seuraavassa ensin eräänlaisen standardimallin, joka hahmottaa sotien välisen ajan musiikkia ja joka on – niin ainakin uskon – tuttu monille tämän artikkelin lukijoille. Tämä ajatuskehikko on toiminut itselleni eräänlaisena esiyymmärryksenä, kun olen tutkinut vanhempia kirjoituksia sotien välisestä musiikista, ja toivon, että myös artikkelini lukija voi suhteuttaa edempänä kuvattavien kirjoitusten ideat tähän standardimalliin.

Tarinan standardimalli. Jos yksinkertaistaminen sallitaan, niin suomalaiseseen musiikkikäsitukseen on muodostunut varsin yhdenmukainen näkemys sotien välisen ajan musiikin kehityksestä. Tätä näkemystä ei ole löydettävissä sellaisenaan mistään alan kirjasta, mutta sitä voidaan pitää sotien välisen ajan musiikkia koskevien käsitysten yleisenä mallina. Ennen kuin tarkastellaan 1920-luvun modernismia koskevien käsitysten muotoutumista, on syytä käydä läpi tämän mallin keskeiset kohdat.

Yleisen käsityksen mukaan joukko nuoria säveltäjiä alkoi Suomen itsenäistymisen aikoihin etsiä uudenlaisia aiheita, sävellystekniikoita ja tyyllisiä ratkaisuja, jotka poikkesivat kaikesta Suomessa siihen asti koetusta – mukaan lukien Sibeliuksen rohkeimmat sävellykset vuoden 1910 jälkeen. Ensimmäinen näistä pioneereista oli Elmer Diktonius, myöhemmin runoilijana ja esseistinä tunnetuksi tullut radikaali, joka sävelsi joukon uusia uria avanneita teoksia ja kirjoitti niiden ohessa modernin musiikin ohjelmanjulistuksia.¹ Diktonius jätti aktiivisen säveltämisen melko pian, mutta hänen jälkeensä modernismiin tarttui kolme uutta säveltäjää: Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja Venäjältä Suomeen vuonna 1918 tullut Ernest Pingoud. Kuva 1920-luvun modernismista rakentuu yleensä näiden säveltäjien varaan.

Merikannon, Raition ja osittain myös Pingoud'n kokemia vastoin käymisiä kuvataan lukuisissa musiikin historian esityksissä. Merikanto ei kuullut oopperaansa *Juha* (1920–22[–23]) kokonaisuudessaan, ja

1 Diktoniuksen teoksia esitettiin Helsingin Musiikkiopiston näytteissä vuosina 1917 ja 1920. Näissä tilaisuuksissa esitettyjen sävellysten lisäksi häneltä on säilynyt vain neljä yksinlaulua.

monet muutkin hänen 1920-luvun teoksistaan saivat esittäjien taholta kylmäkiskoisen vastaanoton. Niitä joko ei esitetty lainkaan tai ne saivat kantaesityksensä vasta pitkän ajan kuluttua synnystään. Merikanto tuhosi joitain sävellyksiään kokonaan tai osittain; kuuluisa esimerkki on orkesteriteos *Sinfoninen harjoitelma* (1928), jonka puuttuvat partituurijaksot Paavo Heininen täydensi vuonna 1981. Myös osa Raition teoksista sai vastaansa nuivaa kohtelua.

1920-luvun lopussa debytoineista säveltäjistä muiden yläpuolelle nostetaan yleensä kaksi: Uuno Klami ja Sulho Ranta. Modernismin tarina alkoi tuossa vaiheessa jo vähitellen olla takanapäin; erityisesti Klamin kohdalla on ollut tapana viitata enemmänkin uusklassismin vaikutteisiin kuin ”modernismiin” sellaisena kuin se ymmärretään 1920-luvun kontekstissa. Merikannon sävellystyylillä muuttui olennaisesti perinteisemmäksi 1930-luvun alkuvuosina. Hän itse käytti tästä muutoksesta nimitystä tyyllinen ”peruuntuminen” (ks. Salmenhaara 1996, 276–281). Raitio puolestaan keskittyi 1930-luvulla oopperoiden säveltämiseen. Tuon vuosikymmenen kansallismielisen ilmapiirin on yleisesti nähty heijastuneen myös musiikkiin. Erkki Salmenhaaran (1996) käyttämä ilmaus ”ikkunat kiinni” kuvaa monien käsitystä 1930-luvun, erityisesti vuosikymmenen loppupuolen suomalaisesta musiikista.

Tässä esitetty versio on tietenkin vain lyhyt, yksinkertaistettu ja jopa karrikoitu yleistys siitä, mitä 1920- ja 30-lukujen säveltaiteesta alan teoksissa kerrotaan. Äsken mainittujen nuorten säveltäjien rinnalla toimi toki monia vanhempia sukupolvia, jotka eri kirjoissa nivotaan eri tavoilla osaksi aikakauden musiikin kertomusta. Robert Kajanus oli kuolemaansa vuonna 1933 asti musiikkielämän aktiivinen toimija, ja hänen rinnallaan vaikutti monia vanhan polven säveltäjiä, esittäjiä ja tutkijoita, esimerkiksi Ilmari Krohn, Georg Schnéevoigt ja Armas Järnefelt. Sibelius esiintyi vielä 1920-luvulla omien teostensa kapellimestarina, ja on luultavaa, että 1930-luvun ihmiset eivät vielä täysin tajunneet, että hän oli vaiennut säveltäjänä. Sibeliusta nuoremmat säveltäjät (esimerkiksi Leevi Madetoja, Erkki Melartin ja Yrjö Kilpinen) olivat vahvasti esillä suomalaisessa musiikkikulttuurissa 1920- ja 30-luvulla, ja ajan musiikin kuvaan kuului toki suuri määrä nykyisin vähemmän tunnettuja, mutta omana aikanaan esillä olleita henkilöitä.

Modernismin käsite 1920-luvun alkupuolella. Tulenkantajat: Nuoren voiman liiton kirjallisen piirin albumi -julkaisussa ilmestyi vuonna 1924 Sulho Rannan, tuolloin 23-vuotiaan säveltäjä-esseistin kirjoitus otsikolla ”Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme”; nämä säveltäjät olivat Väinö Raitio, Aarre Merikanto ja Uuno Klami. Termi ”modernismi” (tai sille sukua oleva termi ”modernisti”) mainitaan artikkelissa useita kertoja, ja lukija saa vaikutelman, että Ranta ei tekstissään määrittele ennestään tuntematonta käsitettä vaan että tekstin aiheena olevia säveltäjiä oli ainakin jossain määrin totuttu kutsumaan modernisteiksi. Tämä käy mielestäni ilmi jo siitä, miten artikkeli alkaa: ”Väinö Raitio on mies, joka tällä hetkellä on tunnustetuin modernistimme.” (Ranta 1924, 154.) Ranta punnitsee kolmen säveltäjän siihenastista tuotantoa monipuolisesti käyttäen apunaan 1900-luvun alun musiikin tyyli- ja sävellystekniikkamääreitä (impressionismi, ekspressionismi, atonaalisuus, ”polytonia”) ja vertailua kansainvälisesti tunnettuihin säveltäjiin (muun muassa Debussy, Ravel, Albert Roussel, Schönberg, Cyril Scott). Jokaisen säveltäjäesittelyn lopussa on kursivoituna lyhyt määritelmä kustakin säveltäjästä: Raitio on ”suomalainen impressionisti”, Merikanto ”suomalainen modernisti” ja Klami, jonka sävellystuotanto on ollut vuonna 1924 vielä suppea, edustaa sävellyksissään ”ranskalaista neoimpressionismia”. Kolmen säveltäjän imago alkoi syntyä, ja kuten myöhemmän musiikkikirjallisuuden pohjalta voidaan havaita, 1920-luvun säveltäjiä koskevat *topokset* (vakiintuneet termit ja puheenparret) ovat jo iduillaan Rannan artikkelissa.

1920- ja 30-lukujen musiikki ja nationalistinen musiikin historian kirjoitus: Toivo Haapanen. Sotien välisen jakson näkyvimpiin musiikkihenkilöihin lukeutunut Toivo Haapanen oli suomalaisen musiikin esitaistelija sekä kapellimestarina että musiikkikirjoittajana. Vuonna 1924 väitelleestä Haapasesta tuli Radio-orkesterin ylikapellimestari vuonna 1929, ja hän johti paljon uutta suomalaista musiikkia. Haapasen julkaisemat akateemiset tutkimukset käsittelivät lähinnä Suomen keskiajan musiikkia, mutta hän julkaisi myös joukon yleistajuisia tekstejä Suomen musiikin kehityksestä. Näistä tärkein on *Suomen säveltaide* (1940), joka suppeudestaan (177 sivua) huolimatta oli pitkään perusteellisin esitys maamme musiikin historiasta.

Suomen säveltaide painottaa aikansa uusimman musiikin osalta erityisesti Aarre Merikantoa, Väinö Raitiota, Uuno Klamia ja Sulho Rantaa – siis pitkälti niitä säveltäjiä, jotka ovat myöhemminkin hallinneet sotien välisen musiikin kuvaa. Pingoud sivuutetaan melko lyhyesti, ja toisaalta Yrjö Kilpinen saa paikkansa osana kertomusta sotien välisestä musiikista. Vaikka kirja esittelee uusimpia säveltäjiä lähinnä lyhyinä ja erillisinä henkilökuvina, Haapanen luo kirjassaan käsityksiä myös aikakauden yleisistä suuntaviivoista. Hänen mukaansa ”[u]udet kansainväliset virtaukset tulivat Suomen musiikkielämässä voimakkaasti esille vapaussodan jälkeen” ja hän mainitsee myös sen, että Merikannon ns. Schott-konsertto (1924) sai Suomen-kantaesityksensä vasta vuonna 1932; *Juhaa* ei sen sijaan mainita (Haapanen 1940, 146–148). Kirjasta käy hyvin ilmi se, miten Merikanto ja Raitio kääntyivät perinteisempään tyyliin 1930-luvulla. Merikanto on Haapasen mukaan säveltäjänä ”enemmän konstrukttiivinen” kuin Raitio (mts. 148). Termi ”1920-luvun modernismi” vilahdaa Merikantoa koskevassa kuvauksessa:

— — niinpä hän, kun 1920-luvun modernismi tempaa hänet mukaansa, lähenee hyvin huomattavasti selvää atonalismia. (Mts. 148.)

Haapanen omistaa kirjassaan varsin paljon tilaa Klamille, jonka teoksia hän oli johtanut edellisinä vuosina ahkerasti. Rantaa hän luonnehtii Klamiin verrattuna ”älyperäisemmäksi taiteilijaluonteeksi”, jonka tuotantoa kuvaa muun muassa sana ”atonaalis-impressionistinen” (mts. 157).

Määre ”1920-luvun modernismi” ei saa kirjassa kantavaa merkitystä, ja lisäksi on pidettävä mielessä se laajempi historianfilosofia, johon Haapasen kirja tukeutuu. Haapanen oli musiikinhistorioitsijana vahvasti nationalistinen ajattelija. Hän uskoi, että Suomen musiikin historia ilmentää kansanhengen vähittäistä edistymistä kohti suurmiestä, Sibeliusa, jonka *Kullervo* (1892) merkitsi, ”ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen” syntyä (mts. 99). Jos katsotaan, mitä Haapanen kirjoitti Suomen musiikista kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneessä *Itsenäinen isänmaa* -teoksessa, käy selväksi, että kyseessä ei ollut vain alku kansallisromantiikalle tyylillisenä ilmiönä, vaan Suomen musiikin syvällisempi itsenäistyminen:

Suomen säveltaiteen historiassa on havaittavissa selvä kehityskulku kansallista itsenäistymistä kohti, joka voidaan katsoa saavutetuksi viime vuosisadan loppuvuosikymmeninä. Maamme säveltaiteellinen kulttuuri, joka jo 1700-luvun lopulla oli elänyt kauniin kukoistuksen, suuntautui 1800-luvulla ratkaisevasti kansallisen kehityksen tielle, ja vuosisadan loppuun mennessä olivat hedelmät kypsyneet. Ennen kaikkea Jean Sibeliuksen 1890-luvun teokset olivat merkinä siitä, että suomalainen musiikki oli saavuttanut, paitsi taiteellisesti arvokasta tasoa, myös henkisen itsenäisyyden, löytänyt oman sävelensä. (Haapanen 1942, 362–363.)

1920- ja 30-luvun uusimmat musiikki-ilmiot on siis pohjimmiltaan suhteutettava historianfilosofiseen malliin, joka tulkitsee Sibeliuksen nuoruudenteokset ”henkisen itsenäisyyden” toteuttajiksi. Nuoret säveltäjät Raitiosta Rantaan olivat Sibeliuksen perillisiä, niin erilaisia kuin heidän teoksensa tyylillisesti olivat.

Raition ja Merikannon tarinat alkavat hahmottua. Sulho Ranta, joka oli aikansa aktiivisimpia musiikkikirjoittajia, palasi Raitioon ja Aarre Merikanton pian Haapasen kirjan ilmestymisen jälkeen. Sota-aikana laaditut esseet ”Väinö Raitio, värien mestari” (1941–45) ja ”Aarre Merikanto, karujen sävelten mies” (1943) on julkaistu myöhemmin Rannan kokoomateoksessa *Sävelten valo ja varjoja: Toinen kirja musiikista ja muusikoista* (1946) otsikolla ”Kaksi toverusta”. Raitio oli edesmennyt vuonna 1945, mutta Merikanto oli yhä musiikkielämän aktiivinen hahmo, joka nimitettiin myöhemmin vuonna 1951 Sibelius-Akatemian sävellyksen professoriksi.

Aiheen ajankohtaisuudesta huolimatta Rannan näkökulma on selvästi retrospektiivinen, ja hän erottaa kummankin säveltäjän tuotannosta kolme kautta: nuoruudentuotannon, 1920-luvun ”uudenaikaisen” (Ranta 1946, 91) jakson ja viimeisenä Raition kääntymisen draamallisiin teoksiin ja Merikannon siirtymisen perinteisempään sävelkieleen 1930-luvulla. Ranta on kaikesta päätellen seurannut aktiivisesti näiden säveltäjien esiintymisiä Helsingin musiikkielämässä, ja erityisesti Raition 1930-luvun näyttämöteosten kuvailu saa lukijan harmittelemaan, että Ranta ei koskaan julkaissut perinpohjaisempaa esitystä näistä teoksista, joita myöhemmät sukupolvet ovat joutuneet

arvioimaan lähinnä partituurien ja aikalaiskritiikkien varassa. Ranta puhuu Raition yhteydessä impressionismista, josta erotuksena Raition teoksissa on kuitenkin ”eteenpäin pyrkivää tahtoa ja sellaista tunnelman intensiivisyyttä, mikä harvemmin kuuluu ehdottoman impressionismin ominaisuuksiin” (mts. 85).

Merikannon *Juha* mainitaan Rannan tekstissä, ja säveltäjän keskimäistä vaihetta Ranta kutsuu ”atonaaliseksi kaudeksi”. Merikannon lähtökohdat tulivatkin Rannan mukaan ”Reinin tältä puolen”. Ranta suhtautuu ”atonaaliseksi kaudeksi” nimittämäänsä vaiheeseen jollain tapaa anteeksipyydellen:

Täytyy ymmärtää oikein Merikannon tämänkin ajan luomistyötä, ettei riistäisi siltä asemaa tätä edeltäneen ja tätä seuranneen kauden rinnalla. On näet huomattava, että tonaalisuutta ajatellen vallankumouksellinen Merikanto ei koskaan unohtanut sitä pohjaa, jonka hän muototaidollisessa ja rakenteellisessa suhteessa oli varhaisessa nuoruudessaan saanut. (Mts. 92.)

Ranta katsoo, että Merikannon kehityksen kaari on ”kääntyessään myös kohonnut”. (Mts. 94.) Tämä tekee ymmärrettäväksi sen, että ”atonaalinen kausi” jää Rannan silmissä välttämättömän välivaiheen rooliin:

— — *säveltäjän kehityksen kannalta tuo kausi voi ehkä tuntua vähän liiankin pitkältä ja pitkälle vieneeltä, mutta samalla se kaikessa kaaoksenomaisuudessaan selvensi ja syvensi säveltäjän käsitystapaa ja lisäsi tietenkin vielä hänen teknillisten keinojensa määrää.* (Mts. 92.)

Rannan näkemykset saattavat tuntua ensi ajattelemalta yllättäviltä – olihan häntä itseään luonnehdittu edistykselliseksi säveltäjäksi muun muassa Haapasen *Suomen säveltaiteessa*. Kun lukee Rannan kirjoituksia vuosien varrelta, saa vaikutelman, että hän muuttui kirjoittajana vähitellen konservatiivisemmaksi ja alkoi nuoruutensa modernismi- ja atonaalisuuspohdintojen sijaan arvostaa esimerkiksi perinteitä kunnioittavaa sinfoniaa; samantapainen kehityskulku ilmenee myös hänen sävellystuotannossaan. Tässä käsitellyt esseet on lisäksi laadittu sota-aikana, ja voi olla, että Rannan sen hetkinen kokemusmaailma sai Merikannon

”atonaalisen” kauden näyttämään vähemmän merkitykselliseltä kuin säveltäjän myöhemmät teokset; Ranta mainitsee erikseen Merikannon ”hymniluonteiset ja muut isänmaalliset laulut” (mts. 93).

Aarre Merikannon kohtalo ja näkemysten profiloituminen 1960-luvulla. Aarre Merikanto ei kuullut eläessään oopperaansa *Juha* kokonaisuudessaan. Teoksen kolmas näytös esitettiin radiossa joulukuussa 1957, jolloin Merikanto oli vakavasti sairas. Kun teos esitettiin alusta loppuun radiossa seuraavan vuoden joulukuussa, oli säveltäjä jo kuollut. Keskeiset henkilöt radioesitysten toteuttamisessa olivat Yleisradion musiikkipäällikkö Kai Maasalo ja ylikapellimestari Nils-Eric Fougstedt. Merikanto oli vuosina 1957–58 Yleisradion ”vuoden säveltäjä”, ja monet hänen unohtuneet teoksensa saivat tuolloin kantaesityksensä (Merikanto–Rautio 1966, 174–175). *Juhan* ensimmäinen näyttämöesitys toteutettiin Lahdessa vuonna 1963, ja Kansallisoopperassa teos esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1967. (Salmenhaara 1996, 254–255.)

Näyttää siltä, että havahtuminen *Juhan* kohtaloon muutti ratkaisevasti suomalaisten musiikkikirjoittajien asennetta 1920-luvun modernismia kohtaan. 1960-luvulta alkaen Merikannon modernistinen kausi ei enää ollut mikään välivaihe niin kuin edellä kuvatuissa Rannan kirjoituksissa, vaan hänen 1920-luvun tuotannostaan tuli ihailtua, ja sen aikaan kokemat kolhut antoivat tuolle tuotannolle myyttisiä ulottuvuuksia. On ehkä liioiteltua puhua marttyyrin sädekehästä, jonka Merikanto olisi 1960-luvulla saanut, mutta joka tapauksessa nimenomaan hänestä tuli tästä ajasta pitäen 1920-luvun modernismin päähenkilö.

Taneli Kuusiston kirja *Musiikkimme eilispäivää* (1965) sisältää suppean, 60 sivua pitkän kuvauksen Suomen musiikin kehityksestä.² Nyt Ernest Pingoud mainitaan Raution ja Aarre Merikannon rinnalla ”uusi suuntien” ”lipunkantajana”, ja Kuusiston mukaan kyseessä oli kolme ”sekä koulutukseltaan että tyylipyrkimyksiltään toisilleen huomattavan läheistä säveltäjää” (Kuusisto 1965, 55). Aikakauden musiikin kuva alkoi siis tukeutua kolmikkoon Rautio–Merikanto–Pingoud, ja 1920-luvun

² Kirjan esipuheesta käy ilmi, että otsikolla ”Suomen sävellystaide” varustettu kirjoitus on ilmestynyt aikaisemmin *Oma Maa* -julkaisussa. En ole pystynyt selvittämään, minkä vuoden *Oma Maa* -kirjassa kyseinen teksti on alun perin ilmestynyt.

kuluessa julkisuuteen tulleista säveltäjistä muiden yläpuolelle nostetaan – aivan kuten Haapasen *Suomen säveltaiteessa* – Klami ja Ranta.

Vuosina 1965–66 ilmestyneen, Einari Marvian toimittaman *Suomen säveltäjiä* -kirjan toinen osa (1966) sisältää Aarre Merikannon ja Matti Raution nimiin merkityn säveltäjäesittelyn, jonka alkupuoli on Merikannon saman teoksen aikaisempaan versioon (1945) kirjoittama omaelämäkerrallinen kuvaus. Artikkelin lopussa Rautio, joka oli yksi Merikannon sävellysooppilaista, arvioi Merikannon merkitystä ja uraa. Tässä vaiheessa on jo selvää, että ”[e]rityistä mielenkiintoa herättää ns. radikaali kausi” ja kysymys syistä, ”jotka johtivat näin keskeisen säveltäjälahjakkuuden huomiota herättävään laiminlyöntiin” (Merikanto–Rautio 1966, 175). Raution mukaan Merikannon ”modernismin” syyt eivät olleet sensaation tavoittelussa tai motiivirtausten seuraamisessa, vaan säveltäjä pyrki välttämään ”helppohintaisia ja sovinnaisia ratkaisuja” ja ”kulki järkkymättä tietään ympäristön ymmärtämättömästä asenteesta huolimatta” (mts. 176). Radikaalin kauden tuotokset olivat siis vakavaa, ehdotonta ja – jos ilmaisu sallitaan – sisäisesti rehellistä taidetta. – Samassa kirjassa esitellään tietenkin myös muut 1920- ja 30-luvun keskeiset säveltäjät. Venäläisen emigrantin Andrej Rudnevin kirjoitus Pingoud’sta (Rudnev 1966) oli pitkään harvoja yrityksiä hahmottaa kohteensa elämää kokonaisuudessaan, mutta kirjoitukseen sisältyy myös virhe, joka korjattiin vasta 1990-luvulla: säveltäjän syntymävuodeksi on merkitty 1888; oikea syntymävuosi on 1887.

Seuraavana vuonna ilmestyi suppea, mutta sisällöltään kiinnostava ja omaa aikaansa kuvaava kirjanen, jonka tekijänä oli Seppo Nummi, säveltäjä ja aikanaan vaikutusvaltainen ja kiistelty musiikkikriitikko, jonka kirjoitukset näyttävät toisinaan luoneen pysyviksi jääneitä käsityksiä suomalaisesta musiikista. Nummen kirja *Modern musik: Finlands musikhistoria från första världskriget till vår tid* ilmestyi siis 1967, osana sarjaa *Finland i dag*, mutta kirjan esipuhe on päivätty 1.1.1966. Aarre Merikannon – ”uranuurtajan” – tuotannosta painotetaan nyt ennen kaikkea *Juhaa*, ja Nummi esittää *expressis verbis*, että syy säveltäjän tyylin muuttumiselle 1930-luvulla löytyy ”ulkosista olosuhteista”. Merikanto oli liian eristynyt hahmo 1920-luvun suomalaisessa musiikkielämässä eikä hän ”yksinkertaisesti sopinut

kansallisromanttiseen ortodoksiaan” (Nummi 1967, 24). 1920-luvun kausi ja erityisesti *Juhan* myytti alkoivat siis nyt hallita Merikantokuvaa. Merikannon myöhempi tuotanto alettiin esittää jonkinlaiseksi resignaatioksi, johon väärinymmärretty säveltäjä oli pakotettu. Nummi käsitteli näitä kysymyksiä myös vuonna 1966 *Kirkko ja musiikki* -lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan ”Aarre Merikanto story, karu luku musiikkimme todellisuutta” (Nummi 1966). Sotien välisen ajan muita säveltäjiä Nummi käsittelee kirjassaan tiivistetympin, ja heihin lyödään jälleen kuvaavia etikettejä: ”Väinö Raitio – kansallinen koloristi”, ”Ernest Pingoud – Helsingin Skrjabin”, ”Uuno Klami – Kalevalaa pariisilaisena versiona”. Ranta sen sijaan jää ilman omaa esittelyä.

Yksi 1960-luvun merkittävimpiä suomalaisia musiikkikirjoja on Kai Maasaloon kaksiosainen *Suomalaisia sävellyksiä* (1964–69). Kirjassa analysoidaan yleistajuiseen, hieman konserttiopasmaiseen tyyliin tunnettujen suomalaisten säveltäjien teoksia alkaen Tulindbergistä ja päättyen Kilpiseen; mukana on ikäjärjestyksessä kolmikko Pingoud–Raitio–Merikanto, ja myös Diktoniusta käsitellään lyhyesti. Merikannon *Juhaa* Maasalo kuvaa ilmaisulla ”— — yllättävä ja käsittämätön on se täydellinen mestaruus, mikä leimaa *Juhaa*’ niin draamana kuin sävelteoksena” (Maasalo 1969, 212). Siinä missä Ranta oli aikanaan nähnyt Merikannon ”atonaalisen” kauden vain välttämättömäksi välivaiheeksi, nyt Maasalo ylistää 1920-luvun alkua: ”*Juhan* syntymävuodet 1920–22 ja seuraavat kolme vuotta ovat Merikannon uran komea huippu, joka kattaa useita sävellyksen lajeja — —” (mts. 212). Maasaloon analyysit kaikkien kolmen 1920-luvun modernistin teoksista ovat uraa uurtavia, ja niitä soisi musiikintutkijoiden, muusikoiden ja musiikinystävien lukevan yhä tänä päivänä. Sotien välisen sukupolven kehitystä kuvaava malli on joka tapauksessa selvä: Merikannon kohtalo oli ”traagillinen” (mts. 215), hänen viimeinen luomiskautensa merkitsi ”helppojen ratkaisujen voittoa” (mts. 213), ja Raition sävelkieli, hänen siirryttyään oopperan alalle, ”neutralisoituu ja kaavoittuu” (mts. 190).

Akateemiset tutkimukset. 1920-luvun modernismia käsittelevät ensimmäiset akateemiset julkaisut ovat 1970-luvulta. Ensin ilmestyi Timo Teerisuon väitöskirja *Aarre Merikannon ooppera Juha* (1970) ja kuusi

vuotta myöhemmin Matti Vainion väitöskirja *Diktonius: modernisti ja säveltäjä* (1976).

Teerisuon väitöskirjasta saa vaikutelman, että Merikannon kohtalo oli 1970-luvun vaihteessa tullut osaksi arkipäivän musiikkikäsitteitä. Merikannon saama ymmärtämättömyys mainitaan jo kirjan alkusanojen ensimmäisessä virkkeessä (Teerisuo 1970, 5). Kirjassa tutkitaan paitsi *Juhan* rakenteellisia ja tyyllisiä piirteitä myös syitä sille, miksi teos jäi aikanaan esittämättä. Selitys on yksinkertainen ja se sisältää myös moraalisen kannanoton: *Juha* oli tyylyltään niin uudenaikainen, että Suomalaisen Oopperan johto ja johtokunta eivät voineet sitä käsitellä. On toisaalta ymmärrettävää, että heidän arvostelukykynsä ei riittänyt oopperan merkityksen tajuamiseen, mutta toisaalta se, että oopperaa ei myöhemminkään otettu ohjelmistoon, ”langettaa häpeän ja vastuun yksinomaan oopperan johdolle ja johtokunnan silloisten ja myöhempien aikojen jäsenille” (mts. 54). Teerisuon tutkimusote on monipuolinen: hän analysoi yhtäältä oopperan ”itu- ja johtoaiheita”, toisaalta teoksen ”rytmis-temaattista” rakennetta. Aivan kuten Maasaloon kirja *Suomalaisia sävellyksiä* myös Teerisuon väitöskirja ansaitsisi tänä päivänä enemmän huomiota. Kirja lähtee edellisen vuosikymmenen luomasta ja 1970-luvun vaihteessa ilmeisen itsestään selvästä Merikantokuvasta, mutta se ponnistaa tutkimuksellisesti korkeammalle kuin yksikään siihenastinen kirjallinen esitys sotien välisestä musiikista.

Matti Vainion Diktonius-väitöskirja on otteeltaan avarampi ja kulttuurihistoriallisempi kuin Teerisuon yhteen teokseen keskittyvä tutkimus. Vainion kirjan alkusanojen mukaan hän oli saanut alun perin tehtäväkseen selvittää modernismin tuloa suomalaiseen musiikkiin, mutta tutkimusaihe osoittautui liian laajaksi, ja lopulliseksi aiheeksi valikoitui Diktonius (Vainio 1976, iv). Vainio tarkastelee kohdettaan sekä aatehistoriallisesti Diktoniuksen kirjoitusten ja toiminnan kautta että teohistoriallisesti painopisteen ollessa Diktoniuksen lauluissa. Vertailukohtia löydetään paitsi musiikin myös muun muassa kuvataiteen alalta (esimerkiksi Kandinsky).

Akateeminen modernismitutkimus ei Teerisuon ja Vainion saavutusten jälkeen jatkanut Raition, Pingoud’n tai Klamin kaltaisten säveltäjien tutkimista väitöskirjatasolla ennen kuin Helena Tyrväinen

väitteli tohtoriksi Uuno Klamin musiikista vuonna 2013 (Tyrväinen 2013)³. Aarre Merikannosta on tehty vuosien varrella useita *pro gradu*-tutkielmia, Raition osalta paljon vähemmän, ja Pingoud’sta löytyy vain yksittäisiä opinnäytteitä.⁴

Vuonna 1985 ilmestynyt Seppo Heikinheimon kirja *Aarre Merikanto: Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa* on tähän mennessä laajin esitys yksittäisestä 1920-luvun modernistista. Heikinheimon kirja sisältää arvokasta lähdetietoa muun muassa Aarre Merikannon suhteesta isäänsä Oskar Merikantoon, mutta eräät Heikinheimon ideat – erityisesti morfiinin käytön painottaminen säveltäjän tyylillisen ”peruuntumisen” syyinä (ks. Heikinheimo 1985, 303–307) – ovat synnyttäneet myös kiistoja.

1990-luvun ja 2000-luvun alun saavutukset. 1990-luvun musiikkitieteen kohokohta Suomessa oli Fabian Dahlströmin, Mikko Heiniön ja Erkki Salmenhaaran neliosaisen teossarjan *Suomen musiikin historia* (1995–96) ilmestyminen. Kirjan kolmas osa, Salmenhaaran käsialaa oleva *Uuden musiikin kynnyksellä* tarkastelee laajasti ja perinpohjaisesti sotien välisen ajan musiikkia. Tämän kirjan sisältöön kuuluvat myös Sibeliuksen teokset sinfoniasta nro 3 eteenpäin, ja otsikon ”Impressionismin virvautuli” alla käsitellään muun muassa Palmgrenia. Kirjan kertomus ei ole kaukana edellä kuvatusta standardimallista: keskeisiä otsikoita ovat ”1920-luvun modernismi”, ”Sacren kutsu: myyttinen primitivismi ja uusklassismi” sekä ”Ikkunat kiinni”. *Uuden musiikin kynnyksellä* on näkemyksellisyydessään, perinpohjaisuudessaan ja informaationvälisyydessään yksi meikäläisen musiikkikirjallisuuden merkittävimmistä saavutuksista, tosin kirjan dispositio herättää myös epäilyksen häivän: Suomen musiikin historia -projekti pyrki tukeutumaan Carl Dahlhausin kehittämään ”rakennehistorian” metodiin, mutta huomattava osa *Uuden musiikin kynnyksellä* -kirjan sisällöstä on erillisiä säveltäjäesittelyjä. Tämä ei mielestäni alenna kirjan arvoa, mutta kirja ei ehkä toteuta Dahlhausin alkuperäisiä ideoita historian rakenteista.

3 Sotien väliseen musiikkikulttuuriin liittyvistä tutkimuksista on mainittava Ranta-Meyer 2008.

4 Kirjoista, joissa käsitellään Aarre Merikannon tuotantoa muiden aiheiden ohessa, voidaan mainita Mäkelä 1990.

1990-luvun ja 2000-luvun alun kiinnostusta sotien välistä säveltaidetta kohtaan ilmentää Pingoud’n kirjoituksista koottu antologia *Taiteen edistys* (1995), johon sisältyy Salmenhaaran kirjoittama pieni Pingoud-elämäkerta. Klamin musiikin osalta on ilmestynyt Helena Tyrväisen toimittama, Klamin satavuotissymposiumiin perustuva *Symposion Uuno Klami 1900–2000* (2003) sekä Kalevi Ahon ja Marjo Valkosen kirjoittama *Uuno Klami: Elämä ja teokset* (2000). Aikaisemmin mainittu Tyrväisen väitöskirja (2013) tutkii Klamin elämää ja tuotantoa muun muassa ”kulttuurisiirtymien”, käsitehistorian ja musiikkianalyysin näkökulmasta.

Tässä yhteydessä on vielä mainittava sotien välisen ajan musiikista laaditut nykyaikaiset nuottieditiot sekä se työ, jota Paavo Heininen on tehnyt Aarre Merikannon teosten täydentäjänä ja puolestapuhujana. Edellä mainitun Merikannon *Sinfonisen harjoitelman* täydennystyön lisäksi Heininen on säveltänyt teoksen viululle ja orkesterille otsikolla *Tuuminki* (*”Millainen olisi ollut Aarre Merikannon III Viulukonsertto”*) (1993).

Ristiriitainen modernismi

Termiä ”modernismi” on edellä esitetyn perusteella käytetty Suomessa jo ennen 1920-luvun puoliväliä puhuttaessa Väinö Raition ja Aarre Merikannon musiikista. Termi säilyi siitä pitäen suomalaisessa musiikkikirjallisuudessa, mutta konteksti, jossa sitä käytettiin, muuttui. Haapasen Suomen säveltaiteessa ”1920-luvun modernismi” suhteutuu kansanhengen suureen evoluutioon. Rannan teksteissä sota-ajalta Merikannon ”uudenaikainen” kausi näyttäytyy jopa lievän negatiivisessa valossa, ja sitten 1960-luvulla ”modernismi” sai myyttisiä ulottuvuuksia ja alkoi hallita kuvaa niin itsenäisyyden alun suomalaisesta musiikista yleensä kuin aikakauden keskeisistä säveltäjistä erityisesti. Termi pysyi samana, mutta sen konteksti muuttui.

Sanoja ”moderni” ja ”modernismi” on käytetty musiikkikirjallisuudessa äärettömän monissa yhteyksissä ja merkityksissä. Esimerkiksi Paul Collaerin maineikkaan kirjan *La musique moderne 1905–1955* (1955) aiheena on 1900-luvun alkupuolen musiikki lähes kaikkine

tunnettuine ja tunnustettuine ilmiöineen, kun taas meillä paljon luettu Jan Maegaardin kirja *Musikalisk modernisme 1945–1962* (1964) kuvaa toisen maailmansodan jälkeisen avantgarden radikaaleimpia ilmiöitä.

Hyvin yleinen käyttöyhteys (*die Moderne*) erityisesti saksalaisessa kirjallisuudessa on 1890-luvun vaihteessa esiin noussut Keski-Euroopan säveltäjäpolvi (Richard Strauss, Hugo Wolf, Gustav Mahler), joka on haluttu erottaa Arnold Schönbergin ja ”uuden Wienin koulukunnan” edustamasta ”uudesta musiikista” (*Neue Musik*). Termien ”moderni” ja ”uusi musiikki” käyttö on kuitenkin ollut kaiken kaikkiaan moninaista ja häilyvää, ja näyttää, että vielä 1920-luvulla ”modernia musiikkia” saattoi edustaa varsin varhainenkin 1800-luku. Esimerkiksi Hans Mersmannin loisteliaan kirjan *Die moderne Musik seit der Romantik* (1929) kronologinen kerronta alkaa Beethovenista ja Beethoven-reseptiosta – olkoonkin, että kirjan pääpaino on 1900-luvun vaihteen ja alun musiikissa.

Yleisluonteisempia tapoja käyttää termiä ”moderni” on erottaa se traditionaalisesta ja konservatiivisesta musiikista tai – historian kulun toisessa päässä – postmodernista kulttuurista. Molemmissa tapauksissa termiin ”moderni” liittyy ajatus ”uudenaikaisuudesta”, ”edistyksestä”, josta ”vallankumouksellisuudesta” – ja toisaalta kaikkien näiden seikkojen tietoisesta tavoittelemisesta.

Edellä on esitetty, miten kuva 1920-luvun modernismista muuttui ja kehittyi vuosikymmenten kuluessa. Kysymykseen, ”mitä 1920-luvun modernismi” oli, voidaan vastata monista näkökulmista. Voidaan esimerkiksi kirjoittaa enemmän tai vähemmän perusteellisia ja yksityiskohtaisia historiallisia kertomuksia ja analyyseja Suomen musiikin kehityksestä itsenäisyyden alkuaikoina – tätä ovat monet edellä käsitellyistä auktoreista edistäneet ja toteuttaneet omissa kirjoituksissaan. Toinen mahdollinen vaihtoehto on abstrahoida aihetta koskevasta tiedosta ja kirjallisuudesta eräänlainen käsitteellinen ideaalityyppi, joka pyrkii koontamaan 1920-luvun modernismia koskevaa tietämystä ja jonka avulla – niin ainakin voidaan toivoa – 1920-luvun musiikkia koskeva tarkempi tutkimus voi suunnistaa. Tämä on se, mitä yritän seuraavassa. Tulokseni ovat vain alustavia, mutta toivon, että ne omalta osaltaan selkiyttävät käsillä olevan antologian lähtökohtia.

1920-luvun musiikista puhuttaessa käytetään useimmiten termiä ”modernismi”, eikä esimerkiksi termiä ”moderni musiikki”.⁵ ”Ismi”-päätteen lisääminen sanaan moderni saattaisi ensi ajattelemalta viitata siihen, että ajan säveltäjät olisivat luoneet jonkinlaisen yhtenäiseen tyyllillisen tai sävellystekniikkaan nojaavan koulukunnan tai säveltäjäryhmittymän. Termejä ”impressionismi” ja ”ekspressionismi” käytettiin meillä jo 1920- ja 30-luvuilla, ja samoin puhuttiin ”atonalismista” ja siinä ohessa suomalaisesta ”modernismista”. Yleinen mielipide näyttää kuitenkin taipuneen sille kannalle, että 1920-luvun ”modernistit” olivat erilisiä, jopa toisilleen vastakohtaisia säveltäjäpersoonia. Modernisteihin on toki useasti yritetty soveltaa kansainvälisestä musiikista tuttuja tyylliteettejä (erityisesti impressionismi ja ekspressionismi), mutta jopa Rannan kaltainen vivahteikas ja selkeäsanainen kirjoittaja joutui kirjoituksissaan hapuilemaan, kun hän yritti selittää Raition musiikin impressionistista tai Merikannon sävellysten ekspressionistista luonnetta.

Vuosikymmenten saatossa on esitetty monenlaisia vastauksia kysymykseen, miksi modernismi tuli suomalaiseen musiikkiin itsenäistymisen jälkeen. Vastaukset eivät aina ole olleet keskenään ristiriidattomia. Tavallisia – ja ensi ajattelemalta harmittomilta näyttäviä – vastauksia ovat olleet viittaukset kansainvälisiin virikkeisiin, erityisesti ulkomaisiin opintoihin (kuten Raition ja Merikannon Moskovan-vuosiin) tai Pingoud’n Pietarissa saamiin kokemuksiin modernista musiikista. Tässä valossa modernismi merkitsi avautumista Eurooppaan, pois kansallisen taiteen sisäänpäin lämpiävyydestä. Toisaalta monissa yhteyksissä on haluttu myös puhua modernistien – etenkin Merikannon – kehityksen vääjäämättömyydestä: säveltäjän kehitystä ei ole aina haluttu palauttaa ulkomaisiin lähtökohtiin, vaan on pikemminkin puhuttu Merikannon musiikillisen kehityksen taustalla olleesta ”sisäisestä” välttämättömyydestä. Taustalta löytyy romantiikan vaalima säveltäjäkuva, joka ihannoii esikuvista vapaata, aidosti ja originaalisesti teoksiaan tuottavaa luovaa säveltaiteilijaa.

5 Vrt. kuitenkin Salmenhaara 1996, 165: ”Modernin musiikin toi Suomeen venäläinen emigrantti, Pietarissa syntynyt Ernest Pingoud.”

Kansallinen musiikki on aihe, johon romantiikasta kumpuavaa originaalisuuden ideaa on Suomessa mielellään sovellettu. Varsinkin 1900-luvun alkupuolella uskottiin, että Sibelius loi kansallisia teoksiaan välittömän inspiraation varassa, ilman tietoista kansanmusiikin tai ulkomaisten esikuvien jäljittelyä. Kysymys 1920-luvun modernistien suhteesta musiikin kansallisuuteen on moniulotteinen. Usein mainitaan Pingoud'n kirjoitus ”Kansallinen musiikki” (Pingoud 1995 [1922]), jossa hän esittää, että kansallinen taide edustaa taiteen ”lapsuusastetta”, ja esimerkiksi Haapanen viittaa siihen, että 1920-luvun modernismi merkitsi irtiotta siihenastisesta, pääosin kansallisromanttisesta säveltaiteesta.⁶ Toisaalta musiikkikirjoittajien on ollut pakko kyetä selittämään, miksi esimerkiksi Merikannon tuotannossa on modernistisellakin kaudella suomalaisaiheisia teoksia, miksi Merikanto kääntyi 1930-luvulla vahvan kansalliseen aihepiiriin – tai miksi ”kaikkialla tuntuva elävän elämän pohjavirta tekee Raitiosta niin miehekkään, niin pohjoismaisen” (Ranta 1924, 155). Olemme käsitteellisessä vyhdessä, johon sotkeutuvat ”Ikkunat auki Eurooppaan päin” -aatteen ihailu, vaatimus säveltäjän autenttisesta originaalisuudesta sekä modernismiin liittyvät kansallisen musiikin ja kansallisten aiheiden ristiriidat.

Kansallisen musiikin konteksti näkyy myös suhteessa modernistien kokemaan väärinymmärrykseen. Esimerkiksi Teerisuo (1970, 54) liittää *Juhan* kohtalon siihen, että ”[m]uut oopperasäveltäjämme pysyivät perusasenteiltaan uskollisina kansallisromanttisille tyyli-ihanteilleen, romantiikka ja sitä edeltäneet historialliset tyyllivirtaukset kahlitsivat myös oopperan johtokunnan valintaperusteita — —”. Ja usein esitetään, että Merikannon tyyllinen ”peruuntuminen” 1930-luvulla oli sitten seurausta aikaisempien teosten kaltoin kohtelusta.

Jos 1920-luvun modernismia koskevasta kirjallisuudesta halutaan uutua jonkinlainen käsitteellinen ideaalityyppi, niin havaitaan, että

⁶ Nähdäkseni tämä ei ole ristiriidassa sen kanssa, mitä edellä sanottiin Haapasen yleisestä historiankuvasta. Tulkintani mukaan Haapanen näki kansallisessa taiteessa kaksi tasoa: perustavalla tasolla Sibeliuksen nuoruudenteokset ja erityisesti *Kullervo* merkitsivät itsenäisen suomalaisen säveltaiteen syntyä, pinnallisemmalla tyyllisellä tasolla kansallisromantiikka oli ohimenevä ilmiö, jonka kumoamisessa erityisesti modernisteilla oli ratkaiseva rooli.

1920-luvun modernismi on ilmiönä vahvan ristiriitainen. Modernistit olivat oppositiosäveltäjiä, mutta toisaalta heidän teoksiinsa liitettiin kansallisia määreitä. Modernismin alkuperä löydettiin mielellään kansainvälisistä suuntauksista, mutta toisaalta modernistit haluttiin – jopa samoissa kirjoituksissa – nähdä pyrkimyksissään ehdottomiksi taiteilijoiksi, joiden työtä ohjasi sisäinen välttämättömyys. Lopulta Merikannon väärinymmärretty kausi nostettiin 1960-luvulla jalustalle, ja samalla hänen myöhempi tuotantonsa saatettiin leimata vähempiarvoiseksi – saman kohtalon kokivat Raition 1930-luvun oopperat.

Tämän päivän haasteita

1920-luvun modernismi – tai laajemmin sotien välinen aika suomalaisessa musiikissa – ei ole loppuun käsitelty tutkimusaihe. Tämän päivän tutkijoille se tarjoaa sekä sisällöllisiä (toisin sanoen tutkimuskohteisiin liittyviä) että metodologisia haasteita.

Kuten edellä todettiin, kirjallisuudessa on mielellään korostettu yhtäältä 1920-luvun modernistien oppositioasennetta ja toisaalta heidän säveltäjäluonteitaan, joille ei löydy vertailukohtia edes heidän omasta keskuudestaan, saati ulkomaisista esikuvista tai vanhemmista suomalaisista säveltäjistä. Tämä katsantokanta saattaa hämärtää sitä seikkaa, että myös vanhempien polvien suomalaisten säveltäjien teoksissa on moderneja piirteitä. Ei toki ole uusi idea, että eräät Sibeliuksen sävellykset olivat hyvinkin moderneja, mutta tavallisesti häntä ei ole kytketty 1920-luvun modernistiseen musiikkiin, vaan on – jälleen monista ideologisista syistä johtuen – pikemminkin korostettu Sibeliuksen autonomisuutta ja ainutlaatuisuutta. Tähän on liittynyt se, että Sibelius-kirjallisuus on painottunut sinfonioihin, ja muu tuotanto on jäänyt helposti sinfonioiden aluskasvillisuudeksi, jonka ei ole katsottu kuuluvan vakavan Sibelius-tutkimuksen primääriseen alaan. Samoin Sibeliukselta seuranneen polven (Melartin, Palmgren, Kuula, Madetoja ja niin edelleen) modernit pyrkimykset ovat jääneet liian vähälle huomiolle – tai ne on ainakin pidetty irrallaan 1920-luvun ”varsinaisten” modernistien sävellyksistä.

Moniin sotien välisen ajan säveltäjiin liittyy yhä selvittämättömiä yksityiskohtia. Tyrväisen Klami-tutkimus (2013) avaa Klamin

arvoitukselliseksi pidettyyn persoonaan liittyneitä seikkoja, mutta monien muiden saman ajan säveltäjien vaiheisiin sisältyy niin ikään tuntemattomia vaiheita ja yksityiskohtia. Pingoud'n elämässä on jaksoja, joita emme vielä tänä päivänä tunne kovin hyvin. Raitio oli introvertti persoona, joka jätti jälkeensä vain hyvin vähän sanallisia dokumentteja, ja käytännössä koko Rannan tuotanto ja elämä odottavat yhä nykytutkimuksen arviota.

Viime vuosina musiikkitieteen keskeiseksi haaraksi tullut esittävän säveltaiteen tutkimus voisi paljastaa uusia näkökohtia sotien välisen ajan musiikkikulttuurista. Sillä olisi myös yhteyksiä ajan instituutiohistoriaan, joka puolestaan johdattaa tutkijan pedagogiikan, Yleisradion, populaarimusiikin, elokuvamusiikin, poliittisen musiikin (esimerkiksi Raition *Mustapaitojen marssi!*) ja niin edelleen jäljille. Ideologiakritiikki voisi tarjota yhden mahdollisuuden tutkia aikakauteen liittyneitä myy- tejä, puheenparsia ja esteettisiä latauksia.

Modernismia käsitelty kirjallisuus oli 1990-luvulle asti tarkaste- lutapansa osalta suhteellisen perinteistä: haluttiin löytää ehyitä koko- naiskuvia ja säveltäjiin helposti liitettäviä epiteettejä. Uusia mahdollisia tutkimustapoja voisi löytyä läheltä, nimittäin tämän päivän musiikki- tieteen ajankohtaisista metodeista. Mikrohistoriallinen tutkimusote odottaa yhä laajaa soveltamistaan sotien väliseen suomalaiseen musiik- kiin. Biografia, jota pidettiin pitkään lähinnä populaarin musiikkikir- jallisuuden lajina, on tullut vahvasti akateemiseen musiikkitieteeseen, ja tuntuu, että monet sotien välisen ajan säveltäjänimet odottavat pää- syään modernin biografisen tarkastelun kohteiksi. Kaikki musiikki- analyttiset menetelmät, joita puheena olevan aikakauden musiikkiin on vuosikymmenten varrella sovellettu, eivät ole enää ajankohtaisia. Haasteita on paljon, ja niihin vastaaminen edellyttää tulevaisuudessa paitsi määrällisesti lisää tutkimusta myös laadullisesti uudentyyppi- siä tutkimusotteita, jotta kuvamme sotien välisen ajan suomalaisesta musiikista tulee vähitellen rikkaammaksi ja yksityiskohtaisemmaksi. –

Käsillä oleva antologia pyrkii omalta osaltaan avaamaan uusia nä- kökulmia 1920-luvun (tai laajemmassa mielessä sotien välisen ajan) suomalaiseen musiikkiin ja musiikkikulttuuriin. Osa teksteistä (Timo Virtasen Sibelius-artikkeli ja Marjaana Virtasen Palmgren-artikkeli)

kohdistuu ”varsinaisia modernisteja” edeltäneisiin sukupolviin, osa tuo julki tähän mennessä vähälle huomiolle jääneitä musiikinlajeja (Ville Urposen artikkeli 1920-luvun urkumusiikista ja Annikka Konttori-Gustafssonin artikkeli Pingoud'n lauluista ja pianokappaleista). Tuire Ranta-Meyer paneutuu artikkelissaan Erkki Melartinin opetustoiminta- taan modernismiproblematiikan valossa, ja Hanna Isolammi analysoi yhtä 1920-luvun modernismin keskeistä sävellystä, Väinö Raition orkes- teriteosta *Antigone*. Kokoelman lopussa oleva Matti Huttusen artikkeli luo katsauksen kansainvälistä uutta musiikkia koskeneisiin käsityksiin suomalaisessa musiikkikirjallisuudessa ennen toista maailmansotaa.

Lähteet

Aho, Kalevi & Valkonen Marjo 2000. *Uuno Klami: Elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.

Collaer, Paul 1955. *La musique moderne 1905–1955*. Paris.

Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

Haapanen, Toivo 1942. *Säveltaide. Itsenäinen isänmaa*. Toim. Ragnar Numelin, Heikki Brotherus ja Birger Fagerström. Helsinki: Suomen Kirja.

Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto: Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Porvoo: WSOY.

Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Porvoo: WSOY.

Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II: Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.

Maegaard, Jan 1964. *Musikalisk modernisme 1945–62*. Köpenhamn: Strig Vedelkaers.

Merikanto, Aarre & Rautio, Matti 1966. Aarre Merikanto. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 169–177.

Mersmann, Hans 1929. *Die moderne Musik seit der Romantik*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

Nummi, Seppo 1966. Aarre Merikanto story, karu luku musiikkimme todellisuutta. *Kirkko ja musiikki* 4–5/1966.

Nummi, Seppo 1967. *Modern musik: Finlands musikhistoria från första världskriget till vår tid*. Övers. av Erwin Gripenberg. Stockholm: Sveriges finlandsföreningars riksförbund, Fadderortsrörelsen.

Pingoud, Ernest 1995 [1922]. Kansallinen musiikki. Alun perin Ultra-lehdessä ilmestynyt artikkelin käännöksen saksan kielestä tehnyt tuntematon henkilö. Ernest Pingoud. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus, 246–247.

Ranta, Sulho 1924. Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme. *Tulenkantajat: Nuoren voiman liiton kirjallisen piirin albumi*. Porvoo: WSOY, 154–158.

Ranta, Sulho 1946. Kaksi toverusta. *Sävelten valoja ja varjoja: Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY, 84–94.

Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nähdä hyvää kaikissa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Rudnev, Andrej 1966: Ernest Pingoud. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 70–81.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.

Teerisuo, Timo 1970. *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Helsinki.

Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Tyrväinen, Helena (toim.) 2003. *Symposion Uuno Klami 1900–2000. Helsinki 15.–16.IX 2000. Esitelmät. Proceedings. Actes*. Helsinki: Sibelius Academy, Uuno Klami Society.

Vainio, Matti 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Dinosaurius ja kameleontti – Jean Sibelius 1920-luvulla

TIMO VIRTANEN



Kopisti Ernst Rölligin piirtämä *Valse chevaleresque*
pianoversion ensimmäinen nuottisivu.
Sibeliuksen oikeudenomistajien luvalla.

”Klamista toivon hyvää. Hän ei ole vielä täysin voittanut itseään (vapautunut esikuvistaan), mikä onkin kaikkein tärkeintä/vaikeinta.” Näin 77-vuotias Jean Sibelius arvioi itseään 35 vuotta nuorempaa säveltäjäkollegaansa Jussi Jalaksen muistiinpanossa joulukuulta 1942 (JJM 22.12.1942). Viimeiset suuret teoksensa 1920-luvun lopulla, lähes 15 vuotta aikaisemmin, valmiiksi saanut ja ilmeisesti kahdeksannen sinfoniensa loppuun saattamisesta luopunut Sibelius ehkä arveli jo kauan sitten voitaneensa itsensä ja vapautuneensa esikuvistaan – yltäneensä omassa musiikissaan siihen, mikä on ”kaikkein tärkeintä” tai ”vaikeinta”.

Mutta millaisten vaiheiden kautta ja mihin Sibeliuksen säveltäjätie oli kulkenut 1920-luvun lopulle tultaessa? Hahmoteltaessa kuvaa Sibeliuksen tuotannon tyylipiirteistä ja tyylinkehityksestä on monesti päädytty hie-maan toisistaan poikkeavin luonnehdinnoin ja sananvalinnoin kolmijakoon 1) kansallis- tai kalevalaromanttinen (Erik Tawaststjerna [1960]: ”romanttis-realistinen”) nuoruudenkausi, 2) klassistinen (Tawaststjerna: ”klassillisuuteen suuntautuva”) keskikausi ja 3) universaali myöhäiskausi (Kai Maasalo [1964]: ”synteesin vaihe”, Tawaststjerna: ”klassillisen kehityslinjan huippu ja päättepiste”).¹ Tätä kausijakoa on tarkasteltu ennen muuta suhteessa Sibeliuksen orkesterimusiikki- ja aivan erityisesti sinfoniatuotantoon. Näin esimerkiksi Tawaststjerna Sibeliuksen pianomusiikkia käsittelevässä tutkielmassaan tyylikausikysymystä tarkastellessaan ilmoittaa (Tawaststjerna 1960, 8): ”Sibeliuksen

¹ Maasalon (1964, 131) mukaan ”[k]olmas, synteesin vaihe omaksuu klassillisia piirteitä, yksinkertaisuuden, epäsentimentalisuuden, laajajännitteisyyden”. Ks. kuitenkin myös Murtomäki 2000.

kehityslinja määräytyy ensisijaisesti hänen suurten orkesteriteostensa mukaan. On mielekästä olettaa, että se ainakin jossain muodossa kuvastuu hänen muussakin tuotannossaan.” Sinfoniatuotannon keskeisyyttä tässä tyylikausijaottelussa ilmentää myös esimerkiksi internetin Sibelius-sivustolla käytetty otsikointi ”1920-luvun tuotanto: sinfoninen ykseys”.²

Näkemykseen ”universaalista” myöhäiskaudesta ja -tyylistä, kokoaavasta ”synteesistä”, jonka kruunaa ”sinfonisen ykseyden” saavuttaminen näyttää siis liittyvän ajatus siitä, että Sibeliuksen sävelajattelun ja tyylin muuntumisessa olisi havaittavissa selvä ja johdonmukainen suunta – että hänen tuotantonsa olisi kulkenut nuoruuden tyyllillisen etsinnän ja romanttisia esikuvia heijastelevien, kansallisuusaatteen leimaamien ihanteiden sekä keskikauden klassisuuteen suuntautuvien löytöretkien kautta kohti vakiintunutta ja kypsää myöhäistyyliä, tyyllillisesti itsenäisiä ja itsellisiä saavutuksia. Tawaststjernan (1960, 8) mukaan tuotannon tyyllillisen kolmijaon lähtökohtana on ”[...] Sibeliuksen tuotannon jatkuva kehittyminen klassillisuutta, sävelkudoksen korkeampaa struktuuria ja pelkistyneempää kokonaisuuttoa kohti”. Tämä kehityskulku saavutti päätepisteensä ”monoliittisessa” yksiosaisessa seitsemännessä sinfoniassa sekä – peräti ”monotemaattisessa” – sävelrunossa *Tapiola*. Lisäksi Sibeliuksen seitsemännen jälkeisellä ajalla sinfonian asema ja merkitys orkesterimusiikin keskeisenä lajityyppinä ei enää ollut selviö, ja *Tapiolaa* myöhäisemmät sinfoniset runot ovat jo varsin harvalukuisia (sellaisia kuitenkin sisältyy esimerkiksi Respighin ja Šostakovitšin tuotantoon).

Mutta kulkiko Sibeliuksen tyyllillinen kehitys yksin- tai nimenomaisesti kohti myöhäisteosten synteesiä? Voidaanko Sibeliuksen 1920-luvun tuotanto otsikoida kattavasti sanoilla ”sinfoninen ykseys”? Millainen lopultakin on Sibeliuksen ”universaali” myöhäistyyli? Seuraavassa haluan kysyä ja tuoda pohdittavaksi, eikö Sibeliuksen tuotannossa kehitys kulkenut monessa kohdin pikemminkin kohti tyyllillistä haaroittumista ja moni-ilmeisyyttä sekä avautumista uudelle kuin keskittyneisyyttä, kokoavaa synteesiä tai ykseyttä. ”Sinfoninen

² www.sibelius.fi/suomi/musiikki/js_saveltajana_04.html

ykseys”, ”universaalisuus” tai ”synteesi” voisivat kenties luonnehtia vain yhtä niistä tyyllillisistä haarakkeista, jotka osaltaan tekevät Sibeliuksen 1920-luvusta mielestäni erittäin kiehtovan kauden ja jotka asettavat sen mielenkiintoiseen valoon myös suhteessa vuosikymmenen modernismiin.³

”Vanhanaikaiskuvaukset”

Eräisiin Sibeliuksen 1910-luvun loppupuolen ja 1920-luvun sävellyksistä voidaan liittää määre ”pastissi”. Kaikkein leimallisimmillaan pastissimaisuus liittyy Sibeliuksen tyyliiltään ”uusbarokkisiksi” tai ”uusklassistisiksi” luonnehdittavissa oleviin sävellyksiin, sellaisiin kuin vuosina 1915–1917 viululle ja pianolle sävellettyjen opusten 78 ja 79 kappaleet *Religioso*, *Rigaudon* ja *Tempo di Menuetto* sekä aivan erityisesti lauluäänille ja pienelle orkesterille sävellettyyn teokseen *Autrefois* op. 96b (1919), alaotsikoltaan *Scène pastorale*. Pastissilähtökohta on *Autrefois*'ssa monellakin tavoin ilmeinen: musiikin gavottitopos juontuu 1700-luvulta, ja myös Hjalmar Procopén (1868–1927) alkuperäinen ruotsinkielinen lauluteksti edustaa tuohon aikakauteen viittaavaa tyyllittelyä – Sibelius antoi tarkaksi ohjeeksi tekstin ranskannoksen laatijalle, että käännöksen tulee jäljitellä ”1760-luvun tyyliä”. Tässä ensimmäinen säkeistö:

<i>Ej av jaktens lekar i dungarna bland björk och tall det ekar, ej hördes hundars skall. Pilen mot sin vana i kogret glömmer sig en stund, Diana nu tager sig en blund.</i>	<i>Je songe parfois par les soirs de rêverie à toutes les choses d'autrefois Et mon cœur lassé aime à faire dans la vie un long voyage vers le passé.</i>
--	---

³ Vaikka käytän seuraavassa Sibeliuksen 1920-luvun tuotannon tyyllillisessä tarkastelussa musiikinhistoriankirjoituksessa enemmän tai vähemmän vakiintuneita määritelmiä, sellaisia kuin uusklassismi, tarkoitukseni ei ole liimata Sibeliuksen musiikkiin tyylietikettejä, vaan tuoda tällaisten määritelmien kautta tarkasteluuni tarttumapintaa ja vertailukohtia ajan tyyli-ilmastossa.

*Se armen sömnigt under kinden
sträckt.
Hör dess jämna andedräkt
ur barmen blandas med fältets vind.
De skygga djuren få en timmes ro.
Nu i skogens gröna bo
gå trygga hare och hjort och hind.*

*Je vois dans le léger mirage
d'un beau paysage
la douce image de mes amours.
J'entends de la lèvres que j'aime
bien plus que moi-même,
l'aveu suprême fait pour toujours.*

(käännös: Pierre Chapelle)

(Hjalmar Procopé)

Helsingin Sanomien kriitikon Evert Katilan (1923a) mukaan *Autrefois* edusti ”puhdasta rokokoa”, se oli ”G-duurigavotti Marie Antoinette -tyyliin”, ja Heikki Klemetti (1923) esitti *Uudessa Suomessa* teoksen olevan ”miellyttävää gavotti-arkaisointia mannheimiläisten päiviltä”.⁴ Ensimmäistä maailmansotaa seuranneet vuodet olivat maailmalla erityisesti ranskalaisen neoklassismin varhaisten merkkiteosten aikaa; Sergei Prokofjevin klassinen sinfonia valmistui v. 1917 ja Igor Stravinskyn *Pulcinella* kolmisen vuotta myöhemmin. Sibeliuksen musiikissa usklassistiset viitteet ja pastissimaisuus olivat tässä suhteessa aivan ajan hengen mukaisia.

Usklassististen heijastumien rinnalle ilmestyi Sibeliuksen 1920-luvun tuotannossa, etenkin piano-opuksissa, hätkähdyttävän suorasti romantikkoihin, erityisesti Schumanniin, assosioituvaa tyyllittelyä. Schumann sijoittuu saksalaisen romantiikan ytimeen, ja Schumann-vaikutteista uustyylillä Sibeliuksen musiikissa voitaisiinkin ehkä luonnehtia ”uusromantiikaksi”.⁵ Aivan ilmeisimpänä, musiikin

4 Sibeliuksen sävellyskonsertissa 19.2.1923 esitettiin *Autrefois*'n lisäksi (”alkusoittona”) *Die Jagd* -osa orkesterisarjasta *Scènes historiques* II (op. 66, 1912) sekä kantaesityksinä kuudes sinfonia op. 104, *Valse chevaleresque* op. 96c, *Suite champêtre* op. 98b ja *Suite caractéristique* op. 100.

5 Schumann-yhteyksiä voidaan aavistella Sibeliuksen tuotannossa eri kausina. Näistä yhteyksistä mainittakoon Sibeliuksen 1920-luvun tuotannon kohdalla Schumann-tyylittelyn lisäksi seitsemännen sinfonian otsikointi alun perin Schumannin neljännen sinfonian tapaukseen viittaavasti ”sinfoniseksi fantasiaksi” – tämä oli Sibeliuksen teoksen otsikkona myös sen kantaesityksessä. Schumannin vaikutusta Sibeliuksen musiikkiin ei tietääkseni ole selvitetty kovinkaan kattavasti.

pinnalla, tuo vaikutus on mielestäni kuitenkin kuultavilla opuksen 99 pienissä pianokappaleissa vuodelta 1922.

Tyyllillisesti kohti Sibeliuksen omaa aikaa kurottuvat monet hänen suosimistaan tanssityypeistä ja -karaktereista 1910-luvun puolestavälistä lähtien, muiden muassa opuksissa 81, 94 ja 96. Viimeksi mainittuun sisältyvät *Valse lyrique* (op. 96a) ja *Valse chevaleresque* (op. 96c) heijastavat wieniläisvalssin maailmaa – tšaikovskiaanisin ja ”pohjoisin” vivahtein –, ja *Suite mignonnen* op. 98a pastissit assosioituvat edelleen vaikkapa Tšaikovskiin ja hänen balettimusiikkiinsa. Evert Katilan (1923a) mukaan *Valse chevaleresque* vuodelta 1922 on ”valssi suurelle orkesterille Johann Straussin tapaan, jonka esikuvan vaikutusta säveltäjä-johtaja vielä korosti [kantaesityksessä] keikailevalla wiener-valssille kuvaavalla rytmiikalla”.

Erikoisen juonteensa Sibeliuksen 1920-luvun tanssisävellyksissä muodostaa viulu-piano-opuksen 106, *Danses champêtres*, ”alla zingarese”-tyylittely, jolle Kaija Saarikettu (2008, 140) on löytänyt mielenkiintoista taustaa Sibeliuksen biografiasta: toukokuussa 1924 Sibeliuksen tuleva vävy Jussi Blomstedt – myöhemmin Jalas – soitti säveltäjälle Ainolassa Lisztin kuudennen unkarilaisen rapsodian.⁶ Heinäkuun alkuun mennessä Sibelius oli saanut valmiiksi ensimmäisen opuksen 106 *Danses champêtres* -kappaleista. Tämän kappaleen unkarilaisvaikutteet ovat aivan yhtä hätkähdyttäviä kuin piano-opuksen 99 schumannilaisuus.

Edellä tarkasteltujen pastissien ja muiden nostalgishenkisten sävellysten vastapainoksi tai täydennykseksi modaalisuus sai Sibeliuksen 1920-luvun musiikissa erityisen aseman kuudennen sinfonian ja *Tapiolan* kaltaisissa teoksissa – ehkäpä voisimme paikoin puhua myös ”arkaismista”. Edelleen seitsemännen sinfonian ja *Tapiolan* muodon ja sointi-ideoinnin uuttalovuutta ja myös vaikutusta aikamme modernisteihin, kotimaamme lisäksi ainakin Ranskassa ja anglosaksisissa maissa, on korostettu. Toisaalta, jos musiikin moderniutta mitataan harmonian perusteella, ”dissonanssin emansipaatio” on esimerkiksi *Myrsky*-alkusoitossa vuonna 1925 viety vähintäänkin yhtä

6 Ks. myös Jalas 1981, 53–54.

pitkälle kuin Sibeliuksen modernismin huippuihin kuuluvana pidetyssä 14 vuotta varhaisemmassa neljännessä sinfoniassa.

”Ranskalaisuus” ja ”jazzi”

Edellä luetellut ja kuvailut esimerkit monenkirjavista tyyliuistumista ja -lainoista olen koonnut yleistävästi – ja Katilan (1923b) käyttämää ilmausta lainaten – otsikon ”vanhanaikaiskuvaukset” alle. Sibeliuksen omaan aikaan ja hänen aikalaisiinsa viittaavaa tyyllittelyä voidaan kuulla ehkä ilmeisimmillään niin ikään viululle ja pianolle sävelletyssä – ehkäpä Faurén tai Debussyn? – ranskalaisuuteen assosioituvassa *Novellettessa* op. 102 (1922).⁷ ”Ranskalaisuuteen” viittaavat myös silmiinpistävän lukuisat ranskankieliset sävellysotsikot Sibeliuksen vuoden 1915 jälkeen julkaistussa tuotannossa – edellä mainittujen lisäksi sellaiset kuin *Esquisse*, *Carillon*, *Pièce enfantine*, *Arabesque* (op. 76, nrot 1, 3, 8 ja 9), *Berger et bergerette* ja *Mélodie* (op. 94, nrot 4 ja 5), *Chant du soir*, *Scène lyrique* ja *Scène romantique* (op. 101, nrot 2, 3 ja 5) –, olkoonkin, että sävellysten ranskalaistyylittely ei ehkä muutoin ole ilmeistä ja että aloite otsikointiin on voinut tulla vaikkapa kustantajilta. Sibelius näyttää ainakin jälkikäteen suhtautuneen vuonna 1915 valmistuneen viulusonatiininsa ”ranskalaisuuteen” varsin tiedostavasti. Vuoden 1942 heinäkuulta on säilynyt Jalaksen muistiin merkitsemänä seuraava huomautus (JJM, 28.7.1942): ”[v]iulusonatiinini ote on puhtaasti ranskalainen, ei saksalainen.”

Ranskalaisuuteen liittyvästi Jalas merkitsi v. 1948 keskustelustaan Sibeliuksen kanssa muistiin seuraavaa – muistiinpanojensa marginaaliin hän tiivistä keskustelun aiheiksi ”-ismit”, ”jäljittelyn” ja ”Nystroemin” – (JJM 26.8.1948): ”Man skall inte neka sitt ursprung. [yliviivattu:] *(Oli puhe säveltäjistä jotka sortuvat itselleen vieraisiin suuntiin.)* On hyvin vaarallista yrittää esim. [lisätty:] *tietoisesti* säveltää ranskalaiseen tapaan; sitä voi jossain onnistuneesti (siteerata) imiteerata, mutta varmasti tulee jossakin kohta, joka on aivan vierasta, tulee

⁷ *Novellettesta* ja muista Sibeliuksen 1920-luvun opuksista viululle ja pianolle ks. myös Murtomäki 2004, erityisesti s. 149–153.

putoaminen raameista, ja kaikki särkyy.[yliviivattu:] *Jotkut ruotsalaiset matkivat ranskalaisia (Nystroem).*”⁸

Ranskalaisuuden ja neoklassismin ohella – ja niihin liittyvänä – jazz oli monille maailmansotien välisen ajan konserttimusiikin säveltäjille tärkeä inspiraation ja uudistumisen lähde – hyvänä esimerkkinä tästä Klami. Martti Turusen haastattelussa *Suomen musiikkilehdessä* vuonna 1931 Sibelius selitti suhtautumistaan jazziin tavalleen uskollisen ristiriitaisesti (Turunen 1931): ”Joitakin vuosia sitten kuulin sekä Lontoossa että Saksassa jazzisävellyksiä, jotka vaikuttivat erinomaisen edullisesti. Tutustuin myös erään saksalaisen teoreetikon säveltämään sinfoniaan, joka oli henkisesti aivan mitätön.” Ja: ”Omasta puolestani voin sanoa, etten tunne erikoista sympatiaa jazzia kohtaan. Huumoria siinä kyllä on, mutta muuten se on hengetöntä, mekanisoituneessa yksitoikkoisuudessaan lohdutonta. Kuitenkin on jazzia sellaisenaan siksi laajalle levinnyt, ettei sitä voi vaiti ollen sivuuttaa. Huippuasteeseensa kohonneen hurmion hälvettyä, kaiken kuonan karistua, jäänee jazzistakin ehkä jotkut kultajyväset tositaiteellisen luomistyön sulamisprosessissa käytettäväksi.” Kuvasta puuttuu se, että Sibelius olisi 1920- tai 1930-luvulla säveltänyt sen ”jazzin”, josta hän helmikuussa v. 1956 kertoi Jalakselle (JJM 2.2.1956): ”Näin unta, että olin kirjoittanut jazzin. Harmittaa, että en sitä herättyäni kirjoittanut muistiin.”

Evert Katila kuoli *Suite champêtressa* op. 98b ja *Suite caractéristiquessa* op. 100 shimmyn ja jazzin vaikutteita (Katila 1923a): ”Että shimmyn ja jazzinkaan aika ei ole mennyt jälkeään jättämättä ohi mestarin, osoittivat pienet orkesterisarjat, jotka ehkä monissa herättivät kiihkeätä vastustushalua.” Emme tiedä, mihin sarjojen osista ja musiikin piirteistä Katila arvionsa tarkalleen perusti, ja hänen sanojensa osuvuudesta voidaan olla eri mieltä, mutta *Suite caractéristiquen* viimeisessä, *Comodo*-osassa Sibeliuksen flirtti salonki- tai populaarimusiikin suuntaan on kieltämättä varsin huomiotaherättävää. Vuoden 1943 elokuussa Jalas kirjasi muistiin Sibeliuksen lausuman *Suite mignonnesta* op. 98a ja ”salonkityylistä” (JJM

⁸ Muistiinpano konekirjoitusta, yliviivaukset ja lisäys (yllä kursivoituina) Jalaksen käsialaa lyijykynällä. Muistiinpanossa viitataan ruotsalaiseen säveltäjään Gösta Nystroemiin (1890–1966, alkujaan Nyström).

27.8.1943): ”Romanttisissa salonkimaisissakin sävellyksissä (puhuttiin *Suite mignonnesta*) on useinkin hyvin paljon totta ja inhimillistä.”

Dinosaurius ja kameleontti?

Riippuen siitä, mitä Sibeliuksen tuotannon osista milloinkin tarkastellaan sekä millaisia piirteitä niissä havainnoidaan ja korostetaan, voidaan tulokseksi myös saada vaihtelevia kuvia hänen tyylinkehityksestään sekä vaikkapa hänen musiikkinsa 1920-luvusta. Jos Sibeliuksen tuotantoa tuolla vuosikymmenellä tarkastellaan laajalti, hänen voidaan toisaalta todeta kuuluneen klassis-romanttisen sinfoniatradition jatkaajiin, mutta toisaalta reagoineen musiikissaan omalla tavallaan tuon ajan monenkirjaviin tyyllisiin virikkeisiin, antautuneen peittelemättömästi nostalgiaan ja avautuneen myös monenlaiselle uudelle. On väitetty, että seitsemäs sinfonia oli synteisiin ja sinfoniseen ykseyteen tähtäävän johdonmukaisen kehityskulun päätepiste. Tuon monoliitin jälkeen Sibeliuksen tie sinfonikkona olisi kuljettu loppuun: määränpänsä saavutettuaan hän ei enää voinut edetä mihinkään. Tämän väitteen vastapainoksi voisimme kuitenkin aavistella, että jos kahdeksannen sinfonian kariutumisen syyt ylimalkaan olivat musiikillisia, Sibeliuksen – sekä hänen koti- ja ulkomaisten säveltäjäkollegoidensa – tyyllinen avautuminen 1920-luvulla saattoi merkitä ikääntyvälle säveltäjälle uudenlaisia näköaloja, haasteita ja kukaties houkutusia, joiden edessä valintojen tekeminen ehkä kävi hänelle vaikeammaksi ja lopulta ylivoimaiseksi.⁹

Vuonna 1934 Walter Legge kirjasi muistiin Sibeliuksen lausuman Stravinskysta (Legge 1935, lainaus suomeksi Sirén 2012, 536):

[Sibelius] ihailee [Stravinskyn] varhaisia baletteja balettimusiikkina, mutta pitää venäläisen säveltäjän jatkuvaa tyylinvaihtelua vitsinä, joka menettää

⁹ Todennäköisin syy kahdeksannen sinfonian kohtaloon näyttävät kuitenkin olevan Sibeliuksen vaikeammiksi muodostuneet fyysiset rajoitukset, erityisesti käsien vapina, joka n. vuoden 1935 jälkeen esti häntä kirjoittamasta nuotteja musteella ja epäilemättä teki mittavien partituurien puhtaaksikirjoittamisesta ylivoimaista. Jalas kirjoitti Sibeliuksen viimeiset yksinlaulusovitusten orkesteripartituurit vuonna 1957, mutta sinfonian kaltaisen teoksen partituurin valmistamista säveltäjä tuskin olisi antanut kenenkään muun tehtäväksi.

huvittavuuttaan joka toistolla. ”Kolme tyyliä riitti Beethovenille, mutta en muista, oliko viimeksi tutkimani Stravinskyn teos hänen kymmenettä vai yhdettätoista tyyliään”.

Riittikö kolme tyyliä Sibeliukselle? Monen kirjoittajan mukaan kaiketi riitti. Kuitenkin beethoveniaanisen sinfoniaperinteen viimeisiin dinosauruksiin kuulunut säveltäjä, joka 1930-luvulla sutkautteli Stravinskyn monista tyylinvaihdoksista, näyttäytyy lopulta itsekin 1920-luvun tuotannossaan tyyliväriään vaihtavana kameleonttina. Ja hassua kylläkin, tuo kameleontti, jonka monenkirjavat mallit ja esikuvat ovat monesti kuultavilla miltei paljaimmillaan hänen myöhäisellä luomiskaudellaan, lausui vuonna 1948 varoittavat sanansa yrityksistä säveltää ”esim. ranskalaiseen tapaan” ja ”sortumisesta itselleen vie-raisiin suuntiin”.

Lähteet

- Jalas, Jussi 1942, 1943, 1948, 1956. Muistiinpanot keskusteluista Sibeliuksen kanssa [=JJM]. Kansallisarkisto, Sibelius-perhearkisto, kansio 1.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Toim. Juhani Lehmuksela. Helsinki: Tammi.
- Katila, Evert 1923a. Jean Sibeliuksen konsertti. *Helsingin Sanomat* 20.2.1923.
- Katila, Evert 1923b. Toinen Sibelius-konsertti. *Helsingin Sanomat* 23.2.1923.
- Klemetti, Heikki 1923. Jean Sibeliuksen sävellyskonsertti. *Uusi Suomi* 20.2.1923.
- Legge, Walter 1935. Conversations with Sibelius. *The Musical Times*, March 1935.
- Maasalo, Kai 1964. *Suomalaisia sävellyksiä* [I]. *Tulindbergista Sibeliukseseen*. Porvoo: WSOY.
- Murtomäki, Veijo 2000. Das musikalische Werk von Jean Sibelius. *Musikhistorische Betrachtungen. Sibelius und Deutschland*. Toim. Ahti Jäntti ym. Berlin: Verlag Arno Spitz, 28–40.
- Murtomäki, Veijo 2004. Sibelius and the Miniature. *The Cambridge Companion to Sibelius*. Toim. Daniel M. Grimley. Cambridge: Cambridge University Press, 137–153.
- Saarikettu, Kaija 2008. *Tanssiva ja laulava viulu. Jean Sibeliuksen opusnumeroidut sävellykset viuhulle ja pianolle*. Musiikin tohtorin tutkintoon kuuluva kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sirén, Vesa 2012. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1960. *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Turunen, Martti 1931. Kaksi tuntia mestarin puheilla. *Suomen musiikkilehti* 1/1931, 2.



Selim Palmgren Rochesterissa 1920-luvulla.
Sibelius-Akatemian arkisto. Selim ja Minna Palmgrenin kokoelma.

Selim Palmgrenin pianokonsertot romanttisen ja varhaisen modernin konserton kontekstissa

MARJAANA VIRTANEN

Selim Palmgren (1878–1951) oli kansainvälisesti menestynyt säveltäjä-pianisti, joka eli kosmopoliittista elämää ja esiintyi kiertueillaan ympäri Eurooppaa ja Yhdysvaltoja. Tyyllisesti hänet sijoitetaan yleensä kansallisromanttikkojen ydinjoukkoon yhdessä Sibeliuksen, Järnefeltin, Melartinin, Kuulan ja Madetojan kanssa (Salmenhaara 1968, 212–213; Kuusisto 1965, 190–191; Kuusisto 1985, 8, 25). 1900-luvun virtaukset jättivät kuitenkin jälkensä Palmgrenin tyyliin kansainvälisen muusikonuran ansiosta. Kansainvälisyys antaakin hänen tuotannolleen juuri sille ominaisen tyylin, jossa vaikuttavat monet eri komponentit eri aikoina eri suhteissa; hänen sävellyksistään on löydetty esimerkiksi impressionistisia, myöhäisromanttisia ja jazz-vaikutteita. 1900-luvun alusta lähtien eurooppalaisen musiikin tyyliuuntaukset alkoivat muutenkin vaikuttaa suomalaisten säveltäjien tuotantoon, mikä näkyy Melartinin, Kuulan ja Madetojan sävellyksissä. (Kuusisto 1985, 25.)

Palmgren oli hyvin perehtynyt kansainväliseen pianokirjallisuuteen ja tunsu syvästi sen tyyliuuntaukset – seikka, joka yhdistettynä hänen virtuoosisuuteensa johti luontevan pianistiseen mutta omintakeiseen sävellystyylisiin (ks. Törnwall 1965, 211). Häneltä onnistui hyvin myös ulkoisten vaikutteiden pianistinen haltuunotto (Pessa 1978, 27), ja tyyliään eklektisetkin teokset ovat soittimellisia ja virtuoosisia. Soittimellinen inspiraatio johti Palmgrenin lähinnä romanttiseksi luonnehdittavassa pianotuotannossa – etenkin konsertoissa – virtuoosiseen tekstuuriin, ja jo varhaiset pianokappaleet kuten *Neljä konserttietä* ovat virtuoosisia

konserttinumeroita (Hannikainen 1928, 33). Muusikkous, lukemattomien teosten ulkoa osaaminen ja vireän soittokyvyn säilyttäminen elämän loppuun saakka vaikuttivat itsestään selvinä seikkoina Palmgrenin sävellystyön luonteeseen.

Palmgrenin tuotannon rungon muodostavat viisi pianokonserttoa, jotka ovat syntyneet niin laajalla aikavälillä – ensimmäinen vuonna 1904 ja viides 1942 – että niiden voi ajatella kuvastavan hänen uralaan saamiaan vaikutteita. Tarkastelen artikkelissani konserttoja romanttisen ja varhaisen modernin pianokonsertton kontekstissa.¹ Huomioni keskiössä on toisaalta konserttojen tyyli ja toisaalta solistin ja orkesterin välinen vuorovaikutussuhde. Vaikka konserttoja pidetään romanttisina (esim. Maasalo 1969, 57; Pessa 1978, 8), voi niiden ajatella sijoittuvan kiinnostavalla tavalla erilaisten traditioiden risteykseen. Esimerkkinä tästä on tyylillisesti eklektinen, Yhdysvalloissa vietetyn jakson aikana syntynyt neljäs pianokonsertto, jota pidettiin omana aikanaan yllätyksellisenä temaattisen aineksen, harmonian ja muodon suhteen (Palmgren 1948, 178; Pessa 1978, 49). Solisti-orkesterivuorovaikutussuhdekin liittyy kysymykseen tyylistä, sillä romanttisessa konsertossa solistin virtuoosisuutta ja individuaalisuutta tuodaan esiin suhteessa orkesteriin, kollektiiviseen ”massaan”. Sovellan solisti-orkesteri-interaktion tarkasteluun Tomi Mäkelän (1989) tutkimusta romanttisen pianokonsertton virtuoosisuudesta.

Sivuan artikkelissani myös sitä, mitä konserttojen uutuudesta ja edistyneisyydestä ajateltiin Palmgrenin oman ajan lehtikirjoittelussa.² Palmgren sai kotimaassa suurta suosiota osakseen, ja hänen sävellystensä ja konserttiansa kritiikki oli miltei pelkästään positiivista (esim. Pessa 1978, 36; Salmenhaara 1996a, 165). Palmgrenia onkin luonnehdittu sosiologiseksi ilmiöksi, jolle oli tilausta: ennen häntä suomalaisen

1 Artikkeli pohjautuu lisenasiatutkimukseeni (Virtanen 2001a; ks. myös Virtanen 2001b). Vertailen tutkimuksessani (2001a) Palmgrenin pianokonserttoja joukkoon 1800-luvun keskeisinä pidettyjä pianokonserttoja (Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Grieg, Tšaikovski) sekä joihinkin 1900-luvun alkupuolen pianokonserttoihin (Rahmaninov, Prokofjev, Stravinsky, Ravel, Šostakovitš, Bartók, Skrjabin), joista Palmgren on mahdollisesti saanut vaikutteita.

2 *Musiikki, Musiikkitieto, Suomen musiikkilehti ja Tidning för musik*, vuosilta 1913–1948.

pianomusiikin, etenkin pianokonsertton saralla vallitsi suoranainen tyhjiö (Pessa 1978, 6; Salmenhaara 1996b, 95), Palmgrenin ensimmäistä pianokonserttoa (1904) edeltävältä ajalta kun tunnetaan ainoastaan Ernst Mielckin osittain säilynyt varhaisteos (1895). Vaikka Palmgrenin kaltaisia, kosmopoliitteina pidettäviä virtuoosisäveltäjiä oli ulkomailla lukuisia vuosisadan vaihteessa, oli hänen kaltaisensa maassamme harvinaisuus.

Tyyli ja vaikutteet

Palmgrenin säveltäjäprofiili kytkeytyy 1800-luvun virtuoosikulttuuriin: hän jatkoi samaa kiertelevien säveltäjävirtuoosien traditiota, jota esimerkiksi Liszt oli edustanut virtuoosikulttuurin kukoistuskaudella 1800-luvun alkupuolen Pariisissa ja joka sinnitteli 1900-luvulle Rahmaninovin kaltaisissa sankarivirtuooseissa. Esittäjyys ja säveltäjäjyys kietoutuivat toisiinsa läpi Palmgrenin uran, mikä kuuluu hänen pianokonsertoissaan. Taneli Kuusisto onkin luonnehtinut Palmgrenia ”musikaaliseksi säveltäjäksi”, kirjoituspyöydän äärellä laskelmoiden toimivan säveltäjän vastakohtaksi (1965, 197). Myös Palmgrenin muistelmät (1948) kuvastavat säveltäjä-pianistidualismia paitsi otsikollaan (*Minusta tuli muusikko eli op. 111*) myös sisällöllään, jossa esittäjyys ja säveltäjäjyys ilmenevät ikään kuin saman asian eri puolina.

Palmgren eli sängen kosmopoliittista elämää. Valmistuttuaan Helsingin Musiikkiopistosta 1899 hän lähti opiskelemaan Saksaan (Berliini, Weimar) niin pianonsoittoa kuin sävellystä. Hänen pianonsoiton opettajanaan toimi ensin Lisztin oppilas Conrad Ansoerge ja sitten virtuoosisäveltäjä Ferruccio Busoni, jota Palmgren muistelmissaan suorastaan ylistää (1948, 12).³ Ansoergen ja Busonin kautta Palmgren oli uussaksalaisen koulukunnan ja erityisesti Lisztin vaikutuspiirissä. Lisztistä tuli yksi Palmgrenin eniten ihailemista säveltäjistä Chopinin ja Schumannin ohella. Lisztin vaikutus näkyy esimerkiksi konserttojen

3 Muita Palmgrenin tavoin ensin Helsingin Musiikkiopistossa, sitten Busonin johdolla opiskelleita pianisteja olivat Sigrid Schnévoigt (1878–1953) ja Karl Ekman (1869–1947), joka oli Palmgrenin pianonsoiton opettaja Helsingin Musiikkiopistossa ennen vuosisadan vaihdetta.

muodoissa: ne ovat yksiosaisia syklisiä ja rapsodisia kokonaisuuksia, ja etenkin toinen pianokonsertto rakentuu pienistä aiheista Lisztin tyyliin (ks. Salmenhaara 1996b, 87; Törnwall 1965, 211). Palmgren ei itse ollut analyttinen tyyliinsä komponenttien suhteen (Salmenhaara 1996b, 87). Muistelmissaan (1948) hän mainitsee ihanteikseen Lisztin, Schumannin ja Chopinin muttei lainkaan esimerkiksi Debussyä.

Palmgrenin tuotanto on jaettu useassa yhteydessä kahteen osaan suunnilleen samoin perustein: (kansallis)romanttiseen, sovinnaiseen käyttömusiikkiin ja persoonallisempaan, eurooppalaisvaikutteiseen musiikkiin, josta löytyy myöhäisromanttisia tai jopa impressionistisia piirteitä. Ensimmäiseen ryhmään lasketaan kuuluvaksi suurin osa tuotannosta kuten pianokonsertot, laulut ja valtaosa pianosävellyksistä. Toiseen ryhmään taas kuuluvat neljännen pianokonsertton hidas osa ja muutamat pianosävellykset. (Ks. esim. Maasalo 1969, 57; Pessa 1978, 8.)

Palmgrenin impressionismia ovat pohtineet esimerkiksi Risto Pessa (1978, 20–22), Erkki Salmenhaara (1996b, 86–89), Kai Maasalo (1969, 55–57) ja Sirppa Peltonen (1993, 27–28). Impressionismi yhdistetään lähinnä tiettyihin soolopianokappaleisiin, kuten *Toukokuun yö*, *Varjojen Saari* tai *Iltaaäniä*. Toisten säveltäjien teoksista vastaavassa asemassa on muun muassa Ilmari Hannikaisen *Suihkulähteellä*. Mielipiteet Palmgrenin suhteesta impressionismiin ovat vaihdelleet siitä, että hän toi impressionismin Suomeen, siihen, ettei impressionismia voi yhdistää häneen juuri ollenkaan. Asiaa mutkistaa sekin, ettei Suomessa juuri puhuttu impressionismista käsitteenä 1910-luvun tienoilla, jolloin mainitut pianosävellykset syntyivät (Peltonen 1993, 27).

Palmgrenin pianokappaleissa sekä neljännen pianokonsertton hitaassa osassa impressionistisina piirteinä pidetään pyrkimystä hetken tunnelman kuvaukseen sekä kokosävelasteikon, ylinousevan kolmisoinnun ja itsenäisten septimi- ja noonisointujen käyttöä (Maasalo 1969, 56). Joonas Kokkonenkin pohti impressionismin ongelmaa *Musiikki*-lehdessä vuonna 1948. Hänen mielestään Palmgren tavallaan ajautui saamaan impressionistisia vaikutteita, koska impressionistissävyisten keinojen käyttö oli osa alkuvuosisadan yleistä henkeä. (Kokkonen 1948, 21.)

Palmgrenin ulkomaisista vaikutteista mainitsemisen arvoinen on vielä Yhdysvalloissa vietetty ajanjakso (1921–26). Alun alkujaan

pelkäsi konserttikiertueeksi tarkoitettu Amerikan-matka venyi pidemmäksi oleskeluksi Palmgrenin saatua kutsun New Yorkin osavaltiossa Rochesterin kaupungissa sijaitsevan Eastman School of Musicin sävellyksen professoriksi. Palmgrenin tyyli sai uutta ilmettä: rohkeus soinnunkäytössä, satunnaiset bitonaaliset jaksot ja jazz-musiikille tyyppillinen improvisaationomaisuus antoivat väriä neljännelle pianokonsertolle, joka valmistui pääosin Yhdysvalloissa (Pessa 1978, 26–27). Myöhäistuotanto 1930- ja 40-luvuilla sitten palasikin huomattavasti sovinnaisempaan romanttiseen tyyliin.

Palmgrenin ensimmäinen pianokonsertto – Lisztin ensimmäisen pianokonsertton jäljillä

Palmgren tunnetaan lyyristen, pienimuotoisten kappaleiden säveltäjänä, jolle sinfoniset muodot ja temaattinen kehittäminen olivat vieraita (ks. esim. Hong 1992, 2). Haasteen suurimuotoisen teoksen säveltämisestä hän kohtasi ensimmäisellä pianokonsertollaan (1904). Palmgren esiintyi itse solistina Robert Kajanuksen johtamassa kantaesityksessä Helsingissä.

Ensimmäisen konsertton pianistisuus, virtuoosisuus, raikas muunnesävelinen soinnutus ja romanttinen karaktääri ennakoivat tulevia konserttoja (ks. Maasalo 1969, 62; Salmenhaara 1996a, 163). Moni seikka, kuten Chopinin pianokonsertot mieleen tuova kaavamainen orkestraatio sekä suppea rakenne, kertovat kuitenkin siitä, että kyseessä on konsertoista ensimmäinen. Palmgren otti ilmeisesti huomioon oman toimimisensa solistina, sillä pianon ja orkesterin vuorovaikutus on yksinkertaista ja pianoa voimakkaasti esiintuovaa. Teos sai yhtä kaikki hyvän vastaanoton, sillä suomalainen pianokonsertto oli jo sinänsä harvinaisuus (Salmenhaara 1996a, 165).

Solisti on jatkuvasti itseisarvoinen virtuoosi tavalla, joka tuo mieleen Lisztin ensimmäisen pianokonsertton. Kuten Palmgrenin konsertossa, myös Lisztin teoksen ensimmäisessä osassa vuorottelevat orkesterin motiiviset ja pianon vapaat, kadenssaaliset jaksot, jolloin solisti vaikuttaa mahdollisimman vapaalta, spontaanilta virtuoosilta. Palmgrenin teos muistuttaa muodoltaankin Lisztin sinänsä yksiosaista mutta kolmeen

perinteiseen osaan jaettavaa konserttoa, ja Palmgren on hyödyntänyt Lisztin tavoin metamorfoositekniikkaa.⁴

Jo Palmgrenin konserton alku kuvastaa sitä, että teos lähestyy monessa suhteessa 1800-luvun virtuoosikonserttoja. Ensimmäinen osa alkaa johdattelevalla klarinettisoololla, joka esittelee parafraasiteeman eteläpohjalaisesta kansanlaulusta. Tämän jälkeen esitellään kaksi luonteeltaan hyvin erilaista vuorovaikutuksen osapuolta: pianisti virtuoosisella soolollaan (ks. nuottiesimerkin 1 tahdit 36–40), ja hillitympi teemaattinen orkesteri, joka aloittaa esittelyjakson johdannon päätyttyä (ks. nuottiesimerkin 1 tahdit 41–46). Juuri romanttisissa virtuoosikonsertoissa solistin ja orkesterin tekstuurit poikkeavat voimakkaasti toisistaan, kuten Mäkelä on tutkimuksessaan havainnut: solistin osuus dialogin tai dueton kaltaisissa solisti-orkesterivuorovaikutussuhteissa on monimutkaisempi tai muussa mielessä huomiota herättävämpi kuin orkesterin. Näin saavutetaan virtuoosisuuden esiin tulemisen kannalta tärkeä kontrasti vuorovaikutuksen osapuolten välille. (Mäkelä 1989, 158.)

Solistin ja orkesterin tekstuurien erilaisuus on tärkeällä sijalla myös monissa varhaisissa moderneissa pianokonsertoissa (kuten Ravelin pianokonsertoissa tai Skrjabinin pianokonsertossa). Tämä lienee yhteydessä siihen, että säveltäjät ovat usein perinteisiä juuri konsertoissaan. Esimerkiksi Bartókin toisessa ja kolmannessa pianokonsertossa ja Stravinskyn konsertossa pianolle ja puhallinorkesterille piano on kuitenkin nivottu tiiviimmin kokonaisuuteen: pianon ja orkesterin erilaisuutta on häivytetty muun muassa polyfonisilla taitteilla, joissa osapuolten tekstuurit ovat samankaltaisia ja tasa-arvoisia. Varhaisista moderneista konsertoista useimmat ovatkin kaukana Palmgrenin ensimmäisestä pianokonsertosta, jossa on nähty vaikutteita paitsi Lisztiltä myös Griegin pohjoismaisesta romantiikasta (ks. Korhonen 2009, 146).

⁴ Lisztin ensimmäisen pianokonserton viimeinen, *Allegro marziale* -osa nitoo yhteen edellisten osien teemamateriaalia (Beckett 1963, 117).

Nuottiesimerkki 1. Palmgren, ensimmäinen pianokonsertto, ensimmäinen osa, tahdit 36–46.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki.
Julkaistu kustantajan luvalla.

Virta – irtiottoja virtuoosikonsertton traditiosta

Toinen pianokonsertto *Virta* oli Palmgrenin läpilyöntiteos ja hänen parhaiten menestynyt teoksensa ulkomailla. Luonnokset syntyivät Milanossa vuonna 1909, ja säveltäjä viimeisteli teoksensa Berliinissä 1913. Palmgren toimi solistina ja Georg Schnévoigt johtajana Helsingissä järjestetyssä kantaesityksessä. *Virta* pääsi nopeasti kansainvälisille lavoilta, mitä edesauttoi se, että Palmgren oli jo aikaisemmin onnistunut solmimaan suhteet Berliinin musiikkipiireihin (Peltonen 1993, 2–3). Teosta on vielä 1980-luvulla kutsuttu edustavimmaksi suomalaiseksi pianokonsertoksi (Salmenhaara 1996a, 167).

Toisen pianokonsertton katsotaan usein edustavan Palmgrenia parhaimmillaan niin muodon-, melodian-, rytmin- kuin pianonkäsittelyn suhteen (ks. esim. Kaipainen 1997, 11). Ero ensimmäiseen pianokonserttoon on huomattava ja selittyyne säveltämisestä kertyneestä kokemuksesta, olihan Palmgren tässä välissä säveltänyt esimerkiksi *Daniel Hjort*-oopperan, *Vuodenajat*-orkesterisarjan sekä pianokappaleita (Hong 1992, 133). Uudet, orkesterin käsittelyyn liittyvät kokemukset antoivat virikkeitä sävellysprosessiin, ja lopputuloksena oli sekä muodoltaan ja orkestraatioiltaan että solistin ja orkesterin vuorovaikutuksen suhteen yksilöllisempi teos.

Toisen konsertton omaperäisyys kuvastuu monissa tulkinnoissa, joita teoksen muoto on saanut osakseen: konsertto-nimikkeen alle ehdotettiin jo Palmgrenin omana aikana rapsodiaa, fantasiaa, sinfonista runoa ja jopa sinfoniaa (ks. esim. Paavola 1942, 10). Solisti-orkesterivuorovaikutussuhdettakin pidettiin epätavanomaisena: osapuolet vaikuttivat tasa-arvoisilta kumppaneilta ja jopa sulautuivat paikoitellen toisiinsa, minkä ajateltiin poikkeavan konsertton lajiperinteestä. Esimerkiksi *Tidning för musik* (15/1913, 159) luonnehti teosta orkesterikappaleeksi, joka ei ole edes lähellä konserttoa. Ilmari Hannikainen taas kiinnitti huomiota solistin tavanomaisen dominanssin puuttumiseen ja kuvaili teosta sisäänpäin kääntyneeksi sinänsä loisteliaasta piano-osuudesta huolimatta (1928, 54). Konsertoksi nimetyltä teokselta odotettiin mitä ilmeisimmin solistin hallitsevuutta, ja tässä mielessä ”epäsolistisuutta” voi pitää uudistuksellisena. Yksi selitys epäsolistisuudelle on se, että

Palmgrenilla oli jo *Virran* sävellysvaiheessa mielessä sinfoninen runo pianolle ja orkesterille (Korhonen 2009, 308).

Toisen pianokonsertton alku kuvastaa solistin ja orkesterin suhteellisen tasa-arvoista kumppanuutta. Ensin orkesteri esittelee parafrasiteeman, ruotsalaisen kansansävelmän *Näkin polska*. Tämän jälkeen pianisti esittää saman teeman matalien jousien kanssa, mutta vastoin ennako-oletuksia ilman näyttävää sisääntuloa tai teeman muuntelua. Nuottiesimerkissä 2 on katkelma teemaa ensin orkesterin (tahdit 4–6) ja sitten pianon (tahdit 17–18) esittämänä. *Virran* alku poikkeaa vaikkapa Chopinin pianokonserttojen aloituksista, joissa orkesteri kyllä esittelee pääteeman mutta joissa pianisti antaa teemalle myöhemmin uuden ilmeen virtuoosista figuraatiota lisäämällä. Mäkelä puhuu tässä yhteydessä teeman subjektiivisesta muuntelusta, joka luo illuusion teemamateriaalia vapaasti, improvisatorisestikin käsittelevästä virtuoosista (1989, 61–64).

Solistin ja orkesterin välinen vuorovaikutus on luonteeltaan erilaista sinfonisissa ja virtuoosikonsertoissa, joihin romanttinen konsertto on tavattu jakaa. *Virrassa* pianistin solistisuutta heikennetään monin keinoin, esimerkiksi jakamalla orkesteriosuus säestävään sektioon sekä yhteen tai kahteen solistiseen sektioon, joiden kanssa piano duetoi. Tässä mielessä *Virralla* on yhteys Brahmsin ja Schumannin sinfonisiin pianokonserttoihin. Onhan Schumanninkin konserttoa kutsuttu sinfoniseksi juuri siksi, että siinä pyritään kokonaisuuden yhtenäisyyteen ja jatkuvuuteen temaattisella eknomialla, virtuoosisuutta karsimalla ja monipuolisella, osapuolia toisiinsa sulauttavalla solisti-orkesterivuorovaikutussuhteella (ks. Chissell 1996, 152).

Virta muistuttaa interaktioltaan jonkin verran myös Prokofjevin pianokonserttoja, joissa solistin sinänsä loisteliaas tekstuuri on usein integroitu orkesteriin Palmgreninkin käyttämiä keinoja hyödyntämällä. Esimerkiksi Prokofjevin ensimmäisen pianokonsertton toinen osa sisältää paljon duetointia ja kerroksellisuutta (orkesteri jakaantuu soolosoitimiin), mutta piano on silti virtuoosinen. Prokofjevin konsertto eroaa toki tyyllillisesti romanttisesta *Virrasta*, jonka teema-aines tuo mieleen Rahmaninovin ja yksiosainen sävelrunoa muistuttava muoto Lisztin.

Nuottiesimerkki 2. Palmgren, toinen pianokonsertto, tahdit 4–6 ja 16–18.
Copyright © 1912 Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.
Printed with permission.

Metamorfooseja – virtuoosista variointia

Palmgren aloitti kolmannen pianokonsertton (*Metamorfooseja*) säveltämisen Berliinissä pian *Virran* valmistumisen jälkeen ja viimeisteli teoksen Kööpenhaminassa. Hän toimi itse solistina ja Kajanus johtajana Helsingissä pidetyssä kantaesityksessä marraskuussa 1916. *Metamorfooseja* on loistelas, yksiosainen variaatiokonsertto, joka tarjoaa monia mahdollisuuksia solistisen virtuoosisuuden ilmentämiselle. *Virran* tavoin *Metamorfoosien* vastaanotto oli hyvä, ja sitä esitettiin kantaesityksen jälkeen Saksassa, Norjassa, Ruotsissa, Unkarissa ja Yhdysvalloissa. (Ks. Maasalo 1969, 65; Hannikainen 1928, 54; Palmgren 1948, 124–127.)

Variointi perustuu virtuoosikonsertolle tyypilliseen pinnalliseen ja näyttävään alussa esitetyn teeman – Heikki Klemetiltä saadun pohjalaisen herännäishymnin – muunteluun. Niin kotimainen kuin ulkomainen vastaanotto kiinnitti huomiota tämän esittäjää suosivan bravuurinumeron kepeyteen ja tekniseen näyttävyyteen (Palmgren 1948, 124–127). Konsertto sisältääkin paljon virtuoosista figuraatiota ja muistuttaa tässä mielessä Mendelssohnin tai Rubinsteinin pianokonserttoja, jotka edustavat romanttisen virtuoosikonsertton traditiota. Yhteyksiä löytyy myös Lisztin *Totentanzin*: muodot vastaavat toisiaan, alkuperäistä teemaa käytetään molemmissa variaatioiden ”vastamelodiana” ja pianon soolot ovat osin samankaltaisia (ks. myös Hong 1992, 215–216). Teokset myös alkavat samalla tavalla: orkesterijohdantoa seuraa pianon äärivirtuoosinen kadensaalinen sisääntulo, jonka jälkeen teema varsinaisesti esitellään.

Metamorfoosien muoto ja raamit näyttävät olevan peräisin Lisztiltä. Mutta siinä missä *Totentanzin* piano-osuus on äärimmäisen virtuoosinen ja hallitseva, on solistin ja orkesterin välinen vuorovaikutus *Metamorfooseissa* symmetristä ja sekä orkesteri että piano ilmenevät solistisissa ja säestävissä rooleissa. Tässä suhteessa *Metamorfooseja* muistuttaa Ravelin G-duuripianokonserttoa, jossa solistin tekstuuri on kepeää ja briljanttia ja vuorovaikutus liikkuu usein yksinkertaisella solisti-säestysakselilla.

Kokonaan variaatiomuotoisen konsertton säveltämistä yleisempää on variaatiomuodon hyödyntäminen yksittäisessä osassa. Esimerkiksi Prokofjevin kolmannen pianokonsertton *Andantino*-osa (1921) on variaatiomuotoinen ja korostaa solistin asemaa figuratiivisella ja

virtuoosisella piano-osuudellaan. Konserton lajiperinteessä variaatio-muotoa onkin toisinaan käsitelty samanhenkisesti tyyliiltään romanttisissa ja moderneissa teoksissa.

Huhtikuu

– tyyliiltään eklektinen virtuosikonsertto

Palmgrenin neljäs pianokonsertto *Huhtikuu* kantaesitettiin Helsingissä vuonna 1927 säveltäjän toimiessa jälleen solistina ja Kajanuksen johtajana. Teos valmistui pääosin Rochesterissa, mikä antaa lisäväriä omana aikanaan omintakeisena pidetylle konsertolle. Palmgrenin tyylin eklektismi tuleekin neljännessä konsertossa esiin aivan eri mittakaavassa kuin muissa konsertoissa. Kotimainen kritiikki kiinnitti huomiota uusien virtausten ilmeiseen vaikutukseen. Koska kosmopoliittina tunnettu Palmgren opetti sävellystä Rochesterissa⁵ ja siis tunsi läheisesti uusia virtauksia, niistä saatuja vaikutteita ei pidetty erityisen yllätyksellisinä (Pessa 1978, 49). Eniten huomiota kiinnitettiin impressionistiseksi luonnehdittuun hitaaseen osaan, jossa piano- ja orkesteriosuutta on rikastettu uusilla väreillä, nooni- ja undesimisoinnuilla sekä kokosävelasteikolla (Salmenhaara 1996a, 169). Kai Maasalon mielestä Debussyn ulkoiset piirteet onkin johdonmukaisesti sovellettu suomalaiseen teemamateriaaliin (1969, 67). Kaiken kaikkiaan neljäs pianokonsertto edustaa aikaa, jona Palmgren saavutti innovatiivisuutensa huipun.

Huhtikuussa nähtiin impressionististen vaikutteiden lisäksi jazz-vaikutteita rytmin svengissä sekä tekstuurin ja muodon improvisaationomaisuudessa. Heti aloitusosa on vapaa fantasia. Nuottiesimerkissä 3 on konserton alku, pianon kadenssi, jossa tahtiviivojen paikoittainen puuttuminen ja vapaasti tulkittavat pikkunuotit luovat silmiinpistävää vaikutelmaa aktuaalisuudesta.

Teoksen muoto onkin fantasianomainen, kolme osaa yhdeksi sitova kokonaisuus, jossa teemoja on paljon mutta niiden kehittelyä vähän

⁵ On kuitenkin huomionarvoista, että nykyään suurta arvostusta nauttivan Eastman School of Musicin maineen perustaa oltiin vasta luomassa Palmgrenin aloittaessa sävellyksen opettajan työnsä. (Korhonen 2009, 415–417.)

APRIL
Concerto No 4

SELM PALMGREN Op. 85

Nuottiesimerkki 3. Palmgren, neljäs pianokonsertto, ensimmäinen osa, sivu 1.
© Gehrman's Musikförlag AB. Printed with permission.

(jos ollenkaan). Myöskään pianon koloristinen figuraatio ei kohtaa motiivis-temaattista aineista, mikä luo omalta osaltaan spontaania vaikutelmaa. Tässä suhteessa teos on suoranainen vastakohta temaattisesti ekonomisille konsertoille kuten Bartókin toiselle pianokonsertolle. Spontaania vaikutelmaa luovat myös suuret tempomuutokset ja orkesterin äärimmäisen pidättyväiset säestysosuudet, jotka sallivat pianosolistille esityksellisiä vapauksia. Samantapaista improvisaationomaisuutta löytyy toki vaikkapa Lisztin ensimmäisestä pianokonsertosta ja ylipäänsä romanttisista konsertoista, joissa solisti saadaan näyttämään vapaasti improvisoivalta virtuoosilta monin, Mäkelän (1989, 93) valottamin keinoin: solisti saattaa soittaa ilman selvää pulssia tai solistin tekstuurilla on spontaanin, vapaan fantasian karakteri.

Mahtipontinen, romanttinen finaali on tunnelmaltaan ristiriidassa impressionistisävyisen hitaan osan kanssa. Neljäs konsertto muodostaakin sängen ailahtelevan kokonaisuuden. Myös hieman myöhemmin syntyneet Ravelin G-duuripianokonsertto ja Šostakovitšin ensimmäinen pianokonsertto ovat tyylihyönteesejä: esimerkiksi Ravelin konsertossa on nähty jazzin, Saint-Saënsin, Scarlattin ja uusklassisten vaikutteiden yhdistyvän romanttisen konserton perinteeseen (James 1987, 127–129). *Huhtikuu* liittyy edellisiä selvemmin kuitenkin romanttisen virtuoosikonserton traditioon: muoto ja vapaa yleisvaikutelma näyttävät jälleen palautuvan Lisztin pianokonserttojen rapsodisiin yksiosaisiin rakenteisiin.

Viides pianokonsertto – ”suuren tyylin” virtuoosikonsertto

Inspiraatio viidennen pianokonserton säveltämiseen syntyi Palmgrenin (1948, 182) mukaan Minna Palmgrenin ehdotuksesta säveltää vielä pianokonsertto ”suureen tyyliin”. Konsertosta syntyi perinteinen ja juhlaava kolmiosainen teos, joka tuo solistia voimakkaasti esille. Palmgren aloitti sävellystyön talvisodan alussa Hämeenlinnassa ja teos valmistui lopullisesti jatkosodan sytyttyä. Kantaesityksessä helmikuussa 1942 säveltäjä toimi Helsingin kaupunginorkesterin johtajana ja Kerttu

Bernhard solistina. Palmgren oli kantaesityksen aikoihin jo menettänyt ajankohtaisuuttaan. Siitä huolimatta konsertto sai aluksi positiivista huomiota osakseen, koska sen loistokkuus ja virtuoosinen ”ilottulitus” yhdistettiin sota-ajan taistelumieleen ja tulevaisuuden uskoon (Salmenhaara 1996b, 522).

Viidennen pianokonserton vastaanottoa leimaa ristiriitaisuus: joidenkin mielestä teos oli voimaton ja kuvasti säveltäjän lakastunutta inspiraatiota, kun taas toiset pitivät teosta konsertoista parhaana (Pessa 1978, 51; Palmgren 1948, 191). Muotonsa puolesta teos poikkeaa toisen, kolmannen ja neljännen pianokonserton rönsyävästä yksiosaisesta rakenteesta klassisella kolmiosaisuudellaan. Orkesterikin on klassinen, sillä siitä puuttuvat romantiikan ajan erikoispuhaltimet ja lyömäsoittimet (ks. Maasalo 1969, 69). Myös esimerkiksi Griegin pianokonsertto, Tšaikovskin ensimmäinen pianokonsertto ja Rahmaninovin toinen ja kolmas pianokonsertto ovat kolmiosaisia, mutta muotokaavojen käsittely on näissä persoonallisempaa ja solistin ja orkesterin välinen vuorovaikutus monipuolisempaa. Palmgrenin viides konsertto yhdistyy tyylihyönteiltään kuitenkin juuri Tšaikovskiin ja Rahmaninoviin: teemojen samankaltaisuuteen ja karakterin mahtipontisuuteen kiinnitettiin huomiota jo Palmgrenin omana aikana (ks. esim. Paavola 1942, 10).

Viidennestä konsertosta on kuitenkin löydetty myös uusklassisia yksityiskohtia, joita on tutkinut etenkin amerikkalainen Barbara Hong (1992, 326). Yhtäläisyytenä Bartókin pianokonserttoihin, Stravinskyn konserttoon pianolle ja puhallinorkesterille sekä Šostakovitšin ensimmäiseen pianokonserttoon ovat esimerkiksi kahden tai kolmen oktaavin laajuudessa oktaaviunionissa soitetut liikkuvaiset teemat. Palmgrenin konsertossa näitä esiintyy etenkin finaalisissa.

Bartókin kolmannen pianokonserton ja Palmgrenin viidennen konserton hitaissa osissa on niin ikään joitakin yhtäläisyyksiä (jotka ovat sattumanvaraisia, sillä Bartókin teos on Palmgrenin konserttoa myöhäisempi). Bartókilla hitaan osan alun koraaliteema palaa osan lopussa uudessa polyfonisessa asussa, jossa puupuhaltimet esittävät teemaa ja piano omaa, dynaamista ”inventiotaan” (nuottiesimerkki 4).

Nuottiesimerkki 4. Bartók, kolmas pianokonsertto, toinen osa, tahdit 87–90.
© Copyright 1947 by Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by
permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Nuottiesimerkki 5. Palmgren, viides pianokonsertto, toinen osa, tahdit 271–273.
© Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Palmgrenin konsertton hitaassa osassa piano taas duetoi ”barokkityylisellä” tekstuurillaan puupuhaltimien koraalimaisen teeman kanssa (nuottiesimerkki 5). Uusklassiset piirteet jäävät Palmgrenilla kuitenkin yksittäisiksi ja pinnallisiksi.⁶ Toisin kuin Bartókin konsertoissa ja Stravinskyn konsertossa, orkesteri on Palmgrenin teoksessa alisteinen solistille ja korostaa tämän hallitsevaa roolia romanttisen virtuoosikonsertton hengessä.

Lopuksi

Palmgrenin tyylin ydintä on toisinaan vaikea hahmottaa. Kuten Erkki Salmenhaara on todennut, Palmgrenin tyylin komponentteihin kuuluvat niin suomalainen kansansävel, kansallisromantiikka, myöhäisromantiikka, salonkiromantiikka, Chopin- ja Liszt-vaikutteet ja impressionismi kuin Yhdysvaltojen kaudelta juurensa juontava Gershwin-tyylinen jazz. ”On vaikea sanoa, mikä näistä on tyylin ydin, johon muut integroitaisiin; pikemminkin ne yhdessä ja eri tilanteissa erilaisin painotuksin muodostavat tyylin, joka näin ollen ei voi välttyä tietyltä eklektismiltä”, Salmenhaara (1996b, 89) kiteyttää näkemyksensä.

Joissakin Palmgrenin teoksissa vaikutteiden eklektismi näyttää itsessään muodostavan tyylin ytimen. Pianokonsertoissaan hän ei silti irrottanut romanttisen konsertton traditiosta – ei edes neljännessä konsertossaan, johon sopii impressionismia paremmin Palmgrenin yhteydessä käytetty tyyli ”pohjoismainen impressionismi”, impressionististen ja kansallisten sävyjen eklektinen yhdistely (ks. Salmenhaara 1996b, 89).

Virtuoosisuus, kerronnan dramaattisuus ja solistin individualisuus tekivät konsertosta suosittua musiikinlajia 1800-luvulla. Nämä Palmgreninkin konsertoissa vahvasti esillä olevat piirteet ovat löytäneet tiensä paitsi varhaisiin moderneihin myös oman aikamme pianokonserttoihin,

⁶ Sen sijaan Englundin ensimmäisessä pianokonsertossa (1955) on selkeitä tyyllisiä yhtäläisyyksiä Bartókin kolmanteen pianokonserttoon. Englundin teosta pidetäänkin yhtenä keskeisenä suomalaisena uusklassisena konserttona. (Heiniö 1995, 35–36. Ks. myös Korhonen 1995, 30–31.)

kuten Einojuhani Rautavaaran kolmeen pianokonserttoon. Pikemminkin kuin tyylin uudistaja, Palmgren oli edelläkävijä luodessaan toimivan, esityskelpoisen ja pianistisesti omaperäisen pianokirjallisuuden, jollaista maassamme ei vielä hänen aikanaan ollut.

Partituurit

Bartók, Béla 1945. Pianokonsertto No. 3. Lontoo: Boosey & Hawkes.

Palmgren, Selim

1904. Pianokonsertto No. 1 g; Op. 13. Helsinki: Fazer.

1913. Pianokonsertto No. 2 cis; Op. 33, *Der Fluss*. Kööpenhamina: Hansen.

1913. Pianokonsertto No. 2 cis; Op. 33, *Der Fluss*. Pianopartituuri. Kööpenhamina: Hansen.

1916. Pianokonsertto No. 3 F; Op. 41, *Metamorphoses*. Kööpenhamina: Hansen.

1916. Pianokonsertto No. 3 F; Op. 41, *Metamorphoses*. Pianopartituuri. Kööpenhamina: Hansen.

1931. Pianokonsertto No. 4 a; Op. 85, *April*. Tukholma: Gehrmans.

1931. Pianokonsertto No. 4 a; Op. 85, *April*. Pianopartituuri. Tukholma: Gehrmans.

1942. Pianokonsertto No. 5 A; Op. 99. Helsinki: Fazer.

1942. Pianokonsertto No. 5 A; Op. 99. Pianopartituuri. Helsinki: Oy R. E. Westerlund Ab.

Kirjallisuus

Beckett, Walter 1963. *The Master Musicians Series, Liszt*. London: J. M. Dent and Sons.

Chissell, Joan 1996. *The Symphonic Concerto. A Guide to the Concerto*. Toim. Robert Layton. Oxford: Oxford University Press, 152–176.

Hannikainen, Ilmari 1928. Selim Palmgrenin pianosävellyksistä. *Suomen Musiikkilehti* 4/1928, 53–54.

Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Porvoo: WSOY.

Hong, Barbara Blanchard 1992. *The five piano concertos of Selim Palmgren: A Finnish nationalist meets the challenge of the twentieth century*. Ann Arbor: A Bell & Howell Company.

James, Burnett 1987. *The Illustrated Lives of Great Composers. Ravel*. Sydney: Omnibus Press.

Kaipainen, Jouni 1997. Selim Palmgren – lyyrikko. *Synkooppi* op. 52, 8–13.

Kokkonen, Joonas 1948. Selim Palmgren pianosäveltäjänä. *Musiikki* 2/1948, 20–21.

Korhonen, Kimmo 1995. *Suomalainen konsertto*. Jyväskylä: Gummerus.

Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren – elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.

Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Porvoo: WSOY.

Kuusisto, Taneli 1985. *Suomen säveltaide maan itsenäisyyden aikana*. Turku: Åbo Akademis kopieringscentral.

Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II. Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.

Mäkelä, Tomi 1989. *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*. Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 37. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler.

Paavola, Martti 1942. Selim Palmgrenin uusi pianokonsertto. *Musiikkitieto* 1/1942, 10–11.

Palmgren, Selim 1948. *Minusta tuli muusikko eli opus III*. Porvoo: WSOY.

Peltonen, Sirppa 1993. *Selim Palmgrenin pianokonsertot myöhäisromanttisen musiikin edustajina*. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, musiikkitieteen laitos, moniste.

Pessa, Risto 1978. *Selim Palmgren – pianosävellykset keskeisten tyylipiirteiden kuvastajana*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos, moniste.

Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteittäin*. Keuruu: Otava.

Salmenhaara, Erkki 1996a. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.

Salmenhaara, Erkki 1996b. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.

Törnwall, Jussi 1965. Piirteitä Selim Palmgrenin pianomusiikista. *Kaltio* 8/1965, 211–214.

Virtanen, Marjaana 2001a. *Virtuoosisuus partituurin sisäisenä ilmiönä. Selim Palmgrenin pianokonsertot ja 1800-luvun esittävän säveltaiteen konventiot*. Lisensiaatintutkimus, Turun yliopisto, musiikkitieteen laitos, moniste.

Virtanen, Marjaana 2001b. Virtuoosisuus Selim Palmgrenin Virrassa. *Musiikki* 3–4/2001, 51–76.

1920-luvun suomalainen urkumusiikki kansallisromantiikan turvallisessa huomassa

VILLE URPONEN



Heikki Klemetti Helsingin Kulmakoulun juhlasalissa
(Ruusu-Ristin kirkko) 1930-luvun lopulla.
Ville Urponen.

Helsingin Suurkirkossa järjestettiin elokuussa 1925 juhlanjumalanpalvelus Ruotsin kuningasparin vierailun kunniaksi. Vierailu oli monella tavalla tärkeä Suomelle. Muutamaa vuotta aikaisemmin käyty sisällissota ja entisen itäisen isäntämaan epävaka tilanne asettivat itsenäisyydelle haasteita. Vuosisatoja Suomea hallinneen Ruotsin kuningasparin vierailulla oli suuri mielialoja kohottava vaikutus. Juhlanjumalanpalveluksen aluksi kuultiin ensimmäistä kertaa Jean Sibeliuksen *Intrada* op. 111a. Oli lähes itsestään selvää, että kansallisäveltäjä Sibelius valittiin säveltämään juhlanjumalanpalveluksen alkumusiikki, vaikka hän olikin urkumusiikin alueella kokematon. Ehkä juhlallisuuksien järjestäjät kokivat vaihtoehtojen olevan vähissä. Aikakauden merkittävin urkusäveltäjämme Oskar Merikanto oli mennyt manan majoille edellisenä vuonna. Ja tuskin näin tärkeän tapahtuman kohdalla edes harkittiin tilaisuuden antamista uudelle säveltäjäsukupolvelle, vaikka Armas Maasalo ja nuoret radikalitit Aarre Merikanto ja Väinö Raitio olivat jo osoittaneet taitonsa urkusäveltämisen vaikealla alalla.

Sibeliuksen varjo suomalaisten säveltäjien yllä oli valtaisa. Uusia teoksia verrattiin Sibeliuksen sävellyksiin ja harva täytti aikalaisarvostelijoiden niille asettamat odotukset. Mutta urkusäveltäjät olivat onnekkaita: he olivat vertailulta turvassa, koska Sibelius sävelsi vain kaksi varsinaista urkuteosta – *Intradan* sekä *Surusoiton* op. 111b.

Nuoruuden intoa

Jos suomalaisen urkumusiikin ennen toista maailmansotaa käsittävän historian haluaisi jakaa periodeihin, sisältäisi ensimmäinen jakso kaiken ennen 1910-lukua sävelletyn urkumusiikin, toinen 1910-luvun ja 1920-luvun ja kolmas 1930-luvun. Sodan jälkeen alkoi uusi aikakausi, ja vasta tuolloin tapahtui irtautuminen kansallis- ja myöhäisromanttisesta perinteestä.

1910-luku oli suomalaisessa urkumusiikissa ennennäkemättömän vilkasta aikaa. Tuolloin sävellettiin suuri määrä pienimuotoisia teoksia ja peräti 11 suurimuotoista urkuteosta: seitsemän urkusonaattia, kolme passacagliaa ja yksi laaja preludi ja fuuga¹. 1910-luvun urkuteosten tyyli ja laajuus oli täysin toinen kuin 1800-luvun pääasiassa kirkollisiin tarkoituksiin sävelletyissä suomalaisissa urkuteoksissa. Epäilemättä säveltäjät halusivat osoittaa, että suomalaisetkin kykenivät säveltämään eurooppalaista konserttiurkumusiikkia. Toisaalta Sibeliuksen sinfonioiden myötä suomalaisen säveltäjän odotettiin luovan suuria ja merkittäviä teoksia. Säveltäjiä elähdytti myös isänmaallisuus, joka 1910-luvulla tarkoitti usein kansallisen identiteetin puolustamista venäläistämistoimia vastaan. Lisäksi jo 1800-luvulla syntyi ajatus siitä, että kulttuurin sivistävä voima johdatti koko kansan hyvinvointiin. Etsiessään Helsingin lisäksi toista kansallista foorumia oopperaesityksille Aino Ackté kiteytti nämä asiat yhteen Savonlinnan kaupunginvaltuusmiehille kirjoittamassaan kirjeessä tammikuussa 1912:

Kaikkialla sivistyneessä maailmassa käy yhä voimakkaammaksi pyrintä saattaa kansan laajimmat kerrokset suoranaiseen yhteyteen korkeimman taide-elämän kanssa. Sivistyksen juuret tunkeutuvat siten yhä syvemmälle sitä alaa, josta kulttuuri imee voimia ja ravintoa ihmiskunnan yhä laajempien tehtävien jalostamiseksi. Pienelle, yksinäiselle kansalle on koko kansan

¹ Suuret teokset ovat: John Granlund: *Passacaglia* (1915) & *Orgelsonat i b-moll* (1917/1920); Fredrik Isacsson: *Fantasia-Sonaatti* (1912); Arvi Karvonen: *Urkusonaatti nro 1 d-molli* (1914); Armas Maasalo: *Sonat c-moll*, op. 5 (1913); Aarre Merikanto: *Präludium und Fuge e-Moll* (1913); Oskar Merikanto: *Passacaglia* op. 80 (1912); Viljo Mikkola: *Sonaatti uruille* (1916); Rikhard Mäkinen: *Urkusonaatti* (1919?); Juhani Pohjanmies: *Urkusonaatti fis-molli* (1916–1917); John Sundberg: *Passacaglia* (1919).

osallisuus sivistyksestä ja osanotto sivistyselämään mitä tärkeintä. Varsinkin aikana, jolloin sen olemassaoloa aina uhataan, selviää entistä selvemmäksi tähän totuuteen perustuva velvollisuus. (Savolainen-Vainio 2002, 331.)

Suuria perinteisiä muotoja

Suurten 1910-luvun urkuteosten nimet kertovat olennaisen; urkumusiikissa kunnioitettiin selkeitä ja perinteisiä sävellysmuotoja. Tietty konservatiivisuus ei ollut yksinomaan urkumusiikin ominaispiirre. Tuskin *Intradan* ensiesittäjä John Sundberg oli ajatuksineen yksin kuvaillessaan teoksen sävelkieltä seuraavasti: ”Sävellyksen melodinen linja on tavattoman kauniisti muotoehyt. Tonaalisessa suhteessa ei esiinny mitään nykyaikaisia väkinäisyyksiä ja harmoniikka on karua, mutta ei levotonta.” (Sundberg 1925.) Samoin Oskar Merikannon vuonna 1909 kirjaamat ajatukset allekirjoitettiin varmasti laajalti vielä vuosia myöhemmin:

Kukin aika tuo jäljet taiteisiin. Kuten peilissä kuvastuu taiteessa ajan henki. Nykyinen vapaa aika ei siedä orjallisia sääntöjä, määrättyjä muotoja. Vapaammilla aloilla ja säännöttömissä muodoissa kelpaa vähempilahjaisinkin rehennellä.

Nykyaikainen musiikki kehittyy pääasiassa värisekoitukseksi, jossa suuri teknillinen taituruus ja kaikenlaiset uhkarohkeat ”originellit” kokeilut ovat pääasiana, sisältö ja tarkoitus usein tekijälleen itselleenkin käsittämätön.

[...] lyhyt on oleva tämä musiikinkin epäselvä, sotkuisa, pintapuolinen aikakausi. Yksinkertaisiin muotoihin, selvyteen ja sielukkaisuuteen on musiikki taas palaava, mikäli ajan virtaukset rauhaan ja sopusointuun sulavat.

Vaikka nykyaikainen, uusi musiikki tarjoaakin verrattain vähän puhdasta, jaloa nautintoa, niin onhan meillä klassillisten mestarien kuolemattomat aarteet käytettävissä. Ammentakaamme sieltä sielullemme ravintoa, uskollemme vahvistusta ja mielellemme rauhaa! Viljelkäämme ahkerasti klassillista musiikkia. (Merikanto 1909, 817.)

Saksalainen vaikutus oli voimakas, ja esimerkiksi Oskar Merikanto sävelsi urkumusiikkia klassisessa saksalaisessa hengessä esikuvinaan ennemmin Felix Mendelssohn ja Josef Rheinberger kuin uudenaikaiset

Max Reger tai Sigfrid Karg-Elert. Myös tulevan modernistin, Aarre Merikannon Max Regerin luokalla säveltämä *Präludium und Fuge e-Moll* on saksalaiseen klassiseen perinteeseen nojautuva sävellys. Sen sijaan John Granlundin *Sonat i b-moll* ja John Sundbergin *Passacaglia* edustavat modernimpaa sävelkieltä, sillä ensimmäisessä on nähtävissä saksalaisen myöhäisromantiikan ja jälkimmäisessä regermäisen kromatiikan vaikutusta. Jotkut säveltäjät, kuten Armas Maasalo, Viljo Mikkola ja myös Oskar Merikanto tunsivat viehtymystä romantiikan ajan ranskalaiseen urkumusiikkiin. Vuosikymmenen ehkä eniten eteenpäin katsova urkuteos oli Väinö Raition vuonna 1913 säveltämä viehättävä pienimuotoinen *Intermezzo*, jolle on vaikea löytää tyyllillistä vertailukohtaa.

Urkumusiikin hiljaiseloa

Urkuteoksia sävellettiin 1920-luvulla vain kymmenkunta vähemmän kuin edellisellä vuosikymmenellä, mutta konserttimusiikin osuus väheni selvästi. Teokset olivat:

Martha Dahl: *Fantasie* (1926); Fredrik Isacsson: *Solitude* op. 28 nro 1, *Prière et hymnus jubilé* op. 28 nro 2 (1922), *Communion* op. 32 nro 1, *Melodia* op. 32 nro 2 (1920-luku), *Intrada solennelle* (1927); Evald Itkonen: *Preludi* (1926); Arvi Karvonen: *Urkusonaatti g-molli* (1920); Heikki Klemetti: *Toccata romantica* (n. 1927); Taneli Kuusisto: *Pastorale* op. 18 nro 2 (1926); Knut Emil Laurén: *Kaksi interludioita* op. 1 (1922); Frans Linnavuori: *Iltalaulu* (viim. 1924); Armas Maasalo: *In memoriam Oskar Merikanto* op 26 nro 1, *In memoriam Eino Leino* op. 26 nro 2 (1926), *Deux pièces d'orgue* op. 28 (1926); Oskar Merikanto: *Rukous* (1923); Viljo Mikkola: *Kehtolaulu* (viim. 1921); Rikhard Mäkinen: *Alkusoitto ja fuuga* (viim. 1922); Väinö Raitio: *Legenda* op. 20 nro 1 (1922 tai 1923); Sulho Ranta: *Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga* (1922); Jean Sibelius: *Intrada* op. 111a (1925)².

² Mukana ovat vain originaaliteokset uruille, ja siksi listasta puuttuvat Alfred Anderssenin *Introduction e fuge* (1923) ja Väinö Haapalaisen *Kaksi ostinatoa* (1925), jotka on sävelletty alun perin orkesterille.

Näistäkin sävellyksistä monet olivat lyhyehköjä karaktäärikappaleita ja sävelletty ensisijaisesti kirkollista tarkoitusta varten. Jos 1920-luvun urkumusiikkia tarkastelee modernismin näkökulmasta, voi todeta, että lähes kaikkien säveltäjien sävellystyylit nojautuivat turvallisesti kansallisromantiikkaan. Ainoat 1920-luvun modernistiset urkuteokset olivat Sulho Rannan opiskeluaikanaan säveltämä *Preludi, koraali (con variazioni) & fuuga*, Väinö Raition *Legenda* op. 20 nro 1³ ja ehkä hieman yllättäen omalla erikoisella tyyllillään Heikki Klemetin *Toccata romantica*. Huomionarvoista on, että vuosikymmenen modernistiset urkuteokset tulivat kirkon ulkopuolelta eli sellaisten säveltäjien toimesta, jotka eivät työskennelleet kirkon piirissä.

Säveltäjänä melko unohdettu Sulho Ranta oli aluksi Aarre Merikannon ja Raition hengenheimolainen. Rannan vuonna 1929 järjestetyn ensimmäisen sävellyskonsertin modernismi ylitti aikalaisarvostelijoiden ymmärryksen. Esimerkiksi Heikki Klemetti totesi konsertin menneen täysin ulkopuolelle hänen vastaanottokykynsä (Salmenhaara 1996, 348). Rannan *Preludi, koraali (con variazioni) & fuugan* kanssa samoihin aikoihin sävellettyjä lauluja kutsuttiin ”omintakeisiksi” (Salmenhaara 1996, 342), ja sama määre sopii urkuteokseen, jossa on paikka paikoin perinteestä poikkeavia soinnutusratkaisuja. Kiinnostavaa on, että vaajat viisitoista minuuttia kestävä teoksen sävelkieli modernisoituu loppua kohden. Tämän voi tulkita ennakoivan suuntaa, johon Ranta oli säveltäjänä menossa.

Väinö Raition *Legenda* op. 20 nro 1 eroaa varhaisemman *Intermezzon* tavoin aikansa muusta suomalaisesta urkumusiikista orkestraalisen lähestymistapansa vuoksi. Sävellyksen esitysmerkinnästä *Adagio fantastico* ja sen alkuperäisestä nimestä *Poème suurille uruille* voi päätellä Raition ajatelleen sävellystä pienimuotoisena sinfonisena runoelmana uruille. *Legendassa* on Raition tuon ajan orkesteriteosten impressionistista värikylläisyyttä. Kirjoitustapa on leveimmilläänkin läpikuultavaa ja kaukana Suomessa vallinneesta raskaasta urkutyylistä.

³ *Legendan* tarkka sävellysajankohta on tuntematon. Teoksen on oletettu opusnumeron perusteella olevan vuodelta 1920, mutta todennäköisesti se on sävelletty vasta 1922 tai 1923. Aiheesta lisää Urponen 2010, s. 201–202.

Legenda on Sibeliuksen *Intradan* kanssa siitä harvinainen suomalainen urkuteos, että sitä esitettiin kohtalaisen usein, mistä syystä se myös huomioitiin arvosteluissa. Suomalaisen urkumusiikin esitaistelijan Elis Mårtensonin soitettua *Legendan* Helsingin Johanneksenkirkossa 1934, kutsui Klemetti teosta ”erittäin huomattavaksi” ja kirjoitti osuvasti *Legendan* olevan ”nykyaikaisen urkukirjallisuuden kaikkein sisällökäimpiä seipitteitä”. (Klemetti 1934.)

Myös Heikki Klemetti on säveltäjänä jäänyt Rannan tavoin pääasiasa unholaan, joskin hänen kuoroteoksiaan voi kuulla nykypäivänäkin. Klemetti sävelsi erityisesti 1930-luvulla joitakin kiinnostavia teoksia uruille. *Toccata romantica* on hänen ainoa 1920-luvun urkuteoksensa. Nimestä voisi päätellä sen olevan sävelletyn romanttiseen tyyliin, mutta todellisuudessa siinä on häivähdyksiä uusklassismista ja soinnutus on paikoin klemettimäisen omintakeista, todistaen todeksi Klemetin itsensä lausuman ”[...] sanontani, eritoten soinnutukseni, on tavallisesta käsityksestä poikkeava, minä kun olen elämäniäni tottunut panemaan sointuja paikalleen ja korvani siinä kehittynyt, etten välitä yhdestä ja samasta tavallisesta, jolle maallikko saattaa vuodattaa kyneleitä”. (Klemetti 1945.) Kaiken kaikkiaan *Toccata romantica* poikkeaa niin soinnutukseltaan kuin muodoltaankin vuosikymmenen kansallisromanttisesta tyylistä.

Urkumusiikin välivuosisikymmen

Urkumusiikki jäi 1920-luvulla lähes täysin syrjään Suomen musiikkielämää ajoittain ravistaneesta modernismista. Nuoret modernistit Aarre Merikanto, Sulho Ranta ja Väinö Raitio eivät olleet tuolloin kiinnostuneita säveltämään uruille, tai heille ei tarjottu siihen tilaisuutta, ja vuosikymmenen sävellystyö kumpusi pääsääntöisesti kansallisromantiikasta. Urkumusiikkia myös sävellettiin ylipäätään melko vähän.

Uusi urkumusiikki ei liioin ollut Suomessa esillä. Konserttiohjelmista voidaan nähdä, että Oskar Merikannon teoksia lukuun ottamatta urkurit eivät esittäneet viime vuosisadan alkuvuosikymmeninä juuri lainkaan kotimaisten kollegoittensa teoksia. Useimmat urkusäveltäjät, kuten omana aikanaan kohtuullisen tunnetut säveltäjät Fredrik

Isacsson ja Viljo Mikkola, olivat urkuteoksineen käytännössä omien esitystensä varassa. Uudelta urkumusiikilta puuttui puolestapuhuja, ja vasta 1930-luvulla alkoi Elis Mårtenson, joka oli muun muassa Helsingin Mikael Agricolan kirkon urkuri ja Sibelius-Akatemian ensimmäinen urkuprofessori, tuoda aktiivisesti esiin ja tilata uutta suomalaista urkumusiikkia. Hän kantaesitti muun muassa lähes kaikki Raition urkuteokset sekä suuren määrän muiden säveltäjien urkuteoksia.

Kaiken lisäksi suomalaisesta urkumusiikista ei oikeastaan keskusteltu missään vaiheessa ennen toista maailmansotaa, puhumattakaan, että olisi keskusteltu tyyliseikoista. Ja miten olisi voitukaan: urkumusiikista ei ollut mahdollista muodostaa minkäänlaista yhtenäistä käsitystä, koska esitykset olivat satunnaisia tapahtumia yksittäisen soittajan taholta eikä teoksia painettu. Kaiken kaikkiaan 1920-luku jäi välivuosisikymmeneksi aktiivisempien 1910- ja 1930-lukujen välissä.

Lähteet

Klemetti, Heikki 1934. *Uusi Suomi* 2.3.1934.

Klemetti, Heikki 1945. *Professori Heikki Klemetti. Lyhyt oma-elämäkerta*. 11.1.1945. Heikki Klemetin arkisto. Laatikko 2, kuori 9. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjallisuuskokoelma.

Merikanto, Oskar 1909. Musikaalisia mietelmiä. *Valvoja* 11/1909, 817–820.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.

Savolainen, Pentti & Vainio, Matti (toim.) 2002. *Aino Ackté. Elämänsaari kirjeiden valossa*. Porvoo: WSOY.

Sundberg, John 1925. *Intrada*. Sibeliuksen ainoa urkusävellys. *Aulos* 1925.

Urponen, Ville 2010. *Intomielisen nuoruuden väijämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Vaasa: Sibelius-Akatemia.



Ernest Pingoud vuonna 1918. Alexander Pingoud'n kotiarkisto.

Ernest Pingoud'n laulut ja pianokappaleet – harvinaisuuksien ja löytöjen äärellä

ANNIKKA KONTTORI-GUSTAFSSON

Ernest Pingoud'ta (1887–1942) pidetään 1920-luvun modernismin uranuurtajana Suomessa. Hän emigroitui maahamme kuohuvasta Pietarista vuonna 1918 keskelle sisällissodan jälkeistä kireää ilmapiiriä, jossa hänen värikylläinen, tonaliteettia paikoin uhmaava sävelkielensä näyttäytyi kummajaisena. Vaikka hänen teoksensa, erityisesti sinfoniset runot herättivät voimakkaita reaktioita, niiden vastaanotto ei kuitenkaan ollut yksinomaan kielteistä (Salmenhaara 1996, 172). Pingoud'n modernismi kukoistaa nimenomaan hänen orkesteriteoksissaan. Lauluissa ja pianominiatyyreissä uutuuden leima ei ole kauttaaltaan yhtä voimakas: niissä sävelkieli on pääosin täysverisen romanttista, joskin soinnut paikoin irtautuvat perinteisistä funktioistaan sisäisiä maisemia kuvaaviksi väritehoiksi. Pingoud luopui orkesterirunoelmiaan sävellajin ilmaisevista etumerkinnöistä, mutta lauluissa ja lähes kaikissa tiedossani olevissa pianoteoksissa etumerkinnät osoittavat tonaalisen perustan.

Tutustuin Ernest Pingoud'n lauluihin ensimmäisen kerran kolmisenkymmentä vuotta sitten ja kirjoitin niistä esitelmän professori Matti Vainion seminaarissa Helsingin yliopistossa. Tutkin lauluja pianon ääressä, mutten tuossa vaiheessa päässyt yhteistyöhön kenenkään laulajan kanssa. Pingoud'n pianoteoksia en tuntenut lainkaan. Kiinnostus jäi kuitenkin kytemään mieleeni, ja joitakin vuosia sitten sain tilaisuuden tarttua lauluihin uudelleen ensiksi sopraano Aulikki Eerolan ja nyttemmin sopraano Helena Tenhusen sekä baritoni Jaakko Kortekankaan kanssa. Sain myös tutustua Pingoud'n

pojan, röntgenylilääkäri Alexander Pingoud'n säilyttämään käsikirjoituspinoon, joka sisältää lähinnä keskeneräisiä luonnoskattelmia. Mutta hämmästykseni löysin luonnosten joukosta muutaman läpisävelletyn ja signeeratun pianominiatyyrin, joista ei ole mainintaa tuntemissani lähteissä! Osa laulujen ja pianoteosten käsikirjoituksista on Helsingin kaupunginorkesterin kansioissa Helsingin kaupunginarkistossa. Pianosävellykset löysin sieltäkin yllättäen, koska ne ovat ”Sånger”-otsikolla varustetussa kansiossa.

Tätä artikkelia kirjoittaessani olen entisen aineistoni ja uusien teoslöytöjen lisäksi perehtynyt Kalevi Ahon toimittamaan vuonna 1995 julkaistuun teokseen *Taiteen edistys*, joka sisältää laajan kokoelman Pingoud'n omia kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta sekä Erkki Salmenhaaran laatiman teosluettelon ja artikkelin *Ernest Pingoud – kosmopoliitti Suomen musiikkielämässä*. Vuonna 1996 julkaistiin *Suomen musiikin historia* -sarjan kolmas, Erkki Salmenhaaran kirjoittama osa *Uuden musiikin kynnyksellä*, jossa on laaja Pingoud'n esittely. Olen myös esittänyt Pingoud'n sävellyksiä lauluäänelle ja pianolle sekä hänen soolopianoteoksiaan lukuisissa tilanteissa.

Laulutuotanto on suppea – kolme neljän laulun sarjaa ja lisäksi kolme yksittäistä laulua. Muutamasta laulusta on olemassa myös Pingoud'n tekemä orkesterisäestyksellinen versio, ja lisäksi hän on säveltänyt vuonna 1923 teoksen *Nuori Psykhe* sopraanolle ja orkesterille. Soolopianotuotanto on vieläkin suppeampi. Pyrkimykseni on tässä artikkelissa koota tämänhetkinen tieto Pingoud'n laulu- ja pianosävellysten määrästä ja luonteesta sekä niiden syntyhistoriasta. Keskityn nimenomaan ns. taidemusiikin lajiin kuuluviin teoksiin, jotka hän kirjoitti omalla nimellään. Salanimillä Jonny Loke ja Lauri Ilari sävelletyt kappaleet jätän tarkastelun ulkopuolelle samoin kuin käsittääkseni yhteislauluksi tarkoitettun ”pohjoisten kansojen hymnin” *Nordens Värn* (*De nordiska folkens Hymn*) vuodelta 1940. Vaikka Pingoud'n sävellyksistä useimmiten mainitaan vain orkesteriteokset ja vaikka hän itsekin näki itsensä yksinomaan orkesterisäveltäjänä (Pingoud 1995, 196), pidän tärkeänä hänen sävellystyönsä valottamista niin laajasti kuin mahdollista. Mielestäni Pingoud'n musiikin erityinen ominaislaatu ilmenee myös lauluissa ja pianominiatyypeissä intiimin sävyn värittäjänä.

Lauluista

Melkein kaikki Pingoud'n laulut on painettu vuosina 1923–25, mutta arvelen, että osa niistä on saattanut syntyä jo 1910-luvulla. *Fyra sånger* op. 11, *Fyra Gripenberg-sånger*, *Fyra sånger* vuodelta 1921 ja yksittäinen *Serenad* ovat näitä 20-luvun alussa painettuja teoksia, joihin perehdyin kirjoittaessani seminaariesitelmääni vuonna 1981. Silloin en vielä päässyt tutustumaan lauluihin *Konvallererna* (*Kielot*) ja *Ninon*, jotka olivat Alexander Pingoud'n hallussa. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus painoi ne vuonna 2008.

Laulujen syntyminen ajoittui Pingoud'n voimakkaimpaan luomiskauteen, ajanjaksoon, jolloin hän sävelsi suurimman osan teoksistaan ja jolloin hän myös piti tiheästi sävellyskonsertteja: vuosien 1918–25 välillä kuusi konserttia Helsingissä ja yksi Berliinissä (Salmenhaara 1996, 193). Sävellyskonserteissa ei kuitenkaan esitetty lauluja vaan orkesteriteoksia. Itse asiassa suurin osa Pingoud'n orkesteriteoksista kantaesitettiin 1910-luvun lopulla ja 1920-luvun alussa, ja niitä soitettiin vielä 1930-luvullakin (Vainio 1993, 434). Sen jälkeen varsinkin varhaiset teokset hävisivät ohjelmistoista vuosikymmeniksi. Laulujen mahdollisista varhaisista esityksistä on vaikea löytää tietoja.

Näitä kuumeisia vuosia edelsi Pingoud'n siirtyminen Suomeen ja avioliiton solmiminen. Vuonna 1915 hän suoritti tsaarin armeijan asevelvollisuutta Pohjanmaalla, osin Porissa. Siellä hän tutustui tulevaan puolisoonsa Nina Rosenlewiin, jonka kotikieli oli ruotsi. En tiedä, osasiko Pingoud ruotsin kieltä aiemmin, mutta avioliiton myötä siitä tuli hänen kielensä Suomessa. Siihen asti hänen kotikielensä olivat olleet saksa ja venäjä, ja hän osasi ilmeisesti myös ranskaa erinomaisesti. Voisi kuvitella ruotsin kielen tulleen hänelle tutuksi Viipurin lähellä sijainneessa Tikkalan kartanossa, jossa äidin puolen saksalaisperäinen Sesemann-suku (mm. ruotsinkielisinä kulttuuripersoonina tutuiksi tulleet Parlandit¹) vietti kesiään. Mutta Oscar Parlandin (1991, 165) mukaan kotikielen eli saksan lisäksi Tikkalassa puhuttiin venäjää ja joskus ranskaa. Suomea opittiin työväen lapsilta, ja ruotsiakin kuultiin jonkin verran.

1 Oscar, Herman, Ralf ja Henry Parlandin äiti oli Ernest Pingoud'n serkku.



Ernest ja Nina Pingoud. Alexander Pingoud'n kotiarkisto.

Kaikki Pingoud'n säveltämät laulut, tanskankielistä *Konvallerla*-laulua lukuun ottamatta, on julkaistu ruotsinkielisinä ja lähes poikkeuksetta alun perinkin sävelletty ruotsinkieliseen runoon. Tämä tuntuu yllättävältä, kun Pingoud'n on täytynyt tuntea erityisen laajasti saksankielistä runoutta. Hänhän oli opiskellut germaanista kirjallisuutta Saksassa ja jopa kirjoittanut väitöskirjan *Der junge Goethe und die Romantik*². Ja Pietarissa hän oli opintovuosien jälkeen opettanut saksalaista kirjallisuutta Keisarillisessa Ksenia-tyttökoulussa. Kielivalinta onkin yksi niistä seikoista, jotka mielestäni avaavat hänen lauluissaan hyvin henkilökohtaisen ja intiimin näkökulman. Toinen merkittävä seikka on tekstien aihepiiri, joka pääosin liikkuu ihmissuhteisiin nivoutuvissa tunnemaailmoissa. Hänen orkesterirunoelmiensa nimet taas ovat pääosin ranskankielisiä ja niihin liittyvät kirjalliset viitteet ranskan- tai saksankielistä runoutta, joka kytkeytyy symbolistisiin näkyihin ja idealistisiin aatemaailmoihin.

² Väitöskirjaa ei hyväksytty samoihin aikoihin esiin tulleen uuden lähdeaineiston vuoksi. (Salmenhaara 1995, 250.)

Yhteiselon alussa Nina ja Ernest Pingoud asettuivat Viipurin liepeille Tienhaaraan, jossa poika Alexander syntyi. Sitten perhe asui pari vuotta Turussa ja vuodesta 1924 lähtien Helsingissä, jonne myös Ninan äiti, vuonna 1915 leskeksi jäänyt konsulinna Hanna Rosenlew muutti perheen mukana. Yhteiselo ei kestänyt kauan, koska avioliitto purkautui jo vuonna 1926. Laulujen luominen tyrehtyi avioliiton kariutumiseen, mikä kielivalinnan ja aihepiirin ohella viittaa niiden syntyyn Ninan innoittamina. Jonkinlainen vaikutus asiaan saattoi olla myös Hanna Rosenlewilla, joka oli hyvänä laulajana esiintynyt aktiivisesti Porissa konserttikannatusyhdistyksen tapahtumissa ja muissa musiikki-illoissa (Korhonen 2009, 30). Pingoud'n käsikirjoituspinossa hänen poikansa luona on useita Hanna Rosenlewin nimellä varustettuja nuotteja.

Sarjalla *Fyra sånger* op. 11 on sama opusluku kuin vuonna 1918 sävelletyllä teoksella *Fünf Sonette für Kammerorchester*, jota pidetään Pingoud'n moderneimpana sävellyksenä. Vaikka hän ei pitänyt yllä aivan järjestelmällistä teosluetteloa eikä varustanut kaikkia sävellyksiään opusnumerolla, näyttävät hänen antamansa opukset seuraavan melko tarkasti ajallista järjestystä. Kun vielä seuraavatkin opukset 12, 13, 14, 15 ja 17³ on sävelletty ennen vuotta 1920, voi olettaa, että *Fyra sånger* op. 11 syntyi 1910-luvun lopulla. Maasalon (1966) ja Salmenhaaran (1995) teosluetteloissa on syntyaajaksi kuitenkin epävarmana tietona veikat tu vuosia 1922–23. Sarjan kahden ensimmäisen laulun *Blomma (Kukka)* ja *Vattenplask (Vedenloiske)* käsikirjoitukset ovat nähtävillä Helsingin kaupunginarkistossa. Sävellysvuosi ei käy niistä ilmi. Kynänjälki – käsiala, paperi ja muste – näyttää lauluissa samanlaiselta, joten ne lienevät syntyneet lähellä toisiaan. Runoilijakin on sama (Viktor Rydberg), ja laulut tuntuvat sekä tyyllisesti että aiheensa puolesta liittyvän toisiinsa. Sarjan kolmas ja neljäs laulu, *Berceuse* ja *Färden i storm (Matka myrskyssä)* ovat aiheiltaan irrallisempia eikä niissä ole tietoa runoilijasta. Pingoud on taitavana kirjoittajana saattanut itse laatia tekstit. *Blomma* on omistettu Karin Wille, *Vattenplask* ja *Färden i storm* ”till vännen E.R.” ja *Berceuse* pikku Anterolle (ainoa suomenkielinen omistus Pingoud'n

³ Opus 16 puuttuu.

lauluissa). En ole saanut selville, kuka tämä pikku Antero oli. Pingoud'n poika Alexander syntyi vuonna 1920, mutta perheen kotikielet huomioon ottaen häntä tuskin kutsuttiin suomenkielisellä lempinimellä. Perheen ystävän, kielten ja kirjallisuuden professorin, musiikkipedagogi Andrej Rudnevin (1966, 74) mukaan häntä kutsuttiin Sashaksi.

Fyra Gripenberg-sånger muodostaa selkeän kokonaisuuden. Tämän sarjan Pingoud omisti vaimolleen Ninalle. Sarjan syntyäikaan (todennäköisesti 1922–23) liitto lienee jo osoittautunut vaikeaksi, mistä kertovat laulujen *Törnekronan* (*Piikkikruunu*), *Barcarole*, *Serenad i Toledo* ja *Återkomsten* (*Paluu*) aiheet, kuten haalennut rakkaus, kaukokaipuu ja kuolema. Laulun *Barcarole* syntypaikka ja -aika ilmenevät käsikirjoituksesta: Turku 1.8.1923. Muiden laulujen syntyajasta ei ole varmaa tietoa. Sarjan sävelkieli on dissonoivampaa kuin opuksen 11 lauluisa, erityisesti *Barcarole* liikkuu omalaatuisten häilyvissä harmonisissa

ad - im in - gen de - ra

ppp

p

Åbo 1. 8. 23

Barcarole
Bertel Gripenberg

Hoi lyer mänen le nare
än järn på on i nate?
Och varför ljoden tvevande...
och felaktigt dote mynna svarte?

Barcarole (käsikirjoitus). Helsingin kaupunginarkisto.

maisemissa. Näiden laulujen kohdalla ei mielestäni voi enää puhua ”hempeähköistä romansseista”, kuten Kai Maasalo (1966, 78) luonnehtii Pingoud'n lauluja. Vaikka lauluissa *Törnekronan* ja *Serenad i Toledo* on suloisestikin hehkuvia harmonioita, koen ne sarjan kirpeämpien laulujen ohella pohjimmiltaan kohtalokkaan ankariksi.

Laulajatar Anna Hagelstamille omistettu *Fyra sånger* -sarja poikkeaa muista lauluista moderniuudessaan. Siitä syystä arvelin vuonna 1981 seminaariesitelmää kirjoittaessani sarjan syntyneen muiden laulujen jälkeen. Myöhemmän tutkimuksen ja käsikirjoitusten valossa on kuitenkin selvää, että Pingoud sävelsi tämän sarjan vuonna 1921 eli ilmeisesti ennen Gripenberg-lauluja. Voikin todeta, että hän ei mitenkään yhtäjaksoisesti kehittänyt tyyliään kohti modernimpaa, vaan että erilaiset ainekset kulkivat mukana teoskohtaisesti eri tavoin painotuen. *Fyra sånger* -sarja on aiheeltaan filosofinen ja harmonioiltaan ja rakenteiltaan omalaatuinen. Helsingin kaupunginarkistossa olevien käsikirjoitusten perusteella näyttää siltä, että Pingoud on säveltänyt kolme ensimmäistä laulua ensin alkuperäisiin venäjänkielisiin teksteihin ja kääntänyt sitten itse tekstit ruotsin kielelle. Ensimmäinen laulu *Tystnad* (*Hiljaisuus*) on tämän käsikirjoituksen mukaan sävelletty Nikolai Gumiljovin runoon samoin kuin toinen laulu *På kvällen* (*Illalla*), jonka kohdalla painetusta nuotista puuttuu tieto runoilijasta ja jota aiemmin (Konttori 1981, 7) arvelin Fjodor Tjuttševin kirjoittamaksi. Käsikirjoituksesta käy kuitenkin ilmi, että runo on Gumiljovin. Kolmas laulu *Tanke* (*Ajatus*) on sävelletty Tjuttševin runoon ja neljäs *Hjärtan fjärran och hjärtan nära* (*Sydän kaukana ja lähellä*) suomenruotsalaisen Jarl Hemmerin runoon.

Fyra sånger -sarjan kolmesta ensimmäisestä laulusta on olemassa myös versiot lauluäänelle ja orkesterille. Julkaistuissa teosluetteloissa (Maasalo 1966, Salmenhaara 1995, Poroila 2014⁴) on hieman sekavaa tietoa eri versioista: laulu-pianoversiossa on annettu runojen nimet kun taas laulu-orkesteriversiossa niiden alkusanat. Tästä syystä luettelosta ei käy selvästi ilmi, että kyseessä ovat samat laulut. Lisäksi laulun

⁴ Heikki Poroilan teosluettelo perustuu kyseisen ohjelmiston osalta Salmenhaaran luettelointiin, eikä niin ollen tuo lisävalaistusta asiaan.

12/7 Konvallerna Tyge Bendix
Pingoud

Kon - vall - ler - nes An - de
Kon - skall - sag - te

Konvallerna (käsikirjoitus). Helsingin kaupunginarkisto.

ilmeikkäästi virtaavin linjoin, kun taas pianon osuus on hienovaraisesti maalaileva ja lähinnä alisteinen lauluäänelle. Mutta lähempi tarkastelu paljastaa van der Palsin mukaan sen, että Pingoud'n valitsema tyyli tulee runojen ylevän lyyristä, subjektiivista luonnetta ja että säästeliään hienosyistä keinovarojen käyttöä voi pitää hyvän maun ja taiteellisen herkkätunteisuuden osoituksena. Van der Pals piti laulusarjaa omalatautuisena ja vangitsevana.

Kolmen yksittäisen laulun *Konvallerna*, *Serenad* ja *Ninon* aiheena on rakkaus. Tanskalaisen näyttelijän ja taidemaalarin Tyge Bendixin runoon sävelletty *Konvallerna* on herkkäsävyinen rakkauden tunnustus. Sen syntyvuodesta on vaikea saada varmuutta, vaikka Helsingin kaupunginarkiston käsikirjoituksessa on päivämäärä 12.7. Sen jälkeen seuraava merkintä "6-7" jää epäselväksi mutta näyttää lähinnä

Blomma

Blom - maus

Blomma (käsikirjoitus). Helsingin kaupunginarkisto.

opusnumeroinnilta. Siinä tapauksessa laulun syntyäika näyttäisi olevan joko vuosi 1916 tai 1917. Käsikirjoituksen loppuun Pingoud on kirjoittanut "gut", vastaavasti hän on kommentoinut opuksen 11 laulua *Blomma* arviolla "ganz gut". Lieneekö hän pitänyt näitä varhaisia laulujaan vielä sävellysharjoituksina? *Konvallerna* on kaksine säkeistöineen ainoa säkeistölaulu Pingoud'n teosten joukossa. Siitä on olemassa toinen käsikirjoitus Aune Antin lahjoituskokoelmassa Sibelius-Akatemian kirjastossa. Nuotissa ei ole päiväystä, mutta uskoakseni kyseessä on myöhäisempi versio, koska se on huolellisemmin kirjoitettu ja sisältää enemmän esitysmarkintoja kuin kaupunginarkiston käsikirjoitus. Pingoud on lisännyt nuottiin omistuksen: "Åt Aune Antti vänskapsfullt". Toistaiseksi en ole saanut selville, onko Aune Antti esittänyt tätä tai muita Pingoud'n lauluja. Mutta Helsingin kaupunginorkesterin

vanhoista konserttiohjelmista käy ilmi, että Antti esitti solistina useita Pingoud'n orkesterille sovittamia lauluja (*Dvořákin mustalaislauluja*, Kuulan *Marjatan laulun*, Ravelin *Viisi kreikkalaista kansanlaulua*) vuosina 1940–1941 (Jyrkiäinen 1993, 694–697).

Entä mistä juontaa runoilijana melko tuntemattoman Tyge Bendixin runon valinta? Myös runon kieli on erikoinen sekoitus tanskan ja norjan kielistä. Onko Bendix pyrkinyt yleisskandinaavisuuteen vai lieneekö kyseessä Pingoud'n korvakuulolta muistiin kirjoittama teksti? Tyge Bendix esiintyi myös pianistina ja konsertoi veljensä, hovioopperalaulaja Jörgen Bendixin kanssa. Tämä esiintyi ahkerasti Suomessa ja esitti mm. Oskar Merikannon lauluja. Tapaaminen veljesten kanssa lienee ollut mahdollinen. Ainakin vuonna 1919 – Pingoud'n asuessa Viipurissa – Jörgen Bendix esiintyi Sortavalassa (Pajamo 2006, 120). Pingoud mainitsee Bendixin vuonna 1924 *Åbo Underrättelser* -lehden artikkelissa, mistä ilmenee hänen seuranneen tämän uraa (Pingoud 1995, 206).

Vuonna 1923 painettu *Serenad* on loisteliäs rakkauden ja kaipuun ilmaisu. Sen Pingoud on säveltänyt espanjan kielestä ruotsin kielelle käännettyyn tekstiin, jonka tarkempi alkuperä ei ilmene nuotista. Tähän lauluun on olemassa myös orkesterisäestys. Yleisradion radioarkistossa on nimittäin vuonna 1930 tehty äänite, jossa Oiva Soini laulaa *Serenadin* Ilta Koskimiehen suomeksi sanoittamana nimeämättömän orkesterin säestyksellä. Orkesteriversiosta ei ole mainintaa teosluetteloissa eikä siis ole varmaa, onko se Pingoud'n itsensä tekemä. Radioarkiston merkinnät näyttävät olevan osin puutteellisia, joten sovittajan nimi on saattanut jäädä pois.

Ninon on Gripenbergin runoon sävelletty voimakkaan dramaattinen, eron tuskaa kuvaava laulu. Lieneekö Pingoud valinnut runon mielessään yhteys Nina-vaimoon ja yhdistikö hän tämän 1600-luvulla eläneeseen kurtisaaniin nimeltä Ninon de Lanclos? Tämä jää arveluksi, mutta aiheen sekä sävelkielen puolesta vaikuttaa siltä, että laulu on syntynyt samoihin aikoihin kuin muutkin Gripenbergin runoihin sävelletyt laulut ja myöhemmin kuin *Konvallerna*.

Joitakin lauluista on esitetty harvakseltaan, mutta suurin osa on jäänyt toistaiseksi tuntemattomiksi ammattipiireissäkkin. *Serenad* on

helposti avautuvassa loistokkuudessaan kiitollinen laulettava ja lieneekin saanut eniten esityksiä osakseen. *Konvallerna* ja *Ninon* on löydetty niin vähän aikaa sitten, että niiden olemassaolosta ei juuri tiedetä. Radioarkistossa ei ole äänitettä niistä eikä lauluista *Serenad i Toledo*, *Tanke* ja *Hjärtan fjärran och hjärtan nära*. Kaikki äänitteet – yhtä melko tuoretta *Serenadin* esitystä lukuun ottamatta – ovat yli kolmekymmentä vuotta vanhoja. Varhaisin niistä on Oiva Soinin orkesterisäestyksellinen esitys *Serenadista* vuodelta 1930.

Luonnoksia selatessani sain selville, että Pingoud hahmotteli juhanuksen aikaan vuonna 1940 orkesterilaulusarjaa. Osien alustavat nimet olivat yhtä lukuun ottamatta poikkeuksellisesti suomenkielisiä: *Kaiku ja leivonen*, *Blomma vid vägkanten*, *Koivun sydän* ja *Pilvet*. Vain kahdesta ensimmäisestä laulusta on muutama tahti musiikkia luonnosteltuna. Suomenkielisyys saattoi johtua siitä, että Pingoud vietti kesää 1940 Kuhmoisissa.⁶

Ehkä monissa Pingoud'n lauluissa oudoksuttaa lajityypin epäselvyys: yhteen ja samaan, yleensä varsin suppeaan lauluun voi sisältyä sekä liedin että oopperamaisen ilmaisun piirteitä. Laulut ovat äänenkäytöllisesti laaja-alaisia: lyyriset, herkät näyt vaihtuvat monesti äkillisesti ekstaattiseen paatokseen. Samoin harmoninen maailma vaihtuu useiden laulujen sisällä kirpeän häilyvistä maisemista verevään romantiikkaan. Muotorakenteet vaikuttavat usein impulsiivisilta, mutta niiden suhde tekstiin on mielestäni aina ilmeinen ja vaikuttava. Pingoud'tahan syytettiin usein äärimmäisyyksien tavoittelusta, mikä perisuomalaiselle luonteenlaadulle lieneekin vierasta. Se oli kuitenkin luontaista ihmiselle, joka pitkäaikaisen ystävänsä, yli 30 vuotta Helsingin kaupunginorkesterin kansliassa taloudenhoitajana työskennelleen kuvanveistäjä Elsa Zilliacuksen mielestä oli ”sekä myrskyisän villi että ihmeellisen lempeä” (*Elanto-lehti*, joulukuu 1955, 12). Pingoud käytti täysverisen ekspressionistin tapaan erilaisia musiikillisia keinoja sisäisen maailman luoman ilmaisutarpeen mukaisesti.

⁶ Tämä ilmenee Sibelius-museon Rudnev-materiaaliin sisältyvästä Pingoud'n muistivihosta.

Pianoteoksista

Ristiriitaiset piirteet värittävät Pingoud'n suhdetta pianoon. Hän paljastuu säveltämänsä tekstuurin kautta instrumentin taitajaksi, mutta kuitenkin hän ei säveltänyt sille paljon – ei ainakaan sooloteoksia. On tosin muistettava hänen kolme pianokonserttoaan, jotka syntyivät kuumeisina vuosina 1917–22. Ensimmäinen pianokonsertto kantaesitettiin vuonna 1918 solistina Ernst Linko, toinen vuonna 1922 solistina Ilmari Hannikainen ja kolmas vuonna 1923 Berliinissä solistina Leonid Kreuzer (Kreutzer) säveltäjän johtaessa orkesteria (*Philharmonisches Orchester*) (Salmenhaara 1995, 276–277). Pingoud, kuten moni muukin säveltäjä, on perinteisimmillään konsertoissaan, joita luonnehditaan Rahmaninov- ja Liszt-vaikutteisiksi. Hänen mahdollisista esiintymisistään pianistina en ole löytänyt muuta tietoa kuin sen, että hän soitti pianotaiteilija Ilmari Hannikaisen konsertissa vuonna 1922 oman ensimmäisen konserttonsa orkesteriosuuden toisella pianolla. Hän lienee ollut ammattitaitoinen pianisti opiskeltuaan Alexander Silotin (Aleksandr Ziloti) ja Pietarin konservatoriossa Anton Rubinsteinin, Rimski-Korsakovin ja Glazunovin johdolla, joskaan ei ole tarkempaa tietoa siitä, missä määrin nämä opinnot koskivat nimenomaan pianonsoittotaitoa (mts. 249–250).

Syitä ongelmalliseen pianosuhteeseen voi arvella. Pingoud'n lapsuudessa ja nuoruudessa pianon soittamiseen liittyi ikävä ilmapiiri, mikä lienee johtunut isän kielteisestä suhtautumisesta asiaan. Pianotunnit täytyi pitää isältä salassa, koska tämä ei halunnut pojastaan muusikkoa (mts. 249). On nähtävissä muitakin mahdollisia syitä, joista Pingoud itse kertoo esseessään *Osakeyhtiö Taide*, joka julkaistiin alun perin tuntemattoman suomentajan kääntämänä *Iltalehdessä* 23.10.1922:

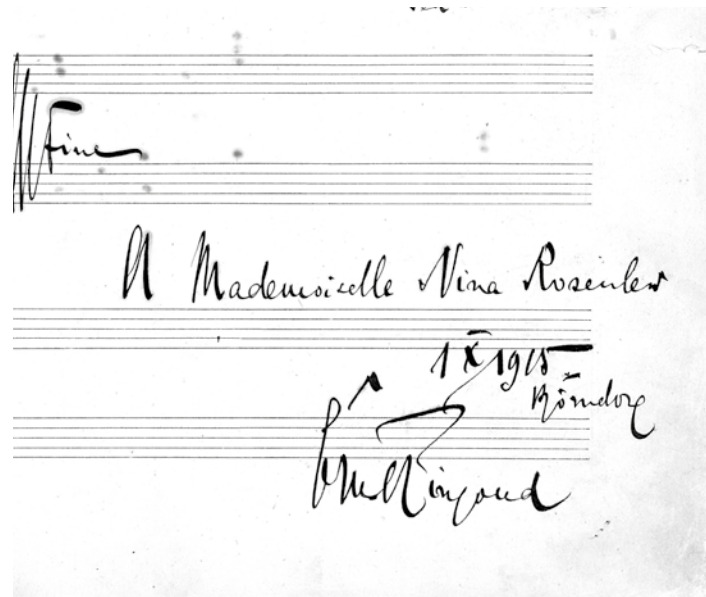
Luulen saattavani nimittää itseäni taiteilijaksi, mutta tulin siksi vasta hyvin myöhään; raskaimmat ja surullisimmat muistoni ovat musiikkituntini lapsuudessani. Minun täytyi poikana ”nauttia” pianonsoitonopetusta. Opettajattareni oli kurja, riisitautinen ja kiihkomielinen vaimo, jolla oli naurettavan pienet, heikot ja kosteat kädet; minä taas olin laiska ja uppimiskainen, ja jokapäiväisen harjoittelun suhteen, jonka piti kestää vain puoli tuntia, petin rakasta äitiäni jollakin tavoin, houkutellessi hänet poistumaan

huoneesta ja siirtäen sitten eteenpäin kellon osoittajaa. Minusta on tullut musiikkeri huolimatta siitä, että opettajattareni herätti minussa inhon musiikkiin. Mutta yhden perinnön hän on minulle jättänyt: kauttaaltaan viileän suhteen kaikista soittimista eniten pahoinpideltyyn, pianoon, sekä taiteellisen tunnuslauseen, että hyvä on soittaa pianoa, mutta parempi on olla soittamatta. (Pingoud 1995, 243.)

1910-luvulla vielä Pietarissa ollessaan Pingoud sävelsi sonaatteja pianolle ja muille soittimille. Hänen opettajansa ja sittemmin ystävänsä Alexander Siloti arvosti näitä sävellyksiä tiettävästi jopa ylitse Prokofjevin musiikin. Pingoud itse luonnehti näitä teoksia Rahmaninov-vaikutteisiksi (Rudnev 1966, 73). Valitettavasti ne jäivät aikoinaan Pietariin eikä niitä ole löydetty. Myös pienimuotoisia pianoteoksia lienee kateissa: tiedetään, että *Inventio* n:o 4 on esitetty Viipurissa vuonna 1922, mutta nuotia ei ole löytynyt (Salmenhaara 1995, 278). Löysin kuitenkin Helsingin kaupunginarkistosta käsikirjoituksen, jossa on kaksi lyhyttä inventiota vihosta 2 (”Heft II”): N:o 1 näyttää keskeneräiseltä, sen perään on kirjoitettu neljän tahdin luonnoskatkelma mahdollisesta jatkosta. N:o 2 on melko epäselvästi kirjoitettu ja osin luonnosmainen, mutta nuotista käy ilmi sävellysajankohta, juhannus 1921 ja lisäksi merkintä ”som minne”. Alexander Pingoud'n arkistosta löytyi vielä yksi inventiotyyppisen miniatyyrin luonnos. Sillä on numero 3, ja nuotin yläreunassa lukee jälleen ”Heft II”. Vuosiluvusta on vaikea saada selvää, mutta se näyttäisi olevan 1929. Ilmeisesti inventioiden ensimmäinen vihko on kadoksissa eikä ole tietoa sen sisältämien kappaleiden määrästä (Viipurissa esitetty n:o 4 kuului ehkä siihen). Onko löytämistäni toisen vihon luonnoksista ollut olemassa viimeistelty versio tai peräti kokonainen vihko?

Keväällä 2010 sain tutkia Alexander Pingoud'n luona sävellysluonnospinoa. Hätkähdin, kun löysin katkelmien joukosta kolme läpisävellettyä lyhyttä Skrjabin-vaikutteista preludia. Ensimmäinen niistä on nimeltään *Afsked*. Se on omistettu Nina Rosenlewille (”À Mademoiselle Nina Rosenlew”) ja päivätty Porissa 1.10.1915. Sen pateettisuuteen voi olla monia syitä, esimerkiksi lähestyvä paluu Pietariin ja ero rakastetusta.

Muitakin synkkyyden aiheita oli runsaasti: Pingoud'n isä, Pietarin saksalaisen evankelis-luterilaisen St. Katarinan seurakunnan kirkkoherra Guido Pingoud oli kuollut edellisenä vuonna ja Nina Rosenlewin isä, Rosenlew-yhtiön toimitusjohtaja, konsuli Hugo Rosenlew samana vuonna (Vallin 2009, 29). Maailmansota oli käynnissä. Vuosi 1915 oli myös Pingoud'n nuoruusvuosinaan suuresti ihaileman Skrjabinin kuolinvuosi. Kaksi muuta preludia *Deux Préludes* on sävelletty samana vuonna noin kuukautta myöhemmin Pietarissa. Näiden jälkeen seuraa lyhyt *Finale* lisänimeltä *Désir (Himo)*. Se on päivätty Porissa lokakuussa 1915 kuten *Afsked*. Preludit ovat luonteeltaan hyvin improvisatorisia, erityisesti *Afsked* ja jälkimmäinen kahdesta preludista, jossa mm. "Prometheusointu" väreilee. Kromaattisessa *Finalessa* ei ole sävellajia ilmaisevaa etumerkintää. Se on lähes samanpituisen kuin Skrjabinin *Désir* Op. 57 vuodelta 1908 ja varsinkin loppupuolen kromaattisissa triolikuluissaan vahvasti sukua edeltäjälleen. Luulin löytäneeni nämä teokset, mutta radioarkistossa onkin Liisa Pohjolan äänite vuodelta 1972. Se sisältää



Prélude "Afsked" (käsikirjoitus). Annikka Konttori-Gustafsson.



Deux Préludes, toisen preludin loppu (käsikirjoitus). Annikka Konttori-Gustafsson.

nämä kolme preludia ja Finalen. Liisa Pohjola ei enää muista, mitä kautta hän oli saanut nuotit.⁷ Joka tapauksessa teokset vaipuivat sitten unohduksiin noin neljäksikymmeneksi vuodeksi.

Soolopianoteoksista on lisäksi tallessa käsikirjoituksina kaksi osaa neljän elegian sarjasta *Den sorgsna våren (Surullinen kevät)* ja neljän tanssin kokoelma *Danses (Shimmy ja kolme Foxtrottia)*. Herkkävireisten ja haikeiden, f-mollissa liikkuvien elegioiden syntyajankohdasta ei ole tietoa. *Danses*-käsikirjoituksen kansilehdellä ("Vol I") on vuosiluku 1922, ja kolmas tansseista on erikseen päivätty kyseisen vuoden syyskuulle. *Tango oriental*, säveltäjän oma pianoversio tanssipantomiihin Suurkaupungin kasvot osasta, on julkaistu suomalaisten pianosävellysten kokoelmassa *Finlandia V* (Edition Fazer 1979). *Danses* ja *Tango oriental* heijastelevat urbaania ympäristöä ja koneromantiikkaa toisin

⁷ Keskustelu Sibelius-Akatemiassa tammikuussa 2014.

kuin Pingoud'n muu pianotuotanto. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus painoi vuonna 2008 sarjan *Suite enfantine (Lapsisarja)*, jonka osat ovat *L'âme d'enfant (Lapsen sielu)*, *La petite aveugle (Pieni sokea tyttö)*, *Le joujou (Lelu)* ja *Berceuse (Kehtolaulu)*. Sarjan syntyaikankohdasta ei ole tiedossa, mutta lapsiaihe voisi viitata 1920-luvun alkupuolelle, jolloin Pingoud'n perheessä oli oma lapsi. Sarjan erikoisin miniatyyri on



Suite op. 26 (käsikirjoitus). Annikka Konttori-Gustafsson.

duurin ja mollin välillä häilyvä *Berceuse*, jota ei ole varustettu sävellajia osoittavalla etumerkinnällä.

Ennestään tiedossa olleiden pianoteosten lisäksi olen siis löytänyt uudelleen Liisa Pohjolan soittamat kolme preludia ja niihin liittyvän *Finalen* vuodelta 1915 sekä kolme luonnosmaisempaa inventiota. Näiden lisäksi löysin kaksi keskeneräistä luonnosta, joista lyhyempi on viimeistellyn oloinen, musteella kirjoitettu sivu preludista ilman sävellajimerkintää. Pingoud on myös aloittanut pianosarjaa (*Suite für Klavier*) op. 26, mahdollisesti vuosien 1924–27 välimaastossa päätellen siitä, että kolmas sinfonia op. 27 valmistui vuonna 1927. Luonnospinosta löytämäni kahta hieman vaikealukuista ja hyvin kromaattista osaa ei ole varustettu sävellajia ilmaisevalla etumerkinnällä. Pingoud'n varhaisempaan pianotekstuuriin verrattuna näiden osien sävelkieli lähestyy huomattavasti enemmän atonaalisuutta yhdistettynä uusklassisiin piirteisiin. Vaikuttaa siltä kuin hän olisi etsinyt uudenlaista ilmaisutapaa muttei ehkä kuitenkaan olisi tullut vakuuttuneeksi siitä.

Luonnokset, keskeneräiset ja kadonneet pianosävellykset herättävät kysymyksiä ja tarpeen lisätutkimuksiin. Olisiko kenties mahdollista jäljittää Pingoud'n varhaisia teoksia Pietarista tai Viipurista? Arvoitukseksi jäänee, onko hän viimeistellyt löytämiäni luonnoksia missään vaiheessa vai kertovatko ne lyhytjänitteisyydestä; kiehtovista ideoista, joita hän ei ole jaksanut kehittää. Viimeisinä elinvuosinaan hänellä oli Rudnevin (1966, 81) mukaan tekeillä useita laajoja teoksia mm. neljäs pianokonsertto, mutta näistä teoksista on löytynyt vain muistiinpanoja, merkintöjä niiden sisällöstä ja luonnoskatkelmia. Pingoud'lle omaisuudesta huolehtiminen ei ollut tärkeää: hän lahjoitti tavaroitaan ja hävitti niitä. Kadoksiin joutuneiden sävellysten joukkoon kuuluvat suurimuotoisemmat teokset, kuten pianosonaatti sekä kolme sonaattia sellolle ja pianolle ja kaksi sonaattia viululle ja pianolle toisivat lisävalaistusta Pingoud'n säveltäjäkuvaan. Hänen tähän mennessä löydetty sävellyksensä soolopianolle ovat pienimuotoisuudessaan ja aiheidensa intiimiydessä välähdyksenomaisia, osin hyvin intensiivisiä tunnelmakuvia. Toivon saavani tuoda lähitulevaisuudessa valmisteilla olevan laulu-pianotuotannon levytyksen kautta näitä historiallisia helmiä uudelleen ja osin ensi kertaa kuultaviksi.

Arkistolähteet

Alexander Pingoud'n kotiarkisto

Helsingin kaupunginarkisto

Sibelius-museon arkisto, Turku

Sibelius-Akatemian kirjasto

Yle Arkisto

Kotimaiset sanomalehdet

Hufvudstadsbladet

Uusi Suomi

Painetut nuotit

Pingoud, Ernest

Serenad (1923, Fazer)

4 sånger op. 11 (1925, Fazer)

4 Gripenberg-sånger (1924, Fazer)

Fyra sånger (1924, Hansen)

Konvallererna (2008, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus)

Ninon (2008, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus)

Suite enfantine (2008, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus)

Tango oriental (kokoelmassa Finlandia V, 1979, Edition Fazer)

Kirjallisuus

Jyrkiäinen, Reijo 1993. Liitteet. Einari Marvia ja Matti Vainio 1993.

Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982. Porvoo: WSOY, 669–796.

Konttori, Annikka 1981. Ernest Pingoud'n yksinlaulut. Seminaariesitelmä, Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos, moniste.

Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren – elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.

Maasalo, Kai 1966. Ernest Pingoud. *Suomen musiikin vuosikirja 1965–66*. Helsinki: Otava, 73–81.

Pajamo, Reijo 2006. *Sortavala. Laatokan laulava kaupunki*. Helsinki: Sortavala-säätiö.

Parland, Oscar 1991. *Kunskap och inlevelse. Essäer och minnen*. Lovisa: Schildts.

Pingoud, Ernest 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus.

Poroila, Heikki 2014. *Yhtenäistetty Ernest Pingoud. Teosten yhtenäistettyjen nimikkeiden ohjeluetelo*. Verkkoversio 1.0 (luettu 5.1.2015). Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Rudnev, Andrej 1966. Ernest Pingoud. Einari Marvia (toim.). *Suomen säveltäjiä II*. Porvoo: WSOY, 70–81.

Salmenhaara, Erkki 1995. Ernest Pingoud – kosmopoliitti Suomen musiikkielämässä. Pingoud 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. (Pingoud'n tekstien suomennos Seppo Heikinheimo.) Helsinki: Gaudeamus, 248–278.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.

Vainio, Matti 1993. Helsingin kaupunginorkesteri 1914–1982. Einari Marvia ja Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY, 201–668.

Vallin, Tapio 2009. *Gustav Rosenlew – liikemiesten aatelia*. Tampere: Mediapinta.

Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuvaa*. Helsinki: SKS.



Erkki Melartin 1920-luvulla.
Sibelius-Akatemian arkisto. Arvo Laitisen kokoelma.

Erkki Melartin modernistisukupolven sävellyksenopettajana

TUIRE RANTA-MEYER

Erkki Melartin syntyi vuonna 1875 Käkisalmen maalaiskunnassa ja aloitti musiikkiopintonsa Martin Wegeliuksen johtamassa Helsingin Musiikkiopistossa vuonna 1892. Hän seurasi itseään 10 vuotta vanhemman Jean Sibeliuksen jälkiä monin tavoin varsinkin uransa alkupuolella: opiskeli samoilla sävellyksenopettajilla ja loi teosmuotojen osalta pitkälti yhteneväisen tuotannon tämän kanssa. Molempien sinfoniatkin syntyivät ajallisesti milteipä rinta rinnan. Esimerkiksi Melartinin kolmannen sinfonian ensiesitys 5. päivänä huhtikuuta 1907 oli viisi kuukautta Sibeliuksen vastaavaa kantaesitystä (25.9.1907) edellä. Melartin toimi muutamia vuosia ammattimaisesti myös kapellimestarina Viipurissa sekä Georg Schnévoigtin Helsingin Sinfoniaorkesterin varajohtajana vuosina 1912–1914. Hän osoitti lisäksi organisatorisen ja ihmisten johtamiseen liittyvän kyvykkyytensä toimiessaan vuodesta 1911 alkaen nykyiseksi Sibelius-Akatemiaksi kehittyneen oppilaitoksen johtajana 25 vuotta, käytännöllisesti katsoen kuolemaansa asti.

Tässä artikkelissa säveltäjä Erkki Melartinin toimintaa tarkastellaan hänen sävellyksenopettajan työnsä näkökulmasta. Millaisia olivat hänen opettamiseen liittyvät vaikutteensa ja pedagoginen asenteensa? Millaista hänen sävellyksenopetuksensa oli? Millaisena pedagogina sävellyksenopiskelijat näkivät hänet? Aihe on kiinnostava suomalaisen musiikin modernismin kannalta siksi, että Melartin koulutti maahamme lähes kokonaisen säveltäjäsukupolven. Hän oli siten merkittävässä roolissa niiden näkemysten ja arvojen suhteen, jotka saivat maassamme sijaa säveltämisessä ja suhteessa modernismiin vuosien 1911 ja 1936 välillä. Lähdeaineistona ovat sanomalehtiartikkelit, säveltäjien ja muiden

musiikkialan ammattilaisten muistelmat ja elämäkerrat, mutta myös Erkki Melartinin henkilökohtainen aineisto: kirjeet, päiväkirjat ja kalenterimerkinnät.

Henkilöhistoriallisen aineiston mahdollisuudet

Kulttuuri voidaan nähdä tapana, jolla menneisyyden ihmiset ovat olleet vuorovaikutuksessa toistensa ja ympäristönsä kanssa. Esimerkiksi Anu Korhosen (2002, 40) mukaan kulttuuri on yhtäältä olemassa ihmisen ympärillä, kaikkina niinä objekteina, rakenteina ja verkostoina, joiden keskellä kukin on elänyt. Toisaalta ihminen näkee ja hahmottaa kulttuuria itse: se on olemassa hänen omana tulkintaprosessinaan, ajattelunaan ja traditioinaan. Kulttuuri sanelee ne merkitykset, joiden keskellä ihminen elää.

Historiantutkijalle kulttuuri näyttäytyy hänen lähteidensä kautta. Yksityisen ihmisen kokemukset ja elämykset ovat nykypäivänä nousseet merkittäväksi kulttuuri-, historia- ja perinnetieteiden tutkimusaineistoksi. Elämänhistoriat ja elämänkerrallinen aineisto tarjoavat yhden keinon tavoittaa mikrohistoriallisen otteen edellyttämä tarkastelutapa. Myös suomalaisen musiikin historian tutkimuksessa tarvitsemme tietoa mahdollisimman monien yksityisten ihmisten kokemuksista, jotta saisimme tarkennettua aiemmin ehkä laveammalla siveltimellä piirrettyjä kehityskulkuja. Kun halutaan selvittää tiettyyn tutkimuskohteeseen tai ajankohtaan liittyviä tunnelmia, ajatuksia ja näkökulmia, henkilökohtainen aineisto on yksi kaikkein autenttisimmista lähteistä. (Hietala 2001, 245.)

Henkilöhistoriallinen tutkimus nojautuu lähteiden, esimerkiksi päiväkirjojen, kirjeiden, muistelmien ja aikalaislausuntojen etsimiseen, läpikäymiseen, analysoimiseen, todistusvoiman arvioimiseen ja tulkitsemiseen. Yksityiskohtaista kirjallisten tekstien tulkintaa, jäsentämistä ja kontekstualisointia voidaan kutsua myös lähiluvuksi, joka on nykyisin usein käytetty väljä kategoria monenlaisille tarkasteluille.

Menneisyyden jälkinä painotan tässä artikkelissa sen aiheen mukaisesti erityisesti Melartinin antamaan sävellysopetukseen liittyviä julkisia mainintoja. Niitä on löytynyt esimerkiksi haastatteluista,

lehtikirjoituksista, elämäkertoista ja muistelmateoksista. Melartinin sävellyksenopettajan roolista ja työstä esitettyjä lausuntoja pyritään arvioimaan myös yksityisen lähdemateriaalin – säveltäjien kirjeiden tai päiväkirjamerkintöjen – raottamien dokumenttien valossa. Tavoitteena on tutkia, millainen sävellyksenopettaja Melartin oli näiden lähteiden perusteella? Löytyykö hänestä annettujen julkisten ja yksityisten lausuntojen väliltä koherenttiutta? Se, mitä ajatellaan yksityisesti ja mitä puhutaan julkisuudessa, voi olla paljastavaa ja usein ristiriidassa keskenään. Artikkelini perustuu vuonna 2008 ilmestyneeseen väitöskirjani, mutta myös sen jälkeen löytynyttä uutta aineistoa, kirjeenvaihtoa ja esimerkiksi Väinö Pesolan ja Sulho Rannan arkistomateriaalia, on hyödynnetty ensimmäistä kertaa.

Erkki Melartin henkilönä ja hänen pitkään johtamansa Helsingin Musiikkiopisto – vuodesta 1924 alkaen Helsingin Konservatorio – yhdistettiin ajankohdan kirjoittelussa voimakkaasti nimenomaan taide- ja kulttuurielämään (Ranta-Meyer 2008a, 59). Tämä muusikko- ja musiikkikoulutuksen johtava ja miltei ainoa instituutio oli säännöllisen konserttitoimintansa ansiosta ja pedagogisen tehtävänsä ohella osa esittävän ja luovan säveltaiteen infrastruktuuria Suomessa. Ilman tätä yhteyttä helsinkiläiseen julkiseen konserttielämään oppilaitoksesta olisi esimerkiksi sanomalehdistössä kirjoitettu todennäköisesti huomattavasti vähemmän.

Pitkä pedagoginen ura ei usein lainkaan takaa sitä, että jälkipolville säilyneitä kuvauksia opettajasta tai opettamisen kulmakivistä olisi löydettävissä. Koska Erkki Melartin oli itse osa suomalaista luovaa musiikkikulttuuria ja johtajan tai opettajan roolinsa lisäksi yksi aikansa tunnetuimmista suomalaisista säveltäjistä, hän sai huomiota julkisuudessa ehkä tavanomaista enemmän myös opettajana. Sekä hänen 50- että 60-vuotispäivänsä johdosta vuosina 1925 (Ranta) ja 1935 (Leiviskä) julkaistiin musiikkilehdissä teema-artikkelit hänestä, paitsi säveltaiteilijana, myös sävellyksenopettajana. Taneli Kuusisto on kirjoittanut *Kirkkomusiikki*-lehden vuonna 1971 artikkelin muistikuvistaan Melartinista pedagogina. Yleisradion arkistossa on niinkin myöhäiseltä ajalta kuin vuodelta 1983 Anna-Liisa Koskimiehen toimittama ohjelma ”Opetan että tulisit vapaaksi – myös minusta”, jossa iäkkäät

entiset oppilaat Taneli Kuusisto, Einari Marvia, Inkeri Keravuori ja Einar Englund muistelevat opettajaansa.

Erkki Melartinin sävellysooppilaista useat toimivat myöhemmin musiikkiarvostelijoina, lehtitoimittajina ja tietokirjailijoina. Esimerkiksi Väinö Pesola kirjoitti *Suomen Sosialidemokraattiin* jo vuodesta 1918 alkaen aina vuoteen 1960 asti, ja Taneli Kuusisto vaikutti eri lehtien arvostelijana vuosina 1925–1935. Uuno Klamin (*Iltalehti*, *Ajan sana*, *Helsingin Sanomat*), Sulho Rannan (*Ilta-Sanomat*) ja Heikki Aaltoilan (*Ylioppilaslehti*, *Ajan Suunta*, *Uusi Suomi*) sekä merkittävät että mittavat kriitikonurat alkoivat 1930-luvun alkupuolella. Entiset opettaja-oppilas-suhteet ovat voineet vaikuttaa siihen, että Melartinin toiminta säveltäjänä, opettajana ja musiikin korkeinta opetusta antavan oppilaitoksen johtajana sai paljon julkisuutta.

Sävellysoppilaiden arvioita opettajastaan

Ensimmäiset huomiot nuoresta Erkki Melartinista musiikkiopiston teorianopettajana löytyvät myöhemmin Toivo Kuulan kanssa naimisiin menneen laulajatar Alma Silventoisen päiväkirjasta vuosilta 1903, 1905 ja 1906. Merkintöjen mukaan tämä ”selitti hyvin, mutta antoi paljon läksyjä”, oli ”itse hyvyys ja kultaisin ihminen mitä olla voi” ja miten kirjoittajalla ”ei niin hyvää opettajaa ollut koskaan ollut”. (Kuula 1968, 67, 111–112, 134.) Samalta varhaiselta opettaja-ajalta ovat peräisin säveltäjä ja urkuri Rikhard Mäkisen kommentit ”nuoresta ja lupaavasta” opettajasta Erkki Melartinista. Mäkisen opettajina Helsingin Musiikkiopistossa olivat olleet myös Sibelius ja Richard Faltin, mutta hän valitsi Melartinin halutessaan päästötodistuksen jälkeen jatkaa sävellysoppintoja yksityisesti. ”Mäkinen puhui Melartinin opetustavasta ja henkevästä olemuksesta aina ihailevasti ja lämpimästi”, artikkelin kirjoittaja Arvo Laitinen (1945, 363) kuvailee.

Säveltäjä ja musiikkikriitikko Väinö Pesola (1945, 459) muisteli pienoiselämäkerrassaan vuonna 1945 hapuilevaa oppilastaan ohjailevan opettajansa vaatineen tuloksia varovaisesti, mutta tukeneen ja innostaneen sitä varmemmin. Kymmenen vuotta aiemmin Pesola (1935, 25) mainitsi Melartinin 60-vuotispäivän johdosta julkaisemassaan

juhlakirjoituksessa oppilaiden ihailevan professorissaan ”humaanista, innostuttavaa ja selväpiirteistä kasvattajaa, joka hentojakin taimia rakkaudella vaalii”.

Näiden julkisten kirjoitusten ja onnitteilupuheiden ohella olen löytänyt Väinö Pesolan päiväkirjoista joitain hänen yksityisiä kommenttejaan Melartinista, ja pidän niiden antamaa todistusvoimaa varsin merkittävänä. Pesola kirjoitti 22. marraskuuta 1916 sävellystunnistaan seuraavaa: ”Melartinin tutkiessa ’Syyslaulua’ sai taas todeta, miten suurenmoinen pedagogi hän on. Hänessä yhtyvät etevä kasvattaja, perin kehittynyt ihminen ja monipuolisesti oppilaansa ymmärtävä psykologi. En voi ajatella mitenkään häntä täydellisempää opettajaa.”

Väinö Pesola ei siis voinut ajatella Melartinia täydellisempää opettajaa, eikä kyse ollut kuitenkaan minkään keskenkasvuisen mielipiteestä, vaan sellaisen 30-vuotiaan lähes ammattilaisen päiväkirjamerkinnästä, joka pari viikkoa aiemmin oli kovin sanoin arvostellut Heikki Klemettiä ja Robert Kajanusta saman päiväkirjan sivuilla:

Minua ovat ruvenneet kiusaamaan Kuisman heikot puolet. Miksi pitää ihmisten, Kuisman, Kajanuksen ym. olla niin tympäisevän itsetietoisia, että he katsovat olevansa kaiken pylväät, toisin sanoen, he ovat miehet ainoat alallaan, kun he poistuvat, ei ole meistä heidän tilalleen. Tämän on K. sanonut suoraan, Kuisma vain epäsuorasti. Näinkö he ymmärtävät kehityksen lakeja. On aivan kuin he saisivat tyydytyksen ajatuksesta, mentyämme tulkoon vedenpaisumus. Mutta minkä puolen herättää ihmisessä tällainen katsantokanta. Mitä ilkeimmän kunnian ja vallanhimon ja pelon. Kajanus pelkää vavisten Schnéevoigtia, Kuisma Maasaloa, ja ulkopuolella kuorokysymysten Katilaa. Ja lisätuloksena ainaisia kahnauksia, riitoja, panettelua, tosiaan koomista kauneuden palvojen leirissä!! (Pesola 7.11.1916.)

Yksityisissä teksteissä ei siten suinkaan vain hymistely, joten Pesolan Melartin-kommentti on mielestäni tärkeä löytö, kun arvioidaan Melartinia opettajana. Onhan historiallisen tutkimuksen yksi tärkeä luotettavuuden kriteeri se, että samasta asiasta löytyy useita toisistaan riippumattomia, samansuuntaisia tietoja. On tietenkin vaurauduttava siihen, että muunkinlaisia kommentteja voi Melartinista

tulla esiin Pesolan päiväkirjoissa, kun tutkimustyö niiden parissa etenee.

Merkittävä vaikutus- ja ystävyysuhde tulee näkyviin myös musiikkiopiston johtajan ja nuoren radikaalin, vasemmistolaisittain suuntautuneen kirjailija-runoilijan, suomenruotsalaisen modernistin Elmer Diktoniuksen kohdalla. Melartin ei toiminut varsinaisesti Diktoniuksen sävellyksenopettajana, mutta hän antoi arvionsa tämän ensimmäisistä sävellysnäytteistä. Nuori Diktonius oli alun perin antanut ne Leo Funtekille, mutta tämä suositteli niiden arvioijaksi sävellyspedagogisesti kokeneempaa asiantuntijaa, Erkki Melartinia tai Erik Furuhjelmiä. Juuri näiden sävellysten perusteella Melartin hyväksyi hänet 18-vuotiaana musiikkiopiston alkeiskoulun oppilaaksi eräänlaisin erityisjärjestyin. Melartin muun muassa rakensi Diktoniukselle henkilökohtaisen opetus suunnitelman, jonka mukaan tämä pystyi etenemään tavallista nopeammin. (Vainio 1976, 21–23.)

Melartin antoi Diktoniuksen radikaaleille, tonaalisuutta kaihtaville sävellyksille myös esitysmahdollisuuksia Helsingin Konservatorion konserteissa, kuten hän teki myös esimerkiksi Sulho Rannan kohdalla. Melartin järjesti Diktoniukselle oman palkkansa ennakonostolla lainaa tai sai varakkaat, taiteita suosivat ystävänsä lainaamaan rahaa, kun toimeentulo oli välillä aivan hiuskarvan varassa (mts. 259, 356–366; ks. myös Diktoniuksen allekirjoittama kuittaus lainasta 12.6.1920 ja Melartinin kirje Uno Donnerille 5.8.1920). Vaikka Furuhjelm toimi virallisesti opiskeluvuosien 1915–1919 sävellyksenopettajana, Taneli Kuusiston ja Olavi Ingmanin mukaan Diktonius kulki nuottipinkka kainalossa Melartinin tunneilla vielä lukuvuonna 1925–1926 (mts. 206, 364).

Matti Vainion mukaan Melartin oli ajankohtaan nähden harvinaislaatuinen avarakatseinen, mikä osin saattoi johtua tämän kansainvälisyydestä, matkustelusta ja ulkomaisista kontakteista. Siksi nuorta Diktoniusta houkuttelivat yhä useammin sävellystekniset keskustelut juuri hänen eikä oman opettajan Furuhjelmin kanssa. ”Melartin kykeni – paremmin kuin yksikään toinen musiikkiopiston opettaja – oudolla tavalla aistimaan Diktoniuksessa kytevän kiihkeän elämännälän ja odotuksetunteen tulevaisuudesta”, Vainio kuvailee suhdetta. (Mts.

26–27, 232.) Sen sijaan opettajana ja musiikkiarvostelijana Furuhjelm ja *Hufvudstadsbladetin* kriitikkona Bis eli K.F. Wasenius olivat nuoren säveltävän älymystön piikittelyn kohteena. He kun käyttivät näiden nuorten mielestä lähes pelkästään fraseologisen tyhjiä ilmaisuja, kuten ”extrem”, ”kubism” ja ”futurism”, modernien säveltäjien konsertteja arvioidessaan. (Mts. 264–265.)

Sulho Rannan (1925, 23) mukaan Melartinin suhde oppilaisiin oli yhdistelmä johtajan, opettajan ja toverin roolia. Hän oli esikuvana oppilaille lannistumattomassa iloisuudessa ja ahkeruudessa. Hän ei koskaan vaatinut mitään, mutta omalla toiminnallaan näytti, mitä ajan arvon tunteva ihminen voi saada aikaan. Ymmärtämys perustui Rannan arvion mukaan Melartinin sävellystekniseen osaamiseen ja musiikin eri aikakaudet hyvin hallitsevaan tyyliin. Nuorekkaan joustavuutensa ja omien laaja-alaisen tyylikokeilujensa takia Melartinilla oli Rannan mielestä ikään kuin kyky tajuta ne todelliset arvot ja syvin sisin, jotka saattoivat sisältyä kunkin vuosikymmenen -ismeihin. Hän ohjasi haparoivia yrityksiä, seurasi oppilaiden kehittymistä ja otti vastaan ”myrskykauden” vallankumoukselliset sävellykset etsien kaikista sitä mitä siinä on tai edes voi olla, eikä sitä mitä siinä ei ole.

Melartin koki, että hänen ”uusi tyylinsä” jäi vaille vastakaikua suuren yleisön ja kriitikkojen parissa 1910-luvulla ja 1920-luvun alussa. Tällaisina varjoon jääneinä teoksina voidaan pitää esimerkiksi orkesterinkäsittelyltään poikkeuksellisen virtuoosista *Traumgesichtiä* (1910), impressionistista *Marjattaa* (1914), *Koskenniemi-lauluja* 1910-luvulta sekä pianosonaattia *Fantasia apocaliptica* vuodelta 1920 ja 6. sinfoniaa vuodelta 1924. (Kts. esim. Salmenhaara 1996, 204–205, 226; Ranta-Meyer 2003, 121–123; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2013; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014.) Aiemmin ei ole myöskään tiedetty, että Melartin lähetti omia, tyyllisesti rohkeita sävellyksiään Diktoniuksen nähtäväksi. Hän oletettavasti ja ymmärrettävästi kaipasi sellaista keskustelua ja kollegiaalista vuorovaikutusta, jota ei ehkä ikäpolvensa säveltäjien kanssa voinut saada, ja tästä syystä Diktoniuksen ystävyys oli hänelle tärkeä.

Hän kuvasi esimerkiksi kirjeessään 1.12.1921 Diktoniukselle, miten osaa painetuistakaan laulusävellyksistä ei ollut koskaan esitetty niiden ”modernin” sävelkielen vuoksi:

Roligt att du tyckte om visorna. Det finns nog några andra i samma anda – tryckta i misstag bland för publiken lämpligare saker, och aldrig sjungna eller spelade. Också en vild apokalyptisk fantasi för piano som folk (3 ha sett den) tycka luktar alltför starkt.

Toinen kirjeenvaihdon perusteella pääteltävissä oleva seikka on, että vuorovaikutuksessa radikaalimman sukupolven säveltäjien (esimerkiksi Pingoud, Diktonius, Ranta, Raitio) kanssa Melartin pysyi itse ajan tasalla virtauksista ja ikään kuin varmistti vähintään ”ulkajäsenen” paikkansa tämän piirin keskusteluissa. On lisäksi mahdollista, että Melartin kannusti myös oman sävellysluokkansa oppilaita yhteydenpitoon Diktoniuksen kanssa. Ainakin kirjeessään 30.9.1923 Elmer Diktonius nimittäin kysyi Sulho Rannalta, onko tällä lähettää hänelle uusia lauluja puhtaaksikirjoitettuina. ”Niitä voi lähettää tänne [Jyväskylään]. Täällä on hyvä laulajatar ja hyvä säestäjä. He katselisivat mielellään teidän laulujanne. Kaikki uusi on heidän sielulle sopivaa.”

Suurpiirteinen näköalojen avartaja

Helvi Leiviskä (1935, 30) on pyrkinyt jäsentämään yleisellä tasolla sävellyksenopettajan pedagogisia haasteita, ”kun toisaalta tiedämme, ettei henkistä elämää kukaan voi toiselle antaa, vaan jokaisen on se löydettävä omasta itsestään”. Sen ohella, että sävellyksenopettajan tulee opettaa sävellystekniikkaa, hänen tulisi auttaa oppilaan persoonallisten rajojen laajentamisessa. Leiviskä liittyy toisiinsa todellisen sävellyksenopettajan ja kasvattajan roolit: pystyä herättämään kipinä suurten musiikkiin liittyvien aatteiden leimahtamiseksi oppilaassa sekä toivoa oppilaan löytävän oman itsensä, omat mahdollisuutensa ja oman tahtonsa. Tällaisena opettajana hän piti Melartinia, jonka periaatteena oli ”nähdä hyvää kaikessa ja kaikissa, tajuta täydellisyys vajavaisuudessa, suuri pienessä”.

Fabian Dahlström ehti haastatella Helvi Leiviskää Melartinin opetustyylistä vielä vuonna 1979. Keskustelussa Leiviskä oli lisännyt, että Melartin olisi kernaasti saanut olla ankarampi opetuksessaan,

erityisesti suoritusten yksityiskohtaisessa kritiikissä. (Dahlström 1982, 121.) Myös Jussi Jalas (1981, 35) mainitsee soinnutuksen opettajansa olleen inspiroiva persoonallisuus, muttei kyllin ankara: ”Jos tehtävän suorituksessa oli virhe, hän kyllä totesi sen, mutta jätti korjaamatta ’koska se oli intresantti.’”

Pienoiselämäkerrassaan *Suomen säveltäjät* -teoksessa Taneli Kuusisto viittaa ilmeisesti samaan suurpiirteisyyteen kertoessaan, ettei Melartin tehnyt hänen sävellyksiinsä moniakaan sivuhuomautuksia. ”Minua kehittivät Ilmari Krohnin ja Toivo Haapasen luennot varmaan yhtä paljon kuin Melartinin oppitunnit, samoin teorianopettajanani olleen Arvo Laitisen henkevä seura”, Kuusisto (1945, 660) huomauttaa epäilemättä hieman kriittiseen sävyyn.

Myöhemmin 70-luvulla hän kuitenkin mainitsee hyvin arvostavasti opettajansa ehdottoman positiivisesta ja kannustavasta asenteesta. Hän arveli, että hänen oman, ensimmäisen maailmansodan jälkeisen opiskeluaikansa musiikillinen murroskausi selitti paljon siitä, mitä Melartin opettajana oli ja mitä hän ei ollut. Kun Melartin oli vankan traditionaalisen koulutuksen kasvatti, mutta älylliseltä asennoitumiseltaan edistyksellinen kokeilija, hän ei Kuusiston mukaan voinut ottaa vastuulleen oppilaittensa ankaraa ohjausta tai pakkopaitaan pusertamista – vaikka olisi siihen kenties kyennytkin ja vaikka se olisi saattanut olla pedagogisessa suhteessa monelle oppilaalle hyvinkin terveellistä. ”Melartin ei vaatinut eikä treenannut, hän opasti ja aukoi näköaloja”, Kuusisto (1971, 157–158) jäsentää muistikuviaan.

Kuitenkin esimerkiksi Väinö Pesola kirjoitti joitakin kertoja päiväkirjoissaan (esimerkiksi 23.11.1916; 15.1., 25.1., 4.5. ja 22.5.1917), miten Melartin ryhtyi innolla korjaamaan hänen sävellystensä ”harmoniikka” tai asetti rajoja oppilaan rönsyileville ideoille. Myös Toivo Elovaara (1975) muistaa opettajansa huomattavasti vaativampana kuin Leiviskä ja Kuusisto. Hänen mukaansa Melartin oli esimerkiksi fuugien opettamisessa erittäin perusteellinen, eikä pieninkään asia jäänyt huomiota vaille.

Elovaara kiitti Melartinin opetusta myös siltä kannalta, että urkurina hän pystyi hyödyntämään sävellystekniikan eri osa-alueita – harmoniaa, muotoa, kontrapunktia – myös improvisoinnissa. ”Siinä suhteessa Melartin oli hyvä opettaja, sillä hän oli ankara, tinkimätön,

mutta samalla innostava opettaja saaden minut aina yrittämään parastani”, Elovaara (mts.) toteaa.

Heino Kasken kohdalla Melartin ei myöskään vaikuta hyväksyneen kritiikittä kaikkia oppilaansa tekemisiä. Hän oli jo vuoden 1909 tammi- ja helmikuussa opastanut Kaskea muutamilla yksityistunneilla Viipurissa, mutta niinkin myöhään kuin kesällä 1916 hän kertoi antaneensa eräänlaisen kurinpalautuksen tälle jo 31-vuotiaalle, Berliinissäkin sävellystä opiskelleelle säveltäjälle:

Han tyckte sig vara fullfärdig och spelade alltför intensivt missförstått geni. Så var jag tvungen att visa (och bevisa) med exempel ur hans både tryckta och otryckta kompositioner att det ännu vidlädde dem en massa diletantism och okunnighet. Han var klok nog att förstå.

Kaski aloittikin tämän ansiosta viikoittaiset sävellystunnit Melartinin luona ja toi nähtäväksi pianokappaleita, yksinlauluja ja orkesterisävellyksiä. Näitä opettaja kävi hänen kanssaan läpi korjaten virheitä ja osoittaen puutteita – ja Melartinin omien sanojen mukaan oppilas sai aivan uutta vauhtia ja kunnianhimoa säveltämiseensä. (Kirje Uno Donnerille 12.6.1916.) Pienoiselämäkerrassaan myös Kaski kertoo, että ”oli onneksi minulle, että sittemmin sain tässä aineessa yksityisoppilaana ohjausta sellaiselta opettajalta kuin professori Erkki Melartin” (Kaski 1945, 437).

Pedagoginen asenne: pohdintaa ja päätelmiä

Erityislaatuinen piirre Erkki Melartinin sävellyksenopettajan työssä on jäänyt aiemmassa kirjoittelussa kokonaan vaille huomiota. Hänen sävellysoppilaidensa joukossa on ollut nimittäin hämmästyttävän monta naispuolista opiskelijaa varsinkin 1920-luvun loppupuolelta alkaen. Esimerkiksi Anne-Mari Mechelin (s. 1892), Ruth Forsström (s. 1899), Helvi Leiviskä (s. 1902), Heidi Sundblad-Halme (s. 1903), Maili (Välisalo) v. Wright (s. 1908), Maija Korkeakoski (s. 1909), Toini Tuhkanen (s. 1912), Lela Mäki (s. 1913) ja Greta Rantama (s. 1914) opiskelivat Melartinin luokalla sävellystä. Näistä erityisesti Helvi Leiviskä ja Heidi Sundblad-Halme toimivat säveltäjinä, Sundblad-Halme myös

perustamansa Helsingin naisorkesterin kapellimestarina, ja Ruth Forsström (myöh. Vaaranen) oli Sibelius-Akatemian säveltapailun opettajana vuodesta 1943 alkaen yli 20 vuotta. (Ranta-Meyer 2008a, 73–74.)

Selittääkö naisten suurta määrää Melartinin sävellysluokalla se, että tällä oli tuttavapiirissään esimerkkejä naissäveltäjistä? Hän oli kirjeenvaihdossa muiden muassa tanskalaissäveltäjä Hilda Sehestedin (1858–1936) kanssa vuosina 1910–1924 ja kutsui suomalaisen säveltäjän Ida Mobergin (1859–1947) opettamaan musiikkiopistoon Dalcroze-säveltapailua vuosiksi 1914–1916. Naisten aktiivisuutta voi selittää myös Melartinin persoonan välittömyys ja hänen pedagogisen asenteensa kannustavuus. Taneli Kuusiston (1971, 158) mukaan ”Melartin piti tärkeänä, että ylimalkaan sävellettiin. Säveltäminen oli siihen lahjoja omaavan muusikon erikoismahdollisuus, etuoikeus, jota ei sopinut jättää käyttämättä hyväkseen”. Naisopiskelijat siten ilmeisesti ikään kuin rohkaistuivat opiskelemaan säveltämistä, kun sitä pidettiin yhtenä luonnollisena polkuna syvempään muusikkouteen. Kuusiston kokemus oli, että opettajalla riitti kiinnostusta muillekin kuin Uuno Klamin ja Sulho Rannan kaltaisille tähtioppilaille, joiden ura jo oppilasvuosina kimposi irralleen muiden ahertelijoiden tasaisilta poluilta.

Oppilas sai tuntea, että hänen asiansa oli opettajallekin tärkeä. Melartin vakuutti usein myös itse oppivansa oppilailtaan ja olevansa oppilaiden parissa ”vähintään yhtä paljon ottajana kuin antajana” (mts. 158; Ranta-Meyer 2008a, 20). Opiskelijoiden kannustaminen säveltämiseen ja paneutuminen opettajana heidän aikaansaannoksiinsa on Kuusiston näkemyksen mukaan osaltaan vaikuttanut Melartiniin ja hänen sävelkielensä modernisoitumiseen myöhempinä vuosina (mts. 158).

Melartiniin sävellyksenopettajana liitettyjen myönteisten ja arvostavien lausuntojen rinnalla on pohdittava kuitenkin myös sitä, miten Melartin itse koki opiskelijoidensa erilaiset sävellystyylit tai miten hän pystyi käsittelemään oppilaiden menestyksen mukanaan tuomia tunteita. Kaikki oppilaat eivät varmaankaan olleet hänen hengenheimolaisiaan, eikä hän välttämättä henkilökohtaisesti pitänyt kaikista.

Huomiota herättävää on, että vaikka esimerkiksi oppilasorkesterin johtamisesta on myönteisellä latauksella varustettuja mainintoja melko usein, Melartinin kalenterimerkinnöissä tai kirjeissä ei ole

kuin harvoin mainittu sävellysoppilaita tai sävellystunteja. Esimerkiksi Uno Klamista ei löydy kalenterimerkinnöistä ainuttakaan sanaa ennen vuotta 1932, jolloin Melartin (kalenterimerkinnässään 25.11.1932) kommentoi radiosta kuulemaansa pianolle ja jousille kirjoitettua teosta *Hommage à Haendel* kauniiksi. Kolme vuotta aiemmin Melartin oli kuunnellut radiosta Sulho Rannan sävellyskonserttia, josta hän kirjoitti 9.2.1929 merkinnän: ”På kvällen hörde jag på S. Rantas kompositionskonsert i radio. Intressant. Och dock enformigt igenom atonalt.” Muutamia kommentteja Melartin on kirjoittanut 1910-luvulla Ilmari Hannikaisesta, jota hän ihaili suurena lahjakkuutena ja jonka kanssa hän oli läheisissä väleissä. Myös Arvo Laitisesta on myönteisiä mainintoja. On toki muistettava, että monilta vuosilta kalenterit puuttuvat tai ne ovat hävinneet. Kattavaa käsitystä opettajan oppilaistaan esittämistä huomioista ei näiden merkintöjen perusteella siksi pysty luomaan.

Radio oli Melartinille tärkeä kanava musiikin kuunteluun 1920-luvun puolivälistä alkaen. Jo vuonna 1926 hän kirjoitti 26. lokakuuta: ”Efter en arbetsdryg dag hem i vanlig tid och hemliv vid radio och frimärken och filosofi med Varia [Feodossieff] och Thure [Åberg, myöh. Ture Ara].” Kalenterimerkintöjen perusteella hän kuunteli radiosta paitsi kotimaisia konsertteja, myös useiden ulkomaisten kanavien suoria ooppera- ja konserttilähetyksiä vaikkapa Berliinistä, Wienistä, Stuttgartista, Tukholmasta ja Varsovasta. ”En stund hörde jag på Schönberg från Prag. Det talar blott till mitt intellekt, men lämnar hjärtat kallt”, Melartin kirjoitti esimerkiksi joulukuussa 1932. Useimmat radiokuunteluun liittyvät kommentit päiväkirjoissa tai kalentereissa koskivat selvästi kuitenkin hänen omien teostensa esityksiä.

Merkintöjen puuttuminen voi toisaalta kertoa niistä ristiriitaisista tunteista, joita aina uusien ja uusien säveltäjäpolvien kasvattaminen mahdollisesti synnytti. Sävellyksenopettajana Melartin ikään kuin koko ajan koulutti itselleen uusia haastajia musiikkikentälle, jossa entuudestaan oli vaikea saada arvostusta tai teoksiaan esitetyksi ja kustannetuksi. Toisaalta aineistossa on myös harmillisia aukkoja. Melartinin kalenterit esimerkiksi puuttuvat kokonaan suomalaisen musiikin modernismin kannalta monilta kiinnostavilta ajanjaksoilta vuoden 1920 molemmin puolin.

Melartinin kansainväliset vaikutteet ja verkostot

Melartin oleili, työskenteli ja matkusteli ulkomailla koko työuransa ajan poikkeuksellisen paljon. Erityisen tiiviit ja pitkäaikaiset kontaktit hänellä oli Kööpenhaminaan, Berliiniin, Wieniin ja Tukholmaan. Silti johtopäätösten tekeminen vaikkapa siitä, miten aktiivisesti hän opettajana edisti opiskelijoidensa kansainvälistä verkottumista kymmen- ja kaksikymmentäluvulla, jää tällä hetkellä vielä vaillinaiseksi. Kuitenkin esimerkiksi Ilmari Hannikaisen kohdalla voi tutkimusaineiston perusteella todeta, miten Melartin auttoi häntä jatko-opintoihin omaan opiskelukaupunkiinsa Wieniin vuonna 1913. Todennäköisesti juuri Melartin vaikutti taustalla, kun Hannikainen pääsi myös Pietariin uuden musiikin puolestapuhujan Aleksandr Zilotin (Alexander Silotin) piano- ja Maximilian Steinbergin sävellysoppilaaksi 1916. Melartinilla oli hyvät Pietarin-suhteet jo vuodesta 1908 alkaen, ja esimerkiksi koko Zilotin perhe oli kirjeenvaihdossa hänen kanssaan.

Melartin näytti onnistuvan jalansijan saamisessa myös Moskovassa, jossa hänen 4. jousikvartettonsa oli esitetty kevättalvella 1910 ja jossa hän vuonna 1912 johti 3. sinfoniansa. Suunnitteilla oli sinfoniaesityksen jälkeen heti uusi vierailu sinne, mutta erinäisistä yhteensattumista ja maailmanpoliittisesta tilanteesta johtuen se ei koskaan toteutunut. On kuitenkin mahdollista, että juuri vuonna 1912 Melartinin oppilaana ollut Aarre Merikanto sai opettajaltaan tietoa, innostusta ja mahdollisesti myös kontakteja Moskovan-opintojaan varten. Ainakin moskovalaisen Sergei Tanejevin musiikista Melartin oli hyvin vaikuttunut (ks. Ranta-Meyer 2007, 28–29).

Venäjän vallankumouksen jälkeen tilanne muuttui kokonaan ja mahdollisuudet vuorovaikutukseen venäläisten säveltäjien ja muusikoiden kanssa käytännöllisesti katsoen lakkasivat. Melartinille oli kuitenkin ehtinyt syntyä vuodesta 1899 alkaen myös huomattavat manneurooppalaiset ammatilliset verkostot sekä säveltäjänä että konservatorion johtajana. Hänen oppilaansa saivat oletettavasti runsaasti neuvoja, mutta myös lausuntoja apurahoja varten ja suoria suosituksia ulkomaisille sävellysopettajille.

Melartin oli saanut vaikutteita mannermaisesta henkítieteellisestä pedagogiikasta, jossa nähtiin kasvatuksen päämääränä ihmisen

sivistyminen ja ihmiseksi tuleminen. Hän toteutti elämässään ja työssään 1900-luvun alun kasvatusajattelun ihanteellisia periaatteita. Tämä ihanteellisuus, oman työn merkityksellisyyden kokemus, kannatteli häntä myös opettajantyössä. (Ranta-Meyer 2008a, 75–78.) Esimerkiksi Einari Marvia (1944, 25) on todennut, kuinka Melartinin sydämellinen ja vaatimaton olemus sai aikaan luottamuksen ja yhteisymmärryksen opettajan ja sävellysoppilaan välillä. ”Sen sai Erkki Melartin aikaan valamalla ympärilleen ystävällisen, myötämielisen ja turvallisen ilmapiiirin, jossa jokainen oppilas, heikompiakin, erinomaisen hyvin viihtyi. Sanalla sanoen oli Melartin ihanteellinen opettaja, jonka poismeno jätti jälkeensä hyvin vaikeasti täytettävän aukon”, Marvia jäsentää kokemuksiaan Melartinin sävellysluokan oppilaana.

Uuno Klamin mukaan ”Melartinin konservatoriossa harrastettiin hänen opiskeluaikanaan innokkaasti Stravinskya ja Skrjabinia” (Tyrväinen 2006, 256). Heikki Aaltoila (1966, 275) on kuvannut, miten hän tutki sävellysopettajansa kanssa siihen aikaan vielä ”jumalattomana” pidettyä Schönbergin *Harmonielehreä* (1911). Mekaanisen opiskurssietenemisen sijaan tästä kirjasta keskusteltiin, minkä Aaltoila arveli olleen kehitykselleen siinä vaiheessa tärkeää. Sulho Rannan mukaan Melartin saattoi innostua Debussystä ja Schrekerin polytonaalisuudesta, mutta Schönbergistä hän ei pitänyt. Atonaalisuuden keinoilla hän katsoi voitavan päästä ehjään kokonaisuuteen ja suureen ilmaisuun. ”Mutta suoraan sanoen kuunnella koko ilta atonaalista musiikkia tulee yksitoikkoiseksi, ei vain rasittavaksi vaan ikäväksi, jollain tavoin puuttuu kontrastivaikutus jota vastaan atonaaliset elementit nousisivat sisäisen voiman pakosta”, hän kirjoitti Sulho Rannalle tämän modernistisen sävellyskonsertin jälkeen vuonna 1929. (Salmenhaara 1996, 205.) Helena Tyrväinen (2013, 390) on todennut väitöskirjassaan Melartinin sävellysluokan toimineen kansainvälisiä ilmiöitä seuraavan musiikillisen harrastuneisuuden maaperänä esimerkiksi Sulho Rannan kohdalla.

Opettajana Melartinin arvomaailma perustui toisen persoonallisuuden arvostamiseen, uskoon tässä piilevään taiteelliseen luomisvoimaan sekä ymmärrykseen antaa tämän täydellistyä omaksi itsekseen. Tämän pedagogisen asenteensa avulla Erkki Melartin kykeni rohkaisemaan,

keskustelemaan ja olemaan henkisesti oppilaittensa kanssa samalla aaltopituudella. Tämän artikkelin johtopäätöksenä on, että kyseinen taito auttoi häntä merkittävällä tavalla kohtaamaan ja käsittelemään modernismin tyylihaasteita niin omassa säveltämisessään kuin työssään uuden säveltäjäsukupolven opettajana.

Lähteet

- Aaltoila, Heikki 1966. Heikki Aaltoila. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 269–280.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Diktonius, Elmer. Kirjeet Sulho Rannalle. Kansalliskirjasto, Sulho ja Elli Rannan arkisto, Coll. 177.1.
- Elovaara Toivo 1975. Muistikuvia prof. Erkki Melartinin oppitunneilta. Painamaton dokumentti. Kansalliskirjasto, käsikirjoituskokoelma, Erkki Melartinin arkisto, Coll. 530.32.
- Hietala, Marjatta 2001. Evakkopolulla. Mikrohistoriallinen katsaus Viipurin läänin Johanneksen pitäjän Kajjalan kylän naisten selviytymistarinaan. *Ihmisiä, ilmiöitä ja rakenteita historian virrassa*. Professori Antero Heikkiselle 60-vuotispäivänä omistettu juhla-kirja. Hämeenlinna: Karisto.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Toim. Olavi Lehmuksela. Helsinki: Tammi.
- Kaski, Heino 1945. Heino Kaski. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 436–442.
- Korhonen, Anu 2002. Mentaliteetti ja kulttuurihistoria. *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. Tietolipas 175, Suomen Kirjallisuuden Seura. Hämeenlinna: Karisto.
- Koskimies, Anna-Liisa (toim.) 1983. Opetan että tulisit vapaaksi – myös minusta. Erkki Melartin pedagogina ja koulutuksen uudistajana. Radio 1/Musiikkiohjelmat, nro 335/00100.
- Kuula, Alma 1968. *Virta venhettä vie*. Päiväkirja vuosilta 1901–1919. Painokuntoon toimittanut Sinikka Kuula-Marttinen. Porvoo: WSOY.
- Kuusisto, Taneli 1945. Taneli Kuusisto. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 655–664.
- Kuusisto, Taneli 1971. Opettajani Erkki Melartin – muistelmia. *Kirkkomusiikki* 9.
- Laitinen, Arvo 1945. Rikhard Mäkinen. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 360–364.
- Leiviskä, Helvi 1935. Erkki Melartin opettajana. *Musiikkitieto* 2.
- Marvia, Einari 1944. Erkki Melartin, suuri suomalainen lyyrikko. *Musiikkitieto* 2.
- Melartin, Erkki. Kirjeet Elmer Diktoniukselle. Svenska litteratursällskapet i Finland, Elmer Diktoniuksen arkisto. SLSA 568.

Melartin, Erkki. Kirjeet Uno Donnerille. Åbo Akademin käsikirjoituskokoelma.

Pesola, Väinö. Päiväkirjat. Kansalliskirjasto, käsikirjoituskokoelma, Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3.

Pesola, Väinö 1935. Piirtoja Erkki Melartinin luonnekuvaan. *Musiikkitieto* 2.

Pesola, Väinö 1945. Väinö Pesola. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY, 456–460.

Ranta, Sulho 1925. Vähän Erkki Melartinista opettajana. *Suomen Musiikkilehti*, helmikuu n:o 2.

Ranta-Meyer, Tuire 2003. *Ei päivää ilman kynäpiirtoa. Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911*. Lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos.

Ranta-Meyer, Tuire 2007. Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikkielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911. *Musiikki* 4/2007, 3–36.

Ranta-Meyer, Tuire 2008a. *Nähdä hyvää kaikissa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

Ranta-Meyer, Tuire 2008b. *Nulla dies sine linea. Avauksia Erkki Melartinin vaikutteisiin, verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja reseptiohistoriallisena tutkimuksena*. Jyväskylä Studies in Humanities 97. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ranta-Meyer Tuire ja Kyllönen, Jani 2013. Esipuhe *Traumgesichtin* puhtaaksikirjoitettuun partituuriin. ISMN 979-0-55011-150-9. Helsinki: Fennica Gehrman. Kts. myös http://www.fennicagehrman.fi/fileadmin/tiedostot/composers/Melartin_Erkki/Esipuhe_Traumgesicht.pdf.

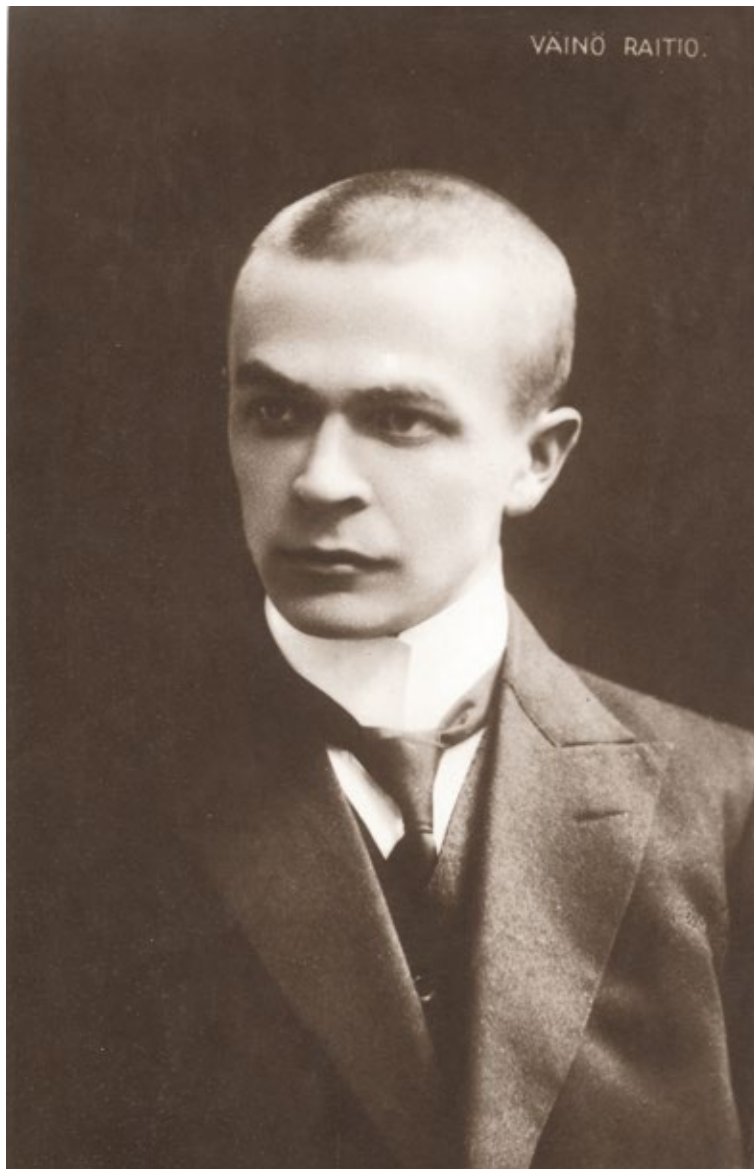
Ranta-Meyer, Tuire ja Kyllönen, Jani 2014. Esipuhe *Marjatan* puhtaaksikirjoitettuun partituuriin. ISMN 979-0-55011-224-7. Helsinki: Fennica Gehrman. Kts. myös <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit>.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.

Tyrväinen, Helena 2006. Uuno Klamin Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla): kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli. *Musica viva! Matti Vainion juhla*. Jyväskylä: Minerva Kustannus, 223–261.

Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa - Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Acta musicologica Fennica 30 ja Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 172. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoja.

Vainio, Matti 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. Acta musicologica fennica 8. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.



Väinö Raitio.
Suomen Säveltäjät ry.

Väinö Raition *Antigone* op. 23, Suomen musiikin 1920-luvun modernismin merkkiteos

HANNA ISOLAMMI

Väinö Raitio (1891–1945) on yksi niistä säveltäjistä, jotka yleensä määrittellään modernismin keskiöön suomalaisesta 1900-luvun alun musiikista keskusteltaessa. Tämä perustuu siihen, että nykyisin Raition tuotannon musiikillisesti arvokkaimpana antina pidetään hänen 1920-luvulla säveltämiään modernistisia orkesteriteoksia sekä myöhemmin sävellettyjä, niin ikään modernistista sävelkieltä edustavia oopperoita.¹ Vuonna 1922 kantaesitetty kolmiosainen orkesteriteos *Antigone* op. 23 (1921–1922) on tyypillinen esimerkki Raition modernistisesta tyylistä. *Antigonen* kantaesityksen kirvoittamat negatiiviset kritiikit olivat pääasiallisena syynä siihen, että Raitiota alettiin kutsua vaikeaselkoiseksi säveltäjäksi. Tavalliselle kuulijalle vieraan ”ultramodernistin” maine jäi pysyväksi siitäkin huolimatta, että Raition aikaisemmat orkesteriteokset olivat saaneet osakseen paljon hyväksyvämmän vastaanoton kuin esimerkiksi Aarre Merikannon tai Ernest Pingoud’n sävellykset samana aikana. Tässä artikkelissa esittelen lyhyesti *Antigonen* kantaesityksen jälkeisiä lehtikritiikkejä sekä peilaan näitä arvioita teoksen sävelkieleen.²

¹ Oopperoiden osuus Raition modernistin maineesta perustuu tosin suurimmalta osin musiikkikirjoitteluun, sillä niitä ei ole kantaesitysten jälkeen esitetty.

² Artikkelini perustuu Raition *Antigonea* käsittelevään pro gradu -tutkimukseeni (Isolammi 2007).

Vähäsanainen ja sulkeutunut säveltäjä

Väinö Raitiosta on totuttu puhumaan väärinymmärrettynä ja unohdettuna säveltäjänä sekä arvoituksellisenä persoonana. Unohduksesta puhuminen pohjautuu pitkälti siihen, että Raition, kuten Aarre Merikannon tai Ernest Pingoud'nkin modernistisimmat, 1920-luvulla syntyneet sävellykset jäivät pitkäksi aikaa pois orkestereiden ohjelmistoista Suomen kulttuuri-ilmapiirin kansallistuessa 1930-luvulla. (Salmenhaara 2002, 7–9.) Nykyisinkään Raition musiikki ei tietoisuuden ja arvostuksen lisääntymisestä huolimatta kuulu suomalaisten orkestereiden perusohjelmistoon, mutta varsinaisesta unohduksesta ei Raition kohdalla kuitenkaan ole kyse – hänen orkesterisävellyksensä tunnetaan kohtalaisesti ja niitä soitetaan harvakseltaan mutta säännöllisesti.

Väärinymmärryksestä puhuminen Raition kohdalla puolestaan perustuu siihen, että 1920-luvulla konserttityleisö ja kriitikot suhtautuivat hänen musiikkiinsa sen aikanaan radikaalista sävelkielestä johtuen torjuvasti, kun taas nykykuulijasta Raition musiikki on varsin hyvin soivaa ja helpposti kuunneltavaa. 1930-luvun ja viime vuosikymmeninä alkaneen sointivärimusiikin uuden tulemisen väliin jäävän aikakauden näkökulmasta Raition 1920-luvulla säveltämät teokset ovatkin näyttäneet edustavan kehityksensä loppuun kulkenutta musiikkityyliä. Tällöin luonnollisesti siitä myös puhuttiin ja kirjoitettiin sävyyn, joka nykyään, kun koloristien periaatteita ymmärretään ja arvostetaan, vaikuttaa väärin ymmärtämiseltä. Useiden suomalaisten nykysäveltäjien ryhdyttyä kirjoittamaan sointivärikeskeistä musiikkia myös arvostus niin sanotun ensimmäisen modernismiaallon säveltäjiä kohtaan on lisääntynyt. Raition kohdalla puhutaan toisinaan jopa renessanssista, joka ilmeni 1990-luvun alussa muun muassa orkesteriteosten levytyksen (Ondine ODE 790–2), tutkimuksen lisääntymisen sekä Väinö Raitio -seuran perustamisen muodossa.

Arvoituksellisen persoonan maineen Raitio on saanut biografisen aineiston vähäisyyden sekä sulkeutuneen ja ehdottoman luonteensa vuoksi. Toisin kuin esimerkiksi Ernest Pingoud, Raitio ei mielellään puhunut musiikistaan, tyyliesikuvistaan tai muista säveltämiseen liittyvistä ajatuksistaan. Useassa yhteydessä hän on todennut teoksistaan puhumisen turhaksi – musiikki puhukoon itse puolestaan. (Esim. Ingman 1931; Paasio 1980, 22–23.) Olemassa olevan biografisen

aineiston valossa Raitio vaikuttaakin romanttisen, väärinymmärrettynsä säveltäjänromyytin edustajalta. Esimerkiksi tulevalle vaimolleen vuonna 1931 kirjoittamassaan kirjeessä hän toteaa sävellysten saaman negatiivisen kritiikin usein olevan osoitus musiikin taiteellisesta arvosta – ”Roskahan nykyjään vain menee.” (Raitio 1931.) Ehdottomasta kriitikoiden ja yleisön makua kumartamattomasta asenteesta kertoo myös se, että vaikka modernistisia orkesteriteoksia oli 1920-luvulla vaikea saada esille kantaesityksen jälkeen, Raitio ryhtyi 1930-luvulta lähtien säveltämään modernistisia oopperoita – joiden esille saaminen oli luonnollisesti vieläkin vaikeampaa.

Romanttista kolorismia

Vaikka Raitio usein kieltäytyi puhumasta omasta musiikistaan julkisesti, *Antigone*-orkesteriteoksen syntyajoilta on kuitenkin peräisin hänen vuonna 1922 *Nuori Voima* -lehteen kirjoittamansa artikkeli ”Jos tahtoisin ruveta säveltäjäksi”, jossa hän jonkin verran valottaa omia näkemyksiään säveltäjän työstä. Artikkelista käy ilmi, että 33-vuotias Raitio arvosti perusteellista koulutusta, ahkeruutta sekä jatkuvaa itsensä sivistämistä, mutta ennen kaikkea säveltäjän lahjomatonta rehellisyyttä omaa tyyliään kohtaan ulkopuolisista odotuksista tai taloudellisista vaikeuksista huolimatta. (Raitio 1922a, 4–6.) Vain vähän ennen kuolemaansa Raitio (Raitio & Ranta 1966, 105–106) luonnehti itseään säveltäjänä: ”Olen noista vuosista [1925–26, Pariisissa oleskelunsa jälkeen] saakka uudenaikaisen musiikin innokas ja – rohkenen sanoa – peloton aseenkantaja, vaikka olenkin kourantuntuvasti saanut kokea tämän kannanottoni vaikeuttaneen elämäni ja säveltäjänuraani.” Useiden kirjoittajien mukaan Raitio noudatti periaatettaan pysyä uskollisena musiikillisille ihanteilleen myös omassa tuotannossaan (esim. Ranta 1946, 84–89; Merikanto 1946, 183–184).

Raition musiikin tyyliä kuvaillaan useimmiten joko impressionistiseksi tai Aleksandr Skrjabinin tyyliä muistuttavaksi ekspressionistiksi, jopa niin, että tietyt sävellykset, kuten *Joutsenet*, *Nocturne*, *Kuutammo Jupiterissa* ja *Fantasia poetica*, luokitellaan impressionistisiksi, toiset, kuten *Fantasia estatica* ja *Antigone*, puolestaan ekspressionistisiksi.

(Esim. Ranta 1932, 118–119; Maasalo 1969, 189–208; Vainio 1976, 139–141.) Kuten ”Uuno Klami ja aikalaiset” -seminaarissa muutamassa puheenvuorossa todettiin, tämäläinen määrittelyntarve on varsin yleinen ilmiö suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa. Raitiota kuunnellessa kuitenkin päällimmäisenä havaitsee hänen omintakeisen synteensä, jota maustavat edellä mainitut tyylivaikutteet sekä myös romantiikan traditioon perustuvat ihanteet.

Yleistäen Raition musiikille tyypillisiä piirteitä ovat teosten suuret kokoonpanot mutta verrattain lyhyet kestot, ohjelmallisuuteen viittaavat otsikot, muutamissa tapauksissa kirjalliset, eritoten romanttiseen tai symbolistiseen runouteen liittyvät esikuvat, monikerroksinen tekstuuri, sointiväriin keskeinen asema, fragmentaarinen mutta yhtenäisesti rakentuva tematiikka, rytmin jatkuva muuntuminen ja toisarvoinen asema muihin parametreihin nähden sekä muodon rakentuminen teoskohtaisesti. *Antigone* op. 23 eroaa muista Raition 1920-luvun modernistisista sävelrunoelmista pitkän keston ja kolmiosaisuutensa vuoksi. Laajuuden ja antiikista omaksutun otsikon takia *Antigonen* onkin toisinaan sanottu ennakoivan Raition oopperoita (mm. Raitio & Ranta 1966, 106).

Antigonen synty

Voidaan olettaa, että Raition vuonna 1920 tekemä matka Berliiniin toimi kimmokkeena *Antigonen* sävellystyön aloittamiselle. Hän tosin kirjoitti Yrjö Kilpiselle Berliinistä lähettämässään kortissa, että Berliinissä voi kuulla paljon hyvää musiikkia, mutta ”vähemmän kuitenkin modernia” (Raitio 1920). Kaksikymmentäviisi vuotta myöhemmin Raitio (Raitio & Ranta 1966, 106) kuitenkin muistelee Berliinin musiikkielämän olleen ”virkeää ja paljon uutta tarjoavaa”. Vaikka Raitio ei kommentoinutkaan tarkemmin, mitä kuuli ja näki Berliinissä, seuraavasta sitaatista voidaan päätellä, että matkansa jälkeen hän pyrki tietoisesti luomaan musiikkia, joka ei olisi ”klassillista”:

Katsoin tällöin [Berliinin matkan aikaan] varsinaisen opiskelukauteni jo päättyneeksi ja käytin aikani seuratakseni Berliinin virkeää ja paljon uutta tarjoavaa konsertti- ja taide-elämää. Näihin aikoihin aloin tuntea

kyllästymistä nuorempana ihaillemani klassillista musiikkia kohtaan. Ehkäpä olin saanut sitä tarpeeksi asti, koska se tämän jälkeen ei ole sanonut minulle juuri mitään. (Raitio & Ranta 1966, 106.)

Ei ole myöskään tiedossa, miksi Raitio kiinnostui nimenomaan Sofokleen draamasta, mutta antiikin ajalta peräisin olevan aiheen valinta sävellyksen lähtökohdaksi edustaa joka tapauksessa 20-luvulla ajankohtaista ranskalaista näkökulmaa (Salmenhaara 1996, 221; Tyrväinen 2009, 70). *Antigonen* tapauksessa tämä lähtökohta on kuitenkin täysin kirjallinen, sillä aiheen valinnan lisäksi sävellyksessä ei ole havaittavissa usklassisia piirteitä. *Antigonen* aihevalinnan voi selittää Raition yleinen kiinnostus historiallisiin tapahtumiin ja antiikin tarinoihin, mikä näkyy sittemmin myös hänen oopperoidensa aihevalinnoissa. Maris Gothóni (2005, 10) kuitenkin esittää *Musiikki*-lehden Raitio-teemanumerossa toisen kiinnostavan tulkintavaihtoehdon, jonka mukaan muutamaa vuotta aikaisemmin käyty Suomen sisällissota olisi vaikuttanut aihevalintaan; Sofokleen draamahan kertoo veljesten välisestä riidasta, fanaattisuudesta sekä valinnoista omantunnon ja reaalipolitiikan välillä. Vuosina 1921–1922 sävelletyn teoksen koko nimi on *Antigone op. 23 (Sofokleen mukaan). 3-osainen värirunoelma suurelle orkesterille*. Sävellys noudattaa osiensa otsikoiden puolesta Sofokleen tragedian päätapahtumia, mutta varsinaista ohjelmaa partituuriin ei ole kirjattu.

Kontrastitonta värikakofoniaa ja katastrofi rautatiellä – aikalaisarvioita *Antigonestä*

Antigone kantaesitettiin Suomen Säveltaiteilijain Liiton viidennessä vuosikonsertissa 16. päivänä marraskuuta 1922 Toivo Haapasen johtaessa Helsingin kaupunginorkesteria. Samassa konsertissa esitettiin myös Aarre Merikannon kaksi orkesterisäestyksellistä laulua *Ekho* ja *Syyssonetti* sekä Ernst Lingon pianokonsertto ja Armas Maasalon *Suksimiehen laulu* mieskuorolle ja orkesterille. Raition myöhempien teosten kritiikkejä tarkasteltaessa voidaan huomata, että *Antigonen* kantaesityksestä ja sen arvioista lähtien Raitio luokiteltiin radikaaliksi

ja vaikeaselkoiseksi säveltäjäksi. Tätä ennen Raition teoksistaan saamat kritiikit olivat yleissävyltään varsin positiivisia – siitäkkin huolimatta, että muutamat lehtiarvostelijat pitivät sointiväarin asemaa liian keskeisenä jo *Joutsenista* lähtien.

Antigonen kantaesityksestä *Helsingin Sanomiin* konserttiarvion kirjoittanut Arvo Laitinen (1922) suhtautui Raitioon periaatteessa hyvin myönteisesti. Hänen mukaansa Raition musiikki – toisin kuin joidenkin aikalaisten ”patologista yltiösubjektiivisuutta” edustavat taideteokset – on runollista ja aatteellista, ja hän jopa aloittaa arvionsa toteamalla Raition olevan ”kaikesta huolimatta aikamme mies sanan parhaimmassa merkityksessä”. Näillä kauniilla sanoilla Laitinen kuitenkin viittaa Raition aikaisempaan tuotantoon. *Antigonea* hän pitää tyyliään jo liian äärimmäisenä ilmaisemaan ”aatetta” – erittelemättä kuitenkaan tarkemmin, minkälaista aatetta hänen mielestään musiikin tulisi ilmaista. Erityisesti Laitinen kritisoi sävellystä kontrastien puutteesta, joka puolestaan johtaa väistämättä mielenkiinnon herpaantumiseen. Laitinen myös antaa laajassa ja jokseenkin epäselvässä pohdinnassaan rivien välistä ymmärtää *Antigonen* edustaman musiikkityylin lopulta tyrehtyvän omaan mahdottomuuteensa. Arvion sävystä voi päätellä kirjoittajan toivoneen lahjakkaana pitämänsä, mutta liian kummallisiin tyylikokeiluihin eksyneen nuoren säveltäjän palaavan takaisin vähemmän ”ultramodernin” musiikkityylin pariin.

Uuden Suomen kriitikko Lauri Ikonen (1922) kutsuu konserttia määreellä ”jyrkkien vastakohtien konsertti: Väinö Raitio ja Aarre Merikanto contra Ernst Linko ja Armas Maasalo”. Ikonen ei ymmärtänyt Raition ja Merikannon edustamaa ”koulukuntamusiikkia”, vaan kirjoittaa:

[- -] allekirjoittaneen rehellisyyden nimessä täytyy tunnustaa vihkimättömyytensä senlaatuisiin sielullisiin ja taiteellisiin periaatteisiin. Ne mittapuut, joita omalta kohdaltani sovellutan musiikkiin, eivät kai tässä tapauksessa lainkaan voi tulla kysymykseen, joten olisi suorastaan väärin ryhtyä arvostelemaan. Ja vaikka sen tekisinkin, en saisi säveltäjää kiinni puhtaasti ammatillisista seikoista. Keskustelu viriäisi ainoastaan siitä, mikä on kauniista, mikä ei, josta asiasta katson Väinö Raitiolla nykyisellä tasollaan olevan liian subjektiivisen käsityksen yleisemmin pohdittavaksi. (Ikonen 1922.)

Ikonen tunnustaa kuitenkin pitäneensä *Antigonen* ensimmäistä osaa hieman käsitettävämpänä kuin kahta muuta tai Merikannon sävellyksiä.

Hufvudstadsbladetin kriitikko Karl Ekman (1922) oli myös sitä mieltä, ettei *Antigonea* voinut kutsua edistysaskeleeksi Raition tuotannossa. Hänen mukaansa teos edustaa Raition aikaisemmista sävellyksistä tuttua, mutta radikaalimmaksi muuttunutta tyyliä, jossa ”jo aikaisemmin hyvin moderni harmonia on [- -] rohkeampi; dissonanssi seuraa dissonanssia, ja niiden järkevää purkautumista saa odottaa turhaan”. Teoksessa on kuitenkin Ekmanin mukaan myös kauniita ja onnistuneita orkesterivärejä, joskin yleistunnelma on kirjallisen aiheensa mukaisesti synkkä. Ekman kritisoi lisäksi *Antigonen* kaikkien osien loppuja, jotka ovat hänen mukaansa valmistelemattomia sekä toivoo Raition vastaisuudessa säveltävän monessakin suhteessa yksinkertaisempaa musiikkia – hän jopa mainitsee, että muutama kolmisointu silloin tällöin olisi tehnyt hyvän vaikutuksen.

Ilmari Krohn (1922), joka toimi *Iltalehden* konserttiarvostelijana, luonnehtii kritiikissään Merikannon ja Raition teoksia musiikin ammattilaisillekin vaikeasti lähestyttäviksi ja ”monelle tottumattomalle suorastaan kiduttavaksi kuultavaksi”. Krohn myös pyrkii selittämään modernin sävelkielen luonnetta lukijoille – joskin nykyperspektiivistä katsottuna hieman erikoisella tavalla:

Tämä tyyli, jota on alettu nimittää ”kakofoniseksi” (=häijynsointiseksi) pohjautuu siihen ilmiöön, että kuhunkin säveleen kuuluu ns. ”yläsäveliä”, joiden laatu ja suhteellinen vahvuus aiheuttaa sävelen sointiväarin [- -]. Uusimmassa säveltyylissä ne [yläsävelet] saatetaan räikeästi ja vihlovasti kuuluville, joten sävelten soinnallinen sopeutumus kokonaan syrjäytetään ja jällelle [sic.] jää pelkkä värivaikutus. (Krohn 1922.)

Krohn toteaa sointivärikeskeisyyden sopivan tehokeinona ja harkiten käytettynä musiikillisissa erikoistapauksissa (”esim. hullunkurisissa tai kaameissa”), mutta sen liiallisen korostunut asema köyhdyttää hänen mukaansa sävelkielen. Samassa yhteydessä Krohn lisää, että kuten *Antigonen* toisessa ja kolmannessa osassa oli huomattavissa, sointivärikeskeisyys johtaa myös kehittelyn surkastumiseen ja todellisen omintakeisuuden

puuttumiseen. Arvostelu kuvastaa musiikillisten käsitteiden epämääräisyyden ja vakiintumattomuuden lisäksi hyvin sitä, kuinka Suomessa vielä 1920-luvulla yleisesti pidettiin kehittelyyn ja kertaukseen perustuvaa musiikin muodontaa itsestäänselvyytenä – ilman kunnollista kehittelyä ei voi syntyä omintakeista musiikkia! Krohnin kritiikin terävin kärki kohdistui kuitenkin ennen kaikkea Merikannon lauluja kohtaan; *Antigonessa* hän aisti vielä jonkin verran ”tervettä tunnepohjaa”.

Svenska Pressen -lehdessä kirjoittanut Leo Funtek (1922) eroaa muista konserttiarvostelijoista suhtautumalla *Antigoneen* kiittävästi. Hänen mukaansa teoksen ensimmäinen osa on suorastaan ”monumentaalisen yhtenäisen ja tunnelmaltaan voimakas mestariteos”. Muut osat ovat hänen mukaansa sisällöltään suurin piirtein samanlaisia kuin ensimmäinen, joskaan eivät yhtä onnistuneita. Tästä syystä varsinaisia osien välisiä kontrasteja ei synny. Lisäksi Funtek kirjoitti myös kiittävästi Raition harmonisesta keksinnästä ja orkestrointitaidosta.

Päivälehtikritiikkien lisäksi *Antigone* kirjoitti nykymusiikin esteetiikkaa koskevan keskustelun muusikkojen ammattilehdessä nimeltä *Muusikerilehti – Musikerbladet*. Nimimerkki ”Orkesterhäst” (1922a) kirjoitti lehteen pitkän mielipidekirjoituksen, jonka aluksi hän ihmettelee, kuinkakohan kauan kestää, ennen kuin ihmiskorva on kehittynyt niin paljon, että Raition *Antigonen* sävelkielestä on ylipäänsä mahdollista nauttia. Sarkastisessa kirjoituksessaan hän lisäksi kuvailee, kuinka teos muistutti hänen mielestään ennen kaikkea katastrofia rautatieillä; ensimmäinen osa toimii ennusmerkkinä toisessa ja kolmannessa osassa tapahtuville kahdelle junaonnettomuudelle. Kirjoittajan mukaan teoksen toistensa kanssa kamppailevat dissonanssit ja mitä kummallisimmat äänet saivat aikaan kylmiä väreitä selkärangassa, ja vaskisoittimet soittivat niin raivoisasti, että oli ihme, etteivät putket irronneet paikoiltaan. Vain yksi seikka häiritsi ”Orkesterhästin” mielikuvaa rautatieonnettomuudesta, nimittäin vauhdin puute – *Antigonen* kaikki kolme osaahan ovat suhteellisen hidastempoisia.

Kirjoituksensa loppuosassa nimimerkki kehittää korkealentoista visiota Raition tyylin pohjalta kehittyvästä tulevaisuuden musiikista, jossa kauneus ei olisi enää suotava piirre soitinten äänille. Hän ehdottaa, että tulevaisuuden ”Rautatieonnettomuus-sinfoniassa”

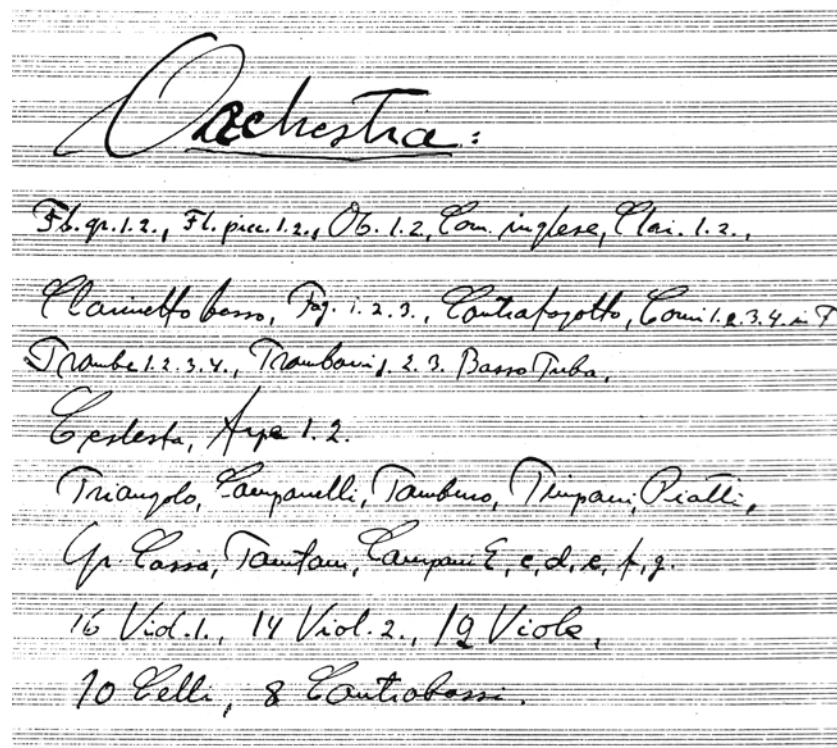
jousisoittimet korvattaisiin erikokoisilla varrellisilla kuurausharjoilla, huilut kukkopilleillä, oboet ja klarinetit harmonikalla, konserttilautaset vanhoilla kattiloilla, trumpetit autontorvilla ja tuuba sumusireenillä – kontrafagottia sen sijaan voisi käyttää vielä tovin, sillä se kuulosti nimimerkin mukaan sellaisenaankin jo tarpeeksi ”sikamaiselta” (svinaktig). Oikean katastrofitunnelman aikaansaamiseksi teoksen tulisi alkaa niin, että parvelta pudotettaisiin vanhoja huonekaluja alas saliin. Lopuksi ”Orkesterhäst” ilmoittaa jättävänsä asian tarkemmin mietittäväksi tämäntyyppisiä tilaisuuksia varten perustettavalle komitealle. Kirjoitus näyttäytyy kiinnostavassa valossa, kun tarkastellaan suomalaisen musiikin niin sanottua toista modernismin aaltoa lastenkamarikonsertteineen.

Provosoiva kirjoitus sai seuraavassa *Muusikerilehdessä* kaksi vastinetta, joista toisen oli kirjoittanut Raitio (1922b), toisen nimimerkki ”Musicus” (1922). Molemmista vastineista viitataan siihen, että aieminkin arvostelijat ovat suhtautuneet torjuvasti uudenlaisia musiikkityylejä kohtaan, mutta historia on osoittanut heidän olleen väärässä. Raitio vertaa ”Orkesterhästin” mielipidettä Tšaikovskin viulukonserton Wienin ensiesityksen saamaan arvioon pahanhajuisuudesta ja ilmoittaa olevansa miltei imarreltu, että samansävyinen huomio on tehty hänen *Antigonestaan*. Nimimerkki ”Musicus” puolestaan sätii ”Orkesterhästiä” nuorten säveltäjien vakavan työn pilkkaamisesta. Nimimerkki ”Orkesterhäst” (1922b) vastasi molemmille kirjoittajille ilmaisseensa vain oman mielipiteensä Raition musiikkityylistä ja uskoo, että kaikki uusien tyylien etsinnät eivät tuota hyvää lopputulosta.

Nimimerkki ”Orkesterhästin” henkilöllisyydestä ei ole tietoa; hän on saattanut olla Helsingin kaupunginorkesterin muusikko, harrastaja, säveltäjäkollega tai valistunut kuulija. Samoin on laita nimimerkki ”Musicuksen”. Foorumista ja kirjoittajien ilmiselvästä orkesterisoitinten ja -musiikin tuntemuksesta päätellen voidaan kuitenkin olettaa heidän olleen musiikkialan ammattilaisia tai vähintäänkin valistuneita harrastajia. Koska tämä *Muusikerilehden* palstoilla käyty sananvaihto jäi ainoaksi dokumentiksi muiden kuin konserttiarvostelijoiden reaktioista, eikä muusikoiden kahvihuonekeskusteluista ole jäänyt meille tietoja, emme voi olla varmoja, miten he suhtautuivat *Antigoneen* sen

kantaesityksen aikaan. Voidaan kuitenkin monesta syystä olettaa, että tyyli ei ole saanut ainakaan varauksetonta suosiota Helsingin kaupunginorkesterin soittajien keskuudessa.

Antigonen kantaesityksen aikaan Helsingin kaupunginorkesterissa oli 69 vakituksessa työsuhhteessa olevaa muusikkoa (Vainio 1993, 391). Tähän kokoonpanoon Raition partituuri vaatii yli 20 lisäsoittajaa, mikäli se toteutetaan kuten säveltäjä on aikonut. On vaikea uskoa, että tätä teosta varten olisi palkattu noin monta ylimääräistä soittajaa, joten todennäköisesti ainakin Raition kirjaamista jousisoittajien määrästä on joustettu. Kun täydellä jousisoittajistollakin balanssi raskaan



Raition ohjeet *Antigonen* orkesterin kokoonpanosta.

vaskisektion ja jousiston välillä on hankala saavuttaa, voi kuvitella, miten kantaesityksen oletettavasti merkittävä pienempi jousisto on jäänyt vaskisoittajien jalkoihin. *Antigonen* partituuri on lisäksi varsinkin jousistolle ja korkeille puupuhaltimille vaikea, ja koska Helsingin kaupunginorkesteri oli 1920-luvulla varsin työllistetty – sillä oli vakio-ohjelmansa lisäksi viikoittain avustustehtäviä suomalaisessa Oopperassa ja Ruotsalaisessa teatterissa – harjoitusaikaa hankalan partituurin omaksumiseen tuskin oli riittävästi (mts., 402). Edellä mainitut seikat ovat todennäköisesti tehneet *Antigonen* soittamisen kokemuksena epämiellyttäväksi, sillä kukapa muusikko nauttisi siitä, että esityksessä tekniset ja balanssiongelmat vievät kaiken huomion musiikin tulkinnalta.

Helsingin kaupunginorkesterin 1900-luvun alun kokoon ja esitysmääriin viitaten voidaan olettaa, että vaikka modernistista sävelkieltä edustavat teokset yleensä saivatkin osakseen hyväksymättömyyttä kriitikkojen ja yleisön taholta, syy huonoon vastaanottoon ei välttämättä ollut ainoastaan teosten modernistisessa sävelkielessä, vaan myös omalta osaltaan esitysten tasossa.

Kantaesityksen jälkeen *Antigone* esitettiin seuraavan kerran vasta vuonna 1948 Raition jo kuoltua. Tällöin sävellystä arvioitiin jo aivan toiseen sävyyn, ja ajan mittaan *Antigonea* onkin alettu pitää Raition tuotannon yhtenä tärkeimmistä – ellei jopa tärkeimpänä teoksena. (Mm. Bergman 1948; Suomalainen 1948; Maasalo 1969, 190; Vainio 1976, 144; Lampila 1992; Snook 1993, 278.)

Temaattisesti yhtenäinen triptyykki

Tematiikkansa puolesta *Antigone* on – pituudestaan ja kolmiosaisuudesta huolimatta – tavattoman yhtenäinen teos. Sen voidaan miltei sanoa rakentuneen muutaman yksittäisen motiivin pohjalta. Tärkein temaattisen materiaalin rakennusaine on ydinaiheeksi kutsumani motiivi, jonka erilaiset muodot ja variaatiot – inversiot, retroversiot ja retroinversiot sekä näiden rytmiset variaatiot, augmentaatiot, minuutiot ja permutaatiot – ovat olleet lähtökohtana useimmille muille aiheille ja kokonaisille teemoille teoksessa. Vaikka pitkälle viedyt ydinaiheen variaatiot tulkittaisiinkin kokonaan eri motiiveiksi, voidaan huomata

Antigonen temaattisen materiaalin olevan joka tapauksessa läheistä sukua keskenään. Tämä johtuu siitä, että lineaarisessa käytössä ovat lähinnä intervallit suuri ja pieni sekunti, pieni terssi ja ylinouseva sekunti. Muissakin Raition 1920-luvun orkesterisävellyksissä tematiikka etenee pienin intervallein.



Antigonen ydinaiheen originaalimuoto, tahti 1 (1. viulut).

Motiivien vähittäistä kehittymistä ja muuntumista toiseksi *Antigoneessa* ei juurikaan ole, vaan tematiikan kehittäminen tapahtuu pääasiassa sointiväriin kautta niin, että yksittäinen aihe siirtyy sellaisenaan soittimelta tai soitinryhmältä toiselle. Tematiikka luo toisaalta yhtenäisyyttä miltei puoli tuntia kestävässä sävellykseen, mutta toisaalta se on myös myötävaikuttamassa kontrastittomuuden syntyyn, kuten kantaesityksen kriitikotkin huomauttavat. Kuten Raition sävellysten yleensäkin, myös *Antigonen* temaattiset kokonaisuudet ovat lisäksi monelle 1900-luvun musiikkityylille ominaiseen tapaan varsin epämelodisia ja fragmentaarisia. Onkin kiinnostavaa, että Raitio itse piti, ainakin libretistilleen Poul Knudsenille kirjoittaessaan 20-luvun lopulla, nimenomaan melodiaa tärkeänä osana musiikkinsa rakentumisesta (Lappalainen 2005, 61).

Rytmi-parametri sen sijaan ei ole järin merkittävässä asemassa *Antigonen* tematiikassa – hitaan tempon vuoksi heikosti hahmottuvaa pulssia sekoitetaan erilaisten trioleiden, kvintoleiden ja sekstoleiden avulla. Rytmien hämärtäminen ja hitaat tempot ovat Raition 1920-luvun orkesteriteoksille muutenkin tyypillisiä piirteitä. Rytminkäsittely on kuitenkin teoksessa yhtenäisyyttä luova tekijä, sillä lähes kaikissa

teemoissa esiintyy samoja rytmikuviota. Kuten tematiikkakin, myös yhtenäinen rytmikka on osaltaan luomassa kontrastittomuuden vaikutelmaa *Antigoneessa*.

Antigonea on toisinaan pidetty kokonaisuutensa puolesta ongelmallisena teoksena, ja sitä se kieltämättä saattaa kuulijalle ollakin. Kolmen pääasiassa hitaassa tempossa kulkevan ja tematiikaltaan varsin yhtenäisen osan muodostama kokonaisuus jää helposti kontrastittomaksi ja siten kuuntelukokemuksena epämääräiseksi. Lisäksi osien intensiteetti kasvaa loppua kohden, joten vaihtelujen tarjoamaa lepoa ei kuuntelijalle tässä mielessä suoda. Mikään osista ei myöskään noudata kertaukseen ja kehittelyyn perustuvaa rakennetta, vaan jokainen niistä muotoutuu yksilöllisesti. Kunkin osan muodon rakentuminen seuraa ennen kaikkea tematiikan ja sointiväriin muutoksia, mutta yksiselitteisiä taiterajoja teoksessa ei muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ole. Tästä syystä *Antigonesta* tehtävät muotoanalyysit voivat olla hyvinkin erilaisia. Raition temaattiset ja muotoratkaisut huomioon ottaen ei olekaan ihme, että kehittelyyn ja kertaukseen perustuvaan musiikin muodontaan tottuneet *Antigonen* kantaesityksen kriitikot moittivat sitä kontrastittomaksi.

Lineaarisesti muodostuva harmonia sointiväriin aspektina

Harmoniasta puhuttaessa muutamat kirjoittajat mainitsevat Väinö Raition itsensä mielellään korostaneen teostensa dissonanssipitoisuutta. Muun muassa Einojuhani Rautavaara (1998, 28–29) kertoo säveltäjän kuvailleen uutta oopperaansa *Prinsessa Ceciliaa* veljenpojalleen Jannelle ironisesti: ”...no on siinä kaksi kolmisointua”. Lisäksi Sulho Ranta (1932, 118) muistelee kuullessaan Raition joskus sanoneen: ”En koskaan hyväksy kolmisointuja!” Raition korostuneen kielteisen suhtautuminen duuri- ja mollikolmisointuja kohtaan saattaa perustua Karl Ekmanin (1922) kirjoittamaan *Antigonen* arvosteluun, jossa hän olisi kaivannut teokseen edes muutaman kolmisoinnun ”hyvää vaikutusta” tuottamaan. *Antigonen* harmonia on Raition tuotannon dissonoivimmasta päästä, eikä Ekmanin kaipaamia kolmisointuja teoksessa ole.

Harmonia on *Antigonessa* ennen kaikkea yksi sointiväriin aspekteista. Se rakentuu usein lineaarisesti, eli yhtä aikaa soivien temaattisten elementtien yhteissoinnista, eikä sointukuluilla ole funktionaalista tai muuten muotoa hahmottavaa tehtävää. Lineaarisen muodostumistavan lisäksi myös teoksessa esiintyvät vertikaalisesti muodostuvat soinnut ovat monisävelisiä nooni-, undesimi- tai duodesimisointuja, joiden rakennetta voidaan tulkita varsin monella tavalla. *Antigonen* harmonialle tyypillistä on myös, että sama sointu saattaa soida pitkäänkin eri teemojen tai motiivien taustalla riippumatta siitä, millä säveltasolla kyseiset teemat ja aiheet liikkuvat. Sulho Rannan (1932, 120) luonnehdinta, jonka mukaan Raition musiikissa ”dissonanssi ikään kuin saa alkunsa ja on olemassa värin ja tunnelman vuoksi”, kuvaa *Antigonen* harmonian rakentumista varsin osuvasti. Harmonisen ajattelun alistaisuutta polyfoniselle korostaa myös se, että Raitio on kirjoittanut (tasavireisesti) samoin soivan ja eri soittimilla yhtä aikaa esiintyvän sävelen enharmonisesti eri tavoin riippuen siitä, minkälaisessa temaattisessa kulussa se sijaitsee. Tämä toki saattaa myös viitata siihen, että Raitio ajatteli tasavireisesti – olihan hänen oma instrumenttinsa piano. Hänen perusteellisten soitinusoipintojensa valossa pidän tätä kuitenkin epätodennäköisenä. Korostaessaan melodian merkitystä musiikkinsa oleellisena parametrina Raitio onkin hyvin saattanut puhua siitä, kuinka hänen musiikissaan harmonian muodostuminen riippuu ennen kaikkea tematiikan kuluista.

Sulho Rannan (Raitio & Ranta 1966, 109) mukaan Raitio on joskus todennut, että ”musiikki on väriä”, ja taidokas orkesterivärien käyttö mainitaankin useissa Väinö Raition musiikkia koskevissa teksteissä (ks. esim. Ranta 1932, 118; Lähdetie 1991, 37). Einojuhani Rautavaara (1978, 665) kuitenkin asettaisi koko Raition musiikin värikyyden kyseenalaiseksi; hänen mukaansa ”[k]uunnellessa esim. *Antigonea* syntyy merkillinen vaikutelma musiikista, joka on ’värikästä’ vain lainausmerkeissä, ikään kuin säveltäjän ilmoille pyrkivälle informaatiolle ei löytyisi [-] musiikillisesti adekvaattia asua”. Raitio on kuitenkin itse nimenyt *Antigonen* ”värirunoelmaksi”, mistä syystä voi olettaa sointiväriin olevan ainakin hänen omasta mielestään tässä sävellyksessä hyvinkin keskeisessä roolissa. Värikyyden lisäksi toinen Raition *Antigonen*

orkesteritekstuuria leimaava piirre on sen paksuus ja monitasaisuus. Massiivinen orkestraatio aiheuttaa esimerkiksi Kai Maasalon (1969, 191) ja Jukka-Pekka Sarasteen (Lampila 1992) mukaan kuitenkin balanssiongelmia, soitinnuksen yksityiskohtien häviämistä ja soinnin samenevista. Kuten mainittua, tämä on varmasti osaltaan ollut vaikuttamassa *Antigonen* kantaesityksen tasoon sekä teoksen saamaan palautteeseen.

Raition orkestrointityyli *Antigonessa* muistuttaa jossain määrin Aleksandr Skrjabinin sävelkieltä. Skrjabinille ja Raitiolle yhteistä on myöhäisromantiikan valtavan orkesterikokoonpanon perustalta lähtevä ääni- ja volyyymi-ihanne yhdistyneenä fragmentaarisiin teemoihin ja romantiikalle vieraisiin sointiväriyhdistelmiin. Skrjabinin vaikutus Raition sävelkielen kehittymiseen on lisäksi varsin todennäköinen, sillä Raitio kuuli jo opiskeluaikanaan Helsingissä, mutta etenkin vuosina 1916–1917 Moskovassa ollessaan, runsaasti Skrjabinin musiikkia.

Soitinten ja soitinryhmien käyttö teoksessa viittaa joiltain osin myöhäisromanttisiin ihanteisiin, toisaalta puolestaan impressionistisiin. Mitään trumpettien flatterzungea modernimpia soittotekniikoita tai kontrafagottia erikoisempia soittimia ei teoksessa ole käytössä, joten tässä mielessä soitinnusta ei voi kutsua kovinkaan uraauurtavaksi. Myöhäisromanttisina tyylipiirteinä *Antigonessa* voidaan pitää orkesterin kokoonpanoa, jousisoitinten keskeistä roolia orkesterin ydinryhmänä ja ”selkärankana” sekä puupuhallinten osittain konventionaalista käyttöä, mutta ennen kaikkea orkestraation monitasaisuus viittaa myöhäisromantiikan ihanteisiin. *Antigonen* paksu ja kompleksinen tekstuuri on kaukana impressionistisen orkesterinkäytön kuulaudesta. Impressionistiseen soitinnukseen teoksessa sen sijaan viittaavat vaski- ja lyömäsoitinten äänenväriskaalan laaja käyttö, jousisoitinten tremolot, sordinot (myös kontrabassoilla), sul tasto- ja sul ponticello-soitto, runsas divisien käyttö sekä lyömäsoitinten, harppujen ja celestan keskeinen rooli sointiväriin lisääjinä. Kaiken kaikkiaan *Antigonen* orkestrointia voisi kutsua persoonalliseksi mutta ei enää 1920-luvulla kansainvälisessä kontekstissa kovinkaan edistykselliseksi. Sen sijaan soitinnuksen yllä mainitut erityispiirteet yhdistettyinä lineaarisesti tematiikalle alistaisesti muodostuvaan harmoniaan luovat soinnin, joka voidaan tunnistaa Raition omintakeiseksi tyyliksi.

Lopuksi

Antigonen hitaiden tempojen, yhtenäisen tematiikan ja muotojen yksilöllisen rakentumisen aiheuttama kontrastien puute, dissonoiva harmonia sekä paksu orkestrointi yhdistettyinä sävellajittomuuteen, voimakkaisiin nyanssivaihteluihin ja todennäköisesti viimeistelemättömään esitykseen loivat kuulokokemuksen, joka oli aikalauskriitikoille ja -yleisölle vaikea hyväksyä. Ei siis ole ihme, että esitys kirvoitti liudan torjuvia kritiikkejä ja väritti kuvaa Raition musiikista ”kakofonisenä” modernismina. Ajan myötä ja esitysten parantuessa *Antigone* on kuitenkin noussut arvostuksessa jopa niin, että sitä pidetään joskus Raition tärkeimpänä teoksena. Sävelkielensä ja muotonsa puolesta se onkin Raition tuotannon ehkä kokeilevin ja modernein sävellys.

Partituurit ja äänitteet

Raitio, Väinö 1922. *Antigone op. 23 (Sofokleen mukaan)*. 3-osainen värirunoelma suurelle orkesterille. I *Antigonen kuolinuhri veljelleen*. II *Tyrannin tuomio*. III *Antigonen kuolema*. Partituurikirjoitus. Helsingin yliopiston pääkirjaston Väinö Raitio -arkisto Coll. 592.2

Raitio, Väinö 1992. *Orchestral Works*. Radion Sinfoniaorkesteri, Jukka-Pekka Saraste. Ondine ODE 790-2.

Kirjallisuus

Bergman, Erik 1948. Tonkonstnärnsförbundet. *Hufvudstadsbladet* 4.12.

Ekman, Karl 1922. Tonkonstnärnsförbundets femte årskonsert. *Hufvudstadsbladet* 17.11.

Funtek, Leo 1922. Konserterna. Tonkonstnärnsförbundets årskonsert. *Svenska Pressen* 18.11.

Gothóni, Maris 2005. Monisärmäinen Väinö Raitio. *Musiikki* 4, 9–17.

Ikonen, Lauri 1922. Säveltaiteilijaliiton konsertti. *Uusi Suomi* 17.11.

Ingman, Olavi 1931. Väinö Raitiota haastattamassa. *Suomenmaa* 1.12.

Isolammi, Hanna 2007. *Väinö Raition Antigone op. 23 esimerkkinä suomalaisesta 1920-luvun modernismista*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, musiikkitiede.

Krohn, Ilmari 1922. Säveltaiteilijaliiton konsertti. *Iltalehti* 18.11.

Laitinen, Arvo 1922. Suomen Säveltaiteilijain Liiton viides vuosikonsertti. *Helsingin Sanomat* 17.11.

Lampila, Hannu-Ilari 1992. Rautaisannos Suomen Skrjabinia. *Helsingin Sanomat* 10.10.

Lappalainen, Seija 2005. Väinö Raitio ja Poul Knudsen. *Musiikki* 4, 60–68.

Lähdetie Ismo 1991. Väinö Raitio – suomalainen modernisti. *Musiikki* 1-2, 30–47.

Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY, 189–208.

Marvia, Einari & Väinö, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo: WSOY.

Merikanto, Aarre 1946. Väinö Raitio. * 15. IV. 1891 – † 10. IX. 1945. *Kansanvalistusseuran kalenteri 1946*. Helsinki: Otava, 183–184.

”Musicus” (nimimerkki) 1922. Till ’Orkesterhästen’. *Muusikerilehti Musikerbladet* 6, 6.

”Orkesterhäst” (nimimerkki) 1922a. Framtidsmusik. *Muusikerilehti Musikerbladet* 5, 7.

”Orkesterhäst” 1922b. Svar. *Muusikerilehti Musikerbladet* 6, 6.

Paasio, Paula 1980. Väinö Raitio. Aikansa modernin musiikin peloton aseenkantaja. *Omamarkka* 7, 22–23.

Raitio, Väinö 1920. Postikortti Yrjö Kilpiselle. Kansallisarkiston Yrjö Kilpinen -arkisto.

Raitio, Väinö 1922a. Jos tahtoisin ruveta säveltäjäksi. *Nuori Voima* 1, 4–6.

Raitio, Väinö 1922b. Herr Orkesterhäst!. *Muusikerilehti Musikerbladet* 6, 6.

Raitio, Väinö 1931. Kirje Hildur Pourulle. Päivätty 10.12.1931. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto Coll. 592.8.

Raitio, Väinö ja Ranta Sulho 1966 [1945]. Väinö Raitio. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY, 103–109.

Ranta, Sulho 1932. Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremmasta suomalaisesta säveltaiteesta. *Suomen musiikkilehti* 8, 118–122, 127.

Ranta, Sulho 1946. *Sävelten valoja ja varjoja*. Toinen kirja musiikista ja muusikoista. Porvoo: WSOY.

Rautavaara, Einojuhani 1978. Sv. Raitio, Väinö. *Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Otava. Osa 4, 665–666.

Rautavaara, Einojuhani 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Porvoo: WSOY.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.

Salmenhaara, Erkki 2002 [1996]. Väinö Raitio. Finnish Music Information Centre. The Finnish IAML Branch. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 52. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Snook, Paul A, 1993. Raitio: *Fantasia poetica. Fantasia estatica. The Swans. The Column Fountain. Antigone. Fanfare* May/June, 287.

Suomalainen, Yrjö 1948. Suomen säveltaiteilijain liitto. *Uusi Suomi* 4.12.

Tyrväinen Helena 2009. ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista.” Suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi. *Synteesi* 4, 67–78.

Väinö, Matti 1976. *Kohti modernismia. Modernismin synty ja varhaisvaiheet suomalaisessa luovassa säveltaiteessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.

Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa

MATTI HUTTUNEN

Mitä on uusi musiikki? Sekös sen sanoi. Ja kumminkin kirjoitamme.
(Klemetti 1930, 31.)

Heikki Klemetin artikkeli ”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden” ilmestyi *Suomen Musiikkilehden* numerossa 3/1930. Jo aiemmin samana vuonna lehdessä oli julkaistu lyhyt kirjoitus otsikolla ”Uusi musiikki”; tämän artikkelin kirjoittajaa ei mainittu, mutta tekstin oli mitä ilmeisimmin laatinut Klemetti, joka toimi tuolloin lehden päätoimittajana (*Uusi musiikki* 1930).

”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden” on aikakauden musiikin perusteita selvittelevä artikkeli, joka tuntuu lähes maanisella vimalla kirjoitetulta. Teksti kuohuu tekijänsä tarvetta löytää selitys ”uuden musiikin” luonteelle. Palaan tähän artikkeliin myöhemmin; sitä ennen on syytä käsitellä artikkelini aineistoa ja yleisiä lähtökohtia ja päämääriä.

Artikkelini otsikko ”Kansainvälisen uuden musiikin kuva suomalaisessa musiikkikirjoittelussa ennen toista maailmansotaa” herättäneen monissa lukijoissa kriittisiä ajatuksia. Mitä on otsikossa mainittu ”uusi musiikki”? Onko se mitä tahansa ennen toista maailmansotaa sävellettyä musiikkia, jota on käsitelty suomalaisessa musiikkikirjoittelussa, vai onko sillä jokin täsmällisempi, aihetta selkeämmin määrittävä merkitys? Miksi ei puhuta ”modernista musiikista”: voisi ehkä ajatella, että termi ”moderni” rajaisi artikkeliani selkeämmin kuin termi ”uusi musiikki”? Ja mitä on suomalainen musiikkikirjoittelu ennen



Heikki Klemetti ja Ernest Pingoud höyrylaivan kannella 1920-luvulla.
Alexander Pingoud'n kotiarkisto.

toista maailmansotaa: onko artikkelin aineisto ollenkaan yhtenäinen tai järkevästi rajattavissa, jos aihe on näin yleisluonteinen? Lopulta voi myös kysyä tällaisen tutkimusaiheen mielekkyyttä. Miksi tutkia vanhoja tekstejä musiikista? Miksi emme tutki ”suoraan itse sävellyksiä”, joista sentään ainakin osa on tänä päivänä elävää taidetta, toisin kuin Klemetin kaltaisen kirjoittajan pölyttyneet kirjat ja artikkelit.

Käsitteet ”uusi musiikki” ja ”moderni musiikki” eivät kumpikaan ole neutraaleja tai arvovapaita puheena olevan aikakauden kontekstissa. Eri maissa ja eri yhteyksissä ne saivat monenlaisia merkityksiä ja konnotaatioita. Termillä *Die Moderne* on saksan kielessä usein viitattu niin kutsutun romantiikan viimeiseen sukupolveen, johon kuuluivat sellaiset säveltäjät kuin Richard Strauss ja Gustav Mahler. ”Uusi musiikki” – *Neue Musik* – olisi sitten Arnold Schönbergin perustaman, niin kutsutun ”toisen Wienin koulukunnan” musiikkia. Tämä erottelu ei kuitenkaan ole aivan selvä. Esimerkkeiksi voidaan ottaa tunnetut ja suomalaisenkin kirjoitteluun merkittävästi vaikuttaneet saksankieliset musiikinhistorioitsijat Hans Mersmann ja Guido Adler. Mersmannin kirja *Moderne Musik*, joka ilmestyi vuonna 1928 osana kirjasarjaa *Handbuch der Musikwissenschaft*, ulottaa käsittelynsä aina 1800-luvun puoliväliin saakka. Adlerin toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* (ensimmäinen painos 1924) päättyy laajaan, Adlerin kirjoittamalla johdannolla varustettuun lukuun *Die Moderne*. Luvussa käsitellään musiikkia alkaen noin vuodesta 1880, jota Adler pitää romantiikan päätepisteenä. Kirjan päätösluku sisältää lukuisten kansakuntien esittelyjä, jotka ulottuvat usein vuoden 1880 taakse, mukana myös Toivo Haapasen kirjoittama lyhyt teksti Suomen musiikin historiasta (Haapanen 1924a). Termejä ”uusi musiikki” ja ”moderni musiikki” käytetään usein toistensa synonyymeinä, eikä sekavuudelta ole aina vältytty: kuten tunnettua, Theodor W. Adornon kirja *Philosophie der Neuen Musik* (1975 [1948]) on käännetty englanniksi nimellä *Philosophy of Modern Music*.

Termien ”uusi musiikki” ja ”moderni” musiikki konnotaatiot ja vivahteet olisivat useiden erityistutkimusten arvoisia, mutta tässä yhteydessä olen päätenyt käyttämään lähtökohtanani ilmaisua ”uusi musiikki”. Tämän päivän ihmiselle se on *prima facie* kattavampi ja yleisluonteisempi kuin ”moderni musiikki”, jota – kuten todettu – usein

käytetään sen synonyyminä. Klemetti kirjoitti äsken mainituissa artikkeleissaan ”uudesta musiikista”, ja aineistostani saamani vaikutelman perusteella juuri tätä ilmaisua käytettiin useimmiten niistä ilmiöistä, jotka olivat ennen toista maailmansotaa ”uusia”, ”uudenlaisia”, ”poikkeavia”, jopa ”vallankumouksellisia” ja joita koskevaan kirjoitteluun artikkelini kohdistuu. En halua kuitenkaan etukäteen lyödä lukkoon, mitä ilmiöitä käsittelemieni suomalaisten tekstien tarkalleen ottaen pitää käsitellä. On katsottava tapaus tapaukselta, mitä on kulloinkin laskettu ”uudeksi” musiikiksi.

”Suomalainen musiikkikirjoittelu” kattaa artikkelissani vain painetuja tekstejä, ei kirjeitä, päiväkirjoja ynnä muita julkisuudelta aikanaan piiloon jääneitä kirjoituksia, jotka tietenkin voisivat paljastaa hyvinkin kiinnostavia näkökohtia. Olen myös rajannut päivälehtiarvostelut pois artikkelini piiristä. Ne loivat uuden musiikin kuvaa merkittävällä – joskus jopa merkittävimmällä – tavalla, mutta aihetta on pakko rajata, jotta ei edettäisi maailman ääriin; lisäksi Jukka Sarjala on tutkimuksessaan *Kritiikki ja konserttimusiikki* (1990) käsitellyt perinpohjaisesti vuosien 1918–39 musiikkikritiikkiä. Jäljelle jäävät musiikkilehtien artikkelit, musiikkikirjat sekä eräät kirjoitukset, jotka ovat ilmestyneet yleisissä kulttuuri- ja aikakauslehdissä.

Näkemykseni mukaan tämä musiikkikirjoittelun kokonaisuus muodostaa ehyen aineiston, jota on mahdollista käsitellä yhdessä artikkelissa. Puheena olevan aikakauden Suomessa ei vielä ollut selvää eroa ”akateemisen” (tai ”tieteellisen”) ja yleistajuisen musiikkikirjoittelun välillä. Eräät väitöskirjat (esimerkiksi Toivo Haapasen *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors*, 1924b) olivat spesifisiä ja ilmestyivät tieteellisissä aikakausjulkaisuissa, mutta monet musiikkilehtien artikkelit ja huomattava osa musiikkia koskevista kirjoista sisälsivät sekä tutkimuksen että yleistajuisen kirjoittelun piirteitä. Esimerkiksi niinkin kunnianhimoisen ja teoreettisen teos kuin Ilmari Krohnin viisiosainen *Musiikinteorian oppijakso* (1911–37) oli pyrkimyksiltään ilmeisesti sekä tieteellinen että yleistajuinen. Jälkimmäistä piirrettä osoittavat pelkästään ne *Rytmioppiini* (1911) sisältyvät nuoresta tytöstä otetut valokuvat, jotka demonstroivat eri rytmijalkoihin liittyviä eräänlaisia voimisteluliikkeitä. Toisaalta musiikkilehtien artikkelit raportoivat usein

tutkimuksen tuloksia. Ahkerimmat henkilöt tällä alalla olivat Klemetti ja Otto Andersson. Käsiteltävänä olevan ajanjakson kohdalla on väärin puhua ”populaaritieteellisestä” kirjoittelusta. Ei ollut selvästi erottuvaa ”puhtaan” tieteellistä kirjoittelua, jota olisi erikseen popularisoitu (tai puhtaan tieteellistä kirjoittelua oli vain vähän).

Aihettani ja aineistoani ovat aikaisemmin käsitelleet Jukka Sarjalan ohella eri näkökulmista mm. Mikko Heiniö, Erkki Salmenhaara, Helena Tyrväinen ja Matti Vainio. Monet artikkelini kohteena olevat tekstit ovat lukijoille varmasti ennestään tuttuja, mutta toivon kykeneväni nostamaan esiin myös sellaisia kirjoituksia ja yleisiä näkökohtia, jotka ovat unohtuneet vuosikymmenten kuluessa tai joita ei ole aina liitetty uuteen musiikkiin.

Aineistoni on tällaisenaankin valtava, ja sitä on käsiteltävä yleis-
tään. Olen pyrkinyt löytämään eri näkemystapojen voimakkaimmat ilmentymät ja käsitellen tästä lähtökohdasta suomalaisen kirjoittelun kolmea ulottuvuutta. Ensin tarkastelen suhtautumistapoja musiikin uudistuksellisiin virtauksiin (konservatismi, radikalismi ja relativismi). Sitten tarkastelen kahta toisilleen vastakkaista tapaa ymmärtää uuden musiikin säveltäjiä ja kokonaisuuksia: oli mahdollista uskoa ymmärryksen löytyvän laajoista historiallisista ja taiteidenvälisistä yhteyksistä, tai sitten saatettiin uskoa merkittävien säveltäjien ehdottomaan itsenäisyyteen. Kolmas dimensio koskee tuon ajan kirjoittajien käsityksiä tietokyvystään suhteessa uuteen musiikkiin: toisella ääreläidalla olivat ensyklopedisen tiedon voimaan uskoneet kirjoittajat, toisella laidalla taas Heikki Klemetti, skeptikko, joka piti luotettavaa ja syvällistä tietoa uusista ilmiöistä tuolloisessa tilanteessa mahdottomana. Esitän kussakin artikkelini osassa myös kritiikkiä eri käsityksiä kohtaan. Tämä ei tarkoita, etteivätkö käsityskannat olisi sinänsä olleet hyvin perusteltuja ja johdonmukaisia. Näkemysten ongelmat johtuvat usein nimenomaan ehdottomasta johdonmukaisuudesta omia periaatteita kohtaan. Jotta voisimme hyödyntää vanhoja näkemyksiä kansainvälisestä uudesta musiikista tutkiessamme itsenäisyyden alun suomalaista modernismia, on meidän oltava tietoisia myös kohteenamme olevan kirjoittelun sisäisistä ongelmista.

Konservatismi, radikalismi, relativismi

Artikkelini aineistossa on vaikeaa – jollei mahdotonta – tehdä eroa tosiasioiden kohdistuvan kirjoittelun ja mielipidekirjoittelun välillä. Osa kirjoituksista esitteli uutta musiikkia ainakin näennäisen neutraalisti, mutta usein jouduttiin ottamaan kantaa kysymykseen, mikä on aidosti, sisällöllisesti ”uutta” tai ”uudenaikaista”. Kaikki musiikkikirjoittelu joutuu tekemään valintoja tärkeiden ja vähemmän tärkeiden asioiden välillä, ja uusimman musiikin kohdalla ei aina ole olemassa valmiita tai kanonisoituneita näkemyksiä siitä, mikä on tärkeää ja mikä ei – ja erityisesti siitä, mikä on ”uutuutensa” ansiosta kiinnostavaa tai tutkimisen arvoista.

Tärkeä ulottuvuus uutta musiikkia koskevassa kirjoittelussa on se, miten uuden musiikin uudistuksellisuuteen ylipäänsä suhtauduttiin. Konservatismi, radikalismi ja relativismi olivat kolme perustavaa suhtautumistapaa tähän kysymykseen. Mikko Heiniö on väitöskirjassaan *Innovaation ja tradition idea* (1984) sivunnut toista maailmansotaa edeltänyttä suomalaista musiikkikirjoittelua, mutta koska hänen tutkimuksensa varsinaisena kohteena ovat toisen maailmansodan jälkeiset tekstit, on paikallaan pysähtyä tarkastelemaan näitä kolmea näkemystapaa sellaisina kuin ne ilmenivät ennen toista maailmansotaa.

Uuden musiikin ystävillä ei toisen maailmansodan jälkeen ole ollut paljon hyvää sanottavaa Ilmari Krohnista. Krohnia on pidetty arkkivanhoillisena musiikkivaikuttajana, ja kaikki tuntevat anekdootteja, joiden mukaan Krohn piti tapanaan poistua konsertista, jos ohjelmassa oli uutta musiikkia, tai joiden mukaan Krohn totesi kuultuaan Erik Bergmanin urkuteoksen *Exsultate* (1954), että ”aina paholainen jostain löytää tiensä kirkkoon”, tai joiden mukaan Krohn oli toinen Suomen musiikin historian kahdesta täysraittiista säveltäjästä. Krohnin maine musiikinteoreetikkona on myös kokenut toisen maailmansodan jälkeen kolauksia, vaikka kiistämätön tosiasia on, että hänet mainitaan edelleen silloin tällöin kansainvälisissä musiikkitieteellisissä julkaisuissa ja että hänellä oli Suomessa 1900-luvun alkupuolella ilmeisesti suurempi arvovalta kuin yhdelläkään muulla tässä artikkelissa käsitellyllä kirjoittajalla.

Krohnin väitöskirja (1899a), jonka aiheena olivat suomalaiset hengelliset kansansävelmät, merkitsi nykyaikaisen akateemisen musiikintutkimuksen alkua Suomessa. Samana vuonna Krohnin kynästä ilmestyi myös vähemmän tunnettu teos, esseekokoelma *Sävelten alalta* (1899b), jonka perspektiivistä ”uutta musiikkia” edusti lähinnä Wagner – säveltäjä, jota Martin Wegelius oli ylistänyt kuusi vuotta aiemmin valmistuneessa musiikinhistoriateoksessaan (Wegelius 1893). Krohnin konservatiivinen asenne ilmeni *Sävelten alalta* -kirjan Wagnerlausumissa. Wagnerin musiikki edusti Krohnille tässä vaiheessa sekä musiikillista että moraalista rappiota. Krohnin mukaan Wagner vastusti omintakeisia muotoja. ”Välttämättömänä seurauksena” tästä oli ”ääretön yksitoikkoisuus ja pitkävetisyys”, jota Wagner yritti kompensoida vetoamalla ihmisen ”aistillisiin tunteisiin ja himoihin” ”vanhasta tarustosta hakemalla haetuilla tavattomilla aiheilla” ja ”hekkumallisella soittimituksella”. (Krohn 1899b, 39–41.)

Krohnin suhde Wagnerin musiikkiin muuttui myöhemmin radikaalisti. Vuonna 1924 ilmestyneessä artikkelissaan ”Oopperaprobleemi” Krohn ylistää Wagnerin muotoratkaisuja, ja monet Krohnin myöhemmistä tutkimuksista paneutuvat juuri muotoaspekteihin Bayreuthin mestarin tuotannossa, joka ei tietenkään enää ollut kovin uutta musiikkia vuonna 1924. Krohnin yleinen suhde uusiin musiikki-ilmioihin sen sijaan pysyi varauksellisena ja jopa negatiivisena läpi hänen kirjallisen tuotantonsa.

Krohnin tieteellinen pääteos, viisiosainen *Musiikinteorian oppijakso* (1911–37) sisältää rytmi-, sävel-, harmonia-, polyfonia- ja muoto-opin; Krohnin tarkoituksena oli tietävästi laatia sarjan jatkoksi myös soitinnusoppi, mutta tämä jäi vain suunnitelmaksi. Maininnat uudesta musiikista ovat *Musiikinteorian oppijaksossa* harvinaisia. Kuten niin monet musiikinteoretikot myös Krohn tuntuu *Musiikinteorian oppijakson* perusteella olleen lähes immuuni oman aikansa musiikki-ilmioille. Muoto-opissa viitataan joihinkin suomalaisten aikalaissäveltäjien teoksiin (ennen kaikkea Väinö Raition sävellyksiin), mutta tämä johdettiin ilmeisesti enemmänkin henkilökohtaisista sympatioista kuin siitä, että Krohn olisi 1930-luvulla alkanut varsinaisesti kannattaa uutta musiikkia.

Pysähtykäämme tarkastelemaan pientä, mutta sitäkin merkittävämpää tekstiä, nimittäin hakusanaa ”Atonaalisuus”, jonka Krohn kirjoitti vuonna 1931 ilmestyneeseen *Ison tietosanakirjan* ensimmäiseen osaan. Krohn määrittelee atonaalisuuden seuraavasti: ”Atonaalisuus on musiikillinen järjestelmä, jonka mukaan säveliä käsitellään tai ainakin yritetään käsitellä välttämällä niiden keskisten tonaalisten suhteiden ilmenemistä.” Hänen mukaansa atonaalisuus on mahdollinen vain ”tilapäisenä ilmiönä”, jollaisena sitä tavataan jopa eräissä Mozartin teoksissa. Kuitenkin itsessään ”a. on mahdottomuus, sillä inhimillisen säveltäjunnan ei ole mahdollista olla havaitsematta yhteyksiä toisiaan seuraavien taikka yhtä aikaa soivien sävelten kesken”. (Krohn 1931, 93.) Eräät suomalaiset ”nuoremmat” säveltäjät olivat Krohnin mukaan olleet atonaalisuuden edustajia, mutta heistä ”toiset kuitenkin jo ovat havainneet sen rajoittuneisuuden ja palanneet tonaalisuuden pohjalta”. Hakusanassa määritellään myös käsite ”atonaalinen”; tällä Krohn viittaa musiikkityyliin, jonka pääedustaja oli Schönberg; ”atonaalisuuden” edustajiksi hän mainitsee myös J. M. Hauerin ja venäläisen Jef Golysevin (Krohn 1931, 93). (Jälkimmäinen tunnetaan myös nimellä Jefim Golyshv.)

Ei ole vaikea nähdä, minne Krohnin atonaalisuuskäsityksen jäljet johtavat. Krohnin käsitys tonaalisuudesta oli hyvin samankaltainen kuin Hugo Riemannin. Krohnin teorian on joskus kokonaisuudessaan rinnastettu Riemanniin, mikä ei ole oikeutettua sikäli, että Krohnin rytmi- ja muoto-oppi, jotka perustuivat antiikin rytmiteorioista johdettuihin ”rytmijalkoihin” (daktyyli, trokee jne.), juontuvat enemmänkin Moritz Hauptmannin, Rudolph Westphalin ja Heinrich Schmidtin teorioista kuin Riemannilta, joka piti kohoiskuisuutta kaiken rytmikan ja muodon lähtökohtana. Harmonian osalta Krohn näyttää sen sijaan hyväksyneen riemannilaisen kannan, jonka mukaan viime kädessä on olemassa vain yksi tonaalisuus, länsimainen duurin ja mollin järjestelmä. Keskiajan ja renessanssin kirkkosävellajit oli Riemannin – samoin kuin Krohnin *Harmoniaopin* (1923) – mukaan tulkittava tässä valossa duurimollitonaalisuuden esiasteiksi, ja vastaavasti atonaalisuus ei Krohnin mukaan voinut kumota duurimollitonaalisuuden kaikkivaltiota. Atonaalisuus-hakusanassa on kaikuja myös Riemannin

käsitteestä *Klangvertretung*, jonka suomenkielinen vastine voisi olla ”sointuedustus”. Riemannin mukaan me kuulemme yksiäänisenkin melodian duurimollitonaalisuuden periaatteiden mukaan soinnutetuksi; jokaisella säveliikkeellä on ”sointuedustus”.

Konservatiivisuus voidaan määritellä tietoisesti tulleeeksi traditioksi. Traditiossa vanhat asiat säilyvät ja muuntuvat ikään kuin huomaamatta; traditio on toisin sanoen tiedostamatonta menneisyyden vaalimista. Kun menneisyyttä aletaan säilyttää tietoisesti, muuttuu traditio konservatiivisuudeksi. Usein konservatiivisuus herää eloon silloin kun traditio on uhattuna, ja juuri näin tapahtui Krohnin kohdalla. (Riemannin käymästä polemiikista Max Regerin kanssa raportoitin *Säveletär*-lehdessä vuonna 1908, ja Suomessa Krohn sai ikään kuin Riemannin roolin, kun puheeksi tuli tonaalisuuden olemus tai uuden musiikin oikeutus.)

Voi tietysti kysyä, miksi tässä yhteydessä on ylipäänsä käsiteltävä Krohnia, jonka maailmankuvaan uusi musiikki tai atonaalisuus eivät kärjistetyksi sanottuna kuuluneet – tai ne olivat hänen maailmankuvaansa häirinneitä tekijöitä. Krohn oli taidemusiikkitutkimuksen ensisijainen auktoriteetti, ja monet uuteen musiikkiin myönteisestikin suhtautuneet kirjoittajat tukeutuivat hänen teorioihinsa, termeihinsä ja käsitteisiinsä – puhumattakaan Eino Linnalan kaltaisesta teoreetikosta, jonka *Yleisen musiikkiopin* (1938–40) välityksellä Krohnin teorian siirtyivät vielä sodanjälkeisille sukupolville. Tässä on paikallaan mainita, että Linnala toteaa *Yleisen musiikkioppinsa* ensimmäisessä osassa (1978 [1938]): ”Yksinomaan tälle [kromaattiselle] asteikolle pohjautuva musiikki ei myöskään ole toistaiseksi saavuttanut mitään ehdottoman vakuuttavaa voittoa, niin paljon kuin tällaista musiikkia, varsinkin viime vuosikymmeninä, onkin luotu” – ja alaviitteessä mainitaan Schönbergin kehittämä ”12-sävelinen, ns. *atonaalinen* (sävellajiton) säveljärjestelmä”. (Linnala 1978 [1938], 124.) Kun ajatellaan, että Linnalan kirjasta on otettu painos vielä 1970-luvun lopussa, niin arvatenkin moni tämän hetken musiikkivaikuttaja on tutustunut kirjan ajatuksiin nuoruudessaan.

Jos Krohn edusti suomalaisessa keskustelussa äärimmäistä konservatiivisuutta suhteessa uuteen musiikkiin, niin toisen äärilaidan – ehdottoman radikalismien – edustajaa on vaikea löytää suomalaisesta kirjoittelusta. Näyttää siltä, että suomalaiset musiikkikirjoittajat yleisesti

ottaen pidättäytyivät yhtä voimakkaista uutta musiikkia puolustavista kannanotoista kuin mitä Krohn esitti erityisesti atonaalisuutta vastaan. Otettakoon tähän kohtaan kuitenkin yksi esimerkki, nimittäin luke-mattomia kertoja siteeratut kaksi Elmer Diktoniuksen tekstiä vuosilta 1916 ja 1917. Ensimmäinen niistä ilmestyi *Työväen joulualbumissa* 1916 ja jälkimmäinen Sosialidemokraattisen puolueen *Kevät*-julkaisussa 1917.

Diktonius esiintyi molemmissa teksteissä edistyksen airuena, mutta tekstit ovat sisällöltään toisistaan poikkeavat. Vanhempi artikkeli julistaa uuden musiikin sanomaa tavalla, joka tuo helposti mieleen Nietzschen ja tämän yli-ihmis- ja antikristuskäsitteen sekä opin ”tahdosta valtaan”. Diktonius haastaa ensin ”nykyajan säveltaiteen” vastustajat.

*Sanotaan, ettei nykyajan säveltaide pysty kuvailemaan todellista elämän-
iloa. Eikö juuri taistelu ole korkeinta iloa: nuoruuden voimaa ja rohkeutta
käytettynä hyökkäykseen!*

*Puhutaan nykyaikaisen säveltaiteen rappeutumisesta, humpuukista, ja
unohdetaan mikä siinä on parasta — —.*

Diktonius jatkaa kuuluisilla sanoillaan: ”se ijäisen nuoruuden pyhä perkele! – repäisevät dissonanssit, hurja vapaus, raju voima, rohkeus ja uhkarohkeus.” (Sitaatit teoksesta Maasalo 1969, 161; Diktoniuksen kirjoituksista ja aatteista ks. Vainio 1976.)

Kevät-vihkosessa ilmestyneen kirjoituksen ”Säveltäjän työ” taustalla taas väijyy saksalaisen idealismin haamu. Niin moderni ihminen kuin Diktonius halusikin olla, hän tukeutui tällä kertaa 1800-luvun nerous- ja inspiraatioestetiikkaan: ”Innoituksen meri, – siinä kaikkien todellisten sävel- ja muiden taideteosten alku ja synty.” (Diktonius 1917, 50.) Diktonius anelee retorisesti: ”Antakoon hän [taiteilija] meille taiteessaan, ei kuvan elämästä, vaan elämän itsessään.” (Diktonius 1917, 52.) Kun Diktonius vielä puhuu taiteilijan tiedostamattomasta työskentelystä, mieleen tulee Friedrich Schellingin identiteettifilosofia, jonka mukaan taide on nerouden ja inspiraation vallassa syntynyttä intuitiivista tietoa maailman perustana olevasta ”absoluutista” (joka puolestaan on identtinen ”absoluuttisen minän” kanssa).

Relativismi ei ole koskaan ollut kovin tavallinen näkemys länsimaista taidemusiikkia koskevassa kirjoittelussa. Pikemminkin voisi sanoa, että ainakin 1900-luvulla sellaisen kirjoittelun, joka on käsitellyt länsimaista taidemusiikkia myönteisessä sävyssä, on pitänyt rakentua ei-relativistiselle katsantotavalle. Populaarimusiikin nousu suurten massojen kulttuuriksi on johtanut siihen, että taidemusiikkia on puolustettu lähinnä sen kulttuuriarvon perusteella, ja tähän ei relativistinen maailmankuva sovi. On sitäkin merkille pantavampaa, että aineistostani löytyy tärkeä kirjoitus, jonka ote uuteen musiikkiin on selkeän relativistinen: Nils-Eric Ringbomin kaksiosainen artikkeli ”Musiikin tonaalisuusprobleema”, joka ilmestyi *Tulenkantajat*-lehden kahdessa näytenuumerossa loppuvuodesta 1932. Ringbomin asennetta kuvaa jo ensimmäisen artikkelin alaotsikko: ”Tonaalisuutta – atonaalisuutta, ei kumpaakaan – vaiko kumpaakin.” (Ringbom 1932a.) Toinen osa oli alaotsikoitu: ”Tonaalisuus – atonaalisuus – ulkotonaalisuus” (Ringbom 1932b).

Ringbom oli artikkelinsa kirjoittaessaan 25-vuotias nuori musiikkimies, jonka tulevista tieteellisistä ja hallinnollisista saavutuksista oli 1930-luvun alussa tuskin vielä aavistusta. Minulla ei ole tietoa, kirjoittiko Ringbom artikkelinsa alun perin suomeksi vai ruotsiksi, todennäköisesti ruotsiksi, ja joku toinen henkilö on kääntänyt tekstin suomen kielelle.

Ringbomin mukaan kauneuden idea perustetaan usein oletukseen ”yleisistä periaatteista”, ”kauneuden primäärisistä laeista”, mutta nämä Ringbomin mukaan pätevät vain ”ajan mitä suurimmassa määrässä rajoittamina”, ja ne merkitsevät enemmän yleisössä kuin säveltäjässä. Jopa tasasoinnun ja riitasoinnun ero ei ole ”äänifysiologiassa” eikä ”äänipsykologiassa”, vaan se löytyy ”musiikinestetiikan piiristä”. Auktoriteetiksi Ringbom mainitsee tässä kohden Riemannin, jota tässä siis tulkitaan täysin toisella lailla kuin Krohn teki omaksuessaan Riemannilta oman tonaalisuuskäsityksensä. Ringbom jatkaa, että ”tasasoinnun ja riitasoinnun eroavaisuus pohjautuu siis ainoastaan niin epämääräiseen käsitteeseen kuin (subjektiivinen) kauneudentaju”. Väitettä, että luonto olisi taiteellisuuden edellytys, ei Ringbomin mukaan ole onnistuttu ”tarkemmin perustelemaan”. (Ringbom 1932a, 6.) Ringbom jatkaa johdonmukaisesti samaan tapaan siteeraten erityisesti Schönbergin *Harmonielehreä* (1911).

Artikkelin toinen osa päättyy sitten ”ulkotonaalisuuden” ylistykseen: tämä ilmiö on historiallinen välttämättömyys. Sitä on esiintynyt Ringbomin mukaan jo mm. Beethovenin ja Wagnerin teoksissa ja edelleen Schönbergin ja Hindemithin tuotannoissa sekä Suomessa Aarre Merikannon, Uuno Klamin, Ernest Pingoud'n ja Sibeliuksen sävellyksissä. ”Puhtaasti ulkotonaaliseksi” säveltäjäksi Ringbom mainitsee Kurt Weillin (Ringbom 1932b, 2).

Äärimmäisten näkemysten puolustaminen ei ole koskaan helppoa ja tämän päivän perspektiivistä voimme nähdä, miten tässä käsitellyt kolme katsantokantaa – konservatismi, radikalismi ja relativismi – kaikki kompastuvat omaan ehdottomuuteensa.

Krohnin mukaan atonaalisuus oli viime kädessä mahdottomuus, mutta hän kuitenkin joutui tunnustamaan, että atonaalisuutta esiintyy ”tilapäisenä” ilmiönä ja että ”atonaalinen” on maininnan arvoinen tyyliuunta uudessa musiikissa. Lisäksi hän katsoi, että atonaalisuus ei ollut vain mahdotonta, vaan se oli myös paheksuttavaa. Voidaan kuitenkin kysyä, onko mielekästä paheksua sellaista mikä on muutenkin mahdotonta. Moraalifilosofian periaatteet ”ought implies can” ja ”ought implies cannot” eivät selvästikään olleet Krohnille tuttuja.

Diktoniuksen kaksi tekstiä ovat ainutlaatuisia suomalaisessa musiikkikirjoittelussa. Ne vaikuttavat olevan vahvasti kiinni 1800-luvussa, ja kirjoitusten perusvakaumukset ovat erilaiset (nietzscheläisyys vastaan idealismin taidekäsitys). Vaikka Diktonius julisti ”nykyajan säveltaiteen” sanomaa, hän joutui tukeutumaan vanhoihin esteettisiin periaatteisiin.

Ringbomin relativismi ei myöskään kannaa kauas, vaan sitä vaivaavat samat ongelmat kuin relativismia yleensäkin. Lukija voi esimerkiksi uskoa Ringbomin artikkelin sanasta sanaan, mutta hänen ei silti tarvitse muuttaa käytöstään mitenkään. Jos uskon Ringbomin väitteet, niin voin kuunnella loppuikäni vain Beethovenia ja Mozartia tai vaihtoehtoisesti käyttää kaiken aikani 1900-luvun uudistuksellisimpien sävelteosten kuuntelemiseen – molemmat ovat mahdollisia valintoja. Kuluneen filosofisen esimerkin sanoin: relativismilla ei ole mitään sannottavaa siihen kysymykseen, kannattaako tai pitääkö ihmisen käydä kirkossa. Relativismi sallii jopa vastakohtansa fanatismiin kun kerran

kaikki periaatteet ovat viime kädessä suhteellisia ja jopa sopimuksenvaraisia. Lopulta Ringbomkin joutuu puolustamaan yhtä tonaalisuuden ilmenemismuotoa: hämäräksi jäävää ”ulkotonaalisuutta”.

Musiikin historia ja säveltäjien itsenäisyys

Siirtykäämme astetta arvovapaammalle tasolle: miten yksittäisiä uuden musiikin säveltäjiä tulisi ymmärtää? Olivatko he osa musiikin historian suurta kertomusta, vai olivatko he riippumattomia ja itsenäisiä hahmoja? Tähän kysymykseen löytyy aineistostani kaksi vastakkaista vastausta.

Sulho Ranta oli 1920-luvun lopulta alkaen yksi tärkeimmistä uuden musiikin esittelijöistä suomalaisissa julkaisuissa. Rannan ensimmäiset merkittävät kirjoitukset tältä alalta olivat vuonna 1929 ilmestyneet ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus!” ja ”Que usque tandem” (Ranta 1929a; 1929b). Edellinen on hieman sekava yritys pohtia ilmiötä, joka – kuten artikkelini edellisessä osassa nähtiin – askarrutti kirjoittajia erityisesti 1930-luvun vaihteesta alkaen. Vuonna 1929 – siis kaksi vuotta ennen Krohnin yllä siteerattua hakusana-artikkelia – Ranta katsoi, että atonaalisuus on mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä ja että ”lopullinen atonaalisuus” on mahdottomuus. Sitä paitisi atonaalisuus oli Rannan mukaan jo mennyt pois muodista. (Ranta 1929b.) Hämmästyttävän samankaltaisia näkemyksiä kuin Krohnin Atonaalisuus-hakusanassa, mutta Ranta olikin suorittanut Krohnin johdolla filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa vuonna 1925. Kenties Krohn oli sivunnut asiaa opetuksessaan.

Vaikuttaa siltä, että Ranta muuttui kirjoittajana vähitellen konservatiivisemmaksi. Hän vakuuttui siitä, että modernit suuntaukset olivat vain ohimenevä ilmiö ja puolusti muun muassa sinfonian ikuisuutta (Ranta 1946 [1943]).

Mielestäni Rannan merkittävin ja selkein panos uutta musiikkia koskevaan keskusteluun ennen toista maailmansotaa oli kirja *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933). Esipuheessa Ranta kertoo, että kirja on suunnattu ennen kaikkea seminaareille ja musiikkioppilaitoksille, mutta eräiden tarkemmin määrittelemättä jäävien



Sulho Ranta.
Sibelius-Akatemian arkisto.
Arvo Laitisen kokoelma.

musiikinteoreettisten käsitteiden läsnäolo kirjassa puhuu sen puolesta, että Rannan päämäärät olivat kunnianhimoisemmat. Kirja pohjusti myös Rannan mittavaa kaksiosaista kirjaa *Musiikin historia*, joka ilmestyi vuosina 1950 ja 1956.

Musiikin historia pääpiirteittäin -kirjan esipuheessa Ranta mainitsee tärkeimmät lähteensä, joita olivat mm. Guido Adlerin toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* sekä *Isossa tietosanakirjassa* ilmestyneet Krohnin kirjoittamat hakusanat.

Rannan kirjan tärkein kontribuutio suomalaiseen musiikkikirjoitteluun oli tyylihistorian ottaminen musiikin historian jaottelun ja hahmotamisen lähtökohdaksi. Aikaisemmat musiikin historian yleisesitykset, Martin Wegeliuksen edellä mainittu teos ja Heikki Klemetin *Musiikin historia* (1920–26), tukeutuivat toisenlaisiin kokonaisideoihin.

Musiikin tyylihistoria – meille tutussa muodossaan – jakaa musiikin kehityksen selväpiirteisiin, muiden taiteiden historiasta lainattuihin

tyylikausiin: renessanssi, barokki, klassismi, romantiikka ja niin edelleen. Tämän käsitystavan vakiinnutti ennen kaikkea Adler, jonka toimittama *Handbuch der Musikgeschichte* on yksi nykyaikaiseen musiikin historian kirjoitukseen eniten vaikuttaneita – ellei kaikkein eniten vaikuttanut – yksittäinen teos. Kirja ei siis ollut yksin Adlerin käsialaa eivätkä kaikki tyylihistorian ideat Adlerin keksintöä, mutta kirjan dispositio oli hänen laatimansa. Adler oli käsitellyt tyylihistorian periaatteita teoksissaan *Der Stil in der Musik* (1911) ja *Methode der Musikgeschichte* (1919), ja Adlerin ajatuksia oli esitelty *Tidning för musikkissa* jo vuonna 1911. Suomalaisista kirjoittajista kuitenkin vasta Ranta perusti vuoden 1933 kirjassaan musiikin historian jaottelun selkeästi adlerilaiseen malliin.

Ranta pitää kirjassaan uuden musiikin keskeisinä tyyli-suuntina ”impressionismia”, ”ekspressionismia” ja ”uusasiällisyyttä”. Hän mainitsee myös muita tyyli-suuntia (mm. ”futurismia”), mutta näitä hän ei käsittele laajemmin.

Impressionismin ja ekspressionismin käsitehistoria juontuu musiikin alalla Claude Debussyn ja Arnold Schönbergin elinpäiviin. Musiikin historiaa käsitteleviin kirjoihin nämä käsitteet näyttävät vakiintuneen ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Tässä yhteydessä on syytä mainita kolme kirjaa, jotka kaikki löytyvät Rannan teoksen lopussa olevasta lähdeluettelosta: äsken mainittu Adlerin toimittama *Handbuch*, Mersmannin *Die moderne Musik* sekä Ernst Bückenin *Führer und Probleme der Neuen Musik* (1924). Kaikki kolme teosta tukeutuvat impressionismin ja ekspressionismin käsitteisiin hahmottaessaan 1900-luvun alun musiikkikenttää, ja kaikki kolme kirjoittajaa näyttävät olleen sitä mieltä, että impressionismi ja ekspressionismi olivat muiden taiteiden alalla selväpiirteisempiä ilmiöitä kuin musiikissa – varsinkin ymmärrettävä näkemys kun otetaan huomioon, että nämä kirjoittajat vastalöivät käsityksiä 1900-luvun alun keskeisistä musiikkisuuntauksista. Mersmannin kirja käsittelee 1900-luvun alun suuntauksia erittäin perusteellisesti ja vivahteikkaasti. Bückenin kuusi vuotta aiemmin ilmestynyt teos on epäilemättä ollut aikanaan uraa uurtava ja vaikuttanut seuraajiinsa paljon; tämä teos sisältää lisäksi sangen paljon analyysisiä huomioita Debussyn ja Schönbergin teoksista. Ja lopuksi Adlerin

toimittama *Handbuch* on, kuten todettua, vaikuttanut erittäin suuresti käsityksiimme musiikin kehityksestä ja tyylijaottelusta.

Ranta käsittelee kirjassaan uutta musiikkia maittain aivan kuten Adlerin toimittama kirja. Vähiten Rannan esikuvana ei näytä olleen Paul A. Pisk, joka on kirjoittanut Adlerin toimittamaan kirjaan luvun uusimmasta saksalaisesta musiikista. Sivumäärä, jonka Ranta omistaa uudelle musiikille, on hyvin suppea, ja on vaikea osoittaa sen enempää eroavaisuuksia kuin tarkkoja yhtäläisyyksiäkään esimerkiksi Mersmannin perusteelliseen esitykseen.

Rannan käsitys uuden musiikin kehkeytymisestä 1900-luvun alussa on kiinnostava. Hänen mukaansa uusi musiikki – niin impressionismi kuin ekspressionismikin – ovat sukeutuneet romantiikan perinteestä, ennen muuta Wagnerin tuotannosta, mutta mennessään näiden vaikutteiden omaksumisessa äärimmäisyyteen, ne samalla kielsivät romantiikan ja kääntyivät tätä vastaan. (Ranta 1933, 217.) Käsitys tuo mieleen Ernst Kurthin, jonka kirja *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1923) esiintyy Rannan kirjan lopussa olevassa lähdeluettelossa, tosin samantapaisen näkemyksen esittää myös Mersmann.

Jos Rannan pyrkimyksiä tarkastellaan astetta abstraktimmalla tasolla, niin havaitaan, että hänen tavoitteenaan oli osoittaa uuden musiikin keskeisten säveltäjien ja ilmiöiden olevan sidoksissa laajoihin kulttuuri- ja musiikinhistoriallisiin yhteyksiin. Uusi musiikki oli dialektisessa suhteessa romantiikkaan ja erityisesti Wagneriin: se oli seurausta aikaisemmista pyrkimyksistä, jotka se kuitenkin äärimmäisyyksissään kumosi. Uuden musiikin keskeiset tyylit, impressionismi ja ekspressionismi olivat puolestaan osa laajoja taiteen – ja kenties myös kansallisten (ranskalaisen ja saksalaisen) kulttuurien – tyylejä.

Täysin vastakkaisen käsityksen edustajiksi voidaan ottaa eräät Ernest Pingoud'n kirjoitukset. Pingoud'n laskeminen suomalaiseksi kirjoittajaksi on tietenkin ongelmallista. Ennen Suomeen muuttoaan vuonna 1918 hän julkaisi Pietarissa merkittäviä artikkeleita aikansa musiikista. Tämän jälkeen hänen kirjoituksiaan ilmestyi suomalaisissa lehdissä. Pingoud'n kirjallisen tuotannon kokonaiskuva edellyttäisi sekä Pietarissa että Suomessa ilmestyneiden artikkeleiden analysointia; seuraavassa esitän huomioita vain kolmesta *Åbo Underrättelser* -lehdessä

vuonna 1923 ilmestyneestä pienestä kirjoituksesta, jotka käsittelevät utta saksalaista, ranskalaista ja venäläistä musiikkia (Pingoud 1995 [1923] a–c)¹.

Pingoud'n tekstit ovat esseistisiä, tyyliltään eloisia ja vivahteikkaita. Hän käsittelee kunkin maan uusia säveltäjiä erikseen, yrittämättä löytää näiden maiden säveltaiteesta yhtenäistä tyylejä tai muita yleisiä trendejä.

Pingoud'n lyhyiden artikkeleiden analysoimisessa on vaaransa: on olemassa riski, että pienet ja harmittomat esseistiset lauseet tulkitaan syvällisten ja perustavien näkemysten ilmauksiksi. Voisi ajatella, että tunnettujen säveltäjien esitleminen erillisinä persoonina oli vain keino kertoa sanomalehden lukijoille uusista ilmiöistä havainnollisesti ja tiivistetysti. Utta saksalaista musiikkia koskevan artikkelin lopusta löytyy kuitenkin neroutta ylistävä, vaikkakin kriittinen arvio.

Suuret persoonallisuudet puuttuvat, saksalainen musiikki kärsii henkisen raaka-aineen puutteesta. Nerous on primitiivistä ja vaistonvaraista. Vanhat kulttuurit ovat painavia, ja perinteiden voittamiseen tarvitaan voimaa, jopa erittäin paljon voimaa. Olen vakuuttunut siitä, että Saksan kansa on vielä kerran keskittyvä voimainpönnistykseen, eikä vain musiikin alalla. (Pingoud 1995 [1923]a, 183.)

”Nerous” on siis Pingoud'n mukaan ”primitiivistä ja vaistonvaraista”. Termillään ”vaistonvarainen” Pingoud lähestyy ehkä edellä käsitellyä 1800-luvun idealistisen filosofian nerouskäsitystä, mutta ”primitiivisyys” sen sijaan tuo Pingoud'n lähemmäs omaa aikaansa. ”Kauneus” oli 1800-luvun idealistisen filosofian keskeinen kategoria, ”primitiivisyys” tuntuu ainakin ensi ajattelemalta sen sijaan viittaavan ”rumuuden” tai ”karakteristisuuden” estetiikkaan, jota esimerkiksi Hegel ei hyväksynyt kuin korkeintaan epäitsenäiseksi ”kauneuden” osaksi. (On toki mahdollista, että primitiivisyys merkitsi Pingoud'lle ”alkuvoimaisuutta”, ja tässä mielessä se olisi ollut lähellä 1800-luvulla nerouteen

¹ Tukeudun vuonna 1995 ilmestyneeseen, Kalevi Ahon toimittamaan kokoelmaan *Taiteen edistys*, jonka tekstit on suomennanut Seppo Heikinheimo.

liitettyä radikaalisuutta ja aitoutta.) Lopulta ”suuret persoonallisuudet” ovat musiikin ”henkinen raaka-aine”. Erottelu metodologisen holismin ja individualismin välillä kuvaa Rannan ja Pingoud'n ajattelun eroa. Rannalle tyyli olivat musiikin raaka-aine ja yksilöt alisteisia ajan ja paikan yleisille suuntauksille. Pingoud'n mielestä suuret, ainutlaatuiset persoonallisuudet olivat musiikin historiallisen tilanteen lähtökohta.

Sekä Rannan että Pingoud'n näkemyksiä on syytä käsitellä myös kriittiseltä kannalta.

Tyylihistoria on tullut tutuksi lukemattomista musiikin historian oppikirjoista, niin suomalaisista kuin kansainvälisistä. Esimerkiksi Erkki Salmenhaaran *Vuosisatamme musiikki* (1968) noudattaa suorastaan yllättävän samankaltaista jaottelua ja käsittelytapaa kuin Rannan kirjanen 1930-luvulta.

Tyylihistoria on selkeydessään lähes yliverlainen tapa hahmottaa musiikin menneisyyttä. Se etsii kunnianhimoisesti musiikin ja muiden taiteiden välisiä yhteyksiä, mutta nämä yhteydet jäävät useimmiten väljiksi ja estetisoiviksi. Musiikin ja muiden taiteiden välillä nähdään vallitsevan jonkinlainen esteettinen samankaltaisuus, mutta viime kädessä selittäväksi tekijäksi näyttää jäävän epämääräinen ”ajanhenki”, vaikka tätä ei välttämättä mainita nimeltä. Sen sijaan, että löytäisi musiikin, muiden taiteiden ja yhteiskunnan välisiä tarkkoja funktioyhteyksiä, lukija purjehtii musiikin historian läpi samaan tapaan kuin museokävijä: hän voi parhaimmillaankin vain ihastella musiikin suuria saavutuksia (ja siinä sivussa muiden taiteiden samankaltaisuutta musiikin kanssa). Tyylihistoria on kaikessa estetisoivuudessaan varsin ankara ja rajoittava metodi: pyrkiessään niputtamaan kaiken yhtenäisten tyylinimien alle, sillä on vaikeuksia suhtautua musiikin poikkeusilmiöihin. Pyrkimys ristiriidattomuuteen ja yhdenmukaisuuteen voi joskus johtaa epäjohdonmukaiseen ajatteluun. Ranta kirjoittaa suhteellisen paljon tekstiä todistaakseen impressionismin suurta merkitystä 1900-luvun alun musiikkikulttuurissa, mutta lopulta hän päätyy siihen, että oikeastaan vain Debussy oli impressionismin varsinainen edustaja (ks. Ranta 1933, 216–217).

Voisiko ratkaisu siis löytyä täysin vastakkaisesta tarkastelutavasta: säveltäjät nähtäisiin rajuksi, ainutlaatuisiksi yksilöiksi eikä yritettäisikään mahduttaa heitä rajoittavien tyylinimikkeiden alle.

Tämä käsitys tekee tietenkin oikeutta valittujen säveltäjien subjektiivisuudelle, mutta se jättää myös auki monia yleiseen kulttuuriin liittyviä kysymyksiä, joihin tyylihistorialla on antaa valmis vaikkakin yksipuolinen vastaus. Voidaan myös kysyä, onko mahdollista tavoittaa kenenkään säveltäjän yksilöllisyyttä pelkän kielen ja kirjoittamisen avulla, kun kuitenkin joudutaan esittämään yleistyksiä tämän yksittäisen säveltäjän tuotannosta. Ja kun kohteeksi on valittava vain yksi säveltäjä tai rajallinen joukko säveltäjiä, on suuri houkutus nostaa heidät aikakauden johtaviksi nimiksi ja samalla kuitenkin esittää epäsuoria yleistyksiä aikakauden musiikkikulttuurista ylipäänsä.

Ensyklopedistit vastaan skeptikko

Suurin osa aineistostani koostuu uuden musiikin perustietouden esittelystä. Lehdet julkaisivat sekä suomalaisten kirjoittajien alkuperäistekstejä (esimerkiksi matkakirjeitä) että vieraista kielistä käännettyjä raportteja.

En ole tätä artikkelia varten tutkinut systemaattisesti, miten ja milloin uuden musiikin säveltäjät ja ilmiöt tulivat suomalaiseen musiikkikirjoitteluun. Tätä tarkoitusta varten tarvittaisiin laajempi aineisto kuin mikä minulla on ollut käytössäni, ja lisäksi olen epäileväinen kirjallisen aineiston todistusvoimasta, kun tutkitaan jonkin säveltäjän tunnetuksi tuleamista Suomessa: musiikkipiireissä on voinut olla puhetta kyseisestä säveltäjästä jo paljon ennen kuin hänen nimensä ilmestyi julkiseen kirjoitteluun. Joka tapauksessa Debussyn nimi mainitaan Martin Wegeliuksen musiikinhistoriateoksen suomennoksessa (1904), ja seuraavina vuosina suomalaisissa musiikkilehdissä kirjoitettiin erityisesti Richard Straussista ja Max Regeristä. Perusteellisia yleiskatsauksia ja säveltäjäesittelyitä harrastettiin 1920-luvulta alkaen, kunnes 1930-luvun kiistat atonaalisuudesta – yhdessä Rannan edellä käsitellyn kirjan kanssa – tietystä miehestä huipensivat käsiteltävänä olevan aikakauden kirjoittelun.

Suomalaisissa musiikkilehdissä (*Suomen musiikkilehti*, *Musiikkitieto*) esiteltiin 1920- ja 30-luvuilla paljon ranskalaista musiikkikulttuuria (Les Six, Stravinsky, Ravel) mutta myös muun muassa Unkarin uutta

musiikkia. Lähteet olivat lähinnä saksankielisiä. Esimerkiksi Martti Turusen perusteellinen kirjoitus ”Six” (1930) tukeutuu belgialaisen musiikkitieteilijän Paul Collaerin saksaksi ilmestyneeseen artikkeliin sekä Riemannin musiikkitietosanakirjaan. Viimeksi mainitun kirjan käyttäminen lähteenä kertoo tällaisten uuden musiikin esittelykirjoitusten tietokäsityksestä yleensäkin. Kirjoitukset perustuivat ensyklopediseen tietokäsitykseen: tieto oli näille kirjoittajille tosiasiatietoa, perustietoa ja kansanvalistusta – ja samalla varmaa ja luotettavaa. Heidän artikkelinsa eivät pyrkineet shokeeraamaan tai naurattamaan lukijoitaan uuden musiikin ilmiöillä: niiden tarkoitusperät olivat vanhat ja vakavat.

Täysin toisenlaista otetta uuteen musiikkiin edusti Heikki Klemetti artikkelini alussa siteeraamassani artikkelissaan ”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden”. Klemetin mukaan ”on kokeiltava, mutta myös koeteltava näitä kokeiluja kriittisesti”. Klemetin mielestä näyttää valitettavasti siltä, että kaikinpuolinen ”koettelu” ei ole vielä mahdollista. Yhtäältä on olemassa ”vaisto, joka sanoo tällä alalla, mikä on totuus”. Mutta toisaalta vankka teoreettinen tieto puuttuu ja näyttää olevan jopa mahdotonta 1930-luvun vaihteen tilanteessa. ”Jospa näkisimme kahdensadan vuoden päästä ilmestyneitä sointuoppeja!” Ne olisivat Klemetin mukaan kehittyneempiä kuin ”tämänpäiväiset”. (Klemetti 1930, 32–33.)

Klemetti on leimattu monesti Krohnin kaltaiseksi uuden musiikin jarrumieheksi. Epäilemättä hän osasi kriitikkona lausua piikkäitä kommentteja Suomessa esitetyistä uusista sävellyksistä, mutta hänen yleisluontoisemmat kirjoituksensa eivät anna kuvaa yksipuolisesta konservatiivista. Teoksensa *Musiikin historia* toisessa osassa (1926) Klemetti katsoo, että musiikissa ei ole toistaiseksi saatu aikaan mitään merkittäviä uudistuksia, mutta viisitoista vuotta myöhemmin ilmestynyt kirjoitus ”Muutama mielite atonalismista” (1941) antaa kirjoittajastaan liberaalimman kuvan. (Tämäkin artikkeli on ilmestynyt nimettömänä, mutta oletan, että kirjoittaja oli Klemetti.) Kirjoittaja ei hyväksy ruotsalaisen kriitikon Wilhelm Peterson-Bergerin atonaalisuusvastaisuutta, vaan atonaalisten teosten joukossa saattaa olla ”normaaliakin musiikkia”, kunhan ”korva tottuu”. Musiikin pohjana

oli Klemetinkin uskomuksen mukaan ”luonto”, mutta – kuten olen väitöskirjassani pyrkinyt tarkemmin osoittamaan – tämä luonto oli evoluutiossa muodostunutta ihmisen psykofyysistä luontoa. Kehitys oli mahdollista, mutta kaikki ei käynyt laatuun.

Viime kädessä Klemetti oli eräänlainen tietoskeptikko suhteessaan uuteen musiikkiin. Jatkuvasti esiin tulevat ja yhtä nopeasti katoavat uudet suuntaukset ja nimet aiheuttivat hänessä hämmennystä. Hän uskoi, että aikakauden ihmiset eivät olleet vielä kykeneviä arvioimaan asiaa kriittisesti ja syvällisesti: vasta tulevaisuus saattoi tuottaa teorioita, jotka selittävät uutta musiikkia ja jotka oletettavasti ovat hienompia kuin Klemetin aikakauteen mennessä syntyneet.

Nykyään puhutaan usein kriittiseen sävyyn musiikintutkimuksen ja musiikkikirjoittelun ”positivistisuudesta”. Mielestäni tätä kritiikkiä on joskus esitetty hatarin perustein, mutta uuden musiikin ensyklopedistien kohdalla voi puhua yhdestä positivismin versiosta: heille uusi musiikki oli olemassa kohteena, josta saattoi eritellä luotettavaa perustietoutta. Uuden musiikin olemus oli sen olemisen objektina.

Klemetin ote uuteen musiikkiin oli täysin päinvastainen: hän pohti kriittisesti tiedon mahdollisuutta ylipäänsä. Säveltäjät ja suuntaukset tulivat ja menivät, mutta kriittinen ja syvällinen teoreettinen tieto odotti löytäjänsä vasta tulevaisuudessa.

Ensyklopedistien ja Klemetin välillä vallitsi hieman samantapainen asetelma kuin positivismin ja idealismin välillä. Ensyklopedistien tieto oli vain näennäisesti arvovapaata. He tekivät – ehkä huomaamattaan – suuria valintoja esitellessään tiettyjä säveltäjiä ja ilmiöitä ja jättäessään toisia käsittelemättä. Omaan tietokykyynsä nähden heillä ei ollut juuri mitään sanottavaa. Klemetti etsi uudesta musiikista mielekästä ideaa löytämättä sitä luultavasti koskaan elämänsä aikana. Tuloksena oli yleinen skeptisyys sen suhteen, että sillä hetkellä voitaisiin tietää jotain merkittävää uudesta musiikista. Kun ajatellaan, että ”Velvollisuutemme ’uuteen musiikkiin’ nähden” ilmestyi samoihin aikoihin kuin ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus”, ”Musiikin toonaalisuusprobleema” ja Krohnin atonaalisuus-hakusana, niin Klemetin artikkeli voidaan nähdä myös kannanotoksi konservatiivisiin, radikaaleihin ja relativistisiin näkemyksiin.

Mitä voimme oppia näkemysten runsaudensarvesta?

Kirjoittelu, säveltäminen ja esittäminen. Musiikkikirjoittelun tutkiminen ei synnytä kaikissa musiikki-ihmisissä pelkästään positiivisia mielikuvia. Usein kuulee kysyttävän, miksi musiikkikirjoituksia kannattaa tutkia: miksi ei tutkita ”itse” musiikkia, joka sentään on paljon kiinnostavampi ja puhuttelevampi ilmiö kuin musiikkia koskevat tekstit? Tässä yhteydessä on mahdollista ottaa kantaa vain lyhyesti kritiikkiin, joka lienee tuttua kaikille musiikkikirjallisuuden tutkijoille.

”Mitä on musiikki ’itsessään?’” ”Onko olemassa sellaista ilmiötä kuin musiikki ’itsessään?’” Nämä kysymykset menevät tämän artikkelin päämäärien ulkopuolelle, mutta musiikkikirjoitusten tutkija voi perustella tarkastelutapaansa suhteessa näihin kysymyksiin. Musiikkikirjoitusten tutkiminen ei kerro pelkästään siitä, miten kirjoittelu on ontunut käytännön perässä, vaan musiikkia koskeviin teksteihin sisältyvät periaatteelliset käsityskannat voivat paljastaa käytännön musiikkiin – niin säveltämiseen, esittämiseen kuin kuunteluun – sisältyneitä oletuksia ja ajattelutapoja. Tämä ei koske vain niitä tapauksia, joissa säveltäjä tai esittäjä on itse kirjoittanut musiikista, vaan kirjoituksissa esitetyt näkemykset voidaan tulkita yleisiksi ideoiksi, jotka kertovat siitä, mitä musiikki oli – tai saattoi olla – menneisyydessä eläneille ihmisille. Musiikkikirjoitusten tutkija voi esittää vastaväitteen siihen kysymykseen, miksi hän ei kohdistanut tutkimustaan suoraan musiikkiin ”itseensä”. Kirjallisten tekstien tutkija voi perustellusti väittää vastaan, että sellaisen tutkimuksen, joka kohdistuu musiikkiin ”itsessään”, pitää ottaa vaari musiikkia koskeneista käsityksistä: musiikkiin liitetyt kirjalliset ideat voivat paljastaa jotain siitä, miten musiikkiin oli menneen aikakauden perspektiivistä mahdollista suhtautua.

Näkemyksen runsaudensarvi. Tutkittavan aineiston periaatteelliset näkemykset uudesta musiikista ja sen kirjallisesta tarkastelusta ovat moninaisia ja toisistaan suuresti poikkeavia. Tässä yhteydessä on jouduttu jättämään pois monia kiinnostavia erilliskysymyksiä, muun muassa termien ”oikeisto”, ”vasemmisto” ja ”bolshevismi” liittäminen uuteen musiikkiin. Samoin kysymys uuden musiikin kaanonista on täytynyt jättää käsittelemättä: on päivänselvää, että käsitykset siitä, ketkä

ja mitkä ovat uuden musiikin keskeisiä säveltäjiä, teoksia ja ilmiöitä, ovat olleet eri vuosikymmenillä erilaiset. 1920-luvun perspektiivistä keskeisiä 1900-luvun säveltäjiä olivat epäilemättä jossain määrin toiset henkilöt kuin sanokaamme 1960-luvun tai 2010-luvun näkökulmasta. Nämä ja monet muut kysymykset ansaitsevat omia tutkimuksiaan.

Kaikki edellä käsitellyt auktorit olivat merkittäviä uuden musiikin tutkijoita ja esittelijöitä – myös Krohn, jonka konservatiiviset kirjoitukset ovat kokeneet kovia 1960-luvun vaihteen jälkeen.

En voi ottaa tässä artikkelissa kantaa siihen kysymykseen, kuinka laajojen piirien kannattamia eri näkemykset uudesta musiikista olivat. Sen sijaan olen etsinyt aineistostani toisilleen vastakkaisia ideoita, suorastaan äärimmäisiä käsityksiä uudesta musiikista. Näiden käsitysten valossa suomalainen kirjoittelu näyttää kuin runsaudensarvelta, jossa – kärjistäen sanottuna – kaikille mahdollisille näkemyksille löytyi kannattaja. Tämä runsaudensarvi sisältää ainakin kaksi toisistaan eroavaa ulottuvuutta.

Ensinnäkin kirjoittajilla oli toisistaan poikkeavia käsityksiä uutta musiikkia koskevan tietämisen tavoista ja perusteista. Krohnin, Ringbomin, Diktoniuksen ja Klemetin ote uuteen musiikkiin oli enemmänkin pohdiskelleva kuin tosiasiatietoon pureutuva. Jokainen heistä harjoitti omanlaistaan kontemplaatiota. Krohn pyrki tieteelliseen otteeseen: hän perusti atonaalisuuskritiikkinsä ihmisen psykofyysisiin ominaisuuksiin, joita hän tosin tarkasteli epämääräisesti ja enemmän filosofisella kuin empiirisellä tasolla. Ringbomin ja Diktoniuksen tekstit olivat nuorten säveltäjien julistusta. Siinä missä Ringbom tukeutui musiikinteoriaan (Riemann, Schönberg), palasi Diktonius 1800-luvun filosofiaan: näyttää siltä, että viime kädessä intuitio oli se voima, joka vei Diktoniuksen varhaisten kirjoitusten mukaan musiikkia eteenpäin, oli kyseessä sitten ”ijäisen nuoruuden pyhä perkele” tai ”innoituksen meri”. Klemetin tietoskeptisyys on merkittävä vastakohta musiikin asiatietoja etsineille kirjoittajille, tosin näidenkin kirjoittajien kannat poikkesivat toisistaan. Ranta halusi sulauttaa uuden musiikin ilmiöt tasapainoiseksi tyylihistoriaksi, Pingoud’n kirjoitukset olivat esseisiä, jossa vapaa kirjoitustapa kohtasi uuden musiikin ainutlaatuiset suuret säveltäjät. Vihdoin ensyklopedistiset kirjoittajat valitsivat joukon

”pieniä” tosiasioita siitä informaation massasta, josta aikakauden kirjoittajat tekivät valintojaan.

Toiseksi voidaan kysyä, miksi periaatteellisten näkemysten kirjo ylipäänsä oli näin laaja ja moninainen. Taustalla on täytynyt olla suuri hämmennys sekä uusien musiikki-ilmiöiden että uusien lähestymistapojen edessä. 1900-luvun alun uudenlaiset suuntaukset, kokeilut ja vallankumoukset ovat olleet epäilemättä hämmäntävä ilmiö kaikkialla. Helsingiläiset muusikot ja musiikinkuuntelijat saattoivat tutustua omakohtaisesti uusiin virtauksiin vain tipoittain, jos tilannetta verrataan Keski-Eurooppaan. Helsingin ulkopuolella mahdollisuudet olivat (ehkä Viipuria lukuun ottamatta) vielä heikommalla, ja monet säveltäjät, teokset ja suuntaukset tulivat Suomeen itse asiassa nimenomaan kirjoittelun kautta – ja kirjoittelun lähteinä olivat usein ulkomaiset tekstit tai ulkomaanmatkoilla saadut kuunteluelämykset, usein varmasti myös partituurien lukeminen.

Uutta musiikkia koskenut varhainen suomalainen keskustelu on kytkettävä myös musiikkikirjoittamisen tilanteeseen. Ei vain uusi musiikki, vaan myös musiikista kirjoittaminen (erityisesti suomen kielellä) oli suhteellisen uutta Suomessa – lukuun ottamatta musiikkikritiikkiä ja musiikkiin kohdistunutta muuta sanomalehtikirjoittelua. Kirjallinen välienselvittely uuden musiikin kanssa on taatusti ollut suuri ponnistus suurimmalle osalle tässä käsitellyistä musiikkikirjoittajista. Esimerkiksi tyylihistoria, musiikkiakustiikka, Riemann ja ulkomaiset musiikkilehdet olivat uuden musiikin ”itsensä” rinnalla uusia kokemuksia suomalaisille kirjoittajille.

Lähteet

Adler, Guido 1911. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Adler, Guido 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Adler, Guido (toim.) 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt.

Adorno, Theodor W. 1975 [1948]. *Philosophie der Neuen Musik*. (Gesammelte Schriften, Bd. 12.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bücken, Ernst. *Führer und Probleme der Neuen Musik*. Köln: Verlag P. J. Tonger.

Diktonius, Elmer 1917. Säveltäjän työ. *Kevättervehdys: Suomen Sosialidemokraattisen puolueen kevätjulkaisu*.

Haapanen, Toivo 1924a. Finnen. Guido Adler (toim.) *Handbuch der Musikgeschichte*, 995–1001.

Haapanen, Toivo 1924b. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte*. Helsingfors: Helsingin yliopiston kirjasto.

Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosoofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Klemetti, Heikki 1916–26. *Musiikin historia I-II*. Porvoo: WSOY.

Klemetti, Heikki [H. K.] 1930. Velvollisuutemme ”uuteen musiikkiin” nähden. *Suomen musiikkilehti* 3/1930, 31–33.

Krohn, Ilmari 1899a. *Über die Art und Entstehung der geistlichen finnischen Volksmelodien in Finnland*. Helsinki: Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft.

Krohn, Ilmari 1899b. *Sävelten alalta. Kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsinki: Otava.

Krohn, Ilmari 1911–37. *Musiikinteorian oppijakso I-V*. Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1924. Oopperaprobleemi. *Suomen musiikkilehti* 9/1924, 162–167.

Krohn, Ilmari 1931. Atonaalisuus. *Iso tietosanakirja*, osa I. Helsinki: Otava.

Kurt, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin: Max Hesses Verlag.

Linnala, Eino 1978 [1938]. *Yleinen musiikkioppi I*. Yhdeksäs painos. Jyväskylä: Gummerus.

Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II. Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.

Mersmann, Hans 1928. *Die moderne Musik seit der Romantik. (Handbuch der Musikwissenschaft.)* Wildpark-Potsdam. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Muutama miete atonalismista.. – *Suomen musiikkilehti* 1/1941, 7.

Pingoud, Ernest 1995 [1923]a. Nykyhetken saksalainen musiikki. Ernest Pingoud. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. (Pingoud'n tekstien suomennos Seppo Heikinheimo.) Helsinki: Gaudeamus, 181–183.

Pingoud, Ernest 1995 [1923]b. Ranskan uusi musiikki. Ernest Pingoud. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. (Pingoud'n tekstien suomennos Seppo Heikinheimo.) Helsinki: Gaudeamus, 187–190.

Pingoud, Ernest 1995 [1923]c. Uusimmat virtaukset venäläisessä musiikissa. Ernest Pingoud. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. (Pingoud'n tekstien suomennos Seppo Heikinheimo.) Helsinki: Gaudeamus, 191–196.

Ranta, Sulho 1929a. Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus! *Tulenkantajat* 16/1929, 259–260.

Ranta, Sulho 1929b. Quo usque tandem. *Tulenkantajat* 21/1929, 351–352.

Ranta, Sulho 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.

Ranta, Sulho 1946 [1943]. Mitä on sinfonia? *Sävelten valo ja varjoja. Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY, 227–232.

Ranta, Sulho 1950–56. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet I-II*. Jyväskylä: Gummerus.

Ringbom, Nils-Eric 1932a. Musiikin tonaalisuusprobleema I. Tonaalisuutta – atonaalisuutta, ei kumpaakaan – vaiko kumpaakin. *Tulenkantajat* (näytenumero 1).

Ringbom, Nils-Eric 1932b. Musiikin tonaalisuusprobleema II. Tonaalisuus – atonaalisuus – ulkotonaalisuus. *Tulenkantajat* (näytenumero 2).

Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosiatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.

Sarjala, Jukka 1990. *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä 1918–1930*. Turku.

Turunen, Martti 1930. ”Six”. *Suomen musiikkilehti* 9–10/1930, 129–131.

Uusi musiikki. *Suomen musiikkilehti* 1–2/1930, 21.

Vainio, Matti 1976. *Diktonius. Modernisti ja säveltäjä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Wegelius, Martin 1893. *Hufvuddragen af den västerländka musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar III*. Helsingfors: Holm.

Abstract

Matti Huttunen

The Modernism of the 1920s as a Subject of Research

The modernism of the 1920s is an established concept in the historiography of music in Finland. It refers mainly to three composers (Väinö Raitio, Aarre Merikanto, and Ernest Pingoud) and their radical works, which did not gain any wide recognition in the 1920s. Ideas and conceptions about this period began to take shape before World War II, but it was not until the 1960s that people awoke to the earlier neglect of Finnish modernism. The premiere of Aarre Merikanto's (1893–1958) opera *Juha* (1920–22[–23]) in 1959 was followed by several books and articles, which elucidated the work of modernist composers and the return of Raitio and Merikanto to a more conventional idiom in the 1930s. The first academic dissertations on 1920s Finnish modernist music were published in the 1970s, but many details of that era still remain obscure and questions still abound.

Abstract
Timo Virtanen

Dinosaur and Chameleon—Jean Sibelius in the 1920s

Discussion about stylistic features and stylistic development in Sibelius's oeuvre has often been based on an idea of three style periods: 1) a "nationalist" or "Kalevala-Romantic" (in his 1960 study on Sibelius's piano music, Erik Tawaststjerna used the characterization "romantic-realistic") period of his youth, 2) "classicist" middle period, and 3) a "universal" late period (Tawaststjerna: "the peak and final point of the classicist development line"). This division into style periods has been discussed primarily in relation to Sibelius's orchestral works, and specifically to his symphonies and tone poems. As Tawaststjerna wrote, "Sibelius's line of development is primarily determined by his large orchestral works. It is also meaningful to assume that it is mirrored, at least in some form, in his other oeuvre." The central position of Sibelius's symphonic works in discussions about style becomes also evident from the title used on the Sibelius webpages (www.sibelius.fi): "the oeuvre in the 1920s: symphonic unity."

But did Sibelius's stylistic development proceed exclusively or specifically towards a "synthesis" in the late works? Can Sibelius's oeuvre in the 1920s actually be characterised comprehensively by the words "symphonic unity?" In my article, I want to ask and attempt to consider whether the development in Sibelius's music in the 1920s—taking into account the musical genres more broadly—was directed towards a stylistic variety and diversity rather than a centripetal "synthesis" or "unity." Perhaps "symphonic unity," "universal style," or "synthesis" could characterize only certain stylistic dimensions in Sibelius's music in the 1920s, whereas the view as a whole is much more multifaceted and intricate. This view also might shed light on the interesting question concerning Sibelius's music vis-à-vis the modernistic trends in the 1920s.

I specifically discuss stylistic features appearing in works that may be characterized as "pastiche," certain influences of French music (especially "musique de salon"), and reactions to popular music (especially jazz) in Sibelius's music and its reception in the 1920s.

Abstract
Marjaana Virtanen
**Selim Palmgren's Piano Concerti in the Context of
the Romantic and Early Modern Concerto**

Selim Palmgren (1878–1951) was an internationally successful pianist-composer and a cosmopolite, who toured across Europe and the United States. Stylistically he can be placed among the core group of Finnish national romantic composers together with Jean Sibelius, Armas Järnefelt, Erkki Melartin, Toivo Kuula, and Leevi Madetoja. However, the stylistic trends of the 20th century left their mark on Palmgren's style, which may be considered a consequence of his international musical career: influences from, e.g., Impressionism, late Romanticism, and jazz are apparent in his output.

Palmgren was profoundly acquainted with international piano literature and its stylistic trends. This fact, combined with his virtuosity as a pianist, led to a pianistically smooth but original style of composing. He was able to incorporate external influences into his pianistic style remarkably well, which applies also to his five piano concerti, the cornerstone of his output. They were composed during a broad enough timespan—the first one in 1904 and the fifth in 1942—to reflect the various influences Palmgren felt during his career.

This article discusses Palmgren's piano concerti in the context of the Romantic and Early Modern piano concerto. The center of attention is the style of the concerti, on one hand, and the relationship between the soloist and the orchestra, on the other. Although the concertos are considered Romantic, they are located at the intersection of different traditions. An example is the stylistically eclectic fourth piano concerto, which Palmgren composed in the United States and which was—at the time of its first performances—considered surprising with regard to thematic material, harmony, and form.

The core of Palmgren's rather eclectic style is sometimes difficult to perceive, as it includes components such as Finnish folk music, national Romanticism, late Romanticism, Chopin- and Liszt-style influences, Impressionism, and Gershwin-style jazz. In fact, the eclecticism itself

seems to form the stylistic core of some of Palmgren's compositions. In his piano concerti, however, he never completely detached himself from the tradition of the Romantic concerto—not even in the fourth concerto, characterized by “Nordic Impressionism”, the eclectic combining of Impressionism, and national tones. Rather than being a stylistic innovator, Palmgren was a pioneer in creating functional and pianistically original literature for piano—something that did not yet exist in Finland during his career.

Abstract

Ville Urponen

**Finnish Organ Music in the 1920s—Safely in the Bosom
of National Romanticism**

The second decade of the twentieth century was a very fruitful period for Finnish organ compositions. The next decade was a serious step backwards, however: it saw only a handful of important organ compositions being written, and most of those were for liturgical purposes. Finnish organ music was largely conservative, probably because almost all composers who wrote for the organ worked for churches.

All in all, the 1920s were a kind of pause between the first fruitful decade of Finnish organ music and the very active and progressive decade of the 1930s. One reason for the lack of activity was, there weren't organists who encouraged Finnish composers to compose new organ music; and those composers who were organists themselves played their own music only on irregular occasions, and hardly ever played music of their colleagues. Because there was little reception history among either critics, the public, or organists themselves, new Finnish organ music of that time remained unknown by everyone.

“Modernist” organ compositions of the 1920s came from composers who had no close relationship with any church (Sulho Ranta and Väinö Raitio) or only a vague one (Heikki Klemetti). One of the most important Finnish organ compositions, Raitio's *Legend* Op. 23 No. 1 (1922–23), is a dreamlike fantasy showing Raitio's keen interest in Impressionism and Expressionism. Ranta's *Prelude, Choral (con variazioni) & Fugue* comes from his student period, and it becomes more radical as it proceeds. Its form is traditional, but Ranta uses “wrong” notes to achieve a modernist effect. Heikki Klemetti wasn't a professional composer, but his sometimes amateurish view on composing often generated interesting results. Although its name could suggest something else, Klemetti's *Toccata romantica* gets its model from neoclassicism, at that time quite a new thing in Finnish music.

Abstract

Annikka Konttori-Gustafsson

**Ernest Pingoud's Songs and Piano Pieces
—A Journey into Rarities and Findings**

Ernest Pingoud (1887–1942) is known as a champion of musical modernism in Finland in the 1920s. He was born in St. Petersburg into a multinational family with French and German roots. After extensive musical studies at the St. Petersburg Conservatory and in Germany, as well as studies on other subjects (including German literature at several universities in Germany), he emigrated to Finland in 1918 and married Nina Rosenlew. Pingoud's modernism—especially forceful in his orchestral works—was strange given the state of tension after the Civil War in Finland. However, the reception of his compositions was not entirely negative.

This article concentrates on a little-known part of Pingoud's output: songs belonging to the category of Lieder and solo piano pieces. These include manuscripts found by the author, thus presenting for the first time the repertory in as complete a form as possible (many compositions are known to remain missing). Pingoud composed almost all the songs and piano miniatures known up to now during his marriage to Rosenlew, from 1918 to 1926. Those years were in general very productive in Pingoud's career, with several composition concerts in Helsinki and one also in Berlin. The songs and the piano miniatures were not performed in those concerts, however, and even today they are rarities on programs. It is also rather difficult to find information about their early performances.

Pingoud was, even in his own opinion, fundamentally an orchestral composer. In his symphonic poems he refers to French or German idealist-symbolist texts. The world of the songs reveals a more intimate side of his creative work by using mostly Swedish poetry and themes referring to human relations. Some songs and piano miniatures are dedicated to Nina. In its late romanticism the musical language is less complicated than in the symphonic poems, even though the harmonies

here and there become colouristic, losing their traditional functions and emphasizing the inner tensions in an expressionistic manner.

The article discusses different manuscripts, biographical backgrounds, poems chosen for the songs and their themes, the somewhat unusual genre of some of the songs in relation to the rarity of their performances, Pingoud's relation to piano playing, and the reception of the repertoire as far as known. As a pianist this author has performed this repertoire as part of her research and regards it as a valuable part of Pingoud's original creative work.

Abstract

Tuire Ranta-Meyer

**Erkki Melartin, the Composition Teacher
of the Modernist Generation**

Composer and conductor Erkki Melartin (1875–1937) strongly influenced the musical life of Finland at the beginning of the twentieth century. He was a long-term director of a conservatory in Helsinki, today known as the Sibelius Academy. In addition, he was professor of composition there for twenty-five years, and nearly all Finnish-speaking composers of the 1920s and 1930s were his students. He thus had a significant influence among young composers and students during the years of evolving modernism.

The article examines Melartin's characteristics as a composition teacher through biographical sources, statements and descriptions given in various contexts by his students, and by himself. Melartin was an exceptional individual, both as a teacher and as a leader. He based his pedagogical ideas on positive methods: encouragement, appreciation of personal potential, and belief in the goodness in everyone and in everything. He was youthful, kind, and jolly, and created a confidential, friendly, and interested atmosphere around him. He did not choose to invest his time and effort only in the rising stars in composition, but held composition studies in high esteem and as a privilege for everybody in the quest of a deeper musicianship. As a result of this attitude, there was for instance an uncommonly large number of female composition students at the conservatory during his time.

Melartin had close connections to Central Europe, Scandinavia, and St. Petersburg, and he travelled regularly to Berlin, Vienna, Copenhagen, and Stockholm among other places in order to compose, to network, or to gather up-to-date influences. He was aware of the trends and tendencies in composition of his time. Because of his international activity, intellectual flexibility, and open-minded attitude to modern experiments in his own oeuvre, he was able to grasp the core ideas and deepest values in the compositions or exercises of his students. He supported students who were trail-blazers in Finland in

introducing modern composition techniques, and tried to keep their spirits high even in hard times and inspite of negative criticism. In his composition class works of Scriabin and Stravinsky were studied and discussed, and he did not avoid using Schoenberg's *Harmonielehre* as study material, when a student showed an interest in it.

Being in close interaction with the young radical Finnish composer generation was an advantage for Melartin, too. In discussions with and study of the works of, for instance, Ernest Pingoud, Elmer Diktonius, Sulho Ranta, and Väinö Raitio, he himself was well informed of the new ideas, compositional currents, and important phenomena in contemporary music. This was more or less an engine that helped to renew himself as a composition teacher.

Abstract

Hanna Isolammi

**Väinö Raitio's *Antigone* Op. 23,
an Outstanding Work of 1920s Finnish Modernism**

Väinö Raitio (1891–1945) was a Finnish modernist composer whose 1920s works consist mainly of tone poems for symphony orchestra. Raitio's early compositions were relatively well received by the critics and audience, until the first public performance of his three-part orchestral work *Antigone* Op. 23 (1921–1922). The highly negative reviews of *Antigone* caused Raitio to become viewed as a composer of abstruse and difficult style. In this article I briefly analyse the reviews of *Antigone*'s performance in 1922 in relation to the thematics, form, orchestration, and harmony of the work.

Antigone was premiered in 1922 by the Helsinki Philharmonic Orchestra and conductor Toivo Haapanen. The music critics were unanimously of the opinion that *Antigone* was not a step forward on Raitio's development as a composer. The work was referred to as too modern, too complicated, too homogenous, and even “cacophonous”. Tone color was said to detract from other musical parameters.

The analysis shows that *Antigone*'s thematic organization is highly uniform; nearly all the themes and motifs in the work have the same core motif as a basis. There is no gradual thematic development—variation is mostly done by using changes in tone color. In addition, *Antigone*'s overall form is problematic. The work consists of three primarily slow parts, all of which have their own unique form. None of the three parts conform to established musical paradigms based on development and recapitulation to which audiences were accustomed. This made for an arduous listening experience.

Antigone's harmony is very dissonant, and builds up in a linear way. Also, the harmony does not function in a form-creating sense, but as another aspect of tone color. The instrumentation is multilayered and requires a large, late romantic style orchestra with a strong brass section and enough strings to balance it. Unfortunately, the Helsinki

Philharmonic at the time did not have the number of string players required, so the performance probably suffered from a significant lack of balance. During the 1920s in Finland the most venerable forms of music were based on symphonic tradition, and Raitio's distinctive and imaginative way of using tone color combinations as the main parameter was viewed as deliberate dandyism or decadence.

Antigone has traits of both French impressionism and the expressionism of Russian composer Alexandr Scriabin. The uniform themes, unique form, dissonant harmony, and thick orchestration cause lack of contrast, which may have given the composition its reputation of being difficult to understand. Reviews of Raitio's *Antigone* in the course of time show that its modernistic style has become less difficult for modern audiences to approve. This may be partly because some of the well-known contemporary composers in Finland nowadays use a timbre-centric approach comparable to Raitio's. Today *Antigone* is considered one of Raitio's finest orchestral works, if not his most important.

Abstract
Matti Huttunen

**The Image of International New Music in Finnish
Writing about Music before World War II**

The article focuses on Finnish writing on music before World War II; it aims to elucidate the variety of ideas concerning international new music. These ideas can be reduced to three central dimensions:

- 1) Conservatism (Ilmari Krohn), radicalism (Elmer Diktonius), and relativism (Nils-Eric Ringbom) formed the three attitudes towards the progressive nature of new music.
- 2) Style history (Sulho Ranta) offered a way to organise the field of new music. On the other hand, some authors (especially Ernest Pingoud) believed in the independent and individual nature of the central composers of the era.
- 3) Heikki Klemetti was a proponent of a strong scepticism about the possibilities of gaining meaningful knowledge about the latest musical phenomena.

In contrast to Klemetti, a number of authors published articles that gave information about new music in an encyclopaedic manner. These approaches to new music form a kind of a three-dimensional system of coordinates, which gives us one instrument for understanding Finnish music of the 1920s and 1930s and judgements about the works of such composers as Aarre Merikanto, Väinö Raitio, or Uuno Klami. Statements about international and Finnish new music were based on well-reasoned trains of thought, but they stemmed from the restricted perspectives of their authors. Studying texts of the past can help us to understand how the images of different composers have evolved; at the same time, we can find new ways of thinking that can be useful when analysing the works of the period in question.

Kirjaintyytit
Benton Modern Two
Monosten

Paperit
Munken Pure Rough 150 g/m²
Munken Pure 300 g/m²