

Musiikki

3/2024

MUSIIKKI.JOURNAL.FI | 54. VUOSIKERTA

NORDISK KAMMARMUSIK
POHJOISMAINEN KAMARIMUSIIKKI

**Tämän pohjoismaisen kamarimusiikin erikoisnumeron päätoimittajat ovat:
Redaktörerna för detta specialnummer av nordisk kammarmusik är:**

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)
Markus Mantere (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia /
Sibelius-Akademin vid Konstuniversitetet)
Sakari Ylivuori (Helsingin yliopisto / Helsingfors universitet)
Timo Virtanen (Helsingin yliopisto / Helsingfors universitet)



NIILLO HELANDERIN
SÄÄTIÖ

Toimituksen osoite:

Musiikki-lehti
Suomen musiikkitieteellinen seura ry
Musiikkitiede,
20014 Turun yliopisto.

Päätoimittajat:

vastaava päätoimittaja FT, dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi)
FT Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) ja
FT Inka Rantakallio (inka.rantakallio@helsinki.fi)

Taittäjä: Anne Rissanen (moi@annerissanen.com)

Toimitusneuvosto:

FT, dos. Meri Kytö (meri.kyto@utu.fi)
FT, dos. Lasse Lehtonen (lasse.a.lehtonen@helsinki.fi)
FT, dos. Markus Mantere (markus.mater@uniarts.fi)
YTT, dos. Kaarina Kilpiö (kaarina.kilpio@uniarts.fi)
MuT, dos. Sajaleena Rantanen (sajaleena.rantanen@uniarts.fi)
FM Riikka Juntunen (riikka.e.juntunen@utu.fi)
FT, dos. Kimi Kärki (kimi.karki@utu.fi)
MuT Leena Unkari-Virtanen (leena.unkari-virtanen@metropolia.fi) ja
FT Sini Mononen (sini.mononen@gmail.com)

Tilaukset ja arkistonumerot:

Vanhoja painettuja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri
Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo,
Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625

Musiikki (printtijulkaisu) ISSN 0355-1059

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi).

Sisälllys

Pääkirjoitus

Tuire Ranta-Meyer, Markus Mantere, Sakari Ylivuori & Timo Virtanen

Arvet av nordiskt samarbete och flerspråkig forskning 2

Pohjoismaisen yhteistyön ja kielisivistyksen perintöä vaalimassa 14

Artikkelit

Øyvin Dybsand

Johan Halvorsens engagemang i Helsingfors 1889–92
som katalysator för hans arbete som kompositör 27

Camilla Hambro

”Un compositeur d’un grand mérite” i Paris
– Laura Netzel och hennes kammarmusik
vid ingången till kvinnornas århundrade 69

Inkeri Jaakkola

Klassisia muotoja persoonallisin kääntein:
Erik Tulindbergin jousikvartetot op. 1 ja op. 2 97

Sebastian Silén

Nordic Influences in Violin Sonatas by Edvard Grieg,
Wilhelm Stenhammar, Jean Sibelius, and Christian Sinding 127

Katsaukset

Mats Liljeroos

I Kalevi Ahos kammarmusikaliska produktion
står kvintetten och blåsarna i centrum 177

Torkil Baden

Conrad Baden och hans polyfoniska kammarmusik 191

Arvet av nordiskt samarbete och flerspråkig forskning

Tuire Ranta-Meyer, Markus Mantere,
Sakari Ylivuori & Timo Virtanen

.....

Bakom detta specialnummer ligger flera års strategiskt utvecklingsarbete för vår tidskrift. Ett av de centrala målen har varit att göra *Musiikki* till landets mest prestigefyllda tidskrift för musikkforskning och en flaggskeppspublicering inom musikvetenskap, vilket också återspeglas i dess nationella Jufo2-klassificering. Tanken har varit att visa att tidskriften lever i tiden och vardagen, är snabb att identifiera samhällets mångfacetterade fenomen och är kapabel att bygga betydande gränsöverskridande vetenskapliga nätverk. Utöver detta har det setts viktigt att satsa på att upprätthålla samarbetet, vilket är en verklig uthållighetsgren i dagens värld av tidsbegränsade projekt och anställningar inom konstforskning.

Målet med det nordiska samarbetet var från början att skapa en gemensam publikation med vår svenska systerförening inom musikvetenskap, som publicerar tidskriften *Svensk tidskrift för musikkforskning*, grundad redan 1919. Syftet var att stärka Finlands nordiska relationer inom musikvetenskap, som under EU-tiden kanske har hamnat något i skymundan jämfört med tidigare. När det finsk-svenska samarbetet idag har intensifierats på ett helt nytt sätt även inom det politiska området, är det också aktuellt och nödvändigt att stärka vetenskapliga och kulturella relationer.

Även om utvecklingen av samarbetsformer fick ett positivt mottagande från Sverige, fick den gemensamma utgivningen denna gång överges på grund av schemaläggningsskäl. *Svensk tidskrift för musikkforskning* utkommer endast en gång och *Musiikki* fyra gånger om året, vilket ger en liten extra utmaning att bygga upp ett publiceringspartnerskap. Men inbjudan att skriva för detta nu publicerade specialnummer om nordisk kammarmusik delades aktivt ut till alla nordiska länder genom olika forskningsnätverk, kompositörsföreningar och personliga kontakter. Huvudspråket för publikationen har försökt hållas till svenska, för att inte bara främja nordiskt samarbete och publicering på det andra inhemska språket, utan

DOI: 10.51816/musiikki.148471

också för att uppmuntra forskare att erbjuda artiklar på svenska till *Musiikki* på längre sikt.

Det har förts en livlig diskussion i Finland om publicering av forskad information på nationella språk både i vetenskapssamfundet och i tidskriften *Musiikki* (se Ranta-Meyer, Poutiainen och Tiainen 2017, Mantere 2018 och Ryyänen-Karjalainen 2018). Ämnet är aktuellt även utanför Finlands gränser. Trots att antalet talare av skandinaviska språk är mångdubbelt jämfört med finska, anses engelskans dominans som vetenskapligt publiceringsspråk och som språk vid alltmer internationella universitet vara något problematisk i alla nordiska länder (se till exempel Eliasson 2024, Nyström och Östman 2020, Salö 2016 och 2020).

Enligt en rapport som undervisnings- och kulturministeriet i Finland gav ut förra året (Saarikivi och Koskinen 2023, 79–83) är engelska huvudspråket för vetenskapspubliserad i vårt land med en andel på 60 procent. Ungefär en tredjedel av forskningen inom olika områden publiceras på finska, men endast en femtedel av forskningsartiklarna producerade vid universitet. Endast två procent av forskningstexterna publiceras på svenska, vilket kan anses vara en oroväckande liten andel. Med tanke på denna allmänna brist på svensk publicering förtjänar *Musiikkis* strävan och vilja att publicera på båda inhemska språken all uppskattning.

Även om det inte är avsikten att i denna ledare bredare behandla språkfrågan, konsekvenserna av språkval i forskningsarbete och de rekommendationer som nämnda undersökning från undervisnings- och kulturministeriet har gett för att vårda nationalspråken, är detta specialnummer ett bra exempel på vardagen för vetenskaplig publicering. Trots att inbjudan att skriva artiklar särskilt på svenska betonades, är helheten slutligen flerspråkig: svenska, engelska och finska. Till exempel är det mycket svårt att be doktorander att skriva en artikel på ett nationellt språk om universitetet kräver att deras avhandlingar ska skrivas på engelska. Målet att publicera tidskriftens septembernummer i tid innebar också att finskspråkiga artiklar inte hann översättas till svenska för numret, även om det kanske hade varit en elegant lösning.

Musiikki har aldrig tidigare haft ett specialnummer eller tema om kammarmusik. Emellertid är kammarmusik en verkligt betydelsefull genre av klassisk musik både när det gäller att bemästra instrumentet och växa som musiker, samt ur perspektivet av olika musikevenemang och festivalprogram. Enligt Fennica Gehrman's förlagschef Jennah Vainio är kammarmusiken oavsett kompositör – tillsammans med körmusik – det största området i produktionen av nästan alla tonsättare i Norden och på andra håll. Detta beror först och främst på efterfrågan, eftersom det

finns ett stort antal frilansensembler som söker lämpligt repertoar. För det andra föredrar många stiftelser eller fonder kammarmusik eftersom de kan ge små bidrag till flera sökande. För det tredje finns det ett stort antal festivaler som inte har råd med orkesterkonserter eller lämpliga lokaler för dem, men som passar mycket bra för kammarmusik. Kammarmusik är också meningsfullt för kompositörer eftersom efterfrågan är flexibel, medan stora symfoniorkestrars repertoarplaner görs över flera år. Sådana faktorer – och som Sebastian Silén påpekar i sin artikel – de bättre möjligheterna att få verk för mindre ensembler framförda – styr kompositörer och konsertlivet mot kammarmusikens värld.¹

Geografiska attribut förankrade i sitt innehåll till nätverk, betydelser och förväntningar

Temat för detta nummer av *Musiikki* är “nordisk kammarmusik”, men det är bra att stanna upp och titta på vad dessa ord egentligen syftar på. Man kan naturligtvis intuitivt tänka att “nordisk” i detta sammanhang inkluderar all kammarmusik som har komponerats i Norge, Sverige, Finland, Danmark eller Island. Detta tänkande återspeglas till exempel i den välbekanta karaktäriseringen av den tyskfödde Fredrik Pacius (1809–1891) status som “fadern till finsk musik” efter att han vid 25 års ålder blev musiklärare vid universitetet i Helsingfors, en position som visade sig vara hans stora musikaliska verk och som hade många historiska konsekvenser. Pacius blev som musikemigrant en finsk och nordisk kompositör, åtminstone i den senare historieskrivningens ögon. Bostadsorten är givetvis bara en faktor i identitetsbildningen, och aktörernas egen världsbild är naturligtvis också en viktig faktor – många musikhistoriker anser knappast att Arnold Schönberg (1874–1951) eller Igor Stravinskij (1882–1971) är amerikanska kompositörer, även om båda blev amerikanska medborgare (1941 och 1945).

Hur som helst är nog “nordisk”, “amerikansk” eller “tysk” i vardags-språket oftast geografiska och i viss mån också kulturella definitioner. Ofta förknippas de med en hel del obestridd tyst information: till exempel innefattar begreppet “nordisk välfärdsstat” vissa egenskaper och kriterier som inte nödvändigtvis direkt kan överföras till den finska välfärdsstatens egenskaper; trots detta kan en ganska detaljerad beskrivning av

1 Mejlkonversation mellan Jennah Vainio och Tuire Ranta-Meyer 2.2.2024.

det förstnämnda, om man stannar upp och tänker på det, formas, som vi känner igen i vardagliga samtal utan större problem.

Emellertid är innehållet och essensen av ”nordisk” och ”nordiskhet” inte alls enkla att definiera när det kommer till musik, och det faktum att stater och nationaliteter i allmänhet är väldigt stela termer för kulturella fenomen och i många situationer även föråldrad i fråga om forskning, hjälper inte saken åtminstone.

Historikern Pauli Kettunen (2003, 20) har skrivit om ”den nationella blicken” som en slags naiv och begränsad tro på att ”världen består av eller borde bestå av stater som suveränt styr angränsande områden och vars gränser sammanfaller med nationella gränser.” Ännu mer problematiskt är att det anakronistiskt antas att nationer alltid har funnits, oavsett den politiska situationen och omständigheterna vid den tiden. Ännu på 1980-talet lärdes vårt lands 1700-tals förflutna ut i skolhistoria genom att betona hur ”Finland” var under ”svenskt herravälde”, bara underkuvat och väntande på självständighet. Sådan nationalistisk teleologi är fortfarande ganska stark, och det är bra att vara medveten om ”den nationella blickens” påverkan i många sammanhang.

Även om Kettunen skriver som samhällshistoriker, har hans idéer fått mycket resonans i musikhistorisk forskning under de senaste decennierna. I det finska vetenskapssamfundet har, som en kritik av de nationalistiska och teleologiska perspektiven i ”den nationella blicken”, till exempel tal som betonar musikhistoriens transnationalitet, gränsöverskridande och internationell interaktion kommit i förgrunden. (Se till exempel *Musiikkis* specialnummer 1–2/2017; Wolff 2018; Välimäki och Koivisto-Kaasik 2023.)

Å ena sidan har musikens förflutna alltmer börjat ses som en helhet präglad av nätverk, gränsöverskridande kommunikation och rörlighet, och samtidigt har nationella narrativ och kanon blivit ifrågasatta. Å andra sidan, även om nationalismens retorik en gång var mycket ideologisk, idealistisk och ofta patetisk, var den till exempel i 1800-talets Finland inte uteslutande eller självförsörjande. Målet var inte att isolera sig från resten av världen, utan att lära sig av dess prestationer. (Vares 2017, 16–17.) I detta specialnummers teman blir det mycket synligt att nationellt inte var motsatsen till internationellt. På grund av sitt yrke var musiker och kompositörer rörliga människor oavsett stats- eller nationella gränser, och studiet av notsamlingar i arkiv visar på ett mycket fördomsfritt och aktuellt antagande av influenser, vilket till exempel visas i Inkeri Jaakkolas Tulindberg-artikel i specialnumret.

Även om det fortfarande finns ett praktiskt behov av ”nordisk” som attribut för att hänvisa till exempelvis gemensamma publikationer från

olika länders vetenskapssamhällen (till exempel Nordic Journal of Music Therapy, Nordic Research in Music Education), har de ovan beskrivna transnationalismens vindar också fört med sig nya perspektiv på definitionen av nordisk musikhistoria. De nordiska – och egentligen hela nordeuropeiska – musikens värderingar, normer och institutioner har byggts upp i nära samverkan med exempelvis det ryska, baltiska, franska och engelska musiklivet, och den betydande austro-tyska påverkan på hela den västerländska musikens kulturkrets har naturligtvis redan konstaterats i tidigare forskning. En av de viktigaste är nog konservatorieinstitutionen, vars utveckling i Norden, precis som i Helsingfors, Leipzigs konservatorium varit ett viktigt exempel (Mäkelä 2021).

Hela epoker i musikhistorien, såsom musikens modernism, kan betraktas ur ett “nordiskt” perspektiv (Bullock och Grimley 2021), och i stället för nationellt avgränsade perspektiv bör man fortsätta att uppmärksamma transnationella processer: rörlighet, dialog och kulturellt utbyte. Genom att frigöra sig från nationalismen kan man också stanna upp och fundera över historiografiskt kontrafaktiska frågor: skulle Jean Sibelius ställning i den europeiska musikhistorien ha förändrats om han hade accepterat den erbjudna professuren i komposition vid Musikakademien i Wien 1912? Kanske skulle en position som professor vid ett av de viktigaste musikcentra på kontinentala Europa ha lyft honom från statusen som “nationell” kompositör till att bli en av de “stora symfonikerna” tillsammans med Brahms och andra.

När det gäller musik kan vi, som författarna till detta nummer gör i sina artiklar, överväga om det finns något estetiskt eller ideologiskt innehåll i “nordiskhet” eller “nordisk identitet”. Philip Bohlman (2017) skriver om “musikalisk borealism” (*musical borealism*) och hänvisar till just den ovan beskrivna idén om “nordisk musik” som nätverk och å andra sidan som något som byggs upp i förhållande till idén om “centrum”, i detta fall den austro-tyska konstmusiktraditionen. Enligt Bohlman kännetecknas “borealisk musik” av att den samtidigt är en del av musikens historias “stora berättelse” och också separat från den (Bohlman 2017, 34). Detta handlar om dialektiken mellan “centrum” och “periferi”, som Carl Dahlhaus (1989) redan har hänvisat till när han talar om “nationella” musiker och kompositörer i förhållande till “universellt” – i hans historiografi den austro-tyska konstmusikens kanon.

En viss typ av folklorism, folkmusikinfluenser, variationer av traditionella formstrukturer och genrer och till och med musikaliska “landskap” och “naturmålningar” är alla egenskaper som har föreslagits som kvaliteter för “nordisk musik” (se till exempel Dahlhaus 1989; Grimley

2006). “Nordiskhet” i musik undviker dock inlåsta definitioner, och det är förmodligen bäst att fortsätta att låta dess exakta natur hänvisa till både geografiskt och kulturellt ursprung, men också förbli öppen för fortsatt forskningsdialog och reflektion. Som tidigare nämnts, essentialismen – idén att “nordiskhet” återgår till vissa specifika egenskaper – eller nationalism, betoningen av enbart nationella kvaliteter, bidrar inte till denna diskussion. “Nordiskhet”, “europeiskhet” och andra geografiskt avgränsade attribut är i slutändan förankrade i nätverk, relationer mellan aktörer och i musikens fall också i de betydelser och förväntningar som skapas av lyssnarna.

Idén om “nordiskhet” har påverkat nätverkanter på så sätt att de projekt som publicerat och fortfarande publicerar samlade verk av de mest framstående eller “nationalkompositörerna” i varje nordiskt land – Berwald, Grieg, Nielsen, Sibelius – har lett till skapandet av ett samarbetsnätverk för nordiska muskarvsprojekt, Nordic Musical Heritage Network. Det första muskarvsprojektet grundades i Danmark efter avslutningen av projektet för publicering av Niensens samlade verk (Danish Centre for Music Editing, 2009), nästa i Norge efter färdigställandet av Griegs samlade verk (Norwegian Musical Heritage, 2011), sedan i Sverige som en efterföljare till Berwald-projektet (Levande muskarv, 2012). I Finland ett motsvarande projekt (Suomen musiikkiperintö – Finnish Musical Heritage) startades 2011, även om Sibelius-projektet inte var – och inte heller år 2024 är – avslutat.

Nordic Musical Heritage Network organiserade årliga forskarmöten i de nordiska länder som deltog i verksamheten: i Köpenhamn, Bergen och Oslo, Stockholm och Helsingfors. Målet för varje nationellt muskarvsprojekt var att erbjuda alternativ till de “kanoniserade” kompositörerna genom att lyfta fram mindre kända kompositörer och deras verk, framför allt genom att publicera deras verk. Tyvärr började forskarmötena och kontakterna inom Nordic Musical Heritage Network vackla i slutet av 2010-talet, och senast covid-pandemin verkar ha satt punkt för det.

För hundra år sedan förenades nordiska kompositörer och musiker – främst ur ett geografiskt perspektiv – av flera nätverk. Till exempel gjorde Teostos grundande medlem och första ordförande Erkki Melartin från och med 1928 ett mycket nära samarbete med systerorganisationerna, den svenska Stim som grundades 1923 och den danska Koda som grundades 1926. I början av hösten 1930 hölls en kongress för nordiska upphovsrättsorganisationer i Stockholm, där Teosto representerades av Melartin, Lauri Ikonen och Toivo Voss-Schrader. Målet var då att skissera

gemensamma riktlinjer och enas om samarbete för att vara uppmärksam på utvecklingen av Centraleuropa. Då gällde det att förhandla med grammofon- och ljudfilmsbolagen om spelreglerna för användningen av musik med hjälp av kollektiv styrka, det vill säga hela den nordiska upphovsrättsfronten. Sommaren 1928 representerade Melartin även Finlands musikpedagogförbund vid nordiska skolsångslärarkongressen. I samband med det beslutades att bilda föreningen för sånglärare i Norden och Melartin valdes in i dess styrelse.

När det gäller kompositörer och kammarmusik har ett av de viktigaste evenemangen varit Nordiska Musikdagarna (ursprungligen ”Den nordiska musikfesten”, ”Pohjoismainen musiikkijuhla”), som först organiserades 1888 i Köpenhamn och 1897 i Stockholm. Efter en lång paus förverkligades de igen 1919 i Köpenhamn, så att tonsättare i Finland, som just vunnit självständighet, då kunde medverka som jämställda aktörer. Tanken bakom att organisera dagarna eller ”musik kongressen” var att presentera musiken av varje lands kompositörer och att tillhandahålla ett spektakulärt offentligt forum för representanterna för kompositions-konsten så att ”personer som representerar de nordiska länderna får lära känna den nyare musikproduktionen av grannländerna och kan utbyta åsikter med varandra” och att de för deltagarna är ”förenande och uppmuntrande sammankomster från vilka de alltid tagit med sig trevliga minnen och intryck.” (Katila 1932.)² Uppskattningen av evenemanget var så stor att presidenten K. J. Ståhlberg bjöd representanter för musikdagarna och nordiska diplomater i maj 1921 in till en tebjudning i presidentpalatset i Helsingfors. (*Uusi Suomi* 27.5.1921).

2 Lappalainen (2001) skriver ”Robert Kajanus var en aktiv deltagare i Nordic Music Festival, men enligt dagens forskning är föreställningen att han skulle ha organiserat den nordiska musikfesten 1888 ett misstag.” Emellertid nämner Evert Katila i *Helsingin Sanomat* den 21 maj 1932, med titeln ”Musiikkijuhlien alkaessa”, att ”dessa högtiders början härstammar från Finland, orden om deras födelse yttras av den starka impulsens och kraftfulla tankens man, som i dessa tider skiljer sig från den viktiga ledarpositionen i vårt lands musikliv. Prof. Robert Kajanus är grundaren av den nordiska musikfesten, och han har också mest entusiastiskt, åtminstone för oss, stöttat och fostrat idén som är syftet med dessa festivaler: att skapa ömsesidig interaktion mellan de fyra nordiska länderna inom musikområdet [- -]”. Också *Uusi Suomi* nämner 27.5.1919 under rubriken ”Den nordiska musikfesten i Köpenhamn” att planeringen av 1919 års musikfestival hade börjat i Finland och att Kajanus redan 1914 presenterat idén om att anordna en sådan, men kriget hade förhindrat dess förverkligande. Tydligen har Kajanus vid något tillfälle felaktigt kopplats till början av 1888 års firande, då han möjligen var initiativtagare till den nordiska musikfesten som slutligen ägde rum 1919 och som värmdes upp efter ett långt uppehåll.

Kammarmusiken var mycket viktig i musikdagarnas program. Till exempel på festivalen i Köpenhamn 1919 stod tre konserter på programmet med enbart kammarmusik och i Helsingfors två år senare var det lika många. Det framfördes 14 violinsonater mellan 1888 och 1938 (av kompositörer som Emil Sjögren, Edvard Grieg, August Winding, Niels Gade, Christian Sinding, Gustav Helsted, Harald Fryklöf, Toivo Kuula, Ludvig Irgens Jensen, Peder Gram, Halfdan Cleve, Erland von Koch och Niels Otto Raasted), lika många stråkkvartetter (komponerade av Carl Nielsen, Edvard Grieg, Johan Svendsen, Franz Berwald, Richard Ohlsson, Jean Sibelius, Kurt Atterberg, Gustav Helsted, Henning Mankell, Knudaa-g Rasmussen, Algot Haquinus, Wilhelm Stenhammar, Rued Langgaard och Dag Wirén) och nio pianokvintettföreställningar (komponerade av Franz Berwald, Christian Sinding, Otto Malling, Erik Furuhjelm, Hjalmar Borgström, Halfdan Cleve, Ludvig Irgens Jensen och Väinö Raitio).

Större ensembler var inte heller ovanliga under de femtio första åren: fem sextetter och oktetter framfördes (komponerade av Ludwig Norman, Johan Svendsen, Niels Gade och Hakon Børresen), och 1932 innehöll programmet Aarre Merikantos *Schott-konsert* för violin, klarinett, franskt horn och stråksextett.³ Det finns således fortfarande mycket material för att jämföra nordiska element eller kompositionslösningar som uppfattas som nordiska, till glädje för framtida musikforskare och musiker.

I ett tidigt skede av musikdagarna tycks målet ha varit att framföra de mest representativa verken från varje land. Till exempel vid evenemanget 1888 i Köpenhamn den helt nya violinsonaten i e-moll (op. 24) komponerad samma år av Emil Sjögren spelades, men även Niels Gades stråkoktett i F-dur (op. 17), som hade sett dagens ljus 40 år tidigare 1848. Av de nio kammarmusikverken från den första nordiska musikfesten komponerades endast tre på 1880-talet.⁴ Av de åtta kammarmusikstycken, som framfördes vid evenemanget 1919 i Köpenhamn, komponerades tre i mitten av 1800-talet, tre under 1900-talets första decennium och endast två på 1910-talet (Harald Fryklöfs D-dur violinsonat "alla Legenda" komponerad 1918 och Wilhelm Stenhammars d-mollstråkkvartett nr 6, född två år tidigare 1916).

3 Programmet för Nordiska Musikdagarna har granskats enligt information från webbplatsen The Council of Nordic Composers (<https://nordiccomposers.com/nordic-music-days-festival-for-contemporary-music-and-sound/>). Detta är endast vägledande iakttagelser, eftersom forskningen i ämnet fortfarande pågår.

4 Kompositionsåret för August Windings violinsonat i f-moll har inte kunnat fastställas, men troligen skapades den slutet av 1870-talet eller början av 1880-talet.

Inriktningen på förändringen är tydlig när man granskar musikdagarna som anordnades i Helsingfors 1932. Av de sju utställda kammarmusikstyckena komponerades alla inom de föregående tio åren, det tidigaste var Johan Hye-Knudsens kvartett för flöjt, fiol, oboe (eller engelskt horn) och cello (op. 3) från 1922 och den senaste, Bjarne Brustads *Capricci för violin och piano* från 1931. De nordiska musikdagarna rörde sig mer konsekvent än tidigare till ett nutida musikevenemang och en visning av vår tids kompositörers produktioner, även om till exempel 1938 Sibelius *Finlandia*, nästan 40 år gammal, och den tredje symfonin, född 30 år tidigare, hade proppats in av någon anledning.

Artiklar om kompositörer, verk, stil, kontext och reception

I den första delen av sin artikel som inleder specialnumret granskar Øyvind Dybsand den norske tonsättaren Johan Halvorsens verksamhet åren 1889–1892 i Helsingfors blomstrande musikscen. Hans syfte är å ena sidan att kartlägga de musikaliska och personliga stimulanser som ledde Halvorsen till området komposition och å andra sidan belysa hans betydelse för den finska huvudstadens musikkultur under dessa år. I den senare delen av artikeln presenteras en av Halvorsens viktigaste kompositioner, e-mollstråkkvartett från 1892. Även om verket mottogs väl av allmänheten var kompositören själv inte nöjd. Han förstörde nästan helt manuskriptet till verket, men använde den långsamma satsens material för den version han skrev för orkestern.

Camilla Hambro granskar mottagandet av Laura Netzels kammarmusikproduktion särskilt genom förväntningar relaterade till vissa begrepp (som genus, frankofili och musikhistoria). De begrepp som styr förväntningarna var tätt sammanflätade med varandra såväl som med sociala strukturer, av vilka skandinaviska kammarmusiksalongers portvaksroll är ett exempel.

I Inkeri Jaakkolas artikel om Erik Tulindbergs stråkkvartetter närmar man sig materialet ur två perspektiv, om hur klassicismens konventioner och stilistiska nyckeldrag implementeras i verken, och på vilka återkommande drag förkroppsligar Tulindbergs personliga tonspråk i verken. I artikeln har den övergripande formen, nyckeldesignen och kadensstrukturerna för alla sex stråkkvartetterns sonatformade första satser, särdrag av harmoni och uttryck ur toposperspektiv, melodisk mönstring och instrumentering förklarats både med hjälp av musikanalys och med annan liknande repertoar från perioden. Även om kvartetterna överensstämmer

med konventionen i sina fyra delar, visar analysen att de är unika i många lösningar och att kompositören var bekant med kammarmusiken och verk från sina samtida, som Joseph Haydn, Luigi Boccherini och Ignace Pleyel.

Sebastian Silén överväger och jämför i sin artikel ”Nordic Influences in Violin Sonatas by Grieg, Stenhammar, Sibelius, and Sinding” för fyra violinsonater från 1800-talet, de olika faktorer, resurser och lösningar som utnyttjar folkmusikens särdrag, som förmodligen producera associationer med ”nordiskhet” eller ”nord” på gång. Han granskar de exempelverk han valt även utifrån den bredare klassiska sonatstrukturen och sonatformens tradition, och använder även sin egen expertis som utövande violinist och musiker när han utvärderar verkens tolkningsmöjligheter.

I den första recensionsartikeln går Mats Liljeroos igenom särdragen i Kalevi Ahos kammarmusikproduktion och speglar dem särskilt i kompositörens orkestermusik. Liljeroos har valt sju verk från olika decennier ur Ahos kammarmusikproduktion omfattande 56 verk. Enligt Liljeroos kan tonsättarens personliga röst i de sju verken höras på ett mer avskalat och därför mer intensivt sätt än i orkestermusik, vilket för sin del möjliggör ett bredare spektrum av toner.

I den senare översiktsartikeln presenterar Torkil Baden särdragen i sin fars, norrmannen Conrad Badens kammarmusik, och lyfter med hjälp av några exempel fram fyrtonskontrapunkt och polyfoniska lösningar som permanenta hörnstenar i dessa kompositioner. I kompositionsproduktionen av totalt 146 opus ligger fokus främst på verk som representerar nyklassicismen, även om den tidiga produktionen präglas av romantik och den sena produktionen av expressionism.

* * *

Finlands musikvetenskapliga sällskap har under de senaste åren velat uppdatera sin verksamhet och sina aktiviteter, så att den allmänt uppfattas som en viktig aktör som främjar forskningen inom området och forskarsamfundets gemensamma framgångar så att medlemskapet får mening. År 2022 åtföljdes detta mål av en kartläggning av de förmåner och tjänster som sällskapets medlemmar skulle värdera och för vilka medlemskapet skulle anses signifikant. Tidskriften *Musiikki* har velat delta i detta reformarbete genom att anordna evenemang i samband med utgivning av specialnummer, där idéer utbyts och artiklar från det numret presenteras. Sådana evenemang anordnades 2023, både om spelmusik i Metropolias lokaler och om musikens önskade framtid på Vetenskapernas hus.

Det speciella med detta specialnummer är att en tryckt version publiceras tillsammans med den elektroniska tidskriften. Det är tänkt att ges till författare, referentbedömare, intressenter och alla medlemmar i musikvetenskapliga sällskapet, så att nordiskt samarbete kan synas och väcka nyfikenhet i musikaktörernas bokhyllor och på forskarnas skrivbord, även i digitaliseringens tidevarv. Utgivningen av specialnumret av nordisk kamarmusik och den tryckta versionen har möjliggjorts genom ett anslag från Niilo Helanders Stiftelse, för vilket vi uttrycker vårt varmaste tack.

Med detta nummer lämnar docent Tuire Ranta-Meyer, som varit chefredaktör i åtta år, tidskriften. Hon tackar sina tidigare medredaktörer Juha Ojala, Ari Poutiainen, Milla Tiainen, Laura Wahlfors, Lasse Lehtonen och Meri Kytö för allt som upplevts och åstadkommits tillsammans och för samarbetet som skett i en utmärkt laganda. Även de gästade chefredaktörerna och alla referentgranskare spelar en viktig roll i tidningen och förtjänar ett varmt tack för deras värdefulla insats. I Ranta-Meyers ställe börjar musikdoktor Sakari Ylivuori som en ny teammedlem, som kommer att ansvara för arvet och vidareutvecklingen av tidskriften, som har kommit ut kontinuerligt i mer än 50 år, tillsammans med Mikko Ojanen och Inka Rantakallio. Lycka till med ditt viktiga och värdefulla arbete inom finsk musikvetenskap och konstforskning - på båda inhemska språken!

Källor

Bohlman, Philip. 2017. "Musical Borealism. Nordic Music and European History." *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. London: Oxford University Press, 33–56.

Bullock, Philip Ross och Daniel Grimley (red.). 2021. *Music's Nordic Breakthrough: Aesthetics, Modernity, and Cultural Exchange, 1890–1930*. Woodbridge: Boydell Press.

Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Eliasson, Per-Olof. 2024. "Internationella forskare i Norge föreslås behöva lära sig norska." *Universitetsläraryren*. <https://universitetslararen.se/2024/03/27/internationella-forskare-i-norge-foreslas-behova-lara-sig-norska/> [granskad 13.9.2024].

Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg, Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press.

Katila, Evert (pseudonym E. K.). 1932. "Musiikkijuhlien alkaessa." *Helsingin Sanomat* 21.5.

Kettunen, Pauli 2003. "Historian poliittisuus ja kansallinen katse." *Historiallinen Aikakauskirja* 1/2003, 9–21.

Lappalainen, Seija. 2001. Kajanus, Robert. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001433> [tark. 13.9.2024].

Mantere, Markus. 2018. ”Millä kielellä tutkia musiikkia?” *Musiikki* 48:(3–4), 121–123. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97122> [tark. 13.9.2024].

Mäkelä, Tomi 2021. ”Umfang und Solidität”. Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung i publikationen *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, red. Stefan Keym und Patrick Dinslage. Leipzig: Schröder 2021, 347–384.

Nyström Höög, Catharina och Jan-Ola Östman. 2020. ”Vetenskaplig publicering på svenska – ett måste, och vårt ansvar.” *Språkbruk*. <https://sprakbruk.fi/artiklar/vetenskaplig-publicering-pa-svenska-ett-maste-och-vart-ansvar/> [granskad 13.9.2024]

Ranta-Meyer, Tuire, Ari Poutiainen och Milla Tiainen. 2018. ”Kieli keskellä.” *Musiikki* 47:(4), 3–8. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97134> [tark. 13.9.2024].

Ryynänen-Karjalainen, Lea. 2018. ”Ei maanalaista vastarintaa vaan tiedeyhteisön näkyvää ja kuuluvaa yhteistyötä tieteen parhaaksi.” *Musiikki* 48:(3–4), 118–120. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97121> [tark. 13.9.2024].

Saarikivi, Janne och Jani Koskinen. 2023. *Monikielistä sivistystä vai englanninkielisiä ratkaisuja? Selvitys yliopistojen kielivalinnoista*. Undervisnings- och kulturministeriets publikationer 2023:24.

Salö, Linus. 2016. ”Krönika: Går det att prata om vetenskap på svenska?” *Forskning & Framsteg*. <https://fof.se/artikel/2016/4/kronika-gar-det-att-prata-om-vetenskap-pa-svenska/> [granskad 13.9.2024].

Salö, Linus. 2020. ”Kan svenskan användas som vetenskapsspråk?” *Språkpolitik-bloggen*. Institut för språk och folkminnen. <https://www.isof.se/lar-dig-mer/bloggar/sprak-politikbloggen/inlagg/2020-01-22-kan-svenskan-anvandas-som-vetenskapssprak> [granskad 13.9.2024].

Vares, Vesa. 2017. ”Kansallinen ja kansainvälinen – erottamattomat.” *Kanava* 5, 16–19.

Välimäki, Susanna och Koivisto-Kaasik, Nuppu. 2023. *Sävelten tyttären – Säveltävöt naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS.

Wolff, Charlotta. 2018. ”Opéra-comique, cultural politics and identity in Scandinavia 1760–1800”. *Scandinavian Journal of History* 43 (2018:3), 387–409.

Pohjoismaisen yhteistyön ja kielisivistyksen perintöä vaalimassa

Tuire Ranta-Meyer, Markus Mantere,
Sakari Ylivuori & Timo Virtanen

.....

Tämänkertaisen erikoisnumeron taustalla on lehtemme usean vuoden mittainen strateginen kehitystyö. Sen yhtenä keskeisenä päämääränä on ollut tehdä *Musiikista* maamme arvovaltaisain musiikintutkimuksen aikakauslehti ja musiikkitieteellinen lippulaivajulkaisu, jonka laadusta kertoo myös sen kansallisen tason Jufo2-luokitus. Ajatuksena on ollut osoittaa, että lehti elää ajassa ja arjessa, on joutuisa tunnistamaan yhteiskunnan monitahoisia ilmiöitä ja kykenee rakentamaan merkittäviä ylijarajaisia tie-
deverkostoja. Tämän lisäksi strategiassa on nähty tärkeänä panostaa yhteistyön ylläpitoon, joka on todellinen kestävyyslaji nykyisen taiteidentutkimuksen määräraikaisisten projektien ja työsuhteiden maailmassa.

Pohjoismaisen yhteistyön tavoitteena oli alun alkaen saada aikaan yhteisjulkaisu ruotsalaisen musiikkitieteen sisarseuramme julkaiseman, jo vuonna 1919 perustetun *Svensk tidskrift för musikforskning*-lehden kanssa. Tarkoituksena oli sen avulla vahvistaa Suomen musiikkitieteen pohjoismaisia suhteita, jotka ovat EU-aikana jääneet ehkä hieman sivuasemaan aiempaan verrattuna. Kun suomalais-ruotsalainen yhteistyö nykyään on politiikankin alueella tiivistynyt aivan uudella tavalla, myös tiede- ja kulttuurisuhteiden vahvistaminen on ajankohtaista ja tarpeellista.

Vaikka yhteistyömuotojen kehittäminen sai Ruotsissa myönteisen vastaanoton, yhteisjulkaisun tekemisestä jouduttiin kuitenkin luopumaan tällä kertaa aikataulusyistä. *Svensk tidskrift för musikforskning* ilmestyy vain kerran ja *Musiikki*-lehti neljä kertaa vuodessa, mikä antaa hieman lisähaastetta julkaisukumppanuuden rakentamiseen. Mutta tämän nyt ilmestyneen kamarimusiikin erikoisnumeron kirjoittajakutsua jaeltiin aktiivisesti kaikkiin Pohjoismaihin eri tutkimusverkostojen, säveltäjäseurojen ja henkilökohtaisten kontaktien avulla. Julkaisun pääkielenä on pyritty pitämään ruotsi, jotta paitsi edistettäisiin pohjoismaista yhteistyötä ja julkaisemista

DOI: 10.51816/musiikki.148472

Suomessa toisella kotimaisella kielellä, myös innostettaisiin tutkijoita tarjoamaan ruotsinkielisiä artikkeleita *Musiikki*-lehteen tulevaisuudessakin.

Tutkitun tiedon julkaisemisesta kansalliskielillä on käyty Suomessa vilkasta keskustelua niin tiedeyhteisössä kuin *Musiikki*-lehdessäkin (ks. Ranta-Meyer, Poutiainen ja Tiainen 2017, Mantere 2018 ja Ryyänen-Karjalainen 2018). Aihe on ajankohtainen myös maamme rajojen ulkopuolella. Vaikka skandinaavisten kielten puhujia on moninkertaisesti suomeen verrattuna, englannin dominanssia tieteellisen julkaisemisen ja yhä kansainvälisempien yliopistojen kielenä pidetään jonkin verran ongelmallisena kaikissa Pohjoismaissa (ks. esim. Eliasson 2024, Nyström ja Östman 2020, Salö 2016 ja 2020).

Suomessa viime vuonna julkaistun opetus- ja kulttuuriministeriön selvityksen (Saarikivi ja Koskinen 2023, 79–83) mukaan Englanti on maamme tiedejulkaisemisen pääkieli 60 prosentin osuudella. Suomeksi julkaistaan noin kolmannes eri alojen tutkimuksista, mutta vain viidennes yliopistoissa tuotetuista tutkimusartikkeleista. Ruotsiksi tutkimusteksteistä ilmestyy vain kaksi prosenttia, mitä voi pitää huolestuttavan pienenä osuutena. Tähän ruotsinkielisen julkaisemisen yleiseen vähyteen nähden *Musiikki*-lehden pyrkimys ja halu julkaista molemmilla kotimaisilla kielillä ansaitsee kaiken arvostuksen.

Vaikka tässä pääkirjoituksessa ei ole tarkoituksenmukaista tarkastella laajemmin kielikysymystä, tutkimustyöhön liittyvien kielivalintojen seurauksia ja vaikkapa edellä mainitun opetus- ja kulttuuriministeriön selvityksen tuottamia suosituksia kansalliskielten vaalimiseksi, nyt käsissä oleva erikoisnumero on hyvä esimerkki tiedejulkaisemisen arkipäivästä. Vaikka kirjoittajakutsussa toivottiin tarjottavan erityisesti ruotsinkielisiä artikkelikäsitteitä, kokonaisuus on lopulta monikielinen: ruotsi, Englanti ja Suomi. Esimerkiksi tohtorintutkintoa valmistelevien kohdalla on hyvin vaikea pyytää kansalliskielistä artikkelia, jos yliopisto edellyttää väitöskirjojensa tekemistä englanniksi. Tavoite lehden syyskuun numeron julkaisemiseksi aikataulussa aiheutti myös sen, ettei suomenkielisiä artikkeleita ehditty kääntää numeroon myös ruotsiksi.

Musiikki-lehdessä ei ole vielä koskaan ollut kamarimusiikkiin liittyvää erikoisnumeroa tai teemaa. Kuitenkin kamarimusiikki on todella merkittävä klassisen musiikin genre niin instrumentin hallinnan ja muusikoksi kasvamisen polulla kuin erilaisten musiikkitapahtumien ja festivaalien ohjelmistojenkin näkökulmasta. Fennica Gehrmanin kustannuspäällikkö Jennah Vainion mukaan kamarimusiikki on säveltäjään katsomatta – kuoromusiikin ohella – suurin osa-alue lähes kaikkien säveltäjien tuotannossa Pohjoismaissa ja muuallakin. Tämä johtuu ensinnäkin kysynnästä, siitä

että on suuret määrät freelance-kokoonpanoja etsimässä itselleen sopivaa ohjelmistoa. Toiseksi monet säätiöt tai rahastot suosivat kamarimusiikkia, koska siihen voi osoittaa pienehköjä avustuksia useammalle hakijalle. Kolmanneksi on lukuisa määrä festivaaleja, joilla ei ole orkesterikonsertteihin varaa tai vaikkapa soveltuvaa esiintymispaikkaa, mutta kamarimusiikkiin sen sijaan varsin mainiosti. Kamarimusiikki on lisäksi mielekäs-tä säveltäjien kannalta myös siksi, että kysyntä on joustavaa, kun isojen orkesterien ohjelmistosuunnitelmat puolestaan tehdään useiden vuosien aikajänteellä. Tällaiset seikat – ja kuten Sebastian Silén artikkelissaan totea – ylipäättään pienemmän kokoonpanon teosten esitetyksi saamisen paremmat mahdollisuudet ohjaavat säveltäjiä ja konserttielämää kamari-musiikin maailmaan.¹

Maantieteelliset attribuutit ankkuroituvat sisältönsä osalta verkostoihin, merkityksiin ja odotuksiin

Tämän *Musiikin* teemanumeron aihe on ”pohjoismainen kamarimusiikki”, mutta on hyvä pysähtyä tarkastelemaan, mihin noilla sanoilla oikeastaan viitataan? Voidaan tietysti intuitiivisesti ajatella, että ”pohjoismaiseen” tässä yhteydessä sisältyy kaikki sellainen kamarimusiikki, joka on sävelletty Norjassa, Ruotsissa, Suomessa, Tanskassa tai Islannissa. Tätä ajattelua heijastaa esimerkiksi tuttu luonnehdinta saksalaisperäisen Fredrik Paciuksen (1809–1891) asemasta ”Suomen musiikin isänä” hänen päädyttyään 25-vuotiaana yliopiston musiikinopettajaksi Helsinkiin, tehtävään, joka osoittautui hänen musiikilliseksi suurtyökseen ja jolla oli paljon historiallisia seurauksia. Paciuksesta tuli musiikillisena emigranttina suomalainen ja pohjoismaalainen säveltäjä, ainakin myöhemmän historiankirjoituksen silmissä. Asuinpaikka on toki vain yksi tekijä identiteetin muodostuksessa, ja toimijoiden oma maailmankuva on tietysti tässä myös olennainen tekijä – kovin moni musiikinhistorioitsija puolestaan tuskin pitää Arnold Schönbergiä (1874–1951) tai Igor Stravinskya (1882–1971) amerikkalaisina säveltäjinä, vaikka kumpikin heistä hakeutui Yhdysvaltain kansalaiseksi (1941 ja 1945).

Joka tapauksessa ”pohjoismaalainen”, ”amerikkalainen”, tai ”saksalainen” lienevät arkipäivän kielenkäytössä yleisimmin maantieteellisiä ja jossain määrin myös kulttuurisia määritelmiä. Usein niihin assosioituu paljon kyseenalaistamatonta hiljaista tietoa: esimerkiksi käsite ”pohjois-

¹ Jennah Vainion ja Tuire Ranta-Meyerin välinen sähköpostikeskustelu 2.2.2024

mainen hyvinvointivaltio” pitää sisällään tiettyjä ominaisuuksia ja kriteerejä, jotka eivät välttämättä ole suoraan palautettavissa vaikkapa suomalaisen hyvinvointivaltion ominaisuuksiin; siitä huolimatta ensin mainitusta on, jos asiaa pysähdytään miettimään, hahmotettavissa melko yksityiskohmainen kuvaus, jonka arkipäivän keskustelussa tunnistamme ilman suuria ongelmia.

”Pohjoismaisen” ja ”pohjoismaisuuden” substanssi ja olemus eivät kuitenkaan musiikin kohdalla ole lainkaan yksinkertaisia määritellä, eikä asiaa ainakaan auta se, että valtiot ja kansallisuudet ovat kulttuuristen ilmiöiden kohdalla ylipäätään hyvin kankeita ja useissa tilanteissa myös tutkimuksellisesti vanhentuneita määreitä. Historiantutkija Pauli Kettunen (2003, 20) on kirjoittanut *kansallisesta katseesta* jonkinlaisena naiivina ja rajoittuneena uskona siihen, että ”maailma koostuu tai sen kuuluisi koostua valtioista, jotka hallitsevat suvereenisti toisiinsa rajoittuvia alueita ja joiden rajat lankeavat yhteen kansallisten rajojen kanssa.” Vielä ongelmallisempaa on se, että anakronistisesti oletetaan kansakuntien olleen aina olemassa, riippumatta ajan poliittisesta tilanteesta ja olosuhteista. Vielä 1980-luvullakin kouluhistoriassa opetettiin maamme 1700-luvun menneisyyttä painottamalla sitä, kuinka ”Suomi” oli Ruotsin ”vallan alla”, vain alistettuna odottamassa itsenäistymistään. Tällainen nationalistinen teleologia on edelleenkin varsin hyvin voimissaan, ja *kansallisen katseen* vaikutuksen kanssa on hyvä olla varuillaan monissa käännteissä.

Vaikka Kettunen kirjoittaaakin yhteiskuntahistorioitsijana, on hänen ajatuksillaan ollut paljonkin resonanssia viime vuosikymmenten musiikin historian tutkimuksessa. Esiin on suomalaisessa tiedeyhteisössäkin noussut *kansallisen katseen* sisältämien nationalististen ja teleologisten näkökulmien kritiikkinä eri tavoin esimerkiksi musiikin historian transnationaalisuutta, ylirajaisuutta ja kansainvälistä vuorovaikutusta korostavia puheenvuoroja. (Ks. esim. *Musiikin* teemanumero 1–2/2017; Wolff 2018; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023.)

Yhtäältä musiikin menneisyys on entistä enemmän alettu nähdä verkostojen, ylirajaisen kommunikaation ja liikkuvuuden leimaamana kokonaisuutena, ja samalla kansalliset narratiivit ja kaanonit ovat tulleet kyseenalaistetuiksi. Toisaalta, vaikka nationalismin retoriikka oli aikoinaan hyvin aatteellista, idealistista ja usein pateettistakin, se ei ollut esimerkiksi 1800-luvun Suomessa lähtökohtaisesti poissulkevaa tai itseriit-toista. Tavoitteena ei ollut eristäytyä muusta maailmasta, vaan oppia sen saavutuksista. (Vares 2017, 16–17.) Tämän erikoisnumeron teemoissa tulee hyvin näkyville, ettei kansallinen ollut kansainvälisyyden vastakohta. Muusikot ja säveltäjät olivat ammattinsa takia liikkuvaista väkeä valtioiden

tai kansallisuuksien rajoista välittämättä, ja arkistojen nuottikokoelmien tutkiminen osoittaa hyvinkin ennakkoluulotonta ja ajan hermolla olevaa vaikutteiden omaksumista, kuten vaikkapa osoitetaan Inkeri Jaakkolan Tulindberg-artikkelissa.

Vaikka ”pohjoismaiselle” onkin edelleen käytännön tarvetta attribuutina viittaamassa esimerkiksi eri maiden tiedeyhteisöjen yhteisjulkaisuihin (esim. *Nordic Journal of Music Therapy*, *Nordic Research in Music Education*), ovat edellä kuvatut transnationalismin tuulet tuoneet uusia näkökulmia myös pohjoismaisen musiikin historian määrittelyyn. Pohjoismaisen – ja oikeastaan koko pohjoiseurooppalaisen – musiikin arvot, normit ja instituutiot ovat rakentuneet kiinteässä vuorovaikutuksessa esimerkiksi venäläisen, balttilaisen, ranskalaisen ja englantilaisen musiikkielämän kanssa, ja merkittävä austrogermaaninen vaikutus koko länsimaisen musiikin kulttuuripiiriin on tietysti jo aiemmassakin tutkimuksessa todettu. Yksi tärkeimmistä lienee konservatorioinstituutio, jonka kehitykselle Pohjoismaissa, aivan kuten Helsingissäkin, Leipzigin konservatorio on ollut tärkeä esikuva (Mäkelä 2021).

Kokonaisia musiikin historian epookkeja, kuten vaikkapa musiikin modernismia, on mahdollista tarkastella ”pohjoisesta” näkökulmasta (Bullock ja Grimley 2021), ja kansallisesti rajautuneiden näkökulmien sijaan on syytä kiinnittää edelleen huomiota transnationaalisiin prosesseihin: liikkuvuuteen, dialogiin ja kulttuuriseen vaihtoon. Nationalismista irtautuessa voidaan myös pysähtyä pohtimaan historiografisesti kontrafaktuaalisia kysymyksiä: olisiko Jean Sibeliuksen asema eurooppalaisessa musiikin historiassa muuttunut, jos hän olisi ottanut vastaan hänelle tarjotun Wienin musiikkiakatemian sävellyksen professuurin vuonna 1912? Kenties asema professorina yhdessä manner-Euroopan tärkeimmistä musiikkikeskuksista olisi nostanut hänet ”kansallisen” säveltäjän statuksesta Brahmsin ja muiden ”suurien sinfonikkojen” joukon jatkoksi.

Musiikin osalta voimme pohtia, kuten tämänkin numerot kirjoittajat artikkeleissaan tekevät, onko ”pohjoisuudessa” tai ”pohjoismaalaisuudessa” itsessään jotain esteettistä tai ideologista sisältöä. Philip Bohlman (2017) kirjoittaa ”musiikillisesta borealismista” (*musical borealism*) viittaamaan juuri edellä kuvailemaani ajatukseen ”pohjoisesta musiikista” verkostoina ja toisaalta jonain, joka rakentuu suhteessa ajatukseen ”keskuksesta”, tässä tapauksessa austrogermaanisesta taidemusiikin traditiosta. Bohlmanin mukaan ”boreaalista musiikkia” leimaa se, että se on samaan aikaan sekä osa musiikin historian ”suurta kertomusta” että myös erillinen siitä (Bohlman 2017, 34). Tässä on kyse ”keskuksen” ja ”periferian” dialektiikasta, mihin jo Carl Dahlhaus (1989) on viitannut puhuessaan

”kansallisista” musiikeista ja säveltäjistä suhteessa ”universaaliin” – hänen historiakäsityksessään austrogermaaniseen taidemusiikin kaanoniin.

Tietynlainen folklorismi, kansanmusiikkivaikutteet, perinteisten muotorakenteiden ja lajityyppien muuntelu ja jopa musiikillisten ”maimemien” ja ”luonnon” maalailu ovat kaikki ominaisuuksia, joita ”pohjoismaisen musiikin” kvaliteeteiksi on ehdotettu (ks. esim. Dahlhaus 1989; Grimley 2006). Musiikin ”pohjoismaisuus” kuitenkin pakenee lukkoon lyötyjä määrittelyitä, ja lienee syytä jatkossakin jättää sen tarkempi olemus viittaamaan yhtäältä maantieteelliseen ja kulttuuriseen alkuperään, mutta toisaalta avoimeksi, jatkuvan tutkimuksellisen dialogin ja pohdiskelun aiheeksi. Kuten aiemmin on jo todettu, essentialismi – ajatus siitä, että ”pohjoismaalaisuus” palautuu joihinkin tiettyihin ominaisuuksiin – tai nationalismi, yksinomaisesti kansallisten kvaliteettien painottaminen, eivät tätä keskustelua edesauta. ”Pohjoismaalaisuus”, ”eurooppalaisuus” ja muut maantieteellisesti rajautuneet attribuutit ovat lopulta sisältönsä osalta verkostoihin, toimijoiden välisiin suhteisiin ja musiikin kohdalla myös kuulijoiden luomiin merkityksiin ja odotuksiin ankkuroituvia määreitä.

”Pohjoismaisuuden” idean vaikutus on ilmennyt verkostoitumisen tasolla siten, että kunkin pohjoismaan keskeisinä pidettyjen tai ”kansallis-säveltäjien” – Franz Berwald, Edvard Grieg, Carl Nielsen ja Jean Sibelius – koottuja teoksia julkaisseiden ja yhä julkaisevien hankkeiden pohjalta syntyi pohjoismaisten musiikkiperintöhankkeiden yhteistoimintaverkosto, Nordic Musical Heritage Network. Ensimmäinen musiikkiperintöhankke perustettiin Tanskassa Nielsenin koottujen teosten julkaisuhankkeen päätyttyä (Danish Centre for Music Editing, 2009), seuraava Norjassa Griegin koottujen teosten valmistuttua (Norwegian Musical Heritage, 2011), sitten Ruotsissa Berwald-hankkeen perillisenä (Levande muskarv, 2012). Suomen musiikkiperintö -niminen hanke käynnistyi vuonna 2011, vaikkei Sibelius-editionhanke ollutkaan – eikä vuonna 2024 ole – vielä päättynyt. Nordic Musical Heritage Network järjesti vuosittaisia tutkijatapaamisia toimintaan osallistuneissa pohjoismaissa: Kööpenhaminassa, Bergenissä ja Oslossa, Tukholmassa ja Helsingissä.

Jokaisen kansallisen musiikkiperintöhankkeen tavoitteena oli nostaa esiin ”kanonisoitujen” säveltäjien varjoon jääneitä säveltäjänimiä ja heidän tuotantoansa ensisijaisesti julkaisemalla heidän teoksiaan. Valitettavasti Nordic Musical Heritage Networkin tutkijatapaamiset ja yhteydenpito alkoivat tyrehtyä 2010-luvun loppupuolella, ja viimeistään covid-pandemia näyttäisi piirtäneen verkoston toiminnalle pisteen.

Sata vuotta sitten pohjoismaalaisia säveltäjiä ja muusikoita – lähinnä maantieteellisen rajauksen näkökulmasta – yhdistivät useat verkostot.

Esimerkiksi Teoston perustajajäsen ja ensimmäinen puheenjohtaja Erkki Melartin teki vuodesta 1928 alkaen hyvin kiinteätä yhteistyötä sisarorganisaatioiden, vuonna 1923 perustetun ruotsalaisen Stimin ja 1926 perustetun tanskalaisen Kodan kanssa. Alkusyksystä 1930 pidettiin Tukholmassa pohjoismaisten musiikin tekijänoikeusyhdistysten kongressi, jossa Teostoa edustivat Melartin, Lauri Ikonen ja Toivo Voss-Schrader. Silloin tavoitteena oli yhteisten suuntaviivojen hahmottelu ja yhteistyöstä sopiminen, jotta oltaisiin valppaina keskisemmän Euroopan kehityksen suhteen. Tuolloin oli tärkeää neuvotella joukkovoiman eli koko pohjoismaisen tekijänoikeusrintaman avulla gramofoni- ja äänielokuvayhtiöiden kanssa musiikin käytön pelisäännöistä. Kesällä 1928 Melartin edusti myös Suomen musiikkipedagogien liittoa pohjoismaisessa koululaulun opettajien kongressissa. Sen yhteydessä päätettiin perustaa Pohjoismaiden laulunopettajain yhdistys, ja Melartin valittiin sen hallituksen jäseneksi.

Säveltäjien ja kamarimusiikin kannalta yksi keskeisimpiä tapahtumia ovat olleet Pohjoismaiset musiikkipäivät (alun perin ”Pohjoismainen musiikkijuhla”, ”Den nordiska musikfesten”), jotka järjestettiin ensin vuosina 1888 Kööpenhaminassa ja 1897 Tukholmassa. Pitkän tauon jälkeen ne toteutuivat uudelleen vuonna 1919 Kööpenhaminassa, niin että juuri itsenäistyneen Suomen säveltäjät pääsivät silloin tasaveroisina toimijoina joukkoon mukaan. Ajatuksena päivien tai ”musiikkikongressin” järjestämisessä oli esitellä kunkin maan säveltäjien musiikkia ja antaa näyttävä julkinen foorumi säveltaiteen edustajille niin, että ”pohjoismaiden edustavat henkilöt tutustuvat naapurimaiden uudempaan säveltuotantoon ja voivat vaihtaa mielipiteitä keskenään” ja että ne ovat osallistujille ”yhdistäviä ja kehoittavia kokoutumistilaisuuksia, joista he ovat aina vieneet miel-

lyttävät muistot ja vaikutelmat mukanaan.” (Katila 1932.)² Tapahtuman arvostus oli niin suuri, että toukokuussa 1921 musiikkipäivien edustajat ja pohjoismaiset diplomaatit kutsuttiin Helsingissä teekutsuille presidentin linnaan (*Uusi Suomi* 27.5.1921).

Kamarimusiikilla oli musiikkipäivien ohjelmassa hyvin suuri painoarvo. Esimerkiksi Kööpenhaminan juhlassa 1919 ohjelmassa oli kolme ainoastaan kamarimusiikkia sisältävää konserttia, ja Helsingissä kaksi vuotta myöhemmin niitä oli yhtä monta. Vuosien 1888 ja 1938 välillä esitettiin esimerkiksi 14 viulusonaattia (säveltäjänimillä Emil Sjögren, Edvard Grieg, August Winding, Niels Gade, Christian Sinding, Gustav Helsted, Harald Fryklof, Toivo Kuula, Ludvig Irgens Jensen, Peder Gram, Halfdan Cleve, Erland von Koch ja Niels Otto Raasted), sama määrä jousikvartettoja (säveltäjinä Carl Nielsen, Edvard Grieg, Johan Svendsen, Franz Berwald, Richard Ohlsson, Jean Sibelius, Kurt Atterberg, Gustav Helsted, Henning Mankell, Knudaage Rasmussen, Algot Haquinius, Wilhelm Stenhammar, Rued Langgaard ja Dag Wirén) sekä yhdeksän pianokvintettoesitystä (säveltäjänimillä Franz Berwald, Christian Sinding, Otto Malling, Erik Furuhjelm, Hjalmar Borgström, Halfdan Cleve, Ludvig Irgens Jensen ja Väinö Raitio).

Suuremmatkaan kokoonpanot eivät olleet harvinaisia: sekstettejä ja oktetteja esitettiin viisi (säveltäjinä Ludwig Norman, Johan Svendsen, Niels Gade ja Hakon Børresen), ja vuonna 1932 kamarimusiikkikonsertin ohjelmassa oli Aarre Merikannon *Schott-konsertto* viululle, klarinetille,

2 Lappalaisen (2001) mukaan ”Robert Kajanus oli aktiivisesti mukana Pohjoismaisilla musiikkijuhlilla, mutta käsitys, että hän olisi perustanut Pohjoismaiset musiikkijuhlat 1888, on nykytutkimuksen mukaan ilmeisesti virheellinen.” Evert Katila mainitsee kuitenkin tässä Musiikkijuhlien alkaessa -otsikoidussa *Helsingin Sanomien* uutisessa 21.5.1932, että ”näiden juhlien alku on lähtöisin Suomesta, niiden syntysanojen lausuja on se herätteiden ja kantavien ajatusten mies, joka näinä aikoina eroaa maamme musiikkielämän tärkeältä johtopaikalta. Prof. Robert Kajanus on Pohjoismaisten musiikkijuhlien perustaja, ja hän se myös on innokkaimmin, ainakin meillä, kannattanut ja vireilläpitänyt ajatusta, joka on näiden juhlien tarkoitus: keskinäisen vuorovaikutuksen aikaansaaminen neljän Pohjoismaan kesken säveltaiteen alalla [- -]” Myös *Uuden Suomen* 27.5.1919 uutisessa ”Pohjoismainen musiikkijuhla Kööpenhaminassa” kirjoitetaan, että vuoden 1919 musiikkijuhlien suunnittelu oli saanut alkunsa Suomesta ja että Kajanus oli jo vuonna 1914 esittänyt ajatuksen sellaisen järjestämisestä, mutta sota oli estänyt sen toteutumisen. Ilmeisesti jossain vaiheessa Kajanus on yhdistetty virheellisesti vuoden 1888 juhlien alkamiseen, kun hän mahdollisesti oli aloitteentekijä lopulta 1919 toteutuneissa, pitkän tauon jälkeen uudelleen lämmitetyissä Pohjoismaisissa musiikkijuhlissa.

käyrätorvelle ja jousiseksetille.³ Aineistoa pohjoismaisten elementtien ja pohjoismaiseksi miellettyjen sävellysratkaisujen vertailuun on siis tulevien musiikintutkijoiden ja muusikoiden iloksi vielä paljon jäljellä.

Musiikkipäivien alkuvaiheessa tavoitteena vaikuttaa olleen esitellä kustakin maasta mahdollisimman edustavia teoksia, jolloin esimerkiksi vuoden 1888 tapahtumassa Kööpenhaminassa soitettiin aivan tuore, Emil Sjögrenin samana vuonna säveltämä e-molli-viulusonaatti (op. 24), mutta myös Niels Gaden F-duuri-jousioktetti (op. 17), joka oli nähnyt päivänvalon jo 40 vuotta aikaisemmin vuonna 1848. Tuon ensimmäisen pohjoismaisen musiikkijuhlan yhdeksästä kamarimusiikkiteoksesta vain kolme (tai neljä) oli sävelletty 1880-luvulla.⁴ Kööpenhaminan vuoden 1919 tapahtuman kahdeksasta esitetystä kamarimusiikkiteoksesta kolme oli sävelletty 1800-luvun puolella, kolme 1900-luvun ensimmäisellä kymmenluvulla ja ainoastaan kaksi 1910-luvulla (1918 sävelletty Harald Fryklofin D-duuri-viulusonaatti ”alla Legenda” ja kaksi vuotta aiemmin 1916 syntynyt Wilhelm Stenhammarin d-molli-jousikvartetto nro 6).

Muutoksen suunta on selvä tarkasteltaessa Helsingissä vuonna 1932 järjestettyjä musiikkipäiviä. Seitsemästä esillä olleesta kamarimusiikkiteoksesta kaikki oli sävelletty edeltävän kymmenen vuoden sisällä varhaisimman ollessa Johan Hye-Knudsenin vuoden 1922 kvartetto huilulle, viululle, oboelle (tai englannintorvelle) ja sellolle (op. 3) ja uusimman Bjarne Brustadin *Capricci viululle ja pianolle* vuodelta 1931. Pohjoismaiset musiikkipäivät oli siirtymässä aiempaa johdonmukaisemmin nykymusiikkitapahtumaksi ja oman ajan säveltäjien tuotannon katselmukseksi, vaikka esimerkiksi vielä vuonna 1938 mukaan oli jostain syystä ängetty Sibeliuksen lähes 40 vuotta vanha *Finlandia* ja 30 vuotta aiemmin syntynyt kolmas sinfonia.

Artikkeleita säveltäjistä, teoksista, tyylistä, kontekstista ja vastaanotosta

Erikoisnumeron aloittavan artikkelinsa alkupuolella Øyvin Dybsand tarkastelee alkuperäislähteiden pohjalta norjalaisen säveltäjän Johan Halvorsenin toimintaa Helsingin kukoistavassa musiikkielämässä vuosina 1889–

3 Pohjoismaisten musiikkipäivien ohjelmistoa on tarkasteltu sivuston The Council of Nordic Composers antamien tietojen mukaan, ks. <https://nordiccomposers.com/nordic-music-days-festival-for-contemporary-music-and-sound/>). Kyseessä on vasta suuntaa antavista havainnoista, koska aiheen tutkiminen on kesken.

4 August Windingin f-molli-viulusonaatin sävellysvuosi ei ole selvinnyt, mutta todennäköisesti se on syntynyt 1870-luvun aivan lopussa tai 1880-luvun alkupuolella.

1892. Hänen pyrkimyksensä on yhtäältä kartoittaa niitä musiikillisia ja henkilösidonnaisia virikkeitä, joiden ansiosta Halvorsen suuntautui Helsingissä työskennellessään myös luovan säveltaiteen alalle sekä valottaa hänen merkitystään Suomen pääkaupungin musiikkikulttuurissa näiden vuosien aikana. Artikkelin jälkimmäinen osa esittelee hänen yhden kaikkein tärkeimmistä sävellyksistään, e-molli-jousivartetton vuodelta 1892. Vaikka teos sai julkisuudessa myönteisen vastaanoton, säveltäjä itse ei ollut tyytyväinen. Hän tuhosi teoksen käsikirjoituksen miltei kokonaan, mutta hyödynsi hitaan osan materiaalin orkesterille kirjoittamaansa versioon.

Camilla Hambro tarkastelee Laura Netzelin kamarimusiikkituotannon vastaanottoa erityisesti tiettyihin käsitteisiin (kuten sukupuoli, frankofilia ja musiikinhistoria) liittyvien odotusten kautta. Odotuksia ohjaavat käsitteet kietoutuivat kiinteästi niin toisiinsa kuin myös sosiaalisiin rakenteisiin, joista yhtenä esimerkkinä toimii skandinaavisten kamarimusiikkisalonkien portinvartijarooli.

Inkeri Jaakkolan kirjoittamassa Erik Tulindbergin jousikvartettoja käsittelevässä artikkelissa aineistoa on lähestytty kahdesta näkökulmasta, siitä miten teoksissa toteutuvat klassismin konventiot ja keskeiset tyylipiirteet sekä siitä, mitkä toistuvat piirteet ilmentävät teoksissa Tulindbergin persoonallista sävelkieltä. Artikkelissa on selvitetty sekä musiikkianalyysin keinoin että aikakauden muuhun vastaavaan ohjelmistoon vertaamalla kaikkien kuuden jousikvartetton sonaattimuotoisten ensimmäisten osien kokonaisuuttoa, sävellajisuunnittelua ja kadenssirakenteita, harmonian erityispiirteitä sekä ilmaisua toposten, melodisen kuvioinnin ja instrumentaation näkökulmista. Vaikka kvartetot ovat neliosaisuudessaan konvention mukaisia, analyysi osoittaa niiden olevan monien ratkaisujen osalta omintakeisia ja säveltäjän tunteneen aikalaistensa, kuten Joseph Haydnin, Luigi Boccherinin ja Ignace Pleyelin, kamarimusiikkia ja -teoksia.

Sebastian Silén pohtii ja vertailee artikkelissaan “Nordic Influences in Violin Sonatas by Grieg, Stenhammar, Sibelius, and Sinding” neljän 1800-luvun viulusonaatin osalta niitä erilaisia tekijöitä, keinovaroja ja kansanmusiikin erityispiirteitä hyödyntäviä ratkaisuja, jotka todennäköisesti tuottavat teoksissa miellejohdintoja ”pohjoismaisuuteen” tai ”pohjoiseen”. Hän tarkastelee valitsemiaan esimerkkiteoksia myös laajemmin, klassisen sonaatin rakenteen ja sonaattimuodon tradition näkökulmasta ja hyödyntää myös omaa esittävän viulistin ja muusikon ammattitaitoaan arvioidessaan teosten tulkintamahdollisuuksia.

Ensimmäisessä katsausartikkelissa Mats Liljeroos käy läpi Kalevi Ahon kamarimusiikkituotannon erityispiirteitä peilaten niitä erityisesti säveltä-

jän orkesterimusiikin erityispiirteisiin. Liljeroos on valinnut Ahon tois-
taiseksi 56 teosta käsittävästä kamarimusiikkituotannosta seitsemään eri
vuosikymmeniltä peräisin olevaa teosta, joissa Liljeroosin mukaan kuu-
luu säveltäjän persoonallinen ääni riisutumpana ja siksi intensiivisempä-
nä kuin laajemman sävykirjon mahdollistavassa orkesterimusiikissa.

Jälkimmäisessä katsauksessa Torkil Baden esittelee isänsä, norjalai-
sen Conrad Badenin kamarimusiikin erityispiirteitä ja nostaa joidenkin
teosesimerkkien avulla esiin neliäänisen kontrapunktin ja polyfoniset
ratkaisut näiden sävellysten pysyvinä kulmakivinä. Yhteensä 146 opuksen
sävellystuotannossa keskiössä ovat lähinnä neoklassismia edustavat teok-
set, vaikka varhaistuotantoa leimaa romantiikka ja myöhäistuotantoa ek-
spressionismi.

* * *

Suomen musiikkitieteellinen seura on halunnut viime vuosina päivittää
toimintaansa ja toimintatapojaan, jotta se koettaisiin laajasti alan tutki-
musta ja tutkijayhteisön yhteistä menestystä edistäväksi toimijaksi ja jot-
ta jäsenyydellä olisi merkitystä. Tähän tavoitteeseen liittyi vuonna 2022
kartoitus niistä eduista ja palveluista, joita seuran jäsenet arvostaisivat ja
joiden vuoksi jäsenyys koettaisiin tärkeäksi. *Musiikki*-lehti on halunnut
osallistua tähän uudistustyöhön järjestämällä erikoisnumeroiden julkai-
semisen yhteydessä tapahtumia, joissa vaihdetaan ajatuksia ja esitellään
kyseisen numeron artikkeleita. Tällaiset tapahtumat järjestettiinkin vuon-
na 2023 sekä pelimusiikista Metropolian tiloissa (vaikka se sitten viime
hetkellä sairaustapausten vuoksi peruuntuikin) että musiikin toivotuista
tulevaisuuksista Tieteiden talolla.

Tämä erikoisnumeron erikoisuus on se, että siitä julkaistaan sähköi-
sen lehden ohella printtiversio. Se on tarkoitus antaa kirjoittajille, vertai-
sarvioijina toimineille, sidosryhmille ja kaikille musiikkitieteellisen seur-
an jäsenille, jotta pohjoismainen yhteistyö näkyy ja herättää uteliaisuutta
alan toimijoiden kirjahyllyissä ja tutkijoiden kirjoituspöydillä digitalisaa-
tionkin aikakaudella. Pohjoismaisen kamarimusiikin erikoisnumeron
toimittamisen ja printtilehden aikaan saamisen on mahdollistanut Niilo
Helanderin säätiöltä saatu apuraha, mistä lausumme lämpimät kiitokset.

Tämän numeron myötä päätoimittajana kahdeksan vuotta toiminut
dosentti Tuire Ranta-Meyer jättää lehden. Hän kiittää aiempia kanssapää-
toimittajiaan Juha Ojalaa, Ari Poutiaista, Milla Tiaista, Laura Wahlforsia,
Lasse Lehtosta ja Meri Kytöä kaikesta yhdessä koetusta ja aikaan saadusta
sekä erinomaisesta tiimihengessä sujuneesta yhteistyöstä. Myös vierailevat
päätoimittajat ja kaikki vertaisarvioijat ovat lehdessä tärkeässä roolissa ja

ansaitsevat lämpimät kiitokset arvokkaasta panoksestaan. Ranta-Meyerin tilalla aloittaa uutena tiimin jäsenenä MuT Sakari Ylivuori, joka vastaa FT Mikko Ojasen ja FT Inka Rantakallion kanssa yli 50 vuoden ajan keskeytyksettä ilmestyneen lehden perinnöstä ja edelleen kehittämistä. Onnea tärkeään ja arvokkaaseen työhön suomalaisen musiikkitieteen ja taiteidentutkimuksen parissa – molemmilla kotimaisilla kielillä!

Lähteet

- Bohlman, Philip. 2017. "Musical Borealism. Nordic Music and European History." *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. London: Oxford University Press, 33–56.
- Bullock, Philip Ross ja Daniel Grimley (toim.). 2021. *Music's Nordic Breakthrough: Aesthetics, Modernity, and Cultural Exchange, 1890–1930*. Woodbridge: Boydell Press.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Eliasson, Per-Olof. 2024. "Internationella forskare i Norge föreslås behöva lära sig norska." *Universitetsläraren*. <https://universitetslararen.se/2024/03/27/internationella-forskare-i-norge-foreslas-behova-lara-sig-norska/> [granskad 13.9.2024].
- Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg, Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Katila, Evert (nimim. E. K.). 1932. "Musiikkijuhlien alkaessa." *Helsingin Sanomat* 21.5.
- Kettunen, Pauli 2003. "Historian poliittisuus ja kansallinen katse." *Historiallinen Aikakauskirja* 1/2003, 9–21.
- Lappalainen, Seija. 2001. *Kajanus, Robert*. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-001433> [tark. 13.9.2024].
- Mantere, Markus. 2018. "Millä kielellä tutkia musiikkia?" *Musiikki* 48(3–4), 121–123. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97122> [tark. 13.9.2024].
- Mäkelä, Tomi. 2021. "Umfang und Solidität". Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung, teoksessa *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, toimittaneet Stefan Keym und Patrick Dinslage. Leipzig: Schröder 2021, 347–384.
- Nyström Höög, Catharina och Jan-Ola Östman. 2020. "Vetenskaplig publicering på svenska – ett måste, och vårt ansvar." *Språkbruk*. <https://sprakbruk.fi/artiklar/vetenskaplig-publicering-pa-svenska-ett-maste-och-vart-ansvar/> [granskad 13.9.2024]
- Ranta-Meyer, Tuire, Ari Poutiainen ja Milla Tiainen. 2018. "Kieli keskellä." *Musiikki* 47(4), 3–8. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97134> [tark. 13.9.2024].

Ryynänen-Karjalainen, Lea. 2018. ”Ei maanalaista vastarintaa vaan tiedeyhteisön näkyvää ja kuuluvaa yhteistyötä tieteen parhaaksi.” *Musiikki* 48(3–4), 118–120. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97121> [tark. 13.9.2024]

Saarikivi, Janne ja Jani Koskinen. 2023. *Monikielistä sivistystä vai englanninkielisiä ratkaisuja? Selvitys yliopistojen kielivalinnoista*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2023:24.

Salö, Linus. 2016. ”Krönika: Går det att prata om vetenskap på svenska?” *Forskning & Framsteg*. <https://fof.se/artikel/2016/4/kronika-gar-det-att-prata-om-vetenskap-pa-svenska/> [granskad 13.9.2024].

Salö, Linus. 2020. ”Kan svenskan användas som vetenskapsspråk?” *Språkpolitik-bloggen*. Institut för språk och folkminnen. <https://www.isof.se/lar-dig-mer/bloggar/sprak-politikbloggen/inlagg/2020-01-22-kan-svenskan-anvandras-som-vetenskapssprak> [granskad 13.9.2024].

Vares, Vesa. 2017. ”Kansallinen ja kansainvälinen – erottamattomat.” *Kanava* 5, 16–19.

Välimäki, Susanna ja Koivisto-Kaasik, Nuppu. 2023. *Sävelten tyttäret – Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS.

Wolff, Charlotta. 2018. ”Opéra-comique, cultural politics and identity in Scandinavia 1760–1800”. *Scandinavian Journal of History* 43 (2018:3), 387–409.



Øyvind Dybsand

*Johan Halvorsens engagemang
i Helsingfors 1889–92 som katalysator
för hans arbete som kompositör*

Øyvind Dybsand (oyvin.dybsand@imv.uio.no) är docent vid Institutionen för musikvetenskap vid Universitetet i Oslo. Han undervisar i musikhistoria och analys, musikteori, harmoni och gehörsträning. Hans forskning fokuserar på 1800- och början av 1900-talet. Hans publikationer omfattar en avhandling om Johan Halvorsen (1884–1935), inklusive en tematisk översikt och kronologisk lista över Halvorsens konserter (Universitetet i Oslo 2016), och artiklar om Grieg, Halvorsen och Reger.

DOI: 10.51816/musiikki.148474

Johan Halvorsens engagemang i Helsingfors 1889–92 som katalysator för hans arbete som kompositör

Øyvin Dybsand
.....

Violinisten, dirigenten och kompositören Johan Halvorsen (1864–1935) var en viktig gestalt i norskt musikliv. Under sin 36-åriga karriär som kapellmästare vid teater- och operascenerna i Bergen (1893–99) och Kristiania/Oslo (1899–1929) var han en central person för utvecklingen av ett nationellt norskt kulturliv. Även om Halvorsen praktiskt taget var självlärd som tonsättare, byggde han upp en gedigen kompositionsteknik och en strålande kunskap om instrumentering för orkester. Mycket av hans musik, särskilt teatermusiken, som komponerades med korta deadlines och enstaka andra uppgifter, kan klassas i linje med musikhistoriker som Carl Dahlhaus definition av begreppet ”kapellmeistermusik” (Dahlhaus 1980, 146), dock i ordets bästa betydelse. Till en början hade den därför problem med att passa in i en norsk musikkanon av ”bestående värde”, men ändå kunde han med hjälp av större verk som orkestersviterna (bl.a. *Vasantasena*, *Fossegrimen* och *Suite ancienne*) samt de tre symfonierna från 1920-talet småningom ta sig en plats i musikhistorien som en av Norges viktigaste tonsättare under senromantiken.

Det är svårt att närma sig en förståelse för Halvorsens musik utan att se till helheten av hans verk; utan att inse att han förmått bygga vidare på hela sin brokiga arsenal av erfarenheter som teaterkapellmästare, violinist och orkesterledare för varje komponerad uppgift, liten eller stor. I sina yngre år var han främst utövande musiker, och redan under uppväxten i Drammen skaffade han sig multiinstrumentala färdigheter. Från 15 års ålder livnärde han sig som violinist i orkesterdicket på Christiania Folketheater och tog violinlektioner hos Gudbrand Bøhn, den då ledande orkester- och kammarviolinisten i Kristiania. (Dybsand 2018.) Våren 1884 reste han vidare till Stockholm för att studera vid musikkonservatoriet, där hans violinlärare var konsertmästaren Johan Lindberg, ursprungligen från Helsingfors (Mäkelä 2021, 363–364).

Vid 21 års ålder anställdes Halvorsen som konsertmästare i Bergen och gjorde som violinist ett outplånligt intryck på stadens musiker och publik. Våren 1886 fick han ett privatlån för att kunna resa till Leipzig för att studera i knappa två år. Han fick violinlektioner av den berömde ryske violinisten Adolf Brodsky, som skaffade honom en ledig plats på konservatoriet och blev en viktig mentor för honom senare. I denna fas av sitt liv var Halvorsens mål att bli violinvirtuos; han var uppslukad av violinlektionerna och ensemblespel, bl.a. i Gewandhaus-orkestern, men underlät minutiöst att delta i musikteori och komposition. (Dybsand 2021, 252; faksimile av Halvorsens diplom i *ibid.* 253.)¹

Efter studietiden fick Halvorsen säsongen 1888–89 arbete som konsertmästare och violinlärare i Aberdeen, innan han i tre år, 1889–92, arbetade som violinlärare och violinist vid Helsingfors musikinstitut. Här upplevde Halvorsen ett blomstrande och inkluderande musik- och konsertliv i en internationellt färgad miljö, och han firade stora triumfer som violinist och kammarmusiker på konsertstraden i den finländska huvudstaden. En närmare blick på förteckningen över Halvorsens verk (Dybsand 2016, bind 3, 19–68) visar dessutom att det var under Helsingforstiden som Halvorsen började hävda sig som tonsättare, med undantag för några mindre stycken från tonåren. Av hans totalt 173 dokumenterade verk tillkom verknumren 4–13 under de tre åren i Finland. Det var mestadels sånger och violinstycken, men i februari 1892 presenterade han sitt största verk hittills, en stråkkvartett i fyra satser, på en konsert i Helsingfors.

Helsingfors blev uppenbarligen en mycket viktig anhalt för Halvorsens utveckling som tonsättare och kammarmusiker, och närmare undersökning är därför på sin plats: hurdant var musik- och konsertlivet i Helsingfors åren 1889–1892? För att kunna belysa denna mycket öppna frågan ur så många perspektiv som möjligt – vare sig allmänt sociokulturella eller mera snävt inriktat på Halvorsens biografi – har ett omfattande historiskt arkivmaterial gått igenom. Syftet har varit att kartlägga vilka musikaliska och personliga impulser som inspirerade Halvorsen att utvecklas som skapande artist, samtidigt som jag kommer att belysa de insatser han gjort för stadens musikliv under perioden. Som en norrman som följer en norsk violinist i slutet av 1800-talet, vill artikelförfattaren – medvetet eller omedvetet – presentera ett dubbelt utifrånperspektiv på Finlands musik-

1 Alla artikelns översättningar från tyska, norska/danska och engelska har gjorts av artikelns författare. På Halvorsens diplom från den 12 mars 1887 är ämnena namngivna: "Theorie der Musik und Composition".

historia, som – liksom norsk musikhistoria – ofta ensidigt behandlas ur ett nationellt perspektiv.

Andra delen av artikeln presenterar en av Halvorsens kompositioner från Helsingfors-perioden. Det finns flera skäl för att stråkkvartetten har valts, men framförallt för att den här typens flersatsiga verk hör till de 'stora' och pretentiösa genrerna före 'absolut musik'. Att skriva en stråkkvartett var den första uppgiften studenterna fick göra i kompositionsklasserna vid konservatoriet i Leipzig (Skjellstad 1968, 77). Stråkkvartetten, i själva verket ett fyra år försenat lärdomsprov, blev uppförd inte bara i Helsingfors, utan också i Berlin, Kristiania och Bergen, men frågan måste ändå ställas: levde arbetet upp till de förväntningar som ställdes? Själv fattade Halvorsen ett ödesdigert beslut om verket: Stråkkvartetten drogs tillbaka, och endast en sats har bevarats i form av ett arrangemang för orkester. Det faller sig naturligt att fråga varför. Var det på grund av bristande kvalitet, överdriven självkritik till följd av bristande självförtroende, eller helt enkelt så att han inte längre ansåg att det representerade hans musikstil? Frågan utforskas med hjälp av en transkription av det bevarade orkesterpartituret, en analys av musikaliska strukturer som form (på makro- och mikronivå) och av melodi och harmoni i den bevarade satsen, en analys av samtida kritikers utsagor inklusive de invändningar Helsingfors musikrecensenter gjorde samt genom att jämföra verket med Halvorsens livssituation och livsverk som helhet.

*Halvorsens tjänst som violinlärare och kammarmusiker
i Helsingfors 1889–92*

Den då 25-åriga Halvorsen anlände till Finland i mitten av september 1889. Han beskrev sitt första intryck av Helsingfors i ett brev till sin bror Rolf den 16 september:

Jag har aldrig sett en vackrare stad i England eller Tyskland [- -] Här är [- -] en rysk kyrka, universitet, teater och andra offentliga byggnader som är helt magnifika [- -] Jag har fått utmärkt logi i det mest eleganta huset i staden [- -] Här finns flera tusen ryska militär och ryska kuskar som är

vældigt originella [och] kör så fort att jag aldrig trodde att jag skulle ta mig därifrån med livet i behåll. Här ska jag försöka rita dem.²

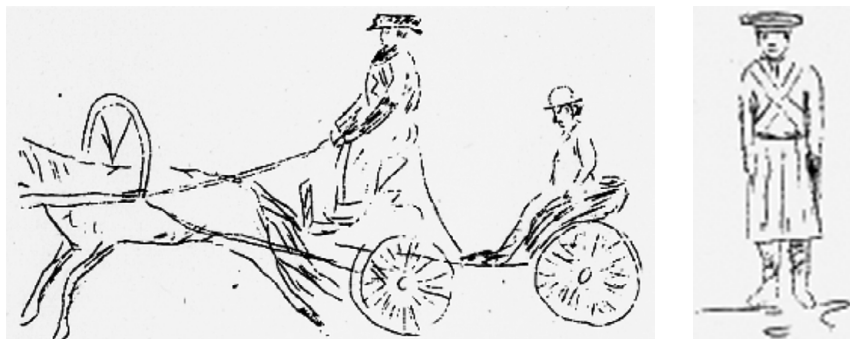


Bild 1. Rysk kusk och rysk militär, tecknad av Johan Halvorsen (Halvorsen 1939, 21 f.)

”Helsingfors är den mest musikaliska staden i Norden. Här krävs mycket, och jag kan lära mig mycket, något som man inte kan i Christiania,” skrev Halvorsen till sina syskon den 17 december 1889 (Halvorsen 1939, 25).³ Här skulle han få långt bättre förutsättningar för sin utveckling än vad han haft i den skotska provinsstaden Aberdeen, trots att Helsingfors på den tiden var en betydligt mindre stad. Befolkningen ökade från 43 000 år 1880 till nästan 100 000 vid sekelskiftet (Dahlström 1982, 20) och musiklivet var inne i en rik blomstrande period med två konkurrerande institutioner, Helsingfors Orkesterförening och Helsingfors Musikförening, båda etablerade år 1882. Orkesterföreningens dynamiska dirigent var den tidigare Svendsen-studenten Robert Kajanus, som hade lyckats etablera en professionell 36-mannaorkester som gav sju symfonikonsalter per år och dessutom två folkkonsalter varje vecka (Ringbom 1932, 56 ff.). Den andra huvudaktören i stadens musikliv, Helsingfors Musikförening, drev också en omfattande konsertverksamhet, framför allt inom kammarmusikområdet, och ansvarade även för driften av Helsingfors

² ”En deiligere by har jeg aldrig seet hværken i England eller Tyskland[-]Her er [-] russisk kirke, universitet, teater og andre offentlige bygninger som er aldeles storartede [-] Jeg har faaet et udmærket logi i byens eleganteste hus [-] Her er flere tusinde russiske militære og russiske kudske som er svært originale [-] [og] kjører så fort at jeg aldrig troede jeg skulde komme derfra med livet. Her skal jeg forsøge tegne dem.”

³ ”Helsingfors er den mest musikalske by i Norden. Her forlanges meget, og jeg kan lære meget hvilket man ikke kan i Christiania.”

Musikinstitut (senare Sibelius-Akademien). Vid institutets start 1882 hade Edvard Grieg erbjudits tjänsten som dess direktör, men när han tackade nej anställdes finländaren Martin Wegelius som föreståndare och teorilärare (Mäkelä 2022, 365–368).

Med sina olika konsertprofiler – den ena med symfonisk musik, den andra övervägande med kammarmusik på sina program – fungerade de två musikinstitutionerna i Helsingfors till ömsesidig nytta, åtminstone ur ett publikperspektiv. Det rådde dock hård konkurrens dem emellan, och de två förgrundsgestalterna Wegelius och Kajanus var båda starka personligheter som hade svårt att samarbeta. Kajanus grundade sin egen orkesterskola 1885 och det rådde skarp konkurrens om violin- och celloleverna. Det är symptomatiskt för tvisten att Halvorsen, som till en början stod helt utanför, omedelbart upplevde denna interna splittring i Helsingfors musikgemenskap och skrev till sin bror Rolf den 16 september:

Direktören [Wegelius] är väldigt trevlig, men jag har en känsla av att jag kommer att hamna i en väldigt svår position här. Här finns partier och förmodligen en hel del intriganta människor. Det gäller att vara reserverad. Idag var jag på konservatoriet. Där var en hel del alldeles underbara damer. Direktören presenterade mig för mina kolleger, som alla var mycket trevliga. [- -] Det är helt emot min stackars natur att tänka sig för och vara skarpsynt, och jag känner att jag förlorar något annat då jag blir det, men jag tror inte på någon längre, och jag måste så mycket som möjligt försöka att inte gå i fällor. (Halvorsen 1939, 23.)⁴

Under flera utlandsvistelser hade Wegelius knutit många kontakter på den europeiska musikscenen, bland andra med de norska kompositörerna Johan Svendsen och Johan Selmer, som han träffade i Leipzig 1872 (Flodin 1922, 256–258). När han skulle fylla de olika lärartjänsterna på musikinstitutet fick han ofta hjälp av sina internationella kontakter. Det var således på musikprofessorn Hugo Riemanns rekommendation (ibid. 418), som han år 1888 anställde den då blott 22-årige Ferruccio Busoni som pianolärare, efter att erbjudandet först gått till Agathe Backer Grøndahl,

⁴ ”Direktøren er meget hyggelig og fin, men jeg har på anelsen at jeg kommer i en meget vanskelig stilling her. Her er partier og vistnok en del intrigante mennesker. Det gjelder ikke at forløbe sig og være reservere. I dag var jeg på konservatoriet. Der var en hel del aldeles vidunderlige damer. Direktøren presenterede mig for mine kolleger, som alle var meget forekommende. [- -] Det er igrunden aldeles mod min arme natur at være betænkt og gennemskuende, og jeg føler at jeg taber noget andet ved at bli det, men jeg tror ingen længere, og jeg skal forsøge så meget som mulig ikke at løbe i fælder.”

som avböjde (*Nordisk Musik-Tidende* 1888, 76). Året därpå måste institutet säga upp sin dåvarande violinlärare – ungraren Hermann Csillag – efter ”olämpligt beteende” och stora samarbetsproblem (Dahlström 1982, 51 f.). Wegelius hörde talas om den begåvade unge norske violinisten Johan Halvorsen ”genom konservatoriet i Leipzig” och gav honom ett ”erbjudande om anställning vid konservatoriet i Helsingfors” (*Dagbladet* 15.9.1892).⁵ Engagemanget förmedlades uppenbarligen genom Adolf Brodsky. När Halvorsen i ett brev till Edvard Grieg den 22 juni entusiastiskt berättade om sitt nya engagemang i Helsingfors, berodde entusiasmen framför allt på att han såg fram emot att ”träffa Sig. Buzoni [!], som även är där” (Bergen offentlige bibliotek).⁶

Wegelius hade lyckats bygga upp en rik och inspirerande miljö på institutet som från hösten 1889 befann sig på Unionsgatan 17, ett litet hus som hade utsikt över Södra Kajen. Institutets kurs var indelad i tre avdelningar, ”Förskolan” för skolelever, den treåriga ”Musikskolan”, samt en akademiklass för avancerade elever. På institutet fanns cirka 100 elever och cirka en tredjedel gick i förskola. Wegelius betonade studenternas mångsidiga utbildning med obligatoriska ämnen som musikpedagogik, musikhistoria, musikanalys, solfège och körsång. Det fanns också några elever som studerade harmoni, kontrapunkt och komposition, och det gick även att välja en mer pedagogisk inriktning.

Bland de mest kända av musikinstitutets elever från denna tid var Armas Järnefelt, Maikki Pakarinen (Järnefelt/Palmgren) och Karl Ekman. Ingen av dessa var violinister, men det var bara av en slump som Halvorsen inte hade Jean Sibelius som elev. Sibelius avslutade sina studier vid musikinstitutet våren 1889 och hade nu rest till Albert Becker i Berlin för vidare studier. Halvorsens mest framstående elever i Helsingfors var Augusta Lönnblad och Elis Jurva, den senare violinlärare vid musikinstitutet. Vid uppvisningskonserterna före jul 1890 och 1891 ackompanjerades de av sin lärare Halvorsen på piano. Att det under Halvorsens tid som lärare fanns få framtida ”stora namn” i violinklassen berodde på den nämnda konkurrensen med Kajanus orkesterskola (Dahlström 1982, 51). Elevstatistiken visar att Halvorsen hade förvånansvärt få violinstudenter på högre avdelningen, första undervisningsåret endast tre, sedan fem elever i var och en av de två följande (ibid. 69). Anställningsavtalet lyder som följer i översättning från tyska:

5 ”Gjennem Leipzigerkonservatoriet fik Halvorsen Tilbud om Ansættelse ved Konservatoriet i Helsingfors.

6 ”[-] til at træffe sammen med Sig. Buzoni [!], som også er der.”

Herr Halvorsen åtar sig att ge 14 lektioner i veckan i institutet under terminerna 15 september–15 december och 15 januari–1 juni [- -] mot ett arvode på 2000 (två tusen) finländska mark, och – vid behov – att ge ytterligare lektioner (både i violin och ensemblespel) mot ett arvode på 5 finländska mark per timme (Sibelius-Akademins arkiv).⁷



Bild 2. Den 25-åriga Johan Halvorsen, från The Northern Figaro (Aberdeen) 1.6.1889

För att kunna ge de förutsatta 14 undervisningstimmarna per vecka, medförde ”den låga beläggningen i violin och violoncell vid de högre avdelningarna [- -] att största delen av det arbete som utfördes i dessa ämnen formellt kom att utföras i förskolan” (Dahlström 1982, 59). När lärarkontrakten skulle omförhandlas våren 1890 yttrade Halvorsen sig ”i hufvudsak tillfredsställd med det föreslagna”, att lönen ökade med 500 mark mot att antalet timmar gick upp från 14 till 15, men ”vore tacksam’ om den erbjudna lönen kunde beviljas honom, icke för 15, utan för 14 timmar” (brev från Martin Wegelius till Musikföreningens ordförande, konsul Leonard Borgström 24.5.1890, Sibelius-Akademins arkiv). Den 8 november 1891 skrev han i ett brev till sin syster Marie: ”Har mycket att

⁷ Enligt det ursprungliga kontraktet på tyska „verpflichtet sich Herr Halvorsen während [- -] [der] Termine [- -] 15 September – 15 December und 15 Januar – 1 Juni [- -] in dem Institut 14 Unterrichtsstunden in der Woche gegen ein Honorar von 2000 (Zweitausend) finn. Mark zu geben, sowie – im Fall von Bedarf – ausserdem Extrastunden (sowohl in Violin wie Ensemblespiel) gegen ein Honorar von 5 finn. Mark pr. Stunde zu geben“.

göra under dagen på conservatoriet, så jag har ingen tid över för mitt eget arbete” (Halvorsen 1939, 29).⁸

Att Halvorsen trots sådana undervisningsförhållanden stannade så länge som tre år i Helsingfors beror på att livet annars var väldigt inspirerande. Medan han i Aberdeen nästan inte alls hade några andra professionella musiker omkring sig, fanns här ett helt kollegium av skickliga artister och pedagoger. Förutom Wegelius och Busoni kan nämnas den amerikanske Liszt-eleven William H. Dayas som ersatte Busoni från hösten 1890, tysken Heinrich Wefing som var biträdande pianolärare, den tyske cellisten Otto Hutschenreuter och hans efterträdare från hösten 1891, belgaren Henri Merck. Bland de anställda fanns också den finländske barytonsångaren Abraham Ojanperä och den tyskfödde kompositören, universitetsläraren, organisten och musikhandlaren Richard Faltin, som var en riktig gigant i Finlands musikliv. Halvorsen trivdes i denna internationella miljö. Många år senare, efter Halvorsens död, erinrade sig Karl Ekman, som var elev och klasslärare vid Helsingfors musikinstitut just under perioden 1889–1892:

Det är nära ett halvt sekel sedan dess, men många av den äldre generationen här kommer ännu ihåg honom [Halvorsen] från den tiden: hans kraft, hans glada glimt, hans behärskning av flöjten, tuban, violinen och kontrabasen [- -] (*Hufvudstadsbladet* 6.12.1935).

En av huvudtankarna bakom skapandet av Musikföreningen hade varit att ”ordinarie lärare i instrumentalmusik och solosång vid musikinstitutet företrädesvis skulle vara musiker i besittning av sådan ’virtuositet’ att de kunde uppträda som solister och ensemblespelare [- -] på föreningens konserter” (Dahlström 1982, 29). Till skillnad från Aberdeen, där Halvorsen inte gett mer än fem konserter på drygt ett år, innebar engagemanget i Helsingfors en omfattande konsertverksamhet, vilket återspeglas i anställningsavtalet:

Vidare åtar sig herr Halvorsen att vid behov delta i Musikföreningens båda konserter samt 14 musikaftnar [- -] som solist, ensemble- och orkes-

8 ”Har meget at gjøre om dagen på conservatoriet, så jeg har igrunnen altforliden tid til overs for mit eget arbeide.”

terspelare, och för detta erhåller han ett årligt arvode av 1000 (ett tusen) finländska mark (Sibelius-Akademins arkiv, översatt av författaren).⁹

En tredjedel av Halvorsens inkomster i Helsingfors, som det första året uppgick till 3 000 finländska mark, var således kopplad till utövande verksamhet, främst de så kallade ”Musikaftnarna”, som hade en viktig pedagogisk funktion i institutets verksamhet. Alla musikelever fick dyka upp på konserterna, och ”Wegelius kontrollerade personligen med matrikeln i hand att eleverna mangrant innfann sig” (Dahlström 1982, 62).

Vid musikaftnarna framfördes framför allt kammarmusik, som Halvorsen endast hade framfört i mindre utsträckning innan han kom till Helsingfors. Violinsonater hade relativt sällan stått på hans program och om man bortser från de obligatoriska studentensemblerna i Stockholm och Leipzig hade han endast undantagsvis medverkat i framföranden av stråkkvartetter, pianotrior och annan musik för mindre ensembler. Ekonomiskt fanns det lite att vinna på att arrangera offentliga konserter med kammarmusik, eftersom genren traditionellt sett hade föga massattraktionskraft och framför allt utspelat sig i den privata sfären, understödd av en liten stam av utbildade älskare som ofta själva var skickliga amatörmusiker. Symptomatiskt nog var det en sådan krets i den finländska huvudstaden som på sin tid hade etablerat Helsingfors musikförening. På musikaftnarna utgjorde fortfarande personer härifrån en fast del av publiken. Bland kända lokala individer kan vi förutom Wegelius och Leonard Borgström peka ut professorerna August F. Sundell och Fredrik Saltzman, enligt Halvorsen ”en utmärkt man” (Halvorsen 1939, 23). Framför allt måste den violinspelande magistratssekreteraren Viktor Ekroos och hans fru Ilta [Anna Matilda] nämnas. Ilta var professionell opera- och oratoriesångerska i sina yngre år och var ”en musikernas skyddsfe i sitt gästfria hem” (Flodin och Ehrström 1934, 157). Utöver att personer som dessa var representanter för en kontinuerlig och levande kammarmusiktradition var de också oumbärliga som ekonomiska bidragsgivare till musikinstitutets verksamhet. Ibland kunde de också ekonomiskt stödja enskilda artister som Sibelius (Tawaststjerna 1968: 108 och 404), och både i Helsingfors och under en senare studievistelse i Berlin, skulle Halvorsen också dra nytta av parets gästfrihet och generositet (Halvorsen 1939, 31).

9 ”Weiter verpflichtet sich Herr Halvorsen bei den 2 Concerten sowie den 14 Musikabenden und öffentlichen Prüfungen des Musikvereins je nach Bedarf, als Solist, Ensemble- und Orchesterspieler mitwirken, und erhält dafür im Ganzen ein Jährliches Honorar von 1000 (Eintausend) finn. Mark.”

Musikaftnarna, som hölls i Normallyceet på Unionsgatan, hade utvecklats till en viktig institution i stadens offentliga konsertliv. På många sätt hade de ändå bibehållit sin ursprungliga, privata karaktär, vilket Karl Flodin har skildrat mycket levande i sin Wegelius-biografi:

I mörka höstkvällar, liksom i ljusa våraftnar vandrade samma publik troget uppför Unionsgatans backe till det gula skolhuset [- -] Den man först stötte på, var direktorn själv [Wegelius]. Vänlig och förbindlig [- -] hälsade han vänner och bekanta och såg till att alla fingo plats. De främre bänkarna voro förnämre och hade ryggstöd; de bakre voro skolbänkar rätt och slätt. På dem sutto ungherrarna, de yngre lärarna, några elever och en och annan musikvän, som ville ha nära till dörren för att kunna smyga ut och röka under pausen. Bland de inträdande, som Martin [Wegelius] var uppmärksam nog att ledsaga till platserna, saknades aldrig herrskaperna Borgström, Saltzman, Sundell, Ekroos friherrinnan Sofie v. Willebrand och några fler [- -] Tidningsreferenterna hade sina stolar till vänster om dörren. Vanligvis satt Martin närmast intill dörren. Med höjda ögonbryn och spänd blick följde han musikföredragen. Hopträngda på bänkarna under fönstren sutto musikskolans och förskolans elever, en munter, emellanåt något bråkig samling av ungdomar, som ansågo som sin självfallna rätt att agera claqué, isynnerhet när en f.d. elev uppträdde [- -]

Musikaftnarna voro så karaktäristiska för institutet därför, att de återkommo månad efter månad, räknade med en stabil publik och ständigt försiggigo i samma lokal. Här var nästan det enda tillfället att njuta av gedigen kammarmusik. Ingen bullrande offentlighet störde intrycken. Man var som hemma hos sig. Det var ej en musik som fordrade stora apparater, endast mottaglighet och sinnets samling.

Efter välförrättat värv samlades lärarna, Martin och förtrogna vänner till dem på en restaurang, [- -] för att tillbringa en timme tillsammans. Martin satte ett stort värde på en sådan tvånglös sällskaplighet. Han kom därunder sina kolleger närmare och lärde känna dem både som artister och människor. (Flodin 1922, 401–403.)

Som Dahlström har påpekat intog musikinstitutets stråkkvartett en nyckelroll vid musikaftnarna, där institutets violin- och cellolärare, Halvorsen och Hutschenreuter/Merck, var ”kontraktsenligt medverkande”, medan de två andra måste engageras från annat håll (Dahlström 1982, 62). Den andre violinisten i Halvorsens första säsong var Wegelius gamle vän Karl Fredrik Wasenius, som under signaturen ”Bis” under ett antal år var musikkritiker på *Hufvudstadsbladet* och även hade en egen musikaffär med tillhörande musikförlag. Från hösten 1890 ersattes han av den tyske violinisten Wilhelm Sante. Violisten i kvartetten var tysken Joseph Schwarz.

Både han, Sante, Hutschenreuter och Merck var musiker i Kajanus orkester vid sidan av deras engagemang på musikinstitutet, kanske ett tecken på att den ingrodda fiendskapen mellan Kajanus och Wegelius hade lagt sig något? Förutom stråkkvartetter spelades ett antal kammarmusikstycken med piano, där en av institutets pianolärare anslöt sig till ensemblen. Inte minst samspelet med Busoni verkade mycket inspirerande för Halvorsen, som i sina memoarer gav följande beskrivning av sin dåvarande kollega:

Busoni var trots allt en enastående pianist som med sin klara förståelse och sin enorma kunskap i alla frågor imponerade på mig i högsta grad... Busoni som kompositör ”tog” mig dock inte, även om jag här också här var tvungen att beundra hans teknik (Halvorsen 1936, 24).¹⁰

I linje med musikaftnarnas pedagogiska funktion bestod programmen mycket ofta av stråkkvartetter, pianotrior och sonater av kompositörer som Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt och Brahms. Musik av nyare kompositörer som Grieg, Svendsen, Sinding, Fauré, Goldmark, Volkmann, Rheinberger, Rubinstein, Tchaikovsky och Saint-Saëns spelades också, ofta i form av en helkväll ägnad åt samma kompositör. Även musikinstitutets anställda, bland andra Wegelius och Busoni, samt några duktiga elever som Sibelius, kunde få sina egna verk framförda på musikaftnarna, och det var just inom detta forum som Halvorsen också skulle få sina första betydande kompositioner framförda.¹¹

Halvorsens första framträdanden i Helsingfors hösten 1889

14 dagar efter ankomsten till Finland, vid säsongens första musikafton den 30 september, debuterade Halvorsen inför publiken i Helsingfors med I:a satsen av Beethovens violinkonsert och även Sindings svit i a-moll. Båda solonumren ackompanjerades av Busoni och tillsammans med Hutschenreuter framförde de även kvällens enda ensemblenummer, Beethovens variationer av sången ”Ich bin der Schneider Kakadu” för pianotrio. Konsertprogrammet präglades tydligt av att institutets nya violinlärare presenterades och Wasenius var mycket nöjd i *Hufvudstadsbladet* dagen efter:

10 ”Busoni var jo en enestående pianist som med sin klare forstand og sin uhyre kundskab i alle materier imponerte mig i høieste grad... Busoni som komponist ”tog” mig imidlertid ikke endskjønt jeg her også måtte beundre hans teknik.”

11 En fullständig repertoaröversikt för Halvorsens finländska konserter finns i Dybsand bd 3, 133–139.

Hufwudintresset för aftonen länkade sig [- -] kring institutets nyengagerade violinist, den unge norrmanen, hr. *Halvorsen*, som nu uppträdde för första gången [- -] Hr. Halvorsen väckte genast sympati genom sin friska, wackra och sångfulla ton, sitt manligt kraftiga och oförfalskade spel, deri man städse fann den rena musiken, de äkta intentionerna. Ehuru en förklarlig oro i början något hämmade säkerheten i tekniskt hänseende kunde denna biomständighet dock ej wilsaleda publiken ifrån den med rätta fattade öfvertygelsen, att man i hr. H. lärt känna en ung violinist af mycken begåfning [- -] Bifallet war lifligt; isynnerhet hyllades hr. Halvorsen mycket. (*Hufvudstadsbladet* 1.10.1889.)

Vid nästa musikafton, den 21 oktober, fick Halvorsen för första gången tillfälle att göra bekantskap med Finlands egna tonsättare; ”särdeles mjukt och känsligt” (*Nya Pressen* 22.10.1889) spelade han ”con delicatezza” (*Hufvudstadsbladet* 22.10.1889) en ”liten nätt berceuse” (*Finland* 22.10.1889) av Agnes Tschetschulin, samt två satser ur en idag endast delvis bevarad stråkkvartett i a-moll av Jean Sibelius. Kvartetten hade nästan väckt hänförelse då den hade framförts i sin helhet på musikinstitutets elevuppväisning våren innan. Både bland publik och kritiker hade den 22-årige Sibelius nästan omedelbart utropats till Finlands främsta kompositör. Kritikern Karl Flodin kunde konstatera att verket ”funno hängifna tolkare i hrr Halvorsen, Vasenius, Schwarz och Hutschenreuter” (*Nya Pressen* 22.10.1889). Allt tyder på att Halvorsen var mycket positiv till Sibelius första kompositioner. Efter musikinstitutets firande av Wegelius födelsedag den 10 november, där lärare och elever framförde Wegelius och Sibelius gemensamma verk ”Näcken”, kunde Sibelius yngre bror Christian, som studerade cello vid musikinstitutet, i alla fall meddela sin bror att ”Halvorsen uttalade sin förtjusning över violinobligatot i Näckens sång” (*Tawaststjerna* 1968, 110).

Vid höstens tredje musikafton, den 4 november, fick Halvorsen verkligen möjlighet att visa upp sina förmågor både som primarius och solist, samtidigt som han slog ett viktigt slag för vännen Edvard Grieg i Helsingfors. Hela konserten ägnades åt Griegs musik, och öppningsnumret var den för sin tid mycket vågade stråkkvartetten i g-moll. Under sina studier i Leipzig knappt två år tidigare hade Halvorsen upplevt Brodsky-kvartettens strålände framförande av detta ljudmässigt och tekniskt mycket krävande verk. Den flit, energi och entusiasm han nu lagt ner på att presentera kvartetten i Helsingfors beskrevs av Wasenius, som skrev kritik även från konserter där han själv medverkat:

Aftonen öppnades med Griegs stora och med äkta ingifwelse skrifna stråkkvartett. Såsom medexeqwerande kan jag endast konstatera och loforda det utmärkta sätt, hwarpå hr. *Halvorsen* som första violinist dirigerat och förberedt samspelet, deri understödd på det bästa af herrar Hutschenreuter og Schwarz och derwid han warmt och klart framhållit kompositionens alla poetiska härligheter. När hr Halvorsen gaf musiken lif på sin violin, skedde detta med friskhet och en tillika fintänkt och sant konstnärlig interpretering. Det kom luft och lifskraft i spelet, det war norsk natur och någonting af Griegs ande deri. (*Hufvudstadsbladet* 5.11.1889.)

Kritiken i *Finland* tyckte att ”de tre första satserna blefvo ytterst fint och musikaliskt återgifna, men i den sista kom icke den vildhet, som ligger i kompositionens anda, till sin rätt”. Flodin hyllade också artisterna, men i linje med vad som framkommit från konservativa tyska kretsar drygt ett decennium tidigare (Krummacher 1999, 91–93), var han mycket skeptisk till Griegs tonspråk: ”Den griegska norskheten ger sig mångenstädes ett så krampaktigt uttryck, att egendomligheterna bli till bizarrerier och dessa åter till oskönheter” (*Nya Pressen* 5.11.1889).

Halvorsen avslutade Griegkvällen med Violinsonat nr 2 i G-dur, som han och kompositören hade spelat när de firade jul tillsammans två år innan (Grieg 1993, 117). Nu hade han Busoni som medspelare på pianot, ock ”såwäl hr Halvorsens alltid inom de rätta gränserna hållna frase-ring och musikaliska kraftutveckling, som herr Busonis geniala, i minsta detalj ädelt och i stora drag mejslade spel wäckte hos publiken det lifligaste intresse (*Hufvudstadsbladet* 5.11.1889). Halvorsens spel var ”rent, säkert och på samma gång mycket smakfullt och virtuosmässigt” (*Finland* 5.11.1889), och de fyra satserna i verket ”återgåfvos med sällsynt lyftning, fin uppfattning och nobel bravur” (*Nya Pressen* 5.11.1889).

De följande två musikaftnarna ägnades också huvudsakligen åt kamarmusik; den 22 november kom bland annat Brahms pianotrio i C-dur, op. 87, på programmet, medan den 2 december var en ren Anton Rubinstein-kväll, i samband med att denne ryske kompositör och pianist nyligen fyllt 60 år. Institutets sista musikkväll före jul, den 9 december, inleddes med en stråkkvartett i C-dur av Mozart, som enligt Flodin spelades ”med all pietet och känsla för de kontrapunktiska finheterna” (*Nya Pressen* 10.12.1889). Bakom konsertframförandet fanns dock stora meningsskiljaktigheter inom kvartettensemblen och den blivande dirigenten Halvorsen utnyttjade sina ledaregenskaper väl när han mot andreviolinisten Wasenius önskemål ökade snabbt tempot i finalen. Som primarius hade Halvorsen den musikaliska tolkningen i sin makt, men som kritiker

tackade Wasenius för senast genom att offentligt klaga på det ”det uppdrifna tempot i sista satsen” och ”inlägga en liten protest” (*Hufvudstadsbladet* 10.12.1889)! Wasenius var mycket nöjd med resten av konserten, där Halvorsen framförde bland annat Wieniawskis violinkonsert nr 2 och en norsk halling. Han karakteriserade konserten som ”särdeles njutningsrik” och påpekade att ”institutets unge, men framstående violinflärare [- -] derwid [hade] sin glansafton” (ibid.).

Musikaftnarna vintern 1890 bjöd på växlande program, där Halvorsen först och främst fick goda möjligheter att fördjupa sig ytterligare i kammarmusikrepertoaren, bland annat med stråkkvartetter av Haydn och Beethoven, Schuberts pianotrio i B-dur och violinsonater av Händel, Bach och Brahms. Den senares violinsonat i d-moll, op. 108, som hade uruppförts drygt ett år tidigare, framfördes av Halvorsen och Busoni vid en musikafton den 17 februari 1890. Samspelet med den två år yngre kollegan var utan tvekan en viktig impuls för Halvorsens musikaliska utveckling, eftersom han i sina memoarer betonade hur Busoni hjälpte honom att förstå ”den brahmska kammarmusiken som då var oklar för mig” (Halvorsen 1936, 24).¹²

Förutom Brahms nya sonat bjöd konserten på Christian Sindings genombrottsverk, Pianokvintetten i e-moll, op. 5. Verket hade nästan väckt sensation när det första gången uppfördes i Kristiania den 19 december 1885, och det framfördes även i Köpenhamn vid ett par tillfällen (Rugstad 1979, 45–49). Under en vistelse i Leipzig hade Busoni tillsammans med Brodsky-kvartetten framfört verket i januari 1889 (ibid. 60–62). Om verkets berömda kvint- och oktavparalleller skrev Wasenius, som för tillfället endast var åhörare: ”Det låter ju originelt, ja det låter ej illa, det klinger t.o.m. bra härligt!” (*Hufvudstadsbladet* 18.2.1890). Efter att verket upprepats vid Helsingfors musikförenings konsert i Universitetets solennitetssal den 28 april, var Flodin ”frästad att ställa dess upphofsman främst i ledet af Norges banbrytande komponister” (*Nya Pressen* 29.2.1890).

Medan Sinding med viss rätt kunde anses vara den mest banbrytande bland yngre norska tonsättare omkring 1890, rådde det ingen tvekan om att Jean Sibelius betraktades som nästa stora namn i finländskt musikliv. Inspirerad av Sindings kvintett, som han hörde i Leipzig den 19 januari 1890, komponerade Sibelius en femsatsig pianokvintett i g-moll under vintern (Tawaststjerna 1968, 110 ff.; Rugstad 1979, 62). Till en musikafton den 5 maj lyckades Busoni, Halvorsen och resten av institutets stråkkvar-

12 ”Han kunde klarlægge den for mig dengang tågete Brahmske kammermusik.”

tett instudera första och tredje satsen som därmed fick sitt första framförande. Sibelius själv befann sig fortfarande i Berlin, men hans bror skrev genast till honom att Halvorsen hade blivit mycket upprymd över ”den briljanta fakturen” och frågat honom om hans bror också ”hade komponerat någon violinkonsert” (Tawaststjerna 1968, 113). Halvorsen fattade tydligen omedelbart storheten i Sibelius pianokvintett, och andre violinisten Wasenius karakteriserade musiken som ”osökt wacker, storslagen, lefwande och originel” och ville ”af fullaste hjerta deltaga i den lifliga hyllning, som medels bifall och applåder skänktes honom i går” (*Hufvudstadsbladet* 6.5.1890). Flodin å sin sida, som varit en entusiastisk anhängare av Sibelius tidigare verk, upplevde att han ”genom det ständiga jäktandet efter nya hållpunkter för intresset” lämnades med ett intryck av ”en orolig, feberhet fantasi utan besinning och utan själfkändt mål” (*Nya Pressen* 6.5.1890). I Sibelius kvintett antyder den rytmiska och melodiska gestaltningen ofta en radikal nationell linje, som Flodin – som vi har sett av kritiken av Griegs stråkkvartett – inte alls var en anhängare av.

Halvorsen tillbringade sommaren 1890 hemma i Norge, medan Sibelius vistades i Finland (Tawaststjerna 1968, 119 ff.). Uppmuntrad av Wegelius färdigställde han här en ny stråkkvartett i B-dur. Under ledning av Halvorsen uruppfördes detta vid en musikafton den 13 oktober. Det nya verket var lättare att förstå än pianokvintetten och mottogs mycket väl av hela pressen. Publiken ropade in den unge kompositören så många gånger att hela kvartetten måste enligt *Hufvudstadsbladet* 14.10.1890 spelas *da capo!* Musikerna hedrades också; enligt Faltin spelade kvartetten ”under sin utmärkte primarius hr Halvorsens ledning [- -] förträfflig[t]” (*Finland* 14.10.1890). Han var säker på att ”kompositören måste ha haft sin glädje deraf,” för ”de spelande voro ögonskenligen varmt intresserade för sin uppgift och insatte sina bästa krafter för att låta kompositionens skönheter framstå klara och tydliga” (ibid.). Strax efter konserten reste Sibelius till Wien för vidare musikstudier. Han var därför inte med när stråkkvartetten repeterades för en större publik vid Helsingfors musikförenings konsert 23 mars 1891.

Som tonsättare hade Sibelius och Halvorsen aldrig något nämnvärt inflytande på varandras tonspråk, men Halvorsen skulle förbli en trogen beundrare av Sibelius resten av sitt liv. Som primarius i sin egen stråkkvartett framförde han den mogna Sibelius verk *Voces intimae* 1917, och som kapellmästare på Nationalteatern använde han flitigt scenmusik av sin finländska kollega. På symfonikonsserter tog han ofta upp mindre kompositioner av Sibelius på programmet och av större verk dirigerade Halv-

orsen finländarens första symfoni vid tre tillfällen. Han tillät sig till och med att "låna" ett lätt igenkännligt motiv härifrån i sin egen symfoni nr 3.

Halvorsens debut som komponist i början av 1890-talet

Halvorsen var nöjd med alla framgångar, men de verkar aldrig ha stigit honom åt huvudet. Han ställde hela tiden nya krav på sig själv och ansåg sig ändå inte vara "lärd". Hans engagemang i kammarmusik hade gett honom stora möjligheter att fördjupa sig i musiken utan att behöva ta hänsyn till utommusikaliska faktorer med sina billiga effekter avsedda för en okunnig publik. Som primarius i stråkkvartetter kunde den blivande dirigenten utan tvekan skaffa sig viktiga nya erfarenheter, både som musikers tolk och instruktör.

Även om Halvorsen redan började arrangera, instrumentera och komponera musik under sin ungdom, publicerade han inte något. I Helsingfors inspirerande atmosfär hade han inte bara en position som gav honom goda möjligheter till musikalisk fördjupning och givande samspel med högt kvalificerade musiker, utan kunde också dra nytta av ett rikt konsertliv och en stor och inflytelserik vänkrets.

Inte i något av de brev som Halvorsen sände till familjen under hösten 1889 nämns kompositioner eller kompositionsplaner, men den 28 december skrev han till sin syster Marie:

Jag är frisk och vid gott mod. Jag har också komponerat en hel del, bland annat ett antal sånger som ofta sjungs av en av stadens mest intelligenta sångerskor, nämligen fru doktor Ekroos, där jag ofta tillbringar mina kvällar. Hon känner personligen många fantastiska artister som Rubinstein, Sarasate, Bülow, Ysaye, Grünfeld och mig Halvorsen från Drammen (Halvorsen 1939, 26).¹³

Det var en tydligt stolt Halvorsen som här talade om sitt första större verk, *6 Sånger*, alla komponerade till dikter av Bjørnstjerne Bjørnson. Enligt Wasenius kom de till "inom en kort tid" (Halvorsen 1936, 37), troligen inom ett par veckor i början av jullovet. Av alla tecken att döma var bekantskapen med Ilta Ekroos en starkt bidragande orsak till att violinis-

13 "Jeg er frisk og ved godt mod. Har også komponeret ikke sålidet, deriblandt en del sange som synges ofte af en af byens intelligenteste sangerinder, nemlig fru Dr. Ekroos, hvor jeg er godt kjendt og ofte tilbringer mine aftner. Hun kjender personlig en masse store kunstnere saasom Rubinstein, Sarasate, Bülow, Ysaye, Grünfeld og mig Halvorsen fra Drammen."

ten Halvorsen valde att komponera för sångrösten och verket tillägnades henne naturligtvis. På sina äldre dagar mindes han paret Ekroos som sina närmaste vänner i Helsingfors:

I Helsingfors fick jag många goda vänner. Framför alla Ilta och Victor Ekroos. Ekroos var en utmärkt violinist och ledamot i musikskolans styrelse. Ilta hade varit en utmärkt sångerska. De höll ett mycket sällskapligt hus, välbeställda som de var. Wieniawsky, Rubinstein, Sarasate [och] Reisenauer hade varit deras gäster. Jag fick spela Griegs g-moll kvartett [4.11.1889, se ovan] och därmed fångade jag deras intresse, som senare övergick i den varmaste vänskapen. Ilta var då ovanligt vacker och bedårande snäll mot sina vänner. Victor var en magnifik och ädel karaktär (Halvorsen 1936, 24).¹⁴

Den 16 februari 1890 gav Halvorsen sin första finländska solokonsert i Borgå. Förutom olika mindre stycken upprepade han sin Wieniawski-framgång från musikaftonen den 9 december, där han ”förstod att formligt elektrisera publiken” (*Borgåbladet* 10.12.1889). ”Mest anslog Ole Bull’s Sæterbesøget” (ibid. 19.2.1890), och av norsk musik framförde han annars Griegs första violinsonat. Karl Flodin medverkade som ackompanjator, och i två mittsektioner sjöng en så kallad ”musikalskarinna” sänger av Flodin, Kjerulf, Grieg och två sänger som Halvorsen själv hade komponerat till texter av Bjørnson, ”Magnus den blinde” och ”I en tung stund”. Musikalskarinnan var naturligtvis Ilta Ekroos, som också dedikerats Bjørnson-sångerna. Dåtidens konvention för gifta kvinnor ur stadens borgerskap dikterade att hon aldrig uppträdde som professionell musiker eller under eget namn.

På en populär konsert den 20 april 1890 för att samla in pengar till en ”Läsesal för fruntimmer” befann sig Halvorsen i rampljuset både som kompositör och violinist. Ilta Ekroos sjöng återigen den första av hans Bjørnson-sånger, och han spelade själv solonummer av Saint-Saëns, Lotti och Zarzycki och ”utvecklade i dem alla den gedignaste musikaliska talang” (*Nya Pressen* 21.4.1890). Enligt det uppsatta programmet skulle musikinstitutets kvartettensemble medverka i Haydns g-moll-kvartett, men i

14 ”I Helsingfors fik jeg mange gode venner. Fremfor alle Ilta og Victor Ekroos. Ekroos var en udmærket violinamatør og medlem av styret i musikskolen. Ilta havde været en udm. sangerinde. De førte et meget selskabelig hus, velstående som de var. Wieniawsky, Rubinstein, Sarasate [og] Reisenauer havde været deres gjæster. Jeg kom til at spille Griegs g-mollkvartet og dermed erobret jeg mig deres interesse som siden gik over til det varmeste venskab. Ilta var dengang ualmindelig vakker og bedårende elskværdig mod sine venner. Victor var en prægtig og ædel karakter.”

stället spelade Halvorsen, ackompanjerad av Karl Flodin, ett helt nytt eget verk, *Svit för violin och piano* i tre satser. I en recension av verket bara tre dagar innan han och Halvorsen spelade violinsviten offentligt, gav Flodin det nya verket en fyllig och positiv presentation och beskrev det som ”nyligen komponerat” (*Nya Pressen* 17.4.1890).

Till skillnad från Bjørnsonsångerna, som han komponerade mycket snabbt och lät publicera nästan omedelbart, ansåg sig Halvorsen ännu inte vara färdig med sviten, även om den mottogs väl. Istället skulle verket underkastas ytterligare bearbetning innan han återigen presenterade det för allmänheten. Först ett halvår senare kunde Wasenius sålunda meddela att ”hr Johan Halvorsen ... i dessa dagar [har] avslutat en ny komposition, *Suit för violin och piano*” (*Hufvudstadsbladet* 4.11.1890).

Revideringen av violinsviten kan inte bero på att verket mottagits negativt utan måste snarare förklaras med att Halvorsens ambitioner som tonsättare ökade. Verket fick nu en helt ny öppningssats i sonatform, en formprincip som mer än något annat stod som själva inkarnationen av 1800-talets ”stora form”. I sin slutliga version närmar sig sviten alltså en violinsonat, men Halvorsen hade uppenbarligen för stor respekt för genren för att kunna kalla den det. Ända tills han omsider började komponera symfonier i 60-årsåldern kämpade han med bristande förtroende för sonatformen och större, cykliska verk. Han drog tillbaka två av sina viktigaste försök, vid sidan av stråkkvartetten en violinkonsert, som lyckligtvis återupptäcktes i ett kanadensiskt arkiv 2015 (Halvorsen 2016, ”Forord”).

Under nästa säsong komponerade Halvorsen flera sånger och violinstycken, av vilka de viktigaste var *6 stämningbilder* för violin och piano, vilka första gången framfördes vid en musikafton den 16 februari 1891. Som titeln antyder är det en samling löst komponerade små stycken. Medan Halvorsens tre första verk från vistelsen i Finland hade publicerats av Warmuth i Kristiania, publicerades de sex stämningbilderna av Anna Melans ”Not- och Instrumenthandel” i Helsingfors, föregångaren till Fa-zer Musik. Det tryckta numret, ”1”, indikerar att styckena var Melans allra första notutgivning.

Senast under vintern 1891 måste Halvorsen ha blivit mer bekant med Robert Kajanus, kanske via Karl Flodin, som var hans kusin. Vid en folkkonsert i Brandkårshuset den 14 april uppträdde Halvorsen som gäst-dirigent för Kajanus orkester i två nya egna orkesterverk: ”Parafraze for strykeorkester over en norsk folkevisse” och ”Capriccio”. Så vitt vi vet var detta första gången Halvorsen dirigerade offentligt; han lyckades uppenbarligen bra och fick enligt tidningarna en rejäl applåd från publiken, som hade fyllt salen till breddarna.

Vintern därpå stod totalt tre nya instrumentalverk av Halvorsen på programmet vid musikinstitutets musikafton den 8 februari 1892. För violin och piano hade han komponerat två mindre stycken, ”Huldrelok” och ”Furioso”, men konsertens stora verk var hans nyligen avslutade stråkkvartett i e-moll.

Johan Halvorsens stråkkvartett

Det ställdes stora förväntningar på Halvorsens första verk inom den prestigefyllda stråkkvartettgenren. Redan dagen innan utropades verket av Flodin till ”hr Halvorsens största och mest betydande tonskapelse” (*Nya Pressen* 7.2.1892). Genom framförandet av ett antal stråkkvartetter, inte minst på musikaftnarna i Helsingfors, hade Halvorsen en gedigen praktisk erfarenhet att bygga vidare på. Det är därför inte förvånande att Flodin efter konserten prisade hans ”sinne för den speciella kvartetstilen och för instrumenternas välklang” (ibid. 9.2.1892). Flodin sammanfattade med att verket ”värdig[t] intager sin plats bland det icke altför stora antalet af stråkkvartetter, komponerade af nordiska tonsättare” (ibid.). Signaturen ”-n-” proklamerade likaså Halvorsens kvartett som hans ”hittills betydelsefullaste verk..., som i allo förtjänar uppmärksammas och inregistreras bland nordens bästa kammarmusikverk” (*Finland* 9.2.1892). Kompositören och organisten Oskar Merikanto, som var kritiker under signaturen ”O.” var mer villig att fokusera på nationella särdrag i verket: ”Den stolthet, makt och nationalism som kännetecknar alla verk av herr Halvorsen ger dem något originellt, något värdefullt. Den nämnda nya kompositionen var en stråkkvartett som sprudlade av många friska och sunda tankar” (*Päivälehti* 9.2.1892).¹⁵ Wasenius var något mera reserverad i sitt beröm, men även han konstaterade att ”musikalisk intelligens lyser ur kompositionen, och ingifwelse och lätthet att skrifwa röjer arbetet, mer än wäl” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892).

Enligt det tryckta konsertprogrammet var stråkkvartetten uppbyggt med de traditionella fyra satserna, *Allegro moderato energico*, *Scherzo*, *Andante con moto* og *Finale* (Sibelius-Akademiens arkiv). Kritikern ”-n-” gav dem följande korta karaktärisering:

15 Originalet på finska, översatt till norska av Marja Liisa Sandbakken, vidare till svenska av författaren: ”Tuo ryhdikkyy, voima ja kansallisuus, joka on huomattawissa kaikissa hra Halvorsenin teoksissa, se antaa niille jotain originellia, jotain arwokasta sisältöä. Mainittu uusi säwellys oli jousikvartetti jossa paljon raikkaita, terweitä, werewiä ajatuksia pulppusi esille.”

Den första satsen ... är särdeles rytmisk och utmärker sig för sin djärfva flygt; andra satsen är måhända mest norsk och mest originell, men icke på långt när så tilltalande som det tjugande andantet. Poetiska ingifvelser tala här ur den skönaste melodifägring. Sista satsen föreföll nästan intressantast genom sitt bevingade lif och den spirituella utarbetningen af motiverna. (*Finland* 9.2.1892.)

Stråkkvartetten spelades flera gånger under åren som följde, alltid med positiv respons. Våren 1892 besökte Halvorsen S:t Petersburg och fick den genomspelas med den välkända cellisten Aleksander Verzbilovitch och två av hans musikaliska kollegor, violinisten Eugen Albrecht och den danskfödde violisten Franz Hildebrand (Halvorsen 1936, 25). Den 21 oktober 1892 ledde Halvorsen ett uppförande vid Kvartettföreningens konsert i Kristiania. Verket framfördes även i Berlin vintern 1893 (*Urd* 18.11.1899), samt vid Harmoniens kammarkonsert i Bergen den 3 mars 1894. Både medmusiker och press fortsatte att prisa stråkkvartetten i fraser som "till Dato Halvorsens mest betydande verk" (*Revyen*, Bergen, 17.3.1894), men Halvorsen själv var mycket strängare i sin bedömning av arbetet än någon annan. I sina memoarer kommenterade Halvorsen den positiva bedömningen på följande sätt: "Jag hade såklart inget emot att höra det här då, men jag kom senare till andra resultat" (Halvorsen 1936, 25).¹⁶ Den 18 december 1895, nästan två år efter det senast kända uppförandet, skrev han i ett brev till Edvard Grieg: "Jag slutförde min kvartett igår efter ett hemskt slit. Jag skickar den till Wilhelm Hansen" (Bergen offentlige bibliotek).¹⁷ Det är tydligt att Halvorsen hade känt ett behov av att revidera verket, kanske efter att ha konfererat med Grieg. Formuleringen "hemskt slit" vittnar inte om någon stor arbetsiver, och vi vet inte heller om Wilhelm Hansen, som ett par år tidigare blivit hans huvudförläggare, fick kvartetten. Den publicerades aldrig och återfinns inte heller i förlagsfamiljens bevarade manuskriptsamling (Wilhelm Hansens Arkiv). Så sent som 1899 hade Halvorsen själv manuskriptet, för då orkestrerade han Andantesatsen för att använda den som intermezzo i Bjørnsons pjäs *Over Ævne*. Bortsett från denna orkesterversjon av tredje satsen måste vi anta

16 "Dette havde jeg naturligvis ikke noget imot at høre dengang, men jeg er 'senerehen kommet til andre resultater'". Här citerar Halvorsen ett uttryck som ofta användes av hans mångårige chef på Nationaltheatret, Bjørn Bjørnson, som var vida känd och ryktbar för att ständigt ändra sig (Krefting 1963, 37). Bjørnson hade själv "lånat" uttrycket från 4:e akten i Henrik Ibsens *Peer Gynt* (Ibsen 2000, 96).

17 "Kvartetten min fik jeg færdig igår efter et forfærdelig stræv. Jeg vil sende den til Wilhelm Hansen."

att stråkkvartetten tyvärr tillhör de verk som Halvorsen senare såg till att få förstört (Knudsen 1962, 9).

Att Halvorsen strävade till och till stor del lyckades med att samla de enskilda satserna i stråkkvartetten kring ett fåtal, stödjande musikaliska idéer, indikeras tydligt av den bevarade andanten. Det är visserligen inte möjligt att ge en helt tillfredsställande bedömning av satsen, dels för att den varken har bevarats i sitt ursprungliga sammanhang eller i sin ursprungliga instrumentering, dels för att det finns två bevarade orkesterpartiturer som inte är helt överensstämmande. Det äldsta är ett något ofullständigt manuskript, "Andante", från Nationalteatret, men detta kan kompletteras med hjälp av separat utskrivna stämmor som förvaras tillsammans med partituren (Nationalbiblioteket, Oslo, Mus.ms. 8793). I noterna har ett antal ändringar, förkortningar etc. gjorts och det är tydligt att dessa ligger till grund för det andra bevarade partituret "Melodi" som har skrivits om av annan hand, avviker något i instrumenteringen och är påskrivet som "et ungdomsarbete, 1888 [!]" (NRKs arkiv).

Mestadels använder Halvorsen fyrstämmig sats, och där det är fler stämmor har han uppenbarligen menat att en eller flera av stråkarna ska använda dubbelgrepp. Mina notexempel kan likna pianopartitur, men förenklingar har inte gjorts i syfte att göra dem "spelbara" för en pianist, snarare tvärtom. Eftersom de används i ett analytiskt sammanhang har det varit viktigt att få med "allt" som pågår rent musikaliskt, ungefär som i en particell, bara att den är gjord som en rekonstruktion i efterskott. Endast ett fåtal detaljer som uppenbarligen tillkommit under orkestreningen har borttagits, till exempel några obligata figurationer i träblåsarna mot slutet, en effekt Halvorsen senare tog bort igen. I likhet med violinisten Birgitte Stærnes, som 2011 rekonstruerade kvartettsatsen till dess ursprungliga besättning, framförde den på konserter och året efter spelade in den på CD (MTG 20177), har jag använt det äldsta partituret som grund för analysen, och vi har båda tagit med alla delar, även de som Halvorsen år 1899 angav borde strykas. En diskussion kring detta följer i analysen.

Som följande schema visar följer Andanten – inte ovanligt för en melansats i ett flersatsverk – en överordnad tredelad (ternär) form enligt schemat A–B–A'. Huvudtonarterna är E-dur / e-moll i A-delerna och Ciss-dur / ciss-moll i mittpartiet (B). Båda huvuddelarna består av en temapresentation följt av vidareutvecklingar med genomföringsprägel. I formschemat står taktnumret ovanför tidslinjen, medan tonarten anges under, dur med versaler, moll med små bokstäver (på någon modulerande ställen är inte alla temporära tonarter tagit med):

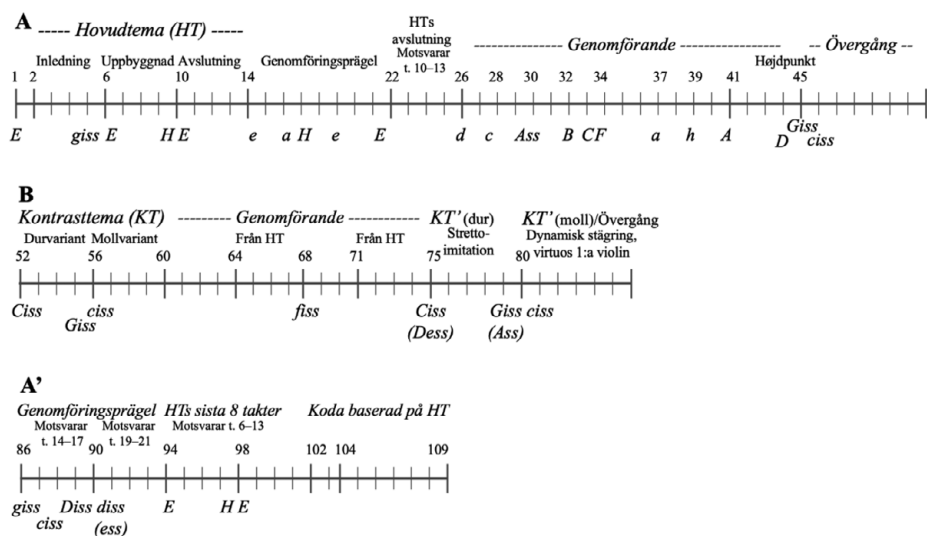


Bild 3. Den andra satsens (Andante) schema

De tre första takterna av Andantets inledande kantilena-tema i E-dur innehåller mycket material till det tematiska arbete som utspelar sig längre fram i satsen. De tre huvudmotiven, *a* (melodin i t. 2), *b* (melodin i t. 3) och *c* (melodifiguren som kommer två gånger i t. 4), är dessutom ömsesidigt besläktade genom en "seufzerfigur" som rytmiskt består av en betonad fjärdedelsnot följt av en obetonad åttondelsnot eller sextondelsnot. Figuren inleder *a*, avslutar *b* och dyker upp två gånger omvänt i *c*. Även om reservationer måste göras gällande instrumenteringen, indikerar orkesterversionen, som här instrumenteras enbart för stråkar (utan kontrabas), att temat – kanske efter mönster av liknande stämmor i Griegs stråkkvartett – presenteras av både 1:a violinen och altviolinerna, medan 2:a violinen i synkoperad rytm antyder toniska och dominant septimackord med dubbelgrepp. Efter ett brutet tonikaackord i *pizzicato* i takt 2, har cellon paus, men kommer in tillbaka för att markera baslinjen i en modulation till giss-moll, parallelltonarten till dominanten, när temats första del avrundas i takt 5.

Bild 4. Halvorsen: Andante, takt 1–9 (pianopartitur baserad på Halvorsens bevarade orkestermanuskript)

Temats fortsättning präglas starkt av ett melodiskt rim, då alla tre huvudmotiven återkommer i takt 6–8, de två första tonerna en kvint, resten en sext lägre än i takt 2–4. Även om melodilinjen är nästan identisk, är den placerad i en ny harmonisk ram. Medan upptakten från skalans femte grundton steg upp till *e* betonade satsens tonalitet i takt 2, börjar melodin i takt 6 på tonen *a*, harmoniserad som en septim i dominanten, markerad av 2:a violinen över två takter. Upplösningen till tonika i takt 8 skymms av förslagstonen *fissis* i *c*-motivet, som vid upprepning går upp ett steg till subdominanten. Den andra huvudfrasen i temat avrundas med en kadens till dominanten i takt 9, men både det angivna crescendo, den stigande melodin och den tillagda septimen leder till nästa huvudfras i takt 10 (exempel på nästa sida). Här återkommer temat i E-dur, till att börja med i samma skepnad som i t. 2–4. Oscillerande triolfigurer i 2:a

violinens ackompanjemang bidrar nu till att skapa en fylligare klang än i början, och pizzicato-tonerna i cello gör harmoniken klarare. Även om de fyra första takterna var något avvaktande, och de fyra följande representerade en inskjuten uppbyggnadsfas, har vi nu definitivt nått temats avslutning: Motiv *c* sekvenseras uppåt när det upprepas i t. 12, och både melodiskt och harmoniskt avrundas temat med en tydlig kadens till E-dur i takt 13:

Bild 5. Halvorsen: Andante, takt 10–13

Efter att temat nu presenterats som en väl avrundad melodi har takt 14–51 genomföringsprägel. Halvorsen låter huvudmotiven dyka upp i ständigt nya variationer och konstellationer, och det finns knappast en takt som inte kan härledas från dessa. Inledningsvis dominerar varianter av motiv *b*, som förs i parallella terser från takt 14:

Bild 6. Halvorsen: *Andante*, takt 14–17

Motiv *c* bryter in i slutet av takt 15, men *b*-varianter återkommer i takt 16. Harmoniskt modulerar partiet från e-moll till H-dur, men via särpräglade harmoniska omtolkningar: Det förminskade septimackordet i takt 16 är i utgångspunkten en dominantisering av e-moll, men när ackordtonen *g*iss sänks till *g* i slutet av takten, blir resultatet C-durs dominantseptimackord. Detta omtolkas i sin tur enharmoniskt till H-durs ”tyska” mellandominant. Till denna tonart följer i takt 17 på vanligt sätt en kadens via förhållningskvartsextackord.

Kadensen följs av en karakteristisk melodisk vändning där ledtonen *a*iss är höjdpunkten utan att leda upp till grundtonen *h*, något som Halvorsen *kan* ha tänkt som ett sätt att ge H-dur-episoden en ”norsk” prägel. Edvard Grieg, som tog sådana melodiska rörelser massivt i bruk under sitt ”norska uppvaknande” som kompositör från medlet av 1860-talet, skrev retrospektivt till Henry T. Finck den 17 juli 1899: ”Jag har alltid haft sympati för ett egendomligt drag i vår folkmusik: behandlingen av ledtonen, och i synnerhet ledtonens vidareföring neråt” (Grieg 1998, 8).¹⁸ Just genom att införliva sådana stildrag i sin musikstil hade Grieg – och många andra norska kompositörer – hittat en mer eller mindre ”norsk-klingande” ingrediens utan att direkt behöva citera folkmusik. Förmodligen gäller detta även den efterföljande, ornamenterade triolen,

¹⁸ ”Et eiendommelig trekk ved vår folkemusikk har jeg alltid hatt sympati for: behandlingen av ledetonen, og i særlig grad ledetoneens videreføring ned”.

åtminstone för lyssnare som ”söker” efter norska stildrag, men figuren är i grunden av mer allmän, pastoral karaktär.¹⁹

I det fortsatta förloppet används motiv *c* i en stigande sekvens innan den genomföringspräglade, dynamisk-dramatiska stigningspartiet får en slags vilopunkt i takt 22–25, där hela temats avslutning från takt 10–13 upprepas. Halvorsen fortsätter sedan spänningsuppbyggnaden genom att leda början av temat, varianter av motiv *a* och *b*, i tersparallellar mellan I:a violin och cello, som grund för en fallande sekvens med kadenser till d-moll (t. 27) och c-moll (t. 29). I den andra delen av sekvensen bidrar violinens synkoperade melodivariant till en tätare faktur, så att den dynamiska intensiteten ökas ytterligare:

Bild 7. Halvorsen: *Andante*, takt 26–29

19 Den kanadensiska musikhistorikern Sarah Gutsche-Miller har undersökt förhållandet mellan det ”pastorala” och det ”nationella” i sin avhandling om Carl Nielsens symfonier, som ofta ”förknippas med det pastorala och har likställts med nationalism” (”are associated with the pastoral and have been equated with nationalism”, Gutsche-Miller 2003, 35), i detta fall dansk. Hon drar otvetydigt slutsatsen att ”framkallandet av naturen och det pastorala inte behöver vara i sig nationalistiska” (”evocations of nature and the pastoral need not be inherently nationalistic”, *ibid.* 35), men att det ändå har skett för att pastoralen ”blev en del av hans [Nielsens] musik, och detta, för att andra danskar mottog den som om den i sig varit verkligt dansk, har gjort [tredje] symfonin nationell” (”became a part of his music, and this, because received by other Danes as being intrinsically Danish, has made the [third] symphony national”, *ibid.* 79).

I de följande takterna fortsätter Halvorsen att använda *a*- och *b*-motiven för en gradvis dynamisk-dramatisk stigning, som efter moduleringar till bl.a. Ass-dur, F-dur och a-moll starkt förbereder för att huvudtonarten E-dur skall komma tillbaka i takt 41. Här 'dominantiseras' denna omedelbart av både septimen i cellon och en stor nona i de två violinerna i oktaver:

The image shows a musical score for Halvorsen's *Andante*, measures 41-46. The score is in E major and 3/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. Measures 41-43 show a fortissimo (*ff*) dynamic with complex chords and rhythmic patterns. Measures 44-46 show a dynamic shift to fortissimo-zittrig (*ffz*) and then piano (*p*).

Bild 8. Halvorsen: *Andante*, takt 41–46

Det typiskt senromantiska nona-ackordet ligger som en *fortissimo*-platå genom tre takter, där cellon ständigt upprepar motiv *b* (helt eller delvis) och violinerna spelar en något friare variant av samma motiv i parallella terser med cellon. När nonaklangen "äntligen" löses upp i en A-durtreklang i takt 44, får även denna ackord liten septim och stor nona som tillägg. Högromantisk harmonik kännetecknar också fortsättningen i takt 45, där A-dur-septimackordet omtolkas enharmoniskt till "tysk" altererad mellandominant i ciss-moll, vars dominant Giss-dur följer direkt via parallellförda kvinter i takt 45, utan den konventionella omvägen om förhållningskvartsextackord. Här når andanten sitt dynamisk-dramatiska klimax, och Giss-durtreklängen framhävs på flera sätt: Förutom ingång-

en med den oväntade parallellrörelsen och *forzato*-markeringen i noterna, har vi här en ”ren” durtreklang helt utan tilläggstoner, och alla rörelser i stämmorna stannar upp på en lång ton. Det följer ett diminuendo till *p* i nästa takt. I väntan på kontrastpartiet ligger Giss-durklangen kvar som rörlig ”dominantplåtå” i ciss-moll, där det ständigt upprepade, gradvis förkortade motivet *b* inte längre intensifieras, utan kommer som en reminiscens som dör ut:



Bild 9. Halvorsen: *Andante*, takt 47–51

Fram till takt 51, som är ungefär mitt i satsen, är andanten nästan monotematiskt uppbyggd av de tidigare nämnda motiven *a*, *b* och *c*. Detta speglar fullt ut hur Halvorsen strävade efter att uppfylla de stränga formkraven i cykliska verk. En fara med att använda ett begränsat tematiskt material så konsekvent är dock att det så småningom kan kännas något monotont. I takt 52 introducerar Halvorsen därför klokt nog ett nytt, koralliknande tema i Ciss-dur, som introducerar B-delen i den för långsamma satsen så typiska ABA'-formen. Som framgår av notexemplet nedan är B-temat också baserat på en fras med fyra takter. Jämfört med A-temat innehåller det få motiv: De tre första takterna är uppbyggda som en följd över samma motiv, *d*, men i takt 55 avrundas fyrtaktsfrasen med ett markerat rytmiskt motiv, *e*, med modulation till dominanten. Både rytmen, treklångsbrytningen och ornamenteringen bidrar till att ge *e*-motivet en dansant prägel med en aldrig så liten touch av mazurka:

Bild 10. Halvorsen: Andante, takt 52–57

I orkesterversionen instrumenterade Halvorsen takterna 52–55 för en hornkvartett med tubastöd, ett nästan brucknerskt blocktänkande som underbygger temats sakrala dimension. Detta återspeglas också i övergången till de kommande fyra takterna (takt 56–59), där temat flyttas upp en oktav och transformeras från dur till moll. I manuskriptet strök Halvorsen senare över de fyra takterna 52–55, förmodligen av praktiska skäl under förberedelserna för dess användning på teatern. För satsens struktur skulle ett argument för att stryka takterna kunna vara att övergångstakterna 46–51 förbereder för att mittpartiet ska komma i ciss-moll, huvudtonartens parallell. Förkortningen är ändå allt annat än lyckad. När den inledande dur-presentationen av B-temat elimineras, måste den efterföljande mollfrasen i takt 56–59 uppfattas som själva kontrasttemat i stället för dess ”förmörkade” moll-variant. Dessa takter är dessutom inte en ”riktig” tematisk enhet, utan en typisk vidareutveckling av idéerna från takt 52–55, med en kraftig intensifiering av B-temat fram mot en fortissimo-del från takt 60. En preliminär höjdpunkt nås vid takt 62 f., där motiv *e* utökas med ytterligare en rörelse i en markerad, punkterad rytm. Motivets högsta ton, *giss*, bildar två gånger en skärande sekunddissonans med I:a violinens ton *a*, innan satsens inledande kantilena med motiven *a* och *b* återkommer i takt 64:

Bild 11. Stråkkvartett (Verk 12), 3. sats, t. 61–71

Även om inledningstemat återkommer i takt 64 är vi harmoniskt sett fortfarande i ciss-moll, och det som kunde ha varit en återgång till satsens huvuddel (A'), avbryts snart av att hela förloppet från takterna 61–67 upprepas i takterna 68–74, men med ökad intensitet då de flyttats upp en kvart. I själva verket kan dessa takter snarare betraktas som en genomföringsliktande mellandel i satsens B-del.

När B-temat med motiv *d* återkommer, framträder det ändå i en ny skepnad: Istället för koralharmonisering bärs temat i stretto-kanon i kvint-avstånd, förmodligen mellan 2:a violin och viola (i orkesterpartitu-

ren oboe och horn) ackompanjerad av 32-delsfigurationer i 1:a violin. I motsats till presentationen av temat i takt 51–55, som markerade en nästan statisk vilopunkt i satsen, skapas alltså ny framdrift:

Bild 12. Halvorsen: Andante, takt 75–76

Energiska 32-delsnoter ger också följande mollfras en *perpetuum mobile*-känsla, innan B-stämman i takt 83 avslutas i ett kvartssextackord följt av ett violinsolo, nästan som om det vore en solokadens i en konsert. I den efterföljande övergången upplöses 32-delsfigurationerna gradvis genom att vandra från instrument till instrument innan repriserna, A²-delen, sätter in i takt 86:

t. 82

First system of musical notation, measures 82-83. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 3/4 time. Measure 82 features a complex, fast-moving melodic line in the right hand with many accidentals and a bass line with chords and eighth notes. Measure 83 continues the melodic line in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic.

t. 84

Second system of musical notation, measures 84-85. Measure 84 starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand marked *simile*. Measure 85 continues the melodic line in the right hand, which becomes more active and rhythmic.

t. 86

Third system of musical notation, measures 86-87. Measure 86 begins with a forte (*f*) dynamic and shows a melodic line in the right hand and a more active bass line. Measure 87 continues the melodic line in the right hand, ending with a half note.

t. 88

Fourth system of musical notation, measures 88-89. Measure 88 starts with a fortissimo (*fz*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the bass line. Measure 89 continues the melodic line in the right hand, marked *p*, and the bass line with chords.

Bild 13. Halvorsen: Andante, takt 82–89

Som framgår av notexemplet är det inte själva A-temat, utan vidareutvecklingen från takt 14–21 som först upprepas i takt 86 ff., inledningsvis transponerad nedåt en liten sext, från takt 90 nedåt en halvton. Medan andantens mittparti innehöll en ”falsk repris” från takt 64, kamoufleras sålunda den verkliga reprisen, vilket speglar praktiken i mycket av den kammarmusik som Halvorsen var bekant med som utövande violinist.

Genom att först upprepa delar av A-temats vidareutveckling och sedan själva temat ger Halvorsen satsen en balanserad, nästan symmetrisk båge, både tematiskt och dynamiskt. Själva A-temat avrundar satsen, men först med sin andra fras neddämpad i takt 94–97, innan temats avslutning från takt 10–13 blir rekapitulerad i takt 98–101. I takt 104–109 avslutar Halvorsen satsen med en liten koda som härrör från motiven till temat:

The image shows a musical score for Halvorsen's Andante, measures 104-109. The score is in 6/8 time and A major. It consists of two systems. The first system, labeled 't. 104', shows a piano introduction starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays block chords. The second system, labeled 't. 106', shows a section starting with a piano (p) dynamic. The right hand continues the melodic line, and the left hand plays block chords. The score ends with a double bar line.

Bild 14. Halvorsen: Andante, takt 104–109

Dynamiskt dämpas det hela så smått, med stöd av en oscillerande ackompanjemangsfigur som successivt rör sig i längre notvärden, nästan som ett utskrivet ritardando. Typiskt romantisk är användningen av den ”franska” altererade dominanten med tonen *fi* cellon i takt 106–107, vilket upprätthåller en viss spänning i satsen ända till slutet, kanske som ett slags förberedelse för finalsatsen?

Ett misslyckat lärlingsprov som tonsättare?

Som analysen har visat är den bevarade andantesatsen ett gediget stycke musikaliskt hantverk med en hög grad av tematisk koncentration. Den harmoniska strukturen stödjer den övergripande formen. De melodiska motiven är enkla, men eftersom de hörs i olika harmoniska sammanhang låter de alltid fräscha och nya. Med sin omfattande kunskap om genren och instrumentens möjligheter, som det tyvärr bara delvis går att få en bild av från den bevarade orkesterversionen, råder det ingen tvekan om att Halvorsen förmådde genomföra det han tänkt sig: Att visa omvärlden att han inte bara hade ”kommit ikapp” med sina studiekamrater som följde kompositionsklassen på konservatoriet, utan också var en kompositör som behärskade större, mer prestigefyllda former.

Ett litet minus *kunde* kanske sättas för satsens A-tema, som är vackert nog, men som ändå kan verka lite monotont som melodi: Dess tre fraser använder nästan identiskt motivmaterial, och den harmoniska pulsen är, med undantag för kadenserna, väldigt långsam. De ackordfrämjande ornamenten i motiv *c* lyckas inte tillräckligt dölja den föga spännande användningen av toniska och dominant ackord. Detta har förmodligen gjorts ganska medvetet från Halvorsens sida för att placera själva temat, som ramar in satsen, i relief till de mer genomföringspräglade delarna. Ett sådant eftersökt lugn, som vi normalt finner i musik som har mer adagiokaraktär, motverkas ändå av intensiteten i ackompanjemangets rytmiska utformning. Om den andra temafrasen i takt 6–9 ersattes med nytt material som tog sin harmoniska utgångspunkt från den nu något oomotiverade moduleringen till giss-moll, skulle temat kunna framstå som mer dynamiskt och spännande, speciellt om det inkorporerades karaktäristiska motiv av den typen som används i takt 17.

Det är djupt beklagligt att stråkkvartetten inte har bevarats i sin helhet, både utifrån det goda mottagande verket fått, och utifrån de egenskaper här trots allt uppvisats hos den bevarade andanten. Med alla reservationer för att det är svårt att bedöma ett flersatsverk utifrån en enskild sats, talar satsen starkt *för* att Halvorsens verkliga problem i arbetet med stråkkvartetten inte var att använda tematiskt arbete för att skapa motivisk enhet i verket. På detta område representerar den ett betydande framsteg jämfört med tidigare verk. Det som däremot tycks ha varit mer problematiskt för Halvorsen i den bevarade kvartettsatsen var att tillvägagångssättet att konstruera teman för att göra dem lämpliga för tematiskt arbete kan ha hämmat hans annars rika fantasi som tonsättare, något

som Flodin så karaktäristiskt framhävde som ”den omedelbara friskhet med hvilken hr Halvorsen skapar” (*Nya Pressen* 18.11.1890).

Ett viktigt kriterium för att bedöma hur framgångsrik en sonat, stråkkvartett, symfoni eller liknande var på Halvorsens tid var att den skulle spegla en cyklisk idé, att en organisk enhet skulle skapas för satsernas och satsdelarnas olika karaktärer. Ett viktigt verktyg var att låta liknande eller besläktade motiv och teman dyka upp genom hela verket. Hur väl Halvorsen lyckades med detta i stråkkvartetten kan vi naturligtvis inte bedöma eftersom endast en av satserna har bevarats, men Wasenius kritik tyder på en möjlig svaghet i förhållande till det cykliska idealet: ”Skulle sammanslutningen mellan de skilda satserna till deras allmänna karaktär kunnat vara än intensivare, hade totalvärkan varit större” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892).

Av de enskilda satserna är öppningssatsen den som genomgående förorsakade de största svårigheterna för kompositörer som skrev cykliska verk under 1800-talet. Enligt traditionen skulle den vara i sonatform, en formprincip som inte minst i genomföringen ställer betydligt större krav på motiviskt-tematiskt arbete och utveckling än de friare formtyper som ofta används i de andra satserna. När Halvorsen nu gav sig i kast med kvartettgenren är det därför naturligt att anta att det var första satsen och särskilt dess genomföringsdel som utgjorde den största utmaningen. I sin annars mycket lovordande kritik var det denna Karl Flodin tog upp för att nyansera sin recension:

Ville man finna en svag punkt i den annars så sympatiskt värkande kompositionen, vore det då genomföringsdelen i första allegrot, där ett visst famlande skönjes. Fordringarna på en allsidig utarbetning af motiven göra sig här företrädesvis gällande, då i den första satsen kompositören uppbyggt en regelrättare schematisk formbyggnad än i de tre öfriga satserna, där kompositionsarten är friare. (*Nya Pressen* 9.2.1892.)

När Halvorsen senare försökte ”förbättra” stråkkvartetten är det rimligt att anta att revideringarna i första hand omfattade första satsen. I den mån han betonade uttalanden i pressen kan han också ha gjort vissa ändringar i andra satsen, vilket Wasenius trots ”många wäl funna och gjorda pointer” hade funnit ”något ojämn [- -] och icke alltid till lynnet motsvarande rubriken” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892). Utifrån kritiken finns det dock litet som tyder på att Halvorsen hade någon anledning att revidera de två senaste satserna, som fick odelat positiva recensioner och även mottogs av publiken med ”det lifligaste bifall” (*Nya Pressen* 9.2.1892). Inte minst finalen, som började i fugato, tycks ha varit en

synnerligen lyckad sats, som också helt föll in i samtidens förväntan på finalen som verkets krönande, dynamiska höjdpunkt. Wasenius betonade hur satsens ”fugeradt och raskt uppställda byggnad i alla afseenden håller uppmärksamheten spänd” och ger komponisten beröm för ”att med Finalen ha förmått åstadkomma stegring i stället för afmattning” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892). Efter konserten i Kristiania satte en av recensenterna till och med finalen ”i nivå med vad som överhuvudtaget skrivits för kvartett” (*Orkestertidende* oktober 1892, 9).²⁰

Det finns goda skäl att undra varför Halvorsen var missnöjd med ett verk som samtida kritiker, både i Finland och Norge, bedömde vara hans mest betydande fram till den tiden. I detta sammanhang ska vi komma ihåg att stråkkvartetten representerar en långt mer prestigefylld musikgenre än sviter, sångsamlingar och enskilda karaktärsstycken, de genrer Halvorsen hade använt fram till dess. Att genomföra en stråkkvartett, symfoni eller liknande skulle därför kunna betraktas som ett slags ”läringsprov” inom kompositionsyrket. Detta måste den i huvudsak självlärde tonsättaren Halvorsen ha känt av i extra stor utsträckning, kanske särskilt efter att ha fått lektioner i kontrapunkt av Albert Becker i Berlin året därpå.

Stråkkvartetten kunde ha blivit ett viktigt steg i Halvorsens kompositionsutveckling, men om vi betraktar hans verklista framstår den i stället på många sätt som ett sidospår. Det kunde ha markerat början på en lång rad cykliska verk för kammarensemble eller orkester i flera satser, men fick ingen riktig uppföljare förrän symfonierna skapades över 30 år senare. Under tiden skulle Halvorsen odla helt andra sidor av sin talang, främst genom att skriva illustrativ och stämningsskapande musik för scenen och små stycken för violin med pianoackompanjemang. Här kändes formproblemet mindre betungande och bindande och Halvorsen kunde ordentligt släppa loss sina bästa intuitiva egenskaper som tonsättare.

20 ”Finalen er i den grad opfunden og dyktig arbeidet, at den maa karakteriseres som noget, der staar paa høide med, hva der overhovedet er skrevet for kvartet.”

Bibliografi

Dahlhaus, Carl. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Vol. 6). Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion

Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akademien 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademins publikationer.

Dybsand, Øyvin. 2016. "Johan Halvorsen (1864–1935). En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner. Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet." Doktorsavhandling, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-52890>

Dybsand, Øyvin. 2018. "Johan Halvorsen – 'født i 4/4-takt', men uskikket som militærmusiker". *I storm og stille (Forsvarets musikk 1818–2018)*, ed. Niels Kristian Persen, 112–131. Oslo: Forsvarets musikk.

Dybsand, Øyvin. 2021. "Johan Halvorsen as Young Violin Student in Leipzig, 'The City of Music', in the Late 1880s". 8. *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020: Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, eds. Patrick Dinslage & Stefan Keym, 243–261. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.

Ekman, Karl [d.y.]. 1935. *Jean Sibelius. En konstnärs liv och personlighet*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Flodin, Karl. 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: *Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland CLXI*.

Flodin, Karl och Otto Ehrström. 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Grieg, Edvard. 1993. *Brev til Frants Beyer 1872–1907*. Red. Finn Benestad och Bjarne Kortsen. Oslo: Universitetsforlaget.

Grieg, Edvard. 1998. *Brev i utvalg, bind 2: Til utenlandske mottagere*. Red. Finn Benestad. Oslo: Aschehoug.

Gutsche-Miller, Sarah. 2003. "The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer", M.A.-thesis, McGill University, Montreal. <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/5d86p250q?locale=en>

Halvorsen, Johan. 1936. "Hvad jeg husker fra mit liv (til mine barn)", kompletterat med efterlämnade papper (tidningsurklipp, artiklar och brev), redigerad av Rolf Grieg Halvorsen (ej publicerad, kan bl.a. läsas på Nasjonalbiblioteket, Oslo).

Halvorsen, Johan. 1939. "Familiebrev 1879–1935", redigerat av Rolf Grieg Halvorsen (ej publicerad, endast tryckt och inbunden i några få exemplar för Halvorsens ättlingar, som vänligen lämnade en fotokopia till författaren).

Halvorsen, Johan. 2016. *Fiolinkonsert, op. 28*, kritisk utgave med et "Forord" av Øyvin Dybsand. Red. Bjarne Engeset och Jørn Fossheim. Oslo: Norsk musikkforlag.

Ibsen, Henrik. 2000 [1867]. *Peer Gynt. Samlede verker*, bind 2, 7–145 (18:e utgåvan). Oslo: Gyldendal.

Knudsen, Lennart Nordløf. 1962. "Johan Halvorsen – teaterkomponisten" i *Programbladet* 1962 nr. 6, 9. <https://www.nb.no/items/fc4ed641adac5c71c4e4759769986152?page=7>

Krefting, Ruth. 1963. *Skuespillerinnen Aase Bye*, Oslo: Gyldendal.

Krummacher, Friedhelm. 1999. "Streichquartett als 'Ehrensache'. Linie und Klang in Griegs Quartett op. 27." *Studia Musicologica Norvegica* 25: 90–107.

Mäkelä, Tomi. 2021. "'Umfang und Solidität'. Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung". 8. *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020: Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, eds. Patrick Dinslage & Stefan Keym, 347–384. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.

Ringbom, Nils-Eric. 1932. *Helsingfors orkesterforetag 1882–1932*, Helsingfors [Frenckells boktryckeri aktiebolag].

Rugstad, Gunnar. 1979. *Christian Sinding 1856–1941. En biografisk og stilistisk studie*, Oslo: J.W. Cappelens forlag.

Skyllstad, Kjell. 1968. "Theories of musical forms as taught at the Leipzig Conservatory, in relation to the musical training of Edvard Grieg". *Studia Musicologica Norvegica* 1, 69–77.

Tawaststjerna, Erik. 1968. *Sibelius* [vol. 1], Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Arkivmaterial

Musikmanuskript

Halvorsen, Johan [1899]. "Andante". Mus.ms. 8793. Nationalbiblioteket, Oslo. Digitaliserat på <https://www.nb.no/items/4705bdca06b37b4444e39845e98d6c5e?page=0>

Halvorsen, Johan [u.d., avskrift av annan hand]. "Melodi". Norsk rikskringkasting (NRK notearkivet, 452 L), numera i Nationalbiblioteket, Oslo.

Wilhelm Hansens Arkiv, numera i Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn (søkbart på <https://soeg.kb.dk/>).

Tidningar och andra tidskrifter

Finländska tidningar (*Borgåbladet*, *Finland*, *Hufvudstadsbladet*, *Nya Pressen* och *Päivälehti*) finns på Nationalbloteket, Helsingfors (mikrofilm, samt digitaliserad på <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>).

Kristiania-tidningen *Dagbladet* finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo (mikrofilm, samt digitaliserad på <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>).

Nordisk Musik-Tidende, utgiven av Kristiania-förläggaren Carl Warmuth 1880–92, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo.

The Northern Figaro (Aberdeen) finns i University of Aberdeen Library, The Local Collection of printed material.

Orkestertidende: Blad for musikere og musikvenner, utgivet i Kristiania 1892–94, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Revyen: Illustreret Ugeblad, utgivet i Bergen 1894–1900, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Urd, veckoblad utgivet i Kristiania/Oslo 1897–1958, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo, digitaliserat på <https://www.nb.no/search?q=Urd&mediatype=tidsskrift&seriestitle=Urd>

Brev och andra arkivkällor

Johan Halvorsens brev till Edvard Grieg finns i Griegsamlingen, Bergen offentlige bibliotek (digitaliserade på <https://bergenbibliotek.no/grieg/korrespondanse>).

Johan Halvorsens anställningskontrakt vid Helsingfors musikinstitut, daterad 1889, finns i Sibelius-Akademins arkiv, Konstuniversitetet, Helsingfors.

Martin Wegelius brev till Leonard Borgström finns i Sibelius-Akademins arkiv, Konstuniversitetet, Helsingfors.



Camilla Hambro

***”Un compositeur d’un grand mérite”
i Paris***

*– Laura Netzelt och hennes kammarmusik
vid ingången till kvinnornas århundrade*

Camilla Hambro (camilla.hambro@abo.fi) är universitetslektor i musikvetenskap vid Åbo Akademi och docent i nordisk musikhistoria. Hennes akademiska undervisning och publikationer fokuserar på musikteori, musikhistoria, musikanalys samt på musik och genus. Hennes senaste stora publikation är en biografi om Laura Netzelt. Hambro har en doktorsexamen i musikhistoria och analys vid Göteborgs Universitet, en magisterexamen i musikhistoria och analys samt och en kandidatexamen i musik, teater och litteratur vid Universitetet i Oslo.

DOI: 10.51816/musiikki.148475

”Un compositeur d’un grand mérite” i Paris – Laura Netzel och hennes kammarmusik vid ingången till kvinnornas århundrade

Camilla Hambro
.....

Ni har säkert någon gång, mina damer och herrar, vandrat runt i åtanke om att det finns då så fruktansvärt få kvinnliga kompositörer i denna värld och ännu färre av central betydelse. Man kan fråga sig vad orsaken kan vara till att det är så. För vi kan ju omöjligt säga oss nöjda med ett så lättgjort resonemang som att kvinnor inte har något att säga som kompositörer, eller att detta med komposition är en hundra procents manssak. Sunt förnuft förbjuder en att ens gå med på en sådan uppfattning även om man hör det påstås från oväntade håll. (Hall 1947, 6.)¹

Så uttryckte den norska kompositören och musikrecensenten Pauline Hall (1890–1969) sig i 1947. Laura Netzel (1839–1927) räknas till de främsta i svensk musikhistoria vid ingången till 1900-talet. Denna artikel är problemorienterad och präglad av ett intresse för kvinnor i nordisk musikhistoria (i detta sammanhang svensk, norsk, finsk och dansk) samt en fascination för hennes kammarmusik. De viktigaste exemplen på Netzels kammarmusik, Cellosonaten, opus 66, och klavertrion, opus 78, komponerades i Paris vid ingången till 1900-talet, en period med optimism angående kvinnors framtida möjligheter. Verken har mycket ofta laddats ned i det svenska musikärvsprojektet Levande Musikärv, och på sistone har det också kommit goda inspelningar av dem. Förutom ett verk, receptions- och kontextfokus undersökas: Vilken roll spelade genus för receptionen av Netzels och hennes kvinnliga kollegors kammarmusik? På

1 Alla artikelns översättningar till svenska har gjorts av artikelns författare. I den norska originaltexten står det: ”Det har sikkert en eller annen gang, mine damer og herrer, streift den ting i tankene at det finnes da forferdelig få kvinnelige komponister i denne verden og enda færre som betyr noen ting. En kan spørre seg hva grunnen vel kan være til at det er slik. For vi kan jo umulig slå oss til ro med et så lettvent resonnement som at kvinner ikke har noe de skal ha sagt som komponister, eller at dette med musikkalisk komposisjon er en hundre prosenters mannssak. Alminnelig sunn fornuft forbyr en å gå med på en slik oppfatning selv om en hører det hevdet fra uventede hold.”

vilka sätt vävdes recensenternas förståelser av genus och originalitet in i omnämningarna i dags- och fackpress? Till slut frågar vi oss: Finns möjligheter för en transformation i riktning av en mera jämställd kammarmusikrepertoar och mera jämställda musikhistorieböcker?

Rent metodiskt bjuder forskningsfrågorna in till att använda såväl genusforskning som traditionella tillvägagångssätt inom estetik och musikanalys. Artikeln bygger vidare på material från min Netzelbiografi från 2020 (receptionsmaterial, brev, klipparkiv, förutom de tryckta partituren), samt forskning om kvinnor i nordisk musikhistoria ca. 1800–1900.

I artikeln diskuteras förväntningar till ”genus”, ”frankofili” och ”musikhistoria” samt annat meningsinnehåll som trivs ihop och påverkar varandra ömsesidigt i materialet runt Netzel. Begreppen visar förbindelser till sociala strukturer. De arenor där dessa klingar, utvecklas, formas och tolkas, är den musik-kultur Netzel och hennes kammarmusik kommunicerade med. Dessutom är de märkbara i det som skrevs och (inte) skrivs om henne. De aktiveras också om vi försöker att skapa genusbalans i den nordiska kulturarvs-kanonen.

*Nordiska kvinnors kammarmusicerande vid ingången till
”kvinnornas århundrade”*

I *Nylænde*, tidens norska tidskrift för kvinnofrågor, spådde Anna Rogstad (1854–1938) i 1896: ”Det kommande århundradet kommer att bli kvinnornas århundrade. Så har förutspåtts från många håll, och vi hoppas att det är en sann förutsägelse. Vi som lever nu har bara lyckan att leva i det kommandes morgon.” (Rogstad 1896, 108.)² Rent yttre sätt flyttade kvinnor fram sina positioner, även i kulturlivet. Trots detta blomstrade det vid sekelskiftet, och i kammarmusik-miljön i synnerhet, en hel rad genusrelaterade fördomar. I ett brev från recensenten och kammarmusikern Tor Andrée till systemen Elfrida 16 maj 1883 omtalade han de kvinnliga kompositörerna med öknamnet ”hela den förbaskade kjolligan” (Öhrström 1999, 206). I väntan på ”kvinnornas århundrade” ingick Laura Netzel i solidariska nätverk med kvinnliga musiker- och kompositörkollegor. Trots rådande omständigheter hade Netzel en hel rad kända och duktiga nordiska kvinnliga kollegor som har fått lite mera uppmärksamhet de

2 ”Det kommende aarhundrede vil blive kvindernes aarhundrede. Saa er spaad fra mange hold, og vi haaber, at det er en sand spaadom. Vi, som lever nu, har kun den lykke at leve i det kommandes morgen.”

sista decennierna, bland dessa Valborg Aulin (George 1997), Elfrida Andrée (Öhrström 1999), Tekla Griebel (Dahlerup 2006; Kirkegaard 2022), Agathe Backer Grøndahl (Hambro 2008), Ida Moberg (Holsti-Setälä 2015; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 173–180), Laura Netzel (Hambro 2020) och Amanda Maier (Gagge 2024), men mycket arbete kvarstår.

I ett rätt misogynt musikliv behöll Netzel och hennes kvinnliga kollegor utåt en positiv inställning, stödde varandra samt uppnådde lysande konstnärliga resultat. Hon var en imponerande kvinna som hade ett hjärta som slog för kulturella ändamål och för de helt stora frågorna vid sekelskiftet: kvinnlig rösträtt, kvinnors egendomsrätt och erkännandet av kvinnliga tonsättare såväl nationellt som internationellt. Ambitiös var hon också och förstod att slå sig fram som kompositör och musiker i ett mansdominerat musikliv. Kring sekelskiftet blev hon en av Sveriges internationellt mest framgångsrika tonsättare. Hon komponerade kammarmusik, klaververk, sånger, körmusik, större orkesterverk samt ett *Stabat Mater* för blandad kör, solister och orgel. Dessutom var hon aktiv som konsertarrangör, dirigent, pianist, sångerska, och harpist. I januari 1899 kunde dessutom *Aftonbladet* berätta att den svenska musikkorrespondenten i *La nuova musica* i Florens, *Rivista musicale* i Turin och *Romania musicale* bar Netzels signatur (Lago) och att hon sedan länge hade varit korrespondent i *Le monde musicale* och *Le journal musicale* i Paris (*Aftonbladet* 28.1.1899). Under hela sin karriär använde hon just pseudonymen, ”Lago”. Det skedde på trots av att *Stockholms Dagblad* redan 1. februari 1883 skrev att det bakom märket dolde sig en franskinspirerad ”tonsättarinna, som till börden var finska, men gift och bosatt i Stockholm”. Användningen av pseudonymen betyder inte att hon undvek att möta kritiker och publik med öppet visir. Signaturen fungerade som en mask som gjorde det möjligt för henne att låta sin skicklighet tala för sig själv. Lagos musik hade ett franskt tonfall, var ganska komplicerad, hade en djärv harmonik och visade ett ”herravälde” över formen. Detta blev hon känd för inte bara i Frankrike, utan också i Tyskland, Belgien och Rumänien.

Netzel fick verken utgivna internationellt av musikförlag i Köpenhamn, Kristiania, Paris och Berlin. Ofta handlar det om passionerad musik som sväller ut över hennes samtida svenska musikideal. Musik som enligt hennes samtida svenska resecenter avslöjade en horrör för att vara enkel, medan franska recensenter föredrog att skriva om hennes rika modulationer och harmoniska djärvhet samtidigt som de tyckte hon skrev mycket vackert och verkligt originellt (*Aftonbladet* 2.3.1895; *Svensk Musiktidning* 15.1.1900). Hon skickade klipp från denna sorts recensioner hem till sina kontakter i dagspressen och i musiktidskrifter som de översatte

och delade med den svenska publiken. Därmed kunde till exempel *Svenska Dagbladet* och *Svensk Musiktidning* berätta om att i Paris ansågs hennes musik som djärv, nordisk, och lite Grieg-inspirerad (*Svensk Musiktidning* 15.1.1900; *Svenska Dagbladet* 19.6.1903). I ett brev till Elfrida Andréé (1841–1929) berättar hon den 18. september 1921 om drivkraften bakom att resa ut i världen med sin musik:

Ja, kvinnans erkännande som kompositör var ju drivkraften till mitt stora steg att obekant resa ut med mina största verk – det var ej håg att skörda eget beröm, led vid att se alla dem som trodde sig skapade till konstnärer, dessa unga Herrar med Akademiens kontrapunkt i fickan och föga egen inneboende skapande kraft, ville jag visa hur Kvinnan, om ock obekant i andra länder, besjälad af ett stort mål; utan reklam, utan press, blott med stöd af framvisandet af sina verk, blef gifven plats redan i Berlin som ”studerad” i kontrapunkt kvinnlig kompositör som i stöd deraf upprepades i de öfriga länderna – der gjordes ingen skillnad på kön dervidlag.

I Norden hittar vi recensioner med rättvisa beskrivningar av hennes och andra kvinnliga kammarmusik-kompositörer som galant behärskar krävande musikaliska uppgifter. – Men det finns också recensioner med en påtagligt negativ inställning till kvinnors förmåga att komponera kammarmusik och arrangera konserter. Flera recensenter berättar trots detta om att de lyssnade med öppna öron och lät sig riva med, samtidigt med att de trots allt visar viss skepsis. Som den danska musikforskaren Lisbeth Ahlgren Jensen uttrycker det: ”Kvinnors musik förväntades med andra ord att låta på ett särskilt *kvinnospecifikt* sätt” (Ahlgren Jensen 2019, 8).³ Ibland påtalas också en ”manlighet” i Netzels verk, en ”manlighet” som troligen var inkompatibel med musik-recensenternas kvinnosyn. De angav inte vad detta ”manliga” bestod i, eller vilka medel hon eventuellt kunde (låta bli att) använda för att tillfredsställa deras krav. Hur det eventuellt påverkade de kvinnliga kompositörernas självbild är också ovisst (Dahlerup 2006, 53). Därutöver var det inte en del av recensenternas förståelsehorisont att kvinnor komponerade stråkkvartetter, kraftfulla orkesterverk, komplex musik, sonatform eller dramatiska sånger. De som trotsade ”vedertagna sanningar” och behandlade Netzel positivt, även inom mera djärva stilar och mera krävande genrer, poängterar att hon var ett undantag bland kvinnliga kompositörer. De registrerar dessutom vissa milstolpar för kvinnliga kompositörer och att kvinnor rycker fram på nya arenor. Emellertid omtalar de gärna musik av kvinnliga kompo-

³ ”Kvindens musik forventedes med andre ord at lyde på en særlig *kvindespecifik* måde.”

sitörer som mera dekorativ, fin, älskvärd, populärt sublim och vacker än genialisk.

Om uppmärksamheten enbart riktas mot musik av kvinnliga kompositörer och de sammanhang den ingick i, knyts kvinnors kammarmusik enbart till enskilda namn – och kammarmusik av exempelvis Netzel blir kontextlös. Medan många av oss älskar stråkkvartetter av Brahms, Beethoven och Mozart har flera fantastiska stråkkvartetter av kvinnliga kompositörer länge hamnat i skymundan. Ett manuskript av ett kammarmusikverk av nämnda kompositörer ”laddas” omedelbart med mera kulturellt minne, medan en enorm insats krävs för att åstadkomma det samma för exempelvis Netzels kammarmusik.

Eftersom kvinnliga kompositörer vare sig är inkorporerade i uppförande-, undervisnings- eller historiekansons och inte associeras med viktiga historiska händelser, är många av dem, om överhuvudtaget, bara kända vid namn. Med andra ord kan det som Nanna Liebmann uttryckte under *Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid* i Köpenhamn 1895 för en stor del sägas gälla även i dag när det handlar om kammarmusik av kvinnor: ”Det är ingen sak när man kan sätta Mozarts, Beethovens eller Rubinsteins namn på ett program, men hur många kände väl hittills Elfrida Andrée, Betzy Holmberg eller Christiane Olsen?” (*Kvinden og Samfundets Udstillings-Tidende* 20.9.1895; Hambro 2010, 29).⁴ Intill den svenska stor-satsningen *Levande Musikarv, Musica Sveciae*s inspelning av kammarmusik av Elfrida Andrée, Valborg Aulin, Netzel, Amanda Maier och Alice Tegnér, Christina Tobecks radiodokumentar om Laura Netzel samt biografen om henne i Kungliga Musikaliska Akademiens Skriftserie i 2020, var exempelvis inte mycket av Netzels musik inspelad. På sistone uppförs hon emellertid allt mera på konserter och recenseras därmed igen.

För att noter som samlar damm i arkiven ska kunna bli ”levande” musik, måste de – som Carl Dahlhaus har resonerat – aktualiseras som ”estetiska objekt [-] som som sådana representerar en del av nuet och endast sekundärt bildar källor som de tidigare händelser och förhållanden kan härledas ifrån” (Dahlhaus 1977, 13).⁵ Dessa verk fungerar som en dokumentation på tekniker och idéer som varit framträdande i den tid och kulturella kontext de skapades i, men måste tillföras det Dahlhaus kall-

4 ”Det er ingen Sag naar man kan sætte Mozarts, Beethovens eller Rubinsteins Navne paa et Program, men hvor mange kendte vel hidtil Elfrida Andrée, Betzy Holmberg eller Christiane Olsen?”

5 ”Ästhetische Gegenstände [...], die als solche ein Stück Gegenwart darstellen, und erst Sekundärquellen bilden, aus denen sich vergangene Ereignisse und Zustände erschließen lassen.“

ar ”estetisk närvaro” (ibid. 7)⁶ för att fortsätta att existera som levande, relevanta konstverk i vår tid. Därmed kan de erbjuda insikter och förbli estetiskt och intellektuellt engagerande för dagens publik.

Återupptäckten av Netzels och de kvinnliga kollegornas musik har den sista tiden tagit fart, något vi bör dra nytta av för att försöka åstadkomma just denna ”estetiska närvaro” för deras del. Därtill behövs flera tolkningar av deras musik och professionella aktiviteter samt den kontext de var verksamma i, inte enbart musikvetenskapligt, utan på tvärs av en rad plattformar och media (jfr. Kuhn 2010). Minnet om Netzels kammarmusik förtjänar att uppföras oftare och dessa klingande tolkningar förtjänar att bli en kontinuerlig process som gör att också nordiska kvinnliga kompositörer ingår i en levande minneskultur.

Som Marcia Citron skriver i *Gender and the musical Canon* är inte alla genrer likvärdiga. Statusen/rangeringen påverkas av utövarnas status samt hvilken komplexitet och exklusivitet publiken upplever i musiken. Historisk sett har kvinnliga kompositörer associerats med enkla snarare än komplexa former och därmed lidit under konstant underskattning av status. Citron utmanar giltigheten av en sådan rangordning av genrerna:

Rangeringen vilar på att komplexitet är önskvärd: den fungerar som färdighet och kompetens, som en kvalitet som är nödvändig i en ’god’ komposition. [- -] Färdighet är ett relativt begrepp, och till ’vems belåtenhet’ färdigheter demonstreras är en öppen fråga.” (Citron 1993, 131.)⁷

Här kan tilläggas att det som i eftertid beskrivs som tidens måttstock för kvalitet, kan knytas till mera generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att bestämma det. Dessutom verkar det som att det som i eftertid beskrivs som tidens måttstock för kvalitet, kan knytas till mera generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att bestämma det.

Vid ingången till ”kvinnornas århundrade” kunde upplevelsen av genus på flera sätt avskära det som det ursprungligen blev försökt att kommunicera. Bredvid andra bedömnings-kriterier tycks just genus ha blivit en viktig komponent i kvalitetskonstruktionen. Som Hilda Torjusén, som stiftade Diskusjonsforeningen for Kvinner i Kristiansand 1896 (Tronstad 2013, 100 ff.), uttryckte det i 1894:

6 ”Ästhetische Präsenz”

7 ”The ranking rests on the assumption that complexity is desirable: it shows skill and competence, qualities deemed necessary for ’good’ composition. [- -] Skill is a relative term and demonstration of skill ’to whose satisfaction’ is an open question.”

När kvinnans förmåga – jag menar här det kvinnliga geniets – går i en annan riktning än mannens, då erkänns inte geniets – följer hon i mannens fotspår, då sägs det. Hon äger inte originalitet. [-] Medan mannens originalitet beundras, så tolereras inte kvinnans. (Torjusen 1894, 49 f.)⁸

Torjusen kommer in på det problematiska i att det värde som originalitet tilläggs som ett mått på succés, eller ”storhet”, traditionellt hade varit ett problematiskt tema för kvinnor. Tydligt kan det som i eftertid beskrivs som kvalitetskriterier inom musik knyts till generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att definiera detta. I sin argumentation ligger Torjusen inte långt från att beskriva det fenomen Elaine Showalter nästan 100 år senare beskrev som ”den dubbla kritiska standarden” (Showalter 1999 [1977], 219),⁹ det faktum att kvinnor antogs både inte kunna och inte skulle skriva ”maskulina”, ”kraftfulla” (det vill säga ”genialiska”) verk. Manliga recensenters dubbelstandard ”tillät” dem å bedöma kvinnors kompositioner upp mot deras genus. Recensenterna hade dessutom gärna dubbla relationer till sin övriga yrkespraktik, eftersom de själva gärna fungerade som kompositörer, musiker eller orkesterledare. Därmed kunde de driva propaganda för egen estetik. Som Jill Halstead (1997, 192 f.) förklarar det:

Originalitet är relativ och anses bara som värdefull då den opererar och expanderar våra musikaliska värderingar som de hittills definierats av manliga tankeskolor och filosofi. Att släppas in i, och accepteras av de intellektuella och artistiska kretsar som kontrollerar och definierar ”originalitet” har notoriskt varit svårt för kvinnor; även de mest framträdande kvinnliga kompositörerna har stött på hinder för att accepteras som jämbördiga i dessa kretsar.¹⁰

8 ”Naar kvindens evne – jeg mener her det kvindelige geni – gaar i anden retning end mandens, da anerkjendes ikke geniets – følger hun i mandens fodspor, da heder det: hun eier ikke orginalitet. [-] Medens mandens originalitet dægges for, taales ikke kvindens.”

9 ”The double critical standard”

10 ”Originality is relative and is seen as valuable only when it operates and extends our musical values as hitherto defined by male schools of thought and philosophy. Entry into, and acceptance by, the intellectual and artistic circles that control the definition of ‘original’ has been notoriously difficult for women; even the most prominent women composers have encountered obstacles to being accepted as equals in such circles.”

Som Eugene Gates påpekar (2006, 1), lät negativa hållningar till kvinnors intellektuella produktion sig inte stoppa av landsgränser eller ämnesområden. Både kvinnliga kvartettmusiker och kvinnliga kammarmusikkompositörer bemöttes med de *härskartekniker* som definierades av Berit Ås, framför allt den fjärde, ”fördömelse oavsett vad du gör” (Ås 2004). Också Margaret Myers skriver i sin doktorsavhandling *Blowing her own Trumpet* om hur kvinnor som försökte att göra någonting ”nytt” mötte många fördomar (Myers 1993, 30).

Varje gång vi försöker fördjupa oss i kvinnliga kompositörers kammarmusik är det som att öppna ett nytt fält. Trots detta fanns det till exempel vid ingången till det 20. århundrade en medvetenhet om att allt flera kvinnliga kompositörer publicerade och fick uppfört sin musik. Men förutom Netzel fick ett så stort antal andra nordiska kvinnliga kompositörer sin musik tryckt och uppfört mellan 1890 och 1920 att dagspressen, musiktidskrifter och damtidningar ofta skrev om det. Detta gör det hela desto mera spännande. Så tidigt som i juni 1897 kan vi till exempel läsa följande i *Svensk Musiktidning*:

Svenska tonsättarinnor

Att särskildt fästa oss vid vetenskap och konst har den kvinnliga intelligensen i vår tid utvecklat ökad verksamhet. Och i fråga om konst är det här tonkonsten vi ha för ögonen. Såsom utöfvande virtuoser på såväl piano som violin ha kvinnorna länge intagit framstående rum, såsom skapande konstnärinnor ha de egentligen först framträdtt under senare tider. [-] Vårt land är ej heller lottlöst i detta hänseende, och vi presentera här en fyrväppling af svenska tonsättarinnor, hvilka hvad djup och omfång af deras ton-skapelser beträffar företrädesvis representera vår kvinnliga komponistverksamhet. Vid årets Stockholmsutställning har visserligen ej såsom 1895 i Köpenhamn beredts kvinnan tillfälle till täfling på tonkonstens område; detta hindrar oss dock ej att nu uppmärksamma våra tonsättarinnor, hvilka för öfrigt vid den nämnda danska kvinnliga utställningen gjorde sig mycket bemärkta. (*Svensk Musiktidning* 8.6.1897, osignerad.)

Vid sekelskiftet var män också i minoritet i publiken och i den grupp amatörer som köpte noter, medan de var i majoritet bland recensenter och musikskribenter (*Urd* 10.11.1900). Wilhelm Peterson-Berger var bland dem som kände obehag av att måste finna sig i att sitta bänkad tillsammans med entusiastiska ”bättre familjflickor” (*Dagens Nyheter* 2.11.1901).

Det har noterats som iögonfallande att medan Kristiania var utan opera och hade orkesterförhållanden som var ”mellan förskräckliga och oroväckande”, så fanns lyckligtvis ”krafter som kunde tolka Beethovens

och Schumanns Kammarmusik på ett sätt, som förtjänar det största erkännande” (*Aftenbladet* 5.2.1879).¹¹ Johannes Haarklou beskriver dessa konserter som den manliga känslighetens sista skans. Atmosfären vid dessa konserter var varm, lugn, behaglig och konstnärligt avslappnad: De kom med passande mellanrum, programmet var kort, förträffligt fint och tungt vägande och de utövande konstnärerna var kända och mycket uppskattade. Publiken, berättar han, bestod av några musiker, en mängd damer och ”en del estetiska och feminina herrar” (*Dagbladet* 16.10.1887).¹² Som vi förstår, så odlades kammarmusiken bland ungefär samma publik på kammarmusik-soaréerna som i de privata kammarmusiksällskapen. Det berodde på att den uppfattades som något elitistisk eller som Svensk *Musiktidning* uttryckte det:

Kammarmusiken är ingen ”folkmusik” och blir det väl knappast, ty den är ju till och med för bildade musiker en mindre lätt kost, som fordrar och förutsätter kunskap och andligt samarbete. Kammarmusikens förutsättning är sålunda familjelivet i bildade kretsar, hvilka idka allvarlig tonkonst. Den drager sig undan den nya musikriktningens kretsar. Må också massorkesterns musik utveckla sig hur den vill, men må vi också gynna kammarmusiken och gifva den sin fulla rätt. Detta göra vi därigenom att vi skydda densamma och bilda sällskap eller sammanslutning för att åt de konstnärer som utöfva den, bereda och garantera de medel som för vinnande af goda kammarmusik-prestationer äro af nöden. Kammarmusikens konstnärer skola icke komma tillsammans hur det faller sig, utan öfva flitigt samarbete. De skola ingå ett slags andligt äktenskap, vara ett hjärta och en själ. (Svensk *Musiktidning* 16.4.1901.)

Den skandinaviska kammarmusikmiljön representerar därmed goda exempel på Citrons ovannämnda fråga om vem som bedömer kvalitet för vem. De nordiska kammarmusiksalonger ombildades i Netzels samtid till privata sällskap: Gemensamt för sällskap som Mazerska kvartettsällskapet i Stockholm (bildad 1849), Sundbergska kvartettsällskapet i Göteborg (bildad 1884) och Kvartetforeningen i Kristiana (bildad 1876) var medlemsskaran: Deras målgrupp var män som spelade stråkkvartett – som de betraktade som en manlig genre. Kvinnor ansågs inte som tillräckligt bra stråkare (Herresthal 1993, 215 och 218; Nygard 2001, 85; Öhrström 1999, 229). Mycket tyder också på att det var här skiljelinjen mellan manligt och kvinnligt gick i nordiskt musikliv: Intill 1963 var övervägande flertal

11 ”Kræfter til at tolke Beethovens og Schumanns Kammermusik paa en Maade, som fortjener den største Anerkjendelse”

12 ”en Del 'æstetiske' og feminine Herrer”

mot att ha damer som medlemmar i Mazerska. Eva Öhrström (2007, 37) förklarar det med att i traditionsrike ”herrklubbar” av denna kaliber spelade män med och för varandra och utvecklade de estetiske kriterier som utmärker genren. Det fanns dock fristående damkvällar, som var viktiga för sällskapet ekonomi, där medlemmar kunde ta med kvinnlig publik (Wallner 1991, 65). Det handlar om mycket aktiva herrar i rätt konservativa herrklubbar, där de flesta medlemmarna var duktiga amatörer. Bara manliga vänner och bekanta erbjöds möjligheten att ägna sig åt njutningen av kammarmusikens smickrande toner (Nygard 2001, 15) samt kommentera uppförda prestationer.

Stråkinstrumenten hade länge varit mindre populära bland kvinnor. Violinen var det första orkesterinstrumentet överklassens kvinnor vågade sig på (Herresthal 1993, 215). Enligt Harald Herresthal var däremot cellospelande kvinnor länge helt otänkbart, även om det från 1850-talet fanns enstaka fall (Herresthal 1993, 215; Timmermann 2010, 111–118). Kvartetforeningen i Kristiania var emellertid inte hermetisk stängd för kvinnor, eftersom både den utmärkta violinisten Caroline Müller, pianisten Erika Nissen och kompositören och pianisten Agathe Backer Grøndahl deltog vid några möten. 1880 var Caroline Müller *primaria*, men ingen dessa tre blev ordinarie medlemmar (Herresthal 1993, 86). Så sent som 4 mars 1939 beskrev David Monrad Johansen i *Aftenposten* det som konstigt att kvinnor inte kunde upptas i klubben. Först i 1955 var tiden mogen för kvinnor i föreningen efter talrika försök på att ändra på situationen.

Även om duktiga kvinnliga musiker ibland bjöds in för att höra männen spela, blev exempelvis en stråkkvartett av Elfrida André, Netzels väninna och kollega, inte uppfört eller tryckt av Sundbergska i Göteborg. Detta trots att flera av Andrées vänner satt i den konstnärliga ledningen. Varje stråkkvartett komponerad och uppförd av kvinnor upplevdes som gränsöverskridande. Om Andrées kvartett het det dessutom att de ”fann den för dålig att spela”. (Öhrström 1999, 229.) Som Öhrström påpekar, kan så väl ideologiska som musikpolitiska anledningar ligga under:

Möjligen resonerade man i tankekedjor som: stycket var komponerat av en kvinna, en kvinna tillhörde inte samme livsvärld som stråkkvartetten och dess utövare, kanske tyckte någon att musiken var ”besmittad” av det andra könet och säkert menade flera att sannolikheten för att stycket skulle vara bra var liten eftersom det var en kvinna som komponerat. (ibid. 229 f.).

Däremot uppfördes Andrées stråkkvartett i Köpenhamn under *Kvindernes Udstilling fra Fortid og Nutid* hösten 1895, av en stråkkvartett enbart bestående av kvinnliga musiker. Efter soarén var de danska recensenterna sams om att 54-åriga Andrées kvartett vittnade om stor talang. Generellt betonar de danska musikrecensenterna, som till exempel *Politikens* Charles Kjerulf och *Dagbladets* Asger Hammerik, de kvinnliga musikernas goda intonation och säkerhet, och även om kvartettspelande för kvinnor var ett nytt fält, så kände recensenterna sig hoppfulla inför framtiden. Fle- ra danska recensenter noterade att musikerna hade en förvånansvärt hög nivå, särskilt för damer. (Hambro 2010, 31 f.) I några recensioner är det emellertid en öppen fråga om den kvinnliga kvartetten fick kompliman- ger som musiker, kvinnor eller sexobjekt. Signaturen S. (Axel Sørensen) betonade i *Berlingske Tidende* (11.9.1895):

Om än de fyra vackra unga damerna, fru Ida Koppel, född Herz, en Pri- maria, som förtjänar en utsökt komplimang, fröken Anna Tryde (2:a vio- lin), Kamma Christophersen (viola), Agga Fritsche (violoncell), överras- kade starkt genom att framträda med en sådan skicklig prestation på ett så svårt område, följer av sig själv att de inte på alla punkter kunde göra kompositionen så full rättvisa som våra första manliga kvartettspelare kunnat ge den.¹³

I kapitlet ”Some more unusual female occupations and their reception” grupperar Margaret Myers negativt ladda karakteristiker av kvinnliga musiker i sex huvudtyper, som separat eller i kombination finns repre- senterade i recensioner kopplade till konserterna och publiceringen av noter under *Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid*: Sarkastiska bemärk- ningar, trivialisering, problematisering av kvinnlighet, fokus på person- liga karakteristika, fantasier och önske-tänkande om sex samtidigt som den uppförda musiken beskrivs som mindre värdefull (Myers 1993: 34). I boken *Stemmen og øret* förklarar den danska kulturvetaren Ansa Lønst-

13 ”Omend de fire nydelige unge Damer, Fru Ida Koppel, f. Herz, en Primaria, der for- tjener en udsøgt Compliment, Frøknerne Anna Tryde (2den Violin), Kamma Chris- tophersen (Bratsch), Agga Fritsche (Violoncel), maatte overraske ved en saa dygtig Præstation paa et saa vanskeligt Omraade, følger det af sig selv, at Compositionen ikke paa alle Punkter kunde komme til den fulde Ret, som vore første masculine Qvartet- spillere havde kunnet forskaffe den.”

rup hur kroppen, när det musiceras, är det mest ideala mediet för att balansera mellan verklighet och överklighet, fakta och fiktion, varande och mening (Lønstrup 2004:10, 14). När kroppen uttrycker sig genom musik, kommunicerar den med andra; deras öron tar emot och hör, och deras kroppar reagerar samtidigt på det de hör, det vill säga de skickar tillbaka något. Hos flera manliga recensenter flyter sålunda musiken, tolkningen, de kvinnliga kvartettspelarnas kroppar, utrymmet som omgav dem och projicerad kvinnlighet in i varandra och får en stark symbolisk kraft.

Genom att uttrycka förutfattade föreställningar om genusrelaterade egenskaper i musik av kvinnliga kompositörer kunde recensenterna enkelt placera dem i en mindre fördelaktig position jämfört med deras manliga kollegor. Detta belyser hur djupt rotade genusstereotyper påverkade det som skrevs om musik under denna period, och hur de kunde användas som ett subtilt men kraftfullt medel för att upprätthålla rådande genusnormer inom musikvärlden. Med undantag för ett fåtal kortare, populära kompositioner som cirkulerade i nordiska och franska musiksamlingar, föll Netzels mera omfattande och komplexa kompositioner i stor utsträckning i glömska under en ansenlig tidsperiod. Hennes verk hamnade, trots sin initiala popularitet, i skymundan och förblev till stor del ouppmärksammas under många år.

Netzels frankofili

En högst spännande aspekt av Laura Netzel är att hon i sin levnadstid var känd som frankofil. Hon fick viktiga intryck från sina resor till Frankrike både som privatperson och som kompositör. Från 1880-talet reste hon regelbundet till Paris. I Stockholm studerade hon komposition med Wilhelm Heintze (1849–1895), och därefter studerade hon vidare med den franska organisten och kompositören Charles-Marie Widor (1844–1937) i Paris. Runt sekelskiftet uppehöll Netzel sig i Paris under stora delar av konsertsäsongerna, framför allt 1897–98 och 1903–04. Retrospektivt berättar en 85-årig Netzel för signaturen ”Ylva” i *Stockholms Dagblad* (29.2.1924), att det var i Paris hon kom att skriva sin bästa musik. Hon beskriver dessutom studieåren i Paris som sin lyckligaste musikaliska period. Här var hon mest produktiv och fick också erkänsla för sin stora originalitet och intagande musikalitet. Hon var också i kontakt med framträdande musiker, fick plikterna i Stockholm på avstånd och blev konstnärligt stimulerad genom kompositionsstudier, konserter med nyare fransk musik redan innan den kom till Sverige och samarbetade med lysande sångare och

musiker. Varje vinter fanns vid slutet av 1890-talet minst ett par hundra unga kvinnor och män från Norden som studerade språk, musik eller måleri i Paris (Herresthal och Reznicek 1994, 138). Feminismen, en av Netzels hjärtesaker, fick allt större betydelse i staden, där människor som tog avstånd från kvinnofrågan riskerade att bli stämplade som betänkligt bakåtsträvande eller helt barbariska (*Stockholms Dagblad* 4.6.1898).

Nya kompositioner av Netzel presenterades med en halsbrytande hastighet, och många av dem fick sina uruppföranden i Paris. Här fick hon – till skillnad från musik av flertalet av de manliga nordiska kollegorna – glittrande recensioner där verken beskrivs som originella, djärva och genomsyrade av nordisk ton (*Aftonbladet* 20.1.1902). Som jag betonade i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 187), firade hon 9. februari 1897 en av sina största triumfer som tonsättare då hon fick arrangera tonsättarafton i det mycket väl ansedda Cour Artistique, som nyligen hade haft en soaré med kompositioner av Benjamin Godard och som skulle presentera verk av Widor på det efterföljande evenemanget. Det intressanta programmet uppfördes på ett mycket tillfredsställande sätt och *Le progrès artistique* beskrev henne som ”un compositeur d’un grand mérite” (*Vårt Land* 1.3.1897).

Succéerna på Paris konsertscener, franska förlag, dags- och fackpress var inte endast till fördel för Netzels omdöme i Sverige. Som Anders Edling har påvisat genom flera exempel i sin avhandling *Franskt i svensk musik 1880–1920*, hade ”fransk musikinflytande i det tidiga 1900-talets Sverige [-] inte hög status”, och det fanns en misstro och nedlåtenhet ”mot fransk musik på många håll i Sverige, inte minst hos den senromantiska generationen” (Edling 1982, 277). Under 1800-talet spelade tysk musik en mera framträdande roll i det svenska musiklivet än den franska. Studier av tidens dags- och fackpress visar att kulturutbytet mellan länderna var omfattande, med tyska musiker som ofta uppträdde i Sverige. Kompositörer och recensenter med tysk utbildning och tyska kontakter var med att forma den svenska konstmusiken under denna period och skapade en unik stil. En snabb koll på svenska tonsättarbiografier, till exempel i *Levande Musikarv*, avslöjar att många inflytelserika svenska musiker utbildade sig i Tyskland. Detta gjorde kompositörernas musikstil och utveckling allt mer tyskinfluerad: Wilhelm Stenhammar studerade till exempel i Berlin, där han influerades av Johannes Brahms och Richard Wagner. Ludvig Norman fick sin utbildning i Leipzig och hans musik uppvisar tydliga spår av Felix Mendelssohn och Robert Schumann. Inte minst studerade Peterson-Berger i Dresden, där han kom han i kontakt med den tyska romantiska traditionen, särskilt Richard Wagners verk, som kom att bli en betydande inspirationskälla för honom.

Peterson-Berger beskrev den nästan 30 år äldre Netzel som en av ”den stockholmska musikdilettantismens mest härsklustna och fransosgalna skyddspatronessor” (*Dagens Nyheter* 23.4.1897). Av denna kan vi förstå något om vilken prestation Netzel svarat för genom att leva och verka, att behålla sin positiva inställning och uppnå storartade konstnärliga resultat i en omgivning där ingrodda, negativa och sexistiska åsikter fanns. Netzel personifierade de två saker han hatade mest, fransk musik och dilettanter (Hambro 2020, 186). Som recensent beklagade han sig dessutom med jämna mellanrum över ”detta Paris, där det undervisas mycket, men läres så litet och därifrån man så ofta återvänder med sin ungdomsfriska fantasi vingar svedda, men [...] med en ytlig virtuosuppfattning eller en bornerad elegant salongssmak” (*Dagens Nyheter* 9.5.1896). Enligt honom var det med andra ord bara ”mindre betydande komponister” som hade studerat i Frankrike, och studierna borgade dessutom inte för någon kvalitet. Som Edling (1982, 28) betonar, startade wagnerianen Peterson-Berger 1897 en häftig debatt om fransk musik i Stockholm. Hans signatur –t– uttrycker sig om skillnaden mellan fransk och tysk musik i *Dagens Nyheter* (23.8.1897), som att tyskarna hade så ofantlig mycket på hjärtat som de bara kunde uttrycka i musik, ibland bra, ibland mindre bra. Fransmännen däremot, hade mindre att säga på musikens område, så den kunde upplevas som kall och formalistisk. Den sortens musik blev enligt honom till för hemmets intima anspråkslösa sfär.

Peterson-Bergers förakt för fransk musik delades i stora delar av Stockholms musikvärld i början av 1900-talet. Intresset för fransk musik sinade småningom i svenska tidningar och musiktidskrifter. Under de första årtiondena av 1900-talet försvann svenska notiser om utländska tonsättare och referat från franska recensioner av svenska musikere och tonsättares framträdanden i Paris. 1880-talets ”skvaller”-notiser från Paris blev borta och rapporteringen från Tyskland ökade. Paris förlorade dessutom sin roll som studieort för konstnärer och musiker. Profranska recensenter som Karl Valentin (*Svenska Dagbladet*) och Frans J. Huss (*Svensk musiktidning*) fanns främst i den äldre generationen. (Edling 1982, 28 ff.) Huss var sedan 1880-talet en av Netzels närmaste allierade i svensk press. När hon behöll kontakten med Frankrike och oförskräckt fortsatte att resa till Paris för att delta på stora konserter, var det till honom hon skickade klipp från franska recensioner som berömde hennes musik. Han å sin sida kunde tack vara detta rapportera om hennes aktiviteter i *Svensk Musiktidning*, medan dagstidningarna hade upphört att ha korrespondenter i Paris. (Hambro 2020, 133 f.)

Netzels kammarmusik för violin, cello, flöjt och pianotrio

Netzel hade en omfattande bakgrund som kammarmusikpianist. Som jag har belyst mera i detalj i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 35–38), debuterade hon redan som den 17-åriga ”Fröken P.” offentligt i De la Croix salong. Då uppförde hon pianopartiet i Hummels trio i E-dur i ensemble tillsammans av professionelle musiker från Hovkapellet. De följande åren spelade hon också pianopartiet i Felix Mendelssohns trio i d-moll och Robert Schumanns Pianokvartett i Ess-dur. Som Öhrström (1999, 230) har betonat: ”Kammarmusik med piano hade kvinnor sedan sekel tillbaka medverkat i och de kompositionsformerna kände de till, men med stråkkvartetter var det annorlunda.” När Netzel senare började komponera föll det sig därför naturligt att komponera kammarmusik med piano. Detta hade också praktiska fördelar, då hennes nätverk kunde uppföra dessa både i både Stockholm och Paris med henne själv vid pianot.

Netzels kammarmusikproduktion kan indelas hierarkiskt. Det finns två flersatsiga verk som hör till de ”stora” och pretentiösa och mera komplexa genrerna, nämligen *Sonat för violoncell och piano*, opus 66, från 1899, och *Trio i d-moll för violin, cello och piano*, opus 78, från 1903. Dessutom finns två lösare sammansatta, flersatsiga verk, nämligen *Svit för violin och piano*, opus 62, från 1897, och *Svit för flöjt och piano*, opus 35 [sic!], från 1899. Därutöver skrev hon ett antal mindre karaktärsstycken i lättare genre med titlar som ”Humoresque”, ”Romance”, ”Berceuse” och ”Serenade” för ett eller flera av de samma instrumenten med piano. Karaktärsstyckena, som ligger i gränslandet mellan kammarmusik och vad Dahlhaus har rubricerar ”mellanmusiken” (Dahlhaus 1988, 198–218),¹⁴ kommer inte att behandlas mera ingående här, även om det finns goda argument för också dessa kunde belysa begreppet kammarmusik ur ett genusperspektiv, eller deras plats på Netzels arbetarkonserter (Hambro 2020, 169–183).

Kvar finns fyra flersatsiga kammarmusikverk. Både kortare, analytiska beskrivningar av dessa och ett urval av recensioner av dem kan läsas i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 191–200). I detta sammanhang kommer bara därför en kort sammanfattning med fokus på hur Netzel manövrerat för att marknadsföra sin kammarmusik i de musikaliska nätverken hade kontakt med. En tydlig tendens är att både verkens dedikationsbärare och de som spelade dem på konserter var bland de allra mest respekterade musikerna i Paris musikliv. Flöjtsviten är dedikerad till Paul Taffanel (1844–1908), den franska flöjtskolans grundare, och uruppfördes av hans

14 ”Die mittlere Musik”

unge elev Philippe Gaubert (1879–1941) med Netzel vid flygeln. Violinsviten dedikerades till den belgiske kompositören och violinisten Armand Parent (1863–1934), dåvarande konsertmästare i Colonne-orkestern, och uppfördes bland andra av den respekterade konservatorieprofessorn Théophile Laforge (1863–1918). Cellosonaten dedikerades till den franske cellisten Gaston Courras, som innehade positionen som stämledare i Parisoperans orkester och var en central gestalt i stadens kammarmusikcirklar. Han uruppförde sonaten under en av sina konserter i Salle Erard med Netzel själv vid flygeln. Courras och Netzel gav också pianotrio sitt första uppförande tillsammans med nämnda violinist Laforge. Trioen dedikerades till en icke-musiker, etnografen Maurice Delfosse (1870–1926), den senare belgiska ambassadören i Washington.

Det mest framgångsrika av Netzels kammarmusikverk var utan tvekan violinsviten, som hon tog med sig på en Europaturné säsongen 1897/98. Efter ett par uppträdanden i Paris där sviten fick ett enastående mottagande av publiken vid en konsert med nordiskt program, gick resan bland annat till Berlin, där förlaget Simrock publicerade Violinsviten och flera andra av Lagos kompositioner. Detta ledde till att Netzel arrangerade en omfattande konsert med sina verk i Hôtel de Rome i Berlin den 18 mars 1898. På programmet ingick naturligtvis, vid sidan av ett antal mindre stycken, violinsviten, som spelades av en Herr. Teodorowitsch med tonsättaren själv, nu 59 år gammal, vid pianot. Recensionerna var mestadels goda, men i den tyska huvudstaden var det oundvikligt att verken stämpelades som typiskt ”franska”, bland andra av musikhistorikern Carl Krebs, som recenserade konserten i *Deutsche Rundschau* (odaterad, mars 1898). En skribent i damtidningen *Neues Frauenblatt* (odaterad, mars 1898) uttryckte glädje över att en kvinnlig tonsättare hade fått ett välförtjänt positivt mottagande och blivit ett erkänt namn såväl i Frankrike, som i Belgien och Norden. Detta sågs som en motpol till de som hävdade att kvinnor endast i sällsynta fall kunde åstadkomma anmärkningsvärda prestationer inom musikområdet. (Hambro 2020, 191–193.)

Ett annat stopp på Europatouren var Liege, där hon gav en konsert i lokalerna till den välrenommerade pianotillverkaren Charles Gevaert. Enligt en förhandsnotis i tidningen *La Meuse* (u.d. 1898) var publiken noga utvald och bestod av musikkritiker, konstnärer och stadens mest ansedda musikälskare. Solist i violinsviten var Ovide Musin, som fängslade publiken med sitt framförande av Netzels musik (La Meusev u.d. 1898). Musin hade gjort succé i USA, men var tillbaka i Belgien för att tillträda som professor i violin vid Bryssels musikkonservatorium.

Efter besöket i Liège fortsatte Netzel sin resa till Bryssel. Vid återkomsten till Paris anordnade hon en omfattande konsert med sina egna kompositioner den 9 maj 1898. Evenemanget hölls på *Le Théâtre Féministe*, en internationell kvinnorörelseteater som grundats av den polska feministen Marya Chéliga (1854–1927). Teaterns syfte var att stödja och främja kvinnliga författare som mött motstånd i sina försök att få sina verk uppförda. (Hambro 2020, 193.)

Tack vare publiceringen hos Simrocks förlag spreds violinsviten även till länder som Netzel aldrig personligen besökte, däribland Rumänien. En musikkritiker i tidskriften *Romania musicala* (odaterad 1898) lyfte fram verket och menade att dets komposition, struktur och harmoniska uppbyggnad visade att Lago tillhörde sin tids främsta moderna tonsättare. (Hambro 2020, 194.)

Efter en tid i Stockholm vid början av säsongen 1898/99 begav sig Netzel till Paris i mars 1899 för att presentera flera nya kompositioner. *Svensk Musiktidning* rapporterade den 1 maj 1899 att hon nyligen hade skrivit klart två betydande kammarmusikverk: en flöjtsvit som skulle publiceras av Hachette i Paris och en cellosonat som skulle tryckas av Simrock i Berlin. Efter uppförandet i Paris beskrevs flöjtsviten i *Le Monde musical* som ett betydelsefullt och nyskapande verk, som framhävdes väl av musikerna. Här använde Netzel sig ovanligt nog av svensk folkmusik, med ”Jössehäradspolska” som en virtuos och snabb final.

Sonat för violoncell och piano, publicerades av Simrocks förlag under hösten 1899 och markerade en viktig milstolpe i Netzels karriär. Som jag har framhållit i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 196–198), möter vi i cellosonaten en Netzel som är både djupt uttrycksfull och mogen. Den senromantiska stilen är tydligt influerad av den samtida franska musiken, men verket behåller ändå sin egenart. Uttrycket är kraftfullt och dynamiskt, harmoniken är innovativ utan att bli svårtillgänglig för dåtidens publik och kritiker, och det melodiska elementet förblir centralt. Kombinationen av rik klangfärg och kontrastrika partier gör sonaten till ett fängslande och mångfacetterat verk i tre satser. En framstående röst i kören av cellosonatens beundrare var den belgiska pianoprofessorn Jules Ghymers, som i *Gazette de Liège* lyfte fram dens djärva harmonik och många modulationer, samtidigt som han berömde det klara och friska uttrycket. Han jämförde sonaten med verk av kända manliga tonsättare som Brahms, Franck, Saint-Saëns, Vincent d’Indy och Rubinstein. (Hambro 2020, 198.)

Som jag har betonat i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 198 f.) anordnades den 19 januari 1900 en stor konsert i Salle Erard, en hyllning till Lagos kompositioner, där uruppförandet cellosonaten var en central

del av programmet. Ett annat nytt inslag var Lagos senaste kammarmusikverk, *Preludio e Fughetta* för piano, violin och cello. Recensenterna drog paralleller till kanoniserade mästare som Beethoven, Mendelssohn, Schumann och Saint-Saëns och noterade att Netzel, trots att hon följde de klassiska formprinciperna, gav verket en unik och personlig prägel. Det framgångsrika försöket på att komponera för den klassiska pianotrio-besättningen inspirerade henne till att skriva *Trio i d-moll för violin, cello och piano*, opus 78. Det första uppförandet av pianotrio ägde rum den 9 mars 1903 hos *La société Musique Nouvelle*. Trioen mottogs väl i *Le Monde musical*, som berömde Netzels kompositoriska säkerhet. Publiken vid uruppförandet bestod av såväl entusiastiska skandinaver som flera av Paris ledande musikpersonligheter. Trioen rönt ytterligare framgång inte bara i Paris, utan även i London och var än den uppfördes. *Stockholms Dagblad* citerade 8 mars 1904 en utländsk tidnings lovord: ”Sverige kan vara stolt öfver en komponist som Lago, som gör landet heder, hvarhelst hennes verk blifva kända och uppförda.”

Att uppskattas som kvinnlig tonsättare

I artikeln har vi sett hur värderingar och smak hos kvinnliga kompositörer och deras publik avvek från det män med makt i svenskt musikliv lovordade i sina recensioner. Netzel beskrivs som modern i sitt tänkesätt, men inte hypermodern. Hon experimenterade inte planlöst, och även om hon enligt det som sades hade ”horreur” för att verka enkel, var hon välskolad och hade ordning på sina saker. Vilken roll spelar begreppet ”genus” i artikelns förståelse av Netzel? Då Netzel var som mest aktiv i det offentliga rummet, aktualiserades frågor om kvinnors identitet och sociala roller i samhället. Som Eugène Borrel uttrycker det i *The Musical Courier* i 1905, hade hon blivit bemött på ett helt annat sätt om hon hade varit en man. Vi har sett hur de många roller Netzel hade i musiklivet möjligen gjorde det svårt för såväl kritiker som musikhistoriker att placera henne: Hon levde inte av, men för sin musik och fick erkännande som kompositör internationellt, främst i Frankrike. Under hennes vuxna liv blandades välgörenhetskonsserter med ”offentliga” konsserter på ett sätt som inte överensstämmer med de motsättningar man gärna tror skulle ha funnits mellan sfärerna.

På vilka sätt vävdes recensenternas förståelser av genus och originalitet in i omnämningarna i dags- och fackpress? Vi har sett hur pressens förståelse av ”kvinnlighet” skilde sig avsevärt från dagens: Inrotade nega-

tiva attityder till verk av kvinnor präglade svenska recensioner och kritik, medan det inte skedde i samma utsträckning i Frankrike. I Norden jämfördes Netzel sällan med manliga kollegor, utan i stället med andra kvinnliga kompositörer, gärna på ett nedlåtande sätt. Hon framställdes som undantaget som bekräftade regeln om kvinnors bristande förmåga att komponera. Vidare forskning kring kvinnliga kompositörer behövs med andra ord för att bryta dödläget angående kvinnliga kompositörer inom konstmusikens institutioner, där utbudet fortfarande domineras av män från Centraleuropas romantiska epok. Genom forskningen kan vi skapa nya, mer inkluderande musikhistorieböcker, baserade på ny och grundlig forskning och teoriutveckling, men förmedla den på ett tillgängligt och läsbart sätt för en bred publik.

Kombinerat med "genus"-begreppet bidrog kanske Netzels "frankofili" till att marginalisera henne och hennes musik i Sverige. Hennes framgångar i Paris, både på konsertscener och i pressen, visade sig vara ett tveeggat svärd. Recensenter ansåg studier och framgångar i Frankrike var ett tecken på mindre betydande kompositörer och något som inte garanterade kvalitet i musiken. Denna inställning ledde till att Netzels musik stämplades som "destruktivt fransk" av vissa recensenter. Paradoxalt nog var det just fransk influens i musiken som bidrog till hennes internationella framgång. I dag skulle vi kanske se detta som hennes förmåga att överbrygga kulturella skillnader och att visa engagemang för musikalisk mångfald.

Som Laura Hamer påpekar i "Critiquing the Canon", spelade recensenter, i vårt fall med negativa hållningar till franskt tonfall och kvinnliga kompositörer, inte bara en avgörande roll som portvakter för kanon inom konst och kultur. Genom sina texter har de i eftertid också fått påverka de vilka verk inkluderade eller uteslutande från kanon (Hamer 2019, 231). Denna process tillför verken de bedömde positivt ett högt kulturellt kapital, vilket ytterligare befäster deras position inom respektive kanon. Samtidigt har detta ofta skett på bekostnad av andra verk som marginaliseras eller exkluderas från kanon.

Kanoniserade verk har fått ytterligare stöd i en levenade tolknings-tradition, sekundärmaterial, recensioner, analys, forskning, monografier och musikhistorieböcker. Till slut kan det därför vara värt att fråga sig: Finns möjligheter för en transformation i riktning av en mera jämställd kammarmusikrepertoar och mera jämställda musikhistorieböcker? Leo Treitler konstaterar i *Music and the historical imagination* att "vissa aspekter av det förflutna är berättelser som väntar på att bli berättade" (Treitler

1989, 63).¹⁵ När vi lyssnar och läser, så kunde vi, om vi inte visste bättre, komma att tro att flera nordiska kvinnliga 1800-talskompositörer skrev sin musik med osynligt bläck. Vad värre är, ges en bild av diskriminerande praktiker som så att säga skapade det som (inte) presenteras. Här används retoriska och diskursiva register som skapar det Rob Wegman i artikeln ”Historical Musicology: Is it still possible?” benämner en sorts ”verklighets-effekt” som kan leda oss att tro att våra teoretiseringar representerar hur det egentligen varit. Det ges en bild av diskriminerande praktiker som skapar det som presenteras. Tyvärr finns, inte överraskande, mycket få kvinnor som tillskrivas något inflytande eller någon central roll i musikävet:

Vi pekar ut och väljer, utser och kombinerar de belegg vi behöver för att fylla i de mönster vi önskar att uppfatta. Det är därför historia är så givande: Den givande kreativa handlingen som skapar ordning i kaos. [...] För varje föreställning som exponeras som subjektiv teoretiseras en ny som verklig. [...] Om vi är i fara för att vara något eller någon ovärdiga, är det förmodligen våra läsare – våra verkliga andra, som vi kan förvirra med vår vetenskapliga ångest, utmatta med vårt narcissistiska självplågeri och förarga med vår defensiva teoretisering. Det är bara den förlamande rädslan att ta mänskliga risker som möjligen kan göra musikvetenskap omöjlig. (Wegman 2003, 136, 143 och 145.)¹⁶

Ytterligare forskning om kvinnliga nordiska 1800-tals-kompositörer skulle öppna för en ny syn på Netzels och hennes kvinnliga kollegors plats i musikhistorien. Flera önskar att historiska kvinnliga kammarmusikkompositörer tar plats med mycket större noggrannhet sida vid sida med sina manliga kollegor och att deras samverkan studeras mera noggrant. Behovet av ytterligare forskning är stort också här, eftersom vi väl inte vill ha mera recirkulering av den sortens redan kända ”fakta”. Exempelvis skriver Philip Bohlman i *Disciplining Music*:

Att kvinnliga tonsättare är nästan helt frånvarande från den västerländska konstmusikens kanon är tydligt nog. Skälen är av två generella typer, även

15 ”Some aspects of the past are stories waiting to be told.”

16 ”We pick and choose, select and combine whatever evidence we need to fill out the patterns we wish to perceive. That is why history is so rewarding. It is the creative act of imposing order on chaos. [...] For every image that is exposed as subjective, a new one is theorized as real. [...] If we are in danger of being unworthy of anything or anyone, it is probably our readers – real others, whom we may perplex with our scholarly angst, annoy with our narcissistic self-torment, and exasperate with our defensive theorizing. It is only the paralyzing fear to take human risks that might render musicology impossible.”

om de två inte lätt kan lösas från varandra. Först är det naturligtvis arbetet med återupptäckt och exponering. Namnen och kvinnliga kompositörer från alla perioder och deras hittills tysta röster måste hämtas fram till förmån för både lärare, elever och vanliga lyssnare. [...] Hur stort och viktigt arbetet med historisk forskning och rekonstruktion än är, borde vi inte nöja oss med att bara ta itu med tillgång till makt och positioner genom ett slags positivt handlingsprogram som tar genus med i betraktning och inte bara ifrågasätter de genusrelaterade konsekvenserna av det som har förankrat kanonen som vi föreslår att supplera. [...] För det första har vi den traditionella musikvetenskapens traditionella imperialism. Jag har hävdade att musikvetenskapens kanon till stor del har bestämts av de metoder musikvetenskapen har studerat sina objekt med. Musikvetenskap har vanligtvis lagt till repertoarer till sin repertoar genom en koloniseringsprocess som påtvingar traditionella metoder på nya områden. Den komponerades av (och kanske för) människor som skiljer sig från – främmande för – de som tjänstgjorde vid kanoniseringen som har varit dominerande. Vi kan inte förvänta oss att förstå någon ny repertoar förutom de traditionella om vi inte är beredda att uppfinna nya metoder som är lämpliga för att studera den. Västerländsk konstmusikkanon som vi känner den skapades av en grupp av individer, som alla råkar ha varit män. Innan vi har utforskar detta faktum – och dem – kan vi inte anta att det vare sig är en slump *eller* ett fenomen av opartisk natur att denna kanon endast omfattar mäns verk. (Bohlman och Bergeron 1992, 16 f.)¹⁷

Enligt Bohlman bestämdes kanonkonstruktioner alltså framför allt av de metoder musikvetenskapen använde i generationen före oss. Dessa an-

17 "That women composers are almost wholly absent from the canon of Western art music is clear enough. The reasons for this are of two general types, though the two are not easily disentangled. First there is, of course, the labor of discovery and exposure. The names and hitherto-silent voices of women composers of all periods must be recovered for the benefit of teachers, students, and ordinary listeners alike. [...] However great and important the labor of historical research and recovery, we should not be content to address only access to power and to prominence through a kind of affirmative-action program that does not take some account of gender difference and that does not question the gender-related implications of what has enshrined the canon that we propose to expand. [...] The first is traditional musicology's traditional imperialism. I have claimed that musicology's canon has been determined largely by the methods with which musicology has studied its objects. Musicology has typically added repertoires to its domain by a process of colonization that imposes traditional methods on new territories. It was composed by (and perhaps for) people different from – foreign to – those who officiated at the canonizations that have dominated us. We cannot expect to understand any new repertory other than the traditional ones if we are not prepared to invent new methods appropriate for its study. The canon of Western art music as we know it was formulated by a body of specific individuals, all of whom happen to have been men. Until we interrogate that fact – and them – we cannot suppose it either an accident or a phenomenon of dispassionate nature that this canon includes only the works of men."

ser han som så utdaterade att de inte borde användas på nya områden som inlemmas i kanonen. När vi återupptäcker och exponerar kvinnliga kompositörer, så råder han oss till att beakta genusimplikationerna bakom urvalet i den existerande kanonen hellre än att expandera den. I flera EU-land räknas Norden som föregångsregion i jämställdhetsfrågor. Kammarrepertoarens starka ”manliga” image är desto mera överraskande. Många tycker att vi är mycket lyckligt lottande eftersom våra arkiv innehåller så många spännande källor. Dessa borde absolut spelas på konserter och forskas mera i. Inte minst efterfrågar aktiva i nordiskt musikliv, studenter, skolan och musik-intresserade mera pålitliga fakta om kvinnliga kammarmusikkompositörer som har bidragit till vårt kulturarv. När vi får fram ytterligare kunskap kan kvinnliga kompositörer placeras i separata nätverk som fungerar kontrapunktiskt mot huvudberättelsen.

Referenser

- Babbe, Annkatrin & Volker Timmermann (eds.). 2016. *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*. Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts 12. Oldenburg: BIS Verlag.
- Bohlman, Philip och Katherine Bergeron. 1992. *Disciplining music. Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- Citron, Marcia J. 1990. ”Gender, Professionalism and the Musical Canon” i *The Journal of Musicology* 8(1): 102–117. Oakland: University of California Press.
- Citron, Marica J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Dahlhaus, Carl. 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlerup, Elisabeth. 2006. *Kvinder og Komposition i Danmark 1870–1920: med særligt henblik på biografier af Nanna Liebmann og Tekla Griebel-Wandall*. Speciale nr: 4795-089-4, København.
- Edling, Anders. 1982. *Franskt i svensk musik 1880–1920: stilpåverkan hos parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Gagge, Klas. 2024. *Amanda Maier-Röntgen*. Möklinta, Gidlunds förlag.
- Gates, Eugene. 2006. ”The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives” i *The Kapralova Society Journal*, Vol. 4, Issue 2: 1–11. Toronto: Kapralova Society.
- George, Cecilia. 1997. *Valborg Aulin: En tonsättarbiografi*. C–D-uppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet.

Hall, Pauline. 1947. "Intensiteten, lidenskapen kan ulme under den stille overflaten", foredrag ved A. Backer Grøndahls 100-årsjubileum. Manuskript på Nasjonalbiblioteket i Oslo, återges också i *Nytt fra Norsk Musikk-samling* 2, desember 1997: 5–7. Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Halstead, Jill. 1997. *The woman composer. Creativity and the gendered politics of musical composition*. Aldershot, Brookfield USA, Singapore, Sydney: Ashgate.

Hambro, Camilla. 2008. *Det ulmer under overflaten. Agathe Backer Grøndahl (1847–1907). Genus, sjanger og norskhet*. Avhandling för filosofie doktorsexamen i musikkvetenskap. Göteborgs universitet.

Hambro, Camilla. 2010. "Kvinnelighet, kritikk og originalitet: Musikkinnslag ved 'Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid' i 1895" i *Tidsskrift for Kjønnforskning*. Vol 34. utg. 1, 23–24. Oslo: Universitetsforlaget.

Hambro, Camilla 2020. *Laura Netzel*. Översättning från norska av Erik Wallrup. Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 149. Möklinta: Gidlunds förlag.

Hamer, Laura. 2019. "Critiquing the Canon: The Role of Criticism in Canon Formation". In *The Cambridge History of Music Criticism*, ed. Christopher Dingle, 231–248. Cambridge: Cambridge University Press.

Herresthal, Harald. 1993. *Med spark i gulvet og quinter i bassen: Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.

Herresthal, Harald och Ladislav Rezinicek. 1994. *Rhapsodie Norvégienne. Norsk musikk i Frankrike på Edvard Griegs tid*. Oslo: Norsk Musikkforlag.

Holsti-Setälä, Helena. 2015. "Ida Moberg (1859–1947): aatteellisen naisen säveltäjäksi." Åbo/Turku: Turun Yliopisto (*Pro Gradu-tutkielma*). <https://www.utupub.fi/bitstream/.../daMoberg.pdf>

Jensen, Lisbeth Ahlgren. 2019. *Hilda Sehested og Nancy Dahlberg (Danske komponister nr. 12)*. København: Multivers.

Kirkegaard, Thomas Husted. 2022. *Tekla Griebel Vandall (Danske komponister nr. 12)*. København: Multivers

Kuhn, Annette. 2010. "Memory Texts and Memory Work" i *Performances of Memory in and With Visual Media, Memory Studies* 3(4). California, London, New Dehli, Singapore, Washington DC: Sages Journals: 298–313.

Lønstrup, Ansa. 2004. *Stemmen og øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur*. Århus: Klim.

Myers, Margaret. 1993. *Blowing her own Trumpet. European Ladies' Orchestras and other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Göteborgs Universitet.

Netzel, Laura. 1921, 18.9. Brev till Elfrida Andrée. Stockholm: Statens Musikverk, Musik- och teaterbiblioteket.

Nygard, Lars-Jonas. 2001. *Kvartetforeningen 125 år*. Oslo: Oslo Kvartetforening.

Rogstad, Anna. 1896. ”Missbrukad kvinnokraft’ og Naturenlige arbeidsområden-
för kvinnan’. Tvenne föredrag af Ellen Key” i *Nylænde. Tidsskrift for kvindernes sak* 15.4.,
108–110. <https://www.nb.no/items/818972506460dc33658ea5b447a51c94?page=115&search-Text=%22Saa%20er%20spaad%20fra%20mange%20hold%22>.

Showalter, Elaine. 1999 [1977]. *A Literature of their own, From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Revised and expanded edition. London: Virago Press.

Timmermann, Volker. 2010. „Das Violoncello aber, dieser halbgewachsene Mann...‘ Violoncellistinnen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts“. In *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, eds. Marion Gerard & Rebecca Grotjahn, 111–118. Oldenburg: BIS Verlag.

Tobeck, Christina. 2015. „Laura Netzel 3 – internationell orientering med fransk affinitet”, Sveriges Radio P2, 22.2.2015 (<https://sverigesradio.se/avsnitt/504376>) och ”Laura Netzel 4 – välgörenhet och arbetarkonserter”, Sveriges Radio P2, 1.3.2015 (<https://sverigesradio.se/avsnitt/507160>). Sveriges radio, Stockholm.

Torjusen, Hilda. 1894. ”Genialitet og kvindelighed” i *Nylænde* 15.2.: 49–50. [Ursprunglig tryckt i *Kristianssands Stiftsavis*.] Kristiania: Norsk kvinnesaksforening.

Treitler, Leo. 1989. *Music and the historical imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Tronstad, Roger. 2013. ”Kvinnens stemmerett i fokus. Diskusjonsforeningen stiftes i Kristiansand” i *Kvinner på barrikadene. Stemmerettsjubileet på Agder*, red. Johnny Haugen, 99–107. Kristiansand: Agder historielag.

Välimäki, Susanna och Nuppo Koivisto-Kassik. 2023. *Sävelten tyttäret. Sävelten naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Wallner, Bo. 1991. *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Bind I. Stockholm: Nordstedt.

Wegman, Rob C. 2003. ”Historical Musicology: Is it still Possible?”, kapittel 11 i *The Cultural Study of Music*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert och Richard Middleton. New York: Routledge.

Öhrström, Eva 1999. *Elfrida André. Ett levnadsöde*. Stockholm: Prisma.

Öhrström, Eva. 2007. ”Ett eget rum: Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger” i *Bebyggelsehistorisk tidskrift 54: Musikens rum och miljöer*, red. Bo Persson, 26–45. Uppsala. <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1545705/FULLTEXT01.pdf>.

Ås, Berit. 2004. ”De fem hersketeknikker”. Publisera av *Kilden* på <https://kjonnforskning.no/nb/de-fem-hersketeknikker>.

Tidningar och andra arkivkällor

Aftonbladet, Dagens Nyheter, Stockholms Dagblad, Svenska Dagbladet och *Vårt Land* finns bl.a. på Kungliga Biblioteket, Stockholm (<https://tidningar.kb.se>).

Aftenbladet och *Dagbladet* finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo (<https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>).

Berlingske Tidende finns digitaliserat på <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis>.

Kvinden og Samfundets Udstillings-Tidende finns i Det kongelige bibliotek, Köpenhamn.

Svensk Musiktidning finns bl.a. på Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm (<https://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/rariteter/svensk-musiktidning/>).

Recensioner från *Chronique Parisienne*, *Deutsche Rundschau*, *Gazette de Liege*, *Le Journal musical*, *Le Meuse*, *Le Monde musical*, *The Musical Courier*, *Musical News*, *Neues Frauenblatt*, *Le Nord*, *Progrès Artistique* och *Romania musicala* återfinns i Laura Netzels klippbok, Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm.

Brevet från Laura Netzel till Elfrida Andrée daterat 18.9.1921 återfinns i Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm.

Därutöver har följande källor använts: Laura Netzels minnesalbum, Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm



Inkeri Jaakkola

***Klassisia muotoja
persoonallisin kääntein:***

*Erik Tulindbergin
jousikvartetot op. 1 ja op. 2*

Inkeri Jaakkola (inkeri.jaakkola@uniarts.fi) valmistui musiikin tohtoriksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vuonna 2020, jolloin julkaistiin hänen väitöskirjansa Beneath the Laurel Tree: Text-Music Relationships in Paavo Heininen's Opera Silkkirumpu (The Damask Drum), op. 45. Tutkijana hän on suuntautunut musiikkianalyyysiin ja hänen kiinnostuksensa kohdistuu erityisesti useiden tieteen- ja taiteenalojen näkökulmia yhdistävään tutkimukseen. Jaakkola työskentelee musiikinteorian lehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on myös säveltäjä ja hänen tuotantoonsa voi tutustua kustanteina sekä Music Finlandin nuotistossa.

DOI: 10.51816/musiikki.148477

*Classical Conventions and Individual Choices:
Erik Tulindberg's String Quartets op. 1 and op. 2*

This article concerns the String Quartets of Erik Tulindberg (1761–1814), who was the first known Finnish composer. Tulindberg was musically active primarily in the late 1770s and early 1780s, when he was studying at the Royal Academy of Turku (Kunglika Akademien i Åbo). He was respected as a skilful violinist and a chamber musician, playing in the Academy's orchestra on ceremonial occasions and giving public concerts. Tulindberg's compositional oeuvre comprises two Violin Concertos, six String Quartets and a few works for solo violin.

The corpus of Tulindberg's String Quartets is approached from two perspectives, namely conventional strategies of the Classical style on one hand, and Tulindberg's recurrent choices as attributes of his personal musical language on the other. Widely used analytical tools are applied in studying the corpus, and the Quartets are compared with certain works that originate in the same period and reside in Tulindberg's archive. The theoretical framework includes writings that focus specifically on describing the compositional strategies used in Classical and Pre-Classical music, the authors including James Hepokoski and Warren Darcy, Graham Hunt, William Caplin, Poundie Burstein and Danuta Mirka, among others. The discussion covers 1) the overall structure, the key design and cadences in the opening movements, all of which are in sonata form; 2) the essential harmonic traits; and 3) surface characteristics and expressive means such as topics, melodic figuration and instrumental writing.

The analysis reveals that Tulindberg adopted the commonly used strategies and main expressive means of the Classical style. The attributes of his musical language include traits such as the constant use of extended modal mixture, enthusiasm for a varied rondo-form and frequent violoncello solos in the upper register. Although the String Quartets are conventional in structure, each one is individual in its construction. The stylistic correspondence between the works and those of composers such as Joseph Haydn, Luigi Boccherini and Ignace Pleyel, shows his thorough understanding of the music written by his contemporaries.

Klassisia muotoja persoonallisin kääntein: *Erik Tulindbergin jousikvartetot op. 1 ja op. 2*

Inkeri Jaakkola
.....

”*Moderato* alkaa ilmeikkäällä, korukuvioisella pääteemalla. - - - Aivan vastustamaton on *Minuetin* tarmokaiden forteunisojen ja viehkeiden vastarepliikkien varaan rakentuva vuorokeskustelu. Mikä runollinen vapaus ja improvisaation henki vallitseeaan *Adagiossal!*”

Näin intoutuneesti Kai Maasalo kuvailee Erik Tulindbergin jousikvartettoa nro 2 teoksessaan *Suomalaisia sävellyksiä* (1964, 26).¹ Tulindbergin jousikvartetot op. 1 ja op. 2 ovat erityisen ajankohtainen kokoelma juuri nyt: Fennica Gehrman on lokakuussa 2023 julkaissut kaikki kvartetot cembalisti Anssi Mattilan² rekonstruoimina nuottilaitoksina, joihin sisältyvät stemmavihkojen lisäksi myös partituurit. Partituurit mahdollistavat teosten aiempaa monipuolisemman tarkastelun ja avaavat kiinnostavia tutkimusnäkökulmia.

Erik Tulindberg (1761–1814) oli useiden lähteiden mukaan ensimmäinen tunnettu suomalainen säveltäjä. Seija Lappalainen (2016) ja Ilkka Oramo (1989) sijoittavat hänen musiikillisen toimintansa lähinnä opiskeluaikaan Kuninkaallisessa Turun Akatemiassa (Kunglika Akademien i Åbo) vuosina 1776–1782, jolloin hänen uskotaan saaneen musiikin opetusta director cantus Karl Petter Lenningiltä. Aikalaiset arvostivat Tulindbergiä virtuoosisena viulistina, mutta hän soitti myös selloa ja ehkä alttoviuluakin; klaveerinsoittotaidosta ei ole mainintoja. Tulindberg osallistui ylioppilasorkesterin toimintaan ja harrasti aktiivisesti kamarimusiikkia. Hän omisti varsin laajan nuotiston, jota säilytetään Sibelius-museon arkistossa (Tulindbergs samling). Suppean sävellystuotannon – kuusi jousikvartettoa, kaksi viulukonserttoa ja yksi sooloviuluteos – sekä Lappalainen

1 Maasalon analyysit lienevät ainoat Tulindbergin (1761–1814) jousikvartettoista aiemmin julkaistut rakennekuvaukset (Maasalo 1964, 23–34).

2 Cembalisti, urkuri ja kapellimestari Anssi Mattila on yksi Suomen johtavista vanhan musiikin asiantuntijoista.

että Oramo olettavat syntyneen opiskeluaikana tai ensimmäisinä virkauran vuosina.³ Valmistuttuaan filosofian maisteriksi Tulindberg toimi lääninkamreerina ensin Oulussa ja myöhemmin Turussa, ja hänet valittiin senaattiin 1809. Tulindbergille myönnettiin Tukholman Kuninkaallisen Musiikkiakatemian jäsenyys vuonna 1797.



*Esimerkki 1: Erik Tulindberg, Jousikvartetto nro 1, I. Käsikirjoitus.
Kuvälähde: Kansalliskirjaston digitaaliset kokoelmat.*

³ Uskoisin, että Tulindberg jatkoi musiikillista toimintaansa myös muutettuaan Ouluun vuonna 1786. Päätelmääni tukee kaksi seikkaa: ensinnäkin Tulindbergin nuotistossa (Anderson 1930) on useita teoksia, jotka ovat myöhempää perua – esimerkiksi Mozartin sinfonian nro 40 painettu laitos (1795). Toiseksi italialainen tutkimusmatkailija ja muusikko Giuseppe Acerbi (1802) kertoo matkakirjassaan järjestäneensä Oulussa vuonna 1899 yleisöä ällistyttäneitä kamarikonsertteja paikallisten jousisoittajien kanssa. Acerbin Klarinetikkvartetton nro 3 nuotti on Tulindbergin kokoelmassa – voisi siis olettaa, että muun muassa tätä teosta esitettiin Oulussa. Tulindbergin nuotistossa on myös arvoituksellinen, joko kvartettoihin op. 1 ja op. 2 liittyvä tai mahdollisesti tuntemattomaksi jääneen teoskokoelman päiväämätön nimiölehti, jossa on teksti ”*Trois Quatuors à Deux Violons, Taille et Violoncelle Obligée, Composés par Eric E. Tulindberg, opera 1, Quartetto 1^o.*”

Tulindbergin nuotisto (Anderson 1930) tarjoaa seikkaperäistä tietoa hänen ohjelmistostaan ja siten myös hänen sävellystyönsä kannalta keskeisistä musiikillisista virikkeistä. Nuotisto sisältää mm. Joseph Haydnin jousikvartetot op. 9, Ignaz Pleyelin ja Johann Vanhalin jousikvartettoja, Luigi Boccherinin ja Franz Hoffmeisterin jousitrioja, paljon viulukonserttoja, W.A. Mozartin sinfonian nro 40, KV 550 sekä Joseph Haydnin sinfonioiden nro 79–82 stemmat. Kokoelma on huomattavan laaja, ja nuotteja on päivätty vuosille 1776–1787. Monesta teoksesta on tallella vain yhden tai muutaman instrumentin stemmat: tätä on pidetty osoituksena siitä, että teoksia on esitetty. Suuri osa yksittäisistä stemmoista on 2. viulun osuuk-
sia, joten voisi ajatella Tulindbergin itse soittaneen niitä.

Tutkimuksen kuvaus

Tämän tutkimusartikkelin aineistona on Tulindbergin kuuden jousikvartetton corpus. Tulindbergin jousikvartetot op. 1 (numerot 1–3) ja op. 2 (numerot 4–6) löytyivät Helsingin yliopiston vanhoista nuottikokoelmista vuonna 1925.⁴ Materiaali sisältää käsikirjoituskopioina stemmavihat 1. viululle, alttoviululle ja sellolle. Puuttuvia 2. viulun stemmoja ovat täydentäneet Toivo Haapanen, John Rosas sekä Kalevi Aho. Anssi Mattila on laatinut teoksista yhtenäisen rekonstruktion (Tulindberg 2023), joka on kuultavissa Rantatie-kvartetin 2006 julkaisemassa kokonaislevytyksessä. Kuten Mattila kvartettojen esipuheissa (Tulindberg 2023) toteaa, hänen työnsä tuloksena syntyneet partituurit ja stemmat eivät ole teoskokonaisuuden kriittinen editio. Keskeisiltä osiltaan materiaali on silti riittävän luotettava teosanalyysin lähteeksi, ja olen tarvittaessa verrannut partituureja Kansalliskirjaston digitalisoituihin stemmavihkoihin (Tulindberg, n.d.). Artikkelissa esittelemäni havainnot perustuvat ainoastaan Tulindbergin käsikirjoituksina säilyneihin stemmoihin: 2. viulun rekonstruktioita en ole ottanut huomioon analyyseissä enkä näytä sitä myöskään nuottiesimerkeissä.

Musiikkianalyysin menetelmin sekä aikakauden ohjelmistoon vertaamalla olen selvittänyt, miten teoksissa toteutuvat klassismin konventiot ja keskeiset tyylipiirteet ja mitkä teoksissa toistuvat piirteet ilmentävät Tulindbergin persoonallista sävelkieltä. Olen tutkinut jousikvartettojen 1) so-naattimuotoisia ensiosia kokonaisuuden, sävellajisuunnittelun ja kadens-

4 Maasalon (1964, 24) mukaan Turun Soitannollisen Seuran järjestämissä konserteissa esitettiin Tulindbergin jousikvartetto nro 1 vuonna 1929 ja nro 2 vuonna 1953. Muiden kvartettojen esitykset kuultiin Yleisradion Tulindberg-vuoden 1960–1961 aikana.

sirakenteiden näkökulmista, 2) harmonian erityispiirteitä sekä 3) ilmaisuaposten, melodisen kuvioinnin ja instrumentaation näkökulmista.

Artikkelini teoreettiseen viitekehykseen kuuluvat klassismin ja esiklassismin sävellysrakenteet siten kuin niitä on muotofunktioiden osalta kuvannut William Caplin (1998) ja sonaattimuodon osalta James Hepokoski ja Warren Darcy (2006), Graham Hunt (2014) sekä Poundie Burstein (2010; 2020). Päätelmäni topoksista perustuvat lähinnä *The Oxford Handbook of Topic Theoryn* (Mirka 2014) kirjoittajien käsityksiin. Tulindbergin teosten vertailukohtina olen käyttänyt ensisijaisesti hänen nuotistoonsa sisältyviä sävellyksiä, mutta myös nuotiston säveltäjien muuta tuotantoa.

Tulindbergin jousikvartettojen tarkastelu osoittaa, että hän oli monipuolisena musiikillisena toimijana perehtynyt aikakauden yleistyliin ja sävellyksellisiin konventioihin kuten muototyypppeihin ja topoksiin, mutta suosi monessa kohdin yksilöllisiä keinoja ja päätyi yllättäviinkin ratkaisuihin. Tulindbergin persoonallisen sävelkielen piirteitä ovat 1) sointuasenteiden käyttäminen sekä duuri- että mollimuotoisina, mikä ilmenee esimerkiksi sonaattimuotoisten osien kolmen sävellajin esittelyjaksoina, 2) rondo- ja variaatiomuodon yhdistelmät kvartettojen finaali-osissa sekä 3) sellostemman painottuminen solistiseen ylärekisteriin. Aloitan tutkimustulosten esittelyn teosten lyhyellä yleiskuvauksella.

Kvartettojen yleiskuvaus

Tulindberg on jakanut kvartetot kahteen opukseen siten, että kumpaankin sisältyy yksi teos, jonka pääsävellaji on molli: op. 1:n pääsävellajit ovat B-duuri (nro 1), d-molli (nro 2) ja (nro 3) C-duuri (nro 3), ja op. 2:n pääsävellajit ovat G-duuri (nro 4), c-molli (nro 5) ja F-duuri (nro 6). Kaikki kvartetot ovat neliosaisia, ja niiden ensimmäiset osat ovat sonaattimuotoisia. Hidas osa on ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä kvartetossa sonaattimuotoinen, kolmannessa ja kuudennessa kolmitaitteinen (ABA) ja viidennessä variaatiomuotoinen. Hitaista osista kaksi on subdominanttisävellajissa (nro 1 ja nro 6), kaksi muunnossävellajissa (nro 2 ja nro 4), yksi dominanttisävellajissa (nro 3) ja yksi rinnakkaissävellajissa (nro 5).

Menuetit trioineen ovat rakenteeltaan konvention mukaisia, ja sijoituvat joko teoksen toiseksi tai kolmanneksi osaksi. D-molli-kvartetton (nro 2) menuetti on kirjoitettu rinnakkaissävellajiin; muut viisi ovat pääsävellajissa. Triosävellajeiksi ovat valikoituneet pääsävellajin ja muunnossävellajin lisäksi III tai bIII aste sekä VI aste. Ensimmäisen kvartetton finaali on sonaattimuotoinen, mutta muut päätösosat säveltäjä on nimennyt

rondoiksi. C-molli-kvartetton (nro 5) finaalissa rondomainen jaksottuminen onkin selvää, samoin kuin C-duuri-kvartetton (nro 3) finaalissa, jossa on sonaattirondon piirteitä. Sen sijaan loput kolme päätösosaa ovat jonkinlaisia konserton finaalirondon ja variaatiomuodon yhdistelmiä. Kestoltaan nämä finaalit ovat varsin pitkiä ja selvästi laajempia kuin kvartettojen ensimmäiset osat. Tarkastelen seuraavaksi sonaattimuotoisten ensiosien muotoratkaisuja ja sävellajisuunnittelua James Hepokosken ja Warren Darcyn sonaattiteorian sekä Poundie Bursteinin esittelemien, aikaisteoreetikko Heinrich Christoph Kochin kirjoitusten näkökulmista.

Sonaattimuotoiset ensiosat

Hepokosken ja Darcyn (2006) kattavaa täysklassismin sonaattiteoriaa (*Elements of Sonata Theory*) käytetään nykyään yleisesti klassisromanttisten sonaattimuotoisten sävellysten tarkastelussa. Sen mukaan (s. 14–22) tavanomaisin säveltäjien käyttämä ratkaisu on, että tunnistettavaksi muotoiltu keskikesuura (*Medial Caesura*, MC) jakaa esittelyjakson pääteeman (P) ja sivuteeman (S) alueisiin (*Primary Theme* ja *Secondary Theme*). Tässä nk. kaksiosaisessa esittelyjaksossa (*two-part exposition*) sivuteeman alueen harmoninen päämäärä on dominanttisävellajin täydellinen autenttinen kadenssi (*Essential Expositional Closure*, EEC), jonka jälkeen seuraa esittelyjakson lopputaite (*Closing Zone*).

Hepokosken ja Darcyn mukaan täysklassismin sonaattimuodossa esittelyjakson materiaali usein kertaantuu siten, että kehittely- ja kertausjaksoissa temaattinen aines toistuu esittelyjakson mukaisessa järjestyksessä, mutta kertausjaksossa kuitenkin kokonaan pääsävellajissa. Kehittelyjakson osalta käytännössä on vaihtelua, ja erityisesti varhaisklassismin sävellyksissä suppeahko kehittelyjakso voi esittelyjakson materiaalin sijaan koostua sekvensseistä tai uuden aiheen käsittelystä.

Hepokoski ja Darcy esittelevät muotoa jäsentävien kadenssien piirteitä edeten tavanomaisista ratkaisusta (*first-level default*) harvinaisempiin valintoihin ja mollisävellysten erityispiirteisiin. Keskikesuura on heidän mukaansa useimmiten dominanttisävellajin puolilopuke (*Half Cadence*, V:HC), jota edeltää pääsävellajia epävakauttavan ja dominanttisävellajiin suuntautuvan transitioalueen (*Transition Zone*, TR) lopulla dominanttiurkupiste. Usein keskikesuuraa vahvistetaan dominanttisoinnun painokain toistoin sekä retorisella tauolla. (Hepokoski ja Darcy 2006, 14–22)

Tulindbergin sonaattimuodon käsittelyssä aikakauden tyypilliset rakennepiirteet yhdistyvät omintakeisiin ratkaisuihin. Esimerkki 2 näyttää,

että kvartettojen ensiosissa kokonaismuoto jakautuu tavanmukaisesti esittely-kehittely- ja kertausjaksoihin. Esittelyjaksojen jälkipuoli kulkee duurisävellyksissä dominanttisävellajissa ja mollisävellyksissä rinnakkaissävellajissa (III). Esittelyjakson jakava keskikesuura (sivusävellajin puolilopuke; V:HC tai III:HC) ja harmonisen rakenteen sulkeva sivusävellajin autenttinen kadenssi (V:PAC; III:PAC) jäsentävät muotoa.⁵ Kehittelyjakson loppuun sijoitettava pääsävellajin dominanttiseptimisointu valmistaa useimmissa tapauksissa kertausjakson alun ja pääsävellajin paluun. Temaattisen materiaalin toistumisen näkökulmasta on huomattava, että Tulindbergin kvartettojen kehittelyjaksoissa suuri osa materiaalista on uutta, ja kvartettojen nro 1 ja nro 5 kehittelyjaksoissa kuullaan pelkästään uusia aiheita.

Sävel- laji pää- teema	Esittely jakso			Kehittely jakso			Kertaus jakso		
	transitio	MC	sivu- teema				pää- teema	MC	sivu- teema
B: (1) I:PAC t. 12	vi-v	v:HC t. 25	V EEC: t. 47	ii	i:HC t. 70	i:V ⁷	I-i t. 79	I:HC	I
C: (3) I:HC t. 8	V	V:HC t. 11	V- v- V EEC: t. 24	V-v (P)	vi:HC t. 44	i:V ⁷	I t. 52	I:HC	I
G: (4) I: HC t. 17	V	V:PAC t. 31?	V EEC: t. 60	V - bIII	i (P ⁰)	I:PAC t. 130	-	I:PAC	I t. 131
F: (6) I:HC t. 14	V-v	v:HC t. 50	V EEC: t. 80	V- vi (P)	IV (TR)	I: V ⁷	I-bVI t. 141	i: HC	I
d: (2) I:HC t. 14	III- iii	iii:HC t. 44	III EEC: t. 62	iii - vi (TR)	VI- III (P)	i: V ⁷	i t. 111		i
c: (5) I:PAC t. 12	III-iii- III	III: PAC t. 36	III-iii- III EEC: t. 76	iv-VI	bvii	iii: V ⁷	III t. 125	i:HC ?	i t. 149

Esimerkki 2: Tulindbergin jousikvartettojen ensiosien sävellajisuunnittelu sekä rakenteelliset kadenssit. Molliteokset on ryhmitelty erikseen taulukon alaosaan.⁶

5 Sonaattiteorian mukaan kaksiosaisen esittelyjakson vaihtoehtoina tulevat kyseeseen jatkuva esittelyjakso (*continuous exposition*) tai kolmiosainen esittelyjakso (*trimodular block*) (Hepokoski ja Darcy 2006, 51–64, 170–177). Tulindbergin kvartettoissa kadensseja on ylipäättään taajaan, ja sonaattimuotoisten osien esittelyjaksoissakin useita. Tunnistamani kesuuroiden asema ei siten ole yksiselitteinen.

6 Noudatan sointuasteiden merkitsemisessä käytäntöä, jossa mollimuotoiset asteet sekä yksittäisinä sointuina että sivusävellajeina on kirjoitettu pienin kirjaimin.

Yksityiskohtaisempi tarkastelu osoittaa, että jokaisessa ensiosassa sonaattimuotoa on käsitelty yksilöllisesti ja omintakeisesti (esimerkki 2). Esittelyjaksoissa huomio kiinnittyy sävellajirakenteeseen: G-duuri-kvartettoa (nro 4) lukuun ottamatta kaikissa esittelyjaksoissa kuullaan sivusävellajia sekä duuri- että mollimuotoisena omissa taitteissaan. B-duuri- ja F-duuri-kvartetoissa (nro 1 ja nro 6) mollimuotoiseen dominanttisävellajiin siirrytään jo varhain transitioalueella, ja transition lopulla puolilopuke (v:HC) on dominanttiurkupisteellä ja mollimuotoisella kadenssikvarttisekstisoinnilla huolellisesti valmistettu. Keskikesuuran jälkeen sivuteema alkaa kuitenkin yllättävästi ja raikkaasti duurimuotoisessa dominanttisävellajissa. Samantapainen ratkaisu on d-molli-kvartetossa (nro 2), jossa musiikki ohjautuu transitiossa ensin duurimuotoiselle III asteelle, eksyy sitten sen muunnosmollisiin (iii) ja palaa keskikesuuran jälkeen vielä uudelleen duurimuotoiselle III asteelle. C-molli-kvartetton (nro 5) transitio poikkeaa tästä siten, että duurimuotoiseen rinnakkaissävellajiin palataan jo ennen kesuuraa ja myös sivuteeman alueeseen sisältyy mollitaite. C-duuri-kvartetossa (nro 3) transitio on tavanomainen, mutta sivuteeman alue jakautuu duuri- ja mollitaitteisiin omine aiheineen.

Tästä Tulindbergin suosimasta kolmen sävellajin esittelyjaksosta (*three-key exposition*) on tutkimuskirjallisuudessa useita kuvauksia. Graham Hunt (2014, 247–269) tunnistaa kolmen sävellajin esittelyjaksoille useita vaihtoehtoisia rakennemalleja: hän mainitsee transitioalueen mollimuunnoksen yhtenä mahdollisuutena (s. 259) ja toteaa, että sivuteeman jakautuminen duuri- ja mollisävellajisiin aiheisiin on klassikoilla melko yleistä (s. 248–249).⁷ William Caplin (1998, 119–121) esittelee dominanttisävellajin modaalisen muunnoksen (*modal shift*) yhtenä löyhästi organisoituvan sivuteema-alueen tunnusmerkkinä (*loose subordinate theme*). Caplin toteaa tekniikan lisäävän liikkumavaraa sävellajisuunnitteluun ja mainitsee esimerkkinä tonikalisoidut bIII, bVI, bVII sekä bII. Vastaavasta menettelystä transitioalueella Caplin ei kerro. Hepokoski ja Darcy (2006, 25) kuvaavat transition lopulle sijoittuvan dominanttisävellajin mollimoodin tummentavan harmoniaa, jolloin kesuuran jälkeinen duuriin kirjoitettu sivuteema kuulostaa raikkaalta: juuri tämä efekti sisältyy Tulindbergin B- ja F-duuri-kvartettoihin (nro 1 ja nro 6), mutta myös d-molli-kvartettoon (nro 2), jossa kesuura on huolellisesti valmistettu puolilopuke mollimuunteisessa rinnakkaissävellajissa (iii). Hepokoski ja Darcy (2006, 141) mainitsevat sivuteeman mollimuunnoksen mahdollisena keskikesuuran

⁷ Hunt (2014) esittelee mollisävellyksiä, joissa kesuuran jälkeen realisoituvat molemmat tyypilliset sivuteeman sävellajit (i–III–v). Tätä rakennetta Tulindberg ei hyödyntänyt.

jälkeisenä traagisen karakterin ilmaisuna, josta palataan duuriin taitteen jälkipuolella. Tulindbergilla ilmiö on kuitenkin päinvastainen: sivuteema esitellään ensin duurissa, ja sitten siirrytään muunnosmolliin.

Tulindbergin esittelyjaksojen sävellajisuunnittelulle voi etsiä vertailukohtia hänen nuotistoonsa sisältyvistä sävellyksistä tai nuotiston säveltäjien muusta tuotannosta. Tulindbergin kvartettojen ensisijaisina esikuvina on pidetty Haydnin jousikvartettoja op. 9: Tulindberginkin teokset ovat neliosaisia, ja osien tempoille ja kokonaisuudoille on vastaavuuksia Haydnin teoksissa (Oramo 1989). Tulindbergin esittelyjaksojen sävellajisuunnittelun jonkinlaisena mallina saattoi olla Haydnin kvartetton op. 9 nro 1 ensiosa. Sen esittelyjaksossa siirrytään tahdin 14 puolilopukkeen (I:HC) jälkeen dominanttisävellajiin, jossa esitellään uusi aihe. Tämä kokonaisuus johtaa tahdeissa 18–19 dominanttisävellajin autenttiseen kadenssiin (V:PAC), jonka jälkeen (t. 20–24) musiikki siirtyy mollimuotoiselle dominantille. Tahdin 24 fermaatille sijoittuvan painokkaan dominanttisoinnun jälkeen palataan uudelleen duurimuotoiseen dominanttisävellajiin. Haydnin opuksen 9 muiden teosten ensiosissa ei vastaavanlaista menettelyä ole käytetty, mutta modaalista väritystä kylläkin. Sen sijaan Tulindbergin nuotistoon sisältyvän Haydnin sinfonian nro 79 ensiosassa dominanttisävellajin muunnosmolliin vihjataan transition lopulla kadenssin valmistelussa (t. 40–41). Myös sinfonian nro 80 ensiosassa dominanttisävellajiin päädytään mollimuunnoksen kautta (t. 33–43). Haydnin varhaisemmasta tuotannosta esimerkkejä löytyy lisää: sinfonian nro 4 (D-duuri) ensiosassa dominanttisävellajia kuullaan sekä duuri- että mollimuotoisena. Esittelyjakson ensimmäinen kadenssi on tahdin 11 pääsävellajin puolilopuke (I:HC). Transitio on A-duurissa, joka vahvistetaan autenttisella kadenssilla t. 22–23 (V:PAC). Lyyrinen sivuteema (t. 23–31) on kuitenkin a-mollissa. Puolilopukkeen (v:HC) jälkeen palataan esittelyjakson loppuksi A-duuriin (t. 32–37).⁸ Tulindbergin kvartetton nro 3 ensiosan esittelyjaksolla on yhtäläisyyksiä tämän Haydnin esittelyjakson kanssa.

Haydnin ratkaisut eivät ole ainutlaatuisia. Tulindbergin nuotistossa on Haydnin divertimentojen ja sinfonioiden lisäksi Luigi Boccherinin (1743–1805) teoksia. Boccherinin kuuden jousikvartetton kokoelmassa op. 8 (1769) mollimuotoista dominanttisävellajia on käytetty kahdessa ensiosassa. Es-duuri-kvartetossa (nro 3) keskikesuuran jälkeinen musiikki soi ensin b-mollissa (t. 8–10) ja vasta sen jälkeen B-duurissa. F-duuri-kvar-

8 Burstein (2020, 207–208, 274) mainitsee tämän esittelyjakson esimerkkinä galantista esittelyjaksosta, jossa nykikäsitteistöllä sivuteemaksi nimettävä alue sijoittuu *Nebenperiode*-osuuteen. Haydnin esittelyjaksossa *Hauptperiode* sulkeutuu t. 22–23 autenttisella kadenssilla.

teton (nro 5) ensiosassa siirrytään samalla tavoin ensin c-molliin (t. 16–23) ja vasta sitten C-duuriin. Tulindberg saattoi siis omaksua muunnossävellajien väliset vaihdokset esittelyjaksoihinsa Haydnilta, mutta impulssi on voinut tulla myös joltakulta muulta samaa tekniikkaa hyödyntäneeltä säveltäjältä, esimerkiksi Boccherinilta. On kuitenkin huomattava, että Tulindberg käytti muunnossävellajien välisiä vaihdoksia useilla sävelasteilla ja kehittelyjaksoissakin kaikissa teoksissa, joten sitä voi pitää yhtenä hänen persoonallisen sävelkielensä keskeisistä piirteistä (esimerkki 2).

Esimerkin 2 taulukosta näkyvät ensiosien kehittelyjaksojen sävellajit. Valikoima on runsas, ja siihen sisältyy myös erikoisia ratkaisuja kuten c-molli-kvartetton (nro 5) b-mollitaite (bvii). Jokainen kvartetto on sävel-lajisuhteiltaan yksilöllinen, mutta muunnossävellajia samoin kuin pääsävellajin muiden asteiden muunnossävellajeja on käytetty huomiota herättävän usein: kvartettojen nro 1, nro 2, nro 3 ja nro 4 kehittelyjaksoihin sisältyy musiikkia muunnosmollissa, ja kvartetoissa nro 2, nro 3, nro 5 ja nro 6 on käytetty muiden asteiden muunnossävellajeja. Kertausjaksojen osalta huomio kiintyy c-molli-kvartettoon (nro 5), jossa temaattinen ja harmoninen paluu ovat eriaikaisia: pääteema kuullaan III asteella ja pääsävellajiin palataan vasta sen jälkeen. Edellä esittelemissäni Tulindbergin kvartettojen rakennepiirteissä lisäselvittelyä kaipaavat kadenssit ja niiden keskinäinen hierarkia sekä G-duuri-kvartetton ensiosan rakenne, joita tarkastelen seuraavaksi.

Kvartettojen esittelyjaksoja on mahdollista kuvata Hepokosken ja Darcyn käsittein kaksiosaisina, jolloin muodon kulmakiviä ovat keskikesuura ja rakenteen sulkeva dominanttisävellajin kadenssi. Tulindbergin esittelyjaksoissa on kuitenkin näiden lisäksi useita muitakin kadensseja, esimerkiksi pääsävellajin puolilopuke (I:HC) tai autenttinen kadenssi (I:PAC) artikuloimassa transitioalueen alkua. Tätä musiikin piirrettä kuvattaessa voi hyödyntää 1700-luvun teoreetikoiden, mm. Heinrich Christoph Kochin näkemyksiä, joita Poundie Burstein on selvittänyt teoksessaan *Journeys through Galant Expositions* (2020). Aikalaisten käsitys oli, että musiikki jäsentyy kokonaisuuksiksi (Sätze), jotka suuntautuvat lepohetkiksi (*Ruhepunkte*) miellettyihin kadensseihin. Ajatus sonaattiteorian mukaisesti sävellajialueista oli heille vieras. Sen sijaan yksittäiset kadenssien rajaamat kokonaisuudet (Sätze) punoutuvat ketjuksi, joka lopulta päättyy jakson harmoniseen päämäärään.

Kochin kirjoituksissa⁹ sonaattimuodon esittelyjaksoa vastaa *Hauptperiode*, joka sisältää tavallisesti neljä kokonaisuutta: *Grundabsatz*, joka joh-

9 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Einleitung zur Composition I–III* (1782–1793).

taa pääsävellajin epätäydelliselle kokolopukkeelle (I:IAC); *Quintabsatz*, joka suuntautuu pääsävellajin puolilopukkeelle (I:HC); *Quintabsatz*, jonka päämäärä on dominanttisävellajin puolilopuke (V:HC), sekä *Schlussatz*, joka kadensoi dominanttisävellajiin (V:PAC) (Burstein 2020, 72–80). Tämän kaltaisen jäsentymisen voi tunnistaa Tulindbergin d-molli-kvartetton (nro 2) ja C-duuri-kvartetton (nro 3) ensiosien esittelyjaksoissa. Esittelyjaksojen loppuosat (*Quintabsatz–Schlussatz*) eli sonaattiteorian sivuteeman aluetta vastaavat osuudet ovat Tulindbergin C-duuri-, c-molli- ja F-duuri-kvartetossa (nro 3, nro 5 ja nro 6) laajoja ja löyhästi rakentuneita. Dominanttisävellajin kadenssejakin niissä on useita. Sonaattiteorian mukaisen, esittelyjakson päättävän rakenteellisen kadenssin (EEC) voisi niissä Kochin ajattelua seuraten tulkita *Hauptperioden* päätökseksi. Sen jälkeinen osuus olisi dominanttisävellajia edelleen vahvistava *Nebenperiode*, jota sonaattiteoriassa lähinnä vastaa lopputaite (Burstein 2020, 118–119). Aikalaisteoreetikoiden näkemykset tuntuvat osuvilta ainakin sikäli, että Tulindbergin kvartetoissa kokonaisuudet on yleensä muotoiltu erillisiksi, ja musiikki tuntuu hengittävän tiheiden kadenssien kautta.

Erityishuomion ansaitsee G-duuri-kvartetton (nro 4) ensiosa, jonka rakentuminen poikkeaa muista aloitusosista selvästi (esimerkki 2). Sävellyksen esittelyjaksossa (t. 1–73) pääteemaa edeltää muutaman tahdin hidas sointujohdanto (P⁰; t. 1–5).¹⁰ Musiikki siirtyy jo varhain dominanttisävellajiin, jossa ensimmäinen autenttinen kadenssi on tahdeissa 19–20. Tämän jälkeen kuullaan vielä useita autenttisia kadensseja (t. 27–28, t. 30–31, t. 40–41, t. 59–60, t. 67–68 sekä t. 72–73) ja yhä uusia aiheita. Yksiselitteisen vakuuttavaa ehdokasta keskikesuuraksi ei oikein ole: retorisesti vahvin vaihtoehto on tahtien 30–31 dominanttisävellajin autenttinen kadenssi, jonka jälkeinen, sooloksi merkitty sellon aihe muistuttaa läheisesti pääteemaa. Mikä tahansa näistä seitsemästä autenttisesta kadenssista tuottaa kuitenkin niin vahvan sulkeutumisen vaikutelman, että väärinymmärryksiltä ja hämmennykseltä on vaikea välttyä. Sijoittaisin kuitenkin esittelyjakson

10 Vaikka Tulindbergin sävellyksen johdanto on varsin lyhyt, sen funktion voi rinnastaa pääteemaa edeltäviin hitaisiin johdantoihin. William Caplin (1998, 203) tarkastelee johdantoja erillään sävellyksen aloittavan funktion toteuttavista pääteemoista. Johdanto on siis rakenteen ulkopuolinen, aloitusta edeltävä osa (*before-the-beginning*). Tulindbergin kvartetton sonaattimuotoisen osan johdantotahdit kuitenkin toistuvat kehittelyjakson lopulla siten, että niiden merkitys korostuu ja pääteema jää syrjään. Voisi jopa tulkita johdannon sävellyksen edetessä tulevan (*becoming*) pääteemaksi; yleisellä tasolla tätä ilmiötä on kuvannut Janet Schmalfeldt (2011, 23–57).

rakenteen sulkevan kadenssin vasta tahtiin 60, jonka jälkeinen lopputaite on selvästi ilmaisultaan erilainen (*dolce*) kuin kaikki edellä kuultu.¹¹

Kehittelyjakso (t. 74–130) alkaa jälleen uudella aiheella. Esittelyjaksosta tuttu johdanto (t. 1–5) kuullaan muuntuneena tahdeissa 88–92, jossa se johdattaa alennetulle kolmannelle asteelle (♭III) eli B-duuriin. Häivähdyksiä pääteemasta kuullaan B-duurissa t. 98–103 alttoviululla ja t. 105–109 ensiviululla. Musiikki kulkeutuu heti sen jälkeen mollimuotoiselle ensimmäiselle asteelle eli g-molliin (i), joka vahvistetaan autenttisella kadenssilla (t. 115–116). Kadenssia seuraava, jälleen johdannon aloittama epävaka jakso (t. 119–122) häily duuri- ja mollimuotoisen toonikan välillä: dominanttiseptimisoinnun terssikäänös vaikuttaa jo purkautuvan duuritoonikaan (t. 121), mutta heti sen jälkeen (t. 123) vähennetyn septimisoinnun (VII7/V) septimisävel b palauttaa vielä hetkeksi mollimoodin. Tämän jälkeen dominanttiseptimisointua ylläpidetään t. 126 fermaatille saakka.

Pääsävellajiin päädytään lopulta fermaatin jälkeen tahdeissa 127–130, ja tahdeissa 129–130 kuullaan esittelyjakson sivuteemaehdokasta edeltänyt (t. 30–31) kadenssiaihe (I:PAC), nyt pääsävellajia vakauttamassa. Tästä alkava osuus (t. 130–159) tuntuisi muodostavan kertausjakson, mutta sen aikana kuullaan vain sivuteeman alueen (eli esittelyjakson jälkiosan) aiheita, kuitenkin samassa järjestyksessä kuin esittelyjaksossa. Lopputaitteen materiaali (t. 60–73, t. 159–172) on myös säilyttänyt paikkansa merkkinä lähestyvistä päätöksistä.

Hepokoski ja Darcy ovat teoriassaan luokitelleet erityyppiset sonaattimuodot viiteen kategoriaan. Heidän luokittelussaan G-duuri-kvarteton rakenne vastaisi ehkä lähimmin toisen kategorian sonaattimuotoa (*Type 2*) jossa temaattinen materiaali toistuu vain kahdesti siten, että kehittäelyjakson alussa kuullaan pääteemaa yleensä vieraassa sävellajissa, ja pääsävellajin paluu ja sivuteema ovat yhtäaikaiset (Hepokoski ja Darcy 2006, 353–354). Tulindbergin sävellyksen kehittäelyjakso alkaa kuitenkin uudella materiaalilla, ja pientä pääteeman muistumaa ja johdantoaihetta lukuun ottamatta kaikki muukin materiaali on uutta. Sen sijaan sivuteeman osuus (t. 130–159) ja lopputaite (t. 159–172) toistavat odotusten mukaisesti esittelyjaksossa kuultua musiikkia, ja pääsävellajin paluu on sivuteeman kanssa yhtäaikainen.

11 Hepokoski ja Darcy (2006, 27) arvioivat autenttisen kadenssin (V:PAC) retorista painoarvoa keskikesuurana todeten sen tuottavan vahvan sulkeutumisen vaikutelman, mutta latistavan sivuteemaan kohdistuvia odotuksia. He mainitsevat kuitenkin ilmiöstä esimerkkejä sekä Haydnilta että Mozartilta. Burstein (2010) esittelee esittelyjaksoa jäsentäviä autenttisia kadensseja Haydnin varhaisissa sinfoniaissa.

Edellä esittämäni analyysit osoittavat, että Tulindbergin kvartettojen nro 1, nro 2, nro 3, nro 5 ja nro 6 ensiosat jaksottuvat pääpiirteissään konvention mukaisesti, joten niitä voi hyvin kuvata Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian viitekehyksestä käsin. Kokonaismuodon jäsentävien kadenssien rakenteet ja sijoittuminen ovat sonaattiteoriassa mainittujen, yleisimmin käytettyjen vaihtoehtojen mukaiset. Muiden kadenssien tiheätä sijoittelua valaisee aikalasteoreetikoiden käsitys kadenssien merkityksestä musiikillisina lepohehtinä. Kaikkien edellä mainittujen kvartettojen esittelyjaksoissa kuullaan mollimuotoista sivusävellajia joko transitiossa tai sivuteeman alueella. Vaikka ratkaisu ei ole 1700-luvun ohjelmistossa poikkeuksellinen, Tulindbergilla tämän harmonisen strategian asema on varsin korostunut, mikä näkyy myös muunnosmollin tai muiden asteiden muunnossävellajien esiintymisinä kaikkien kvartettojen kehittäjaksoissa. Siksi pidän sitä Tulindbergin persoonallisen sävelkielen erityispiirteenä.

G-duuri-kvartetton (nro 4) ensiosa rakentuu yksilöllisesti ja omintakeisesti. Sen kuvaaminen Hepokosken ja Darcyn sonaattiteorian käsitteillä tuntuu hiukan väkinäiseltä negaatiolta: teoria osoittaa, mitä elementtejä sävellyksessä ei ole tai miten elementit ovat siirtyneet raiteiltaan, mutta se ei kerro, mitä sävellyksessä on näiden ilmiöiden sijaan ja miksi. Myöskään Kochin ajatusten sovittaminen tähän sävellykseen ei ole ongelmantonta, koska useat dominanttisävellajin autenttiset kadenssit ovat tästäkin näkökulmasta poikkeuksellinen ilmiö. Kehittäjaksoissa toistuva johdantoaihe, uusi materiaali ja musiikin katkelmallisuus luovat sonaattimuodon sijaan miellelyhtymän lyhyistä säkeistä punottuihin oopperan resitatiiveihin. Lisävalaistusta tämän sävellyksen erityispiirteisiin ja Tulindbergin musiikin jäsentymiseen ylipäätään voisi saada tutkimalla tarkemmin hänen nuotistoaan ja vertaamalla ohjelmistoon sisältyneissä kappaleissa toteutuvia rakenteita kvartettojen rakenteisiin: Tulindberg oppi sävellyksperiaatteita soittamalla ja havainnoimalla kuulemaansa.¹²

12 Tulindbergin käsikirjoitus on kokonaan päiväämätön, joten teosten järjestys opuksissa 1 ja 2 ei välttämättä noudata sävellysjärjestystä. Tämä tutkimus ei paljasta teosten rakenteista selvää tyylillistä muutosta, josta voisi päätellä sävellysjärjestyksen tai sävellysajan kohdan. Kvartetto nro 1, jonka kehittäjakso koostuu vain muutamista sekvensseistä, saattaisi olla varhaisin. Muista poikkeava G-duuri-kvartetto (nro 4) on kestoltaan laajin, ja siinä sonaattimuodon yksityiskohdat kuten esittelyjakson johdantotahdit ja teemojen sijoittelu kehittä- ja kertausjaksoissa tuntuvat uudemmilta ideoilta kuin muiden kvartettojen ratkaisut. Kvartettojen ajoitusta tarkennettaessa on huomattava, että Tulindbergin nuotistoon sisältyy myös oletettua sävellysajankohtaa myöhäisempiä teoksia. Kaiken kaikkiaan Tulindbergin nuotisto on erittäin merkittävä 1700-luvun musiikkielämää valaiseva dokumentti. Turun palo vuonna 1827 tuhosi akatemian kirjaston ja nuotiston, eikä Tulindbergin Turun kauden aikaisia konserttiohjelmiakaan ei ole säilynyt.

Harmonian pääpiirteet

Tulindbergin kvartettoja on aiemmin kuvattu lyhyesti ja yleisluonteisesti julkaistujen stemmavihkojen esipuheissa ja biografoissa (esim. Lappalainen 2016; Maasalo 1972; Oramo 1989). Laajimmat rakenneselvitykset sisältyvät Maasalon teokseen *Suomalaisia sävellyksiä* (1964, 23–34). Kirjoittajat toteavat Tulindbergin sävellysmuotojen olevan hallittuja ja melodioiden luonteivia, mutta he pitävät teosten heikkouksina harmonian kaavamaisuutta (Maasalo 1972) ja temaattisten vastakohtien puutetta (Oramo 1989, 39). Kirjoittajat ehkä vertaavat Tulindbergiä täysklassismin säveltäjiin, mutta mainittujen piirteiden osalta hänen teoksensa tuntuvat edustavan pikemmin galanttia varhaisklassismia. Tulindbergin harmonia on suurimmaksi osaksi pelkistetyn diatonista, ja kromaattista väritystä on käytetty maltillisesti. Kromatiikan sijaan harmoniaan tuovat vaihtelua sävellajin vaihdokset, joista osa on rakenteellisia modulaatioita, osa hetkellisiä poikkeamia.¹³ Jotkut käänneet tuntuvat tonaalisen kehikon näkökulmasta yllättäviltä, mutta tässä harmonisessa kontekstissa uuden sävelikön tuore sointi on vahva ilmaisukeino. Esittelen seuraavaksi harmonisia jaksoja, jotka erottuvat ympäristöstään kompleksisen rakenteensa vuoksi.

Tulindbergin kvartettojen harmonisesti rikkaimmat jaksot sijoittuvat sonaattimuotoisten osien kehittelyjaksoihin sekä kolmitaitteisten hitaiden osien välitaitteisiin, joissa ne luovat temaattisen ja harmonisen paluun odotuksen. Poikkeuksellisen dramaattinen harmoniakulku valmistaa d-molli-kvartetton (nro 2) kolmannen osan kertausjakson tahdeissa 31–41 (esimerkki 3). Ensiviulun ja sellon keveän dueton jälkeen karakteri muuttuu kiihkeäksi (t. 35) ja viulu omaksuu solistisen roolin. Harmoniasa tonikalisoidaan ensin v aste (a) ja iv aste (g), minkä jälkeen vähennetty septimisointu johtaa mollimuotoiselle toonikalle (t. 38).¹⁴ Kromaattisesti korostettu dominanttisointu (t. 39–41) laajenee taiterajan fermaatille asti; sen jälkeen musiikki jatkuu D-duurissa. Vähennetyt septimisoinnut ovat Tulindbergin keinovarannossa melko harvinaisia, joten katkelma on ilmaisultaan erityisen intensiivinen. Alttoviulun säestyskuvion pieni muu-

13 Esimerkiksi C-duurikvartetton (nro 3) finaalissa a-mollin puolilopuketta seuraa kenraalitauko, jonka jälkeen teema kuullaan yllättävästi A-duurissa (t. 167–174). Musiikki katkeaa taas kenraalitaukoon ja jatkuu F-duurissa (t. 176).

14 Mattilan 2. viulun osuuteen, tahdin 38 kolmannelle neljäsosalle ehdottama h tuntuu mahdottomalta ratkaisulta. Luultavimmin tahdin kolmannelle neljäsosalla soi d-mollisointu. Sen sijaan ilmaisun kannalta Mattilan rekonstruktio tahdeissa 31–41 osuu oikeaan: hän on korostanut harmonian levottomuutta ja intensiivistä ilmaisua 2. viulun triolein.

tos tihentää tekstuuria tehokkaasti tahdissa 38. Huomion arvoisia ovat myös katkelmaan sisältyvät pidätykset (t. 36 ja t. 37).¹⁵

31 *Adagio*

36

39

Esimerkki 3: Tulindberg: Jousikvartetto nro 2, III, t. 31–42.

Maasalon kommentti Tulindbergin teosten vähäisestä harmonisesta jännitteestä tuntuu liittyvän musiikillisiin odotuksiin ja niiden intensiteettiin. Yksi tonaalisen musiikin olennaisista piirteistä on liike jännitteisestä tilanteesta vakaaseen tilanteeseen. Harmoninen jännite luo musiikilli-

¹⁵ Taiterajaa edeltävä sekvenssi F-duuri-kvartetton (nro 6) finaalissa (t. 43–49) on myös vaikuttava: se antaa useita erilaisia vihjauksia harmonian suunnasta, mutta lopulta kuitenkin päädytään dominanttisävelläjin autenttiselle kadenssille.

seen tulevaisuuteen kohdistuvia odotuksia, jotka voivat täytyä, ylittyä tai raueta. Tulindbergin harmonia soljuu usein vaivattomasti, ja jännitteisiä kromatisoituja sointukulkuja tai kromaattisia linjoja on melko harvoin. Yleisilmeestä poikkeavat hetket erottuvat ympäristöstään selvästi. B-duuri-kvarteton (nro 1) kolmannen osan esittelyjaksossa keskikesuura on tehokas yllätyksen ja täytyvän odotuksen yhdistelmä (esimerkki 4). Tahdin 15 vakuuttavaksi muotoiltu dominanttisävellajin V aste purkautuu harhaan (t. 16), ja VI asteesta edetään heti välidominantille, jonka purkaus siirtyy tauon jälkeiseen tahtiin 17. Dominanttiseptimisoinnun odotusten mukaista etenemistä toonikalle saadaan samalla tavoin odottaa tauon ajan. Sivuteema (*dolce*) alkaa tahdista 18.

Esimerkki 4: Tulindberg, *Jousikvartetto nro 1, III, t. 14–18.*

Tulindbergin kvartetoissa lähestyvät sävellajin vaihdoksetkaan eivät aina ole harmonisesti jännitteisiä, koska suurin osa niistä tapahtuu muunnossävellajien kesken. Esimerkissä 5 näkyy, miten Tulindberg toteuttaa modulaation yksinkertaisesti vaihtamalla puolilopukkeen jälkeiseen toonikasointuun duuriterassin. D-molli-kvarteton (nro 2) ensiosan kehittylyjakso alkaa f-mollissa (iii), josta edetään terssilaskulla tonikalisoidun Des-duurin kautta b-molliin (vi) (t. 73–84). Tahdin 82 puolilopukkeen jälkeen siirrytään heti B-duuriin; duuriterssi soi tahdissa 83 alttoviululla.¹⁶ Näppärä sävellajin vaihdos ei luo harmoniaan kohdistuvia odotuksia: yhtäkkiä vain ollaan uudessa tilanteessa. Tulindbergin teosten temporaalisuus tuntuuikin korostavan nykyhetkeä. Musiikki jäsentyy ketjuksi lyhyitä

16 Mattilan täydentämän 2. viulun stemman as tahdin 82 puolilopukkeella tuntuu oudolta: luultavimmin puuttuva sävel olisi F-duurisoinnun terti eli a.

kokonaisuuksia, joiden erillisyyttä usein toistuvat kadenssit ja pulppuava melodinen keksintä korostavat.

Esimerkki 5: Tulindberg, Jousikvartetto nro 2, I, t. 77–84.

Temporaalisuudeltaan toisenlaisia, musiikilliseen tulevaisuuteen suuntautuvia tilanteitakin löytyy. Esimerkissä 6 näkyy tehokas harmoninen harhautus, joka sisältyy C-duuri-kvartetton (nro 3) kehittelyjakson päätöstahteihin (t. 49–52). Dominanttiurkupisteellä toistuva mollimuotoinen kadenssikvarttisekstisointu antaa ymmärtää, että musiikki jatkuu c-mollissa, mutta ylinousevalla sekstisoinnulla vahvistetun puolilopukkeen jälkeen kertausjakso alkaakin C-duurissa. Samantyyppinen ratkaisu on c-molli-kvartetton ensiosan kehittelyjakson päätöstahdeissa, jotka on kirjoitettu es-molliin (t. 116–124). Puolilopukkeen jälkeen kertausjakso alkaa kuitenkin Es-duurissa.

Kuten esimerkit osoittavat, Tulindberg käytti harmonisia strategioita muodon selkiyttämiseen. VäliDominantit ja ylinousevat sekstisoinnut olivat hänelle tuttuja, ja muutama pidätyskin kvartettoihin on kirjoitettu. Varhaisklassismin kontekstissa arvoituna harmonia on vaihtelevaa ja monipuolista. Ilmaisuun vaikuttavat kuitenkin muutkin keinovarot, joista tarkastelen seuraavaksi topoksia, melodista kuviointia sekä instrumentaatiota.

Ilmaisu

Yleiskuvaltaan Tulindbergin kvartettojen ilmaisu on kepeätä ja konstai-lematonta, joten sävellykset muistuttavat ajalle tyypillisiä, kotimuisoi-ntiin sopivia divertimentoja.¹⁷ Kuten edellä kuvasin, esimerkiksi sonaatti- muotoisten osien kehittelyjaksoissa on myös ympäristöstään poikkeavia ja tunneilmaisultaan syvällisiä jaksoja, joissa on taitavasti toteutettuja harmoniakulkuja. Molliteokset, erityisesti d-molli-kvartetto (nro 2), edus- tavat kokonaisuuksina muista poikkeavaa, intensiivisempää ilmaisu- a. Tulindbergin kvartetoista voidaan tunnistaa useita klassismin *topoksia* eli yleisön tuntemia genre- ja tyyliviittauksia, karaktereja sekä affektien ilmentämisen konventioita. Alun perin topoksilla pyrittiin jäljittelemään esimerkiksi luonnonilmiöitä tai fyysisiä eleitä, mutta vähitellen merkityk- senanto muuttui viittaukseksi aiempaan musiikkiin (Mirka 2014, 28).

Sturm und Drang ("Myrsky ja kiihko") oli voimakasta tunneilmaisua ko- rostava, 1700-luvun loppupuolen saksankielisen kirjallisuuden suuntaus. Nimitystä käytetään myös aikakauden sävellysten jaksoista, joiden ilmai- su on muusta ympäristöstä poikkeavaa ja erityisen kiihkeätä (Head 2014, 264; Agawu 2014, 484). Tulindbergin kvartetoissa *Sturm und Drang*-tyyp- pistä ilmaisu on muutamien sonaattimuotoisten osien kehittelyjaksoissa. Kaikkein selvimmin topos on tunnistettavissa C-duuri-kvartetton (nro 3) ensiosassa, jossa sitä ilmentävät mollisävellaji, alttoviulun jatkuva synkoop- pirytmi, 1. viulun kiihkeät, lyhyet aiheet sekä murtosoinnut ja painok- kaat akordit (esimerkki 6). Myrskyisä karakteri jatkuu t. 45–46, joissa 1. viulun kolmaskymmeneskahdesosakuviot ovat Tulindbergin kvartettojen kontekstissa aivan poikkeuksellinen ilmiö.

17 Haydnin jousikvartetot op. 9 on nimetty divertimentoiksi.

40 *Sturm und Drang*

44

46

49 *Kertausjakso*

C: $v\frac{3}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ y6 V I

Esimerkki 6: Tulindberg: Jousikvartetto nro 3, I, t. 40–52.

Sturm und Drang voidaan tunnistaa myös d-molli-kvartetin hitaan osan kehittelyjaksossa: esittelyjakson sulkevan keveän kadenssin jälkeen kuuluaan yhtäkkiä vahvasti artikuloituvia vähennettyjä septimisointuja, joita

forte-dynamiikka, alttoviulun kuudestoistaosatriolit ja I. viulun ornamentit korostavat (t. 27–30).

Tiettyyn sävellysgenreen viittaavat musiikilliset piirteet määrittävät Tulindbergin kvartettojen joidenkin osien tempoja ja karaktereja. Kolmannen ja neljännen kvartetton hitaat osat on kirjoitettu keinuvaan 6/8-tahtilajiin. *Siciliennelle* tyypillinen pisteellinen rytmistö toistuu niissä jatkuvasti, joten nämä osat tuntuvat ilmentävän pastoraalitoposta. G-duuri-kvartetton (nro 4) g-molliin kirjoitetussa hitaassa osassa yhdistyvät usean topoksen piirteet: I. viulun keskeinen ja avoimen tunteellinen osuus viittaa pastoraalin ohella *ariaan* ja tunteelliseen topokseen (*sensibility*). Aariamaisuutta on myös F-duurikvartetton hitaassa osassa.¹⁸

Metsästystopoksen (*chasse*) nopea, triolipohjainen rytmistö jäljittelee ratsastusta, ja murtosointumelodia seurailee metsästystorven yläsävelikköä. Tulindbergin c-molli-kvartetton (nro 5) finaali on kirjoitettu 6/8-tahtilajiin ja sen tempomerkintä on *Presto*. Jatkuva, eteenpäin pyrkivä rytmikka muistuttaa Haydnin sinfonian nro 73 finaalia tai Mozartin *La Chasse*-kvartetton (KV 458) ensiosaa, jotka molemmat ilmentävät toposta. Rytmien ohella Tulindbergin rondomuotoisen osan ilmaisua tehostaa tekstuuriratkaisu: *refrain* on joka kerta soitinnettu painokkaaksi *tutti unisonoksi* (esimerkki 7).



Esimerkki 7: Tulindberg, *Jousikvartetto 5, IV, t. 1–8*.

Sekä G-duuri- että d-molli-kvartetton finaalitytöissä on pelimannihenkisyyttä, joka luo miellehtymän kansantanssin säestykseen. Selkeästi toisistaan erotetut, varioivat taitteet voisivat hyvin sopia vaikkapa englantilaiseen kontratanssiin pohjautuvan katrillin säestykseksi. Molempien rondojen soinnutus on yksinkertainen ja poljento korostuneen selkeä. G-duuri-kvartetton (nro 4) finaalitytön C-duurissa kulkeva välitaite (t. 198–221) on painava maalaistanssi. Sointiin tuo rouhevuutta sellon kahdeksasosin toistuva toonikaurkupiste ja erityisesti sen oktaavikaksinnus

¹⁸ Pastoraalitopoksesta ovat kirjoittaneet esim. Monelle (2000, 25) ja Haringer (2014), ja *sensibility*-topoksesta esim. Head (2014, 263–267).

vapaalla C-kielellä *fortissimo*. Tulindberg on käyttänyt kvartetoissaan sellon alarekisteriä varsin säästeliäästi, joten tämä katkelma on ilmaisultaan poikkeuksellinen. Poljennon raskautta korostaa, että ensiviulun alaspäin suuntautuvan murtoisointukuvion painopiste on aiheen alussa eli tahdin ensimmäisellä iskulla (esimerkki 8).

Esimerkki 8: Tulindberg: Jousikvartetto nro 4, IV, t. 198–205.

Rustiikin maalaistanssin karakteri hallitsee ilmaisua myös d-molli-kvarteton (nro 2) rondomuotoisessa finaalissa (esimerkki 9, t. 1–9). Kohotahtinen rytmirakenne, sellon sointubassot sekä melodian säveltoistot korostavat tahdin ensimmäisen iskun painavuutta.¹⁹ Yksinkertainen soinnutus ja säännöllinen säerytmi luovat miellelyhtymän pelimannien tanssisäestykseen. Maalaistanssin karakteri on vielä selvempi D-duuriin kirjoitetussa sivutaitteessa, jossa 1. viulun kuudestoistaosakuviota säestää oktaavihyppin koristeltu toonikaurkupiste (esimerkki 9, t. 111–).

19 Yleisestä käytännöstä poiketen Mattila on nuotinnuksessaan numeroinut kohotahdin sävellyksen ensimmäiseksi tahdiksi ja sitä seuraavan täyden tahdin tahdiksi 2. Seuraan hänen käytäntöään tässä artikkelissa, jotta esimerkkien sijainti partituureissa löytyisi sekaannuksetta.

1 **Allegro** 2

111 *f* 3

Esimerkki 9: Tulindberg: Jousikvartetto nro 2, IV, t. 1–9 sekä t. 111–116.

Rondojen varioivissa taitteissa ensiviulun solistisuus korostuu, ja jatkuva kuudestoistaosakuviointi muuttaa karakteria konserttomaiseksi. D-molli-kvartetossa sekä rondomuodon käsittely että 1. viulun varioivien taitteiden kuviointi tuovat mieleen Mozartin G-duuri-viulukonserton (KV 216), joka on sävelletty vuonna 1775. Mozartin 3/8-tahtilajissa kulkevaan finaaliirondoon sisältyy tasajakoinen maalaistanssi, *Allegretto* (t. 265–290; esimerkki 10), jonka karakteria Tulindbergin finaaliirondon D-duuritaite muistuttaa. Mozartin finaalin tahtien 273–276 tapaan Tulindbergin finaalin tahdit 111–116 on harmonisoitu bordunalla.

264

270

273

Esimerkki 10: W.A. Mozart: Viulukonsertto nro 3, III, sooloviulun stemma, t. 264–276.

Mozartin konsertin ja Tulindbergin d-molli-kvartetin sävelaiheissakin on paljon yhteisiä piirteitä. Mozartille tyypillistä kuviointia on esimerkiksi kvartetin finaalin tahdeissa 123–142, ja tahtien 157–184 aihe muistuttaa läheisesti Mozartin konsertin 1. osan tahteja 113–132 (esimerkki 11).

157 Tulindberg

113 Mozart

Esimerkki 11: Tulindberg: Jousikvartetto nro 2, IV, 1.viulun stemma, t. 157–160 sekä W. A. Mozart: Viulukonsertto nro 3, I, sooloviulun stemma, t. 113–116.

Mozartin viulukonsertin nuotti ei sisälly Tulindbergin säilyneeseen kokoon. Olisiko se silti voinut olla hänen käytettävissään? Onko mahdollista, että konserttoa olisi esitetty Turussa? Arkistolähteiden mukaan Mozartin teosten varhaisia nuottipainoksia julkaistiin vasta 1780-luvun lopulla, mutta uudet sävellykset levisivät vielä tuolloin myös kopistien laatimina käsikirjoitusten kopioina (Ridgewell 2002; Edge 1998). Sibelius-museon

luettelon mukaan suuri osa Tulindbergin nuotiston teoksista on painettuja (39), mutta joukossa on myös käsin kirjoitettuja nuotteja (13).

Mozartin ja Tulindbergin melodisen kuvioinnin samankaltaisuus voi olla sattumaakin, sillä varhaisklassismia edustavissa teoksissa on säveltäjille yhteisiä, aikakauden yleistylin piirteitä.²⁰ Turun vuosinaan Tulindberg esiintyi sekä kamarimuusikkona että akatemian orkesterissa, joten hän tunsi musiikkia laajalti ja saattoi omaksua vaikutteita usealta suunnalta. Keskieurooppalaisten säveltäjien uudet teokset päätyivät Tulindbergin käsiin hämmästyttävän nopeasti: esimerkiksi Haydnin kolmen sinfonian nuottilaitos (nrot 79–81) on julkaistu vuonna 1785, ja Tulindbergin nuotistossa stemmojen nimiölehdellä on käsin kirjoitettu signeeraus ”Erik E. Tulindberg 1787.”

Haydnin jousikvartetot op. 9 Tulindberg on päiväyksen mukaan hankkinut jo vuonna 1781. Heijastumia Haydnin kvartettojen sävelaiheista ja melodisesta kuvioinnista on Tulindbergin kvartetoissa tuon tuostakin. Tulindbergin B-duuri-kvartetton (nro 1) sonaattimuotoisen finaalin pääteema muistuttaa huomattavasti Haydnin op. 9 viidennen kvartetton niin ikään B-duuriin kirjoitetun ensiosan variaatioteemaa. Karakterit ovat kuitenkin erilaiset: Haydn on merkinnyt tempoksi *Poco Adagio* ja Tulindberg *Allegro assai*. Sen sijaan Haydnin op. 9 ensimmäisen ja kolmannen kvartetton finaaleiden ja Tulindbergin G-duuri-kvartetton (nro 4) ja C-duuri-kvartetton (nro 3) finaaleiden välillä tuntuisi olevan sekä temaatista yhteyttä että karakterien samankaltaisuutta. Esimerkissä 12 nähdään Haydnin op. 9 ensimmäisen kvartetton ensiosan avausaihe (t. 3–5) ja Tulindbergin F-duuri-kvartetton (nro 6) ensiosan transitioaihe (t. 5–31), joiden rytmi, melodiakulut ja säerakenne muistuttavat toisiaan. Kun sävellajikin on sama, Haydnin aihe ehkä oli painunut Tulindbergille viulistina sormituksia myöten mieleen.

20 Varhaisklassismin säveltäjät oppivat sävellystekniikkaa mm. varioimalla melodiakuluja tietyille bassolinjoille säännellyin *partimento*-harjoituksin; katso esim. Gjerdingen (2007).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '3 Haydn' and is in 4/4 time. It contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The bottom staff is labeled '25 Tulindberg' and is in 2/4 time. It contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

Esimerkki 12: Joseph Haydn, Jousikvartetot op. 9 nro 1, I, t. 3–5 sekä Tulindberg, Jousikvartetto nro 6, I, t. 25–10.

Tulindbergin sävelaiheet ovat musikanntisen luontevia ja kekseliäitä. Hänen melodiikkaansa voi luonnehtia lukuisilta aikalaisäveltäjiltä omaksettujen vaikutteiden sulautumaksi. Haydnin (ja mahdollisesti Mozartin) lisäksi Tulindberg tuntuu saaneen virikkeitä ainakin Ignaz Pleyeliltä ja Luigi Boccherinilta, joiden molempien sävellyksiä on hänen nuotistossaan. Tulindbergin kvartetoissa ensiviulun kuviointi on samantapaista kuin Pleyelin kokoelman *Six Quatuors a Deux Violons, Taille et Violoncelle, Oeuvre VI* (B301–306; 1783) toisen ja kuudennen kvartetton ensiviululla. Tulindbergin kvartettojen nro 1, III sekä nro 6, II sävelaiheet muistuttavat Boccherinin varhaisten jousikvartettojen op. 8 nro 2, I sekä nro 3, II melodiikkaa.

Tulindbergilla oli selvästi vakiintunut tapa kirjoittaa tietylle soittimelle. Hänen kvartetotekstuurissaan ensiviululla on käsikirjoituksina säilyneistä stemmoista päätellen keskeinen rooli. Vaikka I. viulun osuutta ei voi pitää virtuoosisena, sen rekisteri ulottuu jopa kolmiviivaiseen g:hen asti. Haydnin tapaan Tulindberginkin kvartettojen aariamaisissa hitaissa osissa I. viulu on solistinen. Finaalien varioivien taitteiden läpikirjoitetussa kuvioinnissa on konserttomaisuutta, ja taiterajojen fermaatit osoittavat mahdollisten soolokadenssien sijainnit.

Ensiiviulun ohella Tulindbergin kvartetoissa on käytetty muitakin soittimia monipuolisesti. C-molli-kvartetton (nro 5) variaatiomuotoisessa hitaassa osassa sooloa on kierrätetty sekä alttoviululla (variaatio 2) että sellolla (variaatio 4); muissa variaatioissa ne säestävät kevyesti I. viulun kuvioitua melodiaa.²¹ Huomio kiintyy sellosoolon korkeaan rekisteriin:

²¹ Mattilan variaatioon 1 rekonstruoima 2. viulun solistinen osuus tuntuu oikeaan osuneelta ratkaisulta: näin jokaisella soittimella olisi oma variaationsa. Tämä Tulindbergin idea ei ole peräisin Haydnin op. 9 nro 5:n variaatiomuotoisesta ensiosasta: siinä muut soittimet jatkuvasti säestävät ensiviulua.

sellon melodiset aiheet on kirjoitettu kaikissa Tulindbergin kvartetoissa yksiviivaiseen oktaavialaan (esim. nro I, III, t. 32–46; nro 3, I, t. 59–64; nro 4, I, t. 32–42; nro 5, I, t. 36–43 ja nro 6, IV, t. 87–99). Matalaa rekisteriä on käytetty vain murtoosoinnissa tai harvakseltaan sointubassoina. Tätä piirrettä ei Haydnin kvartetoissa op. 9 ole, vaan niiden sellostemmat pysyttelevät lähinnä soittimen keskirekisterissä. Sen sijaan Boccherini, joka itse oli virtuoosinen sellisti, kirjoitti soittimelleen vaihtelevaa, melko kromaattistakin tekstuuria. Boccherinin kvartetoissa sellon erottuvat aiheet soivat usein solistisessa ylärekisterissä (esim. op. 8 nro 2, II, t. 10–16; nro 4, II, t. 6–14, t. 29–34). Näyttäisi siltä, että Tulindberg ei omaksunut tapaansa kirjoittaa sellolle Haydnin divertimentoista vaan muualta, mahdollisesti Boccherinilta.

Tulindbergin kvartetoissa moniääninen tekstuuri pelkistyy yksiääniseksi harvoin: *tutti unisono* artikuloi muutaman rakenteen rajakohdan (esim. nro 1, I, t. 101–102; nro 2, IV, t. 60–61) ja erottaa ympäristöstään c-molli-kvartetton finaalin *refrain*-taitteet. Vertailukohdaksi voi asettaa Haydnin divertimenton nro 3, III, jossa *tutti-unisono* (t. 12–15; t. 25 ja t. 28) on huomiota herättävä ja ilmaisullisesti vahva: Tulindbergin c-molli-kvartetton finaalin *unisonoissa* on samaa kiihkeyttä.²²

Edellä kuvatun mukaisesti Tulindbergin kvartettojen ilmaisun keskeisiä keinoja ovat aikakauden yleisesti tunnetut topokset, jotka määrittävät osien tempoja ja karaktereja. Luonteissa, musikaattisissa stemmoissa Tulindberg hyödynsi monipuolisesti ja taitavasti kunkin soittimen ominaisuuksia. Rekisteri on oleellinen ilmaisun osatekijä: Tulindbergin soljuvassa sävelkielessä soitinten äärirekisterien käyttö luo ilmaisuun erityistä intensiivisyyttä. Huomiota herättävien *tutti-unisonojen* vahva ilmaisu selkiyttää osaltaan sävellysten muotoa.

Lopuksi

Tulindberg oli omaksunut musiikillisen ilmaisunsa välineiksi varhaisklassismin sävellysmuodot, tyylipiirteet ja topokset monipuolisessa musiikillisessa toiminnassaan musiikkiesityksiä kuunnellen, viulua ja selloa soittaen ja nuotteja tutkien. Haydnin op. 9 *Divertimentoja* on pidetty suorastaan Tulindbergin kvartettojen esikuvina (Oramo 1989), ja näillä teoskokonai-

²² Mattila on lisännyt 2. viulun osuuteen ensiviulua imitoivan säkeen G-duuri-kvartetton II osan tahteihin 31–34 ja B-duurikvartetton I osan tahteihin 70–74. Kekseliäs ratkaisu sopii myös ilmaisuun, mutta Tulindbergin käsikirjoituksessa stemmojen välillä ei ole imitoivia rakenteita.

suuksilla onkin selviä yhtäläisyyksiä. On kuitenkin huomattava, että Tulindberg tunsi hämmästyttävän paljon muutakin musiikkia, joten Haydnin merkitystä ei pidä korostaa liikaa. Esimerkkini Boccherinin, Pleyelin ja Mozartin tuotannosta viittaavat siihen, että Tulindberg omaksui vaikutteita usealta suunnalta.

Varhaisklassismin yleistylin ohella Tulindbergin kvartettoissa kuuluvat hänen sävelkielensä persoonalliset piirteet. Näitä ovat esimerkiksi jatkuvasti toistuvat modulaatiot muunnossävellajien kesken, eri sävelasteiden modaaliset muunnokset, rondo- ja variaatiomuodon yhdistäminen kvartettojen finaali-osissa sekä sello-osuuden temaattisen materiaalin sijoittuminen solistiseen ylärekisteriin. Tulindberg sovelsi sonaattimuotoa taitavasti, tyytymättä kaavamaisiin ratkaisuihin. Sonaattimuotoisten osien yksityiskohtainen, myös teemojen rakenteisiin ja toistumiseen kohdistuva tarkastelu olisi tärkeä jatkotutkimuksen aihe.

Tulindbergin teoksia on arvioitava siinä historiallisessa kontekstissa, jossa ne ovat syntyneet: säilynyt nuotisto antaa vihjeitä Tulindbergin esittämästä ja kuulemasta musiikista. Kokonaisuutena kvartetot ovat tyyliältään kepeitä, viihdyttäviä ja kotimuisointiin soveltuvia, ja niiden harmonia on selkeätä ja yksinkertaista. Teoksiin sisältyy kuitenkin myös harmonisesti kompleksisia, epävakaita tai yllätyksellisiä osuuksia, joilla on selvä strateginen, muotoa selkiyttävä merkitys. Ilmaisultaan intensiiviset jaksot sijoituvat kehittelyjaksojen tai välitaitteiden loppupuolelle, jossa harmoninen jännite valmistaa tehokkaasti kertausjakson alun ja pääsävellajin paluun. Mollikvartetot ovat kaiken kaikkiaan ilmaisultaan syvällisempiä kuin kepeät duurikvartetot.

Anssi Mattilan työn tuloksena syntyneet partituurit mahdollistavat Tulindbergin teosten tutkimisen. Tässä artikkelissa kommentoin hänen täydentämäänsä 2. viulun osuutta vain muutamissa alaviitteissä. Kokonaisuutena rekonstruktio tuntuu toimivalta: se perustuu lähinnä harmonian varovaiseen täydentämiseen ja rinnakkaiskulkuihin. Kriittinen editio olisi silti tarpeen. Mattilan laatimissa stemmoissa jotkut käsikirjoituksesta tehdyt nuottien tulkinnat tuntuvat epätodennäköisiltä, ja käsikirjoituksen jousituskaaret on tulkittu eri tavoin kuin edellisissä editioissa. Mattilan toimittaman materiaalin avulla voi saada käsityksen Tulindbergin musiikin rakenteista ja ilmaisusta. Olisi silti hienoa, jos jostakin arkistojen uumenista vielä löytyisivät aidot, säveltäjän laatimat 2. viulun stemmat.

Kirjallisuus

Acerbi, Giuseppe. 1802. *Matka halki Suomen*. Teoksesta *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape, in the Years 1798 and 1799*. Kääntänyt Hannes Korpi-Anttila. Porvoo: WSOY, 1983.

Anderson, Otto. 1930. "Erik Tulindberg, En finländsk musikamatör från det gustavianska tidevarvet." *Finsk Tidskrift n:o 2*. tark. 14.6.2024. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/497620?page=32>

Agawu, Kofi. 2014. "Topics and Form in Mozart's String Quintet in E Flat Major, K 614/1." *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toim. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

Boccherini, Luigi. cop. 1992. *Sei Quartetti per due violini, viola, violoncello*, op. 8. (1769), toim. Aldo Pais. Padova: Zanipon Editore.

Burstein, Poundie. 2010. "Mid-Section Cadences in Haydn's Sonata-Form Movements." *Studia Musicologica* 50(1/2). HAYDN 2009: A BICENTENARY CONFERENCE PART I (March 2010), 91–107.

Burstein, Poundie. 2020. *Journeys Through Galant Expositions*. New York: Oxford University Press.

Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.

Edge, Dexter. 1998. "Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century." *Revue de Musicologie* 84(2), 298–304.

Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.

Haringer, Andrew. 2014. "Hunt, Military and Pastoral Topics." *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toim. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

Haydn, Joseph. cop. 1977. *Sämtliche Streichquartette 3*, Hob. III:19–24. toim. Reginald Barrett-Ayres ja H.C. Robbins Landon. Wien: Ludwig Dopplinger.

Haydn, Joseph. cop. 1965. *Sinfonia nro 4*, Hob. I:4. Wien: Doblinger.

Haydn, Joseph. n.d. *Trois Symphonies a Grand Orchestre Oeuvre XXIV*. Amsterdam: Hummel (1785).

Haydn, Joseph. 2019. *Sinfonia nro 82*, Hob. I:82, toim. Sonja Gerlach ja Klaus Lippe. München: Henle Verlag.

Head, Matthew. 2014. "Fantasia and Sensibility." *The Oxford Handbook of Topic Theory*, toim. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press.

Hepokoski, James ja Warren Darcy. 2006. *Elements of the Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Hunt, Graham G. 2014. "When Structure and Design Collide: The Three-Key Exposition Revisited." *Music Theory Spectrum* 36(2), 247–269.

- Koch, Heinrich Christoph. 1782–1793. *Versuch einer Einleitung zur Composition I–III*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Lappalainen, Seija. 2016. "Erik Tulindberg." *Suomen Kansallisbibliografia*. tark. 15.2.2024. <https://kansallisbiografia-fi.ezproxy.uniarts.fi/kansallisbiografia/henkilo/2365>
- Maasalo, Kai. 1964. *Suomalaisia sävellyksiä*. Porvoo: WSOY.
- Maasalo, Kai. 1972. Esipuhe teoksessa *Erik Tulindberg. Jousikvartetto nro 2*. Documenta musicae Fennicae 2. Helsinki: Fazer.
- Mirka, Danuta (toim.). 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Oramo, Ilkka. 1989. "Viennese Classicist of the Far North". *Finnish Music Quarterly* 3(1989), 36–39.
- Pleyel, Ignaz. n.d. (1783–1787). *Six String Quartets, B 301–306*. London: Preston.
- Ridgwell, Rupert. 2002. "Mozart's Publishing Plans with Artaria in 1787: New Archival Evidence." *Music and Letters* 83(1), 30–74.
- Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-century Music*. New York: Oxford University Press.
- Sibelius-museon arkisto. Käsikirjoituskokoelmat. Tulindbergin nuottikokoelma. Tulindbergs samling.
- Tulindberg, Erik. 2023. *String Quartets 1–6*. Complete scores, toim. Anssi Mattila. Fennica Gehrman.
- Tulindberg, Erik. 2006. *Six String Quartets*. Rantatie Quartet. CD-recording. Polyhymnia PH0604.
- Tulindberg, Erik. n.d. *Sex Quartetter för 2 Violiner, Alt och Violoncello*, op.1 ja op. 2. tark. 2.2.2024. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015120221565>



Sebastian Silén

*Nordic Influences in Violin Sonatas by
Edvard Grieg, Wilhelm Stenhammar,
Jean Sibelius, and Christian Sinding*

Musikmag., violinisten och forskaren Sebastian Silén (sebastian.silen@uniarts.fi) är doktorand vid Sibelius Akademin vid Konstuniversitetet. Hans konstnärliga doktorsarbete utforskar den nordiska musikaliska kontext som omger Jean Sibelius verk för violin och piano. Han har varit redaktör för en kritisk samlingsutgåva av Robert Kajanus violinmusik som publicerades av Fennica Gehrman. Som violinist har Sebastian spelat i flera av Finlands ledande orkestrar och har vunnit priser i nationella och internationella tävlingar. Hans konstnärliga fokus har under de senaste åren legat på sällan uppförd musik från de nordiska länderna.

DOI: 10.51816/musiikki.148478

Abstrakt

Denna artikel utforskar hur musikaliska element som associerats med Norden framträder i violinsonater av Edvard Grieg, Wilhelm Stenhammar, Jean Sibelius och Christian Sinding. Nordisk musik under det långa 1800-talet präglades av en balansgång mellan två historiska trender. Å ena sidan var den nordiska klassiska musiken starkt bunden till en centraleuropeisk tradition, men å andra sidan var det de lokala, regionala, folkloristiska eller de från en centraleuropeisk förebild avvikande inslagen som kraftigast kom att förknippas med just det nordiska. Artikeln visar hur dessa element framträder i de analyserade violinsonaterna. Samtidigt argumenterar jag för värdet av ett nordiskt perspektiv, till skillnad från ett rent nationellt eller internationellt. Artikeln kombinerar traditionell musikvetenskaplig forskning med praktikbaserade metoder och utgår från mitt eget konstnärliga arbete, som har styrt mina forskningsfrågor.

Nordic Influences in Violin Sonatas by Edvard Grieg, Wilhelm Stenhammar, Jean Sibelius, and Christian Sinding

Sebastian Silén

.....

Nordic violin sonatas from the late nineteenth and early twentieth centuries highlight an interesting dichotomy that lies at the core of the Nordic musical landscape. This dichotomy lies in the attempt to find balance between mainstream classical culture and the local Nordic culture (Ling 1992, 56).¹ The very elements that make the music sound Nordic need to differ from the expectations of mainstream classical music for the music to be identifiable as Nordic. These differences can interact with expectations of musical form and thematic development in interesting ways. In sonatas, due to their strong Central European tradition, we often end up in a situation where the more the music embraces the traditional expectations of a sonata, the less it sounds Nordic, and the more it incorporates Nordic elements the less it sounds like a traditional sonata. This article explores how selected Nordic composers navigated the tension between these two musical landscapes.

The topic of this article begs the question of whether the concepts “traditional sonata” and “classical mainstream” are meaningful with regards to violin sonatas from the end of the nineteenth and the early twentieth century. The violin sonata as a musical form gradually changed and evolved over time, to the point where many of the traditional expectations of the sonata form were regularly broken. Therefore, comparing Nordic violin sonatas to some imaginary idea of what a sonata should be presents its own challenges. Furthermore, Dahlhaus (1989a, 90) argues that the tradition of identifying a national musical character as distinct from the pan-European tradition was itself a pan-European phenomenon. Nonetheless, the juxtaposition of Nordic and Central European violin sonatas does highlight details of interest despite these difficulties.

1 The context for Jan Ling’s observation refers specifically to Nordic music as pan-national phenomenon.

The article is built around my experience of practicing and performing these works. The style of my analysis therefore includes an element of artistic research, where the artistic work and process plays a central role. The analysis of these selected sonatas should not be expected to all-inclusive, but should rather be seen as a practice-led process that has resulted in a collection of examples that together offer insight into the suggested thesis.

Key concepts, researcher perspectives, and research questions

The framing of this article requires clarification of a few key concepts. The first issue concerns what constitutes “Nordic influences” in classical music. Nordic classical music is a loosely defined subcategory of western classical music. At its most rudimentary level, Nordic classical music is simply a geographical category, i.e. music composed within the Nordic countries or by composers from the Nordic countries.² This geographical definition of Nordic music provides a relatively clear demarcation between Nordic and non-Nordic music, but it fails to tell us anything about the music itself.³

For that reason, looser definitions that deal with musical characteristics often associated with Nordic music are more interesting for this article. Arguably, Nordic music is a super-category (or umbrella category) of music embracing the individual Nordic countries. Nordic music with a strong national style therefore takes on more local characteristics than the name may suggest. For this article I am also limiting my inquiry into music that can be argued to belong to the Romantic era of the long nineteenth century.⁴

The issue is further complicated by the fact that the word “Nordic” was sometimes used interchangeably with the name of the individual countries. For example, Grieg’s *25 Folk Songs and Dances*, op. 17 were called *norske folkeviser og danser* (C. F. Peters 1982) by Grieg’s biographer Dag Schjelderup-Ebbe, but had previously been published under the title *Nordische Tänze und Volksweisen* (C. F. Peters ca. 1895). G. Schirmer (1902)

2 That is Norway, Sweden, Finland, Denmark, Iceland, Greenland, and the Faroe Islands.

3 Even here there is some room for discussion. For example, is the music by Fredrik Pacius Finnish, or should it be considered German? On the other hand, Friedrich Kuhlau is considered one of the most important Danish composers of the Danish Golden Age, despite originally being from Germany.

4 The long nineteenth century was defined by the British historian Eric Hobsbawm as the period between the French Revolution in 1789 and the outbreak of World War I in 1914.

called the collection *Twenty-five Northern Dances and Folk-tunes*. Note the use of the word “northern” rather “Nordic”, which highlights the fact that the German word “Nordisch” has a double meaning and can mean either Nordic or northern. Explorations of Nordic music also show some overlap with the use of “North” as an ideal, or as a hermeneutic window through which art can be investigated (Mantere 2010; Torvinen 2010).

Despite these complications, Nordic music has garnered considerable attention internationally. Already during the 1840s German critics had identified characteristics of Nordic music after performances of Gade’s overture *Echoes of Ossian* in 1842 and Symphony No. 1 in 1843 (Fjeldsøe and Groth 2019, 5). Nordic music has also received attention in the Anglo-sphere, as well as obviously within the Nordic countries themselves.⁵ The general notion was that Nordic music captures something of the identity, landscape, or character of the Nordic countries, which were perceived as different from the European norm.

While most Nordic music is arguably more strongly connected to the individual composers’ home countries, the Nordic countries share many traits that provide an argument for grouping them together. Each Nordic country is unique, but their histories are intertwined. The Scandinavian countries belong to a common language group, which allowed for an exchange of literature and created transnational social networks, and their language may also have affected the region’s music.⁶ Most of the folk music traditions of the Nordic countries have similar roots, although they developed in different directions as they spread across the Nordic countries (the primary exception for this is the Runic singing found in Eastern Finland and Karelia). The Nordic countries also shared an interest in mythology, and many social and political structures in society were built on a common set of values and ideas. Additionally, the Nordic countries

5 For overviews of Nordic music see for instance John Horton’s (1963) *Scandinavian Music: A Short History*, Frederick Key Smith’s (2002) *Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium*, John Yoell’s (1974) *The Nordic Sound, Explorations into the Music of Denmark, Norway, Sweden, or Musik i Norden* (1997), which was edited Greger Andersson.

6 Finnish does not belong to the same language group, but for the topic of this article it is good to remember that Sibelius spoke Swedish as his mother tongue and was generally deeply affected by Nordic literature (Smith 2000, 346). Sampsa Konttinen (2013) has explored whether the language Sibelius used for his songs influenced his composition style. He concludes that differences can be identified, and that Swedish and German texts tend to encourage a larger vocal range and larger intervals than Finnish texts (Konttinen 2013, 245–248).

also show similarities when it comes to their flora and fauna and seasons, despite a varied geography.

Specific Nordic musical traits are more difficult to pin down, but features commonly associated with Nordic music will be explored throughout this article. For instance, folklore constitutes an important part of this tradition, but the characteristics associated with Nordic music are not limited to quotations or imitations of folk music. They can vary from the lyricism of Nordic romances to evocations of nature or landscapes, but can also be contemplative or introspective. In other words, Nordic elements in classical music are features, characteristics, or details that scholars, musicians, or listeners have come to associate with Nordic music.

The other central pillar of this article are the broader expectations associated with violin sonatas. I am interested in how Nordic musical elements are infused into violin sonatas and how they affect the music. For this reason, I will give a brief overview of the general structure of sonatas.

Sonatas were originally merely a name for instrumental works, as opposed to something sung such as a cantata (Mangsen, et al. 2001). Gradually, sonatas came to be associated with works in multiple movements, where at least one movement would be expected to be in sonata form. Rosen (1988, 3) has noted that the earliest attempts to define sonata form, such as Antonin Reicha in of his *Traite de haute composition musicale* (1826), Adolph Bernhard Marx in *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Vol. III (1845), or Carl Czerny, in the *School of Practical Composition* (1848), were less concerned with explaining the existing music than to provide a model for new compositions. For that reason, many famous works differ from the format described by Reicha, Marx, or Czerny (Rosen 1988, 5).

A work in sonata form has three parts: exposition, development, and recapitulation. In the exposition, four key areas are commonly found: a primary-theme zone, which establishes the tonic of the work; a transition, which drives the music toward the dominant key (or less commonly another key); a secondary-theme zone, which is most often played in the dominant key (V) if the work is in major, or in the mediant (III) or dominant (V) if the work is in minor; and a closing zone. The exposition has two primary tasks: first, to establish harmonic tension between the primary and secondary themes, and second, to serve what James Hepokoski and Warren Darcy (2006, 16) describe as a "rhetorical" function, providing a "referential arrangement or layout of specialized themes and textures against which the events of the two subsequent spaces – development and recapitulation – are to be measured and understood." The development section is typically more active and restless, often revisiting one or more

ideas from the exposition (*ibid.*, 19). The development is more varied in both structure and harmony than both the exposition and the recapitulation. In the recapitulation, the music returns to the material presented in the exposition but resolves the tonal tension by restating material that was previously in a non-tonic key in the tonic. This general structure is what Hepokoski and Darcy (2006, 344) describes as a “Type 3 Sonata”.

The form outlined above is typically used in one or more movements in a sonata. As a whole, a sonata typically consists of two, three, or four movements in contrasting tempos and characters. As will be seen in the sonatas explored in this article, a common way of creating unity between multiple movements of a sonata was to use interrelated themes (Newman 1983, 141). Within this general framework, composers found lots of room for experimentation. It should not be assumed that composers were limited by any form of “textbook” structure. This general outline is, however, useful as a schema against which compositions can be compared.

As this article is the result of combining scholarly and artistic work, a few words about the challenge of bringing these two approaches together feels warranted, as they highlight a stark contrast between the aims and goals of the two processes. Frayling’s (1993, 5) seminal article “Research in Art and Design” outlines three primary approaches to art research, which he describes as “research into art”, “research through art”, and “research for art”. My article is primarily concerned with the first category (research into art), which is the traditional form of historical or theoretical research into existing works of art, in this case existing compositions. This knowledge can interact with the practical and embodied knowledge gained by practicing the music in a process related to Frayling’s “research through art”. These two approaches can then combine into the third category, “research for art”, “where the end product is an artefact – where the thinking is, so to speak embodied in the artefact”, in this case in a performance (*ibid.*). This form of research is often not communicable verbally.⁷

The challenge of combining these approaches is that whereas the knowledge gained from scholarly research should be replicable and well rooted in facts and sources, musical artistic work, which has the aim of performing the music, is primarily embodied and is therefore inaccessible to other researchers. Performing a piece of music obviously requires a form of knowledge, but communicating this knowledge in writing is often problematic. I may, for instance, know what it feels like to perform a piece

⁷ For a broader and more up to date overview of arts based research methods, see for instance Elo (2022) or Wilson and van Ruiten (2013).

of music and what I need to listen for and react to during a performance, but this does not necessarily translate into formal knowledge.

Additionally, from a musician's perspective, an interpretational tool or idea does not need to be true in order to be useful. Uses of imagination and/or narratives that improve the final performance are valuable, even in cases where they are fictional, fragmentary, illogical, or based on unverifiable information. For this reason, presenting scholarly and artistic work alongside each other often feels difficult, as the aims and goals of the two approaches can be so different.

The options involved in forming an interpretation of a work can also be contradictory. For example, in the repertoire discussed in this article we often find folk-inspired motives and melodies, but there is no obvious answer to how these elements should be approached. One option is to interpret the score based on the current twenty-first-century playing style (whatever that may mean to any particular musician). Another option is to draw inspiration from folk-music and infuse the music with a playing style inspired by folk-musicians. A third valid option may be to place the music within its historical context and performance practice. All of these three approaches are valid, but they may not always be compatible with each other. Nonetheless, all three approaches present valid musical options and opportunities for developing an interpretation. They do not, however, present any firm answers to the correctness of any specific decision.

Viewed through this hermeneutic window that combines a musician's perspective with a specific interest in Nordic music, the aim of this article is to show how musical elements that have been associated with Nordic music can be found in selected violin sonatas by Grieg, Stenhammar, Sibelius, and Sinding. The goal is therefore to explore what observations of interest can be made by applying this framing to this repertoire. The process has been guided by my artistic work.

The historical context

Violin sonatas held a central position in Nordic chamber music during the nineteenth and early twentieth centuries. This prominence can be partly attributed to the economic feasibility of such performances, as sonatas only require two musicians while still offering rich tonal variability (Edling 1992, 413–414). Sonatas also had the added benefit of appearing both as “concert sonatas” as well as sonatas “intended for private use” (Dahlhaus 1989b, 36). This versatility meant that sonatas could be per-

formed on almost any occasion where music was desired, and could encompass musical elements similar to character pieces while still representing the classical music tradition and its formal expectations (Edling 1992, 414). Sonatas could therefore appear in many different forms and could be performed in a wide variety of contexts.

During the second half of the nineteenth century, many different cultural forces came together to create a golden age of Nordic music. The nineteenth century also saw a strong rise in nationalism. For classical music this meant that there was increased pride in the uniqueness of the local culture. This coincided with an effort to collect folk music, which provided material and inspiration for many classical composers. While folk music was seen to possess a “spirit of the people” or “spirit of the nation”, Dahlhaus (1989a, 95) argues that the actual folk music was in reality “regional or even local in its character and coloring”, while “traits which were felt to be specifically national in the nineteenth century actually stretched far across national boundaries.”

Folklorism in music was a common topic during the nineteenth century. Dahlhaus (1989b, 304–305) argues that exotism and folklorism in music has many commonly used musical elements which are found across different cultures. It is therefore typically not the individual elements that give the music a national flavour but how these elements are combined. For example, bagpipe drones and sharpened fourths appear Polish in Chopin’s compositions, while in Grieg’s hands they sound Norwegian (Dahlhaus 1989a, 95). The mere inclusion of such elements does not necessarily suffice to create a national musical character (Dahlhaus 1989b, 38). Instead, diverse elements come together to form an ‘intonation’ that carries musical character or expression. These factors came together in the new trend of National Romanticism, which created both an interest in and compositional tools for expressing national topics in music.⁸

In order for music to come across as exotic it needs to differ from established expectations in some meaningful way. These deviations from the norm can either be additive or subtractive, i.e. either adding something unexpected or leaving out something expected. Additive elements can include the use of modal scales and harmonies, drone fifths, pedal points,

8 Nordic folklore, and most importantly Nordic mythology, had served as inspiration – especially for Danish composers – already during the eighteenth century, but these works lack many of the characteristics most often associated with Nordic music. This is hardly surprising, considering that National Romanticism, which provided many tools for expressing folklorism and mysticism, came to the fore only during the middle of the nineteenth century.

ostinatos, and the incorporation of local folk music (Dahlhaus 1989b, 306). Subtractive elements can include the disruption of the teleological progression that is a core element of western art music (ibid., 307). In short, by disrupting the flow of the music on, for example, a harmonical level, while keeping it moving on a rhythmical one, the composer can step outside of the “temporal linearity of everyday experience” (Torvinen and Välimäki 2020, 178). This technique is commonly used to create allusions of nature or landscapes (Dahlhaus 1989b, 307). Dahlhaus (ibid.) calls this phenomenon *Klangfläche*, but the technique has been described with other terms as well. Torvinen and Välimäki (2020) specifically link these static textures to the Nordic countries, and call the technique the “Nordic drone”.

This negatively defined approach to depicting nature in music – which is “excluded from the imperative of organic development” – creates an internal tension within musical forms that rely heavily on musical development and structure (Dahlhaus 1989b, 307). As structure and development lie at the very core of classical sonatas, the use of techniques such as the ones described above creates a tension between two different approaches to music. This tension can be seen in many Nordic violin sonatas.

It bears mentioning that an exact characterisation of Nordic musical elements is hard to find in the literature. The German musicologist Friedhelm Krummacher (1982, 164) even argues that the difficulty of identifying Nordic characteristics is in itself part of the “Nordic tone”. In other words, the lack of clearly definable musical features is part of the discussion surrounding Nordic music. Nonetheless, the lack of clear definitions does not prevent us from exploring the ways in which the musical elements that have come to be associated with Nordic music by scholars, reviewers, and musicians found their way into the sonatas that are discussed in this article.

Two historic perspectives on Nordic music

There were historically two primary perspectives on Nordic music. From a German perspective, Nordic music and Nordic culture was seen as an exotic borderland, whereas within the Nordic countries Nordic music was generally not seen as strange, exotic, or different, but an integral part of the culture (Ling 1992, 56). Arguably, within the Nordic countries the national and local cultural forces generally took precedence over the broader concept of “Nordic” (Tarasti 2016, 55). This does not, however, mean that a broader Nordic perspective was absent. For example, the Swedish folklorist Richard Dybeck arranged folk-music concerts in Stockholm

during the nineteenth century that were presented as Nordic, not Swedish (Ling 1992, 49–50). From a Nordic perspective, the integration of the local music into classical compositions was obvious, especially during a time of increasing nationalism and interest in the uniqueness of the local culture. An important question within the Nordic countries became how the Nordic and the Germanic elements should be balanced (*ibid.*, 56).

How the local culture was approached differed, ranging from Ole Bull's opinion that Norwegian culture stood ready and waiting upon the mountains and only had to be brought down, to Edvard Grieg's and Johan Halvorsen's approach, where they reworked folk tunes into a style more suitable for classical performance (Herresthal 1993, 150; Grimley 2006, 38). In Finland, Jean Sibelius was greatly affected by Finnish folk-songs and folk music but in an interview with Alberto Gasco of *La Tribuna* in 1923 Sibelius adamantly stated that he never used folk music in his compositions (Barnett 2007, 302). Instead, he applied the mood and the style of Finnish folk music, rather than the specific melodies.

For the topic of this article, it is also important to note that a majority of the most influential Nordic composers and musicians during the nineteenth century were educated in Germany. Indeed, all the sonatas discussed in greater detail in this article were written by composers who either lived and/or studied in Germany. Some Nordic composers even held prominent positions there. For example, the Danish composer Niels Gade shared leadership of the Gewandhaus Orchestra in Leipzig together with Felix Mendelssohn, and led the orchestra after Mendelssohn's death. Gade also taught at the Leipzig Conservatory. Christian Sinding lived much of his life in Germany and was regarded as a composer who could carry on Richard Wagner's legacy (Vollestad 2005, 82). Sinding had also composed Peters Verlag's best-selling single work, while Edvard Grieg at times held the honour of being their best-selling composer overall (Holth 2014, 46). These examples highlight the deep integration of Nordic musicians within German musical life.

Johann Peter Emilius Hartmann – who the German-American musicologist Alfred Einstein (1947, 317–318) called “the real founder of the Romantic movement in Denmark and even in all of Scandinavia” – and Niels Gade, who was the first to introduce a “Nordic tone” to the German public, both composed three violin sonatas each. It is, however, notable that while both composers were pioneers in using stylistically Nordic elements in their music, folklorism is mostly absent in their violin sonatas. Instead, these sonatas have been praised for their lyricism. While lyricism is a common characteristic of Romantic music, it is interesting to ponder

whether the lyricism found in the sonatas by Hartmann and Gade can be described as “Nordic”. The term “Nordic lyricism” is commonly used to describe Nordic classical music, but its definition is allusive at best.

A possible explanation for this lyricism is that Nordic music has a strong foundation in the sung tradition. The Swedish cultural figure Gunnar Wennerberg spoke highly of the Nordic songs’ “natural” and “naïve” character, which he associated with ternary form (also called song form) (Tegen and Jonsson 1992, 48). In a similar vein, the Swedish critic and composer Wilhelm Peterson-Berger (*Dagens Nyheter*, February 23, 1898) argued that Nordic music is intrinsically song-like in nature and therefore ill-suited to musical development.⁹ Tegen and Jonsson (1992, 49), in their chapter on national romantic music in Sweden, concludes their remarks on this subject by arguing that Peterson-Berger thought Nordic music was incompatible with higher musical forms, although I would argue that Peterson-Berger’s original text does not go quite as far.

Despite Peterson-Berger’s aversion to combining Nordic music with musical development, he considered Emil Sjögren’s Violin Sonatas as prime examples of how this tension could be resolved. Peterson-Berger approvingly described them as songs without words, but which nonetheless often longed for the word. The whole section is interesting, and reads:

[...] the two Sjögren violin sonatas are essentially merely the highly developed Swedish romance’s fertilization of instrumental forms that in themselves lack national life. They are bundles of resonant songs without words, but often longing for words, skilfully tied together in the arbitrarily chosen form of the traditional sonata, which could just as well have been that of the freer suite or fantasy cycle. In these sonatas, it is the melodies and their lyrical emotional content that are the main focus; the thematic intellectual work and the entire dramatic progression of the form come in second place (*Dagens Nyheter*, February 23, 1898).¹⁰

9 It bears mentioning that Peterson-Berger was a very controversial critic. His highly opinionated reviews, which also included antisemitic and racist comments, should be approached with caution. Nevertheless, his influential position can offer insight into the prevalent thoughts and discussions in Sweden at the time.

10 “[...] detvenne Sjögrenska violinsonaterna äro egentligen blott ett den högt utvecklade svenska romansens befruktande af instrumentalfomer, som i sig sjelfva sakna nationelt lif. De äro knippen af klingande visor utan ord, men ofta längtande efter ordet, skickligt sammanknutna i den häfdvunna sonatens godtyckligt valda vand, hvilka like gerna kunnat vara den friare suitens eller fantasi-cykelns. Det är i dessa sonater melodierna och deras lyriska känslolinnehåll som äro hufvudsak; det tematiske tankearbetets och hela formgifningens dramatiska förlopp kommer först i andra rummet.” (*Dagens Nyheter*, February 23, 1898)

Peterson-Berger considers the sonatas national, where their outward expression was shaped by the country's inner circumstances and national character (*ibid.*) Following Grieg's and Sjögren's examples, Peterson-Berger composed two early violin sonatas in 1887 and 1887–1891, and a third sonata in 1910.

These discussions about the challenge of balancing Nordic and Central European cultural trends were not limited to Sweden, but my sense is that the Swedes were quicker to question the assumptions found in Central European music than their Nordic counterparts, even though a national Swedish style never gained the same importance as in the other Nordic countries (Tarasti 2016, 55). The Swedes also appear to have been more inclined to view the Nordic countries as a unified area, whereas national sentiments were more pronounced in Finland and Norway as both countries were at the time striving for independence. For these reasons, Tarasti (2016, 55, 65) has questioned the existence of a unified Nordic view on Nordic music; arguably, every Nordic country has their own cultural identity and a unique relationship to the broader Nordic culture.

Finnish music of the nineteenth century was strongly linked to the German tradition, both due to German musicians holding key positions in Finland as well as because most influential Finnish musicians had received their education in Germany. German culture also strongly influenced Norwegian music, with Leipzig becoming an important cultural hub for Norwegian – as well as more generally for Nordic – musicians (Holth 2014, 45). Nonetheless, the Norwegian poet Bjørnstjerne Bjørnson (1900), in his “En Tale om Maalsagen” questions whether it is reasonable that Grieg's music is considered more Norwegian when it uses dialects or local language in favour of newer motives and higher forms.¹¹ This raises the question of whether a national musical style is created by the composers working within the tradition or whether there is something “deeper” or more “fundamental” at the core.

In order to highlight the interplay between the Nordic and the Germanic, I will explore violin sonatas by Edvard Grieg, Wilhelm Stenhammar, Jean Sibelius, and Christian Sinding. These four composers take different approaches to the central question of this article. Grieg's three violin sonatas set an example for other Nordic composers on how classical forms can be combined with a national tonal language. Stenhammar's so-

11 “Tonerne er det mest umiddelbare Udtryk ogsaa for det nationale. Er nu Edv. Grieg mere norsk, naar han lægger en Melodi over en Maaltekst? Er han mindre norsk, naar han bruger nyere Motiver og Musikens høiere Former? Er han da mindre norsk?” (Bjørnson 1900)

nata in A minor is lyrical and expansive, and a good example of a Nordic composer following the German tradition. Sibelius' Sonatine follows the structural expectations of a sonata but fills the general structure with music unlike what would generally be expected in a sonata.¹² Sinding's *Sonate im alten Stil* diverges considerably from the expectations of a sonata, to the point that we can question whether the work is a sonata at all.

Nordic Violin Sonatas

The following exploration of Nordic elements in the sonatas by Grieg, Stenhammar, Sibelius, and Sinding does not include a full analysis of the four works. Instead, I aim to highlight details that are specifically relevant for the topic of this article. For a more general overview of the four sonatas, please refer to, for example, Benestad and Schjelderup-Ebbe (1993, 42–61) for a dive into Grieg's Second Violin Sonata and Wallner's (1991, 614–641) thorough exploration of Stenhammar's Violin Sonata. The discussions about Sibelius' Sonatine in the biographies of Sibelius are limited in scope, but general information can be found in Tawastsjerna (1996, 87–90), Furuhjelm (1916, 221), or Barnett's (2007, 249). The work is also discussed in the Introduction to the JSW Critical Edition, Serie IV, Band 6 (JSW IV/6 2018). Sinding's *Sonate im alten Stil* has sadly received even less attention. It is mentioned in Cobbett (1963, 421–422), Newman (1983, 629), and Rugstad (1979, 183–184), but the discussion of the work is very limited.

Grieg's Violin Sonata No. 2 op. 13

Edvard Grieg's three violin sonatas from 1865, 1867, and 1887 are arguably the most influential Nordic violin sonatas from the nineteenth century. They were widely performed, and set an example for subsequent Nordic sonatas. Grieg himself described the three sonatas in the following way: "the first naive, reflecting many antecedents; the second national; and the third with its wider horizons" (Benestad and Schjelderup-Ebbe 1988, 73).

Benestad (ibid., 124) notes that Grieg's songs and chamber music appear to have been composed for a more local audience than, for example, his Piano Concerto op. 16, which is more international in style. The local

¹² The Sonatine op. 80 was originally composed as a Sonata. The decision to relabel it as a Sonatina was made shortly before publication (Dahlström 2003, 349).

qualities of Grieg's chamber music were viewed with some suspicion. In a letter to his Norwegian biographer, Gerhard Schjelderup, dated May 11, 1905, Grieg described Gade's worry about the strong national character of Grieg's Violin Sonata No. 2 in G Major. Gade, who had greatly enjoyed Grieg's Violin Sonata No. 1 in F Major, expressed concern about the new direction of Grieg's music. He decried: "No, Grieg, the next sonata you must not make so Norwegian." To which Grieg adamantly responded: "On the contrary, Professor, the next one is going to be even worse" (ibid., 42).

In his own words, Grieg composed the second sonata in just three weeks, "in the euphoria of my honeymoon" (ibid.). The sonata is openly folkloristic in style and features more Norwegian characteristics than any of his other works of chamber music. It accomplishes this by using many techniques commonly associated with Nordic, and most especially Norwegian, folk music. Many of the sonata's themes and motives bring to mind Norwegian folk music. Interestingly the sonata does not really have a slow movement, although it includes a calm middle section. Instead, all three movements present dance-like rhythms and characters. Another interesting feature is that, except for the slow introduction of the first movement, the time signature of the whole sonata is 3/4, which is the most common time signature found in Norwegian (and Swedish) folk dances.

What makes these folk-inspired elements interesting is that they appear to affect the musical content in multiple ways. The general structure is fairly typical for a sonata of the time. The first movement begins with a slow nineteen-bar introduction that is linked by a short six-bar phrase, marked *Poco allegro*, to the main part of the movement. The main section of the first movement is marked *Allegro vivace* and is in sonata form. The middle movement is in ternary form (also called ABA-form), while Benestad and Schjelderup-Ebbe (1993, 43) describes the last movement as sonata-rondo.

To name a few examples of elements commonly associated with Nordic music, I can mention the regular use of long pedal points; modal scales and harmonies (specifically Phrygian and Aeolian); drone fifths (including the typically Griegian dominant seventh chord over a tonic fifth pedal point); allusions to Norwegian folk dances; rhythms commonly found in Norwegian folk music; the fiddle-like use of the open strings on the violin; and alternations between major and minor modes of the same key. The alternation between major and minor modes is a feature that German critics already during the 1840s recognised as typically Nordic (Fjeldsøe and Groth 2019, 17). However, the most important folk-inspired element is the incessant use of the so-called "Grieg formula". The "Grieg formula" consists of a descending second followed by a descending third.

The formula often uses the Lydian fourth, which is a common feature in music played on the Hardanger-fiddle.¹³

Grieg was well aware of the folk-roots of his formula. In a 36-page letter to his American biographer Henry. T. Finck, dated July 17, 1900, Grieg writes: “There is one characteristic of our folk music that I have always liked: the treatment of the leading tone, especially when the note following the leading tone is the dominant” (quoted in Benestad and Schjelderup-Ebbe 1988, 49). Another letter, this one written to the Norwegian violinist, composer, and conductor Johan Halvorsen, who at Grieg’s request had been transcribing folk melodies played by the Norwegian folk fiddler Knut Dahle, provides more information about Grieg’s fascination with the motive. In a letter dated December 6, 1901, Grieg writes:

But to the point: This “strange” thing that you point out regarding G sharp in D major was what made me go wild and crazy in the year 1871. I naturally at once stole it in my “Pictures from Folk-life” [Op. 19]. This is something for the researcher. The augmented fourth can also be heard in the songs of the farmer. It is the relics of some old scale. But which one?¹⁴

The Norwegian musicologist Utne-Reitan Bjørnar (2021, 78) argues that it is unlikely that Grieg truly did not recognize the sharp fourth as a Lydian mode. However, he also speculates that Grieg may have considered the raised fourth in Norwegian folk music as something “conceptually different from the church modes” (ibid., 79).

The importance of the “Grieg formula” in Grieg’s Second Violin Sonata cannot be overstated. The motive, which includes the interval of a second followed by a third, appears in different guises and rhythms. It appears both in the major version (a descending small second followed by a descending major third) and the minor version (a descending major second followed by a descending minor third). The minor one is sometimes called the “modal form”. The motive also appears inverted, i.e.

13 The most famous example of the “Grieg formula” appears at the beginning of Grieg’s Piano Concerto in a Minor, op. 16. Here the “formula” is heard in its most iconic form, using the notes A, G-sharp, E. However, other versions of the “formula” (including modal ones) are found throughout Grieg’s music.

14 Men til Sagen: Dette ”mærkelige” som Du siger med G in the translation: G sharp! i D dur var det som gjorde mig vild og gal i Året 1871. Jeg gjæt den naturligvis fik i mine ”Folkelivsbilleder” til. Denne Tone er Noget for Forskeren. Den forstorrede Kuart kan også høres i Bondens Sang. Det er Gjengangere fra en eller anden gammel Skala. Men hvilken? (Benestad 1998, 372). The English translation is by Utne-Reitan (2021, 78).

with ascending rather than descending intervals, and sometimes a fourth note is added within the motive (see Figures 1, 2, and 3) (Benestad and Schjelderup-Ebbe 1993, 43). To these versions highlighted by Benestad and Schjelderup-Ebbe I would add a reversed version where the interval of a third appears first and is then followed by a second. If we ignore the condition that the formula needs to include both a major and a minor interval (in either order), the motive is found even more often, sometimes overlapping with other versions of the motive.

Figure 1. Examples of the Grieg formula in the opening of the first movement.

Figure 2. The Grieg formula in the first theme of the Allegro vivace section.

Figure 3. The Grieg formula in the second theme of the first movement.

This three-note motive permeates the whole sonata. Strangely, after drawing a lot of attention to the Grieg formula in the first movement, Benestad and Schjelderup-Ebbe (1993, 51) argue that the formula “is much less conspicuous” in the second movement. However, if we allow for the variations of the three-note motive outlined above, which include the inversion of the motive and the insertion of an extra note, the Grieg formula appears no less than seven times in the first eight bars of the second movement (see Figure 4). This trend continues in much of the second movement.

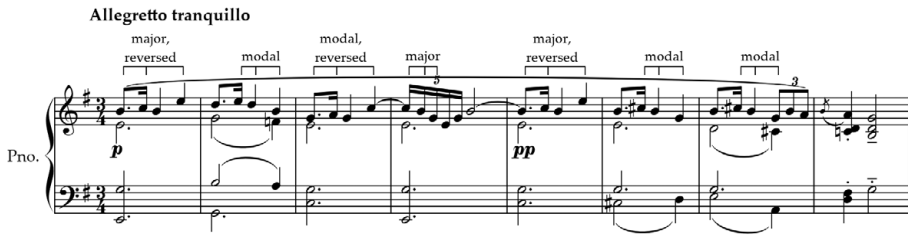


Figure 4. The use of the Grieg formula in the opening to the second movement.

The last movement is once again in the spirit of a lively folk dance. The main theme shows a motivic and rhythmic similarity to the main theme of the first movement, even though the Grieg formula has been altered slightly by inverting it and expanding the first interval to a fourth. In the following virtuosic triplets, the Grieg formula is again present (see Figure 5).

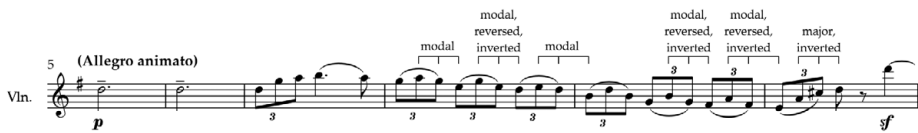


Figure 5. The main theme of the third movement. Note the strong rhythmic similarity between the theme of the last movement and the main theme of the first movement.

One consequence of the folk-inspired musical material is that the sonata is built out of relatively short motives rather than long themes. This means that the development of the material happens primarily on a mo-

tivic and harmonic level, rather than on a longer thematic one. Benestad and Schjelderup-Ebbe (1988, 67) see this technique – which they describe as “[t]he use of motives with small, concise “buds” that in subsequent variations are constantly sending out new ‘shoots’” – as a characteristic associated with music played on the Hardanger-fiddle.

Without going too deeply into harmonic analysis, it is interesting that Dahlhaus (1989a, 97) has argued that the integration of folk music into the context of nineteenth-century harmonic writing was a driving force behind the invention of new harmonies. His explanation for this is that the folk melodies were often monodic and “resisted assimilation into the well-worn formulas of major-minor tonality” (ibid.). This forced composers to look for unconventional solutions to these new compositional challenges. Dahlhaus (ibid.) gives the example of Grieg’s *Slåtter*, op. 72 with its “modally based harmonic style and with a chromaticism determined primarily by melodic, contrapuntal features”, which Dahlhaus considers was at odds with the “predominant musical tendency, as represented by Wagner.” Sibelius also highlighted the importance of the harmonic potential of folk melodies in his trial lecture for a teaching position at the Imperial Alexander University in Helsinki (Oramo 2020). Sibelius (2011 [1896], 322) argues that the foundational tones of Finnish runic melodies “D E F G A [B]” can be interpreted “as an upper pentachord resting on a similar lower one, with G as its point of departure. Hence we are dealing with a non-chordal¹⁵ series as the harmonic basis for melodies of this type.”

In his writings about Grieg’s *Fjeldmelodier*, which is part of *Norwegian Folk Tunes*, Op. 66, Dahlhaus (1989b, 310) sees a historical dialectic between the archaism of the old folk material and the modernist techniques used to harmonize them. Grimley (2006, 101), however, does not see this as a result of Grieg assimilating Austro-German practices, but rather that it is “the distance or remoteness from the mainstream that is responsible for the more radical or advanced aspects of his musical style.” Grimley supports his opinion by quoting a letter dated August 22, 1896, from Grieg to Julius Röntgen. It reads:

Life is just as strange as folk songs; one doesn’t know whether they were conceived in major or minor ... I spent the afternoons in my room where I harmonized the many folk melodies which Frants [Beyer] had sent me.¹⁶ It was

15 The translation by Margareta Martin includes a footnote that mentions that the original Swedish term is *non Akord*. This Swedish term is used to describe ninth chords, which can be assumed to be the original intention.

16 Frants Beyer was one of Grieg’s closest friends.

truly festive . . . Some of them are incredibly beautiful. In any case, I have set some hair-raising chord combinations on paper. But, by way of excuse, let me say that they weren't created at the piano but in my head. When one has the Voring Falls nearby, one feels more independent and is more daring than down in the valley. (Benestad and Schjelderup-Ebbe 1988, 335)

This brief exploration of the Nordic elements in Grieg's Second Violin Sonata aims to highlight how Grieg's use of material inspired by Nordic folk music came to influence almost every aspect of the composition. These include, but are not limited to, melodies inspired by motives found in folk music, rhythms inspired by folk dances such as the Norwegian *springar*, harmonies that adapt to the unique quality of the melodic material, and the heavy focus on short motives. Interestingly, Grieg manages to combine all of these elements within a structure that is broadly in line with the expectations of sonatas from the second half of the nineteenth century.

Stenhammar's Violin Sonata in A minor op. 19

Stenhammar's Violin Sonata in A minor, op. 19, presents a strongly contrasting perspective on what a Nordic violin sonata entails. Stenhammar composed the first movement to his Violin Sonata in the summer of 1899 on the island Särö, and the rest of the sonata the following summer in Bergvik, Ingarö. The sonata by Stenhammar was therefore composed over thirty years after Grieg composed his second Violin Sonata. The way Stenhammar approaches the sonata as a musical form differs markedly from the folklorism found in Grieg's sonata.

A few observations can help us understand the musical journey that led Stenhammar to compose his violin sonata. Stenhammar's musical education had a strong German focus. His piano teacher, Richard Andersson, with whom he began studying in 1887, had himself numbered among his teachers Clara Schumann and Heinrich Barth (Haglund 2019, 39). Barth frequently performed with the violinist Joseph Joachim and was part of Johannes Brahms' inner circle (*ibid.*, 57). On Andersson's recommendation, Stenhammar himself sought the tutelage of Barth when he moved to Berlin in 1892 to further his education. Despite only studying in Berlin for seven months, the experience left a strong impression on Stenhammar.

During his time in Berlin, Stenhammar was introduced to the two major currents of German classical music of the time. Wallner (1991, 301) describes Stenhammar's existence in Berlin as one where he played Brahms

during the days, but the evenings were dedicated to Wagner. Both influences make themselves felt in Stenhammar's compositions from the period (Haglund 2019, 58).

By 1896 the Brahmsian influence had already become a target of criticism for Stenhammar. A critical review written pseudonymously by Peterson-Berger saw Stenhammar as the Swedish Brahms, who followed in the footsteps of Beethoven (Wallner 1991, 504). Peterson-Berger wrote that it was "embarrassing to see a brooding youth completely devoid of naivety, but that is the image we saw yesterday" (*Dagens Nyheter*, November 14, 1896).¹⁷

Another important factor for understanding the background of Stenhammar's Violin Sonata was his active performance career. Stenhammar cooperated with Sweden's leading string quartet, the Aulin Quartet, and additionally performed extensively with the quartet's first violinist Tor Aulin (Wallner 1991, 616–617). In the years leading up to Stenhammar composing his Violin Sonata, Stenhammar and Aulin performed at least the following sonatas in public: 3 Violin Sonatas by Johannes Brahms, César Franck's Violin Sonata (including likely the first performance of the work in Sweden), Emil Sjögren's First, Second, and Third Violin Sonatas,¹⁸ Edvard Grieg's Third Violin Sonata, Hugo Alfvén's Violin Sonata, Ludwig van Beethoven's Third Violin Sonata, and possibly Robert Schumann's First Violin Sonata. Other major works for violin and piano included Franz Berwald's *Duo*, Peter Lange-Müller's *Three Fantasy Pieces*, Tor Aulin's *Fyra akvareller*, and possibly Christian Sinding's *Suite im alten Stil* (*ibid.*, 616, 627). In addition to these public concerts, Stenhammar also performed at musical salons, but the repertoire that was performed in the salons is sadly unknown. Stenhammar was therefore well-versed in the duo repertoire from the nineteenth century. Swedish and Nordic composers played a significant part in his repertoire, but major central European composers were equally important.

While Nordic music played a central role in Stenhammar's repertoire, his interaction with the Nordic culture and with folklorism differed from many of his colleagues. His style was in many ways classical and reserved, and he avoided overt nationalism and patriotism. For example, his choral work *Sverige* from 1905, which was composed to an openly nationalistic

17 "Det är pinsamt att se en grubblande och på all naivitet blottad ungdom, men den bilden sågo vi i går." (Review by Peterson-Berger under the pseudonym "-t-" in *Dagens Nyheter*, November 14, 1896)

18 The performance of Sjögren's Third Violin Sonata took place on the 4th of April 1900, after Stenhammar had composed the first movement of his Violin Sonata but not the other movements.

poem called *Ett folk* by Verner von Heidenstam, carefully avoids all sense of patriotic grandeur. Haglund (2019, 27–28) hears in the work a criticism of nationalism. Additionally, Stenhammar was a strong proponent of Norwegian independence and the dissolution of the union between Sweden and Norway (ibid., 22). Stenhammar’s music would later take on more Nordic characteristics after getting to know Jean Sibelius and his music in 1904. Stenhammar even incorporated folk music into his work *Midvinter* from 1907, but this stylistic development was still in the future when Stenhammar composed his Violin Sonata.

There is yet another factor to Stenhammar’s active performance career that I think makes itself felt in his Violin Sonata; the changing musical landscape and the gradual disappearance of musical salons in Sweden. Stenhammar belonged to a generation of musicians whose career began just as the importance of the salons began to fade (Wallner 1991, 615). This gradual decline of salon concerts was not seen entirely as a positive development. While performances can be given in venues of any size, the intimacy and social closeness of a salon concert differed from concerts given in larger, more formal venues. Something about the immediacy and directness of the experience was lost as the performance moved to larger halls where the performers were often separated from the audience by a podium in front of straight lines of chairs. Stenhammar’s music retained something of the intimate, sometimes even fragile quality, which may be better suited to the intimacy of a home rather than the grandeur of a large concert hall.

With this context in mind, we can now explore how these elements come together in Stenhammar’s Violin Sonata. When I first began studying Stenhammar’s Violin Sonata in 2019 for a few concerts, I kept asking myself if there was anything identifiably Swedish or Nordic about the sonata. My initial impression was that the objective answer to the question was “not really”, but the longer I worked on the music the more I felt that there is something unique about Stenhammar’s way of composing that suggests a Nordic influence in his tonal language. The actual examples of these “Nordic” elements are not nearly as obvious as in Grieg’s sonata, but I am now convinced that they are present.

The violin opens the sonata alone with an expansive ascending minor sixth, which is immediately answered by the piano. Wallner (ibid., 629) sees the gesture as reminiscent of the opening of Brahms’ Violin Sonata in d Minor, but whereas Brahms’ sonata is filled with tension, Stenhammar introduces a calmly rocking motive in 6/8 that brings the phrase to rest (see Figure 6). The time signature of the first movement has been loosely associated with Nordic music. The Dane Andreas Berggreen –

who collected a large number of folk songs that he published in 11 volumes – provided a basic “recipe” for how to compose a Nordic melody that included “an even flow in the melodies”, “often associated with the 6/8 metre” (Fjeldsøe and Groth 2019, 6).

The image shows the first few bars of a musical score for a Violin Sonata. The top staff is for the Violin (Vln.) and the bottom two staves are for the Piano (Pno.). The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro con anima.' The violin part starts with a melodic line marked 'dolce espress.' and 'dim.'. The piano part starts with a rhythmic accompaniment marked 'dolce espress.' and 'dim.'. The piano part ends with a fortissimo (pp) marking.

Figure 6. The opening bars of Stenhammar’s Violin Sonata.

Much of the first movement becomes an interplay between these two motives, the passionate ascending minor sixth and the calm, rocking descending figure. After a brief playful dialogue between the violin and the piano – in which Wallner (1991, 629) sees a slight nod to Berwald – and a bridge-passage that uses an interplay and diminution of the two opening motives, the first movement reaches its second-theme zone. Instead of presenting a new theme, the “second theme” consists of the exact same motives as the first theme: the rising sixth and the rocking motive. The gently rocking motive has here turned into a discreet accompaniment. The second theme is therefore in essence a development of the opening theme.

A consequence of this motivic cohesion is that it blurs the lines between the primary and secondary theme zones, as well as between the exposition, development, and recapitulation. For example, Stenhammar repeats the complete first theme at the end of the exposition but takes a surprising turn and transposes the playful dialogue described above from C Major to C-sharp minor, which in hindsight raises the question of whether the repeat of the main theme was the end of the exposition or the beginning of the development section. Similarly, the development leads directly into the recapitulation but leaves out the material which was heard at the beginning of the exposition. Interestingly it is the opening theme, which unexpectedly reappeared at the end of the exposition, and

the following playful dialogue that led the music into the development section, which are missing from the recapitulation. Due to these missing elements, it becomes clear that the development truly is over only when the second-theme zone is reached in the recapitulation.

While the first movement includes few (if any) elements that are commonly associated with Nordic music, the following two movements include aspects that hint at a Nordic influence. The second movement is lyrical in style, and the first theme has a song-like, although fragmentary, quality. The opening of the movement, marked *Andantino*, with the added instruction *con intimissimo sentimento* for the violin, gives an initially hesitant impression but gradually grows into longer melodies. Cobbett's *Cyclopedic Survey of Chamber Music* (1963, 456) describes the second movement as being "in the lyrical vein of a national folk-song".

Stenhammar himself undoubtedly also saw the potential of the melody's vocal quality. Some years after composing the sonata, in 1907, he composed a work for piano and voice called *Hemmarschen* (1907–1912), where the same motive appears (see Figures 7 and 8). In this work, the text from the poem *Hemmet* by Heidenstam begins "I long for the forest back home. There is a path in the grass. There is a house on the isthmus".¹⁹ This begs the question of whether the second movement of the sonata can be considered an example of what Peterson-Berger described as "songs without words, but often longing for words." While the argument definitely can be made, there is something in the way the movement develops as a whole that is far from typical late-Romantic atmospheric character pieces.

The image shows a musical score for the opening of the second movement. It consists of two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino' and the mood is 'con intimissimo sentimento'. The Violin part begins with a melodic line starting on G4, marked 'p molto'. The Piano part begins with a chordal accompaniment, also marked 'p molto'. Both parts have performance markings: 'espr.' (espressivo) and 'dolce' (dolce) are indicated with arrows pointing to specific passages in both parts.

Figure 7. The opening of the second movement, presenting a hesitant, song-like melody.

19 "Jag längtar hem till skogen. Där finns en stig i gräset. Där står ett hus på näset."

(Andante alla marcia giovenile.)

Jag längtar hemtill sko - gen

Där finns en stig i grä - set

Figure 8. The middle section of Stenhammar’s *Hemmarschen*, op. 27.

The middle of the movement includes a section that suddenly brings to mind the fading salon-tradition. The section is initiated by a beautiful and unexpected transposition from F Major to D-flat Major. Wallner (1991, 635) describes the moment as if Stenhammar, for the first time in the movement, turns to the audience with melodic charm and romantic harmony. It is as if Stenhammar for a brief moment lets go of his disciplined and intellectual approach and lets the music flow freely and without concern. I have asked myself if the music presented in this section may not have been just as important a part of Stenhammar’s own musical path and his personal experience of Swedish musical life as folk songs or modal harmonies.

The opening theme of the last movement has a folk-like simplicity and flair to its character (see Figure 9). It is built of repeating dactyl rhythms that form a gradually ascending musical line which shows similarity to an earlier piano work by Stenhammar called *Intermezzo* (1898; Wallner 1991, 636). Tawaststjerna (1965, 106) has noted that the use of the dactyl rhythm is a common feature in folk music all across the Nordic countries, but the use of dactyls is so common in classical music that its significance is limited. Professor Vincent Oddo, writing for *Edition Silvertrust*, describes the movement as having “folkloristic roots”, but while the theme is folk-like, I have been unable to locate a folk dance or song that actually shows a strong melodic similarity to Stenhammar’s theme.

Figure 9. The folk-like opening to the third movement of Stenhammar's *Violin Sonata*.

Despite the simple theme, the music quickly develops, suggesting a broader scope. The last movement is presented in sonata form with an extensive coda. While many of the movement's melodies are simple and folk-like in style, the movement as a whole resists classification as folkloristic. This has to do with how the music deals with melody, harmony, and structure. The movement is in sonata form and often avoids perfect authentic cadences, which causes the melodies to take on an expansive quality. Also, the large and idiomatically written piano part brings to mind central European composers such as Beethoven and Brahms (Wallner 1991, 638–639).

An interesting aspect of the last movement is that the ascending sixth, which played such a prominent role in the first movement, returns at both the end of the exposition and the recapitulation, now in its major form. The importance of the return of this interval is only fully understood at the end of the coda, where the first movement's main theme returns triumphantly, revealing the sonata's cyclic form.

Wallner (*ibid.*) goes out of his way to emphasise that Stenhammar's *Violin Sonata* is not an example of national Romantic instrumental style, even calling it the Nordic violin sonata that least adheres to Peterson-Bergger's ideal of "songs without words, skilfully tied together in the arbitrarily chosen form of the traditional sonata." Wallner (*ibid.*) nonetheless simultaneously argues that the sonata is "permeated by Nordic Romantic tone." While I largely agree with Wallner's assessment, it raises the question of whether the lack of commonly used Nordic musical characteristics – such as folklorism, harmonic drones, modalism, or drone fifths – automatically disqualifies works from being interpreted as sounding Nordic. Stenhammar's position within Nordic musical life was unlike many of his colleagues, and his music in many ways reflects this difference. Arguably,

the Violin Sonata may well be more representative of the part of Nordic musical life that Stenhammar himself lived and worked within than many other more overtly folkloristic or nationalistic works.

Sibelius' Sonatine in E Major, op. 80

Sibelius' Sonatine in E Major, op. 80 provides yet another perspective on the violin sonata. The Sonatine was composed during 1914 and 1915 during a time of great societal upheaval. The First World War had interrupted Sibelius' usual income streams from publishers in central Europe, and Sibelius expressed his frustration with having to compose smaller works to feed his family (Dahlström 2005, 192, 236).

The Sonatine is in many ways a contradictory work, but I would argue that it is exactly within these unresolved contradictions that we can find its most interesting features. Sibelius' diary presents a picture of a turbulent time when Sibelius' mood seems to have fluctuated wildly. Similarly, his own view of the Sonatine changed from day to day. For example, on the 23rd of February 1915 Sibelius wrote: "Worked on the third movement. I have high hopes for this sonatina."²⁰ The very next day the only entrance in the diary reads: "Worked on and wrote the Sonatine, but it is not good."²¹

In his diary the work is interchangeably called either "Sonat" or "Sonatine", but the final decision to go for the latter title was only made after proofreading the material before publication in November 1921, years after completing the work (Dahlström 2003, 349). The change of the title was accompanied by a comment by Sibelius stating that "as such it will have considerable success."²² The choice of the title brings up the first question about the Sonatine's character. Grove Music Online (2001) describes a Sonatine as a "short, easy or otherwise 'light' Sonata", but while Sibelius' Sonatine is relatively short, it is not particularly easy. While there is no rule stating that a Sonatine cannot be technically challenging, the name nonetheless brings to mind minor works for children or beginners.

There are other aspects of the work that link the Sonatine to Sibelius' childhood and youth. On December 25, 1914 he wrote in his diary about how he has planned a sonata and mentions that he has had the idea ever

20 "Arbetat på tredje satsen. Jag hoppas bra af denne sonatina." (Dahlström 2005, 219)

21 "Arbetade och skref Sonatinen men – den är ej bra." (ibid.)

22 "Som sådan kommer den att ha betydande framgång". (Dahlström 2003, 349)

since he composed two sonatas in the 1880s (Dahlström 2005, 209).²³ On February 14, 1915 Sibelius wrote in his diary: “[Worked on] the first movement of the Sonatine. Dreamed that I was 12 years and a virtuoso. Childhood sky and stars – many stars.”²⁴ Another link to Sibelius’ youth is that he told Erik Furuholm in an interview “that the Sonatine actually should be performed by a sixteen-year-old girl.”²⁵

The mention of the starry sky is also noteworthy, because astronomy was an interest that Sibelius shared with his uncle Pehr, who became something of a father-figure for Sibelius after he lost his father (Goss 2009, 53–55). This interest found its way into Sibelius’ Violin Sonata in F Major JS 178 from 1889, where the last movement depicts the arrival of a meteor during midsummer. Sibelius described the narrative in a letter to his uncle dated July 6, 1889 (Goss 1996, 105). It is surprising to see that the topic reappears in the Sonatine more than a quarter of a century later. These examples show that there are numerous clues that suggest an association between the Sonatine and Sibelius’ youth, during which Sibelius composed a large amount of chamber music.

We can only speculate about the reason for these extra-musical connections. While there clearly was a strong connection between Sibelius’ youth, the violin, and the dream of becoming a violin virtuoso, these associations are not as clear in many of his other works for the instrument. However, my experience of performing Sibelius’ compositions from the period from about 1914–1918 has made me aware of a sense of underlying longing and nostalgia. Considering the financial and emotional hardship that Sibelius was experiencing at the time, these violin pieces and the dreams of his childhood may have served as a momentary escape from the surrounding reality.

While a child-like simplicity permeates many of the Sonatine’s motives, they are combined with a mature, almost fifty-year-old composer’s deep understanding of music.²⁶ The whole Sonatine is built around a dense core of musical motives, most of which can be deduced from the Sonatine’s opening bar. The first movement opens with a slow introduc-

²³ The sonatas he is referring to are the Sonata for Violin and Piano in A Minor, JS 177 from 1884 and the Sonata for Violin and Piano in F Major, JS 178 from 1889 (Dahlström 2003, 608–611).

²⁴ “På sonatinens 1sta sats. Drömt mig vara 12 år och virtuos. Barndomshimmel och stjärnor – mycket stjärnor.” (Dahlström 2005, 218)

²⁵ “Min violinsonat borde egentligen spelas af en sextonårig flicka.” (*Dagens Press*, 07.12.1915)

²⁶ It is worth remembering that Sibelius worked on the Sonatine at the same time as he worked on his 5th and 6th Symphonies. The Sonatine features material which was originally intended for his Sixth Symphony (Lehtonen 2022; JSW IV/6 2018, 289).

tion marked *Lento*, where a short one bar motive in thirds is introduced by the piano, then repeated two octaves higher by the violin, before being passed back to the piano (see Figure 10). This seemingly nondescript and harmonically ambiguous motive contains the seeds for the main material for all three movements of the Sonatina. The opening motive consists of a rising fourth, followed by a descending second, which in turn is followed by an ascending fifth, and ends with a descending second.

Copyright © Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen (World ex Finland) / Fennica Gehrman Oy Ab (Finland)

Figure 10. The opening to Sibelius' Sonatine. It contains the main motivic components that are used throughout the work.

If we compare the main motives of all three movements of the Sonatine, we notice that they all begin with a scale-wise motion that fits within the interval of a fourth (see Figure 11). This fourth is outlined by the very first interval of the introduction. A scale-wise motion can also be found hidden between the upper and the lower voice, if we follow the line g-sharp, a, b-natural, (d-sharp), c-sharp. In the *Allegro* section of the first movement and the *Allegretto* section of the third movement this motive uses the upper tetrachord of the E major scale, whereas it uses the upper tetrachord of natural E minor in the introduction to the third movement. In the second movement the motive is inverted. Additionally, the major sixth in combination with a dotted rhythm, which can be found between the lower voice of the first note and the upper note of the second note, is another central motive of the first movement. This density of material in such a short motive causes certain challenges from a performance per-

spective, because it is unclear which lines are the most important ones and should be emphasized.

I. Lento I. Allegro II. Andantino

III. Lento III. Allegretto

Copyright © Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen (World ex Finland) / Fennica Gehrman Oy Ab (Finland)

Figure 11. The main themes of all the major sections of the three movements are all built around a perfect fourth. In the second movement the motive is inverted. Note the strong similarities between main motives of the different movements.

Interestingly, these motivic details have also found their way into the work's harmonies. As the *Allegro* section of the first movement begins, the theme is accompanied by a repeated harmony consisting of an open fifth followed by an open fourth. These are the exact intervals found between the first and second, and the third and fourth notes of the opening bar. Arguably more interestingly, this harmony is repeated for no less than fifteen bars (see Figure 12).

(Allegro)

(Allegro)

(mf)

Copyright © Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen (World ex Finland) / Fennica Gehrman Oy Ab (Finland)

Figure 12. The main theme of the first movement. Notice how every aspect of this phrase has a connection to the opening Lento (see Figure 11).

The extensive use of static textures, such as the one described above, is one of the most fascinating aspects of the Sonatina. This breakdown of what Dahlhaus (1989b, 307) called the “imperative of organic development [...] as well as its harmonic schemes” creates a unique atmosphere where the melodies can be seen as moving within a harmonic landscape rather than dictating its every turn. These harmonic landscapes, which are harmonically static while providing a constant rhythmical motion, break down the convention of having the music guided by harmonic direction. What makes the textures in the outer movements Sibelius’ Sonatine especially interesting is that while static textures often are associated with “hushed, muted and often dark timbres”, the static textures found in the Sonatine are almost the exact opposite (Torvinen and Välimäki 2020, 173). They are bright, open, and effectively conjure an image of a starry sky rather than a traditional physical landscape.

I have personally found that the interpretation of the harmonically static opening to the *Allegro section* to be surprisingly challenging. This is due to the lack of both harmonic direction and performance instructions. The section is marked *mezzoforte* but includes no other dynamics, hairpins, or articulations (although the rests in the violin part can be indicative of the desired articulation). This means that there are very few hints in the score about how Sibelius wanted the music to be shaped.

For example, should the violin and the piano present the same character, or is the violin’s melodic line a contrasting element? In a similar vein, there is a question about how the music should be phrased. The phrase clearly consists of 4+4 bars, but is it a good idea to phrase towards the fifth bar? The melodic contour does not provide a definite answer, although the repeated eight-notes in the third and fourth bar could be suggestive of musical direction. However, if this solution is adopted, can the phrase be shown using agogics, or does the static harmony suggest that the tempo should remain absolutely steady? I could also make an argument for performing the melody like a dance by emphasising the first beats of the bars. This would bring the theme closer in style to the *Allegretto* section of the last movement (see Figure 13). Evaluating the pros and cons of these choices is not easy.

In my opinion there are no obvious answers to these questions, but they highlight the challenge of interpreting the score. A mental image that I found useful was to imagine this section as a mature man’s recollection of a happier time, perhaps of his childhood. This metaphor allows the melody to embody both a personal intimacy and a sense of distance, reflecting the passage of time. Such contradicting feelings are interesting

to explore through artistic works, but it is less clear if such an interpretation can effectively be conveyed to the audience.

There is something impressionistic about Sibelius' use of these static textures. In 1942 Sibelius himself claimed that the *Sonatina* is “purely French, not German”,²⁷ but the work also contains many elements associated with Finnish and Nordic music. This shows the complexity of exploring national or regional influences. Clearly, Sibelius with his statement wanted to differentiate his *Sonatine* from the German canon of violin sonatas, but it is unclear if Sibelius is referring to anything in particular when calling it French.

In addition to the use of static textures, the *Sonatina* also uses other musical elements associated with Nordic music. The work includes an abundance of dactyl rhythms, which Tawaststjerna associated with Nordic music as I mentioned with regard to Stenhammar's *Violin Sonata*. There is also an interesting Finnish connection in the main motive itself. While the similarity may be coincidental, the notes of the violin part in the opening bar of the *Allegro* section of the third movement are identical to the opening of the Karelian folk melody “*Lintuselle*” (Collan 1875, 7) (see Figure 13). Considering the strong motivic cohesion between the movements, this suggests that the thematic material that permeates the whole *Sonatine* shows similarities to Finnish folk music.

27 “*Viulusonatiinin ote on puhtaasti ranskalainen, ei saksalainen*” (Jalas 1942).

(Allegretto)
Spianato

Vln.

Pno.

Miksi laulat, lintu-se-ni, vi-se-te-let suol-la,

Copyright © Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen (World ex Finland) / Fennica Gehrman Oy Ab
(Finland)

Figure 13. The theme in the Allegretto section of the third movement compared to the folk song “Lintuselle”. Also, note the rhythmically active but harmonically static accompaniment.²⁸

In the second movement, the Sonatina includes elements that I have come to associate with mysticism or folklorism. On three occasions the flow of the music is interrupted by moments where the piano’s steady accompaniment lands on a held note or fermata and the violin plays a short cadenza. These cadenzas present a clear contrast to the movement’s otherwise calm character. The first two interruptions are short and can be seen as improvisatory transitions, but the last one is more dramatic. It begins with a leap of an octave and a minor seventh by the violin, whereas the piano stops on a single pitch, c natural, which is arpeggiated over four octaves in the low register. This moment creates a strong contrast to the rest of the piano’s texture.

These moments, which are unlike anything I have encountered in other violin sonatas, beg the question of what (if anything) the music is representing. The tranquil and almost magical musical landscape created by the slow movement’s piano part invite the imagination to come up with

28 The first four bars are repeated in the folk song, with the only difference being that that the last quarter note is b natural instead of a natural in the repeat.

explanations for these sudden interruptions. If we presume that the music depicts either nature or a physical landscape, these moments suggest some kind of disturbance, perhaps a distraction, by something residing within this landscape. Nordic folklore is filled with stories and creatures that could fit the bill.

One reason why I have come to associate these moments that seem to lie outside of the expectations of classical sonatas with folklorism is that Sibelius, in the introduction to the last movement of the Sonatine, uses musical material that shows a similarity to his earlier orchestral work *Pohjola's Daughter* (see Figure 14).²⁹ This orchestral work is based on a story from the Finnish National epic *Kalevala*.

(Lento)
(mf) *f*

(Allegro)
Violin 1

Copyright © Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen (World ex Finland) / Fennica Gehrman Oy Ab (Finland)

Figure 14. The opening Lento in the third movement shows a similarity to Sibelius' *Pohjola's Daughter*, Op. 49.

Somewhat similar cadenza-like moments can be found in many of Sibelius' works for violin and piano. The earliest notable example appears already in his Suite in E Major, JS 188 from 1888, where the violin plays short sections without piano in bars 118–135 and 372–379. They may well have been a nod towards the virtuoso tradition of the nineteenth century, but finding such moments in a sonata is uncommon.

In the last movement's *Allegretto* section the piano again provides a harmonically static but rhythmically active environment within which the violin can move. While the time signature of the movement is 2/4 the

²⁹ The motive first appears in rehearsal mark A, divided between English horn and clarinet. The motive reappears three bars after the rehearsal mark "J" in the first violins (Sibelius, *Pohjola's Daughter*, Op. 49 1962 [1906]).

piano's figure repeats over 3 beats, which provides a degree of independence to the piano part (see Figure 13). It also creates the illusion of a static musical landscape over which the violin can play its melodies. This figure is repeated unchanged twelve times over eighteen bars. While the piano's texture may initially suggest a degree of independence between the two instruments, in reality one of the challenges of performing this movement is to stay synchronised.

With regards to the thesis of this article, despite elements that can be seen to have a Nordic or local quality, the first movement broadly speaking follows the structural expectations of a movement in sonata form. The first movement opens with a nine-bar introduction marked *Lento*, after which we reach the primary-theme zone. This is followed by a short transition (although it is unclear where the primary-zone ends and where the transition begins) which in traditional fashion modulates the music to the key of the dominant (V) in bar 39. The secondary-theme zone does not introduce a new theme, but instead largely builds on previous material by prolonging the scale-wise motion into longer runs in the violin part. In my experience this secondary-theme zone feels more like transition than a second theme. Instead, Sibelius introduces a new theme in the closing zone, which leads into the development section in G major. The development section and the recapitulation generally follow the expected form.

Putting all of these elements together, the end result is something of an enigma. The Sonatine is simultaneously both childlike and mature, with strict sense of motivic cohesion and development; the melodies are often naively simple, while all three movements include technical challenges (both individual as well as for the ensemble); the music is mostly happy, but somehow hollow, as if the happiness was not experienced but only viewed at a distance (either physical or temporal); and, while the music feels deeply personal, there is something strangely objective about the work as a whole. I have as a performer found it challenging to inject my own personality into my performances, because I have often felt that the music is not telling my story and I should not get in the way of the music's own narrative.

Perhaps these contradictions help explain the strongly contrasting views of the work. After its premiere, which was part of a concert celebrating Sibelius' 50th birthday, Furuholm (1916, 221) called the Sonatine "possibly the most sanguinely idyllic work Sibelius ever produced."³⁰ Peter-

30 The original Swedish text reads: "[...] måhända mest sangviniskt idylliska Sibelius producerat".

son-Berger, on the other hand, was less enthusiastic, and called the piece “internationally ambiguous” in a critical review where he also wrote that the work is not a sonata in the contemporary sense (*Dagens Nyheter* February 23, 1916). A few years later, Karl Westermeyer (1924, 1942) saw the work as “distinctly Nordic”. Barnett (2007, 249) calls the work predominantly emotionally “cool, even detached: even in the dance-like sections of the outer movements, the harmonies are often quite austere”, while Layton (1965, 141) calls it “modest both in aim and achievement”. Murtomäki (2004, 146) sees in it an example “of Sibelius’ creative spring offering ‘pure water’ instead of the ‘many-coloured cocktails’ of his contemporaries” which was a product of his deepening classicism. Such widely differing opinions seem fitting for a work which seems to simultaneously present two different realities, one simple and childlike, the other mature and thoughtful.

Sinding’s Sonate im alten Stil, op. 99

The Norwegian composer Christian Sinding’s *Sonate im alten Stil* from 1909 presents an even starker departure from the expectations of a traditional sonata than the other sonatas explored in this article. It was one of Sinding’s most popular works (Cobbett 1963, 421). It is a work in five short movements, in either D minor or D major, where no single movement is in sonata form. This begs the question of why the work is called a Sonata to begin with.

There are a few potential explanations for this apparent disconnect. As we recall, during the seventeenth and eighteenth centuries a ‘Sonata’ was merely a term for instrumental works (Mangsen, et al. 2001). It is possible that the mention of “old style” in the work’s title could be associated with musical works that existed before the emergence of the sonata form. The musical style, however, does not evoke such ancient associations, even though the music appears to present an early twentieth-century perspective on the Baroque era.

Cobbett (1963, 421–422) argues that the work shows “strong national characteristics”. As was mentioned above, Wennerberg saw Nordic music as rooted in the sung tradition, which he associated with the ternary form. While I do not know Sinding’s personal views on the subject, the traditional use of the word “sonata” in combination with the national musical style may explain Sinding’s decision to opt for simpler musical forms.

It may also be that Sinding wanted to differentiate his *Sonate im alten Stil* op. 99 from his earlier work, the popular *Suite im alten Stil*, op. 10. Yet

another potential explanation is that Sinding wanted to challenge the existing expectations of a sonata. Sinding was known for having a disdain for an exceedingly academic approach to music (Vollestad 2005, 17–18). It is possible that Sinding wanted to explore the possibility of creating a work in multiple movements which, when viewed as a whole, would fulfil at least some of the expectations of a sonata.

While the work structurally does not follow the framework of a sonata, the motivic development of the melodic material brings to mind what Dahlhaus (1989b, 307) called the “imperative of organic development which, at least in the mainstream of compositional history, dominated the thematic and motivic structure of nineteenth-century music as well as its harmonic schemes.” Instead of developing the material within a development section of a single sonata movement, Sinding explores it across all five movements.

The reference to “old style” begs the question of whether the reference to the past has any geographical implications. With regards to Sinding’s earlier and more commonly performed *Suite in Old Style*, op. 10, Rugstad (1979, 181) notes that Grieg had commented on how Sinding’s Suite showed influence from Bach, whereas Grieg’s *From Holberg’s Time* (*Fra Holbergs tid*), which also was a “Suite in olden Style”, showed more of a French influence. Sinding’s *Sonate im alten Stil*, on the other hand, shows a more national style.

Cobbett (1963, 421) describes the difference between the two composers in the following way:

Grieg’s style was a combination of national melody with Schumann technique. Sinding’s style became a combination of national melody and Wagnerian technique. His music is optimistic, virile, and of epic strength and breadth. Whilst Grieg’s music was an echo from the mountains, their mournful moods and poetic idylls, Sinding’s is an echo from the sea that dashes against the rocks. In his music are heard the storm, the thunder of the waves, and the daring of the Vikings.

It is notable that many works which were composed in the Nordic countries include a reference to the past. These include Grieg’s *Fra Holbergs tid* (Suite in Old Style), Halvorsen’s *Suite ancien*, Sinding’s Suite, and Sonata, which both bear the title “im alten Stil”, Kajanus’ *Menuet Ancien* and *Menuet rococo*, etc. An intriguing possibility is that these pieces in old style partly sought to compensate for the lack of a strong classical music tradition in both Finland and Norway. Lindskog (2013, 44) has noted that the absence of an existing ancient tradition in Norway led to a situation where the landscape and folklore came to replace the traditional institutions in the creation of a cultural identity. I would argue that Finland in

many ways saw a similar development, where the *Kalevala* came to be just as important as real history in the creation of a Finnish cultural identity. The opening statement of the first movement, *Maestoso*, presents a serious, baroque-like theme played entirely in double stops by the violin.³¹ Rather than presenting music that would sound authentically baroque-like to a modern listener, Sinding's writing highlights the seriousness with which old music was approached during the early twentieth century. The main motive outlines a d minor chord, by beginning from the tonic d", rising a fifth to a", before passing through g" on the way to f" (see Figure 15). The whole phrase consists of a gradually falling line from the a" back down to the tonic d". These two elements make up the essential building blocks of the whole work. The movement, which is in ternary form (ABA+coda), has a contrasting lyrical middle section in A major. The melodic gesture of the opening to this middle section is an inversion of the falling line of the main theme, i.e. an embellished scale-wise motion from e" to a", which is supported by a syncopated accompaniment. The end of the movement is in d minor until the coda of the first movement, which brings the movement to a dramatic conclusion that ends with a Picardy third. This may be a feature that Sinding associated with "old style", since all five movements end in D major.

The image shows a musical score for the opening of Sinding's *Sonate im alten Stil*. It consists of two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part is in the treble clef, and the Piano part is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Violin part is marked *Marcato* and *ff*. It begins with a 'short motive' (a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, G4, A4) and then a 'descending line' (quarter notes G4, F4, E4, D4). The Piano part is marked *Marcato* and *f*. It begins with a quarter rest, followed by a syncopated accompaniment of eighth notes and chords.

Figure 15. The opening to Sinding's *Sonate im alten Stil*. The opening bars contains both a short motive and a longer descending line.

31 With the regards to broader similarities between Nordic music, I have found it interesting how similar the opening of Sinding's *Sonate im alten Stil*, op. 99 is to the opening of Sibelius' *Tempo di Menuetto*, op. 79, no. 3.

In the second movement in 3/2 time, the rising fifth turns into a static accompaniment, against which the violin plays a lament that consists of a falling scale (see Figure 16). The static feeling is emphasized by long pedal points in the beginning and the end of the movement. A middle section that begins in C Major brings back the motive that was presented in the opening of the first movement.

The image shows a musical score for the opening of the second movement, marked "Andante doloroso." in 3/2 time. The score is divided into two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- Violin (Vln.):** The melody begins with a rising fifth (G4 to D5), followed by a descending line (D5, C5, B4, A4, G4). The tempo and mood are "Andante doloroso." The dynamics are marked *p* (piano). The phrase is labeled "descending line".
- Piano (Pno.):** The accompaniment features a static bass line with "motive fragments" (G4, F#4, D5, C5, B4, A4, G4) and "Con Ped." (Con Pedal) markings. The tempo and mood are also "Andante doloroso." The dynamics are marked *p* (piano).

Figure 16. Opening of the second movement, which includes the same basic components.

In the third movement, *Menuet*, the music turns to D Major, and the order of the main motive is changed to a', f-sharp', d'. The falling line has been turned into a bass line (see Figure 17). Rugstad (1979, 183–184) uses this movement to illustrate the point that while the five movements use musical forms found in the baroque, the melodies primarily reveal a nineteenth-century influence.

The image shows a musical score for the opening of the third movement. It consists of two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin part begins with a short motive labeled 'Menuetto short motive' and a longer descending line. The piano part begins with a descending line and a 'Menuetto' section. Both parts start with a piano (*p*) dynamic. The violin part has a 'p' dynamic marking under the first measure. The piano part has a 'p' dynamic marking under the first measure. The violin part has a 'p' dynamic marking under the first measure. The piano part has a 'p' dynamic marking under the first measure. The violin part has a 'p' dynamic marking under the first measure. The piano part has a 'p' dynamic marking under the first measure.

Figure 17. Opening of the third movement features a reordered version of the short motive and a longer descending line.

The fourth movement in d minor, which begins in 5/4 time, opens with the same notes as the first movement (d', a', g', f'). The time signature of the middle section of this movement is 7/4. The movement often features a heavy piano part with big chords in a relatively low register. In order for the violin to compete with these dense chords when the dynamic reaches *forte* or *fortissimo*, the violin part in the loud parts is scored almost entirely in double stops.

Considering Sinding's and Sibelius' friendship, especially during the year Sibelius spent in Berlin (1889–1890), it is interesting to speculate whether the use of 5/4 time may be the result of a Nordic (or even Finnish) influence. A theme in 5/4 time, where the melody initially stays within the interval of a fifth, brings to mind the ancient Finnish tradition of runic singing, which regularly uses 5/4 time. While we do not have records of the topics these two composers may have discussed, Sibelius' strong focus on the *Kalevala* as he worked on *Kullervo*, op. 7 the following year in Vienna at least suggests the possibility that Sinding may have been aware of this musical tradition.

The final movement returns to D Major, and changes the motive to d'', a'', f-sharp'', in a folk-inspired tune that brings to mind Norwegian Harding-fiddling. The scale-wise motion appears towards the end of the phrase and has been inverted into an ascending line (see Figure 18). The opening phrase of the movement is played by the violin alone, without the piano, and features idiomatic writing that includes a large amount of double and triple stops.

Un poco maestoso.
short motive

Vln. *ff*

Vln. *p cresc.* ascending line *ff*

Figure 18. The opening of the last movement features a folk-like introduction that is played by the violin alone, without the piano.

As a whole, the *Sonate im alten Stil* feels more like a Romantic reimagining of a Baroque Suite than a typical violin sonata. The violin part also differs from most other violin sonatas, which tend to approach the violin as a monophonic melody instrument. Sinding's writing for the violin feels more like a work for solo violin with accompaniment than a typical sonata, but simultaneously the piano part is so rich that it definitely serves as an equal partner to the violin. This equality between the instruments may also be an argument for calling the work a sonata rather than a suite, which may suggest a solo voice with an accompaniment.

As we have seen, all five movements of the work build on the same core elements, which are altered and manipulated in different ways. If we consider the development – or in this case the exploration of the possibilities – of motivic elements as a central part of a sonata, perhaps this work as a whole does show some kinship with nineteenth and early twentieth-century sonatas.

Conclusion

This article has explored violin sonatas by Grieg, Stenhammar, Sibelius, and Sinding with regards to the Nordic qualities and characteristics that can be found in their music. What is immediately obvious, based on these four works, is that there was no unified “Nordic” approach to violin sonatas. Instead, external or internal factors – such as cultural trends or the composers’ subjective experiences – influenced each composition in a unique way. Grieg’s Second Violin Sonata provides the strongest exam-

ple of how folklorism can be incorporated into the structure of a classical sonata. Stenhammar's Violin Sonata follows the tradition of the German masters but does include elements that can be associated with either folk-music or Nordic lyricism. The Nordic elements in Sibelius' Sonatine are primarily found in the static textures that provide the music with a harmonic landscape, as well as in the work's main motives, which are reminiscent of Finnish folk-music. Sinding departs from the sonata form altogether – which in itself can be associated with the song-like roots of Nordic music – and instead builds a five-movement work around a few core ideas and motives.

The strongest commonality between these four sonatas is the heavy reliance on motivic, rather than thematic development. This raises the question of whether this is a typical feature of Nordic music more broadly. As was mentioned above, Benestad and Schjelderup-Ebbe associated this type of musical development with folk music, and specifically with the Hardanger-fiddle; a similar association can be made with Finnish folk music. The technique of organically growing major works out of small motivic components was a hallmark of Sibelius' composition technique. The topic of whether motivic development is a central aspect of Nordic music could warrant future research. While the technique is often associated with Grieg and Sibelius, the German musicologist Heinrich Schwab (1982, 153) has noted in his article “Das lyrische Klavierstück und der nordische Ton” that when Schumann alluded to a Nordic style in his small piano piece *Nordische Lied*, the very first bar serves as the “cell” out of which the whole piece grows. Interestingly, this cell consists of the notes G, A, D, E, spelling out the name of the Danish composer.

Another consequence of adding Nordic elements to the structure of a sonata is that the music often takes on extra-musical associations. This is noteworthy, as Newman (1959, 7) argues that sonatas historically consisted primarily of “absolute” music (although there were notable exceptions).³² In his later book, Newman (1983, 45) shows that this concept had lost much of its meaning by the nineteenth century, but I find it noteworthy that Nordic music manages to suggest extra-musical associations without the use of programmatic titles.

While it is possible to find some common musical features as well as musical elements that can be associated with Nordic music, it is clear that Nordic music relies heavily on perceived rather than inherent qualities. There is, for example, nothing inherently Nordic about harmonically stat-

³² Newman makes this comment in reference to sonatas from the baroque era.

ic textures, but they take on a Nordic quality when a performer or listener associates them with Nordic landscapes or environments. Such musical elements only take on meaning when they are perceived to have said meaning. This means that there is a level of learned associations which are part of the perception of music sounding Nordic.

Additionally, many of the so-called Nordic elements in the music are either more local or more global than the term “Nordic” suggests. Whereas I would argue that the Nordic elements in Grieg’s Second Violin Sonata primarily are Norwegian (and even linked to specific regions of Norway), other features associated with Nordic music are used far outside of the Nordic countries. Nordic National Romanticism can therefore equally well be seen as part of a broader pan-European tradition, even though it includes local elements.

It would be interesting to know if any of the four composers featured in this article actually considered themselves Nordic in other ways than geographically. No matter their personal views, their Nordic networks and friendships assured an exchange of both music and ideas. For example, in the case of Sibelius we can say with some certainty that Grieg’s F Major Violin sonata influenced Sibelius’ early Violin Sonata in F Major JS 178; Sinding’s Piano Quintet inspired Sibelius to compose a piano quintet of his own; whereas Sibelius’ tonal language has been seen as a major influence on Stenhammar’s mature style. These examples show that the influence of these composers reached beyond the borders of their respective countries.

It was primarily the success of composers such as the ones featured in this article that made Nordic music internationally recognizable. The musical style of Grieg and Sibelius became strongly associated with the Nordic countries. This happened independently of the composers’ original intentions, whether they were more local or more international. The huge role of a small number of Nordic composers also raises a question of causality. For example, is Grieg’s music Norwegian, or is Norwegian music Griegian? The same question can be posed concerning Sibelius and Finland and Nielsen and Denmark.

There may be yet another factor that can explain part of the stylistic difference between German and Nordic sonatas. Most German violin sonatas from the nineteenth century that have retained their popularity were composed by pianists. These include sonatas by, for example, Beethoven, Brahms, Mendelssohn, and Schumann. In contrast, many of the most prominent Nordic composers during the nineteenth century were initially trained as violinists. These include, for example, Jean Sibelius, Carl Nielsen, J. P. E. Hartmann (who made his debut as a violinist but also

worked as an organist), Christian Sinding, Johan Svendsen, Niels Gade, Fini Henriques, Franz Berwald, Ole Bull, Fredrik Pacius, Tor Aulin, Hugo Alfvén, Amanda Röntgen-Maier, Toivo Kuula, Robert Kajanus, and Filip von Schantz. Notable exceptions were Edvard Grieg, Emil Sjögren, and Wilhelm Stenhammar, who were pianists. This observation does not by itself have much explanatory power, but as a violinist myself I often sense a difference in how violinists and pianists approach melody and harmony. Many of the composers listed above were capable musicians on multiple instruments, but using the sonatas explored in this article as examples, it can at least be argued that Stenhammar's writing for both the violin and the piano differs markedly from Sibelius' and Sinding's. This begs the question of whether some part of Nordic music can be explained by the instrument that the composers were initially trained on.

This brings the topic back to the question of whether there is such a thing as a “Nordic tone” in music. The question has been discussed since the nineteenth century, and the answer largely depends on what we mean by it. For this reason, the answer has ranged from the identification of specific musical elements to the rejection of the whole concept (Fjeldsøe and Groth 2019, 3; Bucht 2017, 115). To my knowledge no one has been able to suggest a clear definition of what the Nordic tone is or how it can be identified, but considering that the Nordic framing has been applied to repertoire ranging from Gade's orchestral music from the 1840s to contemporary electroacoustic music, popular music, and jazz, the absence of an overarching “Nordicness” is to be expected. However, when applied to specific composers or time periods, the search for a Nordic tone can provide a framing and a perspective through which the music can be explored. This hermeneutic window may lead the inquiry in other directions than a purely national, folkloristic, or National Romantic perspective. As such, the search for a Nordic tone can be useful, even when inconclusive. The Swedish composer and musicologist Gunnar Bucht (2017, 120), who has explored this question with regards to Sibelius, Nielsen, and Stenhammar, concludes his final chapter about the Nordic tone with the noncommittal observation that “the Nordic tone can thus manifest itself in many forms.”³³

Bucht's opinion resonates with the observations made in this article. The four sonatas do not present any common approach to either the sonata genre or to the inclusion of local, regional, or folkloristic elements. Nonetheless, all four sonatas can be interpreted as including elements

33 “Den nordiska tonen kan således uppenbara sig i många skepnader [- -].”

commonly associated with Nordic music, even if we can argue about whether the music truly expresses Nordic, rather than national, regional, or local qualities. The Nordic framing, however, provides a perspective that encourages us to look for connections at a transnational level that differs from the national or the more broadly international.

This article only scratches the surface of the fascinating world of Nordic music. Numerous counter-examples could paint a markedly different picture, and using a small number of works as representative examples of the Nordic musical landscape is bound to be an oversimplification. Nonetheless, what this article has aimed to highlight is how these individual composers were affected by the culture that surrounded them, which could lead their music in interesting directions.

Sources

Newspaper sources:

Dagens Nyheter 1896, 1898, 1916

Dagens Press 1915

Sheet Music

Collan, Karl. 1875. *Valituita Suomalaisia Kansan-Lauluja*. Kolmas painos. Helsinki: G. W. Edlund.

Grieg, Edvard. 1871. *Sonate für Pianoforte und Violine*, Op.13. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Grieg, Edvard. 1895. *25 Nordische Tänze und Volksweisen*, Op. 17. Leipzig: C. F. Peters.

—. 1902. *Twenty-five Northern Dances and Folk-tunes*, Op. 17. New York: G Schirmer.

—. 1982. *25 norske folkeviser og danser*, Op. 17. Frankfurt: C.F. Peters.

Sibelius, Jean. 1921. *Sonatina in E Major*, Op. 80. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

—. 1962 [1906]. *Pohjola's Daughter*, Op. 49. New York: E. F. Kalmus.

Sinding, Christian. 1909. *Sonate im alten Stil für Violine mit Klavier*, Op. 99. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Stenhammar, Wilhelm. 1907–1912. *Hemmarchen*. Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage.

—. 1898. *Intermezzo*. Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage.

—. 1900. *Sonate for Violin og Pianoforte*. Kjöbenhavn: Nordisk Musikforlag.

Research literature:

Andersson, Greger. 1997. *Musik i Norden*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.

Barnett, Andrew. 2007. *Sibelius*. New Haven and London: Yale University Press.

- Benestad, Finn. 1998. *Edvard Grieg, brev i utvalg, 1862–1907, Bind 1, Til norske mottagere*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Benestad, Finn, and Dag Schjelderup-Ebbe. 1993. *Edvard Grieg, Chamber music, Nationalism — Universality, Individuality*. Oslo: Scandinavian University Press.
- . 1988 [1980]. *Edvard Grieg, The Man and the Artist*. Translated by William H. Halverson and Leland B. Sateren. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1900. "Tale af Bjørnstjerne Bjørnson om Maalsagen." *Norsk Rigsmaalsforenings smaaskrifter (Landsbladets Trykkeri.)* (4). https://no.wikisource.org/wiki/En_Tale_om_Maalsagen.
- Bucht, Gunnar. 2017. *Nielsen - Sibelius - Stenhammar, Mellan Norden och Europa*. Örlinge: Gidlunds förlag.
- Cobbett, Walter Willson. 1963 [1929]. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, Volume II, I-Z*. Second Edition. London: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl. 1989a [1980]. "Nationalism in Music." In *Between Romanticism and Modernism*, by Carl Dahlhaus, translated by Mary Whittall, 79-102. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- . 1989b [1980]. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Dahlström, Fabian. 2005. *Jean Sibelius, Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- . 2003. *Sibelius Werkverzeichnis*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Edling, Anders. 1992. "Del 3. Musikproduktionen 1870-1920 ." in *Musiken i Sverige*, by Leif Jonsson och Martin Tegen, 413-430. Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co and Kungl. Musikaliska akademien.
- Einstein, Alfred. 1947. *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company, inc.
- Elo, Mika. 2022. "Taiteellisen tutkimuksen kolme vaihetta." *Ruukku*. Accessed August 29, 2024. <http://ruukku-journal.fi/issues/18/voices/mika-elo>.
- Fjeldsøe, Michael, and Sanne Krogh Groth. 2019. "'Nordicness' in Scandinavian Music: A Complex Question." in *The Nature of Nordic Music*, by Tim Howell, 3-19. New York: Routledge. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315462851>.
- Frayling, Christopher. 1993. "Research in Art and Design." *Royal College of Art Research Papers* 1-5.
- Furuhjelm, Erik. 1916. *Jean Sibelius, Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Holger Schildts Förlag.
- Goss, Glenda Dawn. 2009. *Sibelius, A composer's life and the awakening of Finland*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- . 1996. *The Hämeenlinna Letters, Scenes from a Musical Life 1874 - 1895, Jean Sibelius ungdomsbrev*. Esbo: Schildts Förlags Ab.

- Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg, Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Haglund, Magnus. 2019. *Wilhelm Stenhammar*. Möklinta: Gidlunds förlag AB.
- Hepokoski, James, and Darcy Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory, Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Herresthal, Harald. 1993. *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen, Musikaliske og politiske bilder fra nasjonalromantikkenes gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Holth, Berit. 2014. "German influences in the development of the Norwegian classical music tradition." *Fontes Artis Musicae* 42-47.
- Horton, John. 1963. *Scandinavian Music: A Short History*. London: Faber and Faber.
- Jalas, Jussi. 1942. *Notes from conversation with Jean Sibelius 28.7.1942*. Finnish National Archive, Sibelius Family Archive, Folder 1.
- JSW IV/6. 2018. *Sibelius, Jean. Works Vol. IV/6, Works for Violin or Cello and Piano*. Edited by Anna Pulkkis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kontinen, Sampsa. 2013. *Andere Sprache – anderer Klang? Vergleich zwischen finnisch-, schwedisch- und deutschsprachigen Liedern von Jean Sibelius, Oskar Merikanto, Erkki Melartin und Yrjö Kilpinen*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Krummacher, Friedhelm. 1982. "Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald." in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, by Friedhelm Krummacher and Heinrich Schwab, 154–175. Kassel, Basel, London: Bärenreiter.
- Layton, Robert. 1965. *Sibelius*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Lehtonen, Lasse. 2022. "Jean Sibelius Works uses archival research to probe the creative process." *Finnish Music Quarterly*. Accessed June 24, 2024. <https://fmq.fi/articles/jean-sibelius-works>.
- Lindskog, Annika. 2013. "Composing landscapes: musical memories from nineteenth-century Norwegian mountain-scapes." *Landscape History* 34 (2): 43-60. doi:DOI: 10.1080/01433768.2013.855395.
- Ling, Jan. 1992. "Gibt es ein "nordischen Ton?" in *Welttheater - Die Künste im 19. Jahrhundert*, by Peter Andraschke und Edelgard Spaude, 49-57. Freiburg: Rombach Verlag.
- Mangsen, Sandra, John Irving, Rink, John, and Paul Griffiths. 2001. "Sonata." *Grove Music Online*. Accessed June 22, 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>.
- Mantere, Markus. 2010. "The North in Music: Issues of Geography, Aesthetics, and Ideology." *Musiikki* 2: 41-52.
- Murtomäki, Veijo. 2004. "Sibelius and the miniature." in *Cambridge Companion to Sibelius*, by Daniel Grimley, 137-156. Cambridge: Cambridge University Press.

- Newman, William S. 1959. *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- . 1983 [1972]. *The Sonata Since Beethoven*. Third edition. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Niemann, Walter. 1906. *Die Musik Skandinauiens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Oddo, Vincent. u.d. "Wilhelm Stenhammar, Violin Sonata in a minor, Op.19." *Edition Silvertrust*. Accessed June 24 2024. <https://www.editionsilvertrust.com/stenhammar-vln-sonata.htm>.
- Online, Grove Music. 2001. *Sonatina*. Accessed June 20, 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026198>.
- Oramo, Ilkka. 2020 [1980]. *Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin [1]*. Published 15.05.1980, updated 13.12.2020. Accessed January 17, 2024. <https://muhi.uniarts.fi/sibeliuksen-akateeminen-koeluento-vuodelta-1896/>.
- Rosen, Charles. 1988 [1980]. *Sonata Forms (Revised edition)*. New York, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Rugstad, Gunnar. 1979. *Christian Sinding, En biografisk og stilistisk studie*. Oslo: J. W. Cappelens forlag.
- Schwab, Heinrich. 1982. "Das Lyrische Klavierstück und der nordische Tone." in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinauiens*, by Friedhelm Krummacher and Heinrich Schwab, 136–153. Kassel, Basel, London: Bärenreiter.
- Sibelius, Jean. 2011 [1896]. "Some Viewpoints Concerning Folk Music and Its Influence on the Musical Arts." in *Jean Sibelius and his World*, by Daniel M. Grimley, translated by Margareta Martin, 315–325. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Smith, Frederick K. 2002. *Nordic art music: from the Middle Ages to the third millennium*. Bloomsbury Publishing USA.
- Smith, Frederick K. 2000. "The Influence of Literature on Sibelius." in *Sibelius Forum II: Proceedings from the Third Jean Sibelius Conference*. Edited by Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen and Veijo Murtomäki. 338–346. Helsinki: Sibelius Academy.
- Stenhammar, Wilhelm. 1907–1912. *Hemmarchen*. Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage.
- . 1898. *Intermezzo*. Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage.
- . 1900. *Sonate for Violin og Pianoforte*. Kjöbenhavn: Nordisk Musikforlag.
- Tarasti, Eero. 2016. "Mikä on pohjoinen musiikki ." *Synteesi* (4): 55–65.
- Tawaststjerna, Erik. 1965. *Jean Sibelius, I*. Translated by Tuomas Anhava in cooperation with the author. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- . 1996. *Jean Sibelius, åren 1914–1919*. Helsingfors: Söderströms & Co förlags AB .

Tegen, Martin, och Leif Jonsson. 1992. "Del 1. Musikodlingen 1810-1920. 1. Musik-
en, kulturen, och samhället en översikt i decennier." in *Musiken i Sverige, Den nationella
identiteten*, edited by Leif Jonsson & Martin Tegen, 17-52. Stockholm: Bokförlaget T.
Fischer & Co and Kungl. Musikaliska akademien.

Torvinen, Juha. 2010. "The Tone of the North." *Finnish Music Quarterly* 3: 14–19.

Torvinen, Juha, och Susanna Välimäki. 2020. "Nordic drone: Pedal points and static
textures as musical imagery of the northerly environment." in *The Nature of Nordic Music*,
by Tim Howell, 173-192. New York: Routledge.

Utne-Reitan, Bjørnar. 2021. "Edvard Grieg and Music Theory." Edited by Patrick
Dinslage und Stefan Keym. In *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren
Beziehungen zu Leipzig: 8. Deutscher Edvard Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020 in
Leipzig*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag. 73–84.

Vollestad, Per. 2005. *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag.

Wallner, Bo. 1991. *Wilhelm Stenhammar och hans tid, del 1*. Stockholm: Norstedts
Förlag.

Westermeyer, Karl. 1924. "Neue Literatur." *Signale für die musikalische Welt*. Leipzig:
Verlag der Signale.

Wilson, Mick, and Schelte van Ruiten. 2013. *Share Handbook for Artistic Research Edu-
cation*. Amsterdam: ELIA.

Yoell, John H. 1974. *The Nordic sound: explorations into the music of Denmark, Norway,
Sweden*. Boston: Crescendo Publishing company.

Mats Liljeroos

***I Kalevi Ahos kammarmusikaliska
produktion står kvintetten och blåsarna
i centrum***

Mats Liljeroos (mats.liljeroos@kolumbus.fi) är finländsk musikvetare och kritiker.

DOI: 10.51816/musiikki.148479

I Kalevi Ahos kammarmusikaliska produktion står kvintetten och blåsarna i centrum

Mats Liljeroos

.....

Kalevi Aho är en orkesters man. Av hans till dags dato 206 verk – smärre tillfällighetsstycken av privat natur, orkestreringar, färdigställanden av ofullbordade kompositioner samt solokadenser icke medräknade – är inte mindre än 82 skrivna för orkester, på en skala från fullstor symfoniorkester till kammar- och stråkorkester (18 symfonier, tre kammarsymfonier, 41 konserter samt 20 övriga orkesterverk).¹ Härtill kommer fem operor samt tre vokalverk med orkesterbeledsagning.

Den officiella verkförteckningen upptar dessutom 33 soloverk, 7 pianoverk, 7 orgelverk samt 13 övriga vokalverk. Kammarmusikverken är i sin tur 56 till antalet, fördelade på 15 kvintetter, fem stråkkvartetter, 10 övriga kvartetter, fyra trior samt 22 duor. Det handlar med andra ord trots allt om en betydande del av produktionen och jag kommer nedan att separat behandla sju av dessa verk och fästa en viss uppmärksamhet vid hur de skiljer sig från orkesterkompositionerna.

Tanken har varit att sammanställa ett såväl kronologiskt som stilistiskt möjligast representativt urval, även om jag av praktiska skäl tvingats kompromissa; vissa centrala verk är inte auditivt tillgängliga, andra ligger för nära varandra i tid eller uttryck.

Så hade det exempelvis, eftersom översikten inleds med tredje stråkkvartetten, varit logiskt att avrunda med fjärde eller femte stråkkvartetten (bägge komponerade 2021) och sålunda belysa hur Ahos relation till genren utvecklats efter att ha legat ett halvt sekel i träda. Den fjärde är dock inte inbandad och den femte ännu inte uruppförd.

¹ Ahos verkförteckning ur Lahtonen, Hannu. 2023. *Maailma on musiikissa: Kalevi Ahon elämää ja tekoja*. Helsinki: Teos. 272–342.

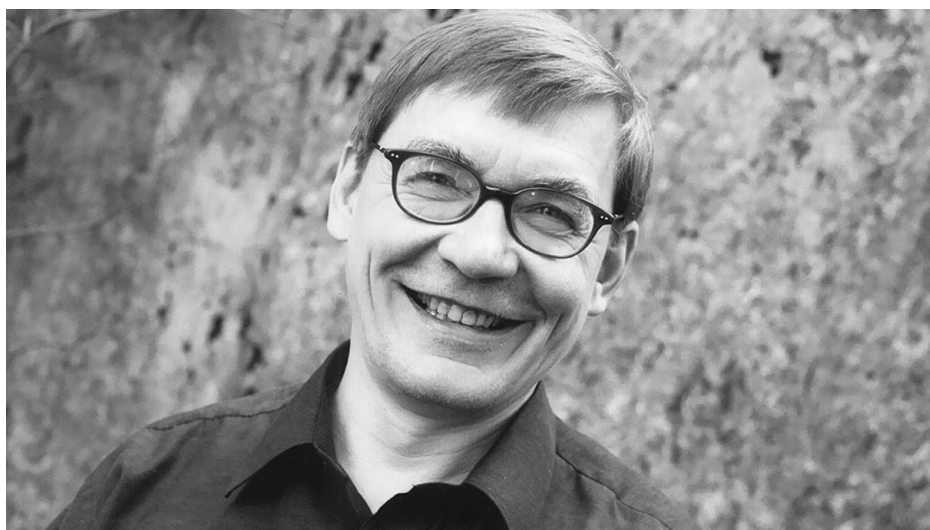


Bild 1. Kalevi Ahos kammarmusikverk är 56 till antalet visavi 82 verk skrivna för orkester

Först några allmänna hållpunkter visavi Ahos kreativa metod samt hans musikaliska estetik överlag. Aho ägnar sig på några få undantag när – däribland första pianokonserten – inte åt något teoretiskt underbyggande arbete. Han gör inga förberedande skisser och reviderar sällan eller aldrig sina verk. Kompositionsprocessen är mestadels intuitiv och när inledningen väl är etablerad växer helheten relativt spontant fram enligt materialets organiska tillväxtbehov.

Detta betyder självfallet inte att Aho är en anti-intellektuell tonsättare, snarare tvärtom, men den intellektuella processen går hand i hand med den emotionella så att parametrarna står i ett närmast symbiotiskt förhållande till varandra. Den dramaturgiska helhetsplanen är hos Aho, oavsett genre, A och O och också den etablerar sig i regel efter hand som kompositionsprocessen framskrider, även om en approximativ formmässig idé kan finnas redan i begynnelseskedet.

Det dramaturgiska upplägget kan även, vilket vi kommer att märka i samband med genomgången av de enskilda verken, variera avsevärt från stycke till stycke. Något som i slutändan givetvis är betingat av de specifika utvecklingsmässiga krav materialet ställer. Det är alltså frågan om en processartad metod, som på sätt och vis kan sägas relatera till Sibelius, men om det hos Sibelius är en motivisk metamorfosteknik som står i centrum är det hos Aho i första hand en emotionell dito, som styr utvecklingen.

Vad den rent stilmässiga dimensionen av Ahos musik anbelangar lönar det sig att inledningsvis slå fast att han hör till de tonsättare som inte etablerat en omedelbart igenkännbar personlig stil med olika karakteristiska kännetecken eller signaturer. Tvärtom kan Ahos musik klinga väsensskilt olika och fluktuera estetiskt märkbart från stycke till stycke – så förstås även inom ramen för ett och samma verk – och inte heller kronologin behöver här nödvändigtvis vara till hjälp.

För Aho är varje enskild komposition ett självständigt projekt, som behöver få leva sitt eget liv oavsett den närliggande omgivningen. Den stilmässiga terrängen i ett verk från, säg, 1970-talet och 2010-talet kan således uppvisa tydliga likheter, medan två efter varandra skrivna verk kan representera två olika världar.

Några grundläggande stilmässiga karakteristika kan ändå relativt problemfritt appliceras på några perioder av Ahos tonsättarskap. Den tidiga produktionen är närmast neoklassiskt färgad med Sjostakovitj som en till synes central influens – Aho har dock, intressant nog, påpekat att hans kännedom om Sjostakovitj vid den här tiden var begränsad – men den uttrycksmässiga paletten får efterhand allt fler färger, de kompositionstekniska medlen blir mer komplicerade, samtidigt som de emotiva krafterna blir allt mer dramatiskt mörkstämmda, rentav ångestfyllda.

Denna process når sin kulmen i och med sjätte symfonin (1980) – Ahos mest modernistiska verk – samt den högexpressiva första cellokonserten (1984), varefter de stilistiska barriärerna luckras upp och ett mer omedelbart kommunicerande tonspråk anammas. Citatteknik och stilmässiga allusioner gör sig i allt högre grad gällande inom ramen för något som kunde benämnas Ahos postmodernt influerade period, med den på operan *Hyönteiselämä* baserade sjunde symfonin (1988) som spektakulärt första exempel.

Denna estetik övergår i sin tur successivt i en alltmer påtaglig stilmässig öppenhet, där allt i princip är möjligt samtidigt som de olika verken, sina varierande estetiskt-emotionella utgångspunkter till trots, ändå tydligt röjer Ahos distinkt personliga stämma.

Det är här även på sin plats med några ord om Ahos speciella relation till tonaliteten. En relation, som i allt väsentligt förblivit mer eller mindre oförändrad under hela hans karriär och som i ett nötskal kunde definieras som en medveten, om än spontant framsprungna, tendens till samma öppenhet som präglar hans stilistiska exkursioner genom decennierna.

Aho skriver vare sig specifikt atonal, tonal eller fritonal musik, utan samtliga förhållningssätt förekommer som jämbördiga medel i hans uttrycksmässiga verktygslåda. Detta oftast även inom ramen för ett och sam-

ma verk, där de tonala strategiernas inbördes konstellationer och friktioner skapar nödvändiga spänningsfält och fruktbara energier.

I sammanhanget kan ytterligare nämnas ett inte sällan gediget kontrapunktiskt fundament – ett polyfont uttryckssätt är överlag naturligt för Aho, som heller inte drar sig för att vid behov konstruera avancerade fugerade satser – samt en efter millennieskiftet alltmer framträdande fascination inför icke-västerländska musikkulturer och då framförallt den klassiska arabiska musikodlingen.

Om vi så övergår till att närmare granska Ahos kammarmusikaliska produktion kan man inledningsvis konstatera att den sträcker sig genom hela hans tonsättarliv, alltifrån den som gymnasist komponerade första stråkkvartetten (1967) fram till det senaste tillskottet till genren, den 2023 skrivna trion Kumaus för dragspel, kontrabas och slagverk.

Kvintetten har dock en särställning inom Ahos kammarmusikproduktion och den ursprungliga idén var här att komponera kvintetter för stråkar och olika träblåsinstrument. Ahos till dags dato femton verk i genren består, förutom kvintetter för samtliga enskilda träblåsare samt olika kombinationer av dem, även av en kvintett för valthorn och stråkkvartett, en för piano (vänster hand) och stråkar, en regelrätt stråkkvintett, tre verk för blåskvintett samt tre tangor för en kvintett av Astor Piazzolla-snitt.

De sju verk som kommer att behandlas nedan fokuserar av olika praktiska, samt delvis även estetiska, skäl på kvintetterna och jag har härvidlag valt ut sex kvintetter, som på ett åskådligt sätt belyser dels Ahos förhållande till genren överlag, dels till de aktuella instrumenten och instrumentkombinationerna. Tre av verken är skrivna för ett enskilt blåsinstrument och stråkkvartett, ett för två blåsare och stråktrio, ett för fyra blåsare och piano, medan ett verk är skrivet för fem blåsare.

Stråkkvartett nr 3 (1971)

Den naturliga utgångspunkten för genomgången är dock tredje stråkkvartetten. När den 22-årige tonsättaren komponerade verket 1971 hade han redan två stråkkvartetter och två symfonier på opuslistan och även om framförallt andra symfonin (1970/1995) är ett habilt verk, som på många plan förebådar den blivande mästaren i genren, kan tredje stråkkvartetten sägas vara hans första seriöst mogna komposition.

Liksom den året innan komponerade andra kvartetten skrevs stycket under Ahos tid som Einojuhani Rautavaaras kompositionselev och Rautavaara var mäktigt imponerad av sin exceptionellt begåvade adepts pre-

station, som redan röjer många centrala ahoska kännetecken. Däribland den energiska, stundom obstinata rytmik samt det djupsinniga, stundom ångestfyllda svårmod, som skulle komma att utgöra konstruktiva kontraster i så många av Ahos kommande verk.

Och däribland även det dramaturgiskt innovativa egensinne, som framdeles kommer att präglade Ahos musik oavsett genre. Här i form av en åttasatsig, knappa 20 minuter lång symmetriskt helhet, som är utformad så att första och sista, andra och sjunde, tredje och sjätte samt fjärde och femte satsen korrelerar materialmässigt med varandra.

I praktiken handlar det om relativt genomgripande variationer av samma grundmaterial så att den första halvan utvecklas från det enkelt rättframma via en successivt stigande komplexitetsgrad till den spegelvända repriserna, där musikens själva grundkaraktär transformeras, problematiseras och dekonstrueras. Enligt Aho kan formen liknas vid en hästsko med ändarna pekande åt olika håll och själva förloppet vid en resa från oskuldsfullhet till en alltmer uppenbar insikt om dess omöjlighet inför de bistra realiteterna.

Sjostakovitj tycks, liksom i åtskilliga av den unge Ahos verk, spöka i kulisserna men samtidigt gör en egen, unik röst sig tydligt hörd både mellan och på notraderna och inte minst i det originella formspråket. Rautavaara torde ha insett att hans mission var fullbordad och omedelbart efter uruppförandet i början av oktober 1971 inledde Aho även sina kompletterande studier med Boris Blacher i Berlin.

Kvintett för fagott och stråkkvartett (1977)

Kännetecknande för Aho är hans djupa insikt i de enskilda instrumentens "själsliv", deras tekniska och uttrycksmässiga möjligheter och begränsningar, och han studerar alltid ingående varje för honom nytt instrument innan han skriver för det. Fagottens dubbla personlighet, dess komiska liksom dess tragiska kapacitet, fungerade även som en fruktbar utgångspunkt vid komponerandet av kvintetten för fagott och stråkkvartett.

Aho hade fyra år tidigare, 1973, komponerat sin första kvintett, för oboe och stråkkvartett, där hans uttryckliga strävan var att bredda oboens tekniska och uttrycksmässiga register. I fagottkvintetten, tillkommen mellan femte och sjätte symfonierna, breddar han ytterligare den emotionella och durationsmässiga skalan och sätter den tekniska ribban, om möjligt, ännu högre.

Det för Aho så karakteristiska känslomässiga konceptet att kontrastera ytterligheter mot varandra firar här triumfer och de sex satserna, som spelas attacca, kan något tillspetsat sägas beskriva en för Aho typisk båge från ordning till upplösning. Den inledande Overtüre är ett slags milt ironisk ”hommage” till klassicismens verk i genren men de destruktiva tendenserna, i någon form alltid närvarande hos Aho, gör sig gällande redan här.

I den andra satsen, Parodie, tecknar fagotten inledningsvis en romantiskt smäktande melodibåge över en schubertsk ackompanjemangsfigur, men det tycks blott handla om en nostalgisk illusion och snart kompliceras den harmoniska och melodiska bilden avsevärt för att slutligen övergå i ett virtuost, i rasande fart framgalopperande, sardoniskt Scherzo.

Farten avtar dock så småningom och styckets mörka kärna nås i den brett upplagda solokadensen (Cadenza), där fagotten i tur och ordning får sällskap av de olika stråkinstrumenten och den musikaliska tiden mer eller mindre tycks avstanna. Finalen citerar snuttar från de tidigare satserna, men materialtröttheten är påfallande och i den avslutande Epilogen upplöses och fragmentariseras det återstående materialet ytterligare för att i sluttakterna försvinna ut i tomma intet.

Enligt Aho kan stycket liknas vid en resa inåt, från yta till djup och, avslutningsvis, till sinnevärdens yttersta rand. Ett måhända fatalistiskt, men inte nödvändigtvis pessimistiskt förhållningssätt. Ahos musik är sällan tröstlös och även i de mörkaste stunderna kan i regel ett hopp av ett eller annat slag förnimmas.

Kvintett för altsaxofon, fagott, altviolin, cello och kontrabas (1994)

Aho ställer undantagslöst höga krav på sina musiker, oavsett om det gäller musicerande i orkesterleden, kammarmusikaliska sammanhang eller solistiska uppgifter. Han skriver dock aldrig komplicerat för sakens egen skull, utan de olika utmaningarna växer fram ur den musikaliska logikens specifika krav.

Musikerna får svettas i sällskap av Ahos musik, men den är i regel tacksam och idiomatiskt avfattad för de olika instrumenten. Detta gäller exempelvis den krävande fagottstämman, liksom stråkpertierna, i den nyss behandlade kvintetten och detta gäller även i högsta grad blåsarstämmorna i kvintetten för saxofon, fagott, altviolin, cello och kontrabas.

Aho har genom hela sin tonsättarkarriär ömmat för såväl mer udda instrument – han har, till exempel, nyttjat heckelfon i sina orkesterverk

och han har skrivit konserter för bland annat blockflöjt, barytonhorn, erhu och theremin – som de gängse orkesterinstrumenten i solistiska roller. Så lyste oboen och fagotten i mångt och mycket med sin frånvaro på den inhemska repertoaren innan Aho skrev sina kvintetter, och senare även solokonserter, för dem och saxofonen är ett instrument han tycks ha en speciellt fruktbar relation till.

Aho har till dags dato skrivit konserter för sopran- och tenorsaxofon samt för saxofonkvartett och tredje kammarsymfonin fungerar i praktiken som en sinfonia concertante föraltsaxofon och kammarorkester. Det första solistiska uppdraget Aho tilldelade saxofonen var dock i den här aktuella kvintetten, däraltsaxofonen och fagotten bildar ett i det närmaste optimalt synkroniserat och klangligt någorlunda homogent, men ändå tillräckligt differentierat, radarpar.

Stycket är ett bra exempel på Ahos emotionellt betingade dramaturgi, där den känslomässiga utvecklingen går hand i hand med, eller rentav är en förutsättning för, den formmässiga. Den tresatsiga storformen kan delas upp i inalles sju eller åtta undersatser och Aho karakteriserar själv verket som ett slags instrumentalt själsdrama.

Aho ställer här, som så ofta i sin musik, kontrasterande storheter mot varandra. Som i livet självt uppstår det fruktbar friktion mellan harmoni och disharmoni, glädje och förtvivlan, introspektion och extrovertism, balans och obalans, rörelse och stiltje. Man kan med fog påstå att kvintetten är programmusik, men programmet är abstrakt och utspelar sig på det psykologiska planet.

Kvintett för klarinett och stråkkvartett (1998)

Det uttrycksmedel som står Aho närmast är, som redan nämnts, symfoni-orkestern och man kunde utan överdrift påstå att han de facto spelar på den som på ett enda, stort instrument. Aho är en skicklig instrumentatör, även om han sällan eller aldrig låter en spektakulär orkestersats bli ett självändamål, och den logiska frågeställningen som infinner sig är naturligtvis i vilken mån Ahos orkestrala mål och medel låter sig transformeras till hans kamarmusik.

Det svar som antagligen kommer sanningen närmast är att kamarmusiken, liksom hos så många tonsättarkolleger, i viss mån är reducerad orkestermusik, men i viss mån även en egen uttrycksform med sina egna specifika lagar och ideal. Vad som slår en när man jämför Ahos kammar-

musik med hans orkestermusik är först och främst att kammarmusiken inte sällan klingar mer ”modernt”; här i betydelsen mer krävande för örat.

Aho medger i och för sig att det är fullt möjligt att en mindre ensemble lockar till ett mer intrikat skrivsätt än en större och påpekar att den enkla förklaringen härtill sannolikt är att kammarmusiken är mer polyfon till sin natur. Allt kommer obarmhärtigt i dagen och man kan inte ”fuska”, vilket här närmast kan förstås med att dölja, väva in, olika detaljer i ett större klangligt sammanhang.

Kvintetten för klarinett och stråkkvartett, Ahos femte verk i genren, är ett belysande exempel på fenomenet, med sina relativt komplicerade texturer och själv skulle jag i ett blindtest inte gissa på Aho i samband med det inledande, övervägande atonala klarinettsolot. Verket är därtill ett bra exempel på Ahos fäbless för en sammanhängande mångsatsighet med kontrasterande episoder inom ramen för de enskilda satserna.

Nämnda inledande solo övergår i första satsens maktiga huvuddel, som i sin tur är försedd med ett kontrasterande snabbt mellanparti innan tempot åter lugnar sig. Andra satsen, som följer attacca, består av en snabbt förbivirvlande inledningsdel, som övergår i ett sångbart andante. Även tredje, fjärde och femte satserna spelas attacca och efter den övervägande stillsamt introverta tredje satsen, som utmynnar i en solokadens, följer den aggressivt virtuosa fjärde satsen (*Furioso, prestissimo*), som i sin tur utmynnar i en långsam epilög.

Grundstämningen i stycket kunde, de mer livligt energifyllda avsnitten till trots, ändå beskrivas som i första hand elegisk och Aho nämner även Brahms klarinettkvintett som ett slags förebild vad det melankoliska tonfallet anbelangar. Och om lyssnarens öra under resans gång stundtals sätts på smärre prov ger den bortdöende codan i mjukt vemodig *ess-moll* ett milt och trösterikt intryck.

Blåskvintett nr 1 (2006)

Från och med oboekvintetten (1973) har de flesta Ahoverk fötts som resultat av beställningar. Dels av orkestrar, institutioner och festivaler, dels – inte minst vad solokonserterna beträffar – av enskilda musiker, som har råkat höra något Ahostycke, gillat det och velat berika sin egen repertoar med ett specialdesignat verk.

Det senare scenariot gäller naturligtvis även kammarmusiken, även om såväl klarinettkvintetten som den två år senare komponerade kvar-

tetten för flöjt och stråkkvartett – med två altviolin i besättningen som klangmässig specialitet – är beställningar för Kuhmo Kammarmusik.

Första blåskvintetten var i sin tur en beställning för Åbofilharmonikernas kvintett, men efter att Berlinfilharmonikernas blåskvintett (Philharmonische Bläserquintett Berlin) stiftat bekantskap med stycket, tagit upp det på sin repertoar och framfört det tiotals gånger världen över beslöt man sig för att beställa en ny kvintett av Aho (blåskvintett nr 2, 2014). Aho beslöt sig i sin tur för att denna gång skriva ett till design och anda väsensskilt verk i jämförelse med förstlingsverket i genren. Om den första blåskvintetten (2006) andas så att säga i korta fraser, är koncis i uttryck och omfång samt diverterande med en lätt fransk färgning över sig, är den andra blåskvintetten (2014) betydligt bredare upplagd med sina långa linjer och snudd på symfoniska, måhända mer germanska, kvaliteter.

Bägge styckena är tekniskt och tolkningsmässigt krävande, men på helt olika sätt. Den första kvintetten är mer kapriciös till sin natur och även om Aho på sedvanligt sätt kontrasterar de livliga partierna med mer introverta passager är det i högre grad fingerfärdighet och delikata nyanser som gäller här.

Av styckets fyra satser är de tre första, på typiskt Ahovis, uppbyggda i form av en kontrasterande dikotomi så att första satsens inledande, frenetiska *agitato* övergår i ett sångbart *cantando*. Andra satsens inledande, virtuost lekfulla tongångar övergår i sin tur i ett rytmiskt mer skarpt profilerat parti, medan tredje satsens parodiska marsch kontrasteras mot ett snabbt framvirvlande *furioso*. Sista satsen är, eventuellt något överraskande, ett vemodigt *Andante con tristezza*, men stämningarna är ömsinta snarare än dystra.

Aho ställer avsevärda krav på samtliga instrument och speciellt för valthornisten gäller det att hålla tungan rätt i mun. Det polyfona grepp som genomsyrar andra kvintetten lyser här dock mestadels med sin frånvaro till förmån för ett mer homofont tänkande, som tar sig uttryck i bland annat unisona passager, dubbleringar och ett överlag mer transparent förhållningssätt. En yster lekfullhet gör sig inte sällan gällande, men liksom alltid hos Aho är det de allestädes närvarande skuggorna som ger ljuset mening och djup.

Kvintett för oboe, klarinett, fagott, valthorn och piano (2013)

Ett par av Ahos kvintetter är skrivna som pendanger till etablerade klassiker i syfte att fungera som stil- och stämningmässigt fruktbara kom-

panjoner på konsertprogrammen, vilket självfallet inte betyder att de inte skulle leva sina egna publika liv. Den 2009 komponerade stråkkvintetten, försedd med undertiteln *Hommage à Schubert*, är den som intimast är modellerad på förebilden (Schuberts C-durkvintett) med sina citat, som ändå tar sig helt andra vägar och former.

Om stråkkvintetten kunde sägas vara ett slags kommentar till Schuberts kvintett är relationen mellan kvintetten för oboe, klarinett, fagott, valthorn och piano och dess förebild, Mozarts kvintett Ess-dur K 452, närmast den att den är skriven för samma besättning. Den ursprungliga avsikten med verket, en beställning för kammarmusikfestivalen i tyska Rottweil, är dock uttryckligen att det vid behov skall fungera som konstruktiv kontrapunkt till Mozarts mästerverk.

Vill man ändå hitta ytterligare en gemensam nämnare kunde det kanske i första hand handla om det specifika klangliga uttrycket. Den aktuella instrumentkombinationen producerar en helt speciell, rikt differentierad klangfärg, som Mozart föga överraskande utnyttjade maximalt. Aho kommer inte långt efter och som en förenande länk verken emellan kan man lyfta fram en tilltalande, tillika fyllig och transparent klangbild.

I övrigt går Aho givetvis sina egna vägar, denna gång inom ramen för ett formmässigt relativt åskådligt helhetskoncept. Den lyriska första satsen, verkets längsta, är i och för sig försedd med en långsam introduktion (Tranquillo, introdudente), vars stämningar återkommer efter satsens något rörligare huvuddel (Allegretto, ondeggiante), men härefter handlar det om blott en grundkaraktär per sats.

Andra satsen (Toccata) sätter fart som skjuten ur en kanon ur och här ställs avsevärda motoriska krav inte minst på pianisten, som fungerar som en outtröttligt pådrivande energikälla. Tredje satsens drömska Nocturne utgör en optimal kontrast, medan den spjuveraktigt okynniga finalen (Burlesco) sätter blåsarna på uthållighets- och fingerfärdighetsprov av det mer avancerade slaget.

Kvintetten för piano och blåsare är tveklöst ett av Ahos mest lättillgängliga och omedelbart anslående kammarmusikverk. Han har i två av satserna gett relativt lösa tyglar åt den uppsluppet musikantiska ådra, som är en så viktig ingrediens på hans musikaliska meny, men Aho vore självfallet inte Aho om han inte balanserade upp denna med en lagom dos introspektion.

Kvintett för valthorn och stråkkvartett (2019)

Liksom flera av Ahos kvintetter har även kvintetten för valthorn och stråkkvartett en föregångare i Mozarts pionjärverk, men några desto fler kopplingar lönar det sig inte att söka efter. Ahos kvintett är ett av hans för lyssnaren mest krävande kammarmusikstycken, som inte öppnar sig lika omedelbart som vissa av hans övriga verk i genren, men i gengäld ger varje lyssning nya insikter och aha-upplevelser.

Och stycket är sannerligen krävande även för valthornisten, som ges tillfälle att spela ut hela sitt instruments mångsidiga uttrycksmässiga, liksom rent konkreta, register. Stämman är, som alltid hos Aho, krävande på ett sätt som innebär en rejäl utmaning för musikern, men samtidigt är den högst idiomatiskt avfattad. Allting ligger inom möjligheternas gräns, även om det krävs en hel del hårt arbete och temporärt tänjande av gränserna för att nå fram till ett optimalt förverkligande.

Stycket rör sig, liksom de flesta Ahoverk, fritt över en skala från det atonala via en mer uppluckrad tonalitet till de rent tonala fästpunkter som likt sporadiskt uppdykande oaser, eller snarare underliggande rotsystem, strukturerar Ahos musikaliska dramaturgi. Det tonala elementet är här dock relativt sparsamt förekommande, vilket ger musiken ett kärvtare, mindre omedelbart anslående tonfall än i många övriga verk och förlämnar skeendena en mer abstrakt profil.

Aho har, på några få undantag när, inte befattat sig med programmusik i ordets traditionella, deskriptiva bemärkelse, även om hans kompositioner ofta kan vara försedda med en emotionellt betingad programmatisk idé. Valthornskvintetten är dock även för ahoska förhållanden ovanligt absolut musik, såtillvida att det här handlar om en på rent logiska premisser baserad musikalisk utveckling, renons på desto mer psykologiska eller filosofiska konnotationer.

Den fyrsatsiga storformen är även med Ahomått mätt ovanligt entydigt överskådlig, med sitt uplägg om fyra satser enligt konceptet långsam-snabb-långsam-snabb. Som alltings nav har vi tredje satsens djupsinniga Adagio, medan den kinetiska energin mot slutet av finalen tycks ha tappat sitt momentum med, på typiskt Ahovis, enigmatiskt bortdöende sluttakter som resultat.

Ahos kammarmusik kunde, liksom för så många tonsättare, sägas representera hans mest personliga röst, men det är trots allt bara en halv sanning. Som av inledningen framgick är jag av den bestämda uppfattningen att Aho överlag är mer på sin mammas gata i orkestermusiken, där den stilistiska paletten och det klangliga spektrumet är bredare.

Samtidigt blottar kammarmusiken i egenskap av ett mer avskalat, intimt, medium naturligt nog på ett mer närgånget och utlämnande sätt hans tonsättarjags innersta väsen.

Kammarmusiken kan understundom rentav borga för emotionellt mer uppslitande, utmattande, lyssningar än orkestermusik. Ahos tilltal är mestadels, även när han är på sitt mest avslappnade humör, intensivt och i kammarmusiken kan intensiteten, paradoxalt nog, framstå som än mer påträngande än när han skriver för en större ensemble.

Ahos musik är dock, oavsett genre, relativt lättillgänglig även när den är som mest intrikat koncipierad och den har i allmänhet något genuint ärligt och uppriktigt, tidlöst musikantiskt över sig, som inte sällan talar spontant även till konstmusikaliskt mindre bevandrade lyssnare. Aho gör det inte onödigt lätt för sin publik, men han ställer heller aldrig orimliga krav och framförallt är han alltid på lyssnarens sida i så måtto att den mellanmänskliga kommunikationen har högsta prioritet.

Kvintetterna innehar, som här framgått, en central position inom Ahos kammarmusikproduktion och han har i och med sina talrika verk för blåsare och blåsarkombinationer samt stråkar och piano fyllt en viktig lucka i den inhemska repertoaren.

Det blir spännande att se vilka vägar Ahos kammarmusikaliska skapande framöver tar sig och vilka eventuella nya genrer han kommer att ge sig i kast med. Kommer han, likt Sjostakovitj, att skriva lika många stråkkvartetter som symfonier? Kommer han att komponera för sextett eller ännu större besättningar?

Det vet han i dagsläget knappast ens själv. En föga vild gissning är dock att det i mångt och mycket kommer att handla om vilka beställningar han råkar få. Även de mest vidlyftiga konstnärliga visioner är i regel förankrade i högst jordnära omständigheter.

Torkil Baden

***Conrad Baden och hans polyfoniska
kammarmusik***

Musikvetaren Torkil Baden (tobaden@hotmail.com) har arbetat som musikjournalist och kritiker på NRK och i pressen. Han var förstelektor (assistant professor) vid Kunsthögskolan i Oslo och har arbetat som kyrkomusiker. Han har publicerat ett antal böcker om kulturhistoriska och musikaliska ämnen, senast om Bach och hans orgeluniversum och Edvard Grieg - nationellt och internationellt.

DOI: 10.51816/musiikki.148480

Conrad Baden och hans polyfoniska kammarmusik

Torkil Baden

.....

”En av de viktigaste norska tonsättarna under 1900-talet.”

-Elef Nesheim, *Norsk biografisk leksikon* 2009

”Renheten i hans tankar återspeglas i hans musik.”

-Arne Nordheim i kondoleans 1989

Från sitt första opus 1930, en passacaglia för orgel, till sina sista kompositioner i slutet av 1980-talet var den klassiska fyrstämmiga polyfonikonsten grundstenen för den norske tonsättaren Conrad Baden (1908–1989). Hans orkesterverk, kyrkomusik och kammarmusik, totalt 146 opus, bygger på tematisk bearbetning och var, enligt Baden själv, ”väsensskilda från den experimentella avantgardismen”. Neoklassiska verk står i centrum för hans opuslista, men han började som romantiker och slutade som expressionist. På så sätt är han representativ för de skiftande strömningarna i musiklivet under en stor del av 1900-talet.

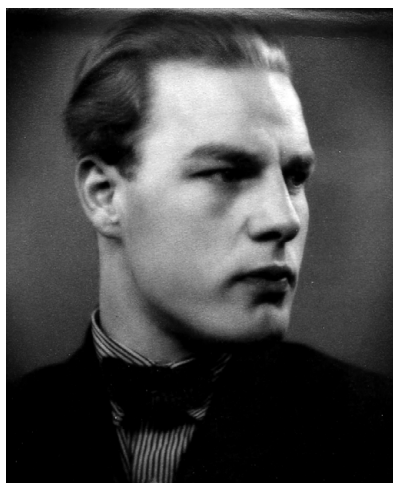


Bild 1. Conrad Baden 1936.

Foto: Sturlason/Polyfoto Vintage.

På Youtube, Spotify och andra digitala kanaler finns det i dag ett antal Badens kamarmusikverk tillgängliga för lyssning. I den här artikeln kommer tre av dem att granskas som representativa för tonsättarens mest kreativa period: Blåstrio nr. 1, op. 44 (1957) Hymn för alt, flöjt, oboe och viola. op. 73 (1966) och stråkkvartetten nr 4, op. 131 (1983). Av hans totalt 25 kamarmusikverk finns ytterligare följande nio utgivna på digitala kanaler:

Flöjtsonat op. 45 (1957)

Blåskvintett nr 1 op. 59 (1963)

Blåstrio nr 2 op. 64 (1964)

Klarinettkvintett op. 90 (1971)

Två bibliska sånger för sopran, oboe och orgel op. 104 (1975)

Minitrio för flöjt, klarinett och fagott op. 114 (1977)

Sonat för basklarinett och piano op. 116 (1978)

Blåskvintett nr 2 op. 129 (1982).

Sonat för flöjt och piano op. 135 (1984).¹

Från kontrapunkt till Conradpunkt

Conrad Baden föddes i Drammen den 31 augusti 1908 och dog vid 80 års ålder i Oslo den 11 juni 1989. Hans far var organist och musikkritiker och den unge Conrad var snart verksam som vikarierande organist och pianist och fick sin första organistjänst, när han vara bara 19-årig. Efter faderns tidiga bortgång studerade han för Drammensorganisten Daniel Hanssen och gav sin första självständiga konsert vid 22 års ålder med egna sånger, Felix Mendelssohn och Alexandre Guilmant på programmet. Efter några lektioner hos Arild Sandvold i Oslo tog han sin organistexamen som privatist vid Norges Musikhögskola, och hans Bachspel resulterade i betyget med vitsord ”särdeles bra”.

Som så många andra norska musikstudenter, till exempel Edvard Grieg, reste han sedan till musikkonservatoriet i Leipzig, där han under åren 1931–1932 tog starka intryck av Bachtraditionen och umgicks med sina jämnåriga Ludvig Nielsen och Geirr Tveitt, som också var norska studerande av komposition, orgel och piano där. På kyrkomusikavdelningen studerade Baden musikteori och komposition för Günther Raphael, som intygade i sitt rekommendationsbrev att Badens ”både musikaliska och tonsättningsorienterade talang är utomordentligt stor”(Raphael 1932; Ba-

1 Noterna till samtliga finns tillgängliga via Norges nationalbibliotek (www.nb.no/noter)

den 2020, 16.)² Hans orgellärare, Karl Hoyer, lovordade också den unge norrmannen och kallade honom ”en förträfflig orgelspelare” (Hoyer 1932; Baden 2020, 17).³



Bild 2. Organisten på 1930-talet i Drammen, Bragernes kirke. Privat samling

I Badens generation fanns en reaktion mot senromantiken och unga tonsättare började intressera sig för renässans- och barockmusik. Förkämparna som Johann Nepomuk David (1895–1977) och Hugo Distler (1908–1942) stod för *Die Neue Sachlichkeit*, det vill säga för den nya sakligheten, som var en stilriktning inom konst under 1920- och 1930-talen. Men i för sig kom Badens studier 1934–1936 hos den norske organisten och tonsättaren Per Steenberg (1870–1947) att prägla honom under resten av hans liv. Det mest utformande temat för honom i Steenbergs undervisning var kontrapunkten i den stränga Palestrinastilen, även om han studerade instrumentation och komposition också för Bjarne Brustad (1895–1978), som var komponist och som violinist en erfaren konsertmästare.

Året 1936 var en viss milstolpe för Conrad Baden, för att han gav då sin debutkonsert som organist i Oslo domkyrka. Tio år senare debutera-

² På tyska ”Seine musikalische wie auch kompositorische Begabung ist ausserordentlich gross.”

³ På tyska ”ein ausgezeichnete Orgelspieler”.

de han som tonsättare med ett eget kammarmusikprogram också i Oslo – Violinsonat nr. 1 op. 11 (1941), Stråkkvartett nr. 2, op 16 (1943) och solosånger i nationell stil.

Senare studier under 1950-talets början i Paris hos den neoklassiska komponisten Jean Rivier (1896–1987) och i Wien året 1965 gav honom viktiga stilistiska impulser i riktning mot Arthur Honeggers och Paul Hindemiths musikaliska uttryckssätt och ända till expressionism. Det är troligen också Béla Bartok, som var en viktig inspirationskälla för honom som tonsättare.

Conrad Baden arbetade som organist i Drammen från 1943 och i Oslo från 1961 ända till året 1975. Vid Norges musikhögskola (före 1973 kallad som Musikkonservatoriet) undervisade han nästan 30 år (1947–1978) i teoriämnen, särskilt kontrapunkt, som ledde till hans smeknamn ”Conradpunkt!” Som skribent och kritiker i facktidskrifter och dagspress blev han en viktig röst i det norska musiklivet.

Från nationalromantik till neoklassicism och expressionism

Även om Badens tidigaste verk, från en mäktig Reger-inspirerad *Passacaglia* opus 1 (1930) till verk i många olika genrer, präglas av norsk nationalromantik och impressionism, finns kontrapunkten också där som ett skelett i bakgrunden. Exempelvis avslutas Symfoni nr 1, op 34 från år 1952 med en fuga. Den tidigaste kyrkliga körmusiken är renässansinspireerad och i strikt polyfon Palestrina-stil som han lärde sig av Per Steenberg.

På 1960-talet banade yngre tonsättarkollegor som Egil Hovland (1924–2013) och Knut Nystedt (1915–2014) väg för ett mer radikalt tonspråk med inflytelse av tolvtonstekniken. Baden påverkades av denna radikaliserings inom den samtida musiken. Han började använda teman från tolvtonstekniken och med en allt djärvare användning av dissonans. Behovet av en nyorientering ledde till att han 1965 reste till Wien för att studera hos Hanns Jelinek (1901–1969), elev till tolvtonspionjärerna Arnold Schönberg och Alban Berg. Trots att han tyckte att han var ”en fruktansvärd räknemaskin” bidrog besöket till en bestående stilistisk frigörelse (Baden 2020, 43).

Blåstrio nr 1 (op. 44)

Den år 1957 komponerade Trio för flöjt, oboe och klarinett (op. 44) är ett centralt exempel på Badens produktion och på norsk nyklassicism med sin tydliga struktur och textur. Verket uruppfördes vid de Nordiska Musikdagarna i Oslo 1958 och är publicerad av Lyche musikkforlag.

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Oboe, and Clarinetto in B. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The music is in E minor, starting with a rising quarter note in the flute part. The flute part features a series of eighth notes and sixteenth notes, while the oboe and clarinet parts provide a harmonic accompaniment with longer note values and rests.

Bild 3. Trios distinkta huvudtema med en stigande kvart börjar i e-moll

I den första satsen är sonatformen tydlig med ett distinkt huvudtema, en stigande kvart i e-moll. Ett mer lyriskt sidotema i subdominanten a-moll presenteras i *espressivo*.

The image shows a musical score for a side theme in A minor. The tempo is marked 'p' (piano) and 'espr.' (espressivo). The music is in A minor, starting with a rising quarter note in the flute part. The flute part features a series of eighth notes and sixteenth notes, while the oboe and clarinet parts provide a harmonic accompaniment with longer note values and rests.

Bild 4. Sidotemat i första satsen

Rösterna spelar i imitationer och även unisont, klara passager enligt klassiskt ideal. Även om temana inledningsvis kan definieras tonalt, är utvecklingen av hela verket en lek med många tonaliteter.

Andante lamentoso

Flauto
 Oboe
 Clarinetto in B

p espr.

5

mf

mf

mf

Bild 5. Andra satsen börjar i g-moll, men rör sig snabbt genom olika tonala plan

Andra satsen är i ABA-form med en *lamentoso*, som börjar i g-moll men som snabbt rör sig genom olika tonala plan. Den följs av en munter fuga i 5/4-takt med ett kvinttema innan en varierad upprepning av första delen.

Allegretto

dim.

mf

dim.

dim.

Bild 6. Fugan i 5/4-takt mitt i andra satsen

Molto allegro e giocoso-finalen är ett rondo med ett tvådelat tema, en stigande 16-del-rörelse och i takt 2 stora språng i 8-delnoter. Dessa två motiv utvecklas tillsammans och i kontrast med varandra genom hela satsen, som landar i E-dur.

Molto allegro e giocoso

The image shows a musical score for the beginning of the third movement, titled "Molto allegro e giocoso". The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flauto, Oboe, and Clarinetto in B, all marked with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a Piano part, with the first two staves marked *ff* and the third staff marked *f*. A circled number "23" is placed above the piano part in the second system. The third system continues the piano part, with the first two staves marked *f* and the third staff marked *f*. The score is written in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing sixteenth-note runs.

Bild 7. Början av tredje satsen

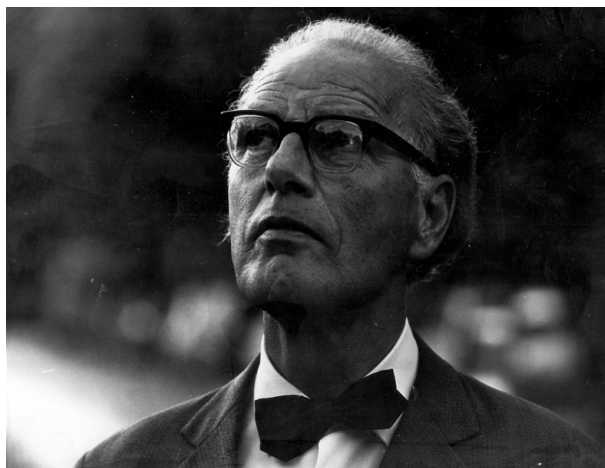
Hymnus för alt, flöjt, oboe och viola (op. 73)

Badens studieresa till Wien 1965 resulterade i flera verk i tolvtonsstil. Den anammade nya tekniken kommer tydligast till uttryck i *Hymnus*, som han komponerade ett år efter Wien, 1966. Verkets text *Vexilla regis* är en medeltida hymn av Venantius Fortunatus, en italienskfödd biskop av Poitiers i Frankrike på 500-talet. Han var en produktiv poet och *Vexilla regis* är en väsentlig del av den katolska liturgin på långfredagen. Processionen går in i kyrkan för denna hyllning till korset:

Nu lyser vår drottningens märke igenom,
Jag ser ljuset som skiner från krossen,
krossen där skaparen i smärta och skam
har befriat sin varelse från Svartalfsheims⁴ plågor.

Badens tonsättning uruppfördes på NRK radio 1971 och gavs ut av Norsk Musikforlag 1978, samtidigt som en skivinspelning gjordes till tonsättarens 70-årsdag. Komponisten själv argumenterade en gång om anledningen till att han använde latinska texter:

Dels för att detta språk är kyrkans klassiska språk, dels för att det i sin renhet och förtydligade skönhet leder kompositörens fantasi på rätt väg (Baden 1978.)



*Bild 8.
Conrad Baden 1966.
Foto: Bergens Tidende*

4 Den ursprungliga norska översättningen för Svartalfsheim d.v.s. platsen som dvärgar tycks bebo heter Myrkheim: "No skrid vår drottins merke fram, me ljuset ser frå krossen skina, den kross der skaparen i naud og skam hev løyst sin skapning ut or myrkheims pina."

Mitten av 1960-talet var en brytningstid för Conrad Baden, då han övergav neoklassicismen till förmån för en tolvtoninspirerad modernism. Han yttrade om den tolvtoniga stilen efter sina studier i Wien i sin 60-årsintervju 1968 i *Morgenbladet*:

12-tonssystemet är en befrielse inom det rent klangliga området. Ändå är det ett hinder för fantasin, och en kompositör är just kallad till frihet (Baden 2020, 56)

Harald Herresthal (1971) kallade *Hymnus* ett av Badens vackraste kyrkomusikaliska verk och fortsatte i *Norsk musikk Tidsskrift*:

Hans stora rädsla var 12-tonsmusikens tendens att likrikta alla som använder den. I *Hymnus* har han lyckats behålla dess individualitet [- -] ett äkta kammarmusikverk med en färgstark och transparent instrumentation: flöjt, oboe och viola ställs mot altsolisten.

Hymnus börjar med introduktion av alla tolv tonerna i skalan. Temat framförs i klassisk tolvtonsstil och till stor del i dialog mellan sång och trio.

HYMNUS

Per Alto, Flauto, Oboe e Viola

Durata ca. 7min.

Conrad Baden
Verk 73 1966

The musical score is written for Alto, Flauto, Oboe, and Viola. It begins with a tempo marking of quarter note = 69. The Alto part has a dynamic marking of *mp*. The Flauto part has a dynamic marking of *p*. The Oboe part has a dynamic marking of *mp espr.*. The Viola part has a dynamic marking of *mp*. The score includes fingerings for various notes, such as 1 2 3, 4 5 6 7 8 9, 10 11 12, and 1 2 3 4 5 6. The lyrics are: Vex - il - la re - gis pro - de - unt, Ful - get cru - cis my - ste ri - um.

Copyright © 1978 by
Norsk Musikforlag A/S - Oslo

N. M. O. 8967

Bild 9. Introduktion av alla tolv tonerna i skalan i Hymnus

Stråkkvartett nr 4 (op. 131)

Den klangliga frigörelsen på 1960-talet formade Baden för resten av hans liv under den andra halvan av hans sextioåriga kompositionskarriär.



Bild 10. Conrad Baden 1978. Foto: NRK

I verk, som omfattade alla genrer, ersätts neoklassicismens treklangsharmonik av en tonalitet och melodik, där tritonus ofta spelar en viktig roll.

Moderato ♩ = 80

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Bild 11. Stråkkvartettens första sats

Ett bra exempel av tonsättarens senare stil är stråkkvartett nr 4 (1983), som behåller medvetenheten om linjespelet som en grundläggande basis utan att släppa unisons styrka. Tio av den dodekafoniska skalans tolv toner dyker upp i de första takterna och skapar en rådande känsla av kromatik. Temana och deras utveckling är fulla av energi, och den dissonanta stilen skapar en skönhet på abstrakt nivå.

Andante espressivo ♩ = 66

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Bild 12. Första satsen av stråkkvartett nr 4, som är publicerad på Norges nationalbibliotek (www.nb.no/noter)

Den uttrycksfulla *Andante espressivo*-satsen är i ABA-form. Mittpartin (B-delen) präglas av finkänsligt, sofistikerad pizzicato.

Bild 13. Början av stråkkvartettens andra del

I *Allegro risoluto*-finalen fortsätter ett motiv från andra satsen, det stigande kvartsintervallet, nu som ett fanfarliknande tema. Det fanfarliknande elementet är ofta kännetecknande i Conrad Badens verk.

Bild 14. Början av finalen

Småningom avtar dissonansen och stämmornas starka pregnans förenas slutligen i ett unisont a.

Bild 15. Den imponerande avslutningen av Badens stråkkvartett nr 4

Slutord

Om det granskas Badens senaste verk ur nutidens synvinkel, kan man möjligen sätta olika etiketter på dessa: expressionism, modernism eller polytonalt. Utvecklingen från neoklassicism via dodekafoni till en fri, dissonant stil baserar sig ändå alltid på medvetenheten om att den tematiska behandlingen är grundläggande.

Om sin kompositionsprocess har Baden själv konstaterat följande: ”Jag tycker om att arbeta utifrån en grundidé, en musikalisk kärna som, om den har potential att gro, kan innebära koncentrerat arbete i flera dagar” (Herresthal 1972.)

I artikeln ”Enkle reflexjoner i kulissene” i *Dansk Musikkultur* 1957 formulerade Baden de viktigaste estetiska idealen som han följde i sitt komponerande:

I Bartóks verk möter vi en sann rikedom av nya upptäckter på både det harmoniska och det linjära området, men där musiken sjuder av liv, och vilken originell musikalisk upplevelse den kan ge lyssnaren! Den kan göra det eftersom det är musik på en hög andlig nivå där kompositören aldrig experimenterar bort från sig själv. (Baden 2020, 51)

Källor

- Baden, Conrad. 1978. Infoteksten i LP-skivan "Conrad Baden og kirkerommet". NKLP 9. Kirkelig kulturverksted.
- Baden, Torkil. 1977. Conrad Badens komposisjoner. Katalog og en beskrivelse av den symfoniske stil 1950-65. Magistergradsavhandling ved Universitetet i Oslo.
- Baden, Torkil. 2020. *Conrad Baden - komponist, kirkemusiker, konservatorielærer og kritiker*. Biografi med verklister. Prosjektrapport under prosjektet "Norges musikkhistorie". Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo. https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/publikasjoner/baden_conrad_biografi_verker.pdf.
- Herresthal, Harald. 1971. "Kirkemusikeren og komponisten Conrad Baden." *Norsk musikk Tidsskrift* nr 2, 3 og 4.
- Herresthal, Harald. 1972. "Kirkemusikeren og komponisten Conrad Baden." *Norsk musikk Tidsskrift* nr 1.
- Hoyer, Karl. 1932. Ett handskrivet betyg eller rekommendationsbrev för Conrad Baden. Conrad Badens arkiv, Biografiske enkeltteksemplarer 1B. Nasjonalbibliotekets håndskriftavdeling.
- Nesheim, Elef. 2009 [1999–2005]. Komponist, Musikkpedagog og Organist Conrad Baden. *Norsk biografisk leksikon 2*. https://nbl.snl.no/Conrad_Baden [granskad 8.6.2024].
- Nordheim, Arne. 1989. Brev i kondoleans till Badens död. Conrad Badens arkiv, Biografiske enkeltteksemplarer 1B. Nasjonalbibliotekets håndskriftavdeling.
- Raphael, Günther. 1932. Ett handskrivet betyg eller rekommendationsbrev för Conrad Baden. Conrad Badens arkiv, Biografiske enkeltteksemplarer 1B. Nasjonalbibliotekets håndskriftavdeling.
- Vexilla regis*. 2000. Katolska psalmboken, översatt från latin av Ragnhild Foss. I psalmboken *Lov Herren*. Oslo: St. Olav forlag.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoituksen maksimipituus on välilyönteinen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä ”N.N.” (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi ”[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]” **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Musiikin päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehteen. Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköposti-

osoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teetämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoiluun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaattikaohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”–” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

Lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielen mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ajatusviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa *teoksen nimi*” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste.

Musiikki-lehdellä on käytössä DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkostettuna.

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.

Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ichiyanagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tark. 10.10.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll.530.25.

Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. "Musiikillisen hahmotuksen ongelmia". Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. "Avoin tiede on huono otsikko". *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>

Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. "Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista". *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. "Tuonelan joutsen" sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustemma, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä "kuviksi", "esimerkeiksi" tai "taulukoiksi" materiaalin tyylistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinään esimerkiksi muodossa "Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto." Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi "<Kuva 1>".

Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja. Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin*

Improvisation. Loppuunmyyty.

- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkkerit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

Osa AMF-sarjan teoksista, MK-sarjasta, raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 ovat loppuunmyytyjä. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisu ja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.