

Erik Bergmanin pianomusiikki

Tuomas Mali



Erik Bergman (1911–2006) tuli tunnetuksi erityisesti orkesteri- ja vokaalimusiikin säveltäjänä sekä kuoronjohtajana, mutta alun perin piano oli hänen oma soittimensa. Sävellysopintojensa ohella hän kouluttautui pianistiksi Helsingin Konservatoriossa (nykyisin Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) opettajanaan muun muassa Ilmari Hannikainen (Korhonen 1996, 51). Säilyneiltä äänitteiltä voi kuulla, että Bergmanin pianonsoitto oli parhaimmillaan korkeatasoista ja viimeisteltyä (ks. liite 1). Hän sävelsi pianolle kohtuullisen suppean, mutta monipuolisen tuotannon. Tutkimuskirjallisuudessa se on kuitenkin jäänyt melko vähäiselle huomiolle, mitä puutetta tämä artikkelini pyrkii korjaamaan.

Esittelen Bergmanin pianotuotannon aikajärjestyksessä tulkiten teoksia ja niiden syntyä kolmessa eri kontekstissa. Ensimmäisen ja tärkeimmän tulkintakontekstin muodostaa Bergmanin sävellystuotannon kokonaisuus. Hahmottelen pianoteosten asemaa ja merkitystä Bergmanin elämäntyössä tarkastellen niitä suhteessa hänen kehitykseensä säveltäjänä. Pianoteoksia syntyi peräti seitsemällä eri vuosikymmenellä, joiden kuluessa hänen musiikkinsa muuttui radikaalisti moneen kertaan. Vaikka laajaa ja perusteellista esitystä Bergmanin tuotannosta ja kehitysvaiheista ei vielä ole käytettävissä, teosten ymmärtämistä ovat helpottaneet useat hahmotelmat (esim. Heiniö 1995a ja 1995b, 86–97; Korhonen 2002; Heininen 1972 ja 1982).

Toinen keskeinen tulkintakehykseni on 1900-luvun suomalainen pianomusiikki. Kuvaan Bergmanin ajan muiden suomalaissäveltäjien pianomusiikkia sekä keskeisiä ideoita, virtauksia ja kehityskulkuja, jotka musiikkielämässämme kulloinkin vaikuttivat, ja suhteutan Bergmanin pianoteoksia näihin kuvauksiin. Tämän tulkintatyön avulla hahmottelen Bergmanin ominaislaatua, merkitystä ja asemaa suomalaisena pianosäveltäjänä. Asianmukaisen kontekstin luominen ei ole aivan mutkatonta, sillä Bergmanin elinaikana pianomusiikkia tehtiin Suomessa paljon ja monenlaisista lähtökohdista, ihanteista, tyyleistä ja tekniikoista ammentaen. Erityisesti Kimmo Korhosen (1996) tarjoama yleiskuva maamme pianomusiikista ja Mikko Heiniön (1995b) esittely sodan jälkeisestä suomalaisesta musiikista ovat auttaneet suunnistamaan valtavan pianoteosten määrän keskellä. Mielekkään tulkintakontekstin muodostaminen on tietenkin edellyttänyt myös monia omia valintoja ja painotuksia.

Esittävä pianotaide muodostaa käsittelyäni rikastavan kolmannen kontekstin. Lähtökohtanani on ajatus, että kirjoitettu musiikki ja esittämistraditio kietoutuvat aina toisiinsa monin tavoin ja kykenevät siksi valaisemaan toisiaan. Teosten pianismia erittelemällä hahmottelen kuvaa soittimellisuudesta, sen asemasta ja kehittymisestä Bergmanin pianomusiikissa. Kantaesitys- ja äänitetietojen avulla tuon esiin teosten elämää pianotaiteen kentällä (ks. liite 2). Toisinaan myös tulkitsen äänitteitä. Bergmanin kanssa usein työskennelleet muusikot, joita säveltä-

jä kovasti arvosti, tunsivat hänen tarkoituksensa ja pyrkimyksensä huomattavan hyvin (Bergman 1990). Siten erityisesti heidän tallenteensa ovat kiinnostavia todisteita siitä, mitä kaikkea Bergmanin teoksissa on kuultu ja koettu. Pianismiin ja äänitteisiin liittyvien huomioiden tarkoitus on monipuolistaa teoksista syntyvää kuvaa tarvittaessa – kommentoin siis äänitteiden sisältöä ja musiikin pianistisia piirteitä vain silloin, kun se on teosten ymmärtämisen kannalta olennaista.

Bergmanin teosluetteloon sisältyy yhdeksän soolopianoteosta – joista 8 on säilynyt – ja yksi pianokonsertto.¹ Opusnumeroidun pianotuotannon lisäksi jälkipolville on säilynyt joitakin varhaisia pianolle kirjoitettuja sävellyksiä, joista huomioin tässä artikkelissa vuonna 1932 sävelletyn teoksen *Midsommarnatt* ja julkaistun mutta opusnumeroimattoman teoksen *Stämningbild* (myös 1930-luvulta). Muut tarkastelemani teokset ovat 1940-luvulla sävelletyt *Sonate concertante pour piano* op. 7, *Danze senza nome* op. 13 ja *Intervalles* op. 34, 1950-luvun tuotantoon kuuluvat *Sonatin* op. 36 ja *Espressivo* op. 40 sekä kultakin seuraavalta vuosikymmeneltä yksi teos: *Aspekter* op. 63 (1969), *À propos de B-A-C-H* op. 79 (1976), pianokonsertto (1981) sekä *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (1991). 1940-luvulla syntynyt *Three Pieces for Piano* op. 29 on kadonnut, joten sen tarkastelu ei ole ollut mahdollista. Lähinnä mainintoina huomioin myös pianokamarimusiikkia ja pianosäestyksellisiä lauluja – poikkeuksena kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille sävelletty *Borealis* op. 101, jota käsittelem laajemmin (ks. liite 3).

Kansanmusiikkia ja kansallisromantiikkaa

Kun Bergman aloitti säveltämisen 1930-luvun alussa, 1800-luvun jälkipuolella syntyneiden säveltäjien luoma kansallisromanttinen pianominiatyrikirjallisuus – muun muassa Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon, Toivo Kuulan, Leevi Madetojan ja Heino Kasken musiikki – dominoi suomalaisen pianomusiikin kuvaa. Selim Palmgren ja Ilmari Hannikainen olivat taivuttaneet romantiikkaa impressionismin suuntaan, Erkki Melartin myös muihin modernimpiin suuntiin. Mestareiden innoittamana moni muu säveltäjä piti romantiikkaa elinvoimaisena aina 1950-luvulle asti, jotkut jopa huomattavasti pidemmälle. Esimerkiksi kokkolalaisen Erik Fordellin (1917–1981) suorastaan valtava luontoaiheisia teoksia viljelevä pianotuotanto karttui vielä 1980-luvulla.

Osa piano-ohjelmistosta syntyi harrastelijoille kotimusiisoinnin tarpeisiin. Näissä teoksissa ja kokoelmissa pienoismuodot dominoivat, ja pianistiset vaatimukset olivat kohtuullisia. Kotimusiikiksi sävelletyt teokset tulivat helpoiten tunnetuiksi ja olivat siten keskeisiä pianomusiikkimme kuvan luoja. Erik Bergmanin

¹ Tukeudun Fennica Gehrmanin julkaisemaan teosluetteloon http://www.fennicagehrman.fi/fileadmin/tiedostot/composers/Bergman_Erik/Teoslista_opusnumeroineen_2016.pdf [tarkistettu 29.12.2019].

kotitausta edusti juuri sitä hyvinvoivaa ja kulttuurimyönteistä kansanosaa, jota varten kotimusiikkia sävellettiin ja julkaistiin.

Bergman kasvoi Uudessakaarlepyyssä Pohjanmaalla – alueella, jossa kansanmusiikkiperinne oli elinvoimainen ja tärkeä. Vielä vuosikymmeniä myöhemmin tehdyssä haastattelussa Bergman halusi muistuttaa kansanmusiikkisuhteensa tärkeydestä kertomalla, että oli jo koulupoikana retkeillyt kotiseudullaan ja kirjoittanut ylös kansanmusiikkia (Bondsdorff 1991, 7).

Kansallisromantiikan, kotimusiikin ja kansanmusiikin yhteen kietoutuvista perinteistä nousee Bergmanin julkaisematon nuoruuden sävellyskokeilu *Midsommarnatt* (sävelletty juhannuksena 24.6.1932).² Sillä on muiden säilyneiden nuoruudenteosten joukossa erityisasema, koska Bergman itse piti sitä säveltäjänuransa lähtölaukauksena. Hän mainitsi inspiraatiokseen voimakkaan luontokokemuksesta haltioitumisen, kansanmusiikin, Chopinin, Griegin – ja hyttysset. ”Sävelet vain tulvivat sisältäni”, Bergman muisteli. (Torvinen 2012, 7.)

Midsommarnatt etenee vasemman käden ”tämmätessä” tanssirytmejä kansanmusiikin tapaan. Täyteläisemmin soiva hidas välitaitte tarjoaa suvannon rapsodiseen tanssikavalkadiin. Perinneyhteyttä voi tunnistaa esimerkiksi Toivo Kuulan kansanomaisiin tanssityylitelmiin *Piirileikki* (op.26 nro 1) ja *Tanssi-improvisationi* (op. 26 nro 3).

1930-luvun edetessä Bergmanin musiikillinen horisontti muuttui raffinoitummaksi. *Stämningbildin* (1935) kokosävelisyys ja tritonusväritteisyys liittyvät kansallisromanttisista säveltäjistä Selim Palmgrenin impressionistisimpiin teoksiin, mutta sävy on osin terävämpi ja karumpi. Juha Torvinen (mt., 6) kuvaa Bergmanin 30-luvun tuotantoa ”harmonisesti terästetyksi kansallisromantiikaksi”. *Stämningbildin* väkevä ja sentimenttoa kaihtava tyyli muistuttaa jopa ensim-



Kuva 1. Stämningbild.

² Tähän teokseen olen päässyt tutustumaan nuoteista, jotka Juha Torvinen on kirjoittanut kopiaamalla käsin Bergmanin käsikirjoituksen. Alkuperäinen käsikirjoitus on Paul Sacher Stiftungin arkistossa, jossa sen kaikenlainen mekaaninen kopioiminen on kielletty. Torviselta on peräisin myös teoksen ajoitus ja tieto, ettei se ole ainoa säilynyt pianolle kirjoitettu nuoruudenteos.

mäiseen modernistisukupolveen kuuluneen Väinö Raition 1910-luvun piano-
teoksia.

Stämningbildin soittaminen onnistuu vähäisilläkin taidoilla, ja musiikin välit-
tömästi avautuvat tunnelmat ovat keskeisessä asemassa – sävellys täyttää siis hy-
vän kotimusiikin vaatimukset. Teoksen yhteys harrastemusiisointiin näkyy myös
julkaisuhistoriassa. Se on julkaistu ainakin kokoelmissa *Finlandia – suomalaista*
pianomusiikkia 5 (ensipainos Westerlund 1945) ja *Suomalaista toiveohjelmistoa*
3 (Fennica Gehrman 2017). Teoksen kuitenkin kantaesitti korkeimman luokan
ammattipianisti Ilmari Hannikainen toukokuussa 1935.³ Oman äänitteeni (Pil-
fink 2016) lisäksi *Stämningbildistä* ei toistaiseksi ole muita tallenteita.

Opintoja Saksassa

Kesällä 1937 Bergman teki ensimmäisen neljästä opintomatkastaan Saksaan,
jossa hänen tärkein opettajansa oli Heinz Tiessen (1887–1971).⁴ Ensimmäiset
kahdeksan Bergmanin opusnumeroitua teosta syntyivät enemmän tai vähem-
män Tiessenin tarjoamien suuntaviivojen ohjaamana. (Torvinen 2018.) Laaja-
muotoisessa pianoteoksessa *Sonate concertante pour piano op. 7* (1941–1943)
Bergmanin pianotyö kehittyi kuohuvaan, runsaalla kromatiikalla ryyditettyyn,
virtuoosiseen ja soinnillisesti täyteläiseen suuntaan. Teos on tarkkaan harkittu
motiivis-kontrapunktisen rakentelun taidonnäyte ja romanttisten pianotekstuuri-
en haltuunotto. *Sonate concertanten* paatoksellinen ilmaisu, laaja mittakaava,
muhkea soinnikkuus, kromatiikka ja polyfonisuus ilmentävät perehtyneisyyttä
germaanisen (myöhäis)romantiikan perinteeseen.

Sonate concertante alkaa sonaattimuotoa hyödyntävällä avausosalla. Esitte-
lyjakson muodostavat intensiivinen pääteema-alue *Allegro con brio*, hitaampi ja
tunnelmaltaan vapautuneempi sivuteema-alue *meno mosso* sekä muhkean täy-
teläinen päätäntötaite *martellato*-triolikuviokiekko. Lyhyehkön kehittelyn koh-
teeksi pääsee ensin toinen teema ja vasta sitten varsinainen pääteema. Laaja
hidas osa *Andante sostenuto* on tekstuureiltaan ja tonaaliselta suunnitelmaltaan
polveileva. Polyfonian ja kromatiikan osuus on tässä osassa leimallinen, ja en-
siosan tapaan sointi on pääosin romanttisen täyteläinen. Kolmijakoiseen pää-
tösosaan, *prestissimo*, siirrytään ilman taukoa lyhyen tasajakaisen johdantotee-
man avulla. Finaalin ensimmäinen teema-alue alkaa oktaaviunisonona *staccato*,
toinen on virtuoosisten asteikkokuvioiden leikki ja kolmas hitaampi, kuumave-
risiä tovereitaan hennompi, *gracile*. Pääjakson kertauksen sekä johdantoteeman
paluun ja kolmijakoiseksi muuntumisen jälkeen edetään *fugato*-jakson kautta
C-duuriin tähtäävään loppuhuipennukseen. Pitkähkö huipennus on voimallinen
ja näyttävä; *pesante, strepitoso, trionfando, stretto*.

³ <https://core.musicfinland.fi/works/tunnelmakuva-d4c5879b-be58-41b2-80fc-869110313a05> [tarkistettu 29.12.2019].

⁴ Nimestä käytetään myös muotoa Heinz Thiessen.



Kuva 2. Sonate concertante op. 7, I osan päätteemää.

Täysimääräistä virtuositeettia vaativa teos on omistettu Merete Söderhjelmille, joka kantaesitti sen 9. huhtikuuta 1945 (nämä tiedot ovat peräisin sonaatin käsikirjoituksen kansilehdelle kirjoitetusta omistuskirjoituksesta). Teos olisi ollut esitysalmiina jo paljon aiemmin Saksassa, jossa kuitenkin ei esitetty Bergmanin opiskeluaikaista musiikkia – mahdollisesti poliittisista syistä (Torvinen 2018). Saksalaiset kansallissosialistit olivat tuominneet hänen opettajansa Tiessenin edustaman ekspressionismin ”rappiotaiteeksi” jo 30-luvulla.

Sonate concertanten nuotteja ei koskaan julkaistu, mutta 32-sivuinen puhtaaksikirjoitettu ja Söderhjelmille omistettu nuottikopio, johon on luultavimmin kantaesityksen yhteydessä tehty lukuisia korjauksia, muutoksia, poistoja ja lisäyksiä, on hallussani. Äänitettä Söderhjelmien tulkinnasta en ole löytänyt sen enempää kuin viitteitä myöhemmistä esityksistäkään.

Saksaan suuntautuneiden opintomatkojen aikoihin Bergman sävelsi pianolle *Sonate concertanten* lisäksi pianotrion op. 2 (1937–1939) ja useita pianosäestyksellisiä lauluja, muun muassa *Sex sänger* op. 4 (1940) ja *Rakastetulle* op. 6 (1942). Myös laaja sonaatti viululle ja pianolle op. 8 on vuodelta 1943, jonka vuoden kesäkuussa Bergman kotiutui Berliinistä. Näistä teoksista vain pianotrio on levytetty The Backman trion toimesta. Kelanauhalla digitoitu tallenne Raili Kostian laulamasta *Rakastetulle*-sarjasta on kuunneltavissa Sibelius-Akatemian kirjastossa.

Modernia kevytmielisyyttä

Uuden ranskalaisen musiikin vaikutteet, joihin jo Selim Palmgren (1878–1951) innokkaasti tarttui, toimivat Suomessa yhtenä tienä irtaantua kansallisromantiikasta. Claude Debussyn musiikista omaksuttiin muun muassa pentatoniikkaa hyödyntävä ja sointiväarin asemaa korostava ”impressionismi” sekä hänellä useimmiten japonsmina ilmentyvä eksotismi. 1920-luvulla modernistit – Ranskassa esimerkiksi Erik Satie ja Darius Milhaud, Saksassa Paul Hindemith – korostivat kepeän viihdyttävää otetta ja hyödynsivät yhä laajemmin populaarimusiikk-

kia eri puolilta maailmaa. Suomalaisessa pianomusiikissa modernia 1920-luvun henkeä edustivat ensimmäisinä Aarre Merikanto (1893–1958), Väinö Raitio (1891–1945) ja Ernest Pingoud (1887–1942).

Bergmanin kolmesta tanssiosasta muodostuva *Danze senza nome* op. 13 (1944) ammentaa populaarimusiikin perinteestä, flirttailee viihteellisyydellä ja hyödyntää eksoottisia sävyjä hieman 20-luvun modernismin hengessä. Soittimellisesti teos kuitenkin hyödyntää romantiikan virtuoosipianismin keinoja. Yhtymäkohdat suomalaiseen pianokirjallisuuteen liittyvät nähdäkseni nekin pääosin 20-luvun modernismiin – sensuelleja sointivärejä, populaarimusiikkia ja eksotiikkaa hyödyntävät esimerkiksi Pingoud’n tanssipantomiiemista *Suurkaupungin kasvat* sovitettu *Tango oriental* (1936–1937), hänen julkaisemattomat *Danses*-sarjan foxtrotinsa (joita Bergmanin ei voi olettaa tunteneen), Uuno Klamin pianokonsertto *Une nuit à Montmartre* (1925) ja Sulho Rannan *Sarja musiikista balettiin Kirsikankukkajuhla* (1928–1929).

Danze senza nome koostuu kolmesta erillisestä osasta, joiden viehättävyys on omalaatuissa salonkimaisen viihdyttävyyden, pohjalaisen uhon ja romanttis-virtuoosisen pianismin yhdistelmässä. Bergman oli työstänyt samanoloisia tanssiaiheita jo opuksen 9 tansseissa viululle ja pianolle (*Danse Joyeuse*, *Danse fantastique* ja *Danse téméraire*, 1943), jotka niin kokonaisuuden kuin yksityiskohtienkin tasolla sisältävät lukuisia yhteyksiä *Danze senza nome* -sarjaan. Sen ensimmäinen tanssi etenee sentimentaalisen valssi aiheen ja kuohahteleavan kuvioaihelman vuorotteluna. Keskimäinen tanssi rakentuu kolmelle erilaiselle tangoaiheelle. Kolmas on sarjan laajin, aiheiltaan rikkain, dramaturgialtaan monimuotoisin ja pianistisesti näyttävin. Erityisesti tässä osassa on eteläisiin ja itäisiin maihin viittaavia eksoottisia sävyjä.

Bergmanin oman tuotannon kontekstissa huomio kiinnittyy ensimmäisen *Danzan* valssi teeman leimalliseen motiiviin: toistuva alaspäinen sekuntiaihe, jossa ensimmäinen sävel on pitkä ja toinen lyhyt. Tällainen aihe esiintyy eri muunnoksina Bergmanin tonaalisen kauden teoksissa usein, ja sen jälkeläisiä voi tunnistaa myöhemmistäkin teoksista. Vaikka alaspäinen sekunti tässä onkin suuri eikä pieni, motiivissa on selvää sukulaisuutta siihen ”huokauseleeseen”, jonka Juha Torvinen (2011) mainitsee hänen tyyliinsä tyyppilliseksi piirteeksi ja jopa ”eräänlaiseksi Bergmanin musiikilliseksi allekirjoitukseksi” (Torvinen 2007, 228). Samankaltaisuutta on myös siihen nousevaan sekuntieleeseen, jonka Mikko Heiniö (1995b, 400) toteaa olevan eräänlainen *idée fixe* Bergmanin orkesteriteoksissa *Samothrakesta* (1971) lähtien.



Kuva 3. Laskeva trokeerytmisen sekuntiaihe teoksen *Danze senza nome* op. 13 ensimmäisessä osassa.

Danzoissa on idullaan myös ainakin kaksi yleisempää musiikin muodontaan liittyvää piirrettä, joista tuli Bergmanin musiikille leimallisia. Erityisesti kaksi ensimmäistä *Danzaa* etenee laajoina ja suoraviivaisesti intensifioituvina kaarrokksina, jotka kulminoituvat suuriin huipennuksiin. Tämänkaltaiset kiilamaisesti kohti orgastisia huipennuksia kasvavat muodot ovat tunnusomaisia monille Bergmanin teoksille (ks. myös Torvinen 2012, 4). Edellä mainitun ohella kolmen *Danzan* muodostama triptyykkimäinen kokonaisuus toistui Bergmanin tuotannossa koko uran ajan.

Westerlund julkaisi *Danze senza nome* -sarjan melko tuoreeltaan vuonna 1947. Kantaesityksen soittajasta ei ole varmaa tietoa. Kaksi muuta Bergmanin pianoteosta 1940- ja 1950-luvuilla kantaesittänyt ja säveltäjän kanssa yhteistyötä tehnyt Merete Söderhjelm on tallentanut teoksen Yleisradiolle jo vuonna 1949, joten häntä voinee arvella tämänkin kantaesityksen soittajaksi. Hän yhtäältä korostaa äänitteessä musiikin jatkuvasti vaihtelevaa ilmeikkyyttä, välttelee sentimentaalisuutta ja puskee vauhdikkaasti monien tiheikköjen läpi. Toisaalta esimerkiksi kolmannessa tanssissa hän mukauttaa tempon hyvinkin joustavasti tekstuuriin vaihteluun. Liisa Pohjolan (1998) huoliteltu esitys on laittamaton yhdistelmä kepeää leikkisyyttä ja tulisen arvaamatonta temperamenttia. Myös Ritva Arjava on tallentanut teoksen Yleisradiolle laveaa ajankäyttöä suosien.⁵

Opusnumerosa 29 perusteella 1940-luvun alkupuolelle sijoittuu myös julkaisematon *Three Pieces for Piano*. Sen nuotit ovat kuitenkin ilmeisesti kadonneet – tai Bergman on ne tarkoituksellisesti hävittänyt. Käsikirjoituksen, esitystietojen tai teokseen liittyvän muistitiedon jäljittäminen vaatii lisätutkimuksia.

Atonaalisuus ja uusklassismi

Toisen maailmansodan jälkeen suomalaisessa pianomusiikissa alkoi uusklassismin toinen aalto ja hieman myöhemmin dodekafonian esiinmarssi. Bergmanin lisäksi pianosäveltäjien etulinjan muodostivat nyt viisi miestä, joiden pitkät säveltäjänurat jättivät merkittävän jäljen sotienjälkeisen pianomusiikkimme historiaan: Tauno Marttinen (1912–2008), Einar Englund (1916–1999), Joonas Kokkonen (1921–1996), Einojuhani Rautavaara (1928–2016) ja nuorimpana Usko Meriläinen (1930–2004).

Erityisesti Stravinskyn, Bartókin, Prokofjevin ja Šostakovitšin musiikista omaksuttu uusklassismi oli suomalaisille pianosäveltäjille tyypillinen keino irtaantua kansallisromantiikasta. Englundin koko pianotuotanto ankkuroituu uusklassiseen tyyliin. Myös Marttinen, Kokkonen, Rautavaara ja Meriläinen aloittivat vakavasti otettavan sävellystyönsä uusklassisen tyylin parissa, mutta etenivät siitä dodekafonisen vaiheen jälkeen kukin omaan suuntaansa. (Korhonen 1996.)

Erik Bergmanilla ei ollut varsinaista uusklassista vaihetta (Heiniö 1995a, 21), mutta 1940-luvun lopun teoksissa on kuitenkin selviä uusklassistisia piirteitä. Pi-

⁵ Tallennusvuosi on tuntematon.

anomusiikissa nämä ovat selkeimmin esillä sarjassa *Intervalles* op. 34 (1949). Se koostuu seitsemästä osasta, joista kukin keskittyy yhteen intervalliin. Intervallin (ja sen käännöksen) luonteen tulkinta synnyttää kunkin osan karakteristiikan. Kaikki seitsemän intervallia käydään läpi järjestyksessä sekunnista oktaaviin. Energinen muskanttisuus ja motorinen liike dominoivat, ja pehmeän pohdiskelevat osat luovat kontrastia. Tekstuuri on usein lähes graafinen ja sointi askeettinen, mutta joukossa on myös runsaammin kirjoitettuja ja aistillisesti soivia osia. Motiivit ovat selkeäpiirteisiä ja karakteristisia, ja niillä on ratkaiseva rooli osien sisäisen muodon hahmottumisessa.

Tonaalisesti *Intervallesin* polttopisteessä on nimen mukaisesti intervalli – eli kuten Paavo Heininen Anton Weberniin viitaten toteaa, siinä operoidaan ”musiikillisen atomin tasolla” (Heininen 1972, 5–6). Intervallisoluille perustuva säveltaso-organisaatio on atonaalinen, mutta mitään pidempiä sävelsarjoja atonaalisuuden hallitsemiseksi ei ole käytetty. Satsin perustana on kaksiääninen ajattelu; kolmi- ja neliäänisissä jaksoissa yksi tai kaksi ääntä kulkee toisen kanssa rinnakkain. Runsaammin soi lähes jatkuvasti neliääninen viides osa, joka on kauttaaltaan kahden sekstilinjan kontrapunktia. Vaikka uusklassistiseen täsmällisyyteen – ja erityisesti Bartókiin – assosioituvat piirteet ovat tekstuuriin tasolla suhteellisen hallitsevia, atonaalisuus ja sävelmateriaalin tiukka kontrolli kytkeytyvät pikemminkin ekspressionismin ihanteisiin. Teoksen tyyllissä yhdistyvät erilaiset ideat ja lähtökohdat tarkoituksellisen epäortodoksisella tavalla, jota Matti Huttunen (2014, 13-16) kutsuu ”monitahoiseksi ironiaksi”.

Rytmis-motiivisella tasolla *Intervalles* muistuttaa monin paikoin orkesteriteosta *Burla* (1948), jossa Bergman kaikkein selvimmin lähestyi uusklassismia.

Kuva 4. Kaksiäänistä sekuntien ja septimien dominoimaa tekstuuria teoksen *Intervalles* op. 34 avausosassa (tahdit 60-68).

Esimerkiksi *Intervallesin* avausosa *Vivace* on pitkälti samaa musiikkia kuin *Burlan* 6/8-jaksot. Elastinen rytmiiikka on luonteeltaan additiivista. Tahtilajit vaihtuvat ja syke muuntuu taajaan. Polyrytmiikan osuus on vaatimaton ja muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta poljento on vaihtelevanakin vahva.

Pianistisesti ero edeltäviin 1940-luvun pianoteoksiin (*Danze senza nome*, *Sonate concertante*) on radikaali. Suurten eleiden ja romanttisen soinninkkuuden sijasta pianistin päähaasteena ovat nyt motoriset ja kontrapunktitiset tekstuurit, jotka edellyttävät soitolta erinomaista selkeyttä ja kaipaavat pedaalinkäyttöä vain mausteeksi. Tahtilajien vaihtuessa ja niitä vastaavan metriikan paikoin puuttuessa epäsäännöllisen sykkeen luonteva hallinta on toinen keskeinen haaste.

Intervalles syntyi sveitsiläisen pianistin Adrian Aeschbacherin tilauksesta. (Artur Schnabelin oppilaana Aeschbacher oli erityisesti Beethoven-, Schubert-, Schumann- ja Brahms-spesialisti.) Kantaesityksen hän soitti Zürichissä lokakuussa 1951. Ensimmäisen äänitteen teoksesta teki ilmeisesti Merete Söderhjelm vuonna 1960 Yleisradiolle. Söderhjelm esitystä leimaa kepeä, leikkisä ja lennokkaan nopealiikkeinen virtuositeetti – edes huipennuksissa hän ei lankea raskaaseen voimankäyttöön. Izumi Tatenon 1973 tekemä levytys korostaa ”romanttisemmin” linjojen laulavuutta ja soinnin ekspressiivisyyttä. Liisa Pohjolan esityksiä on tallennettu kaksi: Bergmanin 80-vuotisjuhlakonsertista tallennettu live-esitys (1992) ja YLE:ssä tehty studioäänite (1989). Pohjola tarttuu hanakasti teoksen fantastisiin ja viipyileviin piirteisiin sekä viljelee run-sasta rubatoa ja liberaalia pedaalinkäyttöä.

Kohti dodekafoniaa

Intervallesin jälkeen Bergmanin seuraava askel kohti dodekafoniaa oli vuonna 1950 syntynyt kolmiosainen *Sonatin* op. 36 (Heininen 1972, 5). Tässä teoksessa alun kolme ensimmäistä kolmisävelistä sointua, jotka muodostavat sävelsarjan c-fis-h; d-f-g; b-e-a, tarjoavat intervallimateriaalin lähes koko teokselle (Bergman 1951). Toisen osan teema muodostuu ensimmäisen osan avaussointujen ylimmistä äänistä (h-g-a), finaalin teema on kolmisävelisten sointujen tritonustranspositio. Melodis-harmonisesti sonatiini on siten hyvin koherentti ja tritonusväritteinen.

Dodekafoniasta teoksen erottaa sävelsarjan pituuden lisäksi se, että musiikissa esiintyy myös sarjaan kuulumatonta ainesta, joka esimerkiksi sonatiinin kolmannen osan säestyskuviossa on luonteeltaan diatonista (Heininen 1972, 6). Jälleen Bergman yhdistää erilaisia aineksia epäortodoksisesti, vaikka yleisvaikutelma onkin tiiviin hallittu ja koherenssia korostava. Atonalisuuden leimallisuudesta huolimatta sonatiinissa on myös vahvoja uusklassistisia piirteitä: yleisilmeen asiallinen epäsentimentaalisuus, Prokofjeviin assosioituva poljentoa korostava ja vasaroivan motorinen eteneminen ensimmäisessä osassa, toisen osan askeettinen graafisuus sekä finaalin raikkaan musikanttinen virtuositeetti. Läpikuultavuus dominoi sointi-ihanteena, ja huipennuksissa on terävää täyte-



Kuva 5. Sonatin op. 36, osa I.



Kuva 6. Sonatin op. 36, osa II.



Kuva 7. Sonatin op. 36, osa III.

läisyyttä ilman romanttista turvotusta. Rivitekniikkaa lähestyvistä säveltasojen organisoinnista huolimatta Bergman on pitänyt hyvää huolta otteiden ja sävelkulkujen sopimisesta klassisesti koulitun pianistin käteen.

Sonatiini sai runsaasti huomiota alusta asti. Teoksen tilaaja, ruotsalainen Carl Gehrman Musikförlag, julkaisi sen heti vuonna 1951 antologiassa, joka sisälsi 13 uutta pohjoismaista sonatiinia. Antologia on kiinnostava todiste 1950-luvun Suomen musiikkielämän moniaineksisuudesta – toinen julkaisun suomalainen teos on Selim Palmgrenin D-duuri-sonatiini. (*Ny nordisk klavermusik*, 1951.) Bergmanin sonatiini julkaistiin myös erillispainoksena. Rolf Bergroth kantaesitti sen lokakuussa 1951 ja teki siitä kantanauhan Yleisradiolle 1954. Teos valittiin vuosien 1968 ja 1970 kansallisen Maj Lind -pianokilpailun ohjelmistoon, ja kilpailuäänitteiltä sen voi kuulla sekä Jukka Tiensuun, Merja Soisaaren että Maria Kahilakosken esittämänä.

Bergrothin auktoritatiivisen esityksen (1954) kokonaiskesto jää alle seitsemän minuutin, eli tempot ovat varsin ripeitä. Nopealiikkeisyys on myös sävel-

täjän toive: ”Speltiden torde taga inemot 6 minuter i anspråk”, Bergman (1951) kirjoitti. Bergrothin tyylikäs, arkkitehtoninen ja lähes karu esitystapa korostaa teoksen uusklassistisia piirteitä. Avausosa on suoraviivaisen vasaroiva, keskiosan melodiikka epäsentimentaalisen toteavaa ja finaali kevyt, kirkas ja asiallinen. Myöhemmistä levytyksistä Liisa Pohjolan (1992) oikutteleva tulkinta korostaa enemmän teokseen sisältyvää huumoria ja fantasiaa.

Dodekafonian omaksuminen

Bergman tunsii dodekafonisen sävellystekniikan jo 1930-luvulla. Kesti kuitenkin toistakymmentä vuotta, ennen kuin hän oli valmis soveltamaan sitä omassa musiikissaan. (Heiniö 1995b, 86; Shipnitskaya 2016, 151.) Dodekafoniaan hän eteni ensi kertaa – ja ensimmäisenä Suomessa – pianoteoksessaan *Espressivo* op. 40 (1952). Hieman myöhäisempi *Kolme fantasiaa* klarinetille ja pianolle op. 42 (1953–1954) on kuitenkin teos, jota yleisesti – vaikkakin siis virheellisesti – pidetään Suomen ensimmäisenä dodekafonisena sävellyksenä. Alkusyö väärinkäsitykseen on luultavimmin Bergmanin omassa lausunnossa, jonka mukaan *Espressivo* on vain ”dodekafonian yritys, omin päin tehty”. (Heiniö 1995b, 87.) Bergmanin dodekafonista kirjoitustapaa pianolle todistaa myös *Concertino da camera* op. 53, joka on sävyltään asiallisempi ja soinnillisesti karumpi.

Dodekafonian rantautumisella Suomeen oli kauaskantoinen merkitys maamme pianomusiikin kehitykselle: niin Kokkonen, Rautavaara kuin Meriläisenkin murtautuivat sen avulla pois varhaistuotantojensa uusklassismista. Kokkonen ei dodekafonisessa vaiheessaan säveltänyt lainkaan pianomusiikkia – 1969 sävelletyssä teoksessa *Viisi bagatellia* dodekafonian vaikutus näkyy enää jälkiheijasteena (Korhonen 1996, 47). Rautavaaran lyhyehkö kaksitoistasäveljärjestelmään kytkeytyvä vaihe sijoittuu 1960-luvulle, mutta dodekafonisia pianoteoksia hänkään ei säveltänyt – *Seitsemän preludia* (1957) syntyi Bergmanin sonatiinin tavoin ennen systemaattisen rivitekniikan omaksumista. Myös Meriläinen opetteli kaksitoistasäveljärjestelmän ja hyödynsi sitä hetken, tuloksena oli muun muassa Pianosonaatti nro 1 (1960). Pedagogiseen käyttöön tarkoitettulla kokoelmalla *Riviravi* (1962) Meriläinen toi kaksitoistasävelmusiikin myös lasten ja harrastajien ulottuville.

Bergman viihtyi systemaattisen rivitekniikan parissa kymmenkunta vuotta. Varhainen dodekafonia huipentui urkuteokseen *Exsultate* op. 43. Vuonna 1957 kirjoitettu *Tre aspetti d’una serie dodekafonica* on Mikko Heiniön (1995b, 88–89) sanoin ”syväasukellus dodekafoniseen orkesteripolyfoniaan”. *Aubade* (1958) ja *Simbolo* (1960) ovat dodekafonis-sarjallisen tyylikauden merkkiteoksia orkesterille. Sen päätöksensä ja huipentumana pidetään sekakuorolle, kamariorkesterille ja baritonisolistille sävellettyä teosta *Sela* op. 55 (1962) (Shipnitskaya 2016, 159; Heiniö 1995b, 97). ”Kun olin oppinut tekniikan, se riitti. Järjestelmällisyys ei kuitenkaan sovi luonteelleni”, Bergman totesi dodekafoniasta myöhemmin

(Kuusisaari 1995, 9). *Espressivon* jälkeen Bergman ei julkaissut pianomusiikkia seitsemääntoista vuoteen.

Espressivo alkaa 12-sävelrivin (h-cis-e-fis-dis-gis-f-a-c-b-g-d) esiintyessä ensin sointumuodostelmina, sitten melodiana siten, että kukin fraasi muodostuu 12 sävelestä. Vaikka sävelriiviä käytetään myös melodiana, Bergmanin myöhemmälle rivitekniikalle ominainen vertikaalinen dodekafonia (Heininen 1972) dominoi jo *Espressivossa*. Alban Bergin riviajattelun tapaan Bergmanin intervallisarja sallii kolmisointumuodostelmat: f-a-c; b-g-d. Ensimmäisten 22 tahdin jälkeen rivirakenne ei enää mene yksiin fraasirakenteen kanssa, vaan musiikin muotoutuminen vapautuu yksioikoisesta sidoksestaan sävelriiviin. Teoksen yleisilmettä leimaa pikemminkin mielikuvituksellisuus kuin konstruktivisuus. Loppupuolen oktaavikaksinnukset tuovat sointiin romanttista pyöreyyttä ja muhkeutta.

Espressivon kantaesitti joulukuussa 1952 Merete Söderhjelm, joka nauhoitti teoksen Yleisradiolle 1957. Tempollisia vivahteita kursailematta hyödyntäen hän esittää teoksen dramaturgian liioittelemattoman asiallisesti. Liisa Pohjolan (1988) hieman hidasliikkeisemmässä äänitteessä korostuu melodinen ekspressiivisyys, José Ribéran (1992) esityksessä puolestaan soinnillinen aistikkuus.



Kuva 8. Sävelriivi sointumuodostelmina ja melodiana teoksessa *Espressivo* op. 40.

Oma tyyli muotoutuu

Yksi hyvä vertailukohde Bergmanin pianomusiikille on hämeenlinalaisen Tauno Marttisen (1912–2008) tuotanto. Bergmanin lailla Marttinen syntyi 1910-luvun alussa, kuoli hyvin iäkkäänä kaksi vuotta Bergmanin jälkeen ja sävelsi 1930-luvulta alkaen aktiivisesti lähes kuolemaansa asti.

Sekä Bergman että Marttinen aloittivat pianomusiikin säveltämisen kansallisromantiikan hengessä, mutta nuoruusvuosiensa jälkeen etenivät siitä modernististen ihanteiden viitoittamaan suuntaan. Kiinnostus uusklassiseen tyyliin oli

molemmilla ohimenevää. Marttinen tarttui dodekafoniaan heti Bergmanin vannedessä 1950-luvun alkupuolella ja eteni siitä kypsään tyyliinsä lähes yhtä nopeasti kuin Bergman. Seuraavalla vuosikymmenellä molemmat säveltäjät kehittyivät yksilölliseen ja ympäristöstään selvästi erottuvaan suuntaan: Marttinen mytologiseen, fantastiseen ja naivistiseen, Bergman eksoottiseen ja primitivistiseen. Kumpikaan ei myöhästytylissään nojaa teoreettisiin konseptioihin. Molemmat inspiroituivat eriasteisten improvisatoristen vapauksien tarjoamisesta esittäjille. Sekä Marttinen että Bergman asettivat huomattavan osan nuoruuden tuotantaan myöhemmin esityskieltoon.

1960-luvulla, kun Bergman työsti myöhästytylinsä perustuksia, ei Suomessa sävelletty kuin kourallinen pianomusiikin merkkiteoksia. Pluralismin aikaa ennakoiden ne kaikki olivat avauksia eri suuntiin. Englundin usklassismi sai hallitun ja pienoismallimaisen muotoilun pianosonaatin d-molli (1966). Meriläisen toinen pianosonaatti (1966) ja *Tre nocturni* (1967) muotoutuivat persoonallisen ”karakteritekniikan” ohjaamina ja olivat siten säveltäjän omimman pianotyylin avauksia. Kokkosen kaksitoistasävelisiäkin piirteitä sisältävä *Viisi bagatellia* (1969) avasi hänen tunnetuimman vapaatonaalisen tyylikautensa. Rautavaaran suunta kohti uusromanttista pianonkäsittelyä alkoi teoksissa *Etydit* (1966) ja *Piano Sonata nro 1 ”Christus und die Fischer”* (1969). Myös Erkki Salmenhaaran ”uusyksinkertaiseksi” kutsuttu tyyli ilmeni – joskin vielä idullaan – Pianosonaatissa nro 1 (1965–66).

Tähän pöytään Bergman iski vuosikymmenen lopussa kolmiosaisen teoksen *Aspekter* op. 63 (1969). Se on hänen pianomusiikkinsa keskeinen käännekohta ja liittyy elimellisesti tärkeään tyylimurrokseen, jossa Bergman luotasi lopullisen tyyliinsä ulottuvuuksia. Bergman sävelsi *Aspekterin* jälkeen vielä yli 30 vuotta, eikä hänen tyyllillinen kehityksensä tietenkään pysähtynyt. Kuitenkin muun muassa seuraavat *Aspekterin* piirteet toistuvat myös muissa sävellyksissä ja luovat tyyllillistä yhtenäisyyttä 60-luvun lopun jälkeiseen tuotantoon: Kolmiosainen kokonaismuoto on toteutettu tavalla, jossa jokaisella osalla on sisäinen rikkautensa, mutta kokonaisten osien väliset luonne-erot ovat suuria ja selkeitä. Avausosa on kuulosteleva ja nousee hiljaisuuden rajamailta, keskiosa olemukseltaan lyyrinen ja koloristinen. Sekä ensimmäisen että viimeisen osan huipennukset ovat raivokkaan primitiivisiä. Paikoin aleatoriikkaa on hyödynnetty tavalla, jossa annettujen sävelten ajallinen toteutus on jätetty esittäjän ”improvisoitavaksi”. 12-sävelisyys on toteutettu vapaasti kontrolloimatta sitä rivitekniikan avulla, ja soinnilla on tärkeä muotoa luova tehtävä – musiikki hahmottuu pitkälti soinnillisina tilanteina ja prosesseina (muun muassa staattisina sävelkenttinä ja kiilamaisesti kasvavina prosesseina). Siirtyminen voimakkaasti kontrastioivien tilanteiden välillä tapahtuu usein leikkaamalla. Pianismia leimaa sointiväriin orientoitunut perkussiivisuus. (Bergmanin musiikin peruseleistöstä ja tyylin tyypillisistä piirteistä ks. Torvinen 2011 ja 2012, 4).

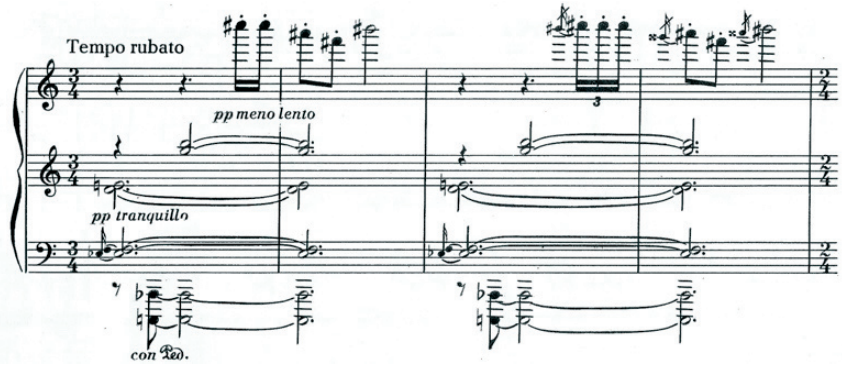
Vaikka *Aspekterissa* ei siis enää hyödynnetä rivitekniikkaa, sen ensimmäisen osan (Spektrum) perustana on kuitenkin 12-sävelsarja, joka on jaettu viisi- ja seitsensävelryhmiksi (Bergman 1991b). Osa alkaa dualistisesti kahden erilaisen musiikin polarisoinnilla. Alun avara ja kuulosteleva, jännitteiksi sävelpeisteiksi ja

staattiseksi soinnuiksi hahmottuva musiikki täyttää vähitellen koko krooman (tahdit 1–6 ja 8–13). Täydentävänä parina tälle on klusterimaisina sävelpilvinä esittäytyvä, esitysmerkinnällä *libero* varustettu musiikki. Tässä nuottikuva jättää musiikin ajallisen muotoutumisen soittajan ”improvisoitavaksi” – kuudestoistaosanuotein kirjoitettuja jaksoja ei siis ole tarkoitus esittää tasaisella nopeudella. Jaksoista toisiin siirrytään leikkaamalla, ilman siirtymiä. Pianistisiin keinovaroihin kuuluu myös mykkinä alas painettujen koskettimien ansiosta syntyvien resonanssisointien hyödyntäminen. Kiilamaisessa, virtuoosisessa loppunousussa säveltasoltaan nouseva ja liikenopeudeltaan kasvava sointimassa kerääntyy valtavaksi sävelpilveksi.

Toisen osan (Meditation) alussa esitellään mustarastaan laulusta innoituksen saanut linnunlauluaihe (Bergman 1991b), joka osan edetessä varioituu monin tavoin ja saa seurakseen useammanlaisia kontrastoivia jaksoja. Huomiolarvoista on, että aiheen merkitsevimmät sävelet – alun säveltoisto cis ja viimeinen sävel his – muodostavat laskevan pienen sekunnin aiemmin mainitun huokausaiheen tapaan. 12-sävelikön täytyminen yhden tai kahden tahdin jaksoina on ilmeistä, ja erilaiset tekstuurityypit seuraavat toisiaan ilman siirtymiä. Olivier Messiaenin huilulle ja pianolle sävelletyn *Le Merle noir* -teoksen (1952) lisäksi hänen kokoelmansa *Catalogue d’Oiseaux* (1956–1958) on syytä mainita Bergmanin mahdollisena inspiraation lähteenä. Meditationin avaus, jossa ylärekisterin linnunlauluaihe soi matalan rekisterin mystisen soinnun päällä, assosioituu helposti vaikkapa *L’alouette calandrellen* alkuun. Pianisti Liisa Pohjolan mukaan Bergmanille itselleen Meditation oli erityisen läheinen (Mali 2009, 28).

Kolmas osa *Metamorfos* koostuu kolmesta elementistä: koko klaviatuurin alueelle levittäytyvistä pilvimäisistä soinnuista, värisevistä *tremoloista* ja pedaa-

Kuva 9. Aleatoriikkaa ja resonanssisointeja teoksen *Aspekt* op. 63 ensimmäisessä osassa *Spektrum*.



Kuva 10. Mustarastaan laulua imitoiva aihe teoksen *Aspekter op. 63* keskiosassa (*Meditation*).

lin ansiosta klusterimaisen tiheiksi sävelmuodosteiksi kerääntyvistä *libero*-jaksoista. Kudos on kauttaaltaan tritonusten, noonien ja septimien värittämää.

Teoksen lopullinen muoto syntyi kahdessa osassa: aluksi Bergman sävelsi ensimmäisen osan Spektrum itsenäiseksi teokseksi Norsk Musikforlagin tilauksesta. Toisen ja kolmannen osan tilasi Spektrum kantaesittänyt norjalaispianisti Kjell Bækkelund. Hän myös kantaesitti tämän kolmiosaisen kokonaisuuden Berliinin nykymusiikin biennaalissa helmikuussa 1971 (Bergman 1991b).

Kjell Bækkelund (äänite on julkaistu 1996, mutta tallennusvuosi ei ole tiedossa), Liisa Pohjola (1971), Folke Gräsbeck (1988) ja José Ribera (1992) ovat minun (2016) lisäksi tallentaneet tulkintansa *Aspekterista*. Kantaesityksen soittanut Bækkelund ottaa levytytyssä esityksessään huomattavan määrän myös sellaisia vapauksia, joihin nuottijulkaisussa ei viitata.⁶ Myös muissa esityksissä useita nuottikuvan yksityiskohtia on luettu ja tulkittu eri tavoin. Kestoltaan lyhyimmän ja pisimmän tallenteen ero on lähes neljä minuuttia, ja tulkintojen väliset erot ovat muutenkin poikkeuksellisen suuria. Erot tuntuvat syntyvän erityisesti asennoitumisista sointiin, jatkuvuuteen, kontrasteihin ja nopeuksiin. Vaikka julkaistu nuottikuva hyödyntää ”improvisointia” vain ohimennen, esitykset suurine eroineen ilmentävät sitä korostettua asemaa, jonka teos antaa soittajan mielikuvitukselle ja tulkintavapaudelle.

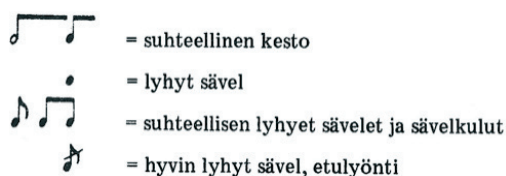
Kontrolloitu aleatoriikka

Viimeistään 1970-luvun alusta alkaen Bergman oli arvostettu oman tiensä kulki- ja kasvava joukko säveltäjiä loi tuolloin Suomessa ennennäkemättömän aktiivisesti ja innokkaasti uutta pianomusiikkia. Rautavaaran toisessa pianosonaatissa

⁶ Syitä voin vain arvella: hän ei ehkä soita julkaistusta nuottilaitoksesta, vaan aiemmasta käsikirjoituksesta – tai ehkä Bergman on suusanallisesti ohjannut joidenkin ideoiden toteuttamiseen nuottitekstistä poikkeavalla tavalla.

(1970) uusklassiset piirteet yhdistyivät vuolaan soinnikkaaseen romantiikkaan. Marttinen päätyi shamanistiseen tyyliinsä ja sävelsi useita pianoteoksia, joukossa muun muassa ensimmäinen pianosonaatti (1974). Englund sävelsi pianotuotantonsa kruunun, laajan pianosonaatin, vuonna 1978. Näiden teosten rinnalle nousi suuri määrä seuraavan säveltäjäsukupolven tuotoksia, muun muassa Paavo Heinisen, Usko Meriläisen, Per Henrik Nordgrenin, Erkki Salmenhaaran, Jukka Tiensuun ja Harri Wessmanin teoksia. Oman näkemykseni mukaan 1970-luvun kaikkein painavimmiksi teoksiksi nousevat Heinisen laaja pianosonaatti *Poesia squillante ed incandescente* op. 32a (1974), Englundin *Piano Sonata 1* (1978), Meriläisen pianosonaatit 3 (1972) ja 4 (1974), Nordgrenin *Kwaidan-baladit* (1972–77) sekä Salmenhaaran pianosonaatti nro 2 (1973).

Bergmanin mielenkiinto sen sijaan oli toisaalla, pääasiassa laajoissa orkesteri- ja vokaaliteoksissa (Heininen 1982). Pianoteoksia syntyi vain yksi, *À propos de B-A-C-H* (1976). Ilmeisin uutuus siinä on kontrolloidun aleatoriikan systemaattinen hyödyntäminen, mikä leimasi Bergmanin koko 1970-luvun tuotantoa (Heininen 1982, 194) ja monia seuraavankin vuosikymmenen teoksia. Nuottijulkaisun esipuheessa Bergman (1978) selitti teoksen notaatiota: ”Ohjattu improvisaatio merkitään numeroiden ja niihin liittyvien pystysuorien katkoviivojen avulla. Sekuntiluvulla ilmaistaan kunkin katkelman likimääräinen suhteellinen kesto. Tyhjä tila nuottisysteemissä tarkoittaa taukoa.”



Kuva 11. Notaation tulkintaohjeita teoksessa *À propos de B-A-C-H* op. 79.

Notaatio on siis kronometrinen (sekuntimerkinnät) ja proportionaalinen (nuottimerkeillä on suhteelliseen kestoön viittaavat merkitykset ja nuottien etäisyys toisistaan ilmentää ajankäyttöä). Perinteisiä rytmiarvoja ei ole käytetty, vaan nuottimerkeille on määritetty summittaiset suhteelliseen kestoön viittaavat merkitykset. Soittaminen tapahtuu ”improvisoiden” nuottimerkkien, niiden asettelun ja katkelmien viitteellisten sekuntikestojen ohjaamana.

”Ohjattua improvisaatiota” Bergman käytti ensimmäistä kertaa vuonna 1973 orkesteriteoksessa *Colori ed Improvisazioni* op. 72. Pitkä lainaus Paavo Heiniseltä (1982, 200–201) on paikallaan, sillä edellä mainittua teosta kuvaavat sanat osuvat maaliinsa tarkoin ja kuvaavat Bergmanin kontrolloitua aleatoriikkaa laajemminkin:

”Improvisointi” merkitsee siis lähinnä viitteellisen graafisen nuottikuvan itsenäistä realisoimista; yllättyä säveltäjä ei halua. Entä sitten oikean fraseerauksen löytäminen, säännöllisyyden ja oikutteleavuuden oikea tasapaino? [—] Vapaus on todellinen, mutta on tärkeää tuntea tyylin ulottuvuudet ja tietää, mikä intensiivisyys, roh-

keus ja itseuri on Bergmanin sävelmaailman perustaso. Tähänastisissa esityksissä yksilöllisiä vapauksia tärkeämmäksi muuttujaksi on usein osoittautunut oikean jatkuvuuden löytäminen – nuottikuvan segmenttimäisyys ei saa johtaa harhaan – sekä ajoituksen oikea intensiteetti. Hyvät esitykset – säveltäjän hyväksymät – ovat joskus tuntuvastikin poikkeaneet partituurin kestoperinteistä.

Olennaista nähdäkseni on, ettei aleatoriikan hyödyntämisen tärkein tarkoitus ole tarjota yksilöllisiä vapauksia muusikolle, vaan sallia musiikillisille prosesseille mahdollisimman suuri luonnonmukaisuus. Musiikin synnyttämä vaikutelma on usein pikemminkin väijäämätön kuin improvisatorinen.

Uutta tyyliyrkimystään Bergman luonnehti ”raffinoiduksi primitiivisyysdeksi” (Heininen 1982, 194). ”Haluan kirjoittaa yksinkertaisesti”, hän vahvisti myöhemmin (Kaipainen 1995, 14). Pelkistymisen seurauksena *À propos de B-A-C-H*:ssa ei ole sellaisia systemaattisesti kontrolloituja musiikillisten parametrien sisäisiä ja niiden välisiä suhdeverkostoja, jotka ovat keskeisiä sarjallisessa ja jälkisarjallisessa musiikissa. Sen sijaan teos hahmottuu kokonaisvaltaisina soivina prosesseina ja tiloina, joiden sävy on primitiivinen ja perkussiivinen.

Numeroituja katkelmia teoksessa on yhteensä 82. Sen nimen mukainen pääaihe koostuu neljästä nousevan linjan muodostamasta ja pedaalin ansiosta soinnuksi kerääntyvästä sävelestä (B-A-C-H). Pääaihe muuntuu teoksen edetessä rajusti ja monin tavoin: eri esiintymissä muuntuvat muun muassa (1) samanaikaisten sävelten määrä (yksittäisiä säveliä, interalleja tai sointuja), (2) peräkkäisten sävelten, intervallien tai sointujen määrä, (3) aiheen kokonaisambitus, (4) sen suunta (ylöspäinen tai alaspäinen), (5) kesto sekä (6) dynamiikka.

Pääaiheen täydentävän vastinparin muodostaa kahden tai useamman sävelen tremoloista rakentuva, jälleen pedaalin ansiosta soinnuksi kertyvä ja useimmiten sekä ambitukseltaan että dynamiikaltaan kasvava aihe. Tämäkin aihe esiintyy monissa asuissa: varioinnin kohteita ovat muun muassa tremolojen sävelet, intervallit tai soinnut, ylemmän ja alemman linjan samansuuntaisuus tai erisuuntaisuus sekä aiheen kokonaiskesto ja dynamiikka.

Katkelmassa 21 alun dualismin rikkoo uusi elementti, etuhelein varustettujen staccatoemosävelten aihe. Muuntelun kohteiksi on nyt otettu yksittäinen staccato (sävel, intervalli tai sointu) ja etuhelesävelten määrä. Katkelmasta 21 lähtien eri materiaalit limittyvät ja osin sekoittuvatkin. Etuhele liittyy myös pitkiin, ensimmäiseen pääaiheeseen assosioituviin sointuihin (katkelmat 36–39), ja huipennuksessa (katkelmat 50–69) tremolomainen toisto ja staccatoelementti yhdistyvät motorisemmaksi, paikoin lähes toccatamaiseksi tekstuuriksi. Teos loppuu alun pääaiheiden paluuseen, joskin tremoloaihe esiintyy nyt vain ohimennen. Vaikka kokonaisuus hahmottuu dualistisesti, elementtien suhde on dialoginen ja niiden yhteydet eroja keskeisempiä (vrt. Howell 2012, 85).

Sekuntein merkityt kestot ovat Bergmanin (1978) mukaan likimääräisiä, mutta niiden summittaminen noudattaminen ei tunnu kovin mielekkäältä. Merkityt kestot noudattaen esityksen pituudeksi muodostuisi yli 11 minuuttia ja sisällön suhde keston silloin sellaiseksi, että jonkinlaista virhearviota voi jo epäillä. Kantaesityksen soittaneen Liisa Pohjolan tallenne vuodelta 1977 (11’13”) kuitenkin noudattelee Bergmanin kestoperinteitä. José Ribérankin vuoden

Kuva 12. Kronometrinen ja proportionaalinen notaatio teoksessa *Á propos de B-A-C-H* op. 79.

1992 live-tallenne (9'25") on yli kolme minuuttia omaa vuoden 2016 äänitettäni (6'13") pidempi. Näin valtavat erot esitysten kestoissa vaikuttavat tietenkin monin tavoin musiikin luonteeseen ja karakteristiikkaan. Poikkeuksellisen avoin notaatio lienee erojen keskeisin selittäjä. On kuitenkin muistettava, että suuri tulkinnallinen varioituvuus on kaiken Bergmanin musiikin perusasetus. Esityksiä valmistaessaan ja ohjatessaan hän oli tunnettu varsin vapaamielisestä suhtautumisesta itse kirjoittamiinsa nuotteihin (ks. Mali 2009, 31).

Primitiivinen perkussiivisuus

1980-luvulla Bergman ei säveltänyt teoksia soolopianolle. Kaksi hänen pianomusiikkinsa kuvaa tärkeällä tavalla rikastavaa laajamuotoista teosta kuitenkin syntyi: pianokonsertto op. 94 (1981) ja *Borealis* op. 101 kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (1983).

Edelliseen vuosikymmeneen nähden Suomessa syntyi 1980-luvulla vain muutamia laajamuotoisia pianoteoksia. Kalevi Ahon pianosonaatti (1980) ja Tapio Nevanlinnan pianosonaatti *Lasikaktus* (1986) kohahduivat. Tuottelias, mutta syrjäänvetäytyvä Oliver Kohlenberg sävelsi kaksi pianosonaattia, jotka odottavat yhä laajempaa esiintuloa ja arviointia. Mikko Heiniön pianokonserttojen määrä kasvoi kahdesta viiteen. Nuoremasta polvesta nousi esiin pienempien, mutta huolella punnittujen ja detaljirikkaiden pianoteosten säveltäjiä, muun muassa Jouni Kaipainen (*Je chante la chaleur désespérée* 1981, *Conte* 1985), Magnus Lindberg (*Twine* 1988), Esa-Pekka Salonen (*Yta II* 1985), Olli Koskelin (*Courbures* 1989) ja Harri Vuori (*Kryo* 1989). Paavo Heinisen työ sävel-

täjänä ja Sibelius-Akatemian sävellyksen opettajana alkoi näkyä jälkisarjallisten ihanteiden dominanssina.

26-minuuttinen pianokonsertto (1981) on tyypillinen bergmaniaaninen triptyyksi. Avausosa alkaa hiljaisilla mystisillä soinneilla ja huipentuu hyökyaalto-maiseen kliimaksiin. Toinen osa on luonteeltaan lyyris-koloristinen ja hyödyntää laajasti pianojen korkeimpia rekistereitä. Kolmannessa osassa orientaatio on maanis-primitiivisessä rytmikassa, ja siihen sisältyy myös intensiivinen soolo-pianon kadenssi.

Yksinomaan instrumentin sisältä soittava orkesterin pianisti ja vain koskettimistolta pianoa soittava pianosolisti ovat teoksen keskeinen pari. Orkesteripianolla tuotetaan suoraan flyygelin kieliä manipuloiden erilaisia sointeja huomattavan mielikuvitusrikkain keinoin.

Notaatio on *À propos de B-A-C-H* -teoksen yhteydessä kuvatulla tavalla kronometrinen ja proportionaalinen. Myös konserton *staccatona* soitettavat sointusarjat ja yksittäiset sävelet esiintyvät jo tässä teoksessa. Linnunlauluaiheiden ja korkeimpaan rekisteriin kirjoitettujen trillien sukulaisia on puolestaan jo *Aspekter*-teoksen keskiosassa. Konserton perkussiiviset ja repetitiiviset *martellato*-tekstuurit saivat huomattavan roolin myöhemmin *Borealiksessa* ja *Omaggio a Cristoforo Colombossa*.

Orkestraatiota leimaa soitinarsenaaliltaan huomattavan laaja lyömäsoitin-patteristo: tamburi piccoli, tamburi basci, blocchi di legno, tomtoms, cassa rullante, gran cassa, piatti piccoli, piatti sospesi, sizzle cymbal, congs, tamtams, crotali, glass chimes, wind chimes ja flexaton. Oman ryhmänsä muodostavat vielä vibrafoni, xylomarimba, celesta, (orkesteri)piano ja harppu.

Pianokonsertto oli Yleisradion tilaus, ja sen kantaesitti Juhani Lagerspetz Leif Segerstamin johtaman Radion Sinfoniaorkesterin kanssa syyskuussa 1981. Yleisradio luonnollisesti nauhoitti esityksen.

Kahdelle pianolle ja lyömäsoittajalle kirjoitettu *Borealis* op. 101 (1983) on pianokonserton sisarteos. Ilmeisimmin sukulaisuus hahmottuu samankaltaiselle dramaturgialle perustuvasta triptyykkimuodosta, kronometrisestä notaatiosta ja materiaalin edellä kuvatusta jakautumisesta kahden pianon välillä: Piano I soittaa vain koskettimistolta, Piano II jatkuvasti soittimen sisältä sointia manipuloiden. Lyömäsoittaja on teoksen keskeinen dynamo.

Borealiksen ensimmäinen osa on suoraviivaisen kiilamainen nousu matalien, mystis-shamanististen tukittujen sointien alkuhämärästä pianojen aloittamaan, bongojen ja tomtomien kadenssin kautta aukeavaan huipennukseen. Lyyris-koloristinen keskiosa hyödyntää aleatorisia kirjoitustapoja ja tarjoaa soittajille huomattavankin liikkumavaran ohjatussa improvisoinnissa, jota leimaa pianojen korkeimman rekisterin soittaminen suoraan kieliltä ja koskettimistolta. Muodoltaan polveilevin kolmas osa on rikas, maanisen energinen sointi- ja rytmii-lottele, jonka orgastinen loppuhuipennus koettelee niin soittajien kuin soittimienkin kestokykyä.

Pianojen käsittely on lyömäsoitinmaista, ja sointiväri on keskeinen rakennetta luova elementti. ”Erityisesti piano, jota soitetaan suoraan kieliltä, saa usein lyömäsoittimen tehtävän”, Bergman (1991c) kirjoitti. Piano II:n laajennettujen

The image shows a musical score for the second part of the work 'Borealis op. 101'. It consists of four staves: 3 Suspended cymbals, Tamtam, Piano I, and Piano II. The score is divided into three sections by vertical dashed lines, each marked '15"'. The first section is marked 'pp' and 'with contrabass bow on the edge'. The second section is marked 'pp' and 'faster'. The third section is marked 'pp' and 'ped'. The Piano I part includes the instruction 'improvvisando in highest register, slowly and irregularly' and 'senza ped'. The Piano II part includes the instruction 'stroke glissando on the string, quickly' and 'p gva...'. The Tamtam part has a 'faster' marking in the second section.

Kuva 13. Ohjattua improvisaatiota teoksen *Borealis op. 101* toisessa osassa.

soittotapojen kirjoon kuuluvat muun muassa eri tavoin näppäiltävät sävelet, kynsillä kieliä raapaisemalla tuotettavat äänet, kielen sammuttaminen sormella, "tukittujen" sävelten soittaminen (sormi painaa kieltä samalla, kun sitä soitetaan koskettimistolta), kielen lyöminen kämmenellä sekä kielen soittaminen plektrolla ja ääniraudalla.

Teos on Washington Music Ensemblen tilaus, ja yhtye kantaesitti sen Washingtonissa marraskuussa 1983. Julkaistuja äänitteitä on ainakin kaksi kappaletta (Liisa Pohjola, José Ribéra ja Jesper Hendze 1992; Matti Raekallio, Juhani Lagerspetz ja Timothy Ferchen 1993), ja tulkintojen väliset erot ovat jälleen suuria.

Löytöretken päätös

Bergmanin viimeiseksi pianoteokseksi jäi *Omaggio a Cristoforo Colombo* (1991). Ei liene kaukaa haettua tulkita, että tekemällä kunniaa Kolumbukselle säveltäjä viittasi myös oman uransa löytöretkiluonteeseen. Kaksiosaisen teoksen ensimmäinen osa on nimetty Santa Mariaksi Kolumbuksen kuuluisimman laivan mukaan ja jälkimmäinen osa Guanahaniksi sen saaren mukaan, johon Kolumbus rantautui luullessaan saapuneensa Intiaan (Bergman 1991a). Suurmuodon hahmottumisessa keskeistä on osien karakteristiikan dualistisuus: ensimmäinen osa keinuva ja aaltoileva, jälkimmäinen vasaroiva ja kulmikas. Vaikka materiaalissa on monia selkeitä yhteyksiä 1970- ja 1980-luvun teoksiin, kirjoitustavassa on palattu tahtinotaatioon.

Bergman (1991a) kertoo, että teoksen alussa esitellään sen perustana oleva sävelsarja, joka on muodostettu Kolumbuksen italiankielisen nimen kirjaimista. Avaustahtien aksentoidut sävelet c-d-es-f-d-c-a-b on siis saatu nimestä CR(i)S(to)F(o)R(o) C(o)L(om)B(o) yhdistelemällä erikielisiä nuottinimiä (d=re=r; es=s; a=la=l jne.). Jatkuvasti esiintyvä tritonusintervalli takaa Santa Marian harmonisen värin yhtenäisyyden. Ensimmäistä taitetta (tahdit 1–14) leimaavat voimakkaasti ylöspäin pyrkivät linjat. Fraasit saavat jatkuvasti muuntuvia ilmiäsuja – ylös kavutaan muun muassa murtosointukuvioiden, glissandoin ja tremoloketjuin. Kontrastoiva, täydentävä materiaali on sukua ensimmäisen taitteen ylöspäisten linjojen päätepesteinä esiintyvälle soinnuille. Se koostuu kuusisävelisten sointujen jatkuvasti muuntuvasta rytmisestä aiheesta sekä niiden kanssa vuorottelevista trilliketjuista.

Guanahanissa Bergman jatkaa jo pianokonsertossa ja *Borealiksessa* aloittamaansa flyygelin perkussiivisen ulottuvuuden luotaamista tällä kertaa kuitenkin kajoamatta soittimen sisuksiin. Monet aiheet ja tekstuurit juontavat juurensa pianokonserttoon – muun muassa eteneminen tremolona soitettavien sointujen avulla, (staccato)sointuun päättyvät matalalta alkavat glissandot, sointusarjoihin päättyvät ylöspäiset murtosointukuviot ja nousevat kaksoisäänijaksot.

Guanahani alkaa Bergmanille tunnusomaisella kiilamaisella muodolla, kuudestaostaosina takavien klusterimaisten sointujen (*martellato, come tamburi*) pitkällä suoraviivaisella nousulla aivan matalimmasta rekisteristä kohti kulminaatiota. Keskirekisteriin noustuaan sointujen klusterimaisuus lieventyy ja ne saavat lisää erilaisia vivahteita. Myös melodisia eleitä alkaa nyt erottua, ei kuitenkaan mitään toistuvaksi motiiviksi hahmottuvaa. Alussa kuudestaostaosina etenevä, pulssiltaan epäsäännöllinen vasarointi jakautuu kahdeksi linjaksi ja rikastuu rytmisesti triolien ja pidempien rytmiarvojen ansiosta. Aivan ensimmäinen kuusisävelinen sointu on osan magneettinen napa, josta pyristellään irti ja johon kuitenkin aina palataan.

Kuva 14. Lähes klusterimaisia sointuja teoksen *Ommagio a Cristoforo Colombo* op. 119 ensimmäisen osan alussa.

Monotemaattinen Guanahani ei sisällä mitään varsinaista kontrastoivaa ainesta. Sen vasaroivuus ei ole sokean vaikutushakuista, vaan olennaista on karakteristiikan moniulotteisuus ja vivahderikkaus. Pianosäveltäjän uransa pääte-pisteessä Bergman nivoo mestarillisesti toisiinsa pidäkkeettömän primitivistisen fantasian ja sen äyllisen kontrollin. Tulos on kuin laadukkuuden määritelmä: kauempaa tarkastellen leimallista on selkeälinjaisuus ja ”yksinkertaisuus”, mutta mitä lähempää katsotaan, sitä enemmän vivahteita ja tarkkaan harkittuja yksityiskohtia paljastuu. Esittäjiltä *Omaggio a Cristoforo Colombo* on kuitenkin saanut vain vähän huomiota – äänitteitä on vain kahdelta pianistilta (Mali 2016, Pohjola 1992, 1993 ja 1994). Viimeistään näiden äänitteiden myötä Liisa Pohjola hahmottuu keskeisimmäksi Bergmanin pianomusiikin protagonistiksi.

Kolmen pianoteoksen lisäksi Bergman sävelsi 1960-luvun jälkeen useita ensembleteoksia, joissa piano on keskeisessä roolissa: *Quo Vadis* op. 102 sellolle ja pianolle (1983); *Mana* op. 117 pianolle, klarinetille, viululle ja sellolle (1991), *Nu* op. 126 alttoviululle ja pianolle (1994), *Ögonblicket* op. 128 sopraanolle ja pianolle (1994), *Onni* op. 131 baritonille ja pianolle (1994), pianokvintetto *Una Fantasia* op. 130 (1995) sekä *Hommage à Paul Sacher* op. 133 jousikvartetille, pianolle ja lyömäsoittajalle (1995). Pianistisesti ne hyödyntävät monia soolopiano-teosten ideoita.

Vokaalimusiikki oli Bergmanin intohimo ja varsinkin uransa alussa hän sävelsi lukuisia pianosäestyksellisiä lauluja. Vuoden 1956 jälkeen kului kuitenkin peräti 38 vuotta, jona aikana hän ei säveltänyt – tai ei ainakaan hyväksynyt teosluettelonsa – yhtäkään laululle ja pianolle kirjoitettua teosta. Aivan uransa loppupäässä hän kuitenkin sävelsi kaksi opusta lauluäänelle ja pianolle (*Ögonblicket* op. 128 ja *Onni* op. 131).

Lopuksi

Bergman sävelsi pianoteoksia harvakseltaan, ja hänen mittavassa kokonaistuotannossaan pianomusiikin osuus jäi lopulta suhteellisen vähäiseksi. Siinä käytettyjen tyylien ja tekniikoiden määrä on sen sijaan poikkeuksellisen suuri. Pianoteoksia syntyi pitkän uran kaikissa keskeisissä kehitysvaiheissa, ja pitkienkin taukojen jälkeen Bergman aina palasi pianon antamaan haasteeseen tehden usein kuitenkin yhdenlaisista lähtökohdista vain yhden pianoteoksen. Uran varhaisvaiheissa piano oli keskeinen soitin, myöhemmän tyylikehityksen taitekohdissa pianomusiikin säveltämisellä ei sen sijaan näytä olleen erityisasemaa. Ainoastaan dodekafoniaa Bergman kokeili ensimmäisenä pianoteoksessa.

Karkeasti eritellen Bergmanin pianotuotannon voi jakaa kuuteen juonteeseen leimallisimman inspiraation lähteen tai vaikutteen mukaan: 1) kansallisromantiikka (*Midsommarnatt*, *Stämningbild*), 2) germaaninen (myöhäis)romantiikka (*Sonate concertante*) 3) 1920-luvun modernismi (*Danze senza nome*), 4) uusklassismi (*Intervals*), 5) riviteknikka (*Sonatin*, *Espressivo*) ja 6) oma idea ”raffinoitusta primitiivisyydestä” (*Aspekter*, *À propos de B-A-C-H*, *Omaggio a Cristoforo*

Colombo). Erilaisia pianistisia tyylejä voi karkeasti erottaa kolme: romantiikkaan kytkeytyvä, uusklassismiin ja dodekafoniaan punoutuva uusklassis-atonaalinen sekä ”raffinoidun primitiivisyyden” perkussiivinen pianismi. Bergmanille oli kuitenkin luonteenomaista ammentaa samanaikaisesti monista eri lähteistä ja muovata kaikki omaksuttu oman persoonallisen näkemyksen ja kunkin teoksen vaateiden mukaiseksi. Puhdasoppisuutta hän suorastaan vältteli, mistä syystä tulkinnallinen moniulotteisuus leimaa koko hänen pianotuotantoaan. Hieman stereotyyppisenäkin erittelyt osoittavat, kuinka monenlaisiin ideoihin Bergman uransa aikana tarttui ja kuinka keskeistä uuden etsintä hänelle oli.

Halunsa kokeilla ja tehdä jatkuvasti uutta Bergman korotti suorastaan elämän-näkemyksekseen (ks. esim. Bergman 1990, 2). Pianosäveltäjänä hän haki tietään ulos romantiikan, uusklassismin, ekspressionismin ja dodekafonian variaatioista kaikkia näitä lähtökohtia hyödyntäen, yhdistellen ja luovasti työstäen. Vähitellen hän profiloitui myös ulospäin esikuvalliseksi uuden etsijäksi ja toisin ajattelijaksi. Jatkuvasti muuttavana hänen pianomusiikkinsa oli pitkään suomalaisen nykymusiikin etulinjassa. Erityisen suuri merkitys suomalaiselle pianomusiikille oli Bergmanin (Suomen oloissa varhaisella) kiinnostuksella dodekafoniaa kohtaan 1950-luvulla. Esimerkillään hän lanseerasi maahamme metodin, jonka rationaalisen järjestyksenpidon avulla useat suomalaiset pianosäveltäjät puhdistivat tyyliinsä. Kiinnostus ei tietenkään kohdistunut pelkästään yhteen tekniikkaan, vaan siihen piilevään mahdollisuuteen päästä luovassa etsinnässä eteenpäin, kuten melko nopeasti tapahtuikin niin Bergmanin kuin monen muunkin kohdalla.

1960-luvulla uuden etsintä muutti luonnettaan, kun Bergman löysi oman tapansa tehdä ”raffinoidun primitiivistä” musiikkia. Kun Bergmanista samalla kasvoi ”sointisäveltäjä” käyttäkseni Mikko Heiniön (1995b, 398) ilmaisua, pianomusiikista tuli aiempaa suurempi haaste. Hänen koloristiset ja sonoristiset pyrkimyksensä sopivat huonosti yhteen tasavireisen kosketinsoittimen kanssa. Keskeisten tyyliä luovien ideoiden ja lähtökohtien soveltaminen pianolle oli oma – ja ymmärrettävästi melko hankala – työnsä, joka pakotti etsimään uusia pianistisia ilmaisukeinoja. Bergmanin alkukantaista ja muinaisaikaista esiin manaava tyyliyrkimys johti primitiiviseen ja perkussiiviseen pianismiin, joka on sekä tunnistettavan omalaatuinen että muuntautuva ja vivahderikas. Mystis-primitiivisen perkussiivisuuden myötä Bergman murtautui pianosäveltäjänä ulos aiemmin omaksumastaan roolista suomalaisen pianomusiikin suunnannäyttäjänä – *Aspekterista* lähtien hänen pianomusiikkinsa pikemminkin erottui aikansa suomalaisen modernismin aallonharjasta kuin edusti sitä.

Eri lyömäsoittimien ja niiden monenlaisten soittotapojen laajasta kirjosta nousevat ne soinnilliset ja soittimelliset referenssit, jotka esittäjän on tunnettava, jos hän haluaa virittää mielikuvituksensa Bergmanin mystis-primitiivisen pianismin taajuudelle. Jäljittelevä luonne yhdistää Bergmanin radikaalikin pianistiset innovaatiot vuosisatoja vanhaan kosketinsoitinperinteeseen. Hyödyntäessään ”ohjattua improvisaatiota” Bergman tähtäsi soinnillisten tilanteiden ja prosessin luontevuuteen, jonka ehdot esittäjän on tunnettava yksityiskohtaisesti ja läpikotaisesti. Näin Bergman sysää esittäjänsä siihen asemaan ja asenteeseen, josta teoksetkin kumpuavat: tutkimaan, etsimään, kuuntelemaan avoimin korvin.

- Bergman, Erik. 1951. *Sonatin* op. 36. Teosesittely. *Ny nordisk klavermusik*: 108. Tukholma: Carl Gehrman's Musikförlag.
- Bergman, Erik. 1978. *À propos de B-A-C-H* op. 79. Nuottijulkaisu. Helsinki: Edition Fazer.
- Bergman, Erik. 1990. "At my age...". *Finnish Music Quarterly* FMQ 1990 (2). Ks. <https://fmq.fi/articles/erik-bergman-at-my-age>. [Tarkistettu 29.12.2019.]
- Bergman, Erik. 1991a. *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119. Nuottijulkaisu. Espoo: Fazer Music Inc.
- Bergman, Erik. 1991b. *Aspektit* op. 63. Teosesittely. *Korsholman musiikkijuhlien ohjelmakirja*.
- Bergman, Erik. 1991c. *Borealis* op. 101. Teosesittely. *Korsholman musiikkijuhlien ohjelmakirja*.
- Bonsdorff, Lena von. 1991. "Syöttinä hyttysiä ja mitä hittoa". *Korsholman musiikkijuhlien ohjelmakirja*: 10-11.
- Heininen, Paavo. 1972. "Erik Bergman". *Musiikki* 2 (1): 3–28.
- Heininen, Paavo. 1982. "Erik Bergman 1970-luvulla". *Musiikki* 12 (3): 194–219.
- Heiniö, Mikko. 1995a. "Uutta musiikkia seitsemältä vuosikymmeneltä". *Rondo* 33 (6): 12–13.
- Heiniö, Mikko. 1995b. *Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia 4*. Helsinki: WSOY.
- Howell, Tim. 2012. "Bergman's modernisms: the end of beginning". *Musiikki* 42 (1): 77–86.
- Huttunen, Matti. 2014. "Aubade op. 48 (1958) ja Erik Bergmanin historiallinen tilanne 1950-luvun loppupuolella". *Trio* 2014 (2): 6–18.
- Kaipainen, Jouni. 1995. "Erik Bergman. Omien polkujensa kulkija". *Teostory* 20 (3): 13–15.
- Korhonen, Kimmo. 1996. *Suomalainen pianomusiikki*. Helsinki: FIMIC.
- Korhonen, Kimmo. 2002. "Bergman, Erik". *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– [tarkistettu 29.12.2019]. Julkaisun pysyvä tunniste URN:NBN:fi-fe20051410; artikkelin pysyvä tunniste <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001458> (ISSN 1799-4349, verkkojulkaisu).
- Kuusisaari, Harri. 1995. "Kirjoitan sen minkä sisälläni kuulen. Erik Bergman ei hellitä säveltämisen päätöksestä". *Rondo* 33 (6): 9–11.
- Mali, Tuomas (toim.). 2009. *Pianists' Edition. Finnish Works for Piano*. Helsinki: FIMIC.
- Ny nordisk klavermusik*. 1951. Nuottijulkaisu, antologia. Tukholma: Carl Gehrman's Musikförlag.
- Shipnitskaya, Julia. 2016. *A Theory of Multicultural Texts: The Music of Erik Bergman As a Phenomenon of Multicultural Europe*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalisontologisesta merkityksestä*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Torvinen, Juha. 2011. "Hearing the Self through the Other". *Finnish Music Quarterly*. Julkaistu 15.12.2011. <https://fmq.fi/articles/hearing-the-self-through-the-other>. [Tarkistettu 29.12. 2019.]
- Torvinen, Juha. 2012. "Erik Bergman suomalaisessa nykymusiikissa". *Kompositio* 2012 (1): 3–8.
- Torvinen, Juha. 2018. "The politics of apoliticism: Erik Bergman's composition studies in Nazi Germany". *Finnish Music Quarterly*. Julkaistu 19.4. 2018. <https://fmq.fi/articles/the-politics-of-apoliticism-erik-bergmans-composition-studies-in-nazigermany#>. [Tarkistettu 29.12. 2019.]

Liite 1: Erik Bergmanin pianonsoittoa äänitteillä

- Skymningen faller* op. 4 nro 1. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi ehkä 1954. YLE:n arkisto.
- Ensam under fästet* op. 4 nro 2. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi ehkä 1954. YLE:n arkisto.
- Olet tuskani* op. 6 nro 3. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi 1956. YLE:n arkisto.
- Sorg och glädje* op. 14 nro 1. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi 1956. YLE:n arkisto.
- Tvenne budskap* op. 14 nro 2. Sylvelin Långholm, sopraano ja Erik Bergman, piano. Tallennusvuosi ehkä 1954. YLE:n arkisto.

Liite 2: Erik Bergmanin pianomusiikkia äänitteillä

a) Julkaistuja äänilevyjä

- Béla Bartók, Erik Bergman, Igor Stravinsky. Ondine* 1993. ODE 806–2. Sisältää teoksen *Borealis* op. 101 (Matti Raekallio, piano; Juhani Lagerspetz, piano; Timothy Feren, lyömäsoittimet).
- Borealis. Sibelius-Akatemia* 1992. SACD-3. Sisältää teokset *Intervalles* op. 34, *Sonatin* op. 36, *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Liisa Pohjola, piano), *Espressivo* op. 40, *Aspekter* op. 63, *À propos de B-A-C-H* op. 79 (José Ribera, piano) ja *Borealis* op. 101 (Liisa Pohjola, piano; Jose Ribera, piano; Jesper Hendze, lyömäsoittimet).
- Contemporary Finnish Piano Music. Helsinki Biennale* 1993. Sibelius-Akatemia & Suomen Säveltäjät 1994. SACD-4. Sisältää teoksen *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Liisa Pohjola, piano).
- Erik Bergman: Piano Music. Pilfink* 2016. JIVCD-166. Sisältää teokset *Stämmingsbild, Danze senza nome* op. 13, *Sonatin* op. 36, *Intervalles* op. 34, *Espressivo* op. 40, *Aspekter* op. 63, *À propos de B-AC-H* op. 79 ja *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Tuomas Mali, piano).
- Erik Bergman. EMI Ltd Suomen osasto* 1971. 5E 063-34484. Sisältää teoksen *Aspekter* op. 63. (Liisa Pohjola, piano).
- Fantasia. British and Finnish piano trios. The Backman trio* 2014. Fuga 9371. Sisältää teoksen *Piano trio* op. 2 (The Backman trio).
- Hommage. Pianon Ystävät* 2009. Fuga-9262. Sisältää teoksen *Sonatin* op. 36 (Rolf Bergroth, piano).
- Liisa Pohjola. Konserttikeskus KKLP* 174. LP. Sisältää teoksen *Sonatin* op. 36 (Liisa Pohjola, piano).
- Liisa Pohjola. Selected Recordings 1969–2004. Alba Records* 2010. AlbaCD286:1–3. Sisältää toisen osan teoksesta *Danze senza nome* op. 13 sekä teoksen *Omaggio a Cristoforo Colombo* op. 119 (Liisa Pohjola, piano).
- Serenade: Finnish Piano Music. Mils Musiikki Oy* 1988. MILS8719. LP. Sisältää teoksen *Aspekter* (Folke Gräsbeck, piano).
- The Piano Literature of Finland. Toshiba Records* 1970–74. TA-60001-4. 4 LP-levyä. Sisältää teoksen *Intervalles* (Izumi Tateno, piano).
- 20th Century Baekkelund. Tylden & Co* 1996. GTACD 8057. Sisältää teoksen *Aspekter* (Kjell Baekkelund, piano). Äänitysvuosi ei ole tiedossa.

YLE CDY 712. Sisältää teokset *Danze senza nome* op.13 (1998), *Omaggio a Christoforo Colombo* op.119 (1992), *Intervalleja* op.34. (1989), *Espressivo* op.40/1 (1988) ja *A propos de B-a-c-h* op.79 (1977) (Liisa Pohjola, piano). Tallennusvuosi suluissa.

b) Julkaisemattomia äänitteitä

A propos de B-A-C-H op.79. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1977. YLE:n arkisto.

Concerto per pianoforte ed orchestra op. 94. Radion Sinfoniaorkesteri, kapellimestari Leif Segerstam, pianosolisti Juhani Lagerspetz. Äänitetty Finlandia-talossa 16.9.1981. YLE:n arkisto.

Danze senza nome op. 13. Merete Söderhjelm, piano. Tallennusvuosi 1949. YLE:n arkisto.

Danze senza nome op. 13. Ritva Arjava, piano. YLE:n arkisto.

Danze senza nome op.13. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1998. YLE:n arkisto.

Espressivo op. 40. Merete Söderhjelm, piano. Tallennusvuosi 1957. YLE:n arkisto.

Espressivo op.40/1. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1988. YLE:n arkisto.

Intervalles op. 34. Merete Söderhjelm, piano. Tallennusvuosi 1960. YLE:n arkisto.

Intervalleja op.34. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1989. YLE:n arkisto.

Omaggio a Christoforo Colombo op.119. Liisa Pohjola, piano. Tallennusvuosi 1992. YLE:n arkisto.

Sonatin op. 36. Rolf Bergroth, piano. Tallennusvuosi 1954. YLE:n arkisto.

Sonatin op. 36. Merja Soisaari, piano. Tallenne Maj Lind-pianokilpailusta vuodelta 1968. SibeliusAkatemian kirjasto.

Sonatin op. 36. Jukka Tiensuu, piano. Tallenne Maj Lind-pianokilpailusta vuodelta 1968. SibeliusAkatemian kirjasto.

Sonatin op. 36. Maria Kahilakoski, piano. Tallenne Maj Lind-pianokilpailusta vuodelta 1970. Sibelius-Akatemian kirjasto.

Espressivo op. 40, *Intervalles* op. 34, *Sonatin* op. 36, *Danze senza nome* op. 13. Tallennusvuosi 1966. Esittäjää ei tiedetä. Sibelius-Akatemian kirjasto.

Liite 3: Piano Erik Bergmanin teoksissa

I Soolopianoteokset

Midsommarnatt (4.6.1932). Julkaisematon. Paul Sacher Stiftungin arkisto.

Stämningsbild (1935). Julkaistu kokoelmassa *Finlandia – suomalaisia sävelmiä V* (Edition Fazer 1979, ensipainos Westerlund 1945) sekä *Suomalaista toiveohjelmistoa pianolle 3* (Fennica Gehrman 2017).

Sonate concertante pour piano op. 7 (1941–43). Julkaisematon.

Danze senza nome op. 13 (1944). Westerlund 1947.

Intervalles op. 34 (1949). Westerlund 1964.

Sonatin op. 36 (1950). Julkaistu kokoelmassa *Ny Nordisk Klavermusik* (Carl Gehrman's Musikförlag 1951) sekä erillispainoksena.

Espressivo op. 40 (1952). Fazer 1987.

Aspekter op. 63 (1969). Norsk Musikförlag 1972.

Á propos de B-A-C-H op. 79 (1976). Edition Fazer 1978.

Omaggio a Cristoforo Colombo op. 119 (1991). Fazer Music Inc. 1991.

II Pianokonsertto op. 94 (1981). Novello.

III Pianokamarimusiikkia

Piano trio op. 2 (1932). Julkaisematon.

Sonaatti viululle ja pianolle op. 8 (1943). Julkaisematon.

Kolme tanssia viululle ja pianolle op. 9 (1943). Westerlund.

Kolme fantasiaa klarinetille ja pianolle op. 42 (1953–54). Fennica Gehrman.
Concertino da camera op. 53 (1961). Fennica Gehrman.
Borealis kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille op. 101 (1983). Novello.
Quo Vadis sellolle ja pianolle op. 102 (1983). Novello.
Nu alttoviululle ja pianolle op. 126 (1994). Fennica Gehrman.
Una fantasia jousikvartetille ja pianolle op. 130 (1994). Fennica Gehrman.

IV Pianosäestyksellisiä lauluja

Kuusi laulua op. 4. (1940) Edition Fazer/ Fennica Gehrman.
 Viisi laulua op. 5 (194?). Numerot 1 ja 5 Fennica Gehrman.
Rakastetulle Op. 6 (1942). Wilhelm Hansen Edition.
 Neljä laulua op. 14 (1945). Nordiska Musikförlaget.
 Viisi psalmia op. 16 (1945). Nordiska Musikförlaget.
Uneksija Op. 21 nro 1 ja *Tytönhempukka* op. 21 nro 3. (1946) Edition Fazer/ Fennica Gehrman.
Raamatullisia fantasioita op. 23 (19??). Julkaisematon.
 Kuusi laulua op. 24 (1946). Fennica Gehrman.
Serenadi (tarkoitettu op. 21 nro 2) op. 35a (1950). Edition Fazer/ Fennica Gehrman.
Med dig mezzo-sopraanolle/baritonille ja pianolle op. 45 (1956). Fennica Gehrman.
Ögonblicket sopraanolle ja pianolle op. 128 (1994). Fennica Gehrman.
Onni baritonille ja pianolle op. 131 (1994). Fennica Gehrman.

MuT Tuomas Mali (tuomas.mali@elisanet.fi) toimii pianistina, pianonsoiton opettajana, musiikkikirjoittajana ja vapaana tutkijana. Hänen tohtorintutkintonsa kirjallinen työ (Sibelius-Akatemia, taiteilijakoulutus) käsitteli George Crumbin pianomusiikin soittamista. Mali on työskennellyt monipuolisesti modernin suomalaisen pianomusiikin parissa

Erik Bergman: Piano Music

Erik Bergman (1911–2006) was one of the leading composers in post war Finnish Modernism. This article examines his small but multifaceted piano output. It is viewed in three contexts: (1) Bergman's total output, (2) Finnish 20th century piano music and (3) the art of piano playing.

The findings show, that as a piano composer Bergman started in the spirit of National Romanticism, that he later experimented with several stylistic approaches, that his enthusiasm for dodecaphony was especially important for Finnish piano music, and that his late primitive and percussive piano style originated in 1969. The article indicates Bergman's influences and suggests that he often exploited different approaches freely, ending up with ambiguous and multidimensional piano works. Pianistic styles of his output are categorized as Romantic, Neoclassic-atonal and Percussive. Controlled improvisation and unconventional playing techniques are important traits of Bergman's late percussive pianism.