

Esa Ylönen & Juha Ojala



Uuno Klamin sävellystyyl pianokamarimusiikkiteoksissa 1917–1920: pianistinen näkökulma

ARTIKKELI

MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: Esa Ylönen 0000-0001-6462-796X

ORCID: Juha Ojala 0000-0003-1232-1218

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179040

Esa Ylönen on pianisti ja kanttoriurkuri, joka työskentelee säestäjänä Kotkan seudun musiikkiopistossa ja väitöstutkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on pianistina Alba Recordsin julkaisemissa Uuno Klamin pienten kokoonpanojen sävellysten ensilevytyksissä ja toimittajana Fennica Gehrmanin julkaisemissa Klamin pianosävellysten ja kamarimusiikin kokoelmissa.

esa.ylonen@uniarts.fi

Juha Ojala on musiikin esittämisen tutkimuksen professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

juha.ojala@uniarts.fi

Uuno Klami's Compositional Style in Piano Chamber Music Works 1917–1920. A Pianist's Perspective

ABSTRAKTI

Uuno Klami (1900–1961) is known for his large-scale orchestral works, such as the Kalevala Suite (1930–1943) and Sea Pictures (Merikuvia 1930–1932). However, Klami composed also for small ensembles throughout his compositional activities. Recent releases of recordings and sheet music editions of the early works for small ensembles have made them better known than before. What kind of pieces were those “smaller works” from which Klami later wished to separate himself in an interview?

This article discusses the compositional style of Uuno Klami in three early (1917–1920) piano chamber works: Piano Trio in F-sharp Minor, fragment of a work for two violins, two cellos and piano, and Sonata in C Minor for Violin and Piano. The point of view is the performer's: the analysis deals with the notation serving as the composer's instructions to the performer, the interpretation of notation, and the effect of these on the interpretation carried out by the performer.

Klami's 1917–1920 style in piano chamber music can be described as marked by mutable eclecticism. The notation of the works displays ambiguity – intentional or not – fragmentation and incompleteness, perhaps even experimentality. It evokes the idea of expressive exploration, and readiness to adopt influences. The works indicate a phase of change, which is subsequently supported by studying both in Erkki Melartin's composition class and abroad. The article also highlights the similarities between Klami's Violin Sonata (1920) and Helvi Leiviskä's Piano Sonatina (1920).

Uuno Klami (1900–1961) tunnetaan suurista orkesteriteoksistaan, kuten *Kalevala-sarja* (1930–1943) ja *Merikuvia* (1930–1932). *Karjala*-lehden haastattelussa (18.5.1931) hän ilmoitti erikoistuvansa orkesterisäveltäjäksi eikä halunnut haastattelija Iisun (Sulho Ranta) kysyttyä ”pienemmistä teoksista” puhua niistä mitään. Hän kuitenkin sävelsi pienille kokoonpanoille koko säveltäjauransa ajan. Ensimmäinen säilynyt, viululle sävelletty teos on tehty 14–15-vuotiaana (Aho ja Valkonen 2000, 37). Viimeisen pienen kokoonpanon teoksensa Klami sävelsi pianolle 56-vuotiaana (Klami 2017 [1957]). Näiden väliin ajoittuu muun muassa lähes 20 pianosävellystä, viulu- ja alttoviulusonaatit, pianokvartetto, pianokvintetto, miniatyyreja viululle ja pianolle sekä näyttämö- ja elokuvamusiikkia. Pienten kokoonpanojen varhaistuotannosta viime vuosina julkaistut levytykset (Klami 2013 [1920] ja 2020 [1920]) sekä nuottieditiot (Klami 2019 [1920] ja 2021 [1920]) ovat tehneet niitä aiempaa tunnetummiksi.

Mitä ja millaisia olivat nuo ”pienemmät teokset”, joista hän tuossa haastattelussa halusi vaieta? Mitä niistä tiedetään? Klamin sävellystyylin kehittymisestä on jo runsaasti tietoa aiemman tutkimuksen ansiosta. Siinä on kuitenkin keskitytty Klamiin orkesterisäveltäjänä, eikä varsinaisesti paneuduttu tässä artikkelissa tutkimuskohteena oleviin varhaisteoksiin. Aiemmassa tutkimuksessa ei myöskään ole näkökulmana ollut esittäjän tieto.

Tämä tutkimus käsittelee Uuno Klamin sävellystyyliliä vuosien 1917 ja 1920 välillä syntyneissä kolmessa varhaisessa pianokamarimusiikkiteoksessa: pianotrio fis-molli, fragmentti teoksesta kahdelle viululle, kahdelle sellolle ja pianolle sekä sonaatti c-molli viululle ja pianolle. Näkökulma on teosten esittäjän: analyysi käsittelee esittäjälle ohjeistuksena toimivaa notaatiota, notaation tulkitsemista sekä näiden vaikutusta esittäjän toteuttamaan tulkintaan.

Klamin kokonaistuotannon hahmottamisen kannalta Tiina-Maija Lehtosen (1986) ja Kalevi Ahon (Aho ja Valkonen 2000, 309–325) kokoamat teosluettelot ovat merkittäviä. Erkki Sal-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

menhaaran laaja artikkeli (1996, 309–341) sivuaa myös Klamin varhaistuotantoa. Salmenhaara toimitti lisäksi kaksi kokoelmaa Klamin omia ja häntä koskevia kirjoituksia (1990; 1993), joissa on mukana muun muassa varhaisten teoksien arvosteluja sekä niihin viittaavia haastatteluja. Helena Tyrväisen (2003) toimitama Klamin sävellyksiin ja elämänvaiheisiin painottunut kansainvälinen artikkelikokoelma puolestaan laventaa kuvaa säveltäjästä muun muassa huumorin piirteen osalta. Tiina-Maija Lehtosen pro gradu -tutkielma (2004) tuo esiin, miten Klami ihaili Debussyn ja Ravelin impressionismia ja suhtautui myönteisesti uusklassismiin, mutta tunsikin antipatiaa myöhäisromantiikkaa kohtaan. Lisäksi Klamin lauluteoksiin hahmoteorian kannalta on paneutunut Jaana Utriainen (2006).

Kalevi Ahon lyhyet mutta valaisevat teoskuvaukset (Aho ja Valkonen 2000, 42, 56–59) tässä artikkelissa tutkituista sävellyksistä välittävät kuvan Klamin pyrkimyksistä laajamuo- toisempaan ilmaisuun siitä huolimatta, että lopputulos jäi vielä koulumaiseksi ja rapsodiseksi. Tämän tutkimuksen kannalta hyödyllisiä ovat olleet myös Ahon ja Marjo Valkosen (2000, 56–57) Klamin käsialaan perustuva arvio edellä mainitun kvintet- tofragmentin sävellysajankohdaksi, elämänkerralliset tiedot, kuvaukset niistä pyrkimyksistä, joihin säveltäjä tähtäsi sekä viul- lusaatin osalta sen toisaalta uusien tyylikeinojen havaitsemi- nen ja toisaalta romanttisen perustan toteaminen.

Helena Tyrväisen suurteos (2013) kuvaa hyvin perusteellisesti Klamin sävellystyylin kehitystä musiikin luonteenomaisten tois- tuvien piirteiden, jatkuvuuksien ja yksilöllisyyden kautta. Siinä ei kuitenkaan juuri käsitellä Klamin varhaistuotantoa lukuun ot- tamatta viulusaattia, jonka yhteydessä Tyrväinen (2013, 307) toteaa arkaaisen modaalisuuden ilmentyneen Klamin musiik- kiin ilmeisesti vasta musiikkiopistoaikojen jälkeen. Hän kuvaa Pariisin-aikaa (vuosia 1924–1925) Klamin elämän taitekohdak- si, mutta toteaa myös mielenkiintoisesti Pariisin ja kotimaisten opintojen aikaisella tuotannolla olevan keskinäisiä kosketus- kohtia (2013, 24). Tyrväisen tuore artikkeli (2024) kuvaa Klamia Pariisin monien ärsykkeiden vaikutuspiirissä ja sitä, kuinka hän muuttui siellä romanttista maailmankuvaa mukailevasta muu- sikosta antiporvarillisuuden kautta kohti antiromanttisuutta ja provosoivuutta. Artikkelissa Tyrväinen tuo myös esiin Klamin jo musiikkiopistoaikaisen kiinnostuksen ranskalaisia ja venäläisiä säveltäjiä kohtaan.

Klamin lapsuuden ja nuoruuden ympäristössä yhdistyivät se- kä kansallinen kulttuuri että siitä irtautumisen kosmopoliitti-

nen mahdollisuus. Kasvuympäristön aktiivisuus, edistyksellisyys ja poikkeuksellisuus Pietarin läheisyydessä mahdollistivat asenteen niin monien vaikutteiden omaksumiselle (Aho ja Valkonen 2000, 16; Favorin 1992, 271, 247; Tyrväinen 2013, 72–73) kuin erilaisten perinteiden mutta myös uudistavan, kriittisen asenteen oppimiselle. Syksyllä 1917 Klamin opinnot Helsingin Musiikkiopistossa olivat tauolla. Osallistuttuaan vuoden 1918 sisällissotaan, Viron vapaussotaan ja Pohjan Poikain Aunuksen sotaretkeen Klami palasi kotiseudulleen Klamilaan kesällä 1919 (Kontula 1968, 134). Klami aikuistui sotakokemuksiensa myötä (Leiviskä 1990 [1980], 191); säveltäjänä hän oli kuitenkin nuori ja vasta aloittamassa säveltäjän ammattiopinnot. Syyskaudelta 1919 ja kevätkaudelta 1920 häneltä on säilynyt varmuudella vain kaksi pianominiatyryä. Tammikuussa 1920 hän palasi Helsinkiin, mutta vieraili vuoden alkukuukausina myös usein kotiseudullaan Virolahdella (Aho ja Valkonen 2000, 50).

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma



Kuva 1. Uuno Klami vuonna 1919.
Kuva: Klamin suvun arkistot.

Syksyllä 1920 opinnoissa tapahtui merkittävä käänne: hän aloitti vuoden 1924 kevätlukukauden loppuun kestäneen päätoimisen sävellyksenopiskelun Erkki Melartinin johdolla. Melartin ja hänen silloinen sävellysluokkansa muodostivat Klamille tärkeän, luovaa työtä tukevan yhteisön, jossa opettajan ja oppilaan ero lä-

hes unohtui. Melartin suhtautui oppilaisiinsa ystävinä ja korosti heidän yksilöllisyytensä merkitystä. (Ranta-Meyer 2025, 531, 719.) Aiemmin, vuosina 1916–1917 Melartin oli opettanut Klamille yleistä musiikkioppia ja analyysia sekä syyslukukaudella 1917 soinnutusta (Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli). Melartin itse oli hyvin kansainvälinen (Ranta-Meyer 2008, 56–57), seurasi aikansa taidevirtauksia ja yhdisti omissa sävellyksissään niin keskieuropalaisia ja venäläisiä vaikutteita kuin suomalaisuudesta ammentavia sävyjä (Ranta 1933, 274; Tyrväinen 2013, 160). Hän hankki kotikirjastoonsa monia aikansa säveltäjien teosten pienoispertituureja (Ranta-Meyer 2025, 536). Melartinin Keski-Euroopan konservatoriovierailujen ja matkoillaan kotikirjastoonsa hankkimien aikansa säveltäjien teosten pienoispertituurien myötä myös uusi ranskalainen kamarimusiikki saattoi löytää tiensä Helsingin Musiikkiopiston oppilaiden ohjelmistoihin (Ranta-Meyer 2008, 56–57).

Modernismi, uusklassismi, sävellystyyl ja artikkelin tutkimuskysymykset

Vaikutteiden osoittaminen säveltäjän tuotannosta ei ole suoraviivaista. Leonard B. Meyerin (1989, 142–143) mukaan vaikutte on ”mikä tahansa, joka vaikuttaa taiteilijan tekemiin valintoihin”, ja niinpä vaikutteiden ”mahdollisia lähteitä on runsaasti”. Olakseen potentiaalisen vaikutteen sijaan varsinainen vaikutte sen todellakin tulee myötävaikuttaa säveltäjän valintaprosessiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita suoraa syy-seuraus-yhteyttä eikä sitä, että vaikutteen antaja olisi aktiivinen ja vastaanottaja passiivinen. Vastaanottaja – tässä säveltäjä – tulkitsee vaikutteita tarjoavia lähteitä ja tekee tulkintansa perusteella omat (tietoiset tai ei-tietoiset) päätöksensä (Meyer 1989, 144). Kuten Andrea Schiavio ym. (2022, 308) toteavat, ”säveltäjät eivät toimi tyhjiössä; heidän musiikilliset ideansa ja valintansa ilmaantuvat jatkuvasta dialogista kulttuurisen ja sosiaalisen ympäristön kanssa”, ja osa on tietoisia saamistaan vaikutteista ja inspiraatioista, toiset vähemmän alttiita tunnistamaan tai artikuloimaan kokemustaan.

Sävellystyyl on seurausta säveltäjän valinnoista ja päätöksistä. Tyyli on ”ihmisen käyttäytymisessä tai ihmisen käyttäytymisen tuottamissa artefakteissa esiintyvän mallin toistoa”. (Meyer 1989, 3; LaRue 1970, ix.) Sen sijaan teosten ja teosryhmien luokittelua tyylikausikategorioihin (esimerkiksi impressionismi tai uusklassismi) on kuitenkin myös kyseenalaistettu

varsinkin essentialismi-ongelman vuoksi: mitä kyseiseen tyyli-kauteen sisältyy ja mitä ei; kuinka toisiaan poissulkevia kriteerit ovat (ks. esim. Taruskin 2010). Esimerkiksi Roger Sessions esitti jo vuonna 1933: "[H]ylätkäämme siis termi 'uusklassismi' ja pohtikaamme mieluummin tiettyjä piirteitä, joita tämän termin yleisesti ajatellaan edustavan" (Sessions 1984 [1933], 454).

Tämän artikkelin kohdalla modernismin käsite on edellä mainituista syistä erityisen haasteellinen, eikä sitä artikkelin rajauksen takia käsitellä kaikenkattavasti. On kuitenkin todettava, että musiikillisen modernismin käsittäminen vain erontekona aiemman ja (romantiikan) perinteen kieltämisenä ei tee sille täyttä oikeutta. Kuten Leon Botstein (2023) toteaa, 1890-luvun ja niin sanotun kylmän sodan väliselle musiikin modernismille oli ominaista selvä reaktio vakiintuneisiin perinteisiin. Sen motiivina on ollut vakaumus historiallisesta hetkestä kertakaikkisena repeämänä suhteessa menneisyyteen ja 1700–1800-lukujen esteettiseen perintöön. Radikaalin modernismin rinnalla on kuitenkin sävellystuotantojen juonteita, jotka ilmenevät pikemminkin jatkumoina aiemmasta perinteestä – siihen kuitenkin kriittisesti suhtautuen ja sen käytäntöjä uudelleen muotoillen.¹ Tästä näkökulmasta modernismia voidaan pitää ennen kaikkea 1800-luvun lopulta alkaneena ja pitkälle 1900-luvun puolelle jatkuneena kriittisenä asenteena perinteeseen, oli kyse vaikkapa romantiikan esteettisestä tai tonaalisuuden teknisemmästä traditiosta. Jann Paslerin (1993, 6) sanoin "yksi modernismin ironisista piirteistä on, että tämä estetiikka voi omaksua katoavan, ohimenevän ja alati uuden, mutta samalla se voi olla sinnikkäästi kiinnostunut perinteestä ja menneisyydestä".²

Samankaltainen haaste on ollut muidenkin tyylikausiin viit- taavien termien – kuten uusklassismin käsitteen kanssa. Scott Messing (1988) on avannut kattavasti uusklassismi-termin ja -käsitteen muotoutumista erityisesti Stravinski–Schönberg-asetelman ja ranskan- ja saksankielisten kontekstien kautta. Messingin (1988, 82) mukaan ranskan termillä *néoclassicisme* oli vie-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

- 1 Juonteista – tai haaroittumisesta – esimerkiksi Jean Sibeliuksen sävellystyylin muutosten osalta 1920-luvulla ks. Virtanen (2015).
- 2 Matti Huttunen (2015) on luonut ansiokkaan katsauksen modernismin käsitteen ilmentymiseen ja käyttöön suomalaisissa musiikkikirjoittelussa ja tuo esille myös aiempaa kotimaista tutkimusta, muiden muassa Timo Teerisuon ja Matti Vainion väitöskirjat (edellinen Aarre Merikannon *Juhasta 1970* ja jälkimmäinen Elmer Diktoniuksesta modernistina 1976). Huttusen ja Annikka Konttori–Gustafssonin 2015 toimittama artikkelikokoelma *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista* käsittelee Suomen itsenäisyyden alkuvaiheen säveltäjiä, musiikkielämää ja musiikkikäsityksiä modernismin viitekehyksessä.

lä 1920-luvun alkupuolella ainakin osin negatiivisia merkityksiä, mutta vastaavasti *nouveau classicisme* -termin merkitykset olivat jo positiivisia. Kummankin määrittelyissä yhteisiä piirteitä olivat abstraktius, absoluuttisuus, arkkitehtonisuus, puhtaus, ytimekkyys, suoruus ja objektiivisuus (ibid., 88). Näille ilmeisen ”terveellisinä” pidetyille aspekteille vastakkaisia olivat maailmansotaa edeltäneelle ajalle tyypillisemmät kuvainnollisuus, metafyysisyys, sentimentaalisuus, symbolisuus, monisanaisuus, epämääräisyys ja subjektiivisuus.

Eteenpäin suuntautuneisuudessaan 1800-luvun romantiikasta nousseen modernismin edistyksellisen asenteen on ajateltu jättäneen historian taakseen. Tälle vastakkaisesti uusklassismi oli Messingin (1988, 154) mukaan ”merkki, joka mukautti sekä innovaation että tradition 1920-luvun sävellyksissä”. Yleisesti ottaen klassismien (sekä klassismin että uusklassismin) olemukseen kuuluu historiatietoisuus ja ”retrospektiivinen suhde aiemman taiteeseen” (Danuser 2014, 260). 1920-luvulla uusklassismiksi muotoutuneen musiikin mahdollisti Hermann Danuserin (ibid., 264) mukaan se, että ensimmäisen maailmansodan katastrofin myötä ekspressionistinen modernismi oli tullut tiensä päähän, avantgardistinen kokeellisuus oli menettänyt sekä taiteellista kiinnostavuuttaan että sosiaalista hyväksyntäänsä ja ajan musiikkiin ilmaantui piirteitä, jotka tarjoutuivat laajemmille yleisöryhmille kiitos tutumpien tyylikeinojen ja muotojen. Stravinskin ja Schönbergin tyyllilliset muutosjuonteet olivat tärkeitä: vaikka lähtökohdat olivat varsin vastakkaiset, 1920-luvulla kumpikin kääntyi modernismissaan osaltaan kohti menneisyyttä (ibid.) – oli kyse sitten uudesta suhteesta tonaalisuuteen tai perinteisten muotorakenteiden hyödyntämisestä – ja loivat siten perustaa sille, mikä on sittemmin muiden muassa muusikoiden arkipäivässä tullut tunnetuksi uusklassismina. Niinpä uusklassismia tulisi Danuserin (ibid., 282) mukaan pitää pikemmin osana kattavasti ja riittävästi ymmärrettyä modernismia kuin sille ja sen edistyksellisyydelle vastakkaisena.³

Mikko Heiniö käsitteli jo vuonna 1985 laajasti uusklassismin reseptiota Suomessa 1930–1950-luvuilla. Viime aikoina esi-

3 Pohtiessaan niitä piirteitä, joita uusklassismi-termin yleisesti ajatellaan edustavan, Sessions (1984 [1933], 454–455) nostaa esiin mm. seuraavaa: ”Uusi perinteisyys ei ole paluuta menneeseen, vaan lähtökohta ’vaistomaiselle pyrkimykselle löytää joitain vanhemman musiikin olennaisia piirteitä tarkoitukseen soveltaa niitä uuteen, kokea uudella tavalla tiettyjä musiikille ominaisia lainalaisuuksia, jotka olivat päässeet karkaamaan näköpiiristä johtuen kasva-neesta subjektivismista ja suuntauksesta, jossa ’puhdaskin’ musiikki nojaa yhä enemmän assosiaatioihin, aistimuksiin ja tunnelmiin’.”

merkiksi Eveliina Sumelius-Lindblom on ansiokkaasti käsitellyt neoklassismia juuri pianistin näkökulmasta osana 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriaa (2016), ranskalaisen neoklassismin mukaan lukien Stravinskin hybridi-intertekstuaalisuutta (2020) sekä Stravinskin neoklassismia suhteessa Adnoon (2022). Matti Huttusen ja Annikka Konttori-Gustafssonin (2015) toimittamassa antologiassa uusklassismi nousee toistuvasti esiin osana 1920-luvun modernismia. Retrospektiivisessä kokoomateoksessaan Matti Huttunen (2023, 195) mm. toteaa uusklassismin olevan paitsi ”kieltämättä epämääräinen käsite” myös, että sen ”piirteitä löytyy suomalaisesta musiikista jo 1920-luvulta Klammin ja Sulho Rannan teoksista”. Huttunen (ibid., 172) toteaa toisaalta kysymyksen kosketuskohdista uusklassismiin olevan Klammin kohdalla monimutkainen Klammin monien vaikutteiden vuoksi.

Tässä artikkelissa tavoitteenamme on tutkia, millainen Klammin kolmen varhaisen pianokamarimusiikkiteoksen sävellystyyli on. Käsittelemme sävellystyyliä Meyerin ja LaRuen rakentamassa viitekehityksessä eli säveltäjän päätöksinä, jotka ilmenevät esittäjälle ensisijaisesti notaation ja sen tulkinnan kautta, sillä esittäjän on ymmärrettävä, mihin säveltäjä pyrkii (vrt. Tyrväinen 2013, 17). Sävellystyyliä koskevat havainnot ovat siten toisaalta suhteessa esittäjän teoksen soivaan toteuttamiseen liittyvään, osin hiljaiseenkin tietoon, toisaalta teos- ja tyylialalyttiseen käsitteistöön. Käytämme tyylialalyttistä käsitteistöä käytännönläheisesti – esimerkiksi hyödyntäen termiä uusklassismi – vaikka tunnistammekin tällaiseen ”kyltitykseen” sisältyvän analyttisen ja anakronistisen problematiikan. Esimerkiksi Tyrväinen (2009, 68) on todennut, ettei uusklassismi-termin käyttö Suomen kontekstissa ole perusteltua ennen 1920-luvun loppua, jolloin käsite vasta vakiintui nykymerkitykseensä, ja toisaalta Erik Tawaststjerna (1959) totesi Klammin suuntautuvan ”klassillisuuteen” jo ensimmäisessä pianokonsertossaan (1925). Haluamme tässä tutkimuksessa selvittää, kuinka pitkälle sama suuntautuminen ”klassillisuuteen” pätee Klammin aiempaan tuotantoon tai onko havaittavissa jokin muu ohjaava periaate.

Vaikka Klami ei varhaistuotantaan vaikuta arvostaneen (ks. Humina 1943, 1407), uran alkuun sijoittuneiden pianokamarimusiikkiteosten sävellystyylin tutkimus tuottaa uutta tietoa yhdestä Suomen merkittävimmistä säveltäjistä ennen hänen profiloitumistaan orkesterisäveltäjänä ja nousuaan julkisuuteen. Tämä tutkimus täydentää Klammin säveltäjäkuvaan pienten koonpanojen tuotannon osalta ja jäsentää hänen sävellystyylin-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klammin
sävellystyyli
pianokamarimusiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

sä muuttumista erityisesti esittävän muusikon – tässä pianistin – näkökulmasta. Artikkelimme voi parhaimmillaan antaa Klammin varhaisten kamarimusiikkiteosten soittajille uusia oivalluksia ja näkökulmia teosten parissa työskentelyyn.

Menetelmät ja materiaalit

Tutkimuksessa käytämme analyysitapaa, jota voidaan kutsua esittäjän analyysiksi – tai tässä tarkemmin pianistiseksi analyysiksi. Esittäjän tiedosta sekä esittäjän ja analyysin tekijän suhteesta on käyty keskustelua. Muun muassa Mine Doğantan–Dack (2015) on korostanut esittäjän sisäisen tai ”sisäpuolisen” näkökulman arvoa: ilman sitä esittämisen taiteelliset kysymykset jäisivät vastaamatta. Myös Margit Rahkonen (2016, 11–14) on pitänyt tärkeänä esittäjän omaa kokemusta ja siihen liittyvää tietoa. Näihin kuuluvat tutustuminen perinpohjaisesti teoksiin, niiden opettelu, esittäminen ja sitä kautta kyky arvioida teosten esitettävyyttä sekä mahdollinen levyttäminen. Jonathan Dunsbyn (2002, 232) mukaan analyysin yksinkertaisesti täytyy jollain tapaa olla osa esittäjän työtä. John Rink (2002) on puolestaan tuonut esiin teoksen analyyttisen käsittelyn mahdollistamia monia esitystapoja ja korostanut analyysin merkitystä teknisten ongelmien ratkaisussa: musiikki ei rajoitu pelkästään partituuriin, vaan on huomioitava myös tyylinäkökohdat, tekniset aspektit, esiintyjän oikeus taiteellisiin vapauksiin sekä tietoisien intuition⁴ vaikutus analyysiin. Rink (2002) on ehdottanut analyysin välineiksi tai ”työkaluiksi” muun muassa teoksen muodon ja perussävyjen tunnistamista, dynamiikkaa kuvaavaa piirrosta, melodisen muodon ja melodisten parametrien tarkastelua, rytmiikan pelkistystä ja musiikin uudelleenuotintamista.

Käytännössä esittäjän näkökulmaan painottuvissa tutkimuksissa on kuvattu kohteena olevan sävellyksen tyyliin vaikuttaneita tekijöitä, lähestytty teoksia perinteisellä musiikkianalyysillä, selvitetty säveltäjän notaation merkitystä esittäjän kannalta, vertailtu säveltäjän eri sävellystyylejä, esitetty harjoitteluehdoituksia ja tuotu esiin esittäjän näkökulmaa (ks. esim. Henckel 2016). Edelleen tutkimuksissa on käsitelty kohteena oleviin sävellyksiin liittyvää kirjallisuutta, teosten vastaanottoa ja asemaa

ARTIKKELIT
4 | 2025

4 Rink (2002, 36) ehdotti termiä ‘informed intuition’, joka tunnistaa intuition tärkeyden tulkinnan prosessissa mutta myös siihen liittyvän huomattavan tiedon ja kokemuksen merkityksen, ts. sen, että intuitio ei ilmesty tyhjästä (”come out of the blue”).

säveltäjän tuotannossa, pianistin omaa työskentelyä teosten parissa sekä musiikillisia ja esitykseen liittyviä parametreja, kuten dynamiikkaa, kosketusta, sointia, agogiikkaa, pedaalinkäyttöä ja sormituksia (Rahkonen 2016). On myös pohdittu muiden muassa musiikin kehollisuutta, transsendenttisuuden merkitystä muusikon pontimena, muusikon liikkeiden tai kuulijan näköhavainnon vaikutusta kuulijaan, soittajan ja instrumentin suhdetta, tietoa tulkinnan osana, dominoivan analyysin vaaroja ja siirtymien merkitystä esiintyjän välintulon mahdollistajina. Tarkastelun aiheita ovat myös olleet identiteetin välittyminen sävellyksen kautta, säveltäjän vaatimukset soittajan ja partituurin välisestä suhteesta sekä esittäjän rooli musiikkiteoksen luomisessa (Cook 2013 ja 2014). Esimerkiksi Maija Parko (2016, 41) on tuonut esiin säveltäjän tekemien merkintöjen moniselitteisyyttä ja sitä, miten musiikilliset tapahtumat merkintöjen ympärillä osaltaan määrittelevät niiden tarkkaa toteutusta (ks. myös Lettberg 2008; Korhonen-Björkman 2012, 27).

Analyysissä olemme hyödyntäneet ensimmäisen kirjoittajan pitkäaikaista kokemusta Uuno Klamin musiikin esittäjänä ja tutkijana, ottaneet lähtökohdaksi notaation ja sen tulkinnan sekä pitäneet silmällä juuri esittäjälle tärkeitä näkökohtia: teosten harmoniaa, muotoa, dynamiikkaa, agogisia merkintöjä, pedaalimerkintöjä, kosketuksellisia asioita ja sormituksia. Osana notaatiota tarkastelemme myös liittyviä kielellisiä ratkaisuja (kotimainen, vieraskielinen) sävellysten nimissä sekä agogisissa merkinnöissä. Muusikon kokemus ja tietoinen intuitio (Rink 2002, 41) tutkittavista teoksista ei voi olla vaikuttamatta niiden kuvauksiin, mutta itse esitystä emme tässä analysoi. Sen sijaan tunnustamme Rinkin lailla analyysin merkityksen käsitteellisten ja teknisten ongelmien ratkaisussa. Tuo analyysi ei rajoitu pelkästään partituuriin, vaan sijoitamme analyttiset elementit laajempaan synteisiin, jossa huomioimme muiden muassa tyylinäkökohdat, tekniikan ja esittäjän yksilölliset valinnat. Analyysiprosessi muistuttaa laadullisen ja temaattisen sisällönanalyysin syklisiä prosesseja: esittämisen käytäntöä (esittämistä ja varsinkin siihen valmistautumista) reflektoiden olemme rekursiivisesti tarkastelleet aineistosta merkityksellisiksi esiin nousseita teemoja tai tekijöitä tavoitteena luoda sanallinen ja selkeä kuvaus tutkittavasta ilmiöstä aineiston ja tutkija-esittäjän *tulkinnan* perusteella.

Artikkelin edellisessä luvussa esittämiimme tutkimuskysymyksiin vastaamiseksi käytämme yllä esiteltyjä menetelmiä. Aineistona ovat Uuno Klamin sävellyskäsikirjoitukset, hänen

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

pianotriostaan, viulusonaatistaan ja alttoviulusonaatistaan tehdyt editiot, Klamin viulusonaatista tehdyt levytykset, Klamin kirjoitukset ja haastattelut, Klamia koskevat aikalaiskirjoitukset ja hänen elämänsä liittyneet käytettävissä olevat relevantit dokumentit kuten oppilasmatrikkelit. Näiden ohella aineistoon on otettu mukaan Helvi Leiviskän ja Onni Lampénin sävellyskäsikirjoituksia, koska suhteuttaminen vertaisiin kanssaopiskelijoihin ja kollegoihin tukee Klamin sävellystyylin hahmottamista. Lisäksi tutkimuksessa on hyödynnetty sekä Erkki Melartinia että Helvi Leiviskää koskevaa tutkimuskirjallisuutta. Tärkeän aineistokokonaisuuden muodostaa myös artikkelin ensimmäisen kirjoittajan pitämä, fragmenttia koskeva harjoittelupäiväkirja.

Tutkimusartikkelissa avaamme pianistisen analyysin huomioita teosten kronologisessa järjestyksessä. Lähdemme liikkeelle pianotriosta, vertaamme fragmenttia siihen sekä edelleen viulusonaattia kahteen edelliseen.

”Piano-Trio fiss-moll”

Pianotrio fis-molli on Klamin (1917a) kolmas kamarimusiikkiteos ja ensimmäinen tai toinen pianokamarimusiikkiteos. Sitä edelsivät vuoden 1916 jousikvartetto Es-duuri op. 5/2 ja trio e-molli, jonka kokoonpanoa ei tiedetä ja josta on säilynyt vain pianolle sovitettu toinen osa *Trauermarsch* (Klami 1916a). Käsikirjoituksen mukaan pianotrio on sävelletty Klamilassa joulukuussa 1917. Sävellajin Klami ilmaisi ruotsiksi. Hän oli aikaisemmissa teostensa nimissä käyttänyt suomen lisäksi jo ranskaa, saksaa ja ruotsia. Erikielisiin nuottivihkoihin Klami sai kosketuksen Harjun maatalousoppilaitoksessa, jonka tiloissa hän harjoitteli pianonsoittoa ja jonka johtaja Huugo Niinivaaran kotiorkesterin musisointiin hän osallistui. Yhtyeen ohjelmistossa oli ainakin suomalaisia, saksalaisia ja ranskalaisia sävellyksiä. Harjun kotimusiikkimateriaali eri maista, musiikkikirjallisuus ja suomenkieliset musiikkilehdet olivat Klamin saatavilla. Vanhassa Suomessa Virolahdella ei myöskään vallinnut suomen ja ruotsin kielen kilpailuasetelmaa siinä määrin kuin Uudessa Suomessa (Tyrväinen 2013, 72–73). Klamin kotona oli venäläisiä ja saksalaisia sävellysoppaita (Aho ja Valkonen 2000, 26–28). Helzingin musiikkiopistossa vuodesta 1915 alkaen opiskellessaan Klami sai opetusta suomeksi. On kuitenkin todennäköistä, että oppimateriaalina Klamilla on ollut käytössään esimerkiksi pianonsoitonopettajansa Aline Ahlforsin sekä Ingeborg Hymande-

rin kokoama vuonna 1906 julkaistu ensimmäinen suomalainen pianokoulu *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III*, joka on sekakielinen. Pianokoulun sävellysten nimet ovat joko suomen-, ruotsin-, italian-, saksan- tai ranskankielisiä. Esitysohjeet puolestaan on kirjoitettu italiaksi, suomeksi tai saksaksi. (Hylander ja Ahlfors 1906; Konttori–Gustafsson 2019, 59).

Pianotrion esitysohjeet Klami kirjoitti italiaksi. Hän siis käytti teoksessa suomea, ruotsia ja italiaa. Teos on yksiosainen ja lienee tarkoitettukin sellaiseksi, sillä säveltäjä ei käytä ensimmäisellä sivulla roomalaista numeroa, jolla hän toisinaan varhaisemmissa ja myöhemmissä teoksissaan osoitti osien järjestystä, kuten teoksessa *Rag-Time & Blues* (Klami 1935). Toisena argumenttina on partituurin lopun merkintä: ”Joulukuulla 1917. Klamila.” Siihenastisissa sävellyksissään Klami oli kirjoittaessaan päiväyksen merkinnyt sen aina sävellyksen loppuun (ks. esim. Klami 1916b). On kuitenkin myös tulkintoja, joiden mukaan pianotriosta olisi valmistunut vain ensimmäinen osa ja sävellys olisi ikään kuin jäänyt vajaaksi (Aho ja Valkonen 2000, 42). Esittäjän kannalta näillä tulkintaeroilla ei ehkä ole merkitystä, mutta sävellystyylin muuttumisen kannalta tämä on kiinnostava: jos teos tulkitaan keskeneräiseksi, voidaan todeta, että kaikki tässä artikkelissa tutkittavat pianokamarimusiikkisävellykset ovat keskeneräisiä.

Teos on sonaattimuotoinen, ja sen haltuunoton kannalta kiinnostava kertausjakson alku paikallistuu tahtiin 139 (vrt. Aho ja Valkonen 2000, 42). Perusteena on sekä paluu pääsävellajiin että säveltäjän merkintä alkutemposta (kuva 2). Tällöin edeltäviä tahteja 133–138 voidaan pitää valekertauksena ja esittää tämä luonteeltaan etsivä taite ehkä hieman pidättelevällä tempolla, kunnes kertausjakson alussa palataan Klamin merkinnän mukaiseen alkutempoon (ks. Maria Lettbergin 2008, 131 kuvaama muotoanalyysin mahdollistama ajan ”venyttäminen”). Klamin rohkean dissonanttinen notaatio, jossa toonika- ja dominanttiharmoniat soivat yhtäkaa tahdeissa 133 ja 135, saa esittäjän epävarmaksi Klamin tarkoituksesta, mutta samalla se ja taitteen teksturaalinen erilaisuus tahdistä 139 alkavaksi tulkittuun kertausjaksoon nähden vahvistaa tulkintaa valekertauksesta. Esittäjälle tämä antaa mahdollisuuden etsiä siihen kertausjaksosta poikkeavia sävyjä.

Ylönen & Ojala

Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

131

136

Tempo I:mo.

Tempo I:mo.

ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 2. Klammin pianotrion (1917a) tahdit 131–140. Valekertausta tahdeissa 133–138 ja eri sointutehojen päällekkäisyyttä tahdeissa 133 ja 135.

Teoksen alussa, aksentoidun tuttisoinnun jälkeen, alkaa jäljitelytekniikkaan perustuva taite, jossa teema on ensin viululla, sitten sellolla ja vielä muunneltuna pianolla. Pitkälinjaista kehittäilyä ei kuitenkaan synny, vaan tahdin pituinen tauko kaikilla instrumenteilla keskeyttää sen yllättäen. Tämän kaltaisesta menettelystä syntyy koko teokseen melko katkelmallinen luonne. Piirre toistuu Klamilla myöhemminkin, kuten voidaan päätellä Ernest Pingoud’n vuonna 1928 *Suomen Musiikkilehteen* kirjoittamasta sävellyskonsertin arvostelusta: ”Hänen eloisa ja rikas mielikuvituksensa ei anna hänelle aikaa ajatella aiheaineiston erikoista muokkaamista. Improvisatiomaisesti rientää kirjavia kuvia ohitsemme [...]” (Pingoud 1928, 106).

Katkelmallisuus koskee myös sävellajien valintaa: tahdeissa 33–35 on kadenssi D-duuriin, johon ei kuitenkaan jäädä, vaan

heti tahdista 37 siirrytään (luonnolliseen) e-molliin, jossa basson sävelenä soi peräti 34 tahdin ajan h-sävel. Säveltäjä pysyttelee todella kauan e-mollissa, ja tunnelma muuttuu toistuvien voimistuvien kvintolien myötä ahdistavaksi. Lopulta kvintolien crescendot häviävät, niiden päällekyvyys katoaa, jolloin päädytään haikeaan rallattelevaan kansanlaulunomaiseen taitteeseen tahdissa 100. Esimerkiksi jäljittelytekniikka⁵ mahdollistaisi tässä taitteessa jälleen pidemmän linjan syntymisen, mutta musiikki etenee tahdista 118 alkavaa kromaattista purkausta kohti. Tällä kertaa se johtaakin yllättäen F-duuriin, vaikka kuuliija odottaa monien välidominanttien jälkeen fis-mollia tahdissa 121 (kuva 3a-b). Klami sävelsi tässä vaiheessa vielä aivan omaksi ilokseen, minkä valossa on helpompi ymmärtää myös sulavan soinnutuksen puutteen aiheuttama fragmentaarisuus. Se ilmenee todella selkeästi kaksi tahtia ennen loppuprestoa. Siihen mennessä e-mollia on vakiinnutettu todella hartaasti, mutta yllättäen säveltäjä kirjoittaakin koko tahdin pituisen fis-sävelen unisonossa kaikilla soittimilla. Teoksen loppu on tämän ratkaisun myötä fis-mollissa. Vaikka se on perussävellaji, siirtymästä jää selkeästi puuttumaan jotakin: sitä ei onnistuta perustelemaan tai valmistelemaan mitenkään.

Kuvatun kaltaiset piirteet yllättävät kuulijan. Myöhemmin Aimo Pentti Virtanen (1945, 610) totesikin Klamista: "[...] aina hän jollain tavoin hämmästytti kuulijoitaan ja jätti heidät istumaan 'suu auki' [...]". Yllättävät elementit voidaan tulkita niin ikään huumorin, jopa groteskin piirteinä. Klami itsekin totesi aikanaan: "Ei säveltämistä pidä ottaa niin hirmuisen vakavana asiana" (Ranta 1932, 127). Edellä kuvatut yllättävät sävellajeihin liittyvät ratkaisut voidaan nähdä odotuksia pettävinä piirteinä, jonkinlaisena kaanonin kyseenalaistamisena, jolloin ne voidaan tulkita groteskina (ks. Fantapié 2003, 168). Koomisuuden tai huumorin tunteen puolestaan saa merkittävältä osin aikaan epäjohdonmukaisuuden aiheuttama hämmennys (ks. Sheinberg 2000, 27).

Dynamiikkaa Klami kirjoitti todella niukasti. Dynaamiset muutokset ovat ajoittain vähittäisiä, kuten tahdeissa 10–26. Taitteesta hahmottuu crescendolinja, jota voidaan perustella sävelkudoksen ekspressiivisyyden kasvulla, tahdissa 19 olevalla yllättävällä koko tahdin tauolla, tahdista 20 alkavilla

Ylönen & Ojala

**Uuno Klamín
sävellystyylí
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

5 Jäljittelytekniikan niukkuus havaittiin Klamilla myöhemminkin. Evert Katila (1928, 100) kirjoitti Klamín sävellyskonserttikritiikissään: "[...] Tehoisampaan vaikutukseen auttaisi jo polyfonisempi kirjoitustapa, josta nyt näkyi vain harvoja, mutta silloin heti myöskin sävellyksen menoa elostuttavia oireita [...]".

unisono-oktaaveilla ja nuottien päälle kirjoitetuilla korostusmerkeillä, minkä jälkeen on luontevaa soittaa matalat aksentoidut soinnut todella voimakkaasti. Lisäksi noiden kahden soinnun väliinkin on luontevaa tulkita crescendo, koska jälkimmäisen soinnun bassosävelet on vielä kirjoitettu oktaavia matalammalle. Klamin äärimmäisen niukkaa nyanssien kirjoitustapaa tässä teoksessa kuvastaa myös, että tahdeissa 117–187 ei ole lainkaan dynaamisia merkintöjä. Kuitenkin tahtiin 188 hän on kirjoittanut ”rit. dim. sempre”, joten jonkinlaisesta suuremmasta nyanssista laskeutumista Klami on ajatellut. Esittäjä voi siis tässä teoksessa melko vapaasti suunnitella omat dynaamiset ratkaisunsa. Koska teos on sonaattimuotoinen, dynaamisia apuja – vaikkakin niukoja – voidaan kuitenkin etsiä muualta teoksen nuottikuvasta.

ARTIKKELIT
4 | 2025



Kuva 3a. Klamin pianotrion persoonallista kromatiikkaa käsikirjoituksen tahdeissa 119–130.



**Ylönen &
Ojala**

Uuno Klamín
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 3b. Sama nuottiesimerkki (pianotrion tahdit 119–130) luettavuuden takia editoituina.

Kenraalitauot ovat hyvin korostuva piirre pianotriossa. Yhtä aikaa kaikilla instrumenteilla olevia koko tahdin mittaisia taukoja pidämme tässä yhteydessä kenraalitaukoina, vaikka niitä ei olekaan kirjoitettu kokotaukoina. Ne voivat erottaa aihetta ja sen muunnosta kuten tahdissa 27 (kuva 4), jossa ikään kuin valmistaudutaan tahdeissa 28–31 tapahtuvaan muunteluun. Variointi tapahtuu niin, että siihen asti tahdeissa 20–24 kaikilla instrumenteilla samoihin suuntiin kulkevat sävelkulut muunnellaan

vaihtamalla viulu- ja piano-osuuksien etenemissuunnat vastakkaisiksi: viulun aihe kulkee ylhäältä alas ja alhaalta ylös, pianon aihe puolestaan alhaalta ylös ja ylhäältä alas. On luontevaa, että ylöspäinen sävelkulku toteutetaan crescendolla ja alaspäinen diminuendolla ja että muunnoksessa viulun ja pianon nyansointi on siis toisiinsa nähden vastakkaista. Tahdissa 27 kenraalitauon voidaan tällöin nähdä saavuttavan dynaamisen valmistautumisen merkityksen: pianon dynaaminen taso putoaa tauon aikana voimakkaasta nyanssista hiljaisempaan – crescendon alkupisteeseen.

ARTIKKELIT
4 | 2025

20

26

8va

fz fz

8va... loco

Kuva 4. Pianotrio, tahdit 20–28 (Klami 1917a). Tahdissa 28 alkaa tahtien 20–21 aiheen muuntelu.

Ajan hallinnan kannalta edellä kuvattu kenraalitauko on siirtymä, jossa esittäjä voi hidastaa tempoa seuraavassa tahdissa alkavaan epäidiomaattisen tiheästi kirjoitettuun sävelkulkuun. Nicholas Cook kuvaakin siirtymää kohtana, joka on esittäjän muusiikin horisontaalisuutta ajavan analyysin etualalla sen mahdollistaman esittäjän valinnan takia (Cook 2013, 45–46). Kenraalitaukoja ennen esittäjä voi haihduttaa dynaamisen tason lähes olemattomiin, kuten tahdin 77 *morendossa*, jonka jälkeen seuraa dynamiikan ja tekstuurin kannalta erilaista satsia tahdin 80 fortissimossa (kuva 5). Erityisesti tällaisessa siirtymässä tauot korostavat myös niiden jälkeisiä dramaattisia purkauksia. Teoksen loppua lähestyttäessä tahdin 218 kenraalitauko puolestaan ikään kuin yrittää auttaa yksioikoista modulointia takaisin perussävel-lajiin ja toimia jonkinlaisena vakauttajana. Edellisen tahdin yllättävä fis-sävel saa tauon aikana perussävellajin toonikan merkityksen, ja sävellaji ehtii riittävästi vakiintua ennen tahdin 219 alkavaa loppustrettoa.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

76

----- loco

morendo

Tempo Imo.

ff fz

ff fz

ff fz

ff fz

Kuva 5. Pianotrio, tahdit 76–81 (Klami 1917a). Tahdeissa 78–79 kenraalitauot siirtymänä dynaamisesti ja luonteeltaan erilaisten taitteiden välissä.

Kromaattisia merkkejä puuttuu sieltä täältä. Säveltäjä on saat-
tanut kirjoittaa esimerkiksi palautusmerkin jollekin instrumen-
tille, mutta vastaavaa säveltä soittavalta toiselta instrumentilta
se puuttuu. Esimerkiksi tahdissa 124 hän ei kirjoita piano-osuu-
den diskanttiviivastolle palautusmerkkejä. Kuitenkin bassovii-
vastolla gis on palautettu, joten jos soitettaisiin juuri niin kuin

Klami kirjoitti, gis^1 ja g soisivat yhtä aikaa. Samantyyppinen tilanne on tahdin 130 jousi- ja piano-osuuksien välillä. Tällaisena Klamin notaatio aiheuttaisi todella rajusti kontekstista irtoavan dissonanssitilanteen. On kuitenkin mahdotonta sanoa, mitä Klami tarkoitti. Tästä hyvänä esimerkkinä on tahti 126, jonka sointu on Klamin notaation mukaan tarkkaan ottaen cis-mollisointu, mutta koska se on niin kiinteässä yhteydessä edellisen tahdin F-duuri-maailmaan, se tulee tulkituksi C-duurisoinnukseksi. Tahdin 131 sointu on puolestaan syytä tulkita vähennetyksi ais-septimisoinnukseksi, vaikka Klamin notaation mukaan soinnun ylin sävel on gis^2 . Klami on nimittäin edellä tahdistä 121 lähtien käyttänyt kvinttisuhteisten F-, C- ja G-juuristen duuri- ja mollikolmisointujen vuorottelua harmonisena motiivina ja siihen liittyen merkinnyt etenkin säkeiden ensimmäisiin taiteihin varsin järjestelmällisesti palautusmerkein g -sävelet (sekä tahdin 123 as-sävelet) – jälkimmäisistä tahdeista g :n palautusmerkki usein puuttuu (kuva 6). Paikoin nuotinnetun gis -sävelen sijaan g -sävelen myötä syntyy luonteva diatoninen modulaatio C-duurista h-molliin, johon päädytään tahdissa 133. Vai päädytäänkö? Tästä tahdistä alkava kuuden tahdin valekertaus on soinnutuksen kannalta todella merkillinen.



Kuva 6. Pianotrio, tahdit 123–130. Klamin kromatiikan kirjoituksen epäselvyyden aiheuttamia ongelmia tahdeissa 124, 126, 130.

Syntyy puolisävelaskelkohtaamisia, joita voidaan pitää joko kummallisena kakofoniana tai Klamin persoonallisena tyylinä. Tämän kaltaista on havaittavissa jo hänen varhaisemmissa pianosävellyksissäänkin. Esittäjän on valintaa tehdessään luonnollisesti verrattava mieltä askarruttavia säveliä teoksen muuhun materiaaliin ja samalla tiedostettava, että lisäsävelsoinnut tulevat Klamille hänen myöhemmässä tuotannossaan suorastaan luonteenomaiseksi (Salmenhaara 1996, 311). Modernit sointuilmiot ja venäläis-ranskalainen koulu kiehtoivat häntä (Kontula 1968, 134). Venäläiseen musiikkiin ja sen asemaan Pariisissa Klami tutustui todennäköisesti jo musiikkiopistoaikoinaan – totesihan hän itsekkin Stravinskin ja Skrjabinin olleen harrastuksen kohteena Melartinin opettaja-aikana Helsingin Konservatoriossa (Nummi 1959; Tyrväinen 2013, 144; Tyrväinen 2024, 258). Seppo Nummi (1966, 35) toteaa Klamin olleen jo Helsingin opiseluvuosinaan kiinnostunut myös ranskalaisten säveltäjien musiikalisesta hengestä (musikaliska spiritualitet).

Claude Debussy oli tullut osaksi suomalaista musiikkikirjoittelua jo vuonna 1904 Martin Wegeliuksen kommentoidessa muun muassa hänen harmoniankäyttöään. Jean Sibelius ja esimerkiksi Ernest Pingoud olivat merkittäviä välittäjiä eurooppalaisen avantgarden ja Suomen välillä 1900-luvun alussa (ks. esim. Pingoud 1995 [1910]). Debussyn kuolemaan (1918) mennessä hänen musiikkiaan tiedetään esitetyn Helsingissä 39 tilaisuudessa (Tyrväinen 2000, 150–151). Tyrväinen (2024, 264) toteaa olevan mahdollista, että Klami tunsikin Ravelinkin teoksia jo ennen Pariisin matkaa. Klamin lisäsävelien käytön kannalta on huomionarvoista, että ranskalaiset säveltäjät – erityisesti Debussy ja Ravel – olivat 1900-luvun alussa kiinnostuneita ”sävelpienojen” (stacked intervals) kaltaisista perinteisestä duurimollitonaalisuudesta poikkeavista soinnuista. Sointuja ei välttämättä purettu, vaan niitä käytettiin sointivärien takia. (Pasler 1991, 391; ks. myös Tyrväinen 2013, 115; Weiss ja Taruskin 1984, 418.) Klamin pianotrion notaatio voidaan tulkita lisäsävelillä väritetyksi tonaaliseksi musiikiksi, ja tehdyn analyysin myötä eri tulkinnat Klamin tarkoituksesta osoittautuvat mahdolliseksi. Syntyy jonkinlainen synteesi musiikkianalyysistä ja esittäjän analyysistä (ks. myös Rink 2002, 55–56).

Teoksen harmoniassa huomio kiinnittyy lisäsävelien ja duurimollitonaliiteetin ohella orastavaan modaalisuuteen, kuten tahdeissa 20–23 (kuva 4), 28–32, 133–137, 157–160 ja 165–169. Muiden muassa modaalisuuspiirteisiin liittyen on perusteltua väittää, että pianotriossa on varsin paljon kansanmusiikkivaikut-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

teita – tai vaikutteita siitä millaisena kansanmusiikki ja erityisesti suomalaiset tai karjalaiset kansansävelmät Klamille näytettyivät (ks. Tyrväinen 2013, 409–432). Hymander-Ahlforsin pianokoulun kaikissa kolmessa osassa on kansanlaulusovituksia, ja esimerkiksi pianokoulun ensimmäisessä osassa oleva Erkki Melartinin säveltämässä *Arosävelmä* (Hymander ja Ahlfors 1906, 28) on modaalista tunnelmaa. Siinä opettajalle kirjoitettu osuus pitkine muuttumattomine bassokvintteineen muistuttaa kansanmusiikinomaista bordunaääntä ja luo arkaaista vaikutelmaa (kuva 7). Myös tuon ajan koululaulukirjoissa oli mukana runolauluja ja kansansävelmiä, ja esimerkiksi Klamin yleisen musiikkiopin ja analyysin opettaja Otto Kotilainen kokosi myöhemmin laulukirjan kouluja varten (Kotilainen 1924). Kirjaan valikoituneet laulut saattoivat olla esillä hänen oppitunneillaan jo aiemmin – ja muun muassa Klamin *Metsänhaltija*-ballaadi, op. 10/4 (1916) muistuttaa huomattavasti laulukirjassa olevaa virolaisen Johannes Kappelin laulua *Vieraalla maalla*.

Arosävelmä.

No. 78. E. Melartin

Allegro

Oppilas.

mf

Opettaja.

Kuva 7. Erkki Melartin: *Arosävelmä* (Hymander ja Ahlfors 1906, 28). Diskanttiviivaston joonisen sävelmateriaalin suhde oppilaan osuuden bassoviivaston a-mollimateriaaliin ja opettajan osuuden bordunamaiseen säestyskvinttiin luo aiolisen vivahteen.

Heikki Laitisen mukaan monet nykykansanmuusikot käyttävät omassa musiikissaan ”kirkkosävellajeja” luomaan eroa muihin musiikkityyleihin: ne ovat hänen mukaansa ”todella hienoja asteikkoja, ja niistä tulee todella hienot fiilikset [...] toista luokkaa ku duuri ja molli” (Haapoja 2017, 167). Muiden diatonisten moodien suhde arkistomateriaaliin ei kuitenkaan ole välttämättä kovin tiivis, ja suomalaisessa (1800-luvulla ja 1900-luvun alussa kerätyssä) arkistomateriaalissa niitä ei juuri havaita – doorista lukuunottamatta (Haapoja 2017, 167). Vaikka Laitisen lausunto liittyykin toiseen aikaan eikä arkistomateriaalikaan ainakaan vahvasti tue suomalaisten kansansävelmien modaalisuutta, voisiko Klamin tapauksessa diatonisen modalisuuden ilmentymisessä olla kysymys Laitisen kuvaamaan tapaan eronteosta perinteiseen duurimollitonalityteettiin – ja ”hyvistä fiiliksistä” – sekä myös historia- ja perinnetietoisesta persoonallisen tyylin, ”suomalaisen sävelen” etsimisestä, Sibeliuksen tapaan (ks. Tawaststjerna 1988, 147–152)?

Hieman paradoksaalisesti tämä tukisi myös sitä, miten Klamin kosmopoliittinen asenne muotoutui. Tyrväinen (2013, 22) toteaa pohtiessaan nuoren Klamin identiteetin rakentumista kansansävelmän kannalta, että Klamin käyttämällä aiheilla on monia viitekonteksteja. Tässä valossa on hyvä huomata, että modalisuus on myös impressionismin piirre. 1920-luvulle tultaessa kansallisromanttinen suuntaus alkoi Helsingin konserttielämässä väistyä uudempien eurooppalaisten suuntausten tieltä, eikä vähiten Erkki Melartinin sävellysluokan myötä (ks. esim. Salmenhaara 1996, 342–346).

Klamin suvussa soitettiin paljon pelimannimusiikkia (Lönnblad 2020). Virolahdella kansanmusiikkiin kuului rekilauluperinne. Virolahden rekilauluissa esiintyi aineistoa tutkineen Minna Raskisen (2025) mukaan myös modaalisia piirteitä. Kirjoittaessaan Klamin *Karjalaisesta rapsodiasta* (1927) Tyrväinen (2013, 423) muistuttaa säveltäjän vanhakantaisen pelimannityylin tietämyksestä ja siteeraa kirjassaan Heikki Laitisen (1987) huomiota, että Klami on mahdollisesti nojannut ”sukulaisten, kansansoittajien, musisointia kuunnellessa muotoutuneeseen omaan lapsuudenaikaiseen kansanmusiikintuntemukseensa”. Pianotrion osalta on hyvä kiinnittää huomiota esimerkiksi teoksen alkuteemaan tahdeissa 2–9, kun taas pitkään samana säilyvä bassosävel tahdeissa 37–70 muistuttaa esimerkiksi jouhikon bordunaääntä. Bordunaäänäen yllä liikkuva melodia tahdeissa 37–56 noudattaa puolestaan runolaulun kahdeksantavumittia (Laitinen 2006, 29).

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Pianotrion kiinnostavia sävellystyylin liittyviä piirteitä ovat lisäksi pentatoniikka ja staattisuus, alleviivattu monotonisuus ja arkaaisuus, jotka on tähänastisessa tutkimuksessa mainittu vasta Klamin Pariisin ajan teosten ja hänen myöhemmän tuotantonsa yhteydessä (Tyrväinen 2013, 291, 294, 307, 649). Staattisuuden ja monotonisuuden välittymistä Klamin notaatiosta esittäjälle vaikeuttaa kuitenkin sen ajoittainen epäloogisuus ja niukuus (kuva 8).

ARTIKKELIT
4 | 2025

37

43

Kuva 8. Klamin pianotrion (1917a) staattisuutta, tahdit 37–48. Pianon kaksintama viulumelodia liikkuu pääosin pentakordin alueella. Lisäksi tunnelma on hyvin monotoninen pentakordia laajentavasta sekstistä ja e-mollin johtosävelestä huolimatta.

Kaarituksia Klami kirjoittaa melko huolimattomasti, ja niiden puuttuessa monesta kohdasta ratkaisut jäävät esittäjän vastuulle. Apua kaaritusta koskeviin päätöksiin voidaan etsiä teoksen muista vastaavanlaisista kohdista, mutta valinta on ajoittain vaikeaa. Esimerkiksi tahdeissa 28–32 ei viuluosuudessa ole kaaria, mutta kertausjaksossa tahdeissa 165–169 ne kuitenkin on kirjoitettu. Toisinaan kaaritukset ovat instrumentin kannalta toimimattomia. Ajoittain niiden voidaan nähdä kuvastavan jousitusten pohdintaa tai melodian fraseerausta. Kokonaisuutena Klamin kaarituksista tässä sävellyksessä on kuitenkin todettava, että monista puutteista ja epä johdonmukaisuuksista huolimatta niissä on yritteliäisyyttä. Klamilla oli jonkin verran kokemusta jousisoittimista opiskeltuaan viulunsoittoa Elis Jurvan johdolla Helsingin Musiikkiopistossa lukuvuonna 1915–1916 (Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli).

Agogisia merkintöjä teoksessa on melko säästeliäästi, mutta soittajan kannalta ne ovat selkeitä. Ensimmäisen sivun tempo-merkintä *Quasi allegro* antaa esittäjälle vapaahkot kädet, ja melko yksinkertaiseen tekstuuriin tulee helposti valittua liian nopea tempo, mikä johtaa ongelmiin tahdissa 28, jossa pianotekstuuri yllättäen tihenee huomattavasti. Ehkä Klamin tarkoitus oli, että tempo tässä kohdassa olisi hitaampi. Hän ei kuitenkaan merkinnyt sitä näkyviin. Klami opiskeli näihin aikoihin pianonsoittoa, mutta hän ei vielä ollut täysin selvillä siitä, milloin nuottitekstuurin ja agogisten merkintöjen niukkuus tai puute voivat kääntyä esittäjän kannalta epäidiomaattisuudeksi.

Pianotriossa ei ole pedaalimerkintöjä eikä sormituksia. Se ei ole mitenkään poikkeuksellista, koska Klami ei vuodelta 1916 peräisin olevan ensimmäisen pianokappaleensa yhtä ja samana vuonna myös pianolle säveltämänsä teoksen *Fantasia As-duuri* neljää pedaalimerkintää lukuun ottamatta osoittanut nuottimerkinnöissään pedaalin käyttöä kunnes vasta viulusonaatissaan (1920a). Pianokamarimusiikkiteoksissaan ja pianosävellyksissään Klami kirjoitti myöhemminkin sormituksia ja pedaalimerkintöjä äärimmäisen niukasti; niitä esiintyy ainoastaan alttoviulusonaatissa (1920b) ja *Pienessä sarjassa* (1957). Vaikka pedaalimerkinnät puuttuvat pianotriosta, pedaalin käytön voidaan kuitenkin katsoa kuuluvan teokseen oleellisesti. Olisi vaikea kuvitella esimerkiksi tahdista 20 alkavien oktaavien soittamista ilman pedaalia. Pedaali on tässäkin sävellyksessä apuväline ja oleellinen osa linjan luomisessa. Esittäjän on tulkittava sen käyttö rivien välistä. Partituurin kirjaimellinen noudattaminen ei riitä.

Ylönen & Ojala

Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Edellä mainittu kaaritusten epäjohdonmukaisuus vaikuttaa artikulaatiovalintoihin. Säveltäjä saattaa merkitä esittelyjaksossa legatoartikulaation, mutta myöhemmin vastaavassa kohdassa hän jättää tilanteen auki. On hyvä huomata, ettei Klamilla vielä tässä vaiheessa ollut sävellyksenopettajaa valvomassa hänen tuotoksiaan. Säveltäjän notaatiossa antamia ohjeita ei artikulaationkaan kannalta ole järkevää toteuttaa sellaisenaan, vaan kysymysten herätessä ratkaisut ovat löydettävissä samankaltaisista kohdista sävellyksessä tai pohtimalla, mitä säveltäjä kussakin kohdassa halusi ilmaista musiikillisesti.

ARTIKKELIT
4 | 2025

Fragmentti teoksesta kahdelle viululle, kahdelle sellolle ja pianolle

Fragmentti on 40 tahdin pituinen kvintettokatkkelma, jonka tarkkaa sävellysajankohtaa ei tiedetä. Kalevi Aho ajoittaa Klami-teosluettelossaan fragmentin vuodelle 1919 ja päättelee asian säveltäjän käsialasta (Aho ja Valkonen 2000, 310, 56).⁶ Kun muistetaan pianotrion olleen sonaattimuotoinen, herää ajatus, voisiko fragmentista kuvastua sonaattimuodon piirteitä ja olisiko Klami ollut muodon kannalta näihin aikoihin erityisesti kiinnostunut sonaattimuodosta: ovathan fragmenttia seuranneet pianokamarimusiikkiteokset sonaatteja (Klami 1920a, b). Fragmentin lyhyys ei kuitenkaan tue teosten muodon samankaltaisuuden määrittämistä, mutta voidaan todeta, ettei fragmentissa ole sonaattimuodon piirteitä. Esitysohjeet Klami kirjoitti italiaksi.

Dynaamisia merkintöjä fragmentissa on hyvin niukasti. Osa niistäkin on hyvin epäselviä, eikä aina ole varmuutta, onko kysymyksessä dynaaminen vai soittotapaan viittaava merkintä. Katkelman ainoa agoginen merkintä on tahdissa 25: "Antante molto". Jollei tämä ole vain Klamin huonoa kielitaitoa, kirjoitustapa voidaan tulkita Klamin humoristisena tarkoituksena. Jälkimmäistä tulkintaa tukee se, että Hymanderin ja Ahlforsin pianokoulussa on kaikki yhteensä 17 andante-esitysohjetta kirjoitettu virheettömästi. Lisäksi vuoden 1917 pianosävellyksessään säveltäjä kirjoitti teoksen nimen korrektisti "Andantino" (Klami 1917b). Esitysohjeet ovat osa musiikillista estetiikkaa, ja on kiinnostavaa, että Klamin voidaan nyt nähdä tuovan pianotriossa ilmentyneen groteskinomaisen rinnalle huumorin piir-

6 Käytämme kvintettokatkkelmasta tai -luonnoksesta tekstuaalitieteiden vakiintunutta termiä 'fragmentti': kyse on keskeneräisen teoksen katkelmasta, käsi- kirjoituksen jäännöksestä (ks. Hallamaa ym. 2010, s.v. 'fragmentti').

teen. Groteskian ei ollut kuulunut ensimmäistä maailmansotaa edeltävään aikaan Suomen vakavassa musiikissa, mutta sodan myötä huumori ja myös muiden muassa ”roman” estetiikka tulivat merkittäväksi osaksi taiteita erityisesti Ranskassa, mutta myös Saksassa (Fantapié 2003, 168, 170; ks. esim. *Uusi Suometar* 23.5.1913, 5). Aikaisemmin on todettu Klamin kiinnostus Ranskaan jo musiikkiopisto-opintojen aikana, ja Klamin sävellysten edellä mainittujen piirteiden voidaan nähdä liittyvän sen mukaisiin kiinnostuksenkohteisiin. Kuitenkin Klamin kirjoitustapaa voidaan myös pitää kirjoitusvirheenä. Tätä tukee Klamin ”Antante”-esitysohje fragmenttia varhaisemmassa sävellyksessä ”Sonati, D-Duur”, op. 7 (Klami 1916e).

Seuraavassa käytämme hyväksi artikkelin aineistoon kuuluvaa fragmenttia koskevaa harjoituspäiväkirjaa, joka käsittelee juuri harjoittelun myötä Klamin notaation esiin nostamia pohdintoja. Heti fragmentin alussa harjoittelu katkeaa Klamin notaation aiheuttamaan ongelmaan: käsin kirjoitettu 1. viulun rytmintaatio tahdeissa 1–2 näyttää käsittämättömältä (kuva 9). Piano-osuus on kuitenkin rytmisesti selkeä, ja harjoittelu etenee, kunnes tahdissa 12 oleva epäselvä kromaattinen merkintä saa soittajan pysähtymään tahdin kolmannelle iskulle. Oikean käden terssissä on kromaattinen merkintä, josta on vaikea päätellä, koskeeko se säveltä ensimmäisellä vai toisella ala-apuviivalla vai molemmilla. Merkintä näyttää paksulta – siinä voidaan nähdä kaksi korotusmerkkiä tai korotusmerkki ja palautusmerkki. Jos merkinnän tulkitaan olevan korotus kummallakin apuviivalla, ts. *cis*¹ ja *ais*, syntyy luonteva pienten rinnakkaisterssien kromaattinen sävelkulku. Toisaalta voidaan myös tulkita, että kromaattinen merkintä on pyyhitty yli, jolloin diskantin sävelet olisivat *c*¹ ja *as*. Tästä syntyy jännittävä modaalisen kaltainen sävelkulku. Seuraavan tahdin piano-osuuden soinnun *a*-sävelten palautusmerkintä tavallaan tukee molempia edellä kuvattuja tulkin-toja. Tästä huolimatta myös kolmas vaihtoehto, jossa *as*-sävel olisi palautettu ja *c*¹-sävel korotettu, on luonteva.

Tahdissa 16 harjoittelu pysähtyy oikean käden vähennettyyn *d*-kolmisointuun, koska kamarimuusikkona ei voi olla havaitsematta, että samaan aikaan ykkössellon osuudessa on *fis*¹. Tätä ongelmaa voidaan lähestyä tulkitsemalla kyseessä olevan duuri-mollisointu, jonka kvintti on alennettu. Myöhemmin duuri-mollisointuja havaitaan esimerkiksi pianokvartetossa (1922). Kuitenkin soittajan kannalta säveltäjän notaation välittyminen olisi vaatinut selvittäviä kromaattisia merkkejä, jottei epäilystä kirjoitusvirheestä syntyisi. Nykyisessä tilanteessa kallistum-

**Ylönen &
Ojala**

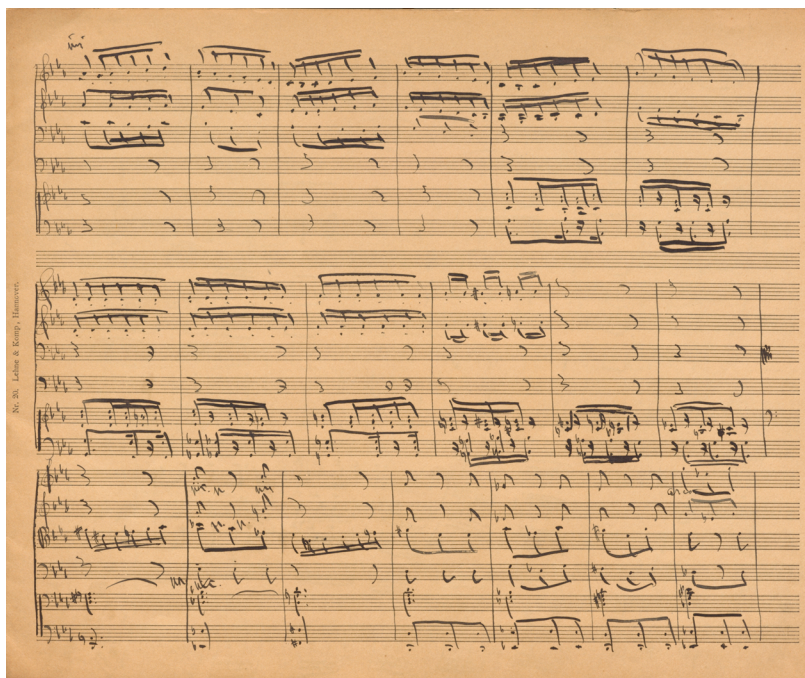
**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

me kromaattisten merkkien unohduksen puolelle ensimmäisen viulun ja pianon osuuksissa, koska t. 13–25 harmonia koostuu lähes pelkästään D- ja Es-duuriharmonioista. On kuitenkin mahdollista tulkita, että tahdin 16 ensimmäisen sellon f-sävelen korotusmerkki on virhe. Tätä tukevat as-sävelen palautusmerkin puuttuminen piano-osuudesta juuri tässä tahdissa ja toisaalta palautusmerkki as-sävelellä piano-osuuden tahdeissa 13, 15 ja 18. Tällöin vähennetty d-kolmisointu toisi uuden vivahteen D-duuri- ja Es-duuriharmonioiden vuorotteluun.

Muutaman tahdin ajan Klamin musiikilliset merkinnät välittyvät soittajalle selkeinä, ja harjoittelu etenee, mutta tahdin 20 toisella iskulla on jälleen duuri-mollisointu, kun piano-osuudessa on fis-sävel ja 2. viululla f-sävel. Tilanne toistuu tahdeissa 23–24 (ks. alempana kuva 13). Säveltäjän tarkoituksen hahmottumista ei helpota pianon tahdin 22 sointu, jossa D-duurisoinnussa on lisäsävelenä as-sävel. On toki mahdollista, että Klami nimenomaan halusi kirjoittaa sointuun as-lisäsävelen. Fragmentissa on lisäksi muitakin lisäsävelisiä ongelmakohtia, jotka hidastavat harjoittelua, kunnes ne on jollakin tavalla ratkaistu.

Yhtenä ratkaisumallina esittäjän tulkinnan muodostumisessa voidaan pitää esimerkiksi rajuja dissonansseja sisältävän tahdin 31 assosioitumista jaavalaiseen gamelan-musiikkiin, jossa samanaikaisia intervaleja ei jaeta konsonansseihin ja dissonansseihin, dissonansseja ei pureta ja asteikon jokainen sävel voi soida yhtä aikaa toistensa kanssa. Gamelan-musiikki oli esimerkiksi Claude Debussyn suuri kiinnostuksen kohde ja keinovara hänen musiikissaan (esim. de la Motte 1987, 227). Mahdollisia Debussy-esikuvia pohtiessa on hyvä muistaa, että Klami tunnusti retrospektiivisesti vuoden 1960 radioesitelmässään Debussyn 1900-luvun alun valovoimaisimmaksi musiikin ilmiöksi ja kuvasi hänen vaikutustaan valtavaksi (Klami 1990 [1960]; ks. myös Tyrväinen 2000, 156). Koska Klamin dokumentoidusta kohtaamisesta Debussyn musiikin kanssa ei ole tältä ajalta todisteita, hänen fragmenttinsa gamelania muistuttavat piirteet on kuitenkin voitava tulkita paitsi tietoisina tai tiedostamattomina Debussy-vaikutteina, myös yksinkertaisesti sävellystaidon puutteesta johtuvina piirteinä tai vain satunnaisesti väärinkirjoitettuinä sävelinä.

Fragmentista löytyy niin ikään mahdollisia Brahms-vaikutteita. Alun 1. sellon ja pianon osuuksissa näyttää olevan lähes suora Brahms-sitaatti (kuvat 9–10).



**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 9a. Fragmentin (1919) tahdit 1–19. Mahdollisia Brahms-sitaatteja 1. sellolla tahdeissa 1–2 ja pianon diskantissa tahdeissa 5–6. Sitaatista on mollimuunnos 2. viululla tahdeissa 1–2 ja 1. sellolla tahdeissa 3–4. Vrt. kuva 10. Rytmien hahmo on epäselvä 1. viulun osuudessa tahdeissa 1–2: onko tahtilajina 4/8 ilman merkintää (ks. Quatuor, Klami 1922), vai ovatko neljä keskimmäistä säveltä 32-osanuotteja ilman kolmatta palkkia? Eri osuuksissa kohdakkain olevien nuottien perusteella todennäköisimmin tarkoitus on, että 1. viulu (kuten myöhemmin 2. viulu) kulkee 16-osissa.



Kuva 9b. Fragmentin tahdit 1–6 luettavuuden takia editoituina.



ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 10. Johannes Brahms: Sonntags, op. 47/3 (1868), tahdit 9–12.

Fragmentin tahdeissa 33–36 (kuva 11) voidaan pianon säestyskuvion ja 2. viulun osuuden tahdin 36 synkoopin kaltaisuuden myötä assosoida unkarilaiseen *lassú*-kansantanssiin (ks. kuva 12). Toisaalta 1. viulun melodia voidaan tulkita myös suomalaisena kansanlaulumukaelmana. Tämä tulkinnanvaraisuus avaa esittäjälle mahdollisuuden korostaa joko iskevää unkarilaista tyyliä tai pehmeämpää ja pelkistetympää suomalaista kansanlaulua.



Kuva 11. Fragmentin tahdit 33–40 (Klami 1919).

Hungarian Dances. BOOK IV.

17.

Revised and fingered by
William Scharfenberg.

JOHANNES BRAHMS

Andantino.

Primo

espress.
mp

Andantino.

Secondo

mp

**Ylönen &
Ojala**

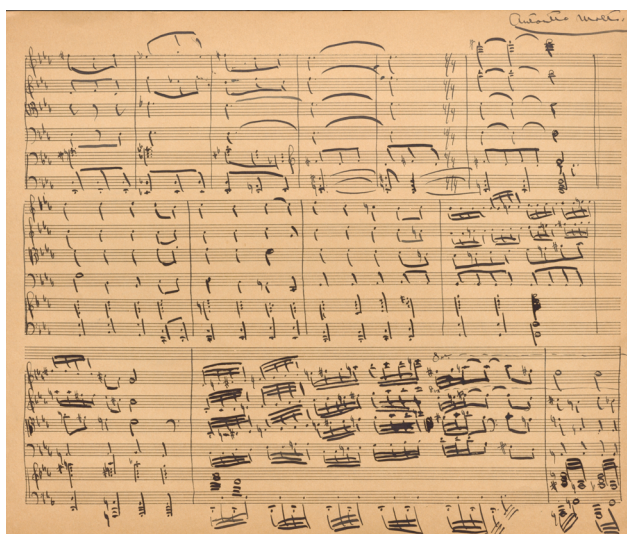
**Uuno Klamin
sävellystyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Kuva 12. Johannes Brahms: Unkarilainen tanssi n:o 17 fis, WoO1 (1898), alku. Lassú näkyy muiden muassa secondo-osan säestyskuviossa, ja ns. unkarilaisen mollin käyttöä havaitaan primo-osuuden melodiassa.

Klami käyttää 1. ja 2. viulun osuuksissa tahdissa 29 melodista mollia (kuva 13). Ensimmäisen viulun alaspäinen sävelkulkukuviossa 30, josta sello- ja piano-osuuksien perusteella puuttuu as-sävelen palautusmerkki, puolestaan kuulostaa ”itämaiselta”. Se voidaan nähdä niin sanottuna unkarilaisena mollina, josta tässä puuttuvat kuudes ja kolmas sävel. Tämä vahvistaa nä-

kemystä Klamin Brahms–vaikutteista. Klamin varhaisemmassa tuotannossa viitteitä tällaisesta unkarilaisesta mollista ei kuitenkaan esiinny. 1. viulun ja 1. sellon sävelikkö tahdissa 31 muodostuu periaatteessa ylöspäisen melodisen g–mollin sävelistä, mutta edellisen tahdin ja vahvan D–urkupisteen vuoksi yhdistelmä hahmottuu ei–diatonisena modaalisuutena, d–miksolyydisenä, jossa kuudes aste on alennettu, toisin sanoen c–pohjaisen akustisen asteikon⁷ 2. moodina. 2. viulun asteikko puolestaan alkaa akustisena b–pohjaisena asteikkona ja jatkuu tahdin toiselta iskulta akustisena c–asteikkona, johon kuitenkin ilmestyy muunnosävel as. Dissonanttisen harmonian kannalta erityisesti fis– ja f–sävelten sekä as– ja a–sävelten päällekkäisyys voi herättää soittajan pohtimaan, onko kyseessä säveltäjän tarkoitus vai kirjoitusvirhe? Tarkoitusta voidaan kuitenkin perustella Jann Paslerin kuvauksella ranskalaisten säveltäjien, kuten Debussyn ja Ravelin soinnin itsensä takia luomien uusien sointurakenteiden käytöstä. Se poikkesi saksalaisten ja itävaltalaisien säveltäjien menettelytavasta, joka edelleenkin perustui sointujen toonaaliseen merkitykseen tai Schönbergin ja kumppaneiden myötä johti dodekafoniaan ja dissonanssin vapautumiseen. Ranskalaiset pinosivat intervaleja purkamatta välttämättä niitä lainkaan. Harmonioilla oli siten heidän musiikissaan sointiväriin liittyvä päämäärä. (Pasler 1991, 391; ks. myös Tyrväinen 2013, 115.)

Kuva 13a.
Fragmentin (Klami
1919) toinen
käsikirjoitussivu,
tahdit 20–32.
Tahdeissa 20
ja 22 toisella
iskulla sekä tah-
deissa 23–24 on
duuri–mollisointu.



7 Akustinen asteikko eli yläsävelasteikko mukailee yläsävelsarjaa. Se on mukailtu duuriasteikko, jonka 4. aste on lyhyden tapaan korkea ja 7. aste miksolyydisen tapaan matala. Puoliaskelia erottaa siis vain yksi kokoaskel.

antante molto.

**Ylönen &
Ojala**

Uuno Klamín
sävellystyylí
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 13b. Sama nuottiesimerkki (fragmentin tahdit 20–32) luettavuuden takia editoituina.

Pianolla on tahdissa 31 koko tahdin jatkuva d-molliharmoniaan assosioituva sointu, jonka kvinttinä onkin yllättäen as. 2. sello puolestaan rakentaa asteittain nousevin septimisoinnuin etenevän kulun D-duuriharmoniaa kohti. Ranskalaisvaikutteiden valossa tuo septimisointukulku voidaan nähdä melodisen g-mollin tonaalisena mikstuurina, saman sävellajin sointujen rinnakkaiskulkuna (de la Motte 1987, 231). Tässä tulkinnassa viulujen ja ykkösellon sävelkulkujen 1., 3. ja 5. sekä vastaavasti 9., 11., 13. ja 15. 32-osat muodostavat septimisointuja, joiden voidaan tulkita etenevän rinnakkaisliikkeessä 2. sellon septimisointujen kanssa. Tällöin tahdin ensimmäisen iskun sointu olisi B-duurisuurseptimisointu ja toisen iskun sointu C-duuripseptimisointu. Kolmannen iskun sointu, jos sen halutaan nähdä kuuluvan tähän septimisointukulkuun, on D-duuripseptimisointu, josta puuttuu septimi. Lisäksi on huomioitava, että tahdin ensimmäisen septimisoinnun lisäsävelinä ovat fis ja as ja että tahdin kaksi ensimmäistä septimisointua voidaan tulkita viulujen ja ykkösellon jatkuvien asteikkojen myötä myös noonisoinnuiksi. Mikstuurit assosioituvat erityisesti Debussyn musiikkiin. Niissä sointuja ei käytetä musiikillisen fraasin muotoiluun jännitteisinä tai purkaussointuina. Fraasi ei enää rakennu harmonian liikkeen varaan, vaan soinnut ovat aikaisempaa enemmän melodisen muodon ja värien määrittämiä soinnillisia yksiköitä (Grout ja Palisca 1988, 794; kuva 13). Fragmenttia aiemmin Klami oli käyttänyt monipuolisesti septimisointuja erityisesti vuoden 1919 pianosävellyksessään *Pastorale "Ass-dur"* (ks. myös Aho ja Valkonen 2000, 56). Siinä ne eivät kuitenkaan liikkuneet mikstuurin kaltaisessa rinnakkaisliikkeessä.



Kuva 14. Claude Debussy: *La cathédrale engloutie* (1910), tahdit 60–68. Debussyn mikstuurit näkyvät selkein tahdin 63 kolmannelta iskulta alkaen tahdin 64 ensimmäiselle iskulle.

Lisäsävelet, modaalinen kromaattisuus ja polytonaalisuus tulevat erityisen kiinnostaviksi fragmentin romanttisessa sointimaa-ilmassa. Salmenhaara (1968, 15) on kuvannut 1910-lukua vuosikymmenenä, jolloin uusi ja vanha olivat olemassa rinnakkain. Tyyliuunanimikkeiden termein romantiikka, impressionismi ja vähitellen uusklassismikin olivat samanaikaisesti läsnä. Voisiko Klamin yritelmä monenlaisten keinojen yhdistämiseksi olla varhainen merkki hänen orastavasta, kenties tässä vaiheessa vielä tiedostamattomasta kiinnostuksestaan intertekstuaalisuuteen?⁸ Klami on nimennyt omissa myöhemmissä lausunnoissaan ja kirjoituksissaan hänelle merkittäviä säveltäjiä, joiden sävellystyylissä on intertekstuaalisuuden piirteitä (Aho ja Valkonen 2000, 91; Klami 1990 [1960], 51; Klami 1993 [1930], 11).⁹ Vaikka ajatus intertekstuaalisuudesta – tai sen tietoinen hyödyntäminen – voisi antaa mahdollisuuden yhdistää romanttinen sävelkieli uusiin tyylipiirteisiin, on silti vaikea kyetä toteamaan, onko Klamin kohdalla kyse tarkoituksellisuudesta vai huolimattomuuden aiheuttamista tahattomista virheistä. On kuitenkin mahdollista, että säveltäjä halusi nimenomaan tuoda kudokseen mukaan lisäsäveliä tai polytonaalisuutta. Esittäjälle tämä antaa useita tulkintamahdollisuuksia, mutta samalla tekee epävarmaksi säveltäjän perimmäisestä tarkoituksesta.

Pedaalimerkintöjä¹⁰ fragmentissa ei ole, mutta pedaalinkäyttö kuuluu olennaisesti teoksen tulkintaan. Fragmentissa voidaan nähdä tyyllillisiä viitteitä siihen, miten pedaalia voisi käyttää: romanttinen tekstuuri edellyttää pedaalin käyttöä. Pedaalimerkintöjen puuttuessa pedaalin käyttö kuitenkin teosta soitettaessa on esteettistä poikkeamaa notaation ohjeistuksesta. Tämä taas on ilmaisen osa, ja ilmaisu on esityksen perusta. Jos teoksen alun scherzomaisuutta halutaan korostaa, pedaalin käyttö voi olla niukkaa, mutta pianisti ei todennäköisesti soittaisi alkua täysin ilman pedaalia. Tahdistia 13 eteenpäin pedaali on suorastaan välttämätön legaton luomisessa, legaton, jota säveltäjä ei suoranaisesti osoita merkinnöillään lukuun ottamatta joiden-

Ylönen & Ojala

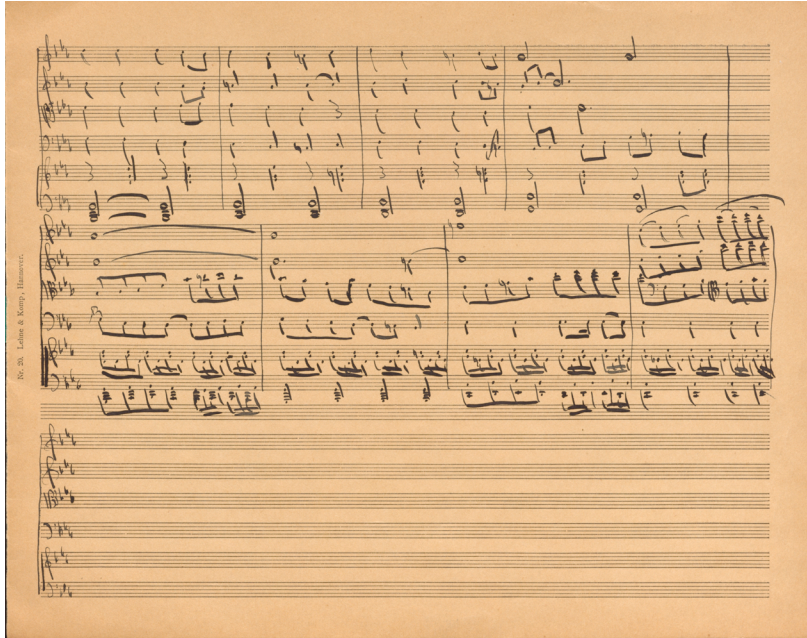
Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

8 Intertekstuaalisuudella tarkoitamme tässä erityisesti sävellyksen sisältämiä viittauksia toisiin sävellyksiin, musiikkityyleihin tai musiikkiperinteisiin.

9 Mainittakoon intertekstuaalisuudesta musiikissa Maurice Ravelin pianotrioin (1914) toinen osa, jossa hän jäljittelee malaijilaista pantoum-muotoa (Newbould, 1975).

10 Pedaalimerkintöjen puuttumista ja sen syytä pohdittaessa on hyvä huomata, että Klamin ja Debussyn pedaalimerkintätapa muistuttavat toisiaan: Debussykään ei juuri notatoinut pedaalinkäyttöä, vaikka pedaali kuuluukin olennaisesti hänen musiikkiinsa (Rahkonen 2016, 71).

kin yksittäisten sävelten sitomista osoittavia merkkejä ja aivan fragmentin lopussa olevia legatokaarituksia. Epäloogiset kaaritutukset ja artikulaatiomerkinnät suovat esittäjälle tulkintamahdollisuuksia, mutta luovat myös ongelmatilanteita (ks. kuva 15).



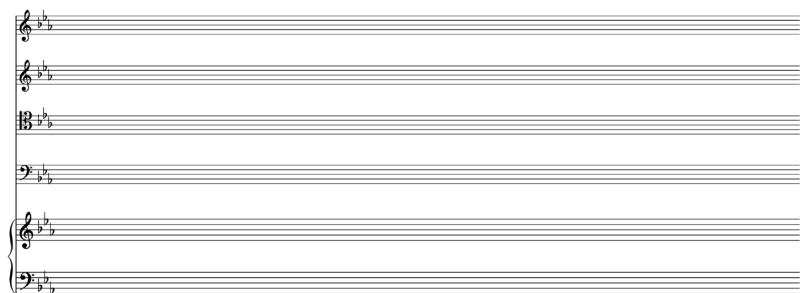
ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 15a. Uuno Klami: fragmentti, tahdit 33–40. Kaaritutukset tahdissa 40 aiheuttavat monitulkintaisuutta.



**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylä
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**



Kuva 15b. Sama nuottiesimerkki (fragmentin tahdit 33–40) luettavuuden takia editoituina.

Sonaatti viululle ja pianolle

Vaikkeivät Uuno Klami ja Helvi Leiviskä (ja Onni Lampén) olleet samalla sävellysluokalla ennen syksyä 1921, he opiskelivat kuitenkin Melartinin johdolla teoreettisia aineita, kuten musiikinteoriaa, soinnutusta tai kontrapunktia (Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli). Melartinin soinnutustunneilla myös sävellettiin (ks. Tarasti 2017, 84–85). Kuten alla tulee esille, Klamin ja Leiviskän vuoden 1920 teoksissa on havaittavissa yhtymäkohtia, mutta tilannetta monimutkaistaa se, että Klami (1920a) aloitti sonaatin c-molli viululle ja pianolle jo keväällä 1920 ollessaan poissa Helsingin Musiikkiopistosta. Ei siten tiedetä, kuinka pitkälle hän sen kirjoittamisessa pääsi ennen syksyä ja sävellyssopintoja Melartinin johdolla. Viulusonaatin materiaalia hyväksi käyttäen hän sävelsi nopeasti 3.11. ja 15.12.1920 välisenä aikana sisarteoksen, sonaatin alttoviululle ja pianolle b-molli (Klami 1920b).

Viulusonaatti jäi kesken, mutta Klami sai kuitenkin valmiiksi kaksi kokonaista laajaa osaa ja finaalista noin puolen osan luonnoksia. Viulusonaatti on laajempi kuin Klamin edeltävät teokset. Sen pituus on n. 19 minuuttia, jos teoksen finaali on tarkoitettu lähes alttoviulusonaatin finaalin kaltaiseksi, kuten Eero Kestin finaaliarekonstruktiossa on oletettu (Klami 2019 [1920]). Fragmentti puolestaan on katkelma teoksesta, jonka suunniteltua pituutta ei tiedetä. Keskenäisyyttä Klamin sävellyksissä voidaan lähestyä myös hänen työskentelytavallaan, jossa kesken jäänyt teos jätetään ”kaikessa rauhassa lepäämään” ja siihen palataan myöhemmin. Klami myös totesi sävellysten korjailutarpeen lisääntyneen iän karttuessa (Lilja 1990 [1955], 193). Tuskin hänen 19–20-vuotiaana säveltämänsä sonaatin keskenäisyyden voi vielä katsoa kuvastavan iän mukanaan tuomaa korjailunhalua, mutta se voidaan nähdä kriittisyyden lisääntymisenä, sävellysharrastuksen vakavoitumisena ja rajakohtana siirryttäessä ammattiopintoihin.

Viulusonaatin nimen Klami kirjoitti saksaksi. Tämä on jatkumoa eri kielille Klamin teosten nimissä. Nyt nimi ei ole seka-kielinen kuten pianotriossa. Esitysohjeet ovat italiaksi. Toisessa osassa on myös harvinainen sana – *trascinando* (”vetäen”), jolla Klami tavoittelee musiikillista suuntaa.

Ensimmäisen osan sonaattimuoto on pianotrioon verrattuna selkeämpi, eikä monitulkintaisuutta kertausjakson alkamiskohdasta ole. Voisiko tämä jo viitata uusklassisuuteen? Selkeät muodot, kuten sonaattimuoto, ovat uusklassinen piirre (Salmenhaara 1968, 120; Mäkelä 1990, 25). Klamin viulusonaatin ensimmäi-

ARTIKKELIT
4 | 2025

nen osa on kuitenkin pääosin romanttiseen harmoniaan perustuvaa ja sen rinnalla impressionistisia vaikutteita hyödyntävää musiikkia. Ensimmäisen osan muotorakenteen lisäksi uusklassisuuden – sellaisena, kuin se nykyään tavataan ymmärtää – piirteitä voidaan pitää toisen osan yksinkertaista ja säästeliästä kirjoitustapaa sekä melodian merkitystä siinä. Ilmaisuu on objektiivista, ei tunteellista. Uutena piirteitä Klamin sävellyksissä huomio kiinnittyy ajoittaiseen polyrytmiikkaan, kuten ensimmäisen osan tahdeissa 4, 31–36 ja 158.

Ensimmäisen osan pääteemassa Klami käyttää doorista moodia (kuva 16; vrt. Tyrväinen 2013, 307). Tyrväinen (ibid., 305, 307) toteaa sonaatin modaalisen pääaiheen ekstaattisen kaareutumisen puolentoista oktaavin alueelle sekä sen sisältämien melodiahyppeleiden olevan piirteitä, joita on paljon havaittavissa ranskalaisessa vuosisadanvaihteen musiikissa (ks. nuottiesimerkki Maurice Ravelin vuonna 1905 säveltämästä Sonatinesta, kuva 17). Viulun doorisen pääaiheen alla oleva pianistin vasemman käden osuus koostuu luonnollisen mollin sävelistä. Luonnollista mollia Klami oli käyttänyt myös vuoden 1916 pianosävellyksissään *Trauermarsch* (1916a) ja *Metsänhaltija* (1916c). Dooriseen modaalisuuteen viittaavaa on muiden muassa tahdeissa 168–169 ja 174–176 sekä tahtien 112–115 viuluosuudessa.

Viulusonaatin ensimmäisen osan tahdeissa 127–130 on mikstuurin kaltaisia harmonioita: tahdissa 127 Cis-duurinoonisointu (enharmonisuus huomioiden), seuraavassa tahdissa h-urkupisteelle rakennettu Dis-duurinoonisointu ja tahdissa 129 F-duuripienseptimisointu vähennettyine kvintteineen h-urkupisteen säilyessä. Urkupisteestä luovutaan tahtien 129–130 aikana, mutta G-duuripienseptimisointu vähennettyine kvintteineen jatkaa mikstuurin kaltaista kulkua. Lisäksi on mainittava kokosävelasteikko – impressionismiin viittaava kromaattinen symmetria, jota Klami käyttää muiden muassa tahtien 127–130 pianon diskantin ensimmäisillä iskuilla. Sen perusteella voidaan jopa määrittää epäselvästi kirjoitettu tahdin 128 piano-osuuden ensimmäisen iskun ylin sävel g^2 :ksi, vaikka se vaikuttaakin f^2 :lta. Tämä on hyvä esimerkki teosanalyysin tärkeydestä muusikon valmistautumisessa, suorastaan välttämättömyydestä (ks. esim. Dunsby 2002, 232; Lettberg 2008, 130–131).

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Sonate, C-moll.

Allegro moderato.

Viol. *mf* *fz*

Piano *mf legato e brillante* *mfz fz*

bas marcato e mf

cresc. *poco a poco* *f f*

f risoluto

risoluto f *legato.*

ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 16. Klamin viulusonaatin (1920a) alku, tahdit 1–11.



Kuva 17. Ravel, Maurice (1905). Sonatine. kolmas osa, tahdit 4–11. Tahdeissa 4–10 melodia on ambitukseltaan puolentoista oktaavin laajuinen ja sisältää monia hyppyjä. Vrt. kuva 16.

Dynamiikka on monipuolista, mutta osassa on myös tahtien 113–159 pitkä taite ilman dynaamisia merkintöjä. Nuottitekstuurin ekspressiivisyys ja muun muassa tahdistä 127 tahtiin 130 tähtäävä mikstuurin kaltainen sävelkulku motivoivat kuitenkin dynamiikan suunnitteluun. Tässäkin teoksessa ympäröiviä tapahtumia tarkastelemalla saadaan paikattua puutteellista notatiota. Nuottitekstuuri on toisinaan niukkaa; toisinaan kerroksia on päällekkäin useita. Säveltäjä on ajoittain kirjoittanut todella suurelle kädelle, ja pienikätiselle pianistille horisontaalisuuden löytäminen voi olla haaste tarvittavien koukkausten takia, mikä on sävellystyylin uusi piirre. Esimerkkinä tällaisesta ovat tahdit 99–105 (kuva 18).



Kuva 18a.
Klamin viulusonaatin (1920a) ensimmäisen osan tahdit 97–106. Klamin kirjoitustapa suurelle kädelle tahdistä 99 alkaen on pienikätiselle soittajalle ongelmallinen.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma



Kuva 18b. Sama nuottiesimerkki (viulusonaatin ensimmäisen osan tahtit 97–106) luettavuuden takia editoituina.

Viulusonaatin laulumuotoisen toisen osan tekstuurissa on paljon septimisointuja ja lisäsävelharmonioita. Lisäsävelet aiheuttavat tässäkin ajoittaista pohdintaa säveltäjän tarkoituksesta. Pianotekstuurin koraalimaisuus tuo mieleen Klamin ensimmäisen pianosävellyksen, *Sävelmän A-duuri* vuodelta 1916 (Klami 1916d). Kaaritusmerkinnöissään Klami on onnistunut joistain puutteista huolimatta välittämään aiempaa selkeämmän viestin esittäjälle. Kuitenkin esimerkkinä kaaritusten ajoittaisesta vaikeasta tulkittavuudesta mainittakoon tahtien 4–5 väli, jossa d-sävelten väliltä puuttuu kaari, vaikka muut soinnun sävelet ovat vaihtuvaa bassoa lukuun ottamatta kaaritettu. Ensimmäisen kirjoittajan erilaiset levytystulkinnat kyseisestä kohdasta kuvas-

tavat Klamin nuottikirjoituksen ajoittaisen vaikeaselkoisuuden mahdollistamia erilaisia tulkintatapoja (Klami 2013 [1920]; Klami 2020 [1920]). Myös arpeggiomerkinnot ovat ajoittain puutteellisia.

Säveltäjä kirjoitti toisen osan esitysohjeeksi ”Antante molto” – kuten fragmentissa. Viulusonaatin osalta kirjoitustapa voidaan niin ikään tulkita Klamin humoristisena tarkoituksena herättää jonkinlaista pahennusta taidemusiikin saralla.¹¹ Sitä voidaan kuitenkin pitää tässäkin teoksessa tahattomana kirjoitusvirheenä.

Kolmannen osan luonnokseen Klami on hahmotellut leikkisää tunnelmaa, joka muistuttaa hänen sävellyksensä *I:nen Konsertti*, G-duuri, op. 5/1 (1916b) kolmannen osan *March*-taitetta. Finaaliluonnoksen säerakenteet kuulostavat oudoilta, kun mars-siirtymistä ikään kuin poiketaan. Tämä poikkeaman tunne syntyy viulu- ja piano-osuuksien välisistä dissonansseista, jotka aiheuttavat ajoittain polytonaalisen vaikutelman. Säkeiden alkamis- ja päättymiskohdat hämärtyvät. Henry F. Gilbertin (1926, 41) mukaan tavanomaisen järjestyksen epätavalliset katkokset saavat kuulijassa aikaan koomisuuden tunteen. Tällaista huumoria edustaa muun muassa ranskalaissäveltäjä Emmanuel Chabrierin *Joyeuse Marche* (1888; kuva 19). On vaikea sanoa, onko Klamin kohdalla vielä kyse nuoren säveltäjän taitamattomuudesta vai ehkä tässäkin orastavasta huumorista, jopa groteskiudesta, joka viulusonaatin finaaliluonnoksessa ilmentyy formaalien rakenteiden ”virheinä”.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

11 Huumori ilmentyy myöhemmin Klamin tuotannossa ilmeisen tarkoituksellisesti muun muassa antiromanttisuutena, äänenkuljetuksen virheinä ja harmonian ajoitusvirheinä, psykologisen tarkkanäköisyyden ja musiikillisen näkemyksen yhdistelmänä, kuten hänen teoksessaan *Kuvia maalaiselämästä* (1997 [1932]; Tyrväinen 2013, 572, 574–575).

JOYEUSE MARCHÉ

A VINCENT D'INDY.

Réduction à 2 Mains par l'Auteur

EMMANUEL CHABRIER



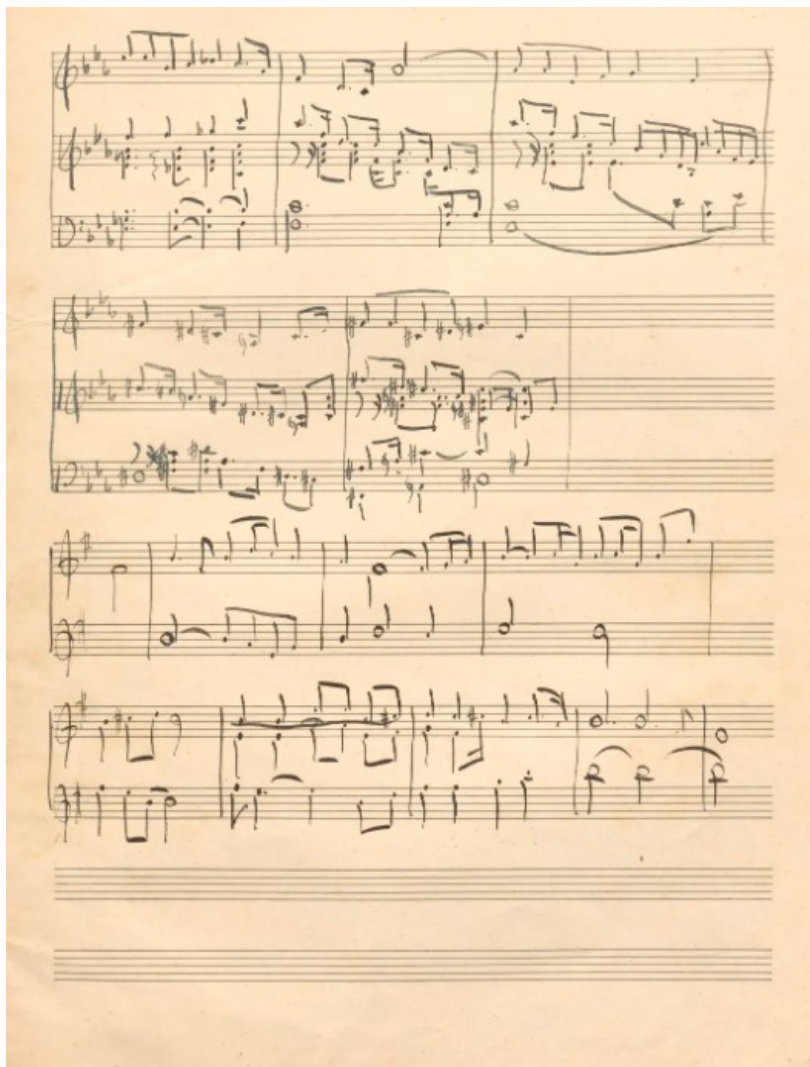
ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 19. Emmanuel Chabrier: Joyeuse Marche, säveltäjän pianosovitus, alku (1890).
Huumori syntyy odotusten pettämisestä, marssirytmien rikkomisesta heti teoksen alussa.

Voidaan myös pohtia, ovatko Klamin omalaatuiset lisäsävelet esimerkiksi luonnoksen tahdissa 15 lopulta kirjoitusvirheitä vai tahallisesti groteskeja. Epäilyttävälle sävelille tahdissa 15 voidaan yrittää etsiä selitystä polytonaalisuudesta. Silloin tahdin 15 kaksi viimeistä iskua koostuisivat viuluosuuden fis-fryygisestä 16-osa-asteikosta. Piano-osuuden diskantissa puolestaan soi samaan aikaan fis-aiolinen, ja bassoviivastolla on nuottiku- van mukaan as-lyydinen – kaikki päättyen gis- tai as-sävelelle ennen tahtiviivaa. Vaihtoehtoisesti kyse on vain käsikirjoituk- seen jääneistä tilapäisten kromaattisten merkkien puuttumisesta varsinkin, kun merkintä on jo toisessa oktaavialassa. Silloin- kin jää esittäjän kannalta kuitenkin ongelmallisesti epäselväksi, onko kyse fryygisestä, aiolisesta, molemmista vai jostain muus- ta. Käsikirjoituseditointiin liittyvä problematiikka nousee tämän esimerkin avulla konkreettisesti esille. Myöhemmin tahdeissa 73–78 modaalisen vaikutelman luova pitkään jatkuva b-molli- ja Es-duurisoinnun vuorottelu voidaan nähdä perusteena lisä- tä alennusmerkki tahdin 79 d-sävelelle, josta se on ilmeisesti unohtunut. Tällöin b-mollisointu laajenisiko koko tahdin mittai- seksi, ja seuraavassa tahdissa Es-duurisointu palaisi.

Luonnoksen lopussa on kahdeksan tahtia nuottimateriaalia (kuva 20), joka muistuttaa läheisesti alttoviulusonaatin finaa-

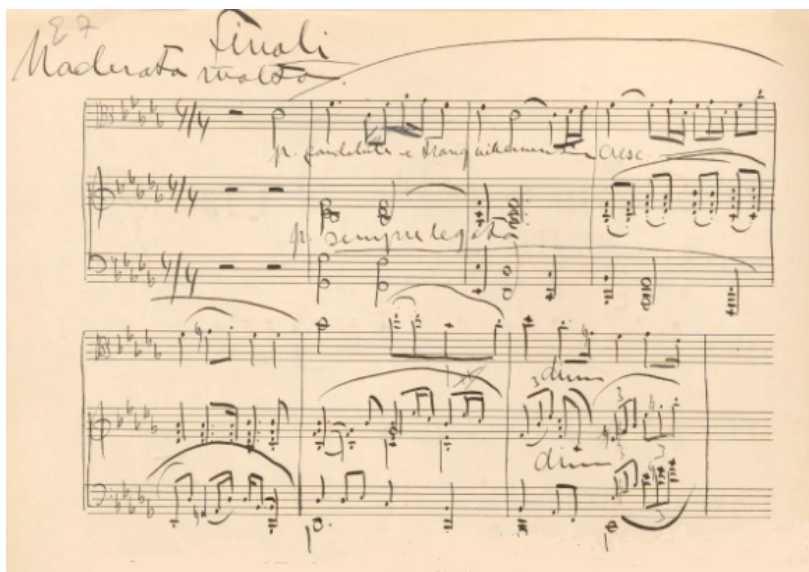
lin alun hymnimäistä johdantoa (kuva 21). Kiinnostavaa on, että se on viulusonaatin finaalin luonnoksessa ikään kuin keskellä osaa. Klami ilmeisesti suunnitteli jatkavansa viulusonaatin finaalia näin, mutta siirtyikin alttoviulusonaatin pariin.



**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 20. Klamin viulusonaatin (1920a) finaalityön loppu.



ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 21. Klamin alttoviulusonaatin (1920b) finaaliuonnoksen alku.

Uuno Klamin viulusonaatin ja Helvi Leiviskän pianosonatiinin sävellystyylilien leikkauspintoja

Klamin opiskelutoveri Helvi Leiviskä teki vuoden 1920 f-molli-pianosonatiinissaan samankaltaisia tekstuurillisia ratkaisuja kuin Klami viulusonaatissaan (ks. kuvat 18 ja 22). Tällainen on hitaan trillin kaltainen säestyskuvio, jota melodia ympäröi joko sekä yläpuolelta että alapuolelta tai pelkästään yläpuolelta.¹²

- 12 Kiinnostavaa on, että Klami on kirjoittanut alttoviulusonaattinsa ensimmäisen osan piano-osuuden vastaavaan kohtaan tahtiin 101 sormituksen, joka on samankaltainen kuin Leiviskän sonatiinin ensimmäisen osan tahdin 115 sormitus ja joka on samalla alttoviulusonaatin ainoa sormitus. Klamin sormitus, jossa peräkkäiset kuudestoistaosat on merkitty soitettavaksi vasemman käden peukalolla, on epäidiomaattinen. Lisäksi on huomattava, että vastaavassa kohdassa Klamin viulusonaattia sormitusta ei ole kirjoitettu.



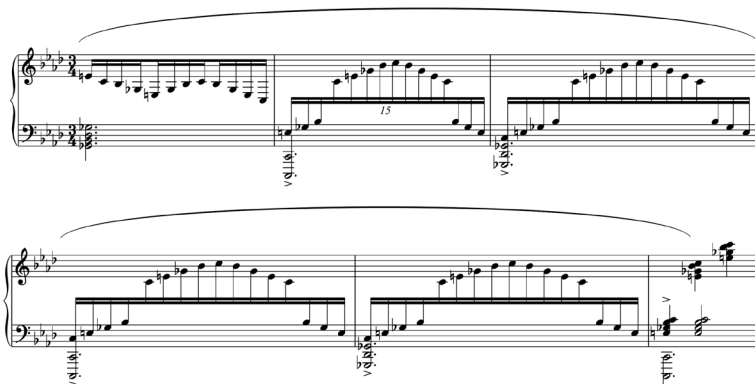
Kuva 22. Helmi Leiviskän (1920) sonatiinin ensimmäisen osan tahdit 113–124.

Yhtymäkohtia Klamin sonaatilla ja Leiviskän sonatiinilla on myös polyrytmiikan, kokosävelasteikkojen ja modaalisen harmonian alueella. Klamin sonaatin ensimmäinen osa on kuohuvan romanttinen, ja siinä voi kuulla Toivo Kuulan tyyliä (ks. myös Aho ja Valkonen 2000, 58). Soinnutuksen romanttinen tai myöhäisromanttinen tyyli yhdistää myös Leiviskän ja Klamin teoksia. Toisinaan Leiviskän soinnutus kuulostaa modaalisuudessaan hyvin samankaltaiselta kuin Klamin. Koska Klami näyttää ajatelleen viulusonaatin finaalia lähes alttoviulusonaatin finaalin kaltaisena, tässä yhteydessä viittaamme myös Klamin alttoviulusonaattiin. Leiviskän sonatiinin finaalin loppuvaiheilla, erityisesti tahdeissa 142–155, on hyvin samankaltaista tekstuuria kuin alt-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

toviulusonaatin finaalin rekonstruktion tahdeissa 90–97¹³ ja viulusonaatin finaalin rekonstruktion tahdeissa 115–122¹⁴ raivoisine arpeggioineen, voimakkaaine nyansseineen, aksentoituine sävelineen ja kokosävelasteikkoon perustuvine sävelkulkuineen (Klami 2021 [1920], 2019 [1920]; ks. kuvat 23 ja 24).



Kuva 23. Kokosävelasteikkoon perustuvia arpeggioita Helvi Leiviskän pianosonaatinin finaaliissa.



Kuva 24. Uuno Klamin viulusonaatin finaalierekonstruktiossa on Helvi Leiviskän pianosonaatin finaalin tekstuuria muistuttavia piirteitä.

- 13 Tahtinumerot viittaavat Eero Kestin editioon Klami 2021 [1920].
- 14 Tahtinumerot viittaavat Eero Kestin tekemään finaalierekonstruktion hänen ja Esa Ylösen editiossa Klami 2019 [1920]. Kesti rakensi Klamin viulusonaatin finaalin sen ja alttoviulusonaatin finaalin käsikirjoitusmateriaaleja hyväksi käyttäen. Työtä vaikeutti merkittävästi alttoviulusonaatin käsikirjoitusmateriaalin epäselvyys. Viulusonaatin ja alttoviulusonaatin finaalien materiaalien vertailun perusteella Kesti kuitenkin päätteli, että Klami lienee tarkoittanut näiden sisarteosten finaalit hyvin samankaltaisiksi (Klami 2021 [1920], esipuhe; Klami 2019 [1920], esipuhe).

Vaikka viulusonaatin finaaliluonnoksissa on alttoviulusonaatin finaalin luonnoksia vastaava kohta, johon Klami jälkimmäisessä on merkinnyt urkupistepedaalin, viulusonaatissa pedaalimerkintöjä ei ole lukuun ottamatta toisen osan alussa olevaa *una corda* -merkintää. Helvi Leiviskä puolestaan käyttää pianosonaatinissaan urkupistepedaalia heti ensimmäisen osan tahdissa 43. Esitämme edeltävän tarkastelun perusteella ajatuksen, jonka mukaan Klami on mahdollisesti tutustunut opiskelutoverinsa vuonna 1920 sävellettyyn teokseen (Leiviskä 1920; Tarasti 2017, 428) viulusonaattinsa ja alttoviulusonaattinsa sävellystyön välissä tai aikana. Tätä ajatusta tukee myös edellä alaviitteessä selostettu sormitustapaus.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Pohdinta

Uuno Klamin vuosien 1917–1920 pianokamarimusiikkiteoksista voidaan havaita hänen varhaisen sävellystyylinsä kehittyminen aiempaa tuotantoa laajamuotoisempaan suuntaan. Tämä kuvastuu sonaattimuodon käytössä pianotriossa ja viulusonaatin (sekä sen sisarteoksen alttoviulusonaatin) ensimmäisissä osissa ja teosten pituuksissa. Fragmentin keskeneräisyyden takia sen suunniteltua pituutta ei tiedetä. Viulusonaatissa sonaattimuoto on selkeämmin hahmotettavissa kuin pianotriossa. Sonaattimuodon hallinnan opettelu voidaan nähdä opiskeluun kuuluvana tehtävänä – olivathan sävellysmuodot monipuolisesti esillä Melartinin tunneilla (Ranta-Meyer 2008, 64). Sonaattimuodon käyttöä voidaan kuitenkin lähestyä myös uusklassismin piirteenä. Sulho Ranta (1942, 183) luonnehti impressionismita klassisiin muotoihin palaamista jopa *Les Six* -säveltäjäryhmän päätarkoitukseksi, ja esimerkiksi oktetossaan (1919–1923) Stravinski puolestaan ”kiteytti uusklassisen tyylinsä ottamalla käyttöön sonaattimuodon ja hyödyntämällä fuugatekniikkoja” (Carr 2014, 248). Uutena piirteenä Klamin sävellystuotannossa on myös teosten keskeneräisyys (fragmentti, viulusonaatti, mahdollisesti myös pianotrio), vaikka on huomattava, että kahdesta Klamin vuoden 1916 kamarimusiikkiteoksesta ei niiden osittaisen katoamisen takia tiedetä, onko säveltäjä saanut ne valmiiksi (ks. Aho ja Valkonen 2000, 309). Keskeneräisyys voidaan myös nähdä Klamin työskentelytavan muutoksena, jossa teos jätetään lepäämään ja siihen palataan myöhemmin, kriittisyyden lisääntymisenä ja sävellysharrastuksen vakavoitumisena kohti ammatillisuutta.

Pianotrion teosotsikko on seka- ja viulusonaatin saksankielinen, kun puolestaan esitysohjeet kaikissa kolmessa artikkelin sävellyksessä ovat italiaksi. Eri kielten käyttö voidaan nähdä kosmopoliittisena piirteenä. Se antaa avartavaa tukea tulkinnan muodostamiseen myös muun notaation osalta ja viittaa mahdollisuuteen tulkita säveltäjän merkintöjä monitahoisina ja pikemminkin väljästi kuin tiukasti ja tarkkaan ohjeistavina.

Tarkastelluissa teoksissa dynamiikkaan liittyvät merkinnät ovat niukkoja. Kuitenkin viulusonaatissa ohjeita on huomattavasti enemmän kuin fragmentissa, mutta pianotrioon verrattuna vain vähän enemmän. Tunnusomaista on myös Klamin tapa unohtaa kirjoittaa väliaikainen kromaattinen merkki, jos sama sävel on esiintynyt muunnettuna juuri edellä jossain muussa oktaavialassa. Kromaattisten merkintöjen ajoittainen puutteellisuus sekä epäselvä notaatio herättävät epätietoisuutta säveltäjän tarkoituksesta. Lisäsävelet eivät kuitenkaan ole uusi piirre Klamin tuotannossa; niitä on sekä varhaisemmassa että varsinkin myöhemmässä tuotannossa (ks. myös Salmenhaara 1996, 311), kuten 1922 pianokvartetossa *Quatuor*. Kaaritukset ovat viulusonaatissa muita teoksia selkeämpiä, mutta edelleen ajoittain puutteellisia. Puutteelliset artikulaatiomerkinnot tai merkintöjen puute yhdistävät teoksia, eikä niissä ole pedaalimerkintöjä tai sormituksia viulusonaatin toisen osan yhtä pedaalimerkintää lukuun ottamatta. Kuitenkin viulusonaatin sisarteoksessa alttoviulusonaatissa pedali- ja sormitusmerkintöjä on jo enemmän.

Varhaisissa pianosävellyksissä, kuten *Trauermarsch c-molli*, op. 8 (1916a), havaittava luonnollisen mollin käyttö laajenee runsaammaksi modaalisuudeksi tutkituissa teoksissa, joiden osalta sitä voidaan pitää Klamin elämäpiirin tuottamina, suomalaisiin kansansävelmiin viittaavana tai vaihtoehtoisesti modernismin piirteenä, mahdollisesti molempina. Kansansävelmiin viittaavia vaikutteita tai ratkaisuja esiintyy paitsi pianotriossa myös fragmentissa. Kaikkia sävellyksiä kuitenkin yhdistää perustaltaan romanttinen sävelkieli. Asteikkojen käytössä pianotriossa ja fragmentissa heijastuu mieltymys melodiseen molliin. Niin kutsuttu unkarilainen molli, joka fragmentissa esiintyy ensimmäistä kertaa Klamin tuotannossa, vahvistaa tulkintaa Brahms-vaikutteisista. Fragmentin rajut dissonanssit voidaan kuitenkin nähdä jopa jaavalaista gamelan-musiikkia muistuttavina piirteinä, mikä olisi selkeä Debussy-konnotaatio. Myös sekä fragmentissa että viulusonaatissa esiintyvät mikstuurityypiset sointurakenteet viittaavat Debussyn suuntaan. Fragmentissa Klami käyttää paikoin myös duuri-mollisointuja. Polytonaalisuuteen viittaavaa löytyy

eniten fragmentista. Sulho Ranta (1942, 179) luonnehtii polytonaalisuutta *Les Six* –säveltäjä Darius Milhaud’n (1892–1974) keskeiseksi tunnusmerkiksi, ja Milhaud’n (1923, 552–554) itsensä mukaan polytonaalisuus on diatonisuuden looginen ja väistämätön seuraus ja polytonaalisuuden hallinta välttämätöntä jokaiselle muusikolle. Vaikka tutkituista teoksista löytyy uusklassismiinkin liitettyjä piirteitä, on tärkeä muistaa käsittelen *uusklassismi* sen nykyisen kaltaisissa merkityksissä alkaneen vakiintua vasta myöhemmin. Viulusonaatissa on uutena piirteenä kromaattisten symmetrioiden – lähinnä kokosävelasteikon – ja polyrytmiikan käyttö. Teoksissa on havaittavissa ja niitä yhdistää orastava intertekstuaalisuus. Tutkittujen teosten tyyliä voidaan luonnehtia eri vaikutteilla höystettynä romantiikkana. Säveltäjän henkinen joustavuus ja nopea uusien vaikutteiden omaksumiskyky olivat jo tässä varhaisvaiheessa luonteva kasvualusta intertekstuaalisuudelle, joka kulminoitui hänen tuotannossaan 1920-luvun lopussa (Aho ja Valkonen 2000, 292).

Pianotriossa sävellystyylin kannalta kiinnostavia piirteitä ovat pentatonisuus, staattisuus, alleviivattu monotonisuus ja arkaaisuus. Fragmentin sävelkieli on muiden teosten lailla romanttista, ja siinä mahdollisesti näkyy jopa sitaatti Brahmsin laulusta *Sonntag*, op. 47/3. Klami tuo fragmentissa pianotriossa näyttäytyneen groteskin piirteen rinnalle kenties huumoriksi tulkittavan esityserkinnän. Kuitenkin kysymys voi olla myös Klamin puutteellisesta kielitaidosta tai tahattomasta kirjoitusvirheestä.

Lyhydestään ja keskeneräisyydestään huolimatta fragmentilla on merkitystä Klamin sävellystyylin muutosten kehittymisen hahmottamisessa. Klami käyttää romanttista sävelkieltä, mutta suhtautuu siihen myös kriittisesti ja uudistavasti. Yleissäveltäjän romanttinen musiikki saa siellä täällä yleensä impressiivisiin liitettyistä keinovaroista ammennettua vastakohtaisuutta tai -reaktiota. Lisäsävelet korostavat harmonian väriluonnetta. Klami saattaa esimerkiksi vakiinnuttaa hyvin selkeän sävellajitunnun, mutta hämärtää sitä kromaattisilla ratkaisuilla. Sävellajituntu säilyy, mutta notaation esittäjälle välittämä viesti jää osittain hämäräksi. Sulho Ranta (1932, 122) totesikin kirjoituksessaan Uno Klamista:

Totta on, että Klamin melodia ei juuri koskaan ole esim. sakalaisessa mielessä sävellajiton, mutta hänen soinnunkäyttönä on usein niin ”mistään piittaamaton” että sana moderni on kaikkein vähintään, mitä siitä voi sanoa.

**Ylönen &
Ojala**

**Uno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Fragmentissa Klami on kirjoittanut pianissimo-merkinnän vuoden 1919 pianosävellyksen *Pastoraali* As-duuri kaltaisella, muusta tuotannostaan poikkeavalla tavalla: *p.p.* Tämä merkin-tätapa osaltaan vahvistaa teoksen ajoittamista vuodelle 1919.

Polyrytmiikka, kokosävelasteikot, modaalinen harmonia ja soinnutuksen romanttinen tai myöhäisromanttinen tyyli ovat Klamin viulusonaatin (1920) ja hänen opiskelutoverinsa Helvi Leiviskän sonatiinin f-molli (1920) selkeästi havaittavissa olevia yhtymäkohtia. Klamin kanssa Melartinin sävellysluokalla syys-lukukaudella 1920 olleen Onni Lampénin tuon vuoden teokset *Runoelma* (Lampén 1920a) ja *Intermezzo* (Lampén 1920b) edus-tavat myös romantiikkaa, mutta niissäkin havaitaan modaalii-suutta, pentatonisuutta, kokosävelasteikkoja ja mikstuurinomai-suutta. Helvi Leiviskä aloitti Melartinin sävellysluokalla vasta kevätlukukaudella 1921. Sävellysluokalla käyty diskurssi ei ra-joittunut vain oppitunteihin, vaan oli mitä ilmeisimmin laajem-min keskusteluissa läsnä Helsingin musiikkiopistossa.

Puutteellinen notaatio korostaa esittäjän tarvetta hyödyn-tää tulkintansa muodostamisessa ymmärrystään merkintöjen konteksteista laajasti. Kun kyseessä on sonaattimuotoinen teos, muun muassa dynaamisten ja muihin musiikillisiin merkintöi-hin liittyvien ratkaisujen tekeminen helpottuu notaation vailli-naisuuksista huolimatta. Pianotrion kenraalitauot voidaan näh-dä siirtyminä, jotka mahdollistavat esiintyjälle erilaisia valintoja. Niillä voidaan muun muassa vähentää tai poistaa niukan agogi-sen merkintätavan aiheuttamaa epäidiomaattisuutta.

Koska yhtä poikkeusta lukuun ottamatta teoksiin ei ole kir-joitettu pedaalimerkintöjä, partituurin kirjaimellinen tulkinta ei toimi: pedaalin käyttö on oleellinen osa linjan luomisessa. Voi-daan ajatella, että pedaalimerkintöjen puuttuessa pedaalin käyttö teosta soittaessa on esteettistä poikkeamaa säännöistä. Tämä taas on ilmaisun osa, ja ilmaisu on esityksen perusta. Notaati-on välittyminen esittäjälle niin, ettei epäilystä kirjoitusvirhees-tä syntyisi, olisi vaatinut säveltäjän itsensä tekemiä selventäviä kromaattisia merkkejä. Klamin notaation lisäsäveliset, polyto-naalisiksi tarkoitetut tai kromaattisesti virheellisesti merkityt ongelmakohdat hidastavat pianistin harjoittelua. Varsinkin kä-sikirjoitusten pohjalta työskennellessään esittäjä voi joutua poh-timaan säveltäjän merkintätavoista (tai niissä esiintyvistä puut-teista) johtuvia editointikysymyksiä. Niiden ratkaisemisessa voi kohdata säveltäjän esteettisiin tarkoituksien pohtimiseen liit-tyviä tilanteita, kuten pitäisikö esimerkiksi Klamin viulusonaatin tilapäisissä kromaattisissa merkeissä olevia kysymyksiä ratkoa

konservatiivisesti olettaen Klamin tarkoittaneen pikemminkin duurimollitonaalisia sävelikköjä vai olettaen kyseessä olevan radikaalimpaa pyrkimystä: perinteisestä duurimollitonaalisuudesta poikkeavia sävelikköjä kuten useita samanaikaisia diatonisia moodeja. Kromaattisten symmetrioiden tunnistaminen saattaa auttaa ratkaisemaan Klamin notaation epäselvyyksistä aiheutuvia ongelmia ja korostaa näin ollen analyysin merkitystä tässä tapauksessa erityisesti Klamia soittavan muusikon valmistautumisessa (Lettberg 2008, 130–131).

Kaiken kaikkiaan Klamin vuosien 1917–1920 pianokamarimusiikin sävellystyylillä voidaan sanoa leimaavan *muuttuva monivaikutteisuus*. ”Arkaainen modaalisuus” oli havaittavissa jo vuoden 1917 pianotriossa. Kansanmusiikinomaiset vaikutteet ilmenevät Matti Huttusen (1993, 122) kuvaamalla tavalla: ”inspiroituneesti, tiedostamattomasti ja myötäsyttyisesti” kansanmusiikkia kuitenkin hyväksi käyttämättä (ks. Tyrväinen 2013, 105–106). Modernismin ajatuksen mukaisesti vanhaa ja uutta on läsnä samanaikaisesti, aiempien haltuun otettujen konventioiden rinnalla Klami ilmaisee kriittistä ja uudistavaa asennetta (ks. Pasler 1991; Tyrväinen 2013). Monivaikutteisuus näkyy myös esityserkintöjen kielen kosmopoliittisuutena. Tämä tutkimus vahvistaa Klamista piirtynyttä kuvaa säveltäjänä, joka ei tunnistanut tyylillisistä ongelmia eikä asettunut jonkin erityisen suunnan seuraajaksi (ks. Tyrväinen 2013, 33), mikä näkyy jo tässä artikkelissa tutkituissa teoksissa monityylisyytenä, kosmopoliittisuutena ja toisaalta tyylillisenä epäyhtenäisyytenä.

Teosten notaatiossa ilmenevä monitulkintaisuus – tahallista tai ei – sekä fragmentaarisuus tai keskeneräisyys, kenties kokeilevuuskin, henkivät ajatusta ilmaisullisesta etsinnästä, vaikutteiden vastaanottamisvalmiudesta ja muutosvaiheesta, jota sittemmin vahvistaa sekä opiskelu Erkki Melartinin sävellysluokalla että ulkomailla. Artikkelini on tuonut esiin yhtymäkohtia Klamin ja Helvi Leiviskän pianosonatiinin (1920) välillä. Vaikka tulevat säveltäjät eivät vielä syyslukukaudella 1920 opiskelleet yhdessä Melartinin sävellysluokalla, he molemmat olivat kuitenkin Melartinin oppilaita muissa aineissa jo aiemmin. On oletettavaa, että myös muu Melartinin opetus sisälsi sävellysopetuksen kaltaista sisältöä (ks. Tarasti 2017, 84). Hänen oppilailtaan oli mahdollisuus ainakin soinnutuksen, kontrapunktin ja sävellyksen opiskeluun rinnakkain – opettihän Melartin näitä kaikkia (Ranta-Meyer 2025, 720). Näin Klamin opiskeluympäristöstään saamat musiikilliset vaikutteet ulottuvat osin jo aikaan ennen varsinaisia sävellyspintoja. Toisaalta kasvusta säveltäjä-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylillä
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

nä kertovat vuosien 1917–1920 teoksissa siirtyminen kohti suurimuotoisempia teoksia, jotka edellyttävät keskeneräisyyksille vastakkaisesta pitkäjänteistä sitoutumista, laajaa hahmottamista, vakavampaa puurtamista ja itsekriittistä asennetta.

Jos Klamin säveltäjäntyön kaarelle halutaan hahmotella ratkaisevia taitekohtia, tämän tutkimuksen perusteella sellaiseksi tarjoutuu syyslukukauden alku 1920. Sotien päätyttyä, vuoden 1917 pianotrion ja vuoden 1919 fragmentin jälkeen Klami sävelsi keväällä 1920 ensin viulusonaattia, mutta siirtyi sitten alttoviulusonaatin pariin aloitettuaan syksyllä 1920 neljä vuotta kestäneet sävellysoopinnot Erkki Melartinin johdolla Helsingin musiikkiopistossa. Uusia tutkimuksen aiheita tarjoavat alttoviulusonaatin, musiikkiopistoajan myöhempien teosten kuten vuoden 1922 pianokvarteton, Melartinin sävellysluokan ja sen tarjoaman oppimisympäristön sekä kenties myös Leevi Madetojan ja Klamin välisen säveltäjäsuhteen tarkastelu.

Lähteet

- Aho, Kalevi ja Marjo Valkonen. 2000. *Uuno Klami: elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Botstein, Leon. 2023. "Modernism". *Grove Music Online*. Oxford: OUP. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>
- Brahms, Johannes. 1868. "Sonntag", op. 47/3. Berlin: Simrock'schen Musikhandlung.
- Brahms, Johannes. 1898. *Hungarian dances. Book IV*. 17. New York: G. Schirmer.
- Carr, Maureen. 2014. *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–1925)*. Oxford: Oxford University Press.
- Chabrier, Emmanuel. 1890. "Joyeuse Marche". Paris: Enoch Frères & Costallat.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2014. "Between art and science: Music as performance". *Journal of the British Academy* 2: 1–25. <https://doi.org/10.5871/jba/002.001>
- Danuser, Hermann 2014. "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period". Teoksessa *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, toim. Nicholas Cook ja Anthony Pople, 260–285. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debussy, Claude. 1910. "La cathédrale engloutie". *Préludes 1er Livre*. Leipzig: Edition Peters.
- de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Helsinki: Suomen Musiikki-tieteellinen Seura.

- Doğantan-Dack, Mine. 2015. "Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics". *PARSE Journal* 1 (3).
https://parsejournal.com/wp-content/uploads/2015/03/PARSE_Is-sue1-ArtisticResearchInClassicalMusicPerformance.pdf
- Dunsby, Jonathan. 2002. "Performers on Performance". Teoksessa *Musical Performance*, toim. John Rink, 225–236. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantapié, Henri-Claude. 2003. "Huumori, pittoreski, pastoraalinen ja groteski Uuno Klamin tuotannossa". Teoksessa *Symposion Uuno Klami 1900–2000*, toim. Helena Tyrväinen. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Favorin, Martti. 1992. *Virolahden historia 2*. Virolahti: Virolahden kunta.
- Gilbert, Henry F. 1926. "Humor in Music". *The Musical Quarterly* 12 (1): 40–55.
- Grout, Donald Jay ja Claude V. Palisca. 1988. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton.
- Haapoja, Heidi. 2017. Ennen saatuja sanoja : Menneisyys, nykyisyys ja ka-levalamittainen runolaulu nykykansanmusiikin kentällä. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-2721-1>
- Hallamaa, Olli, Tuomas Heikkilä, Hanna Karhu, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Veijo Pulkkinen. 2010. Tekstuaalitieteiden sanasto. Helsinki: SKS. <http://tekstuaalitieteidenasanasto.finlit.fi>
- Heiniö, Mikko 1985. "Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I–II". *Musiikki* 15 (1–2): 1–74 ja 15 (3–4): 171–260.
- Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli. Nimikirja 1268, oppilas Uuno Klami. Sibelius-Akatemian arkisto.
- Henckel, Kristina. 2016. *Pianistic Analysis of Bedřich Smetana's Piano Cycle Dreams, six Characteristic Pieces for Piano*. D.M.A. dissertation. Norman: University of Oklahoma.
<https://hdl.handle.net/11244/45541>
- Humina. 1943. "Säveltäjä Uuno Klami". *Suomen Kuvalehti* 28 (48): 1407–1408.
- Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, Matti. 2015. "1920-luvun modernismi tutkimuskohteena." Teoksessa *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 11–30.
- Huttunen, Matti 2023. *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti ja Annikka Konttori-Gustafsson, toim. 2015. *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Hymander, Ingeborg ja Aline Ahlfors. 1906. *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III*. Helsinki: R. E. Westerlund.
- Iisu (Sulho Ranta). 1931. "Modernia musiikkia kuullakseen täytyy tulla Viipuriin". *Karjala* 18.5.1931.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

- Katila, Evert. 1928. ”Uuno Klamin sävellyskonsertti”. *Helsingin Sanomat* 28.9.1928.
- Klami, Uuno. 1916a. *Trauermarsch (Marcia funèbre)* c-moll aus der Trio e-moll, op. 8. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916b. I:nen konsertti, G-duuri, opus 5 nro 1. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916c. *Metsänhaltija*, ballaadi d-molli, op. 10/4. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916d. *Sävelmä A-duuri*, op. 3/1. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916e. Sonaatti D-duuri, op. 7. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1917a. Piano-Trio fiss-moll. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1917b. Andantino D-duuri, op. 3. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1919. Fragmentti sävellyksestä 2 viululle, 2 sellolle ja pianolle. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 3.
- Klami, Uuno. 1920a. Sonate c-moll Violin & piano. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1920b. Sonate b-moll Viola & piano. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1922. Pianokvartetto *Quatuor*. Helsinki: Fimic, 3968.
- Klami, Uuno. 1935. *Rag-Time & Blues*. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1990 [1960]. ”Mihin uskon vuosisatamme musiikissa?”. Teoksessa *Pyöriteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara, 49–52. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Klami, Uuno. 1993 [1930]. ”Arthur Honegger”. Teoksessa *Symposion Uuno Klami*, toim. Erkki Salmenhaara, 11–14. Helsinki: Uuno Klami -seuran julkaisuja.
- Klami, Uuno. 1997 [1932]. *Kuvia maalaiselämästä. Scènes de la vie campagnarde*. Helsinki: Uuno Klami Society.
- Klami, Uuno. 2013 [1920]. Sonaatti c-molli viululle ja pianolle. Alba Records ABCD 352. CD.
- Klami, Uuno. 2017 [1957]. ”Pieni sarja”. Teoksessa *Uuno Klamin piano-sävellyksiä*. Toim. Esa Ylönen. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Klami, Uuno. 2019 [1920]. *Sonaatti c-molli viululle ja pianolle*. Toim. Esa Ylönen ja Eero Kesti. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Klami, Uuno. 2020 [1920]. *Sonaatti c-molli viululle ja pianolle*. Alba Records ABCD 460. CD.
- Klami, Uuno. 2021 [1920]. *Sonaatti b-molli alttoviululle ja pianolle*. Toim. Eero Kesti. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Konttori-Gustafsson, Annikka. 2019. ”Ingeborg Hymander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja”. Teoksessa *Kartanoista kaikkien soittimeksi II*, toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka, 39–78. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Kontula, Rafael. 1968. "Uuno Klami, säveltäjä ja akateemikko". Teoksessa *Klamin suvun vaiheita*, toim. Rafael Kontula, 130–146. Lahti: Klamin suvun sukuyhdistys r.y.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2012. "Spelandet som musikanalytisk resurs". *Musiikki* 42 (1): 27–56.
- Kotilainen, Otto. 1924. *Koululauluja*. Porvoo: Werner Söderström.
- Laitinen, Heikki 2006. "Runolaulu". Teoksessa *Suomen musiikin historia* 8, toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm, 14–79. Helsinki: WSOY.
- Lampén, Onni. 1920a. *Runoelma*. Teoksessa *Lyyrillinen sarja*. Kansallis-kirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 674.2 (Onni Karte, säveltäjä).
- Lampén, Onni. 1920b. *Intermezzo*. Teoksessa *Lyyrillinen sarja*. Kansallis-kirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 674.2 (Onni Karte, säveltäjä).
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Lehtonen, Tiina-Maija (toim.) 1986. *Uuno Klami Teokset / Works*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahasto.
- Lehtonen, Tiina-Maija. 2004. "Uuno Klamin musiikkiestetiikka hänen arvostelijan toimintansa valossa". *Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma*. Jyväskylän yliopisto.
- Leiviskä, Helvi. 1920. Sonataini pianolle f-molli. Kansalliskirjasto, H Helvi Leiviskän arkisto.
- Leiviskä, Saara (toim.). 1990 [1980], "Toini Klami muistelee Uuno Klamia". *Kotiliesi* 19. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara.
- Lettberg, Maria. 2008. *Tendenser inom interpretationer av Alexander Skrjabin pianosonat nr. 10: En jämförande pianistisk analys*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Lilja, Saara 1990 [1955]. "Uuno Klamia haastattelemassa". *Uusi Musiikkilehti* 4:1955. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara, 182–186. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Lönnblad, Kirsi. 2020. Säveltäjä Uuno Klamin syntymästä 120 vuotta. Pikkuserkku Eeva-Marja Tinkanen muistelee Klamia. Haastattelu lähetetty Yleisradiossa 20.9.2020. <https://yle.fi/a/3-11552596>
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in music. From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Ann Arbor: UMI.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Milhaud, Darius. 1923. "The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna". *The North American Review* 217 (809): 544–554.
- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Newbould, Brian 1975. "Ravel's Pantoum". *The Musical Times* 116 (1585): 228–231.
- Nummi, Seppo 1959. "Raikkaan hiljaisuuden ja merituulen säveltäjä Uuno Klami – akateemikkoehdoka." *Uusi Suomi* 15.4.1959.
- Nummi, Seppo 1966. *Modern musik. Finlands musikhistoria från första världskriget fram till vår tid*. Stockholm: Sveriges Finlandsföreningars riksförbund.

Ylönen & Ojala

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

- Parko, Maija. 2016. *Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-039-6>
- Pasler, Jann. 1991. "Conflicting Notions of Progress". Teoksessa *The late Romantic era from the mid-19th century to World War I (Man & Music)*, toim. Jim Samson, 389–416. London: Macmillan.
- Pasler, Jann. 1993. "Postmodernism, narrativity, and the art of memory". *Contemporary Music Review* 7: 3–32.
- Pingoud, Ernest. 1928. "Helsingin konsertteja. Uuno Klamin sävellys-konsertti". *Suomen Musiikkilehti* 6 (15): 232.
- Pingoud, Ernest 1995 [1910]. "Claude Debussy". Teoksessa *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*, toim. Kalevi Aho, 84–87. Alun perin julkaistu lehdessä *Montagsblatt der St. Petersburger Zeitung* 1.3.1910. Helsinki: Gaudeamus.
- Rahkonen, Margit. 2016. *Douze Études by Claude Debussy: A Pianist's View*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto-yhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2025. *Niin nuori, niin palava. Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ranta, Sulho. 1932. "Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta". *Suomen Musiikkilehti* 10 (12): 118–122, 127.
- Ranta, Sulho. 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho. 1942. *Musiikin valtateillä. Musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: WSOY.
- Raskinen, Minna. 2025. Sähköpostiviesti Esa Ylöselle, 28.8.2025. Viesti vastaanottajan hallussa.
- Ravel, Maurice. 1905. *Sonatine*. Paris: Durand.
- Ravel, Maurice. 1914. *Pianotrio*. Paris: Durand.
- Rink, John. 2002. "Analysis and (or?) performance". Teoksessa *Musical Performance*, toim. John Rink, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki, toim. 1990. *Pyönteitä vanavedessä: Uuno Klami 90 vuotta*. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Salmenhaara, Erkki, toim. 1993. *Symposion Uuno Klami*. Helsinki: Uuno Klami -seuran julkaisuja.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 3: Uuden musiikin kynnyksellä*. Porvoo: WSOY.
- Schiavio, Andrea, Nikki Moran, Dylan van der Schyff, Michele Biasutti ja Richard Parncutt. 2022. "Processes and experiences of creative cognition in seven Western classical composers". *Musicae Scientiae* 26 (2): 303–325. <https://doi.org/10.1177/1029864920943931>
- Sessions, Roger. 1984 [1933]. "Between the Wars". Teoksessa *Music in the Western World*, toim. Piero Weiss ja Richard Taruskin, 453–458. New York: Schirmer.
- Sheinberg, Esti. 2000, 27. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate.

- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2016. ”Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua”. *Trio* 5 (2): 18–53.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2020. ”Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta”. *Musiikki* 50 (1–2): 123–156.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2022. ”Adorno’s ideas on Stravinsky’s Neoclassicism meet the pianist’s work: reflecting playing experience with Adorno’s key concepts”. Teoksessa *Music as Cultural Heritage and Novelty*, toim. Oana Andreica, 195–211. Cham: Springer.
- Tarasti, Eila. 2017. ”Nouse, ole kirkas”: *Helvi Leiviskän elämä ja teokset*. Helsinki: Kulttuuriperintöjen akatemia.
- Taruskin, Richard. 2010. ”’A Pleasant Place’: Music of the Trecento”. Teoksessa *Oxford History of Western Music*, vol. 1. New York: Oxford University Press. <https://stg.oxfordwesternmusic.com/view/Vol-ume1/actrade-9780195384819-div1-010008.xml>
- Tawaststjerna, Erik. 1959. ”Piirteitä Uuno Klamin säveltäjänkuvaan”. *Helsingin Sanomat* 9.5.1959. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara, 75–79.
- Tawaststjerna, Erik. 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Tyrväinen, Helena. 2000. ”Debussyn musiikin varhainen vastaanotto Suomessa 1901–1932”. Teoksessa *Hundra vägar har min tanke. Festskrift til Fabian Dahlström. Juhlakirja Fabian Dahlströmille*, 149–151. Helsinki: WSOY.
- Tyrväinen, Helena (toim.). 2003. *Symposion Uuno Klami 1900–2000: Helsinki 15.–16. IX 2000*. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Tyrväinen, Helena 2009. ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista”. *Synteesi* 29 (4): 67–78.
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikki-tieteellinen seura.
- Tyrväinen, Helena. 2024. ”Les origines d’un style: Le compositeur finlandais Uuno Klami (1900–1961) et la France”. Teoksessa *Des notes sur la neige: Les relations musicales entre la France et les pays du Nord (Danemark, Estonie, Finlande, Norvège, Suède), 1900–1939*, toim. Helena Tyrväinen, 249–305. Bern: Peter Lang.
- Utriainen, Jaana. 2006. *Uuno Klamin lauluteokset. Tutkimusraportti. Hahmoanalyttisiä havaintoja ja tutkielmia*. Helsinki: Suomen Kulttuuri-rahasto, Kymenlaakson rahasto, Uuno Klamin rahasto.
- Uusi Suometar* 1913. ”Futuristisen” musiikin ohjelma. 23.5.1913.
- Weiss, Piero ja Richard Taruskin, toim. 1984. *Music in the Western World. A History in Documents*. New York: Schirmer.
- Virtanen, Aimo Pentti. 1945. ”Uuno Klami”. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*, toim. Sulho Ranta, 610. Porvoo: WSOY.
- Virtanen, Timo. 2015. ”Dinosaurius ja kameleontti – Jean Sibelius 1920-luvulla.” Teoksessa *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 33–41.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**