

Opuksella vai ilman?

Suomalaisten säveltäjien ja kustantajien salattu maailma

Heikki Poroila

Tarvitseeko ihmiskunta opusnumeroita? Tuskin: elämänmeno jatkuisi kutakuinkin ennallaan, vaikka kaikki aikojen kuluessa maailmaan ilmaantuneet opusnumerot saman tien katoaisivat. Ovatko ne tarpeellisia edes säveltäjälle tai kustantajalle? Tähän on jo vaikeampi vastata, joten asiaa voi pysähtyä hetkeksi pohtimaan.

Seuraavat ajatukset ovat muotoutuneet koottuani kolmen suomalaisen säveltäjän (Oskar Merikanto, Erkki Melartin ja Selim Palmgren) teosluettelot vuosina 1994–2014. Olen lähestynyt asiaa musiikin historiaa harrastavana kirjastonhoitajana, en musikologina. Toisaalta ammattitutkijoiden kiinnostus opusnumeroiden kaltaisia ilmiöitä kohtaan on ollut vähäistä, ja itse kohde – säveltäjien ja kustantajien suhtautuminen opusnumeroihin – kaihtaa niin kerkeästi faktoja, ettei tieteellisen metodin vähyys liene haasteista suurin.

Pohdintojeni rajoittuminen kolmeen tutkimaani säveltäjään jättää ulkopuolelle yhden nimen, jonka puuttumista lukija voi oikeutetusti ihmetellä. Jean Sibeliuksen keskeinen asema suomalaisen musiikin historiassa oikeuttaisi luonnollisesti hyvin perusteelliseen pohdintaan myös tämän katsauksen teeman parissa. Olen jättänyt kuitenkin Sibeliuksen sivuun kahdesta syystä. Ensinnäkään en ole itse koskaan tutkinut hänen opusnumerojaan sillä perusteellisuuudella, jota pidän välttämättömänä yleistysten esittämiseksi. Toisaalta Sibeliuksen tuotannosta merkittävä osa julkaistiin ulkomaisten kustantajien kanssa, joten tarkastelua olisi hänen kohdallaan ollut pakko laajentaa kotimaisten kuvioiden ulkopuolelle. Siihen ei tässä yhteydessä olisi ollut mahdollisuutta.

On kuitenkin syytä todeta, että Sibelius olisi selvästi hyvin kiinnostava opusnumerotutkimuksen kohde. Hänen taipumuksensa – tietoinen tai ei – manipuloida numeroiden synnyttämän kronologisen mielikuvan ja todellisen sävellysajan suhdetta näkyy useista tunnetuista esimerkeistä. Teoksella *Cassazione* op. 6 pitäisi kronologian näkökulmasta olla päälle neljäkymmenen oleva numero, näytelmämusiikilla *Ödlan* op. 8 päälle viidenkymmenen ja opukseen 1 päätyneistä joululauluista kaksi on sävelletty vasta vuonna 1913, jolloin oli ehditty jo yli 70:n ulottuviin opusnumeroihin. Sibelius olikin opusnumeroitten käyttäjänä lähempänä Melartinin monimutkaista kuin Merikannon ja Palmgrenin suoraviivaisempaa persoonallisuutta, mutta myös kollegoitaan ehkä valmiimpi ja halukkaampi suoranaiseen tosiasioiden häivyttämiseen.

Kuka keksi opusnumeroida elämäntyönsä?

Yleiset suomalaiset hakuteokset eivät kerro opusnumeroiden vaiheista juuri mitään. Ruotsalainen Jan Kask arvelee *Otavan suuressa musiikkietosanakirjassa* (1978, sv. opus) yhden ensimmäisistä opusnumeroa käyttäneistä säveltäjistä olleen B[agio] Marini, jonka opus nro 1 on vuodelta 1617. Milloin opusnumerot ilmestyivät suomalaisen luovan säveltaiteen käytäntöihin, jää perusteellisemman tutkimuksen selvitettäväksi. Ennen 1800-lukua tuskin kukaan oli Suomessa tohtinut itseään ajatella opusnumeroita tarvitsevana säveltäjänä.

Mutta niille suomalaisille säveltäjille, joiden luovan uran alku ajoittuu 1800-luvun lopulle, opusnumero oli jo tuttu ja harkittu merkintätapa. Kun 18-vuotias Oskar Merikanto piirsi 16-vuotiaalle pianonsoiton opiskelijalle Sally Enrothille tarkoitetun *Grande Valsen* koristeelliselle etusivulle merkinnän ”Op. 7”, hän oli epäilemättä tietoinen siitä, että näin se piti tehdä, kuten jo suuri Beethoven oli tehnyt ja että näin suuri opusnumero viestittäisi lahjan saajalle tärkeitä asioita nuoresta, mutta yhtä ja toista jo aikaan saaneesta säveltäjästä.

Individualistista lähestymistapaa suosinut romantiikan aikakausi on myös säveltäjien itsensä antamien opusnumeroiden kulta-aikaa. 1700-luvulla niiden kimpussa olivat olleet pääasiassa nuottien kustantajat. Heidän luovia keksintöjään oli niputtaa säveltäjän tuotantoa julkaisukokonaisuudeksi, jolle annettiin opusnumero jonkinlaista kronologista ryhtiä luomaan.

Idea oli mainio, mutta sitä toteutettiin varsin piittaamattomasti. Koska kustantajat olivat keskenään samoista ostajista kilpailevia vihollisia, ei kukaan heistä ollut kiinnostunut toisen mahdollisesti aloittaman opusnumeroinnin kunnioittamisesta. Sen seurauksena monella suosituksi osoittautuneella säveltäjällä on useampia opuksia numero 1 ja toisaalta suunnilleen sama sisältö julkaistuna eri nimillä ja opusnumeroilla eri aikoina, eri paikoissa ja eri julkaisijan kustannuksella.

Jos sävellysten historiaan halutaan selkeyttä, nämä kustantajien numeroinnit on syytä jättää vähemmälle huomiolle. Niillä ei ollut useinkaan mitään yhteyttä itse säveltäjänsä, paitsi niissä tapauksissa – kuten Telemannin kohdalla –, joissa säveltäjät itse kunnostautuivat myös kustantajina. Tosin näissäkin tapauksissa ei opusnumeroiden antamisen perusteena ollut myöhempien aikojen individualismi, vaan sama kaupallinen intressi kuin muilla kustantajilla.

Siirrytään siksi 1800-luvulle ja siihen opusnumerointiin, joka kietoutuu romanttisen säveltäjän elämänmittaisen luovan kamppailun ja saavutusten kuvauksiin. Suomalaisilla säveltäjillä oli tunnetut esikuvansa, joista erityisesti Ludwig van Beethoven lienee ollut varhaisimpia opusnumeroidun säveltäjäelämän edelläkävijöitä. Kymmenet myöhemmät romantikot seurasivat esimerkkiä kuka uskollisesti, kuka muulla tavoin soveltaen. Sävellysten opusnumerointi oli 1800-luvulla suorastaan muodikasta, eikä joidenkin tuotteliain säveltäjien kohdalla voi välttää mielikuvaa, että isoilla opusnumeroilla pyrittiin ehkä myös korvaamaan sävelvuon laadussa esiintyneitä puutteita. Itävaltalainen pianisti, pedagogi ja säveltäjä Karl Czerny ehti opusnumeroon 861 asti, eikä tuo luku suinkaan koostu minuutin pituisista etydeistä, vaan pikemminkin satojen etydien kokoelmista.

Oskar Merikanto ja opusnumerokäytännöt

Tiedämme hyvin vähän suomalaisten opusnumerokäytäntöjen muotoutumisesta. Kirjallisia lähteitä ei kerta kaikkiaan ole, vaikka viittauksia yksittäisiin opusnumeroihin on paikoitellen säveltäjien keskinäisissä sekä kustantajien kanssa käydyissä kirjeenvaihdossa. Kun aloitin selvitystyön Oskar Merikannon parissa, kirjoitin valmistuneeseen teosluetteloon pitkäkhön katsauksen hänen opusnumeroistaan ja niiden epäjohdonmukaisuuksista. Ihmettelyni taustalla olivat musiikkikirjastonhoitajan ammatista seuranneet ammatilliset kysymykset, mutta myös ainoan vanhemman tarjolla olleen luettelon eli Yrjö Suomalaisen vuonna 1949 julkaistun Merikanto-elämäkerran yhteydessä olevan teosluettelon monet kummallisuudet ja virheet.

Opin Merikannon parissa, että opusnumeroita on syytä tarkastella ainakin kolmesta näkökulmasta: (1) säveltäjän subjektiivisesta, (2) kustantajan subjektiivisesta ja (3) teosluettelon tekijän ja musiikintutkijan objektiivisuuteen pyrkivästä näkökulmasta.

Merikannolla itsellään oli opusnumeroinneissaan kolme vaihetta. Romanttisena nuorukaisena hän aloitti sävellystensä numeroinnin epäilemättä suurten esikuvien velvoittava kuva silmissään. Kun opintojen aika koitti, Merikanto ilmeisesti tajusi, että sävellysyrittysten numerointia kannattaa kenties lykätä myöhemmäksi. Merikannon kohdalla tuo numeroton kausi kesti vuodesta 1888 vuoteen 1906, jolloin kaikki hänen tuotantoaan julkaisseet (Wasenius, Fazer ja Lindgren) ryhtyivät tuntemattomasta syystä takautuvasti numeroimaan jo julkaistuja teoksia.

Tällainen takautuva numerointi on tuskin voinut tapahtua ilman säveltäjän myötävaikutusta. Toteutuneen kronologisen sekasotkun syllisiä voinee silti kohtuudella etsiä myös kustantajista, joille jonkin teoksen autenttinen sävellysvuosi lienee ollut toisarvoinen tekijä. Olivat syyt mitä tahansa, Merikannon kohdalla jo varsin mittavaksi ehtinyt sävellystuotanto sai jälkikäteen numerot, jotka ulottuivat opuksesta 1 (julkaisuvuosi 1895) opukseen 69 (julkaisuvuosi 1908). Sen jälkeen säveltäjä ja kustantajat antoivat opusnumeroita suunnilleen julkaisutahtiin.

Tämän pohdinnan kannalta kiintoisa fakta on, että takautuvan numeroinnin aikana jäi joitakin opusnumeroita kokonaan käyttämättä. Tämä viittaa siihen, että ne varattiin yhdessä, mutta syystä tai toisesta sen paremmin säveltäjä kuin kustantajatkaan eivät muistaneet niitä yhdistää mihinkään teokseen, vaan elämä jatkui opuksen 69 jälkeen vakiotahdissa ilman että kukaan osasi kaivata noita käyttämättömiä numeroita. Merikannolla, joka ei ilmeisesti koskaan tehnyt täsmällisiä listauksia tekemisistään, tuskin oli intressiä paikkailla opusnumerosarjaa täydelliseksi. Kuusi numeroa jäi siten kokonaan käyttämättä (10, 27, 35, 64, 66 ja 68).

On myös mielenkiintoista tutkia, mitkä teokset jäivät kokonaan vaille opusnumeroa. Tämä kohtalo on yleisesti osunut ns. ”vähäisempien” teosten osalle, joita sen paremmin kustantaja kuin säveltäjäkään eivät ole pitäneet erityisen

huomion tai julkaisemisen arvoisina. Merikannon kohdalla tällaista logiikkaa on kuitenkin vaikea hahmottaa, koska hänen tuotannostaan niin merkittävä osa on aikoinaan julkaistu. Toisaalta opusnumeroitujen suosikkien lisäksi puutetta ei ole opusnumeroiduista, mutta täysin unohdetuista lauluista ja pianokappaleista.

Opusnumerottomuudessa on kuitenkin havaittavissa joitakin linjauksia, joita pidän seurauksena yleisten, säveltäjien ja kustantajien keskuudessa vallinneiden ajatusten ja käytäntöjen seurauksena. Ensinnäkin jotkin sävellyslajit ovat meillä jääneet pääosin opusnumerotta. Näitä ovat ennen muuta kuoro- ja näyttämömusiikki, samoin kirkkomusiikki. Miksi tai miten kustantajat (ja säveltäjät) ovat tällaiseen käytäntöön päätyneet, on kuitenkin pääosin selvittämättä.

Eräs selitys on kuorolaulujen poikkeava kustannustilanne, koska niitä julkaisivat esimerkiksi Kansanvalistusseura ja monet kuorot itse, siis pääosin muut kuin vakiintuneet nuotinkustantajat. Vokaalisävellysten kohdalla erillinen numeroinnin tarve on luonnollisista syistä vähäisempi kuin yleisnimisten soitinteosten kohdalla. On silti tutkimatta ja selvittämättä, olisivatko säveltäjät käyttäneet opusnumeroita toteutunutta enemmän myös kuoromusiikissa, jos kustantajat olisivat niin halunneet.

Näyttämömusiikin kohdalla tarve opusnumeroihin oli käytännössä vähäinen, koska teoksista julkaistiin parhaassakin tapauksessa yleensä vain osia, eikä teosten yksilöinnissä ollut tietenkään ongelmia. Voisi silti ajatella, että laajojen näyttämöteosten jättäminen ilman opusnumeroa on säveltäjän näkökulmasta epäloogista ja jopa epätoivottavaa. Merikannon kohdalla tällaista ongelmaa ei kuitenkaan näytä olleen. Vaikka *Pohjan neiti* oli ensimmäinen suomenkielinen ooppera, en ole löytänyt mitään viitteitä Merikannon halusta numeroida sitä tai myöhempiäkään oopperoita. Sekään ei ole tässä hyvä selitys, että oopperat jäivät suosiossa kauas yksinlaulujen ja pianomusiikin taakse, sillä jos Merikanto antoi opusnumeroita julkaisutahtiin, olisi hän hyvin voinut toivoa myös oopperoidensa laajempaa julkaisemista ja auttaa tätä opusnumerolla. Niin ei kuitenkaan tapahtunut.

Merikannon sävellysten numerointi on kaikinensa suhteellisen selkeä tapaus, vaikka avoimia kysymyksiäkin jää jäljelle. Merikanto oli hyvin käytännöllinen säveltäjä, joka asemansa vakiinnutettuaan työskenteli kesäisin ja toi alkusyksystä kustantajalle todennäköisesti jo etukäteen sovitut opukset painamista ja julkaisemista varten.

Suurin arvoitus on, oliko Merikannolla itsellään erityisiä opusnumeroinnin ambitioita nuoruusvuosia lukuun ottamatta. Oman tulkintani mukaan Merikannon julkaistujen teosten takautuva opusnumerointi – joka oli maamme oloissa ilmeisesti varsin ainutlaatuinen prosessi määrällisistäkin syistä – oli enemmän kotimaisten kustantajien kuin säveltäjän itsensä tarpeista syntynyt toimenpide. Kun kenelläkään ei ollut ostavan yleisön suosiossa olleeseen Merikantoon yksinoikeutta, kustantajilla oli selkeä tarve paaluttaa reviiirinsä vaikka sitten jälkikäteen. Tuolloinhan kustannustoiminta Suomessa oli vielä lähinnä kolmen välistä kauppaa.

Opusnumerosta 71 lähtien julkaistujen sävellysten numerointi oli Merikannolla lähes mekaaninen käytäntö, jota hän sovelsi niin vanhojen kuin uusienkin kustantajien kanssa kuolemaansa asti. Kun säveltäjän leski 1930-luvulla yhteistyössä kustantajan kanssa julkaisi joitakin ”jälkeenjääneitä” lauluja, ei kukaan näytä edes harkinneen, että niille olisi annettu kronologisesti sopiva tai jokin muu opusnumero. Joko sellainen ei tullut kenenkään mieleen tai sitten jälkeenjääneet kunnioittivat säveltäjän muistoa eivätkä ryhtyneet keinotekoisiiin numerointeihin.

Merikanto jätti suosiolla ilman opusnumeroa niin monta julkaistua tai muuten merkittävää teosta – ja toisaalta antoi numeroita mm. soitinkouluja –, että on suuri houkutus ajatella hänen itsensä suhtautuneen koko asiaan välinpitämättömästi. Mitään jälkiä siitä, että Merikanto olisi pyrkinyt numeroimaan teoksiaan tietoisesti kronologian vastaiseksi esimerkiksi luodakseen mielikuvaa varhaiskypsästä säveltäjästä, en ole löytänyt.

Jos Merikanto olisi tavoitellut suuriin opusnumeroihin liittyvää oletettua säveltäjänkunniaa tai jotain muuta immateriaalista hyvää, hänen olisi ollut helppoa kasvattaa opusnumerolukuaan päälle kahden sadan (virallisesti suurimmaksi numeroksi jäi 113). Kun mistään sellaisesta ei ole löytynyt merkkiäkään, pidän kohtuullisen perusteltuna näkemystä, ettei Oskar Merikanto opusnumeroista suuremmin piitannut.

Selim Palmgren

Selim Palmgren oli säveltäjänä samantyyppinen pragmaatikko kuin Oskar Merikanto. Kummaltakaan ei ole jäänyt hyödyntämättömien käsikirjoitusten pinoja, eikä kummankaan kohdalla opusnumeroihin näytä liittyvän erityisiä intohimoja, jos edes suurta kiinnostusta. Palmgrenilta jäi käyttämättä useita opusnumeroita (19, 21, 23, 25, 29, 53, 55, 58, 59, 68, 69, 91, 92 ja 108), jotka hän olisi halutesaan voinut käyttää. Kiinnostuksen puutteesta tässä suhteessa viestittää myös se, että käyttämättömien numeroiden vastapainona kaksi opusnumeroa annettiin sekaannusten takia kumpikin kahdelle eri teokselle (opukset 34 ja 67).

Palmgren, joka oli Erkki Melartinin opiskelu- ja lähes ikätoveri, mutta selvemmin Merikantoa nuorempi, otti opusnumerot käyttöön kustantajien kanssa yhteistyössä suhteellisen aikaisessa uransa vaiheessa. Opusnumerotietoisuus ei ollut kuitenkaan syttynyt vielä ensimmäisten sävellysten yhteydessä, sillä Merikannolta tuttua ”varhaisromanttista” numerointia ei Palmgrenin varhaisissa käsikirjoituksissa esiinny ollenkaan. Hänen opusnumeronsa liittyvät selvästi vasta kontakteihin kustantajien kanssa.

Onkin houkutus ajatella, että Selim Palmgren suhtautui opusnumeroihin vielä käytännöllisemmin kuin Merikanto. Hän näyttää antaneen kustantajien toiveiden ratkaista, annetaanko teokselle opusnumero ja jos annetaan, mikä. Tästä seurasikin ongelmia. Kun Palmgren asioi samanaikaisesti monien koti- ja ulkomaisten kustantajien kanssa, tieto käytetyistä numeroista ei aina kulkenut

reaaliajassa – jos sitä oli muistettu edes lähettää. Kuten jo todettu, muutamat numerot Palmgren tuli käyttäneeksi kahteen kertaan, mikä ei tosin näytä häiritsevän ketään muuta kuin teosluettelon kokoajaa.

Toisin kuin Merikanto, Palmgren laati elämänsä aikana joitakin teoslistauksia, joissa oli myös opusnumeromerkintöjä. Näillä listauksilla näyttää kuitenkin olleen aina käytännöllinen tarkoitus (viranhaku tai itsensä esittely uudelle kustantajalle), joten myös numeroinnit muuttuivat tarpeen mukaan. Mitään viitteitä opusnumeroiden tietoisesta viilaamisesta suuntaan tai toiseen en ole kuitenkaan löytänyt. Tämä ei tarkoita, että numerot Palmgrenin kohdalla olisivat tarkasti kronologiasta kertovia, mutta epä johdonmukaisuudet eivät tunnu jälkikäteen arvioiden tarkoituksellisilta vaan lähinnä huonon järjestyksenpidon seurauksilta.

Mielenkiintoinen Palmgrenin opusnumeroihin liittyvä dokumentti on Karl Fredrik Waseniuksen huhtikuussa 1912 *Hufvudstadsbladetissa* julkaisema juttu Palmgrenin siihenastisesta elämäntyöstä tämän saaman valtionavustuksen johdosta. Laajahkossa artikkelissa on myös kattava listaus Palmgrenin opuksista 1–31. Tällaisen listan julkistaminen ei ole voinut tapahtua ilman säveltäjän myötävaikutusta, niin paljon siinä on muuten tuntematonta informaatiota. Tuossa vaiheessa käyttämättä jääneiden opusnumeroitten kohdalla on aina jotain tekstiä, vähintään ilmaisu ”Otryckta alster”.

Waseniuksen julkaisema opuslistaus kertoo siitä, että Palmgren oli tietoinen opusnumeroiduista teoksistaan ja että hän oli halukas listan julkaisemaan, vaikka siellä oli välissä käyttämättömiä numeroita. Waseniuksen motiiveja näin tarkkaan luettelon, joka on sanomalehtikirjoittelussa uskoakseni ainutlaatuisia, ei tunneta. Kun juttu on tavattoman myötäsukainen, ehkä tällaiseen nuoren säveltäjän jo mittavaksi ehtineen opusluettelon julkistamiseen liittyi usko sen voimaan Palmgrenin mainetta kasvattavana tekijänä.

Palmgren oli säveltäjänä poikkeuksellinen kosmopoliittinen ja onnistui myös solmimaan kustannussopimuksia monien ulkomaisten kustannustalojen kanssa. Osa näistä yhteyksistä oli kiinteitä ja pitkäaikaisia (erityisesti Wilhelm Hansenin kanssa), osa hyvin tilapäisiä. Kustantajien kotimaalla ei kuitenkaan näyttäisi olleen suurta vaikutusta opusnumeroiden käytön yleiseen logiikkaan, joten se lienee ollut pääsääntöisesti Palmgrenin käsissä. Esimerkiksi yhdysvaltalainen Composers' Music Corporation, joka julkaisi vuosina 1921–1924 melkein kaikki Palmgrenin Yhdysvalloissa oleskelun aikana syntyneet sävellykset, sai käyttöönsä peräkkäiset opusnumerot 75–81. Lähes kaikki julkaiseminen tapahtui niiden mukaisesti (ilman opusnumeroa CMC julkaisi vain neljä pientä pianokappaletta).

Kaiken kaikkiaan Palmgrenin tunnetuista teoksista sai opusnumeron vain noin kolmasosa (monet opusnumeroidut ovat moniosaisia, mikä monimutkistaa tällaista laskentaa), eikä ratkaisuja ole kaikissa tapauksissa helppo loogisesti ymmärtää. Kuten Merikannolla, myös Palmgrenilla pääosa kuoromusiikista jäi numerotta. Niin tosin kävi myös monille yksinlauluille ja pianoteoksille, joita suomalaiset kustantajat muuten julkaisivat mieluiten opusnumeroituina.

Useimmat Palmgrenin pääteoksista – mm. kaikki pianokonsertot – saivat oman opusnumeron, mutta opusnumerottomista löytyy myös joitakin suhteel-

lisen laajoja teoksia (mm. orkesteriteos *Ballade*, pianolle sävelletty mutta orkesterille sovitettu *Chopinin hauta*, varhainen pianoteos *Deux contrastes*, mieskuorolle ja orkesterille sävelletyt *Dvärgens hämd* ja *Julkvällen*, näyttämöteos *Kalevan uhri* ja näyttömusiikki *Tuhkimo*). Pääosa opusnumerottomista teoksista on kuoromusiikkia, joka pianoteosten rinnalla oli Palmgrenin toinen päätuotantoalue.

Kuten edellä jo totesin, Palmgrenilta jäi käyttämättä useita opusnumeroita. Mitään tarkempaa tietoa syistä ei ole, mutta käsitykseni mukaan numeroita jäi välistä lähinnä säveltäjän ja kustantajien tiedonkulun katkojen seurauksena. Palmgrenin käsikirjoituksissa – joissa yleisesti ottaen on hyvin niukasti mitään muuta informaatiota kuin signeeraus – on suhteellisen paljon korjattuja ja jälkikäteen lisättyjä opusmerkintöjä. Tulkitsen ne itse kustantajan kanssa käytyjen neuvotteluiden tulokseksi. Palmgren oli mieluusti mukautuvainen, kunhan ennakkomaksu tuli ajoissa.

Palmgrenin teosten opusnumeroita ei ole mielekästä käyttää selkeän kronologian ilmentäjinä. Vaikka numerot karkealla tasolla kasvavat vuosien mukaan, joukkoon mahtuu useita suuria poikkeamia ja tutkijan näkökulmasta suorastaan kummallisuuksia. Monissa tapauksissa meillä ei ole dokumentoitua tietoa sävellysten syntyajoista. Opusnumeroa on tällöin houkutus käyttää ainakin karkeana osviittana, vaikka epävarmuus on suuri.

En ole löytänyt merkkejä siitä, että Palmgren olisi tavoitellut mahdollisimman suurinumeroista opusluetteloa tai muutenkaan nähnyt opusnumeroissa mitään ylimääräistä lisäarvoa, kuten voisi helposti olettaa ja kuten joidenkin säveltäjien kohdalla on ehkä perusteltuakin ajatella. Palmgren ei ollut räiskyvä taiteilijaluonne – ehkä hän oli riittävän pitkään naimisissa sellaisen kanssa oppiakseen olemaan sitä itse tavoittelematta –, mutta alituisten toimeentulohuolien takia hän oli kiinnostunut sävellystensä kaupallisesta menestyksestä. Sikäli kun opusnumerot liittyivät kaupalliseen julkaisemiseen, Palmgren oli valmis niitä käyttämään ja hyödyntämään. Mutta Palmgrenia säveltäjänä ei selvästikään suuremmin kiinnostanut se, oliko joku hänen teoksistaan opusnumeroitu vai ei. Se oli ja pysyi sivuseikkana sen rinnalla, paljonko kustantaja tai kuoro oli valmis esitys- tai kustannusoikeuksista maksamaan.

Erkki Melartin

Merikannon ja Palmgrenin rinnalla Erkki Melartin oli säveltäjänä ja persoonana monimutkaisempi, vaikeaselkoisempi ja selvästi taipuvaisempi näkemään opusnumeroissa muutakin kuin kustantajan kanssa sovittuja kylmiä järjestysnumeroita. Tuire Ranta-Meyer – ja hänen mukaansa jo aiemmin Erkki Salmenhaara – on havainnut, että Melartin harrasti jopa lukusymboliikkaa antamalla monet tasalukuisista opusnumeroista sellaisille teoksille, joita itse piti keskeisinä. Tältä listaus näyttää kokonaisuudessaan (taulukko 1):

Taulukko 1. Erkki Melartinin tasalukuiset opusnumerot.

Opus 10	Viulusonaatti nro 1, E-duuri
Opus 20	Kolme yksinlaulua
Opus 30	Sinfoniat nro 1, c-molli ja nro 2, e-molli
Opus 40	Sinfonia nro 3, F-duuri
Opus 50	<i>Aino</i> -ooppera
Opus 60	Viulukonsertto d-molli
Opus 70	Sinfoninen runo <i>Traumgesicht</i>
Opus 80	Sinfonia nro 4, E-duuri
Opus 90	Sinfonia nro 5, a-molli
Opus 100	Sinfonia nro 6
Opus 110	Pianosarja <i>Röster ur skymningen</i>
Opus 120	Pianosarja <i>Varjokuvia</i>
Opus 130	<i>Uusia kansanlauluja</i>
Opus 140	Kaksi yksinlaulua (<i>Paimenelta</i> ja <i>Schliesse mir die Augen beide</i>)
Opus 150	Aforismikokoelma <i>Minä uskon</i>
Opus 160	Balettimusiikki <i>Sininen helmi</i>
Opus 170	Kolme Runeberg-laulua
Opus 180	Suomalainen fantasia (kadoksissa)

Opusnumeron symbolinen arvostus näyttää ilmeiseltä opusten 30–100 välillä, mutta myös erällä muilla on luonteva selityksensä. Tuire Ranta-Meyerin mukaan esimerkiksi opuksen 10 viulusonaatti on laaja ja merkittävä nuoruuden teos, jota myös esitettiin aikoinaan paljon. Hänen arkistolähteisiin perustuvan näkemyksensä mukaan myös opuksen 20 *Sydänmaan lammella* on ollut Melartinille erityisen tärkeä niin, että säveltäjä itse piti sitä kenties parhaimpana yksinlaulunsaan. (Ks. lisää Melartinin opuksien numerosymboliikasta myös Ranta-Meyer 2008, 44–45 ja Ranta-Meyer tässä numerossa.)

Aforismikokoelman opusnumerointi (opus 150) antaa myös ymmärtää, että Melartinille näillä numeroilla oli suurempi merkitys kuin Merikannolle tai Palmgrenille, vaikka myös viimeksi mainittu halusi tai salli antaa opusnumeron myös muistelmateokselleen (*Minusta tuli muusikko* op. 111) kolme vuotta ennen kuolemaansa.

Melartinin tuotantoa kokonaisuutena tarkastellen voidaan kysyä, miksei hän soveltanut symboliikkaratkaisuja vielä kattavammin, vaikka aloitti tasalukujen antamisen tärkeille teoksille jo hyvin varhain. Jousikvartetoilla (op. 36 ja 62) ei ole erityistä numeroa, ei myöskään *Prinsessa Ruususella* (op. 22) – jonka merkittävyys tosin saattaa olla *Häämarssin* suosion synnyttämää jälkiviisautta –, Koskenniemi-lauluilla (opukset 45–47), pianosarjalla *Der traurige Garten* (op. 52) tai *Marjatta*-legendalla (op. 79). Myöhäinen ja myös säveltäjälle tärkeä *Fantasia apocaliptica* (op. 111) voidaan kyllä lukea numerosymboliikan piiriin siitä huolimatta, ettei sen opusnumero ole muitten tavoin kymmenluku, vaan toisella tavalla erityislaatuinen (ks. Ylivuori tässä numerossa).

Yksi selitys on ilmeinen: tasanumeroita on rajallinen määrä. Kaikille tärkeille teoksille niitä ei ole kerta kaikkiaan riittänyt, eikä pitkällä aikavälillä syntyneen Koskenniemi-laulusarjan tasalukunumerointi olisi ollut edes käytännössä mah-

dollista. Luultavasti jotkin tärkeät teokset ovat myös syntyneet numerointien kannalta ”hankalaan aikaan” tai sitten säveltäjän itsekritiikki kasvoi ja myöhäisemmät teokset eivät tuntuneet enää samalla lailla tärkeiltä. Esimerkiksi luonosten asteelle jääneitä sinfonioita nro 7–9 Melartin ei enää halunnut juhlistaa tasanumeroilla, vaan ne joutuivat tyytymään ”tavallisiin” numeroihin (149, 186 ja 188). Tätä tulkintaa tukee se, että opusluettelon loppupään (110–180) tasanumerot ovat osuneet pääosin teoksille, joita on vaikea lukea tärkeimpien joukkoon. Ainoa poikkeus tässä joukossa on baletti *Sininen helmi* opus 160.

Melartinin opusnumeroissa ilmenevä numerosymboliikka saattaa liittyä hänen muihin filosofis-uskonnollisiin näkemyksiinsä, joissa erityisesti teosofialla on merkittävä rooli. On myös mahdollista, ettei tämä tasanumeroinnin käyttö tärkeille teoksille ollut Melartinille niin tärkeää kuin miltä se jälkikäteen näyttää. Dokumentoitua tietoa tämän huomion selittämiseksi ei ole löytynyt.

Hyvin yleisellä tasolla myös Melartinin opusnumerot noudattelevat samoja isoja linjoja kuin ikätovereilla. Pääosa kuoroteoksista on ilman numeroa, pääosa julkaistuista yksinlauluista ja pianoteoksista on opusnumeroitu. Melartin oli tuottelias säveltäjä, jota myös kustannettiin paljon. Joinakin aikoina näyttää kustantajille – ehkä säveltäjällekin – syntyneen suoranaista ”tungosta”, kun esimerkiksi ensimmäinen ja toinen sinfonia ovat joutuneet jakamaan saman opusnumeron (op. 30), kuten myös kolme ensimmäistä, aivan eri vuosina valmistunutta jousikvartettoa (op. 36). Toisin kuin Merikanto ja Palmgren, Melartin ei kuitenkaan jättänyt yhtään opusnumeroa tyhjäksi. Osa viimeisistä nimetyistä ja numeroiduista teoksista on kadonnut, jos ne ovat koskaan valmistuneetkaan, mutta tyhjiä numeroita ei ole.

Melartin luetteloi omaa sävellystuotantoaan jo varhain (ensimmäinen kunnollinen luettelo syntyi Tuire Ranta-Meyerin mukaan Nummelan parantolassa vuonna 1906), ja muutamia suhteellisen perusteellisia listauksia 1930-luvulta on myös säilynyt. Sibelius-Akatemian kirjastonhoitajana toimineen Helvi Leiviskän tekemät luettelot ovat todennäköisesti syntyneet Melartinin myötävaikutuksella, koska niissä on tietoa, jota kellään ulkopuolisella ei ole voinut olla. Myös Einari Marvia on aikoinaan laatinut Melartinin teosluettelon teostyyppiin mukaisesti luokiteltuna.

Säilyneiden luetteloiden perusteella voi arvioida, että Melartin suhtautui opusnumeroihin asian vaatimalla vakavuudella, ehkä jopa keskimääräistä vakavammin. Tässä suhtautumisessa saattoi olla mukana myös muiden harrastusten (filatelia, maalaaminen, puutarhanhoito) mukanaan tuomaa kärsivällisyyttä ja huolellisuutta. Jos Melartin halusi jollekin teokselle opusnumeron, se tapahtui selvästikin hallitusti loppuun asti. Viimeinen numeroitu teos, neljä fuugaa jousikvartetille, on myös käsikirjoituksen saatesanoissa selkeästi numeroitu ”Opus 189”.

Erkki Melartin jätti kuitenkin huomattavan osan laajasta sävellystuotantonsaan ilman opusnumeroa. Numeron puuttuminen ei ole ollut erityisen johdonmukaista: julkaistujen teosten joukossa on opusnumerottomia teoksia ja toisaalta jotkin opusnumeroidut teokset ovat jääneet julkaisematta. Yleisesti ottaen opusnumerotta jääneet teokset ovat säveltäjän näkökulmasta vähemmän tär-

keitä, sekalaisia tilaustöitä ja muita sattumalta syntyneitä suppeampia sävellyksiä. Opusnumerottomien joukossa on kuitenkin myös laajempia teoksia, joiden puuttumista opusluettelosta voi aiemmin käsitellyn numerosymboliikan valossa ihmetellä. Tällaisia ovat ainakin orkesterisarja *Lyyrillinen sarja III (Belgialaisia kuvia)* ja ehkä myös näytelmämusiikki *Hannele*. Tuire Ranta-Meyer on tosin arvelut, että myös varhainen *Hannele* (1897–1901) olisi saanut opusnumeron, jos Melartin olisi koonnut siitä orkesterisarjan, kuten eräiden muiden näyttämöteosten (*Prinsessa Ruusunen, Hiiden miekka*) kohdalla tapahtui.

Modernin kauden torjumat opusnumeroinnit

Edellä olleen pohdinnan tavoitteena ei ole ollut katsoa omaan aikaamme asti, mutta ehkä on hyvä muistuttaa siitä, miten jyrkän statuksen laskun opusnumerot 1900-luvun loppupuolella ovat kokeneet, myös Suomessa. Monet ns. modernin kauden säveltäjät eivät ole käyttäneet opusnumeroita uransa missään vaiheessa, vaikka myös poikkeuksia on, kuten Aulis Sallinen, Paavo Heininen ja Tauno Marttinen.

On myös niitä, jotka ovat nuoruudessaan jatkaneet perinnettä, mutta havahduneet jossain vaiheessa huomaamaan, ettei se ehkä olekaan heidän juttunsa. Einojuhani Rautavaara lienee tunnetuin niistä säveltäjistä, jotka ovat hylänneet jo käyttöön otetut opusnumerot kesken uraansa.

Teosten yksilöllisen identifioinnin näkökulmasta tämä 1900-luvun muoti on ollut takaisku. Satoihin teoksiin on pakko viitata säveltäjän nimeä ja sävellysvuotta mukana raahaten, koska karu ilmaisu ”Pianosonaatti” tai ”Toinen sinfonia” ei yksinään sytytä yhtäkään tunnistamisesta kertovaa valoa esimerkiksi kirjastojen hakujärjestelmissä.

Säveltäjiä itseään tämä vaikea erottautuminen ei näytä paljon huolettavan, vaikka aina silloin tällöin joku antaa armeliaasti muista erottuvan erisnimen niin ja niin monennelle sonaatilleen tai konsertolleen. Opusnumero on joka tapauksessa menettänyt, ehkä pysyvästikin, sillä mahdollisesti aikoinaan olleen loistonsa. Ainakaan itseään maailman konserttilavoille tarjoavat nuoret säveltäjät eivät näytä tuntevan mitään vetoa opusnumeroperinteen jatkamiseen.

Jos opusnumero on säveltäjille vanhentunutta käytäntöä, pitäisikö asiasta olla huolissaan ja ruveta keksimään jotain muuta tilalle? Tuskin. Vaikka meillä musiikkikirjastonhoitajilla voi olla intohimoinen suhde säveltaiteelliset luomukset luotettavasti yksilöiviin tunnisteisiin, on täysin ymmärrettävää, ettei ainakaan musiikkia kuunteleva yleisö niitä kaipaa, kun eivät niitä kuitenkaan muista muut kuin kirjastonhoitajat ja musiikkitietokilpailujen osanottajat.

Opusnumeroton elämä jatkuu leppoisasti, koska yhden ainoan saksofonikonserton säveltäneen kohdalla ei ole suurta sekaannuksen vaaraa, eivätkä säveltäjät nykyään yleensä suolla samaa lajia kovinkaan monta kappaletta (tässä yhteydessä unohdamme tietoisesti Leif Segerstamin, joka sentään käyttää järjestysnumeroita). Silti tekee mieli ehdottaa luoville säveltaiteilijollemme ai-

empaa rohkeampaa erisnimien käyttämistä. Jos ei halua leimautua ohjelmamusiikin säveltäjäksi, voi aina ammentaa mytologioiden maailmasta nimiä, jotka kuulostavat hyvältä, mutta jotka eivät tarkoita mitään häiritsevää.

Säveltäjän tehtävänä ei ole tehdä musiikin luetteloojaa onnelliseksi, mutta toisaalta se olisi kyllä varsin vaivatonta, ilman opusnumeroitakin.

Lähteet

- Carlson, Bengt 1945. *Westerlunds musikhandel 1870–1945*. Helsingfors: Westerlunds musikhandel.
- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren: elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Kurkela, Vesa 2009. *Sävelten markkinat: Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Sulasol.
- Marvia, Einari 1947. *Ab Fazers Musikhandel 1897–1947*. Helsingfors : Fazers Musikhandel.
- Otavan suuri tietosanakirja* 1978. Osa 4. Helsinki: Otava.
- Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa 1: Valmistuneet sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Poroila, Heikki 2015. *Erkki Melartinin sävellykset*. Verkkolähde <http://koti.mbnet.fi/hjp/Melartin/Melartin.html> [11.11.2015].
- Poroila, Heikki 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Poroila, Heikki 2014. *Selim Palmgrenin sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nulla dies sine linea: avauksia Erkki Melartinin vaikutteisiin, verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja reseptiohistoriallisena tutkimuksena*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Suomalainen, Yrjö 1950. *Oskar Merikanto: Suomen kotien säveltäjä*. Helsinki: Otava.
- Wasenius, Karl Fredrik 1912. *Årligt statsunderstöd åt komponisten Selim Palmgren: Ett kulturkräf. Hufvudstadsbladet* 19.4.1912.

FM Heikki Poroila (heikki.poroila@gmail.com) on musiikkikirjastonhoitaja, toimittaja ja tietokirjoittaja. Säveltäjien teosluettelot ovat hänen erityinen kiinnostuksensa kohde.