

Sasha Mäkilä

***Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia
taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen
risteyksessä***

- *FT, kapellimestari Sasha Mäkilä (sasha.makila@uniarts.fi) työskentelee vierailevana tutkijana Taideyliopiston taiteellisen tutkimuksen keskuksessa (CfAR). Mäkilän pääasiallinen tutkimuskohde on Leevi Madetojan orkesterimusiikki, minkä lisäksi häntä kiinnostavat orkesterin johtamisen tekniikan ja pedagogiikan kysymykset, kapellimestarin ammattikuva sekä venäläinen musiikkikulttuuri.*

*Leevi Madetoja's First Symphony:
Between Artistic Research and Musicology*

The purpose of this article is to deepen our understanding of the process of getting scholarly oriented in a composer's autographs, manuscripts and recordings, and its impact on the artistic and practical aspects of a conductor's work. The research concentrates on Leevi Madetoja's First Symphony (1916), and its methods are, in addition to the analysis of the musical material mentioned above, the critical reflection of the author's own artistic practices, and two semi-structured interviews with professional conductors familiar with the composer's oeuvre.

The author examines the very composition from two perspectives. The musicological standpoint consists of the historical context including the various autograph and manuscript sources, as well as the existing recordings of the work. The second point of view lays on artistic research as the author observes the process of studying, rehearsing and conducting the performances of the symphony in 2012, and in 2017. The analyses are followed by peer reviews, critical reflection, and conclusions.

The article contributes to both musicological and artistic research by sharing awareness of the processes, which finally lead to an artistic performance by the conductor and his orchestra. Furthermore, it provides valuable guidance on the application of various practices, from the study of autographs to rehearsal approaches, for conductors and musicians preparing for performances of symphonic music.

Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen risteyksessä

Sasha Mäkilä
.....

Valmistuin tohtoriksi joulukuussa 2018 Viron musiikki- ja teatteriakatemiasta syventymiskohteenani Leevi Madetojan (1887–1947) sinfoniat.¹ Kyseessä oli taiteellinen tohtorintutkinto, johon kuuluu laaja konserttiosuus ja hieman tavanomaista väitöskirjaa suppeampi kirjallinen työ. Konserteissani esitin kaikki Madetojan kolme sinfoniaa. Kirjallisessa työssäni *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting* syvennyin ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteisiin ja saatavilla oleviin äänitallenteisiin sekä tutkin omaa työskentelyäni kapellimestarina kahden eri konserttiesityksen pohjalta. Sisällytin työhöni myös Madetojan kaikki sinfoniat levyttäneiden Arvo Volmerin ja Petri Sakarin haastattelut.

Madetojan ensimmäinen sinfonia F-duuri opus 29 (1916) valikoitui kirjallisen työni kohteeksi, koska sen käsikirjoituslähteitä tutkiessani huomasin ennen dokumentoimattoman seikan: sinfonian hidas osa on alun perin ollut 56 tahtia pidempi kuin julkaistu versio. Sen löytymisen sai minut pohtimaan, mikä on sävellyksen lopullinen muoto ja mitä tarkoittaa ”säveltäjän viimeinen tahto”.² Halusin myös selvittää, mikä on äänitteiden kuuntelemisen arvo esittäjälle ja miten oma näkemykseni teoksesta muuttuisi esitysten välillä.

Pääasiallinen tutkimusongelmani oli se, miten säveltäjän käsikirjoituksiin ja muihin aikalaislähteisiin tutustuminen sekä toisaalta muiden esittäjien esitysten analysointi ja useiden esityskertojen tuoma kokemus

¹ Kiitän lämpimästi Madetoja-säätiötä, joka on tukenut sekä tohtorintutkintoni kirjallisen loppuyön kirjoittamista että työtäni Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian kriittisen edition parissa.

² Nämä kysymykset ovat tulleet entistä ajankohtaisemmiksi viime kuukausina, kun olen yhdessä nuottigraafikko Jani Kyllösen kanssa valmistellut Madetojan ensimmäisen sinfonian kriittistä editiota. Säveltäjän päiväkirjamerkinnyt ja kirjeenvaihto avaavat todella mielenkiintoisen näkökulman kysymykseen, onko säveltäjän viimeinen tahto paras lähtökohta kriittiselle editiolla vai tulisiko lähtökohtana pikemminkin olla saatavilla olevista käsikirjoituksista uskottavin ja luotettavin (vrt. Väisänen 2000, 117–129).

vaikuttavat kapellimestarin työskentelyyn ja kyseisen teoksen tulkintaan? Sen lisäksi pohdin kysymyksiä tulkinnan muodostumisesta kiivastahtisen konserttielämän paineessa sekä kysymyksiä kapellimestarin ammattitaidosta ja muusikon ammattietiikasta. Leevi Madetojan musiikin lisäksi tutkimuskohteenani oli kapellimestarin työ. Halusin antaa lukijalle mahdollisuuden tutustua niihin tekijöihin, joiden summa orkesterikonsertti on. Olettamukseni oli, että esittäjän näkemys teoksesta syvenee käsikirjoituksiin tutustumalla ja levytyksiä analysoimalla riippumatta siitä, miellyttävätkö kollegojen tulkinnat häntä.

Tässä artikkelissa esittelen lyhyesti Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteet ja nostan niistä esiin muutamia esittäjälle tärkeitä seikkoja. Sen jälkeen kommentoin teoksesta tehtyjä äänitteitä lähinnä tempon käsittelyn näkökulmasta. Kommentoin myös kahta omaa esitystäni ja niihin johtanutta valmistautumista, mitä seuraavat kapellimestarikollegojeni Arvo Volmerin ja Petri Sakarin kommentit. Lopuksi pohdin sitä, miten tämä tutkimusprojekti vaikutti omaan työskentelyyni taiteilijana sekä esittelen mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

Materiaalit ja metodit

Tutkimukseni materiaaleina käytin Madetojan ensimmäisen sinfonian painetun laitoksen lisäksi kolmea partituurikäsikirjoitusta, joita kaikkia säilytetään Kansalliskirjastossa. Äänitteiden analysoimista varten käytössäni oli neljä kaupallista levytystä sinfoniasta ja kaksi Ylen kantanauhaa.³ Itse tuottamaani materiaaliin kuuluivat opiskelupäiväkirjat, joita käytän konsertteihin valmistautuessani, sekä erityisesti tohtorintutkintoani varten päivittämäni ”Artist diary”.⁴ Lisäksi materiaaleihin kuuluivat videotallenteet kahdesta tohtorikonsertistani (Turku 2012 ja Tallinna 2017).

³ Edellä mainittujen arkistoäänitteiden lisäksi on olemassa vielä yksi äänite, jota voi kuunnella ainoastaan Taideyliopiston kirjastossa. Se on löytynyt Sibelius-Akatemian vanhoilta kelanauhoilta, ja tieto esittäjästä ja esitysvuodesta on kadonnut. Todennäköisesti kyseessä on radiosta 1960-luvulla nauhoitettu Radion sinfoniaorkesterin konserttiesitys.

⁴ Aloitin ”Artist Diary” -päiväkirjan pitämisen lokakuussa 2016 autoetnografisena harjoituksena varta vasten taiteellista tohtorintutkintoani silmällä pitäen, ja sen viimeiset merkinnät ovat huhtikuulta 2018. Kyseessä on päiväkirja, johon pyrin kirjoittamaan rehellisesti kokemuksistani konsertteihin ja järjestämiini mestarikursseihin valmistautuessani sekä ajatuksiani taiteilijuudesta ylipäätään. Koska kirjallisen työni piti olla englanniksi, oli myös ”Artist Diary” englanninkielinen.

Kuva 1: Säveltäjän 100-vuotisjuhlan kunniaksi julkaistu postimerkki 1987.



Viimeisen tohtorikonserttini jälkeen päätin myös pyytää kahta Madetojan musiikkia hyvin tuntevaa kollegaa, Arvo Volmeria ja Petri Sakaria keskustelemaan kanssani konserttitaliointien pohjalta.

Sinfonian käsikirjoitusten ja äänitteiden tutkimisen metodina olen käyttänyt vertailevaa analyysia ja lähilukua. Analysoin luonnollisesti myös omat valmistautumis- ja harjoittamismenetelmäni sekä kaksi tallennettua esitystäni. Koska tutkimusongelmani koskee hyvin käytännöllisiä valmistautumisen, harjoittamisen ja esittämisen kysymyksiä, metodini on näiden kysymysten kohdalla kriittinen itsereflektio. Metodiani voisi kuvailla myös hermeneuttiseksi, koska olen tutkinut työskentelyäni toisaalta yksittäiseen konserttiin tähdäten ja toisaalta löytääkseni hyviä käytäntöjä kapellimestarin ammattiin ylipäätään. Taiteilijat usein mieluummin tekevät asioita kuin analysoivat niitä. Jotta taiteesta tulisi taiteellista tutkimusta, täytyy ajallista perspektiiviä laajentaa niin paljon, että taiteen tekemisen prosessit on mahdollista kirjoittaa muistiin (Hanula, Suoranta ja Vaden 2005, 22).

Leevi Madetojan sinfoniat

Leevi Madetoja kirjoitti ensimmäisen sinfoniansa lyhyissä jaksoissa vuosien 1914 ja 1916 välillä, ja se valmistui kiireessä kantaesityksen alla helmikuun 1916 alussa. Sinfonia sai hyvän vastaanoton oman aikansa lehdistössä (Salmenhaara 1987, 148). Pian tämän jälkeen Madetoja ryhtyi säveltämään toista sinfoniaansa (op. 35), joka valmistui vuoden 1918 loppupuolella. Toisen sinfonian tunnelmaan lienevät vaikuttaneet niin

Madetojan läheisen ystävän Toivo Kuulan kuin säveltäjän oman Yrjö-veljenkin kuolema Suomen sisällissodan melskeissä (mt., 182).

Madetojan kolmas sinfonia (op. 55) sai ensiesityksensä vuonna 1926, mutta ei saavuttanut suurta menestystä. Osin ehkä tästä syystä hän valitsi toisen sinfonian, kun hän päätti sijoittaa omaa rahaansa suurimuotoisen teoksensa painattamiseen. 1930-luvulla antamissaan haastatteluissa säveltäjä kertoi työskentelevänsä neljännen sinfoniansa parissa, mutta nämä maininnat päättyivät vuoteen 1938. 1940-luvulla Madetoja kertoi Olavi Pesoselle, että sinfonian käsikirjoitus varastettiin hänen matkataroidensa mukana juna-asemalta Pariisissa. (Salmenhaara 1987, 305.)⁵

Madetojalla oli jatkuvia vaikeuksia saada teoksiaan kustannettua. Fazer kustansi ensimmäisen sinfonian vasta vuonna 1943, ja silloinkin jakelussa oli käsin kirjoitettu materiaali.⁶ Toisen sinfonian säveltäjä painatti omakustanteisesti vuonna 1939, ja se oli Fazerilla vain jakelussa, kunnes vuonna 1943 Fazer osti tämänkin sinfonian oikeudet itselleen. Kolmannen sinfonian kustansi Westerlund vuonna 1944, mutta partituurin painatti vasta vuonna 1987 Fazer, jolle Westerlundin hallinnoimat teokset olivat yrityskauppojen seurauksena siirtyneet.⁷

Ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteiden tarkastelua

Tutkimusprojektia aloittaessani ei Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituksen olinpaikkaa tunnettu. Tiedustelujeni tuloksena Fennica Gehrmanin arkistosta löytyi peräti kaksi käsikirjoitusta, joista toinen osoittautui säveltäjän alkuperäiseksi käsikirjoitukseksi (tässä artikkelissa käytän nimitystä A-partituuri) toisen ollessa myöhempi kopio (tässä artikkelissa B-partituuri).⁸ A-partituurin todistaa alkuperäiseksi paitsi

⁵ Mielenkiintoista kyllä, Madetoja on antanut neljännelle sinfonialle opusnumeron 80 itse kokoamassaan teosluettelossa, jonka hän on laatinut viranhakua varten todennäköisesti vuonna 1937.

⁶ Ensimmäisen sinfonian painettu partituuri ilmestyi vasta vuonna 1984, ja painetut orkesteriäänet vuonna 2002.

⁷ Madetoja kirjoitti vuonna 1945 päiväkirjassaan Westerlundin liittyen, että ”syksyllä kolmas sinfonia tulee painosta”. Näin ei ilmeisesti sodan takia kuitenkaan koskaan käynyt.

⁸ Molemmat käsikirjoitukset on tällä hetkellä liitetty Kansalliskirjastossa säilytettävään Musiikki Fazerin arkistoon, josta ne löytyvät signumilla Ms.Mus.163. Kansalliskirjastossa on laaja Leevi Madetojan sävellyskäsikirjoitusten kokoelma, johon on talletettu käsikirjoituksia muiden muassa Yleisradiosta, Suomen säveltäjiltä, Teostolta ja Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksesta.

Omistetaan Robert Kajanusille
Sinfonia n:o 1. I. L. Madetoja, op. 29. 1. 9.

Allegro.

2 Fl. Picc. (C. or E.)
2 Ob.
2 Cl.
2 Fag.
F. Coni.
3 Trombo.
Tuba
3 Tromboni
Timp. F.B. Des.
Triangolo, Piatti, Tamburina
Arpa
Violini
Viola
Celli
Bassi

f. energico
mf. leggiero
f. sempre
mf. piz.

Allegro

F. 12702-9

Kuva 2: Leevi Madetojan 1. sinfonian alkuperäinen käsikirjoitus tammikuun alusta 1916.

An Robert Kajanus
Sinfonia n:o 1 21 min. Levi Madetoja, op. 29

(d. 27)

Allargo

I Fl. *mf* *f*

II Oboe. *mf*

III Cl. in B. *mf*

IV Bassoon. *mf*

V Trumpet. *mf*

VI Trombone. *mf*

VII Timpani. *mf*

(d. 28)

Allargo

I Fl. *mf*

II Oboe. *mf*

III Cl. in B. *mf*

IV Bassoon. *mf*

V Trumpet. *mf*

VI Trombone. *mf*

VII Timpani. *mf*

F.H. 2702 2935

O.Y. Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki.
A.B. Fazerin Musiikkahandel, Helsingfors.

Kuva 3: Saman sinfonian myöhempi käsikirjoituskopio vuodelta 1943.

ensimmäisen osan lopun päiväys ”Wiipuri 15/1 1915. L.M.”, myös hitaassa osassa olevat punakynällä tehdyt leikkaukset osan lyhentämiseksi.⁹ B-partituurissa osa on jo lyhennetyssä muodossaan, ja myös säveltäjän nuottikäsiä on pelkistetympää kuin A-partituurissa.

Päiväämätön B-partituuri on ulkoasultaan huomattavasti siistimpi kuin korjauksien ja eri esittäjien merkintöjen täplittämä A-partituuri. Varmastikin tästä syystä se on 1980-luvulla valittu painetun laitoksen lähtökohdaksi. Lähempi tarkastelu kuitenkin paljastaa B-versiosta paljon pieniä virheitä ja epäloogisuuksia, joita nuotin puhtaaksikirjoittaja on yrittänyt paikata ottamalla mukaan yksityiskohtia A-partituurista.¹⁰

Kansalliskirjastossa on lisäksi kolmaskin partituurikäsi- ja käsikirjoitus (C), joka sisältää ainoastaan sinfonian hitaan Lento misterioso -osan, ja siihen kuuluvat käsinkirjoitetut orkesteriäänet. Myös tähän partituuriin on merkitty lopulliseen versioon tulleet leikkaukset.¹¹

Sisällytin tutkielmaani luettelon partituurikäsi- ja käsikirjoitusten (A, B ja C) ja 1980-luvulla painetun laitoksen (F) eroista, joista valtaosa koski artikulaatiota, dynamiikkaa ja esitysmerkintöjä (Mäkilä 2018, 107–113). Tärkein omaan tulkintaani vaikuttanut eroavaisuus oli yksi ensimmäisen osan koodan tempomerkinnästä pois jäänyt sana. Painetussa partituurissa kuusi tahtia harjoitusnumeron 20 jälkeen lukee *poco a poco meno allegro*,¹² mutta sekä partituurissa A että B selvästi näiden jälkeen on vielä sana *al* ennen uutta tempoa *quasi lento*. Eli sen sijaan, että hidastettaisiin jonkin verran ja otettaisiin tämän jälkeen uusi tempo (*Quasi lento*), tulisi esittäjän hidastaa tasaisesti lopulliseen tempoon, eli *poco a poco meno allegro al quasi lento*.

Sinfonian partituurikäsi- ja käsikirjoituksissa on myös tietoa metronomilukemista ja eri osien kestosta. A:ssa on vain yksi metronomimerkintä: ensimmäisen osan *meno allegro* (tahti 90) kohdalla oleva 54 pisteelliselle puolinuotille. B:ssä on edellisen lisäksi ensimmäisen osan alun tempoksi

⁹ Päivämäärä on vieläpä virheellinen – säveltäjä on erehdyksessä käyttänyt vuosilukua 1915 vielä alkuvuodesta 1916!

¹⁰ Madetojan päiväkirjamerkinnot todistavat, että B-partituuri on vuodelta 1943, jolloin säveltäjä kärsi muistiongelmista pitkälle edenneen alkoholismin vuoksi, ja hän itsekin valittelei merkinnöissään huonoa keskittymiskykyä ja partituuria kopioidessaan tekemiään virheitä. Nimenomaan tästä syystä olisi tarpeellista saada sinfoniasta uusi laitos, joka perustuisi kantaesitysversion (A).

¹¹ Tutkielmaani liittyy partituurikäsi- ja käsikirjoitusten (A, B, C) tarkka kuvaus, jonka olen jättänyt tästä katsauksesta pois. Sinfonian kriittinen editio tulee sisältämään kaikkien käsikirjoituslähteiden kuvauksen, mukaan lukien kunkin partituurin yhteyteen kuuluvat käsin kirjoitetut orkesteriäänet (PA, PB, PC), joita en tutkielmassani käsitellyt.

¹² Esitysmerkintöjen kirjoitustapa vaihtelee hieman eri käsikirjoituksissa. Tässä artikkelissa olen seurannut vuoden 1984 painettua partituuria aina kun mahdollista.

annettu 72 pisteelliselle puolinuotille, ja toisen osan alun tempoksi 40 puolinuotille. A:ssa koko teoksen kestoksi on annettu 21–22 minuuttia, B:ssä 21 minuuttia. B:ssä ensimmäisen osan kesto on kuusi ja puoli minuuttia, toisen osan kesto 8 minuuttia ja finaali 7 minuuttia. A:ssa toisen osan pituudeksi on merkitty 9–10 minuuttia, mikä todennäköisesti on osan alkuperäinen pituus ilman myöhemmin tehtyjä lyhennyksiä.

Ensimmäisen sinfonian äänitteiden vertailua

Leevi Madetojan ensimmäisestä sinfoniasta on olemassa neljä kaupallista äänitettä, joista varhaisin on vuonna 1985 julkaistu Leif Segerstamin ja Radion sinfoniaorkesterin esitys,¹³ ja tuorein puolestaan on John Storgårdsin ja Helsingin kaupunginorkesterin vuoden 2013 levytys. Näiden väliin sijoittuvat Petri Sakarin ja Islannin sinfoniaorkesterin vuoden 1992 sekä Arvo Volmerin ja Oulun kaupunginorkesterin vuoden 1999 levytykset.

Levytysten lisäksi Ylen äänitearkistossa on kaksi kantanauhaa, joista vanhempi on Martti Similän ja Radion sinfoniaorkesterin konsertista vuodelta 1956 ja uudempi on Paavo Raution ja Tampereen kaupunginorkesterin vuoden 1980 konserttitaltiointi. Martti Similän esitys on siltä kannalta mielenkiintoinen, että hän tunsu säveltäjän henkilökohtaisesti ja esitti Madetojan teoksia jo tämän elinaikana (Salmenhaara 1987, 305).

Äänitteiden suhteesta teoksen nuottilaitoksiin voi sanoa, että Ylen kantanauhoilla olevat ja Leif Segerstamin äänite on varmuudella esitetty kokonaan käsin kirjoitetuista materiaaleista, kun taas niin Sakarilla kuin Volmerilläkin on ollut käytössään vuoden 1984 painettu partituuri orkesterin soittaessa käsin kirjoitetuista nuoteista. Ainoastaan Storgårdsin levytys on ollut mahdollista soittaa vuoden 2002 moderneista orkesteristemmoista.¹⁴ Käytetyillä nuoteilla on merkitystä muun muassa siinä mie-

¹³ Sinfonia äänitettiin jo aikaisemmin, 19.–20.1.1983, ja kyseessä oli Leif Segerstamin sanojen mukaan ”tavanomainen RSO:n nauhoitussessio työviikon päätteeksi.” Päätös esityksen julkaisemisesta kokoelmalevyllä (FA 103 LP3) tehtiin vasta myöhemmin.

¹⁴ Vuoden 2002 painettujen orkesteristemmojen ongelmana on myös se, että niihin on kopioitu suoraan vuoden 1984 partituurin virheet ja puutteet, kun taas käsin kirjoitetut stemmat vastaavat melko tarkasti joko A-partituuria (orkesterimateriaali PA eli Helsingin kaupunginorkesterin kantaesityksen aikaiset orkesteriäännet, joita säilytetään Helsingin kaupunginarkistossa) tai B-partituuria (PB eli Fazerin käsin kirjoitettu vuokramateriaali, josta on säilynyt muutama yksittäinen orkesteristemmo Fennica Gehrmanin arkistossa).

lessä, että painetussa partituurissa ei ole lainkaan metronomimerkintöjä, jotka B-partituurissa on. Similällä, Rautiolla ja Segerstamilla on siis ollut yksi ohjenuora enemmän kuin muilla tarkastelluilla kapellimestareilla heidän pohtiessaan teoksen tempovalintoja.

Esittäjien tempovalinnat ja tempon käsittely ylipäätään onkin tekemäni analyysin keskeisin anti.¹⁵ Tutkielmassani olen käynyt systemaattisesti läpi koko teoksen kaikki tempot ja niiden muutokset kaikkien kuuden esityksen kohdalla (Mäkilä 2018, 39–53), ja tähän artikkeliin olen valinnut muutamia esimerkkejä kyseisistä tempovariaatioista.

Ensimmäisessä osassa on partituurin esitysmerkintöjen perusteella neljä eri perustempoa, joista kaksi on hyvin lähellä toisiaan (*Allegro* ja *pochissimo meno allegro*). Kun verrataan olemassa olevia äänitteitä B-partituurin metronomilukemaan 72 (*Allegro*), lähelle kyseistä tempoa ovat osuneet Similä, Rautio, Sakari ja Volmer. Segerstam on selvästi nopeampi (80) ja Storgårds taas paljon hitaampi (66).

Tahdista 90 alkava *Meno Allegro* on sekin tulkittu varsin monessa eri tempossa. Molemmissa käsikirjoituksissa metronomilukema on 54, mutta kyseinen jakso on Segerstamin ja Sakarin esityksissä selvästi hitaampi, Rautiolla taas selvästi joutuisampi (kuva 4).

Kapellimestari	Meno Allegro, t. 90	Meno Allegro, t. 211	Quasi lento, t. 292
Similä	50	50–54	46
Rautio	58	62	50
Segerstam	40	44–40	27
Sakari	44	44	30
Volmer	52	54	40
Storgårds	54	52–50	35

Kuva 4: Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian, opus 29 ensimmäisen osan metronomilukemien vertailua eri esittäjien kesken.

Tulkinnat myös osan päättävän *Quasi lenton* osalta vaihtelevat, kun tarkastelun kohteena ovat eri kapellimestareiden tempot. Leif Segerstamin 27 iskua minuutille on lähes puolet hitaampi kuin Paavo Raution 50 (ks. kuva 4).

¹⁵ Äänitteillä olevien tulkintojen analyysissä noudatin kapellimestari Gunther Schulerin kirjassaan *The Compleat Conductor* (1997) antamaa esimerkkiä. Toinen suureksi avuksi ollut teos tässä suhteessa oli Erich Leinsdorfin *The Composer's Advocate – A Radical Orthodoxy for Musicians* (1981).

Haluan vielä nostaa esiin sinfonian toisen osan Lento misterioso-alun, sillä se paljastaa mielenkiintoisia seikkoja kapellimestarien ja orkesterien sekä kyvystä että halusta noudattaa säveltäjän tempomerkin­töjä. Jos partituuria tulkitsee sanatarkasti, pitäisi tempon pysyä samana ensimmäisen 46 tahdin ajan, minkä jälkeen alkaa pitkä kiihdytys (*poco a poco stringendo al doppio movimento*). Kuudesta esityksestä yhdessäkään ei alun tempo säily, vaan jokainen niistä kiihtyy huomattavasti ennen aikojaan (kuva 5). Kun vähittäisen kiihdytyksen sitten lopulta pitäisi alkaa tahdissa 47, tulkitsevat Similä, Rautio ja Storgårds sen siten, että tempo yhtäkkisesti nopeutuu, kun taas Segerstam, Sakari ja Volmer pyrkivät pitämään tempon aisoissa esityksmerkinnän mukaista vähittäistä kiihdytystä silmällä pitäen.

Kapelli- mestari	Lento misterioso	t. 13	t. 29	t. 39
Similä	63	82	84	90
Rautio	70	75	73	78
Segerstam	56	60	63	68
Sakari	66	72	68	78
Volmer	82	84	88	92
Storgårds	74	75	84	84

Kuva 5: Ensimmäisen sinfonian 2. osan alun metronomilukemien vertailua eri esittäjien kesken.

Pelkkiä metronomilukemia tuijottamalla ei voi sanoa paljoakaan esityksen hyveistä, vaikka onkin mahdollista tehdä joitain päätelmiä siitä, miten tarkasti kukin esittäjä on noudattanut partituurin kirjainta. Tämän tilastollisen harjoittelman johtopäätös on lähinnä se, että eri kapellimestarien tempomerkinnöistä tekemissä tulkinnoissa on valtavia eroja. Syitä tähän voi olla monia riippuen kyseisen taitelijan musiikillisista valit­toista, tyylijästä tai jopa työmoraalista.¹⁶ Musiikilliset mestariteokset, jollaiseksi itse Madetojan ensimmäisen sinfonian luen, ovat joka tapauksessa avoimia hyvin monenlaisille tulkinnoille – se juuri tekee niistä mestariteoksia.

¹⁶ Syitä kannattaa toisinaan etsiä myös orkesterista ja sen soittajista. Sinfonian toinen osa alkaa kaikissa mainituissa äänitteissä sellosoololla, ja itsekkin sellistina voin ymmärtää, miten pieni hermostuneisuus saattaa johtaa pelkoon jousen loppumisesta ja sitä kautta tempon tahattomaan kiihtymiseen. Mielenkiintoista kyllä, käsikirjoitusten A ja C perusteella on pääteltävissä, ettei kyseistä teemaa ole alun perin tarkoitettu sooloksi, vaan sen lienee ensiesityksessä soittanut sellosektion ylädivisi.

*Ensimmäisen sinfonian esitykset Turun filharmonisen orkesterin
ja ERSO:n kanssa*

Tähän mennessä olen esittänyt Madetojan ensimmäisen sinfonian kolme kertaa – kahdesti peräkkäin Turun filharmonisen orkesterin kanssa maaliskuussa 2012 ja lisäksi Viron kansallisorkesterin (ERSO – Eesti Riiklik Sümfooniaorkester) kanssa toukokuussa 2017 Tallinnassa. Nämä esitykset olivat osa taiteellista tohtorintutkintoani ja niistä on olemassa myös videotallenteet.¹⁷ Osana taiteellisen tutkimuksen prosessia dokumentoin tarkasti ERSO:n konserttiin valmistautumisen ja harjoitukset sekä vuosien 2015–2018 opiskelupäiväkirjaani että englanniksi pitämäni ”Artist Diary” -päiväkirjaan. Turun konsertteihin valmistautumista koskien oli käytössäni vuosien 2012–2014 opiskelupäiväkirja, johon kirjasin kaikkien tuon aikavälin konserttien partituurien opiskeluprosessin.¹⁸

Partituureihin perehtymisen metodini on säilynyt suurin piirtein samana opiskeluajoistani lähtien, jolloin Pietarin konservatorion professori Leonid Kortšmar suositteli minulle lähestymistavaksi ikään kuin hermeuttista kehää tai pikemminkin spiraalia.¹⁹ Ensin partituuria selaillaan nopeasti yleiskuvan saamiseksi, minkä jälkeen selvitetään suurmuoto, merkitään fraasien ja taitteiden pituudet, selvitetään melodiset päälinjat ja edetään pikkuhiljaa yhä pienempiin ja pienempiin yksityiskohtiin. Hän myös kertoi itse saaneensa opettajaltaan Ilja Musinilta neuvon, että kannattaa alusta alkaen ajatella, minkälaisin elein aikoo minkäkin musiikillisen tapahtuman johtaa.²⁰

Opiskelupäiväkirjan yksi tarkoitus on varmistaa, että valmistaudun kaikkiin konserttien teoksiin yhtä huolellisesti. Opiskelupäiväkirjassani vuosilta 2012–2014 on Turun konsertteihin liittyviä merkintöjä välillä 2.2.2012–30.3.2012, ja ne koskevat teosten instrumentaatiota, harjoitusjärjestystä, lisäsoittajien läsnäoloa harjoituksissa, ongelmakohtien ennakointia, painovirheitä ja harjoitusten alettua myös orkesterin balanssia, sointia ja joitakin ilmenneitä rytmisiä vaikeuksia. Vuosien 2015–2018

¹⁷ Esitykseni ERSO:n kanssa on katsottavissa myös YouTubessa (<https://youtu.be/mYC10HR4p-s>).

¹⁸ Tämän käytännön aloitin jo 2000-luvun alkupuolella, jolloin aloin osallistua kapellimestarikilpailuihin.

¹⁹ Leonid Ovšijevitš Kortšmar (s. 1943) on Mariinski-teatterin kapellimestari ja orkesterinjohdon professori Pietarin valtiollisessa Rimski-Korsakovin konservatoriossa.

²⁰ Ilja Aleksandrovitš Musin (1904–1999) toimi orkesterinjohdon professorina Pietarin valtiollisessa Rimski-Korsakovin konservatoriossa vuosina 1932–1999. Hänen oppilaitaan ovat mm. Valeri Gergijev ja Juri Temirkanov.

opiskelupäiväkirjassa merkintäni koskien viimeistä tohtorikonserttiani ERSO:n kanssa sijoittuvat välille 24.3.2017–31.5.2017. Niissä keskityn vähemmän sinfoniaan ja enemmän konsertin minulle uusiin teoksiin, jotka olivat Väinö Raition *Joutsenet* ja Madetojan *Tanssinäky*.

Kirjasin ylös myös lukuisia konserttia edeltäviin järjestelyihin kuuluvia asioita, joita harvemmin käsitellään kapellimestariopintojen aikana. Tällaisia ovat esimerkiksi yhteydenpito orkesterin hallintoon ja muihin avainhenkilöihin, tutustuminen konserttisaliin ja orkesteriin, suhtautuminen jousituskysymyksiin, istumajärjestykset, jousisoittajien lukumäärästä päättäminen eri teoksissa, harjoitusaikataulun suunnitteleminen teosten instrumentaatio ja muut reunaehdot huomioon ottaen sekä mahdolliset stemmaharjoitukset (Mäkilä 2018, 59–64).

Itse harjoitusprosessi oli hyvin erilainen Turun filharmonisen orkesterin ja ERSO:n välillä. Turussa konsertit olivat osa orkesterin konserttikautta, ja sain niitä varten tavanomaisen määrän harjoituksia (kolmena peräkkäisenä päivänä neljän tunnin harjoitus ja konserttipäivänä kolmen tunnin kenraaliharjoitus). ERSO:n konsertti jäi keskellä viikkoa olevana matineana orkesterin harjoitusaikataulussa lapsipuolen asemaan, mikä tarkoitti muun muassa sitä, että harjoitusten ja konserttipäivän välillä oli neljän päivän tauko. ERSO:n kanssa koin lisäksi ongelmalliseksi orkesterin tavan soittaa ”aikaisin” sekä joidenkin soittajien huonon motivaation kyseistä konserttiohjelmaa kohtaan.²¹

Teknisesti konsertit Turussa onnistuivat selvästi Tallinnan konserttia paremmin, jos ei kiinnitetä huomiota yksittäisten soittajien suorituksiin – ERSO:ssa on nimittäin kieltämättä erittäin lahjakkaita muusikoita, jotka saattavat loistaa sooloissaan, vaikka kokonaisuus ei olisikaan tyydyttävä. Vaikeiden harjoitusolosuhteiden vuoksi en kokenut pystyneeni ERSO:n kanssa parhaimpaani, sillä pitkien linjojen rakentamisen sijaan jouduin pitkälti kaitsemaan soittajia, koska teokset eivät olleet heille tuttuja.

²¹ Useilla hyvillä orkestereilla on tapana soittaa kapellimestarin johtamiseen nähden ”myöhässä”, mutta ilmiössä on myös alueellisia eroja. Karkeasti ottaen idässä soitaan myöhemmin, lännessä taas aiemmin. Pietarilaisessa kapellimestarikoulutuksessa orkesteriviive otetaan huomioon, kun taas monessa englanninkielisessä orkesterinjohton oppikirjassa ehdotetaan, että orkesterimuusikon tulisi ”ennakoida” kapellimestarin lyöntiä, jotta ele ja ääni olisivat aina synkronissa. Tämä on yksi orkesterinjohtamisen ja orkesterisoiton ikuisuuskyymyksiä.

Arvo Volmerin ja Petri Sakarin haastattelut

Kesäkuussa 2018 tapasin Arvo Volmerin haastattelua varten Tallinnassa ja elokuussa onnistuin haastattelemaan myös Petri Sakaria Helsingissä. Olin valmistellut molemmille kollegoille samat kysymykset konserttiesitysteni arvioinnin yhteyteen, mutta haastateltavani halusivat mieluummin keskustella vapaasti Madetojan musiikin ja kapellimestarin ammatin tiimoilta katsoessamme videolta johtamiani Turun ja Tallinnan esityksiä.

Kumpakaan kapellimestaria kiinnosti sinfonian ensimmäisen osan suhteen kysymys artikulaatiosta. Jo teoksen avaava käyrätorvimotiivi voidaan tulkita kahdella eri tavalla, ja ratkaisua on mahdollista etsiä sen perusteella, miten säveltäjä on kirjoittanut saman motiivin muille instrumenteille. Erimielisyyttä löytyi muun muassa ensimmäisen osan harjoitusnumeron 12 kohdalla olevasta *saltando*-merkinnästä: Sakarin mielestä se olisi soitettava *ricochet*, kun taas Volmer piti tätä ratkaisua epäkäytännöllisenä.

Sinfonian toisen osan esityksissä molempien haastateltavieni huomion kiinnitti soolosellistin suoritus, josta löytyi paljon huomautettavaa. Volmerilla oli myös mielenkiintoinen ajatus osan avaavasta selloteemasta. Hän tulkitsisi sen suomen kielen sanapainon mukaisesti, ja tästä syystä se hänen mielestään tulisi aloittaa vetojousella, eikä työntöjousella kuten minun esityksissäni.

Myös sinfonian kolmas osa kirvoitti paljon yksittäisiin soittajiin ja orkesterien soittotapaan liittyviä kommentteja. Varsinkaan konserteista toisessa orkesteri ei jaksanut tai viitsinyt koodassa soittaa pitkiä säveliä loppuun asti fortessa näytöstäni huolimatta. Volmerin mielestä tämä kuvastaa nykyisten kapellimestarien huonoa vaskien tuntemusta, mikä näkyy orkesterien vaskisoittajien sisäistämässä tavassa soittaa pitkät sävellet automaattisesti *diminuendo*. Volmerin makuun finaalin alun temponi oli liian hidas molemmissa esityksissä, kun taas Sakarin mielestä Tallinnan-esitykseni rauhallisempi tempo tuntui aluksi hyvältä, mutta ”sitten toisaalta siitä vähän menee se ’electricity’ pois” (Mäkilä 2018, 77).

Kyselin molemmilta haastateltaviltani muistikuvia heidän Madetojaäänityksistään ja siitä, oliko ensimmäisen sinfonian levytyksessä käytössä mahdollisesti käsikirjoituksia. Volmer muisteli nähneensä käsin kirjoitetun partituurin, mutta halunneensa työskennellä helpommin luettavasta painetusta laitoksesta. Molemmat viittasivat levytysten aikaiseen työtaakkaansa, ja siihen, ettei heillä tuohon aikaan olisi ollut aikaa hankkiutua käsikirjoitusten äärelle. Molemmille olivat tuttuja myös aikaisemmat kaupalliset levytykset Madetojan sinfonioista.

Haastatteluni viimeinen osuus käsitteli kapellimestarin työn suhdetta tutkimukseen. Sakari myönsi olevansa ”museaalinen tyyppi”, joka on kiinnostunut historiasta ja lähteistä, mutta tulkinnan kannalta hänestä tärkeämpää on ymmärtää ajankuvaa ja tuntea säveltäjän muu tuotanto. Sakari kertoi kuuntelevansa levytyksiä, mutta valitsevansa uusien levytysten sijaan mieluummin sellaisia, joissa johtajana on vaikkapa Jevgeni Mravinski tai Fritz Reiner. Volmer kertoi omista tutkimuksistaan Musorgskin *Näyttelykuvien*, Sibeliuksen sinfonioiden ja Tšaikovskin *Rokokoomuunnelmien* parissa ja mainitsi muun muassa Sibeliuksen aksenttien ja diminuendokiilojen käytön esimerkkinä tulkinnallisesta kysymyksestä, jota säveltäjän käsikirjoitusten näkeminen voi valaista.

Saatuani haastattelut kapellimestarikollegojeni kanssa tehdyksi tajusin, ettei tutkielmani olisi ollut riittävä ilman niitä ja että ne itse asiassa saattoivatkin olla kaikkein tärkein osa taiteellista oppimisprosessiani. Nämä keskustelut tukivat joitakin tekemiäni tulkinnallisia ratkaisuja ja ne myös nostivat esiin uusia kysymyksiä ja jopa ongelmia, joita en ollut itse tullut ajatelleeksi. Tunnenkin itseni etuoikeutetuksi, kun kaksi kokenutta huippuammattilaista antoi aikaansa konserttitaltointieni katsomiseen ja kommentoimiseen.²²

Johtopäätökset ja jatkotutkimus Madetojan sinfonioiden parissa

Tutkimusprojektini Madetojan musiikin parissa kävi läpi useita eri vaiheita tohtoriopintojeni kuluessa, ja olen tänä aikana pitänyt päässäni useita erilaisia hattuja. Joskus olen käyttänyt musiikkitieteilijän hattua ja kolunut arkistoja, toisinaan taas kriitikon hattua arvioidessani kollegoiden esityksiä. Olen sovittanut päähäni myös ”taiteellisen tutkijan” hattua ja tutustunut aivan uudenväliseen teoreettiseen kirjallisuuteen paradigman *Artistic Research* tai *Practice as Research* tiimoilta.²³ Tärkein hattu on kuitenkin ollut minulle tuttu kapellimestarin, muusikon ja tulkitsijan hattu. Tämän projektin tuloksena ajatukseni Madetojan ensimmäisen sinfoni-

²² Mitä tulee taiteelliseen tutkimukseen, ajattelen sen kaipaavan useammin tämänkaltaista taiteellisen laadun vertaisarviointia. Muun muassa Jane Piirto on pohtinut laadun ja ammattitaidon kysymyksiä suhteessa taiteelliseen tutkimukseen (arts-based research) artikkelissaan *The Question of Quality and Qualifications: Writing Inferior Poems as Qualitative Research* (2002).

²³ Muun muassa Vernon (1982) ja Nelson (2013) osoittautuivat oivallisiksi johdatuksiksi taiteellisen tutkimuksen maailmaan ja kysymyksiin taiteellisen tiedon eri kategorioista, kuten *know-how*, *know-what* ja *know-that*.

an tulkinnasta ja kapellimestarin työstä ovat kirkastuneet muun muassa uudenlaisena varmuutena tempojen valinnassa ja yleisen temposuunnitelman tekemisessä, johdonmukaisuutena ja selkeytenä artikulaation ja dynamiikan kysymyksissä ja selvempänä näkemyksenä siitä, mikä osuus orkesterin muusikoiden taidoilla ja asenteella on lopputulokseen.

Tutkielmani *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting* alaotsikkoa mukaillen orkesterin johtamisessa on kyse sekä taiteesta (*art*) että ammattitaidosta (*profession*). Taiteelliseen puoleen kuuluu teosten opiskelu, niiden tulkinta sekä johtamistekniikka, toisin sanoen kapellimestarin eleet ja muut hienovaraiset keinot, joilla orkesterin kanssa viestitään esityksen kuluessa. Ammattitaidon puolelta katsottuna orkesterin johtaminen vaatii kurinalaista valmistautumista, laajaa musiikillista tietämystä, järjestelmällisyyttä, johtamistaitoja, ihmissuhdetaitoja ja tietoa niinkin erilaisista aiheista kuin vaikkapa markkinointi tai äänittäminen.

Tutkielmaa kirjoittaessa minulle kirkastui myös se seikka, että kapellimestarin työ on jo lähtökohtaisesti taiteellista tutkimusta. Kapellimestarin ei tarvitse instrumentalistin tavoin ylläpitää motorista muistia tuntikausien päivittäisellä harjoittelulla. Tästä säästyvän ajan jokainen kapellimestari voi käyttää siihen, että hän opiskelee, pohdiskelee ja tutkii teoksia omien kykyjensä ja kiinnostuksensa mukaan.

Tohtorintyöni on antanut minulle lukuisia ideoita jatkotutkimukseen. Ensinnäkin Leevi Madetojan orkesterimusiikki kaipaa kipeästi ajanmukaisia, tarkistettuja nuottilaitoksia, ja oma mielenkiintoni musiikin editointiin on kasvanut tekemäni tutkimuksen myötä. Verrattuna Sibelius-tutkimukseen on Madetoja-tutkimus vielä lapsenkengissään, ja työskätkä tulee riittämään paitsi teosten tutkimisessa, myös säveltäjän henkilökuvan tarkentamisessa ja monipuolistamisessa.

Toinen alue, johon tohtorintyöni antaa alustavia suuntaviivoja, on kapellimestarin käytännön työhön liittyvä tutkimus. Alaan vihkiytymättömät näkevät orkesterin johtamisen usein mystisenä taiteena, eli toisin sanoen siihen sisältyvä tieto on suurelta osin hiljaista. Kapellimestarin ammattikuvaa olisi mahdollista tutkia edelleen esimerkiksi imagon, ammattietiikan, tulkinnan ja johtamispsykologian näkökulmista. Näistä aiheista johtamisesta kiinnostuneet musiikkieteilijät, kauppatieteilijät ja taidehallinnon ammattilaiset ovat kirjoittaneet jonkin verran (esimerkiksi Konttinen 2008 ja Korhonen 2007). He eivät kuitenkaan ole olleet kapellimestareita. Siksi tarvetta olisi myös alan ”sisäpuoliseen” näkökulmaan, ja tähän taiteellinen tutkimus tuo oman tuiki tarpeellisen panoksensa.

Lähteet

Äänitteet

- Madetoja, Leevi. 1956. *Sinfonia No.1*. Yleisradion äänite 19560228. Radion sinfoniaorkesteri, johtajana Martti Similä. Arkistoäänite.
- Madetoja, Leevi. 1980. *Sinfonia No. 1*. Yleisradion äänite. Tampereen kaupunginorkesteri, johtajana Paavo Rautio. Arkistoäänite.
- Madetoja, Leevi. 1985. *Leevi Madetoja: Orchestral Works*. Radion sinfoniaorkesteri, johtajana Leif Segerstam ja Okko Kamu sekä Helsingin kaupunginorkesteri, johtajana Jorma Panula. Finlandia Records FA 103 LP3. LP.
- Madetoja, Leevi. 1992. *Madetoja: Symphonies 1 & 2*. Iceland Symphony Orchestra, johtajana Petri Sakari. Chandos CHAN9115. CD.
- Madetoja, Leevi. 1999. *Madetoja: Orchestral Works 2*. Oulun kaupunginorkesteri, johtajana Arvo Volmer. Alba Records ABCD144. CD.
- Madetoja, Leevi. 2013. *Madetoja: Symphonies 1 & 3, Okon Fuoko Suite*. Helsingin kaupunginorkesteri, johtajana John Storgårds. Ondine ODE 1211-2. CD.

Nuottimateriaalit

- Madetoja, Leevi. *Sinfonia No.1*. Säveltäjän alkuperäinen käsikirjoitus, 1916. Ms.Mus.163 Madetoja 4/4. Kansalliskirjasto
- Madetoja, Leevi. *Sinfonia No.1*. Säveltäjän käsikirjoituskopio, päivämätön [1943]. Ms.Mus.163 Madetoja 4/4. Kansalliskirjasto
- Madetoja, Leevi. *Sinfonia No. 1*. Säveltäjän käsikirjoituskopio sinfonian toisesta osasta, päivämätön [1916]. Ms.Mus.Mt1. Kansalliskirjasto
- Madetoja, Leevi. 1984. *Symphony No. 1*. Helsinki: Fazer

Kirjallisuus

- Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vaden. 2005. *Artistic research: Theories, methods and practices*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Howard, Vernon A. 1982. *Artistry: The Work of Artists*. Indianapolis: Hackett.
- Konttinen, Anu. 2008. *Conducting Gestures: Institutional and Educational Construction of Conductors in Finland, 1973–1993*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Korhonen, Pirkko. 2007. *Suomalainen sinfoniaorkesteri: menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus johtamisen näkökulmasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Leinsdorf, Erich. 1981. *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*. New Haven and London: Yale University Press.
- Mäkilä, Sasha. 2018. *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Nelson, Robin. 2013. *Practice as Research in the Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Piirto, Jane 2002. "The Question of Quality and Qualifications: Writing Inferior Poems as Qualitative Research". *Qualitative Studies in Education* 15 (4), 431–445.
- Salmenhaara, Erkki. 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Schuller, Gunther. 1997. *The Complete Conductor*. New York: Oxford University Press.
- Väisänen, Risto. 2000. "Vielä Sibeliuksen pinneistä, suurpiirteisyydestä, intentiosta. Kommentteja JSW:n vastineeseen". *Musiikki* 30 (1–2), 117–129.