

15

DocMus-töhtöriskoulun
julkaisuja

ILMARI KROHN: TUTKIJA, SÄVELTÄJÄ, KOSMOPOLIITTI

*Toimittaneet Markus Mantere,
Jorma Hannikainen ja Anna Krohn*



FT MARKUS MANTERE on musiikin historian professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen tutkimusprofiilinsa on laaja-alainen – siihen kuuluu julkaisuja musiikkitieteen oppihistoriasta Suomessa, klassisen musiikin 1800-luvun kulttuurihistoriasta, musiikin filosofiasta ja kriittisestä teoriasta. Mantereen viimeisin tutkimushanke käsittelee suomalaisen pianonsoiton historiaa.

YLIOPISTONLEHTORI, MUT JORMA HANNIKAINEN on valmistunut kanttori-urkuriksi 1977 ja on tämän jälkeen suorittanut kuoronjohdon diplomitutkinnon 1988. Väitöskirja *Suomeksi suomalaisten tähden. Kansankielisen tekstin ja sävelmän suhde Michael Bartholdi Gunnæruksen suomenkielisessä Officia Missæ -introituskokoelmassa (1605)* tarkastettiin 2006. Tämän jälkeenkin Hannikaisen tutkimuskohteena ovat olleet erityisesti suomalaiset reformaatioajan liturgiset nuottikäsikirjoitukset. Pitkän kanttorin uran jälkeen Hannikainen on ollut vuodesta 2007 Sibelius-Akatemian palveluksessa, mm. Kirkkomusiikki ja urut -aineryhmän johtajana 2012–2018.

ANNA KROHN on valmistunut filosofian maisteriksi Helsingin yliopistosta 1980 ja toiminut erilaisissa taidehallinnon tehtävissä. Hän on ollut Sibelius-Akatemian palveluksessa 1989–2013 viestinnässä, sävellyksen ja musiikinteorian osaston amanuenssina ja tuottajana. Hän on ollut kansainvälisen Maj Lind -pianokilpailun pääsihteeri 2002, 2007 ja 2012, kansainvälisen Jean Sibelius -viulukilpailun pääsihteeri 2010, kansainvälisen Jean Sibelius -kongressin pääsihteeri 1995, 2000, 2015 ja 2020 sekä Sibelius-Akatemian ensimmäisen ja toisen promootion pääsihteeri 1997 ja 2003. Anna Krohn oli vuonna 2015 järjestetyn Jean Sibeliuksen 150-vuotisjuhlavuoden pääsihteeri. Hän on Ilmari Krohnin pojanpojantytär.

ILMARI KROHN: TUTKIJA, SÄVELTÄJÄ, KOSMOPOLIITTI

15

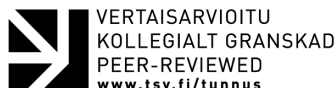
DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja

ILMARI KROHN: TUTKIJA, SÄVELTÄJÄ, KOSMOPOLIITTI

*Toimittaneet Markus Mantere,
Jorma Hannikainen ja Anna Krohn*



*Vuonna 2020 juhlimme sitä, että Sibelius-Akatemiasta valmistuivat ensimmäiset musiikin tohtorit
30 vuotta sitten. Tämä julkaisu on osa juhlavuoden tarjontaa.*



ILMARI KROHN: TUTKIJA, SÄVELTÄJÄ, KOSMOPOLIITTI

Toimittaneet Markus Mantere, Jorma Hannikainen ja Anna Krohn

Graafinen suunnittelu
BOND Creative Agency

Taitto
Markus Virtanen

Kansi
Jan Rosström

Kannen kuva
Ilmari Krohn noin 40-vuotiaana, kuvaaja tuntematon. SKS, KiA, Ilmari Krohnin henkilöarkisto.

Painopaikka Hansaprint

ISBN 978-952-329-144-7 (nidottu)

ISSN 2341-8257 (nidottu)

ISBN 978-952-329-145-4 (PDF)

ISSN 2341-8265 (PDF)

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-145-4>

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15 / DocMus Research Publications 15

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä kirjoittajat

Helsinki 2020

Sisällys

- 7 Ilmari Krohnin monta musiikillista elämää
Markus Mantere
- 13 Musicology old and new
Bojan Bujic
- 33 Krohn ja Riemann
Matti Huttunen
- 55 Hengellisistä kansansävelmistä psalmilauluun – painopisteen
muutos Ilmari Krohnin kirkkomusiikkia käsitelleessä
tutkimustyössä
Samuli Korkalainen
- 89 Ihanteellinen konserttiyleisö ja taidemaailman viholliset –
Ilmari Krohnin toiminta päivälehtikriitikkona
Vesa Kurkela
- 109 Ilmari Krohnin tie väitöskirjaan
Heikki Laitinen
- 135 Ilmari Krohn Leipzigissa 1886–1890
Martti Laitinen
- 167 Musiikin eettinen arvo Ilmari Krohnin ajattelussa
Markus Mantere
- 187 Kansanmusiikki, runokieli ja iskuala: Ilmari Krohnin rytmiteorian
alkuvaiheet
Erkki Pekkilä

- 213 Ilmari Krohn, musiikkitieteen ensimmäinen professori Suomessa –
tieteellinen merkitys, vaikutus ja asema
Eero Tarasti
- 235 Classification of Algerian melodies collected in Biskra by Béla
Bartók, inspired by Ilmari Krohn's system
Mehdi Trabelsi
- 249 Georges Houdard ja Ilmari Krohn, kaksi yliopistomusiikkitieteen
tienraivaajaa: ystävyyttä symbolisten rajojen ja oppiriitojen yli,
1900–1912
Helena Tyrväinen
- 285 Ilmari Krohnin Sibelius-tutkimukset (1942 ja 1945/46)
Risto Väisänen
- 300 Abstracts in English (englanninkieliset tiivistelmät ja
kirjoittajaesittelyt)

Ilmari Krohnin monta musiikillista elämää

MARKUS MANTERE

Ilmari Krohn (1867–1960) oli suomalaisen musiikkielämän suurmies, joka jätti pitkän elämäntyönsä kautta valtavan jäljen eri alueille. Erityisesti hänet muistetaan musiikintutkimuksen pioneerina, joka miltei yksinään perusti tuon alan Suomeen. Krohnin saksankielinen väitöskirja hengellisistä kansansävelmistä valmistui alkuvuodesta 1898, mutta koska yliopistossa ei ollut vielä olemassa koko musiikkitieteen oppiainetta eikä Suomessa muodollisesti päteviä asiantuntijoita arviomaan Krohnin työtä, väitteleminen tapahtui vasta huhtikuussa 1899 Robert Kajanuksen toimiessa vastaväittäjänä. Seuraavaa musiikkitieteen väitöstä, Krohnin oppilaan Armas Launiksen (1884–1959) runolaulua käsittelevää väitöskirjaa saatiin odottaa yli vuosikymmenen.

Heti väitöstään seuraavana vuonna, vielä toimiessaan Tampereella Aleksanterin kirkon urkurina, Krohn aloitti myös yliopistolla tuntiopettajana musiikkitieteen dosentin ominaisuudessa. Tarkastellessa musiikkitieteen oppiaineen opetustarjontaa 1901–1920, on helppo nähdä Krohnin pyrkimykset kohti varsinaista tutkinto-ohjelmaa, joka sitten syntyikin vuonna 1923. Opiskelijoiden määrä kasvoi vuosi vuodelta, ja heidän joukostaan löytyy paljon myöhemmin säveltäjänä tai muusikkona kannuksensa luoneita henkilöitä. Krohn ei opettajana koskaan tyytynyt toistamaan vanhaa, vaan lähes joka vuosi kurssit yliopistolla olivat uusia ja niiden aihepiirit vaihtelivat oopperan historiasta akustiikkaan, Robert Schumannin musiikkiin, musiikkianalyysiin ja moneen muuhun aihepiiriin.

Ottaen huomioon Suomen musiikkitieteen ensimmäisten vuosikymmenien painotukset on kenties yllättävää, että kansanmusiikki – Krohnin itsensä ensimmäinen tutkimusalue – on opetustarjonnassa melko vä-

häisessä roolissa. Mainituista lukuvuosista vain kahtena, 1904–1906, Krohn opetti kurssin otsikolla ”Suomalainen kansanlaulu”, tällöinkin jälkimmäisenä vuonna akustiikkaa ja Schumannin *Dichterliebe*-laulusarjaa käsittelevien kurssien ohella. Näin vuosisata myöhemmin voi vain hämmästellä Krohnin laajaa kompetenssia ja työntoa.

Krohnin oma tutkijanprofiili on monipuolinen ja kansainvälinen. Kansanmusiikin lisäksi hänen tutkimuksensa käsittelee kirkkomusiikkia, 1800-luvun taidemusiikkia sekä 1930–1940-luvuilta lähtien Sibeliusa, Bruckneria ja musiikin hermeneuttista analyysiä. Sen lisäksi, että Krohn oli mukana perustamassa Suomen musiikkitieteellistä seuraa vuonna 1916 – ja oli keskeinen henkilö myös seuran alkuvaiheissa sen toimiessa saksalaisen tiedeseuran alajaostona 1911–1916 – hän oli varsinkin uransa alkuvuosikymmeninä alan johtavan järjestön Internationale Musikgesellschaftin jäsen, ja osallistui ensimmäisiin yhdistyksen maailmankongresseihin aktiivisesti. Esimerkiksi Baselissa vuonna 1906 pidetyssä kongressissa Krohn piti peräti neljä esitelmää, joiden aihepiirit käsittelivät kansanmusiikkia, musiikin teoriaa sekä kirkkomusiikkia. Suomalaisen musiikkitieteen toisen sukupolven, tohtoriopiskelijansa Armas Launiksen, Toivo Haapasen ja Otto Anderssonin, Krohn ohjasi heti väitöskirjaan johtavan tutkimustyön alkuvaiheissa kansainvälisille keskusteluareenoille. Myös Krohnin oma tutkimus oli eurooppalaisessa tiedeyhteisössä tunnettua ja Krohnin opetuksesta ja tutkimuksesta raportoitiin myös kansainvälisissä julkaisuissa.

Krohnin saavutukset eivät kuitenkaan tyhjene pelkästään tutkimukseen. Tämän lisäksi hän sävelsi laajan piano-, vokaali- ja kirkkomusiikkiin keskittyvän tuotannon, joka on kuitenkin valitettavasti jäänyt melko lailla pimentoon hänen kokonaistyötään arvioitaessa. Säveltäjänä Krohn on jäänyt musiikinhistoriaan paitsi ensimmäisen suomenkielisen oratorion (*Ikiartehet*, 1911) säveltäjänä, mutta myös, kenties yllättäenkin, maailman ainoana säveltäjänä, joka on säveltänyt koko Psalmien kirjan Raamatusta (*Psalttari*, 1946–1950). Muita suurteoksia Krohnilla ovat oratorio *Voittajat* (1935), ooppera *Tuhotulva* (1919/1929) sekä *Johannes-passio* (1940). Säveltäjän työn lisäksi hän toimi myös musiikkikriitikkona, musiikin alan järjestömiehenä ja erilaisissa musiikkialan luottamustehtävissä läpi koko elämänsä.

Nykyperspektiivistä katsoen tällainen monitahoisuus on suorastaan hämmäntävää. Omana kaikenlaista erikoistumista ja kapea-alaista professionalismia suosivana aikanamme Krohnin kaltaiset musiikin moniottelijat herättävät huomiota. Miten Krohn ehti tehdä kaiken mitä teki? Yhtenä selityksenä tähän on tietysti Krohnin käsittämätön säntillisuus ja ahkeruus – hän oli yksinkertaisesti ammatillisesti hyvin aikaansaava ja tuottelias musiikillisen elämänsä eri alueilla. Toinen, enemmän Krohnia ympäröineen suomalaisen musiikkielämän rakenteisiin ja ammatillisiin käytäntöihin liittynyt seikka oli se, että musiikintutkimus ei ollut vielä ennen toista maailmansotaa edeltäneinä vuosikymmeninä eriytynyt omaksi saarekkeekseen musiikkielämässä, vaan musiikintutkijat olivat useimmiten myös muusikoita, säveltäjiä, musiikkikirjoittajia ja musiikin järjestömiehiä. Musiikkitiede oli osa muuta suomalaista musiikkielämää, ja sillä oli myös usein kansallinen funktio. Krohnin kohdalla myös sukutausta oli työhön liittyvälle kansallistunteelle otollinen – olihan hänen isänsä Julius Krohn (1835–1888) tunnettu fennomaani, suomalaisen kansanrunouden tutkija ja suomen kielen ja kirjallisuuden professori.

Isänsä elämänuraa jatkoi myös Ilmarin isovelji Kaarle Krohn (1863–1933), josta tuli Julius Krohnin tapaturmaisen kuoleman jälkeen perheen eräänlainen isähahmo. Ilmari Krohnille Kaarle oli yliopistomiehenä jonkinlainen esikuva ja tärkeä tuki erityisesti uran alkuvaiheissa. Näin Kaarle kirjoitti Aune-sisarelleen vuonna 1898:

Pääasia on, että vähitellen kaikessa rauhassa valmistut itse kykeneväksi hyödyttämään isänmaatasi ja lähimmäisiäsi työhön, jonka suhteen Sinä olet niin onnellisessa asemassa, ettei Sinun tarvitse alati kysyä mitä rahallista etua se itsellesi tuottaa. Ja siihen pystyäksesi koeta ennen muuta säilyttää terveytesi, niin että voit päämääräsi todella saavuttaa. (Kaarle Krohn > Aune Krohn 18.4.1898, SKS, Kirjallisuusarkisto, Kaarle Krohnin henkilöarkisto.)

Kunnollisuus, siveys, säntillisuus ja ahkeruus – suomalaisen säätyläistön velvollisuusetiikka – näkyivät harvassa ajan merkkihenkilössä niin puhtaina kuin Ilmari Krohnissa. Hänen hengellinen vakaumuksen-

sa oli järkkymätön, eikä kynnystä tieteellisen ja uskonnollisen maailmankuvan välillä ollut lainkaan. Kiinnostavasti hän vertasi eräässä haastattelussaan musiikin merkityksen tulkintaa profetian armolahjaan – joillekin se on suotu, kaikille kuitenkin ei. Krohn kuulikin valtaosan arvostamastaan musiikista nimenomaan kristillisessä viitekehyksessä, ja musiikin esteettinen arvo oli aina hänen silmissään sidoksissa sen heijastamiin henkisiin ominaisuuksiin. Näin Krohnin musiikintutkimusta hallitsee aina tietynlainen moraalisuuden ja kansanvalistuksen eetos – musiikki ei hänelle koskaan ole vain merkityksetöntä ääntä vaan sitä ympäröivän henkisen, sosiaalisen ja yhteiskunnallisen todellisuuden heijastumaa. Tämä tavallaan varsin moderni tutkimuksen perusvire näkyy myös hänen musiikinhermeneutiikassaan, jossa erityisesti Sibelius ja Bruckner tulkitaan raamatullisten ja ensin mainitun kohdalla topeliaanis-kristillisen kansakuvan kehityksessä. Oraallaan tämä musiikin ulkoisen merkityskentän etsintä on jo tutkijanuran alusta alkaen, esimerkiksi hädin tuskin kolmekymppisen Krohnin kirjoittamassa Wagner-esseessä.

Lopulta Krohnin profiili ei kuitenkaan ole tarkasteltavissa vain suomalaista taustaa vasten. Yhtä lailla hän oli leimallisesti eurooppalainen intellektuelli, joka fennomaanitaustastaan huolimatta (tai ehkä juuri sen vuoksi) oli verkottunut ja tunnettu hahmo varhaisessa eurooppalaisessa musiikkitieteessä. Ei ole liioiteltua sanoa, että eurooppalainen musiikintutkimus ei olisi edennyt samoja reittejä ilman Krohnin vaikutusta. Suomen osalta voimme todeta, että maamme musiikintutkimuksen alku olisi viivästynyt useilla vuosikymmenillä ilman hänen työtään. Näin merkittävätkin asiat tapahtuvat usein sattumalta – Krohnhan itse totesi päätyneensä tutkijaksi sattumalta ja vasten alkuperäisiä suunnitelmiaan.

* * *

Tämän antologian esseet pohjautuvat suurelta osin Helsingin yliopistossa 8.11.2017, Krohnin syntymän 150-vuotispäivänä, pidettyyn juhlasymposiumiin. Kuten jo kirjan sisällöstäkin huomaa, Krohnin työn ja perinnön monitahoisuus ja kosmopoliittisuus tulivat päivän esitel-

missä – jotka siis monella tämän antologian kirjoittajista ovat artikkelien pohjana – vahvasti esiin. Krohnin merkitystä kansanmusiikin tutkijana tarkastelevat emeritus-professorit Heikki Laitinen ja Erkki Pekkilä. Laitisen näkökulma aiheeseen on laajempi ja kontekstualisovampi, kun taas Pekkilän tarkastelun kohteena on Krohnin rytmiteoria ja sen ideologiset juuret. Toinen symposiumin ulkomaalaisista juhlapuhujista, pianisti ja musiikintutkija Mehdi Trabelsi lähestyi Krohnin kansanmusiikin tutkijuutta sen vaikutusten osalta, unkarilaisen Bela Bartokin innoittajana ja esikuvana. Professori Vesa Kurkela esittelee artikkelissaan Krohnin ehkä eniten lukijakuntaa houkuteluttua toimintaa, hänen työtään sanomalehtien musiikkikriittikkona.

Kirkkomusiikin tutkimus oli symposiumissa, ehkä yllättäenkin, miltei täysin poissaolevana, mutta tähän antologiaan saimme Samuli Korkalaisen ansiokkaan, Krohnin kirkkomusiikin tutkimusta käsittelevän artikkelin. Yksi tämän kirjan toimittajista, Markus Mantere sivuaa hieman samaa uskonnollisuuden puolta Krohnin persoonassa tarkastellessaan musiikin ja etiikan välistä suhdetta hänen ajattelusaan. Myös Matti Huttunen on kiinnostunut Krohnin filosofisesta puolesta etsiessään Krohnin ja saksalaisen 1800-luvun musiikinteoreetikon Hugo Riemannin ajatusten yhteneväisyyksiä.

Toinen symposiumin pääpuhujista, emeritusprofessori Bojan Bujic käsitteli puheenvuorossaan – joka julkaistaan tässä antologiassa lähes sellaisenaan – musiikkitieteen eurooppalaista oppihistoriaa, sitä ideologista ja institutionaalista ympäristöä, jossa Krohn aikoinaan toimi. Samoin emeritusprofessori Eero Tarasti käsittelee Krohnin institutionaalista ja aatteellista toimintaympäristöä mutta keskittyen suomalaiseen kontekstiin. Helena Tyrväinen pohtii omassa artikkelissaan Krohnin yhteyksiä ranskalaiseen ajan musiikintutkimukseen, erityisesti Georges Houdardiin.

Symposiumin yleisössä oli yksi hiljainen osallistuja, joka kuitenkin kuunteli esitelmiä tarkkaavaisesti, aina välillä jotain muistikirjaansa raapustaen. Ehdin tavata ennen symposiumin alkua lyhyesti Krohnista pitkään kiinnostuneen musiikin teorian emerituslehtorin Risto Väisäsen, mutta vain huikatakseni nopeat tervetuloivotukseni sympaattiselle ja aina keskusteluhaluiselle kollegalle. En tuntenut häntä

kovin hyvin, mutta olimme usein sähköpostiyhteydessä Krohn-asioissa; hän oli yksi harvoista Krohnin musiikin hermeneutiikkaa tunteneista tutkijoista, ja siinäkin joukossa vielä vähemmistöä suhtautuessaan Krohnin hermeneuttisiin musiikkitulkintoihin niiden ansaitsemalla vakavuudella. Olimme toimittajina hyvin iloisia kun saimme Ristolta kiinnostavan esseen tähän antologiaan, mutta tähän kirjan valmistamiseen asti hänelle ei ollut päiviä suotu. Ristoa muistaen julkaisemme kuitenkin hänen Krohnin ja Sibeliuksen välistä suhdetta käsittelevän esseensä sellaisena kuin se on julkaistavaksi jätetty, vain ulkoasultaan kevyesti stilisoituna.

Lopuksi haluan kiittää toimittajakumppaneitani Anna Krohnia ja Jorma Hannikaista mukavasta yhteistyöstä sekä lisäksi Helena Tyrväistä, Martti Laitista ja Kai Lassfolkia aiemmin mainitun symposiumin ideoimisesta ja järjestämisestä Helsingin yliopistossa. Järjestävinä tahoina tässä symposiumissa olivat Taideyliopiston Sibelius-Akatemia sekä Helsingin yliopisto.

Suomalaisen musiikin päivänä 8.12.2019

Musicology old and new

BOJAN BUJIĆ

I first encountered the name of Ilmari Krohn in 1959, at the very beginning of my undergraduate study of musicology, and, at the same time became aware of an array of terms pertaining to various sub-disciplines nestling under an umbrella that extended over all of them.¹ The terms and the subdivisions of the broad field of musicology harked back to Guido Adler's 1885 programme and its institutionalization in universities in Central Europe around 1900 and, with small variation in detail and morphology (*Musicologie*, *Musikwissenschaft*, *Musicology*), remained in force for the best part of the twentieth century. It was primarily within the anglophone musicology that from the 1970s several qualifiers of the term "musicology", came into use: "New Musicology", "Critical Musicology", then, more recently "Ecomusicology" and "Relational Musicology". These qualifiers have to be taken as indicators of some unease and dissatisfaction, not so much with the old terms themselves as such but with the role, the relevance and the level of achievement of the phases or schools of thought which the terms denoted.

In Britain, "musicology" was long opposed, with some remarkable obstinacy and inflexibility, and a lot of British scholars, primarily those educated before the 1950s, simply refused to use it, preferring to call themselves music historians or simply musicians, fearing – it seems – that "musicology" was a concept that destroys the sanctity and purity of musical experience and, in a sinister way, which now reverberates again in British political life, branding it as "a foreign import".

1 The single reference to Krohn stands in recognition of the fact that the paper was delivered at the symposium celebrating the 150th anniversary of Krohn's birth, although its content is not directly concerned with his work.

The situation was different in the USA: there the term "musicology" was accepted far more readily – note its prominent place in the very first issue of the *Musical Quarterly*, in 1915 (Pratt 1915). In the course of time a particular slant became evident. Instead – as Adler had intended with the German cognate *Musikwissenschaft* marking a closely integrated group of disciplines – "musicology" was in the American parlance reduced to a simple substitute for "history of music". In the American universities this is reflected in a division between departments of musicology, music theory and perhaps, performance, the latter being an area of musical education which in Europe (apart from Britain) is firmly within the conservatories. With the increasing dominance of the North American publishing houses within the English-language musicology after Second World War, the spotlight on the term "musicology" as an alternative for the "history of music" became that much more intense, defining it as a somewhat detached area of study, dealing one way or another with notes on paper and divorced from those aspects of music which required a more direct engagement with the elements of practice. This was vividly reflected in the title of Joseph Kerman's 1985 book *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, as the title read in the original American edition, where the term "musicology" was relegated to the book's subtitle (Kerman 1985a). It seemed that Kerman's publishers, if not he himself, feared that the word "musicology" would dangerously shrink the book's appeal. Yet, somewhat bizarrely, in Britain the title was changed to *Musicology* (Kerman 1985b).

Kerman was aware of the Austrian context in which Guido Adler had operated and this accounted for the distinction Kerman made between the Austrian and German practices. Adler's (Austrian) idea of musicology, envisaged a ramified discipline, while in Germany, Philip Spitta and Friedrich Chrysander had been focused more on transcriptions and editions of early music – the antiquarian component of early musicology – which, of course, played an important part in Adler's programme. There were, however, some important differences between the circumstances which gave rise to the two approaches and the distinction between them was much more pronounced than Kerman implied.

Much of Kerman's criticism of the older schools of musicology was directed at the "positivist" historiographic data-gathering tendencies evident in musicology in its early years. Positivism became a stick with which to beat early musicology, its devotion to source studies and its ambition to establish *Urtext* editions. Yet, Kerman's notion of positivism relied on a very narrow definition of this concept; it was limited to the preoccupation of some of the older German scholars with origins and stages, which stood behind various *Urtext* projects. It is more likely that Kerman had it in mind to criticize their excessive systematizing zeal, whereas positivism as a philosophical orientation was primarily connected with social sciences and, when applied to the arts, such as in the hands of Hippolyte Taine, it aimed towards a specific system of causality, stressing links between artistic production, time and place.

The lack of precision in the definition of "positivism" as interpreted by Kerman and by those who were keen to lay the foundations for an allegedly novel approach to music-historical questions – the "new musicologists" – cast a very long shadow. Looking back over the intellectual history of the late eighteenth and the whole of the nineteenth century, it becomes evident that striving towards a system was not limited to the positivists. It had been a guiding principle in German idealist philosophy since the eighteenth century and this tradition was, if anything, stronger than positivism in determining Adler's ambition to map out the entire province of musical knowledge. Friedrich Nietzsche saw such programmes as limiting the freedom of the spirit: "I distrust all systematizers and avoid them. The will to a system is a lack of integrity," he stated in one of the fragments making up the collection *Götzen-Dämmerung* (Nietzsche [1889] 2005, 159). Nietzsche's words appeared in print only four years after Adler's 1885 programme and Adler himself, along with the then younger generation of Austrian and German intellectuals was not unaffected by Nietzsche's thought. Such differing sources of intellectual inspiration were reflected in a certain tension within the early musicology and this becomes obvious when Adler's work around the turn of the century is situated into its fuller context. Pursuing the theme of positivism, Kerman overlooked a possibly stronger influence on Adler of the school of art history, then gaining in intellectual prestige at Vienna University, where

the Institut für Kunstgeschichte had been established in 1879 with two chairs of art history. It is this Institute and its intellectual climate that decisively shaped Adler's plans for a similar institute devoted to music.

Art historians associated with the Institut für Kunstgeschichte had dual roles: they were museum curators and restorers as well as academic historians, and this gave the Vienna school a special approach, seeing the art of making, previously associated with the humbler role of the artisans, as an important force in the artistic production of an "elevated" kind. A democratic spirit, hitherto not particularly noticeable in art theory, begins to make itself present. The close link between the art of making and the art of creating on an "artistic" level is evident in the desire of the Wiener Werkstätte to create everyday objects which would have some lasting aesthetic value; the same idea is reflected in the very first paragraph of Schoenberg's *Harmonielehre*, where he likens a composer to a master carpenter (Schoenberg, [1911] 1978, 7). As understood by the Viennese art theorists, the art of making was determined not just by the blind social factors but by an awareness that an artist has towards the material he is working in and – as a historical corollary of this – as a later historian's duty to penetrate into the essence of an artist's relationship to the material of his art. This way, links may be detected between methods of approach which are not necessarily firmly chronological. The study of style is then determined on a level far more sophisticated than the positivists' belief in the linear historical developmental flow: an older practice emerges in later times as an inevitable consequence of a particular artistic intention which is realized through its observable features – style therefore has both a historical and an a-historical dimension.

Not all of these concerns were directly mirrored in Adler's work. He was, after all, a man of his time and culture and the systematizing tendency of both the positivism and German idealism shaped his early development. Positivism as a mid-nineteenth-century ideology was already seriously challenged by the time Adler became a well-established member of the Viennese academic elite. At the outbreak of the First World War he was already fifty-nine and a couple of generations of his students had been making names for themselves since the early nineteen-hun-

dreds. Their formative period saw not just Adler's academic approach but also the remarkable first decade of the twentieth century and the extraordinary blossoming of Viennese modernism. The intellectual support and inspiration which this generation received from such figures as Hermann Bahr among the literary and theatre critics, and Max Dvořák among the prominent members of the Institut für Kunstgeschichte, finally gave a distinctive hue to the Viennese musicology.

Hermann Bahr's passionate interest in French contemporary literature and Max Dvořák's conviction that an art historian does not deal exclusively with the past but that his task is to see modern art in relation to the art of the past – to which we should add the impact of the curatorial duties of the Viennese art historians as a form of "praxis" – is paralleled by Guido Adler's encouragement given to his most gifted students to go and study with Arnold Schoenberg. This way the boundaries of musicology dramatically altered for them. Musicologists in Wilhelmine Germany lacked this particular intellectual force-field and if some "ivory tower" accusation has to be levelled against this early phase of musicology, then it should not be extended to the Viennese school. The searching spirit of the Viennese new art gave the younger scholars the ability to benefit from Adler yet without being subservient to his older world-view. The younger ones had no burden of the nineteenth-century ideologies and to them the progress towards broader perspectives was a natural way of adapting to the spirit of modernism. Let us consider just three names among Adler's more prominent students: Anton Webern, Egon Wellesz and Paul Amadeus Pisk. Each of them followed the same academic course in Adler's institute, each of them contributed scholarly editions to the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* and each of them benefited, to different degrees, from studying with Schoenberg. Webern is probably the best-known example of an individual who was able to work on two parallel tracks and use his familiarity with the contrapuntal complexities of Heinrich Isaac's polyphony as an aid in developing his own creative response to Schoenberg's teaching. Though not very active as a critic and reviewer, he too had an important role in Vienna in the 1920s and 1930s, as the conductor of the *Arbeiterkonzerte* sponsored by the cultural section of the Social-Democratic Party. Wellesz

and Pisk, meanwhile, though active as composers, in their other guises, as critics, plunged directly into the fray between the moderns and the ancients in Vienna.

Egon Wellesz may be taken as an excellent example of how various strands of Viennese culture found their way into the actions of a musicologist (even when leaving aside his enormous contribution to Byzantine studies). His intellectual indebtedness to the Viennese school of art history in general and to Max Dvořák in particular is evident in the title of his first longer published essay, "Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden" (Wellesz 1909). Adler's interest in "Stilperioden" is in evidence here, while the adjective "kulturgeschichtliche(r)" indicates the intention to place the musical material into a broad context. Wellesz took Riegl and Dvořák as his starting points, indicating his desire to move the discussion away from the older intellectual patterns of the nineteenth century. Dvořák's strategy of using an older master (El Greco) as a critical model with which to approach the newly arisen issues of Expressionist art is replicated by Wellesz, whose frequent references to Gesualdo would eventually be the starting point of his discussion of Schoenberg. He concluded his very first essay on Schoenberg by declaring that "the ideal task of a music historian is not only to reveal the works from the past, but to throw light on the music of our times" (Wellesz 1910, 348). This echoes Max Dvořák who differed from his academic colleagues by engaging in the contemporary art of Klimt and Kokoschka. Wellesz took this approach over and in addition, clearly stated a position differing from that of Hugo Riemann, who maintained that musicologists should not occupy themselves with contemporary issues. It is perhaps this view of Riemann's which, at the expense of Wellesz's progressive one, later contributed to the discontent voiced by Kerman's generation. Interestingly, Riemann had a very unlikely ally in Arnold Schoenberg himself. In the autumn of 1911 Wellesz sent Schoenberg an offprint his essay, and it is too much of a mere coincidence that, distrustful of musicologists and critics, in 1915 Schönberg jotted a note to himself which reads as a direct comment on Wellesz's view: "Musical historians need not really concern themselves with contemporary problems. There

is enough material for them in fields where scholarship has already handed out its opinions” (Schoenberg [1915] 1975, 201–02).

An even more poignant example of Wellesz’s engagement with a current issue comes from the time of Debussy’s death – an appropriate example, now at the centenary year of that event. In Vienna, Debussy was in 1918, of course, “an enemy musician”, yet in *Die Neue Freie Presse* his death was marked by a long feuilleton from the paper’s regular music critic, Julius Korngold (Korngold 1918). It was a mixture of a few grudgingly positive comments on Debussy’s music, overshadowed by a strong and typically Germano-centric censure of Debussy’s alleged weaknesses, with ample references to Wagner and the superiority of the spirit of Bayreuth. Though not indicated as such, Wellesz’s short piece on Debussy, published soon afterwards in the Viennese periodical *Daimon*, reads as a succinct refutation of Korngold’s negative criticism (Wellesz 1918). The brief essay may be taken as a model of how a composer/critic/music historian, willing to listen and to understand, was able to penetrate to the very core of what is essential in Debussy’s way of thinking, arguing that a recognition of this or that detail, a superficial “Debussyism”, was a sign of failure to understand his art and that only the totality of it reveals the full secret of Debussy. Many years later, Pierre Boulez would reformulate this, claiming for Debussy the central role in opening up the new way of musical thinking, unaware that Wellesz had argued the same point back in 1918. Recently, Marianne Wheeldon, in all likelihood unaware of Wellesz’s essay, returned to the subject of “Debussyism” as a quasi-critical term in the 1920s and 1930s, arguing at some length the very same issues that Wellesz brilliantly sensed in 1918 (Wheeldon 2017).

What Wellesz had to say is that much more remarkable considering that the First World War was still in full progress; Debussy belonged to the other side and the subservience of the enfeebled Austria-Hungary to the war aims of the German Empire was in the last stages of the war more pronounced than at its outset. Imagine, therefore how audacious was the salvo in the concluding sentence of Wellesz’s essay: “The Baroque in music ended with Wagner; with Debussy begins the music of the future; onwards from him lay open all the paths to the infinite”

(Wellesz 1918, 119). This was a social and political gesture, as much, if not more, than a pronouncement of a musicologist. After all, it challenged one of the deeply-rooted notions underpinning German nationalism at the precise time when the disillusionment with the overblown nationalist rhetoric was beginning to set in. A few years later, in 1923, Paul Amadeus Pisk, a Social Democrat, writing about Wellesz's operas, invoked the issues of social relevance and praised Wellesz's refusal to succumb to commercialism, in connection with the role of the arts in the managed bourgeois society (Pisk 1923, 54). A number of arguments present in Wellesz's and Pisk's writings from this period intriguingly prefigure the style and the stance which would soon surface in the trenchant polemical essays written by a young philosopher-musician, who in the 1920s briefly worked in a junior editorial capacity at the *Musikblätter des Anbruch* – Theodor W. Adorno.

Another important factor that shaped Wellesz's reaction to Debussy's death is the legacy of the international and specifically, bridge-building character of the musicological gatherings in the years preceding the First World War. This is topical now that isolationist tendencies are strengthening in Europe, particularly in Britain. Theresa May's words from her speech to the British Conservative party annual conference in 2016 that: "if you believe you're a citizen of the world, you're a citizen of nowhere. You don't understand what the very word 'citizenship' means" (May 2016) bear a frightening resemblance to the expression "fellows without a homeland" (*vaterlandslose Gesellen*), a term of abuse for the internationalists and left-wingers in Wilhelmine Germany, often attributed to Wilhelm II himself.

The incipient awareness of the damaging effects of excessive patriotism on artistic production and on historical study, led within the Internationale Musikgesellschaft (IMG) to a desire to identify musicology as a discipline which extends beyond national borders and nationalist ideologies, leading to a form of "internationalism". The term "internationalism" was given prominence at the third congress of the IMG in Vienna in 1909, and again at the London congress in 1911. In our context it is worth recalling that Ilmari Krohn attended the Vienna congress, having been cordially invited to it by Guido Adler.

The distinguished French music historian Charles Malherbe opened the Vienna congress with an address entitled "Internationalismus in der Musik" and in it, amidst the praises to the international character of music, he voiced a darker thought: "O, no doubt, nationalist sentiments will persist; one may think of them as dead, but they are only dormant, and one day they will awake with a fury that will surprise us" (Malherbe 1909, 58). As it turned out, the dark destructive forces which he feared were not far in the future. There is a tragic symbolism in the fact that Jules Écorcheville, a pupil of both Cesar Franck in France and Hugo Riemann in Germany, who took this subject up in London in 1911, at the next congress of the IMG, died on the battlefield in Champagne in February 1915.

The role of the jingoistic press and of the zealous nationalist politicians who exacerbated the political difficulties through their overblown prose style and a manipulation of language, was recognized in the run-up to the First World War, particularly in Vienna. Karl Kraus carried his language criticism through the review *Die Fackel*, and several analytically-minded philosophers made Vienna the place where, from the very beginning of the century, serious attention was being directed at the conditions determining the logic of linguistic structures and the degree of their adequacy in the task of conveying their intended content without ambiguities and manipulations for blatantly ideological purposes.

This brings us to the role of criticism and the relationship between the object under scrutiny and the need to communicate the results. Wellesz's judgement about the artistic worth and the cultural significance of *Pelléas et Mélisande* rests on an identification of what constitutes Debussy's way of thinking – this ensures progress from an understanding of the properties of the object towards a significant conclusion which encompasses more than the "facts" themselves may at first indicate; moreover the prose style avoids redundancy and the impact is strengthened through brevity. This is very much in keeping with the tendency in the Viennese philosophy of language (Sprachkritik) and though it may be only a coincidence, it is revealing that Wellesz wrote about Debussy at the exact time Wittgenstein was

putting finishing touches to the manuscript of the *Tractatus Logico-Philosophicus*. Of course, musicologists and music critics were not trained as analytical philosophers and for them the near-aphoristic style of writing was not a tenable proposal. At that same time, again in Vienna, but independently from Adler's school, Heinrich Schenker was developing his analytical system which, similarly, proceeded from a desire to avoid verbal redundancy and the temptations of an impressionistic freedom to clothe works of music in flowery prose. In the event, Schenker turned out to have been his own worst enemy and in spite of aiming to formulate an integrated concept of musical structure – with an equal attention paid to harmony, voice-leading, phrase structure and the grand design, all leading to a better understanding of the performer's task – he allowed himself to be seduced by his own brand of nationalist megalomania, attributing to the music of Germany a messianic role in the musical macrocosm.

When after the Second World War Schenker's theories were taken up again, at first in the North American departments of theory, rather than of musicology, it was the mechanics of his analysis that was given prominence, not least because his writings were not available to the English-speaking readership. In Germany, their unpleasant nationalist content acted as a barrier, preventing the acceptance of the procedures themselves, which in their basic sense, as a graphic device, were judgement-free. Once this aspect became better known in the English-speaking world, the censure of Schenker's nationalist prejudices led to a belated rejection of this particular type of analysis, as if Schenker's beliefs, attributable to his social, as opposed to his analytical self, had to be extended to the objects of analysis themselves. One way or another, the damage had been done, adding some weight to the saying of Epictetus: "People are not upset by the things themselves, but by their judgements about these things" (Epictetus 1952, 486) which, those familiar with Laurence Sterne's *Tristram Shandy*, will recognize it as the novel's motto. One of the implications of Epictetus's phrase is that if the properties of an object are at first unclear or not easily graspable, our first reaction – our incomprehension – should not become a barrier to further understanding, nor should it lead us

into the fallacy of projecting our incomprehension onto the object itself. With the aid of logic, we need to progress beyond, towards a full understanding, which, according to Epictetus, in turn leads to moral virtue. This failure to proceed along Epictetus's path we may detect in the intensification of the accusations which in the last decades of the twentieth century were increasingly directed against analysis as a critical tool, and against analysts as a group. The barriers that had been put between "musicology," as understood primarily in the United States, and a separate pursuit of "theory," were in fact more to blame than the perceived weaknesses of the analytical procedures, or, even worse, of the music which did not readily lend itself to discursive description. It is important to bear in mind that despite the deep links with our human experience, there is a residual element of abstractness in music, at least in the so-called art music of European provenance. Analysis and indeed any contemplation of music must not leave this aspect out of consideration, yet this did happen, and the result was a sense of loss and bewilderment in the face of Epictetus's "things".

The reaction to this appeared in the guise of the New Musicology – coinciding with the rise of the postmodern schools of criticism. The theorists of postmodernism (notably Peter Bürger) have themselves observed that the postmodern criticism of modernism and the avant-garde contained an unusual dose of vehemence and accusation directed against the elements of modernism. These are some, though by no means the sole roots of the reaction which led to the New Musicology. The failure of an entire generation of scholars, divided as they were between their sub-species of musicology, to develop an adequate mode of discourse about music, was instead turned into a censure of the shortcomings in the thinking of the fathers of musicology (some justified, but many resulting from inadequate familiarity with their ideas and the cultural contexts in which they arose) causing also a tendency in the United States to see the European musical tradition as "elitist". The belief in the elitist character of music and the allegedly "elitist" conditions under which music is presented may, instead, be attributed to the tendency of the educational systems in the advanced capitalist societies to see arts education as a form of

luxury, leaving the arts to the mercy of market forces. The alienation, against which Adorno started warning back in the 1930s, thus was not exclusively due to the complexities of some of the avant-garde music but to the political and social forces that had nothing to do with the character of the art-works themselves. Even the previously cherished cross-cultural and cross-linguistic character of music was challenged. Increasingly the stress was placed on the differences between regional traditions, which in North America became a way of elevating the status of the American schools of experimental music from Ives onwards, at the expense of the European (often described as "Continental") tradition.

The central critical aim – an understanding of the residual abstract property of music – remained, unsurprisingly, elusive. Help was sought in other types of discourse, mainly in the adaptations of the aspects of European philosophy from Nietzsche to Derrida. This, unfortunately, brought about new problems. François Cusset offered a persuasive account of how some originally German philosophical ideas were adapted by French philosophers and then taken up by American literary scholars (Cusset 2003). If the American musicological reception of these often obfuscated ideas is to be summed up, then, at the peril of simplification, it may be argued that the moving forces behind it were a fear of abstraction and a market-driven desire to offer musically and musicologically inadequately prepared students an illusion that they could penetrate the complexities of music without having to struggle through the process of mastering the "classical" musical grammar. Of course, the quasi-philosophical critical texts were themselves full of abstractions, but at least they could be parsed, without adequate checks as to their suitability to the task in hand, i.e. an elucidation of complex musical processes. It is therefore not surprising that even this phase proved to be short-lived, and the way forward was sought in piling up more and more borrowings from other disciplines, such as social anthropology, environmental studies and politics, often in order to claim an interdisciplinary approach. The necessity to acknowledge a multiplicity of references and hide behind the authority of the borrowings now results in arguments which are frequently, in

some cases overwhelmingly, cast in uncontrollably complicated sentence structures, as if designed to mesmerise the reader and offer proof of an author's breadth of vision and depth of sophistication. The apparatus is growing ever richer through the spread of references and borrowings from as many different sources as a scholar could summon to his or her aid. Novelty and originality have become valued without adequate thought being given to the suitability of the appropriations to the object in hand (musical work, musical processes) and without an adequate recognition of the responsibility of the scholar towards the object of study. Epictetus's old logical-moral chain simply disappeared from view. This is not just an esoteric detail of ancient wisdom, since numerous philosophical authorities, whom it is now fashionable to evoke in musicological writings – Descartes, Kant, Nietzsche, Husserl – in most cases started from positions rooted in Greek thought. Some of them, notably Kant, Husserl and Adorno, expressed themselves in complex ways, yet always adhering to the basic principle of coherence. The principles of coherence and clarity are all too often neglected in recent literature on music and an almost random selection of passages may serve as demonstrations of what I mean:

- 1) First, such an enriched criticism can only be enhanced by a growing reflexive, sociological understanding of the performative operations and the institutionalization of value communities, an understanding that must include in the picture our own contribution and complicity (Born 2010, 218).
- 2) [Two authors are said to] "explore the transgressive vocal and bodily spaces of interiority and exteriority" (Hove and Jensen-Moulton 2016, 529).
- 3) [...] the sound artwork [is] a sonic possible world that has a concrete semantic materiality which we inhabit in listening and that we thus build presently from the time and space of our perception, and that we extend in negotiations to build the actualities of the real world (Voegelin 2014, 53).

If, as is widely accepted, the quality of language expresses the quality of thought, then it is clear that we are facing a serious problem. Traditionally, philosophical and critical writing aim at the clarity of thought standing above the obfuscating language of political demagogues and irresponsible politicians – the Viennese school of language criticism (Sprachkritik) was a direct result of this aspiration. Now, when scholarly writing often exhibits the same elusive and opaque manner of expression favoured by the populist politicians (in Britain, Theresa May and Boris Johnson come to mind and in the USA, Trump and his inner circle), we have to be particularly worried by the implicit dangers not just to scholarship but to our understanding of any object which has an existence outside us and to which we need to relate. It comes back to the moral responsibility contained within the pursuit of scholarship. The danger we face when this is lost out of sight, was observed by Stuart Hampshire in a remarkable essay published fifty years ago. Hampshire had no need to go back to Epictetus, for him the "Morality of Scholarship" – the title of the collection in which his essay "Commitment and Imagination" appeared – was a living concern. Suffice here to quote a short excerpt from the essay:

Detached curiosity, the exploratory attitude, is a condition not only of scientific investigation but also of the free exercise of the imagination. [...] The projection of wish and fantasy upon unresisting material is a normal characterization of bad art, or of non-art; whatever else art is, it is certainly the contrary of self-expression in this sense. [...] The only sincerity that is, in the long run, tolerable in art is a sincerity that is the unintended by-product of contrivance and of disguise: [...] Sincerity cannot replace imagination and exactness in scholarship. Nor does he who comes to a work of art or literature, as spectator or reader, properly look for a vehicle in which to put his own emotions, fantasies and wishes. (Hampshire 1967, 35–36.)

The motivation of some recent writers who advocate alternative and innovative approaches to listening, arises out of the complexity

which characterises some, but by no means all, works of modernist and post-modernist music. The complexity is, of course, a challenge to comprehension, but, as in all such tasks that faced humanity through millennia, it inspired the creation of appropriate conceptual and emotional tools, needed to grapple with the task in hand. Music has been no different and some of the past composers have indulged in various types of complexity which, given the available means of notation, performance and listening, appeared to be extremely challenging, becoming in the course of time more intelligible through an adaptation and evolution of listening practices. We need only remember some of the intricate combinations of rhythmic lines and varying superimposed layers of temporal progression in the repertory of the English and Franco-Flemish polyphony in the fifteenth century. Indeed, with the memory of such music in our mind, we may find some of the twentieth-century minimalist works of Steve Reich or Philip Glass distinctly lacking in sophistication and rhythmic verve. Complexity in music has been with us for a very long time and the intellectual and emotional engagement with such works over a long period of time made it possible to experience them not as alien but as parts of our complex selves. Wilhelm Dilthey called this process *Erlebnis* – lived experience which then, through history, flows from one generation to another, enriching our humanity.

One principle underpins this process: the epistemological chain which Epictetus had postulated and which prevents us from projecting our prejudices onto the object with which we need to engage – in common parlance we say that we should not jump to conclusions. Stuart Hampshire only rephrased this, for, indeed, from time to time we need to be reminded in order to check our emotional and intellectual hubris. Sadly, my examples taken from recent musicological publications directly contradict Hampshire. The meaning they purport to have is obscured by irresponsible piling up of terms which lack precise meaning, while sounding impressive.

Born's "sociological understanding of the performative operations" [excerpt 1] refuses to disclose its meaning. What are "the performative operations" – and if we are not sure as to what is meant, then our "sociological" as opposed to any other (which?) form of understanding

remains a fragment of thought, a verbal construct which hangs in a conceptual void. Salomé Voegelin's thinking also turns out to be an illustration of what Hampshire described as bad art, indeed, by extension, bad art criticism. It is difficult to read portions of her book *Sonic Possible Worlds* as anything other than the projection of her own fantasies. This, at least, is what I see in her description of Nadia Boulanger's *Fantaisie variée* for piano and orchestra:

Passages seem to be played backwards, defying harmonic progression and perceptual gravity and putting into question the rightness of one direction in favor of a different expansion. Instrumentality is made forcefully apparent in order to abandon it in the soundscape produced by its agency rather than its tones. The purpose seems to be elsewhere, not with the musical oeuvre and its inner musical tendencies, but with its sound and what it creates. [...] The structure, the musical organization, is disorganized and reorganized, un-forming and re-forming musical actuality: working with recognition and expectation against itself – remembering and forgetting. (Voegelin 2014, 137–38, 139.)

Judging this from a Husserlian angle (and Dr Voegelin repeatedly appeals to Husserl in her work) it appears that, instead of a phenomenological approach, she adopted a naïve phenomenalist one. In Epictetus's terms, the author was at a loss how to describe the object in question and offered a set of opinions designed to confuse. Difficulties are also encountered in this fragment from Voegelin:

Sonic possible worlds make accessible and thinkable the relationship between music and sound art not as two separate and distinct disciplines, but as things sharing possibilities with each other and through each other. [...] This accessibility overrides the disciplines' insistence on givens, reference and value, and draws together seemingly separate works through the possibility of inhabiting them compossibly, by way of an unprejudiced listening rather than via their organization. (Voegelin 2014, 122.)

It would be tortuous to engage in a careful dismantling of the illogicalities of this and many other fragments of her prose. Suffice it to say

that the last one can be reduced to an implied statement that there should be no difference between the work of music (when it sounds), and any other sound that may invade the space of such a work. Two entities (objects) of a different provenance and category are linked together only because they have in common a single property – a dependence on the acoustical/physical phenomenon of sound. This way, a critic's professed lack of prejudice becomes the opposite of what is claimed: it shows itself to be an act of volition arising out of self-centeredness and the act is then elevated above any need to establish a purposeful link with a discrete entity other than our own selves.

The lack of clarity in some recent musicological writings is matched by a reverence for obligatory names, usually of recent philosophers, to whom authors repeatedly refer. It is rare to find a text, aspiring to be original and innovative, without frequent mentions of Foucault, Lacan, Deleuze, Guattari or Bourdieu. These are important philosophers and anthropologists but their thought tends to develop within very broad social and anthropological categories, requiring a great deal of care when attempts are made to apply them to a specific art form. As this is an extremely delicate procedure, brimming with obstacles, a short-cut method is employed, with the result that their names appear strewn through scholarly writings functioning as symbols of legitimation. To make matters more problematic, the refuge taken behind the influential names leads to a commodification of scholarly work, in the sense that, like advertising agents in the commercial world, some scholars tend to adopt certain names for a while and, once their novelty begins to wear off, move on to another name or names (i.e. another advertising slogan). When did you last come across a reference to Hans-Robert Jauss, Charles Peirce or Jacques Derrida? They were obligatory sources of reference only a decade or two ago, but now they have been discarded in favour of a new group of authorities (Deleuze, Guattari). Since even Deleuze's and Guattari's influence dates from the 1960s to the 1980s, we encounter an old weakness of musical scholars who, whenever attempting to borrow from other disciplines, do so only when such authorities begin to fade in their original sphere of activity.

Another root of the reliance on the important-sounding names has likewise to be sought in the area of finance. Scholars increasingly have to rely on handouts – grants for the projects which they have designed for themselves and which, in order to be successful, have to indicate the likely outcome. This way the nature of an individual's work begins to resemble the paradox with which Karl Kraus satirised Freudian psychoanalysis ("illness which proposes itself as its cure") and which in this case may be adapted to read: "scholarly investigation which produces the evidence needed to justify a predetermined goal". Since the adjudicators for the projects tend to be drawn predominantly from disciplines other than musicology, it has become imperative to formulate the proposals in such a way as to engage their interest and it is much easier to do so by invoking the authorities likely to be recognized by them. The price the scholars are paying is a reduction of their own freedom to think independently and to develop strategies which start from the material in hand. They are too ready to hide behind borrowings from other disciplines and from texts often translated into English from French or German. At least in languages such as French and German, the existence of the grammatical gender makes it possible to comprehend complex sentences. Once this manner of writing is adopted by the English speakers, it is not just the prose that becomes impenetrable, as we have seen in the examples shown, but the scholars become prey to borrowed clichés; the clichés then wear out very quickly and their empty shells await to be filled by a new repertory of authoritative names, borrowed from other disciplines. We should not lightly shrug off the responsibility arising out of what Nicholas Cook described as "music's Janus-like nature: the tension between its tendency to autonomy and reification on the one hand, and the manner in which it flows into and penetrates the furthest reaches of our everyday life on the other" (Cook 2013, 238). I would argue that the "tendency to autonomy" does not lead to reification nor does it cause alienation. The tendency to autonomy, i.e. the reliance on structures which make a work of music possible, turns out to be an essential and historically durable quality of music. This in turn requires a mode of discourse which recognizes the centrality of the inner organization of musical works as a condition of

their survival from one generation of listeners to another. "Reification" becomes a redundant term here since music should not be regarded as a domain detached from our perception and consciousness, it is only that its specific properties require a mode of discourse that puts them at its core. Unless this is constantly borne in mind, uncritical search for innovative approaches seriously dilutes the logical and linguistic/grammatical substance of discourse. The way is then opened for "the projection of wish and fantasy upon unresisting material".

Bibliography

Newspapers

Daily Telegraph 2016

May, Theresa 2016. Theresa May's Conference Speech in Full, *Daily Telegraph*, London, 5 October, 2–3.

Neue Freie Presse 1918

Korngold, Julius, 1918. Claude Debussy, *Neue Freie Presse*, Vienna 30 March, 1–3.

Research literature

Born, Georgina 2010. For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity Beyond the Practice Turn, *Journal of the Royal Musical Association* 135/2: 205–243.

Cook, Nicholas 2013. Classical Music and the Politics of Space, in G. Born (ed.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press. 224–38.

Cusset, François 2003. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: Éditions la Découverte.

Epictetus 1952. *The Encheiridion of Epictetus*, in C. Oldfather (ed.), *The Discourses as Reported by Arrian, the Manual, and Fragments*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Loeb Classical Library 131).

Hampshire, Stuart 1967. Commitment and Imagination, in M. Black (ed.), *The Morality of Scholarship*, Ithaca, NY: Cornell University Press. 31–55.

Howe, Blake & Stephanie Jensen-Moulton 2016. On the Disability Aesthetics of Music, *Journal of the American Musicological Society* 69/2: 525–30.

Kerman, Joseph 1985a. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kerman, Joseph 1985b. *Musicology*, London: Fontana/Collins.

Malherbe, Charles 1909. Internationalismus in der Musik, *III Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909*, Vienna: Artaria. 56–60.

- Nietzsche, Friedrich [1889] 2005. *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*, Aaron Ridley and Judith Norman (eds.), English translation J. Norman, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pisk, Paul Amadeus 1923. Die Bühnenwerke von Egon Wellesz, *Musikblätter des Anbruch* 5/2: 53–55.
- Pratt, Waldo S. 1915. On Behalf of Musicology, *The Musical Quarterly* 1/1: 1–16.
- Schoenberg, Arnold [1911] 1978. *Theory of Harmony*, English translation Roy T. Carter, London: Faber & Faber.
- Schoenberg, Arnold [1915] 1975. Musical Historians, in L. Stein (ed.), *Style and Idea*, English translation L. Black, London: Faber & Faber. 201–03.
- Voegelin, Salomé 2014. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, New York & London: Bloomsbury.
- Wellesz, Egon 1909. Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden, *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* 11/2: 37–45.
- Wellesz, Egon 1910/11. Arnold Schönberg, *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* 12/12: 342–48.
- Wellesz, Egon, 1918. Claude Debussy, *Daimon* 2. 118–19.
- Wheeldon, Marianne 2017. Anti-Debussyism and the Formation of the French Neoclassicism, *Journal of the American Musicological Society* 70/2: 433–74.

Krohn ja Riemann

MATTI HUTTUNEN

Ilmari Krohn kirjoittaa *Harmoniaopissaan* seuraavasti:

Riemannin uudistuksiin nähden suhtaudumme pääasiassa myönteisesti. Kuitenkin pidämme tärkeänä niitä jonkunverran kohentaa ja edelleen kehittää, saapuaksemme lähemmäksi sitä teoreettista johdonmukaisuutta ja käytännöllistä yksinkertaisuutta, jota kohti tuo aikamme nerokkain musiikintutkija niin tarmokkaasti ja herkeämättä askel askelelta edeten samosi. (Krohn 1923, 4.)

Olen useammin kuin kerran kuullut keskusteluissa musiikkialan kollegoiden kanssa, että Ilmari Krohn olisi omaksunut musiikinteoreettisen järjestelmänsä keskeiset ideat Hugo Riemannilta.¹ Tämä oletus ei ole ensi ajattelemalta vailla pohjaa: Riemann oli yksi aikansa johtavista musiikintutkijoista, ja jo pinnallinen vilkaisu Krohnin musiikkiteellisen pääteoksen, viisiosaisen *Musiikin teorian oppijakson* eri osien lähdeluetteloihin paljastaa, että Krohn on lukenut Riemannin tuotantoa. Lähdeluettelossa olevien yksittäisen kirjoittajan teosten määrä ei useinkaan suoranaisesti kerro kyseisen kirjoittajan painoarvosta, mutta sekä *Sävelopin* että *Harmoniaopin* lähdeluetteloissa on eniten Riemannin teoksia, kummassakin viisi kappaletta.

Riemannin keskeinen rooli musiikki-ihmisten keskuudessa vallitsevassa Krohn-kuvassa, samoin kuin Riemannin teosten määrä *Musiikin teorian oppijakson* lähdeluetteloissa, motivoivat tutkimaan tarkemmin Krohnin ja Riemannin opillista suhdetta.

1 Myös esimerkiksi Hannu Apajalahti viittaa samaan seikkaan artikkelissaan ”From Rhythm to Form: Ilmari Krohn’s Systematic Theory of Musical Rhythm and Form” (1993, 45), joka oli ensimmäinen yritys kääntää Krohnin muototeoriaa ja sen terminologiaa englannin kielelle.

Artikkelini pyrkii vastaamaan kysymykseen, missä määrin ja millä tavoin Krohn omaksui Riemannin musiikintutkimuksellisia ideoita. Artikkelini painottuu *Musiikin teorian oppijaksoon* sekä erityisesti *Säveloppiin* ja *Harmoniaoppiin*, joissa Riemannin vaikutus on voimakainta. Kysymys Riemannin ideoiden vaikutuksesta Krohnin kansanmusiikkitutkimuksiin tai esimerkiksi hänen Wagner-käsitykseensä jää vastaisuudessa suoritettavan tutkimuksen tehtäväksi. Olen pyrkinyt löytämään Riemannin valtavasta kirjallisesta tuotannosta ne teokset, joilla on läheisesti relevanssia Krohnin ideoiden kannalta. Riemannin tuotantoon kohdistuvan mittavan kommentaarikirjallisuuden osalta olen noudattanut melko pidättyväistä linjaa: haluan rakentaa Krohnin tuotannolle sellaisen kontekstin, joka vastaa Krohnin Riemann-reseptiota eikä sisällä sellaista Riemann-tietoa, joka menisi vahvasti yli tai ohi Krohnin Riemann-vaikutteiden. En myöskään ota kantaa Krohnin henkilökohtaisten elämän tai uran vaiheisiin, joita viime vuosina ovat käsitelleet muun muassa Heikki Laitinen, Martti Laitinen,² Markus Mantere, Helena Tyrväinen ja Matti Vainio.

Riemann oli paitsi aikansa tunnetuimpia ja siteeratuimpia musiikintutkijoita myös yksi alansa tuotteliaimmista ellei tuotteliaimista modernin ajan kirjoittajia. Riemannin tuotanto kattoi ilmeisesti kaiken sen, mitä hän luki musiikintutkimukseen kuuluvaksi. Hänen tuotantonsa laajuutta on selitetty muun muassa sillä, että hänellä oli pitkin elämänsä vaikeuksia löytää osaamistaan vastaavaa akateemista työpaikkaa (Rehding 2003, 4–5). Hänen toimintansa keskittyi suurelta osin Leipzigiin. Hänen väitöskirjansa hylättiin aluksi Leipzigiissä vuonna 1873, mutta se hyväksyttiin jo samana vuonna Göttingenin yliopistossa; hyväksymiseen vaikutti muun muassa filosofian professori Hermann Lotze. Otsikot, joilla väitöskirja tunnetaan, olivat oireellisia koko Riemannin tuotantoa ajatellen. Kirjan alkuperäinen nimi oli *Über das Musikalische Hören*, mut-

2 Martti Laitisen perinpohjaisen pro gradu -tutkielman ”Uupumaton uurastus: tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti” (2014) perusteella Riemann ei ole ollut keskeinen henkilö Krohnin opiskeluaikana Leipzigin konservatoriossa. Krohnin keskeisistä opettajista urku-, piano- ja teoriaopettajana toiminut Robert Papperitz oli opiskellut Moritz Hauptmannin johdolla. (Laitinen 2014, 21.) Hauptmann-kysymykseen palataan myöhemmin tässä artikkelissa.

ta kirjakaupoissa se oli saatavana nimellä *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems* (1874). (Gurlitt 1950, 1871–1872.) Riemann oli pohjimmiltaan kiinnostunut yhtäältä musiikin akustisista perusteista ja toisaalta musiikin ja ihmismielen suhteesta toisiinsa. Jälkipolvet ovat muistaneet hänen tuotannostaan ennen kaikkea agogiikkaan sekä harmonia- ja muotooppiin liittyvät tutkimukset, mutta hän tutki myös musiikin estetiikkaa ja historiaa, esittämiseen liittyviä kysymyksiä ja jonkin verran myös kansanmusiikkia ja ei-eurooppalaisten kulttuurien musiikkia. Hänen teoriohinsa sisältyy seikkoja, joita jälkipolvet ovat usein pitäneet kyseenalaisina. Hän muun muassa muutti kohoiskuisuuteen perustuvan rytmi- ja pienoismuotokäsityksensä nojalla monien kuuluisien musiikki-teosten tahtiviivojen paikkoja. Myös Riemannin usko duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuuteen ja universaalisuuteen on herättänyt vastarintaa varsinkin uuden musiikin kannattajien piirissä. Toisaalta Riemann on pysynyt alati musiikintutkijoiden kiinnostuksen kohteena, ja häneen liittyviä esitelmiä ja sessioita on pidetty usein meidän aikamme kansainvälisissä musiikinteorian kongresseissa. Suomessa Riemannin teorioita on tutkittu ja uudelleenarvioitu muun muassa urkumusiikin piirissä (esim. Lehtola 2009; Malmgren 2015).

Elementeistä rakennettu musiikinteoria ja estetiikka

Riemannin tuotannon perusteita etsittäessä huomio kiinnittyi hänen pyrkimyksensä rakentaa teoriansa yleensä aina musiikin yksinkertaisista peruselementeistä. Selvin esimerkki tästä on hänen kirjansa *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik* (1900), johon Krohn viittaa useasti *Musiikin teorian oppijaksossa*, erityisesti *Sävelopissa*, joka on kokonaisuutena tarkastellenkin musiikin fundamentaalisten elementtien (säveltasojen ja melodian) esitys. Kirjassaan Riemann tutkii muutaman johdattavan luvun jälkeen sellaisia ilmiöitä kuin sävelkorkeus, sointiväri, dynamiikka ja agogiikka, asteikko, harmonia ja niin edelleen. Kirjan lopussa hän esittää vihdoin näkemyksiään ”jäljittelystä”, ”kontrastista” (tai ”konfliktista”) ja ”karakteristiikasta ja sävelmaalailusta”.

Elementeistä rakennettavan estetiikan kantaisänä voidaan pitää saksalaista psykologia ja fyysikkoa Gustav Theodor Fechneriä, jonka päämääränä oli rakentaa estetiikka ”alhaalta käsin” (”Ästhetik von unten”). Fechnerille ”alhaalta käsin” rakennettava estetiikka merkitsi tukeutumista yksittäisiin ihmisen psykologiaa koskeviin havaintoihin, joiden päälle oli määrä pystyttää varmoina pidettyihin tosiasioihin perustuva esteettinen teoria; Fechnerin tarkastelutapaa voidaan täten kutsua empiiriseksi estetiikaksi.

Riemannin tapauksessa elementeistä rakennettava oppijärjestelmä ei lähtenyt liikkeelle empiirisistä psykologisista havainnoista, vaan pienistä musiikinteoreettisista ja akustisista peruselementeistä. Hänen päämääriään voidaan kuitenkin pitää samansuuntaisina Fechnerin ajatusten kanssa. Myös Riemann pyrki löytämään monissa teoksissaan sellaisia musiikillisia, musiikinteoreettisia ja akustisia elementtejä, joiden ymmärtäminen on ”varmaa” ja kiistatonta ja joiden päälle kompleksimmat esteettiset ja musiikinteoreettiset periaatteet rakentuvat.

Krohnin tarkastelutapa, sellaisena kuin se ilmenee *Musiikin teorian oppijaksossa*, muistuttaa läheisesti äsken kuvattua Riemannin ideaa. Krohn todistelee *Sävelopin* alkupuolella seikkaperäisesti asteikon välttämättömyyttä kaikessa musiikissa. Krohnin lähestymistapa muistuttaa esimerkiksi Riemannin kirjan *Kathechismus der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Satz)* (1890) ensimmäistä sisältökokonaisuutta, joka alkaa ”perusskaalan intervaleista” ja päättyy toonikan ja dominantin sekä sävellajien etumerkin­töjen esittelyyn. Samoin myöhempi ja astetta painavampi teos *Grosse Kompositionslehre I* (1902), joka Krohnin mieleen tuovalla tavalla sisältää melodia- ja harmoniaopin, alkaa asteikon, harmonian, sävellajin ja muiden perusasioiden esittelyllä ja jatkuu siitä aina sonaattimuotoon ja jousikvartetton periaatteisiin.

Krohnin elementtikuvausten perusluonteisuus käy ilmeiseksi esimerkiksi niistä *Sävelopin* osista, jotka tarkastelevat Riemanninkin kiinnostuksen kohteina olleiden asteikkojen luonnetta. *Sävelopin* mukaan musiikissa on liukuvia ilmiöitä kuten äänenpaine ja väri, mutta musiikin kannalta olennaisimmat elementit rytmi ja säveltasot eivät muodosta liukuvaa jatkumoa. Rytmi ja melodia toteutuvat vain ”tarkan rajoittu-

misen ja ankaran alistumisen ehdoilla” (Krohn 1916, 32). Glissando saattaa Krohnin mukaan ”erikoistapauksissa vaikuttaa hyvin tunteellisesti taikkapa leikillisesti. Mutta liioitellen tai väärällä kohdalla käytettynä se tuntuu vain naukumiselta niin kuin se ei itsessään muuta olekaan.” (Mts. 33.) Krohn saattaa tässä kohden viitata niin kutsuttuun portamento-liu’utukseen, joka oli yleinen esittämiskäytäntö 1900-luvun alussa. Krohn vetoaa toistuvasti musiikilta vaadittavaan ”taiteelliseen vaikutelmaan”, jota ei synny, mikäli tässä yhteydessä käsiteltävät peruselementit eivät ole kunnossa. Krohn todistaa *Sävelopissa* myös yksiviivaisen c:n fundamentaalisen roolin musiikin rakentumisessa: ”Yhteisestä sopimuksesta on näiden sarjojen lähtökohdaksi valittu c-niminen sävel, jonka korkeustaso (värähdysluku: 261) on sellainen, että kaikenlaatuiset sekä nais- että miesäännet voivat sen mukavasti laulaa.” (Mts. 37.)

Harmoniaoppi puolestaan alkaa kolmisoinnun ja sen lajien duuri- ja mollisoinnun huolellisella kuvaamisella, mikä saattaa ensi näkemältä antaa vaikutelman triviaalien asioiden määrittämisestä. Tuskin kukaan *Musiikin teorian oppijakson* lukija kuulee kirjan käteen otettuaan ensimmäistä kertaa kolmisoinnusta tai yrittää päntätä Krohnin kolmisointumääritelmiä voidakseen ymmärtää harmoniaopin kehittyneempiä oppilauseita. Krohnin päämääränä näyttää olleen eräänlainen aksiomaattinen tarkastelutapa, joka rakentuu varmuudella tajuttavista yleispätevistä lähtökohdista ja tähtää tältä aksiomaattiselta (tai pikemminkin näennäisaksiomaattiselta) perustalta monimutkaiseen opinkappaleiden järjestelmään. Aksiomaattisuus on tässä täysin vertauskuvallista: on usein vaikea nähdä, miten *Musiikin teorian oppijakso* tarkalleen ottaen rakentuu loogisesti kirjasarjan osien aluissa olevista perusmääritelmistä. On kuitenkin oletettavaa, että Krohnilla oli mielessään vahva visio elementtien päälle rakentuvasta teoriajärjestelmästä.

Elementeistä ponnistava ajattelutapa tekee ymmärrettäväksi Krohnin mielenkiinnon suomenkielisen perusterminologian löytämiseksi musiikinteoriaan. Myöhemmän suomalaisen musiikkikulttuurin kiitollisuudenvelka Krohnin luomaa suomenkielistä terminologiaa kohtaan on ilmeinen, mutta samalla on muistettava, että vain osa Krohnin luomasta suomenkielisestä terminologiasta on jäänyt elämään meikäläiseen musiikkikulttuuriin. Esimerkiksi *Musiikin teorian oppijak-*

so sisältää monia lähinnä saksalaisperäisten musiikinteoreettisten termien suomennoksia, jotka eivät ole jääneet myöhempien sukupolvien käyttöön tai ovat muuntuneet jälkipolvien käsittelyssä. Musiikki- ja musiikinteoreettisen terminologian suomennosprojekti oli elementeistä rakennettavan musiikinteorian kielellinen vastine. Suomenkielinen terminologia tuki sitä pyrkimystä, että lukijan ja opiskelijan on ymmärrettävä musiikinteoreettinen oppirakennelma pienimmistä alkujuurista aina kehittyneimpiin teoreettisiin ilmiöihin, esimerkiksi muoto-opin paljon kiistoja ja jopa pilkkaa osakseen saaneisiin, yhden teoksen mitasuhteet ylittäviin suurmuotoihin (”kiertiö”, ”täysiö”).

Musiikin peruselementteihin tukeutuvasta tarkastelutavastaan huolimatta Riemann ei ollut esteetikkona formalisti. Hän kritisoi Eduard Hanslickin kirjaa *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) ja analysoi monissa teoksissaan musiikin ekspressiivistä olemusta ja sen kykyä esittää (representoida) musiikinulkoisia asioita. Riemann tosin ymmärsi ”muodon” toisin kuin Hanslick: muoto oli Riemannille musiikinteoreettinen ilmiö (esimerkiksi sonaattimuoto), Hanslick taas, puhuessaan muodosta, viittasi musiikin filosofisesti analysoitavaan ”muotoon”, jonka tulkinta Hanslickin tapauksessa oli saanut vaikutteita muun muassa G. W. F. Hegelin filosofiasta (ks. Dahlhaus 1988).

Krohn ei julkaissut uransa aikana musiikinestetiikan perusteisiin pureutuvaa monografiaa, mutta hänen julkaisunsa antavat kuvan hänen esteettisen maailmansa suuntaviivoista. *Sävelopissa* Krohn (1916, 59) kohdistaa kritiikin ilmeisesti Hanslickiin hieman arvoitukselliseksi jäävässä lauseessa: ”Niinpä ei musiikin esteettinen vaikutus ole mitään pelkkää satunnaista ’soivien muotojen leikkiä’, kuten on väitetty, vaan siinä ilmenevät ne olemuksen pohjasuhteet, jotka vallitsevat kaikkea, mitä ihminen voi tajuta, tuntea tahi aavistaa.” Mikäli tämä viittaa Hanslickiin, on Krohnin tulkinta Hanslickista varsin omalaatuinen. Hanslickin kirja, jossa säveltäminen määritellään ”hengen työskentelyksi hengelle alttiissa materiaalissa”, ei kokonaisuutena tue väitettä ”soivien muotojen leikin” ”satunnaisuudesta”.

Sen sijaan puhe musiikissa ilmenevistä tajuamisen, tuntemisen ja aavistamisen ”pohjasuhteista” antaa vaikutelman, että Krohnin ajattelussa musiikki tukeutui ihmismielen lainalaisuuksiin. Tähän katsan-

totapaan on syytä palata myöhemmin tässä artikkelissa, mutta jo nyt voidaan nähdä, miten Krohn piti musiikin vaikutusta ihmiseen monitasoisena ja kokonaisvaltaisena ilmiönä. Tämä tarjoaa myös yhden tulkintakulman Krohnin myöhäisiin Sibelius- ja Bruckner-tutkimuksiin, joissa isänmaalliset ja Brucknerin tapauksessa voimakkaan uskonnolliset sisältötulkinnat kytkeytyvät tarkkaan musiikkianalyysiin. Musiikin sisältötulkinnossa törmäämme jälleen elementtiajatteluun. *Sävelopissa* käydään läpi muun muassa eri intervallien ilmaissisältöjä, joten myöhäiset Sibelius- ja Bruckner-tulkinnat ovat siis ainakin abstraktilla tasolla *Sävelopissa* määriteltyjen elementtien johdonmukaisia seurauksia.⁸ Myös Krohnin suhde Richard Wagnerin tuotantoon sisältää anti-hanslickilaisia piirteitä. Varhaisessa esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* (1899) Krohn kuvaa Wagnerin musiikkia negatiivisin sanankääntein (muun muassa ”ääretön yksitoikkoisuus ja pitkävetisyys” ja ”hekkumallinen soittimitus”), mutta myöhemmin Krohnin suhde Wagneriin muuttui myönteiseksi, ja hän löysi erityisesti *Lohengrinista* merkittäviä rakenteellisia ansioita. Myönteinen suhtautuminen Hanslickiin ei epäilemättä sopinut yhteen Wagnerin ihailun kanssa, olkoonkin, että eksplisiittiset viittaukset Hanslickiin ovat harvinaisia Krohnin tuotannossa.

Jälkipolvet ovat mieltäneet Riemannin usein ensi sijassa musiikin-teoreetikoksi, mutta hän itse piti musiikinhistoriaa kaiken musiikintutkimuksen päämääränä ja huipentumana. Esimerkiksi Riemannin kirja *Grundriss der Musikwissenschaft* (1928 [1908]), joka suppeudestaan (160 sivua) huolimatta kattaa Riemannin tutkimuksellisen agendan pääkohdat huolellisesti eriteltyinä, päättyy nimenomaan musiikinhistorian ja sen keskeisten lähdeosteiden esittelyyn. Tässä valossa Riemannin laaja kolmiosainen länsimaisen musiikin historiateos *Handbuch der Musikgeschichte* (1904–1913) on jopa hänen pääteoksensa. Riemannin idea oli, että musiikinhistorian tulee keskittyä tiukasti vain musiikkiin itseensä. Se kulttuurihistoriallinen tarkastelutapa, jota Riemannin edeltäjistä erityisesti August Wilhelm Ambros oli edustanut, sisälsi

⁸ Krohnin ja eräiden muiden suomalaisten tutkijoiden edustamasta ”musiikin kansallisesta hermeneutiikasta” ks. Mantere 2017, 102–107.

Riemannin mielestä liikaa tutkimuksellista ajanhukkaa: musiikin historian tutkimuksen oli keskityttävä musiikin sisäiseen, rakenteelliseen ja musiikinteoreettisiin käsitteisiin ymmärrettävään kehitykseen.

Krohnin tuotantoon ei sisälly musiikinhistoriaa käsittelevää erityis-teosta, mutta monet Krohnin ideat ja väitteet toki sisältävät historiallisia latauksia ja oletuksia. Krohn näyttää ihailleen musiikin klassista kauneutta ja puhdasmuotoisuutta, ja hänen muototeoriaansa sisältyy muoto-opin kantaisän A. B. Marxin teorioista juontuva idea muototyyppien kehityskulusta lied-muodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Krohnin muoto-opin teoreettisiin perusteisiin on syytä palata edempänä.

Harmoninen dualismi

Harmoninen dualismi on Riemannin tuotannon tunnetuimpia ja kiistellyimpiä ideoita. Harmoninen dualismi on vastaus klassiseen mollisoinnun ongelmaan, jonka ensimmäinen selväpiirteinen muotoilu esiintyy Jean-Philippe Rameaun musiikinteoreettisessa tuotannossa: duurisointu löytyy helposti yläsävelsarjan alusta, kun taas mollisointua ei voi selittää ongelmattomasti yläsävelsarjan avulla. Harmonisen dualismin idea on yksinkertainen: sen mukaan mollisointu on duurisoinnun inversio. Tämä näennäisesti harmiton ajatus on synnyttänyt kiivaita kiistoja musiikinteoreetikoiden piirissä, ja asian kritisointi on tyypillistä nykypäivänkin Riemann-kommentaattoreiden piirissä (ks. esim. Rehding 2003, 15–35). Riemann ei suinkaan keksinyt harmonisen dualismin ideaa. 1800-luvun teoreetikoista muun muassa Hermann von Helmholtz ja Arthur von Oettingen olivat kannattaneet dualismia, ja Riemannin tulkinnan mukaan jopa 1500-luvun teoreetikko Gioseffo Zarlino, joka muotoili kirjassaan *De institutioni harmoniche* (1558) duurin ja mollin luonne-eron, olisi ollut dualisti. Tämä Riemannin käsitys oli ilmeisesti virheellinen, ja se kuvastaa hänen tendenssimäistä suhdettaan musiikinteorian historiaan, johon palataan myöhemmin tässä artikkelissa.

Nuori Riemann keksi dualismille kätevän ja yksinkertaisen perustan: hän postuloi ”aläsävelsarjan”, joka on yläsävelsarjan täydellinen peilikuva ja johon mollisointu sisältyy yhtä ongelmattomasti kuin duurisoin-

tu yläsävelsarjaan. Alasävelsarja on tärkeässä roolissa ennen kaikkea Riemannin varhaisimmassa tuotannossa, mutta hänen uskonsa tähän ilmiöön alkoi pikkuhiljaa hiipua. Riemann hylkäsi alasävelsarjan idean lopullisesti vuonna 1905 (Mickelsen 1977, 55), minkä jälkeen hänen kiinnostuksensa painopiste siirtyi akustiikasta ihmismieleen. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen mennä Riemannin alasävelsarjateorian ongelmallisiin taustoihin ja perusteisiin (muun muassa differenssi- ja kombinaatiosävelet). Joka tapauksessa alasävelsarja on Riemannin tuotannon tunnetuimpia ideoita, joka muistetaan mainita melkein aina kun Riemannin teorioita arvioidaan.

Vaikka Riemann oli itse hylännyt alasävelsarjan idean 1905, Krohn tukeutuu siihen vielä vuonna 1923 ilmestyneessä *Harmoniaopissa*. Krohn esittäytyy mollisoinnun ongelman osalta nuoren Riemannin akustisten käsitysten kannattajaksi, olkoonkin, että hän puhuu seuraavassa katkelmassa ”oletetusta” alasävelsarjasta:

Ainoa tyydyttävä selitys mollisoinnun olemassaoloon on saatavissa toisaalta Riemannin dualistisesta, oletettuun alasävelsarjaan perustuvasta katsantokannasta sekä toisaalta tätä täydentävästä ja kohentavasta yhteissävelalakäsitteestä sekä Mayrhoferin sen lähtökohdaksi esittämästä, suuren terssin muodostamasta alkusolusta, johon pieni terssi liittyy joko sen yläpuolelle duurisoinnuksi tai alapuolelle mollisoinnuksi. (Krohn 1923, 12.)

Krohn modifioi Riemannin dualismia Robert Mayrhoferilta saamansa ”alkusolun” idean avulla. Riemannille C-duurisoinnun dualistinen vastine oli f-mollisointu. Krohn, Mayrhoferia seuraten, sen sijaan postuloi alkusolun, C-duurin tapauksessa intervallin C-E, jonka avulla C-duurisoinnun käännös lasketaan sävelestä E alaspäin. C-duurisointu saa täten dualistiseksi vastinparikseen a-mollisoinnun (C-E-G ja E-C-A).

Krohn selvittää useissa harmoniaopin kohdissa mollin ”ristiriitaista” luonnetta, ja jo ennen äskeistä, alasävelsarjaa koskevaa sitaattia hän esittää perustavia epäilyjä mollisoinnun akustista selitystä kohtaan. Krohnin mukaan vastoin ”akustista alkuperää” on teoreettisesti oikeampaa lukea mollisointu alhaalta ylös: “[...] sillä mollin luonteelle on juuri ominais-

ta sisäinen ristiriitaisuus, joka syntyy siitä, että se vasten varsinaista johtumistaan tahtoo jäljitellä duurisävellajin suhteita” (1923, 5). Krohn luonnehtii duuria määreillä ”selvä ja ristiriidaton”, molli sen sijaan on ”ristiriitainen ja salaperäinen” (mts. 232). Hän tulkitsee asiaa myös niin, että duuri on luonteeltaan ”klassinen” ja molli ”romanttinen” (mts. 53).

Krohnin tapa kytkeä duuri ja molli dualistisesti toisiinsa synnyttää lukijassa väistämättä kriittisiä ajatuksia. Hän tukeutuu Riemannin itsensä aikapäiviä sitten hylkäämään alasävelsarjaan, ja samanaikaisesti hän ”pelastaa” mollisoinnun *ad hoc*-tyyppisellä hypoteesilla mollin luontaisesta ”ristiriitaisuudesta” ja ”salaperäisyydestä”. Ristiriitaisuutensa vuoksi molli lopulta pitääkin lukea, vastoin ”akustista” alkuperää alhaalta ylös. On myös perusteltua todeta, että oletettu suuren terssin laajuinen ”alkusolu” vesittää koko dualismin, koska tässä mallissa dualistisessa suhteessa toisiinsa olevat soinnut (esimerkiksi C-duuri- ja a-mollisoitu) eivät ole kirjaimellisesti toistensa inversioita.

Nähdäkseni Krohnin pohdinnat kaikkine ilmeisine häilyntöineen ja *ad hoc*-pelastuksineen paljastavat jotain olennaista harmonisen dualismin luonteesta. Harmoninen dualismi on ennen kaikkea spekulatiivista musiikinteoriaa. Se on käsitteellinen ajatusmalli, joka kytkee duurin ja mollin toisiinsa ja antaa ratkaisun mollisoinnun ongelmaan – ratkaisun, joka on yhtä spekulatiivinen kuin mollisoinnun ongelma itsessään. Viimeistään oletettu suuren terssin laajuinen ”alkusolu” paljastaa, että dualismi on ajatuksellinen malli, jonka on määrä antaa tasavertainen oikeutus duurille ja mollille. Spekulaatio ja spekulatiivisuus on tässä ymmärrettävä sellaiseksi filosofisluonteiseksi tarkasteluksi, jonka tuloksia ei voida empiirisen testaamisen kautta osoittaa tosiksi tai virheellisiksi. Spekulaatioilla voi silti olla merkitystä käsitteellisinä malleina. Ongelmalliseksi harmoninen dualismi muuttuu heti kun sitä aletaan perustella empiirisiksi oletetuilla väitteillä – esimerkiksi fiktiivisellä alasävelsarjalla. Dualismi on tonaalisen harmonian perustana ennen kaikkea mielikuva – ei empiiriseen todellisuuteen ankkuroitua musiikinteoreettinen idea, jollaiseksi Riemann sen ainakin ennen vuotta 1905 halusi todistaa.

Mielenkiintoista on se nopeus, jolla Krohn siirtyy musiikin ja musiikinteorian yksinkertaisista ja ”varmoista” peruselementeistä spekulatiiviseen dualismiin. Spekulatiivisen musiikinteorian perinne on ollut

ilmeisesti vielä Krohnin aikana niin vahva, että hän saattoi estottomasti siirtyä musiikin alkeiselementeistä vahvan spekulatiiviseen oletukseen duurin ja mollin dualistisesta suhteesta.

Funktio-oppi

Perustaessaan sointuteoriaansa niin kutsuttuun funktio-oppiin Krohn tukeutuu Riemanniin, mikä ilmenee suoraan myös *Harmoniaopin* lähdeviitteistä. Krohn kääntää Riemannin käyttämän saksankielisen termin *Funktion* ”sointutehoksi” – ilmaisu, joka näyttää jääneen pysyvästi suomalaisen musiikkiterminologiaan. Muut kuin suoraan kolmeen sointutehoon (”perussointu”, ”leposointu”, ”huippusointu”) kuuluvat soinnut ovat näiden sointutehojen muunnoksia: ne ovat muunnoksia ”kantasointujen kolmenlaisesta tehosävyistä” (1923, 49–50). Riemannin termi *Funktionsbezeichnung* puolestaan kääntyy suomeksi ”tonaaliset sointukirjaimet”. Ne ”eivät ilmaise sointujen varsinaista säveltasoa, vaan ainoastaan niiden tonaalisen aseman” (mts. 51). Krohn viittaa edelleen suoraan Riemanniin määritellessään ”kvartsektisoinnun” (mts. 81), samoin riitasointu määritellään Riemannia siteeraten tilanteeksi, jossa ”soinnun eheys häiriytyy vieraista aineksista” (mts. 17).

Krohn torjuu eksplisiittisesti sointujen ”entisen” astemerkinnän, joka on funktio-oppiin verrattuna ”sovinnainen ja kömpelö” (1923, 5). Puhe ”entisestä” astemerkinnästä saattaa viitata siihen, että Krohn ei täysin tuntenut aste- ja funktiomerkin­töjen historiaa. Siinä missä funktio-oppi palautuu Rameaun sointuteoriaan, astemerkintä puolestaan juontuu Rameaun jälkeen vaikuttaneen 1800-luvun vaihteen saksalaisen teoreetikon Gottfried Weberin tuotannosta. Funktiomerkin­töjen osalta Krohn tukeutuu yksinkertaiseen ja käytännölliseen ajattelutapaan, jossa duurin funktiot on kirjoitettu isolla (T-S-D) ja mollin pienellä (t-s-d). Hän ei merkitse sointuja Riemannin tyyliin ankarana dualistisesti. Esimerkiksi f-mollisointu oli Riemannille ”c-”, joka osoittaa f-mollisoinnun rakentumisen c-sävelestä alaspäin. Tällaista merkintätapaa ei löydy Krohnin *Harmoniaopista*.

Krohnin sointuteoria on kiehtova kokonaisuus, jota olisi selvitettävä jatkossa lisää. Hän etenee edellä kuvatuista peruselementeistä (duuri- ja

mollisoitu, riitasointu, sointutehot) kirjansa kuluessa yhä komplisoidumpiin rakennelmiin, jotka tuntuvat lopulta kattavan kaiken sen, mikä Krohnin horisontista kuului hyväksyttävään musiikkiin: kyseessä on totaalin, kaiken (Krohnin kuviteltavissa olevan) musiikin sointuteoria. Jo *Harmoniaopin* alkupuolelta löytyy seuraavan kaltainen, sangen komplisoitu sointutulkinta:

Noonasoinnun alaspäisenä mollivastineena olisi alanoonasointu, jossa tietenkin kvinttisävelen alanoona (= varsinaisen pohjasävelen yläkvartti) voi olla joko suuri tai pieni (= puhdas tai ylinouseva kvartti). Käytännössä näitä sointuja epäilemättä tavataan, vaikka niitä on totuttu käsittelemään hajasävelisinä ilmiöinä. (1923, 28.)

Harmoniaoppi jatkuu tällaisista määritelmistä yhä monimutkaisempiin sointurakennelmiin, ja lopulta Krohn ottaa kantaa myös muun muassa 1900-luvun alun uuteen musiikkiin. Tähän kysymyksiin palataan seuraavassa luvussa.

Tässä yhteydessä voidaan kiinnittää huomiota erääseen katsomustapaan, joka puuttuu Krohnin sointuteoriasta, nimittäin tonaalisen harmonian dialektiseen tulkintaan, jonka tunnettu esimerkki on Moritz Hauptmannin sointuteoria ja jota kohtaan Riemann tietävästi nuorena tunki vetoa.

Hauptmann pyrki rakentamaan sointuteoriansa hegeliläisen dialektiikan varaan, joskin hänen Hegel-tietämyksensä oli ilmeisesti melko hataraa. Esimerkkinä hänen teorioistaan voidaan mainita tapa, jolla hän tukeutuu hegeliläiseen olemisen ja omistamisen dialektiikkaan. Sävellajin I asteen näkökulmasta sointukulku I-IV edustaa ”dominantina olemista” ja sointukulku V-I puolestaan ”dominantin omistamista”. Krohnin kannalta tämä on sikäli relevanttia, että alaviitteessä 3 mainitun Robert Papperitzin lisäksi Krohnin opettajana Helsingissä toiminut Richard Faltin oli opiskellut Leipzigin Konservatoriossa musiikinteoriaa Hauptmannin johdolla. Hauptmannilainen dialektiikka ei kuitenkaan kulkeutunut Krohnin teorioihin, vaan hän tukeutui johdonmukaisesti Riemannin teoksista oppimaansa funktioteoriaan ja harmoniseen dualismiin.

Duuri-mollitonaalisuuden universaalisuus ja luonnollisuus

Käsityksellä, jonka mukaan musiikki perustuu tavalla tai toisella luontoon, on ikiaikaiset perinteet länsimaisessa musiikkikäsityksessä ja musiikinteoriassa. Riemann on yksi tunnetuimmista teoreetikoista, joka on rakentanut oppinsa musiikin luonnollisuuden varaan, ja myös tässä kysymyksessä Krohnin tuotannosta löytyy yhtäläisyyksiä Riemannin käsitysten kanssa.

Riemann puolusti väkevästi duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuutta. Duuri-mollitonaalisuus alkoi 1900-luvun alun uuden musiikin toimesta hajota Riemannin ympärillä, minkä seurauksena hänen luontoideansa sai voimakkaan konservatiivisia sävyjä. Tunnetuin esimerkki tästä on Riemannin kiista Max Regerin kanssa. Reger oli opiskellut Riemannin johdolla vuodesta 1890 alkaen, ja heidän opettaja-oppilas-suhteensa oli poikkeuksellisen läheinen ja intensiivinen. Myöhemmin Riemann koki, että Reger oli etääntynyt säveltäjänä hänen musiikki-ideoistaan, ja skisma tuli julkisuuteen Riemannin kirjoitusten ansiosista vuonna 1907 (ks. esim. Rehding 2003, 11–14) – kiistasta raportoitiin myös *Säveletär*-lehdessä vuonna 1908 (”Vastakkaisia musiikkisuuntia Saksassa”).⁴

Riemann uskoi, että länsimainen duuri-mollitonaalisuus on universaali ilmiö, johon kaikki musiikki viime kädessä palautuu. Esimerkiksi keskiajan kirkkosävellajit olivat duuri-mollitonaalisuuden muunnoksia, ja sama päti myös ei-eurooppalaiseen musiikkiin. Riemann myös katsoi, että ihminen kuulee yksinäisen melodian pohjimmiltaan duuri-mollitonaalisesti soinnutetuksi. Hän käytti tästä ilmiöstä nimeä ”sointuedustus” (*Klangvertretung*): yksinäiselläkin melodialla on aina duuri-mollitonaalinen perusta. Näissä käsityksissään Riemann erosi edeltäjästään, belgialaisesta musiikintutkijasta Francois-Joseph Fétisistä, jonka näkemyksen mukaan on olemassa useita tonaalisuuksia – länsimainen duuri-mollitonaalisuus on vain yksi niistä. Olen aikaisemmassa tutki-

⁴ Vuonna 1910 *Säveletär*-lehdessä ilmestyi myös artikkeli otsikolla ”Hugo Riemann ja ’vasemmistösäveltäjät’”. Termi ”vasemmistösäveltäjä” viittasi säveltäjän moderniin tyyliin ja asenteeseen, ei poliittiseen vasemmistolaisuuteen sanan nykyisessä merkityksessä.

muksessani (Huttunen 1993) pyrkinyt osoittamaan, että Krohnin aikalaisen ja kiistakumppanin Heikki Klemetin tonaalisuuskäsitys vastasi läheisesti Fétisin tonaalisuusideaa – samaan aikaan Klemetti pyrki musiikinhistorioitsijana Riemannin tavoin seuraamaan musiikin sisäistä ja ennen muuta tonaalista kehitystä.

Riemannille funktio-oppi oli kuvaus tonaalisen musiikin olennaisesta ”musiikillisesta logiikasta”. Riemannin merkittävä, tosin kirjoittajansa musiikkitieteellistä ohjelmaa vahvasti toteuttava kirja *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (1961 [1898]) perustuu siihen ajatukseen, että musiikinteorian historia on musiikin yleispätevien periaatteiden vähittäistä löytämisen historiaa. Kirjan viimeinen kokonaisuus, joka alkaa kenraalibasson jälkeisestä aikakaudesta, on otsikoitu ”Musikalische Logik”, ja se käy huolellisesti läpi sitä, miten duuri-mollitonaalisuuden lainalaisuudet on edeltäneiden 150 vuoden aikana löydetty. Riemann antaa ymmärrettävästi suuren merkityksen ja painoarvon Rameaulle: ”[...] hän [Rameau] pyrki ensimmäisenä luomaan opin, joka selittää soinnun merkityksen satsin logiikalle” (Riemann 1961 [1898], 479).⁵ Kun otetaan huomioon, että Rameau muotoili ensimmäisenä funktio-opin periaatteet, niin käy ilmeiseksi, että musiikillinen logiikka on kytköksissä funktioteorian periaatteisiin.

Kuten edellä todettiin, Riemann hylkäsi alasävelsarjan idean vähittäisesti. Vuodesta 1905 eteenpäin Riemannin kiinnostus siirtyi ihmismieleen ja niihin mentaalisiin⁶ periaatteisiin, jotka takaavat duuri-mollitonaalisuuden luontoperustan. Hän ryhtyi tukeutumaan käsitteeseen *Tonvorstellung*, joka nähdäkseni voitaisiin suomentaa luontevimmin ”sävelrepresentaatioksi”. Toinen mahdollinen suomennos olisi ”sävelmielle”, mutta ”sävelrepresentaatio” kuvastaa mielestäni paremmin *Tonvorstellungin* kytkeytymistä havainnoituun säveltaiteeseen. Aikaisemmassa tuotannossaan Riemann oli tukeutunut akustiik-

5 ”[...] er zuerst versucht hat, eine Lehre von den Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes zu schaffen.”

6 Käytän tässä yhteydessä termiä ”mentaalinen” mieluummin kuin ”psykkinen”, koska Riemannin erittelemät mielen periaatteet eivät olleet psykologiaa ainakaan Riemannin oman ajan kokeellis-empiirisessä merkityksessä.

kaan, jonka yhtenä osana alasävelsarjan oli määrä todistaa harmoninen dualismi. Kun akustiikka jäi taakse, Riemann alkoi uskoa, että mielen sävelrepresentaatiot takaavat duuri-mollitonaalisuuden universaalisuuden ja luonnollisuuden. Sävelrepresentaatioita koskevan teorian kehittäminen jäi Riemannilta ilmeisesti kesken, mutta hän julkaisi 1910-luvun puolivälissä kaksi esseettä, jotka luotaavat duuri-mollitonaalisuuden mentaalisia perusteita (Riemann 1914–15; 1916).

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista eikä mielekästä yrittää vastata siihen vaikeaan kysymykseen, mihin aikansa filosofiseen suuntaukseen Riemann tukeutui opissaan sävelrepresentaatioista. Hänen kohdallaan on usein puhuttu uskantilaisesta vaikutuksesta, mikä on sikäli luonnollinen tulkinta, että uskantilaisuuden keskeiset ajattelijat (esimerkiksi Wilhelm Winderband ja Heinrich Rickert) pyrkivät usein löytämään humanististen tieteiden (saksalaisittain ”hengentieteiden”, *Geisteswissenschaften*) mentaalisia perusteita esikuvanaan Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikki*; vahvana periaatteena oli usein rajanveto luonnon- ja humanististen tieteiden välille. Toisaalta voisi olla perusteltua liittää Riemannin ajatukset silloin ajankohtaisiin fenomenologisiin keskusteluihin. Fenomenologian kantaisänä pidetty Franz Brentano oli kiinnostunut ennen muuta mielen periaatteellisista toimintatavoista, ja samaa projektia jatkoi hänen oppilaansa Edmund Husserl osassa tuotantoaan, kuten musiikkia esimerkkinään käyttävässä teoksessaan *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917). Fenomenologista tulkintaa tukee myös se, että Riemann oli yhteyksissä fenomenologi ja psykologi Carl Stumpfiiin, joka oli kiinnostunut muun ohella musiikin havaitsemisesta (muun muassa konsonanssin ja dissonanssin problematiikka, jonka Stumpf pyrki ratkaisemaan ”sävelsulautumisen” [*Tonverschmelzung*] käsitteellä sekä luomalla kaksi uutta käsitettä, ”konkordanssin” ja ”diskordanssin”). Riemann sai vaikutteita monista Stumpfiiin ideoista, mutta toisaalta myös moitti Stumpfia ja muun muassa sävelsulautuvuuden käsitettä eräissä yhteyksissä (ks. esim. Riemann 1928 [1908], 50–53).⁷ On myös olemassa perusteita kri-

7 Stumpfiiin laajemmasta vaikutuksesta musiikintutkimukseen, erityisesti musiikkipsykologiaan ks. Allesch 2003.

tisoida Riemannia siitä, että hän ei sitoutunut mihinkään vahvaan filosofiseen ajatussuuntaan, vaan todellisuudessa vain kuvasi oman kulttuuriseen menneisyyteensä kuuluneita tonaalisuuden periaatteita – siis eräänlaista *common sense* -filosofiaa, jossa hankalat asiat ratkaistaan antamalla niille uusia nimiä.

Krohnin tapauksessa ilmeisin yhtäläisyys kaikkiin näihin ideoihin löytyy tonaalisuuden universaalisuutta koskevasta näkemyksestä. Oletettavasti kirkkomusiikkitaustastaan johtuen Krohn oli *Harmoniaopissa* erityisen kiinnostunut kirkkosävellajien olemuksesta. Viitaten muun muassa Riemanniin ja Heinrich Schenkeriin hän toteaa yksiselitteisesti: ”Parhaat nykyaikaiset teoreetikot ovatkin havainneet ja tunnustaneet, että n.s. kirkkosävellajit pohjaltaan ovat vain duuria ja mollia [...]” (1923, 253).

Krohn toistaa saman idean kärkevään sävyyn:

Yhdymme siis niihin, jotka väittävät koko kreikkalaisnimisen kirkkosävellajiluettelon olevan vain ”sumua silmiin” ja vaativat kirkkosävellajien soinnutuksen samalle tonaaliselle pohjalla kuin muunkin musiikin. (Krohn 1923, 254.)

Tämän jälkeen Krohn antaa seikkaperäisiä ”arkeaisen soinnutuksen” ohjeita, tavoitteena on aikaansaada ”vanhasteleva sävy” (mts. 255–256). Kuten kaikkeen *Harmoniaopissa* myös tähän liittyy sävellysharjoitus: ”Soinnutettava arkaistiseen tyyliin sävellettyjä sävelmiä, noudattaen arkaistisen soinnutuksen vaatimaa tarkempaa säännösteilyä” (mts. 260).

En ole löytänyt Krohnin tuotannosta termiä ”musiikillinen logiikka”, mutta Krohn viittaa jossain määrin samassa hengessä musiikillisen ”energeettikan” teoreetikkoon Ernst Kurthiin ja tämän käsitykseen melodisen liikkeen ”kineettisestä energiasta” (Krohnin termein ”liiketeho”). Vastaavalla tavalla liike on Krohnin mukaan myös harmonian ydinominaisuus. (Mts. 54.) Kun ajatellaan, että funktio-oppi oli Krohnille universaalin duuri-mollitonaalisuuden teoria, niin musiikillisen logiikan idea on mielestäni yleisellä tasolla läsnä näissä lausumissa, vaikka Krohn tukeutuu tässä kohden Kurthiin eikä Riemanniin.

Krohn on perinteisesti nähty uuden musiikin vastustajaksi – imago, jolle löytyy epäilemättä monia perusteita hänen elämästään ja kirjoituksistaan. *Harmoniaopissa* käsitellään jonkin verran ajan uuden musiikin tekniikoita, joihin Krohn suhtautuu epäillen. Uudelle musiikille ominaisia tekniikoita ovat erityisesti ”kaksoissoinnut”, joiden yhteydessä Krohn mainitsee Ernest Pingoud’n ja Aarre Merikannon (1923, 166), sekä Arnold Schönbergin teoksessaan *Harmonielehre* (1911) esittelemät kvarttisoinnut, jotka ovat ”aivan keinotekoisesti rakennettuja päällekkäisistä intervalleista eivätkä siis ole verrattavissa sävelten luonnollisista suhteista johtuviin kantasointuihin ja niiden johdannaisiin” (mts. 167). Samaan yhteyteen näyttäisi sisältyvän pieni myönnytys ihmisen kuulemistavan relatiivisuudelle, jonka muotoilu paljastaa myös sen, että Krohnkin piti ihmismieltä musiikin luonnollisuuden kriteerinä: ”Tonaalisen tajuntakyvyn ulottuvaisuus riippuu tietenkin sekä yksilöllisestä että aikakautisesta kehityksestä” (mts. 167). Seuraava äärimmäisen modernisuuden tulkinta saattaa viitata Schönbergin ”sointivärimelodiaan” tai kenties Debussyn impressionismiin: Krohnin mukaan säveltäjät, ”jotka kokonaisissa sävellyksissä syrjäyttävät tahallisesti kaiken soinnullisen rakenteen, nojautumalla yksinomaan orkesterisoitimien vaihteleviin sointiaineksiin. Se on lopulta vain yhtä ääretöntä, rannatonta hajasoinnustoa” (mt.).

Otan vielä yhden esimerkin *Musiikin teorian oppijakson* ulkopuolelta, nimittäin hakusanan ”Atonaalisuus”, jonka Krohn kirjoitti vuonna 1931 ilmestyneeseen *Ison Tietosanakirjan* ensimmäiseen osaan. Krohnin käsitys atonaalisuudesta on häilyvä, mutta se on samalla paljastava kuvaus hänen tonaalisuusideastaan. Atonaalisuus on Krohnin mukaan mahdollinen vain tilapäisenä ilmiönä, jollaisena sitä tavataan jopa Mozartin teoksissa. Kuitenkin itsessään ”a. on mahdottomuus, sillä inhimillisen säveltäjunnan ei ole mahdollista olla havaitsematta yhteyksiä toisiaan seuraavien taikka yhtä aikaa soivien sävelten kesken”. Krohnin mukaan eräät suomalaiset ”nuoremmat” säveltäjät ovat olleet atonaalisuuden edustajia, heistä ”toiset kuitenkin jo ovat havainneet sen rajoittuneisuuden ja palanneet tonaalisuuden pohjalle”. (Krohn 1931, 93.) Krohnin näkemys, joka kytkeytyy musiikin mentaaliseen käsitystapaan, on sovitettavissa yhteen Riemannin myöhäisen

tonaalisuuskäsityksen kanssa. Krohnin atonaalisuuskäsitys on jossain määrin sekava, ja hänen negatiivinen asenteensa paljastuu siitä, että hän ei epäröi paheksua ilmiötä, jonka hän itse on hetkeä aikaisemmin todennut mahdottomaksi. Voidaan hyvällä syyllä kysyä, onko mieltä paheksua sellaista, mikä on muutenkin mahdotonta. Krohn ei ehkä ollut oikea henkilö kirjoittamaan atonaalisuus-hakusanaa vuonna 1931, mutta tämä pieni mielipiteenilmaus todistaa, että Krohn näki tonaalisuuden lakien perustuvan vahvasti ihmismielen luonteeseen. Asian tarkempi pohdinta jää puuttumaan tälläkin kertaa: duuri-mollitonaalisuuden luonnollisuus oli Krohnille ilmeisesti ennen muuta luonnonfilosofiaa (jota hän ei kuitenkaan kehitellyt pitemmälle), ei empiiristä luonnontiedettä tai psykologiaa.

Rytmi-, polyfonia- ja muoto-oppi

Krohnin Riemann-reseptio keskittyi ennen kaikkea sävel- ja harmoniaoppiin. Sen sijaan rytmi-, polyfonia- tai muoto-opin alalla ei ole havaittavissa perusluonteista Riemannin vaikutusta. Riemann esiintyy *Polyfoniaopissa* yksittäisten kontrapunktisten ratkaisujen lähteenä. *Rytmiopissa* tukeudutaan Riemannin säekaarimerkintätapaan. *Muotoopin* lähdeluettelossa ei ole yhtään Riemannin teosta.

Krohnin rytmi- ja muotokäsitys poikkesi olennaisesti Riemannin teorioista. (Krohnin mukaan rytmi ja muoto ovat pohjimmiltaan yksi ja sama ilmiö.) Siinä missä Riemann näki kohoiskuisuuden tai -tahtisuuden kaiken rytmin ja muodon fundamentiksi, Krohn tukeutui antiikkisiin runojalkoihin ja niiden johdannaisiin. Krohnin omaelämäkerran *Sävelmuistoja elämäni varrelta* ainoa viittaus Riemanniin liittyy juuri tähän eroavaisuuteen (Krohn 1951, 126). Molemmat teoreetikot toki sitoutuivat A. B. Marxista juontuvaan muoto-opin (*Formenlehre*) traditioon, jonka mielenkiinto kohdistui abstraktien muototyyppien kodifointiin. On erotettu toisistaan muototeoreettinen realismi ja nominalismi. Edellinen – tyypillisesti juuri perinteinen muoto-oppi – tutkii muotoja ikään kuin abstrakteina platonisina ideoina tai yleiskäsitteinä, jälkimmäinen taas näkee muodot eräänlaisiksi etiketeiksi, joita voidaan liimata yksittäisiin sävellyksiin ja joiden avulla voidaan eritellä sävel-

lysten yksilöllisiä piirteitä. On myös mahdollista spekuloida *Musiikin teorian oppijakson* suurella kokonaisidealla: jos musiikinteoria lähti liikkeelle pienistä elementeistä, niin sen huipennus – muoto-oppi – on mahdollista nähdä elementtien perustalle rakennetun järjestelmän lopulliseksi tulokseksi ja huipennukseksi.⁸

Lopuksi

Vertailu osoittaa, että Riemannilla on ollut perustava vaikutus moniin Krohnin vakaumuksiin. Yhtäläisyydet koskevat tosin lähinnä niitä musiikinteorian haaroja, joiden Krohn-lähtöinen vaikutus on ollut Suomessa vähäisintä. Krohnin rytm- ja muototeorioita on opetettu meillä – huolimatta Krohniin samanaikaisesti kohdistuneesta kriitikkistä – kokemukseni mukaan vielä 1990-luvulla, kun taas soinnutuksen ja sointuanalyysin alalla funktio-oppi on korvautunut astemerkinnöillä, joiden tärkeitä oppikirjoja ovat olleet Erkki Salmenhaaran *Sointuanalyysi* (1968) ja *Soinnutus* (1970). Uskallan silti väittää, että Krohnin Riemann-reseption tutkiminen edistää suomalaisessa kontekstissa tärkeällä tavalla musiikillista itsetuntemusta. Tässä voidaan muistuttaa R. G. Collingwoodin näkemyksestä, jonka mukaan historian päämääränä on ”self-knowledge of mind”.⁹

Jos Krohnin Riemann-reseptiota tarkastellaan yksiviivaisesti meidän aikamme näkökulmasta, niin monetkaan Krohnin ideat eivät vakuuta nykylukijaa. Osa ideoista vaikuttaa selkeästi virheellisiltä (duuri-mollitotalisuuden universaalisuus ja luonnollisuus), ja joissain tapauksissa Krohnin tarkastelutapa tuntuu arveluttavalta (spekulaatiot duurin ja mollin dualistisesta suhteesta). Krohnin harmoniateorialle soisi kuitenkin nykytutkijoiden mielenkiinnon. Viime vuosikymmeninä on puhuttu uusriemannilaisuudesta, jonka vastineeksi voisi hyvinkin

8 *Musiikin teorian oppijakson* ensimmäisen osan, *Rytmiopin*, alkulauseesta käy ilmi, että teossarjan oli alun perin määrä päättyä ”Muoto- ja Soitinnusoppiin” (Krohn 1958 [1911], 7).

9 Tämän artikkelin aihepiiriin osalta on syytä mainita kaksi suomalaista väitöskirjaa: Arvo Sotavallan *Zur Konsonanztheorie* (1923) ja Jouko Tolosen *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta* (1969).

luoda sointuteoreettisen, ”kaiken” musiikin harmoniaa koskevan ”uus-krohnilaisen” tutkimusintressin. Lisäksi, kuten edellä kävi ilmi, Krohn viittasi myös muun muassa Kurthiin, Schenkeriin ja Schönbergiin – siis teoreetikoihin, jotka ovat ajankohtaisia nykypäivän musiikinteorian suuntauksissa.

Voi tavallaan harmitella sitä, että *Musiikin teorian oppijakso* ilmestyi laajana teoksena vain suomeksi. Krohn esitteli teorioitaan saksan kielellä laatimissaan artikkeleissa, mutta hänen teoreettinen järjestelmänsä jää koko laajuudessaan maailmankielillä käytävän keskustelun ulkopuolelle. Edellä on kuitenkin viitattu siihen, että musiikinteoreettisen terminologian suomentaminen oli olennainen osa elementtien varaan rakentuvaa oppijärjestelmää.

Tässä artikkelissa käsiteltyjen seikkojen valossa *Musiikin teorian oppijakso* kytkeytyi kahteen suureen musiikinteorian kehityslinjaan, joiden avaimena on Krohnin suhde Riemanniin.

Yhtäältä – ja pitkälti Riemannin kautta – *Säveloppi* ja *Harmoniaoppi* jatkoivat sitä perinnettä, joka alkoi Zarlinosta ja jatkui Rameaun, Weberin, Hauptmannin, Helmholtzin, Oettingenin ja Riemannin välityksellä sävel- ja harmoniateoreettisiin pohdintoihin duurin ja mollin perusominaisuuksista, luonnollisuudesta ja dualistisesta suhteesta. Toisaalta *Rytmioppi* ja *Muoto-oppi* kytkeytyivät saksalaiseen muototeorian perinteeseen, jonka edustajia ovat olleet Heinrich Christoph Koch, A. B. Marx, Riemann ja lopulta Krohn. Yhteys Riemanniin rajoittuu tässä kohden yleiseen ideaan muoto-opista; tarkat muototeoreettiset näkemyksensä Krohn keksi ja omaksui muualta.

Voidaan perustellusti väittää, että Krohn, joka julkaisi aktiivisesti vielä 1950-luvulla, oli viimeinen suuri musiikinteoreetikko, mikäli suurella teoreetikolla tarkoitetaan tutkijaa, joka pyrkii luomaan kaiken kattavia teorioita siitä, mikä hänen perspektiivistään katsottuna on musiikkia. Kaikesta ideoiden samankaltaisuudesta huolimatta Krohn ei ottanut näkemyksiään sellaisinaan Riemannilta, vaan hän modifioi ja tulkitsi niitä oman järkensä mukaisiksi. Krohnin Riemann-tuntemusta osoittavat paitsi laajat perusideat myös esimerkiksi *Polyfoniaoppiin* sisältyvät pienet viittaukset Riemannin äänenkuljetuksellisiin ratkaisuihin: tällaiset viittaukset eivät olisi olleet mahdollisia ilman perinpohjaista

Riemann-tuntemusta. Krohnin Riemann-suhdetta voidaan kutsua ennen kaikkea omaksumiseksi, ei opiskeluksi puhumattakaan valmiiden ideoiden kopioinnista.

Bibliografia

Allesch, Christian G. 2003. Zur Rezeption von Carl Stumpfs Tonpsychologie, teoksessa Margaret Kaiser-El-Safti & Matthias Ballo (toim.), *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Würzburg: Königshausen & Neumann. 225–236.

Anonyymi 1908. Vastakkaisia musiikkisuuntia Saksassa (Hugo Riemann & Max Reger), *Säveletär* 3/3: 29–30; ja *Säveletär* 3/5: 50–54.

Apajalahti, Hannu 1993. From Rhythm to Form: Ilmari Krohn's Systematic Theory of Musical Rhythm and Form, teoksessa Veijo Murtomäki (toim.), *Sibelius-Akatemian Aikakauskirja Sic*, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 42–74.

Dahlhaus, Carl 1988 [1967]. Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag. 291–298.

Gurlitt, Willibald 1950. *Hugo Riemann (1849-1919)*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1950, Nr. 25, Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz.

Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriakirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*, Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.

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

Krohn, Ilmari 1958 [1911]. *Musiikin teorian oppijakso I. Rytmioppi*, toinen painos, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso II. Säveloppi (melodiikka)*, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso III. Harmoniaoppi*, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1927. *Musiikin teorian oppijakso IV. Polyfoniaoppi*, Porvoo: WSOY.

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

Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso V. Muoto-oppi*, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: WSOY.

Laitinen, Martti 2014. ”Uupumaton uurastus: tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti”, Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*, Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Malmgren, Markus 2015. *Nuotin vierestä soittamisen taito. Näkökulmia kenraalibasson olemukseen*, Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Mantere, Markus 2017. Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä. Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 40-luvuilla, *Musiikki* 47/1–2: 86–112.

- Mickelsen, William C. 1977. *Hugo Riemann's Theory of Harmony*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo 1900. *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*, Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
- Riemann, Hugo 1902. *Grosse Kompositionslehre*. I Band. *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin: Verlag von W. Spemann.
- Riemann, Hugo 1904–1913. *Handbuch der Musikgeschichte* I–III, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo 1914–1915. Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21–22, Leipzig: C.F. Peters.
- Riemann, Hugo 1916. Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 23, Leipzig: C.F. Peters.
- Riemann, Hugo 1928 [1908]. *Grundriss der Musikwissenschaft*, vierte Auflage, Leipzig: Verlag von Quelle & Mener.
- Riemann, Hugo 1961 [1898]. *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, dritte Auflage, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Riemann, Hugo i. pv. [1890]. *Kathechismus der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Satz)*, vierte Auflage, Leipzig: Max Helles Verlag.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Sointuanalyysi*, Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1970. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*, Helsinki: Otava.
- Sotavalta, Arvo 1923. *Zur Konsonanztheorie*, Helsinki: omakustanne.
- Tolonen, Jouko 1969. *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen sointu- ja intervallitulkinta*, Helsinki: omakustanne.

Hengellisistä kansansävelmistä psalmilauluun – painopisteen muutos Ilmari Krohnin kirkkomusiikkia käsitelleessä tutkimustyössä

SAMULI KORKALAINEN

Ilmari Krohnia (1867–1960) pidetään usein modernin Suomessa harjoitettavan musiikintutkimuksen isänä, sillä hän kirjoitti alan ensimmäisen väitöskirjan. Krohnin tärkeimpiä tutkimusaiheita olivat kansanmusiikki, musiikinteoria ja estetiikka, mutta hänen tieteellinen tuotantonsa ulottui lähes kaikkiin oman aikansa musiikintutkimuksen alueisiin. Krohnin voidaan katsoa aloittaneen myös kirkkomusiikin tieteellisen tutkimuksen Suomessa. Ennen hänen aikaansa oli kyllä ilmestynyt joitakin kirkkomusiikkia sivuavia tutkielmia, mutta ne olivat joko hyvin pienimuotoisia tai perustuivat ainoastaan virsien teksteihin tutkimatta musiikillista puolta mitenkään.¹

Tässä artikkelissa keskityn Ilmari Krohniin nimenomaan kirkkomusiikin tutkijana ja tarkastelen hänen tässä roolissaan selkeästi hahmottuvaa painopisteen muutosta. Pureudun ensin hengellisten kansansävelmien keräämiseen, julkaisemiseen ja analysointiin väitöskirjan muodossa. Tämän jälkeen tarkastelen, kuinka Krohn

1 Pajamo ja Tuppurainen (2004, 645–647) mainitsevat vuosilta 1697 ja 1703 kaksi suppeaa tieteellistä tutkielmaa ja 1800-luvulta Rudolf Lagin kesken jääneen työn virsisävelmien ja suomalaisen virsikirjan historian parissa sekä Otto Immanuel Collianderin väitöskirjan *Om den kyrkliga psalmen jemte inledning till evangelisk luthersk hymnologi*. Colliander (1880, 65–70) käsittelee tutkimuksessaan lyhyesti virren laulettavuutta sekä tekstin ja sävelmän yhteyttä, mutta ei sen laajemmin puutu musiikilliseen sisältöön, vaan keskittyy teksteihin.

perehtyi psalmilaulun tutkimukseen, joka tuli ensin virsisävelmi-
en tutkimuksen rinnalle jättäen sen kuitenkin pian paljolti syrjään.
Krohnin tieteelliselle työskentelylle oli leimallista se, että siinä yhdis-
tyivät tutkimus, käytäntö ja pedagogia – ja pyrkimys systemointiin
kaikissa näissä. Sen takia tuon esille tutkimustyön lisäksi myös niitä
käytännöllisiä ja pedagogisia sovellutuksia, joihin tutkimus Krohnin
kohdalla johti. Keskeisimpinä näistä ovat hengellisten kansansävelmi-
en tuominen osaksi virsikirjan sävelmistöä sekä Krohnin kehittänyt
liturgisen vokaalimusiikin sävellystyylin, jota hän kutsui ”liturgiseksi
sävellytyksi”. Tarkastelen kaikkea edellä mainittua jonkin verran
myös Krohnin henkilöhistorian valossa.

Ilmari Krohn julkaisi väitöskirjansa vuonna 1899 ja sai seuraava-
na vuonna filosofian maisterin ja tohtorin oppiarvot. Tämän jälkeen
hän toimi Helsingin yliopiston musiikin historian ja teorian dosent-
tina (1900–1918) ja musiikkitieteen ylimääräisenä professorina (1918–
1935). Lisäksi hän opetti pitkiä aikoja eri jaksoissa Helsingin musiik-
kiopistossa,² Filharmonisen Seuran orkesterikoulussa ja Helsingin
kirkkomusiikkiopistossa.³ Krohn myös perusti vuonna 1916 Suomen
Musiikkitieteellisen Seuran ja toimi sen puheenjohtajana yli kahden-
kymmenen vuoden ajan. Kirkollisella puolella Krohn muistetaan pait-
si tuotteliana säveltäjänä⁴ ja nuottijulkaisujen toimittajana, myös
koraalikomitean puheenjohtajana (1903–1913) ja virsikirjakomitean
musiikkijäsenenä (1918–1923). Hän oli myös monella tapaa aktiivinen
kirkkomuusikkojen koulutusta koskevissa asioissa. (Autio 2002; Ranta
1945, 273.) Rajaan kanttorikoulutuksen aihepiirin kuitenkin pois tästä
artikkelista, koska se ei varsinaisesti tuo lisävaloa käsittelyssä ole-
vaan painopisteen muutokseen.

2 Nykyinen Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

3 Vuoteen 1923 asti nimeltään Helsingin lukkarikoulu. Nykyinen Taideyliopiston
Sibelius-Akatemian Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä.

4 Krohnin sävellystuotannosta on säilynyt Kansalliskirjastossa neljä teosluettelo (Ms.
Mus. Krohn 1). Aiheesta tarkemmin Laitinen 2012 ja Laitinen 2014, 134–201.

Hengellisten kansansävelmien tutkiminen ja tuominen virsikirjan sävelmistöön

Tieteentekijänä Ilmari Krohnin ensimmäinen kiinnostuksen kohde oli kansanmusiikki. Hän aloitti suomalaisten kansansävelmien keräämisen jo nuorena ylioppilaana vuonna 1886 ja jatkoi sitä yhdessä serkkunsa Mikael Nybergin (1871–1940) kanssa vuonna 1890 osana Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) kansansävelmien keruuprojektia (Autio 2002; Laitinen 2014, 17, 39; Ranta 1945, 275–276).

Krohnin saksankielisen väitöskirjan otsikko on *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland* (Suomen hengellisten kansansävelmien laadusta ja alkuperästä).⁵ Jo otsikossa esiintyvät sanat 'kansa' ja 'Suomi' antavat olettaa, että tutkimuksen lähtökohta oli nationalistinen. Paljolti saksalaisen filosofin Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) filosofiaan perustunut snellmanilainen kansallinen ajattelu kukoisti tuolloin sekä suomalaisessa kulttuuri- että tiedemaailmassa. Ilmari Krohnille se oli tullut verenperintönä suomenmielisen perheen ja erityisesti hänen isänsä, suomen kielen ja kirjallisuuden kehittämiseen keskittyneen Julius Krohnin (1835–1888) vaikutuksesta. (Autio 2002; Laitinen 2014, 7–8.) Suomen tuolloin vielä ruotsinkielisen sivistysporvariston kansallisen ohjelman keskiössä oli baltiansaksalaisen filosofin Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) ajatteluun pohjautuva ”kansanhengen” (*Volksgeist*) käsite. Kansanhengi erotti jokaisen kansakunnan muista kansallisista kokonaisuuksista ja näkyi erityisen hyvin kulttuurisissa ilmentymissään eli kansanrunoissa, -lauluissa ja -tarinoissa. (Kurkela 1989, 43.) Suomalaista kansanhengeä lähdettiin etsimään erityisesti Karjalasta kiinnostuen samalla myös suomen kielestä. Tämä oli luonnollisesti pontimena myös nuorella ylioppilaalla Ilmari Krohnilla hänen lähtiessään keräämään kansansävelmiä. Kielellistä identifioitumista vahvasti kuuluminen suomenkielisenä

5 Kyseessä on väitöskirjan otsikko tarkasti sen alkuperäisessä muodossaan. Saksan kielen sanassa *Finland* pitäisi olla kaksi n-kirjainta, mutta Krohn kirjoittaa väitöskirjassaan sen koko ajan yhdellä n-kirjaimella. Kirjoitusasun valintaa on hankala pitää virheenä, sillä ainakin pojanpoika Ilmari Kurki-Suonion (2000, 78) mukaan saksa oli Krohnin toinen äidinkieli. Otsikon suomennos on Krohnin (1901, V) itsensä.

ja -mielisenä tunnettuun Savo-karjalaiseen osakuntaan (Autio 2002; Laitinen 2014, 16–17).

Kansansävelmien keruutyöhön ryhtyessään Krohnilla ja Nybergillä ei Krohnin (1901, I–III; 1913, 440–442) oman kertomuksen mukaan ollut kuin viitteellistä tietoa hengellisten kansansävelmien olemassaolosta, mutta ”ihmeellinen sattuma saattoi keräilijämme näiden aavistamattomien aarteitten jälille”, kun he Viitasaarella kohtasivat Turun läänin Uudenkirkon iäkkään suntion Antti Wilénin (1810–1893). Krohn ja Nyberg kirjoittivat muistiin lähes sata rukoilevaisperinteen mukaista *Siionin virsien* ja *Halullisten sieluin hengellisten laulujen* sävelmää, jotka Wilén tyttärineen heille veisasi. Niiden pohjalta he julkaisivat vuonna 1891 kaksiosaisen *Kansan Lahja Kirkolle* -nuottikokoelman.

Hannu Vapaavuori (2000, 147) muistuttaa, että Krohnin naiivin kaunis kuvaus kansansävelmien ”löytymisestä” on lopulta kuitenkin romanttisesti dramatisoitu ja uskonnollis-tunteellinen kertomus. Se pyrkii synnyttämään vaikutelman aarteesta, jonka kätköpaikkaa ei aiemmin tiedetty. Koraalisävelmien muuntuminen kansanveisuussa tunnettiin kuitenkin jo 1700-luvulla ja esimerkiksi Elias Lönnrot (1802–1884) oli jo 1840-luvulla ehdottanut virsikirjan sävelmistön kokoamista kansan käyttämistä sävelmistä. Rudolf Lagi (1823–1868) olikin sitten 1860-luvulla valmistellut suomalaisia kansansävelmiä sisältävää koraalivirsikirjaa, mutta aineiston valtava määrä ja moninaisuus olivat lannistaneet hänet niin, että hän lopulta tyytyi vain ulkomaisten koraalien restaurointiin. (Mts. 149.) Myös Krohn (1901, I; 1913, 442) itse kertoo veljensä maininneen hänelle arkkiveisuusävelmistä, mutta hän ei uskonut tuntemiensa esimerkkien perusteella niiden olevan taiteellisesti kiinnostavia. Voi siis olla, että syy Krohnin romantisoiviin kuvauksiin ”aarteiden” löytymisestä oli yksinkertaisesti se, että hengellisten kansansävelmien korkea taso ylitti hänen omat odotuksensa.

Krohn ei vielä tässä vaiheessa myöskään tiennyt, että herännäisperinteen mukaisia hengellisiä kansansävelmiä oli merkitty muistiin Pohjanmaalla jo huomattavasti aikaisemmin, 1830-luvulla. Näitä kokoelmia toimitettiin SKS:lle kaksikin vuonna 1892 ja vastaavanlaista nuottimateriaalia muistiinmerkityistä virsitoisinnoista kertyi lopulta runsaasti eri puolilta maata. Myös Krohn itse suoritti edelleen kerä-

yksiä vuosina 1897–1898 kotimaassa ja vuonna 1897 myös Ruotsissa. (Krohn 1899, 1–2; 1901, III–V.) Lisäksi hän teki vuonna 1896 matkan Saksaan, jossa hän eri kirjastoissa perehtyi 1600- ja 1700-lukujen virsisävelmiin selvittääkseen suomalaisten koraalitoisintojen alkuperää. Krohnin (1951, 36) mukaan työskentelyn tulokset jäivät kuitenkin vähäisiksi.

Krohnin keräämän materiaalin pohjalta SKS julkaisi vuonna 1898 *Suomen Kansan Sävelmiä* -sarjan ensimmäisen osan alaotsikolla *Hengellisiä Sävelmiä*.⁶ Laaja, noin tuhat sävelmää sisältävä nuottikokoelma oli Krohnin toimittama ja myös seuraavana vuonna ilmestyneen väitöskirjan sävelmäaineisto sisältyi siihen. Nykyajan vaatimusten näkökulmasta Krohnin väitöskirja tuntuu suppealta (vain 98 sivua), mutta se on nähtävä osana kokonaisuutta, jonka materiaalin kerääminen, sen julkaiseminen *Suomen Kansan Sävelmissä* ja siitä tehty analyytinen raportti eli väitöskirja muodostivat. Krohnin tutkimus oli siis vahvasti aineistolähtöistä ja myöhemminkin hän piti tärkeänä niin omassa kuin muiden suorittamassa kirkkomusiikin tutkimuksessa juuri vanhojen aineistojen kokoamista, tallentamista ja julkaisemista. Krohnin (1920, 56–57, 66–69) mukaan kirkkomusiikin historian lähteet olivat messusävelmät, virsisävelmät sekä koululaulut, kuorolaulut, urkunuotit ja niin edelleen. Hän korosti, että näitä lähteitä ei Suomessa ollut paljon, mutta kuitenkin runsaammin kuin aiemmin oli oletettu. Kaikki mahdolliset nuottiaineistot samoin kuin tietoa uruista, urkureista ja kanttoreista sekä heidän toiminnastaan oli Krohnin mielestä etsittävä ja koottava. Aineistosta tuli laatia luettelot, nuoteista kopiot ja transkriptiot ja kaikki nämä oli koottava yhteen paikkaan. Juuri tämän tyyppisen työskentelyn osa Krohnin väitöskirjakin oli.

Väitöskirja alkaa suppealla johdannolla (”Einleitung”, s. 1–6), jossa Krohn esittelee sävelmien keruutyötä, niiden perusteella jo tehtyjä julkaisuja sekä virsikokoelmia, joiden teksteihin sävelmät perustuvat. Näitä olivat vuonna 1790 Elias Laguksen (1741–1819) ruotsista suo-

6 *Hengellisiä Sävelmiä* ilmestyi seitsemänä erillisenä vihkona vuosina 1898–1900 ja julkaistiin 1901 yhtenäisenä kirjana, joka sisälsi myös Krohnin kirjoittaman johdannon.

meksi kääntämä kokoelma *Sionin Wirret*⁷ ja samana vuonna julkaistu, pääasiassa suomalaista alkuperää oleva *Halullisten Sieluin Hengelliset Laulut*. Krohn viittaa myös lyhyesti erillisiin arkkiveisuihin ja kolmeen Abraham Achreniuksen (1706–1769) suppeaan virsikokoelmaan.⁸ Kaikki mainitut kokoelmat oli painettu ilman nuotteja, mutta niiden sävelmiksi oli osoitettu tuttujen virsien sävelmiä. Suullisessa traditiossa nämä sävelmät olivat muuntuneet toisinhoiksi, joiden esikuvia on usein vaikea tunnistaa. (Tuppurainen 2001, 14–16, 19–20.) Näitä esikuvia löytyy Krohnin myöhemmin väitöskirjassaan mainitsemista vuoden 1697 ruotsalaisesta koraalikirjasta ja ensimmäisestä suomalaisesta koraalikirjasta vuodelta 1702. Säilyneiden nuottikäsitteiden perusteella koraalikirjojen sävelmistä myös poikettiin ja käytettiin muitakin, yleensä myös Ruotsissa käyttöön tulleita ruotsalaisia ja saksalaisia sävelmiä (mts. 12–13). Väitöskirjassaan – niin kuin myös *Suomen Kansan Sävelmissä* – Krohn ei viittaakaan aiempiin koraalikirjoihin, vaan Otto Immanuel Collianderin (1848–1924) ja Richard Faltinin (1835–1918) toimittamaan *Uuteen koraalikirjaan* vuodelta 1888.⁹

Tämän jälkeen tutkielma jakaantuu kahteen päälukuun. Ensimmäinen pääluku ”Die Art der geistlichen Volksmelodien in Finland” (s. 7–51) käsittelee suomalaisten hengellisten kansansävelmien luonnetta. Huomionarvoista on se, että Krohn (1901, V) itse suomentaa sanan *die Art* sanalla ”laatu”, vaikka se voitaisiin kääntää myös ”lajiksi” tai ”luonteeksi”. Jo tämä valinta paljastaa sen, että Krohn ei pelkästään kuvaile sävelmiä musiikinteoreettisin ilmaisuin ja jaottele niitä analyytisesti ryhmiin, vaan arvioi ainakin jossain määrin niiden musiikillista laatua myös esteettisestä näkökulmasta – olihan hän opiskellut yliopis-

7 Siionin virsistä oli vuonna 1893 ilmestynyt uusi, Wilhelmi Malmivaaran toimittama laitos, mutta Krohn ei viittaa siihen. Syy on luonnollisesti siinä, että niin 1830-luvulla Pohjanmaalla kerätyt kuin Krohnin ja Nybergin keräämät Siionin virsien teksteihin perustuvat sävelmät olivat Laguksen laitoksen virsinumeroiden ja tekstiasun mukaan muistiin kirjattuja.

8 *Sionin Juhlawirret* (1769), *Wanhat ja uudet hengelliset wirret* (1762) ja *Wast' uutiset hengelliset wirret* (1763).

9 Suomalaiset virsikirjat vuosilta 1701 ja 1886 olivat ainoastaan tekstilaitoksia. Vuonna 1702 julkaistun yksinäisen koraalikirjan *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja* jälkeen seuraava painettu koraalikirja ilmestyi Suomessa vasta vuonna 1850.

tossa nimenomaan estetiikkaa. Estetiikka omana tieteenalanaan oli syntynyt 1700-luvulla edellisen vuosisadan puolivälistä lähtien nousseen valistuksen myötä. Tuolloin myös musiikkia oli alettu tutkia esteettisestä näkökulmasta pohdiskellen ennen kaikkea tyyliä ja makua, pyrkien luomaan kokonaiskäsitystä musiikin soivasta kuvasta. Krohn siis liittyi oman aikansa tieteellisen estetiikan perinteeseen ja piti siitä kiinni koko uransa ajan: hän ei yleensä tyytynyt vain kylmänviileään analyysiin ja teoriaan, vaan arvioi myös musiikin esteettistä laatua. Vielä väitöskirjassa se oli kuitenkin vähäistä ja varsin subjektiivista.

Väitöskirjan ensimmäisessä pääluvussa Krohn jakaa – samoin kuin *Suomen Kansan Sävelmien* ensimmäisessä osassa – hengelliset kansansävelmät kolmeen ryhmään: 1) koraalitoisinnot¹⁰ (*Choralvarianten*), 2) maallisten sävelmien toisinnot (*Nachklänge weltlicher Melodien*) ja 3) itsenäiset hengelliset sävelmät (*selbständige geistliche Melodien*). Suurimman ryhmän muodostavat koraalitoisinnot, ja niitä Krohn myös käsittelee laajimmin. Tutkimus keskittyy virsien runomittoihin ja sävelmien rakenteisiin (intervalleihin, sävellajeihin, melodian kuljetukseen ja rytmiasuun), mutta siellä täällä Krohn siis arvioi myös sävelmien esteettistä laatua.

Krohnin väitöskirja on kirjoitettu ennen hänen perusteellisempaa perehtymistään musiikinteoriaan ja ennen tarkempien analyysimenetelmiensä kehittämistä. Tästä syystä väitöskirjan ensimmäistä päälukua onkin joskus pidetty teoreettisesti ja analyttisesti köykäisenä. Siinä on kuitenkin jo aavistuksenomaisesti aistittavissa monia Krohnin myöhempiä ratkaisuja. Juuri kansansävelmien luokittelumetodit ja vertailevan koulukunnan luominen olivat kansainvälisesti tunnetuin osa Krohnin tutkimuksia. Kansainvälisen musiikkiseururan vuosina 1899–1900 julkistamaan kirjoituskilpailuun kansansävelmien erilaisista luokittelumahdollisuuksista Krohn lähetti kirjoituksen, jossa esitteli kehittämänsä ”pistoaiheisiin”¹¹ (*Stichmotiv*) perustuvan luokittelumetodin. Jo kirjoituksensa julkaistussa versiossa Krohn kuitenkin kertoi

10 Suomenokset artikkelin tekijän.

11 Suomenos on peräisin A. O. Väisäseltä vuodelta 1937.

hylänneensä sen ja kehittäneensä uuden, säkeiden melodisten kadenssien tyypeihin perustuvan ”leksikografiseksi” kutsutun metodin. Tätä hän myös käytti *Suomen Kansan Sävelmiä* -teoksen vuosina 1904–1933 ilmestyneeseen toiseen, laajimpaan osaan *Laulusävelmiä*. (Pekkilä 1984, 1–3; Eerola ja Toiviainen 2006, 115–117.)

Väitöskirjassa, samoin kuin *Suomen Kansan Sävelmien* ensimmäisessä osassa tämän metodin voi nähdä jo oraallaan kolmannen ryhmän eli itsenäisten hengellisten sävelmien luokittelussa. Koraalitoisintojen ollessa kyseessä Krohn ei vielä huomioi musiikillisia kriteerejä, vaan järjestää sävelmät runomittaluokittain. Ratkaisu oli siinä mielessä luonnollinen, että Colliander ja Faltin olivat tehneet samoin *Uudessa koraalikirjassaan* vuonna 1888.¹² Maallisten sävelmien toisintoja Krohn taas pitää joko hellinä ja tunteellisina ja siksi liian imelinä hengellisille lauluille tai niin hilpeinä ja kevytmielisinä, ettei niissä ole hengelliselle laululle vaadittavaa vakavuutta. Tästä syystä hän ei lähde luokittelemaan niitä, vaan mainitsee vain muutaman ja tuo lisäksi esille, että on laadullisista syistä jättänyt kaksikymmentä sävelmää kokonaan pois *Suomen Kansan Sävelmien* ensimmäisestä osasta. Itsenäiset sävelmät Krohn sen sijaan luokittelee niiden säerakenteiden perusteella jakaen sävelmät kaksi- ja nelisäkeisiin sekä muunlaisiin muotoihin perustuviin. Tämä luokittelu lähestyy jo sitä sävelmien säkeiden melodisten kadenssien tyypeille perustuvaa luokittelusysteemiä, jonka Krohn pian tämän jälkeen kehitti laulusävelmien luokittelua varten.

Vaikka Krohnin luokittelu ei vielä tässä vaiheessa juurikaan perustunut musiikillisille kriteereille, vaan ennemmin runomitoille, on kuitenkin huomioitava, että ylipäättään luokitellessaan sävelmiä hän kuului alan uranuurtajiin. Eurooppalainen kansanmusiikin tutkiminen oli nimittäin vasta heräämässä, ja päätavoite oli luokitella sävelmät mahdollisimman johdonmukaisesti arkistointia ja yksittäisten sävelmien hakua ajatellen. Sävelmien luokitustapoja pohtiessaan Krohn oli siis mukana luomassa tutkimuskäytäntöjä, joita on sittemmin hyödynnetty

12 Koraalikirjan myöhemmissä, muutenkin muokatuissa ja täydennetyissä laitoksissa (1897, 1909) Colliander ja Faltin siirtyivät käyttämään suomenkielisen virsikirjan tekstilaitoksen numerojärjestystä.

runsaasti meidän päiviimme saakka. Yhä edelleen kansanmusiikin tutkimuksen kansainvälisissä julkaisuissa puhutaan ”suomalaisesta koulukunnasta”. (Eerola ja Toiviainen 2006, 115–116; Väisänen 1953, 9.) On kuitenkin helppo yhtyä Erkki Pekkilän (1984, 1–2) arvioon siitä, että vielä hengellisten sävelmien kohdalla luokittelu jää Krohnilla lähinnä toimitustekniseksi toimenpiteeksi. Toisaalta Krohn itse totesi esitelmässään Baselissa vuonna 1906, että eri kokoelmissa voidaan sävelmien laadun perustella käyttää erilaisia ryhmitystapoja (Väisänen 1953, 9).

Väitöskirjan toisessa pääluvussa ”Der Ursprung der geistlichen Volksmelodien in Finland” (s. 52–91) Krohn käy sävelmäkohtaisesti läpi hengellisten kansansävelmien lähteitä sekä synty- ja kehityshistoriaa. Maallisten sävelmien toisinnot Krohn on tiputtanut tästä osasta pois, koska – viitaten jo edelliseen lukuun – hän pitää niitä aivan liian merkityksettöminä (*zu unbedeutend*) syvemmälle tutkimukselle. Sen tarkemmin hän ei ratkaisuaan perustelee.

Krohn jakaa koraalitoisinnot alkuperän perusteella kymmeneen eri ryhmään¹³ ja itsenäiset hengelliset sävelmät kolmeen eri ryhmään.¹⁴ Lähteenä näille jaotteluille on tuon ajan keskeistä hymnologista kirjallisuutta, josta esimerkkinä mainittakoon Leipzigissa vuonna 1890 ilmestynyt Philipp Wolfrumin (1854–1919) tutkielma *Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung*,¹⁵ joka sisältää myös 150 sävelmänäytettä. Erityisen arvokkaana Krohn pitää ruotsalaisten Richard Norénin (1847–1922) ja John Morénin (1854–1932) vuosina 1892–1895 toimittamaa kaksiosaista teosta *Valda koraler i gammalrytmisk form med ledning af de yppersta*

13 1) Varhaiskristilliset laulut, 2) hugenottivirret, 3) keskiajan hengelliset laulut, 4) keskiajan maalliset laulut, 5) reformaatioajan koraalit, 6) 1600-luvun saksalaisten säveltäjien hengelliset laulut, 7) skandinaavista alkuperää olevat koraalit, 8) suomalaiset alkuperäiskoraalit, 9) koraalit, joilla on kaksi alkuperää ja 10) kaksi koraalia, joiden toisinnot ovat erityisen vapaasti muodostettuja. (Suomennokset artikkelin tekijän.)

14 1) Saksalaisperäiset sävelmät, 2) Ruotsin ja Suomen yhteiset sävelmät ja 3) suomalaiset alkuperäissävelmät. (Suomennokset artikkelin tekijän.)

15 Krohnin käyttämä kappale kyseisestä kirjasta löytyy Kansalliskirjastossa yhä tänä päivänä. Anekdootina mainittakoon, että siinä on myös edelleen nähtävissä runsaasti lyijykynämerkintöjä, alleiviivauksia ja vuoden 1886 virsikirjaan viittaavia virsinumeroita, jotka T. Ilmari Haapalaisen mukaan (2000, 42) ovat epäilemättä Krohnin käsialaa.

källor och på grundvalen af Aristoxenos teori för musikalisk rytm i enkel fyrstämmig orgelsats.

T. Ilmari Haapalaisen (2000, 41) mukaan väitöskirjan jälkimmäinen pääluvku on ollut koraalitutkimuksen kannalta katsottuna tärkeämpi. Vaikutushistorian näkökulmasta väite pitää paikkansa: myös Krohnin tutkimuksen jälkeen tehdyssä virsitoisintoja käsittelevässä tutkimuksessa on keskitytty sävelmien alkuperän selvittämiseen. Esimerkiksi Krohnin pojan Erkki Kurki-Suonion (1901–1985) väitöskirjassa *Hengelliset kansansävelmämme koraaleina* (1952) on pikkutarkkaan listattu toisintojen alkuperätietoja sekä sävelmiin tehtyjä muutoksia, kun niitä oli ehdotettu ja otettu virsisävelmistöihin ja koraalikirjoihin. Uusien, Krohnille aikoinaan tuntemattomien lähteiden löytymisen myötä monet Krohnin ratkaisut ovat kyllä osoittautuneet virheellisiksi, mutta ehdottomasti suurinta osaa toisen pääluvun tutkimustuloksista pidetään edelleen pätevinä (ks. esim. Haapalainen 2000, 43).

Ainoastaan vajaan aukeaman mittainen päätösluku (”Schlussbemerkung”, s. 92–93) keskittyy kansalliseen ja uskonnolliseen näkökulmaan. Se ei siis varsinaisesti kokoa tutkimustuloksia, kuten nykyaikaisissa akateemisissa teksteissä on tapana. Krohn toteaa, etteivät hengelliset kansansävelmät voi palvella erityisinä kansallisympöyden nostattajina, kuten ensinäkemältä olisi odottanut, koska niissä on niin paljon vieraita vaikutteita. Siitä huolimatta vieraat melodiat ja motiivit ovat muovautuneet kansallisen musikaalisen tunteen kautta ja tuottaneet hedelmää kansan hengelliselle elämälle. Niinpä näitä sävelmiä voi Krohnin mukaan hyvällä syyllä kutsua nimellä ”Kansan Lahja Kirkolle”. Näin myös päätösluku paljastaa Krohnin nationalistiset motiivit.

Kansallisuusajattelu tulee esille jo aiemmin (esim. sivulla 12) Krohnin arvioidessa alun perin ulkomaisten sävelmien pohjalta muodostuneiden suomalaisten toisintojen kansallista sävyä (*eine nationalere Färbung*) ja ylipäättään kysymystä musiikin kansallisesta luonteesta (*Nationalcharacter*). Lisäksi on syytä tuoda esille, että myös vastaväittäjänä toiminut Robert Kajanus (1856–1933) kiinnitti huomionsa Krohnin tutkimustulokseen, jonka mukaan näiden ulkomaisten melodioiden suuri ja perusteellinen muokkaaminen on tapahtunut Suomessa. Kajanuksen mukaan se osoittaa ”kansamme musiikillista tuotteliai-

suutta ja sitä, että laulut, ottaen huomioon myös niiden taiteellisen arvon, todistavat myös niiden suurta merkitystä”. (Robert Kajanuksen vastaväittäjänlausunto 10.4.1899.)

Väitöskirjan varsinainen teksti päättyy voimakkaan uskonnolliseen, suorastaan julistavaan ja tyyliältään ennemminkin kaunokirjalliseen kuvaukseen tutkittujen sävelmien hengellisestä syvämerkityksestä. Myös muualla väitöskirjassa nykylukijan voi yllättää Krohnin kritiikin uskonnollisten käsitysten esiin tuominen, mutta oman aikansa teologisessa ja kirkkomusiikkia käsittelevässä tutkimuksessa se oli hyvin tavallista. Hengellisten sävelmien erilaisuus – ja Krohnin mielestä selkeästi myös paremmuus – maallisiin verrattuna näkyy myös sanaston tasolla. Samoin kuin suomen kielessä tuolloin selkeästi eroteltiin yhtäältä *virret* ja *laulut*, toisaalta *veisaaminen* ja *laulaminen*, Krohn tekee vastaavan erottelun myös saksan kielellä: hengellisen laulun kohdalla hän käyttää sanaa *Gesang*, mutta maallisen *Lied*. Erityisesti huomio kiinnittyy kuitenkin siihen, että Krohn erottelee jopa toisinnosta käyttämänsä sanat: hengellisen sävelmän toisinto on *Variant*, mutta maallisen *Nachklang*.

Hengellisten kansansävelmien paremmuutta sekä muihin kansansävelmiin että muihin hengellisiin sävelmiin verrattuna Krohn (1891, Esipuhe) korostaa jo *Kansan Lahja Kirkolle* -kokoelmassa. Krohnin mukaan tuona aikana suosituksi tulleet anglosaksiset hengelliset sävelmät ovat ”soitannollisen arvon puolesta näihin Suomen kansan sävellyksiin verrattuina enimmäkseen ihan ala-arvoisia”. Myöskään muut suomalaiset kansanlaulut eivät yllä sellaiseen rytmiiikkaan ja vapaasti kehittyneeseen ”muoto-aistiin” kuin hengelliset.

Väitöskirjan lopussa (s. 94–98) on yksitoista sävelmää kattava nuottiliite. Se ei missään tapauksessa riitä eikä ole tarkoitettukaan paikkaamaan sitä puutetta, että itse väitöskirjassa ei ole ainuttakaan tekstin yhteydessä olevaa nuottikuvaa. Käytännössä kyse on siitä, että väitöskirjaa lukiessa sen rinnalle tarvitsee *Suomen Kansan Sävelmien* ensimmäisen osan. Nämä kaksi kirjaa yhdessä muodostavat Krohnin tutkimuksen kokonaisuuden, minkä myös vastaväittäjänä toiminut Robert Kajanus mainitsee lausunnossaan: ”Kirjoittajan erityiseksi ansioksi on laskettava, että hänen on onnistunut vetää unohduksista ja siten pe-

lastaa kyseinen hengellinen musiikkikirjallisuus” (Robert Kajanuksen vastaväittäjänlausunto 10.4.1899).

Vaikka nykyajan akateemisten vaatimusten näkökulmasta ei näytä siltä, oman aikansa tieteellisenä tutkielmana Krohnin väitöskirja oli ansiokas ja vaadittavia kriteerejä vastaava.¹⁶ 120 vuotta myöhemmin silmiin kuitenkin pistää se, että selvästi huolellista lähde-työskentelyä tehnyt Krohn ei sisällyttänyt kirjaansa lähdeluetteloa ja myös lähdeviittaukset puuttuvat lähes kokonaan. Kirjallisuusluetteloakaan ei ole – Krohn ainoastaan mainitsee tekstissä muutamia koti- ja ulkomaisia tutkimuksia ja laulukokoelmia. Valitettavasti jää epäselväksi, missä määrin ja missä yhteyksissä hän on niitä käyttänyt ja oliko hänellä käytössään mahdollisesti vielä myös muita lähteitä ja kirjallisuutta. Matti Vainion (2010, 87) mukaan vastaväittäjä Kajanuskaan ei kiinnittänyt riittävää huomiota tutkimuksen metodologisiin ja aineistollisiin ongelmiin. On kuitenkin syytä muistaa, että Krohn oli alansa uranuurtaja. Sen vuoksi hän joutui tekemään tutkimustyönsä Tampereen Aleksanterin kirkon urkurin viran hoitamisen ohessa ja käytännössä ilman akateemista ohjausta tai yhteyttä yliopistoon (mts. 83).

Mielenkiintoista on, että Krohn itse ei paria poikkeusta lukuun ottamatta myöhemmissä kirjoituksissaan enää palannut väitöskirjaansa. Esimerkiksi sekä vuonna 1913 kirjoittamassaan artikkelissa, jossa hän muisteli keräysmatkojaan, että vuonna 1941 saksalaiseen *Musik und Kirche* -lehteen kirjoittamassaan suomalaista ja saksalaista kirkkolaulua vertailevassa artikkelissa¹⁷ Krohn kuvailee seikkaperäisesti hengellisten sävelmien keruuta ja niistä tehtyjä nuottijulkaisuja sekä jälkimmäisessä myös sävelmien myöhempiä vaiheita kirkollisessa käytössä. Kummassakaan artikkelissa hän ei kuitenkaan edes mainitse väitöskirjaansa! Vuonna 1951 ilmestyneissä muistelmissaan *Sävelmuistoja elämäni varrelta* Krohn (1951, 26) mainitsee sen vain ohimennen yhdessä lauseessa. Ainoan poikkeuksen tähän sääntöön näyttää tekevän

16 Lisäksi vielä 1950-luvulla A. O. Väisänen (1953, 8) piti väitöskirjaa oman aikansa näkökulmasta edelleen pätevänä, mutta nimenomaan sävelmien alkuperän selvittämisen vuoksi, minkä hän näki tutkimuksellisesti vaikeana ongelmana.

17 Artikkelin ilmestyi myös suomenkielisenä *Kirkkomusiikkilehden* numerossa 1/1942.

Krohnin vuonna 1938 julkaisema artikkeli *Hengellisten kansansävelmiemme syntyvaiheista*, jossa hän käy väitöskirjansa keskeisiä tutkimustuloksia läpi esimerkkisävelmien avulla. Mitään uutta tutkimustietoa artikkeli ei kuitenkaan varsinaisesti sisällä – ellei sellaiseksi lasketa loppua, jossa Krohn (1938, 76) vertaa koraalikomiteoiden tekemää tietoa muokkaustyötä kansan suussa tapahtuneeseen vaistomaiseen sävelmien muuntamiseen. Näyttää siis vahvasti siltä, että varsinainen aarre Krohnille itselleenkin oli kerätty aineisto itsessään, siitä tehdyt nuottijulkaisut ja monien sävelmien kulkeutuminen virsisävelmistöön, ei niinkään sävelmiä käsitellyt tutkimustyö.

Hannu Vapaavuoren (2000, 151–152) mukaan Ilmari Krohnin ja Mikael Nybergin työskentelyllä hengellisten kansansävelmien parissa oli merkittävä vaikutus virsilaulun käytännölle, vaikka heitä ei voikaan pitää hengellisten kansansävelmien löytäjinä. Heidän julkaisutyönsä kautta kansantoisinnoista tuli kuitenkin salonkikelpoisia ja ne saavuttivat myös sivistyneistön arvostuksen. Vaikka niitä oli aiemmin pidetty sivistymättömyyden ja rappion ilmentymänä, nähtiin ne nyt osoituksena suomalaisen kansan omasta kulttuurista, joka taas oli edellytys eurooppalaisten sivistyskansojen joukkoon pääsemiseksi.

Käytännössä toisintojen tie virsisävelmistöön eteni niin, että hyväksytyyään virsikirjan vuonna 1886 kirkolliskokous asetti koraalikomitean laatimaan siihen sävelmäehdotusta. Komitean puheenjohtaja O. I. Colliander ei antanut arvoa hengellisille kansansävelmille, vaan piti ainoina oikeina virsisävelminä reformaatioajan koraaleita mahdollisimman alkuperäisessä asussaan. Niinpä vielä vuonna 1889 valmistuneessa ehdotuksessa virsikirjan sävelmistöksi ei ollut yhtään suomalaista kansantoisintoa. Kansallisromanttinen ajatus kukoisti kuitenkin Suomessa laajasti. Niinpä Krohnin ja Nybergin julkaistua vuonna 1891 *Kansan Lahjan Kirkolle* kirkolliskokouksessa päätettiin vuonna 1898, että koraalikirjaan täytyy saada myös ”kansanomaisia” sävelmiä. Lisäksi oli laadittava säestyskirja. (Laitinen 2017a, 157–158; Vapaavuori 1998, 162–163.)

Ilmari Krohn oli tässä vaiheessa ehdolla koraalikomitean jäseneksi tekemään tätä työtä, mutta hän hävisi äänestyksen varsinaisen jäsenen paikasta Richard Faltinille ja varajäsenen paikasta Mikael Nybergille.

Martti Laitinen (2017a, 159–163) arvelee tämän olleen lopulta suorastaan hyödyksi Krohnille, sillä hän sai jatkaa työskentelyä vapaasti omien näkemystensä mukaisesti. Niinpä Krohnin ehdotuksesta kirjankustantaja Werner Söderström (1860–1914) julkaisi vuonna 1902 kokoelman *Adventti- ja joulu-virsiä rytmillisillä sävelmillä, harmoniumin säestyksellä*, joka sisälsi sävelmät ja urkuharmonisäestykset vuoden 1886 suomenkielisen virsikirjan kolmeen kymmeneen ensimmäiseen tekstiin. Sävelmistä viisi oli kansansävelmiä¹⁸ ja yhdeksän koraalitoisintoja tai niiden pohjalta muotoiltuja sävelmiä. Valitettavasti Krohnin työ jäi näiltä osin kesken, sillä Söderström ei enää ollut halukas julkaisemaan kokoelman seuraavia osia.

Koraalikomitean valmistamassa ensimmäisessä virallisessa suomalaisessa virsisävelmistössä, joka hyväksyttiin vuonna 1903, oli vain runsaat kaksikymmentä kansansävelmäksi tai -toisinnoksi määriteltyä sävelmää. Määrää pidettiin kirkolliskokouksessa riittämättömänä. Niinpä asetettiin uusi koraalikomitea, johon nyt myös Krohn kutsuttiin jäseneksi yhdessä Collianderin ja Heikki Klemetin (1876–1953) kanssa. Colliander ei kuitenkaan hyväksynyt kansansävelmien muokkaamista, mitä muut pitivät välttämättömänä, jotta sanat ja sävelet saataisiin sopimaan luontevasti yhteen. Tämän seurauksena Colliander erosi komiteasta ja hänen tilalleen nousi varajäsenenä ollut Mikael Nyberg. Vuosina 1905–1913 ilmestyikin sitten kolme erillistä kokoelmaa otsikolla *Uusia hengellisiä sävelmiä*, ja kirkolliskokous hyväksyi yhteensä peräti 101 kansansävelmää ja -toisintoa käytettäväksi kirkollisissa toimituksissa. Vuoden 1943 suomenkielisessä koraalivirsikirjassa niitä oli jo lähes 130¹⁹ ja nykyisessä, vuoden 1986 virsikirjassa niitä on edelleen yhteensä 96. (Vapaavuori 1998, 164–168.) Lisäksi vuonna 2015 hyväksytyssä *Virsikirjan lisävihkossa* on kaksi suomalaista ja yksi virolainen kansantoisinto.

18 Yksi kansansävelmä on tosin myöhemmässä tutkimuksessa osoittautunut Vilhelm Anttilan sävellykseksi (Vapaavuori 1998, 164).

19 Epätarkkaan lukuun on syynä se, että uudempi tutkimus on osoittanut osan kansansävelminä pidetyistä sävelmistä sävelletyiksi. Lisäksi juurisävelmän ja toisinnon välinen raja ei ole aina yksiselitteinen, vaan se voidaan määritellä eri tavoin.

Kuten jo edellä olen todennut, Ilmari Krohnilla tutkimus, käytäntö ja pedagogia kulkivat koko elämän ajan käsi kädessä. Krohnin hengellisten kansansävelmien parissa tehdyssä työssä käytännön osuus ei rajoittunut pelkästään julkaisuihin, vaan hän käytti toisintosävelmiä monien sävellystensä teemoina. Lisäksi Krohn muokkasi sävelmiä julkaisujen yhteydessä. Colliander ei tätä siis hyväksynyt, mutta Krohnin pojan Erkki Kurki-Suonion (1952, 49) mukaan niin toimittiin, jotta saataisiin mahdollisimman paljon parhaista sävelmistä ihanteellisissa muodoissa virsikirjaan. Kurki-Suonion mukaan tämä tehtiin tavalla, johon ”vain luovat säveltäjät ja heng. kansansävelmäimme toisintoryhmiin rakkauksella ja tieteellisellä perehtymisellä eläytyvät tutkijat saattoivat pystyä”. Pedagoginen ote taas näkyi esimerkiksi siinä, että Krohn ja Nyberg suosittelivat virsisävelmien opettelemiseen virsikanteleen käyttöä ja opastivat siihen vuonna 1917 ilmestyneessä *Virsisävelmistössä kirkkoa ja koulua varten*. Lisäksi sen lopussa oli kokoon taitettu virsikanteleen asteikko, joka oli tarkoitus leikata ja kiinnittää virsikanteleeseen. (Krohn ja Nyberg 1917, VI–VII, 981–982, 985–986.)

1800-luvun puolella nuoren Ilmari Krohnin tieteellinen kiinnostus kohdistui siis suurimmaksi osaksi kansanmusiikkiin. Kesällä 1900 hän teki matkan Tanskaan, Saksaan ja Ranskaan, jossa erityisesti Pariisissa pidetty musiikinhistoriallinen kongressi avasi hänen silmänsä musiikkitieteen koko laajuudelle. Matkallaan hän tapasi lukuisia merkittäviä musiikintutkijoita. (Laitinen 2014, 75; Tyrväinen 2011, 18.) Tämä innostus vaikutti osaltaan siihen muutokseen, että väitöskirjansa jälkeen Krohn ei tieteellisessä tutkimuksessaan enää oikeastaan palannut hengellisiin kansansävelmiin. Kansanmusiikki ylipäänsä jäi pikkuhiljaa taka-alalle ja sen tilalle nousivat musiikinteoria ja estetiikka.

Kirkkomusiikin puolella hänen kiinnostuksensa suuntautui jatkossa niin sanottuun gregoriaaniseen kirkkolauluun ja erityisesti psalmeihin. Pariisin konferenssissa vuonna 1900 Krohn tapasi myös muita kristittyjä ja hengellisen musiikin asiantuntijoita, joista monet esittelivät gregoriaanisen musiikin tutkimusta. Helena Tyrväinen (2011, 21) arvelee tässä olleen konferenssin ensisijaisen merkityksen Krohnille, sillä tästä lähtien häntä kiinnosti eniten tutkia antiikin ja keskiajan musiik-

kia. Krohn myös ryhtyi kirjeenvaihtoon monien kongressissa tapamiensa tutkijoiden kanssa ja keskusteli Kreikasta, kirkkomusiikista, gregoriaanisesta laulusta, moodeista, neuminotaatiosta ja Solesmesin munkkien työstä.

Myös kansallisuusaate ja suomenmielisyys häipyivät taka-alalle. Päinvastoin 1900-luvun puolella Krohnin voi nähdä enemmän rajoja ylittävänä eurooppalaisena kosmopoliittina ja niin hengellisesti kuin teologisesti ekumeniaan suuntautuneena ajattelijana. Yksi merkittävällä tavalla tähän muutokseen vaikuttanut syy oli Krohnin liittyminen ”pikkukirkoksi” kutsumaansa katolis-apostoliseen seurakuntaan, joka tunnettiin myös nimellä ”irvingiläisyys”. Se oli Englannissa ja Skotlannissa 1800-luvun alkupuolella syntynyt alkukirkkoa esikuvanaan pitänyt kristillinen liike, jonka jäsenet kuuluivat eri tunnustuskuntiin ja jossa esiintyi karismaattisia ilmiöitä. Krohn hyväksyttiin liikkeen yhteyteen vuonna 1893 ja asetettiin sen diakoniksi vielä samana vuonna. Tuota tehtäväänsä hän hoiti elämänsä loppuun asti. Matkoillaan Euroopassa Krohn osallistui usein katolis-apostolisiin jumalanpalveluksiin ja myös kotimaassa kohtasi liikkeen puitteissa eri maista Suomeen muuttaneita ihmisiä. (E. Kurki-Suonio 1983, 14–15, 18, 21.) Myös pietarinsaksalaisen ensimmäisen vaimonsa hän löysi kyseisestä yhteisöstä (I. Kurki-Suonio 2000, 76).

Kun Krohn vielä puhui sujuvasti suomen lisäksi ruotsia, saksaa ja ranskaa ja osasi myös unkaria ja latinaa (I. Kurki-Suonio 2000, 78), oli vain luontevaa, että hänen persoonassaan suomenmielisten nuoruusvuosien jälkeen korostui ennemmin kansainvälisyys. Erkki Kurki-Suonion (1983, 73) mukaan hänen isänsä ei koskaan harrastanut minkäänlaista politiikkaa, eikä siksi esimerkiksi hyväksynyt poikansa Felixin liittymistä suojeluskuntaan Suomen sisällissodan yhteydessä vuonna 1918.

Olisi kuitenkin liian yksipuolista väittää hengellisten kansansävelmien tutkimisen olleen Krohnille vaikuttimiltaan pelkästään suomalaiskansallinen projekti. Samaan aikaan vastaavaa tutkimusta tehtiin muuallakin Euroopassa ja Krohn oli verkostoitunut monien tutkijoiden kanssa. On siis täysi syy yhtyä Helena Tyrväisen (2011, 21) arvioon, jonka mukaan kiinnostus hengellisiin kansansävelmiin, niiden alkuperään ja historialliseen kehitykseen kaatoi Krohnilla hänen tutkijanelämässään

tieteen ja taiteen, protestantismin ja katolisuuden, historian ja mytologian, kansojen, kulttuurien ja aikakausien väliset aidat ja teki hänestä Euroopan kulttuuriyhteisön täysjäsenen.

Psalmilaulun tutkimus ja ”liturginen säveltyyli”

Vaikka keskittyikin hengellisiin kansansävelmiin, Ilmari Krohn oli jo varhain kiinnostunut myös muusta liturgisesta musiikista. Saatuaan kuoropolyfonian opetusta Leipzigin konservatoriossa 1886–1890 Krohn sävelsi kuorolle psalmit 1 ja 103, mutta kumpikaan niistä ei valitettavasti ole säilynyt (Krohn 1951, 174–175). Vuonna 1888 sävelletty *Psalmi 23* taas muistuttaa Martti Laitisen (2014, 33) mukaan sävelkieleltään enemmän Felix Mendelssohn-Bartholdyn (1809–1847) tuotantoa kuin Krohnin myöhempiä psalmisävellyksiä. Pian tämän jälkeen Krohnin kiinnostus psalmeihin suuntautuikin aivan uudella tavalla, kun hän kesällä 1891 kuuli ensimmäisen kerran seurakunnallista psalmilaulua Lontoossa järjestetyn kansanperinteen tutkijoiden kongressin yhteydessä ja sai myös osallistua siihen itse vieressään istuneen paikallisen nuoren naisen opastaessa käsikirjan käytössä (Krohn 1951, 175–177). Noihin aikoihin hän oli jo tutustunut mainittuun katolis-apostoliseen liikkeeseen. Myös sen piirissä käytettiin psalmilaulua, joka oli anglikaaniseen tapaan toteutettua ja – milloin se vain oli mahdollista – seurakunnan ja neliäänisen kuoron säepareittain vuorotellen. Gregoriaanisten sävelmien lisäksi käytettiin myös uusia Englannissa sävellettyjä sävelmäkaavoja, mutta Krohn itse on kertonut vaikuttuneensa enemmän ensin mainituista. (Mts. 177–178.)

Yhä enemmän liturginen musiikki alkoi kiinnostaa Krohnia jo mainitulla vuoden 1900 Euroopan-matkalla, kun hän sai lisäjohtatusta gregoriaaniseen lauluun ja antiikin kreikkalaisiin runomittoihin. Ennen tätä matkaa Krohn oli vielä pitänyt virsiä ylivertaisina gregoriaaniseen lauluun verrattuna niiden kansanmusiikkiin perustuvan rytmiiän vuoksi. (Laitinen 2017b, 38–39.) Ensimmäisen gregorianiikkaan viittaavan teoksensa *David's Psalm 25* hän laati vuonna 1901, mistä lähtien viehätys antiikkiin ja keskiaikaan näkyi Martti Laitisen (2014, 78) mukaan vahvana Krohnin sävellystuotannossa.

Samalla Euroopan-matkallaan Krohn tutustui Kööpenhaminassa myös juutalaisen seurakunnan musiikkiin (Laitinen 2014, 75). Hän vaikutti juutalaisesta psalmilaulusta ja sen vuorottelevasta toteutustavasta, joita hän piti niin hengellisesti kuin taiteellisesti arvokkaina. Tähän perinteeseen hän perehtyi lukemalla Helsingin yliopiston kirjastoon tilaamansa roomalaiskatolisen teologin Johannes Konrad Zennerin (1852–1905) kirjan *Die Chorgesänge im Buche der Psalmen*. Luettuaan kyseisen teoksen Krohn (1951, 178–179) omien sanojen mukaan oivalsi gregoriaanisen perinteen puutteet verrattuna psalmilaulun varhaisimpiin juuriin. Lisäksi hän ymmärsi, että psalmilaulun liturgiseen käyttämiseen hänen omana aikanaan tarvittaisiin sen esitystapojen ja sävelrakenteiden tieteellistä tutkimusta ja taiteellista uudelleenarviointia. Näitä Krohnin näkemyksiä vahvisti Erkki Kurki-Suonion (1969, 95) mukaan perehtyminen Latviassa syntyneen juutalaisen säveltäjän ja tutkijan Abraham Idelsohnin (1882–1938) tutkimuksiin. Idelsohn perehtyi juutalaisten ja gregoriaanisten melodiaidiomien välisiin yhteyksiin tutkimuksissaan, joissa hän pystyi osoittamaan selviä yhtäläisyyksiä ja hahmotteli kehityskaaria niiden välillä. (Mts. 95; Vainikka 2001, 14.)

Kaikkien mainittujen kokemustensa pohjalta Ilmari Krohn oli tullut vakuuttuneeksi psalmilaulun toteuttamisesta vuorolauluna, jota rytmittää usein toistuva kertosaä. Tällaista toteutustapaa kutsutaan *responsoriseksi* – tosin Krohn ei sitä termiä käytä – erotuksena *antifonisesta* toteutuksesta.²⁰ Niinpä Krohn (1951, 179) ehdotti Kansanvalistusseuralle psalmien julkaisemista ”mitä yksinkertaisimmassa ja kuitenkin taiteellisesti tehoavassa sävelasussa”, ja kymmenen psalmia sisältävä *Valittuja Psalmeja* julkaistiinkin vuonna 1903. Julkaisu oli siinä mielessä erityisen

20 Psalminlaulun toteutustapoja on monia, mutta läntisessä jumalanpalvelusperinteessä on vakiintunut erityisesti nämä kaksi käytäntöä. Responsorinen (lat. *responsorium* = kertosaä, toisto) psalmilaulu perustuu juutalaiseen jumalanpalveluskäytäntöön. Responsorisesti lauletaessa esilaulaja tai lauluryhmä kantilloi psalmia yleensä jae kerrallaan ja kunkin jakeen jälkeen seurakunta (tai kuoro) laulaa samana pysyvän kertosaäkeen. Antifonisen (lat. *antiphona* = vuorolaulu) eli vuorokuoroisen laulutavan arvellaan syntyneen Antiokiassa 300-luvun puolivälissä. Antifonisesti lauletaessa on kaksi osapuolta (esim. kaksi lauluryhmää tai mies- ja naisäänet), jotka laulavat jakeita vuorotellen. (Vatanen 2011.)

merkittävä, että se oli ensimmäinen suomenkielinen psalmikokoelma kolmeensataan vuoteen. Edellinen oli Michael Bartholdi Gunnæruksen (k. n. 1639) käsikirjoituksena säilynyt introituskokoelma *Officia Missæ* vuodelta 1605. Reformaatioajan alusta lähtien suorasanaisten psalmilaulu oli Suomessa painottunut rukoushetkien ohella *introitukseen*,²¹ joka poistui kirkkokäsikirjasta vuonna 1614, kun sitä ei messujärjestyksessä enää mainittu. Vaikka psalmeja ilmeisesti laulettiin jonkin verran myös suomen kielellä, tapahtui se yleensä pääasiassa latinaksi, ja latinankielisiä introituslauluja kopioitiin vielä 1600-luvun alkupuolella. Pikkuhiljaa keskiaikaisen perinteen mukainen psalmilaulu oli kuitenkin sammunut suomalaisessa jumalanpalveluselämässä ja kaikki ne messun osat, joita oli laulettu psalmien sanoilla, oli korvattu virsillä. (Hannikainen 2009, 129, 133–135.)

Valituissa Psalmeissa vuorottelivat esilaulaja ja seurakuntaa tukeva yksinäinen kuoro, jossa välillä eroteltiin eri osuuksia mies- ja naislaulajille. Säestyssoittimena oli kantele, koska se Krohnin mielestä vastasi parhaiten ”muinaisten sormintasoitinten sointia”. Käytännön esitystilanteissa kantele korvattiin kuitenkin usein uruilla. Tässä vaiheessa yhdistyivät vielä Krohnin molemmat kirkkomusiikin tutkimuksen alueet, sillä yksi psalmeista (yhdistelmä psalmeista 42 ja 43) perustui gregoriaanisen sävelmän sijasta *Nyt ylös, sieluni* -virren koraa-litoisintoon. (Krohn 1903; 1951, 179–180.)

Myös psalmilaulun notaatio haki vielä muotoaan. Koska seurakunnan oli tarkoitus osallistua psalmien laulamiseen, Krohn kehitti gregoriaanisen neuminotaation innoittamana intervallimerkistön, jolla ilmaisi psalmisävelmän kulun (ks. kuva 1). Kunkin sävelmän alkusävelen hän ilmaisi kirjaimella, minkä jälkeen hän osoitti intervallit kenoviivoilla (sekunti), kaarilla (terssi ja kvintti) ja suorakulmaisilla hakasilla (kvartti). Rytmin iskualat hän ilmaisi tekstin lomaan sijoitetuilla tahtiviivoilla, mutta jätti tavujen tarkemmat kestot ”luontaisen lausuntavaiston va-

21 *Introitus* (suom. sisälle käynti) on jo varhaiselta keskiajalta lähtien ollut läntisen messun aloittava yleensä kuoron antifonisesti laulama laulu, jonka aikana messun toimittajat saapuvat alttarille. Vanhimmat introitukset olivat psalmeja, joiden alkuun ja loppuun liitettiin *antifoniksi* kutsuttu kehyslaulu, jossa ilmeni ytimekkäästi pyhän aihe. (Hartala 1991, 1; Vatanen 2011.)

42 ja 43 psalmi.
Kaipausta Jumalan yhteyteen.

(Esilaulajalle E, naiskäärille N, mieskäärille M, ja koko käärille K;
kolmella Melodiolla: I, II, III.)

Alkusoitto: 1. 2. 3. 23. 31. 19. 13. 12. 14. 15. —

I Melodia.

The musical notation for the first melody consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, containing a bass line with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, containing a bass line with notes and rests. The melody is marked with 'a' and 'b' and has a '8a' marking at the end.

M: I.	<p><i>a</i> Kuin peu - - - ra ja - no - aa läh - - - de - pu - ro - jen vet - - - tä, —</p> <p>1. 2. 2. 3.</p> <p><i>a</i> Mun sie - lu - ni ja - no - aa Ju - ma - laa e - lä - vä - tä Ju - ma - laa, —</p> <p>1. 2. 3.</p> <p> <i>a</i> Kyy - ne - leen' ovat ravintoni päi - vin ja öin, —</p> <p>1. 2. 3. 4.</p>
K: II.	<p><i>a</i> Vali- tuk - - - siin sydäme - ni hel - - - tyy, Kun muistelen, kuin - - - ka pyhäkköön kul - - - jin —</p> <p>11. 12. 13. 14. 15. 15. 16. 17. 18.</p>
E: II.	<p> <i>a</i> Miksi niin rau - ke - a, sieluni, oot Ja rau - - - ha - ton? Ju - ma - laan tur - - - vaa, —</p> <p>11. 12. 13. 14. 15. 15. 16. 17. 18.</p>

Kuva 1. 42. ja 43. psalmin alku *Valituissa psalmeissa*. Yllä psalmisävelmä ja kantelesäestys. Alla psalmin tekstin alkua tahtiviivojen ja Krohnin kehittämien intervallimerkintöjen kera. (Krohn 1903, 32–33.)

raan” (Krohn 1951, 179). *Valittuja Psalmeja* jäi alun muutamien kokeilujen jälkeen pois käytöstä Krohnin (mts. 181) arvion mukaan monille oudon merkintätavan vuoksi ja siksi, että liturginen harrastus oli Suomessa vasta alullaan. Myöhemmin Krohn kuitenkin uudisti nämä kymmenen psalmia ja sisällytti ne *Psalttariinsa* (Laitinen 2014, 88).

Liturginen harrastus oli Suomessa todellakin vähäistä, vaikka Saksassa oli noussut 1800-luvun mittaan useita liturgisia uudistusliikkeitä ja ne tunnettiin myös täällä. Introitus palasi myös Suomessa vuoden 1913 käsikirjaan, mutta vain tiettyinä juhlapäivinä johdantolauseelman korvaavana johdantovuorolauluna. Se ei välttämättä aina ollut edes varsinainen psalmilaulu, vaan pyhän aiheeseen johdettava kuorolaulu. (Hannikainen 2009, 135–136; Hartala 1991, 7–8.) Myös Ilmari Krohn sävelsi viisi johdantovuorolaulua koraalikomitean eh-

dotukseen *Liturgiset sävelmät* (1908), mutta kutsui itse niitä ”juhlatervehdyksiksi”.²² Krohn liittyi siinä mielessä kritisoimaansa edellisten vuosisatojen perinteeseen, että hänkään ei ollut tuomassa introituspsalmia takaisin messuun. Sen sijaan Krohn (1969, kansilehti) suosittelee psalmeja ”iltakirkkoihin ja muihin tilaisuuksiin, joihin kaivataan liturgista tehostusta”. Erkki Kurki-Suonio (1969, 96) taas näki isänsä säveltämien psalmien sopivan ”musikaalisen perheen ja tuttavapiirin vapaahetkiin sekä erityisesti kuorojen ohjelmistoon”. Lyhyitä psalmeja hän suositti graduaalivirren paikalle ja laajempia kirkkokonsertteihin. Ilmari Krohn olikin sitten yhtenä säveltäjänä mukana vuonna 1925 julkaistun vespereitä eli iltarukouksia sisältäneen *Vesperalen* tekemisessä, toimitti yhdessä Eino Sormusen kanssa vuosina 1927–1938 myöhäisillan rukouksia eli kompletorioita sisältäneen *Iltakellot*-kokoelman sekä sävelsi *Iltasointuja*-kokoelman 1937–1940.

Eläkepäivillään Krohn tarttui vielä kansainvälisesti katsottunakin poikkeuksellisen suureen projektiin ja sävelsi vuosina 1946–1950 koko *Psalttarin* eli kaikki Vanhan testamentin Psalmien kirjaan sisältyvät 150 psalmia.²³ Osittain Krohn käytti jo aiemmin säveltämiään psalmeja. Suomen luterilainen evankeliumiyhdistys julkaisi *Psalttarin* vuosina 1950–1969 yhteensä 35:nä erillisenä vihkona. Lisäksi psalmit 1–51 julkaistiin myös säestyksettöminä versioina.

Psalttari-projektiä voi täydellä syyllä pitää Krohnin psalmilaulua koskevan tutkimus- ja sävellystyön huipentumana. Muutamaa vuotta aiemmin, vuonna 1940, häneltä oli ilmestynyt *Liturgisen säveltyylin opas*, joka on pieni 80-sivuinen opas gregoriaaniseen lauluun perustuvaan Krohnin määrittelemään kirkkomusiikkityyliin. Kirjan avaavan ”Alkulauseen” mukaan sen lähtökohta oli pedagoginen: opas oli tarkoitettu sekä kirkkomusiikkiopistoissa opiskeleville tuleville kanttoreille ja urkureille että muiden kirkkomuusikkojen itseopiskelun välineeksi.

22 Samat ”juhlatervehdykset” Krohn julkaisi lyhennettynä myös *Ehdotus messuksi* -kokoelmassaan vuonna 1912.

23 Kaikki *Psalttarin* psalmit ovat Kansalliskirjastossa tallessa numerojärjestyksessä Krohnin käsin kirjoittamina sekä yksittäin lauluversioina että urkusäestyksen kera (Ms. Mus. Krohn 27).

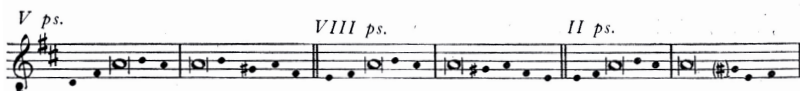
Krohn myös kertoi kirjan syntyneen hänen opetustyönsä tuloksena Helsingin kirkkomusiikkiopistossa. Heti *Psalttarin* valmistumisen jälkeen vuonna 1951, kokonaisuuden ollessa vielä julkaisuvaiheessa, Krohn kuvasi muistelmateoksessaan *Sävelmuistoja elämäni varrelta* hyvin seikkaperäisesti, miten psalmien sävellysprojekti eteni. Koska Krohn oli noudattanut huolellisesti *Liturgisen säveltyylin oppaassa* ilmaisemiaan periaatteita, tarkastelen näitä teoksia nyt rinnakkain.

Liturgisen säveltyylin opas noudattaa rakenteeltaan vuonna 1916 *Musiikin teorian oppijakson* toisena osana ilmestyneen laajan *Sävelopin* periaatteita, mutta on musiikinteorian näkökulmasta pelkistetympi ja keskittyy luonnollisesti vain liturgiseen resitatiiviin (rukoukset ja raamatunkohdat) ja psalmilauluun sekä niiden soinnuttamiseen urkusäestystä varten. Krohn käyttää koko ajan sanoja *resitatiivi* ja *lausuntalaulu*, mutta oman aikamme tutkimuksessa ja liturgisessa käytännössä psalmisävelmiin eli ”kaavoihin” perustuvaa psalmin, rukouksen tai raamatuntekstin laulamista kutsutaan *kantilloinniksi* erotuksena esimerkiksi tyylyltään erilaiselle ortodoksiselle resitatiiville tai vaikkapa ooppera- ja passiomusiikista tutulle sävelletylle resitatiiville.

Psalttarin sävellystyön Krohn (1951, 187–188) aloitti ryhmittelemällä psalmit sisällön perusteella yhteentoista eri ryhmään. Hengellisessä mielessä Krohniin (mts. 182) oli tehnyt syvän vaikutuksen eräs norjalaisen teologin ja Norjan Merimieslähetyksen perustajan Johann Storjohannin (1832–1914) teos. Krohn ei mainitse kirjan nimeä, mutta hänen kuvauksensa perusteella kyseessä täytyy olla *Kong David. Hans Liv og hans Psalmer*.²⁴ Storjohann olettaa useat kymmenet psalmit kuningas Daavidin kirjoittamiksi ja sijoittaa ne osaksi muihin Vanhan testamentin teksteihin perustuvaa Daavidin elämäkertaa. Krohnin mukaan Storjohannin löytämien liittymäkohtien avulla psalmit ”saavat elävää henkilökohtaista valaistusta”, millä on nähdäkseni ollut suuri merkitys, kun Krohn on osana *Psalttarin* sävellystyötään arvioinut psalmien tekstien sisällön luonnetta.

24 Krohnilla on saattanut olla teoksesta hallussaan A. Gleissin laatima saksankielinen käännös *König David. Sein Leben und seine Psalmen*.

Krohn sävelsi kunkin saman sävyisen ryhmän kaikki psalmit kerralla, jotta psalmeilla olisi toisaalta ”yhteinen pohjasävy”, toisaalta kullakin psalmilla oma, toisista riittävästi erottuva lisävivahteensa. Monissa psalmeissa tunnelma Krohnin (1951, 189) mukaan kuitenkin vaihtelee, joten kyseisen ryhmän ”pohjasävelmän” rinnalle Krohn otti myös ”vaihtosävelmiä” eli ei välttämättä pitäytynyt samassa psalmissa vain yhteen psalmisävelmään. *Liturgisen säveltyylin oppaan* psalmilauluun keskittyvässä toisessa pääluvussa Krohn (1940, 52) esittelee kahdeksan perinteistä gregoriaanista psalmisävelmää, jotka ovat varsin yksinkertaisia, muutaman sävelen mittaisia melodiakaavoja, joihin psalmiteksti sijoitetaan (ks. kuva 2). Rakenteeltaan kaikki psalmisävelmät koostuvat kahdesta säeparista, joita toistetaan niin monta kertaa kuin teksti vaatii. Tämä kuulostaa yksinkertaisemmalta kuin mitä käytännössä on. Siihen myös Krohn (1951, 190) törmäsi, kun ryhmittelyn jälkeen siirtyi sanamuodon tarkistamiseen. Uusi suomenkielinen raamatunkäännös (Vanha testamentti 1933 ja Uusi testamentti 1938) oli Krohnin mielestä edellisiä käännöksiä sujuvampi ja ilmeikkäämpi, mutta ei huomionnut musiikillisia näkökohtia. Ratkaisuksi tähän ongelmaan hän tarjosi sanajärjestyksen muuttamista, tarpeettomien apusanojen (kuten ”minä” ja ”sinun”) poistamista ja yksittäisen sanan korvaamista synonyymillä, mutta myös säkeen jakamista, jolloin säeparin sijaan muodostuikin kolmisäe.



Kuva 2. Viides, kahdeksas ja toinen gregoriaaninen kantillointisävelmä Krohnin merkitsemällä tavalla *Liturgisen säveltyylin oppaassa* (Krohn 1940, 44.)

Sanamuodon tarkistamisen jälkeen Krohn (1951, 191) laati vuorottelun ja valitsi psalmista jonkin ydinlauseen kertosäkeeksi eli *antifoniksi*, joka kuoron yksi- tai neljänäänisesti laulamana rytmitti esilaulajan ja seurakunnan vuorottelua. Antifoni oli aina kyseisestä psalmista, ”eikä ulkopuolelta, niinkuin on menetelty harhaperinteen varassa”. Kun antifonisesti kantilloitavasta psalmista tuli aikoinaan läntisen messun aloittava laulu (introitus), sen alkuun ja loppuun liitettiin ke-

hyslaulu, jota sanottiin *antifoniksi*. Antifonin teksti ja sävelmä yhdessä avasivat messua viettävälle seurakunnalle näköalan pyhäpäivän sisältöön, mutta oli usein muualta kuin psalmista. (Vatanen 2011.) Tätä perinnettä Krohn piti ”harhaperinteenä” todennäköisesti Zennerin ja Idelsohnin aiemmin mainittuihin tutkimuksiin perustuen. *Liturgisen säveltyylin oppaassa* antifoni sai oman lyhyen lukunsa (s. 55–57), jossa Krohn jälleen korosti jokaisen säeparin lomassa toistuvan kertosäkeen olevan antifonin ”vaikuttavin käyttötapa”, joka kuitenkin oli aikojen kuluessa hävinnyt tai surkastunut vain alussa ja lopussa lauletuksi. Taidokkaimpana tapana käyttää antifonia Krohn (1940, 56) kuitenkin piti sellaista toteutustapaa, jossa antifonia ei sijoiteta kaikkiiin säeparien väleihin, vaan ainoastaan taitteiden rajakohdille. Tällöin se ei esiinny liian usein eikä liian harvoin ja havainnollistaa psalmin kokonaisrakennetta.

Psalmien rytmien toteuttamisessa näkyy saksalaisen musiikkiteiteilijän Peter Wagnerin (1865–1931) vaikutus. Krohnille oli ilmeisen tärkeää saada palautetta ja hyväksyntää ratkaisuilleen juuri Wagnerilta. Tämä käy ilmi muun muassa siinä, että Krohn (1951, 183) mainitsee muistelmateoksessaan erityisen rohkaisevana Wagnerin ilmaiseman hyväksynnän säveltämäänsä psalmiin 145, joka sisältyi *Iltakelloissa* julkaistuun helluntaiajan kompletoriaan. Kirjoituksissaan Krohn ei Wagneriin viitatessaan mainitse, mistä hänen teoksistaan on kyse, mutta kyseessä lienevät Kansalliskirjastossa edelleen olevat, jo vuosisadan alussa sinne hankitut laaja kolmiosainen teos *Einführung in die Gregorianischen Melodien* (1. osa 1901, 2. osa 1905, 3. osa 1921) sekä suppeampi yleisteos *Einführung in die katholische Kirchenmusik* (1919).²⁵ Näiden lisäksi Krohn lienee myöhemmällä iällään perehtynyt myös teokseen *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela*, joka on julkaistu Wagnerin kuolinvuonna 1931. Krohnin ja Wagnerin välisestä läheisestä yhteydestä kertoo myös se, että Krohn kirjoitti vuonna 1926 julkaistuun Wagnerin 60-vuotisjuhlaulkaisuun artikkelin kansankielisestä psalmilaulusta. Vastaavasti Wagner kirjoitti vuotta

25 Leimojen perusteella ensin mainitun teoksen kaksi ensimmäistä osaa on hankittu vuonna 1910, kolmas osa vuonna 1923 ja jälkimmäinen teos vuonna 1921.

myöhemmin Krohnin 60-vuotisjuhlajulkaisuun pienen artikkelin roomaanisesta ja germaanisesta koraalitradiitiosta. Wagnerin juhla-kirja ei ollut ainoa kansainvälinen julkaisu, johon Krohn kirjoitti gregoriaanisten sävelmien melodisista ja tonaalisista piirteitä. Hänen kaipaamaansa keskustelua ei kuitenkaan niiden pohjalta syntynyt, vaan Krohn (1951, 183) joutui toteamaan, että ”miltään puolelta ei kuulunut vastaväitteitä, jos kohta ei tiettyä vastakaikuakaan”. Wagnerin juhla-kirjassa Krohnin (1926, 123) kirjoituksen jälkeen julkaisun toimittaja Karl Weinmann (1873–1929) kuitenkin antaa erityisen tunnustuksen kahdesta Krohnin sävelmästä vesperistä, jotka oli juuri julkaistu *Vesperale*-kokoelmassa.

Gregoriaanisen laulun tieteellinen tutkimus oli käynnistynyt 1800-luvulla erityisesti ranskalaisessa Solesmesin benediktiiniluostarissa, mutta myös Saksassa, jossa Wagnerista oli tullut yksi johtavista tutkijoista. Krohn viittaa (1920, 67–68) tutkijoiden väliseen kiistaan, joka koski erityisesti psalmilaulun rytmistä toteutusta ja jonka yksi keskeisistä henkilöistä oli juuri Wagner. Solesmesin munkit, erityisesti Dom Joseph Pothier (1835–1923) ja Dom André Mocquereau (1849–1930) kannattivat vallitsevan ekvalistisen laulutavan korvaamista alkuperäisellä vapaarytmisellä, sanapainoihin ja musiikillisiin painotuksiin perustuvalla toteutustavalla, mutta Wagner oli eri mieltä. Hänen mukaansa gregoriaanisen laulun historiassa tapahtuneet muutokset olivat olleet parannuksia ja siksi ne täytyi säilyttää. Kun esimerkiksi Mocquereau mukaan varhaiset käsikirjoitukset olivat sekä tieteellinen että esteettinen lähtökohta psalmilaulun toteuttamiselle, myönsi Wagner niiden kyllä aina olevan melodian tieteellinen perusta, mutta ei esteettinen, ja hän kannatti rytmin ilmaisemista metrisesti. (Combe 2003, 249, 331–341.)

Erkki Kurki-Suonion (1969, 94) mukaan Wagnerin ohella Krohniin oli vaikuttanut myös belgialaisen tutkijan François Auguste Gevaertin (1828–1908) laaja tutkimus *La mélodie antique dans le chant de l'église latine* vuodelta 1895. Myös Krohn (1951, 189) itse mainitsee ohimennen Gevaertin nimen. Vainikan (2001, 63) mukaan juuri Wagner kehitti edelleen Gevaertin ideoita. Tämäkin vahvistaa osaltaan sitä mielikuvaa, että Krohn oli valinnut puolensa mainitsemassaan tutkijoiden

välisessä kiistassa. Sen sijaan jatkotutkimuksen kannalta kiinnostavaksi kysymykseksi jää, kuinka tietoinen tämä valinta oli. Olisi mielenkiintoista selvittää, kuinka laajasti tai suppeasti Krohn todella tunsi aikansa eurooppalaista gregorianiikan tutkimusta. Vaikka hän itse nostaa merkittävimmiksi vaikuttajikseen Gevaertin ja Wagnerin, kysymykseksi jää, oliko hän perehtynyt myös muuhun alan tutkimukseen ja kuinka laajasti. Krohn kyllä teksteissään mainitsee Solesmesin ja puhuu ”benediktiinimunkistosta”, mutta ei kertaakaan viittaa esimerkiksi Dom Pothieriin tai Dom Mocquereauhin, jotka edustivat kiistassa eri puolta kuin Gevaert ja Wagner.

Joka tapauksessa Wagnerin esimerkin mukaisesti Krohnin (1940, 5–15) johtavana periaatteena rytmin muotoilemisessa oli sanojen luonnollinen lausuminen, johon teksti taipuu hänen mukaansa joustavasti, ja jolloin lopputulos on elävämpi ja ytimekkäämpi. Krohn ohjeistikin, että ”lausuntalaulun selvyvyyteen ja luontevuuteen tarvitaan sellainen rytmin rakenne, jossa sanojen sekä korko- että laajuussuhteet estämättä pääsevät kaikin puolin ilmenemään” (mts. 8). Korolla Krohn tarkoitti sanapainoja ja laajuudella hän viittasi tavujen pituuteen. Krohn (1951, 192) ei uskonut, että tuolloin perinteisenä pidetty ekvalistinen laulutapa, jossa kaikki tavut laulettiin samanmittaisiksi olisi elävän psalmilaulun alkuperäinen esitystapa, koska se oli ”kuolettavan luonnonoton”. Välttääkseen ”koneellisuutta” ja ”epämääräisyyttä” Krohn oli kokeiluissaan päätynyt siihen, että kahden ja kolmen iskun mittaiset tahdit saivat vapaasti vuorotella sanojen rakenteiden mukaisesti antaen riittävästi joustavuutta luontevalle lausumiselle. 2/4 ja 3/4 -tahtilajien vuorottelu oli tyypillistä muutenkin Krohnin sävellystuotannossa.

Liturgisen sävellyksen oppaassa Krohn (1940, 8–15) opasti rytmittämisen huolellisesti. Hän neuvoi merkitsemään laulurytmit tavallisilla aika-arvoilla ja käytti nuottikuvissa todellakin myös vaihtuvia tahti-osoituksia (ks. kuva 3). Ennen ekvalistisen laulutavan vakiintumista gregoriaanisessa laulussa oli suosittu vapaarytmistä toteutusta, eikä siinä käytetyissä notaatioissa (neumit ja neliönuottikirjoitus) ilmaistu aika-arvoja tarkasti. Krohn (mts. 48) kutsui tällaista kuitenkin ”oratooriseksi rytmiksi” ja piti sitä ”tyylittämättömän puheen” jäljittelemisenä. Krohn ei siis kannattanut Dom Mocquereaua edustamaa vapaata

(Sal. saarn. 2: 5)

Mi-nä lai-toin it-sel-le-ni puu-tar-ho-ja ja puis-to-ja ja
is-tu-tin nii-hin kaik-ki-nai-si-a he-del-mä-pui-ta.

Kuva 3. Krohnin esimerkki raamatuntekstin laulurytmistä liturgisessa resitatiivissa *Liturgisen säveltyylin oppaassa* (Krohn 1940, 9).

rytmikäsitystä, joka kuitenkin vakiintui vallitsevaksi gregoriaanisen laulun tavaksi. Krohnin voikin sanoa jääneen tältä osin ”historian väärälle puolelle”, mikä on osaltaan varmaankin vaikuttanut siihen, että hänen *Psalttarinsa* on jäänyt varsin vähäiselle käytölle.

Sävelmän soveltamisessa psalmin säkeisiin Krohn (1951, 193) niin ikään irtaantui perinteestä, jossa säkeen ensimmäiset tavut sijoitetaan alukkeen (*initium*) ja viimeiset lopukkeen (*finalis*) sävelille ”perätysten tavu tavulta, välittämättä sana- tai lausekorosta, jotka eri säkeissä sijaitsevat hyvinkin eri kohdilla”. Sitä, että kaikki *initiumin* ja *finaliksen* väliin sijoittuvat sanat ja tavut lauletaan samalla kantillointisävelellä (*tonus currens*) riippumatta säkeen pituudesta, Krohn piti helposti opittavana, mutta niin hengellisesti kuin taiteellisesti psalmin ilmeen jäykistävänä. Esityksen elävyyden vuoksi Krohn sijoittikin alukkeen ja lopukkeen sävelet siten, että kullakin säveltasolla saattoi olla useampikin tavu, jolloin myös kantillointisävelen osuus lyheni ja yksitoikkoisuus hävisi (ks. kuva 4). Erkki Kurki-Suonion (1969, 95) mukaan tämä toteuttamistapa perustui nimenomaan Idelsohnin tutkimuksiin.

Her-ra, kuinka pal-jon mi-nul-la on vi-hol-li-si-a,
pal-jon nii-tä, jot-ka nou-se-vat mi-nu-a vas-taan!

Kuva 4. Krohnin esimerkki toisen kantillointisävelmän soveltamisesta hänen ohjeidensa mukaisesti *Liturgisen säveltyylin oppaassa* (Krohn 1940, 48).

Koska Krohn (1940, 41–54) piti psalmilaulun yleistä käytäntöä sen koruttomasta kauneudesta huolimatta helposti konemaisena ja tärveltyneenä, hän esitteli myös keinoja, joiden avulla psalmien kantillointiin tuli ”nykyaikaisen sävelkorvan” kaipaamaa vaihtelua ja värikkyyttä. Aiemmin mainitun säkeiden jakamisen säeparin sijasta kolmisäkeeksi lisäksi hän ehdotti mm. kantillointisävelmän vaihtamista jopa useaan otteeseen psalmin aikana, pieniä muutoksia sävelkulkuihin psalmin tunnelmasta riippuen ja kokonaan uusien sävelmien säveltämistä. Perinteisistä elävöittämiskeinoista Krohn nosti esille hänen aikanaan jo käytöstä jääneet, mutta sittemmin taas uudelleen vakiintuneet *flexat* ja *accentukset*, jotka ovat erityisen pitkissä säkeissä käytettyjä pieniä välipysähdyksiä alapuoliselle sävelelle. Lisäksi Krohn suositteli käyttämään myös käytöstä pois jääneitä *Tonus peregrinus* ja *Miserere*-sävelmäkaavoja, joissa kummassakin säeparissa on eri kantillointisävel (Krohn tosin käyttää tässäkin yhteydessä termiä ”keskisävel”).

Psalmimelodian laatimisessa pätivät osittain samat säännöt, joihin Krohn (1940, 15–40) oli ohjeistanut ”liturgisen resitatiivin” eli muiden raamatunkohtien ja rukousten kantilloimisen yhteydessä. Lähtökohtana oli lauluäänen keskialueella sijaitsevan sävelen valinta ”keskisäveleksi”, joka on melodiassa yleisimmin esiintyvä ja painokkain säveltaso. Krohnin mukaan keskisävel vaikuttaa melodian luonteeseen enemmän kuin muut sen piirteet. Melodian laatimisessa tavoitteena oli puheenomainen intonaatio, joka saavutettiin käyttämällä keskisävelen ympärillä tärkeimmille sanoille ja tavuille osuvia yläpuolisia ”korostussäveliä” ja sävelkulkujen lopuissa alapuolisia ”lopukesäveliä”. Luontevimpana keskisävelenä Krohn piti duurin dominanttia, joka ”edustaa juuri liikehtimisvauhtia vastakohtana perussävelen tyyneydelle ja vakavuudelle”. Kantilloitavan tekstin luonteesta riippuen myös muut asteikon sävelet olivat mahdollisia keskisäveliä, ainoana poikkeuksena subdominantti, joka Krohnin mukaan synnyttää mielikuvan sävellajin vaihtumisesta, eikä siksi sovi keskisäveleksi. Tyyllilleen uskollisena Krohn ohjeisti seikkaperäisesti ja uuvuttavalla tarkkuudella keskisävelen valintaa sekä korostus- ja lopukesävelien käyttöä erityyppisissä teksteissä – peräti runsaan kahdenkymmenen sivun verran!

Kaikkea edellä mainittua Krohn (1951, 193–194) kutsui säveltämisen sijasta ”sävelittämiseksi”, vaikka ”siihenkin tarvitaan tarkan harkinnan ohella myös innoituksen kipinää”. Sen sijaan psalmien soinnuttaminen oli hänelle säveltäjän täysin persoonallinen tehtävä. Krohn tiedosti, että hänen ratkaisunsa olivat sellaisia, joista ei vallinnut asian tuntijoiden keskuudessa yksimielisyyttä. Hän kirjoitti tietävänsä kyllä, että monet liturgisen uudistuksen ja psalmilaulun elvyttämisen puoltajat kritisoivat hänen esittämiään poikkeamia yleisimmin noudatetuista benediktiinimunkiston perinteen mukaisista menettelyistä. Krohn koki nimenomaan soinnutustensa poikkeavan kaikkein jyrkimmin gregoriaaniseen tyylin vallitsevista vaatimuksista. Hän oli kuitenkin vakuuttunut siitä, että koko uudistustyö olisi mennyt hukkaan ”ilman näitä tavanmukaisuutta murtavia otteita”. Hänen mukaansa vanhahtava sävy saattoi kyllä kiinnostaa ja jopa viehättää, mutta ”elleivät sävelet satuta nykyajan ihmistä hänen ristiriitaisuuksiaan ymmärtävällä, ilmentävällä ja kirvoittavalla kielellä, ne eivät sulaudu hänen sielunelämänsä eivätkä tartuta häneen hänen kaipaamaansa hengen syvintä sykettä”.

Vaikka gregoriaanisen laulun varhaisempina vuosisatoina psalmit ja muu kantilloitu liturginen musiikki laulettiin *a cappella*, Krohnin aikana ne toteutettiin yleisesti urkusäestyksellä – niin kuin tehdään usein edelleen katolisessa liturgiassa. Krohn (1940, 58–80) suosi yksinkertaisia soinnutuksia, mutta piti mahdollisina myös terssittömien avosointujen, muunnettujen sointujen (paitsi vähennetyn septimisoinnun) sekä hajasävelten käyttöä – joskin hillitysti ja äänenkuljetuksellisista syistä. Krohnin (1951, 194–196) mukaan 1400–1600-luvuilla vakiintunut yksinkertaisempi sointujen käyttö ei johtunut ”taiteellisen säästeliäisyyden halusta”, vaan sointujen tuntemus ei yksinkertaisesti ollut vastaavalla tasolla kuin hänen omana aikanaan. Lisäksi hänen mielestään olisi ollut erikoista kahlita itseään noiden aikojen perinteeseen, sillä gregoriaanisten sävelmien syntyajoista oli kyseisiin vuosisatoihin vuosituhannen ero. Juuri uuden ajan alussa, kun sointuihin perustuva uusi suuntaus murtautui esiin, gregoriaaninen melodiikka jäi Krohnin mukaan ”ymmärtämystä vaille, sortui, turmeltui ja syrjäytyi”. Sen sijaan nyt oli taas halu sen ymmärtämiseen ja Krohn uskoi, että

”aikamme tehtäviin kuuluu aidon sointuväriytyksen löytäminen sille”. Keinovaroja oli syytä käyttää säästeliäästi, mutta niitä ei kuitenkaan pitänyt varoa, jos halusi kuvata aidosti tekstin sisältöä. Tästä syystä Krohn ei soveltanut soinnutuksia psalmisävelmiin siten, että ne olisivat toistuneet samanlaisina jokaisessa säeparissa, vaan jokainen psalmi oli soinnutuksen näkökulmasta läpisävelletty.

Martti Laitisen (2011, 1, 5–7) mukaan Krohn toisaalta tavoitteli ”aluperäistä” psalmilaulun tapaa, mutta toisaalta kehitti sitä ”nykyisen ajan taidekeinoin”. Hän ei käyttänyt *Psalttarissa* gregoriaanisia psalmisävelmiä sellaisinaan, vaan muokkasi niitä mielestään paremmin psalmiteksteihin sopiviksi. Krohn käytti myös muita sävelmiä kuin mainitsemiaan yhtätoista gregoriaanista psalmisävelmää. Osa näistä oli itse sävellettyjä, osa lainattu ortodoksisesta kirkkolaulusta ja pieni osa virsisävelmistä. Krohn myös muokkasi gregoriaanisia psalmisävelmiä uusiksi sävelmiksi tavoitellen tekstin tarkkaa sävyä. Sanarytmit olivat puheenomaisia, laulumelodiat puhtaan diatonisia ja harmoniat erittäin kromaattista kolmi- ja nelisointusatsia. Myöhemmin Laitinen (2017b, 41–59) on vielä osoittanut, että Krohn noudatti paljolti samoja periaatteita myös *Johannes-passiossaan*, vaikka kyse ei ollutkaan psalmilaulusta, vaan evankeliumitekstin laulamisesta.

Krohnin tutkimustyölle ominainen pedagoginen ote ei tarkoittanut niinkään tavallisen kansan sivistämistä, vaan syvempää ja eksaktimpaa, ammattilaisille suunnattua opetusta. *Liturgisen säveltyylin opas* on tästä loistava esimerkki. Kirkkomusiikin ammattilaisille esitetään tieteelliseen tutkimukseen perustuva systemaattinen ja pikkutarkka järjestelmä lukuisine sääntöineen. Niitä pitää kuitenkin soveltaa sillä tavalla, että lopputulos ei ole konemainen, vaan vaihteleva ja värikäs. Siitä, kuinka hyvin Krohn itse sitten tässä onnistui ja mikä taiteellinen arvo hänen psalmisävellyksilleen annetaan, on ollut – ja on edelleen – hyvinkin erilaisia näkemyksiä. Yksi on kuitenkin varmaa: Ilmari Krohn oli yksi keskeisimmistä vaikuttajista siinä, että psalmilaulu löysi 1900-luvulla jälleen paikkansa Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalveluselämässä.

Bibliografia

Arkistolähteet

Helsingin yliopiston keskusarkisto

Robert Kajanuksen vastaväittäjän lausunto 10.4.1899

Kansalliskirjasto, Helsinki

Ilmari Krohnin arkisto, Ms. Mus. Krohn 1 ja 27

Ilmari Krohnin julkaisuja

Krohn, Ilmari 1899. *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland*, diss., Helsinki: SKS.

Krohn, Ilmari 1901. *Suomen Kansan Sävelmiä. Ensimmäinen jakso. Hengellisiä Sävelmiä*, Helsinki: SKS.

Krohn, Ilmari 1903. *Valittuja Psalmeja. Alkukielestä suomentanut Arthur Hjelt. Kanteleen säestämälle yksiaäniselle yhteislaululle* säveltänyt Ilmari Krohn, Helsinki: Kansanvalistusseura.

Krohn, Ilmari 1912. *Ehdotus messuksi, kirkkokäsikirjakomitean laatiman päiväjumalanpalvelusjärjestyksen mukaisesti, Liite kirkkokäsikirjakomitean ehdotukseen*, Helsinki.

Krohn, Ilmari 1913. Muistelmia hengellisten kansansävelmien löytäloilta, teoksessa *Tutkimuksia Suomen kirkkohistorian alalta*, Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura. 440–450.

Krohn, Ilmari & Mikael Nyberg (toim.) 1917. *Virsisävelmistö kirkkoa ja koulua varten*, Jyväskylä: K. J. Gummerus.

Krohn, Ilmari 1920. Suomen kirkkomusiikin tutkimuksen saavutuksista ja tehtävistä, *Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja* III 1913: 56–69.

Krohn, Ilmari 1926. Psalmengesang in der Volkssprache, teoksessa Karl Weinmann (toim.), *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, Leipzig: Breitkopf & Härtel. 118–123.

Krohn, Ilmari ja Eino Sormunen 1928. *Iltakellot. Liturgisia iltarukousetkiä* I–IV, Helsinki: Otava.

Krohn, Ilmari 1938. Hengellisten kansansävelmiemme syntyvaiheista, *Kalevalaseuran vuosikirja* 18: 63–76.

Krohn, Ilmari 1940. *Liturgisen säveltyylin opas*, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1969. *Psalttari*. 19.–20. vihko, Helsinki: Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys.

Tutkimuskirjallisuus

Autio, Veli-Matti 2002. Krohn, Ilmari, *Kansallisbiografia*, Helsinki: SKS. <<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1494/>> (Tarkastettu 9.1.2018).

Colliander, O. I. 1880. *Om den kyrkliga psalmen jemte inledning till evangelisk luthersk hymnologi*, diss., Helsinki: J. C. Frenckell & Son.

Combe, Pierre 2003 [1969]. *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*, käänt. Theodore N. Marier ja William Skinner, Washington D.C., USA: The Catholic University of America Press.

Eerola, Tuomas ja Petri Toiviainen 2006. Ilmari Krohn – musiikin sisältöhaun pioneeri,

- teoksessa Tuomas Eerola et al. (toim.), *Musica viva! Matti Vainion juhla kirja*, Jyväskylä: Minerva. 115–123.
- Haapalainen, T. I. 2000. Krohn ja hengellisten kansansävelmien tutkimus, teoksessa Peter Peitsalo (toim.), *Krohn-symposium 1999*, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 41–48.
- Hannikainen, Jorma 2009. Suomenkielinen psalmilaulu, teoksessa Reijo Pajamo (toim.), *Kylmäin maiden ääriin ja leutoon Indiaan. Hymnos: hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja 2009*: 127–148.
- Hartala, Erja 1991. 1900-luvun suomenkieliset johdantovuorolaulukokoelmat, kirkkomusiikin koulutusohjelman tutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*, diss., Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*, diss., Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Kurki-Suonio, Erkki 1952. *Hengelliset kansansävelmämme koraaleina. 1. osa. Sävelmien ottaminen koraalikirjaan ja niiden laatu*, diss., Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kurki-Suonio, Erkki 1969. Ilmari Krohn psalmien säveltäjänä, *Kirkkomusiikkilehti* 45: 6–7, 94–96.
- Kurki-Suonio, Erkki 1980. *Omin silmin*, Lapua: Herättäjä-Yhdistys.
- Kurki-Suonio, Ilmari 2000. Ilmari Krohn – isoisa, teoksessa Peter Peitsalo (toim.), *Krohn-symposium 1999*, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 75–80.
- Laitinen, Martti 2011. ”Gregoriaaniset psalmisävelmät Ilmari Krohnin Psalttarissa”, musiikkitieteen seminaariesitelmä, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.
- Laitinen, Martti 2012. Kohti uutta Ilmari Krohnin teosluettelo – lähteenä säveltäjän omatekoiset luettelot, teoksessa Anna-Elena Pääkkölä (toim.), *Suomen musiikkitiede 100 vuotta: juhlasymposiumin satoa*, Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 49–57.
- Laitinen, Martti 2014. ”Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti”, musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.
- Laitinen, Martti 2017a. A Biographical and Comparative Perspective on Ilmari Krohn's *Advent and Christmas Hymns* for Voice and Harmonium, teoksessa Peter Peitsalo et al. (toim.), *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century. Preconditions, Repertoires and Border-Crossings*, DocMus-Research Publications 10, Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 153–177.
- Laitinen, Martti 2017b. *Musiikon taiteellinen työ ja liturginen konteksti*, taiteilijakoulutuksen tohtorintutkimuksen tutkielma, Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, Reijo & Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*, Porvoo: WSOY.
- Pekkilä, Erkki 1984. Ilmari Krohnin ’leksikografisesta’ kansansävelmien luokittelumenetelmästä, *Musiikki* 14/1: 1–12.
- Ranta, Sulho 1945. Ilmari Krohn, teoksessa Sulho Ranta (toim.), *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, Porvoo: WSOY. 273–284.
- Tuppurainen, Erkki 2001. Vuoden 1702 koraalivirsikirja ja hengelliset kansansävelmät,

Tabulatura: Kirkkomusiikin osaston ja Kuopion osaston yhteinen vuosikirja 2000: 10–21.

Tyrväinen, Helena 2011. A musicologist is born, *Finnish Music Quarterly* 1: 18–21.

Vainikka, Sakari 2001, *Radices canorum. Näkökulmia gregoriaanisten Kyrie- ja Gloria-melodioiden muotoutumiseen*, diss., Tampere: Tampereen yliopisto.

Vainio, Matti 2010. Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet, *Musiikki* 40/3–4: 83–88.

Vapaavuori, Hannu 1998. Hengelliset kansansävelmät virsikirjassamme, teoksessa Erkki Tuppurainen (toim.), *Virsin, lauluin, psalttarein. Juhlakirja Reijo Pajamon 60-vuotispäivänä 27.9.1998*, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 159–170.

Vapaavuori, Hannu 2000. Hengelliset kansansävelmät ja virsikirja ennen Krohnin ja Nybergin ”löytöä”, teoksessa Peter Peitsalo (toim.), *Krohn-symposium 1999*, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 147–153.

Vatanen, Osmo 2011. ”Psalmilaulu ja jumalanpalvelus”, esitelmä jumalanpalvelusseminaarissa Istanbulissa 28.–30.3.2011. <<http://www.elrim.org/wp-content/uploads/2015/10/Psalmilaulu-ja-jumalanpalvelus.doc>> (Tarkastettu 2.5.2018).

Väisänen, A. O. 1953. Ilmari Krohn ja kansanmusiikki, teoksessa *Kalevalaseuran vuosikirja* 33: 7–11.

Ihanteellinen konserttiyleisö ja taidemaailman viholliset – Ilmari Krohnin toiminta päivälehtikriitikkona

VESA KURKELA

Ilmari Krohn toimi ulkomaanopintojensa (1886–1890) jälkeen muutaman vuoden *Uuden Suomettaren* konserttiarvostelijana. Hän käytti yleensä nimimerkkiä Cis. Aktiivisin kriitikontyö näyttää kestäneen vain kahden konserttikauden (1890–1892) ajan,¹ mutta myös sen jälkeen Krohn osallistui ajoittain musiikkielämän kehittymistä koskevaan keskusteluun pääkaupungin sanomalehdissä. Tässä kirjoituksessa arvioin lehtikirjoitusten perusteella Krohnin käsityksiä musiikin taidemaailman rakentamisesta. Siihen liittyi varsin kaksijakoinen näkemys musiikillisista arvoista sekä vahva luottamus lehtikirjoittelun voimaan yleisökasvatuksen välineenä. Tarkemman tarkastelun kohteena ovat Krohnin käsitykset helppotajuisen musiikin asemasta ja tehtävästä konserttiohjelmistossa, erityisesti niin sanotuissa populaarikonserteissa. Toiseksi arvioin Krohnin suhtautumista varieteenahtäntöihin. Tulkintani perustuu osittain kulttuurihistorioitsija Lawrence Levinen (1988) ajatukselle taidemaailman pyhittymisestä ja vakavoitumisesta, jonka voi Suomen musiikkielämän kohdalla sijoittaa 1900-luvun alkuun.

Krohnin kritiikit populaarikonserteista olivat yleensä suhteellisen lyhyitä. Silti niihin sisältyi lähes poikkeuksetta esityskäytäntö-

1 Pelkästään sanomalehtiaineistoon perustuva tarkastelu voi ottaa huomioon vain nimimerkillä tai nimellä julkaistut kirjoitukset. Anonyymejä musiikkijuttuja esiintyi tuohon aikaan ja myöhemminkin hyvin usein sanomalehdissä. Niiden jäljittäminen vaatisi Krohnin(kin) osalta muunlaista lähdeaineistoa, kuten mahdollisia käsikirjoituksia.

jen kommentointia, yksityiskohtaista tietoa teoksista ja viittauksia niiden taustaan. Krohn korosti mielellään myös esteettisen maun kehittämistä ja hyvän musiikin arvoja – mikä ei tietenkään ollut millään lailla poikkeuksellista aikakauden musiikkikritiikissä. Jukka Sarjalaa lainaten (1994, 246) 1800-luvun Suomessa kriitikkokunta tähtäsi toiminnassaan maun normittamiseen säätyläistön itsekasvatuksen tavoitteen mukaisesti. Se tapahtui aluksi, vuosisadan puolivälistä lähtien, ruotsiksi säätyläiskulttuurin tarpeisiin. 1890-luvun taiteessa tilanne muuttui. Myös suomenkieliset päivälehdet alkoivat panostaa musiikkikirjoitteluun, jonka kohteeksi tuli suomenkielinen koulutettu kaupunkiväestö. Kirjoittelun keskeisenä pyrkimyksenä näyttää olleen keskieurooppalaisen sivistysporvariston musiikillisten arvojen ja normien välittäminen suomalaiselle konserttiyleisölle.

Konserttiarvosteluissa, mielipidekirjoituksissa ja katsauksissa yleisökasvatus kohdistui muun muassa arvokkaan ohjelmiston tunnistamiseen ja konserttikäyttämiseen. Yleisenä päämääränä näyttää olleen sivistyneen ja korkeatasoisen taidemaailman rakentaminen musiikin alueelle. Taidemaun kehittämistä säätyläisten keskuudessa kuvaa osuvasti Arvid Järnefelt kirjassaan *Vanhempien romaani* (1967, 143):

Misha oli hänen ja kaikkien muidenkin perheenjäsenten ylin auktoriteetti kaikissa maku- ja taidekysymyksissä [...] Alituisella arvostelullaan ja koko olemuksellaan hän oli luonut ja istuttanut heihin käsitykset siitä, mikä on arvokasta, mikä arvotonta, mikä on viisasta mikä tyhmää, mikä luonnollista mikä teeskentelyä, mikä humoristista mikä idioottimaista, melkeinpä hän piti esteettistä vaistoa ihmisen ylimpänä ominaisuutena, jopa hyvän ja pahan mittana.

Misha oli Arvid Järnefeltin setä Mihail Konstantinovish Clodt von Jürgensburg. Kuvauksen kohteena oli pietarilaisen yläluokan perhe 1800-luvun puolivälissä. Mishan taidetuntemus suuntautui erityisesti kuvataiteeseen. Ei silti ole epäilystäkään, etteikö Järnefeltin kuvaama esteettinen ajattelu kuvasta hyvin myös musiikillisen maun normittamista Suomen lehdistössä 1800-luvun lopulla.

Suomenkielistä musiikkikritiikkiä synnyttämässä

Ilmari Krohn oli *Päivälehteen* kirjoittaneen Oskar Merikannon ohella suomenkielisen musiikkikritiikin pioneeri, ja heidän toimintansa loi suuntaa myöhemmälle musiikkijournalismille. Kumpikin oli Leipzigin konservatorion kasvatteja ja opiskelutovereita. Vahva verkostoituminen Saksaan varmisti sen, että keskieurooppalainen säveltaidetta koskeva keskustelu välittyi heidän toimestaan nopeasti suomalaiselle lukijakunnalle. Hieman yllättävä piirre molempien kirjoituksissa oli voimakkaan tuen ilmaiseminen Robert Kajanuksen ravintolakonserteille, joita aikalaiset kutsuivat populäärikonserteiksi. Samaan aikaan Krohn kuului niihin taideasiantuntijoihin, jotka paheksuivat syvällisesti toista ravintolakulttuurin uutuutta, ylijarajasta ja ylikansallista varieteeta.²

Ilmari Krohnin kriitikonura osui ajankohtaan, jossa keskieurooppalaisten ihanteiden mukaisen konserttikulttuurin rakentuminen oli Suomessa suhteellisen hataralla pohjalla. Orkesterit olivat pieniä, eikä orkesterikirjallisuuden arvostetuimpaa osaa, suuria sinfonisia teoksia, voitu esittää kuin muutamissa suurimmissa kaupungeissa. Suuriruhtinaskunnan pääkaupunki oli tässä hieman muita kaupunkeja paremmassa asemassa. Vuonna 1882 perustettu Helsingin Orkesteriyhdistys ylläpiti sinfoniaorkesteria, jossa 1890-luvun puolivälissä soitti 45 ammattimuusikkoa Robert Kajanuksen johdolla (Ringbom 1934, 51; Marvia-Vainio 1993, 50). Orkesteri kykeni esittämään sinfoniakonserteissaan orkesterikirjallisuuden arvostetuimpia teoksia, myös aikansa nykymusiikkia, mutta ohjelmisto painotui melko selvästi klassikkoihin, kuolleitten säveltäjien tuotantoon.³ Sinfoniakonsertit olivat silti harvinaisia myös Helsingissä. Niitä esitettiin keskimäärin kerran kuukaudessa ja lähes aina Yliopiston juhlasalissa. Määrällisesti arvioituna orkesterin toiminta keskittyi help-

2 Olen käsitellyt samaa aihetta huomattavasti laajemmin muutamassa aiemmassa tutkimusartikkelissa (Kurkela 2015; 2017a; 2017b). Tämä kirjoitus perustuu osittain mainittujen artikkelien yksittäisten kohtien uudelleen muokkaukseen.

3 Orkesterin sinfoniaohjelmisto 50 ensimmäiseltä toimintavuodelta on luetteloitu Ringbomin historiikin liitteeksi (Ringbom 1933, 93–128).

potajuisiin eli populäärikonsertteihin, joita tuossa vaiheessa soitettiin pari kertaa viikossa.⁴

Kahden ravintolaviihteen lajin, populäärikonserttien ja varieteen, jyrkkä vastakohta-asettelu lehtikirjoittelussa selittyy 1890-luvun alun tilanteella Helsingin musiikkielämässä. Kajanuksen orkesterin talous perustui huomattavassa määrin ravintola- ja teatterisoitolle. Orkesteri tosin sai Suomen Senaatin ja Helsingin kaupungin vuosittaista avustusta, mutta yhteiskunnan tuki kattoi vielä 1900-luvun alussakin vain reilun kolmanneksen vuosimenoista (Helminen 2007, 46). Ilman kaupallisempaa toimeliaisuutta orkesteriyhdistys (vuodesta 1895 Helsingin Filharmoonillinen seura) ei olisi mitenkään kyennyt ylläpitämään monikymmenpäistä orkesteria – muusikot kiinnitettiin vuosittain kuukausipalkalla yleensä seitsemän kuukauden työsuhteisiin.⁵

Perustamisestaan lähtien Kajanuksen orkesteri piti säännöllisesti populäärikonsertteja Seurahuoneella, joka oli Helsingin hienoin ja suurin huvittelukeskus. Ravintolan yleisö koostui kaupungin keskiluokasta, taiteilijoista, virkamiehistä, elinkeinonharjoittajista sekä matkailijoista – Seurahuone oli myös arvostettu hotelli. Yleisö istui pienissä pöydissä, tupakoi ja nautti ravintolan tarjoiluista esityksen aikana. Konsertit olivat hyvin suosittuja, ja voi jopa väittää, että orkesteri tunnettiin laajemman yleisön keskuudessa paremmin helppotajuisista konserteistaan kuin sinfoniakonserteista. Erityisessä suosiossa oli uusi ranskalainen musiikki, joka kepeydellään, eksoottisuudellaan ja värikkyydellään vetosi helsinkiläisyleisöön.⁶

1890-luvun alussa tuohon samaan toimintaympäristöön, Seurahuoneen ja muiden hienomprien ravintoloiden juhlasaleihin kiinnitettiin lisääntyvässä määrin ulkomaisia varieteeryhmiä. Niillä oli omat orkesterinsa, jotka olivat yleensä pienehköjä salonkiyhtyeitä. Samoihin

4 Käsitys perustuu orkesterin konsertti-ilmoituksiin Helsingin päivälehdissä ja lehtien kirjoittamiin uutisiin.

5 Helsingin orkesteriyhdistyksen ja Filharmoonillisen seuran kokoelma, Helsingin kaupunginarkisto.

6 Kajanuksen populäärikonsertteja kokeva tietokanta, neljä soittokautta, 1889–90, 1894–95, 1899–1900, 1904–1905 ja 4248 esitysmainintaa. Tietokanta kirjoittajan hallussa.

aikoihin ravintolasoitossa tekivät läpimurron kiertävät naisorkesterit, jotka pelkällä uutuudellaan vetivät yleisöä puoleensa. Vierasmaalaiset orkesterit soittivat kuta kuinkin samanlaista helppotajuista orkesterimusiikkia kuin Kajanus populääreissään. Suurin ero oli siinä, että Kajanus suosi myös kevyessä ohjelmistossaan tunnustettujen taidesäveltäjien teoksia, kun taas varieteessa esitettiin tuntemattomampien ”kleinmeistereiden” hengentuotteita, schlager-lauluja ja tanssimusiikkia (Koivisto 2018). Varieteeorkesterien musiikillinen taso vaihteli, eivätkä taitavakaan ravintolayhtyeet voineet saavuttaa Kajanuksen suuren orkesterin sinfonista sointia. Varieteenäytäntöjen ja orkesterien suosio perustuikin muihin asioihin: vaihteleviin ohjelmanumeroihin, monipuolisiin laulu- ja tanssiesityksiin, taikatemppeihin, pelenumeroihin, tasapainonäytöksiin, tanssiviin koiriin ja kaikenlaiseen eksotiikkaan. Pian kaupungin huippupaikat, Seurahuone, Kaivuhuone ja Kämp, alkoivat kilpailla yleisöstä varieteetaiteen avulla.

Populäärikonserttien tukeminen

Tässä tilanteessa Helsingin ruotsin- ja suomenkielisten sanomalehtien kriitikot ryhtyivät monin tavoin korostamaan Kajanuksen konserttien taiteellista merkitystä. Niistä kirjoitettiin säännöllisesti normaaleja konserttiarvosteluja – ei niin pitkiä kuin Yliopiston sinfoniakonserteista, mutta joka tapauksessa kirjoitusten tarkoitus oli tuoda esiin populäärikonserttien korkea taso ja taiteellinen arvo.

Populäärikonserteista tuli myös Ilmari Krohnin kirjoitusten mielikohde. Hän näyttää ymmärtäneen hyvin, että pääkaupungin musiikkiyleisölle oli turha asettaa liian tiukkoja normeja konserteista nauttimiseen. Samalla hän oli vakuuttunut, että tie musiikin hienostuneempaan vastaanottoon kulki nimenomaan populäärikonserttien välityksellä. Krohnista tuli pariksi vuodeksi Kajanuksen populäärikonserttien takuumies, joka toi monin tavoin esiin helppotajuisen ohjelmiston siunauksellisuuden konserttielämän kannalta. Seuraava esimerkki kuvastaa Krohnin tapaa arvioida Kajanuksen ravintolakonsertteja. Kirjoitustyyli pyrki lyhyeen ilmaisuun, mutta siitä huolimatta kirjoittaja kiinnitti huomiota yksittäisiin teoksiin ja

niiden taustoihin sekä muusikkojen taiteelliseen tasoon. Krohn esitti mielellään myös tulevaa ohjelmistoa koskevia toiveita ja ehdotuksia sekä kannusti yleisöä sivistyneempään konserttikäyttäytymiseen myös ravintolaympäristössä:

Orkesteri-yhdistyksen helppotajuisessa konsertissa eilen oli suurin sananvalta ranskalaisella musikilla, jota edustivat Auber, Delibes, Ambroise Thomas, jonka sievä overturi ”Mignon’iin” ei kuitenkaan anna oikeata käsitystä itse operan runollisesta kauneudesta. [...] Varsin lukuisa yleisö osoitti hyvää aistiaan pyytäessään toistettavaksi Mendelssohn’in Canzonettaa, joka hiukan muistuttaa hänen musiikistaan Shakespearen ”Kesäyön-unelmaan”, vaan saisi tulla esitetyksi keskiosassa rytmillisesti selvemmin. Kun yli ohjelman soitettiin Lullyn menuetti, oltiin salissa aivan ääneti. Eteenpäin päästään! – Solistina esiintyi klarinetisti Reinecke suurella teknikillä ja kauniilla soinnulla, mutta olisi voinut valita arvokkaamman kappaleen soitettavaksi. Toivomme hänen ensi kerralla esittävän Weberin Concertinon. (*Uusi Suometar* 12.10.1890.)

Krohn pyrki selvästi myös siihen, että lehtiä lukeva musiikkiyleisö oppisi ymmärtämään hyvän ja huonon musiikin, ylevän ja rappiokulttuurin välisen eron. Krohnin asenne tuli hyvin esiin *Finland*-lehteen (10.10.1890) laaditussa mielipidekirjoituksessa, jossa hän ilmaisi tukenensa kriitikko Karl Waseniuksen saman päivän *Hufvudstadsbladetissa* ilmestyneelle konserttiarviolle.⁷ Wasenius oli pahastunut yleisön vähäisestä osallistumisesta tukikonserttiin, jossa kerättiin rahaa Oskar Merikannon jatko-opintoihin Berliinissä. Koko pääkaupungin musiikkielämän kerma – Martin Wegelius, Kajanus orkestereineen, Ilmari Krohn, Karl Flodin, Abraham Ojanperä, Ingeborg Hymander sekä Kajanuksen orkesterin soolosellisti Otto August Hutschenreuther – järjestivät konsertin Merikannon hyväksi. Näyttävästä ohjelmasta huolimatta yleisöä saapui tilaisuuteen tuskin parisataa, ja Merikannon

7 Krohnin tukikirjoitus lienee sovittu etukäteen. Muuten samana päivänä toisessa lehdessä ilmestynyt kommentti ei olisi ollut mitenkään mahdollinen.

matkakassa ei paljon karttunut. Krohnin mielestä yleisökato johtui helsinkiläisten musiikillisen maun rappiosta:

Kuitenkin lienee allekirjoittaneelle sallittua viitata seikkaan, joka ehkä olennaisesti on edistänyt musiikillisen maun rappiota täällä. Voin vain puuttua siihen tosiasiaan, että jotkut kaupungin sanomalehdistä enemmän tai vähemmän säännöllisesti ovat tarjonneet lukijoilleen yksityiskohtaisia arvosteluja tingeltangel-esityksistä tai muusta roskasta, mutta yleensä vaienneet todella hyvistä konserteista, joita orkesteri pitää nimellä ”populäärikonsertti” kaksi kertaa viikossa hienossa paikassa ja ohjelmalla, jonka numeroista vähintään kolme neljännessä tyydyttää kaikkein taiteelliset vaatimukset. (*Finland* 10.10.1890, Ilmari Krohn: Från allmänheten. Bravo Bis!; käänös VK.)

Jo tässä kirjoituksessa Krohn asetti vastakkain ulkomaisen varieteen ja Kajanuksen populäärikonsertit. Myöhemmin hän palasi aiheeseen perusteellisemmin. Hänen mielestään yksi keskeinen syyllinen yleisön ”maun rappioon” oli nimenomaan sanomalehdistö. Lehdet nostivat liian usein ”tingeltangelin” – toisin sanoen varietee-näytökset – lukijoidensa tietoisuuteen. Yleisön sivistäminen konserttimusiikin popularisoinnin ja vaativampaan ohjelmistoon totuttamisen avulla oli Krohnin mielestä vaarassa.

Taidemaailman pyhittyminen ja vakavoituminen

Yleisellä tasolla 1890-luvun populäärikonserttien tukemisessa ja varieteen vastustamisessa oli kyse pitkällisestä taideinstituution muutoksesta, jota Lawrence W. Levine (1988, 90–100) on nimittänyt taidemaailman sakralisaatioksi. Sen voi aika hyvin suomentaa sanoilla pyhittyminen tai vakavoituminen. Myös Richard Sennett on käsitellyt samaa kulttuurin muutosta kirjassaan *The Fall of Public Man* (2017 [1977]). Sennett yhdistää taidekulttuurin vakavoitumisen julkisen käyttäytymisen muutokseen 1800-luvun puolivälissä. ”Kunniallisena” (respectable) alettiin pitää yleisöä, joka pystyi kontrolloimaan tunteitaan istumalla konserteissa hiljaa. ”Säädyllinen meluttomuus” ja

tunteiden hillintä tuli uudeksi normiksi. Sen avulla keskiluokkainen teatteri- ja konserttiyleisö pyrki samalla erottumaan alaluokkaisesta hillittömyydestä ja primitiivisyydestä. (Sennett 2017, 256–257.)

Sakralisaatio käynnistyi Yhdysvalloissa sisällissodan (1861–1865) jälkeisinä vuosina, ja se koski koko taidekenttää orkesterimusiikista oopperaan ja teattereista museoihin. Kun vielä 1800-luvun puolivälissä Shakespearen Hamletin pääkallomonologia lausuttiin osana minstrel showta tai varieteeta, sellainen ei enää käynyt laatuun arvostetussa teatterimaailmassa 1900-luvun alussa. Shakespearen näytelmistä tuli vakavaa teatteria.

Ennen sisällissotaa myös ooppera oli Yhdysvalloissa todellista populaarikulttuuria. Kaikki elitistisyys oli siitä kaukana, ja Meyerbeerin oopperakohtauksia sijoiteltiin voimamiesnäytösten ja eläintempujen väliin. Erityisen suosittua oli tehdä tunnetuimmista oopperoista burleskeja ja esittää niitä sitten englannin kielellä. Orkesterikonsertit perustuivat täydelliseen sekakonsertin ideaan. Sen mukaisesti tanssimusiikkia, marsseja ja tunnelmakappaleita esitettiin vakavamman sinfoniamusiikin kyljessä. Tällainen ei enää vuosisadan lopulla tullut kuuloonkaan. Vakavia taideinstituutioita – sinfoniaorkestereita ja konserttisaleja, oopperataloja ja museorakennuksia – perustettiin Yhdysvaltoihin erityisen paljon 1800-luvun lopulla, eikä niiden yhteyteen enää sopinut viihteellinen tai groteski ohjelmisto. (Levine 1988, 135–136, 221–223.) Uuden vakavoituvan taide maailman maksajina olivat ”kulttuurikapitalistit”. Pörssisijoituksilla ja yritystoiminnassa rikastunut rahaeliitti halusi uudella highbrow-asetelmaan korostaa hankkimaansa kulttuurista pääomaa. (DiMaggio 1982, 35.)

Amerikassa puhui raha, ja kansalaisten yhteiskunnallinen asema määrittyi omaisuuden ja tulojen mukaan. Euroopassa kulttuuriset hierarkiat perustuivat pitempiäaikaiseen kehitykseen sääty-yhteiskunnan määrittämissä rajoissa. Taidemaailma oli siten jo lähtökohdiltaan hierarkkisempaa kuin Yhdysvalloissa. Siitä huolimatta esimerkiksi italialaisen oopperatalojen toiminta muistutti vielä 1800-luvun alkukymmeninä enemmän kasinoa kuin taidelaitosta (Roselli 1984, 28–31), ja ilmeisesti kaikissa maissa kevyt ohjelmisto – operetti ja vaudeville – oli keskeinen osa musiikkiteatterien toimintaa ja sekakonsertti vielä pitkään orkesterisoiton ylin ohjenuora. Niinpä Euroopan arvostetuimpien sinfoniaor-

kesterien ohjelmistot klassistuivat ja kanonisoituivat verraten myöhään – Pariisin ja Wienin orkesterit hieman ennen 1800-luvun puoliväliä, kun taas Lontoon ja Leipzigin orkesterit selvemmin vasta vuosikymmen pari myöhemmin (Weber 2008, 171–172).

Euroopan metropolien ja musiikkikeskusten ulkopuolella havaitaan sama kehitys, mutta muutos oli selvästi hitaampaa. Siinä mielessä se, että Kajanuksen orkesterin toiminnan pääpaino aina 1900-luvun alkuun saakka oli ravintolasoitossa ja vakavaa ja kevyttä yhdistävissä sekakonserteissa, noudatti yleiseurooppalaista linjaa, jonka juuret olivat 1700-luvulta periytyvissä käytännöissä. Silti viimeistään 1890-luvulla taidemaailman vakavoituminen oli myös Suomessa selvästi havaittavissa. Mannermaahan verrattuna sakraalistuminen pääsi alkamaan Suomessa hieman myöhässä, muun muassa siksi, että maasta puuttuivat ruhtinashovien ylläpitämät taidelaitokset. Myös teollistuminen, kaupungistuminen ja keskiluokan nousu tapahtuivat selvästi Länsi-Eurooppaa myöhemmin. Joka tapauksessa Krohnin ja muiden musiikkikritiikin pioneerien toiminta oli osa musiikkielämän vakavoittamista, joka ei tapahtunut hetkessä. Tavoite oli kuitenkin selvä, ja se on luettavissa myös sanomalehtien musiikkikirjoittelussa.

Ihanteellisessa konserttielämässä yleisö osasi kuunnella orkesterin soittoa hiljaa ja keskittyen. Se ei myöskään osoittanut suosiotaan väärissä paikoissa, vaan teosten lopussa. Ennen kaikkea tarpeeksi koulutettu yleisö olisi niin valistunutta, että se osaisi mennä vain arvokkaiisiin konsertteihin ja jättäisi arvottomat musiikkiesitykset huomiotta. Ravintolaympäristössä tapahtuvat helppotajuiset konsertit olivat erityisen ongelmallisia konserttielämän vakavoittamisen kannalta. Lähes koko 1890-luvun ja vielä uuden vuosisadan puolellakin helsinkiläislehtien pääkriitikot – Oskar Merikanto ja Karl Wasenius – saivat aiheen puuttua yleisön ja henkilökunnan käyttäytymiseen ravintolakonserttien aikana.⁸ Yleisö häiritsi esityksiä kovaäänisellä puheella, ruokaa ja juomia

8 Tällaisia mainintoja ja paheksumisia julkaistiin suhteellisen usein ja vuodesta toiseen päivälehtien konserttiarvioissa ja muissa musiikkijutuissa, esim. *Päivälehti* 29.12.1895 (Merikanto), *Hufvudstadsbladet* 14.3.1895 (Wasenius), *Helsingin Sanomat* 3.10.1905 (Anon.), *Nya Pressen* 3.10.1906 (Wasenius), *Hufvudstadsbladet* 4.12.1907 (Wasenius).

juoksuttavat tarjoilijat tekivät omalta osaltaan keskittyvän kuuntelun vaikeaksi, tupakansavu kävi silmiin, ja varsinkin loppuillasta meno oli aika kaukana vakavasta konserttitilanteesta.

Konserttitilanteen pyhittäminen onnistui ilmeisesti huomattavasti paremmin Kajanuksen sinfoniakonserteissa. Jo esittämispaikan, Yliopiston juhlasalin, akateeminen arvokkuus viritti yleisön sopivan hartaaseen mielialaan. Silti yleisön käyttäytymisessä oli vielä 1900-luvun vaihteessa kehittämisen varaa. Näin arveli ainakin Ilmari Krohn, joka oli tutustunut tuoreeseen saksalaiseen keskusteluun konserttikurin kehittämiseksi. Se sai hänet toukokuussa 1905 *Uuden Suomettaren* ”Musiikkikatsauksessa” pohtimaan laajasti aplodien annon käytäntöjä ja kulttuurihistoriaa. Krohn halusi kysyä, pitikö ikivanha suosion osoittamisen tapa käsiä taputtamalla edelleen sallia vai pitikö siitä peräti luopua uuden uljaan konserttikulttuurin kehittämisen nimissä.

Niitä ääniä vastaan, jotka tuomitsevat aplooditavan, sopii siis huomauttaa, että se tapa on korkeintaan pidettävä lapsekkaana, epähie nona, vanhanaikuisena, korviin epämiellyttävästi räikyvänä ja varsinkin musiikki-esitysten jälkeen epäsointuisesti vaikuttavana. Liian suurta painoa taas sen puolustajat panevat sille seikalle, että sekä yleisö että esittävä taiteilija tuntisi itsensä noloksi, jos riistettäisiin tämä tilaisuus välittömään suosion ilmaukseen. (Cis: Musiikkikatsaus, *Uusi Suometar* 2.5.1902.)

Kirkkokonsertit olivat Krohnin mielestä hienoja ja arvokkaita muun muassa siksi, ettei niissä koskaan taputettu. Taiteilijan oli tyydyttävä ”julkisen arvostelun” eli taidekritiikin antamaan kiitokseen sekä yksityisiin kiitollisuuden ilmauksiin. Ne olivat taiteilijalle suuriarvoisempia kuin meluisat suosionosoitukset yleisöltä, joka antoi aplodeja joko ”tavan tähden tai taputtamisen halusta”. Krohnin mielestä kirkkokonserttien käytäntö pyhittäisi arvokkaammat konsertit muissakin konserttipaikoissa:

Olisi sen tähden suotavana edistykseenä pidettävä, että kirkkokonserttien hiljaisuus ulotettaisiin hengellisiin sävellyksiin silloinkin, kun

niitä esitetään muualla. (Kun Mozartin messua esitettiin yliopiston juhlasalissa, olivat aploodit enimmäkseen häiritseviä.) Sama hiljaisuus sopisi myös kaikkia vakavia, syvähenkisiä sävellyksiä kuultaessa, vaikka ne eivät olisi nimenomaan uskonnollista laatua. (Ajattelen esim. Beethovenin sinfonioita.) Aploodit jäisivät sitten ainoastaan sellaisia esityksiä varten, joissa ei pääasiana olisi *taide*, vaan *taito*, ja joissa esiintyvä virtuoosi (”taitoilija”) suuresti pettyisi, jos ei saisi heti kuulla yleisön äänekestä mieltymystä. (Mt. Korostus alkuperäisessä tekstissä.)

Kätten taputtaminen sopi Krohnin mukaan paremmin konsertteihin, joissa pääpaino oli näyttävyydessä ja taituruudessa. Syvällisin taide oli liian arvokasta räiskyvien aploodien armoille. Lopuksi Krohn vielä pohti uusia keinoja osoittaa suosiota vähemmän häiritsevällä tavalla encore-toiveiden yhteydessä:

Kun yleisö haluaa kuulla *toistamiseen* saman kappaleen, niin on sillä oikeus tuoda ilmi tätä haluansa siten, että sitä huomataan [korostus ap. tekstissä]. [...] Mutta kysymys on, eikö voisi löytyä silloin muuta ilmaisukeinoja, kuin tuo kovin epäsointiainen aplooditapa. Jotkut ovat ehdottaneet nenäliinojen huiskuttamista; [...] Ehkä olisi paremmin toteutumisen varalle sopiva ehdotus nousta seisolle, kun halutaan. (Mt. Korostus alkuperäisessä tekstissä.)

Taidemaailman vihollinen

Varietee oli syntynyt ja kehittynyt jo ennen 1800-luvun puoliväliä Länsi-Euroopan metropoleissa, Pariisissa ja Lontoossa – ja levisi siten nopeasti kaikkialle läntiseen maailmaan. Pariisissa varieteen alkumuotona olivat café chantant -ravintolat sekä vaudeville-teatterit, joissa esitettiin lyhyitä hauskoja laulunäytelmiä. Lontoossa lähtökohdina olivat musiikkipubit, joista vähitellen kehittyivät suuret music hall -musiikkiteatterit. (Rühlemann 2012, 29–33; Günther 1980, 9–31.) 1880-luvulta alkaen varietee kaikkine eri muotoineen muodosti länsimaissa täysin universaalin taiteellis-tuotannollis-taloudellisen insti-

tuution. Se oli vähintään yhtä yleinen ja näkyvä osa musiikkielämää kuin muut keskeiset musiikki-instituutiot: orkesterilaitos, musiikki-teatteri, ooppera, konserttitoiminta ja konservatorio. Varietee poikkesi muista musiikillisista instituutioista lähinnä ohjelman sisällön, huonon maineensa ja vähäisen arvostuksen perusteella. Suomessa lisäväriä antoi se, että varietee koettiin täysin ulkomaiseksi ilmiöksi. Se sopi erittäin huonosti kansallisen kulttuurin laadulliseen kehittämiseen, joka varsinkin fennomaaniselle liikkeelle oli keskeinen tavoite.

Mutta oli varieteella ystävänsä ja puolustajansakin. Yksi heistä oli *Päivälehd*en nimimerkki Vihtori – mitä suurimmalla todennäköisyydellä toimittaja Vihtori Peltonen, joka tunnettiin myös kirjailijanimellä Johannes Linnankoski (Hirvonen 2000, 845). Peltonen kuvasi vuonna 1892 monipuolisesti, mitä varietee suomalaisesta näkökulmasta tarkoitti ja sisälsi:

Varieteen kuuluu kaikki se, mikä mieltä voipi ilahuttaa ja saapi hetkeksi unohtamaan kaiken, mikä tässä surun ja murheen laaksossa tapahtuu tai oikeammin – ei tapahdu. Hauskoja sukkelia laulunpätkiä! Kevyttä, keikkuvaa musiikkia! Hyvin pieniä näytelmiä, ”joille täytyy nauraa”! Koomillisia monologeja, dialoogeja tai vaikkapa vaan pantomiineja! Sekaan sitten tilapäisiä sarjakuvia (revues) päivän tapahtumista! [...] Siellä, missä tällainen taidelaji on oikein kehittynyt, siellä se on kohonnut yhtä suureen arvoon kuin totisetkin teatterit. [...] Sanon tahallani taidelaji. Sillä hyvien varieteeteatterien esitykset ovat aina taidetta: iloista keveää taidetta. (*Päivälehti* 4.11.1892, Vihtori: Kotimaisesta varietee-teatterista.)

Vihtorin tavoite oli saada kotimainen – ja mitä ilmeisimmin suomenkielinen – huviteatteri Helsinkiin. Sen suojissa varietee voisi kehittyä kotimaisin voimin ja tarjota yleisölle laadukasta ”iloista taidetta” ja vaihtoehtona ”ulkomaisten taiteilijajoukkojen” esityksille, joihin helsinkiläisyleisö ”pani rahansa menemään”. Vihtorin taidekäsitys sai heti seuraavan päivän lehdessä Ilmari Krohnilta täystyrmäyksen. Krohnin mielestä Vihtori sekoitti tahallaan taiteen ja taidon. ”Taito on jokaisen

harjoituksella saavutettu kätevyys eli osaavuus; taide on sellainen taito, jonka tarkoitus on itse teoksessa eikä sen ulkopuolella”. Varietee oli Krohnin käsityksen mukaan myös tavallisen taidon alalla alhaisimpia: ”suutarin ja nikkarin, jopa sonnanluojan työ on tarkoitukseltaan *hyödyllinen*, varieteen tarkoitus on kevytmielisyyden herättäminen ja kasvattaminen” (korostus alkuperäisessä tekstissä). Lisäksi Krohn esitti kysymyksiä, joissa tiivistyivät keskeisimmät erot saksalaisen idealismin katsantokannan ja utilitaristisen viihdekulttuurin välillä:

a) Eikö ole Suomen nuorisolla tärkeämpiä tehtäviä, kuin ruveta ”kotimaisen” varietee-teatterin ammatti-ilveilijöiksi?

b) Eikö ole Suomen kansan luomissa runoissa, lauluissa ja muissa mielikuviituksen tuotteissa yllinkyllin todellisen, syvän kansanhengen uskollista kuvastinta, ettei tarvitse käydä käsiksi rekilaulu-renkuktuksiin, joista osa on ulkoa tulleita, osa omien juoppolallien keksintöä?

c) Onko ”suuren yleisön” kasvatettava taidetta vaiko päinvastoin?

d) Onko taiteen, ollen sieluelämän ilme, langettava alas aineellisuuteen ja lihallisuuteen vaiko pyrittävä ylöspäin kohti henki-elämän avaria alueita?

e) Voiko kotimainenkaan varietee koskaan olla *suomalaisen* sivistyksen kukkana; eikö se pikemmin ole pelkkä mukaelma länsieurooppalaisen kulttuurin pintapuolisen mädännäisyyden saastaisimmasta hedelmästä?

f) Kumpi on tehokkaampi keino ulkomaalaisten varieteeta vastaan, siveettömyyden suomentaminenko vai kansallisen kainouden vastalause kiellon muodossa?

[...] Kaiken edellä sanotun perusteella panen vastalauseen raittiutta ja siveyttä rakastavan kansan nimessä mokomaa herras-kapakkaa vastaan. (Cis: Kotimainen varietee, *Päivälehti* 5.11.1892. Korostus alkuperäisessä tekstissä.)

Krohnin vastaus Vihtorin esitykseen oli selkeää puhetta ja samalla suoranainen teilaus kotimaisen varieteen perustamisajatuksille. Krohnin argumenteissa tiivistyivät monet 1900-luvun vaihteen sivistyskeskustelun teemat. Niihin viittasivat muun muassa vastakohtat ”kansanhenki – juoppolallit”; ”Suomen kansan laulut ja runot – rekilaulu-renkutukset”; ”henki-elämän avarat alueet – aineellisuus ja lihallisuus”; ”kansallinen kainous – siveettömyys”; ”raittiutta rakastava kansa – herras-kapakka”. Samanlaisia dikotomisia kielikuvia viljeltiin tehokkaasti myös kansallismielisessä järjestökulttuurissa, niin nuorisoseuraliikkeen kuin myös työväenliikkeen sivistystoiminnassa ja siihen liittyneessä lehtikirjoittelussa (Kurkela 1989, 344–350).

Varhaista massakulttuurin kritiikkiä

Sanomalehtien musiikkikirjoitukset osoittavat, ettei Krohn ollut käsityksissään yksin.⁹ Musiikkiauktoriteettien näkökulmasta varietee ei kuulunut taidemaailmaan, eikä sillä katsottu olevan minkäänlaista asemaa kansallisen kulttuurin rakentamisessa. Erityisen voimakasta vastustus oli suomenkielisellä puolella. Lehtikirjoitusten perusteella voi täydellä syyllä väittää, että kulttuurifennomanian perilliset vieroksivat ruotsinkielistä ja yläluokkaista ravintolaympäristöä ja ulkomaisia viihdetaiteilijoita sekä niitä vaaroja, joita moraaliton meno merkitsi kansan siveelliselle kasvatukselle ja muulle kansansivistykselle. *Päivälehd*en Tuomas – todennäköisesti kirjailija Juhani Aho (Hirvonen 2000, 808) – katsoi parhaaksi suojella yhteistä kansaa varieteelta nimenomaan sillä, että niiden pitäminen rajattiin vain hienostoravintoloihin. Korkea verotus pitäisi lippujen hinnat korkealla ja estäisi tavallisen kansan sisälle pääsyn:

[M]inusta on parempi, että tällaisia esityksiä tarjotaan ”kaupungin hienoimmassa huoneessa”, jossa ne kummin ovat edes verrattain siistiä ja

9 Esimerkkejä varietee-kritiikistä: *Uusi Suometar* 12.10.1890 (Oskar Merikanto); *Hufvudstadsbladet* 6.2.1896 (Robert Kajanus); 21.2.1904 (Alarik Uggla); *Uusi Suometar* 30.1.1901 (Heikki Klemetti).

säädystä kuin että niitä pidettäisiin huonommissa nurkkapaikoissa, joissa niiden laatu olisi vielä vähemmän taattua. Parempi olisi minusta sittenkin Aamulehden ehdotus, että varieteenäytännöistä määrättäisiin niin korkea vero, että ne, jotka tuota ”taidesuuntaa” harrastavat, tietäisivät tuon mielitekonsa myöskin jotain maksavan. (Tuomas: Kirje Helsingistä, *Päivälehti* 13.10.1895.)

Varietee-näytökset nähtiin jo 1800-luvun lopulla kaupallisena massakulttuurina, ja niitä koskeva kirjoittelu ennakoiki monella tavoin seuraavan vuosisadan kulttuuriteollisuuden kritiikkiä. Sama koski myös sirkusta ja huvipuistoja eli tivoleita, jotka olivat houkuttelleet kaupunkirahvasta huvitusten pariin myös Suomessa jo monia vuosikymmeniä ennen varietee-näytäntöjen aikaa. Varietee ja huvipuistot eivät kelle myöskään työväenliikkeelle nimenomaan alkoholikysymyksen vuoksi. Niitä pidettiin viinakapitalistien liiketoimintana, jonka tarkoitus oli tuhota taisteleva työväenjoukko ja vietellä työläiset huvitusten ja pelien avulla kauas politiikasta ja korkeammasta sivistyksestä (Hirn 1986, 74–77).

Ruotsinkielisen herrasväen huvituksille eivät tiukimmatkaan kansansivistäjät ja siveydenvartijat katsoneet voivansa mitään. Suurin pelko varieteen kohdalla liittyikin sen lisääntyvään kansansuosioon. Yleiseurooppalaisen kehityksen mukaisesti oli nähtävissä, että pian tämä huvimuoto kotiutuisi kansan pariin, että siitä tulisi populaarikulttuuria nykyajan merkityksessä – vähän samaan tapaan kuten sittemmin elokuvan ja äänilevyn kohdalla tapahtui.

Ilmari Krohnin argumenteissa korostui nimenomaan ihanteellisen kansanomaisuuden särkyminen urbaanin viihdeteollisuuden ”saastaisuuden” paineessa. Varieteessa oli erityisesti kaksi piirrettä, jotka tekivät siitä vaarallisen koko kansallisen projektin ja kansanvalistuksen kannalta.

Ensinnäkin varietee-näytännöissä nautittiin myös alkoholia. Juuri siitä tuli ongelma muissakin Pohjoismaissa, missä sekä kansallinen liike että työväenliike ryhtyivät 1800-luvun lopulla taisteluun alkoholinkäyttöä vastaan. Vuonna 1896 ruotsalainen raittiusliike sai Ruotsin valtiopäivät päättämään alkoholin tarjoilukiellosta ruotsalaisissa va-

rieteen näytöksissä. Kulinaarinen ravintolaympäristö – syöpöttely ja juopottelu – oli keskeinen osa varieteen-kulttuuria. Näin epäilemättä ajattelivat myös 1890-luvun urbaanit ruotsalaiset. Näytösten pakko-siirto katsomolliseen teatteriin vei yleisön, ja sikäläinen estraditaide joutui suuriin vaikeuksiin. (Jalkanen 2003, 207.)

Tämä vain lisäsi ruotsalaisten artistien ja ryhmien tarjontaa Suomen kaupunkeihin. Seurauksena oli aiempaa vilkkaampi varieteen-villitys, ja 1900-luvun alussa Helsingin, Turun, Viipurin, Tampereen ja muidenkin kaupunkien lehdet alkoivat olla täynnä varieteen näytännöjen mainoksia. Kuitenkin myös Suomessa alkoi jo 1890-luvun alussa keskustelu, jossa suurempien kaupunkien päättävät elimet asettuivat vastahankaan varieteen näytännöihin nähden. Krohnin ja muiden musiikkikriitikkojen kirjoitukset eivät voineet olla vaikuttamatta kaupungin kielteisiin käsityksiin.

Kaupungit pystyivät päättämään erityisesti omistamiensa kiinteistöjen käytöstä. Tästä syystä Helsingin Seurahuoneen varieteen näytännöt saatiin loppumaan muutamaksi vuodeksi 1890-luvun lopulla. Kaupunki yksinkertaisesti kielsi varieteen näytökset Seurahuoneella – kilpailevien huvipaikkojen, kuten Kaivohuoneen ja Kämpin eduksi. Kielto ei voinut jatkua paria vuotta enempää, ilmeisesti siksi, että ravintolayritystä vetävä rouva Maexmontan ei suostunut jatkamaan paikan vuokraajana ilman liiketoimintansa kannattavinta osaa. (Hirn 1997, 149–150.)

Toinen syy varieteen huonolle maineelle ja todellisen taiteen ulkopuolelle jäämiselle oli tietenkin näytösten sisällössä. Viimeistään 1900-luvun alussa koko varsinainen taidemaailma ja sen instituutiot vakavoituivat sekä sisällöltään että yleisöä koskevilta käyttäytymisnormeiltaan, kuten aiemmin oli jo puhetta. Sakraalistumisen seurauksena teattereista, konserteista, oopperasta ja taidemuseoista oli kehittymässä todellisia taiteen temppeleitä. Yleisöltä edellytettiin hillittyä käytöstä ja vakavaa suhtautumista taiteen suuruuksiin. Sitä mukaan kuin vakavoituminen eteni, varieteen hovit alkoivat näyttäytyä konsertti- ja teatteriyleisön silmissä epätaiteellisilta, karkeilta ja sivistymättömiltä. Todellisen taiteen ja taidemusiikin tuli olla entistä ylevämpää ja korkeahenkistä, eivätkä sirkusmaailmasta

peräisin olevat taikurit, partaiset naiset, tanssivat koirat ja klovneria siihen yltäneet – sen enempää kuin vähäpukeiset tanssijattaret tai hu-pilaulujen taitajatkaan.

Krohn ja varietee

Miksi sitten juuri Ilmari Krohn innostui näin voimakkaasti väittelemään kansainvälistä varieteetä vastaan? Mikä läikytti kirjoittajan mieltä? Eräs syy saattoi olla hänen henkilökohtaisessa suhteessaan alkoholihuuruiheen ravintolamaailmaan tai nimenomaan siinä, ettei tätä suhdetta ollut. Kuten Seppo Heikinheimo (1985, 61) ja Martti Laitinen (2014, 26) ovat pohdiskelleet, Ilmari Krohnin uskonnollisuus ja ehdottomat moraalikäsitketykset saattoivat asettaa rajoituksia vapaa-ajan ilonpidolle. Leipzigin opiskelutoveri Oskar Merikanto valitteli eräässä kirjeessään yksinäisyyttä, koska ainoasta suomalaistoveristakaan ei ollut seuraksi kaupungin iltahuveihin (Heikinheimo 1995, 61).

Merikannolle, Juhani Aholle ja Vihtori Peltoselle varieteen ja muun ravintolaviihteen ilot tuskin jäivät vieraisiksi. Heillä ei ollut samalla tavalla tarvetta ryhtyä taisteluun varieteen paheellista maailmaa vastaan; omakohtainen suhde ravintolaviihteseen oli vähintäänkin ambivalentti. Varietee oli sangen tuttu myös muille Krohnin kollegoille, Robert Kajanukselle ja Jean Sibeliukselle: Vuonna 1903 Seurahuone käytti Kajanusta asiantuntijana, kun Budapestistä etsittiin tasokasta mustalaisorkesteria varieteenäytäntöihin (*Hufvudstadsbladet* 19.8.1903) – näin siitä huolimatta, että hän oli vielä 1890-luvun puolivälissä lausunut tulikivenkatkuisia kommentteja varietee-näytännöistä, jotka tietysti koki vaaralliseksi kilpailijakseen (Vainio 2002, 305). Hieman myöhemmin keski-ikäinen Sibelius muisteli julkisesti opintoaikojaan 1880–90-luvun vaihteen Berliinissä. Sibelius oli tuolloin – rahavarojen taas kerran loppuessa – joutunut ottamaan lyhyen kiinnityksen violistina paikalliseen varieteehen. Sibelius esiintyi ”Professori Meyerinä”, ja esitys sijoittui varieteelle tyypilliseen tapaan vatsastapuhujan ja trapetsitaiteilijan esitysten väliin. ”Professorin” virtuoosinumero oli tarinan mukaan saavuttanut niin suuren suosion, että Sibeliukselle tuli kiire perua pitempiaikainen työtarjous. (*Nya Pressen* 26.2.1912.)

Ilmari Krohnilta ilmeisesti puuttuivat kaikki omakohtaiset kokemukset kansainvälisestä ravintolaviihdestä. Kajanuksen populääri-konsertit muodostivat poikkeuksen. Krohnin silmissä nämä konsertit eivät kuitenkaan olleet viihdettä vaan taidetta, vieläpä tärkeä apukeino konserttiyleisön kasvatukselle. Sen sijaan Kajanuksen konserttien kilpailija, varietee, oli Krohnin mielestä kaiken arvokkaan ja ylevän irvi-kuva. Sen kaikinpuolinen vastustaminen oli taidemaailman edistäjän pyhä velvollisuus.

Bibliografia

Arkistolöhteet

Kaupunginorkesterin kokoelma, Helsingin kaupunginarkisto

Leipzigin konservatorion oppilasluettelo, Hochschule für Musik und Theater, Leipzig

Pienpainatteet, Mathias Weckströmin kokoelma, Kansalliskirjasto

Sanoma- ja aikakauslehdet (Kansalliskirjaston DIGI-tietokanta)

Finland

Hufvudstadsbladet

Nya Pressen

Program-Bladet

Päivälehti

Uusi Suometar

Tutkimuskirjallisuus

Günther, Ernst 1980. *Geschichte des Varietés*, Berlin: Henschelverlag.

DiMaggio, Paul 1982. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America, *Media, Culture and Society* 4: 33–50.

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

Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*, Helsinki: Otava.

Helminen, Minna 2007. *Säätyläistön huvista kaikkien kaupunkilaisten ulottuville. Esittävän sävel- ja näyttämötaiteen paikallinen institutionalisoituminen ja kehitys taidelaitosten verkostoksi 1870–1939*, Cuporen julkaisuja 13, Helsinki: Cupore.

Hirvonen, Maija 2000. *Salanimet ja nimimerkit*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Hirn, Sven 1986. *Kaiken kansan hovit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

- Hirn, Sven 1997. *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*, Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Jalkanen, Pekka 2003. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel, teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*, Porvoo: WSOY. 112–251
- Järnefelt, Arvid 1967 [1928]. *Vanhempieni romaani*, 4. painos, Porvoo: WSOY.
- Koivisto Nuppu 2018. ”Wienin pääskysset” Pohjolassa. Kansainvälisten naisorkesterien kiertuereitit ja ohjelmistot Suomen kaupungeissa 1890-luvulla, *Satunnaisesti Suomessa. Kalevala-seuran vuosikirja 97*: 251–269.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri*, Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Kurkela, Vesa 2015. Jalostavaa huvittelua. Robert Kajanuksen helpotajuiset konsertit sivistämisprojektina, *Etnomusikologian vuosikirja 2015*: 48–81.
- Kurkela, Vesa 2017a. Helpotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa, *Etnomusikologian vuosikirja 2017*: 1–37.
- Kurkela, Vesa 2017b. Suomen synty musiikkikulttuurissa. Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910, *Musiikki 1–2*: 41–85.
- Laitinen, Martti 2014. ”Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti”. Musiikkitieteen pro gradu, Helsingin yliopisto.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Marvia, Einari & Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*, Porvoo: WSOY.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin orkesteri 1882–1932*, suomentanut Taneli Kuusisto, Helsinki: Helsingin orkesteriyhdistys.
- Roselli, John 1984. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of Impresario*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rühlemann, Martin W. 2012. *Variétés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*, Turku: Turun yliopisto.
- Sennett, Richard 2017 [1977]. *The Fall of Public Man*, New York and London: W. W. Norton & Company.
- Vainio, Matti 2002. ”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus. *Elämä ja taide*, Porvoo: WSOY.
- Weber, William 2008. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York: Cambridge University Press.

Ilmari Krohnin tie väitöskirjaan

HEIKKI LAITINEN

Vuonna 1899, uuden vuosisadan kynnyksellä, hyväksyttiin Keisarillisessa Aleksanterin yliopistossa ensimmäinen musiikintutkimuksen väitöskirja, Ilmari Krohnin *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland*. Vastaväittäjänä oli Robert Kajanus. Väitöskirjassa on 98 sivua; laajuudeltaan se ei siis ole huimaava. Se onkin tiivissanaisesti kirjoitettu raportti kahdeksan vuoden aikana tehdystä työstä ja sen lopputuloksista: kansansävelmien nuotintamisesta ennen tallennuslaitteita sekä näin syntyneen arkistoaineiston tutkimisesta, järjestämisestä ja julkaisemisesta. Vähäisestä koosta huolimatta väitöskirjan merkitys oli suurempi kuin monen kookkaamman. Se oli käänteentekevä.

Ilmari Krohnin tie tohtoriksi oli samantapainen kuin nykyisten väittelijöiden, ehkä vain hieman kansainvälisempi. Hän oli syntynyt 1867, tullut ylioppilaaksi 17-vuotiaana, opiskellut Helsingin yliopiston lisäksi neljä vuotta Leipzigissa, valmistunut filosofian kandidaatiksi 26-vuotiaana 1894 ja oli väitellessään 31-vuotias. Maisteriopintojen aikana hän oli tieteen lisäksi päteväitynyt taiteilijaksi: säveltäjäksi, pianistiksi, urkuriksi, kirkkomuusikoksi ja musiikin teorian opettajaksi. Työelämäkin oli tullut tutuksi käytännön musisointina ja säveltämisenä. Lisäksi Krohn oli tehnyt kansansävelmien keruumatkoja, julkaissut keruistaan sovituskokoelmia sekä sovittanut ja osin säveltänyt evankeliselle herätysliikkeelle neliäänisen nuottivirsikirjan, *Sionin Kanteleen Sävelistön* 1892. Vuodesta 1894 hän oli toiminut Tampereen Aleksanterin kirkon urkurina ja Tampereen musiikkielämän monipuolisena vaikuttajana.

Ilmari Krohnin maisteritutkinnon pääaineena oli estetiikka ja nykyiskansain kirjallisuus, ja hänen pro gradu -työnsä käsitteli Wagnerin estetiikkaa. Tutkintoon ei sisällynyt mitään folkloreen

viittaavaa, ei esimerkiksi hänen veljensä Kaarle Krohnin (1863–1933) yliopistossa edustamaa oppiainetta ”suomalainen ja vertaileva kansanrunoudentutkimus”. Musiikin tutkimusta ja sen opetusta ei yliopistossa vielä ollut. Kaksi kansanlaulujen tallennusmatkaa opiskeluvuosina olivat olleet vain pieni sivujuonne säveltäjäksi ja esiintyväksi taiteilijaksi aikovan ylioppilaan elämässä. Lähinnä oli toiveena löytää uusia melodisia aiheita sävellyks- ja sovitustyöhön. Tässä suhteessa matkat onnistuivatkin hyvin.

Kansansävelmien tallentajana

Ilmari Krohnin ensimmäinen kansansävelmien tallennusmatka 18-vuotiaana kesällä 1886 Mikkelin seudulle Savo-Karjalaisen osakunnan stipendiaattina oli viaton kesäretki, joka ”juurrutti sydäntäni omaan maahan ja kansaan” (Krohn 1951, 30). Nuottipaperille keriyi yli 80 laulu- ja 25 soitinsävelmää. Jo seuraavana syksynä Krohn julkaisi kahdenkymmenen laulun sovituskokoelman toisena osana osakunnan sarjassa *Uusi Kannel Karjalasta, Soitto sointuva Savosta*. Kolme laulua oli sovitettu sekakuorolle, loput yksinlaululle pianon säestyksellä. Kokoelmaa ei ollut julkaistu kansan vaan herrasväen valistamiseksi. Esipuheessa Krohn (1886, I) kirjoitti: ”Uskallan lausua toivoni, että nämät kansan suusta lähteneet sävelet hekin puolestaan saattaisivat Suomen sivistynyttä yleisöä yhä enemmän tuntemaan ja rakastamaan kansaansa.”

Kokoelma saavutti erinomaisesti tavoitteensa, sillä siitä jäi elämään useita lauluja, niiden joukossa ”Yksi ruusu on kasvanut laaksossa”, ”Kun kävelin kesäillalla” (kuorosovituksena) ja Kreetta Haapasalon ”Kanteleeni”. Haapasalo asui tuohon aikaan Varkaudessa, ja Krohn hakeutui varta vasten tapaamaan tätä 1800-luvun tunnetuinta talonpoikaistaiteilijaa. Tapaamisen seurauksena Haapasalo esiintyi seuraavana vuonna Jyväskylän laulujuhllilla ja jatkoi uraansa vielä useita vuosia. (Laitinen 2003a, 81–83.) Ensimmäisenä mainitun laulun sanoiksi oli Krohn kirjoittanut Anttolassa:

Yksi ruusu se kasvaa laaksossa,
 Joka kauniisti kukoistaa;
 Minä seison ja ruusua katselin,
 Kyyneleet vierä poskilta.¹

Mahdollisesti runo tuntui liian rahvaanomaiselta yksinlauluna esitettäväksi. Kaarle Krohn korjasi ensimmäisen säkeistön sovituskokoelmaa varten ja runoili jatkoksi aivan uuden toisen säkeistön.² Tämä pieni yksityiskohta kuvastaa ajan esteettistä suhtautumistapaa. Kyse ei kuitenkaan ollut tieteen esteettisyydestä, vaan siitä, minkälaisena rahvaan kulttuuri tarjoiltiin herrasväelle ja takaisin kansalle. Ilmari Krohnin omasta mielestä kokoelman kaunein laulu oli nimellä *Toivoton* ilmestynyt pianon säestämä rekilaulu ”Kulkeissani vainiolla / kukkaikedon poikki / näin minä tytön ihanan, / joka ruususia noukki”. Nykyään sitä lauletaan sanoilla ”Taivas on sininen ja valkoinen”. ”Tätä useasti lauloin ja lausuin ulkomailla näytteeksi suomen kielen sointuisuudesta ja kansansävelmiemme taidearvosta”, Krohn muisteli (1951, 30).

Leipzigin opintovuosien jälkeen 22-vuotias Ilmari Krohn lähti kesällä 1890 toiselle, kuusi viikkoa kestäneelle keruumatkalleen yhdessä 19-vuotiaan serkkunsa, musiikinopiskelija Mikael Nybergin kanssa. Matka suuntautui Keski-Suomeen ja oli ensimmäiseen matkaan verrattuna ammattimaisempi ja ammattitaitoisempi niin keruumenetelmiltään kuin tuloksiltaan. Jo matkan alussa Rautalammin suuressa pitäjässä oli yhteisenä saaliina yli kaksisataa laulu- ja kymmenen soitinsävelmää. Kaikki laulut olivat maallisia. Matkan jälkeen Krohn julkaisi niistä nimellä *Sydän-Suomesta* (1891; 1892) kaksi sovituskokoelmaa, toisen sekakuorolle, toisen mieskuorolle. Jostakin syystä yksikään laulu ei jäänyt elämään.

1 *Suomen Kansan Sävelmiä, Toinen Jakso, Laulusävelmiä* n:o 1386.

2 Laulu on edelleen tunnetuimpia kansanlauluja. Sitä on aina laulettu Kaarle Krohnin sanoin: ”Yksi ruusu on kasvanut laaksossa / ja se kauniisti kukoistaa. / Yksi kulkijapoi-
 ka on nähnyt sen / eikä voi sitä unhoittaa.” Esimerkiksi liian raskas jambinen inversio *Kyyne-*leet on poistettu. Kaarle Krohnin osuus mainittiin vielä viime vuosisadan alun laulukirjoissa, mutta sen jälkeen laulusta tuli kokonaan ”kansanlaulu”.

Tähän päättyi Ilmari Krohnin työ maallisten laulujen tallentajana. Kahden kesäisen matkan tuloksena oli ollut 311 maallista laulu- ja 41 soitinsävelmää (Väisänen 1917, 84). Luvut ovat osittain suhteellisia, sillä toisella matkalla sävelmät merkittiin milloin Krohnin, milloin Nybergin nimiin. Runosävelmiä Krohn tallensi vain neljä, nekin Rautalammilta. On mielenkiintoinen kysymys, miksei Krohn seurannut isänsä ja veljensä jalanjälkiä ja vaeltanut Karjalaan nuotintamaan runolauluja, vaan valitsi Savon ja Keski-Suomen ja niiden uudemmat kansanlaulut. Ehkä tässäkin ratkaisi säveltäjän näkökulma. Tarvittiin uusi sukupolvi huomaamaan runosävelmien musiikilliset mahdollisuudet. Runolauluun Ilmari Krohnkin perehtyi myöhemmin perusteellisesti Armas Launiksen väitöskirjan ohjaajana ja vastaväittäjänä. Uudempien kansanlaulujen valikoitumisella oli sen sijaan kauaskantoiset seuraukset: sitä kautta löytyivät niin väitöskirjan aihe kuin musiikinteorian perusteetkin.

Ajan tavan mukaan Krohnin nuottimuistiinpanot olivat lakonisia. Laulun runosta on merkitty muistiin useimmiten vain yksi säkeistö, eikä mahdollista melodista tai rytmistä muuntelua ole merkitty. Se oli ennen äänentallennusta liian vaivalloista ja jopa mahdotonta eikä siksi kuulunut tutkimusohjelmaan. Krohnille oli kuitenkin syntynyt selkeä kuva katoamassa olevan muistinvaraisen laulun perusolemuksesta ja estetiikasta. Tietosanakirja-artikkelissaan kansanlaulusta Krohn (1912, 264) kiteytti kansansävelmien julkaisijan ikuisen paradoksin, joka unohtuu sitä helpommin, mitä kauempana nuotintamisen hetki on:

Kansanlaulu eroaa taidelaulusta sävelellisessä suhteessa varsinkin siinä, että se kulkiessaan suusta suuhun ja paikasta toiseen on alinomaisten vaistomaisten vaihtelujen alaisena. Samakin laulaja voi sävelmää satunnaisesti muunnella laulaessaan eri säkeistöjä, jopa kerratessaan samaakin säkeistöä muistiinpanijan tarkattavaksi. Milloin joku kansansävelmä muistiinpanotuna ja julkaistuna saa kiinteän, lopullisesti vaihtumattoman muotonsa, kuuluu se tavallaan jo sen vuoksi taide-laulun alalle.

Yksi toisella matkalla tehdyistä maallisista muistiinpanoista syntynyt konsertti ansaitsee vielä maininnan. Krohn ja Nyberg olivat

merkinneet Rautalammilla muistiin rytmirakenteeltaan kiinnostavan rekilaulun: kaksisäkeisen sävelmän esisäe oli tahtilajiltaan 5/4 (= 2+3/4, viisijakoinen), jälkisäe 2/4 (tasajakoinen). Krohn julkaisi sen Laulusävelmien numerona 3171.³

3171. Rautalampi I. Krohn

a: c: *b: d:*

Kur - jel - la on niin rui - ke - a ää - - ni ja pääs - kyl - lä
 Kul - ta - ni sy - - däu kyl - mä on, kuin kai - von

kau - - nis ni - - - - mi.
 poh - - jas - sa ki - - - - vi.

3171, a—3171, I. Krohn, Saarijärvi

Kuva 1. Krohnin nuotintama sävelmä Rautalammilta.

Nuorukaiset olivat löydöstään niin innostuneita, että he matkustaessaan laivalla Keitelejärvellä Sumiaisista Viitasaarelle improvisoivat sävelmästä mahdollisia ja mahdottomia kaanoneita (Krohn 1951, 32–33). Siitä alkoi Krohnin pitkään jatkunut ja aikanaan tieteellinen kiinnostus 5/4-tahtilajin kaksinaiseen olemukseen.

Viitasaarella elokuussa 1890

Laivamatkan jälkeen Krohnin tallennustyö sai Viitasaarella uuden suunnan. Tapaus oli niin merkittävä, että hän julkaisi siitä useita, hie-

3 Muistelmiinsa Krohn (1951, 32) on kirjoittanut laulun runoksi ”Kurjella on niin ruikkea iän’ (savolaisittain), ja pääsky on linnun nimi”. Tämä on harvinainen todiste siitä, että murre poistettiin jossakin vaiheessa: muistiinpanohetkellä, arkistoa varten puhtaaksikirjoitettaessa tai viimeistään julkaistaessa. Luultavasti laulaja on laulanut myös ”piäsky”. Sävelmää Krohn käytti jo seuraavana vuonna säveltämässään jousiorkesterisarjassa *Yksin* (1891). Laululla saattoi olla hänelle erityinen merkitys myös *kurki*-sanan vuoksi (Laitinen M 2014, 52–53).

man toisistaan poikkeavia yksityiskohtaisia kuvauksia.⁴ Kun nuoret ylioppilaat lauantai-iltana astuivat ulos Viitasaaren rovastinpappilan väentuvasta, jossa he olivat laulattaneet pappilan palkollisia ja kirjoittaneet muistiin rempseitä maallisia lauluja, ja kävelivät nuottipaperit käsissään ilta-auringon valaiseman pihan poikki, istui kuistin portaila hopeahapsinen suntio Antti Wilén (1810–1893) Kalannista. Hän oli rukoilevaisten sikäläisiä johtomiehiä. Wilén sanoi: ”Eikö nuoret herrat tahtoisi merkitä muistiin minunkin laulujani?”⁵ 80-vuotias Wilén löysi siis nuoret nuotintajansa eikä päinvastoin. Tämä tapahtuma käynnisti virsikirjan sävelmistön ainutlaatuisen uudistushankkeen. Wilén oli jo laivalla kuunnellut tyttärensä ja Laukaan kappalaisena toimineen poikansa kanssa nuorten miesten musisointia ja saanut epäilemättä päivän aikana rovastin luona tietää, keitä nämä olivat: Ilmarin isä Julius Krohn oli ollut vuonna 1886 hyväksytyt virsikirjan uudistaja. Molemmat seurueet olivat majoittuneet pappilaan, ja kirkossa vietettiin Evankeliumiyhdistyksen kesäpäiviä (*Sanansaattaja* 15.7.1890, 16). Wilén ei olisi voinut valita kohdetta paremmin.

Illan, yön ja seuraavien päivien aikana Wilén veisasi tyttärensä, laitilalaisen opettajan Johanna Wilénin kanssa nuottipaperille yli sata hengellistä kansanlaulua. Ennestään niitä oli arkistossa vain muutama. Uusi laulunlaji oli löytynyt. ”Kesäyö hämärtyi syvään juhmalliseen hiljaisuuteensa, ja meidän kynämme piirtelivät paperille merkkejä, joiden tarkkuutta vanhus suuresti ihmetteli, kun sai heti kuulla oman sävelmänsä meidänkin suustamme”, muisteli Krohn myöhemmin (1901, II). Yön tunnelmasta kertoo tunnetuin Wilénin veisaama sävelmä ”Nyt ylös, sieluni”, virsikirjan viimeinen virsi.

Sanomalehti *Keski-Suomessa* oli 5.8.1890 pikku-uutinen, joka sen jälkeen ilmestyi jokseenkin kaikissa Suomen sanomalehdissä. Sen mukaan säveltäjä Ilmari Krohn oli ”viime viikon lopulla Viitasaarella keräilemässä kansan säveliä [...] joitten joukossa useita varsin kauniita-

4 Esim. Krohn 1901, I–II; 1913, 444; 1951, 34; Ranta 1945, 276; ks. myös Kasurinen 1968, 46–49. Lauantai-ilta oli 2.8.1890.

5 Wilénin kysymys esiintyy Krohnin muisteluissa myös muodoissa ”Saisikos tämmöinenkin ukko laulaa?” ja ”Tokko herrat huolisivat hänenkin lauluistaan?”.

kin kuuluu olevan”. Sieltä lähti ”hra Krohn Laukaasen, jossa oleskelee muutamia päiviä”. Muutamaa päivää myöhemmin lehti kertoo, että matkustavaisten joukossa ovat kaupunkiin elokuun 8. päivänä tulleet ”Maisteri Ilmari Krohn ja Ylioppilas Nyberg Helsingistä”, jotka asuvat Öhmanin ravintolassa.⁶ Kasurisen mukaan (1968, 49) nuoret olivat Jyväskylään tullessaan todella innoissaan ja ”tulivat kuin riemun ja onnen tuulispäät tuttuun taloon. Juoksivat portaat ylös ja riemurinnoin julistivat: Heureka! Me olemme löytäneet parasta, mitä Suomen kansa on koskaan laulanut, Halullisten sielujen hengellisiä virsiä.”

Wiléneiltä muistiinmerkittyihin sävelmiin merkittiin isälle kotipaikaksi Uusikirkko (63 säv.) ja tyttärelle Laitila (44 säv.) sekä kerääjäksi vuoroin Krohn tai Nyberg. Matkasuunnitelmia muutettiin, ja nuoret miehet lähtivät Wilénien mukana Laukaan kappalaisen pappilaan jatkamaan työtä. Paikallisia hengellisiä sävelmiä tallentui lisäksi parikymmentä. Syksyllä kappalainen Juho Jalkanen veisasi Krohnille vielä Säämingissä 22 sävelmää. Hän oli oppinut virret lapsena äidiltään Maria o.s. Laitiselta Pieksämäellä, ja tämä merkittiin sävelmien kotipaikaksi. Tästä aineistosta Krohn valitsi 38 sävelmää ja sovitti ne sekakuorolle (yhden laulun pianosäesteiseksi yksinlauluksi). Kokoelma ilmestyi vuodenvaihteessa 1890–1891 nimellä *Kansan Lahja Kirkolle*. Nimi on sattuva: nyt kansa todella lahjoitti jotain kirkolle. Esipuheessa Krohn ihastelee laulujen ”rikkasta rytmikiä ja vapaasti kehittynyttä muoto-aistia”, joita ei löydy muista kansanlauluista. 23-vuotiaan sovittajan näky ”Suomen kansan sävellysten” merkityksestä laajenee entisestään:

Kauvan aikaa ovat ne kuten kulta maan povessa piilleet, huomaamattomina ja halveksittuina, mutta nyt, kun sattumus on ne pelastanut unhoituksen helmasta, on niillä oleva suuri merkitys sekä erittäin oman maamme että myös, ell’en vallan erehdy, yleensä hengellisen musikin kehityksessä. Sillä tietävästi ei mistään kansasta ole moista tuotetta löydetty. (Krohn 1891a.)

⁶ Ajan tavan mukaan Krohn on yliopiston opiskelijana ”maisteri”, mutta kun Nyberg opiskeli musiikkiopistossa (nyk. Sibelius-Akatemia), hän on vain ”ylioppilas”.

Vaikka Krohn nimesi alaotsikossa laulut *hengellisiksi kansanlauluiksi*, on kysymys vain sävelmistä. Esipuheessa Krohn toteaa, että suuri osa laulujen teksteistä (runoista) on ”valitettavasti muotonsa puolesta niin vaillinaisia, että niitä ei ole voitu semmoisinaan painattaa”. Pariinkymmeneen sävelmään runo oli otettu uudesta virsikirjasta ja muitten runojen muotoa oli paranneltu. Pari runoa olivat Mikael Nyberg ja Kaarle Krohn vapaasti sepittäneet. Näin oli kerralla hahmoteltu sävelmien käyttösuunnitelma. Kirkon johdossa oli tiedetty kansansävelmien olemassaolosta jo pitkään, ja yksi sellainen oli kuin vahingossa hyväksytty uuden virsikirjan sävelmistöönkin. Mutta tarvittiin Krohnin ja Nybergin kaltaiset lievästi ulkopuoliset, intomieliset radikaalit, ennen kuin varsinainen muutos oli mahdollinen. Se vaati myöhemmin vielä sävelmienkin korjailemista ennen kuin ne hyväksyttiin viralliseen virsikirjaan (Kurki-Suonio 1952). Krohn oli vakuuttunut löytönsä kansainvälisestä merkityksestä: kirjaseen sisään oli taitettu lentolehtinen, jossa esipuhe oli ruotsiksi ja saksaksi. Näin hän saattoi jakaa sitä esimerkiksi Lontoon kongressissa.

Antti Wiléniltä oli peräisin 24 kokoelman 38 virrestä. Laulujen joukossa olivat muun muassa ”Ei laulamasta lakkaa” ja ”Nyt ylös sieluni”, nykyvirsikirjan numerot 337 ja 632. Viitasaarella, Henrik Gabriel Porthanin synnyinsijoilla, Krohn ja Nyberg olivat löytäneet oman Latvajärvensä ja ”Ukko Wilénistä” oli tullut heidän Arhippa Perttusensa, kiteyttää Martta Kasurinen (1968, 45). Rinnastus Kalevalan tärkeimpään laulajaan ja hänen kotikyläänsä ei ole liioiteltu, jos ajatellaan tapaamisen kulttuurihistoriallisia seurauksia. Viitasaarelta alkoi prosessi, jonka seurauksena kirkon virallisessa vuoden 1943 koraalikirjassa kolmasosa sävelmistä oli kansansävelmiä. Nykyisessäkin (1986) niitä on vielä vähän yli viidesosa. Olennaisempaa kuin luvut oli silti kirkollisen hierarkian yläpäässä tapahtumia seurannut asenteen muutos.

Lontoo 1891

Jo lokakuussa 1891 ylioppilas Ilmari Krohn sai mahdollisuuden esitellä löytöään kansainväliselle tiedeyteisölle Lontoon folklorekongressissa

(*The Second International Folk-Lore Congress*). Hän pääsi kongressiin veljensä Kaarle Krohnin sijaisena; tämä oli silloin jo kansainvälisesti meritoitunut kansansatujen tutkija. Ilmari Krohn tutustui folkloristiikan kansainväliseen tiedeyhteisöön, kuuli arvostavia puheenvuoroja isävainajastaan ja veljestään, esitelmöi suomalaisista kansanlauluista ranskaksi sekä seurasi esitelmiä ja seurusteli englanniksi. Yksityiskohtaisen matkakertomuksen hän kirjoitti *Uuteen Suomettareen* ("Folk-lore-kongressi Lontoossa, U. Suomettaren kirjeenvaihtajalta" 15., 16., 20. ja 21.10.1891). Se osoittaa hänen olleen poikkeuksellisen kielitaitoinen ja vastaanottavainen ja ymmärtäneen vieraan alan kongressin esitelmiä ja keskusteluja.

Krohnin oman ranskankielisen esitelmän aiheena oli yleiskatsaus suomalaisiin kansanlauluihin ("La Chanson Populaire en Finlande"). Esitelmä julkaistiin kongressikirjassa ranskaksi (Krohn 1892b), ja Krohn julkaisi sen suomennoksen matkakertomuksessaan (*Uusi Suometar* 16.10.1891). Ensimmäistä kertaa ilmestyi musiikillinen analyysi uudemmasta suomenkielisestä kansanlaulusta. Kaikesta näkee, että sen tekijä oli opiskellut ulkomailla neljä vuotta musiikinteoriaa, koonnut itse aineistonsa ja ennen kaikkea, että hän oli keskustellut sävelmistä kuusi viikkoa keruuretkellään Mikael Nybergin kanssa. Kohtaus Keitelejärven laivalla on siitä tyypillinen esimerkki: miehet kävivät läpi muistiinpanojaan ja miettivät musisoiden niiden olemusta. Molemmilla oli matkan jälkeen hyvä yleisnäkemys sekä maallisista että hengellisistä kansanlauluista.

Maallisten sävelmien rakennetta Krohn analysoikin kerääjän kokemuksella. Muotorakenteet ovat yleensä yksinkertaisia. "Individualinen suunta ilmenee säännöttömissä muodostuksissa, esim. lisätahdin toistaessa edeltäjänsä tai jonkun tahdin nuottien kasvaessa kaksinkertaiseen arvoonsa. Onpa seka-tahtisiakin lauluja." Tahtilajeista "5/4 on perin suomalainen tahtilaji, joka on yksinvaltiaana eepillisissä lauluissa ja niistä joskus on eksynyt lyyrillisiin." Merkittävä osa lauluista on kirkkosävellajeissa. Mollissa on tavallinen alennettu septimi, joka on kuitenkin "hiukkasta korkeampi, kuin taidemusiikin pieni septima": monet laulavat muut sävelet puhtaasti, mutta septimin suuren ja pienen väliltä.

Esitelmän loppuhuipennuksena on katsaus hengellisiin kansansävelmiin: ne ovat taiteellisesti ”niin kehittyneitä, ett’ei sen kauemmaksi juuri kansanmusiikki voi päästä enää”.

Muoto taipuu vapaasti ajatuksen mukaan vaihtelevilla rytmeillä ja tahtilajeilla; melodi vaatii välttämättä hyvin valitun harmonisen puun kuvaamaan sanojen sisällyksen; vakawat sielun taistelut, Jumalan rakkauden lohdutuksen, palawan kiitollisuuden ja wahwan toiwon totuuden voitosta.

Esitelmä päättyy seuraavaan visioon:

Lopetan wihdoin kuwaelmani kansanmusiikista lausumalla wahwan wakuutukseni, ett’ei se tule sortumaan katumusiikin suuhun, kuten on käynyt niin monessa muussa maassa. Nuori taidemusiikkimme on, imien itseensä kansanmusiikin hengen ja taidepuwussa antaen sen takaisin kansalle, opettawa sitä rakastamaan ja säilyttämään omaisuuttaan. Siten se saawuttaa laajan alustan walmistuakseen yhä waurallisempaan ja kiihkoisampaan taisteluun huonoa aistia vastaan. Kansanmusiikin tukemana ja alituisessa wuorowaikutuksessa sen kanssa on taidemusiikki woittawa wihollisensa ja woi silloin lakata olemasta ylemmän kansankerroksen ylellisyysesineenä, päästen tosi-tarkoitukseensa, tosilähetystoimeensa, päästen kansallisen ja inhimillisen siwistyksen wälikappaleeksi.

Vaikka tämä esitelmä on usein mainittu Krohnin ensimmäisenä tieteellisenä artikkelina, sitä on vaikea pitää sellaisena. Sen esittely on tässä yhteydessä tarpeen, jotta tulisi konkreettisesti näkyviin se muutos, joka teksteissä tapahtuu seuraavan vuosikymmenen aikana, kun säveltäjästä tulee myös musiikintutkija. Toisaalta havainnollistuu, että tässä vaiheessa keskeiseksi on noussut kansanvalistus: nyt ”toivomme, että laulut painettuina tulevat uudelleen leviämään kansaan”.

Kongressin illanvietossa Krohn lauloi useampia kansanlauluja ja myöhemmin fonografille ”suomeksi Kalevalan alkusäkeet vanhalla nuotillansa”. Päätösillallisilla hän piti ranskankielisen kiitospuheen, jossa

vaati suuria kansoja arvostamaan pienten kansojen folklorea ja kohotti maljan ”kaikkein kansojen tosi-veljeydelle”.

Suomen Kansan Sävelmiä: Kansantansseja

Ensimmäisen sysäyksen, joka sai Ilmari Krohnin suuntautumaan kohti kansansävelmien varsinaista tutkimista, antoi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran sihteeri F. W. Rothsten (1833–1900). Jo toukokuussa 1886 Seura oli päättänyt nostaa kansansävelmien keräämisen ja julkaisemisen vuoden tärkeäksi uudeksi hankkeeksi. Kesäkuussa Rothsten julkaisi sanomalehdissä vetoamuksen ”Suomalaisten Kansansävelmien ystäville”. Tarkoituksena oli julkaista mahdollisimman täydellinen kokoelma suomalaisia kansansävelmiä, ja siksi hän pyysi lukijoita lähettämään ”kansanlaulujen, tanssien tai runojen sävelmiä (elikkä nuotteja)”.⁷ Eri puolilta maata tuli 25 lähetystä, joissa oli neljäntäsataa sävelmää. Niitä oli nyt koossa kaikkiaan parituhatta, ja niistä 1400 katsottiin sopivan painettaviksi. Saman vuoden lopulla uusi teossarja sai Seuran sävelkomitean mietinnössä nimekseen *Suomen Kansan Sävelmiä*. Sarjassa tulisi olemaan kolme osaa: ”1) runosävelmät, 2) varsinaisten n.s. kansanlaulujen sävelmät ja 3) kansallistanssien sävelmät”. Osien toimittajatkin sovittiin: ”Komitean jäsen, hra kapellimestari Rob. Kajanus on suostunut ottamaan toimittaaksensa kansanlaulujen ja tanssien ja hra A. A. Borenius runosävelmien suoritustyön. Kansanlaulujen tekstit taas on hra P. Hannikainen luvannut ottaa sovittaaksensa ja toimittaaksensa.” (Pk 17.12.1886, 389; Laitinen 2013.)

Ensimmäinen Kajanuksen toimittama kansanlauluvihkonen ilmestyi 1888 (*Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Kansanlauluja. I vihko*). Siinä oli 60 sävelmää, valtaosa aiemmin painetuista kansanlaulujen sovituskokoelmista tuttuja. Toinen, 64 sävelmää sisältävä vihko, ilmestyi vasta 1892. Kuudestasadasta kansanlaulujen sävelmästä oli näin ollen julkaistu 124. Sävelmien järjestys oli sattumanvarainen, eikä Kajanuksella ollut asian suhteen minkäänlaista suunnitelmaa.

⁷ Esimerkiksi *Finland* 9.6.1886 ja *Uusi Suometar* 10.8.1886.

Tähän sävelkomitean suurhanke päättyi. Kajanus luopui työstä eikä Boreniuskaan ollut tehnyt runosävelmien suhteen mitään.

Mutta Rothsten ei antanut periksi. Lähipiiriin oli onneksi ilmestynyt nuori, lahjakas säveltäjä, joka oli vasta ylioppilas mutta osoittautunut erinomaiseksi kansansävelmien nuotintajaksi. Kaarle Krohn oli edellisenä vuonna lahjoittanut Seuran kokoelmiin lähes neljänsadan sävelmän kokoelman, ”jonka hänen veljensä hra Ilmari Krohn ja ylioppilas M. Nyberg olivat viimekesäisellä retkellä kansan suusta poimineet” (Pk 6.5.1891, 15).⁸ Niistä oli ilmestynyt jo kolme huomiota herättänyttä sovituskokoelmaa.

Rothsten pyysi omavaltaisesti apua 25-vuotiaalta Ilmari Krohnilta. Päätöksensä hän hyväksytti vasta jälkepäin Seuran kokouksessa ja kirjoitti huhtikuussa 1893 pöytäkirjaan:

”Suomen kansan sävelmien” varsin hidasta julkisaantia jouduttaaksensa oli allekirjoittanut kehoittanut hra Ilmari Krohnia ryhtymään tanssisävelmien suorittamiseen, joita sävelmiä näin oli toivo saada jo tänä keväänä yksi vihko painetuksi. Tämän toimen oli Taloustoimikunta hyväksi katsonut ja hyväksyi sen nyt ilmoitettuna myöskin Seura. (Pk 12.4.1893, 8.)

Rothsten oli tarjonnut Krohnille toimitettavaksi soitinsävelmien jaksoa, koska se oli vapaana odottamassa. Jakson julkaiseminen oli mahdollista saada nopeasti käyntiin, sillä ensimmäisen vihkon sisältö oli jo selvä: Rinta-Nickolan nuottikirja vuodelta 1809, jonka oululainen työmies, herra K. Spjut oli lähettänyt Seuralle 1891 (Pk 4.6.1891, 21). Ensimmäiseen vihkoon mahtui nuottikirjan 94 polskasta 59. Aivan Rothstenin ajattelemalla nopeudella ei Krohnkaan selviytynyt tehtävästään, vaan ensimmäinen vihko meni painoon vasta vuoden lopulla. Helmikuussa 1894 Rothsten saattoi ilmoittaa Seuran kokouksessa, että hra Ilmari Krohnin toimittama vihko oli valmistunut painosta (Pk

8 Krohn ja Nyberg olivat tehneet matkan yliopiston konsistorin apurahalla eivätkä olleet siksi velvollisia luovuttamaan tuloksia Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle. (Ks. Laitinen M 2014, 39.)

7.2.1894, 86).⁹ Syynä viivästymiseen oli nuottikirjan viulunuoottikirjoitus, jonka tulkinta oli tuottanut Krohnille ylivoimaisia vaikeuksia. Hän muutti sävellajeja ja korjasi kaksoisotteita. Suomen- ja saksankielisessä liitteessä hän puolusti menettelyään ja totesi nuottien kirjoittajan saavuttaneen ”varsin vaillinaisen soitannollisen sivistyksen”.¹⁰

Suurhanke *Suomen Kansan Sävelmiä* oli kuitenkin saanut aivan uudenlaisen alun. Tällä kertaa se tähtäsi suoraan kansainväliseksi, tieteelliseksi julkaisuksi, mikä näkyi muun muassa siinä, että johdantotekstit ja sisällysluettelo julkaistiin suomeksi ja saksaksi. Sävelkomitean alkuperäisen suunnitelman mukaisesti kyseessä oli teossarjan *Kolmas Jakso*, jossa julkaistiin soitinsävelmiä ja joka sai alaotsikon *Kansantansseja*. Jakson painaminen kahdeksana 64-sivuisena vihkona kesti viisi vuotta: toinen vihko ehti ilmestyä syyskuussa 1894, juuri ennen kuin Krohn suoritti maisteritutkintonsa ja siirtyi Tampereelle urkuriksi (Pk 19.9.1894, 33; Laitinen M 2014, 32), ja viimeinen vihko alkuvuodesta 1897. Sivuja oli kaikkiaan 518 ja väljästi ladottuja sävelmiä tai sävelmäketjuja 667.¹¹ Krohn selvisi toimitustyöstään epäilemättä lyhyemmässä ajassa, mutta painotyö ja sen taloudellinen järjestely vaativat oman aikansa.

Krohn tuntuu mielellään sitoutuneen sävelkomitean esteettis-historisoiviin periaatteisiin: vain kyllin arvokas aineisto tuli julkaista. Johdannossa hän (1897, IV) rajasi tiukasti: ”Kaikki *polkat* ja kaikki *masurkat* ovat jääneet kokonaan huomioon ottamatta, koska ne tietävästi ovat myöhään levinneet rahvaaseemme eikä niissä voida huomata mitään kansan-omaista luonnetta.” Esimerkiksi omista nuotinnoksistaan (41 sävelmää) Krohn ei julkaissut ainoatakaan. Toisaalta hän oli määritellyt ryhmän, johon jokin sävelmä kuului, usein kerääjän antaman nimen eikä sävelmän ominaisuuksien perusteella. Tästä seurasi, kuten Väisänen (1917, 48) lakonisesti toteaa, että julkaisussa on ”paitsi

9 Julkaisuvuotena vihkossa on 1893.

10 Nykyään osaamme tulkita Rinta-Nickolan nuottikirjoitusta jo eri tavalla: se on johdonmukaista ja osoittaa suurta soitannollista sivistystä. Ks. esim. Nallinmaa 1985.

11 Sävelmänumeroita on 668, mutta kuten Krohn johdannossa toteaa, yksi sävelmä on tullut vahingossa mukaan kahteen kertaan (no 147 = 294). Jos sävelmäketjut hajotetaan sävelmiksi, on sävelmiä kaikkiaan 701.

masurkkoja, runsaasti polkkia, vaikka ne, kerääjän merkinnän mukaan, kulkevat polskan nimellä”. Toisaalta Krohnilta jäi muutama 3/4-polska tunnistamatta tasajakoisten tahtiviivojen takia.

Lähes seitsemänsadan sävelmän julkaisujärjestyksestä oli aikaa miettiä ensimmäisten vihkojen ilmestymisen ajan. Sävelmät oli aluksi jaettu musiikillisen metrin eli tanssilajin mukaisesti, historiallista kehitystä kuvaaviin ryhmiin: 3/4-polskat, valssit, katrillit, 2/4-polskat ja mars-sit. Sitten ne oli ryhmitelty 22 välilehdellä eroteltuun pienryhmään. Lajitteluperiaatteita oli monia: kerääjä, keruuajankohta, tanssin nimi, tanssitapa, tanssitilanne tai tanssin alkuperä. Ryhmien sisällä järjestyksen määräsi yleensä muistiinpanon ikä. Suurimmat vaikeudet Krohnilla oli tasajakoisten tanssisävelmien kanssa, sillä ryhmä oli ”erittäin laaja ja kirjava” (Krohn 1897, IV). Hän nimesi ne 2/4-tahtisiksi polskiksi, mikä oli polskan tieteellisen määritelmän kannalta epäonnistunut ratkaisu. Tämä tuli selväksi, kun Erkki Ala-Könni julkaisi polskaväitöskirjansa (1956). Aineskokoelmien julkaisemisen ikuisen ongelman siitä, tulisiko kerääjän tai esittäjän mukaiset kokonaisuudet säilyttää vai noudattaa jotain muuta, esimerkiksi musiikillista tai sisällöllistä, järjestämisperiaatetta, joka hajottaisi ne, Krohn ratkaisi siis tällä kertaa jonkinlaisella yhdistelmällä. Kaksi seuraavaa hänen toimittamaansa jaksoa, hengelliset ja maalliset kansanlaulut, noudattivat jo täysin sävelmien musiikillisista ominaisuuksista syntyneitä periaatteita. Kolmannessa jaksossa Krohn julkaisi vielä arkistonuottien yhteydessä olevia tietoja sävelmien esittäjistä jne. Myöhemmissä jaksoissa niitä ei enää ollut mukana.¹²

Kaikesta huolimatta kyseessä oli suursaavutus: ensimmäinen suomenkielisen väestön kansanmusiikin aineskokoelma, vieläpä erinomaista eurooppalaista tasoa. Samoin voi todeta myös Ilmari Krohnin kirjoittamasta kuusisivuisesta johdannosta, joka ilmestyi kahdeksannessa vihossa 1897: tällä tasolla ei kansanmusiikista ollut aiemmin suomeksi kirjoitettu. Aloitus oli yllättävä ja kunnioitettavan itsekriittinen. Siinä kerrottiin yksityiskohtaisesti, kuinka huonosti Seura oli kohdellut sävelmäkokoelmiaan: ne olivat melkein kaikki kadonneet. Sitten seuraa

12 Armas Launiskin jätti runosävelmien tiedot julkaisematta (1910; 1930). A. O. Väisänen edusti päinvastaista koulukuntaa *Kantele- ja jouhikkosävelmissä* (1928).

erinomainen selonteko julkaistun aineiston syntymisestä, sen jälkeen luettelo 102 sävelmästä, joita Krohn pitää ”erittäin *kauniina* ja *omituisina*” ja nostaa niiden joukosta 24 ylimpään kategoriaan, sitten luettelo 28 sekatahtisesta sävelmästä. Lopuksi on tulevaa tutkimusta varten luettelo toisinhoista,¹³ sävelmistä, jotka ”näkyvät kuuluvan yhteen”: 188 sävelmää on ryhmitelty 53 ryhmäksi, joissa on 2–24 sävelmää. Tämä luettelo viittasi teoksessa ehkä voimakkaimmin tulevaisuuteen. Krohnilla oli jo selkeä näkemys toisintojen merkityksestä.

Kolmannen Jakson viidestä julkaisuvuodesta tuli Krohnille kova koulu, jonka päätyttyä hän irtautui sävelkomitean perinnöstä ja oli valmis aloittamaan aivan uudelta pohjalta. Päätös koitui seuraavien jaksojen (hengellisten ja maallisten kansanlaulujen) parhaaksi. Kun pelimannimusiikki ei ollut Krohnin parhaita puolia, sen osuus *Suomen Kansan Sävelmissä* jäi toisaalta vaatimattomaksi. Krohn (1903, 34) erehtyi jopa kirjoittamaan, ettei tanssisävelmiä kannattanut enää kerätä. Seuraavalla vuosikymmenellä hänen omat opiskelijansa aloittivat laajamittaisen pelimannisävelmien nuotintamisen, jonka tulokset ovat edelleen julkaisematta. Jo sata vuotta sitten Väisänen (1917, 48) huomautti: ”Kun kolmannesta jaksosta vastaisuudessa otetaan uusi painos, johon liitetään kaikki syrjäytetyt tanssisävelmät, niiden arvoa katsomatta, myöhemmin saatuine lisineen (näissä on joukko fonogrammejakin), kasvaa julkaisu enemmän kuin kolmin verroin.”

Hengellisiä Sävelmiä

Kansantanssien ripeän ja määrätietoisen ilmestymisen vuoksi Rothsten ehdotti tammikuussa 1896, että ”maist. Ilmari Krohnia pyydettäisiin ryhtymään kansanlaulujemme sävelmien toimittamiseen, jotta saataisiin ennen aloitettu sarja jatketuksi”. Jo helmikuussa Rothsten kirjasi pöytäkirjaan, että Krohn oli luvannut ryhtyä työhön seuraavana kesänä. Kyseessä oli toisen, uudempia kansanlauluja sisältävän jakson kol-

13 Sekä toisinto-käsitteen että ajatuksen toisintojen analysoinnin tärkeydestä Ilmari Krohn oli epäilemättä omaksunut isältään Julius Krohnilta (1835–1888), joka ennen kuolemaansa ehti julkaista ensimmäisen osan *Kalevalan toisinhoista* (1888).

mas vihko. (Pk 24.1.1896, 78; Pk 12.2.1896, 87; Pk 16.3.1896, 118.) Tämä aineisto sopikin Krohnin työstettäväksi erinomaisesti. Mahdollista runosävelmäjaksoa varten Rothstenilla oli mielessä toinen toimittaja, mikä oli käynyt ilmi keväällä 1895. Kun Seura silloin suunnitteli Kalevalan selitysteoksen julkaisemista ja halusi siihen edustavan ja asiantuntevasti valikoidun runosävelmäliitteen, oli Viipuriin kansakouluntarkastajaksi siirtyneelle Boreniukselle keksittävä vaihtoehto: valinta ei päätynyt Krohniin vaan Sibeliukseen (Laitinen 2003b, 25–28).

Ilmari Krohnin lupauksesta huolimatta hänen ajatuksensa olivat jo kääntyneet kohti hengellisiä sävelmiä ja väitöskirjaa. Ensimmäinen merkki viime mainitusta oli yliopiston kanslerin apuraha, joka Krohnille myönnettiin maaliskuussa 1896 ”tehdäksensä Saksassa, varsinkin Leipzigissa, tutkimuksia Suomessa kansan suusta kirjoitettujen hengellisten sävelmien synnystä” (*Uusi Suometar* 22.3.1896). Krohnin mukaan veli Kaarle oli kehottanut väitöskirjan tekoon ja huolehtinut apurahan saamisesta. ”Jouduin siis täten ikään kuin vasten tahtoani musiikkitieteen alalle”, kuuluu muistelmien usein siteerattu lause. Saksassa Krohn vieraili ainakin Berliinissä, mutta matkan tulos oli pettymys: vastaanlaista kansankoraali-ilmiötä ei sieltä löytynyt. (Krohn 1951, 25, 36 ja 1899, 5.)

Syksyllä 1896 Suomen Kansan Sävelmiä koskevat suunnitelmat muuttuivat Seurassa. Maallisten kansanlaulujen sävelmien rinnalla päätettiin julkaista hengellisiä sävelmiä omana jaksonaan. Senkin toimittajaksi nimitettiin Ilmari Krohn. Tammikuussa 1897 päätettiin, että hengellisten sävelmäin sarja asetetaan ensimmäiseksi, ”jota sitten järjestyksessä seuraisivat kansanlaulujen, tanssien ja runojen sävelmät”. Saman tien Krohn aloitti hengellisten sävelmien toimittamisen: hänelle maksettiin järjestämistyössä välttämättömien kopioiden tekemisestä. (Pk 7.10.1896, 58; Pk 20.1.1897, 99; Pk 3.3.1897, 115.)

Vuosikokouksessa 1897 oli *Tekeillä on* -luettelossa mukana Suomen Kansan Sävelmien ensimmäinen ja toinen jakso, joita kumpaakin maist. Ilmari Krohn toimitti:

Ennen tehtyä päätöstänsä muuttaen tai oikeastansa vaan täydentäen Seura on katsonut asianmukaiseksi, että runosävelmien sijasta vanhat

hengelliset sävelmämme muodostaisivat puheen-alaisen kokoelman ensimmäisen sarjan, johon sitten perätysten liittyvät kansanlaulujen, tanssien ja viimeiseksi runojen sävelmät. Maist. Krohn on aluksi ryhtynyt hengellisten sävelmäin suorittamiseen. [...] *Kansanlaulujen* sävelmistä on jo ennen 2 viikkoa julkaistu. Niitten jatkamiseen on maist. Krohn aikansa käyvä. (Pk 16.3.1897, 127.)

Päätöstä ei juuri perustella. Muutos oli suuri, mutta pöytäkirja nimeää sen vain täydennykseksi. Päätös julkaista hengelliset sävelmät oli ymmärrettävä, sillä Viitasaaren löydön jälkeen kokoelmat olivat moninkertaistuneet, ja Krohnin väitöskirjasuunnitelmat edellyttivät hengellisten sävelmien julkaisemista. Sen sijaan hengellisten sävelmien asettamista ensimmäiseksi jaksoksi ja paikalle oikeutetusti kuuluneiden runosävelmien sysäämistä viimeisiksi olisi ehkä voinut ainakin musiikillisesti perustella. Ilmari Krohnin vaikutusvalta Seurassa oli kasvanut yllättävän suureksi.¹⁴

Kokoelmat olivat todellakin kasvaneet. Jo kesällä 1891 Mikael Nyberg oli nuotintanut Lounais-Suomessa yli 300 sävelmää oppaanaan pastori Kustaa Hallio (Väisänen 1917, 46). Ilmeisesti Kansan Lahja Kirkolle -kokoelman innostamana oli Kestilän kirkkoherra Henrik Schwartzberg lähettänyt saman vuoden keväällä 86 sävelmää kopioitavaksi ja asessori C. A. Malmberg Kuopiosta vuotta myöhemmin melkein samasisältöisen kokoelman (71 sävelmää), jonka nuotinnokset oli tehnyt pastori Frans Oscar Durchman Kalajoella jo 1830-luvulla. (Pk 4.6.1891, 21; Pk 1.6.1892, 29.) Tämän jälkeen Kaarle Krohn oli Seuran luvalla ja sen nimissä julkaissut sanomalehdissä vetoamuksen ja pyytänyt erityisesti ”kanttoreja ja urkuniteja”, jotta he lähettäisivät Seuralle lahjoituksena tai kopioitavaksi ”käsinkirjoitettuja nuottivihkoja, jotka sisältävät Suomen kansan hengellisiä sävelmiä, esim. Sionin virsiin”. (Pk 4.5.1892, 14; esim. sanomalehti *Suomi* 14.5.1892.) Tulos jäi vähäiseksi, ja vuoteen 1895 mennessä arkisto sai vain vähän yli sata uutta nuotinnosta. Saman verran lähetti 1896 kanttori Samuel Hellman Tampereelta.

14 Armas Launis toimitti ja julkaisi runosävelmät vasta seuraavalla vuosisadalla: *Inkerin runosävelmät* 1910 ja *Karjalan runosävelmät* 1930.

Sävelmiä oli koossa riittävästi aineskokoelmaa varten. Krohn päätti kuitenkin tehdä vielä täydennyskeruun kasvattaakseen kokoelman määrällistä ja alueellista edustavuutta. Krohn ei ollut tehnyt tallennusmatkoja vuoden 1890 jälkeen, mutta vuonna 1897 hän ahkeroi sitäkin enemmän. Kesällä hän oli ensin Lounais-Suomessa Kustaa Hallion opastamana, sitten yliopiston kanslerin apurahalla Uppsalan kirjastoissa ja Norrlannin herännäisseuduilla, sen jälkeen Seuran apurahalla Sortavalan pitäjässä renqvistiläisen herätysliikkeen kylissä (81 sävelmää) ja lopuksi Lapualla herännäissaarnaaja Juho Malkamäen kodissa. Siellä oli tärkein veisaa- ja Krohnia puoli vuotta nuorempi Sorvarin Kaisa, joka veisasi muiden kanssa nuoteille 53 sävelmää, niiden teksteistä lähes neljäkymmentä oli Vanhasta Virsikirjasta (Ala-Könni 1986, 61). Uusi virsikirja oli hyväksytty 1886 ja vuoden 1701 virsikirjan käyttö kielletty kirkkoissa adventista 1896 lähtien, jolloin siitä siis tuli lopullisesti Vanha Virsikirja. Ensimmäistä kertaa Krohn alkoi aavistaa Vanhan Virsikirjan merkityksen Lapualla. Hän matkusti 1898 vielä kerran Rauman ja Porin seudulle, jossa perusteellinen keruutyö oli jo pariin kertaan tehty laulattamatta Vanhaa Virsikirjaa. Krohn nuotinsi nyt sen runoihin 53 sävelmää. Näin aineisto oli viime hetkellä rikastunut ratkaisevasti. Hengellisiä Sävelmiä -kokoelmassa on kaikkiaan 129 sävelmää, joiden runo on Vanhasta Virsikirjasta. Niiden osuus olisi voinut olla huomattavasti suurempikin.

Näin Ilmari Krohn päätti tallennusmatkansa 32-vuotiaana ja ryhtyi järjestämään, julkaisemaan ja tutkimaan omia ja muiden tallentamia kokoelmia. A. O. Väisäsen Ilmari Krohnille opinnäytteenä tekemän selvityksen mukaan (1917, 132) Krohn merkitsi muistiin yhteensä 322 hengellistä sävelmää, niiden tallentajista toiseksi eniten, ja kaikkiaan 683 sävelmää, 215 tallentajan joukossa kolmanneksi eniten.¹⁵ Sävelmät oli merkitty muistiin 45 paikkakunnalta, sekin kolmanneksi suurin määrä tallentajien kokoelmissa.

Suomen Kansan Sävelmien Ensimmäinen Jakso Hengellisiä Sävelmiä ilmestyi Ilmari Krohnin toimittamana 1898–1901. Aluksi se ilmestyi

15 Tilastot ovat ennen vuotta 1915 tallennetuista sävelmistä. Eniten hengellisiä sävelmiä tallensi Mikael Nyberg (348 sävelmää). Eniten olivat Suomen alueella sävelmiä merkinneet muistiin Emil Sivori (1146), Eino Levón (715), Ilmari Krohn (683) ja Mikael Nyberg (572).

seitsemänä vihkona ja sitten yksin kansiin sidottuna. Jakson johdanto ilmestyi viimeisessä vihkossa, jonka Krohn oli päivännyt Tampereella vappuna 1901. Teoksessa oli 1016 hengellistä kansanlaulua, mutta kuten sen nimestäkin näkyy, nyt oli lopullisesti siirrytty sävelmien eikä laulujen järjestämiseen ja julkaisemiseen. Krohn oli ottanut mukaan 47 ruotsinkielistä laulua kokoelmasta *Sions Sångar*, vaikka niiden tallentaminen oli ollut sattumanvaraista eikä kuulunut alkuperäiseen suunnitelmaan. Tämänkin perustelut olivat musiikilliset: sävelmät olivat samaa perhettä suomenkielisten kanssa. Se oli suuri muutos. Runon osuus oheni vähitellen olemattomiin. Jotta mukaan mahtuisi mahdollisimman monta sävelmää, julkaistiin sävelmien yhteydessä vain yksi runosäkeistö, sekin nuottien alla. Tämä palveli kansainvälisen vertailevan kansansävelmätutkimuksen tarpeita. Esittäjän nimeä ei myöskään enää mainittu, ainoastaan paikkakunta, jossa nuottinos oli tehty tai josta sävelmä oli peräisin. Kalevalan tapaan toimittajan nimi puuttuu teoksen nimiösivulta, Ilmari Krohn mainitaan vain johdannon ja sen saksannoksen alla. Kaksi kolmasosaa sävelmistä oli Krohnin ja Nybergin tallentamia.

Hengelliset kansanlaulut olivat valtaosaltaan hyvin erikoinen ja erillinen kansanlaulun laji, niin melodisesti, rytmisesti kuin runojen ja säkeistörakenteidenkin puolesta. Jokainen runo oli kirjallinen, jopa julkaistu, kun taas musiikki eli muistinvaraisempaa elämää. Runot olivat ilmestyneet virsikirjoissa tai arkkiveisuina. Runojen mukaan kokoelman lauluja ei kuitenkaan ole järjestetty. Sama runo saattaa esiintyä eri puolilla teosta, mikä merkitsee sitä, että runoa on veisattu monella erilaisella sävelmällä. Krohnin päämäärä oli aivan uusi: laulut tuli järjestää musiikillisin perustein.

Krohnilla oli edessään yli tuhannen hengellisen kansanlaulun kopiokokoelma. Vuosien kokemuksen perusteella hänelle lienee ollut itsestään selvää mistä alkaa: toisinhoista kalevalatutkimuksen tapaan. Ensiksi oli ryhmiteltävä sävelmät niin, että lähisukulaiset olivat samassa ryhmässä. Tällaisia ryhmiä syntyi lopulta 209, kussakin ryhmässä lauluja 1–29. Kansanlaulujen perusluonteen mukaisesti ryhmiin jakaminen ei kaikin osin ollut yksiselitteistä. Joissakin sävelmissä oli tunnistettavissa useamman taustasävelmän jälkiä.

Krohn jakoi nyt nämä ryhmät kolmeen pääryhmään niiden alkuperän perusteella. Ensimmäisen ja suurimman muodostivat koraalitoisinnot: niiden taustalta oli siis tunnistettavissa kirkon virallisen virsikirjan koraali. Toisen muodostivat maallisten sävelmien toisinnot: osa sävelmistä oli tunnettuja, osasta Krohn päätteli maallisen lähtökohdan rakenteen ja melodiikan perusteella. Kolmantena pääryhmänä olivat itsenäiset hengelliset sävelmät: siihen kuuluivat ne sävelmät, joita ei voinut sijoittaa kumpaankaan edelliseen. Seuraavassa ryhmien ja laulujen määrä pääryhmissä.

	sävelmäryhmiä	sävelmiä
koraalitoisinnot	140	671
maallisten sävelmien toisinnot	29	125
itsenäiset hengelliset sävelmät	40	220
yhteensä	209	1016

Koraalitoisinnot oli julkaistu vuonna 1888 ilmestyneen, metriluokitain järjestetyn *Uuden koraalikirjan* mukaisesti. Tämä oli epäonnistunut ratkaisu, sillä koraalikirjasta ei otettu uusia painoksia ja koraalien selville saaminen on työn takana. Lisäksi kaikessa näkyi, että Krohnin työskentely musiikin teorian alalla oli vasta aivan alussa: nuottikuva on epäyhtenäinen ja sekalainen. Sävelmät on pakotettu tavanomaisiin tahitioituksiin ja tämän vuoksi lisätty säkeitten jälkeisiä taukoja.

Toisintojen tunnistaminen ja niiden taustan selvittely oli pitkän, väitöskirjan arvoisen tutkimustyön tulos. Krohnin mukaan kysymyksessä oli täydellinen ja tieteellisesti järjestetty kokoelma.¹⁶ *Täydellisyys* viittasi siihen, että kokoelmassa oli julkaistu kaikki merkittävä aineisto. Toisaalta se ilmaisi uskoa vuosisadan vaihteen saavutuksiin: Krohn (1903, 34) erehtyi pitämään kansanlaulujenkin keräämistä pääasiassa päättyneenä. *Tieteellisyys* merkitsi sitä, että ”täten järjestettynä ja julkaistuna Suomen

16 Krohn 1899, 1 ja 1901, I, III, V.

kansan hengelliset sävelmät tarjoutuvat aineksiksi vastaiselle yksityisseikkoihin ulottuvalle tutkimukselle” (Krohn 1901, VII) – siis niin kotimaiselle kuin kansainväliselle tiedeyhteisölle. Kirkon, herätysliikkeiden ja asianharrastajien käyttöön Krohn ystävineen toimitti muita kokoelmia, istui koraalikomiteassa ja julkaisi kuorosovituksia.

Ohjeita kansanlaulujen nuotintamiseen

Ilmari Krohnin tallennusmetodeista ei ole kovin paljon tietoa. Ensimmäiseltä matkalta vuodelta 1886 hänen muistelmissaan on kuitenkin hauska tarina helsinkiläispojan selviämisestä opiskelutoverinsa kanssa:

Matkan varrella pysähdyimme erään talon pihalle merkitäkseni muistiini vielä joitakin lauluja isossa keiuksissa istuvilta neitosilta. He tietysti empivät, eivät muka taitaneet. Mutta me vain istahdimme keiuksien vastapäätä. Juteltuamme yhtä ja toista ja siinä sivussa laulettuani näytteeksi ennen kokoamiani lauluja sain lopuksi heiltäkin muutaman kirpoamaan. (Krohn 1951, 29.)

Sortavalassa oli vaikea päästä veisaajien jäljille. Krohn päätyi seurakunnan kirkkoherran kanssa kuuluttamaan jumalanpalveluksessa, että kaikkien, jotka osasivat veisata vanhoja virsiä, toivottiin kokoontuvan sakastiin. Paikalle tuli 12 henkeä eri kulmakunnilta. Heidän kanssaan pidettiin seurakunta, ja nuotinnoksia syntyi nelisenkymmentä. ”Aluksi ei veisu tosin käynyt tarkalleen yhteen, kun siihen yhtyneet olivat yksinäisiä, toisistaankin eristettyjä hartaudenharjoittajia; mutta säkeistö säkeistöltä sävelmät yhtenäistyivät ja selkenivät.” (Krohn 1951, 40.)

Laulajien muuntelusta on tallentunut muutamia kertomuksia. Eräs 90-vuotias ”faari” oli veisannut tietyn virren Nybergille yhdellä ja Krohnille vähän toisella tavalla. Kumpunkin Krohn julkaisi (*Hengellisiä Sävelmiä* 119c ja d). Kun Krohn lauloi oman muistiinpanonsa faarille, ”ukon katse loisti hänen virkkaessaan, että juuri niin hän oli sitä veisannut jo nuorena miehenä (1830-luvulla)” (Krohn 1913). Päinvastainenkin tapaus oli jäänyt Krohnin (1913) mieleen:

Niinpä eräskin eukko Porissa tahtoi salata tietämättömyyttään ja alkoi tekaista siinä tuokiossa virrennuotteja, muodostaen aina uuden muunnoksen kunkin halutun virren säerakenteen mukaisesti. Mutta kun muunnokset johtuivat kaikki samasta tutusta alkusävelmästä, huomasin pian asian laidan ja saatoin veisaajani sillä huomiollani hiukan hämillensä. Kuitenkin olin juuri siten saanut ilmielävän kokeilun kautta havaita, miten kansan suussa eri muunnoksia syntyy.

Nuotintamisesta on tietoa säilynyt hyvin vähän. Arkistonuoteista voi päätellä yhtä ja toista, mutta eräs virolainen arkistolöytö on kuitenkin erityisen arvokas. Vuosina 1904–1915 Oskar Kallas ideoi ja johti Virossa ainutkertaisen perusteellisen ja kattavan runolaulujen keruun – pitäjä kerrallaan, läpi koko virolaisen kielialueen. Tallentajat olivat nuoria opiskelijoita ja kulkivat pareittain samaan tapaan kuin Ilmari Krohn ja Mikael Nyberg olivat tehneet kesällä 1890: toinen merkitsi muistiin sävelmän, toinen runon. Tulos oli ennalta arvaamattoman hyvä: 13 200 sävelmää, 215 000 runosäettä. Mukana oli kaikkiaan 36 musiikin ja 38 runojen muistiinkirjoittajaa, jotka olivat kesäisin ”tehneet yhteensä noin satakaksikymmentä 3–6 viikkoa kestävästä keräysmatkasta”. Kaikille kerääjille Kallas antoi kirjalliset ohjeet, jotka hän oli laatinut ”Ilmari Krohnin opastusten mukaan ja täydentänyt niitä Armas Launiksen y.m. neuvojen mukaan sekä omien runosanoja kerätessä saavutettujen kokemusten perusteella” (Kallas 1921).

Vuosituhanen vaihteessa virolainen kansanmusiikintutkija Vaike Sarv (2002, 282–283) löysi Ilmari Krohnin kirjoittamat ohjeet Viron kirjallisuuseumuseon kokoelmista. Krohn oli kirjoittanut ne vuonna 1904, ja niissä näkyy hänen vuosisadan alussa kansainvälisissä yhteyksissä saamiaan vaikutteita. Kansanlaulujen sävelmien tallentajan kaksitoista kultaista sääntöä kuuluvat näin:¹⁷

17 Ohjeet ovat säilyneet Oskar Kallaksen virokseksi kääntäminä ja Vaike Sarvin toimittamina, käännös takaisin suomeksi minun. Olen yksinkertaistanut puhuttelua ja vaihtanut välillä passiivin imperatiiviksi.

1. Ole kärsivällinen, kun laulaja valmistautuu laulamaan.
2. Hyväksy kaikki sävelmät, sillä muuten laulaja ei halua jatkaa; usein tieteellistä arvoa on myös niillä sävelmillä, jotka kerääjästä tuntuvat turhilta.
3. Kirjoita ensin muistiin melodialinja nuotinpäillä ilman varsia.
4. Tarkista melodia toisessa säkeistössä. Jos toisessa on pieniä eroja ensimmäiseen nähden, niin täytyy laulaa 5–6 säkeistöä, että saadaan selville, minkälainen on sävelmän todellinen kulku, minkälaisia taas satunnaiset poikkeamat.
5. Tahtiviivat merkitään vasta sitten, kun sävelmän kulku on selvillä, ja sen jälkeen koko rytmi.
6. Älä pyydä laulajaa laulamaan hitaammin; siitä ei ole rytmille hyötyä vaan haittaa.
7. Älä kysele erikseen turhia yksityiskohtia, se vain hämmentää laulajaa.
8. Merkitse melodia muistiin C-, G- tai F-duurissa, a-, e- tai d-mollissa; alkuperäinen sävelkorkeus on melko sattumanvarainen, vain suhteellisella on merkitystä.
9. Merkitse kromaattiset korusävelet tai puolisävelaskelta vähemmän alennetut sävelet plus- (+) tai takaperin olevalla alennusmerkillä (d). Jos laulaja laulaa muuten puhtaasti, niitä on tarkkailtava huolellisesti, jos taas laulaja laulaa koko ajan epäpuhtaasti, asialla ei ole suurta merkitystä.
10. Rytmii voi jättää pois, kunhan nuottien ja taukojen kestot on merkitty täsmällisesti. Jos kerääjä ei tähän pysty, hän on työhönsä kykenemätön.
11. Älä muuttele nuottien kestoa tai korkeutta omin päin nykyaikaisen korvan vaatimuksia noudatteleviksi.

12. Sävelmän nuotintaminen on kaikkein helpointa, jos aluksi kuunnellaan kadenssit, joihin säkeet päättyvät, ja ne merkitään ensiksi muistiin.

Moni asia oli muuttunut hänen omien tallennusmatkojensa jälkeen. Sävelkorkeuksia oli merkittävä tarkemmin muistiin, tahtiviivat saattoi jo jättää poisikin, oman maun mukaan ei saanut muuttaa sävelmiä. Jokseenkin kaikki hänen yliopisto-opiskelijansa tekivät keruumatkoja ja saivat epäilemättä kahdentoista kohdan ohjelman Krohnilta. Uusi aika oli alkanut kansansävelmien tallentamisessakin.

Uusi vuosisata merkitsi muutenkin Krohnille kansanmusiikintutkijana paljon. *Hengellisiä Sävelmiä* -kokoelmaa seurasi niitä käsittelevä väitöskirja, sitten alkoi Euroopan mittakaavassa merkittävä työ maallisten kansanlaulujen (*Laulusävelmien*) järjestämisen ja julkaisemisen parissa ja ikään kuin synteessä *Musiikin teorian oppijakson* ensimmäiset osat *Rytmioppi* ja *Säveloppi*. Niiden käsittely on uuden artikkelin aihe.

Bibliografia

Pk = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran pöytäkirja, joka on julkaistu Suomi-sarjan Keskustelumuksissa seuraavasti:

Pk 17.12.1886, *Keskust. 1886–1887*, Suomi II:20, 1887.

Pk 4.6.1891, *Keskust. 1891–1892*, Suomi III:6, 1893.

Pk 6.5.1891, *Keskust. 1891–1892*, Suomi III:6, 1893.

Pk 4.5.1892, *Keskust. 1892–1893*, Suomi III:7, 1893.

Pk 1.6.1892, *Keskust. 1892–1893*, Suomi III:7, 1893.

Pk 12.4.1893, *Keskust. 1893–1894*, Suomi III:9, 1894.

Pk 7.2.1894, *Keskust. 1893–1894*, Suomi III:9, 1894.

Pk 19.9.1894, *Keskust. 1894–1895*, Suomi III:12, 1895.

Pk 24.1.1896, *Keskust. 1895–1896*, Suomi III:13, 1897.

Pk 12.2.1896, *Keskust. 1895–1896*, Suomi III:13, 1897.

Pk 16.3.1896, *Keskust. 1895–1896*, Suomi III:13, 1897.

Pk 7.10.1896, *Keskust. 1896–1897*, Suomi III:14, 1897.

Pk 20.1.1897, *Keskust. 1896–1897*, Suomi III:14, 1897.

Pk 3.3.1897, *Keskust. 1896–1897*, Suomi III:14, 1897.

Pk 16.3.1897, *Keskust. 1896–1897*, Suomi III:14, 1897.

Sanomalehdet

Uusi Suometar 1891

Tutkimuskirjallisuus

Ala-Könni, Erkki 1956. *Die Polska-Tänze in Finnland. Eine ethno-musikologische Untersuchung*, Kansatieteellinen Arkisto 12, Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Ala-Könni, Erkki 1986. *Suomen kansanmusiikki. Tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä*, Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 20, Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Faltin, Richard & O. I. Colliander (toim.) 1888. *Uusi koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille. Ny korabok för Evangelisk-Lutherska församlingarna* 1888, Helsinki: G. W. Edlund.

Kallas, Oskar 1921. Virolaisten kansansävelmäin keräyksestä, *Kalevalaseuran vuosikirja* 1, Porvoo: WSOY. 205–211.

Kasurinen, Martta 1968. *Mikael Nyberg*, Helsinki: Otava.

Krohn, Ilmari (toim.) 1886. *Uusi Kannel Karjalasta, Soitto sointuva Savosta*. II. Uusia suomalaisia kansanlauluja Savo-Karjalaisen osakunnan keräyttämiä, yksinlaululle ja sekaääniselle köörille sovittanut Ilmari Krohn, Porvoo: Werner Söderström.

Krohn, Ilmari (toim.) 1891a. *Kansan Lahja Kirkolle*. 37 hengellistä kansanlaulua, kokosivat Ilmari Krohn ja Mikael Nyberg, sovitti Ilmari Krohn, Porvoo: Werner Söderström.

Krohn, Ilmari (sov.) 1891b. *Sydän-Suomesta*. 18 kansanlaulua, kesällä 1890 kokosivat Ilmari Krohn ja Mikael Nyberg, seka-köörille sovitti Ilmari Krohn. I vihko, Porvoo: Werner Söderström.

Krohn, Ilmari 1891c. Folk-lore-kongressi Lontoossa, U. Suomettaren kirjeenwaihatajalta, *Uusi Suometar* 15., 16., 20. ja 21.10.1891.

Krohn, Ilmari (sov.) 1892a. *Sydän-Suomesta*. 18 kansanlaulua, kesällä 1890 kokosivat Ilmari Krohn ja Mikael Nyberg, mies-köörille sovitti Ilmari Krohn. II vihko, Porvoo: Werner Söderström.

Krohn, Ilmari 1892b. La chanson populaire en Finlande, teoksessa Joseph Jacobs & Alfred Nutt (eds.), *The International Folk-Lore Congress, 1891. Papers and Transactions*, London: David Nutt. 135–139.

Krohn, Ilmari 1897. Johdatus, *Suomen Kansan Sävelmiä. Kolmas Jakso. Kansantansseja*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Krohn, Ilmari 1899. *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland*, Suomalais-ugrilaisen Seuran Aikakauskirja XVI, Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.

Krohn, Ilmari 1901. Johdatus, *Suomen Kansan Sävelmiä. Ensimmäinen Jakso. Hengellisiä Sävelmiä*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. I–VIII.

Krohn, Ilmari 1903. Kansansävelmien keräämisestä Suomessa, *Ylioppilaskunnan Laulajain Albumi*, Helsinki: [Ylioppilaskunnan laulajat]. 34–35.

- Krohn, Ilmari 1912. Kansanlaulu, *Tietosanakirja*, 4. osa, Helsinki: Tietosanakirja-Osakeyhtiö. 264.
- Krohn, Ilmari 1913. Muistelmia hengellisten kansansävelmiemme löytöaloilta, *Tutkimuksia Suomen kirkkohistorian alalta*, Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Toimituksia 11, Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura. 440–450.
- Krohn, Ilmari 1938. Hengellisten kansansävelmiemme syntyvaiheista, *Kalevalaseuran vuosikirja* 18: 63–76.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: Werner Söderström.
- Kurki-Suonio, Erkki 1952. *Hengelliset kansansävelmämme koraaleina I: Sävelmien ottaminen koraalikirjaan ja niiden laatu*, Luterilaisen Kirjallisuuden Säätiön julkaisuja 4, Helsinki: [Luterilaisen Kirjallisuuden Säätiö].
- Laitinen, Heikki 2003a. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*, Acta Universitatis Tampereensis 943, Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Heikki 2003b. *Iski siehuihin salama. Kirjoituksia musiikista*, toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laitinen, Heikki 2013. Kansannuotintajat, teoksessa Lea Laitinen & Kati Mikkola (toim.), *Kynällä kyntäjät. Kansan kirjallistuminen 1800-luvun Suomessa*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 379–383.
- Laitinen, Martti 2014. ”Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti”, pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Musiikkitiede. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/135232> Tarkastettu 24.4.2019.
- Nallinmaa, Eero 1985. Rinta-Nikkolan nuottikirjan tarkennuksia, *Musiikki* 15/3–4: 273–292.
- Ranta, Sulho 1945. Ilmari Krohn, teoksessa Sulho Ranta (toim.), *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, Porvoo: WSOY. 273–284.
- Sarv, Vaike 2002. Rahvaviiside kogumisest Eestis 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses, teoksessa Urve Lippus (koostanud), *Rahvuslõkkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*, Eesti muusikaloo toimetised 6, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia. 270–315.
- Suomen Kansan Sävelmiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 68. osa, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- I *Hengellisiä sävelmiä*, toim. Ilmari Krohn, 1898–1901.
- II *Laulusävelmiä* I–IV, toim. Ilmari Krohn, 1904–1933.
- III *Kansantansseja*, toim. Ilmari Krohn, 1893–1897 (2. p. *Vanhoja pelimannisävelmiä*, 1975).
- IV *Runosävelmiä* I. *Inkerin runosävelmät*, toim. Armas Launis, 1910.
- IV *Runosävelmiä* II. *Karjalan runosävelmät*, t. oim. Armas Launis, 1930.
- V *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*, toim. A. O. Väisänen, 1928.
- Väisänen, A. O. 1917. *Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset*, Suomi IV:16, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ilmari Krohn Leipzigissa 1886–1890

MARTTI LAITINEN

Vuonna 1886, opiskeltuaan yhden lukuvuoden Suomen Keisarillisessa Aleksanterin-Yliopistossa,¹ nuori ylioppilas Ilmari Krohn (1867–1960) sai isältään Julius Krohnilta luvan lähteä ulkomaille opiskelemaan musiikkia (Krohn 1951, 20–22). Seuraavat neljä vuotta tuleva säveltäjä, musiikkitieteen professori ja kirkkomuusikko vietti Leipzigin konservatoriossa.² Näillä sivuilla pyrin muodostamaan eheän biografisen kuvan tästä Krohnin elämässä tärkeästä ajanjaksosta. Mikä hänet johdatti konservatorioon – ja mikä sieltä pois? Mitkä tekijät vaikuttivat hänen opintoihinsa? Millaisina ja missä suhteessa toisiinsa Krohnin moninaiset alat näyttäytyivät hänen opintovuosiinsa? Tärkeimpänä lähdeaineistonani toimivat Krohnin ja hänen läheistensä kirjeenvaihto ja muut kirjoitukset, häneen liittyvät asiakirjat sekä lehtiartikkelit ja muut julkaisut. Aineiston perusteella niin Krohnin opinnoilla kuin myös hänen elämänsä liittyvillä tapahtumilla oli suuri merkitys erityisesti hänen kehitykselleen säveltäjäksi. Artikkelin lopussa tarkastelen tästä näkökulmasta Krohnin Leipzigin-vuosien mittavan sävellystuotannon syntyolosuhteita, ominaispiirteitä, kehitystä ja vastaanottoa. Opintovuosina syntyi myös pohja Krohnin myöhemmälle toiminnalle tutkijana, pedagogina ja kriitikkona.

1 Krohnin oppiaineita yliopistossa lukuvuonna 1885–1886 olivat historia, estetiikka, espanjan kieli ja kirjallisuus sekä latinan kirjoitus. Viimeksi mainitun aineen *pro exercitio* -koe jäi kuitenkin hänen ainoaksi loppuun viedyksi yliopisto-opintosuoritukseensa ennen Leipzigiin lähtöä. Yliopiston musiikkistipendin saajana hän soitti myös patarumpuja Akateemisessa orkesterissa. (Ilmari Krohnin yliopisto-opintokirja 1885–1892; Anonyymi s. a. C, 1; Krohn 1951, 20–21; Marvia 1986, 24.) Tämän artikkelin lähdeviitteissä sukunimi *Krohn* ilman etunimeä tarkoittaa Ilmari Krohnia.

2 Konservatorion nimi oli tuolloin Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig. Vuodesta 1992 sen nimi on ollut Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig. (Whistling 1883, VI; Hempel 1996b, 1072.)

Miksi ulkomaille? Krohn halusi Mozartin veroiseksi konserttipianistiksi, joten oli ymmärrettävä ratkaisu hakeutua merkittävään eurooppalaiseen kulttuurikaupunkiin opettajien, perinteiden ja musiikkitarjonnan äärelle. Se oli myös luonteva jatke Krohnin lapsuus- ja teinivuosina saamalle opetukselle. Kosmopoliittisen ja kulttuurihenkisen säätyläisperheen lapsena hän oli saanut viisivuotiaasta lähtien yksityisiä pianotunteja ulkomailla koulutetuilta taiteilijoilta. Näitä olivat Krohnin täti Henrietta Nyberg (Leipzigin konservatorio), Helene Gripenberg (Pietarin Smolna-instituutti, myöh. Dresden), Carl Pohlig (Franz Lisztin oppilas), Harald von Mickwitz (Pietarin konservatorio ja Wien; myöh. Juilliard Schoolin opettaja), Selma Kajanus (Wien, myöh. Pietari) ja lopulta Richard Faltin (Leipzigin konservatorio), joka johdatti Krohnin myös kontrapunktiin alkeisiin. (Krohn 1951, 13, 19; Whistling 1883, 14, 18; Anonyymi s. a. C, 1; *Personer*; Mickwitz 1936, passim; Riemann 1909, 1098; Hillila & Hong 1997, 68–69, 160–161.)

Miksi Saksaan? Saksalaisella kulttuurilla oli kiistaton painoarvo paitsi länsimaisen taidemusiikin kaanonissa, myös suomalaisessa musiikkielämässä. Sen keskeiset hahmot olivat saaneet koulutuksensa ulkomailla – valtaosa saksalaisella kielialueella, mikä näkyy esimerkiksi edellä Krohnin opettajien taustoissa. Lisäksi Krohnin omakin tausta liittyi ulkomaista lähimmin juuri Saksaan. Hänen isänsä Julius Krohnin äidinkieli oli saksa, ja tämän vanhemmat Julie o.s. Dannenberg ja Leopold Wilhelm Krohn periytyivät saksalaisista suvuista. Ilmari Krohn itsekin osasi saksan kieltä erinomaisesti, perimätiedon mukaan jopa toisena äidinkielenään. (Krohn, Tiina 2004; Majamaa 1998/2014; Kurki-Suonio, Ilmari 2000, 78.)

Miksi juuri Leipzigiin? Kuten todettu, Krohnin opettajista Nyberg ja Faltin olivat hakeneet oppinsa sieltä – samoin kuin monet muut suomalaiset, mm. Robert Kajanus ja Martin Wegelius, jonka vuonna 1882 perustama Helsingin Musiikkiopisto – nykyinen Taideyliopiston Sibelius-Akatemia – noudatti Leipzigin konservatorion toimintamallia (Whistling 1883, 32, 45; Lappalainen 2001; Sarjala 1999/2016). Vaikka Musiikkiopistossa pianonsoittoa opettivat saksalainen Heinrich Wefing ja Lisztin amerikkalainen oppilas Ludwig Dingeldey sekä urkujensoittoa Faltin (Dahlström 1982, 44, 48, 337), sitä ei vielä voinut verrata esiku-

vaansa. Valintaan saattoi toki vaikuttaa myös konservatorion yleinen suosio pohjois- ja itäeurooppalaisten musiikinopiskelijoiden keskuudessa 1880-luvulla (Hempel 1996a, 1067).³ Suomalaisista muusikoista erityisesti urkurit alkoivat ajan mittaan suosia opiskelupaikkana Leipzigia (Tuppurainen 1994, 104, 116). Tämä perinne alkoi ilmeisesti juuri Krohnista ja vuotta myöhemmin kaupunkiin saapuneesta Oskar Merikannosta: Krohn halusi opiskella myös urkujensoittoa hankkiakseen osan toimeentulostaan urkurina. Tämä oli täysin realistinen aie – romantiikan aikakaudella urkurien soittotekniikka perustui pitkälti pianonsoitolle, joten uuden soittimen hallinta oli Krohnille tuskin kovin vaativa tehtävä. Kolmen ensimmäisen opintovuotensa aikana hän oppi hallitsemaan myös jalkiosoiton. (Todistusluonnos 8.3.1889; Krohn 1951, 23.)

Merkityksensä lienee ollut myös sillä, että Leipzigissa asuivat Krohnin täti Emilie (Emma, Emmy) sekä tämän puoliso, säveltäjä Gustav Schreck (1849–1918). Elämäkerrassaan Krohn kertoo näytäneensä Schreckille sävellyksiään isovanhempiansa kultahääjuhlan yhteydessä (1884) ja saaneensa seuraavana vuonna häneltä lahjaksi Robert Schumannin *Kreiseriana*-pianoteoksen ja siihen liittyvän E. T. A. Hoffmannin Murri-kissasta kertovan romaanin,⁴ joilla oli hänelle suuri merkitys; Schumannista tuli hänen lempisäveltäjänsä. Gustav Schreck alkoi ilmeisesti opettaa konservatoriossa vuonna 1887, siis seuraavana vuonna sen jälkeen, kun Krohn oli saapunut Leipzigiin. Tällöin Krohnista tuli hänen sävellysoppilaansa. (Krohn 1951, 15–16; Gurlitt 1961, 633.)

Johann Sebastian Bachin kotikaupunkiin Felix Mendelssohnin vuonna 1843 perustamassa konservatoriossa oli opettanut muun muassa Robert Schumann, ja sen esteettinen profiili sopi varmaankin yhteen Krohnin systemaattisen luonteen ja melko konservatiivisen musiikki-
maun kanssa. Vuosisadan puolivälin jälkeen eurooppalaisia taidemuusiikkipiirejä jakaneissa erimielisyyksissä, joita jälkeinpäin on kutsut-

3 Krohnin (1951, 22) mukaan kolmasosa opiskelijoista oli englanninkielisiä.

4 *Lebensansichten des Katers Murr* (suom. *Kissa Murr ja hänen elämäniisautensa sekä satunnaisia makulatuurikatkelmia kapellimestari Kreislerin elämäkerrasta*).

tu romantikkojen sodaksi, Leipzig oli toiminut tukikohtana klassisen sävellysestetiikan vaalijoille. Heihin kuuluivat muun muassa Clara Schumann, jonka edesmenneen aviomiehen musiikkia Krohn suorastaan jumaloi, sekä Johannes Brahms, jonka musiikkiin hän tutustui vasta Leipzigissa ja josta tuli vähäksi aikaa hänen uusi lempisäveltäjänsä. Vastakkaiseen eli ns. uussaksalaiseen koulukuntaan yleensä luetuista päähahmoista Krohn ei arvostanut Franz Lisztiä eikä vielä tässä vaiheessa Richard Wagneriakaan. Sen sijaan Hector Berliozin *Symphonie fantastique* vaikutti häneen syvästi. (Hela 1927, 239; Krohn 1951, 43–45; Reich 1985/2001, 203; Stauffer 2001, 520; Walker ym. 2014.)

Kulttuurikaupungin konservatorio

Ilmari Krohn merkittiin Leipzigin konservatorion opiskelijaksi 7.10.1886. Pääsykokeessa hän esitti Schreckin suosituksesta sekä sävellyks- että soittonäytteenä pianoteoksensa *Polonaise nuptiale* (Hääpoloneesi). Kontrapunktitehtävästä Krohn selvisi helposti, mitä lautakunta piti ymmärrettävänä kuultuaan hänen opiskelleen Faltinin johdolla. Opintojensa aluksi Krohn osti Schlemüller-pystypianon, joka palveli häntä seuraavat seitsemäntoista vuotta. (Opiskelijatietolomake 1886–1890; Krohn 1951, 22–23, 92–97.)

Krohn opiskeli Leipzigissa ainakin pianonsoittoa, urkujensoittoa, musiikinteoriaa, sävellystä, yhtyesoittoa ja kuorolaulua sekä musiikin historiaa ja estetiikkaa. Keisarillinen Aleksanterin-Yliopisto myönsi hänelle musiikkistipendin uudelleen lukukausittain syksystä 1886 syksyyn 1888. Tämä oli huomattava panostus Krohnin ulkomaanopintoihin: ilmeisesti sääntöjen mukaan stipendin saajan olisi tullut olla Helsingissä ja osallistua Akateemisen orkesterin toimintaan. Yliopiston musiikinopettajan Faltinin voi helposti uskoa vaikuttaneen poikkeuksen takana. (KSAY 1886; 1887; 1888; KAUF 1887; 1888; Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 25.11.1888, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:46; Todistukset ja todistusluonnokset 12.2.1888–1.4.1890.)

Krohn vietti Leipzigissa lukuvuodet 1886–1890. Neljä vuotta oli konservatorio-opinnoille normaali kesto, joskin opiskelijoiden oli tavallista siirtyä vuoden tai kahden jälkeen muualle. Omien sanojensa mu-

kaan Krohn sai valita opettajansa melko vapaasti. Musiikinteorian ja urkujensoiton opettajakseen hän sai Robert Papperitzin (1826–1903). Moritz Hauptmannin johdolla opiskellut 58-vuotias Papperitz näyttäytyy Krohnin muistelmissa vanhana ja isällisenä hahmona.⁵ Krohnin urkuopinnoille saattoi olla hyötyä Papperitzin asemasta Leipzigin Nikolainkirkon urkurina – samoin kuin siitä, että konservatorio sai uuden rakennuksen ja siihen konserttisalin 37-äänikertaisine E. F. Walcker-urkuineen vuonna 1887. Pianonsoiton opinnot Krohn aloitti taiteellista syventymistä korostaneen Paul Klengelin johdolla, mutta tämä lopetti pian opettamisen Leipzigissa.⁶ Seuraava opettaja keskittyi täysin soitotekniikkaan, ja opetus tuntui Krohnista ”niin kuolettavalta, että mieleni kokonaan masentui”.⁷ Lopulta Krohn alkoi opiskella myös pianonsoittoa Papperitzin johdolla, mikä sopi hänelle erinomaisesti. (Keller & Kruseman 1932, 541; Krohn 1951, 23–24; Hempel 1996a, 1067; Höppner 2013; Anderson 2003/2016, 386.)

Krohn opiskeli lisäksi musiikin historiaa ja estetiikkaa opettajanaan Oscar Paul sekä kuorolaulua Heinrich Klessen johdolla. Ilmeisesti Carl Reinecke opetti hänelle yhtyesoittoa ja osallistui hänen suoritustensa arviointiin. Musiikinjohtoa Krohn ei koskaan opiskellut. Siihen nähden on huomattavaa, että hän myöhemmin kykeni johtamaan omia vaativiakin teoksiaan⁸ – ajoittain tosin kritiikkiä saaden. (Todistukset ja todistusluonnokset 12.2.1888–1.4.1890; Laitinen 2014, 35–38, 89.)

5 Erkki Tuppurainen (1994, 109) päättelee Krohnin (1951, 23–24) sanoista ja Papperitziin liittyvän historiankirjoituksen suppeudesta, että Papperitzia ei pidetty kovin merkittävänä pedagogina. Antti Sovijärvi (1963, 40) sekoittaa Papperitzin säveltäjä Waldemar von Baussnerniin, jonka johdolla Krohn opiskeli sävellystä yksityisesti vasta vuonna 1909 (Anonyymi s. a. C, 1).

6 Klengel opetti Leipzigin konservatoriossa vuosina 1883–1886 ja siirtyi Stuttgartiin vuonna 1887 (Gurlitt 1959, 933), joten Krohnin opinnot hänen johdollaan kestivät todennäköisesti vain muutaman kuukauden. Tätä tukee myös se, että Papperitz (1890) toteaa vuoden 1890 toukokuussa opettaneensa Krohnia 3,5 vuotta vuodesta 1887 lähtien.

7 Kyseessä oli toinen konservatorion kahdesta maineikkaimmasta pianonsoitonopettajasta, joista molemmat korostivat opetuksessaan tekniikkaa (Krohn 1951, 24). Kenties hän oli Oskar Merikannon ensimmäinen Leipzigin-opettaja eli Theodor Coccius, jonka Martin Wegelius (1918, 77) kertoi opiskelleen ”pianonsoittoa kuin tiedettä”.

8 Kenties vaativin Krohnin johtama teos oli hänen *Ikiaartehet*-oratorionsa vuonna 1914. (*Helsingin kaupunginorkesterin konsertit 1882–*.)

Akateemisen musiikintutkimuksen tuleva uranuurtaja sai ilmeisesti ensimmäiset kontaktinsa tällä alalla juuri konservatorio-opintojensa myötä. Klengelin väitöskirja musiikin estetiikasta ja Paulin habilitaatiotutkimus kreikkalaisesta musiikista oli tarkastettu Leipzigin yliopistossa. Tulevalla tutkijanurallaan myös Krohn oli kiinnostunut samoista aihepiireistä. Paul toimi Leipzigin yliopistossa ensin musiikin teorian ja historian dosenttina ja sitten ylimääräisenä professorina – aivan kuten Krohnkin Helsingissä seuraavalla vuosisadalla, jolloin tieteenalan nimeksi vakiintui musiikkitiede. Myös Papperitz oli väitellyt tohtoriksi, mutta hänen Jenan yliopistossa suorittamansa tutkinto sijoittui filologian alalle. (Riemann 1909, 723–724, 1047, 1060; Prof. Dr. phil. Oscar Paul 2018; Krohn 1911–1914, passim.)

Krohnilla on ollut ilmeisesti myös kontakti konservatoriossa opettaneeseen säveltäjä-teoreetikko-muusikko Salomon Jadassohniin: hän suunnitteli tämän moniosaiseen *Musikalische Kompositionslehre* -oppikirjasarjaan perustuvaa suomenkielistä teosta täydennettynä otteilla eräästä ”tieteellisempänä” tunnetusta harmoniaopista. Isänsä kehotuksesta hän myös suomensi musiikkitermejä tässä työssä. Werner Söderström kuitenkin oli jo päättänyt julkaista Hiskias Ronkaisen harmoniaopin, joten Krohnin suunnitelma jäi kustantajatta. Ronkaisen kirja on sittemmin jäänyt kokonaan historian kätköihin; Krohnin mukaan se ei myynyt hyvin. Krohnin unelma toteutui vasta vuosina 1911–1937 hänen viisiosaisen *Musiikin teorian oppijaksonsa* myötä, joka sisältää kaiken muun ohella myös suomenkielisiä musiikkitermejä.⁹ (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 10.7.1887, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:2; Ilmari Krohn > Werner Söderström 8.6.1887, Åbo Akademin kirjasto, Werner Söderström 2, Max 17:2; Krohn 1911–1914; 1916; 1923; 1927; 1937; 1951, 103, 123.)

Ilmari Krohnin Leipzigin-vuosien merkittävimpiä kokemuksia oli hyvää keskieuropalaista tasoa olevien konserttien ahkera kuuntelemi-

9 Matti Huttusen (2000, 14) mukaan Krohn suunnitteli sarjaan myös soitinnusta käsittelevää kuudetta osaa, mutta suunnitelma jäi toteutumatta. Lauri Ikonen (1927, 230) taas ennusti sarjan viidennen ja viimeisen osan käsittelevän soitinnusta, mikä ei myöskään toteutunut.

nen. Schreck antoi hänelle jopa lempinimen ”musiikillinen ahmatti” [musikalisches Vielfrass]. Elämäkerrassaan Krohn kertoo pitäneensä eniten Gewandhaus-orkesterin konserteista, joista eräässä hän kuuli Ferruccio Busonin pianonsoittoa.¹⁰ Ilmeisesti vasta tässä vaiheessa elämäänsä hän kuuli mittavasti oman aikansa musiikkia: kuten todettu, hän tutustui Leipzigissa esimerkiksi Brahmsin tuotantoon, joka vaikutti häneen syvästi. Hän ei kuitenkaan mainitse olleensa paikalla, kun Brahms, Clara Schumann ja Pjotr Tšaikovski esiintyivät Leipzigissa vuosina 1888–1889. Krohn kävi myös Leipzigin oopperassa, mutta sen taso oli hänen mukaansa saksalaisella mittapuulla keskinkertainen. Vähiten hän piti hiltain kuolleen Lisztin musiikista ja Wagnerin *Tristan und Isolde* -oopperasta.¹¹ Viihteeksi katsomansa suosittu oopperat Krohn jätti kokonaan kuuntelematta, ja konservatorion konserteissa korostui hänen mielestään tekninen taso muttei taiteellinen ymmärrys. Krohn kävi luonnollisesti myös kirkkokonserteissa. Ilmeisesti hän ei tutustunut Saksassa vaikuttaneeseen cecilianistiseen kirkkomusiikkisuuntaukseen, vaikka myöhempi historiankirjoitus¹² näin toteaakin. Kansanmusiikkiakaan hän tuskin kuuli, ellei niin tapahtunut hänen kesävaelluksillaan, jotka ulottuivat ainakin Ylä-Bajeriin 1886 sekä muun muassa Thüringeniin ja Elsass-Lothringeniin 1889. Elämäkertansa perusteella Krohn sai eväitä myöhempään toimintaansa konserttiarvostelijana Leipzigin musiikkielämän rikkaudesta ja monipuolisuudesta. (Hela 1927, 239; Krohn 1951, 17, 43–56, 70; Heikinheimo 1995, 64, 96–97; Tuppurainen 2013.)

Käänteellinen sävellysohjelma keuhkoissa keuhkoissa 1887

Teinivuosi Krohn oli joutunut pitämään vuoden tauon pianonsoitosta häntä vaivanneen käsikivun vuoksi, ja tämän jälkeenkin kipu oli

10 Leipzig oli kuuluisa Bach-tradition ohella orkesteristaan, jota mm. Pjotr Tšaikovski ihaili (Stauffer 2001, 518) ja jossa useimmat konservatorion opettajat soittivat (mts. 520; Hempel 1996a, 1067).

11 Leipzigin teatterissa kuultua soittoa Krohn arvosti enemmän (Heikinheimo 1995, 66, 68).

12 Esim. Takkula 2013, 6; Pajamo ja Tuppurainen 2004, 350. Cecilianismi pyrki liturgisen musiikin perinteiden elvyttämiseen ihanteinaan erityisesti ns. gregoriaaninen laulu ja G. da Palestrinan musiikki (mp.).

rajoittanut hänen soittoharrastustaan. Sama vaiva palasi Leipziginopintojen alkupuolella, ja sitä yritettiin parantaa muun muassa sähköhoidolla – tuloksetta.¹³ Pianotaiteilijaksi tuleminen näytti mahdottomalta. Isänsä luvalla Krohn sai kuitenkin jäädä musiikin alalle lupaamalla tyytyvänsä esimerkiksi maalaisseurakunnan urkurin tehtävään, mutta konserttitaiteilijaksi pyrkiminen loppui tähän. Kirjeenvaihdon perusteella Krohn joutui kivun ajoittain hellitettyäkin välttämään liiallista soittamista. Vasta keski-ikässä hän löysi helpotuksen, jonka kautta hänen kätensä vapautuivat vaivasta enemmän ”kuin koskaan aiemmin”: intensiivisen urheilun.¹⁴ (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 20.2.1890, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:73; Krohn 1951, 19–20, 24, 29; Hela 1927, 238–239.)

Vaikka Krohn toimikin uransa aikana urkurina suurissa kaupunkiseurakunnissa, hän ei koskaan luonut merkittävää uraa urku- tai pianosolistina tai solistisen urku- ja pianomusiikin säveltäjänä. Kokonaista soolokonserttia hän tuskin piti koko elämänsä aikana, mikä kylläkään ei ole yllätys urkujen osalta: urkukonsertit olivat Suomessa tuolloin muutenkin harvassa.¹⁵ Krohnin Leipzigistä saamista todistuksissa (ks. edempänä) hänen soittotaitoaan kuitenkin kehuaan jatkuvasti – kenties tosin useammin musiikilliselta kuin tekniseltä kannalta. Myöhemmin Krohnin säästystaitoa ylistettiin lehtiarvosteluissa lähes poikkeuksetta, ja tyttärensä Emmi Kurki-Suonion muistikuvien mu-

13 Ensimmäinen maininta käsitteestä Krohnin kirjeenvaihdossa on toukokuulta 1887, jolloin Kaarle Krohn toteaa perheen olevan huolissaan asiasta. Kirjeestä ei kuitenkaan ilmene, että kipu olisi vaivannut Krohnia juuri tuolloin. Tämän jälkeen se vaikuttaa palanneen aina tiettyyn vuodenaikaan: se mainitaan syyskuussa 1887, lokakuussa 1888, lokakuussa 1889 ja elokuussa 1891. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 14.5.1887, 19.9.1887, 26.10.1888, 24.10.1889 ja 2.8.1891, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:25, 207:4:30, 207:4:42, 207:4:67 ja 207:4:78.)

14 Pojanpoikansa Ilmari Kurki-Suonion (2000, 77) mukaan Krohn voimisteli päivittäin tanskalaisen Jørgen Peter Müllerin järjestelmän mukaisesti ja nautti myös muusta liikunnasta, aurinkokylvyistä, hieronnasta ja homeopaattisista hoidoista. (Ks. myös Ranta 1965, 327–328). Krohnin soitinopintokirjassa (Krohn 1909) on lukujärjestys, jonka perusteella voimistelu oli hänen päivittäinen rutiininsa viimeistään 41-vuotiaana.

15 Helsingissä pidettiin vuosina 1887–1921 arviolta 68 urkukonserttia, keskimäärin siis alle kaksi konserttia vuodessa. Merikanto soitti näistä konserteista peräti 28 mutta toiseksi ahkerin urkuri Karl Sjöblom vain kahdeksan. (Tuppurainen 2014. Tieto uudempi kuin lähteessä Tuppurainen 1994, 137–139.)

kaan hän pystyi vaativiinkin säästyksiin ja sai vasta korkeassa iässä soittotekniikkaa rajoittaneen käsivamman. Krohnin ohjelmistoon kuului myös vaativia sooloklaveeriteoksia kuten eräs Frédéric Chopinin etydeistä (konsertti, 1891), Ludwig van Beethovenin *Kuutamasonaatti* (konsertti, 1895) ja J. S. Bachin molemmat *Das Wohltemperierte Klavier*-kokoelmat (kotimusiikkina, n. 1902). (Krohn & Ahnger 1891; Ahnger & Krohn 1895; Krohn 1951, 93–94; Kurki-Suonio, Emmi 1960, 7. Krohnin soittoa kehutaan esim. lähteessä Anonyymi 1898.)

Loppujen lopuksi käsikipu siis tuskin aiheutti sitä, ettei Krohnista tullut aktiivista solistia. Sen sijaan sillä oli välillinen merkitys hänen uralleen: samoihin aikoihin hän oivalsi, että säveltäminen oli hänen keskeinen kutsumuksensa. Krohn alkoi käydä Gustav Schreckin luona sävellystunneilla vuoden 1887 pääsiäisen aikaan. Mahdollisesti hän ei alun perin aikonutkaan opiskella sävellystä: Schreck liittyi konservatorion opettajakuntaan vasta samana vuonna, joten ainakaan hänen johdollaan opiskelu ei voinut kuulua alkuperäisiin suunnitelmiin. Elämäkerrassaan Krohn mainitsee muita oppiaineitaan jo Leipzigin vuosien aluksi mutta säveltämisen vasta kertoessaan käsikivusta. (Todistusluonnos 13.2.1888; Schreck 1890; Krohn 1951, 23–24; Gurlitt 1961, 633.)

Krohn muistelee, että konservatoriossa vallitsi ”klassillinen henki ja vakava työtahti”. Kaisa Takkulan tulkinnan mukaan tämä tarkoitti konservatiivista opetussuunnitelmaa, jossa vaalittiin ja välitettiin eteenpäin klassista perinnettä. Gustav Schreckistä ja Robert Papperitzista onkin helppo muodostaa kuva klassisen perinteen ja käsityötaidon vaalijoina. Hekin olivat opiskelleet Leipzigissa,¹⁶ ja Schreck oli säveltänyt muun muassa ohjelmistoa niille soittimille, joille sitä oli tarjolla vähemmän. Eräässä Krohnin säilyneistä ansioluetteloista heidän opettamiaan oppiaineita nimitetään ”kontrapunktiksi ja fuugaksi” (Papperitz) ja ”sävellysmuotojen rakenteiksi” (Schreck). Myös heidän merkintänsä

16 Gurlittin (1961, 633) mukaan Schreck oli opiskellut Leipzigissa ensin yksityisesti ja sitten konservatoriossa. Schreckiä ei kuitenkaan mainita lähteessä Whistling 1883, joten hän kenties ei ollut virallisesti konservatorion opiskelija.

Krohnin todistuksissa kertovat tekniskeskeisistä koulutustavoitteista.¹⁷ (Whistling 1883, 8; Todistukset ja todistusluonnokset 12.2.1888–1.4.1890; Anonyymi s. a. C, 1; Krohn 1951, 22, 47–48; Takkula 2013, 6.)

Gustav Schreck on jäänyt säveltäjänä historian kätköihin, mutta Krohn oli häneen opettajana hyvin tyytyväinen. Krohnin sanoin hän ”ihmeellisesti osasi oikaisuissaan saada esille juuri sen, mihin oppilas itse olisi päätenyt, jos olisi siihen kyennyt”. Myös taiteilijahenkkinen Emilie Schreck on ilmeisesti toiminut Krohnille jonkinlaisena neuvonantajana. Schreckin pariskunnan suhde nuoreen opiskelijaan on nähtävästi ollut muutenkin lämmin: hän söi heidän kanssaan päivittäin ja olisi voinut myös asua heidän luonaan ilmaiseksi. Takkulan arvion mukaan Krohnin uran alkuvuosien sävellykset eivät ole kovin omaperäisiä. Hän epäileekin, että Krohnin ja Schreckin sukulaisuus olisi vaikuttanut opetuksen tuloksiin kielteisesti, koska sukulaisten voi olla vaikeaa antaa toisilleen ja ottaa vastaan toisiltaan kritiikkiä. Tutkittavaksi jää, millainen opettaja Schreck oli yleisesti ottaen – ja kehittyivätkö hänen muut oppilaansa eri tavalla kuin Krohn. (Krohn 1951, 22, 24, 142–143; Takkula 2013, 16–17, 41.)

Joka tapauksessa Ilmari Krohn ei asunut Schreckien luona; Julius Krohn kielsi sen, jottei hän tottuisi liian helppoon elämään. Hän asettui siis asumaan vuokrahuoneeseen, jonka alapuolella oli ilmeisesti tupakkatehdas, minkä vuoksi hänen kerrotaan herkistyneen pysyvästi tupakansavulle. Seinän toisella puolella asui Oskar Merikanto, joka opiskeli Leipzigissa vuosina 1887–1889 ja kävi Krohnin tapaan Schreckin sävellystunneilla. Merikannon mukaan nämä konservatorion ainoat suomalaiset eivät kuitenkaan sopineet ”luonteittensa puolesta” yhteen. Seppo Heikinheimo arvelee, että Krohn kieltäytyi hauskanpidosta Merikannon kanssa uskonnollisuutensa vuoksi. Silti jotain yhteistä löytyi: Merikanto kopioi nuottivihkoonsa Krohnin pianoteoksen *Preludium–Fuga*. (Merikanto s. a.; Anonyymi 1893; Krohn 1951, 22; Jalas 1967, 7; Heikinheimo 1995, 61, 76–77, 179, 475.)

17 Myös Oskar Merikannon (1889) mukaan konservatorion soitonopetuksessa keskityttiin tekniikkaan, kun taas opiskelijoiden ”musikaalinen aisti” kehittyi kaupungin mainion konserttielämän ansiosta. Opiskelijoita oli Merikannon mielestä aivan liikaa.

Vilkkaat vuodet 1888–1890

Keväällä 1888 Krohn anoi senaatilta – muodollisesti itseltään keisarilta – stipendiä Leipzigin-opintojen jatkamiseen. Hakemuksessaan hän toivoi opintojensa jatkuvan kevääseen 1889 asti ja ilmoitti tähtäävänsä pianonsoitonopettajaksi, urkuriksi ja säveltäjäksi – tässä järjestyksessä. Missään muussa lähteessä Krohn ei suunnittele opettajan uraa; tosin sanamuoto saattoi olla poikansa nimissä valtakirjalla toimineen Julius Krohnin valitsema. Kevään lopussa Ilmari Krohn sai senaatilta 800 markan¹⁸ stipendin. Kesäksi Suomeen palatessaan hän toi mukanaan uusia pianosävellyksiään ja kertoi aikovansa jatkossa keskittyä orkesterille säveltämiseen. Seuraava vuosi toikin tullessaan Krohnin ensimmäiset orkesteriteokset. (Krohn 1888; Senaatin talousosaston pöytäkirja 25.5.1888; Anonyymi 1888a.)

Vuosilta 1888–1889 säilyneiden todistustensa ja opettajien suosituskirjeiden mukaan Krohn oli useimmissa aineissa erittäin hyvä oppilas. Häntä kuvaillaan lahjakkaaksi, ahkeraksi ja taitavaksi, ja hänen kykyjään ja edistymistään sävellyksessä, musiikinteoriassa ja pianon- ja urkujensoitossa suorastaan ylistetään. Reinecken mukaan hän oli erittäin hyvä lupaus, suorastaan mallioppilas, joka oli tuottanut tälle paljon tyydytystä. Muihin oppiaineisiin Krohn ei ilmeisesti juuri keskittynyt. Kuoroharjoituksissa hän oli jonkin aikaa kuunteluoppilaana ”äänen puutteen” [Stimmlosigkeit] vuoksi, ja hänen kerrotaan olleen kiinnostunut aiheesta mutta osallistuneen harjoituksiin epäsäännöllisesti. Yhtyesoiton oppitunneilla ja etenkin musiikin historian ja estetiikan luennoilla hän kävi säännöllisemmin. Krohnin senaatille toimittamista todistuksista – toisin kuin niiden luonnoksista, jotka ovat säilyneet konservatorion arkistossa – ilmenee myös hänen esimerkillinen käytöksensä. (Todistukset ja todistusluonnokset 12.2.1888–4.12.1889; Schreck 1890; Papperitz 1890.)

Elokuun 28. päivänä 1888 Julius Krohn kuoli 53-vuotiaana vee-neonnettomuudessa Viipurinlahdella. Ilmari Krohn oli tämän kesän Suomessa mutta tuona päivänä sattumalta poissa Viipurinlahden ran-

18 Nykyrahassa noin 4 200 euroa. Stipendien laajuudesta ks. Heikinheimo 1995, 76–77.

nalla sijaitsevasta Kiiskilän sukukartanosta. Kansallisen tutkimuksen uranuurtajan ennenaikainen kuolema oli kova isku nuorelle kansakunnalle – hautajaisissa oli lähes kuusituhatta ihmistä – mutta varmasti sitäkin raskaampi kokemus hänen perheelleen. Aikuisikään ehtineet Kaarle ja Ilmari Krohn sekä hieman alle 17-vuotias Helmi Krohn olivat nyt menettäneet molemmat vanhempansa, 10- ja 7-vuotiaat Aino ja Aune Krohn isänsä.¹⁹ Ilmari Krohnin tärkein neuvonantaja oli viimeistään tästedes hänen veljensä Kaarle,²⁰ joka väitteli jo samana vuonna ja kulki akateemisella urallaan myöhemminkin aina askelen häntä edellä. Juliuksen vanhemmat Julie ja Leopold Wilhelm Krohn myivät Kiiskilän pois ja muuttivat Pietariin, missä he molemmat menehtyivät seuraavien kahden vuoden aikana. (Hela 1927, 239; Krohn 1951, 25; Apo 2001/2008; Krohn, Tiina 2004; Mantere 2012, 33.)

Lauri Hämmäläisen kuoltua syyskuun lopussa 1888 Helsingin lukkari-urkurikoulu tarvitsi uuden urkujensoitonopettajan. Heikinheimon mukaan koulun johtaja Lorenz Nicolai Achté pyysi saman tien tehtävään Leipzigissa opiskelevaa Merikanttoa, joka suostui aloittamaan työt puolen vuoden kuluttua. Marraskuussa myös Ilmari Krohn sai Kaarle-veljensä kautta Achtélta saman työtarjoituksen pääsiäisestä tai syyskuusta 1889 alkaen. Merikannon lupaus lienee siis syystä tai toisesta peruuntunut, mitä Heikinheimo ei mainitse. Perheensä kannustamana²¹ Krohn lupautui tehtävään julkisesti joulukuussa 1888. Gustav Schreckin neuvosta hän toivoi jo tammikuussa 1889 vapautusta lupauksestaan jäädäkseen opiskelemaan vielä kolmeksi kuukaudeksi – kenties Beethoven-stipendin turvin, jonka konservatorio oli myöntänyt hänelle jouluna ilman ano-

19 Keskimmäinen veli Julius Berndt oli kuollut kaksivuotiaana vuonna 1868 (Kurki-Suonio, Reino s. a.).

20 Viitteitä Kaarle Krohnin vahvasta asemasta Ilmari Krohnin neuvonantajana löytyy jo heidän tätä aiemmasta kirjeenvaihdostaan, joka sisältää paljon isoveljen neuvoja, ohjeita ja myös nuhteita. Kerran hän myös rahoitti salaa veljensä opintoja vanhempien kuluja säästääkseen (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 14.5.1887, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:25).

21 Kannustuksen yksi peruste oli se, että lukkari-urkurikoulussa Krohn olisi voinut opettaa suomeksi. Ilmeisesti aiemmin Krohnia oli alustavasti pyydetty töihin myös Helsingin Musiikkiopistoon. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 8.11.1888, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:45.)

musta. Periaatteessa Krohn olisi tällöinkin voinut aloittaa opetustyön pääsiäisen jälkeen. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 8.11.1888, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:45; Anonyymi 1888e; 1888f; s. a. C, 1; Krohn 1890; 1899; Anonyymi ja Aune Krohn > Ilmari Krohn 18.1.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 1137:7:112; Krohn, Minna > Kaarle Krohn 13.1.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 1139:41:1; Heikinheimo 1995, 107.)

Tilanteeseen puuttui kuitenkin tammikuussa 1889 Richard Faltin, joka suositti Krohnille kokonaisen vuoden lisäopintoja Leipzigissa. Tässä vaiheessa Achté ei olisi tahtonut päästää enää vapaaksi Krohnia, joka itse kärsi lisäksi koti-ikävästä. Koska myös hänen perheensä kääntyi Faltinin kannalle, Krohn noudatti neuvoa ja jäi Leipzigiin.²² Opetustehtävään hän suostutteli Merikannon, joka oli palaamassa Suomeen ja ryhtyikin toimeen huhtikuussa 1889. Samana keväänä Krohn anoi jälleen senaatilta stipendiä opintojen jatkamiseen vuodelle. Tällä kertaa hakemusta tehosti suosituskirje, jossa Faltin kehui muun hyvän ohella Krohnin sävellyksistä ilmenevää kekseliäisyyttä ja hahmotuskykyä. Hän oli selvästi huomannut nuoren Krohnin lahjakkuuden ja halusi pitää huolta, etteivät tämän opinnot jäisi puolitiehen. Senaatti myönsikin Krohnille kaksituhatta markkaa.²³ (Anonyymi & Aune Krohn > Ilmari Krohn 18.1.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 1137:7:112; Faltin 1889; Krohn 1889; 1896b; Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 15.1.1889, 2.2.1889 ja 17.3.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:49, 207:4:50 ja 207:4:54; Heikinheimo 1995, 107–108.)

22 Tuntemattomaksi jäävä kirjoittaja, ilmeisesti Minna Krohn, totesi Faltinin suositelleen Ilmari Krohnille vuoden lisäopintoja (Anonyymi & Aune Krohn > Ilmari Krohn 18.1.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 1137:7:112). Sen sijaan Kaarle Krohnin mukaan Minna Krohn oli kirjoittanut ajatuksen tulleen Ilmari Krohnilta itseltään (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 15.1.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:49). Jää selvitettäväksi, kenen väärinkäsitys oli kyseessä. Mainittu tuntematon kirjoittaja ehdotti Krohnin hakevan Helsingin Vanhan kirkon urkurin virkaa vuonna 1890. Tämä virka meni kuitenkin Krohnilta ohi: se tuli hakuun jo tammikuussa 1889 (Anonyymi 1889). Silti mm. Merikannon ehdokasasetelusta tekemän valituksen vuoksi (Heikinheimo 1995, 115–116) kesti elokuuhun 1891, että virkaan saatiin asetettua Karl Sjöblom (Anonyymi 1891).

23 Nykyrahassa noin 8 000 euroa.

Myös Suomen sotaväki salli Ilmari Krohnin opintojen jatkuvan: kolmivuotisen asepalveluksen sijaan hänet arvottiin reserviin vuonna 1889, ja lisäksi hän sai reserviläisille pakollisesta muutamana viikon palveluksesta lykkäystä opintojen perusteella seuraavaan vuoteen asti.²⁴ Senkään jälkeen Krohn ei joutunut armeijaan pitkäksi aikaa. Hän palveli Suomeen palattuaan Savonlinnassa 21. reservikomppaniassa kaksi lyhyttä ajanjaksoa (7.–26.6.1890 ja 24.7.–8.8.1891), mutta kumpikin yritys katkesi sairasteluun.²⁵ Lopulta Krohn sai eron sotaväestä 23.5.1892. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 1.5.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:57; Uudenmaan läänin kutsuntapiirin kutsuntaluettelo 1889; Uudenmaan läänin kutsuntapiirin yleinen asevelvollisuusluettelo 1889; Päiväkäskyt 1887–1891; Laitinen & Nokkala 2005, 47.)

Syyskuun 7. päivänä 1889 Krohn nousi kesälomansa päätteeksi Saksaan lähtevään Storfursten-laivaan, jolla matkustivat myös Berliiniin tähtäävä Jean Sibelius sekä Pariisiin matkalla olleet Eero Järnefelt ja Juhani Aho. Tällöin hän tutustui Järnefeltin välityksellä Sibeliukseseen ja Ahoon. Sibeliuksen kanssa hän vaihtoi mielipiteitä tämän *Serenad*-yksinlaulusta JS 167 ja omasta, samassa nuottijulkaisussa ilmestyneestä *Paimenessa*-laulustaan. Sibelius myös näytti Krohnille jousikvartettonsa a-molli JS 183 ja suhtautui Krohnin siitä esittämään kritiikkiin ymmärtäväisesti.²⁶ Hän vaikuttaa tehneen samoin myöhemminkin: vaikkei hän paljoa perustanut musiikkiaan koskevista Krohnin sisältöesteettisistä tulkinnoista, hän ilmeisesti kommentoi niitä tälle

24 Kaarle Krohnin tulkinnan mukaan Ilmari yritti kutsuntojen varjolla päästä käymään Suomessa koti-ikävänsä lievittämiseksi. Asia johti pieneen konfliktiin veljesten välillä, mutta Ilmari pysyi Leipzigissa ja Kaarle edusti häntä kutsunnoissa. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 6.3.1889, 17.3.1889 ja 1.5.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:53, 207:4:54 ja 207:4:57.)

25 Kaarle Krohn suositti komppaniaa palvelupaikaksi, koska sen esimies oli musikaalinen ja Ilmari saisi siellä tutustua savolaiseen talonpoikaisnuorisoon (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 6.3.1889, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:53).

26 Sibelius ilmeisesti todella piti Krohnin *Paimenessa*-yksinlaulusta, jota hän kehui myös Aino Järnefeltille (myöh. Sibelius) lisäten: ”En olisi uskonut siitä miehestä” (Talas 2001, 196). Sibeliuksen mainituista teoksista ks. Dahlström 2003, 602–603, 614–615.

itselleen kohteliaasti.²⁷ Tapaamisen seurauksena Krohn lähetti keväällä Sibeliukselle teeman laatimastaan fuugasta. Hän toivoi Sibeliuksen tekemän vertailun vuoksi siitä oman fuugansa – ilmeisesti tuloksetta. Myöhemmin säveltäjiä yhdisti ainakin Krohnin toiminta kriitikkona ja Helsingin orkesterikoulun opetustyö. Lisäksi Sibelius auttoi Krohnia *Ikiaartehtet*-oratorion orkestroinnissa ainakin huhtikuussa 1912 ja huhtikuussa 1913.²⁸ (Ilmari Krohn > Jean Sibelius 3.3.1890, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kotelo 22; Ilmari Krohn > Ensio Kurki-Suonio 15.10.1944, Reino Kurki-Suonion yksityisarkisto; Krohn 1951, 128–130, 137–139; Tawaststjerna 1965, 136; 1978, 33; Sibelius 2005, 132, 169; Goss 2009, 100.)

Opintojen dramaattinen päätös

Leipzigin konservatorion opiskelijoiden oli tapana päättää opintonsa loppututkintoon viimeisen opiskeluvuotensa keväällä, joko pääsiäisenä tai kolminaisuudenpäivänä.²⁹ Myös Ilmari Krohnin viimeisen todistuksen luonnokseen on alun perin merkitty opintojen päättymispäiväksi pääsiäinen (6.4.) 1890, mutta tämä merkintä on vedetty yli ja korvattu päivämäärällä 18.3.1890. Pääsiäistä koskeva merkintä onkin ilmeisesti rutiiniin perustuva kirjoitusvirhe, koska todistus on myönnetty näiden kahden päivämäärän välissä, 1.4.1890.

Konservatorion opiskelijarekisterin mukaan Krohn irtisanottiin 18.3.1890, koska hän oli käyttäytynyt sopimattomasti kapellimestari

27 Jo Krohnin varhaiset arvostelut sisälsivät vapaan allegorisia tulkintoja Sibeliuksen musiikista, ja eläkeikässä hän julkaisi pitkiä hermeneuttisia analyysejä tämän sinfonioista. Nämä tai muutkaan allegoriset tulkinnat eivät miellyttäneet säveltäjää. Silti Sibelius kirjoitti Krohnille tämän sinfonia-analyyseista kohteliaita kiitoskirjeitä, jotka hän tarkoitti vain kahdenkeskiseksi. (Krohn 1891a; 1891b; 1945; 1946; 1944a. Jean Sibelius > Ilmari Krohn 16.7.1944, 6.8.1944, 3.4.1945, 28.7.1945, 18.12.1945 ja 7.7.1946, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 698:39:4, 698:39:5, 698:39:6, 698:39:7, 698:39:8 ja 698:39:9; Sibelius 2005, 347; Tawaststjerna 1967, 153, 213; Sirén 2000, 593–594; Talas 2001, 216.) Asiaa on käsitelty laajemmin Risto Väisänen (2013).

28 Ilmeisesti Sibelius ei tullut tyytyväiseksi Krohnin työhön. Myöhemmin Krohn alkoikin opiskella soitinnusta yksityisesti Leo Funtekin johdolla ja orkestroi koko teoksen uudelleen. (Krohn 1951, 156–157; Sibelius 2005, 205.)

29 Jach 2019.

Hans Sittiä kohtaan.³⁰ Leipzigissa opiskelleen Emil Sivorin mukaan kyse oli siitä, että Krohnin orkesteriteos oli valittu esitettäväksi (ilmeisesti konservatorion orkesterin) konsertissa, mutta toisen opiskelijan teosta ei – jolloin Krohn oli syyttänyt Sittiä vääryydestä ja vetänyt oman teoksensa konsertista pois.³¹ Sitt oli puolestaan vaatinut julkisesti hänen erottamistaan konservatoriosta ja saanut tahtonsa läpi. Sivorin kertomus vaikuttaa uskottavalta. Täyttä varmuutta sen täsmällisyydestä ei ole, koska hän ei nähnyt tapausta omin silmin vaan oli kuullut sen pääpiirteet Krohnilta ja yksityiskohdat Papperitzilta. Oskar Merikanto -elämäkerrassaan Heikinheimo luottaa Sivorin sanoihin kritiikittä – koska hän ilmeisesti luuli Krohnin opiskelleen Leipzigissa yhtä aikaa Sivorin kanssa ja konfliktin sattuneen pian ennen kuin Sivori kirjoitti kirjeensä maaliskuussa 1891.³² Tosiasiassa Sivori aloitti opintonsa vasta syksyllä 1890, jolloin Krohn oli jo poistunut näyttämöltä. (Opiskelijatietolomake 1886–1890; Todistusluonnos 1.4.1890; Emil Sivori > Edla Hiilos 6.3.1891, Kansallisarkisto, Edla Hiiloksen arkisto, kotelo 4; Sivorin todistusluonnos 18.4.1893; Heikinheimo 1995, 127, 155.)

Joka tapauksessa Ilmari Krohn sai lähteä Leipzigin konservatorios-
ta 18.3.1890. Edellä on kuvattu, millaista ylistystä hänen todistuksensa vuosilta 1888–1889 sisälsivät. Huhtikuun ensimmäisenä päivänä 1890 kirjoitettu viimeinen todistus poikkeaa tästä selvästi: opettajien sinänsä positiiviset lausunnot ovat pidättyviä, luonteeltaan objektiivisia ja osin tasapainottelevia. Mallioppilas oli selvästi tehnyt niin pahan virheen, että opettajilla ei ollut mahdollisuutta aiemman kaltaiseen suitsutukseen. Papperitz kirjoittaa Krohnin olevan kotonaan kontrapunktin kai-

30 ”Entlassen wegen unziemlichem Betragen gegen Herrn Kapellmeister Sitt am 18.3.1890” (Opiskelijatietolomake 1886–1890). Hans Sitt oli Leipzigin konservatorion viulunsoiton professori vuosina 1884–1921. Hänen Helsingissä asuva veljensä, viulisti Anton Sitt oli Krohnille tuttu jo lapsuudesta ja teki tämän kanssa yhteistyötä konfliktista huolimatta. (Hela 1927, 238; Reittererová 2005, 308–309; Laitinen 2014, 37.)

31 Kirjeessään Sibeliukselle 3.3.1890 Krohn mainitsee *Myrsky*-alkusoittonsa esitettävän maaliskuun lopussa (Ilmari Krohn > Jean Sibelius 3.3.1890, Kansallisarkisto, Sibeliusperheen arkisto, kotelo 22), joten hänen konsertista pois vetämänsä teos oli mahdollisesti kyseinen alkusoitto.

32 Samassa lähteessä on tosin oikeakin tieto Krohnin opintovuosista (Heikinheimo 1995, 484).

kissa muodoissa, minkä jälkeen Schreck kuittaa hänen nelivuotiset sävellysohjelmat yhtymällä tähän huomioon. Reinecke toteaa Krohnin olleen sävellyksen- ja teorianopinnoissaan huolellinen ja osoittaneen lahjakkuutta sekä arveli ”hänen melko näkyvän taipumuksensa eksentrisyyteen” [sein in etwa hervortretender Hang zum Excentrischen] varmaankin häviävän ajan myötä. Tämä saattaa olla epäsuora viittaus Krohnin erottamisen taustoihin, koska vastaavaa kritiikkiä ei ole Reinecken aiemmissa huomioissa. Krohnin pianonsoitosta Reinecke kirjoittaa jotakuinkin kriittisesti mutta onnistuu kääntämään viestinsä positiiviseksi koukeroisin ilmaisin: Krohn soittaa hänen mukaansa pikemminkin syvällisesti kuin virtuoosisesti mutta osaa myös kiertää soittotekniset vaikeudet. Papperitz yhtyy tähän huomioon ja toteaa Krohnin olevan erinomainen urkuri. (Todistusluonnos 1.4.1890.)

Mainittakoon, että Schreck ja Papperitz kirjoittivat Krohnille lämpimät suosituskirjeet, joissa he painottivat tämän ammattitaidon ohella myös moitteetonta ja vaatimatonta käytöstä. Kenties he eivät siis pitäneetkään Sittiin liittyvää episodina kovin pahana – tai eivät ainakaan halunneet sen vaikuttavan Krohnin urakehitykseen. Lisäksi Schreck tarkasti Krohnin sävellyksiä opintojen jälkeenkin, joten välirikkoa heille ei tullut.³³ (Schreck, Emilie (Emmy) > Ilmari Krohn 17.10.1890, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 698:24:8; Schreck 1890; Papperitz 1890.)

On ymmärrettävää, ettei viralliset asiakirjat pääosin säntillisesti säilyttäneen Krohnin jäämistössä ole dokumentteja Leipziginopinnoista, eikä hän itse mainitse tapausta missään. Asia ei tullut lehdistäkään ilmi hänen palatessaan Suomeen. Esimerkiksi *Finland*

33 Kuvaillessaan konfliktia Sivori totesi, ettei opettajansa epäsuosioon joutunut oppilas voi menestyä, mutta on epäselvää, ketä opettajaa hän tarkoitti. Hän ennusti, ettei Krohn tapauksen vuoksi pyrkisi Helsingin Uuden kirkon (nyk. Johanneksenkirko) urkurinvirkaan. Krohn kuitenkin haki kyseistä virkaa vuonna 1891 ja kärsi vaalissa täydellisen tappion Merikannolle. Seppo Heikinheimo katsoo tämän johtuneen hänen saamiensa potkujen tuomasta huonosta maineesta. Tämä lienee kuitenkin väärä tulkinta: jos tapaus olisi ollut helsinkiläisen seurakuntaväen tiedossa, siitä olisi varmasti jätetty jälkipolville todisteita. Ilmeisesti Sivori siis liioitteli tapauksen merkitystä. (Emil Sivori > Edla Hiilos 6.3.1891, Kansallisarkisto, Edla Hiiloksen arkisto, kotelo 4; Heikinheimo 1995, 153, 155; Laitinen 2014, 44–47.)

kertoi vain opintojen sujuneen hyvin (Anonyymi 1890), mikä sinänsä oli varmasti totta.

Leipzigin-vuosien sävellykset

Ilmari Krohn oli Leipzigin-vuosinaan tuottelias säveltäjä. Tiedossa olevia sävellyksiä tältä ajalta on kolmekymmentä: kuusi pianoteosta, seitsemän pianosäesteistä yksinlaulua, kolme pianosäesteistä viuluteosta, kahdeksan kuorolaulua *a cappella*, neljä lyhyttä urkualkusoittoa ja kaksi orkesteriteosta.³⁴ Krohnin tuotannon kehitys tuntuu nuorelle säveltäjälle tyypilliseltä, kun sitä tarkastelee esityskokoonpanojen, teosten laajuuden ja teknisen tason suhteen. Varhaisteoksista useimmat olivat suppeita pianoteoksia ja yksinlauluja, mutta opintojen edetessä teokset tulivat laajemmiksi ja niiden esityskokoonpanot monipuolisemmiksi.

Vuoden 1886 loppupuolella Krohnilta syntyi ilmeisesti vain kansanlaulusovituksia, jotka Faltin ja P. J. Hannikainen oikolukivat Helsingissä ennen niiden julkaisua *Uusia suomalaisia kansanlauluja* -kokoelmassa. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 9.8.1886, 9.10.1886, 31.10.1886 ja 13.11.1886, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:12, 207:4:14, 207:4:16 ja 207:4:18.) Sävellyksiä alkoi karttua seuraavana vuonna, mahdollisesti juuri sävellystuntien myötä: tällöin syntyivät yksinlaulut *Paimenessa*, *Sydämelle* ja *Das Ungewitter*, pianoteos *Prelidium–Fuga* sekä kuorolaulut *Hiljaa!* ja *Helmin kiikkulaulu*. Vuoteen 1887 saattaa ajoittua myös Krohnin ensimmäinen psalmitteos *Psalmi 1*.

Krohn sävelsi vuonna 1888 ainakin pianoteokset *Romanze*, *Méditation* ja *Rondo*, todennäköisesti ensimmäisen moniosaisen teoksensa eli pianosarjan *Varjokuvia lasten elämästä*, kuoroteokset *Psalmi 103*, *Psalmi 23* ja *Koivu etelässä* sekä yksinlaulut *Riennä, aika!*, *Iltaselle* ja *Neidon rangaistus*. Saman vuoden lopulla Schreck kertoo Krohnin säveltävän

34 Kaikki Krohnin opintovuosien sävellyksiin liittyvät tiedot ovat peräisin teosluetteloista Anonyymi s. a. A, Anonyymi s. a. B, Anonyymi s. a. C ja Anonyymi s. a. D, jotka on todennäköisesti kirjoittanut Krohnilta saamiensa tietojen perusteella hänen poikansa Erkki Kurki-Suonio (ks. Laitinen 2014, 134), sekä Krohnin kirjeistä, käsikirjoituksista ja eräistä muista lähteistä. Teosten tiedot ja lähteet on eritelty yksityiskohtaisesti lähteessä Laitinen 2014, 136–150.

sonaatteja. Tällöin ilmeisesti ovat olleet työn alla sonatiini pianolle ja Krohnin ensimmäinen kamarimusiikkiteos eli neliosainen viulusonaatti, jonka parissa hän työskenteli vielä seuraavan vuoden keväällä. Vuoteen 1889 ajoittuvat myös yksinlaulu *Blomman* ja kuorolaulut *Pikku Julius vainaa*, *Kyrie eleison* ja Krohnin ensimmäinen orkesteriteos *Romanssi*.

Krohnin viimeisenä Leipzigin-keväänä (1890) syntyivät neljä lyhyttä alkusoittoa uruille, kaksi viulumeditaatiota J. S. Bachin klaveeripreludeihin sekä orkesterialkusoitto *Myrsky*, joka kenties on Krohnin opintojen lopputyö. Se lienee myös ensimmäinen sävellys, jossa Krohn ottaa käyttöönsä täysimittaisen sinfoniaorkesterin kaksinkertaisine puhaltimineen. On vaikea uskoa, että teos olisi syntynyt ilman näyttämöllistä käyttötarkoitusta, joten Krohnilla on kenties ollut yhteys johonkin kyseisen näytelmän esitykseen Leipzigissa. Hän kaavaili myös Suomen historiasta kertovaa oopperaa mutta jätti suunnitelmansa sikseen Emilie Schreckin huomautettua, että aihe oli huono draamalliseen tarkoitukseen (Krohn 1951, 142–143).

Valitettavasti kuoroteokset *Psalmi 1* ja *Psalmi 103*, *Romanssi* orkesterille, useimmat viulusonaatin osat ja pianoteokset *Romanze*, *Rondo*, *Méditation* ja sonatiini eivät ole säilyneet, eikä niiden tarkastelu hänen muun tuotantonsa yhteydessä ole mahdollista. Vaikka ne mainitaan vielä Krohnin laatimassa yliopiston musiikinopettajan virkahakemuksessa 1896, ne puuttuvat esimerkiksi hänen dosentuurihakemuksistaan 1899, jonka teosluettelo ei tosin ole muutenkaan kattava. Krohnin käsikirjoituksista tai hänen myöhemmistä teosluetteloistaan niitä ei myöskään löydy. Kenties hän unohti ne tai lakkasi arvostamasta niitä. Täysin kadonneet ovat myös kaksi meditaatiota viululle J.S. Bachin klaveeripreludeihin, jotka mainitaan ainoastaan Krohnin ensimmäisen sävellyskonsertin yhteydessä Helsingissä 24.4.1890. (Krohn 1890; 1896a; 1899. Ks. myös: Krohn 1896b; 1902; 1903; 1905; 1910; Anonyymi 1888a; Schreck, Gustav 1890.)

Viululle ja pianolle säveltämänsä sonaatin Krohn tuhosi lukuun ottamatta sen toista osaa. Kuusiäänisen *Psalmi 103* -kuoroteoksen käsikirjoitus puolestaan katosi Krohnin lainattua sen saksalaiselle opintotoverilleen. Se esitettiin Helsingissä Leipzigin-vuosien jälkeen, joten katoaminen on voinut tapahtua Krohnin myöhempien Saksan-

opintojen aikana 1909. Teos kuitenkin ilmeisesti syntyi jo Leipzigissa: teosluetteloissa se ajoitetaan vuoteen 1891, mutta elämäkerrassaan hän kertoo sen olleen vasta hänen toinen psalmisävellyksensä, siis varhaisempi kuin *Psalmi 23* vuodelta 1888.³⁵ Krohn on mahdollisesti säveltänyt muitakin teoksia, jotka hän on katsonut jälkeensä vain harjoitustöiksi tai unohtanut kokonaan. Esimerkiksi *Psalmin 1* Krohn mainitsee elämäkerrassaan (Krohn 1951, 174–175) muttei yhdessäkään teosluettelossaan. Samaten edellä mainittua fuugaa, jonka teeman hän lähetti Sibeliukselle, hän ilmeisesti piti vain harjoitustyönä.

Tyyllillisesti Krohnin Leipzigin-vuosien tuotantoa hallitsee saksalaisen romantiikan vaikutus. Siinä on jo havaittavissa hänen myöhemmän tuotantonsa selkeitä tunnusmerkkejä kuten rikasta kontrapunktia ja uskaliaista kromaattikkaita. Hyvä esimerkki on Krohnin 20-vuotispäiväkseen 8.11.1887 päiväämä pianoteos *Preludium–Fuga*, jonka kaanonissa kulkeva preludi on kromaattisesti yllättävä ja fuuga monipuolinen. Keisarillisen Aleksanterin-Yliopiston musiikinopettajan viranhakua varten Krohnin laatimassa teosluettelossa (Krohn 1896a) varhaisin sävellys on *Fuga* vuodelta 1887. Sama lähde mainitsee vuoden 1890 kohdalla pianoteoksen *Sarabande (Canon)*, joka on vuonna 1898 ilmestyneen nuottijulkaisunsa perusteella lähes täsmälleen sama teos kuin ensimmäinen osa *Preludium–Fugasta*. Näin ollen *Fuga* lienee *Preludium–Fugan* jälkimmäinen osa. *Sarabande* löytyy myös kolmesta 1940–50-luvulla laaditusta Krohnin teosluettelosta vuoden 1887 kohdalta, *Fuga* ei. Tämä voi johtua siitä, että Krohn arvosti *Sarabandea* enemmän, tai yksinkertaisesti siitä, että painamatta jäänyt *Fuga* oli jo häneltä unohtunut.

Opintojen edetessä Krohnin sävellykset muuttuivat teknisesti näyttävämmiksi, ja esimerkiksi kuoroteokset *Kyrie eleison* ja *Pikku Julius vainaa* vuodelta 1889 ovat jo todellisia taidonnäytteitä kontrapunktiin alalla. On kiinnostava kysymys, missä määrin taipumus näyttävään kontrapunktiin tuli Krohnin tuotannossa esiin vasta Gustav Schreckin

35 Krohn mainitsee alkaneensa säveltää mieskuorolle neliäänistä psalmia, jonka teksti on alkusanojen perusteella psalmista 103 (Ilmari Krohn > Jean Sibelius 3.3.1890, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kotelo 22). Teoksen ei tiedetä valmistuneen, eikä sitä mainita muissa lähteissä. Kyseessä voi olla itsenäinen teos tai mainitun kuusiäänisen psalmin mieskuoroversio.

ja Robert Papperitzin vaikutuksesta. Aiemmissä säilyneissä teoksissa eli *Polonaise nuptiale*ssa ja kansanlaulusovituksissa vuodelta 1886 ei varsinaista polyfoniaa ole, vaikka Krohn oli jo opiskellut yksinkertaista kontrapunktia Faltinin johdolla yhden vuoden.

Krohnin myöhemmän tuotannon tapaan myös opintovuosien teoksista löytyy sekä vahvan dramaattisia että tunnelmoivia sävellyksiä. Siinä missä Krohnin ensimmäinen yksinlaulu *Paimenessa* (1887) on tunnelmoiva, hieman kansanlaulua muistuttava lyyrinen miniatyyri, ovat samana vuonna syntyneet laulut *Sydämelle* ja *Das Ungewitter* laajempia dramaattisia kokonaisuuksia. Niistä jälkimmäinen [suom. Rajuilma] syntyi ukkosen yllätettyä Krohnin kesävaelluksella Thüringenissä 1889. Taneli Kuusisto luonnehtii sitä voimakastehoiseksi ja balladinomaiseksi. Jouko Kunnaksen mukaan Krohn on välittömimmillään ja aidoimmillaan lyyrisissä lauluissa.³⁶ (Hela 1927, 239; Kuusisto 1937, 132; Kunnas 1957, 5.)

Varjokuvia lasten elämästä (1888) on viehättävän lapsekas kuuden pianominiatyyrin sarja, kun taas edellä kuvattu *Preludium-Fuga* on paljon teknisempi ja luonteeltaan vakavampi. Tunnelmoivat ja dramaattiset elementit vuorottelevat esimerkiksi *Psalmissa 23* (1888), jonka rauhallista auvoa täynnä olevat alku- ja päätösjaksot kehystävät ensitahdeiltaan dramaattisempaa keskijaksoa. Sävelkieleltään kuoro-teos muistuttaa pikemminkin Mendelssohnin tuotantoa kuin Krohnin myöhempiä psalmisävellyksiä, jotka on tarkoitettu myös seurakunnan laulettaviksi. Seurakunnallisesta psalmodiasta Krohn kiinnostui vasta Leipzigin-opintojensa jälkeen, Lontoon folklorekongressiin suuntautuneella matkallaan vuonna 1891 (Krohn 1951, 175–177). Monipuolisin hänen opintovuosiensa teoksista on paljon romanttisia eleitä sisältävä *Myrsky*-alkusoitto.

Samalla kun Kaarle Krohn julisti elämäntehtäväkseen isävainansa tieteellisen merkityksen tunnetuksi tekemisen, hän ilmoitti veljensä tehtäväksi Julius Krohnin runojen säveltämisen (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 20.2.1888, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkis-

36 Kunnas (1957, 5) tarkoittaa etupäässä Krohnin myöhäisiä lauluja, mutta kuvaus sopii myös varhaisiin.

to, kirjekokoelma 207:4:36). Krohnin opintovuosinaan säveltämien vo-kaaliteosten tekstit ovatkin pääosin ”Suonion” eli hänen isänsä käsialaa. Ainoat poikkeukset tästä ovat vieraskieliset yksinlaulut *Das Ungewitter* (Adalbert de Chamisso) ja *Blomman* (Viktor Rydberg) sekä kuoroteokset *Kyrie eleison* (teksti liturginen), *Psalmi 1*, *Psalmi 103* ja *Psalmi 23* (tekstit Raamatusta). Krohnin ensimmäisistä kuoroteoksista *Hiljaa!* (1887; mieskuorolle ja baritonille) on sävelletty Julius Krohnin runoon hänen Emma-puolisonsa – siis Ilmari Krohnin äidin – muistolle. Ilmari Krohnin toinen isovelji Julius Berndt Krohn eli vain kaksivuotiaaksi, ja Julius Krohnin runo *Pikku Julius vainaa* on puolestaan epäilemättä osoitettu hänen muistolleen. Tähän runoon Ilmari Krohnin säveltämä samanniminen madrigaali (1889) taas lienee jäähyväisteos edellisenä vuonna kuolleelle Julius Krohnille.

Julius Krohnin tekstiin syntynyt *Koivu etelässä* (1888) sai toisen palkinnon Kansanvalistusseuran sävellyskilpailun naiskuorosarjassa 1890.³⁷ Sekakuorosarjaan Krohnin lähettämä psalmitieos – todennäköisesti *Psalmi 23* – sai teknisten ansioidensa ja ”arvokkaan hengellisen sävellyslaatusa” vuoksi kiitosmaininnan. Varsinaista palkintoa psalmille ei kuitenkaan jaettu, koska se oli liian vaativa ja sisälsi liian vähän vaihtelua.³⁸ Virret ja urut saivat myöhemmin Krohnin elämäntyössä keskeisen aseman, mutta Leipzigin-teoksista ne liittyvät vain neljään lyhyeen koraalialkusoittoon (1890), jotka hän laati Faltinin toimittamaan kokoelmajulkaisuun. (Kansanvalistusseuran toimikunnan ilmoitus Ilmari Krohnille 1890; Smeds & Mäkinen 1984, 133–134.)

Ensimmäisenä Krohnin sävellyksistä julkaistiin yksinlaulu *Paimenessa*, joka painettiin Martin Wegeliuksen 1887 uudistamaan *Det*

37 Osallistumaan Krohnia kehotti Kaarle-veli. Ilmari Krohn käytti kilpailussa nimi-merkkiä ”Hei illalla”. Asepalveluksen vuoksi hän ei päässyt vastaanottamaan palkintoaan. (Kaarle Krohn > Ilmari Krohn 8.7.1889, 24.10.1889 ja 18.6.1890, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, kirjekokoelma 207:4:59, 207:4:67 ja 207:4:75; Smeds & Mäkinen 1984, 133; Laitinen 2014, 28.)

38 Muiden muassa Väinö Pesola (1927, 232) kertoo epätarkasti Krohnin saaneen ensi palkinnon. Sävellyskilpailussa oli ylipäättään vähän tasokkaita osanottajia: mieskuoro- ja torvisoittokuntasarjassa palkinnot jätettiin jakamatta, ja sekä naiskuoro- että sekakuorosarjassa vain toinen palkinto jaettiin – jälkimmäisessä sarjassa Ludvig Kiljanderille, joka oli Krohnin entinen laulunopettaja. (Smeds ja Mäkinen 1984, 134; Laitinen 2014, 13.)

Sjungande Finland I -kokoelmaan kuten myös edellä mainittu *Serenad*, Sibeliuksen ensimmäinen painettu teos. Syksyllä 1887 *Varjokuvia lasten elämästä* -pianosarja ilmestyi irtoniteenä.³⁹ Krohnin vastaanotto oli vähintään yhtä positiivinen kuin muiden nuorten säveltäjien. Kun laulut *Iltaselle*, *Neidon rangaistus* ja *Blomman* sekä sovitus *Vanhan piian laulu* julkaistiin *Inhemska Toner* I -kokoelmassa joulukuussa 1888, *Uusi Suometar* totesi: ”Hra Ilmari Krohnilta löytyy kolme oivallisesti tehtyä ja laulamiselle sopivaa kappaletta, sekä eräs hauska erittäin karakteristää rikas suomalainen kansanlaulu.”⁴⁰ Ajan myötä useimmat säilyneet teokset painettiin alkuperäisessä tai uudistetussa asussa. Poikkeuksia ovat ainoa säilynyt orkesterisävellys *Myrsky*-alkusoitto, yksinlaulu *Sydämelle* sekä pianoteokset *Polonaise nuptiale* ja *Fuga*. (Anonyymi 1888b; 1888d.)

Krohnin opintovuosien teoksia ei tiedetä esitetyn paljoakaan. Hän oli itse sävellystensä tärkein soittaja, säestäjä ja johtaja, ja muillakin esittäjillä oli yleensä jokin kytkös häneen. Onkin normaalia, että nuoren säveltäjän teoksia esittää pääosin hänen oma lähipiirinsä, ellei kyseessä ole Sibeliuksen kaltainen menestyjä. Krohnin vaikutuspiiri Helsingissä oli heti vuodesta 1890 lähtien kunnioitettavan laaja, ja se kasvoi ajan myötä Tampereella vuodesta 1894 lähtien. Silti hän ei ilmeisesti ollut kiinnostunut opintovuosiensa teoksista enää 1890-luvun alkupuolen jälkeen. Tästä poikkeuksia ovat *Myrsky*-alkusoiton esitys Tampereella vuonna 1898, edellä mainitun *Sarabanden* julkaisu vuonna 1898 ja *Das Ungewitter* -yksinlaulun uudistustyö Waldemar von Baussnernin johdolla vuonna 1909.

Krohnin oppilaan Heikki Klemetin johtama Suomen Laulu esitti esimerkiksi *Hiljaa!*-mieskuorolaulua vuonna 1901 ja vielä kymmenvuotiskonsertissaan vuonna 1910. Myöhemmin hänen varhaisista teoksistaan jäi elämään eräitä hengellisiä kuorolauluja – laajimpana *Psalmi 23*. Äänitteillä on kuunneltavissa sen lisäksi vain yksinlaulu *Riennä*,

39 Julius Krohnin kuoltua Minna Krohn oudoksui Ilmari Krohnin musiikkiopintoja. Opus I:ksi numeroidun pianosarjan kustannussopimus rohkaisi häntä uskomaan tämän pyrki-
myksiin. (Hela 1927, 239.)

40 Sama kirjoittaja (Anonyymi 1888d) arvioi Merikannon, Theodor Sörensenin ja Rafael Laethénin lauluja pidättyneesti ja Karl Flodinin sävellyksiä suoraan kriittisesti. Krohnin lauluja kehuaan myös lähteessä Anonyymi 1888c.

aika!. Krohnin säilyneet yksinlaulut ja pianoteokset 1800-luvulta on äänitetty kokonaisuudessaan vuonna 2012, mutta äänitteet odottavat edelleen kustantajaansa.

Pohdinta

Vaikka Ilmari Krohn oli lähtöisin kosmopoliittisesta ja kulturellista säätyläisperheestä, siirtyminen 18-vuotiaana Helsingistä Leipzigiin oli varmasti hänen elämänsä suurimpia muutoksia. Tasokkaan ja perinteikkään konservatorion lisäksi koko suuri kulttuurikaupunki tarjosi hänelle ennennäkemättömiä mahdollisuuksia. Krohn pääsi kuulemaan paljon teoksia, joihin hän oli aiemmin tutustunut korkeintaan pianosovituksina; uudemmasta musiikista hän tutustui esimerkiksi Berlioziin, Lisztiin, Wagneriin ja Brahmsiin. Krohn vaikuttaa menestyneen opinnoissaan erinomaisesti. Vuosien varrella hänen eri alojensa painotukset ja suhteet muuttuivat, millä oli hänen kehitykselleen ja tulevalle uralleen suuri merkitys. Konserttitaiteilijaksi tähdänneestä 18-vuotiaasta tuli neljässä vuodessa pianisti, urkuri, musiikinjohtaja, pedagogi ja kirjoittaja, mutta ennen kaikkea säveltäjä. Sävellyksestä tuli hänen tärkein oppiaineensa lähes sattumalta – terveydellisistä syistä.

Krohnin Leipzigin-vuosien teoksissa näkyvät hänen myöhemmätkin tavaramerkkinsä eli runsas kromatiikka ja rikas polyfonia. Opintojen edetessä hänen tuotantonsa noudatti nuorelle säveltäjälle tyypillistä kehityskulkua pienistä laajempiin muotoihin ja esityskokoonpanoihin sekä yksinkertaisesta näyttävämpään tekniikkaan. Useimmat opintovuosien teokset on sittemmin unohdettu, mutta monet niistä toimivat tärkeinä etappeina nuoren säveltäjän uralla, ja eräitä niistä Krohn muisteli vielä ikämiehenäkin.

Vaikka eräät Krohnin opintovuosien vokaaliteoksista on sävelletty kirkollisiin teksteihin, kirkkomusiikki ei vielä ollut hänen erityisalansa säveltäjänä. Sen sijaan hänen tuotannossaan näkyy perheyhteyden merkitys: Krohn sävelsi ahkerasti isänsä, suomalaisuusaatteen esittäjän Julius Krohnin tekstejä. Tämän kuolema kesällä 1889 saattoi lisätä nuoren taiteilijan halua toimia urallaan suomalaisen kulttuurin hyväksi – siitäkin huolimatta, ettei taideala ollut varma toimeentulon

lähde. Juliuksen kuoltua Kaarle Krohn toimi veljensä tärkeimpänä neuvonantajana, ja hänkin kannusti tätä isän tekstien säveltämiseen.

Leipzigin-opinnot saivat jatkaa – ikävään päätökseensä asti – keskeytyksettä lähes neljä vuotta, mikä oli ennen kaikkea Richard Faltinin ansiota. Faltin vaikutti Krohnin saamaan rahoitukseen ja esti tätä keskeyttämästä opintojaan Helsingin lukkari–urkurikoulun työtarjoituksen vuoksi. Krohnilla oli myös onnea: jos hänet olisi arvottu sotaväkeen kolmeksi vuodeksi, Suomen kirkkomusiikin ja musiikkitieteen historia näyttäisi erilaiselta.

Krohnin systemaattinen luonne kenties sopi Leipzigin konservatorioon. Historiallisista syistä siellä vallitsi esteettinen konservatismi, ja hänen saamansa perusteellinen koulutus vaikuttaa sävellyksen osalta painottuneen teknisteoreettisiin taitoihin. Hän myös solmi ensimmäiset kontaktinsa akateemisen musiikintutkimuksen saralla ja osallistui musiikin historian ja estetiikan luennoille. Tästä kaikesta oli varmasti hyötyä hänen tulevalle tutkijanuralleen, jonka tärkeimpiä alueita oli estetiikan ja musiikinteorian välinen suhde. On kuitenkin todettava, etteivät Schreckiltä ja Papperitzilta opitut muoto- ja sat-sikäytännöt riittäneet Krohnille loppuiäksi: uransa myöhemmässä vaiheessa hänen täytyi itse opettaa itseään. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä hän loi oman musiikinteoreettisen järjestelmänsä, joka vaikutti häneen myös säveltäjänä. Vuosina 1911–1937 ilmestynyt viisi-osainen *Musiikin teorian oppiakso* onkin nimestään huolimatta sävellyksen oppikirjasarja. Oppilas oli tällöin jo kulkenut opettajiensa edelle.

Bibliografia

Arkistolähteet

Helsingin yliopiston arkisto

Krohn, Ilmari 1890. Ansio- ja teosluettelo. Keskushallinnon arkisto, saapuneet kirjeet 1890–1891, signum Eb 45, kirje 158/1890, liite.

– 1896a. Hakemus yliopiston musiikinopettajan virkaan 27.5.1896. Kanslerinviraston arkisto II, akti 9/1897, tunnus Fa 63.

– 1896b. Matka-apuraha-anomus sekä ansio- ja teosluettelo. Kanslerinviraston arkisto II, akti 9/1896, tunnus Fa 62.

– 1899. Dosentuurihakemus. Kanslerinviraston arkisto II, akti 10/1899, tunnus Fa 65.

- 1902. Matka-apuraha-anomus ja ansioluettelo. Kanslerinviraston arkisto II, akti 10/1902, tunnus Fa 68.
- 1903. Matka-apuraha-anomus ja ansioluettelo. Keskushallinnon arkisto, saapuneet kirjeet 1902-1903, signum Eb 51, kirje 125/1903.
- 1905. Matka-apuraha-anomus sekä ansio- ja teosluettelo. Kanslerinviraston arkisto II, akti 10/1905, tunnus Fa 71.

Hämeenlinnan maakunta-arkisto

Krohn, Ilmari 1910. Hakemus Sörnäisten suomalaisen seurakunnan urkurin virkaan. Porvoon hiippakunnan tuomiokapitulien arkisto, Papin- ja lukkarinvaaliasiakirjat 1911, I Ec:16.

Kansallisarkisto

Edla Hiiloksen arkisto

Faltin, Richard 1889. Ilmari Krohnia koskeva suositus, Senaatin talousosasto, anomusdiaari 1889: 423/101.

Krohn, Ilmari 1889. Stipendianomus Suomen senaatille. Senaatin talousosasto, anomusdiaari 1889: 423/101.

Päiväkäsyt 1887-1891. 21. reservikomppanian (Savonlinna) päiväkäsyt 1887-1891. 21. reservikomppania, M 212/4b.

Senaatin talousosaston pöytäkirja 25.5.1888. Senaatin talousosasto, pöytäkirjat v. 1888 (Ca:383).

Sibelius-perheen arkisto

Todistus 12.2.1888. Ilmari Krohnin Leipzigin konservatoriosta saama todistus. [Todistuksessa on päiväys 12.2.1888, mutta luonnoksen mukaan se on myönnetty 14.2.1888 (ks. Leipzigin konservatorion arkisto, lähde Todistusluonnos 13.2.1888).] Senaatin talousosasto, anomusdiaari 1889: 423/101.

Todistus 11.3.1889. Ilmari Krohnin Leipzigin konservatoriosta saama todistus. Senaatin talousosasto, anomusdiaari 1889: 423/101.

Todistus 4.12.1889. Ilmari Krohnin Leipzigin konservatoriosta saama todistus. Senaatin kirkollisasiaain toimituskunta, Ec:6.

Uudenmaan läänin kutsuntapiirin kutsuntaluettelo 1889. Uudenmaan läänin kutsuntapiiri, K-26/1.

Uudenmaan läänin kutsuntapiirin yleinen asevelvollisuusluettelo 1889. Uudenmaan läänin kutsuntapiiri, K-24/9.

Kansalliskirjasto

Anonyymi s. a. A. "Ilmari Krohn, sävellyksiä", konekirjoitettu Ilmari Krohnin teosluettelo. Ms. Mus. Krohn 1.

- s. a. B. "Sävellyksiä", konekirjoitettu Ilmari Krohnin teosluettelo. Ms. Mus. Krohn 1.

- s. a. C. "Ilmari Henrik Reinhold Krohn", konekirjoitettu Ilmari Krohnin ansio- ja teosluettelo. Ms. Mus. Krohn 1.

- s. a. D. "Sävellyksiä ja sovitelmia", konekirjoitettu Ilmari Krohnin teosluettelo. Ms. Mus. Krohn 1.

Merikanto, Oskar s. a. Käsikirjoitettu nuottivihko. Ms. Mus. Oskar Merikanto 8.

Leipzigin konservatorion arkisto

Opiskelijatietolomake 1886–1890. Ilmari Krohnin opiskelijatietolomake Leipzig konservatoriossa 1886–1890. A, I.2 (4531).

Sivorin todistusluonnos 18.4.1893. Emil Sivorin Leipzig konservatoriosta saaman todistuksen luonnos. Kopio Erkki Tuppuraisen yksityisarkistossa.

Todistusluonnos 13.2.1888. Ilmari Krohnin 14.2.1888 Leipzig konservatoriosta saaman todistuksen luonnos. [Luonnoksen mukaan todistus on myönnetty 14.2.1888, mutta itse todistuksessa on päiväys 12.2.1888 (ks. Kansallisarkisto, lähde Todistus 12.2.1888).] A, I.3 (4531).

Todistusluonnos 10.11.1888. Ilmari Krohnin 10.11.1888 Leipzig konservatoriosta saaman todistuksen luonnos. A, I.3 (4531).

Todistusluonnos 8.3.1889. Ilmari Krohnin 11.3.1889 Leipzig konservatoriosta saaman todistuksen luonnos. A, I.3 (4531).

Todistusluonnos 3.12.1889. Ilmari Krohnin 4.12.1889 Leipzig konservatoriosta saaman todistuksen luonnos. A, I.3 (4531).

Todistusluonnos 1.4.1890. Ilmari Krohnin 1.4.1890 Leipzig konservatoriosta saaman todistuksen luonnos. A, I.3 (4531).

Åbo Akademin kirjasto

Werner Söderströmin kirjekokoelma

Reino Kurki-Suonion yksityisarkisto

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto

Ilmari Krohnin arkisto. Kirjekokoelma 1137

Ilmari Krohnin arkisto. Kirjekokoelma 1139

Ilmari Krohnin yliopisto-opintokirja 1885–1892. Ilmari Krohnin arkisto, kotelo 1.

Kaarle Krohnin arkisto. Kirjekokoelma 207

Kansanvalistusseuran toimikunnan ilmoitus Ilmari Krohnille 1890. Ilmari Krohnin arkisto, kotelo 1.

Krohn, Ilmari 1909. Soitinnusopintoja koskeva opintokirja. Ilmari Krohnin arkisto, kotelo 2.

Papperitz, Robert 1890. Ilmari Krohnia koskeva suositus 25.5.1890, Ilmari Krohnin arkisto, kotelo 1.

Schreck, Gustav 1890. Ilmari Krohnia koskeva suositus 1.4.1890. Ilmari Krohnin arkisto, kotelo 1.

Tatu Vaaskiven arkisto. Kirjekokoelma 689

Sanoma- ja aikakauslehdet

Ahnger, Alexandra & Ilmari Krohn 1895. Konsertin, *Tampereen Uutiset* 19.4.1895.

Anonyymi 1888a. Musikern hr Ilmari Krohn, *Nya Pressen* 5.9.1888.

– 1888b. Inhemsk musiklitteratur, *Finland* 7.9.1888.

– 1888c. Musiknytt, *Finland* 5.12.1888.

– 1888d. Kirjallisuutta ja taidetta, *Uusi Suometar* 6.12.1888.

- 1888e. Helsingfors och inrikes, *Finland* 12.12.1888.
- 1888f. En finne erhållit stipendium å en utländsk läroanstalt, *Finland* 28.12.1888.
- 1889. Helsingin Wanhan kirkon urkunistin virkaa, *Uusi Suometar* 29.1.1889.
- 1890. Diverse nytt, *Finland* 11.4.1890.
- 1891. Helsingin Wanhan kirkon urkurin virka, *Suomalainen Wirallinen Lehti* 3.8.1891.
- 1893. Leipzigin Thomas-kirkon kanttoriksi, *Päivälehti* 1.3.1893.
- 1898. Om fru Maikki Järnefelts, *Östra Finland* 30.1.1898.
- Hela, Martti 1927. Ilmari Krohnin lapsuus- ja nuoruusvuosilta, *Suomen Musiikkilehti* 5(15):237-240.
- Ikonen, Lauri 1927. Prof. Ilmari Krohn 60-vuotias, *Suomen Musiikkilehti* 5(15):229-230.
- Jalas, Jussi 1967. Muistettua ja mietittyä Ilmari Krohnista, *Rondo* 5-6/1967:7-9.
- Krohn, Ilmari 1890. Konsertin, *Päivälehti* 24.4.1890.
- 1891a (nimim. Cis). Musiki-opiston ensimmäinen konsertti, *Uusi Suometar* 24.3.1891.
- 1891b (nimim. Cis). Viimeinen symfonia-konsertti, *Uusi Suometar* 24.4.1891.
- Kunnas, Jouko 1957. Ilmari Krohn 90-vuotias, *Kirkko ja Musiikki* 9-10:4-5.
- Krohn, Ilmari & Alexandra Ahnger 1891. Konsertin, *Hämäläinen* 2.5.1891.
- Kurki-Suonio, Emmi 1960. Tyttären entismuistoja rakkaasta isästään, *Kirkko ja musiikki* 4:7
- Kuusisto, Taneli 1937. Sananen Ilmari Krohnin yksinlauluista, *Musiikkitieto* 8:132.
- Merikanto, Oskar 1889. Musiikikirjeitä Leipzigitä, *Uusi Suometar* 21.4.1889.
- Pesola, Väinö 1927. Ilmari Krohn säveltäjänä, *Suomen Musiikkilehti* 5(15):232-233.

Matriikkelit, luettelot ja muut tiedonannot

Helsingin kaupunginorkesterin konsertit 1882-. Helsingin kaupunginorkesteri 2017. <http://www.hel2.fi/tietokeskus/data/helsinki/kulttuuri/Helsingin_kaupunginorkesterin_konsertit.xls> (25.6.2018)

Höppner, Nicole 2013. Sähköpostiviesti Leipzigin konservatorion kirjasto-arkistosta (LBA) Martti Laitiselle 4.11.2013; kirjoittajan hallussa.

Jach, Ingrid 2019. Suullinen tiedonanto Martti Laitiselle Leipzigin konservatorion arkistossa 11.10.2019.

KAUF 1887. *Kejsertliga Alexanders-Universitetet i Finland. Katalog för vårterminen 1887*, Helsingfors 1887.

KAUF 1888. *Kejsertliga Alexanders-Universitetet i Finland. Katalog för vårterminen 1888*, Helsingfors 1888.

KSAY 1886. *Keisarillinen Suomen Aleksanderin-Yliopisto. Luettelo syyslukukaudella v. 1886*, Helsinki 1886.

KSAY 1887. *Keisarillinen Suomen Aleksanderin-Yliopisto. Luettelo syyslukukaudella v. 1887*, Helsinki 1887.

KSAY 1888. *Keisarillinen Suomen Aleksanderin-Yliopisto. Luettelo syyslukukaudella v. 1888*, Helsinki 1888.

Personer. Hertonas gård. <<https://hertonasgard.fi/svenska/presentation/personer/>> (25.6.2018)

Prof. Dr. phil. Oscar Paul 2018. Professorkatalogen der Universität Leipzig, herausgegeben vom Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte, Historisches Seminar der Universität Leipzig. <https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Paul_937.pdf> (25.6.2018)

Ranta, Sulho 1965. "Ilmari Krohn", *Suomen säveltäjiä. Ensimmäinen osa. Erik Tulindbergistä Armas Launikseen*, toimittanut Einari Marvia, Porvoo: WSOY. 319–328.

Tuppurainen, Erkki 2013. Sähköpostiviesti Martti Laitiselle 3.10.2013; kirjoittajan hallussa.

– 2014. Sähköpostiviesti Martti Laitiselle 28.1.2014; kirjoittajan hallussa.

Whistling, Karl W. (toim.) 1883. *Statistik des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig 1843–1883*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Aikalaislähteet ja muistelmät

Krohn, Ilmari 1911–14. *Musiikin teorian oppijakso 1. Rytmioppi*, Porvoossa: Werner Söderström.

– 1916. *Musiikin teorian oppijakso 2. Säveloppi (melodiikka)*, Porvoo: WSOY.

– 1923. *Musiikin teorian oppijakso 3. Harmoniaoppi*, Porvoo: Werner Söderström.

– 1927. *Musiikin teorian oppijakso 4. Polyfoniaoppi*, Porvoossa: Werner Söderström.

– 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5. Muoto-oppi*, Porvoossa: Werner Söderström.

– 1945. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I*, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, Sarja B, 57, Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

– 1946. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius II*, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, Sarja B, 58, Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

– 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: Werner Söderström.

Krohn, Tiina 2004. *Krohn-suvun vaellustarina*, <<http://www.krohnfamily.org/historia.php?lang=0>> (25.6.2018)

Kurki-Suonio, Ilmari 2000. Ilmari Krohn – isoisä. *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*, Peter Peitsalo (toim.), Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 22, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 75–80.

Kurki-Suonio, Reino s. a. Koko suku: Abraham Krohnin jälkeläiset, <<http://www.krohnfamily.org/aboville.php?lang=0>> (25.6.2018)

Mickwitz, Harold von 1936. *The Memoirs of Harold von Mickwitz*, The Mickwitz Club of Dallas (toim.), Texas, Dallas: Dealey and Lowe.

Wegelius, Martin 1918. *Konstnärsbrev. Första samlingen*, Helsingfors: Söderström.

Tutkimuskirjallisuus

Anderson, Christopher 2003/2016. *Max Reger and Karl Straube. Perspectives on an Organ Performing Tradition*, London – New York: Routledge.

Apo, Satu 2001/2008. Krohn, Kaarle (1863–1933), *Kansallisbiografia*, Studia Biographica 4, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003513>> (25.6.2018)

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*, suom. Rauno Ekholm, Sibelius-Akatemian

julkaisuja I, Helsinki: Sibelius-Akatemia.

– 2003. *Jean Sibelius: Thematischer-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breitkopf & Härtel.

Goss, Glenda Dawn 2009. *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Gurlitt, Wilibald (toim.) 1959. *Riemann Musiklexikon: Personenteil A–K*, 2. uudistettu painos, B. Schott's Söhne: Mainz.

– (toim.) 1961. *Riemann Musiklexikon: Personenteil L–Z*, 2. uudistettu painos, B. Schott's Söhne: Mainz.

Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*, Helsinki: Otava.

Hempel, Gunter 1996a. "Musikleben der wachsenden Grossstadt (1848–1914)", *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (toim.), 2. uudistettu painos, Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter & Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler: 5:1066–1068 (pääartikkeli "Leipzig" palstoilla 1050–1075).

– 1996b. "Musikleben nach 1989", *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Herausgegeben von Ludwig Finscher (toim.), 2. uudistettu painos, Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter & Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler: 5:1071–1072 (pääartikkeli "Leipzig" palstoilla 1050–1075).

Hillila, Ruth-Ester & Barbara Blanchard Hong 1997. *Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland*, Westport: Greenwood Publishing Group.

Huttunen, Matti 2000. Ilmari Krohn musiikkitieteilijänä, *Krohn-symposium 1999. Kirkkomusiikin ja Kuopion osastojen yhteinen vuosikirja*, Peter Peitsalo (toim.), Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 22, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 13–24.

Keller, G. & Philip Kruseman 1932. *Geïllustreerd Muzieklexicon*. 's-Gravenhage: J. Philip Kruseman.

Laitinen, Kari & Arto Nokkala 2005. *Suomalainen asevelvollisuus: Historiaa, haasteita ja tulevaisuutta*, Puolustusministeriön julkaisuja 1/2005, Helsinki: Puolustusministeriö. <http://www.defmin.fi/files/336/2381_394_Laitinen-Nokkala.pdf> (25.6.2018)

Laitinen, Martti 2014. "Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti", musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta. <<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014061226432>> (25.6.2018)

Lappalainen, Seija 2001. Kajanus, Robert (1856–1933), *Kansallisbiografia*, Studia Biographica 4, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001433>> (25.6.2018)

Majamaa, Raija 1998/2014. Krohn, Julius (1835–1888), *Kansallisbiografia*, Studia Biographica 4, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-000496>> (25.6.2018)

Mantere, Markus 2012. 'Jeesus Kristus on suora tie': Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä, *Musiikki* 42(3–4):28–47.

Marvia, Einari 1986. Ylioppilaskunnan Soittajien vuosittaiset perinteet, *Ylioppilaskunnan Soittajat 1926–1986: 60-vuotisjuhlakirja*, Mika Ainola (toim.), Helsinki: Ylioppilaskunnan soittajat. 9–34.

Pajamo, Reijo & Erkki Tuppurainen 2004. *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*, Helsinki: WSOY.

- Reich, Nancy B. 1985/2001. *Clara Schumann – the Artist and the Woman*, uudistettu laitos, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Reittererová, Vlasta 2005. Sitt Hans (Hanuš), *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815-1950* 12, Peter Csendes, Helmuth Grössing & Elisabeth Lebensaft (toim.), Vienna: Verl. der Österr. Akad. der Wiss. 308–309.
- Riemann, Hugo 1909. *Musik-Lexicon*, 7. uudistettu painos, Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Sarjala, Jukka 1999/2016. Wegelius, Martin (1846–1906), *Kansallisbiografia*, Studia Biographica 4, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001447>> (25.6.2018)
- Sibelius, Jean 2005. *Dagbok 1909–1944*, Fabian Dahlström (toim.), Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Atlantis.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria – Jean Sibelius aikaisten silmin*, Helsinki: Otava.
- Smeds, Kerstin & Timo Mäkinen 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia*, Helsinki: Otava.
- Sovijärvi, Antti 1963. Ilmari Henrik Reinhold Krohn, *Sitzungsberichte der Finnischen Akademie der Wissenschaften 1962*, Emil Öhmann (toim.), Helsinki: Verlag der Finnischen Akademie der Wissenschaften.
- Stauffer, George B. 2001. "Leipzig", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, Stanley Sadie (toim.), 2. painos, London: Macmillan. 511–524.
- Talas, SuviSirku (toim.) 2001. *Sydämen aamu – Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen kihlausajan kirjeitä*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tawaststjerna, Erik 1965. *Jean Sibelius I*, suomentanut Tuomas Anhava, Helsinki: Otava.
- 1967. *Jean Sibelius II*, suomentanut Tuomas Anhava tekijän kanssa yhteistyössä, Helsinki: Otava.
- 1978. *Jean Sibelius IV*, suomentanut yhteistyössä Erkki Salmenhaaran kanssa, Helsinki: Otava.
- Takkula, Kaisa 2013. "Ilmari Krohnin laulusarjan *Lieder eines Wanderburschen* syntyvaiheet ja teosanalyysi", kirkkomusiikin alan maisterintutkinnon laaja kirjallinen työ, Helsinki: Sibelius-Akatemia. <<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2018050923762>> (25.6.2018)
- Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*, tohtorintutkinnon kirjallinen työ, Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 8, Kuopio: Sibelius-Akatemia.
- Walker, Alan, Maria Eckhardt & Rena Charnin Mueller 2001. Liszt, Franz, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>> (25.6.2018)
- Väisänen, Risto 2013. "Sibeliuksen reaktioista". Julkaisematon esitelmä. Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Sibelius-seminaari 2013–2014, Helsinki 10.12.2013.

Musiikin eettinen arvo Ilmari Krohnin ajattelussa

MARKUS MANTERE

Ilmari Krohn (1867–1960) on yli 150 vuotta syntymänsä jälkeenkin edelleen ajankohtainen keskustelun aihe suomalaisten hengentieteiden historiassa. Hän oli todellinen musiikin monitoimimies – säveltäjä, musiikinopettaja, muusikko, tutkija ja musiikkikriitikko. Näistä kaikkein eniten hänet muistetaan Suomen ensimmäisenä ammattimaisena musiikkitieteilijänä, joka reilu vuosisata sitten perusti tuon tieteenalan maahamme. Krohnin väitöskirja hengellisistä kansansävelmistä tarkastettiin Keisarillisessa Aleksanterin Yliopistossa 1899 (katso tästä yksityiskohdaisemmin Vainio 2010), ja seuraavana vuonna hänet nimitettiin musiikkitieteen dosentiksi. Tässä toimessa hän vähitellen vakiinnutti uuden tieteenalan yliopistoon. Vuonna 1918 Krohn nimitettiin ns. ”ylimääräiseksi professoriksi” yliopistoon, koska varsinaista musiikkitieteen tutkinto-ohjelmaa ei ollut vielä olemassa. Sellainen syntyi vuonna 1923, sivuaineena musiikkitiedettä oli ollut mahdollista opiskella jo vuodesta 1907 alkaen.

Muissa Suomen yliopistoissa ala vakiintui niin, että Åbo Akademiassa perustettiin lahjavarjoilla Musiikin ja kansanrunouden professuuri vuonna 1926. Tampereen yliopistossa perustettiin Kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin tutkimuksen professuuri vuonna 1965. Musiikkitieteen uusia professuureja perustettiin Turun yliopistoon vuonna 1966 ja Jyväskylän yliopistoon vuonna 1968, mutta alan opetusta ja tutkimusta toki oppiaineissa oli ennen professuurejakin. Järjestöelämässä Suomen musiikkitieteellinen seura perustettiin 1916 ensimmäisenä puheenjohtajanaan Krohn, tosin seura oli ehtinyt toimia jo vuodet 1911–1914 saksalaisen *Internationale Musikgesellschaftin* alajaostona. Suomalainen etnomusikologia syntyi aluksi yliopiston ulkopuolella kulttuurivasemmiston piirissä, joidenkin toimijoiden kohdalla jopa yliopistollisen musiikkitieteen ideologisena vastavoimana (ks. tästä Kurkela 2000).

Krohnin aktiivivuosina eurooppalainen musiikkitiede oli nuori ala. Oppihistoriallista perspektiiviä asiaan tuo esimerkiksi se, että vasta vuonna 1863, vain viisi vuotta ennen Krohnin syntymää, saksalainen musiikin-historioitsija Friedrich Chrysander (1826–1901) käytti ensimmäisenä sanaa ”Musikwissenschaft” esipuheessaan toimittamaansa ensimmäiseen musiikkitieteelliseen kausijulkaisuun *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Chrysanderin mielestä musiikin tutkimuksen, erityisesti musiikin historian, tuli olla samalla tavoin tieteellistä kuin olivat luonnontieteet samoihin aikoihin. Samanlainen ideaali näkyy Guido Adlerilla (1855–1941), böömiläis-itävaltalaisella musiikkitieteen pioneerilla, joka tunnetussa artikkelissaan ”Umfang, Methode und Ziel der *Musikwissenschaft*” (1885) määritteli musiikkitieteen silloisen alan, teoreettisen pohjan ja tutkimuskysymykset.

Adler jakaa musiikkitieteen kahteen osaan: historialliseen ja systemaattiseen. Adlerilla historiallinen musiikkitiede sisältää paleografian (musiikillisten käsikirjoitusten historiallisen tutkimuksen), musiikin tyylien ja rakenteiden historian sekä soitinten historian. Lisäksi historialliseen tutkimukseen kuuluu Adlerilla 1800-luvun tiedepositivismille ominainen musiikin historiallisten ”lakien” etsiminen niin taiteesta, oppihistoriasta kuin musiikin käytännöistäkin.¹

Systemaattinen musiikkitiede on Adlerin tiedekäsityksessä ydinasemassa. Siinä on kyse musiikin empiriasta: musiikkianalyysistä, musiikin pedagogiikasta ja didaktiikasta sekä musiikin estetiikasta. Kiinnostava on myös Adlerin luettelo musiikkitieteen aputieteistä: akustiikka, matematiikka, fysiologia, psykologia, logiikka, kielitiede, pedagogiikka ja estetiikka. (Mugglestone 1981, 15.)

Adlerin tiedekäsitys oli kaiken kaikkiaan positivistinen ja luonnontieteistä inspiroitunut.² Tämä on tietysti ymmärrettävää, koska 1800-luku

1 Myös ajan luonnontieteet olivat tärkeä opillinen konteksti 1800-luvun loppupuolen musiikkitieteelle. Benjamin Breuer (2011) on tarkastellut Adlerin tiedekäsityksen yhteyttä saksalaisen biologin Ernst Häckelin (1834–1919) ajatuksiin ja tutkimusmetodologiaan.

2 Ajatus historiallisesta aikakaudesta elävänä organismina, jolla on alku, kukoistus ja hiipumisvaihe, oli tyylihistoriassa varsin suosittu. Taidehistorioitsija Hippolyte Taine totesi vuonna 1864, että taiteen tyylejä tulisi tutkia samoin kuin botanisti tutkii kasveja, ja esimerkiksi taidehistorioitsijat Jacob Burckhardt ja Heinrich Wölfflin ottivat tämän maksimin varsin kirjaimellisesti. (Mugglestone 1981, 4–5.) Sama henki leimaa myös Adlerin mallia musiikkitieteestä.

oli nimenomaan luonnontieteiden edistyksen ja läpimurtojen vuosisata. Geologia ja biologia olivat globaalisti vertailevan tutkimusmetodin mallitieteitä, ja evolutionistinen ajattelu leimasi kaikkea tutkimusta. (Breuer 2011.) Fichteläinen ajatus historiallisista aikakausista kiteytyneenä johonkin tiettyyn ydinpiirteeseen, sekä toisaalta ympäröivän todellisuuden luokittelu, hierarkisointi ja luettelointi olivat molemmat tyypillisiä aikakauden tieteen piirteitä. Leopold von Ranken faktoihin ja arkistoempiriaan nojannut historiantutkimuksen malli heijastaa samaa tieteen ideaalia.

Vaikka eettiset kysymykset eivät oppihistoriallisesti Krohnin ajan musiikkitieteeseen kuulukaan, tässä artikkelissa tarkastelen nimenomaan etiikkaa ja eettisiä pohdintoja osana hänen musiikillista ajatteluaan. Aihepiiri on tullut itselleni ajankohtaiseksi vähitellen hänen työhönsä kohdistuneen tutkimuksellisen intressin myötä. Aikaisemmin olin tuntenut Krohnin työtä pintapuolisesti, lähinnä SKS:n *Suomen kansan sävelmät* -kokoelman sekä 5-osaisen *Musiikin teorian oppijakson* osalta. Krohnin työtä tunnetaan suomalaisessa tutkijayhteisössäkin varsin rajoittuneesti. Usein tuntuu siltä, että esimerkiksi Krohnin muoto-oppi on tullut tutuksi suurelle osalle oman tutkijasukupolveni suomalais-tiedeyhteisöä lähinnä irvailun ja sarkasmin kohteena – onhan sen vanhakantainen musiikkimuotojen terminologia (kiertiö, täysiö, jne.) kieltämättä nykykorvaan oudon kuuloista.

Ennen syvempää perehtymistä en itsekään tuntenut Krohnin työstä lainkaan sen muita puolia, esimerkiksi hänen uskonnollisen maailmankuvansa kiinteää yhteyttä hänen musiikilliseen hermeneutiikkaansa. Krohnin hermeneutiikka puolestaan johdatti luontevasti tarkasteluni tämän esseen aihepiiriin, sillä hermeneuttinen tulkinta, musiikin syvemmän merkityksen etsintä, liittyy Krohnin tutkijuudessa suoraan musiikin eettisiin ominaisuuksiin ja sen kykyyn viitata itsensä ulkopuolelle.

Krohn ei milloinkaan kannattanut musiikin absoluuttisuuden ideaalia, eikä ajatus musiikin ei-kielellisyydestä tai ”puhtaasta musiikillisuudesta” ollut hänelle tärkeä. Esimerkiksi *Sävelopissa* Krohn kirjoittaa siitä, kuinka ”musiikin esteettinen vaikutus [ei] ole mitään pelkkää satunnaista ’soivien muotojen leikkiä’, kuten on väitetty, vaan siinä ilmenevät ne olemuksen

pohjasuhteet, jotka vallitsevat kaikkea, mitä ihminen voi tajuta, tuntea tahi aavistaa.” (Krohn 1916, 59.) Krohnin kanta oli oikeastaan musiikin formalistiseen kantaan nähden täysin vastakkainen. Esimerkiksi Krohnin tunnetut tulkinnat Sibeliuksen sinfoniaista ohjelmamusiikkina todistavat siitä, että Krohn oli mitä suurimmassa määrin referentialisti³ mitä tulee musiikin merkitykseen: musiikin merkitys hänen ajattelussaan on siinä todellisuudessa mihin se viittaa, ei sävelissä itsessään.

Mitä sitten tarkoitan Krohnin musiikkiin liittyvällä etiikalla tässä yhteydessä? Etiikka on tietysti filosofian tutkimusala, ja sellaisena sen määrittely – tai olemassa olevien määritelmien tarkastelu – olisi oman artikkelinsa aihe, eikä siihen ole mahdollisuutta mennä tässä pidemmin. Pysyttelen sanan arkimerkityksessä, ja esimerkiksi Wikipedian mukaan etiikalla tarkoitetaan filosofian tutkimusalaa, ”joka tutkii moraalialia ja siihen liittyviä kysymyksiä kuten eettisen toiminnan periaatteita, oikeaa ja väärää, hyvää elämää, sekä arvojen ja eettisten väittämien luonnetta.” Juuri nämä ”oikean, väärän, ja hyvän elämän” pohdinnat resonoivat Krohnin musiikillisten pohdintojen kanssa vahvasti, vaikkakin heti on todettava, että hänen musiikillisessa ajattelussaan kyse ei kuitenkaan ole varsinaisesta eettisestä ”tutkimisesta” tai edes kestävän filosofisen systeemin rakentamisesta, vaan yksinkertaisesti hänen vankkumattomasta uskostaan musiikin yhteydestä moraalisiin ja samalla myös etiikkaa sivuaviin kysymyksiin.

Krohnin musiikillis-eettisen ajattelun tarkasteluani ohjaa kolme pääkysymystä:

- 1) Mikä on Krohnin ajattelussa musiikin tehtävä osana ihmiselämää?
- 2) Minkälainen vaikutus musiikilla on ympäröivään yhteiskuntaan sekä sen eettisiin ja moraalisiin arvoihin?
- 3) Mitä ovat ne musiikilliset keinovarot, joiden avulla musiikki voi välittää, torjua tai tukea eettisiä ja moraalisia ominaisuuksia?

Krohn ei koskaan kirjoittanut musiikin filosofiasta tai sen tutkimi-

3 Tässä yhteydessä on syytä tarkentaa, että referentiaalisuus ja ei-kielellisyys eivät välttämättä ole toisilleen vastakkaisia. Musiikki voi olla referentiaalista mutta sen merkitys ei kuitenkaan välttämättä ole kielellinen vaan vaikkapa ruumiillinen, affektiivinen, tai erilaisiin käytäntöihin liittyvä.

sen tietoteoriasta mitään laajempaa tekstiä, ja tämän vuoksi hänen ajatteluaan on koottava sirpaleista: lyhyemmistä teksteistä ja haastatteluista. Krohnin julkaisuista löytyy kuitenkin yksi kirjoitus, joka suoraan käsittelee musiikkia ja etiikkaa. Juuri tämä vähän tunnettu essee ”Missä määrin säveltaiteella voi olla eettillistä merkitystä?”, joka on julkaistu vuonna 1912 Kristillisen taideseuran *Kolmisointu*-lehdessä, on tässä artikkelissa tarkasteluni kohteena. Siinä Krohn käsittelee omista kirjoituksistaan laajimmin ja systemaattisimmin oman tutkijuutensa ja musiikin tulkintansa perusteita – kysymystä musiikin ja etiikan suhteesta, sekä sitä, millä musiikillisilla keinovaroilla musiikki voi merkityksellistyä eettisessä viitekehysessä.

Mitä musiikin ”eettinen merkitys” oli Krohnille?

Yhteen tekstiin keskittyvässä tarkastelussa on tietenkin omat rajoitteensa. Kuten kaikki tutkijat, myös Krohn muutti mieltään asioista vuosikymmenien mittaan; samoin hänen tutkimusintressinsä vaihtuivat selvästi. Krohn aloitti kansan- ja kirkkomusiikin tutkijana, Sibelius- ja Bruckner-hermeneutiikka tuli osaksi hänen tutkijuuttaan vasta hänen uransa loppupuolella. Tästä johtuen on syytä muistaa, että en pyri sanomaan Krohnin tutkijuudesta tältä osin mitään ”lopullista” tai kiteyttämään hänen eettistä ajatteluaan koko hänen pitkän uransa ajalta. Pikemminkin artikkelini on yksittäiseen tekstiin perustuva yritys tarkastella systemaattisesti Krohnin musiikintutkimuksen yhtä tärkeää osaa. Edellä luetteleman kysymykset toimivat tässä tarkastelussa tienavaajana.

Krohnin essee jakautuu kahteen osaan. Ensin Krohn toteaa selvittävänsä, ”mitä sävelillä voidaan ilmaista” ja tämän jälkeen kysymystä siitä, ”mikä eettinen merkitys saattaa olla säveltaiteen ilmauksilla” (1912, 73). Krohn aloittaa analyysinsä vertaamalla musiikin keinovaroja runouteen, maalaukseen ja kuvanveistoon, sekä rakennustaiteeseen. Näistä kaikki ovat kuvauksessaan musiikkia konkreettisempia – runoudessa toimitaan sanoilla, kuvataiteet puolestaan kuvaavat ”todellisuudesta tuttuja ilmiöitä”, ja rakennuksilla on jokin käyttötarkoitus. Musiikki puolestaan, Krohn jatkaa, ”soi korviimme ääni-ilmiöitä, jommoisia emme

milloinkaan ole havainneet todellisuudessa.” Musiikissa avautuu ”eteemme uusi maailma, jota emme ole muualla missään nähneet tai kuulleet, ja joka kuitenkin koskettaa olemuksemme herkimpiä säikeitä tuttavallisella ja sydämemme tarpeita vastaavalla lailla.” (Krohn 1912, 73–74.)

Musiikilla voi Krohnin mukaan myös joskus olla käytännöllinen tarkoitus – esimerkiksi tanssien, marssien, kansallishymnien, piiri- ja leikkilaulujen sekä virsien kohdalla. Tämä tarkoitus on kuitenkin liian ”ylimalkainen” tarjotakseen informaatiota esimerkiksi rakennustaiteen tapaan. Tässä kohtaa Krohn pysähtyy vertailemaan musiikin ja arkkitehtuurin ominaisuuksia ja tuo esiin historiallisesti tutun ajatuksen arkkitehtuurista ”jäätynäänä musiikkina”. Näissä kahdessa on kuitenkin erona se, että musiikki liikkuu, kun taas ”rakennustaide kiteytyy liikku-mattomaksi”. Tästä Krohn vetää sen johtopäätöksen, että rakennustaide ”ilmaisee sen, mikä musiikissa yleisesti on pysyväistä, pitkäaikaista, ijäisesti muuttumatonta”, kun taas musiikki ilmaisee sen, mikä elämässä ”yleisesti liikkuu, pyrkii, kehittyy, huippenee, ijäisestäikin yhä kasvaa ja puhkeaa”. Näin siis rakennustaide luo ”kodin, yhteiskunnan, valtion, uskonnon symbolit: asuinhuoneustot, kirkot ja muut julkiset rakennukset.” Musiikki puolestaan kykenee ilmaisemaan ”ihmissydänten tunteet kaikkine vaihteluineen, moninaisissa vivahteissansa, taisteluissaan läpi aikojen ja lopullisessa voitonriemussaan”. (Krohn 1912, 74–75.)

Kaikissa taiteissa on Krohnin mukaan ideaalisti ”tunnelmaa”⁴ – jos sitä ei taide kykene kokijassaan herättämään, on taidekokemus epäonnistunut eikä tarkoitettua taidevaikutusta tapahdu. Erona muihin taiteisiin musiikissa on kuitenkin se, että siinä ”tunne-elämä avautuu semmoisenaan, ilman kuvien ja käsitteiden välitystä.” Musiikki antaa Krohnin mukaan kuulijalleen tunteista ”pelkän ytimen yksipuolisuudessaan; mutta sen se antaa täytenä ja sekottumattomana”. (Krohn 1912, 75.)

Kuinka sitten on mahdollista, Krohn artikkelissaan kysyy, että sävelillä – jotka ovat pohjimmiltaan materiaa – voidaan ilmaista henki-

4 Krohnhan puhui hermeneuttisesti innoittuneiden Sibelius- ja Bruckner-analyysiensä yhteydessä musiikin ”tunnelmaisällöstä”, jonka saksankielinen vastine esimerkiksi hänen Sibelius-monografiassaan oli sana ”Stimmungsgehalt”.

siä tunteita? Tärkeä yhtäläisyys näiden välillä on siinä, että sävelet ja tunteet ovat kummatkin liikettä. Todistus tästä on esimerkiksi siinä, että puhutaan yleisesti ”mielenliikutuksesta” tai ”tunteitten kuohusta”; sävelet voivat näin hyvinkin suoraan heijastaa liikkeillään tunteitten liikehtimistä. Miten sitten sävelten kautta voivat heijastua *eri* tunteet – ilo, suru, kiihko, masennus, viha, rakkaus, ja niin edelleen? Tässä kohtaa musiikin yleiset ilmaisuun liittyvät keinovarot, kuten melodiikka, rytmiikka, soinnutus ja soitinnus, voivat antaa osviittaa siitä, mihin ilmaisulliseen päämäärään musiikki pyrkii.⁵ Täyttä objektiivisuutta musiikillinen ilmaisu ei kuitenkaan koskaan voi saavuttaa, vaan se vaatii aina tulkitsijaltaan musikaalisuutta, eli Krohnin sanoin ”musiikki-aistia”. (Krohn 1912, 76–77.)

Musiikki kykenee siis syvään tunteiden ilmaisuun, mutta yhdellä rajoituksella: se ei kykene ilmaisemaan tunteiden ulkonaisia aiheita, niiden alkuperää. Krohnin esimerkki on Albert Edelfeltin kuuluisa *Suru*-niminen maalaus, jossa taulun surevan pariskunnan surusta musiikki kykenee ilmaisemaan vain itse surun tunteen, ”sen haikeuden, yltymisen ja tyyntymisen”, mutta ei sen aiheuttanutta syytä tai muita yksityiskohtia. Vaikka tällainen tietysti antaa aiheen syyttää musiikin ilmaisullisia resursseja ”epämääräisyydestä”, on musiikin ilmaisu toisaalta täysin määrättyä ja yksityiskohtaista; kaikki tarkimmatkin vivahteet käyvät ilmi nimenomaan sävelten kautta. (Krohn 1912, 77.)

Tunteet heijastuvat musiikissa ikään kuin tavallisesta elämästä irrallaan, kokonaisina. Arkielämässä, päinvastoin kuin sävelteoksessa, tunteet keskeytyvät ja korvautuvat toisilla kaiken aikaa. Krohn erottaa kiinnostavasti kolme erilaista tunteen intensifikaatiota, joissa näin ei kuitenkaan käy. Ensinnäkin, tunteet voivat vallata mielen niin täydesti, että mitään muuta ei ”nähdä eikä kuulla”. Toiseksi, haaveilussa ihmi-

5 Tässä kohtaa tämän esseen vertaisarvioitsija esitti mielenkiintoisen ja osuvan kysymyksen: puhuuko Krohn esillä olevassa katkelmassa musiikillisista keinovaroista universaaleina vai kulttuurisesti määrittyneinä ilmiöinä? Ja edelleen: onko musikaalisuus, ”musiikki-aisti”, siis lähtökohtaisesti vain harvojen (länsimaisten?) kuulijoiden ulottuvilla (universalismi) vai kulttuurisesti määrittyvä ja opittavissa oleva kyky? Krohn ei missään varsinaisesti käsittele tätä kysymystä, mutta kallistuisin silti omissa käsityksessäni jälkimmäiseen vaihtoehtoon.

nen saattaa unohtaa ajan ja paikan, ja tunteilu on tässä tapauksessa ikään kuin valveilla uneksumista. Kolmanneksi, hilpeys voi olla niin vallitsevaa, että mitään asiasisältöä sille ei tarvita, vaan ”kaikki, mitä puhutaan [...] on pelkästensä yleisen hilpeän mielialan ilmausta”. Kiinnostavasti Krohn johtaa näistä kolmesta ”musiikin pää-luonne-tyypeistä” – intomielisestä, haaveellisesta ja leikillisestä – klassisen sinfoniamuodon osat: allegro (intomielinen), andante tai adagio (haaveellinen), scherzo (leikkisä) sekä päätöksenä kaikki nämä yhdistävä finaali. (Krohn 1912, 78–79.)

Entä sitten musiikin eettiset ominaisuudet? Vaikka, kuten jo aiemmin kävi ilmi, musiikki kykenee ilmaisemaan ”ihmissydänten tunteet kaikkine vaihteluineen, moninaisissa vivahteissansa, taisteluissaan läpi aikojen ja lopullisessa voitonriemussaan”, Krohnin ajattelussa kuitenkin kyse on siitä, että musiikki kykenee lähtökohtaisesti ilmaisemaan vain tunteiden intensiivisen ytimen, ikään kuin niiden dynaamisen ”liikesällön”. Miten etiikka liittyy tähän? Krohn toteaa, että ”koska sävelten ilmaukset rajoittuvat yksinomaan tunne-elämän alalle [...] tokko ne mitenkään voivat ulottua korkeimman tiedon ja ylevimmän tahdon, totuuden ja hyvyyden piiriin.” Tässä kohtaa Krohn kuitenkin tekee melko oudon epistemologisen johtopäätöksen toteamalla, että ”eihän totuus ole muuta kuin tietämisen sopusointua, eikä hyvyys muuta kuin tahtomisen sopusointua”. Tätä hän perustelee sillä, että jos ”ajatuksemme ovat sopusoinnussa siihen nähden, mikä on tiedollisen pyrkimyksemme oikea päämäärä, sikäli ne sisältävät totuutta.” Vastaavasti, jos ”tekomme sopeutuvat siihen, mikä on elämistemme tarkoitus, sikäli sisältyy niihin hyvyttä.” Kaikki sopusointuisuus on Krohnin mukaan kaunista, mikäli se voidaan saada havaittavaan muotoon. Etiikka ja estetiikka ovat Krohnilla näin pitkälti sama asia. Lopulta säveltaiteen ilmaisupiiriin voivat kuulua ”siveellistenkin elämänarvojen alat siinä määrässä, kuin niiden vaikutus ulottuu ihmisen tunteeseen.” Musiikki voi siis ikään kuin havainnollistaa hyvyyden ja totuuden ilmauksia. (Krohn 1912, 80.)

Krohnin mukaan musiikissa saa ilmauksensa ihmisen ”sisäisen elämän yleinen siveystaso, joka painaa leimansa tunne-elämän yleissävyyn ja senkautta myös kaikkiin sen ilmiöihin”. Sävelet siis ilmaisevat ”si-

veellisen elämänalan sisimmän ytimen”. Kunkin säveltäjän ”henkinen ominaislaatu” sekä aikakausien ”yleiset henkivirtaukset” ilmenevät musiikissa. Esimerkiksi 1400- ja 1500-lukujen polyfoninen kirkkomusiikki heijastaa Krohnin mukaan ”keskiaikaisen uskonnollisuuden salaperäisyyteen verhoutuvaa tunnelmallisuutta”. J. S. Bachin musiikki ilmaisee ”evangelisen kristillisyyden yksilöllistä, persoonallista syventymistä” kun taas Beethovenin teoksissa heijastuu ”jotakin vallankumousajan jättiläiskamppailusta” ja myös jotakin ”hereille päässeestä ijäisen kirkkauden kaipuusta”. 1700-luvun musiikki heijastaa Krohnin korvissa tuon ajan ”pintapuolista hienostelua” ja 1900-luvun musiikki puolestaan ”nautinnonhimoa”. Näin siis musiikin historia ”avaa miellemme aavistamaan sitä henkisen elämän kehityskulkua, joka piilee kaikkien ulkonaisten historiallisten ilmiöitten pohjalla”. (Krohn 1912, 81.)

Hyvän musiikin kristillisuus ja *Sittlichkeit*

Lopulta siis musiikki kykenee ilmaisemaan ”eetillistä sisällystä” ja tuottaa kuulijalleen ”tilaisuuden valita ja omaksua sitä, mikä on totta ja hyvää”. Musiikki havainnollistaa, mikä on totta ja hyvää, ja antaa näin mahdollisuuden mieltä näihin. Enempään siitä ei kuitenkaan ole. Musiikki ei voi vahvistaa ”siveellistä tarmoa”, eikä se kykene vahvistamaan kuin ”taistelutonta hyvettä” – hyvettä, jonka yksilö on joka tapauksessa valinnut toteuttaa. Musiikki ei Krohnin mukaan voi auttaa siirtymään pahasta hyvään tai valheesta totuuteen. ”Totuudessa vaeltavalle” se voi kuitenkin suoda ”säteitä siitä kirkkaudesta, joka on oleva hänen ohdakkeisen polkunsa määrä ja taistelujensa hedelmä.” Vastaavasti on myös olemassa ”siveellisesti ala-arvoista” ja ”valheelista” musiikkia, jolla voi olla kuulijalleen turmeleva vaikutus. Lopulta erottelukyky hyvän ja huonon musiikin välillä on Krohnin mukaan osa ihmisenä kehittymistä, jossa on kyse samasta ”valon ja pimeyden välisestä taistelusta” kuin muillakin elämänalueilla. (Krohn 1912, 81–83.)

Näyttää siis siltä, että musiikki voi Krohnin ajattelussa muuttaa ihmistä moraalisesti huonommaksi, mutta ei paremmaksi. Krohnilla musiikin tehtäväksi jää ideaalisti ikään kuin heijastaa harmoniaa ja sopusointua, mitä hyvä ja moraalinen elämä pohjimmiltaan hänen maa-

ilmankuvassaan on. Krohnin ajattelu ei toki muutenkaan tule lähellekään jälkimarxilaista taiteenfilosofiaa, eikä hän omien kirjoitustensa perusteella siihen ollut perehtynytäkään, mutta silti on erityisesti pantava merkille se, että Krohnin ajatus taiteen tehtävästä on esimerkiksi T. W. Adornon taidefilosofian täydellinen vastakohta. Siinä missä Adornon mukaan eettisen tehtävänsä tiedostava taide toimii yhteiskunnan omatuntona näyttämällä yhteiskunnalliset ristiriidat ja vääryydet itsessään (ks. tarkemmin Paddison 2005), Krohnilla taas taiteen ulkomaailman jäljittely on suoraa ja ikään kuin ”esimerkillistä” – taide antaa esimerkin siitä, mitä on harmonia, hyvyys ja kauneus, ja näin se voi kutsua kokijaansa kiinnittämään huomionsa ja arvostuksensa juuri näihin piirteisiin.

Vaikka en tässä artikkelissa pyrikään varsinaisesti arvioimaan Krohnin filosofista ajattelua kriittisesti, on silti todettava, että hänen musiikkifilosofiansa tässä kohtaa on enemmän läpeensä kristillisen maailmankuvan artikulointia kuin kovinkaan tiukasti koeteltua filosofiaa. Ajatus siitä, että musiikin olisi oltava ”harmonista” ja ”kaunista” ollakseen eettisesti sisällöllistä, ei kestä kriittisempää tarkastelua. Samoin Krohnin *Zeitgeist*-ajattelu – se, että ”aikakausien yleiset henkivirtaukset” (1912, 81) heijastuvat suoraan musiikissa – on liian yleistävää ja epämääräistä ollakseen oikeastaan lainkaan uskottavaa.

Krohnin argumentointia ”siveellisten elämänarvojen” puolesta onkin katsottava 1900-luvun alun säätyläisten valistusretoriikan kehyksessä. Snellmanilaisessa sivistyskäsityksessä keskeistä oli ajatus itsensä kehittämisestä koulutuksen ja kasvatuksen, *Bildungin*, keinoin. Kullakin eettisen vastuunsa kansakuntaa kohtaan kantavalla kansalaisella nähtiin olevan velvollisuus huolehtia omasta kasvuprosessistaan kohti inhimillisyyttä, joka nähtiin erottavana tekijänä ihmisen ja eläimen välillä. Näin tehtiin myös kunniaa ajatukselle ihmisestä Jumalan kuvana. (Rantala 2013, 72, 241.) Juha Siltala (1999, 279) on kirjoittanut säätyläistön ”siveellisyysdiskurssista”, jossa nimenomaan yksilön työpanos kansakunnan eteen nähtiin lopulta työksi ihmiskunnan hyväksi. Näin kansakunta oli Siltalan mukaan eräänlainen ”eettinen kypsytylaitos, jossa konkreettisten siteiden kautta kurkotettiin universaaleihin.” Taustalla tällaisessa ajattelussa oli G. W. F. Hegelin (1770–1831)

ajatus siveellisestä elämästä, *Sittlichkeitista*, hyvän elämän ja toimivan yhteiskuntajärjestyksen perustana. Harmoninen ja hyvä elämä tapahtuu Hegelillä sellaisen yhteiskunnan puitteissa, missä etiikkaa ja moraalia säätelevät ”hyvät käytännöt” ovat ikään kuin kiteytyneet tavoiksi, käsityksiksi ja toimintamalleiksi. Nämä sitten puolestaan voivat kiteytyä kulttuurisiksi artefakteiksi – kuten taideteoksiksi – ja tällä tavoin ihmiset voivat sitten tunnistaa itsensä ja ihanteensa taiteessa.

Sittlichkeit ei siis kapeassa merkityksessä viittaa sukupuoliseen siveyteen, vaan yhteiskunnalliseen järjestykseen, jota taiteen ja kulttuurin katsottiin hegeliläisittäin heijastavan ja jopa jossain määrin tuottavan. Snellmanin ajatus laaja-alaisesti sivistyneestä kansakunnasta oli alun perin Hegelin filosofiasta omaksuttu ja Suomen politiikkiin tarpeisiin adaptoitu. Tästä on kyse myös Krohnin painatuksessa musiikin eettisestä tehtävästä. Musiikilla on tässä kokonaisuudessa mahdollisuus ikään kuin aikaansaada jonkinlaista ”eettistä yhteyttä” ja vahvistaa kuulijoissaan hyvettä. Tästä näkökulmasta on helppo ymmärtää, miksi Krohnin tuomio esimerkiksi jazzia kohtaan 1930-luvulla oli niin ankara. Hän kuuli siinä vain irvokasta ja monotonista rytmiä ja räikeitä sointeja, jotka hänen ajattelussaan assosioituivat apokalyptisiin visioihin. Jazz oli Krohnin korvissa kertakaikkisen tuomittavaa, eikä sillä ollut mahdollisuuksia ylittää statustaan turmiollisena viihteenä. (Ks. Krohn 1931.)

Krohn ja Langer

Palaan vielä edellä tarkasteleman Krohnin esseen heijastamaan musiikin ontologiseen teoriaan. Kuten jo aiemmin totesin, Krohn (1912, 75) kertoo musiikin ilmaisevan ”ihmissydänten tunteet kaikkine vaihteiluineen, monissa vivahteissansa” ja näin tulee ilmaiseeksi ”sen, mikä kaikessa taiteessa on ytimenä”. Sävelet ja tunteet ovat Krohnin mukaan samanlaisia siinä, että ne molemmat ovat liikettä, ja näin musiikki ikään kuin jäljittelee tunteita abstrahoituna ja tosielämän pirstaloituneisuudestaan irrallaan. Vaikka taiteen kautta ei olekaan Krohnin mukaan mahdollista yltää varsinaiseen tietoon, on musiikin kyvyssä ekspressioon kuitenkin konkreettisena seurauksena se, että tietyt

musiikin luonnetyypit – ”intomielinen”, ”haaveellinen” ja ”leikillinen” – ovat musiikin historiassa löytäneet vastineensa klassisen sinfonian osien karaktääreinä.

Tämä Krohnin käsitys musiikin ilmaisevuudesta on erilaisine variantteineen ollut musiikin estetiikassa varsin yleinen. Esimerkiksi kuuluisan musiikkifilosofin Susanne K. Langerin (1895–1985) ajatus musiikin ekspressiivisyyden ”ulkoisesta ilmenemisestä” (ks. Packalén 2006, 60) perustuu siihen, että musiikissa voidaan nähdä samankaltaisia piirteitä kuin sen ulkopuolisissa ilmaisuissa ja nämä samankaltaiset piirteet kuullaan musiikin emotio-ominaisuuksina. Langerin mukaan kuulija kuulee musiikissa muotoja, joissa hän kuulee myös jonkin tunnistamansa tunteen ja näin kokee musiikin merkitykselliseksi ja tunnistamaansa tunnetta ilmaisevaksi. (Mts. 59.) ”Muodoilla” Langer ei kuitenkaan viitannut esimerkiksi sonaatti- tai rondo-muotoihin vaan pikemminkin kuulijan musiikin soiviin ominaisuuksiin perustuviin hahmoihin, jotka rakentavat kuulijan kognitiossa kokemuksen. Musiikin muodot ovat Langerilla näin ”niitä hahmoja, joita kuulemme musiikin prosessimaisessa kasvussa, jännitteisyydessä ja jännittyneisyyden muutoksissa” (mts. 53).

Langerille musiikkiteoksen perimmäinen merkitys on siinä, että se *muistuttaa* dynamiikaltaan ”orgaanista liikettä, illuusiota jakamattomasta kokonaisuudesta”. Hyvä esimerkki tästä on rytmi: kuten musiikissa, myös kaikessa elävässä on oma rytmensä. Näin musiikki on Langerin ajattelussa orgaanisen elämän soiva symboli, ja musiikin ekspressiivinen tehtävä on saada kuulija tietoiseksi tästä yhteydestä. (Langer 1953, 126.) Langer on yhtä aikaa ajattelussaan formalisti ja symbolisti: käsitellessään musiikin merkityksen ongelmaa, kysymystä siitä, miten musiikki merkitsee kuulijalleen mitään – hän yhtäältä kirjoittaa siitä, miten musiikkiteos on selvästikin rakenne, strukturi, mutta sellaisenaan se ei vielä merkitse mitään. Merkityksen tuo vasta musiikin dynaaminen aspekti – musiikki kykenee itsessään ikään kuin ilmaisemaan emootioiden morfologian, niiden sisimmän olemuksen (Langer 1954, 193).

Tämän kaltaisesta ajatuksesta näyttää kyse olevan myös Krohnin esseessä, yli kolme vuosikymmentä Langeria aikaisemmin. Krohnin

ajatus musiikin ohjelmallisuudesta on kuitenkin vieras Langerin käsitykselle siitä, mitä musiikillinen ilmaisu on. Kumpaakaan heistä ei voi täysin omaperäisiksi väittää ajatuksissaan, pikemminkin sekä Krohn että Langer ovat paljossa velkaa saksalaisen idealismin ajatukselle musiikista ”sanoinkuvaamattoman”, jopa metafyyssisen ilmaisijana. Olihan esimerkiksi romantikkojen suurena inspiraationa olleen Arthur Schopenhauerin (1788–1860) kanta musiikista tunnettu: musiikki ei muiden taiteiden tapaan vain jäljittele ulkopuolisen maailman objekteja – luontoa tai edes ihmisen psykologisia tiloja – vaan itse kaiken takana olevaa Tahtoa itsessään. Näin musiikki oli Schopenhauerille koko makrokosmoksen perimmäisen luonteen soiva symboli. Aivan näin suurella pensselillä eivät Krohn tai Langer maalaa, mutta kummallakin on tärkeänä ajatus musiikin ja emootioiden isomorfisuudesta – musiikki ikään kuin ilmaisee tunteen ytimen, sterniläisin termein vitaaliaffektin. Näin Langer kirjoittaa:

Se, että musiikilliset rakenteet muistuttavat loogisesti tiettyjä inhimillisen kokemuksen dynaamisia ominaisuuksia on perusteellisesti todistettu fakta. Jopa [Eduard] Hanslick myöntyi tähän, tosin mahdollisesti vähäisemmän tieteellisen tutkimuksen turvin kuin mitä nykyisillä teoreetikoilla on; tämä siksi, että se, mikä hänen aikanaan oli psykologinen oletus musiikillisen ymmärryksen luonteesta, on omana aikanamme tullut psykologiseksi opiksi, jota havainnollistavat musiikilliset esimerkit. (Langer 1954, 183; käännöns M. M.)⁶

Krohnan teoria musiikin ilmaisevuudesta ja ontologisesta sukulaisuudesta tunteiden kanssa liittyi myös hänen musiikin hermeneutiikkaansa, josta tähän alaluvun päätteeksi vielä muutama sana. Krohnan oli läpi koko musiikkitieteilijän uransa eetoseltaan hermeneutikko, mikä sitten alkoi näkyä laajempina tutkielminä hänen uransa loppupuolella. Jo nuo-

6 That musical structures logically resemble certain dynamic patterns of human experience is a well-established fact. Even Hanslick admitted as much, perhaps with less scientific backing than our modern theorists can claim; for what in his day was a psychological assumption for the sake of musical understanding, has become, in ours, a psychological doctrine aptly illustrated by musical examples.

rena musiikkikirjoittajana Krohn toki kuuli kansallisia merkityksiä esimerkiksi Sibeliuksen musiikissa – kuinka tämä on esimerkiksi musiikissaan tuonut ”kansansa taistelut” esiin (*Uusi Suometar* 24.3.1891) – mutta yksityiskohtaisemmin Krohnin hermeneutiikka alkaa näkyä 1940-luvun suurttöissä kuten kaksiosaisessa *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius* -teoksessa, jossa Krohn tulkitsee Sibeliuksen sinfonioiden ”tunnelmasisällön”, eli varsin yksityiskohtaisen ohjelman Sibeliuksen sinfoniolle. Sibeliuksen sinfoniat ovat Krohnin korvissa absoluuttista musiikkia, jonka sisältö on puhtaasti musiikillista. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin kirjoittaa tutkielmiansa tuloksia esittelevässä lehtiartikkelissa esimerkiksi toisen sinfonian hitaan osan yhdestä teemasta ilmaisemassa ”Herran puoleen kääntyvää vetoomusta kärsimästämmme väkivallasta” (Krohn 1950, 11). Viidennen sinfonian ”kelloaiheen” Krohn puolestaan kuulee mukailemassa ”suurien kirkkovenheitien soutajien jänteitä liikkeitä” (mts. 12). Musiikin absoluuttisuus ja ohjelmallisuus voivat olla yhtä aikaa olemassa siksi, koska suuri taiteilija, kuten Sibelius, ”voi usein olla profeetan kaltainen”, joka voi olla aavistamatta todellisten ajatustensa ”täyttymysten kaikinpuolista toteutumista”. Sibelius on Krohnin ajattelussa juuri sellainen musiikin profeetta, kuin kielillä puhuja, jonka sanojen ”selittäminen voidaan suoda toiselle – jos se suodaan” (mt).

Krohn jakoi Sibeliuksen sinfoniat kolmeen ryhmään niiden sisällön suhteen: Suomen esihistoriaa, ihmissielun syvyyksiä ja lopulta pohjolan luonnonkiertoa ilmaiseviin kokonaisuuksiin. Samanlainen kolmijako hänellä on esillä myös Anton Brucknerin sinfonioiden tulkinnassa. Ensimmäiset kolme sinfoniaa heijastavat Krohnin mukaan säveltäjän ”persoonallista kehityskulkua”, kolme seuraavaa puolestaan ”Luojan valtatekoja [...] ympäröivän luomakunnan, ihmiskunnan ja enkelten yhteisön kohtalojen vaiheissa”. Viimeiset kolme sinfoniaa heijastavat ”Vapahtajamme ajallista vaellusta Beetlehemistä Golgatan ristinvoittoon asti”. (Krohn 1958, 9.) Säveltäjän kahdeksanteen sinfoniaan Krohn tulkitsee varsin yksityiskohtaisen ohjelman, jossa ensimmäinen osa kuvaa ”Antikristuksen nousua valtaansa”, toinen osa taas ”hänen kannattajiensa huumautumista ja paatumista”, kolmas osa puolestaan ”Karitsan häitteen taivaallista kirkkautta” ja neljäs osa ”Antikristuksen tuhoutumista”. (Ks. yksityiskohtaisempi kuvaus Mantere 2012.)

Krohnin musiikkianalyysi on kiinnostava yhdistelmä formaalia analyysiä ja hermeneuttista tulkintaa. Kuka tahansa Krohnin analyyseihin tutustunut huomaa, että itse musiikillisen rakenteen hahmottaminen ei koskaan ole Krohnille analyysin pääasia, vaan musiikin muoto on ikään kuin musiikin sisällöllisen tapahtumisen ja dynamiikan kehys. Se, miten tämä teoreettisesti tapahtuu, on Krohnilla melko jäsentymätöntä, mutta kuten edellä toivoakseni on käynyt ilmi, hänen ajattelunsa on monessa kohdin varsin samankaltaista kuin hieman häntä myöhemmän Susanne Langerin ekspressiivinen representationalismi. Myös Ernst Kurthin (1886–1946) musiikin psykologiasta ja 1900-luvun alun *Gestalt*-ajattelusta vaikutteita saanut analyysi muistuttaa paljossa Krohnin musiikkianalyysiä. Aivan kuten Krohn kääntyi melko nopeasti uransa alussa pois päin Guido Adlerin luokittelevasta, luonnontieteitä jäljittelevästä tiedemallista, myös Kurth – Adlerin oppilas – etsi vaihtoehtoja tiukan tieteelliselle empiiriselle musiikkitieteelle. Siinä, missä Adlerin mallissa luokiteltiin, pilkottiin ja hierarkisoitiin musiikkia, Kurth luotti intuitioon, mentaaliin sisäisiin prosesseihin ja tulkintaan tutkimuksen kulmakivinä. (Tan 2013.) Näin oli selvästi myös Krohnilla – hän samaisi musiikin tutkimuksen kirjaimellisesti sen tulkintaan. Musiikki oli lähtökohtaisesti hänelle ”maailmallista”, eikä musiikintutkimukseen ollut Krohnilla pelkästään aikalaistensa von Hornbostelin ja muiden vertailevan musiikkitieteen pioneerien tapaan sävelsystemien tutkimusta. On kuitenkin syytä käyttää sanaa ”pelkästään”, sillä Krohnin tieteilijähabitukseseen kuului selvästi myös tuo systeeminrakentajan puoli, kuten vaikkapa hänen kirjoittamansa suuret opilliset monumentit kuten 5-osainen *Musiikin teorian oppijakso* todistavat.

Johtopäätöksiä

Krohnin ajattelun sidoksia musiikin ja etiikan välillä ei ole poikkeuksellinen. Olihan jo esimerkiksi Platonin *Valtiossa* esitetty musiikin ethos-oppi yksi varhainen esimerkki musiikin eettisistä kvaliteeteista. Tietyt musiikin ominaisuudet olivat Platonilla moraalisesti turmiollisia, ja näin musiikilla oli potentiaalisesti myös eettinen ulottuvuus. 1800-luvulla tuo musiikin eettinen puoli sai uusia ominaisuuksia. Ehkä tunne-

tuin on Eduard Hanslickin *Vom Musikalisch-Schönen* -teoksessa esitetty ajatus musiikin esteettisestä kontemplaatiosta ainoana musiikin arvolle sopivana kuuntelumoodina. Kaikenlainen kehollinen ja aistillinen nautinto oli Hanslickin ajattelussa liian pinnallista ja ohikiitävää, jotta sitä voisi pitää todelliseen musiikin ymmärrykseen johtavana.

Krohnilla musiikin ja etiikan suhde eroaa siinä, että Hanslickilla musiikin etiikka kytkeytyy kuuntelun aktiin kun taas Krohnilla etiikka, ”eetillisuus”, on musiikkiin sisäänkirjoitettua. Musiikki heijastaa Krohnin ajattelussa omaa aikaansa, ja siksi jazzin ”eläimellisyys”, ”mekaanisuus” ja monotonisuus kertovat hänelle myös omaa synkkää sanomaansa myös ympäröivästä ajasta. Epämoraalisuus, huonot elämäntavat ja kaupunkien vieraantunut hedonismi ovat Krohnille jazzin (epä)moraalista sisältöä. Myös musiikin rytmikkyys ja räikeä sointimaailma olivat Krohnin korvissa osa jazzin syntistä sisältöä.

Idealisti musiikki oli Krohnille henkistä, mutta ei kuitenkaan uskonto itsessään. Väitösvuonnaan 1899 Krohn kirjoitti Wagnerin musiikista moraalisesti epäilyttävänä, koska se ikään kuin huumasi kuulijansa ja rakensi ympärilleen kultin. Mainitussa esseekokoelmassaan *Sävelten alalta* (1899) hän arvostelee wagnerilaisuutta siitä, että se on ”innostuksessaan, suvaitsemattomuudessaan ja yksityisen ihmisen jumaloimisessa” uskonlahkojen kaltainen liike. Krohn jopa vihjaa, että kristinuskolle ”vastaisten voimien” on täytynyt keksiä ”uusia, nerokkaita taikajuomia, joilla omantunnon ahdistamat ihmiset voisivat jälleen huumautua” (Krohn 1899, 42). Krohnin kristillisessä maailmankuvassa mietityttivät Wagnerissa selvästikin tämän useat germaanista mytologiaa tihkuvat oopperat – esimerkiksi Ring-tetralogia – jotka hänen ajattelussaan assosioituivat jonkinlaiseen demonisuuteen. Toisaalta on syytä olettaa, että Wagnerin taidefilosofiset esseet sekä tietenkin hänen eniten kristillisiin teemoihin viittaava oopperansa *Parsifal* olivat tietenkin Krohnille tuttuja. Myöhemmin Krohn muutti mieltään Wagnerin musiikista.

Lopulta Krohnille musiikin eettinen arvo on siinä, että se heijastaa samaa kristillistä arvomaailmaa ja harmoniaa kuin mitä hän etsi muillakin elämänaloilla. Krohnin tieteenhistoriallisen kontekstin huomioiden on kiinnostavaa, että hänen ajattelunsa heijastaa hieman

samankaltaista ideaa musiikin ja emotioiden isomorfiasta kuin mitä edustaa esimerkiksi Krohnia seuraavan tieteilijäsukupolven Susanne Langer. Krohnin musiikinfilosofinen ajattelu on kuitenkin monessa kohtaa melko sirpaleista, eikä voi sanoa hänen rakentaneen kattavaa teoriaa musiikin ontologiasta missään kirjoituksessaan. Musiikin eettinen kontribuutio on Krohnille siinä, että se havainnollistaa soivassa muodossa ja symbolisesti asioita, jotka ovat tosia, kauniita ja hyviä, ja taiteena se kutsuu kuulijaansa pitämään, arvostamaan ja ymmärtämään omaa sisältöään. Tässä kohtaa musiikki paljastaa siis sekä heikkoutensa että vahvuutensa – se ei voi itsessään saada aikaan muutosta parempaan, mutta sen sijaan sillä on potentiaali vahvistaa jo olemassa olevaa hyvää. Musiikki kykenee, Krohnin sanoin, ”todistamaan totuudesta osoittamalla sen ulkopuolella olijalle, kuinka ihana totuus on.” Musiikki myös ”virkistää sitä, joka totuudessa vaeltaa, suomalla hänelle säteitä siitä kirkkaudesta, joka on oleva hänen ohdakkeisen polkunsa määrä ja hänen taistelujensa hedelmä”. Lopulta tälläkin elämänalueella musiikin ymmärrys liittyy samaan kristilliseen velvoitteeseen itsensä kehittämisestä, jotta ”voitaisiin tälläkin alalla ottaa osaa siihen suureen valon ja pimeyden väliseen taisteluun, jonka otteluihin olemme kukin osaltamme kutsutut”. (Krohn 1912, 82–83.)

Krohnin musiikintutkijuus ei omana aikanaan ollut mitään pieneen piiriin rajautunutta yksityisajattelua, vaan yliopistotutkimuksella oli suuri kansallinen merkitys. Myös musiikintutkimuksella, tunnettujen intellektuellien musiikkikirjoittelulla sekä tieteellä ylipäätään oli paitsi merkitystä kansallisena projektina, suomalaisen sivistysvaltion rakennustyönä (ks. Herlin 2000), mutta myös laajemmin eräänlaisen kansanvalistuksen ja yleisten moraalisten ja eettisten arvojen ylläpitäjänä. Olen edellä korostanut Krohnin kristilliseen ajatteluun nojautuvan musiikkiajattelun kiinteää yhteyttä siveellisyyteen ja kunnollisen elämän ideaaleihin. Kuten on jo käynyt ilmi, näillä on tärkeä osansa Snellmannin kansakuvassa ja siinä henkisten arvojen matriisissa, jonka sisällä kansakuntaa rakennettiin 1900-luvun vaihteen Suomessa. Tämä konteksti on Krohnin ajattelua arvioitaessa pidettävä mielessä, koska musiikista puhuminen ja kirjoittaminen kytkeytyi hänellä itselläänkin tavoitteiltaan, ideoiltaan ja arvoiltaan kiinteästi siihen.

Bibliografia

Sanomalehtiaineisto

Uusi Suometar 1891

Tutkimuskirjallisuus

Berezcky, János 2001. *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Breuer, Benjamin 2011. *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*, <<http://d-scholarship.pitt.edu/7236/1/Breuer2011.pdf>> Tarkistettu 18.4.2019.

Herlin, Ilkka 2000. Tiede ja kansallinen tiede 1800-luvun Suomessa, *Tieteessä tapahtuu* 18/6: 1–5.

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

Krohn, Ilmari 1912. Missä määrin säveltaiteella voi olla eettillistä merkitystä, *Kolmisointu*, Helsinki: Kristillinen taide seura.

Krohn, Ilmari 1931. Onko jazzilla taiteellista arvoa?, *Suomen Musiikkilehti* 9/2: 24.

Krohn, Ilmari 1945. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*, Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

Krohn, Ilmari 1950. Uskonnollisia aiheita Jean Sibeliuksen sinfonioissa, *Kirkkomusiikkilehti* 26/11–12: 11–12.

Krohn, Ilmari 1958. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa, *Kirkkomusiikkilehti* 35/3: 9–11.

Kurkela, Vesa 2000. Ilpo Saunio ja suomalainen etnomusikologia, Jarkko Niemi (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja* 12, : 7–21.

Langer, Susanne 1954 [1941]. *Philosophy in a New Key*, New York: The New American Library.

Langer, Susanne 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York: Charles Scribner's Sons.

Mantere, Markus 2012. "Jeesus Kristus on suora tie": kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä, *Musiikki* 42/3–4: 28–47.

Mantere, Markus 2015. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland, teoksessa Vesa Kurkela & Markus Mantere (toim.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, London: Ashgate. 57–68.

Mugglestone, Erica 1981. Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary, *Yearbook for Traditional Music* 13: 1–21.

Packalén, Elina 2006. Susanne K. Langer ja musiikin ekspressiivisyys, *Musiikki* 36/4: 41–64.

Paddison, Max 2005. *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Rantala, Heli 2013. *Sivistyksestä sivilisaatioon. Kulttuurikäsitys J.V. Snellmanin historiallisessa ajattelussa*, Turku: Turun yliopisto.

Siltala, Juha 1999. *Valkoisen äidin pojat. Siveellisyys ja sen varjot kansallisessa projektissa*, Helsinki: Otava.

Tan, Daphne 2013. *Ernst Kurth at the Boundary of Music Theory and Psychology*, Rochester, NY: University of Rochester.

Vainio, Matti 2010. Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet, *Musiikki* 40/3–4: 83–88.

Kansanmusiikki, runokieli ja iskuala: Ilmari Krohnin rytmiteorian alkuvaiheet

ERKKI PEKKILÄ

Ilmari Krohnin *Rytmioppi* (1911–1914) on suomalaisen musiikintutkimuksen merkkipaaluja. *Rytmioppi* oli teoreettisena pohjana koko krohnilaisen musiikinteorian myöhemmille osille. Krohnin *Säveloppi* ilmestyi 1916, *Harmoniaoppi* 1923, *Polyfoniaoppi* 1927 sekä *Muoto-oppi* 1937. Kirjasarjan tekemiseen meni neljännesvuosisata. *Rytmiopin* ilmestyessä Krohn oli 44-vuotias. Kirjasarjan viimeisen teoksen Krohn julkaisi 70-vuotiaana. Krohnin *Rytmioppi* on myös tärkeä siinä mielessä, että krohnilainen teoria oli Suomessa käytössä ainakin puoli vuosisataa, aina 1970-luvun alkuun saakka.

Rytmiopin perusidea oli alussa varsin yksinkertainen: kreikkalaiset runomitat siirretään musiikkiin ja annetaan runomitoille uudet nimet. *Rytmioppia* kirjoittaessaan Krohnilla ei ollut valmista käsi-kirjoitusta, joka olisi vähitellen julkaistu. Krohn kehitteli teoriaansa erilaisissa artikkeleissa ja vihkosissa. Niinpä alun suhteellisen yksinkertainen ja käytännönläheinen rytmioppi muuttui jokaisessa uudessa versiossa aina astetta monimutkaisemmaksi.

Krohnin työskentelytavalle oli ominaista, että hän ei pysähtynyt paikalleen tai palannut vanhaan vaan meni ajattelussaan koko ajan eteenpäin. Asiaan vaikutti myös tuon ajan kustannuspolitiikka. Suomen kansan sävelmiä tai Krohnin musiikinteoriaa ei julkaistu kirja kerrallaan vaan painoarkki tai kaksi kerrallaan. Julkaiseminen tapahtui siis pienissä osissa, ikään kuin jatkokertomuksena.

Kun Krohn alkoi kirjoittaa rytmioppiaan, hän pyrki vain saamaan valmiiksi kulloinkin painoon menevän osan. Kun hän aloitti yhtä osiota, hän ei tiennyt mitä jatkossa seuraa. Vaikka Krohnin

näkemys olisi työn aikana muuttunut, kirjan alkuosia ei voinut enää muutella koska ne oli jo painettu. Oli vain mentävä eteenpäin. *Rytmioppi*-kirjan julkaiseminenkaan ei ollut mikään päätepiste vaan alku omaperäiselle musiikinteorialle, jossa käytiin kirja kerrallaan läpi melodia, soinnut, moniäänisyys ja muoto.

Yritän nyt seuraavassa kuvata niitä vaiheita, jotka johtivat Krohnin alkuperäisen rytmiteorian muovautumiseen. Toisin kuin on ajateltu, useimmat Krohnin ajatukset eivät ole teorialähtöisiä vaan rytmiteorian kehittely pohjautuu empiiriseen materiaaliin, joita edustivat suomalaiset kansanlaulut.

Kansanlaulut lähtökohtana

Toisin kuin on kuviteltu, Krohn ei kopioinut rytmiteoriaansa ulkomaisista lähteistä vaan sen lähtökohdat ovat puhtaasti suomalaisia. Huomattava merkitys teorian kehittelyssä on ollut suomalaisella kansanmusiikilla, jonka parissa Krohn teoriaansa kehittäessään työskenteli.

Muistelmissaan Krohn (1951, 124–126) kuvailee, miten päätyi rytmii- ja iskualateoriaansa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralla oli tuhansia kansanlauluja arkistoissaan. Se halusi materiaalin julkaistuksi. Ilmari Krohn palkattiin vetämään projektia. Krohn halusi löytää systemaattisen tavan, jolla laulut voitaisiin luokitella. Hän ei ollut tyytyväinen olemassa oleviin tapoihin. Krohn päätti, että hänen piti luoda uusi ja itsenäinen metodi, joka oli suunniteltu suomalaisia kansansävelmiä varten.

Krohn totesi, että vallitseva musiikinteoria ei soveltunut yksiaänisten kansanlaulujen analyysiin. Krohn vakuuttui, että tarvittiin uusi teoria. Teorian piti käsitellä rytmiä ja melodiaa. Länsimainen rytmiteoria ei ollut kovin pitkälle kehitetty. Muinaisilla kreikkalaisilla taas oli kehittynyt teoria. Se käsitteli musiikkia, runoutta ja rytmiä. Siitä tuli pohja, jonka perusteella Krohn hahmotteli omaa metodologiaan.

Teorian pohjana olivat yksiaäniset kansanlaulut. Seuraavaksi Krohn laajensi teorian koskemaan myös taidemusiikkia. Muistelmissaan

Krohn (1951, 126) kertoo, miten alkoi testata teorioitaan opiskelijoilla, jotka seurasivat yliopistossa hänen kurssejaan. Krohn pisti opiskelijat analysoimaan Beethovenin pianosonaatteja, Bachin fuugia ja jopa Wagnerin *Lohengrinia*. Kun metodi tuntui toimivan, Krohn tuli vakuutuneeksi, että hänen menetelmäänsä saattoi käyttää myös taidemusiikin musiikin analysoimiseen.

Jälkikäteen on helppo huomata, että Krohnilla oli rytmiteoriaa kehittäessään jo parinkymmenen vuoden kokemus kansanmusiikin alalta. Hän oli kerännyt kansansävelmiä, sovittanut ja julkaissut niitä, toimittanut kansansävelmäkokoelmia ja jopa väitellyt tohtoriksi hengellisistä kansansävelmistä. Koska Krohnilla oli takanaan myös muusikon ja säveltäjän koulutus, teorian laajentaminen myös taidemusiikkia koskevaksi kävi häneltä luontevasti.

Evoluution tulos

Rytmiopin (1914) nidottu, yli neljäsataa sivua käsittävä teos antaa vaikutelman, että kyseessä olisi loppuun harkittu, yhtenäinen teoria. Näin ei kuitenkaan ole, vaan kirja on kokoelma teoreettisia ajatuksia, joita Krohn luonnosteli ja kehitteli lähes 10 vuoden ajan ennen lopullisen kirjan julkaisemista.

Krohnin rytmii- ja iskualateorian ensimmäinen versio ilmestyi jatkokertomuksena Krohnin (1906a) toimittamassa *Säveletär*-lehdessä. Tässä neliosaisessa artikkelisarjassaan Krohn hahmotteli rytmiooppinsa taustateoriaa, esitteli iskualan käsitteen ja iskualojen tyypit. Kehittelemiään ajatuksia Krohn (1907) hyödynsi heti lukkarri- ja urkurikouluja varten tekemässään oppikirjassa. Krohn jatkoi teoriasa kehittelyä artikkelissaan ”Suomalainen laulurunous” (1908), jossa hän paneutui runojalan käsitteeseen ja esitti taksonomian suomen kieleen sopivien runojalkojen musiikilliset vastineet, iskualatyypit.

Musiikin teorian rytmiiä koskeva oppijakso ilmestyi sekin jatkokertomuksena neljässä osassa. Ensimmäinen osa ilmestyi 1911, toinen osa 1913 ja kaksi viimeistä 1914. *Rytmiopin* kehittelyvaiheet näkyvät seuraavasta kaaviosta:

Vuosi	Julkaisu
1906	”Rytmi I”. <i>Säveletär</i> 1, 1906, s. 2–5.
1906	”Rytmi II”. <i>Säveletär</i> 2, 1906, s. 13–15.
1906	”Rytmi III”. <i>Säveletär</i> 4, 1906, s. 37–39; 49–50.
1906	”Rytmi IV”. <i>Säveletär</i> 6, 1906, s. 61–63.
1907	<i>Rytmioppijakso lukkari- ja urkurikouluja varten</i> , I osa.
1907	<i>Suomen kansan sävelmiä</i> , 2. jakso: <i>Laulusävelmiä</i> , vihkot 1–6.
1908	”Suomalainen laulurunous”. <i>Ylioppilaskunnan laulajain albumi</i> . Helsinki, 1908, s. 36–52.
1911	<i>Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi</i> .
1913	<i>Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi; II: tasajakoiset iskualat</i> .
1914	<i>Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi; III: Epätasaiset iskualat</i> . Porvoo: WSOY (1914a).
1914	<i>Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi; IV: Musiikin alkeismuodot</i> . Porvoo: WSOY (1914b).

Kuva 1. Rytmiopin kehitysvaiheet.

Ilmari Krohnin rytmioppi ei siis syntynyt kertaovalluksesta, vaan se on kehittynyt askel askeleelta. Matkan varrella teoriaan on tarttunut niin paljon uusia oivalluksia ja käännteitä, että lukijalla on eri kehitysversiota lukiessaan vaikeuksia seurata Krohnin vilkasta ajatuksenjuoksua, joka polveilee laidasta laitaan. Ehkä selkeimmän kuvan rytmiteoriasta saa ensimmäisistä *Säveletär*-lehden artikkeleista sekä ”Suomalainen laulurunous” -artikkelista. Tässä vaiheessa Krohnin ideat ovat vielä tuoreita ja hän jaksaa selittää ideansa kyllin tarkasti. *Rytmioppi*-kirjassa Krohn usein pelkästään toteaa asioita, jolloin lukijalle jää mysteeriksi, miten ajatukseen on päädytty. Asiat, jotka on perusteltu aiemmissa artikkeleissa, ovat Krohnille jo itsestäänselvyyksiä, ja hän kiittää ajatuksineen aina vain eteenpäin.

Klemetti aloitti selvitystyön

Krohn ei kehitellyt teorioitaan täysin yksin, vaan hänellä oli ympärillään joukko samoista asioista kiinnostuneita ystäviä ja kollegoja. Yksi näistä oli Heikki Klemetti, säveltäjä ja kuoronjohtaja. Vuonna 1903 Klemetti julkaisi artikkelin suomen kielestä, runomistasta ja suomenkielisten laulujen säveltämisestä Ylioppilaskunnan laulajien vuosikirjassa. Artikkelin käsitteli ongelmia, joita liittyi suomenkielisten runojen säveltämiseen. Ratkaisuksi Klemetti ehdotti kreikkalaisen runorytmiikan teoriaa. Jälkeenpäin näyttää vahvasti siltä, että Klemetin artikkeli oli lähtölaukauksena Krohnin omalle rytmiteorialle.

Klemetti (1903, 29) valitti kirjoituksessaan, että kuorot lauloivat ”iisänmaasta” (isänmaa), ”kootimaasta” (kotimaa) tai ”kaansanvalistuksesta” (kansanvalistus), siis vokaaleja venyttäen. Tämä oli Klemetin mielestä kielen räikkäämistä. Sanojen venyttely oli turhaa, ja suomen kieltä piti käsitellä sen oman rytmiikan mukaan.

Syylisiä olivat runoilijat. Klemetin (1903, 30) mielestä runojen sepittäjillä oli väärä käsitys kielen rakenteista. Siksi he kirjoittivat runoja, joita oli mahdoton säveltää. Runoista ei saanut parhaimmalla tahdollakaan sellaisia, että ne olisivat noudattaneet suomen kielen omaa rytmiä. Musiikki vaati runoilta symmetrisiä rakenteita, ja juuri tämä runoista puuttui. Kun säveltäjä yritti pukea runoja nuoteiksi, lopputuloksena oli litanian tapainen surkea sepustus.

Vikaa ei Klemetin (1903, 31) mielestä ollut vain runoilijoissa vaan myös säveltäjissä. Säveltäjän piti käsitellä kieltä luonnollisesti. Pitkät tavut oli pidettävä pitkinä, lyhyet lyhyinä. Jos runo oli säveltämisen kannalta huono, sitä pystyi parantelemaan musiikin keinoin eli kertamalla tekstiä. Pahin virhe runotekstin käsittelyssä oli, että musiikin rytmi valittiin samaksi kuin alkuperäisessä runossa eikä välitetty lainkaan, sopiko kielen rytmi yhteen musiikin rytmin kanssa vai ei.

Lopulta seurasi joukko neuvoja. Klemetin (1903, 30) mielestä runoilija ei saanut kirjoittaa runojaan pelkästään lausuttavaksi vaan runojen piti olla myös laulettavia. Säveltäjän taas tuli käsitellä kieltä luonnollisesti. Pitkät tavut oli pidettävä pitkinä, lyhyet lyhyinä.

Jos runo oli säveltämisen kannalta huono, runon puutteita oli silti mahdollista paikata musiikin keinoin, ”kiertää tekstiä”. Tämä vaati säveltäjältä kuitenkin aimo annoksen hyvää tahtoa. Puutteellisten runojen paikkailua musiikin keinoin Klemetti ei pitänyt mitenkään toivottavana. Ratkaisumalleja piti hakea muinaisten kreikkalaisten runoteorioista ja kreikkalaisen musiikin metriikasta.

Kreikkalaisilla oli runojalan käsite. Runojalkoja oli useita erilaisia, ja niiden suhde suomeen kieleen vaati Klemetin mukaan ”erityistä tutkimista”. Selvittämistä vailla oli, mitkä kreikan kielen pohjalta laaditut säännöt sopivat suomen kieleen. Oli ilmeistä, että jotkut kreikkalaisia runomittoja koskevat säännöt olivat tyypillisiä pelkästään kreikan kielelle eivätkä suoraan sovellettavissa.

Taustaksi voi sanoa, että Heikki Klemetti (1876–1953) oli tuohon aikaan Suomen merkittävin kuoronjohtaja. Klemetin huoli kumpusi kuorolaulun ongelmista. Ylioppilaat halusivat laulaa suomeksi. Säveltäjät olivat tottuneet säveltämään ruotsin- tai saksankielisiin teksteihin. Säveltämiseen kelvolliset suomenkieliset runot olivat vähissä. Yleensäkin suomen kielen käyttö taidemusiikissa oli niin uutta, että ei ollut vielä olemassa kunnollisia malleja. Tuossa vaiheessa suomen kieli oli jo lyönyt itsensä läpi, ja ongelma oli enemmän käytännöllinen kuin kielipoliittinen. Klemetti, joka oli myös lehtimies ja oikeakielisyyden vaalija, halusi että runotekstit ovat kunnollista suomea. Nyt hän kääntyi ongelmassa toisen pienen kansan, kreikkalaisten puoleen, ja haki sieltä apua. Toisaalta ongelma kosketi myös Krohnia, joka oli hänkin kiinnostunut samasta aihepiiristä. Klemetillä ja Krohnilla yhteisiä mielenkiinnon kohteita: kansansävelmät, virret, kuorolaulu, suomen kieli. Molemmilla oli yliopistokoulutus. Molemmat olivat säveltäjiä, kuoronjohtajia, kirjallisesti orientoituneita.

Sana ja sävel

Kun Klemetin artikkeli ilmestyi, Krohn oli toimittamassa suomalaisen kansanmusiikin teossarjaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura oli päättänyt, että suomalaisista kansansävelmistä täytyy tuottaa kokonaisjulkaisu. Krohn oli nimitetty toimittajaksi. Hänen toimitta-

manaan olivat tuohon mennessä hengelliset sävelmät ja tanssisävelmät. Tanssisävelmien luokittelua varten Krohn (1903) oli kehittänyt menetelmän, jossa sävelmät ryhmiteltiin säkeiden melodisten kadenssien mukaan. Järjestelmäänsä hän kutsui leksikografiseksi eli sanakirjalliseksi menetelmäksi.

Nyt Krohnilla oli tekeillä laulusävelmien kokoelma, ja hän joutui miettimään sanojen ja sävelten suhdetta. Hänen piti myös sovittaa sanat luontevasti melodiaan, ilman turhia venytyksiä. Yhteinen teoria runojen ja sävelmien käsittelemiseksi oli juuri se, mitä Krohn tarvitsi. Klemetin artikkeli ilmestyi siis Krohnin kannalta otolliseen aikaan.

Samoin kuin Krohnin muutkin julkaisut, *Suomen kansan sävelmiä* -kokoelman laulusävelmiä koskeva jakso ilmestyi pienissä osissa, painoarkki kerrallaan. Vuoteen 1906 mennessä, jolloin Krohn (1907b) julkaisi ensimmäiset artikkelit musiikin rytmistä, *Laulusävelmistä* olivat ilmestyneet seuraavat osat:

Vihko	Vuosi	Sivut	Sävelmät
1	1904	1-128	1-172
2	1905	129-256	173-319
3	1905	257-384	320-474
4	1906	385-512	475-618

Kuva 2. *Laulusävelmiä*-kokoelman ensimmäiset niteet (Krohn 1907b).

Krohn näyttää hahmotelleen rytmioopin ensimmäistä versiota samaan aikaan kun järjesti kansanlauluja painokuntoon. Sävelmiä järjestäessään hän joutui miettimään nuottiarvoja, sanojen ja sävelten suhdetta ja musiikin rakennetta. Materiaalina oli eri kerääjiltä peräisin olevia käsikirjoituksia. Nuotinnosten taso oli vaihteleva. Joissakin tapauksissa sanat ja melodia olivat eri paperilapuilla, koska yksi henkilö oli kirjoittanut muistiin sanat ja toinen melodian. Krohnin piti ensin saada sävelmät rytmisesti ja rakenteellisesti yhteismittaliksi. Sitten hänen piti sovittaa yhteen sanat ja sävel. Työskentely kansansävelmien parissa oli kaikesta päätellen hyvin hedelmällistä tulevaa rytmiteoriaa ajatellen.

Miten Krohn työskenteli ?

Vuonna 1906 perustettiin *Säveletär*-lehti, ja Krohn nimitettiin sen päätoimittajaksi. Lehti oli tarkoitettu muusikoille ja musiikin harrastajille, ja artikkeleiden kirjoitustyyli oli puolitieteellinen. Lehden ajatuksena oli painaa erilaisia tietopuolisia artikkeleita musiikista. Krohn oli päätöimittäjä, ja hän saattoi näin julkaista lehdessä mitä halusi. Krohn alkoi täyttää lehteään kirjoittamalla joka numeroon lyhyitä esseitä musiikin rytmistä. Hän oli erityisen kiinnostunut sanojen ja sävelten suhteesta. Krohn otti myös kantaa Klemetin esittämään ongelmaan, sanojen ja sävelten suhteeseen.

Ensimmäisessä kirjoittelussaan Krohn (1906a, 4) julisti, että suomenkieliset runoilijat kirjoittivat tekstejään ajattelematta runon säveltämistä. Tällaiset runot olivat ongelmallisia säveltäjän kannalta. Vain lyhyissä runoissa runon mitallinen rakenne saattoi sopia sävelten rytmiin. Pidemmät runot taas muuttuivat laulettuina yksitoikkoisiksi. Säveltäjä pystyi kyllä muuttamaan runojen rakennetta musiikillisilla keinoilla. Tämä kuitenkin rikkoi alkuperäisen runomitan. Päätelmänä oli, että runojen ja musiikin yhteys ei ollut niin täydellistä kuin se ehkä voisi olla.

Artikkelin jatko-osissa Krohn alkoi konkreettisesti työstää säännöstöä, jonka avulla runon ja sävelten rytmi saatiin tasapainoon keskenään. Esseet olivat Krohnin omakohtaista pohdiskelua, ja kukaan *Säveletär*-lehden lukijoista tuskin ymmärsi, mitä Krohn ajoi takaa. Kirjoitelmissa oli yksityiskohtaisia sääntöjä, jotka koskivat musiikin ja sanojen suhteita. Krohn perusteli väitteitään lyhyillä musiikkiesimerkeillä, mutta esimerkit eivät olleet artikkelien yhteydessä. Musiikkiesimerkit julkaistiin jälkikäteen luettelona erään *Säveletär*-lehden numerossa. Tuskin kukaan osasi hakea niitä sieltä, ja ilman lähdeviitteitä Krohnin artikkelisarja on täysin käsittämätön. Jälkikäteen on helppo nähdä, että artikkelisarja oli todellisuudessa Krohnin rytmioopin ensimmäinen versio.

Nykytekniikalla on helppoa hakea Krohnin musiikkiesimerkit ja liittää ne tekstin väliin. Krohnin ajatuksenjuoksua on myös helppo seurata, sillä hän perusteli aina väitteensä käyttämällä konkreettisia esimerkkejä. Vaikka Krohn oli tuossa vaiheessa vielä sivutoiminen yliopiston dosentti ja päätoiminen urkuri, hän oli pohjimmiltaan tiedemies, ja hän

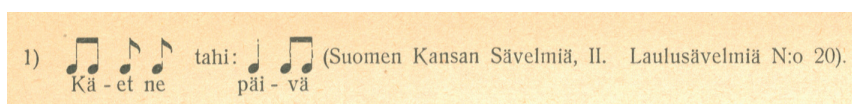
käytti koko ajan systemaattista lähdeviitetekniikkaa. Kun Krohn esitti jonkun musiikkia koskevan väitteen, hän liitti mukaan nuottiesimerkin ja lähdeviitteen, jossa ilmoitti, mistä oli sävelmäesimerkin lainannut.

Musiikkiesimerkit ovat peräisin kansansävelmäkokoelmasta, jota Krohn oli toimittamassa. Krohn käytti lähteenään kansanlaulukokoelman ensimmäistä, vuonna 1904 painettua vihkoa, joka oli tuossa vaiheessa jo tullut painosta. Vaikka vihossa oli 172 sävelmää, Krohn poimi esimerkinsä kirjan alkupuolelta. Suurin osa lähdeviitteinä käytetyistä sävelmistä on numeroista 2–68. Myöhäisin esimerkki on numero 128. Näiden lisäksi esimerkkeinä käytetään paria koraalisävelmää.

Krohnin teoretisointi etenee seuraavaan tapaan. Esimerkiksi artikkelisarjansa kolmannessa osassa Krohn esittää seuraavan säännön:

Silloin kun iskuala käsittää 4 aikayksikköä, tulee laulussa sen osaksi 1,2,3 tai 4 tavua. Enimmiten lauletaan joka tavulla yksi nuotti, joten sävellet ja sanat tulevat tarkalleen toisiansa vastaamaan. [...] Kansanlaulussa ne useimmiten esiintyvät joko iskullisella tavulla, milloin sitä seuraa kaksi iskutonta tavua, tahi iskuttomalla, milloin iskualaan sisältyy ainoastaan kaksi tavua, iskullinen ja iskuton. (Krohn 1906, 37.)

Väitettään Krohn perustelee kahdella nuottiesimerkillä.



Kuva 3. Krohnin (1906a, /49/ liite) esimerkki sanoituksen ja iskualan suhteesta.

Lähdeviitteen perusteella nuottiesimerkit on lainattu *Suomen kansan sävelmien* Laulusävelmiä-kokoelman toisesta osasta. Krohnin käyttämä sävelmää löytyy kyseisestä kokoelmasta. Paljastuu, että kyseessä on laulu ”Linnut ne laulaa”, jonka on muistiinpannut H. A. Reinholm.

Vastaavanlaisia sääntöjä on artikkelissa lukematon määrä, kaikki yhtä systemaattisesti kansanmusiikkiesimerkein perusteltuja. Kun Krohn esimerkiksi pohti tavujen ja sävelten ongelmaa, hän silmäili käsillä olevia *Suomen kansan sävelmiä* -kokoelman laulusävelmiä ja poimi esimerkinsä sieltä. Samalla kun hän toimitti ja järjesti sävelmiä, hän kiinnitti huomiota niiden rytmikkaan ja kehitteli havaintojensa poh-

20.²⁾
muistiinp. H. A. Reinholm.

Lin - nut ne lau - laa ja kä - - et ne kuk - kuu,
Pai - me - net - ki soit - taa; Pääs - tä, tyt - tö,
pai - men pois! Jo nyt päi - vä koit - taa!
Juva.

Kuva 4. Reinholmin "Linnut ne laulaa" *Laulusävelmät*-kokoelmassa (Krohn 1907b, 17).

jalta rytmin käyttöön liittyviä teorioita. Yleensäkin näyttää siltä, että Krohn poimi sävelmistä irrallisia kohtia, joiden perusteella loi sitten yleisen, asiaa koskevan säännön.

Näin ollen Krohnin rytmiteoria ei ole tutkijankammiossa syntynyt ajatusrakennelma, vaan se pohjautuu empiirisestä kansanmusiikki-materiaalista tehtyihin huomioihin. Spekulaatiivinen teoriasta tulee ehkä vasta siinä vaiheessa, kun Krohn yleistää kansanmusiikista tekemänsä huomiot koskemaan kaikkea musiikkia. Mutta kansanmusiikkia koskevana kuvauksena Krohnin huomiot ovat erinomaisia ja vankalla pohjalla.

Kansanlaulujen muotorakenne

Krohnilla (1906a, 14) oli artikkelissaan myös muotorakennetta koskevia päätelmiä, jotka hän myöhemmin *Rytmiopissaan* laajensi koskemaan kaikkea musiikkia. Yksi Krohnin iskualateoria kulmakiviä on väite, jonka mukaan sävelmillä on yleensä symmetrinen rakenne. Tämä rakenne perustuu kahdelle säkeelle, jotka muodostavat säeparin.

Ensimmäinen säe käsitti pääiskun ja sivuiskun. Sitä seurasi toinen säe, joka käsitti ”ali-iskun” ja jälleen ”sivu-iskun”. Säepari kerrattiin. Näin neljästä säkeestä tuli yksi säkeistö. Esimerkkinä Krohn käytti kansanlaulun ”Halpa ja arvoton” sanoja:

Säepari	⎧	Pi Si Ai Si
		Halpa ja arvoton olla mä saan,
⎩	Pi Si Ai Si	
	Kun armaani ei ole piirillä maan; <i>Lopuke.</i>	
Säepari	⎧	Pi Si Ai Si
		Ei ole kultaista kruunuakaan,
⎩	Pi Si Ai Si	
	Kuin muutamia laakeri- lehtiä vaan. <i>Lopuke.</i>	

Kuva 5. Krohnin (1906a, 14) esimerkki säeparista.

Laulu löytyy Krohnin julkaisemasta *Laulusävelmät*-kokoelmasta sen ensimmäisestä osasta. Laulun keräsi alun perin A. Vääänen.

25.¹⁾
muistiinp. A. Vääänen.

Hal - pa ja ar - vo - ton ol - - - la ma saan, Kun
ar - - maa - - ni ei o - - - le pii - - ril - - lä maan;
Ei o - - - le kul - tais - ta kruu - - nu - - a - kaan, Kuin
muu - ta - - mi - - a laa - ke - ri - - - leh - ti - - ä vaan.

Juva.

¹⁾ vrt. N:o 1.
vgl. N:o 1.

Kuva 6. Sävelmä ”Halpa ja arvoton” *Laulusävelmät*-kokoelmassa (Krohn 1907b, 20).

Vaikuttaa siltä, että Krohn loi muotorakennetta koskevan teorian-
sa nimenomaan kansanlaulujen sanojen tai runorakenteen pohjalta.
Myöhemmässä vaiheessa Krohn yleistä kansamusiikista löytämänsä
muotorakenteen koskemaan myös muuta musiikkia.

Reinholmin ”kansansävelmä”

On siis selvää, että Krohn kehitteli rytmiooppiaan kansansävelmien
pohjalta. Asia saa kuitenkin lisäväriä, kun pureudutaan tarkemmin
siihen, mitä Krohnin ”kansansävelmät” olivat. *Suomen kansan sä-
velmät* -kokoelmassa julkaistiin kaikki Suomalaisen Kirjallisuuden
Seuraan kertynyt materiaali. Osa sävelmistä oli uusista keräelmistä,
mutta mukana oli myös kaikki aiemmin julkaistu materiaali, joka
upotettiin ikään kuin uutena tekeillä olevaan kokoelmaan.

Aikaisemmin oli puhetta Henrik August Reinholmin (1819–1883)
keräämästä sävelmästä, jota Krohn käytti yhtenä lähteenään, kun
rakensi rytmii- ja säeteorioitaan. Krohnin käyttämä sävelmä oli alku-
jaan julkaistu kokoelmassa *Suomen kansan laulantoja*, jonka Reinholm
(1849b) julkaisi SKS:n kustantamana. Laulut oli sovitettu pianolle, ja
sovituksen oli laatinut Karl Collan.

Suomen kansan laulantoja oli merkittävä siinä mielessä, että se
oli ensimmäinen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksissa
julkaistu sävelmäkokoelma. Se sisälsi kaikkiaan viisikymmentä H.
A. Reinholm keräämää kansanlaulu- ja runosävelmää sekä laulujen
sanat. Reinholm itse kertoo kirjansa esipuheessa, miten keräsi kesä-
matkoillaan monta ”kaunista laulantoa”. Hän merkitsi ne muistiin ja
sai ne sovitetuksi ”erään soittoniekan avulla”. Sovittajan nimeä hän
ei mainitse. Reinholm (1899a, vi) toimitti keräelmän Suomalaisen
Kirjallisuuden Seuralle, jossa sävelmät joutuivat asiantuntijaraadin
arvioitaviksi. Seura päätti julkaista kokoelman mutta vasta korjaus-
ten jälkeen. Korjaus- ja sovitustyön teki Karl Collan.

Kansanmusiikintutkija A. O. Väisänen (1917, 12) arvioi aikanaan,
että Reinholmilla oli sävelmien keräämiseen ”enemmän kunnioitet-
tavaa harrastusta kuin kykyä”. Väisänen perehtyi aikanaan tarkasti
sen ajan kansanmusiikkikeräelmiin, ja hän tunsikin myös Reinholmin

alkuperäisnuotinnokset, jotka hänen mukaansa olivat varsin summittaisia.

Karl Collan, joka teki korjaustyön, oli säveltäjänä itseoppinut, kuten monet tuohon aikaan. Siviiliammatiltaan hän oli saksan kielen lehtori ja yliopiston kirjastonhoitaja. Collan on saanut kiitosta etenkin yksinlauluistaan. Niinpä on ilmeistä, että *Suomen kansan laulannot* ovat yhtä paljon Collanin kuin Reinholminkin käsialaa. Lisäväriä asiaan tuo, että Collan meni myöhemmin naimisiin Fredrik Paciuksen tyttären kanssa. Niinpä Tuppurainen (1988, 5) esimerkiksi arvelee, että Pacius olisi neuvonut tätä sävelmien sovitustyössä. Tämä pitääkin paikkansa, sillä esipuheessaan Reinholm (1849, vi) sanoo, että Herra Pacius ”alittiesti on neuvotellut monien näiden laulantoin sovituksissa”.

Tämä kaikki tekee suomalaisen kansan- ja taidemusiikin eron hyvin häilyväksi. Reinholmin sävelmät on siis kerätty kansalta, mutta ne on merkitty muistiin puutteellisesti. Niitä on ensin korjailnut tuntematon ”soittoniekka” ja sen jälkeen Karl Collan, joka teki pianosovitukset. Neuvoja hän sai Fredrik Paciukselta. Reinholmin-Collanin-Paciuksen sävelmät ovat siis kansanmusiikin ja taidemusiikin välimaastossa. Alun perin yksiaäniset sävelmät on sovitettu pianolle liittämällä niihin soinnutus ja puettu ne länsimaisen musiikin rakenteisiin.

Voisi sanoa, että 1800-luvulla ero kansanlaulujen ja itseoppineiden säveltäjien tekemien ”taidelaulujen” välillä oli melko häilyvä. Pianolle sovitetuista kansanlauluista on jokseenkin mahdoton sanoa, kuuluvatko ne taide- vai kansanmusiikkiin. Tästä näkökulmasta siinä, että Krohn kehitteli teoriaansa kansanlaulujen pohjalta, ei ole mitään kovin dramaattista. Huomion arvoista kuitenkin on, että taustamateriaali molemmissa tapauksissa oli suomalaista ja suomenkielistä.

Runoilijat ja musiikki

Krohn (1908) jatkoi teoriasa kehittelyä artikkelissaan, jonka hän kirjoitti *Ylioppilaskunnan Laulajien vuosikirjaan*. Artikkeliki käsitteli suomen kieltä, runomittaa ja suomenkielisten laulujen säveltämistä. Kirjoitus oli ikään kuin vastaus Klemetin artikkelille, joka oli julkaistu viittä vuotta aiemmin samassa vuosikirjassa.

”Suomalainen laulurunous” -artikkelissaan Krohn (1908, 36) lähti laajentamaan kansanmusiikin yhteydessä tekemiään huomioita taidemusiikin ja nimenomaan laulujen säveltämisen puolelle. Lähtökohtana oli ongelma, että suomalaiset säveltäjät ottivat säveltääkseen mieluummin ruotsin- kuin suomenkielisiä runoja. Yksinkertainen syy oli, että suomenkieliset runot olivat kielen ja runomitan ongelmien takia hankalampia säveltää. Säveltämistä hankaloittivat monitavuiset sanat ja sanakorko ensimmäisellä tavulla.

Suomen kieli ei Krohnin (1908, 36) mielestä ollut ”epämusikaalista”, säveltämiseen sopimatonta. Kielen käsittely vaati kuitenkin erilaista lähestymistapaa kuin germaanisissa kielissä, joissa sanat olivat lyhyitä. Oli siis rakennettava uusi pohja säveltämiselle ja suomenkieliselle runoudelle.

Monet säveltäjät tuohon aikaan olivat sitä mieltä, että säveltäjä sai käyttää rytmejä vapaasti ja alistaa sanat musiikin rytmikalle. Krohn (1908, 40) taas oli sitä mieltä, että säveltäjän tuli kunnioittaa sanoituksen runorytmiä eikä runomittaa saanut rikkoa. Yleensäkin runoilijoiden oli otettava paremmin huomioon myös musiikin tarpeet. Vastaavasti säveltäjien oli katsottava, että sanat ja melodia sopivat yhteen.

Krohn (1908, 36) päätteli, että nykyisiä runoja ei tarvinnut heittää romukoppaan. Nekin voitiin säveltää, kunhan vain keksittiin sopivat keinot. Runoilijoille piti neuvoa, miten he voivat välttyä pahimmilta kömmähdyksiltä. On siis rakennettava kokonaan uusi perustus runoilulle ja säveltämiselle. Krohn (1908, 37) lausui:

Täten ollaan siis kumminpuolin toistensa haussa; runoilijat pyrkivät mittoihin, jotka soveltuvat sävelissäkin eheinä kajahtamaan, ja säveltäjät kaipaavat omaan suomenkieleen juurtuvaa rytmillistä pohjaa säveltaiteensa kehittämiseksi uusiin elinvoimaisiin muotoihin.

Lopuksi Krohn (1908, 52) esitti toivomuksen, että runouden ja säveltaiteen harjoittajat ja harrastajat aloittaisivat yhteistyön suomalaisen laulurunouden kehittämiseksi. Pelkästään luettavaksi tarkoitettu runous sai kulkea omia latujaan.

Aitosuomalainen runorytmi

Krohnin ajattelulle antoi suuntaa K. V. Valve, joka oli *Säveletär*-lehdessä toimitussihteerinä. Kaarlo Väinö Valve (1885–1963), alkuperäiseltä nimeltään Tiitinen, oli monitaitoinen mies: musiikin sanoittaja, säveltäjä, kirjailija ja lehtimies. Hänet tunnetaan myös salanimellä V. Arti. Ilmari Krohnin rytmiteoriaa ajatellen tärkeä vaikuttaja on Valveen (1907) artikkeli ”Loppusoinnusta suomenkielessä”, jonka Krohn myös mainitsee lähdeluettelossaan.

Valve oli innokas suomen kielen puolestapuhuja. Hän vastusti loppusoinnusta runoutta, jota piti tuontitavarana. Loppusoinnut eivät olleet kotoperäisiä, vaan ne olivat germaanista lainaa. Loppusointu ei ollut kehittynyt vähitellen kielen mukana, vaan se on lainattu ulkopuolelta. Näin ollen loppusointujen käyttö oli suomen kielelle vieras piirre. Aitosuomalaista runoutta edusti kalevalamitta. (Nimim. ”V” 1907, 315.) Valve uskoi, että suomen kieli oli ylivertainen germaanisiin kieliin nähden. Vieraat kielet käyttivät loppusointua korvaamaan kielen rytmittömyyttä. Germaanisella kielellä kirjoitettu runo ei kuulostanut miltään ilman loppusointuja. (Nimim. ”V” 1907, 300.)

Loppusointu voitiin Suomen kielessä korvata muilla tehokeinoilla, sellaisilla kuin ”ääntiöiden ja kaksoisääntiöiden runsaus, puhtaus, täyteläisyys, vokaalisointu, suhuäänteettömyys, helposti käsiteltävä ja vaikuttava alkusointu” (nimim. ”V” 1907, 316). Mutta jos loppusointu kiellettiin, tilalle piti keksiä jotakin uutta. Tätä pohtiessaan Valve alkoi tutkia suomen kielen rytmisiä mahdollisuuksia, niitä kreikkalaisen runoteorian näkökulmasta. Tässä hän huomasi suomen kielen erikoispiirteiden eli sen, että ensimmäinen tavu on aina painollinen. Tästä hän sai ajatuksen, että on olemassa erikoinen suomalainen runomitta.

Esim. sana ”tuli” ei ollut puhdas trokee, vaikka siltä näytti. Ensimmäinen tavu oli nimittäin lyhyt ja korollinen. ”Se on omituinen suomalainen runojalka, jolle löytyy vastine vaan muinaiskreikkalaisessa runoudessa”, Valve päätteli. Sama koski sellaisia sanoja kuin ”tulee”, ”aromaa”, ”soutelee”, ”etäällä”, ”kohisevia” tai ”aurinko”. Jos näistä rakennettiin säkeitä ilman että ne pakotettiin trokeiksi ja jambeiksi, lopputuloksena oli säkeitä, joissa oli ”rytmiä ja eloa” (nimim. ”V” 1907, 315).

On mahdollista, että Krohn sai vahvistusta iskualateoriaansa juuri Valveen ”suomalaisesta runomitasta”, jossa sanan alussa oleva isku on aina korostein. Iskualateorian perusidea oli juuri vahvan ja heikon iskun välinen ero sekä ne laajemmat rakenteet, joita iskualojen yhdistelmistä syntyi. Myös säkeiden ensimmäisillä tavuilla oli korko. Tästä oli lyhyt matka Krohnin säeteoriaan, jossa kriteerinä käytettiin juuri painoa.

Tahtijalka ja iskuala

Krohn alkoi hioa iskualateoriaansa. Krohnin (1908, 37) mielestä tuon ajan musiikinteoria oli unohtanut runojalkojen olemassaolon. Tämä oli aiheuttanut sekavuutta sekä rytmi-, sävellys- että muoto-oppiin. Oli saatava yhdenmukaiset nimet ja merkintätavat käsitteille, joita runoudessa nimitetään runojalaksi ja säkeeksi. Rytmiteoriaansa lähtökohdaksi Krohn otti kreikkalaisen runojalkateorian. Siinä rytmin periaatteet oli esitetty selkeänä järjestelmänä.

Jo aiemmin Krohn (1908, 37) oli pannut merkille, että musiikissa oli säännöllistä vaihtelua korollisten ja korottomien sävelten välillä. Korolliset kohdat toistuvat säännöllisesti samanmittaisten jaksojen jälkeen. Nämä muodostivat aikayksikköjä. Runoudessa näitä yksiköitä kutsuttiin runojaloiksi. Termin ”runojalka” Krohn arveli juontuvan siitä, että muinaisina aikoina rytmiä oli pidetty jalkaa polkemalla. Niinpä Krohn (1908, 38) siirsi runojalan idean musiikkiin. Krohnin mielestä oli saatava yhdenmukaiset nimet ja merkintätavat käsitteille, joita runoudessa nimitettiin runojalaksi ja säkeeksi. Hän ehdotti nimitykseksi ”iskualaa” ja ”säettä”. Iskuala oli yhden iskun hallitsema ajanjakso. Tätä laajempi, yhden pääiskun hallitsema osa oli taas nimeltään säe, joka vastasi kreikkalaisen teorian runosäettä.

Kun piti keksiä runojalkaa vastaava musiikillinen termi, Krohn käytti alussa termiä ”tahtijalka”. Termi esiintyy Krohnin (1909) saksankielisessä esitelmässä muodossa ”Taktfuss”, ja se mainitaan myös Krohnin (1911, 20) *Rytmiopissa* suomenkielisessä muodossaan. Myöhemmin Krohn vaihtoi termin iskualaksi, joka on ehkä havainnollinen mutta unohtaa musiikillisen tahtijalan yhteyden laulun sanojen runomittaan, runojalkoihin.

Herää kysymys, miksi Krohn ei tyytynyt alkuperäiseen ”tahtijalkaan” vaan muutti sen ”iskualaksi”. Mahdollinen syy on, että tahtijalka oli johdettu suoraan ”runojalasta”, ja näin se oli sidoksissa sekä kreikkalaisen musiikin teoriaan että runoteoriaan. Iskuala oli taas kokonaan uusi termi, jonka lähtökohdat olivat musiikillisia. Termi kuvasi vahvan ja heikon iskun suhdetta, eikä termi ollut suoraan sidoksissa runokieleen. Näin sitä voitiin käyttää luontevasti myös soittinmusiikin kuvaamiseen. Mikä tärkeintä, iskuala oli Krohnin luoma itsenäinen termi, joka antoi hänelle mahdollisuuden tehdä termistä koko krohnilaisen musiikinteorian ydin.

Pitkät ja lyhyet tahtiviivat

Krohn (1908, 37–38) protestoi sitä, että nuottikirjoitukseen ei usein merkitty lainkaan säkeitä. Jotkut korolliset kohdat olivat toisia korkoja painavampia. Painavammat kohdat toistuivat samanmittaisten aikajaksojen jälkeen (tai joskus erimittaisten). Näistä syntyi rytmisiä ryhmiä, joita piti kutsua säkeiksi aivan kuin runoudessakin. Nuottikirjoitus ei myöskään merkinnyt johdonmukaisesti iskualoja. Yleensä tahtiviivojen välissä oli kaksi, kolme tai jopa neljä iskualaa. Tämä oli Krohnin mielestä väärin. Ihanteena oli, että yhdessä tahdissa olisi vain yksi iskuala. Tahtiviiva olisi näin ollen merkki siitä, että sen jälkeen alkaa uusi iskuala.

Krohn (1908, 38) katsoi, että tällainen epäjohdonmukaisuus on vahingollista. Esittäjä ei nähnyt säveltäjän tarkoittamaa rakennetta suoraan nuoteista, vaan hän joutui hakemaan sitä vaistonsa varassa. Joskus hän osui oikeaan, joskus taas ei. Iskualojen ja säkeiden piti myös näkyä selvästi nuotinnoksessa. Sävelmän nuotinnoksen piti siis olla eräänlainen analyysi sävelmän iskualasta.

Taustalla oli äärimmäinen systemaattisuuden vaatimus, mikä kuvastaa Krohnin luonteenlaatua. Ilmari Krohnin pojan Felix Krohnin (1957, 28) mukaan hänen isänsä laski marjassa ollessaan jokaisen marjan. Perusteluna oli, että näin hän sai objektiivisen tiedon siitä, mikä oli hyvä marjapaikka. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että Krohn ei hyväksynyt sävelmän nuotinnoksessa minkäänlaisia epätarkkuutta tai tulkinnanvaraisuutta.

Iskualan merkinnäksi Krohn (1908, 38) ehdotti lyhyitä tahtiviivoja, nämä kullekin viivastolle erikseen. Säettä varten hän ehdotti merkinnäksi pitkiä tahtiviivoja, jotka merkittiin kahden tai useamman nuottiviivaston yli. Kunkin säkeen alussa piti numeron avulla osoittaa, montako iskualaa säkeessä oli. Tahtimerkki sävellyksen alussa osoitti iskualan tyyppiä, ei säkeen.

Krohn 1908, 38

Sitäpaitsi olisi kunkin säkeen alussa *numerolla* osoitettava, kuinka monta iskualaa säkeeseen kulloinkin kuuluu. *Tahtimerkki* sävellyksen alussa osoittaisi *iskualan* laatua, ei säkeen, esim.

Kuva 7. Krohn (1908, 38) ja iskualan merkitseminen numerolla.

Soitettaessa tai orkesteria johdettaessa ei laskettu joka tahdissa esim. kolmeen (valssi) tai neljään (4/4). Sen sijaan laskettiin iskualoja. Kun yksi tahti vastasi yhtä iskualaa, tahdin laskeminen harveni, ja laskemisesta tuli tyynempää ja eheämpää. Tämä vaikutti laulajiin ja soittajiin, ja esityksistä tuli Krohnin (1908, 39) mielestä eläviä ja helpotajuisia.

Krohnin näkökulman ymmärtää, kun tietää, että hänellä oli paljon kokemusta työskentelystä harrastelijoiden parissa. Hän oli opettanut koulussa, johtanut harrastelijakuoroja ja kouluttanut tuon ajan itseopineita kanttori-urkureita. Monilla musiikin harrastajilla oli tuohon aikaan vain kalpea aavistus musiikin teoriasta ja rytmistä. On ilmeistä, että iskualateoria helpotti rytmien oppimista, etenkin kun sen taustalla oli ajatus runon poljennasta. Tähän liittyy sekin, että Krohn eräässä vaiheessa kehitti menetelmänsä jatkoksi erilaisia marssiharjoituksia, joilla rytmejä opeteltiin.

Kotimainen runojalka

Kun Krohn oli siirtänyt runoteoriasta musiikkiin runojalan ja säkeen, hänen piti päästä teoriassaan eteenpäin, jotta säveltäjälle tarjottava raaka-aine ei jäisi liian suppeaksi. Tässä häntä auttoi Onni Helkiö (1874–1961), joka oli lehtori ja säveltäjä ja kiinnostunut myös runokielen ongelmista. Helkiö kirjoitti *Aika*-lehteen artikkelin, jossa kantoi huolta suomalaisesta runoudesta.

Helkiön (1908, 99) mielestä ongelmana oli, että runoja kirjoitettaessa käytettiin vierasperäisiä runojalkoja. Näitä vieraiden kielten tavallisia runojalkoja oli pidetty Suomessa ainoina mahdollisina. Vasta viime aikoina oli alettu vaatia, että runomitan käsittelyssä tuli vapautua vieraista kahleista. Yksi asiasta huomautellut oli Väinö Valve. Helkiön mielestä piti luoda runoteoria, joka oli oman kielemme mukainen.

Siksi Helkiö (1908, 99) ryhtyi erittelemään, mitä runojalkoja suomen kielessä oli luonnostaan käytössä ja mitkä olivat tyypillisiä suomen kielelle. Ensimmäinen huomio koski kreikkalaisen runo-opin nousevia ja laskevia runojalkoja. Laskevassa runojalassa painollinen tavu edelsi aina painotonta. Laskevia runojalkoja olivat daktyyli ja trokee. Daktyyliksi (pitkä-lyhyt-lyhyt) luokiteltavia sanoja olivat esimerkiksi ”pai-na-va” tai ”lois-to-kas”. Trokeisiin (pitkä-lyhyt) kuuluvia sanoja olivat esimerkiksi ”lei-vo” tai ”niit-ty”.

Suomen kielessä useimmat sanat olivat koroltaan laskevia eli alenevia. Pääkorko oli aina ensimmäisellä tavulla. Nousevassa runojalassa painoton tavu edelsi painollista. Nousevia runojalkoja olivat esimerkiksi jambi ja anapesti. Jambiksi (lyhyt-pitkä) voitiin luokitella esimerkiksi sanat ”O-hoi” tai ”a-haa”, Anapesteja (lyhyt-lyhyt-pitkä) olivat esimerkiksi ”e-lä-köön” tai ”jopa vain”. Näissä kaikissa paino oli jälkimmäisellä tavulla.

Helkiö (1908, 99–100) huomautti, että suomen kielessä paino oli käytännöllisesti katsoen aina sanan ensimmäisellä tavulla, mikä käytännössä sulki pois nousevat runojalat. Lähtökohdana oli ajatus, että suomen kielessä oli vain laskevia runojalkoja. Edellisen pohjalta hän päätteli, että runojalkojen luettelosta voi jättää pois kaikki nousevat runojalat, koska ne eivät kuuluneet suomen kieleen. Sen jälkeen

Helkiö laati luettelon eri runojaloista perustuen runojalan tavulukuun. Yksitavuiset hän jätti pois, koska sellaisia sanoja oli suomen kielessä vähän. Luettelonsa Helkiö laati kaksitavuisen (trokee), kolmitavuisen (daktyyli) ja nelitavuisen (peoni) runojalkojen mukaan. Esimerkiksi kolmitavuiset daktyylit Helkiö listasi seuraavasti:

Runojalkamme.

Kolmitavujalat eli daktyylit:

Ensimmäinen daktyyli	—	∪ ∪	: päivänä.
Toinen	”	— ∪ —	: päiväkään.
Kolmas	”	— — ∪	: päivääni.
Neljäs	”	— — —	: päivääkään.
Viides	”	∪ ∪ ∪	: sanana.
Kuudes	”	∪ ∪ —	: sanakaan.
Seitsemäs	”	∪ — ∪	: sanaani.
Kahdeksas	”	∪ — —	: sanaakaan.

Kuva 8. Helkiön (1908, 101) esimerkki kolmitavuisista daktyyleistä.

Tarkoituksena oli edistää suomenkielistä runoutta ja kohottaa sen tasoa. Helkiö halusi luoda uuden runo-opin, jonka pohjana oli kreikkalainen runoteoria mutta josta valikoitiin suomen kieleen sopivat osiot. Kun soveltuvat runojalat oli poimittu, piti vielä systemaattisesti testata suomen kielen sanojen avulla, millaiset yhdistelmät ovat luontevia. Seuraavaksi piti vielä laatia esitys, jossa selitettäisiin, miten näitä runomittoja tuli käyttää.

Helkiö ei tähän enää ryhtynyt mutta työtä jatkoi myöhemmin Kaarlo Väinö Valve, joka julkaisi V. Artin (1932) nimellä kirjan *Runoanalyysi ja runotekniikka*. Valve, alias Arti, kehitti runoteoriaansa Krohnin oppien mukaan. Kirjansa esipuheessa Arti (1932, 9–10) ihasteli Krohnin ”yksityiskohtaisia rytmillisiä ja rakenteellisia analyysimenetelmiä, jotka voi siirtää runoudenkin alalle”. Arti korosti sitä, että musiikissa ja runoudessa vallitsivat samat rytmiset peruslait, jotka koskivat runojalkojen rakennetta, tahtijakoa ja musiikillista ilmettä. Arti suomensi iskelmä- ja viihdesävelmiä. Väitetään, että monet iskelmänikkarit kuten Toivo Kärki, Reino Helismaa, Juha Vainio tai Vexi Salmi olisivat myöhemmin käyttäneet Artin teosta oppikirjanaan. Jos tämä pitää paikkansa, Krohnin

iskualateoriolla on ollut yllättäviä vaikutuksia. Runojalkateoria ja musiikilliset sovellutukset selittävät, miksi vanhemmassa iskelmämusiikissa sanat ja melodia istuvat yleensä varsin hyvin yhteen. Tätä taustaa vasten Ilmari Krohnin ja hänen hengenheimolaistensa teorioilla on ollut arvaamattoman suuri merkitys suomalaista kulttuuria ajatellen.

Iskualojen taksonomia

Krohn tajusi, että päästäkseen eteenpäin rytmiohjeissaan hänen oli tehtävä jotakin vastaavaa kuin Helkiö. Ei riittänyt, että säveltäjä tunsikin iskualojen tai säkeiden teorian. Krohn ymmärsi, että hänen oli ikään kuin käännettävä runokielen rytmit musiikin kielelle. Huomattavaa ajansäästöä Krohn sai siitä, että Helkiö oli jo sulkenut pois nousevat runojalat, koska ne olivat epätyypillisiä suomen kielen kannalta. Krohn saattoi näin ollen paneutua vain laskeviin runojalkoihin ja niiden musiikillisiin vastineisiin.

Krohnin tehtävä oli nyt siirtää nämä ajatukset musiikkiin. Hän kirjoitti tämän runokieltä käsittelevän artikkelin. Siinä hän teki samanlaisia systemaattisia listauksia kuin Helkiökin.

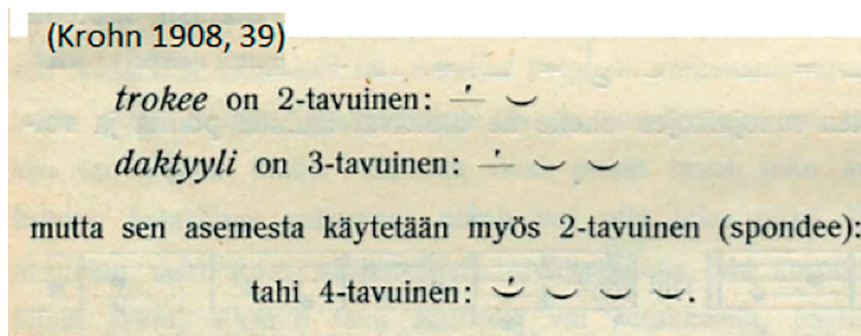
Krohn tutki teoreettisesti, mitkä rytmi- ja sävelyhdistelmät ovat mahdollisia. Ajatuksia hän testasi kansanmusiikkimateriaalilla, jonka sanotukset olivat suomen kieltä. Helkiöltä Krohn lainasi kaksi asiaa: ajatuksen siitä, että suomalaisen runojalat ovat laskevia ja että musiikkiin soveltuvat runojalat piti luetteloida systemaattisesti, jotta asiassa päästäisiin eteenpäin.

Krohn (1908, 40) kehitti runoteoriaansa. Hän halusi hakea esiin suomen kielelle tyypilliset mahdollisuudet ja niitä vastaavat musiikilliset rytmit. Krohn alkoi pohtia, miten trokee ja daktyyli kääntyisivät musiikillisiksi yksiköiksi eli iskualoiksi. Runojaloista erotettiin pitkät ja lyhyet runojalat, joita merkittiin viivalla ja kaarella. Krohn (1908, 39) kuitenkin totesi, että ajatusta ei voinut soveltaa suoraan musiikkiin:

Jos sävellettäessäkin tyydyttäisiin pelkästään kahdenlaisiin nuottiarvoihin, joista toinen olisi toistansa puolta lyhyempi, kävisi laulu varsin yksitoikkoiseksi ja värittömäksi, eikä sävelet kuitenkaan vastaisi sanojen todellista rytmiä, vaan ainoastaan niiden sovinnasta runomittakaavaa.

Lähtökohdaksi Krohn otti joukon hengenheimolaistensa ajatuksia. Helkiöltä Krohn omaksui idean, että suomen kielessä on vain kahdenlaisia runojalkoja, trokeita (pitkä-lyhyt) ja daktyylejä (pitkä-lyhyt-lyhyt). Jambit ja anapestit Krohn tulkitsi kohotahdeiksi ja jätti ne pois luettelostaan.

Aluksi Krohn (1908, 39) totesi, että trokee oli 2-tavuinen ja daktyyli 3-tavuinen. Merkinnöissään Krohn käytti viivan ja kaaren lisäksi myös Valveen kehittämää aksenttimerkkiä, joka osoitti painon. Onkin ilmeistä, että Valveen havaitsema ”suomalainen runomitta” oli joko lähtökohtana tai ainakin uskonvahvistuksena Krohnin iskualan käsitteelle. Iskualan perusideahan on siinä, että se koostuu vahvasta pääiskusta ja heikommista sivuiskuista.



Kuva 9. Krohnin (1908, 39) sovellus Valveen ”suomalaisesta runomitasta”.

Krohn (1908, 40) päätteli, että daktyylistä runojalkaa vastasi musiikissa 2/4 -iskuala ja trokeeta 3/8 -iskuala. Samaan tapaan kuin Helkiö omassa artikkelissaan, Krohn (1908, 40) laati luettelon, jossa listasi kaikki daktyylimittassa mahdolliset iskualat. Iskualoja hän havainnollisti agraariyhdistyksestä lainatuilla, onomatopoeettisilla sanoilla kuten ”kaatuva”, ”saappaita”, ”nikkareille”, ”hevosia”, ”kavioita” jne.

Krohn myöhemmin opetti teoriaansa kansanopistolaisille, ja hän suomensi ja virtaviivaisti termejään, jotta oppi menisi paremmin perille. Spondeesta tuli ”tasasävel”, daktyylistä ”hyppyri” ja vastadaktyylistä ”vastahyppyri”. (Hela 1927, 42.) Tässä oli myös nähtävissä pyrkimystä irtautua vierasperäisistä termeistä ja keksiä niille suomennoksia, mikä oli tuohon aikaan tapana.

Daktyylimittassa tulisi käytettäväksi seuraavanlaiset runojalat ja iskualat:

kaa - - tu - va saap - pai - ta kaa - - du

saap - paat nik - ka - reil - le taas

he - vo - si - a nik - ka - ri - a ka - vi - oi - ta

ka - vi - oon nik - ka - riin e - taal - la

Kuva 10. Krohnin (1908, 40) sovellus Helkiön runojalkojen taksonomiasta.

Kun Krohnin menetelmä oli vakiinnuttanut asemansa, monet Krohnin oppilaista halusivat kehittää sitä edelleen. Esimerkiksi Martti Hela (1927, 44–46) halusi soveltaa menetelmää koulukäyttöön ja tehdä oppimisesta ”hauskaa ja hyödyllistä”. Hela arveli, että Krohnin ”hyppyrille” sopiva metafora koululaisia ajatellen olisi hiihtomäen hyppyri, jolloin termi ”heittäväinen” tai ”heittävä” olisi parempi. Muita Helan nimityksiä iskualoilta olivat ”vauhti”, ”epuu”, ”ryteikkö”, ”jäämä”, ”koho”, ”koitto”, ”koi”, ”sujuva”, ”leimu” ja ”ohut”. Helan kehitelmät eivät välttämättä vieneet teoriaa yhtään eteenpäin, mutta ne osoittavat ainakin rakkautta suomen kieleen ja sen mahdollisuuksiin.

Suomalainen teoria

Musiikkitieteessä on ollut vallalla käsitys, että Krohn olisi lainannut keskeisiä osia teoriastaan ulkomaisilta tutkijoilta ja että hän olisi lähestynyt rytmin ongelmaa ikään kuin teoria edellä.

Kuten edellä olevasta on käynyt ilmi, Krohn kehitti *Rytmioppinsa* perusideat jo paljon julkaistua kirjaa aiemmin *Säveletär*-lehden artikkelisarjassa sekä ”Suomalainen laulurunous” -artikkelissa. Näistä paljastuu, että runojalkateoria tulee toki kreikkalaisesta musiikista mutta lähinnä kotimaisten kollegojen kuten Klemetin, Valveen ja Helkiön välityksellä. Iskualateoria taas oli Krohnin oma sovellutus kreikkalaisesta runojalkateoriasta, ja se perustui suurimmaksi osaksi suomalaisille kansanlauluille. Krohn kehitti teoriansa alkuidun samaan aikaan kun oli järjestä-

mässä ja luokittelemassa kansanlauluja. Runojalkateoriasta johdettu iskualateoria oli tässä erinomainen väline. Kansanlaulujen toimitustyössä kehitetyt mallit oli sitten helppoa siirtää taidemusiikin palvelukseen, säveltäjien avuksi.

Monet ehkä näkevät Krohnin musiikinteorian nykyisin hieman arveluttavassa valossa. Tämä saattaa johtua siitä, että iskualateoria on yhden tutkijan ajatusrakennelma ja tavallaan irrallaan kaikesta muusta musiikinteoriasta. Krohn loi täysin uudenlaisen terminologian, joka on vaikeatajuinen ja jolla ei ole yhtymäkohtia kansainvälisessä kirjallisuudessa. Krohnin terminologian kääntäminen vieraalle kielelle on haastava tehtävä. Termien selittäminen on vieläkin haastavampaa, koska teoria on niin sidoksissa suomen kieleen ja suomalaiseen kansanmusiikkiin.

Krohnin musiikinteoria onkin lähtökohdiltaan hyvin kotoperäinen tai kotimainen, koska se pohjautuu suomen kielelle tyypillisiin runojalkoihin. Jos Krohn olisi halunnut tehdä universaalista musiikinteoriaa, joka soveltuisi esimerkiksi ruotsin- tai saksankielisten runojen säveltämiseen, hänen olisi pitänyt ottaa huomioon enemmän tai vähemmän kaikki runojalat. Tämä ei kuitenkaan ollut tarpeellista, koska niin Krohnilla kuin hänen hengenheimolaisillaan oli ajatuksena kehittää nimenomaan suomenkielistä runoutta ja luoda välineitä suomenkielisten runojen säveltämiseen.

Teorian vahvuutena on sen yhteys suomen kieleen, suomalaiseen riimilliseen laulurunouteen sekä suomalaisiin kansanlauluihin. Runojalkateorian omaksuminen ja sen muuntaminen musiikillisiksi käsitteiksi oli nerokas idea. Luomastaan teoriasta Krohn sai tehokkaan välineen, jolla käsitellä tekeillä olevaa kansansävelmäkokoelmaa. Iskualateorian avulla hän sai katkottua sävelmät säkeiksi ja tahdeiksi ja luotua kappaleille selkeät muotorakenteet. Teoriansa avulla Krohn sai myös sovitettua laulujen sanat ja sävelet yhteen.

Taidemusiikin alalla Krohnin iskualateorian ansiot ovat ehkä juuri laulumusiikin alalla. Krohn loi säännöstön, jonka avulla suomenkielisiä runoja sai puettua musiikilliseen muotoon ilman että säveltäjä joutui venyttelemään tavuja tai katkomaan luonnottomasti sanoja.

Laajemmassa mielessä voisi ajatella, että Krohn yritti laatia jonkinlaista musiikin kielioppia ja sanakirjaa. Kielioppia edusti teoria

säerakenteesta ja säerakenteen sisällä olevista pienemmistä yksiköistä, iskualoista. Iskualat edustivat tavallaan kielen sanoja. Länsimaisen musiikinteorian näkökulmasta voitaisiin tietysti puhua rytmikuvioista, sillä niitähän Krohnin iskualat pohjimmiltaan ovat. Toisaalta rytmikuviot ovat itsenäisiä, kun taas iskualat ovat krohnilaisen teorian ydin. Iskuala on krohnilaisen teorian perusyksikkö, jonka päälle rakentuvat sitten erilaiset muotorakenteet kuten säkeet, parisäkeet ja kaikki laajemmat yksiköt. Krohnilaisen rytmi- ja musiikinteorian tekee vaikeaksi se, että kaikki käsitteet ovat sidoksissa toisiinsa ja ne ovat kaikki ikään kuin valtavan palapelin osia. Käsitteitä ei voi määritellä irrallaan toisistaan vaan aina suhteessa muihin yksiköihin.

Oltiin krohnilaisesta teoriasta mitä mieltä tahansa, on ilmiselvää, että iskualateoria ei ole mitenkään sattumanvarainen tai irrationaalinen luomus. Se on kehittynyt vähän kerrassaan systemaattisen ja täysin järkipärisen ajattelu- ja tutkimustyön tuloksena. Krohnin rytmi- ja iskualateoriat onkin nähtävä omassa historiallisessa kontekstissään, jossa ne pyrkivät antamaan vastauksia tuon ajan polttaviin musiikillisiin kysymyksiin. Näistä keskeisimpiä oli suomen kielen käyttö säveltaiteen ja musiikin palveluksessa.

Bibliografia

Sanomalehdet

Uusia professoreita, *Ylioppilaslehti* 3, 28.10.1918.

Tutkimuskirjallisuus

Arti, V. 1932. *Runoanalyysi ja runotekniikka*, Porvoo: WSOY.

Hela, Martti 1927. Rytmiminimet ja rytmianalyysimerkintä koulukäytössä, *Juhlakirja Ilmari Krohnille*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 41–49.

Helkiö, Onni E. 1908. Runojalkamme, *Aika* 3: 99–108.

Klemetti, Heikki 1903. Sananen tekstin käsittelystä, *Ylioppilaskunnan laulajain albumi*, Helsinki: [Ylioppilaskunnan laulajat]. 29–31.

Krohn, Felix 1957. Keveitä tähdenvälejä Ilmari Krohnista, *Uusi musiikkilehti* 4/7–8: 28.

Krohn, Ilmari 1903. Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. Jahrg. 643–660.

- Krohn, Ilmari 1906a. Rytmi I–IV, *Säveletär* 1: 2–5; 2: 13–15; 4: 37–39 ja 49–50 (liite); 6: 61–63.
- Krohn, Ilmari 1906b. Säveletär lukijoillensa, *Säveletär* 1/1: 1–2.
- Krohn, Ilmari 1907a. *Rytmioppijakso. Lukkari- ja urkurikouluja varten* I, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1907b (toim.). *Suomen kansan sävelmiä, 2. jaksok: Laulusävelmiä*, vihkot 1–6, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Ilmari 1908. Suomalainen laulurunous, *Ylioppilaskunnan laulajain albumi*, Sortavala: [Ylioppilaskunta]. 36–52.
- Krohn, Ilmari 1909. Reform der Taktbezeichnung, *III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft*, Wien: Arteria & Co.
- Krohn, Ilmari 1911. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1913. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*; II: *Tasajakoiset iskualat*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914a. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*; III: *Epätasaiset iskualat*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914b. *Musiikin teorian oppijakso I: Rytmioppi*; IV: *Musiikin alkeismuodot*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso 2: Säveloppi*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso 3: Harmoniaoppi*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1927. *Musiikin teorian oppijakso 4: Polyfoniaoppi*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5: Muotooppi*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: WSOY.
- Nimim. ”V” (Kaarlo Väinö Valve) 1907. Loppusoinnusta suomenkielessä, *Säveletär* 2/22: 300; 2/23–24: 315–317.
- Reinholm, H. A. (toim.) 1849a. Alkulause, *Suomen kansan laulantoja: pianolla soitettavia* 1, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Reinholm, H. A. (toim.) 1849b. *Suomen kansan laulantoja: pianolla soitettavia* osa 1. sov. Karl Collan, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tuppurainen, Erkki 1988. Pianon muka-soinnolle ja moniäänisiksi. Kansansävelmien taiteellisen käsittelyn ongelmista, Osmo Hänninen (toim.), *Valituita suomalaisia kansan-lauluja*, Kuopio: Snellman-instituutti. 5–9.
- Väisänen, A. O. 1917. *Suomen kansan sävelmäin keräys: vaiheet ja tulokset*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ilmari Krohn, musiikkitieteen ensimmäinen professori Suomessa – tieteellinen merkitys, vaikutus ja asema

EERO TARASTI

Kun suomalainen tutkija ottaa vastaan haasteen tarkastella Ilmari Krohnia musiikintutkijana ja teoreetikkona, ei hänen tarvitse lähteä nollapistestä: hän voi hyväksyä sen tosiasian, että sängen vahva ilmiö *Vorverständnis*, esiymmärrys, ohjaa häntä. Mitä likempänä tutkija on kohdehenkilöä, sitä enemmän työ on motivoitua, toisin sanoen sitä ohjaavat monet sosiaalisen kontekstin ja historian syyt. Toisaalta tällainen tarkastelija on vapautettu primaarin fakta-aineiston luettelomisesta, koska kaikki tuntevat sen. Ei pidä kuitenkaan tuodittautua illuusion kohteen tuttuudesta. Ihmiset enimmäkseen vain kuvittelevat tuntevansa Ilmari Krohnin.

Ensiksi tulee *Musiikkiteorian oppijakso* suomeksi. Lähes jokainen musiikkialalla ennen 1970-lukua koulutuksensa saanut tuntee sen ja erityisesti sen oudolta ja hieman hassultakin tuntuneen terminologian: kiertiö, sikermä ja niin edelleen. Ilmari Krohn loi oman koulukuntansa – vai loiko sittenkään, sillä kun professorin valvova silmä vältti, oppilaat karkasivat omille teilleen. Jokainen, joka kehittää omintakeista vokabulääriä tieteessä, tuo siihen uusia käsitteitä, luo uutta diskurssia, joutuu kohtaamaan sen ongelman, että ihmiset jo pelkästään oudon terminologian takia torjuvat itse sisällön, uusien termien takana piilevän ajattelun.

Tieteellisenä ilmiönä Krohnin elämäntyö sijoittuu yhtäältä musiikkianalyysin ja sen teorian kenttään ja toisaalta musiikin estetiikkaan. Häntä on tutkinut myös musiikinhistorioitsijana Suomessa Matti

Huttunen (2000), joka laati vuoden 1999 Krohn-symposiumiin kokonaiskatsauksen hänen työstään. On varmasti oikein pitää Krohnia niin ikään historioitsijana, sillä jo pelkkä esimerkkiaineisto, jonka hän vyöryttää teoriatraktaattiansa sivuilta havainnollistaakseen oppejaan, on vaikuttava. Hän on myös säveltäjä, se muistettakoon; siinä roolissaan hän katsoo oikeudekseen myös kritisoida kollegoidensa töitä, oli sitten kyseessä vaikka Beethoven. Adornokin tekee niin, mutta siksi, että oli mielestään musiikkifilosofina korkeammalla tasolla kuin pelkkä säveltäjä-muusikko. Krohn syyllistyy siihen nimenomaan muusikkona. Kuitenkin tällainen tilanne tulee vastaan harvoin, sillä yleensä Krohnin tutkimuskohteisiin liittyy rajaton ihailu, varsinainen *admiration créatrice* heidän työtään, niin Bruckneria kuin Sibeliusta kohtaan.

Tämän tutkijan ensikontaktin jälkeen alkaa jo kuulua kriittisiä ääniä: kaikki ei olekaan kunnossa hänen musiikkianalyysin systeemisään, joka Kierkegaardin sanoin muistuttaa hegeliläistä spekulanttijärjestelmää, palatsia, jonka sisällä ei asukaan itse tekijä, koska tämä on muuttanut viereiseen koirankoppiin. Tämä tahtoo sanoa, että kaikkiin ns. aukottomiin, mitä tahansa ilmiötä generoiviin järjestelmiin liittyy riskejä, jotka koskevat sen *bon usagea*. Yleensä systeemien rakentajat unohtavat kertoa sen käyttäjille, esim. oppilaille, milloin systeemiä pitää käyttää, mistä ja milloin aloittaa... ja ennen kaikkea mihin ja milloin lopettaa.

Jollei järjestelmän tekijä huomaa paljastaa sitä, sen havaitsevat hänen oppilaansa. Kyseessä on yleinen tieteenteoreettinen ongelma, ei vain Krohnin musiikin muoto-opin. Esim. A. J. Greimasin luoma Pariisin koulukunta semiotiikassa kehitti ankaran generatiivisen järjestelmän monine kerroksineen, jonka piti vuorenvarmasti tuottaa minkä tahansa tekstin merkitys ja saattaa se eksplisiittiseksi. Tätä systeemiä sitten sovellettiin myös musiikkiin. Rohkenen mainita musiikin tässä yhteydessä kun tohtori Huttunenkin mainitsee musiikinsemiotiikan todetessaan, että musiikin sisältö ja merkitykset kiinnostavat jälleen tutkijoita, ei vain Krohnin aikalaisia (tosin musiikinsemiotikot eivät ehkä halua tulla liitetyiksi krohnilaiseen eikä mihinkään muuhunkaan ns. musiikin hermeneutiikkaan). Tosiasia kuitenkin on, että jo Paul Ricoeur huomautti, että itse asiassa Greimasin järjestelmä, *parcours génératif* ei

olekaan niin aksiomaattinen ja aukoton, vaan hän salakuljettaa generoimisen kuluessa siihen elementtejä ulkoapäin ja näin systeemi kadottaa ehdottoman loogisen deduktion luonteen. Tämä kritiikki koskee muuten liki kaikkia tuollaisen systeemin kehittyneisyystason saavuttaneita oppirakennelmia ja analyysijärjestelmiä. Tekijä ei sano, että systeemin takana on toinen, vielä korkeamman tason logiikka, joka ohjaa sen käyttöä ja päättelyä ja ennen kaikkea korjaa virheet, jos prosessi lähtee menemään väärään suuntaan. Usein systeemin omaksuneet oppilaat saavat kuitenkin itse päätellä ja löytää tuon tason; opettajalle riittää, että häntä seurataan ja hän voisi vaikka signeerata kaikki oppilaitensa analyysit, niin pettämättömän varma on hänen metodinsa. Katsokaamme seuraavaksi, miten oli Krohnin muotoanalyysin laita.

Krohnin muotoanalyysi

Krohn joutui jo aikanaan monenlaisen kritiikin kohteeksi. Hän kieltäytyi ymmärtämästä sitä. Tosin hän kyllä mainitsee arvostelun muistelmissaan, joten ei hän täysin sokeakaan ollut. Hän on kuitenkin vuorevarma metodinsa oikeutuksesta, mikään ei voi häntä horjuttaa. Kun hän näytti Sibeliukselle töitään, Krohn tulkitsi väärin tämän äärettömän kohteliasta käytöstä. Sibeliuksen oli tosin pakko huomauttaa, ettei hänellä koskaan ollut mielessään mitään nimenomaisia ohjelmia kun kirjoitti sinfonioitaan mutta se ei haitannut Krohnia. Päiväkirjaansa Sibelius kirjoitti: ”Krohn kävi täällä tänään. Päivä pilalla.” Itse hän ei ollut niin hienotunteinen. Hän kohtasi Sibeliuksen ensi kerran laivalla 4.9.1889 matkalla Berliiniin. Krohn oli menossa Leipzigiin opiskelemaan jo neljättä vuotta – ja nuori Sibelius ensimmäiselle ulkomaiselle opintomatkalleen. Krohn ei ollut siis kuullut Sibeliuksen jo huomiota herättäneitä kamarimusiikkiteoksia Helsingin Musiikkiopistossa. Kun hän tuns vain yhden painetun laulun, sanoi Sibelius, että se on itse asiassa huono, ”minulla on paljon parempaa”. Hän kutsui Krohnin kajuuttaansa ja näytti tälle jousikvartettonsa. Krohn luki teoksen läpi ja sanoi sitten: ”Hienoa, mutta teiltä puuttuu sisäinen rauha.” Sibelius taas huomaavaisena lausui: olette aivan oikeassa”. Krohnilla oli rauha, hän oli vakuuttunut

kulkevana oikeaa tietä. Myös säveltäjänä – kun *Tuhotulva* esitettiin, kirjoitti Uno Klami siitä Helvi Leiviskälle:

Suurin evenemangi on täällä ollut Krohnin *Tuhotulva* ooppera. Mielenpitoet ovat selvästi jakautuneet kahtia. Laitinen ja Lampén sanoivat sen olevan hyvä, kaikki toiset ovat päinvastaista mieltä. En sano siitä sitä enkä tätä oopperana, mutta orkesterinkäyttö on siinä huonointa mitä koskaan olen kuullut. Ajattele, cornit puskevat siinä kokonaista 67 sivua. Lopun arvaat. (Uno Klami > Helvi Leiviskä 2.11.1928, ks. Eila Tarasti 2017, 176–177.)

Krohn suhtautui huvittuneesti kielteiseen kritiikkiin. Hän muistuttaakin venäläisen kirjailija Kuprinin novellin *Rautainen tahto* saksalaista, joka vie aikeensa läpi järkähtämättömästi, vaikka kaikki epäonnistuu. ”Wer immer strebend sich bemüht den können wir erlösen”, kuten Goethe sanoo *Faust* II:ssaan.

Mutta nyt tutkijassa herää halu puolustaa Krohnia. Ensinnäkin muistan, kun vierailin 1985 Pariisissa Musée de l’Homme etnomusiologian laboratoriossa Gilbert Rouget’n kutsumana puhumassa suomalaisesta musiikintutkimuksesta. Tarkoitukseni oli tietenkin esitellä alkavaa musiikin semioottista tutkimusta, mutta yllätyksekseni seminarilaiset tiesivätkin jo jotain Suomesta: Ilmari Krohnin ja Armas Launiksen saksankielellä painetut väitöskirjat! Saksan kieli oli siis pelastanut Suomen myös ranskalaisten etnomusiikologien maailmankartalle.

Muutenkin aina kun otti käteensä mahtavat niteet *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius* ja myös Krohnin Bruckner-traktaatit, mieleen tuli, että syinä siihen, miksi Krohnin analyysit väärinymmärrettiin Suomessa oli: a) se, että kohde ”Sibelius” ei ollut varsinainen intellektueli säveltäjätyyppi kuten Busoni tai Stravinski, joka laati myös teoreettisfilosofisia esseitä musiikin olemuksesta; b) se, että Suomessa ei tunnettu keskieurooppalaista ja erityisesti Saksassa yleistä hermeneuttista diskurssia musiikista.

Kirchmeyerin monumentaalinen työ *Igor Stravinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild* (1958) – jonka aikoinaan löysin Ilkka Oramon an-

siosta – sisältää tätä koskevan katsauksen. Sibelius, yhtä vähän kuin Richard Wagner, ei kannattanut sitä, että hänen musiikkiaan analysoitiin. Wagnerin musiikin tunnetut johtoaihetaulukot eivät suinkaan olleet mestarin omaa keksintöä vaan hänen oppilaansa Hans von Wolzogenin. Tältä kannalta on vähän erikoista, että Krohn pukee Sibelius-analyysinsa wagneriaanisiin johtoaihetaulukoihin. Kyseessä ei ole siis Sibeliuksen musiikin lähentäminen Wagneriin, vaan pikemminkin samaistuminen tiettyyn saksalaisen musiikkitieteen diskurssiin.

Krohn ei ollut varsinaisesti wagneriaani, minkä hän tuo julki muistelmissaan, joskin oppi ymmärtämään hänen nerouttaan. Mutta se on toinen asia kuin omaksua koko Wagner-paketti kaikkine kvasifilosofioineen kuten Alfred Lorenz teki. Näin ollen ei ollut Krohnin vika, ettei hänen analyysijään kuunneltu, vaan syynä oli suomalaisten musiikintutkijoiden tietämättömyys siitä, mikä oli käypää terminologiaa manner-Euroopassa.

Alfred Lorenz esikuvana

Toinen seikka, joka tulee mieleen Wagner-yhteydestä, on juuri edellä mainittu Alfred Lorenz. Lorenz oli johtavia Wagner-tutkijoita ja -teoreetikkoja 1920–1930-luvuilla. Krohnin analyysijärjestelmä muistuttaa hänen työtään niin läheisesti, että pitkään olin varma, että heidän täytyi olla keskenään kontaktissa, ainakin kirjeenvaihdossa. En kuitenkaan löytänyt kirjoituksia heidän väliltään Krohnin arkistomateriaalista. Sen sijaan muistelmien lukeminen palkittiin. Siellä oli seuraava kuvaus, jossa Krohn puhuu iskualoihin perustuvasta analyysijärjestelmästä:

Lopuksi uskaltauduin näillä keinoin Wagnerin *Lohengrin*-oopperan analysointiin: ja kun ne siinäkin osoittautuivat päteviksi, epäilykseni haihtuivat. Tulin vakuuttuneeksi siitä, että kyseessä olivat säveltaiteen yleispätevät rytmirakenteen lait, jotka ulottuivat pienimmistä rytmisyksiköistä, runouden ”jalkoja” vastaavista iskualoista, aina laajimpiin, koko illan mittaisiin yhtenäisteoksiin saakka. Sitä paitsi aukeni tässä Wagnerin säveldraamojen kokonaistehokkuuden syvin salaisuus. Se ei sisältynyt pelkkiin ”johtoaiheisiin”, joiden nojalla mestarin lukui-

sat jäljittelijät olivat turhaan pyrkineet seuraamaan hänen latujansa, vaan näytösten sinfonianmukaisiin, toisiaan täydentäviin ja teoksen draamallisia vivahteita ilmentäviin muotorakenteisiin. [...] Sain siten myös tutustua toiseen Wagnerin rakenteitten tutkijaan, Alfred Lorenziin Münchenissä, jolloin kumpikin mielihyväksemme totesimme, että olimme toisistamme tietämättä ja eri lähtökohdista päätyneet samansuuntaisiin tuloksiin, hän tosin ilman säkeisiin ja iskualoihin asti ulottuvaa yksityiskohtaista erittelyä. (Krohn 1951, 127–128.)

Silti rohkenen väittää, että analogia on silmiinpistävä: on mahdollista olla olettamatta, että Krohnin lähteenä olivat Lorenzin teokset.

Lorenzin tapaus sinänsä on erikoinen, jos ajattelempa musiikin ja ideologian suhdetta, ja erityisesti musiikkitiedettä, joka muuttuu ideologiseksi. Sanoisin, että Krohnin tapaus on paljon vakavampi kuin Lorenzin. Lorenz oli erinomainen ammattimuusikko, kapellimestari, säveltäjä ja pianisti, joka teki hienoa oopperaa Gothan hovissa Herttua Alfredin palveluksessa; hänestä on mm. Engelbert Humperdinckin erinomainen lausunto. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Weimarin tasavallan aikana hänet pantiin eläkkeelle 52-vuotiaana. Sen jälkeen hän aloitti musiikkitieteilijänä ja sai asemiaan takaisin liittymällä Kansallissosialistiseen puolueeseen, jonka oikeudesta hän oli täysin vakuuttunut (Lorenz kuoli 1939 ehtimättä kokea kaiken lopputulosta).

Amerikkalainen *New musicology* -tutkija Stephen McClatchie on pohjautunut laajalti Lorenzin analyysijärjestelmää kuuluisine *Stollen*, *Stollen*, *Abgesang* -käsitteineen, joihin tämä mahdutti koko Wagnerin oopperamusiikin vakuuttuneena siitä, että nämä oopperat olivat sinfonioita, eivät niinkään teatteria – mikä on kaiken Wagner-tutkimuksen ikuinen pohjimmainen kiistakysymys. Hänen mielestään Wagner oli itse oikeutanut tällaisen analyysin teoriallaan *dichterisch musikalische Periodesta*, jonka kuvaa tarkalleen *Nürnbergin Mestarilaulajissa*.

Muutoin Lorenzin systeemi perustui rytmyksikköihin aivan kuten Krohninkin. Mutta Lorenzin analyysit ovat toki muutakin kuin loputtomia *Stollen*-taulukoita, hän tekee sivussa tärkeitä musiikillisia havaintoja, jotka eivät riipu mistään systeemistä. Amerikkalaisen tutkijan teesi, että kansallissosialistinen ideologia ilmeni musiikinteorian

tasolla haluna alistaa kaikki musiikin elementit ankaran hierarkkisiin monitasoiseihin rakenteisiin, on yksinkertaisesti mahdoton ajatuskulku. Lorenz päätyi tällaiseen struktuuriin puhtaasti tiedemiehenä kehitellen tuolloin Saksassa vallassa ollut riemannlaista musiikin rytmikkaan pohjautuvaa teoriaa. Amerikkalaisten, erityisesti gender-tutkijoiden teesi, että jos ihmisellä on paha ideologia, se välttämättä heijastuu myös hänen symbolisiin tekoihinsa, merkkeihinsä ja tuotteisiinsa esim. musiikkianalyysiin, ei pidä paikkaansa. Mitään kausaaliyhteyttä ei ole ihmisen ideologian ja taiteen välillä. Sellainen VOI toki olla, mutta ei välttämättä. Kyseessä on epistemologinen virhe, joka valitettavasti haittaa erittäin suurta osaa ko. tutkimusta, ellei suorastaan tee sitä tyhjäksi.

Krohnin sitoutuminen kristilliseen oppiin mm. Bruckner-analyyseissa menee pidemmälle. Kuitenkin Stephen McClatchie väittää: ”Niinpä arvovapaa (ei-ideologinen) Lorenzin [ajatusten] tulkinta on mahdotonta” (McClatchie 1998, xi; käännöksen MM). Tässä unohdetaan kokonaan se semiootikkojen paljastama tosiasia, että taideteoksen suhde tekijään tai yhteiskuntaan ei ole välitön heijastuma, vaan merkkisuhde, jossa teksti artikuloituu aina uudelleen ja radikaalisti uudelleen siirtyessään artikulaation tasolta toiselle lingvisti André Martinet’n teoriaa soveltaen. Vaikka siis lähtökohtana olisi *Ausdrucksästhetik* eli se, että taide on ilmaisua, se miten ilmaisu tapahtuu ja miten ilmaistaessa taide kenties irtaantuu inhimillisestä ja astuu representaation tasolle, ei oikeuta meitä ajattelemaan esim. musiikkia puhtaasti ideologisena tuotteena. Toisaalta vaikka kyseessä on formalismilta näyttävä analyttinen lähestymistapa, ei analyysin tulosta, esimerkiksi hierarkkista, generatiivista mallia voi sinänsä ideologisoida kuvastamaan vastaavasti myös autoritäärisen hierarkkista, ja jopa totalitääristä yhteiskuntamallia. Näin tekee McClatchie Lorenzin suhteen.

Lorenzin sitoutuminen kansallissosialistiseen oppiin on tosin selviö, siitä puhuvat hänen monet artikkelinsa tyyppiä ”*Parsifal als Übermensch*” ja hänen tekonsa. Taustana on tietenkin myös biografia: hän sai potkut töistä 52-vuotiaana ja uran rakentaminen uudelleen tapahtui puolueen avulla. Mutta tästä ei voi vetää suuria analogioita hänen teoreettiseen ajatteluunsa musiikin suhteen. Voi olla, että hän

päätyi sangen kaavamaisiin rakenteisiin, joihin Wagnerin musiikki redusoiitiin, mutta hän oli tietoinen mekaanisen analyysin vaaroista ja mm. siitä, miten Riemann pakotti musiikin nelitahtisiin periodeihin. Periaatteessa Lorenz liittyi Halmin, Kurthin ja muiden hahmoteoreetikkojen näkemykseen musiikista dynaamisena prosessina. Lorenz ymmärsi Wagnerin musiikin päättymättömän melodian ja se tarkoitti kolmea asiaa:

- 1) perinteisen resitatiivi/aaria-dikotomian hylkäämistä,
- 2) päättymättömässä melodiassa päätöstä kartetaan uusilla kadensoivilla tekniikoilla, ja
- 3) melodia on tosiaan päättymätön: se on aina läsnä orkesterimelodian sinfonisessa kudoksessa. Viimeksimainitun suhteen Lorenz toteaa: kun laulajat lopettavat laulamisen lavalla, *melos* jatkuu musiikissa. *Melos* syntyy siis siitä, mitä kutsuttiin termillä *Überhören*.

Lorenzin yhden perusteoksen otsake *Das Geheimniss der Form bei Wagner* viittaa siihen väitteeseen, että Wagnerin musiikki oli muodoton: Lorenz halusi todistaa, ettei näin ollut ja vei teesinsä äärimmäisyyksiin. Hänen mielestään rytmin, raskaan ja keveän vuorottelu, muuntui muototajuksi kun aksentit laajenivat kaksin-, kolmin-, nelinkertaisiksi vuorotellen kuin ihmisen pulssi. Mutta mitä pidempiä ajallisia jaksoja tarkastellaan sitä irrationaalisempaa on erottaa selviä painopisteitä; tällöin kokonaan toisenlainen musiikillinen tapahtuminen ohjaa rytmiiikkaa, joka ei ole ajallisesti aina rationaalista (Lorenz 1924–1933, 13). Näin ollen musiikkikappaleen rytmisen jäsennys voidaan saavuttaa monin keinoin:

- itse rationaalisen rytmiiikan avulla,
- melodisten ainesten avulla kuten motiivien toistolla, jotka tunnistetaan samoina tai samanlaisina,
- harmonisten elementtien kautta – vuorottelu toonikan ja siitä poikkeamisten välillä (kuten Riemann osoittaa),
- dynaamisten seikkojen avulla, ja
- jopa pelkillä sointiväreillä.

Lorenz's Formal Types

A. Simple Forms

1. Strophic a-a
a. Variation form: a-a¹-a²
2. Simple Bogen form a-b-a
sections known as Hauptsatz (HS)–
Mittelsatz (MS)–Reprise (Rp). If “b” is
of the greater importance, “a” becomes a
Rahmensatz (VRS = Vorderer Rahmensatz;
SRS = Schließender Rahmensatz)
3. Expanded Bogen form a-b-c-MS-a-b-c
outer sections are multithematic
4. Perfect Bogen a-b-c-MS-c-b-a
HS is mirrored in the Rp
5. Rondo form a-x-a-y-a-z (x¹)-a
6. Refrain form
if a in 5. is of less importance than the
linking sections, this is refrain form
7. Bar form a-a-b
Stollen (St.), Stollen, Abgesang; St.II often
in different key
8. Reprisesbar a-a-b-a (o)
music from St. recurs in Abgesang, (o)
may be a coda; if the St. are of greater
importance than the Abg., this form re-
sembles sonata form
9. Gegenbar a-b-b
Aufgesang (Aufg.), Nach-Stollen (NSt.),
Nach-Stollen

Kuva 1. Lorenzin muotonäkemys (McClatchie 1998, 213–214).

Se, että Lorenzin analyysien lopputulos on kuitenkin hyvin kaava-
mainen ”generatiivinen” systeemi Wagnerin suhteen johtuu siitä, että
tiedyt vakimuodot toistuvat Wagnerilla: ne ovat kolmijakoinen ABA,
jota Lorenz kutsuu *Bogen*-muodoksi, ja AAB eli *Bar*-muoto, jota käyt-

tivät jo keskiajan mestarilaulajat. *Bar* koostui kahdesta *Stollenista* ja *Abgesangista*. McClatchien mukaan Lorenzin ristiriita on siinä, että hän on yhtäältä antipositivistinen schopenhauerilainen tunne-esteetikko, jolle musiikki on ilmaisua – ja toisaalta hänen analyysinsä näyttää positivistisen formaalilta. Lorenzin muotonäkemys on saksaksi hänen kirjoissaan, mutta lainattakoon seuraavaa englanninkielistä kaaviota, koska terminologia saattaa olla nykylukijalle helpompaa käännöksessä:

On kiinnostavaa verrata tähän sitä muotokaaviota, johon Ilmari Krohn oli päätenyt Sibelius- ja Bruckner-analyyseissään. Krohnin rytmioppi oli valmistunut jo 1910-luvulla, mutta vuonna 1937 ilmestyi hänen *Muoto-oppinsa*, jota mm. Matti Huttunen pitää keskeisenä koko Krohnin teorian kannalta. *Muoto-opissa* Krohn mainitsee lähteissään Lorenzin *Das Geheimniss der Formin* vuodelta 1923. Krohn toistaa johdannossa jo aiemmin esittämänsä nimistön keskeisistä termeistään: 1) Iskuala (vastaa runojalkaa), 2) Säe (vastaa runosäettä), 3) Lauseke (esim. 4-säkeinen kansanlaulu), 4) Sikermä ("Laulumuoto"), 5) Jakso (esim. laulumuoto trioineen, rondo), 6) Yksiö (sonaattimuoto, uvertyyri), 7) Kehiö (Sonaatti, sinfonia, wagnerilainen oopperanäytös, jne), 8) Täysiö (esim. wagnerilainen säveldraama), 9) Täysiösarja (trilogia, tetralogia), 10) Kiertiö (esim. kirkkovuoden juhliin sovellettavien sävelteosten kokonaisuus) (Krohn 1937, 10).

Krohnin teoria, joka siis kattaa koko eurooppalaisen taidemusiikin historian on eräänlainen formalistinen systeemi: se rakentuu kaikkein pienimmistä yksiköistä, iskualoista, aina laajimpiin suurmuotoihin saakka. Tässä mielessä se on tyypillinen strukturalistinen, *ars combinatoriaan* perustuva järjestelmä kuten myöhemmin sanottiin. Sillä on generatiivinen luonne myös siinä mielessä, että Krohnin systeemi ei ole vain deskriptiivinen, vaan osittain preskriptiivinen. Kaikki rytmi on muotoa ja muoto on rytmiä ja ne ovat tunnelmaa luovaa ainesta, jota tarvitaan musiikin esittämiseen (mts. 7). Musiikin voimavaiheitten käyttö perustuu rytmisyksikköjen jonomaisiin, parillisiin, kahdenpuolisiin ja asteneviin suhteisiin. Samaa tehostaa aikamitan "kimmoisuus", tosin sanoen kiirehtiminen ja pidättäminen. Säveltämisen suhteen taas musiikin muotojen lait ovat havaittavissa suurten luovien nerojen tuoteissa. Säveltäjän on osattava rakentaa. Kaikki muu sävellystekniikka

on vain siihen valmistusta. Omaperäisyys, jonka nuoret taiteilijat usein pelkäävät menettävänsä seurattessaan taiteen perittyjä muotolakeja, ei vähimmässäkään määrin ole saavutettavissa poikkeamalla niistä eikä yleensääkään millään erikoiskeinojen etsimisellä (mts. 7). Nämä rytmiset muotoyksiköt eivät siis ole merkityksettömiä formaaleja entiteettejä, vaan sisältävät jo esteettisen arvolatauksen:

- jonomaisen rakenteen (*gangartig*) teho on eepillinen, tasaisesti kertoileva; yksinomaisena se helposti käy yksitoikkoiseksi (mts. 11),
- parillinen rakenne: teho on lyyrillinen, lepuuttava, sen rauhallisuus voi kuitenkin väljähtyä ylen miedoksikin,
- kahdenpuolinen rakenne: teho on draamallinen, jännittävä, se on laajemmille rytmisyksiköille ominainen, mutta yksinäisen lausekkeen puitteissa se helposti tuntuu liioitellulta ja teennäiseltä ja on sen vuoksi harvinainen vailla laajempaa yhteyttä. (Mts. 14.)

Tämä esteettinen kuvaus on syytä muistaa, sillä sitten sisältöestetiikan tasolla Krohnin mukaan se erottaa hänen hermeneutiikkansa mm. Scheringistä. Krohn väittää kuvauksella olevan objektiivinen perusta itse musiikin muodon pienyksiköissä, mikä taso puuttuu Scheringiltä.

Myös Krohnin analyttiset periaatteet voi koota yhteen säännöksi; näin hän itsekin tekee Sibelius- ja Bruckner-teostensa johdannoissa tai päätöksissä (ks. Krohn 1945, 321–328; Krohn 1955, 5–10).

Sekä Krohn että Lorenz allekirjoittavat tavallaan Kurthin, Halmin ja muiden musiikin dynaamisen muotonäkemyksen, mutta tosiasiaa he edustavat toista ääripäätä vuosisadan vaihteen ja ylipäätään musiikinteorian analyysijärjestelmissä. Kaksi päälinjaa nimittäin ovat – yhä edelleenkin: 1) musiikin muodon ns. tektoninen analyysi, toisin sanoen sen näkeminen diskreeteistä yksiköistä koostuvana palapelinä; sekä 2) musiikin muodon kineettinen, dynaaminen tulkinta. Nykyisissä metodiikoissa esim. Jean-Jacques Nattiezin paradigmaattinen menetelmä edustaa tektonista otetta eli kyseessä on taksonominen, ei-funktionaalinen analyysi. Saamme kyllä kattavan kuvan siitä, miten musiikillinen substanssi jäsentyy ja jakaantuu teoksen yli. Mutta emme siitä, kuinka nämä palat toimivat siinä. Esim. wagnerilainen johtoaiheanalyysi on

tällainen luokitteleva aste, niin Lorenz kuin Krohn tukeutuvat siihen musiikin ”aktoriaalisella” tasolla. Lorenz ymmärrettävästi, koska se oli tarjolla Wagnerin suhteen Hans von Wolzogenin *Thematische Leitfaden*-kirjat esimerkkinä (kuten on jo sanottu, itse Richard Wagner ei tällaista luokittelua ja nimittelyä harrastanut), ja Krohn merkillisen analogian kautta kuvitellessaan, että Sibeliuksen ja Brucknerin sinfoniat olivat jonkinlaisia oopperoita tai että kuulijat ne sellaisina kokivat. Mutta tämä on jo pitkälle menevää päättelyä musiikin pintarakenteesta (vrt. päiväkirjassaan Sibeliuksen visioi ”oopperasta” vailla sanoja ja toimintaa).

Joka tapauksessa niin Krohnin kuin Lorenzin analyysin lopputulos on hyvin samankaltainen, liki atemporaalinen taulukko.¹

Kohti hermeneutiikkaa: Bruckner

Krohn ja Lorenz uskoivat, että heidän metodinsa olivat yleispäteviä, liki luonnontieteellisiä, siksi niitä voi kuvata nimikkeellä positivistinen reduktionismi. Joudumme nimittäin tässä vaiheessa kysymään, mikä on lopulta musiikkianalyysin tarkoitus. Analyysin päämäärä on antaa verbaalisesti kuva kiinnostuksen kohteena olevasta musiikista; sen perusteella lukijan tulee voida kuvitella *mitä* ko. musiikki on, ja sana ”mitä” puolestaan viittaa koko siihen kokemukseen, joka meillä on musiikista. Esimerkiksi pragmaattinen tehtävä on saada kirjallisen lähteen perusteella selkoa, mitä on jonkin tuntemattoman säveltäjän tuntematon teos. Jouduin äskettäin puhumaan ruotsalaisesta nykymusiikista pelkästään tällaisten lähteiden avulla. Tämä on musiikkitieteilijän arkea. Tietenkin silloin kun musiikki on erittäin tunnettua ja moneen kertaan jo analysoitua, tehtävä on toinen: analyysin avulla pyritään saamaan uutta tietoa ko. säveltäjästä. Tällöin olennaista on, mitä metodologia käytetään, onko se jotain uutta ja mielenkiintoista. Mutta on mahdotonta puhua yhtä aikaa uudesta musiikista uudella metodilla – siinä on lukijalle yhtä aikaa kaksi liian vaikeaa tehtävää. Analyysi on siis aina deskriptiivistä, mutta se EI saa olla reduktionistista niin, että itse musiikki katoaa analyysin alle, sen kaavoihin ja tekniikoihin.

1 Katso *Valkyyrian* kohtauksen semioottinen analyysi Tarasti 2012, 199–211.

210 ILMARI KROHN BLVIII

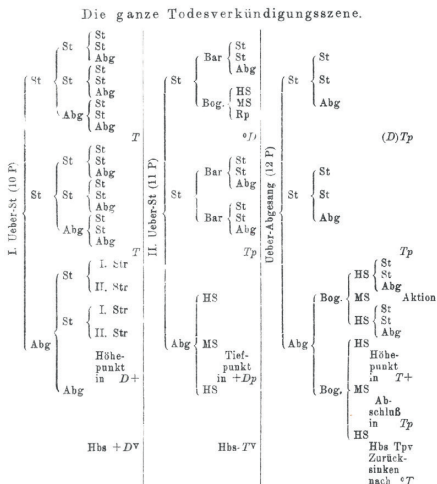
LEITMOTIVE DER V. SYMPHONIE.

Sunnenschein: P. 3:1-2
Sonnenabwesenheit: P. 4:1-2
Vogelgesang: P. 4:7
Winthauschenheit: P. 5:6-6:1
Himmelsqualitäten: P. 6:7-7:1
Gier: P. 7:1
Welken: P. 10:2
Rache: P. 25:1

Zwischenmotive: P. 4:3
Aufschauungsmotive: P. 2:2-3
Fimmermotive: P. 35:1-2
Bekehrungsmotive: P. 68:1-3

©/A. P. Sibelius, Helsinki, 1892.
 A. S. B. Sibelius, Helsinki, 1892.
 P. 10

fassen wir also die 10. P. und die dieser so ähnlich gebaute — wenn auch etwas kürzere — 11. P. als zwei — sagen wir — Überstollen, dann bildet die ganze Todesverkündigungsszene mit ihren drei Perioden einen Über-Bar, der sich auch sinngemäß vollkommen korrespondierend gliedert, indem der erste Überstollen (die 10. P.) mit der Weigerung Siegmunds, der Walküre zu folgen, der zweite (= 11. P.) mit seinem Entschlusse, lieber nach Hella als nach Walhall zu fahren, abschließt und der Abgesang der Sinneswandlung in Brünnhildes Seele darstellt. Ich stelle nochmals die Gliederung der ganzen IV. Szene des II. Walkürenaktes jetzt analytisch zusammen, während oben die Darstellung synthetisch war.



Kuva 2. Krohnin Sibeliuksen ja Lorenzin Wagnerin *Ringin* analyysitaulukot (Krohn 1945, 210–211; ja Lorenz 1966, 184).

Toisaalta sen ei myöskään tarvitse olla preskriptiivistä siinä mielessä, että sen avulla voisimme tuottaa musiikillisen lausuman, toisin sanoen joko kirjoittaa nuotit tai soittaa ne. Mutta sikäli analyysi on preskriptiivistä, että meidän täytyy voida kuvitella teos tai esittää se mielessämme.

Mitä se tarkoittaa? Sitä, että analyysin viimeisin totuuskriteeri on vastaavuus musiikillisen kokemuksen kanssa. Taas kokemus ei ole vain subjektiivinen elämys, vaan tämä elämys muunnettuna malliksi, joka voidaan kommunikoida toisillekin. Kun analysoimme sävellyksiä, joilla on monimutkainen sisältö – vaikka myös välitön – ja ajatellaan vaikka Brucknerin 7. sinfonian adagion teemaa, olennaista on siis löytää tämän musiikin merkityksistä puhuva ”lukumalli”, tulkintakehikko, johon sen voi sijoittaa. Emme silloin tee empiiristä tutkimusta musiikin alkeelli-

sista rudimentaareista kognitiivisista laeista, vaikka hahmopsykologian *Gestalteista*, olkoonkin että ne voivat olla tutkimuksen taustalla.

Miten sitten suhtautua systemaattisiin analyysihin? Kaikilla systemaattisilla analyysimeteodeilla on se ongelma tai etu, jopa pelastus, että ratkaisevalla hetkellä analyysia ohjaakin joku toinen prinssiippi ja rationaliteetti; korkeamman asteen tiedon ensyklopedia (Umberto Eco) estää analyysia ajautumasta mielettömyyksiin. Mistä tiedämme, että analyysi ymmärtää tai ei ymmärrä itse tekstiä? Krohnilla se on häivähdyksenä, kun hän antaa muusikon tietonsa puuttua analyysin kulkuun. Muutoin analyysi on mieleton autokommunikatiivinen prosessi, joka on kadottanut kontaktinsa soivaan realiteettiin. Kautta Krohnin musiikinteoreettisten kirjoitusten käsitteitä havainnollistava musiikki-kirjallisuus on laajuudeltaan vaikuttava oppineisuuden osoitus. Vaikka hänen metodinsa on siis taksonominen – ja oli sitä tietenkin jo kansansävelmien tutkimuksessa – hänellä on vaistoa myös funktionaalisuudesta. Niinpä hän jakaa muotoelementit kahteen kategoriaan esim. Brucknerin VII sinfonian ensimmäisen osan analyysissa (Krohn 1957, 40–41):

1) Spannende und treibende Elemente: Tempo, allegro; gedrängte Episoden, Du 2-kernig, Modulationen in Sk, Re, Sk, Re, SÜ, Dämmerige S-Funktion, Überwiegen gang:r Per:n (18 gegen 15 gep:e) und 2 –hebiger Z:n (109 gegen 106 4-hebige, 2) Beruhigende und mässigende Elemente: Tempo...moderato, Tonart, Dur, Taktart 2/2, Vorherrschende Dehnungen, Reichlich Dp:n un d gep:w Str:n, Vorherrschen der Dur Tonarten, T- und D-Funktion gleichwiegend, Keine 3. oder 5-hebige Z:n, Nur zwei 6-hebige Z:n.

Tässä Krohn soveltaa dynaamisia prinssiippejä – hieman niin kuin omassa semioottisessa analyysissani *A Theory of Musical Semioticsissa* (Tarasti 1994) on kaksi perusmodaliteettia *être (being)* ja *faire (doing)* sekä niiden negaatiot: *être* = oleminen, harmonia, konsonanssi, stabiiliisuus ja *faire* = tekeminen dynaamisuus, dissonanssi, liikkuvuus, toiminta. Tätä olen soveltanut mm. Chopiniin ja muihin klassisromanttisiin säveltäjiin muutoin hyvin formalisoidun analyysin kontekstissa.

Mutta menen vielä pidemmälle: voin kysyä toimiiko nykyinen zemic-mallini eksistentiaalisemiotiikassa kenties tällaisena prinsiippinä ja pitää musiikkianalyysin oikeilla raiteilla (ts. keho, persoona, praksis ja arvot *Moi1*, *Moi2*, *Soi2* ja *Soi1*). Kyseessä on usein muusikon tai miksei jopa musiikin kuulijan hiljainen tieto, joka pyrkii esiin kalterien takaa, joka haluaa tulla kuulluksi.

Lorenzin pelastaa myös hänen musiikilliset oivalluksensa perustuen hänen käytännön toimintaansa muusikkona. Ernst Kurthin analyysien figuratiivista kieltä taas ohjaa musiikin ymmärtäminen. Saksalaiset spekulantit olivat Matti Huttusen kuvaamia teoreetikkoja, jotka rauhtaisella tahdolla veivät systeeminsä loppuun saakka.

Joka tapauksessa em. korkeamman asteen ohjaavan prinsiipin löytäminen on ominaista kaikille humanistisen tutkimuksen systeemeille, jopa Greimasin Pariisin koulukunnalle, joka ei ole niin aksiomaattinen kuin se väittää olevansa. Paul Ricoeur osoitti, miten uusia elementtejä salakuljetetaan sisään analyysin kuluessa. Omassa Greimas-sovellutuksessani *A Theory of Musical Semiotics* -teoksessa sovellan joka kerta musiikin generatiivisen kulun metodiani hieman eri tavalla, ei mekaanisesti.

Krohnin oppilaat käyttivät hänen metodiaan, mutta kaikilla heillä ilmenee jo marginaalina irtaantuminen krohnilaisesta systeemistä ja juuri em. syistä. Esimerkkejä ovat mm. Einojuhani Rautavaaran pro gradu -tutkielman analyysi Väinö Raition *Prinsessa Cecilia*sta (1951), Erik Tawaststjernan analyysi Sibeliuksen pianoteoksista (1958) ja Eino Roihan väitöskirja Sibeliuksen sinfonioista (1941). Roihalla oikaiseva näkökulma on musiikkipsykologian, jonka pioneeri hän oli Suomessa. Hän korostaa musiikin *Gestaltin* pregnanssia aivan oikein, mutta vasta L. B. Meyer sai siitä melodian teoriansa kulmakiven.

Otan seuraavassa esimerkin samasta musiikista, Brucknerin 8. sinfonian adagio-osan alusta ja 9. sinfonian alusta. Asetan rinnakkain Krohnin, Ernst Kurthin sekä omat analyysini niistä. Kysymykseni on, kykeneekö analyysi tarttumaan siihen, mitä todella tapahtuu musiikissa eli kuinka musiikin perusmodaliteettien tasolla oleminen muuttuu tekemiseksi ja palaa takaisin olemiseen. Kyseessä on siis oikeastaan hegeliläinen *Weltlauf*-prosessi affirmaatioineen ja negaatioineen.

- Krohnin analyysi toimii puhtaasti muototeknisellä tasolla, vielä ilman ohjelmaa.
- Kurthin analyysi: loistavan retorinen verbaalinen selostus, mutta taustana hänen musiikin psykologiansa ja siten jo *Grundlagen des linearen Kontrapunktes* -teoksessa määritelty näkemys musiikin aaltomaisesta muodosta, *Bewegungsphasesta*, *linearen Züge*, *kinetische Energien*, *Steigerungspläne* -elementeistä.
- Narratiivinen analyysi *A Theory of Musical Semiotics* -teoksessa: kaksi eri narratiivista ohjelmaa, jotka operoivat noilla musiikin peruselementeillä ts. modaaliteeteilla. Musiikin varsinainen sisältö on muuntuminen, tuleminen joksikin, *sein*, *nicht-sein*, *tun*, *nicht-tun*, toisin sanoen *being*, *not-being*, *doing*, *not-doing*.

Sekä Krohnin että Kurthin analyysin ongelma on se, etteivät he kuvaa, mihin suuntaan musiikki menee.

Musiikki on *zweckmässiges Projekt*, tätä termiä käytti jo Immanuel Kant.

Kun katsoo Brucknerin 8. sinfonian adagio-osan alkua ja koko teoksen rakentumista, joudutaan väistämättä analyysin toiselle tasolle, joka koskee teoksen sisältöä. Krohn käyttää termiä *Stimmungsgehalt*, Kurthilla ei ole erityistä termiä tälle musiikin kaikkialla läsnäolevalle temaattisuudelle. Nyt Lorenz jää jo pois vertailusta, koska hän ei ole tutkinut Bruckneria. Mutta hän käyttää kauttaaltaan *Leit motiveja* yhtenä analyysinsa kivijalkana. Kurth ei puhu milloinkaan *Leit motiveista*, mutta Krohn ottaa *Leit motiven* käsitteen kokonaan omakseen. Tämä on yllättävää, sillä varsinaisena wagneriaaninahan Krohnia ei voi pitää. Hän sanoo itse muistelmissaan:

Wagneria kohtaan tunsin pitkän aikaa vastenmielisyyttä. Kandidaatarvoa varten kirjoittamani laudatur-koekin (jonka julkaisin vihkosessa *Sävelten alalta* 1900) ilmensi jyrkän asenteeni hänen esittämiinsä johtaviin aatteisiin, minkä myös opettajani, estetiikan professori Estlander, kiittäen hyväksyi, huolimatta silloisen todisteluni kypsymättömyydestä. Vasta tieteellisen analyysin avulla avauhin myöhemmin tajuamaan Wagnerin saavutusten nerokkuutta

hänen säveldraamojensa sinfonisissa rakennesuhteissa (Krohn 1951, 189). [...] Toisen kerran tulin kesken pois Wagnerin *Tristanin ja Isolden* näytännöstä (Leipzigissä); mutta silloin Schreck sai minut kuitenkin kääntymään takaisin edes loppua kuuntelemaan. Tulos ei kuitenkaan siitä kostunut; juuri tämä Wagnerin teos, johon monet suorastaan hurmioituvat, ei ole myöhemminkään saanut mieltäni lumoihinsa. Muistan saksalaisen sanasutkauksen: ”Es kam mich trist an, aber ich sollte” (Sanaleikki: *Tristan ...sollte*: Oloni kävi surkeaksi, mutta piti vaan kuunnella). (Mts. 18.)

Krohn julkaisi sittemmin analyysin *Lohengrinista Svensk tidskrift för musikforskningissa*, ja sitä tulisikin tarkastella rinnan Lorenzin *Lohengrin*-analyysin kanssa.

Joka tapauksessa tätä taustaa vasten on erikoista, että Krohn tukeutuu juuri johtoaihetaulukoihin sisältöanalyysiensä kiteyttäjänä – niin Sibeliuksen kuin Brucknerinkin kohdalla. Hänen siis täytyi olla vakuutunut tuosta musiikin kuuntelun tavasta myös sinfonioiden suhteen.

Mutta nyt kohtaamme musiikin sisältöanalyysin eli hermeneutiikan suuren ongelmakentän. Ensinnäkin 1800-luvun soitinmusiikin kehitystä erityisesti Saksassa kuvataan absoluuttisen musiikin triumfiksi. Useimmiten se kytketään Eduard Hanslickiin ja *Vom Musikalisch-Schönen* -traktaatin musiikin estetiikkaan. Erityisesti sinfonia-laji miellettiin absoluuttiseksi, toisin sanoen vain musiikkiin itseensä ja sen lakeihin perustuvaksi. Kuitenkin ”puhtaan” musiikin idea oli alun pitäen pelkkää spekulatiota. Kun Carl Czerny pyysi Beethovenia kirjoittamaan poettiset ohjelmat pianosonaatteihin, tämä ensin suostui, mutta sitten kieltäytyi. Joka tapauksessa yleinen käsitys oli, että sonaateilla oli ohjelmansa, jotka usein liitettiin kirjallisuuteen. Hartmut Krones on tutkinut tätä erityisesti. Jo Bachin kohdalla muusikot kuvittelivat erilaisia ohjelmia hänen fuugiinsa. Albert Schweizer kuvaa erästä urkuria, joka kertoi, ettei enää lainkaan voinut kuulla Bachin urkufuugia muuten kuin ajattelematta niille salaisia otsakkeita. Ne olivat esityksiä uskonnollisista ideoista. C-molli-fuuga oli hänelle uskon epävarmuuden symboli, A-duuri-fuuga puolestaan uskon ilon merkki (*Glaubensfreudigkeit*, ks. Ringbom 1955, 162).

Musiikin symbolista voimaa tutki Suomessa Nils Erik Ringbom (1951) väitöskirjassaan *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Se oli erityisesti saksalaisen Arnold Scheringin ankara kritiikki. Ringbom piti Scheringin hermeneutiikkaa fundamentaalisenä virheenä. Scheringin kuuluisin teos *Beethoven und die Dichtung* väitti, että jokaisella Beethovenin teoksella oli alkunaan literääri ohjelma ja kaunokirjallinen teos; siten esimerkiksi 7. sinfonian allegretto-osa oli Mignonin hautajaiset Goethen *Wilhelm Meisterista*, Waldstein-sonaatti oli Goethen *Hermann und Dorothea*, Asduuri-sonaatti op. 110 Schillerin *Maria Stuart*.

Mutta Schering ei suinkaan väittänyt, että kuulijan pitäisi kokea näitä teoksia musiikkia kuullessaan, vaan että nuo ohjelmat olivat olleet kuin rakennustelineet Beethovenin sävellystyössä: kun teos oli valmis, voitiin teline purkaa ja ohjelman antaa kadota.

Ringbomin ankara kritiikki kohdistui myös Ilmari Krohniin, jonka hän uskoi syyllystyneen juuri Scheringin virheeseen:

Laajalle on levinnyt käsitys, että henkilökohtaisia näkemyksiä tulee läpityöstää ja palauttaa muotorakenteeseen, jakaa sen teemoihin ja motiiveihin, sekä johtaa tästä ”tieteellinen” musiikkiteosten ”tunnelmasisällön” (*Stimmungsgelalten*) analyysi. Metodisen tieteellisen musiikintutkimuksen perustaja Suomessa [...] Ilmari Krohn on vanhoilla päivillään langennut tähän virheeseen. Krohn on alistanut Sibeliuksen seitsemän sinfoniaa tällaiselle systemaattiselle johtoaihetyyppiselle ohjelmalliselle analyysille- ja laatinut ohjelmia, joita säveltäjä ei tunnista. Sibelius on päin vastoin sanonut, että hänen sinfoniansa ovat puhdasta musiikkia. ”Minulle musiikki alkaa missä sanat lakkaavat.” Sibelius protestoi lakonisesti sitä ideaa vastaan, että 4. sinfonia olisi luonnonkuvausta, ja sanoi että johtoaihetekniikka oli hänelle aina ollut vierasta ja liian reflektoitua. (Ringbom 1951, 184–185; käännös ET.)

Ringbom tosin myöntää Krohnin puolustukseksi, että tämä oli itse sanonut musikaalisia visioitaan ennemmin taiteellisiksi kuin tieteellisiksi muttei hän myöskään kiistänyt niiltä kokonaan tieteellistä arvoa. Kaikkea tätä teoreettista kritiikkiä vastaan voidaan vain esittää musiikillisen hermeneutiikan erittäin laaja käytäntö musiikkielämässä.

Helmut Kirchmeyerin edellä mainitsemissani teoksessa *Stravinsky: Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild* on laaja luku tällaisesta hermeneutiikasta ja esimerkkejä siitä, miten naiiveja nykyajan kannalta tällaiset ohjelmat saattoivat olla. Toisaalta jokainen muusikko tietää, miten ko. ohjelmat helpottavat teosten esittämistä ja tulkintaa. Kukaan ei väitäkään, että säveltäjä olisi niitä ajatellut, mutta niiden avulla musiikki tulee ikään kuin omaksi ja astuu sisään tulkitsijan maailmaan, tulee siinä hallituksi, mikä mahdollistaa esityksen.

Toisaalta eräät tutkijat ovat osoittaneet tai väittäneet, että abso-luuttinen musiikki on illuusio, jota edes suuret sinfonikot eivät ole allekirjoittaneet. Mahler oli tästä oiva tapaus. Hän laati itse ensimmäisiin sinfonioihinsa tarkat ohjelmat, mutta luopui sitten niistä. Constantin Floros on laajassa Mahler-tutkimuksessaan pohtinut tätä lavealti (Floros 1977). Jos siis Mahler oli niin likellä ohjelmallista ajattelua, miksei sitten Sibelius!

Krohn kuitenkin uskoi, että hänen metodinsa oli parempi kuin Scheringin, koska se perustui musiikin pienimpien muotoyksiköiden analyysiin. Sillä oli siis ikään kuin obektiivinen perusta. Mutta min-kälaisia olivat Krohnin ”tunnelmasisällöt”, *Stimmungsgehalten?* Hyvin usein niissä tunkee esiin kristillinen ajattelu eräänlaisena ehdottomana myyttisenä totuutena ja lopullisena avaimena teoksen sisäiseen maailmaan. Brucknerin 7. sinfonian kristillinen ideologia ottaa musiikin *signifién* kokonaan valtaansa aivan kuin Roland Barthesin nykyajan mytologian mallissa. Usein Krohnin ohjelmat johtivat niin ilmeisen naiiveihin tulkintoihin, ettei niiden voi ajatella kuin kaventavan musii-killisen kokemuksen ulottuvuuksia olennaisesti.

Joka tapauksessa – Ilmari Krohn kohoaa esiin suomalaisen musiikkitieteen historiassa yhä edelleen monumentaalisen hahmona. Voimme yrittää ymmärtää hänen ratkaisujaan, teorioitaan ja analyysijaan, vaikkemme voisikaan niitä enää juuri allekirjoittaa. Hän on ilmiö, joka ei ehkä ole arvoituksellinen, mutta joka tapauksessa kunnioitettava esimerkki suomalaisen musiikintutkimuksen yhdestä vaiheesta. Ongelmat, joita hän pohti, ovat sinänsä yhä aktuelleja, joskin nykyisin löydämme niihin toisenlaisia vastauksia ja pohdimme niitä erilaisin käsittein, toisenlaisella metakielellä.

Bibliografia

- Floros, Constantin 1977. *Gustav Mahler I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Huttunen, Matti 2000. Ilmari Krohn musiikkiteeilijänä, Peter Peitsalo (toim.) *Krohn-Symposium 1999*, Helsinki: Sibelius-Akatemia. 13–24.
- Jokela, Eila 1945. Sibeliuksen tulkitsijat puhuvat mestaristaan (Ilmari Krohnin haastattelu), *Kuva* 11: 3–4.
- Kirchmeyer, Helmut 1958. *Igor Stravinsky – Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Grundlage und Voraussetzungen zur modernen Konstruktionstechnik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Krohn, Ilmari 1942. *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*, Sonderdruck aus den *Annales academiae scientiarum fennicae* B XLIX/1, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Krohn, Ilmari 1945. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I*, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae* B LVII, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1955–1957. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt I–III*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1957. *Musiikin teorian oppijakso V: Muoto-oppi*, Porvoo: WSOY.
- Kurth, Ernst 1925. *Bruckner I–II*, Berlin: Max Hesses Verlag.
- Lorenz, Alfred 1924–1933. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner I–IV*, Berlin: M. Hesse.
- Lorenz, Alfred 1966. *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Tutzing: Hans Schneider.
- McClatchie, Stephen 1998. *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester: University of Rochester Press.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Käännteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rautavaara, Einojuhani 1951. ”Prinsessa Cecilia. (5-näytöksinen ooppera, säveltänyt Väinö Raitio, libretto Huugo Jalkasen)”, musiikkitieteen laudaturtyö, Helsingin yliopisto.
- Ringbom, Nils-Erik 1955. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*, diss., *Acta Academiae Aboensis* 22/1, Åbo: Åbo Akademi.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: eine form-analytische Studie*, diss., Jyväskylä: [omakustanne].
- Schader, Luitgard 2001. *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Schering, Arnold 1936. *Beethoven und die Dichtung*, Berlin: Junker und Dünhaupt.
- Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 2012. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tarasti, Eero 2015. *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter.

Tarasti, Eila 2017. *"Nouse, ole kirkas": Helvi Leiviskän elämä ja teokset*, Helsinki: Kulttuuriperintöjen akatemia/Suomen semiotiikan seura.

Tawaststjerna, Erik 1958. "Sibelius 'Kyllikki' op. 41", musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Classification of Algerian melodies collected in Biskra by Béla Bartók, inspired by Ilmari Krohn's system

MEHDI TRABELSI

I would like to pay homage to Ilmari Krohn, founder of musicology in Finland and one of the pioneers of comparative musicology. As far as I know, he was one of the first to classify popular melodies according to their musical characteristics and not according to the texts of the lyrics. In his collection of Finnish folk songs, *Suomen kansan sävelmiä*, published between 1898–1933 in 4 volumes, Krohn classifies his songs in lexical order according to the melodic cadences of each verse. This way of classifying had a considerable impact on those interested in folk music in Central Europe, first Zoltan Kodály and then Béla Bartók (Pekkilä 2006, 354). It was in a letter to Bartók dated 22 and 23 March 1907 (Dille 1970, 134–137) that Kodály suggested that he use Krohn's method of classification, which seemed to him most suitable for the study and classification of the entire folk music repertoire. Moreover, it was thanks to his friend Kodály that Bartók was initiated in 1905 to folk music. (Gergely 1995, 206.) It was in his collection *Cântece populare românești din comitatul Bihor* [Romanian folk songs from Bihor county], published in 1913, that Bartók began to use the Krohn classification system.

A study of Bartók's musical collections shows that almost the entire collection adopts Krohn's lexicographic system. However, the Arab folk music studied by Bartók in the Biskra district of Algeria does not. Why did Bartók not apply Krohn's classification system to Algerian music?

In my paper, I shall demonstrate the feasibility of applying the principles of Krohn's system to the Algerian folk music collected by Bartók. First, I shall give an overview of Bartók's trip to the Biskra district of Algeria and the research work resulting from this field trip. However, before I present this trip, it should be noted that almost all Bartók's investigations into the popular music of different nations date from 1905–1918 (Hungarian, Romanian, Slovak, Bulgarian, Serbo-Croatian and Algerian melodies). His collection of folk music from the Biskra district of Algeria in 1913 was one of Bartók's last major works. Indeed, after 1913, visiting countries outside Hungary was almost impossible, both economically and politically, following the outbreak of the First World War. The collection of peasant songs made by Bartók between 1914–1918 concerns only Hungary. It was only later, in 1936, that Bartók was able to study the Turkish music of Anatolia, thanks to the request of the Turkish composer Adnan Saygun.

It was in June 1913, equipped with his cylinder phonograph, that Bartók recorded in Biskra and its surroundings (Tolga, Sidi Okba, El-Kantara) 118 cylinders representing more than two hundred musical examples. This fieldwork was rounded off by the publishing in 1917 of a study by Bartók in Hungarian, *A Biskra-vidéki arabok népzeneje* [Arab folk music from the Biskra district], and later (1920) in German (*Die volksmusik der Araber von Biskra und umgebung*) with 65 musical transcriptions. This study was translated into and commented on in French by Léo-Louis Barbès and published in 1960–1961, and later in 1997, translated into and published in English by Benjamin Suchoff.

An analysis of Bartók's Algerian study was the subject of my thesis, defended in 2003 at the Sorbonne University. My thesis was based on half of Bartók's Algerian sound collection with the documentation and sources available at the time. It was while making a study trip to the Bartók Archívum in Budapest in 1997 that I discovered only 95 of Bartók's Algerian sound recordings.¹ This represents nearly half of the 180 Algerian melodies mentioned by Bartók in a letter probably

1 Only 20 recordings in this sound collection correspond to the 65 musical transcriptions in Bartók's Algerian study.

addressed to Maurice Ravel (1875–1937) in 1914 (Dille 1965, 125–127). The director of the Bartók Archívum at that time, László Somfai, explained to me that several of Bartók's personal belongings had not yet been inventoried and were still in the possession of his heirs in the United States.

In 2006, under the direction of Professor János Karpati, a CD-ROM titled *Bartók and Arab folk music* was released. In this CD-ROM, a great effort was made to inventory Bartók's manuscripts and Algerian sound recordings, coming from Budapest and the United States, to make them accessible to researchers. The CD-ROM contains a sound collection, manuscripts of musical transcriptions, a field-book, Bartók's study of Biskra music, documents on Bartók's participation at the Cairo Arab Music Congress in 1932, correspondences, some sound extracts from Bartók's Arab-influenced compositions, a set of musicological studies relating to Bartók's work of Arab music and some illustrations.

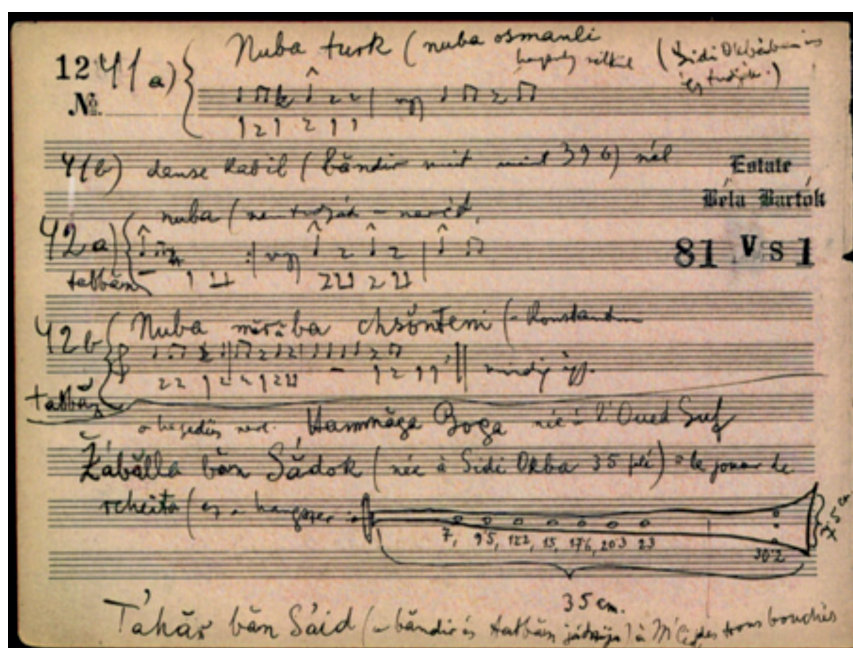


Figure 1. Bartók's Arab field-book page (Kárpáti 2006).

The sound collection that Bartók brought back from his trip to Biskra and its surroundings includes 236 pieces contained in 118 cylinders. The 118 cylinders are mentioned in Bartók's field-book. This field-book (Figure 1) presents valuable information on the recordings made in Biskra, Tolga, Sidi Okba and El-Kantara: some sketches of melodic and rhythmic transcription, names of some pieces, musicians and places, a few observations and some diagrams of instruments found in the region.

It should be noted that only 96 of the 118 cylinders are preserved and digitized at the Bartók Archivum; the other cylinders have either been broken or lost. So far, the exploitable collection contains 190 sound recordings and 132 musical transcripts, 40 of these without recordings and 6 without either recordings or transcriptions, only mentioned in Bartók's field-book.

Let's go back to the Krohn classification system. In his collection of Finnish folk songs, *Suomen kansan sävelmiä*, Krohn listed the songs in lexical order according to the cadence of the verses. This directs us to the first steps in comparative folk music. It makes possible the classifying of the melodies with common points in their cadential structure, and enables a better overview. In 1912, Bartók presented Krohn's method in his article "Az összehasonlító zenefolklór" [Comparative musical folklore] and modified the method somewhat. Here is what Bartók writes:

Krohn's method is as follows: the classification is done according to the melodic cadences of each verse (segment). Melodies in general consist of four segments; if they have only three or two segments, it must be considered that one or two segments should be repeated so that the melody takes on in the imagination the shape of the quatrain [...] First, the cadence of the fourth segment is examined; the groups obtained are subdivided according to the cadence of the second segment; subsequent divisions are based on the cadences of the first and third segments. The groups thus obtained are still so rich that a subsequent subdivision is useful. This is done first according to the mode, then according to the ambitus of the melody. For the classification of the melodies of the Hungarians and neighboring peoples, the method must be somewhat

modified. The main idea – that the ranking must be done primarily according to the ends of segments – remains valid, but the ranking is not done according to the cadences, but according to the end notes of the segments. (Bartók 1995 [1912], 42-45; translated by MT.)

Take, for example, a Romanian song consisting of four segments or melodic lines (Bartók 1997 [1913], 16).

733a, Şebiş.

Parlando, rubato

Pe dru - mu că - tră - O - ră - şti - e Pe dru - mu că - tră - O - ră - şti - e

Merg doi fraţi la că - tă - ni - e. Merg doi frați la că - tă - ni - e

Figure 2. Romanian melody in the form of a quatrain.

In this four-segment melody, the note that ends the second and the fourth segments is called the "principal caesura"; it is marked by a full square (□) containing the number of the note on which this line² ends and, on the left, the accidental if it exists. In the example above, the number 3 here indicates the note B flat because Bartók took as a first degree (note mark) the note G. Here then, according to Bartók's numbering, are the degrees of the general scale numbered by Roman and Arab numerals.

1 2 3 4 5 6 7 8

I II III IV V VI VII

Figure 3. Numbering of the degrees of the general scale.

² Bartók marks nothing on the note that ends the fourth segment because he has classified all the melodies according to a single "note mark" which is G (first degree).

Let's go back to my previous example (Figure 2). The principal caesura (B flat) corresponds to the third degree of the scale built on G. The note that ends the first segment is marked by a square without a left-hand side. The number 5 indicates the note D. The note which ends the third segment is marked by a square without a right-hand side and ends with the reversal of the seventh degree: the note F which bears the Roman numeral VII. The note that ends the first and third segments is called the "secondary caesura".

Bartók used this classification system starting from one of his first collections on folk music, devoted to Romanian music. Subsequently, he applied this system to most of his principal folk music collections of Hungarian, Romanian and neighboring peoples. Bartók's Algerian study was the exception. The Krohn classification system was not adopted.

In this regard, Bartók noticed during his Biskra fieldwork two striking peculiarities. The first was "the nearly constant use of percussion instruments to accompany melodies in strict rhythm", and the second "the particular relation of the different degrees of the scale to each other, which only rarely is traceable to diatonic or rather well-tempered chromatic system of scales" (Bartók 1997 [1920], 29). It is this last feature that catches my attention. Having a melodic system that is very different from the tempered tonal system can be a partial answer.

Bartók used special signs to represent the pitches of the notes in his transcriptions of Biskra music. He used the plus sign (+) and small circle (o) placed before the note to represent respectively a slight rise and a slight lowering. The signs half-flat ($b/2$) and half-sharp ($\#/2$) respectively lower and raise the note by one quarter-tone.

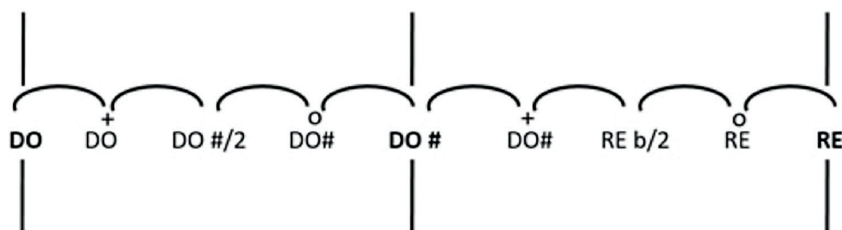


Figure 4. System of rating note height.

For Bartók, there was not one single musical scale used by the musicians of Biskra; he pointed out in his Algerian study that there were as many scales as pieces. So, he placed his own scale at the beginning of each transcribed piece. As a result, he developed a classification based on the ambitus formed by the degrees that made up the melodic line. The musical transcriptions were classified according to the resemblance of certain scales and in the ascending order of the number of degrees forming the ambitus.

To further illustrate Bartók's reasons for not adopting the Krohn classification system in his collection of Algerian melodies, I shall mention an instrumental piece for bagpipe outside his collection and collected in the Bihor county in Romania (Bartók 1997 [1913], 20). This piece is taken from Bartók's work on Romanian music mentioned above, in which Bartók used the Krohn classification system. Probably the presence of the quarter-tones caused Bartók to reject the use of this classification system for this piece.



Figure 5. Romanian melody not belonging to the Krohn method (presence of quarter-tones) (Bartók 1997 [1913], 20).

The Krohn classification could in my view have been used for Biskra folk music. However, I take this classification system to classify Bartók's Algerian collection without bringing it back to the quatrain system adopted by Krohn and Bartók, but rather basing it on the pivotal notes of the melodic line. This classification will give cadential formulas to schematize the melodic structure of the piece. For that, the degrees used to designate the final notes of the melodic segments will be expressed in Arab numerals and put in square brackets. However, the reversals of these degrees may be expressed in Roman numerals, as mentioned by Bartók, if the melody concerned can be applied to the diatonic scale (Figure 3).

Moreover, I shall delete the degrees that are successively repeated, as well as the consecutive formulas formed by the same degrees. For clarity, the example of the following degrees: [1] [2] [2] [3] [2] [3] [1] will become: [1] [2] [3] [1]. I shall delete one of the digits of two consecutive degrees (here it is 2), as well as one of the two consecutive formulas (here the formula [2] [3]).

As an example, here is a transcription from Bartók’s Algerian music collection, which explains the procedure.

54. Wedding-Nuba El-Kantara

The musical score for '54. Wedding-Nuba' by Bartók is presented in a single system with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$. The score includes a 'Scale' section at the beginning, followed by a 'Motif' section with a bracketed formula [1]. The piano accompaniment features 'Bāndir' (drum) notation. The score is annotated with various musical terms and formula markers, including [2], [1], and [1]. The piano part includes triplets and a 'sempre simile' instruction. The score ends with 'etc.'.

Figure 6. Piece no. 54, Bartók’s Algerian study, formula [1] [2] [1] (Bartók 1997 [1920], 70).

During my analysis of Bartók’s entire Algerian collection, containing transcriptions and sound recordings, I have distinguished some cadential formulas that are characteristic of the music studied. In ad-

dition, I have noticed the static aspect of several melodies, i.e. melodies that have only one central note, usually the tonic.

For illustration, I give Bartók's musical transcription of a melody collected at El-Kantara in Algeria using tone A as the only cadential note to represent the tonic.

Figure 7. Piece no. 42, Bartók's Algerian transcription, formula [1] (Bartók 1997 [1920], 62).

It is music formed by an ambitus with three notes (A–B–C), thus three degrees. According to Bartók, the F sharp and the D expressed in small notes, are not part of the ambitus, they are fugitive and secondary notes. The melody revolves around a single pivot note (A). It is played by the *ghayta* (oboe) and accompanied ostinato by the *bandir* (frame drum).

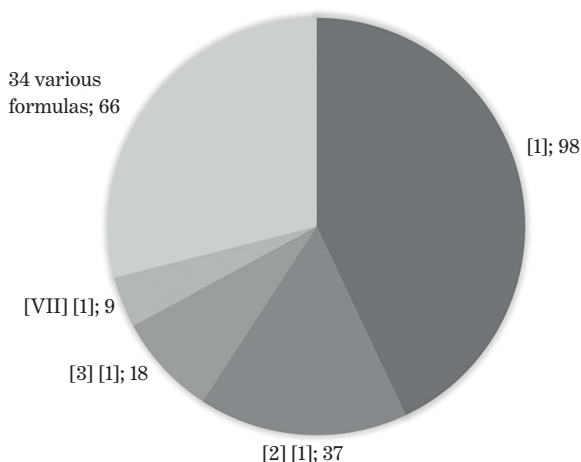


Figure 8. Distribution of the cadential formulas.

The pie chart shows the main cadential formulas of the entire collection of Algerian music collected by Bartók in the Biskra district, including sound recordings and musical transcriptions.

98 melodies have the cadential formula [1]. These melodies represent 43% of the entire corpus and revolve around a single pivot note: the tonic. 37 melodies have the formula [2] [1], then 18 melodies have the formula [3] [1] and 9 melodies demonstrate the inversion of the seventh degree, expressed in Roman numerals, and the tonic. This last category can be applied to the diatonic scale, given the presence of the seventh degree. The rest is represented by 66 melodies, which form 34 different cadential formulas. That is, almost every melody presents its own cadential formula. The formula which interests me most is the one that dominates the pie chart, that is, the cadential formula that represents the tonic only [1].

Several of Bartók's compositions influenced by Arab music use this principle. Bartók gave an account of the influence of Arab music on his compositions in his articles "Hungarian music" (Bartók 2006 [1944], 321) and "The folk songs of Hungary" (Bartók 2006 [1928], 162). In these two articles, he wrote about his *Dance Suite for Orchestra*, composed in 1923 and his *Suite Op.14* for piano.

It is in the first and fourth movements of *Dance Suite* that I find the influence of Algerian music. In both extracts, the use of a single pivot note in each melodic fragment is clear. On the other hand, both melodies are played by the oboe using specific scales that recall the *ghayta* performance in the Biskra district explored by Bartók.

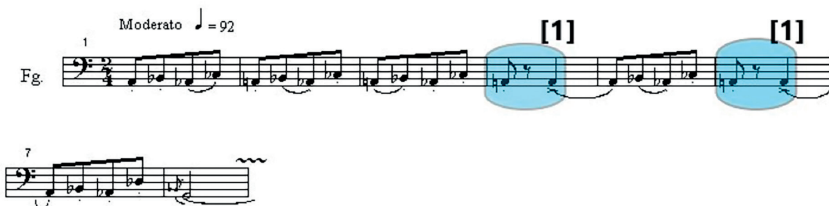


Figure 9. Béla Bartók, *Dance Suite*, no. I (measures 2-9).

IV
 Molto tranquillo, $\text{♩} = 58-60$

(300)

Figure 10. Béla Bartók, *Dance Suite*, no. IV (measures 1-6).

Although Bartók's *Dance Suite for Orchestra* demonstrates some Arab influence, in the third movement of *Suite Op.14* that stylistic feature is pervasive. In that movement, I want to point out the use of ostinato (Figure 11), met by Bartók in the rhythms of Arab music, the use of a restricted ambitus with a minor second interval (Figure 12) and the use of scales specific to the music of Biskra and its surroundings (Figures 13 & 14).

Allegro molto $\text{♩} = 124$
p non legato

Figure 11. Béla Bartók, *Suite*, Op. 14, 3rd movement (measures 1-4).

Figure 12. Béla Bartók, *Suite*, Op. 14, 3rd movement (measures 5-6).

The melodic ostinato of *Suite Op. 14* (Figure 11) will be doubled to the octave (use of the monody principle to express the “oriental” nature

of the piece), and will be amplified by the addition of notes (extension of the main motif) to give a new scale resulting from the addition of certain scales transcribed by Bartók for the Algerian *gásba* (reed flute).

First extension

Second extension

Figure 13. Béla Bartók, *Suite* Op. 14, 3rd movement (measures 21–33).

25. *gásba* de Biskra: 26. *gásba* de Tolga:

Scale in *Suite* Op.14

Figure 14. Scales no. 25 and no. 26 in Bartók’s Algerian study compared to the scale in Bartók’s *Suite* Op. 14.

In this melodic extension, the tonic (D) always comes back and serves as the only pivotal note of the melody.

To conclude, the Krohn method was used for 40 years in Hungary. Originally adopted by Kodály and Bartók, it was remodeled by Pál Járdányi, a pupil of Kodály, in the 1950s. Then Imre Olsvai applied it in the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, from volume VI (1973) on (Gergely 1995, 50). I think that the Krohn classification system can

serve as a taxonomic tool for classifying melodies whatever their origin. I believe in the universality of this classification. Even classical Arab modes (*maqâm*) possess cadential notes which characterize them and the Krohn method can but provide additional support. For example, formula [2] [1] or [1] [2] [1] shows in several of Bartók's Algerian recordings the alternation of a tetrachord on the D note with a pentacord (sometimes an hexacord) on the C note. This alternation is characteristic of the *gharbî* genre encountered by Bartók in Biskra and mentioned in his Arab field-book (Kárpáti 2006).

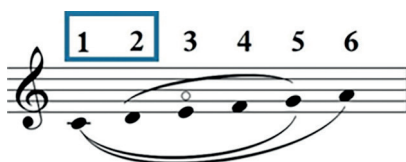


Figure 15. *Gharbî* genre, cadential formula [1] [2] [1] in F54a, from Bartók's Algerian sound collection, 1913.

I shall go no further in my explanations, which could form the subject of further research work.

Bibliography

Musical scores

Bartók, Béla 1918. *Suite* Op. 14, Vienna: Universal Edition.

Bartók, Béla 1924. *Dance Suite for Orchestra*, Vienna: Universal Edition.

Research literature

Bartók, Béla 1995 [1912]. Az összehasonlító zenefolklor [Comparative folk music], in Gergely, Jean (ed.) *Béla Bartók: éléments d'un autoportrait*, Paris: L'Asiathèque. 39–51.

Bartók, Béla 1997 [1913]. Preface to Romanian folk songs from Bihor county, in Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók studies in ethnomusicology*, Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1–23.

Bartók, Béla 1997 [1920]. Arab folk music from the Biskra district, in Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók studies in ethnomusicology*, Lincoln and London: University of Nebraska Press. 29–76.

Bartók, Béla 2006 [1928]. Les chants populaires de Hongrie, in Philippe Albèra & Peter Szendy (eds.), *Béla Bartók: écrits*, Genève: Contrechamps. 157–163.

Bartók, Béla 2006 [1944]. La musique hongroise, in Philippe Albèra & Peter Szendy (eds.), *Béla Bartók: écrits*, Genève: Contrechamps. 317–321.

- Dille, Denijs 1965. Bartók's brief an Ravel (?) [Bartók's letter to Ravel (?)], *Documenta Bartókiana* 2: 125–127.
- Dille, Denijs 1970. Vier briefe Kodály's an Bartók [Four letters from Kodály to Bartók], *Documenta Bartókiana* 4: 129–147.
- Gergely, Jean 1995. Chronique de la vie de Bartók [Chronicle of Bartók's life], in Jean Gergely, (ed.), *Béla Bartók: éléments d'un autoportrait*, Paris: L'Asiathèque. 205–211.
- Kárpáti, János 2006. Bartók and Arab folk music, CD-ROM, Budapest: Hungarian National Commission for UNESCO.
- Pekkilä, Erkki 2006. History, geography, and diffusion: Ilmari Krohn's early influence on the study of European folk music, *Ethnomusicology* 50/2: 353–359.

Georges Houdard ja Ilmari Krohn, kaksi yliopistomusiikkitieteen tienraivaajaa: ystävyyttä symbolisten rajojen ja oppiiriitojen yli, 1900–1912¹

HELENA TYRVÄINEN

Haluan tällä artikkelilla lisätä tietoa musiikkitieteen kansainvälisestä vuorovaikutuksesta sen institutionaalistumisen varhaisvaiheessa. Pohdin esimerkkitapauksen valossa, mitä kansainvälinen yhteydenpito tuolloin merkitsi tieteenalan kehitykselle, miten vahvan tai heikon tuen musiikkitiede sai eri maissa institutionaaliselta ympäristöltään sekä miten selväpiirteisenä musiikin tieteellinen tutkimus erottui muista musiikin harjoituksen aloista. Krohnin musiikkitieteellisen ajattelun kehitys ei ole tarkastelun keskipiste, joskin toivon näkökohtien perustelevan uusia sitä koskevia lähestymistapoja. Huomioni voivat tulevaisuuden Krohn-tutkimuksessa rakentua osaksi laajempaa tutkimusaineistoa, pitempää aikaperspektiiviä ja yksityiskohtaisempaa erittelyä.

Oma näkökulmani on desentralisoitu. On joskus tulkittu liian yksioikoisesti, että suomalaisen varhaisen musiikintutkimuksen – ja siis myös Krohnin – ”[v]aikutteet, instituutiomallit ja tieteelliset keskustelukumppanit haettiin [...] Saksasta” (Mantere 2012a, 53; ks. myös Mantere

1 Artikkelin perustuu esitelmään ”Georges Houdard et Ilmari Krohn, deux pionniers de la musicologie universitaire: amitié au-delà des frontières symboliques et querelles disciplinaires, 1900–1912”, jonka pidin Société française de musicologien satavuotissymposiumissa ”Penser la musicologie aujourd’hui: objets, méthodes et prospectives” Pariisin Philharmoniassa 25.11.2017.

2012a, 43, 45, 50; Mantere 2012b, 43; Mantere 2014, 198, 208; Mantere 2015, 48). Vaikka kiinnostus kansallisesti merkityksellisiin tutkimuskoh-teisiin lisääntyikin eri maissa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa, eivät kansalliset rajat määränneet yksittäisten musiikkitieteen harjoit-tajien tutkimusaiheita ja -suuntauksia eivätkä välttämättä säädelleet ylirajaista keskustelua. Erityisemmin saksalais-itävaltalainen musii-kintutkimus oli 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana niin monimuotoista (Potter 2017), ettei viittaaminen Saksaan kansallisena ja maantieteellisenä alueena ole informatiivista. Se on päinvastoin omi-aan hämärtämään selvityksiä, jotka koskevat yksittäisten, eri tahoilla työskennelleiden toimijoiden ajattelun muotoutumista ja keskinäisiä vuorovaikutussuhteita. Maantieteellisten ja kansallisuusrajojen mer-kityksen essentialisoiva tähdentäminen homogenisoisi mielivaltaisesti kuvaa myös ranskalaisten musiikkitieteilijöiden todellisuudessa suoraa-taan dramaattisen monimuotoisista Saksa-suhteista. Tässä artikkelissa syvenee kirjoittajan toisessa yhteydessä esittämä huomio, että Krohnilla oli jo varhain kontakti myös ranskalaiseen musiikintutkimukseen ja sen harjoittajiin, Ranskan musiikkiin sekä Pariisiin musiikkikaupunkina (Tyrväinen 2017a).²

Ranskan yliopistomusiikkitieteen merkkimies

André Pirro ja Suomi

Kiinnostavaa kyllä, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa säilytettävään Ilmari Krohnin laajaan ja kansainväliseen kirjekokoel-maan ei sisälly ainuttakaan kirjettä André Pirrolta (1869–1943), ”yh-deltä Ranskan modernin musiikkitieteen jättiläisistä” (Gribenski 2017, ks. myös Sharp & Gribenski 2018). Ensi ajattelemalta asian tekee ou-doksi esimerkiksi se, että Sorbonnen ja samalla Ranskan ensimmäi-seksi musiikkitieteen (musiikin historian) professoriksi 1930 nimitetty Pirro oli vuodesta 1898 avioliitossa suomalaisen, Porissa kauppiasper-

2 Krohnin opintoaikana Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston professori J. R. Danielson-Kalmarilta saamasta innostavasta johdatuksesta Ranskan sivistyshistoriaan ks. Krohn 1951, 21.

heeseen syntyneen Agnes Maria Hjorthin (1858–1941) kanssa. Rouva Pirro kuului merkittävän yhteiskunnallisen aseman saavuttaneeseen suomalaiseen porvarissukuun. Hänen veljensä, varatuomari Johan Arvid Hjorth (1848–1898) oli Porin pormestari ja vuonna 1897 kaupunkinsa valtiopäiväedustaja porvarissäädystä (Pormestari Johan Arvid Hjorth). Agnesin verotetut tulot olivat 1897 huomattavat 6000 markkaa (Taxeringen 1896). Hän oli vuonna 1896 jäänyt 37-vuotiaana leskeksi Reposaaren höyrysahan toimitusjohtajana työskennelleen miehensä, Ruotsin kansalaisen Axel Gunnar Häggströmin kuoltua.³ André Pirro oli puolisoaan 11 vuotta nuorempi. *Björneborgs Tidning* kirjoitti 9. elokuuta 1910:

Björneborg gästas f. n. af mr André Pirro, professor vid la Schola Cantorum i Paris. Professor Pirro, som har bedrifvit forskningar i Uppsala universitetsbiblioteks värdefulla musikmanuskriftsamling för utgifvande af ett arbete öfver Diderich Buxtehude, har velat företaga återresan till Paris genom sin maka madame Agnes Pirros, f. Hjorth, hemort och vistas som sagt nu här med sin fru.

Den ofvannämnde Buxtehude var född dansk i Helsingör 1637 och blef 1668 organist vid Mariakyrkan i Lübeck. Han dock [dog] 1707. Han var sin tids främsta orgelvirtuos och hans kompositioner ha stor rang inom musikhistorien. Framför allt gäller detta om Buxtehudes orgelkompositioner, hvori han är en föregångare till den store Johann Sebastian Bach.

Professor Pirro har förut utgett flera arbeten öfver Bach.

3 Toukokuussa 1881 Porissa kuulutettiin ja avioliittoon vihittiin Porin kaupunkiseurakunnan jäsenet, kauppiaantytär Agnes Maria Hjorth ja Ruotsin kansalainen, Reposaaren höyrysahan toimitusjohtaja Axel Gunnar Häggström. Agnes valittiin 1886 ja 1887 Porin Svenska Förening för Bildning och nöjen -yhdistyksen johtokuntaan, ja hän osallistui naistoimikuntien jäsenenä Porissa ja Helsingissä hyväntekeväisyystoimintaan. Ainakin vuodesta 1892 hänen sukunimensä kirjoitetaan myös uudessa muodossa Häggström. (*Björneborgs Tidning* 7.5. 1881, 29.9. 1883, 3.9. 1884, 6.12. 1892, 29.12. 1893, 20.6. 1896, 3.3. 1897, *Åbo Tidning* 8.3. 1886, 18.10. 1887, 25.10. 1895, *Åbo Underrättelser* 8.6. 1881.)



Kuva 1. Sorbonnen yliopiston ja samalla Ranskan ensimmäinen musiikkitieteen professori André Pirro suomalaissyntyisen puolisonsa Agnesin (s. Häggström) seurassa 1932. Kuva: Bibliothèque nationale de France.

On totta, että Pirro oli opettanut musiikin historiaa ja urkujensoittoa Pariisin Schola Cantorumissa, joka perustettiin 1894 toimimaan katolisen maailmankatsomuksen ja historiaa painottavan musiikkinäkemyksen puolestapuhujana ja haastamaan näin kaupungin perinteikäs konservatorio, Conservatoire. Kuitenkin ranskankielisen ammattinimkkeen *professeur* oikea ruotsinkielinen käännös olisi ollut tässä ”lärare”; vastaava suomen kielen sana on ”opettaja”. *Björneborgs Tidningin* uutinen vuodelta 1912 kaipaa samaa tarkennusta:

Professor André Pirro har enligt underrättelse hit blifvit utnämnd till den efter författaren Romain Rolland lediga professuren i musikens historia vid Sorbonne i Paris.

Professor Pirro är som bekant gift med en björneborgska och har par gånger gästtat Finland, hvarvid han en längre tid uppehållit sig

i Björneborg på besök hos sina släktningar härstädes. (*Björneborgs Tidning* 19.11.1912.)

Väärinkäsitys ei kuitenkaan perustu pelkkään käännösongelmaan vaan yhtä paljon kysymykseen musiikkitieteen varhaisesta, paljolti vakiintumattomasta asemasta yliopistoinstituutiossa. Kielellisillä ja institutionaalisilla täsmennyksillä on merkitystä, kun seuraavassa arvioin Krohnin varhaisia kontakteja Ranskan musiikkitieteen ja erityisemmin gregorianiikantutkija Georges Houdardin kanssa. Apunani tässä tehtävässä on *Société française de musicologien* (Ranskan musiikkitieteellisen seuran) perustamisen satavuotisjuhlavuonna 2017 julkaistu uusi Ranskan yliopistomusiikkitieteen kehitystä koskeva tutkimus. Louis Delpech (2017) on tuonut esiin, että virka, johon Pirro 1930 nimitettiin, oli todellakin Ranskan ensimmäinen varsinainen musiikkitieteen (musiikin historian) yliopistoprofessori (Delpech 2017).

Delpechillä on ollut aihetta korjata moniakkin vakiintuneita Ranskan yliopistomusiikkitieteen kehitystä koskevia käsityksiä (vrt. Tyrväinen 2017a, 50–51; Gribenski 2017; Chimènes 2017). Hän muun muassa osoittaa, että myöhemmän Nobel-kirjailijan Romain Rollandin vuodesta 1904 hallussaan pitämä Sorbonnen yliopiston ”musiikkitieteen oppituoli” ei ollut professuuri, eikä tehtävää edes luettu musiikkitieteen oppialaan kuuluvaksi. Tosiasiassa ja muodollisesti ottaen Rolland antoi opetustaan taidehistorian tuntiopettajana, ja häntä koskeva määräys uusittiin Sorbonnen humanistisessa tiedekunnassa (*faculté des lettres*) vuosi kerrallaan. (Delpech 2017, 130–131.)⁴ Syksyllä 1910 Rollandille etsittiin sijaista. Silloin tiedekunta esitti asiasta päättävälle ministerille hellenisti Louis Laloy ja J. S. Bachin estetiikasta 1907 väitelleen André Pirron ansioita vertailtuaan, että Laloy valittaisiin.⁵ Vuotta myöhemmin Rollandin hakiessa uudelleen vapaata tehtävästä

4 Rollandin yliopistollisesta musiikkitieteen opetuksesta ks. myös Massip 2017.

5 Louis Laloy sai tohtorin arvon Pariisiin École Normale Supérieuresta vuonna 1904 väitöskirjalla *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité* (Aristoksenos tarantolainen ja antiikin musiikki) (Trevitt 2018). Pirro valmistui tohtoriksi Sorbonnen yliopistosta väitöskirjalla, jonka otsikko on *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach* (Johann Sebastian Bachin estetiikka).

äänesti tiedekuntaneuvosto suurella äänten enemmistöllä sijaiseksi Pirron. Kun Rolland syksyllä 1912 päätti jättää yliopiston, Pirro sai jatkaa hänen seuraajanaan, muodollisesti taidehistorian tuntiopettajana. Vuonna 1921 Pirro nimitettiin *maitre de conférencesin* (läh. yliopistonlehtori) virkaan ja 1930 professoriksi. (Delpech 2017, 133–135.)

Delpech erottaa tässä musiikkitieteellisessä yhteydessä ”saksalaisen mallin” Sorbonnessa myönteisenä näyttäytyvän merkityksen välittömästi ensimmäistä maailmansotaa edeltävinä vuosina (Delpech 2017, 118–119).⁶ André Pirro oli Saksassakin arvostettu, arvosti itse saksalaista musiikkitieteen harjoitusta⁷ ja toimi saksalaisvetoisen *Internationale Musikgesellschaftin* piirissä.⁸ Myös Rolland muistetaan saksalais-ranskalaisen vuorovaikutuksen sillanrakentajana. Laloy’n edustamalla hellenismillä taas oli merkittävä yhteys vuosisadanvaihteen ranskalais-kansalliseen identiteetinmuodostukseen, joka muotoutui Ranskan–Preussin sodan jälkeen paljolti antiteettisesti suhteessa Saksaan. Kyseessä on merkittävä ja vahvoja intohimoja herättänyt ranskalaisen hengenviljelyn jakolinja.⁹

Vaikka André Pirro tunnettiin Porin porvarispiireissä ja vaikka Ilmari Krohnikin yhteydet Saksaan olivat läheiset, Pirron omista

-
- 6 Ranskan Kolmannen tasavallan yliopistolaitoksen suhteesta Saksan yliopistoihin ks. Charle 1994. Sorbonnen yliopiston humanistisen tiedekunnan professoreiksi aikavälillä 1879–1939 nimitetyistä 164 tieteenharjoittajasta 29 oli oleskellut Saksassa (Charle 1994, 27).
- 7 Bibliothèque nationale de Francen musiikkiosastossa säilytettävien Pirron papereiden joukossa on useita osoituksia tästä. Pirro esimerkiksi kiittää saksalaista musiikkitiedettä päiväämättömässä käsikirjoituksessa, joka on Berliinin yliopiston musiikkitieteen professoriksi 1928 nimitetyn Arnold Scheringin esittely saksalaisen pitäessä vierailuluennon Sorbonnen yliopistossa (1928 tai myöhemmin). Artikkelikäsitkirjoituksessa ”Musiciens allemands et auditeurs français au temps des rois Charles V et Charles VI” [Saksalaiset muusikot ja ranskalaiset kuulijat kuninkaiden Kaarle V ja Kaarle VI aikaan] hän todistelee, että ranskalaiset olivat jo 1100-luvun lopulla hyvin kiinnostuneita Saksasta tulleista muusikoista. (Fonds Pirro.)
- 8 Pirron ranskankielinen artikkeli ”Louis Marchand” ilmestyi vuonna 1904 Kansainvälisen musiikkiseuran julkaisussa *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Jahrgang 6/1: 136–159).
- 9 Johdantona Ranskan kolmannen tasavallan hengenviljelyn ongelmalliseen Saksasuhteeseen ensimmäistä maailmansotaa edeltävänä aikana ks. Claude Digeonin klassikkoteos *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)* [Ranskalaisen ajattelun saksalainen kriisi (1870–1914)].

suorista yhteyksistä Suomen ja sen pääkaupungin musiikkitieteilijöihin ei ole säilynyt tietoja. *Hufvudstadsbladet* kertoi 22. syyskuuta 1898 Helsingin hotelleissa oleskelevia huomattavia matkailijoita esittelevällä palstallaan (Anmälde resande), tiede- ja kulttuuriuutisista kokonaan erottuen, että herra Pirro Pariisista oli majoittunut hotelli Wilhelmsbadiin. Pari kuukautta myöhemmin ”herra ja rouva Piro Porista” oleskelivat lehden mukaan hotelli Kämpissä (*Hufvudstadsbladet* 6.11.1898). Pariskunta oli avioitunut Pariisissa 10.9. 1898 (Charle 1986, 174). Vuosikymmeniä myöhemmin, vuonna 1927, Ranskan Suomen suurlähettiläs Maurice de Coppet halusi järjestää Helsingin yliopistossa seuraavana vuonna toteutettavan Ranskan musiikin historiaa koskevan esitelmäsarjan, jonka pitäjäksi Ranskan ulkoministeriö esitti kirjeessä hänelle mm. André Pirroa. Hanke ei ilmeisesti toteutunut. (Nikula 2018.)¹⁰

Pirron etäisyys suhteessa puolisonsa kotimaan musiikkitieteeseen ilmenee myös 1917 perustetun Ranskan musiikkitieteellisen seuran asiakirjoista. Niistä selviää, että vaikka Pirro oli seuran johtokunnan jäsenenä aktiivinen kutsuttaessa seuralle ulkomaisia kirjeenvaihtajajäseniä, kutsuttavien joukossa ei esiinny Ilmari Krohnin tai muidenkaan suo-

10 Ranskan ulkoministeriön arkistossa on säilynyt vuodelta 1927 peräisin oleva kirje, jonka perusteella tiedetään Ranskan Suomen suurlähettilään Maurice de Coppet'n halunneen järjestää vuonna 1928, Ranskan ulkoministeriön ja opetusministeriön alaisuudessa toimineen järjestön *Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques* tuella, Ranskan musiikin historiaa koskevan esitelmäsarjan Helsingin yliopistossa. Ranskan ulkoministeriö lupasi hankkeelle 9000 frangin tuen ja ehdotti de Coppet'le kolmea mahdollista ranskalaista musiikkitieteilijää, jotka olivat André Pirro, Paul-Marie Masson ja Henri Prunières. (12.12.1927 päivätty kirje ilman vastaanottajan nimeä. Archives du Ministère des Affaires étrangères, Paris.) Hanke ei ilmeisesti toteutunut (Helsingin yliopisto, Arkki). Esitän sydämellisen kiitoksen Helsingin yliopiston arkiston tietopalvelusihteeri Jouni Nikulalle, joka on Helsingin yliopiston kyseistä aihetta koskevan toiminnan tarkistamiseksi käynyt pyynnöstäni läpi konsistorin pöytäkirjat, historiallis-kielitieteellisen osaston pöytäkirjat, saapuneiden kirjeiden diaarit ja anomusdiaarit sekä rehtorin kirjeenvaihdon kyseiseltä ajankohdalta. (Jouni Nikulan sähköpostiviesti tekijälle 4.7.2018.) AFEEA:n yhteistyöstä suomalaisen musiikkiväen kanssa ks. Tyrväinen 2017b.

malaisten nimiä. (Bibliothèque nationale de France, SFM.)¹¹ Erityisesti Bach-tutkijana kuuluisaksi tulleen Pirron vähintäänkin etäinen suhde Krohniin onkin Suomen yliopistomusiikkitieteen kehityksen kannalta merkillepantava, kun otetaan huomioon Pirron poikkeuksellisen tärkeäksi muodostunut asema ranskalaisen yliopistomusiikkitieteen piirissä.¹²

Kuten edellä on ilmennyt, kansallisuuteen perustuvat siteet eivät määränneet professori Pirron tieteellisten kontaktien suuntautumista. Sen sijaan puolison tausta muodostui kielisidoksen muodossa hänen ammatinharjoitukselleen ja sosiaalisille suhteilleen merkitykselliseksi. Agnes Pirro kuului Suomen ruotsinkieliseen väestönosaan. Pariskunta oli ystävällisessä ja ammatillisessa vuorovaikutuksessa Pariisissa pitkiä ajankasjoja oleskelleen ruotsalaisen säveltäjän Emil Sjögrenin ja tämän puolison Bertan sekä Tobias Norlindin, Ruotsin musiikkitieteellisen seuran puheenjohtajaksi 1919 valitun ja aiemmin *Internationale Musikgesellschaftin* piirissä aina sen perustamisesta alkaen aktiivisen ruotsalaisen musiikkitieteilijän kanssa (Edling 1982, 94–96, 141, 285; Edling 2017, 642–644).¹³

Ilmari Krohnin keskeisen ranskalaisen tiedekontaktin Georges Houdardin nimi ei ole tullut läheskään yhtä tunnetuksi kuin Pirron, joka oli *Société internationale de musicologien* [Kansainvälinen musiikkitieteellinen seura] johtoryhmän jäsen seuran perustamisesta aina kuolinvuoteensa saakka (1927–1943) (Baumann & Fabris 2017, 152). Nimi Houdard esiintyy kuitenkin hyvin kunnioitettavassa musiikkitieteellisessä seurassa aineistossa, joka koskee Pariisin tasavaltalaisia ihanteita vaalineeeseen

11 Jotain arvoituksellista on siinä, ettei *Société française de musicologien* pöytäkirjoissa ole myöskään mainintaa Toivo Haapasen ja Heikki Klemetin kirjeenvaihtajakutsuista. Haapanen ilmoittaa seuran kirjeenvaihtajajäsenyyden henkilöiedoissaan vuodelta 1933. Klemetin arkistossa Kansalliskirjastossa on säilynyt kirjealuonnos, jossa Klemetti ilmoittaa seuran silloiselle puheenjohtajalle Lionel de La Laurencielle hyväksyvänsä saamansa kutsun mielihyvin. (Tyrväinen 2017a, 66.)

12 Alustavasti saatetaan todeta, että Pirron ja Krohnin välillä oli jonkinlaisia yhteyksiä. Bibliothèque nationale de Francen tietokannan mukaan Pirro on luovuttanut tälle kirjastolle Krohnilta lahjoituksena saamansa *Kansan Lahja Kirkolle, toinen osa* (1891) (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43080749t>). Krohn myös kuului yhdessä Pirron kanssa hollantilaiselle Daniël François Scheurleerille omistetun juhla-kirjan *Gedenkboek aangeboden aan Dr. D.N. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag* (1925) toimitusneuvostoon.

13 Kuten Edling (2017, 642) huomauttaa, on outoa, ettei *Société française de musicologie* ollut yhteydessä myöskään Norlindin kanssa.

Collège de Franceen 1904 lahjoitusvaroin perustetun ”säveltaiteen historian” kurssin syntyvaiheita. Käytännössä kurssin opettaja valittiin tavalla, joka ei ole kunniaksi tieteen autonomialle ja joka herätti aikanaan arvovaltaisen instituution henkilöstön keskuudessa pahennusta: opetusministeri Joseph Chaumié käytti hyväkseen hänelle muodollisesti kuuluvaa valtaa nimittää tehtävään oma toimistopäällikkönsä, Ranskan ensimmäisen musiikkitieteen väitöskirjan tehnyt Jules Combarieu. (Delpech 2017, 135–141.)¹⁴ Ottaen huomioon ettei tämä Combarieun vuoteen 1910 jatkunut asema perustunut kaikkien tehtävästä kiinnostuneiden henkilöiden ansioiden tasavertaiseen arviointiin, Georges Houdardin nimen esiintyminen Combarieun omassa, nimitysprosessiaan koskevassa kertomuksessa vuodelta 1910 herättää mielenkiintoa.¹⁵ Combarieu mainitsee virallisessa kirjeessä, että hänen kilpailijoitaan olivat tässä yhteydessä olleet Lionel Dauriac, Romain Rolland, Maurice Emmanuel ja Georges Houdard (Delpech 2017, 142).

Verkottumista Pariisiin 1900 musiikinhistoriakongressissa

Pariisiin vuoden 1900 maailmannäyttelyn ja sen ohjelmaan kuuluneen kuuluisan ensimmäisen kansainvälisen musiikinhistoriakongressin seurauksena alkoi pitkäaikainen ammatillinen kirjeenvaihto suomalaisen Ilmari Krohnin ja ranskalaisen Georges Houdardin välillä.¹⁶ Seuraavassa sen avulla eritellään kahden eurooppalaisen oppineen ajattelun yhteistä aluetta. Selvitettävänä on samalla, mikä johti tähän sympaattiseen kontaktiin eri kansallisuuksiin ja kirkkokuntiin kuuluvien musiikkitie-

14 Combarieu sai Sorbonnen yliopistosta tohtorin arvon 1894 tutkimuksella *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression* (Musiikin ja runouden suhteet arvioituna ilmaisun näkökulmasta).

15 Säilyneet asiakirjat antavat täyttömenettelystä epätäydellisen kuvan (Delpech 2017, 141).

16 Olen aiemmin käsitellyt Krohnin ja Houdardin kirjeenvaihtoa sekä laajemmin Krohnin ja hänen oppilaidensa yhteyksiä Ranskaan artikkelissa ”Ilmari Krohn and the Early French Contacts of Finnish Musicology: Mobility, Networking and Interaction” Viron musiikkitieteellisen seuran ja Musiikkiakatemian musiikkitieteen osaston vuosikirjassa (Tyrväinen 2017a).

teilijöiden välillä ja mitä vuorovaikutus osapuolille merkitsi. Houdardin ja Krohnin välille kehittyi kongressin jälkeen ilmeisen vilpittömän kirjeystävyyden. Yhteydenpitoa on mahdollista seurata vain Houdardin Krohnille kirjoittamien kirjeiden perusteella (SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 693:56); Krohnin kirjeitä Houdardille en ole onnistunut jäljittämään. Kansalliset lojaliteettidotukset, kuten kohta ilmenee, eivät ohjanneet myöskään tätä vuorovaikutusta. Houdardin kirjeistä selviää, että hän kohtasi musiikkitieteen institutionaalistumisen varhaisvaiheessa tahollaan monia vaikeuksia samaan aikaan kun Krohnin osaksi tuli kansallisesti merkityksellinen tehtävä.

Krohnin tie musiikkitieteilijäksi on tunnettu. Hän harjoitti lapsena ja nuorena kotimaassa yksityisiä musiikkiopintoja, sai 1880-luvulla Leipzigin konservatoriossa käytännön musiikkikoulutuksen sekä opiskeli Suomen Keisarillisessa Aleksanterin yliopistossa Helsingissä 1885–1886 ja 1890–1892 (ks. tarkemmin Laitinen 2014, 10–17, 20–30, 51–52, 70–73). Hän osoitti 18.2.1899 puolustamassaan Suomen Keisarillisen Aleksanterin yliopiston ensimmäisessä musiikkitieteen alan väitöskirjassa *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland* (Suomen hengellisten kansansävelmien laadusta ja synnystä),¹⁷ että Suomen hengelliset kansansävelmät, joiden kerääjänä ja julkaisijana hän itse oli tehnyt vuodesta 1890 alkaen keskeisen työn, olivat valtaosalta kansainvälistä lainaa, keskieurooppalaisten koraalien muunnelmia.¹⁸ Kesäkuun 1900 lopussa Krohn nimitettiin Yliopistonsa ensimmäiseksi musiikin historian ja teorian dosentiksi (Laitinen 2014, 31, 70, 73–75).

Krohnin aktiivinen kansainvälinen toiminta yliopistomusiikkitieteilijänä alkoi, kun hän heinäkuussa 1900 matkusti yliopiston kanslerin matka-apurahan turvin Kööpenhaminaan, Saksan kaupunkiin – muun muassa Berliiniin, jossa hän esitelmöi suomalaisesta kansansävelmästä Oskar Fleischerin isännöimässä *Internationale Musikgesellschaftin* pai-

17 Saksan kielen erinomaisesti hallinneen Krohnin väitöskirjan otsikossa ”Suomi ” on kirjoitettuna ruotsinkielisessä muodossa, ”Finland ” (ks. Tyrväinen 2017a, 50).

18 Krohnin väitöskirjasta ks. Laitinen 2014, 70–73. Kiitän professori Heikki Laitista ja MuT, FM Martti Laitista tätä ja muita Ilmari Krohniin liittyviä aiheita koskevista monista keskusteluista ja tiedoista.

kallisosaston kokouksessa – ja päätyen Pariisiin ensimmäiseen kansainväliseen musiikinhistoriakongressiin (Laitinen 2014, 75–76). Matkaa valmistellessaan hän oli kesäkuussa vastaanottanut Fleischerilta, joka oli äskettäin perustetun *Internationale Musikgesellschaftin* puheenjohtaja, 20.6.1900 päivätyn kirjeen:

Pariisin kongressin takia [Saksaan] suunnitellusta kongressista luovutaan ja se siirretään syksyyn. Emme halua antaa ranskalaisille aihetta valittaa mahdollisesta kilpailusta, vaikka tiedämme aivan hyvin, ettei Ranskasta käsin makseta samalla valuutalla. (OF > IK, 20.6.1900, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 694:11:2.)¹⁹

Fleischerin turhautunut viesti viittaa tosiasiaan, että hän oli äskettäin (samoin kuin IMG:n ranskalainen perustajajäsen Lionel Dauriac) tuloksetta ehdottanut Pariisin-kongressin pääsiheerille, Romain Rollandille, kongressin järjestämistä osana *Internationale Musikgesellschaftin* toimintaa (Duchesneau 2017, 175).

Ranska–Saksa-jännitteeseen liittyvät ristiriidat institutionaalisten ongelmien ohella tekivät ajan ranskalaisesta musiikkitieteestä ”suuren haavoittuneen” lainatakseni Rollandin ilmaisua vuodelta 1920 (Chimènes 2017, 280).²⁰ Ei ole mahdollista tässä yhteydessä selvittää, miten vaativiin asetelmiin tämä jännite saattoi Krohnin (ks. Tyrväinen 2017a, 58–60) ja epäilemättä myös muita pienempien maiden musiikkitieteilijöitä. Fleischer itse ei saapunutkaan heinäkuussa 1900 Pariisiin, jossa saksalainen – ja saksalaisen kielialueen – delegaatio oli kyllä arvovaltainen edustajinaan muun muassa Gustav Jacobsthal vielä saksalaisesta Straßburgista, Adolf Sandberger Münchenistä, Hugo Riemann ja Hermann Kretzschmar Leipzigin, Franz Xaver Haberl Regensburgista

19 ”Der geplante Kongreß ist in Hinsicht auf den Pariser Kongreß fallen gelaßen worden und auf den nächsten Herbst verschoben. Wir wollen den Franzosen keinen Anlaß zu etwaigen Klagen über Konkurrenz geben, obgleich wir recht wohl wissen, daß von Frankreich aus nicht mit gleicher Münz bezahlt wird.” Tämän artikkelin sisältämät saksan- ja ranskankielisten lähteiden suomennokset ovat omiani.

20 Kuten Chimènes toteaa, Rollandin kirjeessään esittämän vertauskuvan julkaisi vuonna 1920 kirjeen vastaanottaja, Rollandin entinen oppilas Henri Prunières, perustamansa *La Revue musicale*n ensimmäisessä numerossa.

sekä Guido Adler Wienistä. Monet nimekkäät ranskalaiset, kuten kunniapuheenjohtaja Camille Saint-Saëns, pääsihteeri Romain Rolland, järjestäjiin myös lukeutuneet Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Julien Tiersot, Camille Bellaigue, Charles Bordes, Jules Combarieu, Maurice Emmanuel, Henri Expert ja Vincent d'Indy ym. osallistuiivat; vasta 31-vuotias Pirro ei ollut paikalla. (Osallistujista ks. tarkemmin Combarieu 1901, 5–6.) Krohn on kuvannut muistelmissaan matkaa hänelle ammatillisesti käännteentekeväksi. Matkan seurauksena hän alkoi pitää itseään musiikkitiedemiehenä. (Krohn 1951, 26–27; Ranta 1945, 277.) Hän osallistui Pariisissa myös säveltäjänä kongressin yhteydessä järjestettyyn musiikkikäsikirjoitusnäyttelyyn, jossa Suomen luovaa säveltaidetta edustivat lisäksi Richard Faltin, Erkki Melartin ja Oskar Merikanto.²¹

Georges Houdard työskenteli maallisena tieteenharjoittajana alalla, jonka tutkimusta harjoitettiin paljolti uskonnollisissa instituutioissa ja johon häntä paljon mahtavammat voimat – niin Vatikaani ja Ranskan valtiovalta kuin kustannusliikkeet ja Ranskan kirjatyöntekijöiden ammattiyhdistysliikekin – vaikutusvaltaisesti sekaantuivat (ks. Ellis 2013). Hän oli saanut Pariisin konservatoriossa säveltäjän koulutuksen Jules Massenet'n luokalla. Hänen sävellyksensä *Messe funèbre à 4 voix et baryton solo avec l'accompagnement d'orgue pour "le jour de la Commémoration des Morts"* [Kuolinmessu neliääniselle kuorolle ja baritonisolistille urkujen säestyksellä vainajien muistopäiväksi] vuodelta 1895 kertoo suuntautumisesta hengellisen musiikin alueelle. Vuonna 1897 hän alkoi julkaista tutkielmia gregoriaanisen musiikin notaatiosta ensimmäisenä teoksenaan *L'Art dit grégorien d'après la notation neumatique* [Gregoriaaniseksi kutsuttu taide nähtynä neuminotaatiosta kä-

21 Kongressijulkaisun mukaan näyttelyssä oli esillä viiden suomalaisen säveltäjän käsikirjoituksia (Combarieu 1901, 309). Mahdollisesti on kyseessä väärinkäsitys, joka voi perustua siihen, että Krohnilta oli esillä katkelmat kahdesta sävellyksestä (laulusarjasta *Lieder eines Wanderburschen* ja pianosonaatista *In memoriam*). Olen löytänyt Ranskan kansalliskirjaston Bibliothèque-Musée de l'Opérasta ("Autographes des musiciens contemporains") vain neljän suomalaisen säveltäjän käsikirjoitukset (Krohn, Richard Faltin, Erkki Melartin, Oskar Merikanto).

sin]. (Emerson 2018.)²² Hänet on luokiteltu yhdeksi merkittävimmistä varhaisista mensuralisteista, joskaan hän itse ei olisi hyväksynyt juuri tuollaista luokitusta.²³

Tammikuussa 1902 Houdard saattoi ilmoittaa Krohnille mieluisan uutisen:

Voin kertoa teille uudesta asemasta[ni]. Alan opettaa Sorbonnessa (Pariisin humanistisessa tiedekunnassa) musiikin teoriaa ja arkeologiaa. Gregoriaanista laulua koskevat työni ovat kurssin perusta. (GH > IK, St Germain-en-Laye 23.1.1902, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)²⁴

22 Houdardin julkaisuja ovat *L'Art dit grégorien d'après la notation neumatique* (1897), *Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique* (1898, 1899), *L'Évolution de l'art musical et l'art grégorien* (1902), *La Richesse rythmique musicale de l'antiquité* (1903), *La question grégorienne en 1904* (1904), *La Cantilène romaine: étude historique* (1905), *Les Châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye, 1124–1789* (1909–1911), "La Notation musicale dite neumatique" (1911), *Textes théoriques extraits de musique de Hucbald, Odon, Gui et Aribon* (1912). (Emerson 2018.)

23 John A. Emerson luokittelee Houdardin yhdeksi varhaisista mensuralisteista (Emerson 2018). Houdard itse huomautti Pariisin-kongressissa 1900: "[...] si, par exemple, comme le font les mensuralistes, on dissèque les neumes, en interprétant par des longues ou par des brèves à valeurs fixes, les éléments constitutifs de la formule: points, traits, virgas, &c.... par ce que toutes les unités étant dérangées, les proportions qu'elles concouraient à établir sont annihilées." (Houdard 1901a, 106–107.) (Jos esimerkiksi, kuten mensuralistit tekevät, neumit leikellään palasiksi tulkitsemalla rakenteen perusosat – punktumit, viivat, virgat jne. – longa- ja brevis yksikköjä käyttäen kiinteiksi [nuotti]arvoiksi, sokkeentuvat kaikki yksiköt, jolloin suhteet, jotka niiden on tarkoitus muodostaa, mitätöityvät.) Sana "trait", joka on suomennettu tässä "viivaksi", ei kuulu mihinkään vakiintuneeseen neuminotaatiota koskevaan käsitteistöön. Houdardin kirjeestä Krohnille ilmenee edellä olevan kanssa yhtäpitävästi, että hän suhtautui kriittisesti mensuralismiksi ymmärtämäänsä suuntaukseen: "L'opuscule que je fais imprimer en ce moment vous montrera que le système mensuraliste du P. Dechevrens est également faux (GH > IK, St Germain-en-Laye 8.6.1905, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 693:56:1–16)." [Pikku teos, jota tällä hetkellä painatan, osoittaa teille, että isä Dechevrensin mensuralistinen järjestelmä on sekin virheellinen.] Viittaan tässä ja jatkossa Houdardin Krohnille kirjoittamiin kirjeisiin merkinnällä "GH > IK". Kiitän professori Veijo Murtomäkeä mensuroitua eli mitallista neumitulkintaa koskevasta ajatustenvaihdosta.

24 "J'ai une nouvelle situation à vous faire connaître. Je vais professer à la Sorbonne (Faculté des Lettres de Paris) un cours de théorie et archéologie musicales. Mes travaux sur le chant grégorien en seront la base." Houdard kiteytti kurssin sisällön julkaisuun, jonka kanteen on painettu: "Cours libre d'histoire musicale. Professe à la Sorbonne. Leçon d'ouverture donnée le 15 Avril 1902 *L'Évolution de l'art musical et l'art grégorien*." (Ks. myös viite 22.)

Houdard viittasi tässä Sorbonnen yliopiston tiloissa järjestettävään ja yliopiston hyväksynnän perusteella pidettävään ”vapaaseen kurssiin”. Tähän opetusmuotoon kuuluvasta työstä ei maksettu palkkiota, eikä luentojen sisältö ollut yliopiston valvonnassa. Luennot saattoivat kuitenkin antaa aiheen vilkkaaseenkin tiedekeskusteluun tiedekunnan piirissä. Ne eri oppialojen edustajat, jotka hakivat tällaista luennointioikeutta, tavoittelivat useissa tapauksissa mahdollisuutta päästä yliopiston varsinaisiksi tuntiopettajiksi. Kuten Delpech huomauttaa, Lionel Dauriac oli jo toiminut musiikin estetiikan ”vapaa opettajana” (*professeur libre*) Sorbonnessa vuosina 1896–1899. (Delpech 2017, 126.) Sen sijaan ”musiikin historian vapaa kurssi” (*cours libre d’histoire musicale*), josta Houdard kirjeessä Krohnille kertoi, voidaan nyt tuoda esiin uutena Ranskan institutionaalisen musiikkitieteen kehitystä koskevana tutkimustietona. Sen perusteella voidaan päätellä Houdardin tavoitelleen vuonna 1902 vakavissaan yliopistouraa.

Näkökulmia rytmiperinnön teoriaan ja käytäntöön

Houdard muistelee kirjeissä Krohnille usein Pariisin-aikaisia sympaattisia yhteisiä hetkiä. ”Minulle on jäänyt erinomainen muisto Pariisin vuoden 1900 kongressista, ja minulle olisi suuri ilo tavata teidät uudelleen Baselissa”, hän kirjoitti Krohnille, kun *Internationale Musikgesellschaft* oli järjestämässä vuonna 1906 järjestyksessä toista kongressiaan (GH > IK, St Germain-en-Laye 15.7.1906, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16).²⁵ Lähentymisen yksi ilmeinen syy on yhteinen kiinnostus antiikin ja kreikkalais-roomalaiseen rytmiperintöön. Se tulee esiin jo Pariisin kongressin esitelmistä, jotka julkaistiin Jules Combarieun johdolla vuonna 1901 – tosin ilman saksalaisten

25 ”J’ai gardé un souvenir excellent du congrès de 1900 Paris et je serais heureux de vous revoir à Bâle.” *Internationale Musikgesellschaftin* kongressit järjestettiin Leipzigissa 1904, Baselissa 1906, Wienissä 1909, Lontoossa 1911 ja Pariisissa 1914.

esitelmöitsijöiden ja Adlerin panosta.²⁶ Houdard tähdensi kahdessa puheenvuorossaan, ”La Notation neumatique” (Neuminotaatio, Houdard 1901a) ja ”La Notation neumatique considérée dans son sens matériel extérieur” (Neuminotaatio sen ulkoisen materiaalisen merkityksen kannalta arvioituna, Houdard 1901b), että neuminotaatio oli syntynyt tarpeesta luoda järjestelmä, joka ei jättäisi kysymystä laulun sävelryhmitysten äänellisistä yksiköistä ja rytmisuhteista epäilyn varaan. Aihepiiri on 2000-luvulla yhä tieteellisten kiistakysymysten maaperää. Houdard kirjoittaa:

Foneettinen aakkosellinen merkintätapa osoittautui rytmisten merkien tuoman parannuksen jälkeenkin pian riittämättömäksi ilmaisemaan kuvioinniltaan rikasta sävelmää. Se joutui tekemään tilaa täydellisemmälle, muodoltaan rajatummalle kirjoitusjärjestelmälle: neumimerkit, uusi merkintätapa, vastasi laajasti tavoitetta: määritetyt ryhmittelyt, jotka eivät jättäisi sijaa epäilylle äänellisten yksikköjen tai rytmisuhteiden esittämisessä: – pikakirjoitusjärjestelmä joka soveltuisi sävelmien transkriptioon laajoja ja kalliita käsikirjoituksia varten. [Neumi]notaatio on olemukseltaan rytmisen ja musiikillinen [ei oratorinen]. (Houdard 1901a, 109–110.)²⁷

Houdardin mukaan ”rytmisuhteet lepäävät oleellisesti samanarvoisten rytmijalkojen lukumäärän varassa” ja ”neumi vastaa nykyaikaista tahtiosaa”. Hän perusteli tulkintaansa sekä ”pakanallisilla”, antiikin Kreikan ja kreikkalais-roomalaisilla käytännöillä että kristillisen ajan ilmiöillä. Musiikin rytmissä oli hänen mukaansa tärkeää

26 Saksalaissyntyinen, mutta Roomaan asettunut ja sen Pontificio Collegio Atanasion johtajana toiminut Dom Ugo (ent. Hugo) Gaisser on mukana julkaisussa.

27 ”La notation phonétique alphabétique, même surmontée des signes rythmiques, se révéla de bonne heure insuffisante pour exprimer une mélodie riche en vocalises. Elle dut céder la place à un système d’écriture plus complet sous une forme plus restreinte: les signes neumatiques, nouvelle notation répondant amplement au but à atteindre: – groupements définis ne laissant place à aucun doute dans la représentation des unités vocales, aucun doute dans les proportions rythmiques: – système d’écriture sténographique propre à la transcription des mélodies dans des manuscrits volumineux & couteux à établir. Donc la notation est rythmique musicale.”

suhteiden laki. Suhteet olivat Kreikan rytmikassa absoluuttisia ja olivat gregoriaanisessa rytmikassa pohjimmiltaan samoja. (Houdard 1901a, 106–107.)²⁸

Jo Krohnin ranskankielisen esitelmän otsikko ”De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise” [Viisijakoisuudesta suomalaisessa kansanmusiikissa, Krohn 1901a]²⁹ viittaa siihen, että hänellä ja Houdardilla oli yhteinen näkökulma.³⁰ Krohn oli joutunut pohtimaan notaation ongelmia kerätessään kansansävelmiä ja toimittaessaan julkaisuja. Esitelmässään hän tarkasteli Suomen kansanomaista hengellistä lauluohjelmistoa ja niitä esikristilliseltä ajalta periytyviä eeppejä suomenkielisiä sävelmiä, joihin liittyvä runous oli tullut laajalti tunnetuksi kansalliseepos *Kalevalan* vuosina 1835 ja 1849 ilmestyessä.

Krohnin esitelmä ei kuitenkaan alleviivannut suomalaisten sävelmi-
en erikoislaatua. Hänen esittämänsä ongelma koski viisijakoisuuden esteettistä ansiokkuutta. Sitä hän arvioi luovan säveltaiteen ja maun näkökulmasta hänkin viitaten antiikin Kreikan perintöön (Krohn 1901a, 241). Krohn kirjoittaa:

Muodoissa, jotka ovat musiikin taiteessa vähän käyttökelpoisa, korostus annetaan ensimmäiselle ja neljännelle tahtiosalle; muodoissa, joiden käytännöllinen musiikillinen arvo varmastikin hyväksytään kaikkialla, korostuksen saavat ensimmäinen ja kolmas tahtiosa. Tuolla jatkuva lyhentämien, täällä laajeneminen; tuolla rauhattomuus vailla lepoa tai jopa täydellinen välinpitämättömyys metrisen korostuksen suhteen, täällä

28 ”[...] les proportions rythmiques reposent essentiellement sur le nombre des pieds rythmiques égaux [...]”; ”[...] un neume égale un temps rythmique moderne [...]”; ”la notation [neumatique] est rythmique et musicale” [non oratoire].

29 Krohnin artikkeli ilmestyi ranskankielisenä myös Kansainvälisen musiikkiseuran julkaisussa *Sammelebände der Internationalen Musikgesellschaft* (Krohn 1900).

30 Tämän kirjoitukseni mennessä painoon tutustun Michel Duchesneau tuoreen artikkelin (2017, 178–179) sisältämään luetteloon kongressiohjelmassa ilmoitetuista 26 teemasta, jotka oli muotoiltu osanottajien esitelmäehdotusten perusteella. Aiheet jakaantuivat kahteen osastoon: musiikin historia ja musiikin estetiikka. Estetiikka-otsikon alla ilmoitetaan muun muassa seuraavat: 1. Musiikin kasvattava ja yhteiskunnallinen tehtävä; 3. Musiikin historian käytännöllinen hyödyllisyys säveltävälle tai esittävälle muusikolle; 5. Homofonisen musiikin rytmin tutkimus – Yritykset sovittaa niiden moninaisuus ja kompleksisuus yhteen polyfonian kanssa.

luottavainen rauha, jonka lähtökohtana on kuulijan luottamus vankku-
mattomaan metriseen tuntuun. (Krohn 1901a, 244–245.)³¹

Musiikin taiteen kehityksen ja rikastumisen kannalta onnellisesti suoma-
laisessa [suomenkielisessä] kansanmusiikissa on kaksi viisijakoisuuden
muotoa [...] (Krohn 1901a, 242).³²

Krohn oli vakuuttunut siitä, että Kalevalan sävelmien ensimmäistä
ja neljättä tahtiosaa painottava esitys- ja merkintätapa oli väärä (Krohn
1901a, 245). Tätä väitettään hän ei selvennä. Oikein merkittynä – ja siis
kolmatta tahtiosaa painottaen – Kalevalan sävelmät muistuttaisivat hänen
mukaansa kuitenkin viisijakoisia suomalaisia hengellisiä kansansävel-
miä.³³ On outoa, ettei Krohn tässä puutu runouteen, joka oli suomalais-
ten eepisten laulujen sisältönä. On totta, että hän ainakin myöhemmin
tähdensi antiikissa alun perin vallinnutta musiikin ja runouden metristä
yhteyttä (Murtomäki 1993, 78–79).

Gregoriaanisen laulun notaation rytmiperusteet ovat aiheena monessa
Houdardin kirjeessä Krohnille. Hän katsoi benediktiinimunkkien työn
neuminotaation rytmin tulkinnan alueella perustuvan väärinymmär-
rykseen, vaikka piti kyllä näiden modaalisuuden käsittelyä oikeana. Hän
kirjoitti vuonna 1902:

Gregoriaanisia sävelmiä koskien on parasta käyttää Solesmesin benek-
tiinien kirjoittamaa kokoelmaa *Liber Gradualis* ja *Liber Antiphonarius*.
Mitä tulee kaikkiin näihin antiikin sävelmiin, se on täydellisin ja parhaiten
tehty laitos. Niiden [antiikin sävelmien] vallitseva esitystapa on todelli-

31 "Dans les formes peu pratiquables pour l'art musical l'accentuation est donnée au premier & quatrième temps; dans les formes dont la valeur musicale pratique sera certainement approuvée partout, c'est le premier & troisième temps qui sont accentués. Là l'abréviation continue, ici l'élargissement; là agitation sans repos où même l'indifférence absolue de l'accent métrique, ici le calme assuré, qui sort de la confiance à l'inébranlable sentiment métrique de l'auditeur."

32 "Heureusement pour le développement & l'enrichissement de l'art musical, il se trouve dans la musique populaire finnoise deux formes de mesure à 5 temps [...]."

33 "Je suis convaincu que cette interprétation métrique est fautive & que ces mélodies doivent être écrites ainsi: [...] Ainsi elles présenteront une grande ressemblance avec la forme de mesure à 5/2, trouvée dans les mélodies religieuses."

sen perinteen vastainen, ja olen taistellut viiden vuoden ajan avatakseni muusikkojen silmät. Minun työni koskevat vain näiden sävelmien rytmiä, eivät modaalista rekonstruktiota, jonka benediktiininit ovat käsittäakseni tehneet varsin uskollisesti. (GH > IK, St Germain-en-Laye 3.1.1902, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1-16.)³⁴

Houdardin benediktiinimunkkien työtä koskevat huomautukset muuttivat ajan myötä ankarammiksi. Hänen arvostelunsa kohdistui myös paavilliseen ohjaukseen. Hän kirjoitti Krohnille 1905 ja siis vuonna, jona valtio ja kirkko erotettiin Ranskassa toisistaan:

Benediktiinikoulu on tuhoon tuomittu. Sen järjestelmä on virheellinen, ja ellei paavi Pius X olisi taipunut Perosin suuntaan,³⁵ tästä todelliselle historialle tuhoisasta koulusta ei olisi enää pitkään aikaan puhuttu. Kirjanen, jonka nyt painatan, näyttää teille, että isä Dechevrensin³⁶ mensuralistinen järjestelmä on sekín väärä. (GH > IK, St Germain-en-Laye 8.6.1905, SKS,

-
- 34 "Le meilleur recueil à employer pour les mélodies grégoriennes est le Liber Gradualis et le Liber Antiphonarius écrits par les Bénédictins de Solesmes. C'est l'édition la plus complète et la mieux faite de toutes ces mélodies antiques. Leur mode d'exécution actuelle est contraire à la vraie tradition et je lutte depuis cinq ans pour ouvrir les yeux des musiciens. Mes travaux n'ont en vue que le rythme de ces mélodies et non leur reconstitution modale qui est je crois assez fidèlement faite par les Bénédictins."
- 35 Lorenzo Perosi (1872–1956) oli menestynyt italialainen hengellisen musiikin säveltäjä ja vuodesta 1895 pappi. Vuonna 1894 hän hakeutui Solesmesin luostariin perehtymään gregoriaaniseen perinteeseen Dom André Mocquereau ja Dom Joseph Pothierin johdolla. Hänet nimitettiin 1898 kardinaali Sarton, myöhemmän paavi Pius X:n suosituksista Sikstiiniläiskappelin Maestro Perpetuoksi. Krohn puolestaan kirjoittaa muistelmissaan suopeasti Rooman-käyntiään muistellen: "Silloinen 'talonpoikais'-paavi, Pius X, oli antanut virallisen kannatuksensa vakavan gregoriaanisen ja Palestrina-tyylin voitolle pääsyyn monenlaisesta uudemmalta ajalla kirkkomusiikkiin pesiytyneestä rihkamasta." (Krohn 1951, 152.)
- 36 Houdard kirjoitti Krohnille jouduttuaan perumaan osallistumisensa *Internationale Musikgesellschaftin* Baselin kongressiin: "Prenez donc la défense de mon système contre le P Dechevrens et montrez lui que son interprétation fantaisiste des neumes est impossible puis que lui-même donne 3 à 4 traductions différentes de chaque pièce musicale (GH > IK, Asnelles-s/-Mer 23.9.1906, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 693:56:1-16)." [Puolustakaa siis minun järjestelmäni isä Dechevrensin järjestelmää vastaan ja osoittakaa hänelle, että hänen mielikuvituksellinen neumitulokintansa on mahdoton ja että hän itse antaa jokaisesta sävellyksestä kolme tai neljä erilaista käännöstä.] Krohn oli kirjekontaktissa myös sveitsiläissyntyisen jesuiitta Antoine Dechevrensin (1840–1912), Solesmesin tutkijoiden rytminäkemyistä vastaan niin ikään asettuneen gregoriaanisen kirkkolaulun tutkijan kanssa.

KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)³⁷

Hän huomautti 1906: ”Neuminotaatiolla oli tarkoitus, ja nykyään Italiassa, Saksassa ja Hollannissa sentään myönnetään, että vain minun järjestelmäni on looginen ja tieteellisesti laadittu.” (GH > IK, St Germain-en-Laye 23.9.1906, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)³⁸
Vuonna 1911 Krohn sai lukea:

Olen juuri kirjoittanut yhteen suurista oppineista aikakauslehdistämme tutkielman neuminotaatiosta. Lähetän teille oman kappaleen. Teitä tulee kiinnostamaan kun osoitan, missä määrin Solesmesin benektiinit ovat syyllistyneet perinteen vääristämiseen. (GH > IK, St Germain-en-Laye 5.1.1911, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16; alleviivaus alkuperäisessä)³⁹

Vuoden kuluttua Houdard julisti: ”Dom Mocquereau’n kirja on tarkoituksellisen järjetön. Jos te tai minä olisimme tuottaneet sellaisen teoksen, kaikki benediktiinilehdet olisivat yhtyneet pilkkaamaan meitä.” (GH > IK, St Germain-en-Laye 11.1.1912, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)⁴⁰

Kun Krohn oli vuonna 1905 ilmoittanut Houdardille kirjoittavansa suomalaisen lehteen Houdardin tutkielmasta *La Cantilène romaine, étude historique* [Roomalainen cantilena, historiallinen tutkielma], ranskalainen vastasi:

37 ”L’école benedictine est condamnée. Son système est faux et si le Pape Pie X n’avait pas cédé à Perosi, il y a longtemps qu’on ne parlerait plus de cette école funeste à l’histoire vraie. L’opuscule que je fais imprimer en ce moment vous montrera que le système mensuraliste du P. Dechevrens est également faux.”

38 ”La notation neumatique avait un sens et on reconnaît pourtant aujourd’hui en Italie, en Allemagne, en Hollande que seul mon système est logique et scientifiquement établi.”

39 ”Je viens d’écrire pour une de nos grandes revues françaises d’érudition une étude sur la notation neumatique. Je vous en enverrai un exemplaire. Il vous intéressera en vous montrant combien les Bénédictins de Solesmes sont coupables d’avoir faussé la tradition.”

40 ”Le livre de Dom Mocquereau est une absurdité volontaire. Si, vous ou moi, nous avions produit un tel ouvrage, toutes les revues bénédictines se seraient coalisées pour se moquer de nous.”

Kiitän teitä siitä, että kirjoitatte kirjasestani 'Finsk Musikrevyssa' [ks. Krohn 1905]. Lisäksi ihailen sitä, että olette ymmärtänyt työni niin hyvin, kun niin suuri osa ranskalaisista ei ole halunnut edes lukea sitä. (GH > IK, St Germain-en-Laye 25.9.1905, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)⁴¹

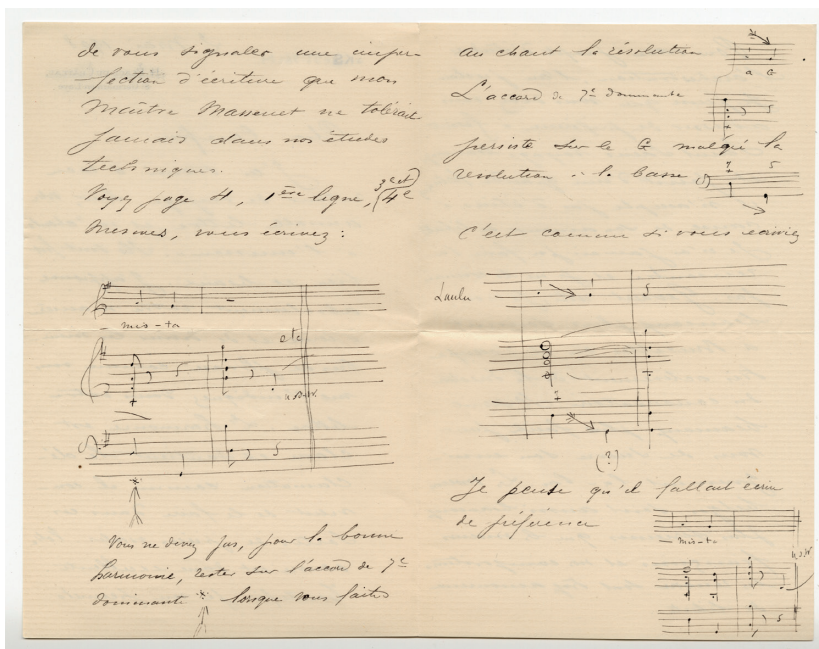
Kysymys antiikin rytmiperinnöstä sai aikanaan hyvin tärkeän merkityksen Krohnin viisiosaisessa pääteoksessa *Musiikinteorian oppijakso* (1911–1937).⁴² Hänen muototeoriansa ja analyttinen toimintansa perustuvat ensisijaisesti metriikalle. Antiikin rytmiteorian hylkääminen Hugo Riemannin tapauksessa yksitoikkoisen 8-tahtisen metriikan hyväksi oli hänestä valittavaa. (Murtomäki 1993, 77–78.)

Säveltäjä-tutkijan etiikka ja estetiikka

Houdardin kirjeistä Krohnille erottuu myös yhteinen kristillinen maailmankatsomus, minkä alueen vuorovaikutusta Krohnin ekumeeninen teologinen ajattelu lienee edesauttanut (ks. Laitinen 2014, 47–50). Näihin näkökohtiin yhdistyy erikoislaatuisella tavalla valikoiva, estetisoiva asenne kansansävelmään ja hengelliseen musiikkiin. Tieteelliset tutkimusintressit ja taiteelliset ihanteet kutoutuvat kahden oppineen vuorovaikutuksessa yhteen maailmankatsomuksellisten ja eksistentiaalisten kysymysten kanssa.

41 "Je vous remercie de ce que vous écrirez sur mon opuscule dans la 'Finsk Musikrevy'. J'admire également que vous ayez si bien compris mon travail quant un si grand nombre de Français n'ont même pas voulu le lire."

42 *Rytmioppi* (1911), *Säveloppi* (1916), *Harmoniaoppi* (1923), *Polyfoniaoppi* (1927), *Muotooppi* (1937). Markus Mantere (2012, 47–48) tiivistää Krohnin *Uudessa Suomessa* 30.7. ja 6.8.1919 ilmestyneen kaksiosaisen artikkelin "Musiikkitieteen tehtävistä ja saavutuksista" rytmien tutkimusta koskevan näkemyksen seuraavasti: "Rytmin tutkimus jakautuu Krohnin mukaan kahtia siten, että yksi tutkimussuuntaus tarkastelee musiikin rytmiiikkaa suhteessa runouteen (edustajinaan Westphal, Smidt [Schmidt] ja Combarien [Combarieu]); toinen suuntaus (esim. Lussy, Riemann ja Fuchs) puolestaan katsoo musiikin rytmiiikkaa itsenäisenä suhteessa runouteen. Krohn itse mainitsee edustavansa välittävää kantaa todetessaan, että nämä molemmat lähestymistavat ovat olemassa toistensa rinnalla ja metodologisina vaihtoehtoina tutkimuskohteesta riippuen. Samoin Krohn mainitsee olevansa ainoita aikalaistutkijoita, joka käsittelee rytmiä teoreettiselta kannalta, aineistosta riippumattomana kysymyksenä." Krohn todellakin huomautti kyseisessä kirjoituksessa olevansa ainoa tieteenharjoittaja, joka on yrittänyt "antaa virikettä" rytmioopin "teoreettis[ten] ydinkysymy[sten]" käsittelyyn (Krohn 1919a).



Kuva 2. Houdard ja Krohn vaihtoivat ajatuksia myös säveltäjinä. Kirjeessä vuodelta 1908 Houdard antoi Krohnille neuvoja äänenkuljetuksen parantamiseksi.⁴⁸

Krohnin Pariisin-esitelmään sisältyy hänen sanomanaan hämmästyttävä, kansallisesti velvoittava huomautus: ”*Kalevalan* laulujen sävelmien [...] täytyy aina toimia kansallisen suomalaisen musiikkimme luonnollisena perustana.” (Krohn 1901a, 245.) Kansalliseepos *Kalevalalla* ei kuitenkaan ollut Krohnin omassa sävellystuotannossa mitään merkittävää roolia. Hänen tuotannossaan painottuivat vastedes paljolti gregoriaaniseen lauluperinteeseen nojaavat hengelliset sävellykset, joita hän myös lähetti Houdardin luettavaksi ja sai tältä hyvántahtoisia kommentteja. Toisen suomalaisen, Jean Sibeliuksen Wienissä 1891 ideoima ja Kalevala-sävellyksen alueella epookkia tekevä suomalainen

43 “Löysin matkalta palattuani teidän ‘chants à l’unisson’ [lauluja unisonossa]. Ne ovat kovin hyviä ja kauniita. Hyväksyn ehdottomasti tapanne kirjoittaa ja jakaa fraasin osat siten kuin olette kirjeeseenne merkinnyt. Soinnunkäyttö on selkeä ja tukee deklamaatiota kuten tällaisissa laulusävellyksissä kuuluukin. Teoksenne on siis erinomainen. Sallin kuitenkin itselleni vapauden mainita kirjoitustavan epätäydellisyydestä, jota opettajani Massenet ei teknisissä harjoitelmissamme koskaan hyväksynyt”, Houdard kirjoitti. (GH>IK, St Germain-en-Laye 2.5.1908, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 693:56:14.)

sävellys *Kullervo* edusti aivan toista suuntausta. Sibelius saapui juuri heinäkuun 1900 lopussa ensimmäistä kertaa elämässään Pariisiin, jossa maailmannäyttelykonserttien yleisö sai kuulla Helsingin kaupungin-orkesterin esittäminä esimerkiksi hänen uudempia esikristillisistä mytologisista sankareista kertovia Kalevala-sävellyksiään (Tyrväinen 1994; Tyrväinen 1998).

Krohnin vuoden 1900 kongressissa esiin tuoma identiteettikysymys esiintyi kyllä itsessään ajankohtaisessa yhteydessä. Kongressin puheenjohtaja Louis-Albert Bougault-Ducoudray, Pariisin konservatorion musiikin historian professori, omisti hänkin avajaispuheenvuorossaan paljon huomiota kansanmusiikille ja viittasi kansansävelmän identiteettipotentialiin huomauttaessaan: ”Taiteilijoiden ja tutkijoiden on jo aika voida tehdä täydellinen katseus näihin melodisiin rikkauksiin. Ne ovat kuin jumalallinen malmi, jota käyttämällä sivilisoituneen taiteilijan tulee luoda taideteos.” (Bougault-Ducoudray 1901, 11.)⁴⁴ Olisiko Krohn omassa puheenvuorossaan mukautunut kohteliaasti ranskalaisten isäntien tavoitteisiin?

Tämän arvioimiseksi on tarpeen siirtyä 1890-luvun alun Lontooseen ja katsoa 24-vuotiaan Ilmari Krohnin näkökulmasta säveltaiteen ja myös sen tutkimuksen alueille vuosisadan mittaan nousseita kansallisuusrajoja. Herderin inspiroima etnonationalismi implisiittisine kilpailuasetelmineen (Samson 2007) rantautui vaivoin Ranskan musiikkielämään, mutta Julien Tiersot’n vuonna 1889 ilmestynyt imponoiva ”Ranskan kansanlaulun historia” kertoi maailmalle Ranskan kansanlaululle omistamasta huomiosta (Tiersot 1889). Oletus, että Suomessa kirjaan tutustui ensimmäisten joukossa Kaarle Krohn, Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston vertailevan kansanrunoustieteen dosentti ja tuleva professori, ei olisi kaukaa haettu. Kaarle Krohn joutui peruuttamaan osallistumisensa Lontoossa 1891 järjestettävään toiseen folklore-kongressiin. Hän lähetti sijaiseksi nuoremman veljensä Ilmarin, Leipzigin konservatorion koulutaman muusikon, joka oli monien aikakauden yhteiskunnallisesti valveu-

44 ”Il est temps enfin que les artistes & les savants puissent faire l’inventaire complet de ces richesses mélodiques qui sont comme le minerai divin avec lequel l’artiste civilisé doit créer l’œuvre d’art.”

tuneiden nuorten miesten tapaan tallentanut kansansävelmiä Suomen maaseudulla. (Laitinen 2014, 43–44.)

Lontoossa, ranskankielisessä esitelmässään ”La chanson populaire en Finlande” (Kansanlaulu Suomessa), joka ilmestyi painettuna kongressijulkaisussa, nuori Ilmari Krohn sanoi:

Kunnianarvoisa herra J. Tiersot on todistanut teoksessaan ”Ranskan kansanlaulun historia”, että hänen maassaan ja samoin suurimmassa osassa Eurooppaa kansanlaulu, toisin sanoen oikea, kaunis kansanlaulu, tulee kasvavassa määrin katulaulun mitätöimäksi ja että kansa on vain joissain eristyneissä maakunnissa säilyttänyt esi-isiensä musiikillisen perinnön, joskus rappeutuneena, turmeltuneena, mutta usein alkuperäisessä kauneudessaan enemmän tai vähemmän virheettömänä ja koskemattomana. (Krohn 1892, 135.)⁴⁵

Tiersot oli ainoa Krohnin esitelmässään nimeltä mainitsema tutkija. Krohn oli Tiersot’hon sittemmin kirjekontaktissa ja viittasi väitöskirjassa häneen – työskennellessään nyt vertailevan kansansävelmätutkimuksen alalla – todetessaan, että hengellisen kansansävelmän alkuperä saattoi olla maallinen (ks. tarkemmin Tyrväinen 2017a, 51–52).⁴⁶

Puhuessaan Lontoossa vuonna 1891 Krohn esitti painokkaasti, että toisin kuin oli tapahtunut monissa muissa maissa katulaulu ei onnistuisi

45 ”L’honorable Monsieur J. Tiersot a prouvé dans son *Histoire de la chanson populaire en France* que dans sa patrie et de même dans la plus grande partie de l’Europe la chanson populaire, c’est-à-dire la vraie, la belle chanson populaire, est de plus en plus anéantie par la chanson de rue, et que seulement dans quelques provinces isolées le peuple a conservé l’héritage musicale de ses ancêtres, quelquefois dégénéré, dépravé, souvent cependant plus ou moins immaculé et intact dans son originelle beauté.” Ilmari Krohn itse kirjoittaa saman kohdan *Uudessa Suomettaressa* 15., 16., 20. ja 21.10.1891 ilmestyneessä neliosaisessa kongressiraportissaan suomen kielellä seuraavasti: ”Etevässä teoksessaan, ’Franskan kansanlaulun historia’, on J. Tiersot todistanut, että hänen isänmaassaan, kuten kai enimmissä Europan maissa, joko kansanlaulu on hävinnyt katulaulun tieltä tai on säilynyt muutamissa seuduissa, väliin turmeltuneena, väliin enemmän tai vähemmän koskemattomana, puhtaana alkuperäisessä kauneudessaan.” (Krohn 1891.)

46 Kontakti Krohnin ja Tiersot’n välillä lienee syntynyt niin, että nuori suomalainen lähetti ranskalaiselle oppineelle toimittamansa kaksiosaisen nuottijulkaisun ensi osan, *Kansan Lahja Kirkolle, 37 hengellistä laulua* (1890). Tiersot’n kiittävä selonteko tästä kokoelmasta ilmestyi aikakausjulkaisussa *Revue des traditions populaires* vuonna 1892 (Tiersot 1892).

voittamaan hänen oman kansansa kansanlaulua. Tällaisesta kehityksestä Suomen nuori oppinut musiikki kantaisi suuren vastuun: se omaksuisi kansanlaulun hengen ja ”antaisi sen muuntuneessa muodossa takaisin kansalle, jota se näin opettaisi arvostamaan ja säilyttämään omaisuuttaan” (Krohn 1892, 139).⁴⁷

Edellä sanottu saattaa kertoa Krohnin, hyvin uskonnollisen protestantin ja tulevan ekumenia-aktiivin omakohtaisesta sitoutumisesta. Vuotta aiemmin hän oli kuullut keräysmatkallaan hengellisiä suomalaisia kansanlauluja ja löytänyt näin tohtorinväitöskirjansa aiheen. Mutta Krohnin Tiersot'hon kohdistaman kunnianosoituksen taakse voi kätkeytyä myös kansallishenkinen kilpailunäkökulma. Hengellisten kansansävelmien julkaisunsa *Kansan Lahja Kirkolle* (1891) esipuheessa Krohn tuomitsi monet muodissa olleet, pääosin ulkomailta tulleet hengelliset laulelmat ”ala-arvoisiksi”.⁴⁸ 1800-luvun lopun Suomessa ei myöskään ollut epätavallista ajatella, että Ranska oli ohittanut kehityksensä huipun ja että suomalaisella kulttuurilla oli käytössään enemmän turmeltumatonta voimaa (Ranki 2007, 71, 200).

Mitä tulee 1900-luvun Ranskaan, ilmenee, että Houdard kuului niihin moneen ranskalaisiin, jotka olivat huolestuneita kotimaansa yhteiskunnallisesta kehityksestä. Kun Krohn lähetti hänelle toimittamiaan hengellisten kansansävelmien julkaisuja, ranskalainen oli ihastunut. Hän vastasi vuonna 1902:

On ilmeistä, että näiden kappaleiden hyvin yksinkertainen innoitus tulee toisesta lähteestä, joka on tuntematon suurimmalle osalle meidän alueistamme, ja kuultuina nämä teokset tuottavat varmaankin uskonnollisen rauhan tuntemuksen.

Melkein kaikki meidän uskonnollisista katolisista lauluistamme ovat nau-

47 ”[...] le redonnera dans un travesti artistique au peuple, qu'elle instruira ainsi à estimer et conserver sa propriété.” *Uuden Suomettaren* kongressiraportissa Krohn kirjoittaa: ”Lopetan vihdoin kuvaelmani kansanmusiikista lausumalla vahvan vakuutukseni, ett'ei se tule sortumaan katumusiikin suuhun, kuten on käynyt niin monessa muussa maassa. Nuori taidemusiikkimme on, imien itseensä kansanmusiikin hengen ja taidepuvussa antaen sen takaisin kansalle, opettava sitä rakastamaan ja säilyttämään omaisuuttaan.” (Krohn 1891)

48 Esitän tiedosta kiitoksen Martti Laitiselle.

rettavia. Ne ovat karkeiden henkilöiden laatimia karkeita sävelmiä, ja niillä harvoilla uskonnollisilla lauluilla, jotka ovat ammattimuusikkojen säveltämiä, ei ole tätä viehättävää yksinkertaisuutta, joka on teidän lauluillenne luonteenomainen.

Ranskassa on kyllä yritetty laulumme uudistamista, mutta mitään ei ole saavutettu, eikä maassa valloilleen päässyt uskonnollinen sota anna aiheita toivoa tulevaa onnistumista. (GH > IK, St Germain-en-Laye 27.12.1902, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1-16.)⁴⁹

Tällaisessa arvioinnissa erottuu kirjeen kirjoittajien taidemusiikkikoulutus ja säveltäjätausta. Krohn ja Houdard kantoivat kumpikin omalla holhoavalla tavallaan huolta oman kansansa musiikillisesta ja makukehityksestä; ”uskonnollinen rauha” oli luonnehdinta, joka vie tässä yhteydessä ajatukset antiikin ja keskiajan perintöön.

Tiedon paikat ja legitimointi – kaksi varhaista tutkijakohtaloa

Ilmari Krohn, suomalainen yliopistomusiikkitieteen pioneeri, harjoitti kansainvälistä yhteistyötä aluksi varsinkin *Internationale Musikgesellschaftin* piirissä, jossa hänen musiikillisiin perusteisiin nojaava kansansävelmien luokitusjärjestelmänsä herätti 1903 huomiota, ja ohjasi myöhemmin oppilaitaan kansainväliseen tutkijayhteis-

49 ”Il est évident que l’inspiration musicale très simple de ces pièces vient d’une autre source que la plupart des œuvres de nos pays ne connaît pas, et ces œuvres doivent produire a [sic] l’audition une sensation de calme religieux.

Nos cantiques religieux catholiques sont presque tous ridicules. Ce sont des airs vulgaires composés par des gens vulgaires, et les quelques cantiques composés par des musiciens de profession n’ont pas cette simplicité charmante qui caractérise les vôtres.

On a essayé en France une réforme de nos chants mais rien n’a abouti, et ce n’est pas avec la guerre religieuse déchaînée dans le pays qu’on peut espérer la réussite future.”

työhön.⁵⁰ *Finsk Musikrevyssa* 1905 hän kirjoitti ihailevasti Houdardin tutkielmassa *La Cantilène romaine, étude historique* muotoilemasta rytminäkemystä ja kirjoituksessa vuodelta 1919 mainitsi tämän kollegansa Dechevrensin rinnalla ”benediktiinimunkiston” gregoriaanista sävelmistöä koskevien tutkimusten merkittävänä ”vastaväittäjänä” (Krohn 1905, 334; Krohn 1919b). Tarkoitukseni edellä ei ole kuitenkaan ollut väittää, että Houdardin ajatukset olisivat olleet Krohnin ajattelun kehitykselle jotenkin ratkaisevia. Krohn kävi erityisemmin gregoriaanista kirkkolaulua koskevaa tutkimuskeskustelua myös muiden kuin Houdardin kanssa kirjoitsee, kongresseissa ja epäilemättä myös epävirallisissa yhteyksissä.⁵¹ Jotkut keskustelukumppaneista ovat Houdardia paljon maineikkaampia ja ylsivät elinaikanaan huomattaviin institutionaalisiin asemiin. Tässä artikkelissa olenkin halunnut tähdentää musiikintutkijoiden henkilökohtaisen verkottumisen ja vuorovaikutuksen merkitystä ajankohtana, jolloin heidän ammattikuvansa oli nykyistä epämääräisempi eikä yliopisto tiedon paikkana tarjonnut heille vakiintunutta toimintaympäristöä yhteistyömuotoineen ja mahdollisuutta tiedon legitimoimiseen.

Georges Houdardin toiminnan ala kävi ahtaaksi hänen oppisuuntaustaan ja sekä kansallista että kansainvälistä yhteistyötä koskevien kiistojen takia, oli paikkakunnassa keskustelu katolisen kirkon lojaliteettejaan

50 Krohnin oppilaiden Toivo Haapasen, Armas Launiksen ja Leevi Madetojan suhteesta Ranskaan ks. Tyrväinen 2017a, 63–66.

51 On siis varottava pääättelemästä, että nuori Krohn seurasi vastaisessa ajattelussaan yksioikoisesti nimenomaan Houdardin tuloksia. Hän itse on kertonut, että antiikin musiikki ja keskiajan säveltaide olivat hänelle Pariisin kongressin jälkeen mieluisinta tutkimustyötä. Hän oli Houdardin lisäksi kirjeenvaihdossa esimerkiksi sellaisten ”gregoriaanisen laulun” tuntijoiden kuin Peter Wagnerin, Oskar Fleischerin, Ugo Gaisserin ja Antoine Dechevrensin kanssa. (SKS, Kirjallisuusarkisto, Ilmari Krohnin henkilöarkisto.) Hänen oppilaansa Toivo Haapanen (1889–1950) puolestaan kiittää väitöskirjansa *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte* (Helsingin yliopiston kirjaston neumifragmentit: tutkimus vanhemmasta pohjoismaisesta musiikinhistoriasta) (1924) esipuheessa erikseen berliiniläistä professori Johannes Wolfia. Haapasta olivat innoittaneet myös Oskar Fleischerin näkemykset. Haapanen kiittää lisäksi Tukholman ja Kööpenhaminan kuninkaallisia kirjastoja, Upsalan yliopiston kirjastoa, Berliinin valtionkirjastoa ja Leipzigin yliopiston kirjastoa käyttöönsä saamastaan kirjallisuudesta. (Haapanen 1924; Tyrväinen 2017a, 63, 66.)

vaihdellen suojeleman tutkimuksen (ks. Ellis 2013; Levy et al. 2018) tai ei-kirkollisten tutkijoiden kanssa. Yksi kiistakumppaneista maallisessa piirissä oli juuri Combarieu, josta Houdard kirjoitti Krohnille tammikuussa 1902: ”Keskiajan rytmi on paljon helpommin osoitettavissa, mutta kohtaan vuosia kestäneistä ponnisteluistani huolimatta yhä sellaisia vastustajia kuin Combarieu, joka ei halua tutkia tätä kysymystä ja tyytyy aprioriseen mielipiteeseen.” (GH > IK, St Germain-en-Laye 3.1.1902, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)⁵² ”Joka tapauksessa minulla on [Sorbonnen] kurssillani tilaisuus osoittaa, kuinka huonoja herra Combarieun virheelliset arvostelut ovat. Herra Combarieu ei tiedä mitään kaikista näistä kysymyksistä, mutta haluaa ehdottomasti puhua niistä! Hänen olisi ollut parempi vaieta. [...] Kaikki ne, jotka ovat (Ranskassa) tämän kongressiliikkeen johdossa, toivovat, etten osallistu tuleviin kongresseihin.” (GH > IK, St. Germain-en-Laye 23.1.1902, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 693:56:1–16.)⁵³

Alkuvuodesta 1908 Krohn sai lukea:

Olen aloittanut uudelleen luentoni Sorbonnessa, mutta vakava yleisö puuttuu. Ranskassa ei harjoiteta vakavasti musiikin tiedettä. Musiikki on ajanvietettä ja huvia, mutta sitä ei tutkita tieteellisesti toisin kuin ennen tehtiin. Siksi en julkaise mitään vakavia teoksia. Silloin tällöin kirjoitan yksittäisiä lehtiartikkeleita. En pysty tekemään mitään muuta odottaessani vakavaa ja työteliästä kuulijakuntaa. (GH > IK, St Germain-en-Laye 29.1.1908, SKS, KIA, Ilmari

52 ”Le rythme du moyen-âge est beaucoup plus facile à démontrer et voilà plusieurs années que, malgré mes efforts, je rencontre encore des adversaires comme Combarieu qui ne veut pas étudier la question et se contente d’une opinion a priori.”

53 ”En tout cas, dans ce cours j’aurai occasion de montrer combien les critiques erronées de M^r Combarieu sont mauvaises. M^r Combarieu ne connaît rien à toutes ces questions et il veut absolument en parler! Il aurait mieux fait de se taire. [...] tous ceux qui sont à la tête, (en France) de ce mouvement congressiste désirent que je ne fasse pas partie des congrès futurs.”

Krohnin arkisto, 693:56:1–16.)⁵⁴

Ammatilliset ristiriidat rasittivat Houdardia yhä vuoden 1912 alkaessa. Hän kirjoitti Krohnille uuden vuoden tervehdyksessä erityisen kiihkeästi:

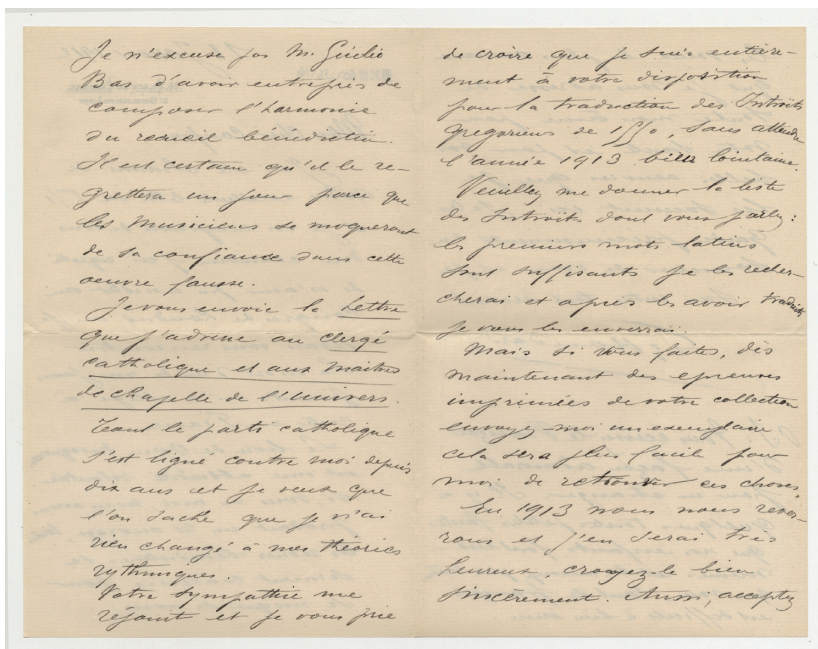
Lähetän teille [tiedoksi] kirjeen, jonka osoitan katolisen maailman papistolle ja musiikinjohtajille. Kymmenen vuoden ajan koko katolinen puolue on asettunut minua vastaan, ja haluan tiedettävän, etten ole muuttanut mitään rytmiteorioistani. Myötämielenne ilahduttaa minua, ja pyydän teitä luottamaan siihen, että olen täydellisesti käytettävissänne vuoden 1550 gregoriaanisten introitusten kääntämisessä [...]. Vuonna 1913 tapaamme uudelleen, ja tulen olemaan siitä hyvin onnellinen, uskokaa tämä hyvin vilpittömästi. (GH >IK, St Germain-en-Laye 11.1.1912, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16; alleviivaus lähteessä.)⁵⁵

Mutta Krohnin ymmärtämys ei voinut kannatella raskaiden paineiden alaisena työskentelevää kollegaa. Kirjeystävykset eivät tavanneet toista kertaa, sillä vuonna 1913 Houdard kuoli vain 52-vuotiaana.

Houdardin ammatillista asemoitumista ajatellen on hätkähdyttävää, että hänen arvostamiaan gregorianiikan tutkijoita olivat varsinkin saksaissyntyiset Oskar Fleischer ja tuolloin Rooman Pontificio Collegio

54 ”J’ai recommencé mes cours à la Sorbonne, mais le public sérieux manque. En France on ne travaille pas sérieusement la science musicale. On fait de la musique pour passer le temps et par plaisir mais on n’étudie pas scientifiquement comme autrefois. C’est pourquoi je ne publie aucun ouvrage sérieux. J’écris quelques articles de revue de temps en temps. C’est tout ce que je puis faire en attendant un auditoire sérieux et travailleur.” Houdardin kirjeiden perusteella ei ole selvää, kuinka monena vuonna hän luennoi Sorbonnessa. Kirje vuodelta 1905 (GH > IK, Asnelles-s/-Mer 25.9.1905, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto 693:56:1–16) sisältää maininnan hänen yliopistovuonna 1904–1905 pitämästään luentokurssista sekä viittauksen kuluvana vuonna alkavaan uuteen kurssiin, jonka yhteydessä hän aikoi tuoda esiin myös Krohnin toimitustyötä.

55 ”Je vous envoie la lettre que j’adresse au clergé catholique et aux maîtres de la chapelle de l’Univers. Tout le parti catholique s’est ligné contre moi depuis dix ans et je veux que l’on sache que je n’ai rien changé à mes théories rythmiques. Votre sympathie me réjouit et je vous prie de croire que je suis entièrement à votre disposition pour la traduction des Introïtes Grégoriennes de 1550 [...] En 1913 nous nous reverrons et j’en serai très heureux, croyez-le bien sincèrement.”



Kuva 3. ”Lähetän teille [tiedoksi] kirjeen, jonka osoitan katolisen maailman papistolle ja musiikinjohtajille”, Georges Houdard kirjoitti 1912 viimeisessä tunnetussa kirjeessään Krohnille.⁵⁶

Atanasion johtajana toiminut Dom Ugo (Hugo) Gaisser (Schiødt 2018), mutta hän itse osasi saksaa kertomansa mukaan vain puutteellisesti.⁵⁷ Näkökohta on Houdardin kapeutuvaa kotimaista liikkumatilaa ajatellen

56 Houdard kertoo Krohnille puolustavansa rytmiteoriaansa kyseisessä katolisen maailman edustajille lähettämässään kirjeessä, jonka säilytyspaikkaa ei tunneta. Houdard mainitsee Krohnille myös paheksuntansa Giulio Basin ryhtymisestä benediktiinimunkkien sävelmäkokoelman soinnuttamiseen ja tarjoaa suomalaiselle kollegalle apua gregoriaanisten introitusten kääntämisessä. (GH>IK, St Germain-en-Laye 11.1.1912, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:16.)

57 Houdard kirjoitti Krohnille 1902: ”Je regrette ne pouvoir vous dire mon opinion sur les ouvrages de Schmitt [Hermann Schmidt?]. Je ne sais que très imparfaitement l’Allemand. Tous mes rapports sont avec l’Angleterre et c’est l’anglais que je parle constamment. Je connais néanmoins bien des aperçus des idées de Schmitt et ils me paraissent très judicieux.” (GH > IK, St Germain-en-Laye 3.1. 1902, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto, 693:56:1–16.) [”Valitettavasti en voi sanoa teille mielipidettäni Schmittin (Hermann Schmidtin?) teoksista. Osaan saksaa hyvin puutteellisesti. Kaikki yhteyteni ovat Englannin kanssa, ja englanti on se kieli, jota puhun säännöllisesti. Tunnen kuitenkin hyvin Schmittin ajatusten yleiskuvauksia, ja ne vaikuttavat minusta hyvin arvostelukykyisiltä.”]

valaiseva ja korostaa Krohnin erinomaisten kielellisten valmiuksien merkitystä (ks. Laitinen 2014, 9; Tyrväinen 2017a, 49).

Louis Delpesch huomauttaa, että Ranskan musiikkitiedeyhteisö jakautui ensimmäisen maailmansodan jälkeen kahdeksi suuntaukseksi: yliopistomusiikkitieteeksi ja Ranskan musiikkitieteellisen seuran toiminnaksi. Musiikkitieteellisen seuran alkuvaiheessa kansalliset tavoitteet painottuivat. Tämä on ymmärrettävää sikäli, että *Société française de musicologie* syntyi vuonna 1917 saksalaisvetoisen *Internationale Musikgesellschaftin* raunioille ensimmäisen maailmansodan ylittämättömien ristiriitojen seurauksena. Saksassakin arvostettu Pirro erosi Ranskan musiikkitieteellisen seuran johtokunnasta jo 1917 (Delpesch 2017, 117, 133–134), joskin liittyi siihen myöhemmin uudelleen (VM Fonds 136 SFM),⁵⁸ kun taas Tiersot, jonka kanssa Krohn lienee ollut kontaktissa ainakin vielä 1914,⁵⁹ toimi seuran puheenjohtajana vuosina 1920–1923 ja 1927 (ks. Société française de musicologie). Verkostojen eriytymistä tapahtui paitsi kansallisten jakolinjojen myös tutkimussuuntausten perusteella. Kansalliset intressit ja tutkimuskohteet kasvoivat yhteen silloin, kun musiikintutkimus omaksui tehtäväkseen kansakuntien suursaavutusten arvoon nostamisen.

Heikki Laitinen on kiinnittänyt huomioni Suomessa 1910 musiikkitieteen tehtävistä käytyyn julkiseen keskusteluun. Heikki Klemetti julkaisi *Sävelettären* marraskuun numerossa poleemisen kansallismielisen puheenvuoron, jossa hän tähdensi Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston musiikkitieteen osaston velvollisuutta edistää ”omien soitannollisten muistomerkkimme” tutkimusta. (Klemetti 1910, 248.) Lehden seuravassa numerossa yliopiston dosentti Krohn vastasi Klemetille tunnus- taen kyllä tieteenalan vastuun kansallisista velvollisuuksista:

58 Ranskan musiikkitieteellisen seuran johtokunnan 1920-luvun pöytäkirjat (*Société française de musicologie, Conseils d'administration [1917–2001], boîte 2*) sisältävät useita merkintöjä Pirron aktiivisuudesta kutsuttaessa seuran uusia ulkomaisia kirjeenvaihtajajäseniä.

59 Pariisissa 1914 järjestetyssä *Internationale Musikgesellschaftin* viimeisessä kongressissa päätettiin muodostaa musiikillisen folkloren tutkimuksen toimikunta. Sen puheenjohtajaksi valittiin Tiersot ja yhdeksi jäsenistä Krohn. (Ks. Tyrväinen 2017a, 52; Le Congrès International de Musique.)

Musiikkitiede on erinomaisen monihaarainen tutkimusala. Siihen kuuluu musiikinhistoria monine erikoishaaroinen, kuten antiikkinen ja keskiaikainen musiikki, soittimien, sävellysmuotojen ja yleisten musiikkiolojen kehitys y. m. Tärkeän osansa vaatii myös musiikin teoria, analyysi, estetiikka ja akustiikka, sekä vertaileva kansanmusiikin tutkimus. Sitä paitsi on musiikkitieteen edustajain seurattava musiikkiopetuksen ja käytännöllisen musiikkielämän kehitystä, voidakseen saavutuksillaan olla palvelukseksi näilläkin aloilla. (Krohn 1910.)

Krohn muistutti vielä, että yliopistossa tehtävän tutkimuksen tehtävänjaossa ”opiskelevien taipumukset ovat myös huomioon otettavat”.

Näiden varhaista institutionaalista musiikkitiedettä koskevien täydentävien merkintöjen jälkeen on aihetta muistuttaa, että musiikkitiede tuli suomalaisen yliopistoon Ilmari Krohnin myötä kansainvälisesti katsoen varhain. Krohn sai yliopistomusiikkitieteen institutionaalistumisen varhaisvaiheessa tahollaan kansallisen tehtävän, mutta saavutti siinä laaja-alaisen asiantuntemuksen ja kehitti Suomen musiikkitieteen harjoitusta tutkija-opettajana usealla eri alueella. Vaikka Houdard ei joutunut kokemaan ensimmäistä maailmansotaa, hänessä voidaan eräässä mielessä nähdä ”suuri haavoittunut”, jollaiseksi Romain Rolland kuvasi Ranskan varhaisen musiikkitieteen. Krohn eli 48 vuotta syrjäytyneen ja pettyneen Georges Houdardin kuoleman jälkeen ja saavutti 92 vuoden iän; suuren osan näistä vuosista hän oli ammatillisesti aktiivinen. Hän oli vuosina 1933–1952 *Société internationale de musicologien* (Kansainvälisen musiikkitieteellisen seuran) johtoryhmän jäsen ja on yhä ainoa suomalainen, jonka osaksi tämä kunnia ja näköalapaikka on tullut. (Ks. Baumann & Fabris 2017, 151–156 [152].)

Bibliografia

Arkistolähteet

Kuvallähteet

Bibliothèque nationale de France

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto, Helsinki
Ilmari Krohnin henkilöarkisto

Muu arkistomateriaali

Archives du Ministère des Affaires étrangères, Pariisi

Direction des Affaires politiques et commerciales. Archives diplomatiques. MN 417
QO 17, Service des Œuvres Françaises à l'Étranger. Section littéraire et artistique.
Dossier général. Estonie – Finlande – Lettonie et Lithouanie 1923/1930.

Bibliothèque nationale de France

Bibliothèque-musée de l'Opéra, Pariisi

Autographes des musiciens contemporains, réunis par Charles Malherbe,
à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900. I-XX, Tomaison VI 3840.

Département de la Musique, Pariisi

Fonds Pirro. Boîte 14.

Archives de la Société Française de Musicologie. VM Fonds 136 SFM.

Helsingin yliopiston arkisto, Helsinki

Yliopiston konsistorin pöytäkirjat, historiallis-kielitieteellisen osaston pöytäkirjat,
saapuneiden kirjeiden diaarit, anomusdiaarit ja rehtorin kirjeenvaihto 1927-1928Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto, Helsinki
Ilmari Krohnin henkilöarkisto

Tiedonannot

Nikula, Jouni, Helsingin yliopiston arkiston tietopalvelusihteeri 2018. Sähköpostiviesti tekijälle 4.7.

Sanomalehdet (digi.kansalliskirjasto.fi)

Anmälde resande a. *Hufvudstadsbladet* 22.9.1898.Anmälde resande b. *Hufvudstadsbladet* 6.11.1898.*Björneborgs Tidning* 1881-1897.*Hufvudstadsbladet* 1898.Pormestari Johan Arvid Hjorth. *Kansalainen* 16.9.1898.Professor André Pirro. *Björneborgs Tidning* 19.11.1912.Taxeringen 1896. *Björneborgs Tidning* 3.3.1897.*Åbo Tidning* 1886-1895.*Åbo Underrättelser* 1881.

Tutkimuskirjallisuus

Baumann, Dorothea & Dinko Fabris (eds.) 2017. *The History of the IMS (1927-2017)*, Kassel et al.:
Bärenreiter.

- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert 1901. Discours prononcé par M. Bourgault-Ducoudray, Président, à l'ouverture du Congrès, teoksessa Jules Combarieu (dir.) *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, mémoires et vœux*, Solesmes: Imprimerie St. Pierre. 7–11.
- Charle, Christoph 1986. *Les professeurs de la faculté des lettres de Paris: Dictionnaire biographique 1909–1939*. Vol. II, Histoire biographique de l'enseignement, Paris: INRP & Éditions du CNRS.
- Charle, Christoph 1994. *La République des universitaires 1870–1940*, Paris: Seuil.
- Chimènes, Myriam 2017. "La musicologie française est une grande blessée". La lente institutionalisation de la discipline en France au début du XX^e siècle, teoksessa Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann & Tomi Mäkelä (Hrsg.), *Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 98, Hildesheim / Zürich / New York: Olms. 280–289.
- Combarieu, Jules (dir.) 1901. *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, mémoires et vœux*, Solesmes: Imprimerie St. Pierre.
- Le Congrès International de Musique, *Le Ménestrel* 25 (20.6.1914): 199–200.
- Delpech, Louis 2017. Musikwissenschaft et musicologie. Réseaux scientifiques, stratégies de légitimation et lieux de savoirs (1897–1917), teoksessa Yves Balmer & Hervé Lacombe (dir.) "Un siècle de musicologie en France: Histoire intellectuelle de la *Revue de musicologie*" Vol. 1. *Revue de musicologie* 2/103: 117–152.
- Digeon, Claude 1959. *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Université de Paris, Faculté des lettres et sciences humaines, Paris: Presses universitaires de France.
- Duchesneau, Michel 2017. Romain Rolland: La force tranquille d'une musicologie nationale, teoksessa Hervé Audéon (dir.), *Romain Rolland musicologue. Célébration du cent cinquantième anniversaire de la naissance de Romain Rolland*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon. 169–184.
- Edling, Anders 1882. *Franskt i svensk musik 1880–1920*, Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia, nova series 8, Stockholm: Almqvist & Wicksell.
- Edling, Anders 2017. Les relations musicologiques entre la France et la Suède au début du XX^e siècle, teoksessa Yves Balmer & Hervé Lacombe (dir.), *Un siècle de musicologie en France: Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*, vol. 1, *Revue de musicologie* 103/2: 641–647.
- Ellis, Katharine 2013. *The Politics of Plain-Chant in fin-de-siècle France*, Royal Musical Association Monographs 20, Surrey & Burlington: Ashgate.
- Emerson, John A. Georges Louis Houdard, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, tarkistettu 27.6.2018.
- Gedenkboek aangeboden aan Dr. D.N. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag 1925*, s'Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Gribenski, Jean. Musicology. III. National traditions of musicology. France, teoksessa Vincent Duckles et al. (eds.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, tarkistettu 29.7.2017.
- Haapanen, Toivo 1924. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte*, Helsingin yliopiston kirjaston julkaisu 5, Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Houdard, Georges 1901a. La notation neumatique, teoksessa Jules Combarieu (dir.), *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, mémoires et vœux*, Solesmes: Imprimerie St. Pierre. 103–112.

Houdard, Georges 1901b. La notation neumatique considérée dans son sens materiel extérieur, teoksessa Jules Combarieu (dir.), *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, mémoires et vœux*, Solesmes: Imprimerie St. Pierre. 116–123.

Klemetti, Heikki 1910. Yliopisto ja musiikkihistoriallinen tutkimus maassamme, *Säveletär* 5/22: 247–248.

Krohn, Ilmari 1891 [sign. Cis]. Folk-lore-kongressi Lontoossa. (U. Suomettaren kirjeenvaihtajalta.) *Uusi Suometar* 16.10.1891.

Krohn, Ilmari 1892. La chanson populaire en Finlande, teoksessa Joseph Jacobs & Alfred Nutt (eds.), *The International Folk-Lore Congress, 1891. Papers and Transactions*, London: David Nutt. 135–139.

Krohn, Ilmari 1901a. De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise, teoksessa Jules Combarieu (dir.), *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, mémoires et vœux*, Solesmes: Imprimerie St. Pierre. 241–245.

Krohn, Ilmari 1900. De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1900–1901 (1): 142–146.

Krohn, Ilmari 1905. Litteraturanmälan, *Finsk Musikrevy*, Första Oktoberhäftet. 334–335.

Krohn, Ilmari 1910. Musiikkihistoriallinen tutkimus yliopistossamme, *Säveletär* 5/23–24: 261–262.

Krohn, Ilmari 1919a. Musiikkitieteen tehtävistä ja saavutuksista, *Uusi Suomi* 30.7.1919.

Krohn, Ilmari 1919b. Musiikkitieteen tehtävistä ja saavutuksista, *Uusi Suomi* 6.8.1919.

Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: WSOY.

Laitinen, Martti 2014. ”Uupumaton uurastus. Tarkastelu Ilmari Krohnin elämänvaiheista ja sävellystuotannosta kevääseen 1905 asti”. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede, verkkolähde <<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/135232/uupumato.pdf?sequence=1>> Tarkistettu 19.8.2017.

Levy, Kenneth & al. 2018. Plainchant §12, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, tarkistettu 30.6.2018.

Mantere, Markus 2012a. Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa. Tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili, *Musiikki* 42/2: 40–56.

Mantere, Markus 2012b. ”Jeesus Kristus on suora tie”. Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä, *Musiikki* 42/3–4: 28–47.

Mantere, Markus 2014. Armas Launis, Ilmari Krohn ja suomalaisen musiikkitieteen kansallinen tehtävä 1900-luvun alussa, *Musiikki* 44/3–4: 192–213.

Mantere, Markus 2015. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland, teoksessa Vesa Kurkela & Markus Mantere (eds.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Surrey/Burlington: Ashgate Publishing. 47–55.

Massip, Catherine 2017. Romain Rolland, historien de la musique: les origines de la musique occidentale selon les leçons de 1897 et 1904, teoksessa Hervé Audéon (dir.), *Romain Rolland musicologue. Célébration du cent cinquantième anniversaire de la naissance de Romain Rolland*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon. 153–167.

- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoajattelun historiaa*, Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja/Sibelius-Akatemia, Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Potter, Pamela M. 2017. Musicology. III. National traditions of musicology. Germany and Austria, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, tarkistettu 29.7.2017.
- Ranki, Kristina 2007. *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169, Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Ranta, Sulho 1945. Ilmari Krohn, teoksessa Sulho Ranta (toim.), *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, Porvoo: WSOY. 273–284.
- Samson, Jim 2007. Music and Nationalism: Five Historical Moments, teoksessa A.S. Leoussi & S. Grosby (eds.), *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, Edinburgh: Edinburgh University Press. 55–67.
- Schiødt, Nanna 2018. Hugo Gaisser, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, tarkistettu 28.6.2018.
- Société française de musicologie 2018. Verkkolähde <<http://www.sfmusicologie.fr/index.php?id=2084>> Tarkistettu 28.6.2018.
- Sharp, G.B & Jean Gribenski 2018. André Pirro, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, tarkistettu 27.6.2018.
- Tiersot, Julien 1889. *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris: E. Plon, Nourrit et Cie & H. Heugel.
- Tiersot, Julien 1892. Kansan Lahja Kirkolle, Contribution du peuple à l'église, trente-sept chants populaires (finnois) recueillis par Ilmari Krohn et Mikko Nyberg, arrangés par Ilmari Krohn, *Revue des traditions populaires* 7/1: 60–61.
- Trevitt, John 2018. Louis Laloy, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, verkkolähde <<http://www.doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.15868>> Tarkastettu 28.6.2018.
- Tyrväinen, Helena 1994. Suomalaiset Pariisin maailmannäyttelyiden 1889 ja 1900 musiikkiohjelmassa, *Musiikkitiede* 6/1–2: 22–74.
- Tyrväinen, Helena 1998. Sibelius at the Paris Universal Exposition of 1900, teoksessa Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen & Risto Väisänen (eds.), *Sibelius Forum. Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference, Helsinki November 25–29, 1995*, Helsinki: Sibelius Academy. 114–128.
- Tyrväinen, Helena 2017a. Ilmari Krohn and the Early French Contacts of Finnish Musicology: Mobility, Networking and Interaction, *Res Musica* 9: 45–74.
- Tyrväinen, Helena 2017b. Institutional Regulation and Parisian Perceptions of Sibelius, 1924–1931. The Schnéevoigts and the Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques, teoksessa Daniel Grimley, Tim Howell, Veijo Murtomäki & Timo Virtanen (eds.), *Jean Sibelius's Legacy – Research at His 150th Anniversary*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 66–85.

Ilmari Krohnin Sibelius- tutkimukset (1942 ja 1945/46)¹

RISTO VÄISÄNEN

Jean Sibelius ja Ilmari Krohn näyttävät olleen vain satunnaisesti kirjeenvaihdossa, eivätkä ilmeisesti juuri muutenkaan liene olleet kovin läheisissä tekemisissä toistensa kanssa. He tapasivat opiskeluaikanaan 1889 Saksaan menevällä laivalla (Krohn opiskeli Leipzigissä 1886–1890, Sibelius oli matkalla aloittamaan Berliinissä), minkä johdosta Krohn kirjoitti pitkän kirjeen Sibeliukselle (Ilmari Krohn > Jean Sibelius 3.3.1890, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22). Siinä hän mm. kertoo sävellyssuunnitelmistaan ja liittää kirjeeseensä suuren päätös(kolmois) fuugansa teeman ja ehdottaa, että Sibeliuskin tekisi siitä oman fuugansa, jotta seuraavan kerran tavattaessa olisi voitu verrata tuloksia toisiinsa.

Sibelius onnitteli Krohnia 70-vuotispäivän johdosta, mistä tämä kiittää (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 16.11.1937, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22):

Kunnioitettu ja sydämestä rakas Veli!

Lämpimästä onnentoivotuksestasi 70-vuotispäivänäni kiitän hartaimmiten, kuten kaikesta, mitä olet minulle sekä persoonallisesti että teostesi välityksellä iloa tuottanut, viimeksikin taas kuunnellessani ”Öistä ratsastusta ja Auringonnousua”. Olkoon tämä ihana teoksesi meille kummallekin symbolina siitä, kuinka taivaallinen Isämme on meidät uskollisesti perille asti johdettava.

1 Kirjoituksen aineisto on suurelta osin ollut esillä taannoin Sibelius-Akatemiassa prof. Ilkka Oramon jatkotutkintoseminaarissa ja prof. Veijo Murtomäen Sibelius-seminaarissa osana laajempaa luonnostelmaa ”Sibeliuksen reaktioista”. Kiitokset Sibelius-kollegiolle luvasta lainata Sibeliuksen kirjeitä.

Sibelius-tutkimuksilleen Krohn kertoo saaneensa alkusysäyksen Sulho Rannan hänen *Muoto-opistaan* (1937) kirjoittamasta arvostelusta. Siinä Ranta oli esittänyt ”toivomuksen”, että Krohn ”ottaisi tutkimuksen kohteeksi meidän Sibeliuksemme sinfoniat”. Edelleen Krohn kertoo tunteneensa tuolloin ”elävästi tämän tehtävän kunniavelaksi, jonka suoritusta täydellä syyllä voitiin odottaa yliopistollisen musiikkitieteen edustajalta maassamme” (Krohn 1945a, 142). Muistelmissaan Krohn toteaa vieläkin suuremmin, että ”tarvittiin erikoinen virike ulkoapäin, ennen kuin ryhdyin tutkimaan Sibeliuksen sinfonioiden rakennetta ja tunnelmapitoisuutta” (Krohn 1951, 134). Varsinaisen työn käynnisti Eino Roihan väitöskirja, muotoanalyttinen tutkimus Sibeliuksen sinfoniaista (1941). Vaikka Krohn ei toiminut ohjaajana eikä vastaväittäjänä, piti hän ”velvollisuutenaan” tehdä sinfoniaista myös omat analyysinsä. Niissä hän tuli ”eriäviin päätelmiin eräissä olennaisissakin seikoissa” (Krohn 1951, 135). Kriitikistään huolimatta Krohn silti katsoi, että ”näin valtavan aineksen suhteellisestikin onnistunut selvittely” oli ”kyllin riittävä” (mt.). ”[T]utkimuksen kohteen keskeisen merkityksen vuoksi” hän kuitenkin piti ”välttämättömänä” saattaa eriävät näkemyksensä julkisuuteen (mt.). Krohn korostaa, että ”[t]ulin siis pakosta suorittaneeksi sen, minkä olin arvioinut ylivoimaiseksi tehtäväksi” ja että ”alkuun päästyäni en voinut olla etenemättä sinfonioiden muotorakenteellisista suhteista niiden sisäisten tunnelmien syvimmän sykinnänkin tarkkaamiseen” (mt.).

Ennen 1940-lukua Krohn ja Sibelius näyttävät käyneen vain satunnaisesti kirjeenvaihtoa keskenään. Ilmeisesti ensimmäistä kertaa Krohn ilmoittaa Sibeliukselle aikeistaan joulukortissa 1941:

Olen sinua paljon muistellut, kun olen ryhtynyt analysoimaan seitsemää sinfoniaasi. Minulta on kauvan puuttunut rohkeutta siihen tehtävään. Mutta sitä nyt saadessani suorittaa olen ihmetellen tutustunut teostesi muotorikkauteen ja toivon voivani vielä myös syventyä niiden sisäisiin aatteisiin. Toivottaen joulujuhlan siunausta Sinulle ja rakkaillesi, yst. Ilmari Krohn (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 19.12.1941, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Krohnnin muotoanalyttinen tutkimus (*Formenbau*) ilmestyi pian omana teoksenaan 1942. Sen jälkeen Krohn kävi käsiksi sisällölliseen puoleen. Kesällä 1944 työ näyttää olleen jo hyvässä vauhdissa, ja 8.7.1944 hän lähettää Sibeliukselle ensimmäisen sinfonian analyysinsä evakkopaikastaan Tammijärven Kärmelahdelta:

Rakas Ystävä, kunnioitettu Veli!

Vihdoinkin voin lähettää sinulle kopion I sinfoniaasi käsittelevästä tutkielmastani. II:n kopiointi on myös jo käynnissä, joten saan verrattain pian senkin sinulle toimittaa nähtäväksesi. III:n tutkielma on alulla ja IV:ttä myöskin alan hahmotella.

Olisin sinulle sydämellisesti kiitollinen, jos katsoisit voivasi minulle kirjoittaa, mitä sinä ajattelet tästä I tutkielmastani. Luonnollisesti jäisi sinun itse harkittavaksesi, mitä siitä sallisit mainita julkisuudessa tai yleensä muille ja minkä haluat jäävän kahdenkeskiseksi meidän välillemme. Kuten lukiessasi tulet huomaamaan, on teoksestasi saamani käsitys aika rohkea. Se oli minulle itsellenikin yllättävä, mutta muuhun tulokseen en ole voinut tulla. Joka tapauksessa on I sinfoniasi täten tullut minulle yhtä rakkaaksi kuin toiset, ja pyydän sinulta anteeksi, että vasta näin myöhään olen osannut eläytyä sen kauneuteen. Mutta samalla lailla minun on käynyt usean muunkin tunnetun suurteoksen suhteen. Esim. Beethovenin IX sinfonia jätti kauvan minut täysin välinpitämättömäksi, kunnes kerran kuulin Köpenhaminassa Carl Nielsenin johtavan sitä niin ihmeellisellä tavalla (alkupuolella säästäen keinojaan miltei liikkumattomuuteen asti) –, että sen valtavuus minut voitti täydellisesti. Samoin kävi minulle Beethovenin Ess-Dur pianokonserton suhteen, että vasta Busonin esitys teki sen minulle eläväksi (hän kun vetäytyi korokuvioineen syrjään antaakseen orkesterin päästä esille). Varmasti uskon, että myöskin sinun I ja II sinfoniasi ovat esitystavan vuoksi jääneet minulta peittoon; ainakin on osaksi ollut siihen se syy. Samoin olisi käynyt III:n, ellen olisi sitä kuullut sinun itse johtamasi sen ensiesityksessä. Seuraavat olen samoin voinut heti sisäisesti omaksua, jopa IV:nkin, joka ei suinkaan ole 'leicht zugänglich' kuten

eräs saksalainen äskettäin minulle valitti. Ja senkin esityksessä olen huomannut paljon sellaista, mikä liian ylimalkaisena on jättänyt sävelten rytmilliset suhteet epäselviksi tai epätarkoiksi ja siten heikontanut sävelkulkujen ilmeikkyyttä. Tulen olemaan iloinen, jos minulle uskottu tutkimustyö on oleva avuksi orkesterinjohtajille heidän tarkemmin syventyäkseen sinfoniaisi yksityiskohtiin ja niiden merkitykseen kokonaisuuden yhteydessä. Olen kiitollinen, että hyvä Jumala on suonut minulle yhä vielä terveysttä ja työkykyä tämän tehtävän suoritukseen, joka nyt minusta tuntuu todellisen kunniavelan suoritukselta, vaikka nuorempana minulta on puuttunut rohkeutta ja kokemusta ryhtyä siihen ennen.

Toivottaen vahvistavaa kesää ja liittäen tervehdykseni puolisollesi, yst. Ilmari Krohn (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 8.7.1944, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Krohn kehaisee ensimmäisestä sinfoniasta saamansa käsityksen olevan ”aika rohkea”. Viittaus *Kullervo*on ei kuitenkaan ole uusi, sillä sen oli esittänyt jo Furuholm kolmisen vuosikymmentä aiemmin (1916). Voi hyvinkin olla mahdollista, että Krohn otti osaksi varman päälle lähtökohdakseen jo esitetyn tulkinnan. Kiintoisaa on, että Krohn myös hahmotteli työnsä vaikutuksen ulottuvan sinfonioiden esityksellisiin tulkintoihin asti.

Sibelius vastasi pian, heinäkuussa 1944:

Sydämestäni kiitän lähetyksestäsi. Se on mielestäsi loistavasti kirjoitettu ja on siinä tiedemiehen syvyys ja taiteellinen mielikuviutus merkittäväällä tavalla yhdistetty.

Voit helposti kuvitella minun jännitystäni jatkoon suhteen. Mielelläni keskustelisin kanssasi ennen teoksen painattamista. [...] (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 16.7.1944, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto, Ilmarin Krohnin arkisto.)

Myöskin Krohn vastasi välittömästi 22.7.1944:

Kiitän sydämellisimmin tänään tänne saapuneesta kirjeestäsi, iloiten siitä, että tutkielmani on sinua pääasiassa tyydyttänyt. Nykyisen tilanteen tähden ei kustantaja voi ryhtyä sen painatukseen ennen ensi vuoden alkua, ja siten on meillä riittävää tilaisuutta keskustella keskenämme siitä, niinpiankuin tilanne sallii minun palata kotiini Helsinkiin näistä evakkopaikoistani. Toivottavasti se voi tapahtua jo syksyllä. (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 22.7.1944, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Työ edistyi ja pian Sibelius oli tutustunut seuraavaan erään ja toistamiseen ilmaisee halunsa keskustella Krohnin kanssa kahden kesken:

Olet, rakas ystävä, tuottanut minulle jälleen [kynällä ylivivattu] suuren ilon lähettämilläsi suurtutkielmilla. Ne ovat mielestäni syvät ja nerokkaat. Suokoon Jumala että saisit loppuun viedyksi tämän minullekin niin tärkeän suuren työsi. Myöskin toisen sinfonian suhteen tahtoisin kuitenkin mielelläni keskustella kanssasi. [...] (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 6.8.1944, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto.)

Krohn kirjoitti vajaa viikko myöhemmin:

Sydämellinen kiitos tänään saapuneesta kirjeestäsi! Iloitsen taas siitä, että olet voinut pääasiassa olla tyytyväinen työni suoritukseen. Deo volente aiomme syyskuun alkupuolella tulla Helsinkiin pariiksi viikoksi, jolloin saan tilaisuuden tulla sinua tervehtimään ja kanssasi keskustelemaan sinfonioistasi ja kuulemaan toivomuksiasi tutkielmini suhteen. Liittäen terveiset kodista toiseen lausun siis: näkemiin ja kuulemiin! (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 11.8.1944, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Sibeliusten ja Krohnien tapaaminen – ilmeisestikin siis alkusyksystä 1944, ehkä syyskuun aikana (vrt. ed.) – oli siis toteutunut, mistä Krohn kiittää päiväämättömässä kirjeessä:

Lämpimästi kiittäen herttaisesta vastaanotosta kotiisi ja viihtyisistä siellä viettämistämme hetkistä lähetän samalla tutkielmastani korjatussa muodossa sen sivun, jonka johdosta sain kuulla puolisosi minulle

esittämiä toivomuksia. Toivoen, että sanamuoto nyt häntä tyydyttää, ja liittäen hänelle hartaat terveiseni. (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, s. a., Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Kirjeessä mainittu korjattu ja alkuperäinen käsikirjoituksen sivu ovat Kansallisarkiston Sibelius-arkistossa, kuten koko Krohnin luku luvulta lähettämät *Stimmungsgehaltin* korrehtuurisivut (Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 58). Kiintoisaa on, että tuo sivu on kaikesta päätellen koko teoksen ainoa kohta, jonka Krohn muutti Sibeliuksen, nimenomaan Aino toivomuksesta (ks. kuitenkin 4.4.1945 jäljempänä). Krohnin käsikirjoituksen läpiseläus osoitti, että tekstissä ei ole Sibeliuksen merkintöjä, ainoastaan editoriaalisuonteisia ja pienehköjä kielen muotoiluun liittyviä (osin kääntäjän tai kielentarkastajan? Krohnin omia?).

Krohnin lähettämä korjattu liuska on käsikirjoituksen sivu 7, painetussa (Krohn 1945) sivulla 5. Siinä on kaksi edes jotensakin oleelliseksi katsottavaa muutosta. Ensimmäisessä on puhe Järnefeltien ja suomalaiskansallisen liikkeen vaikutuksesta. Kohta on muuttunut miedommaksi alkuperäisestä

[...] on täytynyt merkittävästi vaikuttaa hänen sisäisen persoonallisuutensa kehitykseen elämänsä Sturm und Drang -kautena.²

([...] die innere Entwicklung seiner Persönlichkeit in jener "Sturm- und Drangperiode" des Lebens bedeutend beeinflussen musste.)

lievempään asuun:

[...] ei ole voinut olla vaikuttamatta hänen sisäisen persoonallisuutensa kehitykseen

([...] nicht ohne Einfluss bleiben konnte auf die innere Entwicklung seiner Persönlichkeit)

Oliko tämä vaiko seuraava kohta se, joka oli vaivannut Ainoa?

² Sitaatit suomentanut Risto Väisänen.

Aikaisempi:

Die Meinung, dass die I Symphonie, im Gegensatz zu den früheren "kontemplativ" auf ausserhalb Gelegenes gerichteten Tonwerken, vorwiegend das eigene innere Leben des Tonsetzers zum Ausdruck bringe (!) (Furuhjelm 1916, 185), kann schon deshalb nicht stichhaltig sein, weil der unzweideutig tragische Abschluss dieses Werkes das schroffe Gegenteil anzeigt eines harmonischen Familienlebens und sonstigen glückverheisendem Wirkens als erkannter Tonmeister.

Muutettu:

Der Meinung Furuhjelm's, dass die I Symphonie, im Gegensatz zu den früheren "kontemplativ" auf ausserhalb Gelegenes gerichteten Tonwerken, vorwiegend das eigene innere Leben des Tonsetzers zum Ausdruck bringe, kann ich nicht beipflichten. Denn es dürfte schwer sein, für den unzweideutig tragischen Abschluss dieses Werkes etwas Entsprechendes zu finden in den Erfahrungen eines neuvermählten und vor begeisterter Anerkennung umringten Tonkünstlers.

Krohn itse kertoo käynnistään Sibeliuksen luona tavoilla, jotka valottavat myös hänen suhdettaan analyysiin (Krohn 1951, 137–138):

Mieltäni jännitti luonnollisesti kysymys siitä, mitä sävelmestari itse ajattelisi [I sinfonian] tulkinnastani. Entä jos hänen kuvitelmissaan olikin väikkynyt jotakin aivan muuta? Yksinkertaisinta olisi ollut kysyä tätä häneltä etukäteen. Tiesin kuitenkin, ettei hän mielellään näissä asioissa avautunut. Sitä paitsi se olisi sitonut tutkimiseni vapautta; siksi pidin oikeampana ensin suorittaa I sinfonian analysoinnin ja lähettää hänelle nähtäväksi käsikirjoitukseni jäljennöksen, ennen kuin ryhtyisin jatkaamaan. Vastauksessaan hän kohteliaain sanoin lausui kiitoksensa, mutta lisäsi, että hän ennen painatusta halusi keskustella kanssani. Kun sitten sain tilaisuuden henkilökohtaiseen tapaamiseen, jännitykseni nousi ylimmilleen. Mutta hänen toivomuksensa kohdistuivat vain eräisiin elämäkerallisiin sivuseikkoihin. Itse sinfoniaan nähden hän ei esittänyt mitään

vastaväitteitä, vaikka kyllä korosti sitä, että se oli häneltä syntynyt täysin vaistonvaraisesti, ilman ”ohjelmaa”, kuten hänen kaikki seuraavatkin sinfoniansa. Niitäkin koskevat tutkielmani hän sai lukeakseen, sitä myöten kuin ne valmistuivat; eikä hänellä ollut näihinkään huomauttamista.

Krohnin mainitsema Ainoa vaivannut ”elämäkerrallinen sivuseikka” lienee ollut, ei niinkään elämäkerrallinen, ”Järnefeltien sukua koskeva”, vaan viittaus Sibeliusten [1890-luvun] ”harmoniseen perhe-elämään”...

Krohn oli I sinfonian analyysiaan lähettäessään jo saanut toisen sinfoniankin lähes valmiiksi ja oli etenemässä kolmanteen ja neljänteen sinfoniaan. Hän ei siis taida kertoa asiaa aivan todenmukaisesti.

Vastaavaa tutkimusvaihetta I osan julkaisun aikoihin selostaessaan Krohn korosti tutkimuksensa tieteellisyyttä (Krohn 1945a, 142):

Sitäpaitsi pidin tärkeänä suorittaa tutkimukseni puhtaasti tieteellisin ase-in, etten olisi ennakoivasti sidottu tekijän omien mielikuvien kautta. Oli sitten suoranainen helpotus kuulla häneltä, että hän säveltäessään sinfoniansa on toiminut täysin vaistomaisesti, ilman mitään määriteltäviä mielikuvia, niin että sinfonian ohjelmallinen sisältö — jos sellaista on siinä todettavissa — joka tapauksessa on vain alitajuisesti vaikuttanut säveltämiseen. Täten sain olla vakuuttunut siitä, että tulkintani ei ainakaan voinut olla missään ristiriidassa säveltäjän oman käsityksen kanssa. Toisaalta se luonnollisesti oli jäävä tulkitsijan näkemysten laskuun (”Musikalische Visionen des Verfassers”) ja jättää myös tilan sille mahdollisuudelle, että jokin toinen tulkinta, jos se kyllin vakuuttavasti voitaisiin perustella, saattaisi osata vielä oikeampaan.

Joulukortista 1944 ilmenee, että Krohn oli edennyt jo neljänteen sinfoniaan asti:

Iloitsen siitä, että juuri syntymäpäiväksesi valmistui kopio IV sinfoniasi tutkielmasta. Liitän siihen sydämelliset onnen ja siunauksen toivotukset.

Loistava ja luonteenomainen esimerkki Sibeliuksen asenteesta ja hienovaraisuudesta on luettavissa 3.4.1945 lähetetyssä kiitoskirjeessä viidennen sinfonian tutkielmasta:

Olen vastaanottanut lähettämäsi sinf. V. Tutkielmasi on minusta loistavasti kirjoitettu ja nerokas. Ainoa asia jota kaipaam on että vaatimatomuudessasi olet mielestäni liian vähän korostanut että se on Sinun, rakas ystävä, näkemyksesi (siv. 112- : die Bilder der Verfassers, tahi jotain sen tapaista). (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 3.4.1945, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto.)

Krohn vastasi heti seuraavana päivänä ilmeisen liikuttuneena:

Sydämellinen kiitos kirjeestäsi, josta huomaan, että olet taaskin ollut tyytyväinen työhöni! Kyllä vähempikin kiitossana olisi riittänyt minulle, kuin millä sinä työtäni arvioit.

Sivulle 112 olin tosin merkinnyt: "Zusammenfassung des mutmasslichen Stimmungsgehalts", jotta en esiintyisi liian vaativasti. Mutta toivomuksesi mukaan lisään siihen paremman selvyyden vuoksi, sulkeisiin: (musikalische Visionen des Verfassers). Näin toivoakseni ei synny mitään väärinkäsitystä tarkoituksestani.

Pitäisit kai suotavana, että teen saman merkinnän edellistenkin sinfonioiden analyysin yhteenvetoon? Ainoastaan ensimmäisestä en ole varma, käykö se enään päinsä, sillä se on jo valmiiksi ladottu. Toinen on viivästynyt kirjapainossa (luultavasti vaalien vuoksi), mutta toivon sen nyt pian pääsevän vauhtiin. Kolmannen kerkesi professori Schmidt tarkastaa kielen puolesta vielä ennen kuolemaansa. Huomenna vien neljännen hänen rouvalleen, joka on luvannut jatkaa hänen työtään. Viidennen kopiointi juuri äsken valmistui, niin että ~~voim~~ \saatoin/ lähettää sen sinulle pääsiäiseksi. Kuudes on nyt jo alulla ja valmistuu ehkä jo kesäksi — Täten on hyvät toiveet siitä, että teos valmistuisi sinun juhlapäiväksesi.

Minulle on tämä koko työ ollut ikäänkuin suurta juhlaa ja samalla jännittävää löytöretkeilyä yllättävine näkyineen. Olen kiitollinen siitä, että olen saanut terveyttä ja työkykyä sen suorittamiseen, niin kuin näyttää, loppuun asti. Se on ollut minulle kunniavelka, jonka suoritukseen eivät henkiset varani ole ennen riittäneet. Olen elävästi

tuntenut moneen kertaan, miten nyt hyvän Herramme erikoinen hyvyys on siihen suonut sen, mitä olen tarvinnut, askel askelelta. Jos siis työni jossakin mielessä voi täyttää ylevän kohteensa vaatimuksia, on kiitos siitä tuleva hänelle, jolta kaikki hyvä lahja on kotoisin. (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 4.4.1945, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

* * *

Oli siis itse asiassa Sibeliuksen ehdotus, että kirjaan tulee näkyvästi esille teksti, jossa käy ilmi, että on kyse kirjoittajan, ei säveltäjän näkemyksistä. Painetussa kirjassa säveltäjän toivomukset ovat toteutuneet seuraavasti, hieman epäyhtenäisesti (ensimmäiseenkin sinfoniaan ehti säveltäjän toivoma lisäys siis toteutua):

I sinfonia (Krohn 1945b, 99):

ERSTE SYMPHONIE VON SIBELIUS: Die Tragödie des Kullervos.
(musikalische Visionen des Verfassers)

II sinfonia (mts. 207):

Zusammenfassung des mutmasslichen Stimmungsgehalts
(musikalische Visionen des Verfassers)
Zweite SYMPHONIE VON SIBELIUS: Finlands Freiheitskampf.

III sinfonia (mts. 305):

Zusammenfassung des mutmasslichen Stimmungsgehalts
DRITTE SYMPHONIE VON SIBELIUS: Gottes Nahen zum Menschen.
(musikalische Visionen des Verfassers)

* * *

Sibelius kirjoitti 28.7.1945:

En ole kiittänyt loistavasta selostuksestasi minun sinfoniasta VI. Teen sen nyt ja lähetän sydämelliset tervehdykseni arvoisalle Rouvallesi ja Sinulle. (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 28.7.1945, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto.)

Krohn vastasi 1.8.1945:

Kiitos tervehdyksestäsi, josta ilokseni huomaan, että taas olet ollut tyytyväinen myös VI sinfoniastasi kirjoittamaani tutkielmaan. Kesän aikana olen saanut valmiiksi VII sinfoniasi analyysin, joten tämä työni nyt on pääasiassa valmis. Kopioiduksi saan viimeisen osan vasta Helsinkiin palattuani, ja toivon sitten syksyllä voivani tuoda sen sinulle henkilökohtaisesti. Niin rakas kuin tämä tehtävä on ollut minulle, tunnen kuitenkin suurta huojennusta, kun sen olen saanut terveenä ja työkykyisenä suorittaa loppuun asti. Painatus vaan on tavattomasti hidastunut, kun koko kesän aikana en ole saanut ainoatakaan korjausvedosta. Syy on luultavasti yleisissä olosuhteissa. Toivon kuitenkin yhä, että edes osa saataisiin julkisuuteen sinun juhlapäiväksesi. (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 1.8.1945, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Sibeliuksen 80-vuotispäivän alla 28.11.1945 Sibelius sai kiintoisan kirjeen Krohnilta, josta näkyy, että Krohn ainakin tässä vaiheessa on tiedostanut huomioimaan Sibeliuksen näkökulman:

Luonani kävi äskettäin maisteri Paul Sjöblom Amerikasta haastattelukseen minua sinun sinfoniaisi johdosta. Teroitin hänelle nyt aivan erityisesti, että minun näkemykseni niistä ovat kokonaan minun omiani elämyksiäni ja että sinä olet ne säveltänyt täysin absoluuttisena musiikkina. Eilen hän toi nähtäväkseni käsikirjoituksensa, joka tulee erääseen Amerikan laajimmalle levinneistä lehdistä, ja ilokseni hän oli sen suorittanut erinomaisen asiallisesti ja harvinaisella tarkkuudella, niin että uskon sinunkin tulevan olemaan siihen tyytyväinen. Kirjoitan tästä nyt sinulle, kun olit huolissasi äskeisen suomalaisen reportterin kirjoituksesta, jossa oli mielestäsi liian heikosti tehostettu näitä mainittuja näkökohtia.

Liittäen lämpimät terveiset kodista toiseen ja toivoen sekä itsellesi että puolisollesi terveyttä ja voimia lähestyvien juhlapäivien kestämiseen [...] (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 28.11.1945, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Krohnin *Stimmungsgehaltin* I osa (sinfoniat I–III) valmistui juhlapäiväksi. Sibelius kiittää 18.12.1945:

Rakas Ystävä ja Veli,

Lähetän Sinulle lämpimän kiitoksen ystävällisestä onnittelustasi 80-vuotispäivänäni ja suurteoksesi ensimmäisestä osasta, jossa niin ihailtavalla taidolla analysoit musiikkiani.

Voit arvata, miten onnellinen olen siitä, että olet tällaiseen ainutlaatuiseen työhön ryhtynyt. Malttamattomana jään odottamaan teoksen jatkoa.

Monin sydämellisin terveisin

Ystäväsi ja ihailijasi

Jean Sibelius

Kunnioittavat terveiseni Rouva Hilja Haahti'lle. (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 18.12.1945, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto.)

Teoksen toinen osa valmistui sekin lopulta seuraavana vuonna. Krohn kirjoittaa 10.6.1946:

Kiittäen vähää ennen joulua saamastani kirjeestä voin nyt vihdoin ilmoittaa, että äsken sain kirjapainoon jättää viimeiset korehtuurisivut sinun sinfoniojasi käsittelevän tutkielmani II osasta. Olot ovat näin pitkälle hidastuttaneet sen painatusta. Samalla sain siellä tietää, että kesälomien y.m. tähden itse painaminenkin taas käy niin hitaasti, että vasta elokuun lopulla voin saada käsiini minulle kuuluvat valmiit kappaleet. Sitten toivon saavani heti syyskuun alussa tuoda sinulle sidotun kappaleen siitä, samanlaisissa kansissa kuin I osan.

Toivotan sinulle ja puolisollesi oikein suloista kesää ja toivon sen loputtua saavani tavata teitä terveisin ja vahvistuneina. (Ilmari Krohn > Jean Sibelius, 10.6.1946, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 22.)

Sibelius oli kuukautta myöhemmin huolissaan Krohnille lähettämistään kirjeistä:

Kiitän kirjeestäsi ja iloitsen sen sisällyksestä. Yksi asia! Kirjeeni Sinulle teoksesi johdosta ovat meidän kesken. Niitä ei saa julkaista missään muodossa.

Toivotan arvoisalle Rouvallesi ja Sinulle jatkuvaa hyvää kesää ja lähettän parhaat terveiseni. (Jean Sibelius > Ilmari Krohn, 7.7.1946, SKS, KIA, Ilmari Krohnin arkisto.)

Ei ole tiedossa, onko Sibeliuksen kirjeistä Krohnille jäljellä muita kuin SKS:n Kirjallisuusarkiston Krohn-arkiston 14 kirjettä ja korttia, mutta näistä säilyneistäkään kirjeistä ei kovinkaan ihmeellisiä salaisuuksia paljastu. Ehkäpä Sibelius kirjoitti noin pikemminkin Krohnin takia kuin sen takia, että kirjeissä olisi jotakin arkaluonteista, joka ei saisi tulla julkisuuteen. Krohn ainakin tuntuu tunteneen ylöpeyttä voidessaan kätkeä salaisuuden ulkopuolisilta (ks. jäljempänä).

Voisi ajatella, että Krohnin tutkielma, jossa kirjoittaja ilmoittaa aikovansa porautua säveltäjän keskeisimpien teosten tunnelmasisältöön olisi merkinnyt Sibeliukselle hermostuttavinta mahdollista hanketta. Näyttää kuitenkin siltä, että Sibelius suhtautui asiaan koko valmistus- ja julkistusajan merkillepantavan tyynesti, niin julkisuudessa kuin ilmeisesti yksityisestikin.

Viitattessaan tutkimuksiensa tulosten saamiin arvosteluihin, joissa hänen kirjansa olivat herättäneet paitsi ”jyrkän torjuvaa” suhtautumista, myös ”suoranaista suuttumusta”, Krohn ei malta olla hiukan kehaisematta (Krohn 1951, 139):

Suuttujat kyllä lauhtuisivat helpolla, jos heille ilmaistaisiin eräitä itse säveltäjän kahden kesken minulle lausumia sanoja.

Mutta Krohn ei käy Sibeliuksen lausumia sanoja esittämään, sillä

Antamani vaiteliaisuuden lupaus ei kuitenkaan sitä salli, ja niinpä säilytän ne vain muistona ja sinettinä siitä, että olen ymmärtänyt hänen

sävelkielensä syvintä sykettä (mt.).

Asiaa valottaa hieman toisesta näkökulmasta Sibeliuksen toteama Jussi Jalakselle:

Kun Krohn kävi luonani teoksensa johdosta, olin hänelle kohtelias, ja pelkään, että hän innostui liikaa. Koko ajan kuitenkin alleviivasin sitä, että hänen on ehdottomasti mainittava, että selitykset ovat hänen omiaan, eikä minun. (Jean Sibelius > Jussi Jalas, 21.9.1946, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 88.)

Samalta päivältä on Jalakselta toinenkin muistiinpano, jonka ei välttämättä liity edelliseen, vaikka tuntuisikin sopivan edellisen jatkoksi:

En haluaisi puhua mistään teoksistani, sillä olen niin usein huomannut, että se johtaa harhaan. (Jean Sibelius > Jussi Jalas, 21.9.1946, Kansallisarkisto, Sibelius-perhe, 89.)

Sibeliuksen 80-vuotissyntymäpäivän alla Sulho Ranta kävi haastattelemassa *Suomen Kuvalehteen* mestaria. Keskusteluhetkessä tuli puheeksi myös Krohn, jonka *Stimmungsgehaltin* I osa oli juuri valmistunut (Ranta 1945, 1250):

Lopuksi hän [Sibelius] mainitsee muutaman hyvin innostuneen sanan Ilmari Krohnista ja tämän laajasta Sibeliuksen sinfonioiden muotokenteellisestä ja sisällöllisestä tutkielmasta. Hän mainitsee Krohnin uskonnollisuudesta ja sanoo: ”Tämän tutkielman yhteydessä pitäisi ulkopuolisille selittää sekä Krohnin että hänen palavan katsomuksensa luonne. Teos tulisi silloin vielä ymmärrettävämmäksi”.

Jalas on muistellut Sibeliuksen kerran todenneen (Jalas 1988, 58; Jalas/Porra 26.8.1948 [33]):

Pikkuasiat elämässä vaivaavat minua, minulla ei ole aseita niitä vastaan niiden käsittelemiseksi. [...] Suuret asiat taas minun on hyvin helppo ratkaista.

Oliko niin, että Krohnin tutkielmien aihe oli hänelle sen verran ”suuri asia”, että hänelle näyttäisi olleen vaivatonta asettua niiden ylä- tai ulkopuolelle, sekaantumatta asiaan lainkaan?

Bibliografia

Arkistot

Kansallisarkisto

Sibelius – Sibelius-perheen arkisto

Kansalliskirjasto

Sibelius – Sibelius-perheen arkisto

Suomalaisen kirjallisuuden seuran arkisto, Kirjallisuusarkisto

Hilja Haahden arkisto

Ilmari Krohnin arkisto

Tutkimuskirjallisuus

Jalas, Jussi 1988. *Kirjoituksia Sibeliuksen sinfoniaista: sinfonian eettinen pakko*, Helsinki: Fazer.

Krohn, Ilmari 1937. *Muoto-oppi V: Musiikinteorian oppijakso*, Porvoo: WSOY.

Krohn, Ilmari 1942. *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius* (Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ B XLII, 1), Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Krohn, Ilmari 1945a. Jean Sibeliuksen seitsemän sinfoniaa, *Musiikkitieto* 13/9–10: 142–143.

Krohn, Ilmari 1945b–46. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I–II* (Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ B LVII–LVIII), Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Krohn, Ilmari 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*, Porvoo: WSOY.

Ranta, Sulho 1945. Mestari selailee elämäkertansa, *Suomen Kuvalehti* 49 (8.12.1945): 1248–1250.

Bojan Bujić

Musicology Old and New

Ilmari Krohn's (1867–1960) early career coincided with the first phase of musicology as a field of human sciences defined by Guido Adler (1855–1941), the founder of the influential Musikwissenschaftliches Institut at Vienna University. Adler's ideas were shaped not only by the growing interest in the transcription and study of early music, but, more importantly, by the methodology devised by several influential art critics and historians in late-nineteenth-century Vienna.

Adler argued that musicology should not be an antiquarian discipline and stressed the need to study stylistic periods in relation to their role in the social and cultural context of their time, including the current Modernism. In the run-up to the First World War, Adler and his collaborators in the Internationale Musikgesellschaft upheld the importance of the trans-national character of music and music studies, warning against war and barbarism. Although this aspect has a special resonance in our time, paradoxically, in the last quarter of the twentieth century, critical voices were raised against the alleged conservatism and detachment of the "positivism" of the older musicology, including Adler's school. New critical methods were proposed; some of those were undoubtedly necessary in order to shake up older modes of thought, but a tendency to dismiss all older schools of musicology ignored the fact that some "innovations", such as the critical musicology, were based on the approaches which some of Adler's pupils adopted already in the second decade of the twentieth century.

Musicologists have to grapple with a very specific task of devising types of discourse suited to those elements in a work of music which defy a straightforward translation into discursive language. To this end, in the recent decades help has been sought in modes of investigation developed in the social sciences and psychology. Although this is in principle a positive tendency, preventing musicology from becoming an arcane discipline, an unintended consequence has been the emergence of an opaque and intellectually irresponsible manner of writing, whether when dealing with the historical or the analytical and philosophical themes. Rather than leaving this issue on a general theoretical level,

the essay concludes with an examination of some concrete examples of recent musicological writing.

Bojan Bujić graduated in 1963 in Musicology in his native city of Sarajevo, and between 1963 and 1967 was a doctoral student at Oxford. After a brief spell in Yugoslavia, he returned to Britain, first as a Lecturer in Music at the University of Reading (1969–1978), and then, between 1978 and his retirement in 2005, as a University Lecturer (subsequently Reader) in Musicology at Oxford. He is now an Emeritus Fellow of Magdalen College, Oxford. Having started at Oxford as a medievalist (his doctorate was supervised by John Bergsagel), in his later lecturing and research he concentrated on the music in Italy and the Dalmatian coast of Croatia in the 16th and 17th centuries, on the philosophy and aesthetics of music, and on the music of the Viennese Modernism, particularly Arnold Schoenberg. In all of these areas he adopted an interdisciplinary approach. In his writings on Italian music this has been evident in the studies of the links between poetry (especially of Petrarch and Ariosto) and the madrigal, and of the libretti of Ottavio Rinuccini (e.g., "Rinuccini the Craftsman: A View of his 'L'Arianna'", *Early Music History*, 10, 1999, 75–117). In the philosophy of music he concentrated on the links between music criticism, aesthetics and German philosophy of the late nineteenth and the early twentieth centuries (e.g., *Music in European Thought, 1851–1912*, Cambridge University Press, 1988). A similarly broad-based approach is evident in his critical-biographical studies of the members of the Viennese avant-garde (*Arnold Schoenberg*, London, Phaidon, 2011, and *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz – A Fraught Relationship*, London, Plumbago, 2020).

Matti Huttunen

Krohn and Riemann

Krohn adopted some of his central music theoretical ideas from Hugo Riemann. Like Riemann, Krohn built his theories from small musical elements, and his theory of harmony is based on Riemannian ideas of harmonic dualism and chordal functions. In some details Krohn modified Riemann's views, making for instance Riemann's theory of chordal functions simpler and more practice-oriented. Krohn's belief in the universality of Western tonality and its roots in "nature" can be at least partly traced back to Riemann. Krohn, whose last publications are from the 1950s, was perhaps the last great music theoretician, and his theory of harmony, which touches all musical phenomena that existed in Krohn's perspective, is still of interest today.

FT, emeritusprofessori **Matti Huttunen** on käsitellyt tutkimuksissaan mm. musiikin aate- ja oppihistoriaa, musiikkifilosofiaa ja Suomen musiikin historiaa. Hän on toiminut Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina 1997–2005 ja sitä ennen mm. Helsingin Konservatorion musiikinhistorian lehtorina ja yliopettajana. Hän opettaa nykyään musiikkifilosofiaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja musiikinhistoriaa Oulun yliopistossa.

Samuli Korkalainen

**From sacred folk melodies to psalm singing – change of emphasis
in Ilmari Krohn’s research on church music**

Not only being the “founder of Finnish musicology”, Ilmari Krohn is also considered the initiator of the Finnish academic research on church music. Krohn’s career as a musicologist started by collecting Finnish folk song in the 1880s and 1890s; among them also chorale variants and sacred folk melodies. His doctoral thesis, published in 1899, examined the nature and origin of sacred folk melodies in Finland.

In 1900, Krohn made a trip to Denmark, Germany and France, where he participated in the first international congress of music history ever to be held. Since that, the emphasis on his research changed, little by little, to the music of Antiquity and the Middle Ages, and from folk music to music theory and aesthetics. From the point of view of church music this meant focusing on psalm singing instead of chorale variants.

In all Krohn’s studies, research, practice and pedagogy were intertwined, which was, through his multiple publications, clearly seen also in his scholarly work on chorale variants and psalm singing. His personal history had also an impact on the change of emphasis; in his earlier years, both through his family background and studies, Krohn was strongly influenced by the nationalistic thoughts, whereas later he could be considered more a cosmopolitan.

Samuli Korkalainen on musiikin ja teologian maisteri, joka valmistee väitöskirjaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Väitöstutkimuksen aiheena on kirkkolaulun kehittäminen Suomessa ja Inkerinmaalla 1800-luvulla. Korkalainen tarkastelee aihetta musiikin kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta, painopisteen ollessa messusävelmissä.

Vesa Kurkela

**Ideal concert audiences and the enemies of art world –
Ilmari Krohn as music critic**

In his early professional career Ilmari Krohn was one of the central pioneers of Finnish-speaking music criticism. The most intensive phase of this activity lasted only two seasons, 1890–1892, when Krohn regularly wrote concert reviews in *Uusi Suometar*, the main newspaper of the so-called Old-Fennoman party. During his later career, as well, Krohn occasionally wrote reviews, feuilletons and polemics on various musical issues. These writings were usually published in *Uusi Suometar*.

Based on his newspaper writings, this article covers Krohn's ideas on building modern musical life in Finland, based on Central European models. His attitude reflected quite polarized view of musical and moral values. He also seems to have been convinced of the benefits of audience education aided by newspaper concert critics. In the 1890s, the Helsinki Philharmonic Orchestra, led by Robert Kajanus, frequently played in Seurahuone [Society House], the high class restaurant and entertainment centre, performing so-called popular concerts with a lighter repertoire compared to the symphony concerts proper. Regardless of his critical attitude towards musical entertainment in general, Krohn accredited Kajanus's popular concerts and frequently wrote short reviews about the performances. He clearly thought that popular concerts were an effective means for educating concert audiences to set apart good music from that with poor artistic quality.

By contrast to his positive attitude to popular concerts, Krohn could not stand any other forms of musical entertainment. Especially he seems to have been indignant at variety shows that quite often were held at the very same pleasure centre where Helsinki Philharmonic played popular concerts. Krohn's attitude to variety shows was totally negative. He regarded the international entertainment industry as a real enemy of local art world. To Krohn the variety show simply meant moral decay that only led to bad habits, drunkenness and second-rate artistic expressions. Krohn's opinion was quite common among the nationalist intelligentsia. In a way this attitude reflected the sacralization of national art world typical of many Fennomans: True art was seen as

morally uplifting and serious, whereas commercial entertainment was held its absolute antithesis.

FT **Vesa Kurkela** on musiikin historian professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on julkaissut runsaasti tutkimuksia musiikin historiasta, populaarimusiikista, etnomusikologiasta, musiikin medioitumisesta sekä aatehistoriallisista kysymyksistä. Kurkelan kirjat ovat käsitelleet kevyen musiikin historiaa (*Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki* (WSOY 2003, Pekka Jalkasen kanssa), musiikin kustannustoimintaa Suomessa (*Sävelten markkinat*, Sulasol 2009), kriittistä musiikin historiaa (*Critical Music Historiography* (Ashgate 2015, Markus Mantereen kanssa) sekä suomalaista kasettikulttuuria (*Koko kansan kasetti*, SKS 2015, Kaarina Kilpiön ja Heikki Uimosen kanssa). Vuosina 2012–2016 Kurkela johti tutkimushanketta ”Suomalainen’ musiikin historia uudelleentulkittuna”, jota rahoittivat Suomen Akatemia ja Suomen Kulttuurirahasto. Sen jatkona on meneillään toinen Suomen Akatemian hanke (2017–2020) *Ylipaikalliset kulttuuriset kentät – Musiikki kulttuuri- ja ansiotoimintana Suomen neljässä suurimmassa kaupungissa 1900–1939*.

Heikki Laitinen

Ilmari Krohn's path to doctoral dissertation

Ilmari Krohn undertook several trips to collect folk music between 1886 and 1897. The resulting documentation, which he donated to the archives of the Finnish Literature Society, contained nearly 700 tunes; this was the third largest donation of its kind. Krohn's trips were extensive, with 45 communities visited according to his journal; this total, too, was the third highest of its kind. Krohn's collection contained 322 sacred songs, 311 secular songs, 41 dance tunes and 4 runo tunes. According to the then current practice, Krohn's notes were quite austere. He only notated the first stanza of each song and made no reference to any subsequent variations. Given that audio recording technology was not yet available, this was the convention followed, since the main thing was to assemble a large body of comparative data, not so much to focus on any individual song or singer.

To be strictly accurate, Krohn was not collecting folk music, because the very term "folk music" had not yet been coined. What he was doing was studying folk songs and doing comparative melodic research. The principal motive for collecting these tunes was not national feeling, although this aspect was not irrelevant. Krohn's purpose was to notate, organise, classify and publish tunes for the purposes of international comparative melodic research. The ultimate goal was to trace the history of the music of all of Europe, possibly even the world.

Having completed his substantial collecting task, Krohn became an ethnomusicologist largely by chance. His doctoral dissertation on sacred folk tunes was the first tentative step on this path. When he was given a position of authority at the University to establish a new discipline and discovered a forum for scientific debate with the International Music Society, a wholly new aspect of his personality was revealed: he was a great lover of hierarchic systematisation. This led him to create the world's first system for classifying tunes by musical criteria and to publish the first, ground-breaking song collections classified according to this system. The leap from collector to scholar was a short one in terms of the actual time it took but a giant one in thought. What had started as a homespun project now soared to the forefront of European

research and served as a model for many later scholars. Experiences from the process of publishing prompted an even more expansive process, as the result of which Krohn published an internationally significant five-volume set of textbooks on music theory and composition between 1911 and 1937. (Translation: Jaakko Mäntyjärvi.)

Heikki Laitinen on Sibelius-Akatemian kansanmusiikin emeritusprofessori. Hän opiskeli Helsingin yliopiston teologisessa ja filosofisessa tiedekunnassa sekä sävellystä Sibelius-Akatemiassa Erik Bergmanin johdolla 1965–1968, suoritti filosofian kandidaatin tutkinnon 1977 ja filosofian tohtorin tutkinnon Tampereen yliopistossa 2003. Laitinen työskenteli Yleisradion musiikkitoimittajana 1972–1974, Kansanmusiikki-instituutin johtajana Kaustisella 1974–1983, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin lehtorina 1983–2001 ja kansanmusiikin koulutusohjelman ensimmäisenä johtajana. Hän perusti vaihtoehtoisen musiikkipedagogiikan hankkeen vuonna 1981 ja kirjoitti osana hanketta uuden koulutusohjelman opetussuunnitelman vuosina 1983–1989. Heikki Laitinen oli taiteilijaprofessori 1995–2000 ja Sibelius-Akatemian kansanmusiikin professori 2001–2008. Hän sai säveltaiteen valtionpalkinnon 2008.

Martti Laitinen

Ilmari Krohn in Leipzig 1886–1890

In the footsteps of many of his compatriots, Ilmari Krohn studied music at the Conservatory of Leipzig between 1886 and 1890. Krohn matriculated as a pianist and also studied organ playing, but because he suffered from severe pain in his hands, he was forced to abandon his dream of becoming a concert artist. As a result, Krohn took composition as his principal subject, and he became a prolific composer already during his years in Leipzig. He studied composition with his uncle by marriage, Gustav Schreck. Robert Papperitz was his teacher in theory of music, piano and organ.

After initially composing small-scale pieces, Krohn proceeded to works of greater length, instrumentation and technical ambition, already displaying some of his later stylistical characteristics. In Leipzig, Krohn also made his first contacts within the field of academic musicology, which perhaps had an effect to his future career as a musicologist. These years ended rather dramatically in April 1890, when Krohn was expelled from the Conservatory after a conflict with one of the teachers.

MuT, FM **Martti Laitinen** on kaustislaissyntyinen kirkkomuusikko ja musiikintutkija. Peruskoulutuksensa hän sai Sibelius-Akatemiassa ja Helsingin yliopistossa (musiikintutkimuksen valtakunnallinen pro gradu -palkinto 2015). Laitinen suoritti 2017 ensimmäisenä taiteellisen tohtorintutkinnon kirkkomusiikin alalla Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Tutkijana hän on kiinnostunut erityisesti liturgisesta musiikista sekä Ilmari Krohnin elämästä ja sävellystuotannosta.

Markus Mantere

The significance of ethics in Ilmari Krohn's musical thought

My article focuses on ethics as an important element in Ilmari Krohn's musical world view. For Krohn, music was never totally absolute Art devoid of worldly meanings. On the contrary, Krohn often listened to, studied – and probably also performed – music as being expressive of external ideals and values. Sometimes Krohn's judgment of music touched upon narrative plot (Wagner), while sometimes even the sheer functional context and the sound of a particular kind of music sufficed to make it morally suspect (jazz).

Focusing on one of Krohn's lesser-known essays, I bring up the following questions: What, according to Krohn, is the function of music in human life? What impact does music per se have on the surrounding society and its ethical and moral values? What are the purely musical means through which music can mediate, reject or support ethical and moral qualities?

It is my contention that the ethical content of music was a major issue in Ilmari Krohn's musical and scholarly thought, and any hermeneutic effort to try to understand his scholarship in terms of its content and objects chosen should start with acknowledging this element in his musical world view.

FT **Markus Mantere** on musiikinhistorian professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hänen tutkimusprofiilinsa on laaja-alainen – siihen kuuluu julkaisuja musiikkitieteen oppihistoriasta Suomessa, klassisen musiikin 1800-luvun kulttuurihistoriasta, musiikin filosofiasta ja kriittisestä teoriasta (erityisesti T. W. Adorno). Tuoreimpia Ilmari Krohniin liittyviä julkaisuja Mantereen tuotannossa ovat ”Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland”, *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, toim. Vesa Kurkela & Markus Mantere (Ashgate 2015); ja ”Two Means of Averting the Gaze from the Fatherland: Ilmari Krohn and Armas Launis as Cosmopolitan Musicologists in the Early Twentieth-Century Finland”, *Confronting the National in Musical Past*, toim. Elaine Kelly, Markus Mantere & Derek B. Scott (Routledge 2018.)

Erkki Pekkilä

**Folk music, poetic language and "Taktfuss": Early stages of
Ilmari Krohn's rhythm theory**

Ilmari Krohn's treatise *Rytmioppi* [Rhythm Theory] was published in four volumes between 1911–1914. In the years to come, this book became for Krohn a point of departure for a number of other books on music theory; on melody (1916), harmony (1923), polyphony (1927) and form (1937), all written in Finnish.

It has been believed that Krohn, when developing his rhythm theory, took influences from literary sources in the field of art music and also from the theories of music and poetry of the ancient Greece. However, it seems obvious that the point of departure for Krohn's rhythm theory is to be found in Finnish folk songs and also in religious hymns.

Krohn worked out his rhythm theory by publishing a few essays on rhythm between 1906 and 1908. At the same time, Krohn was in the point of editing a multi-volume book on Finnish folk songs for the Finnish Literature Society. The numerous musical examples that Krohn uses to justify his claims were taken from the first volume of folk songs he was editing. It seems that in parallel with him trying to fit the song lyrics into folk melodies, Krohn was also working out different facets of his theory of musical rhythm and form.

Subsequently the foundation of Krohn's rhythm theory seems to be based, at least to a certain degree, on Finnish folk songs and their structural features. It was only when the final book was published that Krohn extended his model to cover Western art music as well. At this point, he added up references to art music and some literary sources that have later been regarded to have been his only inspiration.

Erkki Pekkilä on eläkkeellä oleva dosentti, joka on ollut professorina Helsingin ja Jyväskylän musiikkiopistoissa ja vierailevana tutkijana Indianan yliopistossa ja lukuisissa muissa yliopistoissa ja tiedeakatemoissa Euroopassa. Hän julkaisujaan ovat mm. *Musiikki tekstinä* (1988), *Hiljainen haltioituminen* (1990), *Steel pan, mbalax ja gamelan* (2001), *Etnomusikologia ja maailmanmusiikki* (2006) ja *Music, meaning and media* (2006) David Neumayerin ja Richard Lifflefieldin kanssa.

Eero Tarasti

**Ilmari Krohn, the first professor of musicology in Finland
– his scientific contribution, impact and position**

Ilmari Krohn was for a long time one of the few internationally reknown Finnish music scholars, due to the fact he published his main works in German. He belonged to the family of Krohn brothers, which is known by the classification methods of folk tales and tunes; they launched consequently the narratological analysis. Krohn applied his original music theory system also to music analysis, as his monographs on the emotional content of Sibelius symphonies and Bruckner studies show. On the other hand, he belonged to the systematic school of Alfred Lorenz, but also to the very German hermeneutic paradigm: music had always its meaning, which one could articulate even by Wagnerian Leitmotif charts. Therefore he represented in Finland the essentially central European school of music research, which was not always understood in his homeland.

Eero Tarasti (s. 1948) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori emeritus. Hän oli kansainvälisen semiotiikan seuran (IASS/AIS, International Association for Semiotic Studies) puheenjohtaja 2004–2014 ja on nyt sen kunniapuheenjohtaja. Vuonna 2016 hän perusti Kulttuuriperintöjen akatemian.

Tarasti opiskeli musiikkia Sibelius-Akatemiassa ja sen jälkeen Wienissä, Pariisissa, Rio de Janeirossa ja Bloomingtonissa. Hän väitteli tohtoriksi Helsingin yliopistossa vuonna 1978 opiskeltuaan sitä ennen Pariisissa Claude Lévi-Straussin ja A. J. Greimasin johdolla. Tarasti on yksi kansainvälisen tutkimusverkoston Musical Signification perustajista ja sen johtaja. Hän oli Imatralla toimivan Semiotiikan tutkimuskeskuksen johtaja ja yksi perustaja vuosina 1984–2013. Tarasti on Viron Musiikkiakatemian, New Bulgarian Universityn, Indiana Universityn, Aix-Marseille Universitén ja Georghe Diman Musiikkiakatemian (Cluj-Napoca, Romania) kunniatohtori. Hän on saanut myös monia muita korkeita kunniamerkkejä Suomessa ja ulkomailla (mm. Valkoisen Ristin kunniamerkki).

Tarasti on kirjoittanut noin 400 tieteellistä artikkelia, toimittanut 50 antologiaa ja kirjoittanut 30 monografiaa, joista muiden muassa

mainittakoon *Myth and Music* (1979), *A Theory of Musical Semiotics* (1994), *Heitor Villa-Lobos* (1996), *Existential Semiotics* (2000), *Signs of Music* (2003), *Fondéments de la sémiotique existentielle* (2009), *Fondamenti di semiotica esistenziale* (2010), *Semiotics of Classical Music* (2012, ranskaksi 2016) ja *Sein und Schein, Explorations in Existential Semiotics* (2015). Tarasti on kirjoittanut myös kaksi romaania *Le secret du professeur Amfortas* (2002) and *Retour à la Villa Nevski* (2014, italiaksi *L'heredità di Villa Nevski*, 2014 suomeksi *Eurooppa/Ehkä* 2017). Tarasti on ohjannut 115 väitöskirjaa Suomessa ja ulkomailla.

Mehdi Trabelsi

Classification of Algerian melodies collected by Béla Bartók in Biskra inspired by Ilmari Krohn's system

In the scientific musical field, the beginning of the 20th century was marked by the development of a new discipline, that of comparative musicology, which manifested through the intercultural study of music in all its forms. In addition to the founders of this discipline represented by the Berlin school, mainly Carl Stumpf, Eric Von Hornbostel and Curt Sachs, another great figure of this discipline was born: Finnish composer and musicologist Ilmari Krohn. His important work on Finnish folk music, illustrated in the five volumes of *Suomen Kansan Sävelmiä* [Tunes of the Finnish people, 1898–1933] had a great impact on the Hungarian composer and folklorist Béla Bartók. The latter was inspired by the classification system devised by Ilmari Krohn, which consists of classifying pieces in lexical order according to melodic cadences of each verse. This classification system was used in the majority of Béla Bartók's works on folk music from the various regions he studied in Hungary, Romania, Slovakia and Turkey. But why did Béla Bartók not use this classification system in his Algerian study?

The present work attempts to provide some answers and to show the universality of the classification system proposed by Ilmari Krohn. I will present my research on the entire sound collection and the transcriptions of Algerian music made by Béla Bartók following his field work, in the region of Biskra and its surroundings in 1913.

Mehdi Trabelsi is a pianist and musicologist. He studied in Tunis at the National Conservatory and then at the Higher Institute of Music. He obtained his PhD at the University of Paris IV Sorbonne in 2003 and completed his piano studies at the Royal Conservatory of Brussels. He currently teaches at the Tunis Higher Institute of Music.

Helena Tyrväinen

Georges Houdard and Ilmari Krohn, two pioneers of university musicology: friendship across symbolic boundaries and disciplinary controversies, 1900–1912

At the moment when musicology gets institutionalised, growing nationalism raises walls that divide the "invisible college" (Christophe Charle). This evolution can lead musicologists towards difficult problems of loyalty. I show in my article what sort of values and interests could in such circumstances unite European musicologists who were part of different nationalities and confessions. My case in point is the friendly relation between two pioneers of university musicology, Finn Ilmari Krohn (1867–1960) and Frenchman Georges Houdard (1860–1913). Its origin can be traced to Paris, July 1900, the moment of the first international congress of music history; it lasted until the death of Houdard.

Houdard's lot was very different from that of versatile Krohn who gained rapidly an international renown while also achieving a national recognition for his musicological contribution. An authority in the domain of research on Gregorian chant, an opponent of the research carried out by the Benedictine monks of Solesmes, Georges Houdard became in spring 1902 *professeur libre* in the Sorbonne university. His inquiry took him to the heart of an intense disciplinary controversy; he became a victim of violent attacks on behalf of some celebrities of the national and ecclesiastical scenes.

Basing on sixteen letters from Houdard to Krohn, I show that a shared Christian world view, a common interest in the past of the musical phenomena, and the pursuit of composition which the two scholars exercised alongside with their research, constituted a solid and warm foundation for their exchange of ideas. Houdard thus entrusted to Krohn e.g., data concerning his lectures at the Sorbonne in 1902–1908. The names Combarieu, Laloy, Dechevrens, Dom Mocquereau and Pius X appear in a somber light in his letters, while those of Fleischer, Gaisser and Schmidt shine bright: we realise how depressing his scientific loneliness in his home country appeared to the French savant.

FT **Helena Tyrväinen**, Helsingin yliopiston musiikkitieteen tutkija ja tuntiopettaja, on erikoistunut kulttuurienvälisen vuorovaikutuksen ja erityisesti suomalais-ranskalaisten musiikkisuhteiden sisällöllisiin ja metodisiin kysymyksiin. Hän on opiskellut musiikkitiedettä Helsingin yliopistossa ja Sibelius-Akatemiassa sekä ulkomailla Columbia Universityssa ja Pariisin École Pratique des Hautes Étudesissä (François Lesure) ja ollut 2019 Cambridgen yliopiston vieraileva tutkija. Uno Klammin tyylin kehitystä koskevan väitöskirjan (HY 2013) lisäksi hän on julkaissut artikkeleita suomeksi, englanniksi ja ranskaksi, toimittanut kokoomateoksia ja järjestänyt konferensseja Helsingissä, Pariisissa ja Pietarissa.

Risto Väisänen (1947–2018)

Ilmari Krohn's research into Sibelius's symphonies

Jean Sibelius and Ilmari Krohn were only sporadically in correspondence, and it seems that they were not much in contact with each other.

Ilmari Krohn was inspired to research Sibelius's music by a comment by Sulho Ranta in a review of Krohn's *Muoto-oppi* (1937). In it Ranta suggests that he would start doing research into Sibelius's symphonies. In addition, Krohn felt that this would be "an honorary debt that could be expected to be paid by a representative of musicology in our country".

Ilmari Krohn's analyses on Sibelius's symphonies were published in three publications: *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius* (1942) and in *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I-II* (1945–1946). Based on their correspondence, Sibelius did not always agree with Krohn's interpretations and Sibelius always wanted to emphasize the fact that the interpretations and analyses were only Krohn's own, not the composer's. The way they write to each other is always very polite and appreciative.

Risto Väisänen (1947–2018) teki elämäntyönsä Sibelius-Akatemian musiikinteorian lehtorina. Valmistuttuaan ylioppilaaksi 1966 Väisänen opiskeli Sibelius-Akatemiassa pianonsoittoa opettajinaan Maire Halava ja Liisa Pohjola sekä musiikkitiedettä Helsingin yliopistossa. Väisänen vaikutus suomalaiseen musiikinteorian opetukseen ja tutkimukseen on ollut käännteentekevä. Hänen tunnetuimpia oppilaitaan ovat Esa-Pekka Salonen, Magnus Lindberg ja Jouni Kaipainen, jotka kaikki korostavat Väisänen johdolla suoritettujen satsiopin opintoja merkitystä oman uransa kannalta. Opetustyönsä rinnalla Väisänen on myös tutkinut erityisesti Sibeliuksen musiikkia jo 1990-luvulta lähtien, ja hänen kesken jäänyt väitöskirja-hankkeensa käsitteli samaa aihepiiriä.

2. Tuppurainen, Erkki (toim.), *Codex Westh: Westhin koodeksin kirkkolaulut* (2012)

4. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager (eds.), *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century* (2012)

5. Marja-Leena Juntunen, *Kaiken lisäksi nainen: Ellen Urhon ammatillinen elämäkerta* (2013)

6. Kati Hämäläinen, *Ranskan barokin gregoriaanisia sävelmiä Guillaume-Gabriel Niversin kirjoista* (2015)

7. Matti Huttunen & Annikka Konttori-Gustafsson (toim.), *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista* (2015)

8. Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi: Pianonsoiton historiaa Suomessa* (2016)

9. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager (eds.), *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries* (2017)

10. Peter Peitsalo, Sverker Jullander & Markus Kuikka (eds.), *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century: Preconditions, Repertoires and Border-Crossings* (2017)

11. Lena von Bonsdorff, *Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – uraauurtava musiikkipedagogi* (2019)

12. Jukka Savijoki, *'So that the soul would dance in you': The Guitar in Finland before the Twentieth Century* (2019)

13. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen & Markus Kuikka, *Kartanoista kaikkien soittimeksi II: Pianonsoiton historiaa Suomessa* (2019)

14. Hilikka-Liisa Vuori, Marika Räsänen & Seppo Heikkinen, *The Medieval Offices of Saint Thomas Aquinas* (2019)

Merkittävään suomalaiseen kulttuuri- ja yliopistosukuun syntynyt Ilmari Krohn (1867–1960) oli yksi Suomen musiikkielämän suurista rakentajista: yliopistomies, järjestöaktiivi, säveltäjä ja kirkkomuusikko. Hän oli ensimmäinen suomalainen musiikkitieteilijä ja 1900-luvun ensimmäisen puoliskon huomattavimpia eurooppalaisia musiikintutkijoita. Krohnin elämäntyöllä on ollut sekä kansanmusiikin että eurooppalaisen taidemusiikin tutkimuksen alalla suuri vaikutus niin Suomessa kuin myös Euroopassa laajemminkin.

Marraskuussa 2017 Helsingin yliopistossa järjestetty Ilmari Krohn 150 vuotta -symposium kokosi yhteen tämän tutkimusalan aktiivisia tutkijoita, ja kyseinen tapahtuma loi myös pohjan tälle julkaisulle. Kirjan 12 lukua selvittävät Krohnin elämäntyön aikalaismusiikkontekstia, painopisteitä, kehityslinjoja sekä kotimaista ja kansainvälistä merkitystä. Samoin Krohnin säveltäjäyys, musiikillinen ajattelu ja kansainväliset ammatillisen toiminnan verkostot kuuluvat kokoelman aihepiiriin.

Suomalaisen musiikkitieteen oppihistorian kirjoitus on vasta alussa. Aiempien nationalististen ja teleologisten tarkastelunäkökulmien sijaan tarvitaan tutkimusta, joka selvittää suomalaisen musiikkielämän kansainvälistä asemaa ja vuorovaikutusta. Tämä kirja pyrkii edistämään tätä päämäärää.

**TAIDE-
YLIOPISTO****X SIBELIUS-AKATEMIA**ISBN 978-952-329-144-7
ISSN 2341-8257