



*Markus Virtanen*

***Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto:***

*Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia  
Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton  
lehdistöreseptiossa vuonna 1976*

*FM Markus Virtanen (markus.virtanen@yle.fi, <https://orcid.org/0000-0002-7845-6548>) on helsinkiläinen säveltäjä ja musiikkitoimittaja, joka valmistelee Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa väitöskirjaa otsikolla Säveltävänä naisena maailmassa: säveltäjä Ann-Elise Hannikainen aikakautensa peilinä.*

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.111758>



# ***Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto:***

*Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia*

*Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehdistöreseptiossa  
vuonna 1976*

Markus Virtanen

.....

Vuonna 1976 eri puolilla maailmaa juhlittiin espanjalaisen säveltäjän Manuel de Fallan (1876–1946) syntymän satavuotisjuhlaa. Suomessa häntä muistettiin muun muassa Helsingin juhlaviikoilla, jonka avajaiskonsertti 19. elokuuta kytkeytyi monin eri tavoin Fallan elämäntyöhön. Konsertissa kuultiin kantaesityksenä Espanjassa uransa luoneen suomalaissyntyisen Ann-Elise Hannikaisen (1946–2012) Fallalle omistama pianokonsertto (1976). Sen lisäksi ohjelmistossa olivat Fallan omat orkesteriteokset *El amor brujo* (1916) ja *El sombrero de tres picos* (1919) sekä Fallan huomattavan oppilaan Ernesto Halffterin (1905–1989) *Sinfonietta* (1925). Helsingin kaupunginorkesteria johti säveltäjä Halffter, joka oli myös Hannikaisen opettaja ja kumppani.

Konsertti sai etukäteen runsaasti huomiota mediassa.<sup>1</sup> Ann-Elise Hannikaisen menestyksestä Espanjassa oli kerrottu jo aiemmin suomalaisissa aikakauslehdissä, vaikka hänen musiikkiaan ei ollut juurikaan kuultu aiemmin Suomessa.<sup>2</sup> Ennen konserttia julkaistuissa jutuissa Hannikaisen mediakuvassa korostuivat tunnettuun musiikkisukuun kuuluminen (Anonyymi 1976a), kansainvälinen lapsuus (Santalahti 1976b), asema Halffterin ainoana oppilaana (Saaristo 1976a) sekä säveltäjän myönteinen suhde traditioon ja tonaaliseen musiikkiin (Heikinheimo 1976a). Ernesto

1 *Uusi Suomi*/Anonyymi 1976a, *Hufvudstadsbladet*/Anonyymi 1976b, *Helsingin Sanomat*/Heikinheimo 1976a, *Ilta-Sanomat*/Saaristo 1976, *Katso*/Santalahti 1976a ja *Yleisradio*/Santalahti 1976b. Helsingin juhlaviikoista kirjoitettiin 1970-luvulla myös ulkomaisissa lehdissä muun muassa Ruotsissa ja Länsi-Saksassa (Heikinheimo 1975). Ainakaan *Dagens Nyheter* ja *Svenska Dagbladet* eivät kuitenkaan noteeranneet avajaiskonserttia vuonna 1976.

2 *Jaana*/Nordenstreng 1973 ja 1975, *Suomen Kuvalehti*/Vankula-Vauraste 1973, *Uusi Maailma*/Pankola 1974, mutta myös *Helsingin Sanomat*/Laine 1973.

Halffteria puolestaan markkinoitiin yleisölle Manuel de Fallan ainoana oppilaana (Santalahti 1976a), synnynnäisenä nerona (Saaristo 1976) ja Federico García Lorcan, Pablo Picasson ja Salvador Dalín kaltaisten taiteilijoiden ystävänä (Anonyymi 1976b).<sup>3</sup> Lopulta kävi kuitenkin niin, että Finlandia-talon sali oli konsertissa vain puolillaan (Heikinheimo 1976b; Karlson 1976; Stenius 1976). Lisäksi Hannikainen koki, että osa orkesterin muusikoista pyrki sabotoimaan hänen pianokonserttonsa esitystä (Mandelin-Dixon 1976a; Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, RTVA), ja lehdistö teilasi suurimmaksi osaksi sekä Hannikaisen teoksen että Halffterin *Sinfoniettan*. Asiaa puitiin lehdissä vielä varsinaisten konserttikritiikien jälkeenkin (Anonyymi 1976c; Jokela 1976; Mandelin-Dixon 1976a; Rautonen 1976; Räsänen 1976). Mitä Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton reseptio kertoo 1970-luvun puolivälin suomalaisesta klassisen musiikin kentästä, sen arvoista ja esteettisistä ihanteista?<sup>4</sup>

Artikkelini teoreettinen innoittaja on näkemys Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton kantaesityksestä ja sen vastaanotosta *poikkeuksena* siten kuin käsite ymmärretään mikrohistoriallisessa tutkimusperinteessä (ks. esim. Elomaa 2001, 71–72; Ginzburg 1993, 32–33).<sup>5</sup> Tarkastelen konserton ympärillä käytyä lehtikirjoittelua siksi, että teoksen kantaesitys on hypoteesini mukaan niin sanottu tyypillinen poikkeus (Gylfi Magnússon & Szjártó 2013, 149): tavallinen sinfoniakonsertti, joka sai mediassa epätavallisen ja runsaan vastaanoton. Tällaiset anomaliat ovat mikrohistorian tyypillisiä lähtökohtia. Epätavalliset tapahtumat ovat tällöin tutkijalle merkkejä laajemmista ja tuntemattomista rakenteista tai ilmiöistä. Outo yksityiskohta voi avata näkymän laajaan yhteiskunnalliseen kokonaisuuteen, kuten tässä artikkelissa tietyn ajanjakson esteettisiin ihanteisiin ja arvoihin (Peltonen 2002, 349). Se, miten tyypillinen poikkeus määritellään tai tunnistetaan, on Peltosen (1999, 22) mukaan tutkijan itsensä ratkaistava. Päätös perustuu viime kädessä tutkijan omaan aiempaan tie-

3 Todellisuudessa Falla opetti sävellystä myös muun muassa Adolfo Salazarille (1890–1958), Rodolfo Halffterille (1900–1987), Rosa García Ascotille (1902–2002) ja Ascotin puolisolle Jesús Bal y Gaylle (1905–1993). Ernesto Halffter oli epäilemättä yksi Fallan lähimmäisistä oppilaista, mutta keskustelu ja kamppailu lempioppilaan asemasta jatkuu espanjalaisessa tutkimuskirjallisuudessa yhä (ks. Clemente Estupiñan 2018).

4 Klassisen musiikin kentällä viitaan tässä artikkelissa ennen kaikkea klassisesta musiikista kirjoittaneisiin kriitikoihin.

5 Myös Hannikaisen sukupuolta voidaan tässä yhteydessä pitää tällaisena poikkeuksena. Sukupuolen merkitys tulee osittain esiin konserton reseptiossa ja Hannikaisen omassa ajattelussa, kuten myöhemmin tässä artikkelissa käy ilmi. Kysymys sukupuolen merkityksestä musiikin reseptiossa 1970-luvun Suomessa on kuitenkin niin iso, että se ansaitsee kokonaan oman artikkelinsa.

tämykseen ja ymmärrykseen aihealueesta sekä omaan elämäkokemukseen.<sup>6</sup>

Artikkelini konkreettisenä lähestymistapana on reseptiohistoria (ks. Heiniö 1999, 60–70; Mantere 2020, 262–264) ja etenkin Hans Robert Jaussin alun perin kirjallisuustieteen käyttöön luoma *odotushorisontin* käsite. Se kuvaa niitä kriteerejä, joiden perusteella vastaanottaja – tässä tapauksessa kriitikko – arvioi, tulkitsee ja arvottaa kuulemaansa sävelteosta. Jausia mukailen jokainen kuuntelukokemus, oli sitten kyse klassikkoteoksesta tai kantaesityksestä, rakentuu muun muassa teoksen genren ja genren muiden edustajien tuntemuksen varaan. Reseptiohistorioitsijan tehtävänä on tällöin rekonstruoida tietyssä hetkessä vallinnut odotushorisontti ja tehdä näin näkyväksi taideteoksen kokemista määrittäneitä rajoja ja normeja. (Jauss 1970 [1982], 20–45; Heiniö 1999, 63; Sarjala 2002, 149.)

Musiikin reseptiotutkimuksessa ollaan usein kiinnostuneita siitä, miten jotakin tiettyä sävellystä on eri aikoina tulkittu ja millaisia merkityksiä sille on julkisuudessa annettu (esimerkkinä tällaisesta tutkimuksesta ks. Ranta-Meyer 2008). Tässä artikkelissa en kuitenkaan ole kiinnostunut Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertosta itsessään vaan siitä, millaisena aikakautensa peilinä konserton lehdistövastaanotto toimii. Toisin sanoen tarkastelen sitä, mitä lehdistöreseptio kertoo kuulijoista (tässä tapauksessa kriitikoista) ja heidän edustamastaan aikakaudesta ja kulttuurista. Reseptiotutkimuksesta kirjoittaneen Jukka Sarjalan (2002, 148) sanoin haluan keskittyä ”teostulkinnoissa läsnä oleviin havaintotapoihin, arviointien taustalla oleviin musiikkikäsityksiin, kokemista ohjaaviin esteettisiin normeihin ja kategorioihin sekä tulkintasuuntauksiin”. Tässä mielessä näkökulmani voidaan myös ajatella lähestyvän aatehistorian tutkimusta. Matti Huttusen (1995, 209) mukaan reseptiotutkimusta onkin mahdotonta estää muuttumasta yleiseksi aatehistoriaksi, koska ”jos säveltäjästä on yleensä sanottu jotakin (vaikka se olisi pelkkää vähättelyä), hänen musiikkinsa on jo saanut yleistä aatteellista merkitystä”. Ajatus merkitysettömän säveltäjän musiikin reseptiosta on Huttuselle mahdoton.

Artikkelini tutkimusaineisto muodostuu ensisijaisesti Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehtikritiikeistä<sup>7</sup> sekä Hannikaisen lehti- ja radio-

6 Elomaa (2001, 71) on myös huomauttanut, että tyypillisen ja poikkeuksellisen välinen raja on todellisuudessa liukuva ja että jokainen ihminen kuuluu jossain mielessä useampiin ryhmiin.

7 *Etelä-Suomen Sanomat*/Ritolahti 1976, *Helsingin Sanomat*/Heikinheimo 1976b, *Hufvudstadsbladet*/Stenius 1976, *Kansan Uutiset*/Kurkela 1976, *Rondo*/Karlson 1976, *Suomen sosialidemokraatti*/Helistö 1976 ja *Uusi Suomi*/Aaltoila 1976.

haastatteluista<sup>8</sup>. Näiden lisäksi olen voinut hyödyntää Ann-Elise Hannikaisen henkilökohtaisen arkiston dokumentteja sekä kopiota Hannikaisen äidin Marianne Hannikaisen päiväkirjasta, joka valottaa Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton syntyajan tapahtumia.

### *Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton synty*

Kesällä 1972 Ann-Elise Hannikainen muutti Madridiin Espanjaan yhdeksä vanhempiansa kanssa. Hannikaisen piano-opinnot Sibelius-Akatemiasa olivat päättyneet yleisen osaston päättötodistukseen edellisenä vuonna, mutta haaveet konserttipianistin urasta kariutuivat nivelreuman puhkeamiseen. Madridissa Hannikainen aloitti pian saapumisensa jälkeen yksityiset sävellysopinnot Ernesto Halffterin johdolla. (Virtanen 2021.) Heti opintojen alussa Hannikainen ryhtyi luonnostelevaan pianokonserttoa uuden opettajansa aloitteesta (Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, RTVA; Marianne Hannikaisen päiväkirja 30.3.1976).<sup>9</sup> Ehdotus selvästi vetosi Hannikaiseen, sillä jo pari kuukautta opintojen aloittamisen jälkeen hän raportoi Halffterille, että teoksesta on jo kaksi ensimmäistä osaa valmiina. Hannikainen joutui kuitenkin toteamaan, että ”orkesterin osuus ei ole vielä valmis, koska en tiedä miten kirjoittaa muille soittimille” (Hannikainen 1972). Tuohon asti Hannikainen oli säveltänyt yksistään pianomusiikkia, minkä vuoksi Halffterin opetus sittemmin keskittyikin juuri orkesterinkäyttöön ja Halffterin Manuel de Fallalta omaksuman opin edelleen välittämiseen. Seuraavina vuosina Hannikainen ehti saada konsertosta valmiiksi useitakin eri versioita ennen vuonna 1976 valmistunutta lopullista teosta. (Nordenstreng 1973.) Pianokonsertto valmistui juuri tuolloin todennäköisesti sen ansiosta, että silloin tuli kuluneeksi sata vuotta Manuel de Fallan syntymästä. Suunnitteilla oli esittää konsertto Madridissa Teatro Realissa samassa juhlakonsertissa, jossa oli tarkoitus

8 *El Hilo Musical*/Hebe 1974, *Etelä-Suomen Sanomat*/Anonyymi 1982, *Iltä-Sanomat*/Saaristo 1976, *Jaana*/Nordenstreng 1973 ja 1975, *Jaana*/Räsänen 1976, *Me Naiset*/Karhu 1979, *Me Naiset*/Nyström 1984, *P.S./Mandelin-Dixon* 1976a ja 1976b, *Uusi Maailma*/Pankola 1974 ja *Yleisradio*/Santalahahti 1976b.

9 Marianne Hannikaisen päiväkirja keskittyy yksistään hänen tyttärensä Ann-Elise Hannikaisen uran dokumentointiin vuosina 1974–1976. Ann-Elise Hannikaisen sisaren Eva Hannikaisen mukaan heidän äitinsä ei pitänyt muulloin päiväkirjaa. On siis ilmeistä, että Marianne Hannikaisella oli tietoinen pyrkimys tallentaa Ann-Elise Hannikaisen uraa ja sen herättämiä tunteita. Kiitän Hannikaisen sisarusia Eva Hannikaista ja Heikki Hannikaista mahdollisuudesta tutustua päiväkirjaan ja hyödyntää sitä tässä artikkelissa. Viittaan päiväkirjaan tässä artikkelissa merkinnällä MH Pk.

kantaesitystä uusi versio Halffterin täydentämästä Manuel de Fallan *Atlántida*-kantaatista (Nordenstreng 1975, 22). Tuo konsertti ei kuitenkaan toteutunut eikä Hannikaisen kotikaupungin yleisö koskaan saanut kuulla hänen pianokonserttoaan.

Konserton valmistumisen ja kantaesityksen kannalta keskeisissä rooleissa olivat Hannikaisen isä, Suomen Espanjan suurlähettiläs Heikki Hannikainen (1915–1989) sekä Helsingin juhlatuomareiden taiteellinen johtaja Seppo Nummi (1932–1981). Heikki Hannikainen oli jo vuonna 1973 saattanut Nummen tietoon, että Ernesto Halffterista voisi olla hyötyä ”Suomen ja Espanjan välisten musiikkisuhteiden tiivistämisessä”. Samalla hän kertoi tyttärensä konserttihankeesta ja totesi, että ”väittävät sen olevan mielenkiintoista musiikkia”. (Hannikainen 1973.) Kesti kuitenkin vielä pari vuotta ennen kuin konserttihanke sai uudenlaista puhtia. Helmikuussa 1975 Seppo Nummi vieraili Madridissa Espanjan kulttuuriministeriön kutsumana. Tuolloin suurlähettiläs Heikki Hannikainen isännöi Nummea ja hänen ansiostaan Ann-Elise Hannikainen, Halffter ja Nummi kohtasivat. Ann-Elise Hannikaiselle Nummen kohtaaminen tarjosi mahdollisuuden kuulla tuoreita kuulumisia Suomen musiikkielämästä sekä esitellä omaa tuotantoaan. Hannikainen soitti Nummelle muun muassa tuoreen pianoteoksensa *Pensamientos 1974* (1974). Paikalla olleen säveltäjän äidin Marianne Hannikaisen mukaan oli vaikea päätellä, pitikö Nummi teoksesta vai ei, sillä Nummi oli reagoinut esitykseen arvoituksellisesti sanomalla, että ”on merkittävää, mutta naissäveltäjä ei pysty kehittämään lyyrillistä teemaa”. (MH Pk 6.2.1975.) Nummi oli kuitenkin kiinnostunut Hannikaisen konsertosta, josta Hannikainen soitti hänelle luonnoksia.

Seppo Nummen palattua Suomeen konserttihanke jäi jälleen roikkumaan ilmaan, kunnes joulukuussa 1975 Nummi ehdotti Hannikaiselle ja Halffterille, että he järjestäisivät Helsingissä Fallan satavuotismuistokonsertin syyskaudella 1976. Virallinen vahvistus asialle saatiin tammikuussa 1976 (MH Pk 20.1.1976), minkä jälkeen Hannikaisen sävellystyö sai uutta vauhtia. Pianokonserton pianopartituuri valmistui maaliskuussa (MH Pk 30.3.1976) ja orkesteripartituurin ensimmäinen versio toukokuussa (MH Pk 1.6.1976). Kesällä Hannikainen kävi teoksen orkestraation vielä läpi Halffterin kanssa ennen kuin jätti teoksen kopistille vain reilu kuukausi ennen elokuusta ensiesitystä (MH Pk 5.7.1976).

Alun perin Hannikaisen suunnitelmana oli tehdä konserttoon ”hyvin lyhyt mutta profundo Introduccione ja sen jälkeen mennä suoraan hitaaseen toiseen osaan ja sitten kolmanteen osaan” (Hannikainen [s.a.]). Lopulta Hannikainen päätyi teoksessa kuitenkin kaksiosaiseen muotorat-

kaisuun. Äidilleen säveltäjä luonnehti Halffterin ”ilomielin hyväksymää” rakennetta ”hyvin fiksuksi ja käytännölliseksi ja hieman omaperäiseksi” (ibid.). Teoksen ensimmäinen osa Introitus on todellakin Hannikaisen kuvauksen mukaisesti varsin lyhyt. Koko osan ajan toistuva matalien jousten uhkaava, hidas ostinatokuvio määrittää sen luonnetta. Hannikainen lienee viitannut juuri tähän puhuessaan osan syvällisyyden tunnusta (”profundo”). Toinen osa Finale on konsertton varsinainen painopiste, jossa solisti pääsee esille. Kokonaisuutena konsertolle on ominaista myöhäisromanttisesta pianokonserttoperinteestä ammentava pianotekstuuri, värikylläinen orkestraatio sekä vahvoille leikkauksille ja vastakkainasetteluille rakentuva muotokieli.



Kuva 1. Katkelma oboesoolosta Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton finaalissa (tahdit 120–128).

Pianokonsertossa Hannikainen näyttäytyy myös melodikkona. Tämä on kuultavissa monissa laulavalinjaisissa orkesterisooloissa (kuva 1) sekä teoksen kadenssissa, joka klassisen kadenssiaperinteen vastaisesti ei ole teoksen teemoja yhteen punova ja solistin teknistä taituruutta esittelevä soolo vaan lyrinen ikkuna toiseen maailmaan. Kadenssia ei ole kirjoitettu partituuriin, mikä viittaa siihen, että Hannikainen piti sen improviointia mahdollisena, tai sitten kadenssi valmistui niin myöhään, että se ei ehtinyt konsertton puhtaaksikirjoitettuun versioon, jossa on ainoastaan merkintä ”Pf solo cadenza” (Hannikainen, Ann-Elise 1976). Kantaesityksessä Hannikaisen käyttämä kadenssi oli joka tapauksessa laajennettu sitaatti vuotta aiemmin valmistuneesta *Toccata-fantasiasta* (1975) (kuva 2).





Kuva 2. Ann-Elise Hannikaisen *Toccata-fantasian* (1975) katkelma, joka kuuluu lähes sellaisenaan Hannikaisen pianokonsertin kadenssissa.

*Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertto osana 1970-luvun suomalaista sävellyskenttää*

1960-luvun jälkipuolella suomalaisessa klassisen musiikin kentässä alkoi musiikintutkija ja säveltäjä Mikko Heiniön tulkinnan mukaan pluralismin aika. Niin sanotut Lastenkamarikonsertit<sup>10</sup> seurasivat 1950-luvulla alkanutta 12-säveltekniikan kautta ja toimivat samalla taitekohtana kohti heterogeenisempää tyylikarttaa, jossa vastapoleiksi asettuivat perinteisempi tonaalinen tai traditiota vaaliva linja (esimerkkisäveltäjinä Einar Englund ja Aulis Sallinen) ja modernistinen linja (esimerkkisäveltäjinä Erik Bergman ja Paavo Heininen). Näiden välille Heiniö asemoi joukon säveltäjiä, joiden tuotannoille on yhteistä ”yhtenäisyyden, eheyden ja puhtauslinjaisuuden” puuttuminen. Heidän tyylipaletteiksi kuuluu toisaalta perinteistä melodisuutta, harmoniaa ja rytmiikkaa, mutta myös modernistisiksi mielletäviä elementtejä kuten aleatorisuutta, kenttäteknikkaa tai kompleksista polyfoniaa (esimerkkisäveltäjinä Einojuhani Rautavaara ja Kalevi Aho). (Heiniö 1988, 5; 56.)

Traditionalismi–modernismi-asteikolla Hannikainen on jokseenkin helppo sijoittaa tradition jatkajiin tai vähintäänkin sen pohjalta ponnistaviin säveltäjiin. Heiniö listaa (1984, 9) traditioon kiinnittyvän musiikin ominaisuuksiksi muun muassa melodisen ajattelun tärkeyden, tonaaliset ja synteettiset asteikot, selkeät tempokarakterit sekä perinteiset soitinko-

<sup>10</sup> Suomen Musiikkinuorisoyhdistys ry järjesti vuosina 1962–1963 nykymusiikkikonsertteja, jotka saivat Nils-Eric Ringbomin kirjoittamaa konserttiarvostelua (*Nya Pressen* 14.12.1962) mukailleen lisänimen Lastenkamarikonsertti.

koonpanot ja soittotavat.<sup>11</sup> Nämä kaikki ovat myös Hannikaisen pianokonsertton ominaisuuksia. Kokonaiskuva ei kuitenkaan ole näin mustavalkoinen. Melodisen aineksen rinnalla myös musiikin rytmi ja sointivärit, jotka Heiniö liittää modernistiseen ilmaisuun, olivat Hannikaiselle tärkeitä komponentteja. Tämä on helppo havaita jo siitä, miten laajaa lyömäsoittimistoa pianokonsertto edellyttää.<sup>12</sup> Ernesto Halffterin Hannikaiselle antama sävellysovetuskin keskittyi pitkälti nimenomaan orkestraatioon, jonka värikylläisyyden kriitikot tunnistivat Hannikaisen pianokonsertossa. Tällainen musiikin esittävyys ja aistillisuus olivat Heiniön (1984, 8) mukaan ominaisia muun muassa Erik Bergmanin musiikille, mutta siinä missä Bergman kuuluu Heiniön jaottelussa itseoikeutetusti ”varsinaisiin ’modernisteihin’”, Hannikaisen suhde tonaalisuuteen kallistaneet hänet tradition jatkajiin.

Hannikaisen musiikin kohdalla on syytä pohtia myös postmodernismin käsitteen käyttömahdollisuutta. Postmodernismi voidaan määritellä musiikissa tyyliksi, joka pyrkii kyseenalaistamaan modernismiin liitettyjä ihanteita kuten edistysuskoa ja uutuuden vaatimusta (Pasler 2001, 2013). Käytännössä tämä voi ilmetä muun muassa siten, että säveltäjä tarkoituksella hyödyntää sellaisia musiikillisia elementtejä, joiden hän tunnistaa kuuluvan oman musiikkitraditionsa menneisyyteen tai johonkin toiseen musiikilliseen kulttuuriin. Heiniö nimittää tällaista musiikin piirrettä reflektiivisyydeksi. Siinä olennaista on säveltäjän ironinen tai nostalginen asenne; tietoisuus ajallisesta ja tyyllisestä etäisyydestä nykyhetken ja menneisyyden välillä. (Heiniö 1988, 13; Rychter 2019, 46.) Muina postmoderninä piirteinä musiikissa voidaan pitää muun muassa *korkean ja matalan* tyylin välistä leikittelyä sekä yhden yhtenäisen muodon ajatuksen kyseenalaistamista (Kramer 1996, 21–22; ks. myös Kramer 2016, 68–76; Tiikkaja 2019, 57–60). Hannikaisen konsertossa tonaalisuus ja muut perinteisiksi katsotut piirteet ovat kuitenkin mielestäni säveltäjän musiikillisen kieliopin elimellisiä osia, eivätkä erillisiä, kohti menneitä aikoja tai vieraita tyyliä suuntautuvia katseita. Konsertto eroaa näin olennaisesti

11 Heiniö ei huomioi Hannikaista väitöskirjassaan. Tämä johtunee ennen kaikkea siitä, että Heiniön tutkimusaineistona on lähinnä säveltäjien kirjallisia tuotoksia. Hannikainen taas oli mitä suurimmassa määrin epäkirjallinen säveltäjä, joka ei osoittanut urallaan kiinnostusta musiikkinsa analyttiseen pohdintaan kirjallisessa muodossa. Sen sijaan Hannikainen pohti säveltäjäyyttään ja musiikkiaan aikakauslehdille antamissaan haastattelussa. Näistä Heiniö ei joko ole ollut tietoinen tai sitten hän on sivuuttanut ne.

12 Teoksen lyömäsoittimistoon kuuluvat bongorummut, guiro, isorumpu, kastanjetit, kellopeli, ksylofoni, pandeiro, parisymbaalit, patarummut, piiska, tamburiini, tamtam, triangeli ja wood block.

esimerkiksi niistä monista Kari Rydmanin (s. 1936) ja Henrik Otto Donner (1939–2013) 1960-luvulla säveltämistä teoksista, joissa erilaiset tyyli-lainat, sitaatit, parodiat ja tonaaliset elementit vuorottelevat modernim-man sävelkielen kanssa (ks. Heiniö 1988, 28–41). Ironian ja nostalgian sijasta Hannikaisen konserttoa voisikin osittain kuvata Jonathan D. Kramerin (2002, 13) *antimodernismin* käsitteellä. Kramer käyttää sitä kuvaamaan säveltäjiä, jotka musiikissaan kaipaavat klassismin ja romantiikan kulta-aikoihin ja käyttävät sävelkielessään aiempien aikakausien ilmaisul-lisia keinovaroja sellaisenaan.

On myös aiheellista kysyä, onko Hannikaisen musiikkia lainkaan mielekästä nähdä osana suomalaista kontekstia. Hänhän loi tuotantonsa paitsi fyysisesti, myös henkisesti Suomen ulkopuolella. Mielestäni Han-nikaisen musiikkia on ainakin tässä yhteydessä perusteltua tarkastella suomalaisessa viitekehityksessä, sillä pianokonserton kritiikit osoittavat, että kriitikot suhtautuivat häneen ennen kaikkea suomalaisena säveltäjä-nä; häneltä odotettiin niitä asioita, joita suomalaisilta kollegoilta saatetiin odottaa. Espanjalaisen musiikin historiaa ja sen aikaista tyyli-palettia vasten Hannikaisen konserttoa ei ainakaan tarkasteltu. Se on nähtävissä siitä, että Halffterin *Sinfoniettan* merkitys osana espanjalaisen musiikin historiaa ja uusklassismin kehitystä oli suomalaiskriitikoille vieras (ks. Pi-quer Sanclemente 2006; Palacios 2006).

### *Pianokonserton vastaanotto lehdistössä*

Vaikka 1970-luvun Suomessa elettiin klassisen musiikin parissa Hei-niön mukaan pluralismin aikaa, Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehdistössä saama vastaanotto antaa ajasta toisenlaisen kuvan. Konserttia edeltäneissä ennakkojutuissa Hannikaiseen ja Halffteriin suhtauduttiin vielä uteliaasti, mutta varsinaisia konserttiarvosteluja leimasivat hämmen-nys ja pettymys. *Rondo*-lehden kriitikon Anu Karlsonin (1976) mukaan avajaiskonsertti oli ”yllättävän vaisu, koska yleisö ei ollut vielä löytänyt

tietään akustisesti kohentuneeseen Finlandia-taloon.”<sup>13</sup> *Suomen Sosialidemokraatin* Paavo Helistön (1976) mukaan syy vaisuuteen ei kuitenkaan ollut puolillaan olleessa salissa vaan itse musiikissa: ”Vauhdikkaammassa maassa puhuttaisiin jo skandaalinpoikasesta [...]”.

Myönteisimmän arvion konsertista kirjoitti *Uuden Suomen* musiikkiarvostelija Heikki Aaltoila, joka jo vuonna 1970 Hannikaisen soolopianoteosta kiittäessään oli nähnyt Hannikaisen sukunsa musiikkiperinnön vaalijana (Aaltoila 1970). Nytkin Aaltoila (1976) korosti säveltäjän sukutaustaa ja ylipäättänsä traditiotietoisuutta, joka hänen mukaansa kuului konserton monissa vaikutteissa. Aaltoila listasi Hannikaisen esikuviksi niinkin monta tekijää kuin Franz Lisztin, Sergei Rahmaninovin, Sergei Prokofjevin, Igor Stravinskin, Selim Palmgrenin, Ilmari Hannikaisen, Enrique Granadosin, Manuel de Fallan sekä ”Atlantin takaiset säveltäjämestarit”. Muihin kritiikoihin verrattuna Aaltoila eritteli poikkeuksellisen runsassanaisesti myös kuuntelukokemustaan: hän muun muassa toi esiin konserton Introtitus-osan mytologisen luonteen ja totesi, että ”mystiikkaa ja omaperäistä fantasiaa” sisältäneen Finaalin loppu ”ei jaksanut kyllin kiinteästi ja johdonmukaisesti nousta [...] huipennukseen”. Vaikka Aaltoila olikin valmis kutsumaan Hannikaista ”ainoakertaiseksi huippulöydöksi” ja ”suomalaiseksi valtamerien helmikalleudeksi”, hän päätyi sittenkin toteamaan, että arvioon on syytä suhtautua varauksella niin kauan kunnes saadaan lisänäyttöjä Hannikaisen ”tuotannosta ja taituruudesta”. Kauniiden sanojen ja kiitoksen keskellä Aaltoilakin oli valmis tunnustamaan, että oli Hannikaisen pianokonsertosta mitä mieltä tahansa, ennakko-odotukset ja lopputulos eivät kohdanneet. ”Mikä vesitti viinin heikkoina hetkinä?”, kysyi Aaltoila arvostelunsa lopuksi. (Ibid.)

*Rondo*-lehden Anu Karlson (1976) totesi Hannikaisen osoittavan pianistina ”enemmänkin hyvää makua kuin taituruutta, säveltäjänä taas ensi sijassa teknistä osaamista”. Hän oli kuitenkin valmis pitämään kokonaisuutta ”lupaavana näyttönä”. *Kansan Uutisten* Kari Kurkela (1976) totesi, että Halffter oli kyennyt välittämään oppilaalleen Manuel de Fallan

13 Seppo Heikinheimo syytti yleisökadosta konserttilippujen hintaa: ”Kolmekymmentä markkaa sinfoniakonsertin lipusta on paljon tällaisina ryöstöverotuksen päivinä. Tyhjiä paikkoja olikin lähes puoli salia, mikä on uusi memento siitä, että ohjelmat on suunniteltava entistä suuremmalla huolella.” (Heikinheimo 1976b). Juhlaviikkojen päätteeksi Seppo Nummi totesi kuitenkin, että ”Helsingin Juhlaviikoilla menee jatkuvasti hyvin – Finlandia-talossa ovat kaikki konsertit yhtä lukuun ottamatta olleet loppuunmyytyjä” (Heikinheimo 1976c). Jos Nummen tieto pitää paikkansa, mainittu konsertti oli avajaiskonsertti. Heikinheimon mukaan Nummen ongelmana onkin ”modernin musiikin markkinointi: siihen tepsivää ’jujuja’ ei ole vielä kukaan aivan keksinyt.” (ibid.).

värikkään orkestraatiotekniikan, mutta että temaattisesti konsertto jätti kuulijalle ”ylös-alas-ees-taas-tunnelman”. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Caterina Stenius (1976) aisti Hannikaisen konsertossa säveltäjän ”voimakkaan ilmaisutahdon”, mutta samalla hän piti hieman yllättäen teosta kokonaisuutena ilottomana. Konsertton ”huomionarvoisen hyvin kirjoitetusta orkesteriosuudesta” huolimatta Steniuksen kritiikin vaaka kallistui negatiivisen puolelle: hänen mielestään solistin osuus oli ”stereotyyppinen, mitätön ja epäkiinnostava”. Lisäksi Stenius moittii finaalin sävelaiheitten työstämättömyyttä ja esikuvien runsautta. (Ibid.)

Oma lukunsa kriitikoiden joukossa on Seppo Heikinheimon kauttaaltaan negatiivinen arvio *Helsingin Sanomissa*. Heikinheimo tunnettiin ristiriitoja herättävänä, kärkevänä ja pelättynäkin kriitikkona (ks. esim. Ahokanto 2004; Eskola 1998; Minkkinen 1999; Länsiö 2014). Tätä taustaa vasten Heikinheimon arvio Hannikaisen konsertosta ei ole poikkeuksellinen, mutta se vahvistaa käsitystä konsertin kielteisestä kokonaisreseptiosta. Heikinheimon (1976b) mielestä konserttia vaivasi ennen kaikkea liiallinen kesto ja yksitoikkoisuus, minkä vuoksi hän vertasi kokemusta keskiaikaiseen kidutusvälineeseen espanjalaiseen piinapenkkiin. Heikinheimon mielestä Hannikaisen ”sekalaisista tykötarpeista” ei syntynyt ”niin vakavaa asiaa kuin minä pianokonserttoa on totuttu pitämään”. Lisäksi Hannikaisen pianonsoitto ei ollut Heikinheimon mielestä sen tasoista, että se olisi oikeuttanut esiintymään Finlandia-talossa. Hänen mukaansa Hannikaisen ”pianistiset rajoitukset tuntuivat myös teoksen piano-osuudessa: orkesteriosuuteen oli sitten sijoitettu sitäkin runsaammin erilaisia tehosteita ja muistumia, mutta kovin sekavaksi kimaraksi”. (Ibid.)

Vaikka Ann-Elise Hannikaiseen ennalta kohdistetut odotukset eivät täyttyneet, suurin kriitikoiden arvostelun kohde oli kuitenkin Ernesto Halffterin *Sinfonietta* ja hänen työskentelynsä kapellimestarina. Halffter näyttäytyi vielä ennen konserttia kriitikoille Manuel de Fallan perillisenä, joka kykenisi tarjoamaan helsinkiläiskuulijoille autenttisia espanjalaistulkintoja, mutta kritiikeissä kuului jo avoin pettymys Halffteriin kapellimestarina ja paikoitellen suoranaisten tyrmistys häneen säveltäjänä. *Rondo*-lehden toimittaja Karlson (1976) tuntuu olleen tietoinen naissäveltäjä-käsitteen diminutiivisuudesta puhuessaan ironisesti ”miessäveltäjä” Halffterin ”aivan liian pitkästä ja ikävästä Sinfonietta-nimisestä tuotteesta”. Aaltoila (1976) oli jälleen helläsanaisempi, mutta hänkään ”ei ollut uskoa korviaan, kun [orkesterin] sointi sortui rosoiseksi ja kuoppaiseksi” ja ”lähes jokainen jälkisointiin tarkoitettu pitkä akordi oli epäpuhdas”. Aaltoila kauhisteli myös Halffterin Sinfoniettan ”loppuunkaluttuja sovinnaisuuksia, kuten nykykuulijalle lähes uskomattomia hitaan osan sekvens-

sejä” (ibid.). *Kansan Uutisten* kriitikko Kurkela (1976) totesi, että Halffterin nuoruudentyön ”lapsenomainen, melkein naiivi sävelkieli ei ottanut istuakseen orkesterille vaan jätti [...] kankean ja epätarkan vaikutelman”. Heikinheimon (1976b) mielestä kuulijasta ”tuntui siltä kuin olisi soitettu Stravinskyn Pulcinellasarjaa, mutta siten että osalla soittajia olivat nuotit väärin päin”.

Konsertin herättämä keskustelu ja mediahuomio eivät kuitenkaan jääneet tähän. Varsinaisten lehtikritiikkien jälkeen konsertista julkaistiin aikakauslehdissä vielä viisi kirjoitusta, joissa toimittajat ihmettelivät, mikä konsertissa meni pieleen ja joissa Hannikainen purki pettymystään.<sup>14</sup> Tätä julkisuutta voi selittää muun muassa irtonumeroina myytyjen aikakauslehtien kaupallisilla tavoitteilla, joihin konsertin herättämä kohu luonnollisesti sopi hyvin. Toisaalta, ei ole syytä olettaa, että naistenlehtigenre, johon useimmat edellä viitatuksi lehdet kuuluvat, olisi pelkästään viihteellinen, kaupallinen tai epäyhteiskunnallinen median laji (Ruoho & Saarenmaa 2011, 8). Naistenlehdet ovat vuosikymmenten aikana tarjonneet keskusteluareenan monille yhteiskunnallisille teemoille kuten esimerkiksi politiikkaan pyrkineille naisille ja sukupuolirooleille koti- ja työelämässä (ibid., 50–51). Se, että Hannikaisen konserttia käsiteltiin näissä lehdissä, voidaan nähdä osana perinteisten sukupuoliroolien sekä klassisen musiikin maailman uudelleenneuvottelua ja -määrittelyä. Hannikaisen itsensä kannalta näissä haastattelussa oli luonnollisesti kyse oman hämmennyksen ja loukkaantuneisuuden käsittelystä. Hannikainen pahoitti mielensä erityisesti Seppo Heikinheimon sanoista. Hän ei nähtävästi tuntenut ennalta Heikinheimon kirjoitustapaa tai sitten hän ei yksinkertaisesti osannut odottaa negatiivisia kritiikkejä. Aikakauslehti *Jaanelle* antamassaan haastattelussa hän totesi: ”Lähden kotiin Espanjaan sekä surullisena että onnellisena. Annan anteeksi, mutta en unohda” (Räsänen 1976). Pari kuukautta myöhemmin Hannikainen arveli *P.S.*-aikakauslehdessä, että hänen saamansa vastaanotto johtui pohjimmiltaan siitä, että hän on nainen miesvaltaisella alalla: ”Opettajani [...] Ernesto Halffter väittää, että tulen aina joutumaan vastakkain sen kanssa mitä olen: nuori, sievä, nainen, suurlähettäjä tytär ja ulkomaalainen. Ja mikä tärkeintä: minulla on lahjoja” (Mandelin-Dixon 1976a).

Toinen Hannikaista vaivannut asia oli yhteistyö Helsingin kaupunginorkesterin kanssa. Hannikaisen mukaan orkesterin jäsenet puhuivat hänestä ja Halffterista pahaa selän takana: ”Se alkoi jo harjoitusten ai-

14 Jokela/*Kotiliesi* 1976; Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a; Mandelin-Dixon/*Astra* 1976b; Rautonen/*Apu* 1976; Räsänen/*Jaana* 1976.

kana. Johtuiko se sitten politiikasta tai kateudesta, en tiedä, mutta eihän se hauskaa ollut” (Mandelin-Dixon 1976a). Kokemuksen oli täytynyt olla hyvin voimakas, koska vielä yli 30 vuotta myöhemmin antamassaan viimeisessä haastattelussa Hannikainen kertoi tuohtuneena orkesterin yhteistyöhaluttomuudesta (Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, RTVA). Orkesterilaisten käytös oli huipentunut siihen, että kantaesityksessä Helsingin kaupunginorkesterin oboisti oli jättänyt Hannikaisen mukaan tahallaan soittamatta tärkeän soolon (ibid.). Teon intentionaalisuutta Hannikainen ei luonnollisestikaan ole voinut tietää, mutta Yleisradion tekemästä konserton taltioinnista (Yleisradio, Radioarkisto) tilanne on kuultavissa.<sup>15</sup> Toisin kuin Hannikainen ilmaisee, oboisti ei tosin jättänyt sooloaan kokonaan soittamatta vaan hän keskeytti sen yhden tahdin ajaksi ja tuli lopulta hypänneeksi kahden tahdin ylitse. Tällainen virhe on voinut olla myös puhdas vahinko, joskin kyseinen soolo on rytmisesti varsin selkeä (kuvan 1 nuottiesimerkki on katkelma tästä soolosta). Hannikaisen on ollut helppo huomata tapahtuma solistina, sillä kyseinen kohta on soitinnuksellisesti hyvin ohut ja oboesoolo lepää pitkälti pianon säestyskuvion varassa. Tämä tapahtuma voisi olla ginzburgilaisen mikrohistorian johtolanka, joka voisi avata näkymiä esimerkiksi sinfoniaorkesterin työskentelykulttuuriin ja asenteisiin tai sinfoniaorkesterin solistin rooliin. Koska en kuitenkaan ole tässä artikkelissa kiinnostunut näistä teemoista vaan ennen kaikkea siitä, mitä Hannikaisen konserton lehdistöreseptio kertoo laajemmin suomalaisesta klassisen musiikin kulttuurista, en tässä artikkelissa seuraa tuota polkua. Sen sijaan keskityn seuraavaksi analysoimaan tarkemmin yhtä lehdistöreseption osatekijää, jota pidän Hannikaisen saamassa vastaanotossa erityisen merkittävänä.

### *Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto*

Kuten edellä on kerrottu, Hannikaisen konsertto sai kriitikoilta voittopuolisesti kielteisen vastaanoton. Teosta syytettiin tyylillisestä jälkijättöisyydestä, stereotyyppisyydestä, mitättömyydestä, epäkiinnostavuudesta, esikuvien paljoudesta, musiikillisten aiheiden liiallisesta määrästä sekä yksitoikkoisuudesta ja rajoittuneesta pianismista. Seuraavassa keskityn lähemmin Hannikaisen kannalta ehkä vakavimpaan arvioon, jonka kirjoitti *Suomen sosialidemokraattiin* Paavo Helistö (1934–2017). Hänen mukaansa

<sup>15</sup> Yleisradion nauhoitus on julkaistu myös YouTubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=KruXjAFvEzE>. Oboesoolo alkaa kohdassa 9’15’’ ja keskeytyy kohdassa 9’24’’.

(1976) Hannikainen ”elää vielä ensimmäistä maailmansotaa edeltävässä ajassa, idyllissä, jonka soittamista oman aikamme musiikkina voisi pitää vaikkapa epämoraalisena”. Helistön mukaan muun muassa Puolassa, Unkarissa, Jugoslaviassa ja Romaniassa tehdään musiikkia ”todella vakavassa mielessä”. Sen rinnalla Hannikaisen taide on hänestä ”nukkekodin varpusen soittoa, joskus näppärää – ei vielä muuta”. (Ibid.)

Helistön kritiikissä on kaksi selkeää ulottuvuutta: 1) väärässä ajassa eläminen ja siitä seuraava konserton ja säveltäjän henkinen jälkijättöisyys (”epämoraalisuus”) sekä 2) säveltäjän ymmärtämättömyys sitä kohtaan, millaista ”todella vakavan”, *uuden*, musiikin pitäisi olla. Kolmas, Hannikaisen sukupuolta koskeva ulottuvuus, on sekin löydettävissä (”nukkekodin varpusen”), mutta siihen palaan vasta tämän artikkelin loppuun.

Lähestyn Helistön ajattelua siitä käsin, millaisia merkityksiä uudelle musiikille on Suomessa ylipäättänsä annettu tuohon aikaan. 1900-luvun musiikin historiaa käsittelevässä teoksessaan (1968) musiikintutkija Erkki Salmenhaara antaa uudelle musiikille välillisesti kolme erilaista määritelmää. Niistä ensimmäinen on Mikko Heiniön tekemän abstrahoinnin mukaan *historiallinen määritelmä*: uusi musiikki on sitä musiikkia, joka on ajallisesti viimeisimpänä syntynyt. *Esteettisen määritelmän* mukaan uutta musiikkia on se musiikki, jonka koetaan olevan ominaisuuksiensa vuoksi aina ajankohtaista, pysyvästi uutta sekä uusille että vanhoille kuuntelijasukupolville. Kolmatta määritelmää Heiniö kutsuu uuden musiikin *moraaliseksi* tai *ideologiseksi määritelmäksi*, koska se tarjoaa säveltäjälle ideaalin, johon pyrkiä. (Salmenhaara 1968, 12–14; Heiniö 1984, 152–153).<sup>16</sup> Salmenhaara kirjoittaa:

Jossakin mielessä kaikki merkittävät säveltäjät ovat olleet modernisteja: he ovat tuoneet aikakautensa tyyliin uutta musiikillista sanastoa ja luoneet sen käytössä tarvittavaa uutta syntaksia, ja nämä uudistukset puolestaan ovat vuorovaikuttaneet itse ajantyyliin. [...] Kaikki aikamme musiikki on modernia siinä mielessä, että se on ajallisesti äskettäistä. Mutta vain mur-

16 Erkki Salmenhaaran teos edustaa tässä yhteydessä aikalaiskuvaa. Tuoreempaa pohdintaa uuden musiikin käsitteestä ovat esittäneet muun muassa Hentschel 2010, Jurkovic Plocher 2012, Demers 2013 ja Hall 2016. Heitä kaikkia yhdistää näkemys uudesta musiikista akateemisena, korkeasti koulutettujen säveltäjien musiikkina, joka pyrkii asettumaan vastakkain kaupallisen kulttuurin ja populaarimusiikin kanssa. Demers (2013) korostaa myös sitä, että uusi musiikki on leimallisesti valkoihoisen miehen säveltämää ja että se pyritään usein asemoimaan puhtaaksi, objektiiviseksi taiteeksi, jota eivät koske sellaiset käsitteet kuin luokka, etnisyys tai sukupuoli. Hentschelin (2010) mielestä uutta musiikkia ei kannatakaan lähestyä esteettisistä piirteistä käsin vaan sitä kautta, millaisia arvoja musiikki välittää ja keitä ja mitä intressejä se palvelee.



to-osa siitä on modernia siinä mielessä, että se on todella syvälleikävästi uudistanut musiikillista ilmaisua, hahmottunut uudeksi persoonalliseksi sävelkieleksi.” (Salmenhaara 1968, 12–14.)

Hannikaisen konsertto täytti Helistön silmissä historiallisen määritelmän kriteerin vain siltä osin, että se oli teknisesti ottaen äskettäin sävelletty. Muilta osin se vain virheellisesti esitettiin ”oman aikamme musiikkina”. Helistön ajattelu lähestyy taidefilosofi Noël Carrollin ajatusta taiteen moraalisen ja esteettisen arvon yhteydestä. Carrollin (2000, 377–378) mukaan taideteosta voidaan pitää esteettisesti epäonnistuneena, jos se on myös moraalisesti epäonnistunut. Hannikaisen kohdalla moraalinen epäonnistuminen on Helistön näkökulmasta tapahtunut siinä, että Hannikaisen teos johti Helistön mielestä kuulijoita harhaan, kohti ”ensimmäistä maailmansotaa edeltävää idylliä” sen sijaan että se olisi kuvannut paikansapitävästi ympäröivää todellisuutta. Hannikaisen pianokonsertto ei näin ollen täyttänyt Heiniön muotoilemaa uuden musiikin moraalista määritelmää.

Kysymys siitä, millainen musiikki Helistön mielestä olisi 1970-luvun puolivälissä täyttänyt Heiniön muotoileman uuden musiikin esteettisen ja mahdollisesti myös moraalisen määritelmän, sai vastauksensa jo vuotta ennen Hannikaisen pianokonserttoa. Maaliskuussa 1975 Ung Nordisk Musik -festivaaleilla Helsingissä esitettiin ruotsalaisen Staffan Björklundin (s.1944) *War Game* (1973/1974), joka puhutteli Helistöä suuresti: “[...] tämä teos oli lähimpänä sitä musiikillista kieltä, jota itse pidän *jatkuvasti modernina*, vaikka uusin säveltäjäpolvemme on jo etääntynyt siitä” (Helistö 1975a, kursivointi MV). Helistö kiitteli teoksen ”tehokkaita ja vaikuttavia värejä” ja ”taidokasta orkesterinkäyttöä”, mutta ei eritellyt yksiselitteisemmin, mitkä elementit Björklundin musiikillisessa kielessä tekivät siitä ”jatkuvasti modernia” tai mitkä olivat ne konkreettiset asiat, joista ”uusin säveltäjäpolvi on jo etääntynyt” (ibid.). Todennäköisesti Helistö kuitenkin viittasi teoksen runsaaseen klusteritekniikan käyttöön ja ilmeiseen inspiroituneisuuteen niin sanotusta puolalaisesta koulukunnasta (Björklund 2020; ks. myös Lindstedt 2019). Pari kuukautta *War Game* -teoksen kantaesityksen jälkeen Helistö totesikin puolalaisen koulukunnan keskeisen edustajan Krzysztof Pendereckin olevan yksi niistä säveltäjistä, joita kuuntelemalla hän ”rentoutuu kotioloissa” (Helistö 1975b).

Helistö (1975a) arvosti myös Björklundin kykyä ”valita keinonsa, yhden yhteisen tavan kertoa tarina”. Helistön mukaan monet festivaalin nuorista säveltäjistä ”käyttävät yhden teoksen aikana kaikkia mahdollisia tapoja” (ibid.). Se miksi niin ei saisi tehdä, on oma kiinnostava kysymyksensä.

Tällainen taipumus keskittyneeseen, orgaaniseen ilmaisuun tuskin yksinään kuitenkaan on se, mitä Helistö tarkoitti jatkuvasti modernilla. Olettavasti häneen vetosikin Björklundin teoksen avoin yhteiskunnallisuus ja pasifistinen sanoma. *War Game* on saanut innoituksensa englantilaisen Peter Watkinsin pseudodokumenttielokuvasta *Sotaleikki* (*The War-Game*, 1966), joka kertoo Isoon-Britanniaan kohdistuvasta ydinaseiskusta ja siitä seuraavasta yhteiskunnan romahtamisesta. Björklundin (2020) mukaan hän halusi omalla teoksellaan tavoitella musiikillisesti Watkinsin elokuvan tehoa ja vastustaa ydinsotaa ja sen kauhuja. Helistön hannikaiskritiikin rivien väleistä onkin luettavissa myös tällainen musiikkikäsitys, jossa nykymusiikin moraalinen velvollisuus olisi olla dialogissa ympäröivän ajan ja yhteiskunnan kanssa. Heiniö (1988, 290) kutsuu tällaista vaatimusta musiikin yhteiskunnallisesta heijastavuudesta sosialistiseksi modernismiksi. Siinä on kuultavissa kaikuja saksalaisen filosofi Theodor W. Adornon ajattelusta, jonka mukaan musiikki on esteettisesti arvokasta silloin, kun se paljastaa yhteiskunnassa vallitsevia ristiriitoja ja vääryyksiä (Adorno 1973, 413–417; sit. Halme 1999, 11).<sup>17</sup>

Helistön kritiikki vastaa myös Matti Huttusen (1995, 211) kuvausta reseptioon usein sisältyvästä yhteiskunnallisesta ulottuvuudesta. Huttusen mukaan musiikin vastaanottajien – Helistön tapauksessa kriitikon – lausumat eivät kuvaa vain sitä, mitä tai millainen kuultu teos on tai millaisia reaktioita se herätti vaan ne sisältävät tulevaisuuteen kohdistuvan pyrkimyksen. Tällöin reseptiossa otetaan kantaa siihen, ”mitä määrätyllä musiikilla voitaisiin tehdä, mihin se voisi vaikuttaa, keiden sitä tulisi kuunnella, missä sitä voitaisiin esittää jne.” (ibid.). Helistön vastaukset näihin kysymyksiin olisivat Hannikaisen konsertton kohdalla epäilemättä kielteisiä. Hannikaisen pianokonsertto onkin Helistölle enemmän varoitettava esimerkki musiikista, jota ei pitäisi olla olemassa; vakavasti otettava säveltäjä olisi ottanut mallia Helistön mainitsemista Itä-Euroopan maista.

*”Miksi ilmaista asiansa niin vaikeasti, ettei sitä ymmärretä?”<sup>18</sup>*

Toisin kuin monet suomalaiset aikalaiskollegat, Ann-Elise Hannikainen ei missään vaiheessa uraansa kirjoittanut tai julkaissut omaa sävellystyö-

17 Todettakoon, että Adornon ajattelua käsiteltiin myös *Rondossa* 1970-luvun puolivälissä (Maegaard 1974). Paavo Helistö työskenteli tuolloin toimituspäällikkönä Yleisradion musiikkitoimituksessa ja osallistui usein *Rondossa* käytyihin debatteihin. Voidaan siis olettaa, että Adorno oli Helistölle ainakin pintapuolisesti tuttu. Ks. myös von Kreitor 1978, Sironen 1980 ja Saunio 1980.

18 Anonyymi 1982.

tä refleктоivia tekstejä tai muitakaan kirjoituksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Hannikainen olisi pohtinut oman musiikkinsa ja sävellystyönsä luonnetta ja paikkaa klassisen musiikin historiassa ja nykyisyydessä. Tämä käy ilmi Hannikaisen lehtihaastatteluista, joista on abstrahoitavissa joitakin hänen ajattelunsa suuntaviivoja. Ne keskittyvät etenkin hänen musiikkinsa traditiosuhteeseen, musiikillisiin vaikutteisiin ja kysymykseen musiikin kansallisuudesta. Koska kyse on haastatteluista, niiden lukeminen vaatii erityistä huolellisuutta: toimittajan ja haastateltavan välinen roolijako ei aina ole lopullisessa tekstissä läpinäkyvä. Lopulliseen lehtijuttuun valikoituneet aiheet ovat kenties useimmiten olleet toimittajan valitsemia ja haastateltavan sitaatit toimittajan puhtaaksikirjoittamia tai muotoilemia, mutta asetelma on voinut olla myös päinvastainen: haastattelun teemoissa onkin saattanut korostua se, mikä haastateltavaa on kiinnostanut ja toimittajan äänellä kirjoitetuissa osuuksissa saattaa olla kaikuja tai suoria lainauksia haastatellun puheesta. Perusteellisella lähiluvulla ja vertailemalla Hannikaisen haastatteluja keskenään on mahdollista hahmottaa joitakin peruslinjoja hänen ajattelustaan (tarkemmin toimittajan ja muusikon rooleista haastattelutilanteessa ks. Saarilampi 2007, 45–47).

Kun Hannikaisen ensimmäinen orkesteriteos *Anerfálicas* (1973) kantoesitettiin Valenciassa Espanjassa, Hannikainen vielä korosti musiikkinsa ”schönbergiläistä luonnetta ja universaaliutta” (Hebe 1974). Tässä vaiheessa Hannikainen oli vasta säveltänyt muutaman teoksen ja opinnot Ernesto Halffterin johdolla olivat hiljattain alkaneet. Seuraavan parin vuoden aikana Hannikainen sävelsi kaksi soolopianoteosta, *Pensamientos* 1974 (1974) ja *Toccata-fantasia* (1975), joiden myötä Hannikainen luopui 12-säveltekniikasta ja siirtyi vapaampaan ilmaisuun. Samalla Hannikaisen puheissa alkoi korostua musiikin kommunikoivuuden merkitys. Hannikaisen mukaan musiikkia tehdään yleisölle, ja yleisön on saatava vastinetta sille, että he ovat tulleet konserttiin (Nordenstreng 1975). Kyse ei Hannikaisen mukaan ole kuitenkaan kaupallisesta pyrkimyksestä vaan ”sanoman perillemenosta, kommunikaatioprosessista” (ibid). Hannikainen piti siis tärkeänä, että musiikki tarjoillaan kuulijoille sellaisessa muodossa, että se on kohtuullisella vaivalla vastaanotettavissa. Tämä vaatimus ulottui Hannikaisella myös itse musiikilliseen materiaaliin. Hän oli sitä mieltä, että monet nykysäveltäjät eivät osaa kirjoittaa melodioita ja että he siksi päätyvät tekemään teoksensa sellaisilla idiomeilla, joissa melodista elementtiä ei tarvita (Nyström 1984).

Melodia on Hannikaisen haastatteluissa muutenkin avainsana, jonka taakse kätkeytyy rivien väleihin laajempia näkemyksiä. Kun toimittaja kirjoittaa, että ”nykyajan säveltäjiä varjostavat atomipommit, avaruuslennot ja automatiikka” (Anonyymi 1982), Hannikainen asemoituu säveltäjäksi, joka tarjoaa näille nykyajan ilmiöille vastavoiman: ”Ihmiskorva kuitenkin vaatii, ainakin silloin tällöin, kaunista musiikkia, eikä aina vain uutta, uutta, uutta enemmän ja enemmän rähinää” (ibid). Hannikaisesta musiikin ei siis tarvitse olla tekotavaltaan tai musiikillisilta aineksiltaan uutta eikä myöskään kuvastaa aikakauden ajankohtaisia teemoja ja tuntoja vaan nimenomaan tarjota pakopaikka tai rinnakkainen todellisuus, jossa soisi ”kaunis” musiikki. Sellainen suora peilaava yhteiskunnallisuus, jota esimerkiksi Luigi Nonon *Il canto sospeso* (1955–1956), Krzysztof Pendereckin *Tren – Ofiarum Hiroszimy* (1960) tai Kari Rydmanin *Sérénade à Djamila Boupacha* (1962–1963) edustavat, oli Hannikaiselle vierasta. Juuri suhteessa musiikin uudistusvaatimukseen Hannikaisen ja useimpien suomalaisten aikalaissäveltäjien tiet erkanivat.

Se, millainen tie tällaisen ”kauniin” musiikin säveltämiseen johtaa, liittyy Hannikaisen mukaan vahvasti säveltäjän henkilöhistoriaan. Hänen mukaansa ihminen ei voi luoda mitään ilman riittävää elämäkokemusta: ”On täytynyt olla sekä surua että iloa ennen kuin pystyy kirjoittamaan sävellystä” (Saaristo 1976). Musiikin kauneus onkin Hannikaisen mukaan seurausta nimenomaan siitä, mitä säveltäjä tuntee, ei esimerkiksi käsityötaidosta (Karhu 1979).

Melodianäkökulman lisäksi Hannikainen hahmotti oman musiikkinsa tyylillisten vaikutteiden kautta. Hannikainen eli ennen Espanjaan muuttoa Suomessa, Ruotsissa, Puolassa, Yhdysvalloissa ja Perussa ja etenkin kahden viimeksi mainitun merkitystä Hannikainen piti musiikilleen suurena. Hannikaisen mukaan hänen musiikkinsa ei ole lainkaan tai pelkästään suomalaista, vaan siinä on vaikutteita amerikkalaisesta jazzista, Perun inkamusiikista ja ”espanjalaisesta folkloresta”. (Ibid.) Hannikainen oli sitä mieltä, että hänen musiikkinsa ei kuulu mihinkään koulukuntaan, ”vaikka miespuolisilla kollegoillani tuntuu olevan pakonomainen tarve julistautua jonkin oppisuunnan kannattajaksi”. Hannikainen ei myöskään kokenut olevansa opettajansa Ernesto Halffterin tyylin seuraaja: ”Minulla oli jo aivan oma kieli säveltäjänä ennen kuin tapasin Erneston”. (Ibid.)

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että Hannikaisen oma musiikillinen ja esteettinen arvomaailma erosi selvästi kriitikoiden vastaavista. Se mikä Hannikaiselle itselleen oli hänen musiikissaan kommunikoiavaa, yleisöystävällistä ja kaunista, näyttäytyi suomalaiskriitikoille eskapistisena, eklektisenä ja vanhanaikaisena. Arvomaailmojen kohtaamattomuus

koitui lopulta konsertin kohtaloksi, mutta samalla se teki kriitikoiden arvot näkyviksi.

### *Lopuksi*

Mikrohistoriallista tutkimusta, joka pitää lähtökohtanaan yksittäistapausta, on usein kritisoitu edustavuudesta (Burke 2005, 41). Voiko Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton esitys ja sen synnyttämä lehdistöreseptio todella heijastaa jotain laajempaa kokonaisuutta kuten musiikkialan toimijoiden arvoja ja esteettisiä preferenssejä vai edustavatko ne vain itseään? Mikrohistoriassa ajatellaan, että poikkeuksellinen kertoo nimenomaan normaalista. Poikkeuksellisen tutkiminen paljastaa normaalille ja hyväksytylle toiminnalle asetetut rajat, jotka usein ovat kulttuurissa läsnä näkyvämmäin. Kulttuurin kirjoittamattomat normit tulevat esiin silloin, kun niitä rikotaan. (Elomaa 2002, 71.) Historioitsija Peter Burke kirjoittaa (2005, 42), että juuri erilaiset konfliktitilanteet voivat paljastaa jännitteitä, jotka ovat olemassa pinnan alla, mutta jotka tulevat näkyviin vain yksittäisissä hetkissä. Väitän, että Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton kannatus oli juuri tällainen konflikti. Se teki hetkeksi näkyväksi 1970-luvun suomalaisen klassisen musiikin kulttuurin väitetyn pluralismin rajoja.

Hannikaisen pianokonsertto ei mahtunut noiden rajojen sisäpuolelle, Halffterin *Sinfonietasta* puhumattakaan. Tuon moninaisuuden sisälle ovat kuitenkin mahtuneet esimerkiksi sellaiset aikalaisteokset kuin Pehr-Henrik Nordgrenin (1944–2008) *Pelimannimuotokuvia* (1976) ja Erkki Salmenhaaran (1941–2002) 3. pianosonaatti (1976). Ne ovat molemmat tonaalisia, ensimmäinen kansanmusiikkiin ja toinen 1800- ja 1900-luvun vaihteen musiikkiperintöön ankkuroituvia teoksia (ks. Tawaststjerna 1976 ja Viitala 1976). Siinä missä Nordgren lainasi teokseensa tonaalisuuden pohjalaisista kansansävelmistä, Hannikaisen tonaalisella sävelkielellä oli espanjalaiset kehykset. Voidaankin myös kysyä missä määrin Hannikaisen teos tuli haastaneeksi käsitystä suomalaisen musiikin ideasta.

Hannikaisen pianokonsertton olemus ei kuulunut useimpien suomalaiskriitikoiden odotushorisonttiin, vaikka Hannikaisen suhteesta traditioon ja tonaalisuuteen olikin uutisoitu konserttia mainostaneissa lehtijutuissa. Tällainen uuden teoksen ja vastaanottajan odotushorisontin välinen etäisyys voi Hans Robert Jaussin (1970 [1982], 25) mukaan johdattaa horisontin muutokseen, joko horisontin ja uuden teoksen lähentymisen muodossa tai – kuten ehkä Hannikaisen kohdalla – siitä entisestään etääntymällä. Voi myös pohtia, missä määrin Hannikaisen konsertosta

kirjoittaneet kriitikot osallistuivat kirjoituksillaan lukijoiden tulevien odotushorisonttien rakentumiseen ja sen määrittämiseen, millainen nykymusiikki konserttiyleisöstä olisi mahdollista tai toivottavaa. Reseptiotutkimuksen kannalta on harmillista, että Hannikaisen pianokonserttoa ei ole kantaesityksen jälkeen esitetty Suomessa kertaakaan. Mahdollisen, kenties jo pian kantaesityksen jälkeen toteutuneen, toisen esityksen herättämä reseptio olisi voinut tarjota lisää vahvistusta tai vaihtoehtoisia tulkintamahdollisuuksia tässä artikkelissa esitetyille johtopäätöksille. Samalla kriitikoiden odotushorisontin ja teoksen välinen etäisyys olisi voinut muuttua tai ainakin kirkastua.

Ongelmalliseksi Hannikaisen konsertossa koettiin muun muassa Hannikaisen suhde traditioon sekä taiteellisiin esikuviin. Radiosta konserttia kuunnellut *Etelä-Suomen Sanomien* kriitikko Pentti Ritolahti (1976) kutsuikin pianokonserttoa marionettiteatteriksi, jossa joku nyki naruista ja nukke tanssi: ”Ehkä naruista veti peräti de Falla, mutta eihän se mitään muuta”. Puhuessaan marionetista eli sätkynukesta Ritolahti tuli myös osoittaneeksi, että säveltäjän sukupuolella oli konsertin reseptiossa oma roolinsa. Seppo Heikinheimo (1976b) puhui neitosesta, jonka harteilla on liikaa painoa ja Paavo Helistö (1976) viittasi suoraan Henrik Ibsenin (1828–1906) näytelmään *Nukke koti* (1880) kuvatessaan Hannikaisen pianismia ”nukkekodin varpusen soitoksi”.<sup>19</sup> Säveltävä nainen oli 1970-luvun Helsingissä harvinainen näky. Ennen Hannikaista Helsingin kaupunginorkesterin ja Radion sinfoniaorkesterin ohjelmistossa ei 1970-luvulla ollut muita säveltäviä naisia kuin Helvi Leiviskä (ks. konserttiedot Maasalo 1980; Marvia ja Vainio 1993). Tästä aiheutuva tarjolla olevan reseptiohistoriallisen aineiston suppeus asettaa luonnollisesti haasteen laajempien johtopäätösten tekemiselle. Jatkossa voisikin olla kiinnostavaa tutkia esimerkiksi Kaija Saariahon musiikin varhaista lehdistöreseptiota 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla. Saariahon ja Hannikaisen sävelkielet eroavat vahvasti toisistaan, joten olisi hedelmällistä tarkastella miten säveltävä nainen otettiin Suomessa vastaan silloin, kun hänen musiikkinsa ammensi aineksensa modernismista.

Vielä on kuitenkin pohdittava, voisiko selityksenä Hannikaisen saamaan vastaanottoon olla se, että teos yksinkertaisesti oli ”huono” ja että näin ollen sen vastaanottokin kertoisi lähinnä teoksesta ja sen esityksestä itsessään ilman laajempaa kiinnekohtaa ajanhenkeen. Tätä musiikkiesitteellisesti hankalaa tulkintaa voi pyrkiä lähestymään esimerkiksi vertai-

19 Ibsenin näytelmässä Torvald kutsuu vaimoaan Noraa eri lintujen nimillä. Torvald kohtelee vaimoaan kuin nukkea tai lemmikkiä, joka on hänen omaisuuttaan.

lemalla vastaanottoa Suomessa ja Espanjassa keskenään. Kun teos sai Espanjan ensiesityksensä Valenciassa talvella 1980, helsinkiläiskriitikoiden mielipiteet olivat kaukana. Valenciassa Hannikaisen musiikin idiomi ei ollut vieras eikä hänen säveltäjäyyttään tai pianismiaan kyseenalaistettu. Siellä Hannikainen ei ollut poikkeus vaan, ainakin musiikkinsa puolesta, yksi mahdollinen esimerkki normaalista. Paikallisen sanomalehti *Levanten* kriitikko kehui Hannikaisen ilmaisukykyä pianistina sekä hänen orkesterinkäsittelytaitoaan (Seguí 1980). Konservatiiviseksi kuvatun (ks. Beltrán 2009) *Las Provincias* -sanomalehden kriitikissä puolestaan kiitettiin muun muassa konserton ”vahvaa lyömäsoitinten käyttöä”, solistin ja orkesterin ”lämmintä dialogia” sekä ”Prokofjev-henkistä terävyyttä” ja ”Poulenciltä kumpuavaa virkistävyttä” (E. L.-CH. A. 1980). Assosiaatiot edesmenneisiin säveltäjiin eivät olleen moitteita vaan kehuja.<sup>20</sup>

Jos Hannikaisen konserton ongelma Helsingissä oli sen suhde ympäröivään todellisuuteen ja yhteiskuntaan niin kuin Paavo Helistö esitti, on vielä syytä kysyä, mikä musiikissa ylipäättään on poliittista, mikä taas yhteiskunnallista. Muun muassa Juha Torvinen (2016, 12) on korostanut musiikin läpikotaista yhteiskunnallisuutta: musiikki ”määrittyy aina osana yhteiskunnan valtarakenteellisia, poliittisia, oikeudellisia, kommunikatiivisia, taloudellisia, uskonnollisia ja yhteiskuntaluokkiin liittyviä verkostoja”. Ann-Elise Hannikaisen musiikki ei ollut poliittista siinä merkityksessä, että hän olisi halunnut ottaa kantaa johonkin tiettyyn konkreettiseen poliittiseen keskustelun tai päätöksenteon kohteena olevaan asiaan. Yhteiskunnalliseksi Hannikaisen konserton voi kuitenkin halutesaan mieltää. Kun Hannikainen sävelsi melodista musiikkia välttäläkseen ”atomipommien, avaruuslentojen ja automatiikan” kaikuja (Anonyymi 1982), hän tuli säveltäneeksi omalla tavallaan kantaaottavaa musiikkia. Ainakin hän otti kantaa siihen perustavaa laatua olevaan kysymykseen, mikä on taiteen funktio.

20 1970-luvun Espanjassa sävellettiin myös vahvasti yhteiskuntaa kommentoivia teoksia kuten esimerkiksi Ernesto Halffterin veljenpojan Cristóbal Halffterin teokset *Planto por las víctimas de la violencia* (1971) ja *Requiem por la libertad imaginada* (1972) (ks. Gan Quesada 2014). Niiden rinnalla eli kuitenkin aina 1990-luvulle asti tonaalisuudesta ammentava perinne, jota edustivat muun muassa säveltäjät Federico Mompou (1893–1987) ja Joaquín Rodrigo (1901–1999).

## Lähteet

### Arkisto- ja käsikirjoituslähteet

Ann-Elise Hannikaisen arkisto [perikunnan hallussa]

Hannikainen, Ann-Elise [s.a]. Kirjekatkelma Marianne Hannikaiselle.

– 1972. Kirje Ernesto Halffterille 21.8.1972.

– 1976. Pianokonsertto. Orkesteripartituurin käsikirjoitus.

Hannikainen, Heikki 1973. Tuntemattomalle vastaanottajalle lähetetty kirje, joka on samalla lähetetty tiedoksi Seppo Nummelle 15.2.1973.

Hannikainen, Marianne 1974–1976. Päiväkirja. [Kopio tutkijan hallussa.]

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti

Radio- ja tv-arkisto (RTVA)

Klassinen ilta 9.6.2008. Vieraana säveltäjä Ann-Elise Hannikainen.

Lähiradio. [Kopio tutkijan hallussa.]

Yleisradio

Radioarkisto

Hannikainen, Ann-Elise. 1976. Konsertto pianolle ja orkesterille.

V-5562-01.

### Sanoma ja -aikakauslehdet ja radio-ohjelmat

Aaltoila, Heikki. 1970. Musiikin huomispäivää. *Uusi Suomi* 14.5.1970.

– 1976. Mikä vesitti viinin. *Uusi Suomi* 22.8.1976.

Anonyymi. 1976a. Musiikkia espanjaksi. *Uusi Suomi* 14.8.1976.

Anonyymi. 1976b. Spansk-finländsk kväll inleder festkonserterna. *Hufvudstadsbladet* 14.8.1976.

Anonyymi. 1976c. Kaunis säveltäjä. *Seura* nro 35.

Anonyymi. 1982. Nainen uskaltaa säveltää romanttista musiikkia. *Etelä-Suomen Sanomat* 13.6.1982.

E. L-CH. A. 1980. Ernesto Halffter y Ann-Elise Hannikainen, en la Orquesta Municipal. *Las Provincias* 26.1.1980.

Hebe, Violeta. 1974. Ann[-]Elise. *El Hilo Musical* 2.

Heikinheimo, Seppo. 1975. Musiikkikierrros. *Helsingin Sanomat* 6.9.1975.

– 1976a. Juhlaviikkojen espanjalainen alku. *Helsingin Sanomat* 14.8.1976.

– 1976b. Espanjalainen piinapenkki. *Helsingin Sanomat* 21.8.1976.

– 1976c. Juhlaviikoilla on uusia suunnitelmia. *Helsingin Sanomat* 5.9.1976.



- Helistö, Paavo. 1975a. UNM-75 festivaali Helsingissä. *Suomen Sosialidemokraatti* 1.3.1975.
- 1975b. Ketkä arvostelevat Suomessa I. *Rondo* 4.
  - 1976. Turun juhlien tyylikäs loppu, Helsingin ankea alku. *Suomen Sosialidemokraatti* 24.8.1976.
- Jokela, Eila. 1976. Meren helmi ja piinapenkki. *Kotiliesi* nro 17.
- Karhu, Tapani. 1979. Säveltäjä Ann-Elise Hannikainen ihmettelee: Miksei minua haluta kuunnella Suomessa? *Me Naiset* nro 22.
- Karlson, Anu 1976. Juhlaorkesterien juhlatiimit. *Rondo* nro 8.
- von Kreitor, Nikolaj-Klaus. 1978. Theodor Adornon musiikkisosiologiaa *Rondo* 8.
- Kurkela, Kari. 1976. Juhlaviikkojen konserttialoitus: Espanjalainen ilta. *Kansan Uutiset* 21.8.1976.
- Laine, Riitta-Eliisa. 1973. Ann-Elise Hannikaisen loistava debyytti. *Helsingin Sanomat* 17.11.1973.
- Maegaard, Jan. 1974. Schönberg ei koskaan voinut sietää Adornoa. *Rondo* nro 8.
- Mandelin-Dixon, Mary. 1976a. Ann-Elise Hannikainen: suomalainen mies väheksyy naista. *P.S.* nro 6.
- 1976b. Sin egen solist. *Astra* nro 10.
- Nordenstreng, Irmeli. 1973. Rakkaus ja tragedia ovat innoittajani. *Jaana* nro 18.
- 1975. On ihme että hän voi soittaa. *Jaana* nro 16.
- Nyström, Sirku. 1984. Ann-Elise Hannikainen. Säveltäminen on kuin laittaisi monimutkaista ruokaa. *Me Naiset* nro 32.
- Pankola, Rauno. 1974. Suru inspiroi Ann-Elise Hannikaista. Espanjalaiset ihastuivat suomalaissäveltäjään. *Uusi Maailma*.
- Rautonen, Markku. 1976. Ruusut ja risut. *Apu* nro 35.
- Ritolahti, Pentti. 1976. Juhlaviikot Helsingissä. Kuin satakieli ja rastas. *Etelä-Suomen Sanomat* 29.8.1976.
- Räsänen, Auli. 1976. Mitä tarkoittit, Seppo Heikinheimo? *Jaana* nro 36.
- Saaristo, Satu. 1976. Olen enemmän säveltäjä kuin pianisti. *Ilta-Sanomat* 16.8.1976.
- Santalahti, Leena. 1976a. Opettajan ja oppilaan ensivierailu. *Katso* 16.8.1976.
- 1976b. Ann-Elise Hannikaisen haastattelu. *Tänään iltapäivällä*. ARK-5138-3, DIG-665218-0. Yleisradio.
- Saunio, Ilpo. 1980. Edistyskellisyys ei ole samaa kuin intellektuaalinen eliitti. Lähtökohtia Adornon kieltämiselle. *Kulttuurivihkot* nro 5.
- Segui, S. 1980. Ernesto Halffter y Ann-Elise Hannikainen, en los conciertos de la Orquesta Municipal. *Levante* 27.1.1980.
- Sironen, Esa. 1980. Mitä on edistyskellisyys musiikissa. Theodor W. Adornon musiikkisosiologian tarkastelua. *Kulttuurivihkot* nro 5.
- Stenius, Caterina. 1976. Svag planering. *Hufvudstadsbladet* [s.a.].

Tawaststjerna, Erik. 1976. Tarja Penttisen voitokasta Lisztiä. *Helsingin Sanomat* 16.10.1976.

Vankula-Vauraste, Lea. 1973. Pianokonsertto syntymässä. *Suomen Kuvalehti* nro 49.

Viitala, Mauri. 1976. Vaihteeksi valoakin. *Uusi Suomi* 15.10.1976.

### *Tutkimuskirjallisuus*

Ahokanto, Salla. 2004. ”Seppo Heikinheimo ja musiikkiarvostelut Helsinki biennalissa 1981–1997”. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Adorno, Theodor W. 1973. *Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften* 14. Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp. 169–447.

Beltran, Adolf. 2009. ”La sociedad valenciana y los medios de comunicación”. *Zeitschrift für Katalanistik* 22: 315–328.

Burke, Peter. 2005. *History and Social Theory*. New York: Cornell University Press.

Carroll, Noël. 2000. ”Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research”. *Ethics* 110 (2): 350–387.

Clemente Estupiñan, Ignacio. 2018. *Rosa García Ascot y la Generación del 27*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Demers, Joanna. 2013. ”Discursive Accents in Some Recent Digital Media Works”. Teoksessa *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, toim. Carol Vernallis, Amy Herzog ja John Richardson, 140–153. Oxford: Oxford University Press.

Elomaa, Hanna. 2001. ”Mikrohistoria johtolankojen jäljillä”. Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki, 59–74. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Eskola, Kare. 1998. ”Seppo Heikinheimo: rakentaja, hajottaja vai ammattilainen?”. *Musiikin suunta* 20(3): 27–32.

Gan-Quesada, Gérman. 2014. ”To win freedom... Musical composition and Political Commitment in Spain during the last years of Francoism (1969–1975)”. Teoksessa *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, toim. Massimiliano Sala, 317–329. Turnhout: Brepols.

Ginzburg, Carlo. 1993. ”Microhistory: Two or Three Things That I Know About It”. *Critical Inquiry* 20 (1): 10–35.

Gylfi Magnússon, Sigurdur ja István M. Szijártó. 2013. *What Is Microhistory? : Theory and Practice*. Lontoo: Routledge.

Hall, Alexander. 2016. *Noise, Sound and Objecthood: The Politics of Representation in the Musical Avant-Garde*. Columbia University.

Halme, Anna. 1999. ”Adornon musiikkisosiologian taustaa”. *Musiikki* 29 (1): 3–20.

Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- 1988. ”Lastenkararikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa”. *Musiikki* 18 (1–2): 3–139.
- 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkaisuuskuvassa 1975–1985*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 773. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hentschel, Frank. 2010. ”Neue musik in soziologischer perspektive: Fragen, Methoden, Probleme”. *Neue Zeitschrift für Musik* 171 (5): 38–42.
- Huttunen, Matti. 1995. ”Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Reseptiohistorian perusteista”. *Musiikki* 25 (3): 197–217.
- Jauss, Hans Robert. 1970 [1982]. *Toward an Aesthetic of Reception*. Theory and History of Literature, Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Johnson, Julian 2005. ”The Elliptical Geometry of Utopia: New Music Since Adorno”. Teoksessa *Essays on Adorno and Twentieth-Century Music*, toim. Berthold Hoeckner, 69–84. London: Routledge.
- Jurkovskis Plocher, Joshua. 2012. *Presenting the New: Battles around New Music in New York in the Seventies*. A Dissertation. University of Minnesota.
- Kramer, Jonathan D. 1996. ”Postmodern Concepts of Musical Time”. *Indiana Theory Review* 17 (2): 21–62.
- 2002. ”The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. Teoksessa *Postmodern Music / Postmodern Thought*, toim. Judy Lochhead ja Joseph Auner, 13–26. New York: Routledge.
- 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Toim. Robert Carl. New York: Bloomsbury.
- Lindstedt, Iwona. 2018. ”The Polish School of Composition in 20th-Century Music – A Recapitulation”. *Musicology Today* 15 (1): 33–40.
- Länsiö, Jaani. 2014. ”’Valtakunnan hapannaama’: kriitikko Seppo Heikinheimon lehtikirjoitukset Helsingin kaupunginorkesterista vuosina 1987–1997’. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Maasalo, Kai. 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Helsinki: Yleisradio.
- Mantere, Markus. 2020. ”Kenelle Tampereella soitettiin sata vuotta sitten? Tamperelaisen musiikkikulttuurin tarkastelua sanomalehtiaineiston valossa 1920-luvulla”. Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*, toim. Sajjaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen, 259–283. Acta Musicologica Militantia III. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry ja Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Marvia, Einari ja Matti Vainio. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1881–1982*. Helsinki: WSOY.
- Minkkinen, Merja. 1999. ”Sankaripianistin paluu. Onko julma kriitikko aina taiteilijan pahin vihollinen?” *Media & Viestintä* 22(1): 115–123.
- Palacios, Maria. 2006. ”Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de Sinfonietta”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2: 123–140.

- Pasler, Jann. 2001. "Postmodernism". Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, toim. Stanley Sadie, 213–216. London: Macmillan Publishers Limited.
- Peltonen, Matti. 1996. "Carlo Ginzburg ja mikrohistorian ajatus". Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*, Carlo Ginzburg, 7–34. Helsinki: Gaudeamus.
- 2002. "Clues, Margins and Monads: The Micro-Macro Link in Historical Research". *History and Theory* 40 (3): 347–359.
- Piquer Sanclemente, Ruth. 2006. "Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2: 51–82.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. "Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria". *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Ruoho, Iris ja Saarenmaa, Laura. 2011. *Edunvalvonnasta elämänpolitiikkaan. Naistenlehdet journalismina ja julkisuutena*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rychter, Marcin. 2019. "Postmodern Music and its Future". *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture* 9 (3): 43–56.
- Saarilampi, Marja-Liisa. 2007. *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Väitöskirja. *Studia Musica* 31. Sibelius-Akatemia.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Vuosisatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*. Väitöskirja. *Acta Musicologica Fennica* 35. Helsinki: The Finnish Musicological Society.
- Torvinen, Juha. 2016. "Nyky musiikki ja yhteiskunta. Tutkimus suomalaisten säveltäjien ajattelusta 2000-luvun alussa". *Musiikki* 46 (2–3): 3–36.
- Virtanen, Markus 2021: "Hannikainen, Ann-Elise". *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:skb-010156> (viitattu 13.9.2021)
- Välämäki, Susanna ja Nuppu Koivisto. 2019. "A series of articles celebrates historical Finnish woman who wrote music". *Finnish Music Quartely*. Tark 9.3.2021. <https://fmg.fi/articles/a-celebration-of-women-who-wrote-music>

### Tiedoksiannot

Björklund, Staffan. 2020. Sähköpostiviesti Markus Virtaselle 26.5.2020. Viesti vastaanottajan hallussa.