

Musiikki 3–4/2018

Sisällys

Musiikki 3–4/2018 | 48. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors: Painetun <i>Musiikki</i> -lehden vuodet 1971–2018	3
---	---

Artikkelit

Ulla-Britta Broman-Kananen: <i>Carmen</i> i Ultima Thule: fyra nordiska 📖 tolkningar av en spansk zigenerska under sent 1800-tal	9
Janne Palkisto: Bernhard Crusellin vuosi 1798 – nuoren muusikon toiminta 📖 uusien lähteiden valossa	37
Juhani Alesaro: Erkki Melartinin 5. sinfonian finaalfuuga: taidonnäyte 📖 ja sen analyysit	63

Puheenvuorot, arvostelut

Lea Ryytänen-Karjalainen: Ei maanalaista vastarintaa vaan tiedeyhteisön näkyvää ja kuuluvaa yhteistyötä tieteen parhaaksi	118
Markus Mantere: Millä kielellä tutkia musiikkia?	121
Tuire Ranta-Meyer: Tähtiä, tunteita, merkityksiä ja käytäntöjä estradeilla (<i>Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheres</i> . Toim. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. Tunteet estradilla -näyttely, Sinebrychoffin taidemuseo)	124

Kannen kuva: Olefine Moe, *Carmens* andra akt. Foto: Augusta Zetterling, Stockholm. Musik och teaterbiblioteket.

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusäkansi** 200 €, muut sivut **1/1** s. 180 €, **1/2** s. 100 €, **1/4** s. 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Milla Tiainen (Helsingin yliopisto)

Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIOPISTO. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), FT Milla Tiainen (milla.tiainen@helsinki.fi) sekä MuT Laura Wahlfors (laura.wahlfors@uniarts.fi). **Taittäjä:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Marjukka Colliander, Janne Koskinen, Markus Mantere, Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen, Juha Torvinen, Kai Tuuri ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Minna Karppanen (mts.toimisto@gmail.com). **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 € (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 €), irtonumerohinta 10 € (kaksoisnumero 20 €). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

Painetun *Musiikki*-lehden vuodet 1971–2018

————— Tuire Ranta-Meyer, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors

Kun *Musiikki*-lehti ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1971, sen tavoitteena oli ”ei ainoastaan heijastella ympäristöään, vaan myös luoda, herätellä ja rohkaista uusia ajatuksia, näkökohtia ja katsantoja – ja kukaties tuoda uutta mielekkyyttäkin” musiikista keskustelemiseen. Lehden perustamisen taustalla olivat myös musiikkiin liittyvä tiedonvälityksen puute sekä tarve saada julkinen keskustelukanava ”siihenastisen informaation valtavyöhykseen, huhun ja korridorikeskustelun” rinnalle, kuten ensimmäinen päätoimittaja Ilkka Oramo (1971) asian ilmaisi. Mitään erityistä ideologista lähtökohtaa lehti ei pääkirjoituksen mukaan halunnut ottaa ohjenuorakseen, ellei sitten sitä, että ”kaikki mikä tässä ajassa liikkuu pääsisi vapaasti ilmoille”.

Musiikin edeltäjänä oli 1958–1969 toiminut Suomen Säveltaiteilijain Liiton ja Suomen musiikkitieteellisen seuran yhdessä julkaisema *Suomen Musiikin Vuosikirja*. Sen harva ilmestymistiheys koettiin kuitenkin esteeksi aktiivisemmalle alan vuorovaikutukselle. Vaikka *Musiikin* toimittamisesta ja julkaisemisesta ottikin vastuun yksinomaan musiikkitieteellinen seura, kytkös suomalaisiin säveltäjiin säilyi lehdessä alkuvuosina vahvana.¹ Nykyään ani harva säveltäjä kirjoittaa *Musiikkiin*, kun taas alkuvuosina heitä oli kirjoittajissa huomattava määrä. Ensimmäinen vuosikerta sisälsi pääartikkeleita, katsauksia, kirja-arvioita ja keskusteluja. Nykyiseen verrattuna mukana oli monia sisältöluokkia, joita ei tämän päivän lehdessä enää tapaa: sävellysuutuuksia (myöhemmin nimellä ”Sävellysvuosi”), äänilevyarvosteluja ja -esittelyitä sekä hyvinkin laaja Säveltäjiä ja sävellyksiä -osio.

Myöhemmin 1970-luvun loppupuolella lehdessä ryhdyttiin julkaisemaan myös koostetta hyväksytyistä opinäytetöistä (nimellä ”Musiikkitiedettä”). 1990-luvulla julkaistiin myös *Im memoriam* -kirjoituksia esimerkiksi 1993 Erik Tawaststjernasta (Tomi Mäkelä), 1996 Erkki Ala-Könnistä (Timo Leisiö) ja Joonas Kokkosesta (Erkki Salmenhaara) sekä 1997 Seppo Heikinheimosta (Veijo Murtomäki) ja Einari Marviasta (Erkki Salmenhaara). Tämä hieno tapa on sittemmin jäänyt harmillisesti syrjään: esimerkiksi *Musiikin* kaksi menneiden aikojen tu-

¹ Monet 1910-luvun säveltäjät, mm. Leevi Madetoja, Erkki Melartin, Erik Furuholm, Otto Kotilainen, Toivo Kuula, Oskar Merikanto, Selim Palmgren ja ainakin muodollisesti Jean Sibelius olivat Säveltaiteilijain Liiton perustamisen (1917) taustalla. Kun Suomen Säveltäjät ry. perustettiin 1945, se lohkaisi huomattavan osan aktiivisista säveltaiteilijoiden jäsenistä. (Ks. Rajamaa, Lassi. 1967. ”Suomen Säveltaiteilijain Liiton alkuvaiheet ja piirteitä sen toiminnasta” teoksessa *Suomen Musiikin Vuosikirja* 1966–1967. Toim. Veikko Helasvuo. Helsinki: Otava, 15–67.)

kipylvästä, päätoimittaja, toimitusneuvoston pitkäaikainen jäsen Erkki Salmenhaara tai toimitussihteeri Anja Kosonen-Fantapié (ent. Salmenhaara) olisivat ansainneet muistosanat elämäntyöstään musiikkitieteen ja siitä kirjoittamisen parissa.

Vuosikerran 1971 kirjoittajalistaa koristavat mitä runsaimmin miesten nimet. Kaikkien Joonaksien, Kalevien, Erikeiden, Erkkien, Eerojen, Ilkkojen ja Ilpojen, Heikkien, Hannujen, Mattien, Karien, Jukkien, Per Henrikien, Philipien, Petrien, Auliksien ja Anteroiden joukkoon paratiisiin on mahtunut vain yksi Eeva (Hirvensalo) äänileveysittelyllään ”Arkistojen aarteita”. Anja Salmenhaara toimi jo lehden numeroiden 2–4 toimitussihteerinä ja kokosi numeroon 3 Joonas Kokosen teosluettelon. Hän on myös suomentanut huomattavan paljon tekstejä *Musiikkiin*. Esimerkiksi Erik Wahlströmin artikkeleita ei jostain syystä julkaistu lehdessä ruotsiksi, vaan ne ilmestyivät suomeksi käännettyinä.

Musiikki-lehden ensimmäisen viiden vuoden perusteella naisten osuus musiikkitieteessä oli marginaalinen. Ensimmäisenä naisena pääartikkelin sai julkaisuksi Kati Hämäläinen vuonna 1975. Hämäläistä seurasivat omilla artikkeleillaan Pirkko Moisala (ent. Lahtinen) vuonna 1976 ja Anneli Arho vuonna 1979. Helena Tyrväinen on kirjoittanut vuoden 1975 viimeisessä numerossa sävellysesittelyn Einujuhani Rautavaaran huilukonsertosta. Edellä kuvatusta poiketen Philip Donnerin sekä Pirkko ja Matti Lahtisen toimittama lehden 1976 kaksoisnumero 1–2 (”Aktiivinen musiikkiharrastus suomalaisessa maalaiskunnassa. Raportti etnomusikologisesta kenttätutkimuksesta”) kuitenkin sisälsi useiden projektiin osallistuneiden naisopiskelijoiden kontribuutioita (esimerkiksi Riitta Savolainen, Kirsi Partanen, Tuula Hietanen, Marja-Leena Marjamäki, Marja-Terttu Kivirinta, Irma Rinne).

Vaikka kyseinen numero oli ensimmäinen kattavampi esitys esiin murtautuvasta tutkimussuunnasta, etnomusikologiasta (kokonaisen koulutusohjelman rakentamisesta Helsingin yliopistoon, toteutuneesta kenttätutkimusprojektista sekä sen metodologiasta), on *Musiikin* linjassa havaittavissa lehden tavoitteeksikin nostettu moniarvoisuus aina ensimmäisistä vuosikerroista lähtien. Jo 1971 pääartikkeleita kirjoitettiin musiikin terapeuttisista ulottuvuuksista (Petri Lehiäinen), afrikkalaisista muusikoista ja yhteiskunnasta (Philip Donner), suomalaisesta tangosta (Markku Nurminen), viritysjärjestelmistä (Seppo Mustonen) ja muinaiskreikkalaisen vokaalimusiikin tekstinkäsittelystä (Erik Wahlström). Koko vuosikerta 1974 ilmestyi yhtenä niteenä: Timo Leisiön käännöksenä Erich M. von Hornbostelin ja Curt Sachs'n tutkimuksesta *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch* (1914) (”Soitinten luokitusjärjestelmä”), jota täydensi hänen oma katsauksensa soitintutkimukseen.

Teemanumerot ovat olleet aina leimallisia *Musiikille*. Myös niiden aihekirjo on vaikuttava monipuolisuudessaan. Viimeisten 15 vuoden aikana on ilmestynyt laajoja erikoisnumeroita esimerkiksi musiikkiteknologiasta (2005), muusikkoustudkimuksesta (2008), fenomenologisesta musiikintutkimuksesta (2008), musiikin ja yhteiskunnan suhteista (2016) sekä tasa-arvosta (2018). Vuonna 2011 ilmestyi suomalaisen musiikintutkimuksen ja Suomen musiikkitieteellisen seuran satavuotisjuhlanumero (3–4/2010) Markus Mantereen

toimittamana. Säveltäjiä ja heidän merkkipäiviään on huomioitu ansiokkailla teemanumeroilla, esimerkiksi Väinö Raitiota vuonna 2005, Sibeliusta 1999 ja 2011, Melartinia 2000 ja 2015 sekä Armas Launista 2014. *Musiikin* numerossa 3–4/2015 tarkasteltiin kotimaisen musiikintutkimuksen monimuotoisuutta alkaen musiikin prosessuaalisuudesta, 1300-luvun musiikinteorian kehityshistoriasta ja Magnus Lindbergin laajoista orkesteriteoksista ja päätyen eheyttäviin musiikkimuistoihin, 1800-luvun suomalaiseen virsikirjaan sekä turkulaiseen orkesterihistoriaan.

Vuoden 1989 poikkeuksellisesti ruotsin-, englannin- ja saksankielinen vuosikerta saatiin koottua yksiin kansiin pohjoismaisten musiikintutkijoiden vuoden 1988 konferenssiesitelmistä. Vuonna 1992 lehden ensimmäinen numero puolestaan koostui kokonaisuudessaan Mikko Heiniön taidemusiikin tutkimuksen kontekstualisoimiseen liittyvästä, metodologiaa ja käsitteitä jäsentävästä artikkelista. Kognitiivisen musiikintutkimuksen kaksoisnumero ilmestyi 1993 Pirkko Moisalan toimittamana ja suomalainen kirkkomusiikin tutkimus oli valokeilassa 1996. ”Musiikin sanaton kosketus” oli otsikkona Anne Kauppalan (ent. Sivuoja-Gunaratnam) päätoimittamassa vuoden 1998 viimeisessä numerossa, jossa käsiteltiin musiikin merkityksiä psykoanalyttisessa viitekehksessä.

”Lehden toimituksellisten resurssien vähydestä johtunut valitettava viivästyminen on vähitellen saatu kurotuksi umpeen, ja toimitus uskoo, että *Musiikki* ilmestyy ensi vuonna jälleen vuosiakataulunsa mukaisesti”, kirjoitti Kari Kurkela jo 1977 lehden toimitussihteerin roolissa. Täsmälleen sama tilanne on koskenut viime vuosia. Päätoimittajien tavoitteena on ollut kiriä kiinni pahasti viivästynyt julkaisuaikataulu, mihin myös lehden toimitusneuvosto on vahvasti kannustanut. Siksi *Musiikin* monet viimeaikaiset numerot ovat olleet ohuita sisältäen pari kertaa vain yhden vertaisarvioidun artikkelin.

On yhtäältä tosiasia, että kotimaisilla kielillä julkaisevaan *Musiikkiin* on tarjottu viime vuosien ajan melko vähän artikkeleita. Toisaalta refereekierrokset ja vertaisarvioitsijoiden edellyttämät muokkaukset ovat saattaneet viivästyttää julkaisemista merkittävän ja joskus kohtuuttomankin paljon – myös kirjoittajien itsensä kannalta. Siksi *Musiikissa* on viime vuosina julkaistu suppeita numeroita sen sijaan, että olisi jääty odottamaan lisää tekstejä, mikä olisi jälleen viivästyttänyt lehden ilmestymistä. Myöskään ehdotettu ratkaisu, että hypättäisiin numeroinnissa yhden kokonaisen vuoden yli, ei tuntunut kunniakkaalta. Nyt lehti kuitenkin alkaa olla aikataulussa!

Musiikki ei karsi artikkeleita aiheiden perusteella. Monipuoliset teemanumerot vierailevine toimittajineen ovat niin ikään keino taata aiheiden ja käsitteilytapojen laaja kirjo. Ideoita lehden kehittämiseksi ja teemanumeroiden aiheiksi kuunnellaan aina mieluusti: aktiivisia toimijoita tai vierailevia teematoimittajia ei lehden piirissä ole yhtään liikaa. Musiikkitieteellisen seuran hallitus toimii lehden toimitusneuvostona, joten on monta tapaa ja tietä tuoda lehteä koskevia näkemyksiään ja kehitysehdotuksiaan esiin. Tähän rohkaisemmekin lämpimästi kaikkia *Musiikin* lukijoita ja suomalaisen musiikintutkimuksen kentän toimijoita!

Tämä kaksoisnumero sisältää lähinnä suomalaiseseen ja pohjoismaiseen musiikin historiaan liittyviä artikkeleita ja arvioita. Janne Palkisto valottaa mikrohistoriallisesta perspektiivistä innoitusta saaneessa Bernhard Crusell -artikkelissaan nuoren muusikon vuotta 1798. Aiemmin hyödyntämättömien primaarilähteiden, omaelämäkertojen, sanomalehtiaineiston sekä tähänastisen tutkimuksen avulla artikkelissa kuljetaan Crusellin mukana opintomatalla, jonka tämä teki kyseisenä kesänä Berliiniin. Ajankohdan arvostetun klarinetistin ja soittimen virtuoosisuuden kehittäjän Franz Tauschin opissa Crusell kehitti soittotekniikkaansa, mikä edesauttoi hänen vahvaa asemaansa tunnettuna solistina ja myöhemmin säveltäjänä opintomatkan jälkeen. Palkisto tarjoaa uutta tietoa myös Crusellin Berliinissä ja Hampurissa pitämistä konserteista ja niiden menestyksestä sekä Crusellin suhteesta tulevaan vaimoonsa Anna Klemmingiin.

Ulla-Britta Broman-Kanasen oopperatutkimukseen kohdistuva intressi on löytänyt jälleen mainion kohteen. Valokeilassa on Georges Bizet'n oopperan *Carmen* neljä varhaista pohjoismaista esitystä 1800-luvun lopulla. ”Carmen i Ultima Thule” -otsikoidussa artikkelissa osoitetaan, miten teoksen esitysjankohdanta Skandinaviassa ja Suomessa oli käynnissä taiteiden paradigman muutos. Kyseinen muutos ilmeni julkisena väittelynä, johon osallistuivat yhtäältä konservatiivista esteettistä idealismia puolustavat tahot. Väittelyn toinen osapuoli tai leiri taas muodostui keskustelijoista, jotka puolustivat taiteen uusia ilmiöitä ja tyyliuuntia, kuten realismia ja naturalismia. Modernin naisen rooli taiteessa oli tämän ajankohtaisen debatin keskiössä. Kun *Carmenin* nimikkohahmo ei taipunut oopperan perinteisen uhrautuvan naiskuvan edustajaksi, kriitikot Pohjoismaissa määrittelivät hänet yksimielisesti ja -sävyisesti *femme fataleksi*.

Kaksoisnumeron jälkimmäisen osan, ikään kuin lehden numeron 4, muodostaa referoitujen artikkeleiden osalta Juhani Alesaron tavanomaista laajempi musiikkianalyttinen tutkimus ”Erkki Melartinin 5. sinfonian finaaliuuga: taidonnäyte ja sen analyysit”. Se on tärkeä lenkki uudemman Melartin-tutkimuksen ketjussa ja odotettu täydennys Sakari Ylivuoren (2015) *Musiikissa* julkaistulle artikkelille ”Voima, ääriviivat ja sinfoninen ykseys: Melartinin viides sinfonia, ’Sinfonia brevis’, op. 90”. Tätä sinfoniaa on pidetty Melartinin arkkitehtonisimpana sävellyksenä ja sen finaalin vaativaa nelinkertaista kontrapunkkia osoitukseksi säveltäjän vankasta ammattitaidosta. Alesaron artikkeli on samalla eräänlainen tarkentava ja näkökulmaa laajentava kommentaari teoksen anonyymiin analyysiin, joka ilmestyi eripainoksena vuonna 1916 Melartinin 5. sinfonian kantaesityksen aikoihin.

Ilahduttavasti myös keskustelu Suomessa tehtävän musiikintutkimuksen julkaisukielestä jatkuu tässä lehdessä. Siihen osallistuvat Tieteellisten Seurojen Valtuuskunnan toiminnanjohtaja Lea Ryyänen-Karjalainen ja Suomen musiikkiteollisuuden seuran puheenjohtaja Markus Mantere. Tuire Ranta-Meyer on laatinut arvion vuonna 2017 ilmestyneestä antologiasta *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century* ja yhdistänyt siihen Helsingissä aina 3.3.2019 saakka avoinna olevan ”Tunteet estradilla” -näyttelyn tarjoamia merkityksiä.

* * *

Pidät nyt kädessäsi kunniakkaan lehemme viimeistä painettua numeroa. On uudistuttava ja tehtävä muutoksia, kun tavat lukea, oppia, tutkia ja keskustella muuttuvat. Kukaties joskus tulevaisuudessa parhaat tieteelliset jurnaalit erotautuvat uudestaan sillä, että ne ilmestyvät myös korkeatasoisina, upeasti taitettuina ja monivärisesti kuvitettuina painotuotteina, joita ei tarvitse lukea ainoastaan päätelaitteelta, virtuaalilaseilla tai hologrammina silmän verkkokalvolta. Samoin kuin tutkimus alati laajenee, muuntuu ja kehittyy, myös sen välittämiseen löydetään uusia, ihmislähtöisiä mutta samalla ihmisyyttä muuttavia ja rikastavia ratkaisuja. Väline on ajassamme tärkeä viesti, mutta sisällöt ratkaisoot musiikkitieteen menestyksen jatkossakin. Hyvää alkanutta vuotta 2019!

Kung Karls Jakt

FRE 5.4. premiär I kl 19.00
SÖN 7.4. premiär II kl 14.00
TORS 11.4. föreställning III kl 19.00
FRE 12.4. föreställning IV kl 19.00

BILJETTER
20€ / 10€

Metropolias operautbildning
Gräsvikstorget 6, Helsingfors

Tekstitys suomeksi
VÄLKOMMEN! TERVETULOAA!

Carmen i Ultima Thule: fyra nordiska tolkningar av en spansk zigenerska under sent 1800-tal

Ulla-Britta Broman-Kananen



Carmen (Bizet) hade nordisk premiär i Stockholm, på Kungliga Teatern redan 22.3.1878, det vill säga endast tre år efter urpremiären i Paris på Opéra-Comique (1875). *Carmens* roll sjöngs av sångerskan Olefine Moe-Torssell (1850–1933).¹ Kungliga Teaterns orkester och sångare erövrade också som de första både Köpenhamns och Kristianias² operascener med *Carmen* i början av 1880-talet. De båda ländernas egen tideräkning för operan inleddes dock inte förrän den uppfördes med inhemska krafter, det vill säga då sångerskorna Elisabeth Dons (1864–1942) i Köpenhamn år 1887 och Gina Oselio (Ingeborg Aas, 1858–1937) i Kristiania år 1891 sjöng titelrollen på danska/norska. I Helsingfors hade *Carmen* Finlandspremiär på ryska i april 1888, men varken den samtida kritiken eller senare tiders operahistoria har uppmärksammat den ryska *Carmen* i Finland. Emma Engdahl (1852–1930), Inhemska operasällskapets primadonna var den första *finländska* *Carmen*, eftersom hon sjöng rollen på det autonoma ryska storfurstendömet officiella språk, svenska. Det är signifikant för de dåtida operaförhållandena i Finland att det var ett ambulerande operasällskap som uppförde operan, först i Viborg i januari 1889 och därefter i Åbo, Helsingfors och Vasa under loppet av drygt ett års tid. Jag utforskar specifikt *Carmens* första föreställningar i de fyra nordiska länderna, Sverige, Danmark, Norge och Finland på respektive språk.

I artikeln söker jag svar på följande frågor: hur iscensattes den spanska, heterlevrade zigenerskan av sina nordiska systrar, hurdant kvinnopolitiskt klimat kom hon till samt hur definierades hon av den samtida operakritiken?

Carmen är en kontroversiell kvinnokaraktär och en exceptionell operaroll med potential att radikaliseras i flera olika riktningar, en egenskap som gör henne intressant ännu idag. *Carmen* skapades aldrig som någon förebild för det slags borgerliga och nationella kvinnoideal som aktivt konstruerades samtidigt i de nordiska länderna under sent 1800-tal, också med teaterns, operans och konstens hjälp. (Moi 2006, 7–147; Blom 2000 3–26; Broman-Kananen 2015, 71–78.) Däremot kan man nog se att den frihetslängtande och självmedvetna *Carmen* närmar sig bilden av den moderna kvinna som också var på kraftig

¹ Olefine Moe hade dubbelnamn (Moe-Torssell) en kort tid under äktenskapet med Oscar Torssell men efter att ha blivit änka 1880 återtog hon sitt flicknamn. För enkelhetens skull använder jag hädanefter hennes flicknamn Moe.

² Nuvarande Oslo.

frammarsch både i samhället och på teaterscenerna. Samtidigt med *Carmen* gjorde Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* en snabb karriär på teaterscenerna runtom i Europa, med början i Det Kongelige Teater i Köpenhamn där skådespelet hade sin urpremiär (1879). Även andra nordiska författare som Minna Canth i Finland, Bjørnstjerne Bjørnson i Norge och Strindberg i Sverige tog upp liknande teman som i *Carmen*.

Motsatsförhållandet mellan dessa två konstnärliga stilarterna, å ena sidan den traditionellt nationalistiska estetiska idealismen och å andra sidan nyare och modernare konstinriktningar som realismen och naturalismen gav upphov till en ihållande polemik i offentligheten som var speciellt intensiv under 1880-talet. Moi definierar den traditionella estetiska idealismen på följande sätt: “/--/the belief that the task of art (poetry, writing, literature, music) is to uplift us, to point the way to the Ideal. Idealists thought that beauty, truth, and goodness were one. /--/ Idealism thus seamlessly merged aesthetics and ethics, and usually religion too.” (Moi 2006, 4).³

Idealismens syn på konstens budskap var moralistisk, och det var ofta konstens representationer av kvinnan som befann sig i fokus. Kvinnan skulle representera det högsta inom den i sig redan upphöjda konsten. Och om hon inte var sådan, skulle hon demoniseras: “The result was a long line of literary women who sacrifice their life for love, opposed to an equally long line of demonic temptress-figures” (Moi 2006, 4).⁴ Realismen och naturalismen däremot såg som sin uppgift att lyfta fram samhällets skuggsidor, ta itu med det moderna samhällets problem och i naturalismens fall även söka vetenskapliga förklaringar för dem.⁵ (Gademan 1996, 10.)

Artikels metodologiska huvudfråga är hur den rådande estetiska idealismen styr tolkningarna av *Carmen* oberoende av om det är fråga om librettoöversättningarna, iscensättningarna, sångerskornas rolltolkningar eller recensenternas definitioner av hurdan *Carmen* är. Den estetiska idealismen utgjorde den dåtida konstnärliga tolkningshorisonten som det realistiska samtidsverket *Carmen* kom att ifrågasätta, och utmana självklarheten i. Carmens krock mot en rådande konst- och samhällsuppfattning är ett tecken på 1880-talets paradigmskifte, men också på modernitetens genombrott i samhället.

I ett paradigmskifte genomkorsar gammalt och nytt varandra på ett komplicerat sätt, och *histoire croisée* (Werner & Zimmermann 2006; Marjanen 2009) ger i den här artikeln metodologiska verktyg för att utforska själva brytpunkten. *Histoire croisée* kan betraktas som ett komplement eller ett förtydligande av

³ /--/ tron på att konstens (poesins, litteraturens, musikens) uppgift är att upplyfta oss, och peka mot det Ideala. Idealisterna trodde att det sköna, det sanna och det goda bildade en helhet. /--/ I idealismen smälte således estetik och etik sömlöst samman, och vanligen även religionen.” Alla översättningar i artikeln är gjorda av författaren.

⁴ Resultatet var en lång rad av litterära kvinnor som uppoffrade sina liv för kärleken, i motsats till en lika lång rad av demoniska förförelsefigurer” (Moi 2006, 4).

⁵ Om realismens förhållande till naturalismen och naturalismens utveckling, se Rossi 2009.

transferforskningen (Espagne 1999; 2013; Fauser och Everist 2009), men skiljer sig från den på en avgörande punkt, det vill säga genom att frångå transferforskningens linjära processer – från det musikaliska verket till uppförande och mottagande – och istället fokusera på hur dessa processer genomkorsar varandra och får nya betydelser i sin egen skärningspunkt.

Den kvinnopolitiska aspekten är central här speciellt för att det var operans kvinnliga huvudkaraktär *Carmen* som framprovocerade de oupphörliga gränsdragningarna mellan gammalt och nytt i offentlighetens debatt.⁶ En mikrohistorisk närläsning av källorna kompletterar *histoire croisée* -perspektivet med sin uppmaning till att tolka källor såväl textuellt som kontextuellt. Konkret innebär detta en särskild uppmärksamhet på detaljer, ordval och metaforer, men också sensitivitet för källornas specifika historiska, kulturella, konst- och kvinnopolitiska och textuella sammanhang.

Fråga om de nordiska premiärerna på *Carmen* är dagstidningarnas recensioner de enda tillgängliga källorna som existerar jämlikt i alla fyra länderna, librettoöversättningarna kommer på andra plats, med undantag för den finländska uppsättningen där endast *Carmens* parti finns som handskrivna översättning i Engdahls partitur. Recensenterna innehade en nyckelroll i den intensiva klassificering av *Carmen* "som någon" eller "som något" som genast efter de inhemska premiärerna inleddes i offentligheten, men de fyra sångerskorna som skapade rollen bidrog även aktivt till att medvetet tolka rollen i en eller annan riktning.

Carmen i översättning – omvandlingar och nytolkningar

Bizets *Carmen* uruppfördes i Paris på Opéra-Comique våren 1875. Operalibrettot som skrevs av Henri Meilhac och Ludovic Halévy bygger på en kortroman författad av Prosper Mérimée.⁷ Redan före urpremiären på Opéra-Comique fördes häftiga diskussioner av alla inblandade med början från Bizet, librettisterna Henri Meilhac och Ludovic Halévy, teaterdirektören de Leuven och den första *Carmen* Marie-Célestine-Laurence Galli-Marié (1837–1905) om hur rollen skulle tolkas.

Framförallt var det *Carmens* utmanande karaktär och mordet i slutet som väckte oro bland de ansvariga på Opéra-Comique. Bizet ville, som han själv uttryckte det, förnya hela Opéra Comique genren, men ändå inte uppföra operan på någon annan scen. Teaterdirektören de Leuven bekymrade sig speciellt för publikens reaktioner på mordet på *Carmen* och försökte övertala Bizet och librettisterna till att gå med på ett lyckligt slut, vilket de inte gjorde. (Dean 1948,

⁶ Om sena 1800-talets 'nya kvinna' som fiktion och verklighet, se Rutherford 1992; Davis 1992; Moi 2006; Richardson och Willis 2002. Se även Abbate 1993; McClary 1992; Clément 1988. Om närläsning, se Elomaa 2001; Pikkanen 2012, 21–22.

⁷ Kortromanen publicerades på franska 1845, på danska 1887, på svenska först 1902 och på finska 1907.

192; McClary 1992, 20.) Librettisten Halévy skyndade sig att medla mellan parterna och lovade att Carmen skulle tämjäs, zigenarna vara "gipsy comedians", och Carmens död överskylas med en "holiday atmosphere, with a parade, with a ballet, a joyful atmosphere" (cit. i McClary 1992, 20)⁸. Halévy lade dessutom till ytterligare en kvinnokarakter i operan som inte förekom i Merimées kortroman: den trofasta och hemvävda unga flickan från landsorten, Micaëla, främst för att balansera upp den radikala och hänsynslösa Carmen. Resultatet av diskussionerna blev en kompromiss mellan operadirektörens krav på en "tämjad" Carmen och Bizets och Galli-Mariés konstnärligt motiverade krav på en färgstark och självsäker rollfigur. (McClary 1992, 20–24.) Även i Norden är det uppenbart att alla fyra sångerskorna som först uppförde rollen tog tillfället i akt och tolkade den enligt sin egen uppfattning.

Publikens svala reaktioner på *Carmens* världspremiär har ofta citerats, och Bizet själv dog efter bara några månader utan att få veta vilken succé operan skulle bli senare. Genast efter uruppförandet var det återigen dags för nya förändringar i partituret, och nu var det främst de talade partierna som skulle göras om till recitativ. Bizet kom aldrig att ge sitt slutgiltiga godkännande till ändringen, som gjordes på Ernest Girauds initiativ. Sjungna recitativ istället för talad dialog förkortade operan betydligt, och ändrade även på själva karaktären på operan.⁹ Giraud lade dessutom till ett balettavsnitt i fjärde akten med musik från Bizets *L'Arlésienne*, något som slutgiltigt transformerade operan från en *opéra comique* till en *grand opéra*.¹⁰ I den här omarbetade formen med sjungna recitativ och balettinslag reste den något tamare *Carmen* vidare från Paris, först till Wien där operan blev en succé samma år som urpremiären, därefter till Bryssel, Budapest och S:t Petersburg för att därefter komma till Stockholm och till övriga Norden. Inom loppet av tretton år (1878–1891) hade *Carmen* slutgiltigt introducerats i fyra nordiska länders huvudstäder, men på olika sätt och på olika språk.¹¹

Då en opera reser från ett land till ett annat är det knappast fråga om någon enkel omplacering av ett musikaliskt verk som sådant, och alldeles speciellt inte då operan hette *Carmen*. Trots att alla de ifrågavarande nordiska teatrarna, inklusive det ambuleringssällskapet i Finland, skaffade sig den parisiska förläggaren Chaudens partitur, gjorde sina översättningar av librettoerna med Girauds recitativversion som utgångspunkt och följde de parisiska förlagorna för iscensättningen, så var det ändå mycket som ändrades på vägen. En första kreativ anpassning av operan till lokala förhållanden gjordes då respektive direktörer och regissörer beslöt sig för att iscensätta en "inhemsk" *Carmen*, ett märkligt företag med tanke på rollkaraktärens andalusiska härkomst och på att de flesta

⁸ "en semesterstämning, med en parad, en balett, en munter atmosfär".

⁹ De sjungna recitativerna utelämnade en hel del viktig information som fanns i den talade dialogen, och resultatet var att handlingen stympades och blev osammanhängande. (Dean 1948, 187; Oeser 1964; McClary 1992, 18.)

¹⁰ Giraud skrev också in alternativa högre noter på vissa låga ställen i Carmens roll för sopraner som ville sjunga rollen (Dean 1990, 284).

¹¹ *Carmen*. Performance History: <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/history.html> Hämtad 13.6.2018.

solisterna kom från olika delar av Norden. I praktiken innebar det inhemska att man producerade operan med en inhemsk sångerska i huvudrollen, och översatte librettot till respektive nordiska språk. Andra kreativa anpassningar stod de enskilda sångerskornas rolltolkningar för, de lokala iscensättningarna och de tillgängliga musikaliska resurserna.

Franz Hedberg, direktör och regissör för Kungliga Teatern i Stockholm under hela 1870-talet, reagerade snabbt på *Carmens* urpremiär. Tillsammans med teaterns chef af Edholm, som sett operan i Bryssel (1876), började han arbeta för att sätta upp operan i Stockholm: han skaffade material från Paris, partitur, libretto, *mise-en-scène* och tog sig för att själv översätta librettot till svenska.¹² Gademan drar den slutsatsen att Kungliga Teaterns uppsättning relativt troget följde iscensättningen av *Carmens* recitativversion så som den uppfördes i Paris, på vissa undantag när, som främst berodde på den lokala rollbesättningen och Hedbergs librettoöversättning. (Gademan 1996, 266–282.)

Endast två översättningar vars ursprung har kunnat fastställas med säkerhet har sparats för eftervärlden: den svenska som Kungliga Teaterns direktör Frans Hedberg gjorde och den danska som Hans Peter Holst (1811–1893) skrev år 1881, möjligen med en förhoppning om att operan skulle kunna uppföras i Köpenhamn redan då. Det Kongelige Teaters sceninstruktör, Pietro Krohn, bearbetade översättningen ytterligare inför premiären 1887 (Neiiendam 1930, 55).¹³ Det är högst troligt att den danska översättningen användes som sådan även i Norge, eftersom danskan ännu var det officiella skriftspråket i Norge på den här tiden, även om en förnorskning var under utveckling (Sørensen 1997, 121–137).¹⁴ Däremot är det tveksamt i hur hög grad den svenska översättningen användes som modell för den översättning som Inhemska operasällskapet själv gjorde. Det enda spår av den finländska översättningen finns i Emma Engdahls rollpartitur där hon (med blyerts) skrivit in texten för sin egen roll mellan raderna, inklusive några kommentarer om rollens utförande och de olika akternas kostymer.¹⁵

¹² Detta trots att af Edholm enligt sina dagboksanteckningar somnat i tredje akten och avlägsnat sig från Théâtre de la Monnaie utan att se den fjärde (af Edholm 1948, 73).

¹³ Meilhac och Halévy 1878; Meilhac och Halévy 1887.

¹⁴ Norges språkförhållanden var minst lika komplicerade som Finlands på den här tiden. Danskan hette först i all enkelhet norska i Norge. En förnorskning av danskan som skriftspråk var visserligen under utveckling i Norge, men bland andra Ibsen och Bjørnstjerne Bjørnson skrev sina verk på danska. Det enda libretto till *Carmen* som finns bevarat i Christiania Theaters arkiv är tryckt i Köpenhamn 1899, och är en nyutgåva av Holsts översättning (Meilhac och Halévy 1899).

¹⁵ Emma Engdahls rollpartitur har donerats till Sibeliusmuséet av Engdahls dotter, Ann-Mari Jägersköld (Sibeliusmuseums arkiv, Utländska notsamlingen). Engdahls tryckta pianopartitur är en utgåva av förlaget Choudens Père & fils, Editeurs., med en tysk översättning parallellt med den franska ursprungliga texten. Enligt en stämpel som syns endast till hälften på titelbladet har partituret utgivits på det tyska förlaget Adolph Fürstners förlag. Den tyska översättningen av librettot följer den som gjordes för föreställningarna i Wien år 1875.

Gademan påpekar att Frans Hedberg gjorde en del avgörande förändringar i den svenska översättningen som förtar något av realismen i operan. Dels översatte han librettot med rimmad vers alltigenom, det vill säga utan de prosapartier som förekommer i den franska förlagan. Dels tog Hedberg också tillfället i akt och städade bort vissa stötande ord och uttryck ur librettot och ersatte dem med mildare ordalydelser. (Gademan 1996, 266.) Det danska librettot följer Hedbergs exempel i båda avseenden, det vill säga både gällande den rimmade versen och censuren, även om det förekommer vissa andra avgörande skillnader mellan dem. Det enklaste för det finländska sällskapet hade varit att överta Hedbergs översättning som sådan. Så skedde ändå inte, för även om Hedbergs översättning kan ha funnits tillhanda för översättaren, så är översättningen inte alltigenom rimmad vers. Ifråga om recitativet verkar det dessutom som om de skulle ha talats fram och inte sjungits, vilket kan betraktas som en egendomlig lösning som möjligen gjorts för att återskapa något av den realistiska stämningen i en talad dialog, men med de sjungna recitativets text.¹⁶

De största skillnaderna mellan den franska förlagan och de nordiska översättningarna (också sinsemellan) finns i första akten där Carmen gör entré med habaneran, och i fjärde akten där hon gör sorti och mördas av Don José. Habaneran kan betraktas som Carmens programförklaring där hon explicit utmanar den borgerliga och patriarkala synen på den romantiska kärleken. Hon gör detta genom att upprepade gånger i refrängen återkomma till den eviga osäkerheten i en relation: "Si tu ne m'aimes pas, je t'aime/ si je t'aime, prends garde à toi !".¹⁷ Hur enkelt citatet än kan tänkas vara att översätta så har både den danska och den svenska översättningen kommit fram till olika och till och med besynnerliga lösningar.

På danska definieras relationen först och främst som en olöslig kamp, där det effektiva vapnet är kärleken eller frånvaron av kärlek: "Om du ej älskar mig, *Du vinner*; Men älskar jag – så akta Dig!" (min övers. och kurs.). I den svenska översättningen är det däremot inte alls fråga om "att älska", utan om att vara fri eller bunden: "Om du är fri, så är jag bunden/ Om jag är bunden – akta dig!"¹⁸ I båda fallen ändras frasens ursprungliga innebörd betydligt, men på svenska reduceras kärleken till ett band, eller en boja som Carmen aldrig skulle låta sig fjättras vid. Carmens hotfulla "akta dig!" kan i detta sammanhang tolkas som ett radikalt uppror mot traditionella könsroller, ett uppror mot att mannen förutsätts vara fri i relationen, medan trohet och trofasthet utan vidare krävs av kvinnan, något som mannen skulle akta sig för i Carmens fall.

Slutet där Carmen visar sin underkastelse inför mannens styrka genom att springa undan och ge upp ett skrik var tillrättalagt redan för urpremiärens publik i Paris, och kritikernas sympatier fanns utan undantag på Don José's sida, också

¹⁶ I Engdahls parti står det regelbundet antecknat med blyerts ovanför recitativet att de skall "talas".

¹⁷ Fritt översatt: Om ej du älskar mig, så älskar jag dig; om jag älskar dig, så akta dig!

¹⁸ Översättningen i Engdahls partitur är här densamma som i det svenska librettot.

i Norden. Carmen fick vad hon förtjänade och Don Josés slutreplik där han äntligen inordnar sig i rättsväsendet ("Ni kan gripa mig") visar på att han nu, utan Carmen, åter är beredd att inordna sig i samhället. Slutet på operan kan därför betraktas som en hyllning till en samhällsordning som kärleken och passionen endast momentant har satt ur spel. Don José tar sitt straff och hotet (Carmen) är undanröjt (se även McClary 1992, 60). För den estetiska idealismen fanns lärdomen i dramats slut, det onda måste få sitt straff och det goda segra, i Carmens fall var det därför viktigt att hon får sitt straff i slutet och att hon visar rädsla.

Det danska librettots slutscen kan sägas ytterligare förstärka denna tolkning. Samtidigt som Don José hinner fatt Carmen och dödar henne jublar folket inne på Circus över Escamillos seger, ett jubel som både Don José och publiken hör men inte ser. Den svenska översättningen följer originalet så gott som ordagrant: "Toreador! Ej ge dig/ Ty minns i stridens larm,/ Att svarta ögon se dig/ Med blick så kärleksvarm!" Den danska översättaren har här gjort ett annat val, ett val som inte kan vara slumpmässigt, utan snarare en speciell dansk tolkning av operans lärdom. Folket på Circus sjunger i dansk översättning: "Toreador, Du ädle/--/Låt kvinnorna bäva/Men visa dig som en man!" Orden "visa dig som en man!" upprepas flera gånger medan Don José blir allt mer förtvivlad och springer efter Carmen med kniven i hand. Folket/mobben tycks hetsa honom till att äntligen visa sig som den starkare. Genom hela operan har mannen, korpralen och adelsmannen Don José varit svag och undfallen men nu verkar det vara dags att återställa de normala styrkeförhållandena mellan könen.

Som Gademan påpekar censurerade Hedberg librettot främst för att ta udden av realismen i operan (Gademan 1996, 265–266). Samma tendens kan man också se i den danska översättningen, som ju utgick från Hedbergs översättning. De partier som "städats" och neutraliserats kan visserligen förklaras med Gademans argument om censur, däremot kan man knappast kalla de partier där översättningarna spetsat till Carmens vissa sidor ytterligare en grad i jämförelse med originalet för censur. Då Carmen ter sig överdrivet cynisk eller hotfull (som i habaneran i båda översättningarna) eller övertydligt skall kuvas av Don José (som i det danska slutet) kan detta knappast förklaras med annat än att översättarna velat konstruera en Carmen som inte är den fria kvinna hon själv tror sig vara. I översättningarna är det då inte längre fråga om att enbart ta udden av realismen i operan, utan snarare om att inte ge realismen någon som helst plats i operan. Därmed förde översättningarna operan ytterligare ett steg i riktning mot den estetiska idealismens huvudkrav: om en kvinnofigur inte kunde idealiseras, skulle hon demoniseras.

Carmen i Norden: iscensättningar och definitioner

Som ovan nämnts skall Carmens utförare vara mångsidigt begåvad, rösten ha både höjd och djup, hon borde vara en god skådespelare och dessutom kunna dansa. De fyra nordiska sångerskornas tolkningar av Carmen var sinsemellan

olika främst för att de till röst, temperament och erfarenhet var så olika varandra. Engdahl och Oselio var de enda som tidigare sjungit rollen på andra scener än de nordiska, och speciellt Oselio hade en klar uppfattning om hur rollen skulle utföras.

Utan tvekan prövade *Carmen* allas gränser för vad som kunde anses vara acceptabelt, och i de fall operan inte gjort det infinner sig misstanken om att de konkreta iscensättningarna dragits mot det socialt mera acceptabla, och i några fall finns även tydliga tecken på att så skett. Man kan utan vidare utgå från att processen med att "tämja" *Carmen* knappast tagit slut i och med de kompromisser som gjordes redan inför urpremiären. Även inför de nordiska premiärerna togs nya beslut i samma riktning om hur *Carmen* skulle iscensättas. Utanför scenen pågick samtidigt i alla länder en häftig debatt om hur kvinnans skulle framställas i konsten, som en moralisk förebild eller symbol för medborgarna i den föreställda nationen, som en kvinna där skönheten och godheten sammanföll. Man ryggade tillbaka inför den moderna konstens kvinnofigurer, som i likhet med Nora tänkte mera på sin egen utveckling än på att uppoffra sig för andra.

Det är knappast troligt att musikrecensenterna förblev opåverkade av denna debatt, även om de inte direkt hänvisar till den. Kritikernas tendens att definiera operan inom ramen för en estetisk idealism är tydlig och kommer speciellt fram i deras performativa definitioner av *Carmen*, men också i deras förståelse av styrkeförhållandena mellan *Carmen* och Don José.

I det följande utforskar jag landsvis sångerskornas iscensättningar och recensenternas definitioner av kvinnokaraktern *Carmen*, men beaktar även slutsenen i slutet där relationen mellan *Carmen* och Don José tillspetsas.

En intelligent och smakfull *Carmen*: Olefine Moe

Som ovan nämnts gjorde *Carmen* sin nordiska premiär i Stockholm på Kungliga Teatern med sångerskan Olefine Moe i huvudrollen. Enligt Gademan gjorde Hedberg stora ansträngningar för att iscensätta operan så noggrant som möjligt enligt den parisiska förlagan. (Gademan 1996, 267.) Den sångerska han valde till *Carmens* roll var däremot inte någon direkt kopia av Galli-Marié, varken röstmässigt eller till temperamentet. En av Olefine Moes debutroller några år tidigare hade varit Susannas roll i *Figaros bröllop* (Mozart) och kritikerna upprepar liknande omdömen om henne i *Carmens* roll: hennes styrka var utseendet och hennes skådespelartalang, medan rösten som var liten och mera lämpad för subrettroller kom till korta i *Carmens* låga och dramatiska roll. (Grut 2004, 35; Qvamme 2004, 149, 162–166; Eckhoff Kindem 1941, 50–52.) I kulisserna fanns den erfarna operasångerskan Signe Hebbe (1837–1925) som hade instuderat rollen och varit redo att sjunga den, men av någon anledning valde Hedberg den relativt oerfarna Moe framom Hebbe.¹⁹

Dagen efter *Carmens* premiär på Kungliga Teatern publicerade de tre största svenska tidningarna sina recensioner. *Aftonbladets* kritiker Adolf Lindberg hade förberett sig noga inför föreställningen och bland annat läst Merimées kortro-

man på franska. Lindberg sammanfattar Carmens komplexa natur redan i första meningen så som han uppfattar den:

Carmen är en ung zigenerska, hälften vildinna, hälften hetär, som med sin demoniska skönhet och förförelsekonst bringar en hederlig yngling på fall och slutligen genom sin otrohet ådrager sig döden från hans hand. Den unge mannen heter Don José och tjänstgör som korpral vid högvakten i Sevilla, då han, intet ondt anande och likgiltig för alla qvinliga behag, utom ungdomsvänninnans Micaelas, plötsligen träffas midt i ansigtet af en akasia-bukett, kastad av demonen Carmen, som skrattande springer sin väg. (*Aftonbladet* 28.3.1878.)

Lindbergs tre definitioner av Carmen placerar henne på långt avstånd från publiken i salongen, som "demon" och "hetär" och som en hänsynslös kvinna som man varken kan eller ska relatera till. Adelsmannen, korpralen Don José är däremot en genomhederlig och oskyldig yngling som faller offer för Carmens intriger. Carmen "ådrager sig" döden i slutet och bär själv skulden för sin död. Men även om Lindberg gör sitt yttersta för att återupprätta Don José's heder och ära, är han ibland själv också uppenbart frustrerad över hans svaghet.

Han [Don José] är en svag stackare: han hängifver sig ohäjdadt åt sin lidelse, oakadt moder och brud ropa honom till sig och Carmen själf stöter honom ifrån sig, och denna lidelse får ej ens tillfälle (utom på sistone) att urladda sig i någon kraftig handling; med de två gångerna vrider man vapnet ur händerna på honom, och åskådaren blir nästan förvånad öfver att man icke gör det den tredje gången också innan han hunnit döda Carmen. (*Aftonbladet* 28.3.1878.)

Trots att recensenten beskriver rollkaraktären Carmen i dessa fördömande och upprörda ordalag, hejdar han sig då han går över till att bedöma rollinnehavarens prestationer. Orsaken till hans byte av register är troligen att han knappast ville demonisera *sångerskan* Moe på samma sätt som han demoniserar *rollkaraktären* Carmen. Lindgren anstränger sig för att göra en avgörande skillnad mellan artist och rollfigur: Moe är aktören som med "intelligens och smak" tagit sig an rollen, och därmed får han också sagt att *sångerskan* Moe hör till en helt annan kvinno- och samhällskategori än den ociviliserade "vildinnan" Carmen. Moe hade varit en trovärdig Carmen för att hon tekniskt sett var en så bra skådespelerska, och inte för att hon som kvinna hade något gemensamt med rollkaraktären (Bild 1.).

Samtidigt som Lindberg framhäver Moes förtjänster, är det som om han inte gärna skulle ha accepterat att den färgstarka Carmen gjordes om till en blekare och mindre fränstötande kvinnofigur än han tänkt sig henne, ett slags dubbelhet som han delar med andra länders recensenter. Lindbergs "hemställanden" om

¹⁹ Hebbe erbjöd sig också komma och sjunga Carmen vid Finska Operan 1877 och Nya Teatern i Helsingfors år 1879 (brev från Hebbe till Bergbom, Södertelge 23 April 1877, Suomen Kirjallisuuden Seura/Kirjallisuusarkisto; brev från Hebbe till Kiseleff, Stockholm 17 Oktober 1879, Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv 1270A). Då var båda teaternas opera-avdelningar redan i upplösningstillstånd och Hebbes gästspel blev aldrig av. (Lewenhaupt 1988, 119–120, 126; se även Broman-Kananen 2012, 155–194).



Bild 1. Olefine Moe i Carmens andra akt. Hennes kostym bestod av "gul sidenkjol, blå sidentunika liv med hängärmar och rött sidenskärp med guldfransar. Zekinband på håret. Halsband med röda zekiner." (Kostymistor, Kungliga Teatrarnas arkiv/F3CC Carmen). Foto: Augusta Zetterling, Stockholm. Musik och teaterbiblioteket.

Moes utförande siktar därför in sig på sådant som gjorde Carmen till en blekare karaktär än hon borde vara: Moes små röstresurser, och att hon inte dansade själv. Orsaken till att hon inte dansade är troligen att hon var gravid då hon uppträdde i Carmens roll, och som en annan tidning påpekar "mera voluminös än vanligt" (*Söndagsnisse* 31.3.1878).

Lindbergs omdömen upprepas delvis i två andra tidningar: *Stockholms Dagblad* och *Dagens Nyheter* men med några signifikativa skillnader. Båda recensenterna uppfattar Carmen mer som ett bortskämt och ombytligt "naturbarn" än som en farlig *femme fatale*, en något annorlunda definition av rollen än Lindbergs, men inte desto mindre avfärdande. *Stockholms Dagblads* kritiker (30.3.1878) känner förtrytelse å Don Josés vägnar då Carmen vägrar fly med honom och börja ett nytt liv: "Hon finner José tråkig /-/-". En uttråkad Carmen som ständigt söker nya äventyr är oförutsägbar och inbilsk, men inte speciellt farlig.

*Dagens Nyheter*s kritiker (27.3.1878) uppskattar Bizets musik vars harmonier är både "djerfva och pikanta". I motsats till många andra tycker han att ingen av "de handlande personernas karaktär är så att säga speciellt dramatiskt tecknade i musiken". Han upptäcker inte heller någon speciell spansk lokalfärg i musiken, möjligen då i habaneran och seguidillan. Recensenten tycks betrakta operan förundrat på avstånd, och kommenterar händelserna som om det inte skulle finnas några speciellt stora lidelser bakom dem. Hans strategi var att banalisera handlingen: "Omkring denna obetydliga handling äro grupperade några scener ur folk- och zigenarlivet i Spanien, hvilka gifvit kompositören anledning till några präktiga ensemblestycken /-/-". (*Dagens Nyheter* 27.3.1878.)

Det är också en möjlighet att *Dagens Nyheter*s kritiker (som antagligen inte läst Merimées kortroman) uppriktigt berättar vad han verkligen såg och upplevde på scenen: inga stora emotioner, en nummeropera med sprittande musik och medioker intrig, en levande folklivsskildring, och inte alls någon radikal omvärdering av den romantiska kärleken. Med en Carmen som är "uttråkad" (*Aftonbladet*) eller operettligt "yr och lekfull" (*Dagens Nyheter*), är det knappast heller trovärdigt att Don José tar allt på så blodigt allvar att han begår ett mord i slutet. Han tycks istället ha befunnit sig i helt fel modus och på samma sätt som i Lindbergs tolkning är han en svag stackare, naiv och tafatt, som nästan i misstag lyckas begå ett mord i slutet.

En lång och mager Carmen: Elisabeth Dons

Den danska publiken hade som ovan nämnts sett den svenska uppsättningen av *Carmen* med Dina Niehoff i titelrollen redan år 1883, men bara två gånger. Föreställningarna hade gett mersmak, för publiken tycktes länge ha väntat på ett nytt tillfälle att få se och höra operan, men nu helst på danska. Elisabeth Dons var 23 år då hon sjöng Carmens roll och således alldeles i början av sin karriär. Då hon debuterade två år tidigare i Azucenas roll (i *Trubaduren*, år 1885, Neiiendam 1927, 145) ansågs hon vara mezzosopran. Efter debuten gjorde hennes lärare i Paris Mathilde Marchesi om henne till en hög sopran, och det verkar



Bild 2. Dons enda existerande rollporträtt som Carmen är troligen från första akten eftersom hon har den blombukett som hon skulle förhäxa Don José med fästad i urringningen fram på bröstet. Hon står lätt framåtlutad på fotografiet, och som en av recensenterna påpekar verkar hon vara hårt snörd i midjan. Dons ler inte heller på porträttet, utan hon har ett spänt drag kring munnen som får henne att se lite skrämmd eller besvärad ut. Foto: Hansen & Weller, Kjøbenhavn. Teatermuséet i Hofteatret.

som om det nu två år senare mot förmodan var Carmens låga toner som var hennes problem. *Avisens* recensent tar upp frågan om det var möjligt eller ens rätt att "ostraffat bolla med sin stämman" på det sätt som Dons gjort (*Avisen* 26.4.1887, se även *Sosialdemokraten* 2.6.1887).

Det var ändå inte enbart hennes röst som pressen kritiserade. Kritikerna uttryckte i färgstarka ordalag sin frustration över att sångerskan Elisabeth Dons hade misslyckats med allt det som de uppfattade som det väsentligaste med rollen: att dansa och på ett övertygande sätt förföra Don José. Mycket annat hade också varit fel: hennes utseende, utstrålning, agerande och kostym (Bild 2.).

Det var Frk. Dons, som spatserade runt med korslagda armar och var en spanjorska med mycket stram, modern korsett; om det icke varit för dräktens skull kunde hon lika gott ha varit Margareta i "Faust". Hela Carmens känslolösa, sinnliga koketteri, som flammor som ett strålande fyrverkeri och kastar brännmaterial i huvudet på varje man, reduceras till en nykter torveld. (*Avisen* 26.4.1887.)

Avisens jämförelse med Margareta i *Faust* är överraskande, och gjord för att ytterligare understryka Dons misslyckande. Samma kritiker påpekar vidare att Dons aldrig tycks veta på vilken fot hon skulle börja gå, något som resulterade i att hon "högst ograciöst" stod och vickade på stället innan hon kom igång. Recensentens bild av den "högst ograciöst" vickande Dons framhäver hennes osäkerhet och obekvämhets i rollen: hon tycktes stå och väga mellan olika alternativ utan att kunna välja och kom därför bara att förmedla osäkerhet. Carmen som vankelmodig och osäker hade därför fått recensenten att tänka mera på den villrådiga och ångestfyllda Margareta i *Faust*, än på den självsäkra Carmen.

De danska recensenterna verkar på samma sätt som Lindberg ha förväntat sig en tydligt tecknad Carmen på scenen, en kvinnlig huvudfigur som var självsäker, frigjord (utan åtstramande korsett) och förförisk. Dons hade däremot inte förmått leva upp till deras förväntningar. Slutet med den danska speciella översättningen där folket på Circus verkar hetsa på Don José att "visa sig som en man" måste ha verkat malplacerat. På samma sätt som i de svenska kritikernas folkslivsskildring där Carmen betraktades som ett ofarligt naturbarn, hade troligen Don José svartsjuka och desperata våldsdåd tett sig som en grovt överdriven reaktion på den närmast bortkomna danska Carmens agerande. Don José kunde knappast då heller framstå som den hjälte som befriar det manliga släktet från en demon.

Även om några kritiker bemödar sig om att skriva något uppmuntrande om att Frk Dons nog skulle lära sig behärska rollen med tiden, så kvarstår att rollen knappast hörde till hennes bästa. Troligen åtog hon sig uppgiften motvilligt, som en ynnest mot teatern och publiken, väl medveten om att man knappast kunde ha satt upp operan annars. Det var viktigt att operan sjöngs på danska, vilket också Oselio ett år senare fick erfa. Oselio hade då erbjudit sig att gästspela i några operaroller på operan, och föreslog bl.a. Carmens roll som hon senast sjungit i Berlin och Turin på italienska. Teaterns direktör, kammarherren Fallest som Oselio förhandlade med om sina roller, var ytterst bestämd på den här punkten: *Carmen* skulle sjungas på danska/norska och inte italienska.²⁰

Operaförhållandena i 1880-talets Finland skiljde sig radikalt från de övriga nordiska ländernas förhållanden. Efter 1870-talets operaboom med täta operaföreställningar på två teatrar i Helsingfors, upphörde föreställningarna lika plötsligt som de börjat. (Broman-Kananen 2015, 71–78; 2016, 1–33; Byckling 2009, 111–114; Paavolainen 2016.) Inhemska operasällskapet som grundades som ett ambulerande sällskap år 1888 av teaterdirektören August Arppe tillsammans med operasångerskan Emma Engdahl, fyllde därför ett kulturellt tomrum med opera var det än uppträdde.

Inhemska sällskapet turnerade i Viborg, Helsingfors, Åbo, Vasa och senare också i Tammerfors, alltså i städer där det kunde räkna med tillgång till orkester och kör. Kärntruppen bestod av några få sångare, som även de byttes ut med jämna mellanrum.²¹ Engdahl var en av de få i sällskapet som sjungit *Carmen* tidigare, i Dortmund år 1885, medan de övriga övade in sina roller med kort varsel samtidigt med repertoarens andra operor. *Carmen* hade premiär i Viborg på svenska i januari 1889, med Emma Engdahl i Carmens roll, Gustaf Holmström som Don Josè medan Abraham Ojanperä (1856–1916) sjöng Escamillos roll.

De finländska kritikerna utgick uppenbarligen från att de flesta i publiken redan kände till operan, för de berör nästan inte alls själva handlingen på samma sätt som kritikerkollegorna i övriga Norden. I stället bedömer de uppförandena nästan enbart som artistiska prestationer, det vill säga skriver så gott som utslutande om hur de uppträdande lyckats i sina roller eller om de olika städernas orkestrar klarat av Bizets svåra musik. En möjlig förklaring till kritikernas enhälliga val av fokus på operan som musik och inte alls som drama, kan vara att den musikaliska ribban svajade betänkligt i flera fall. I Helsingfors (14.3.1889) hade premiären varit närapå katastrofal, och kritikern Karl Flodin som tidigare varit så hoppfull ifråga om sällskapets framtid, uttalade sig betydligt mera pessimistiskt efter att ha sett och hört *Carmen*. (*Nya Pressen* 15.3.1889.)

Det utan tvekan mest upplysande inlägget i tidningarna i relation till denna artikels frågeställning är ett kåseriaktigt inlägg i *Åbo Tidning* (25.4.1889) där signaturen Naema Svenson skriver ett brev till sin make, lantbruksrådet Theodor Svenson. Skribenten ger sig ut för att vara en enkel kvinna från landsbygden som för första gången i sitt liv sett en opera.

Engdahl/Carmen hade varit alldeles förtjusande, speciellt i början där rollfiguren Carmen var mera lik sångerskan Engdahl än den opålitliga kvinna hon förvandlades till mot slutet av operan. Hon hade dansat bra, sjungit fint, och överhuvudtaget varit sprittande "glad som en mört" och haft vackra kläder på sig. Carmen/Engdahl påminner nästan om Micaëla; hon var varken speciellt sydländsk eller exotisk och det enda tecknet på att hon är zigenerska är att hon

²⁰ Brev från Fallesen till Oselio, Paris [--] Juli 1888, Rigsarkivet, 220 Det Kongelige Teater og Kapel, 1794–1912. Indkomne breve [Inkommande brev].

²¹ Alma Fohström (1856–1936) och Olefine Moe gästspelade också i Carmens roll.



Bild 3. Carmen (Engdahl) i andra akten. Då ridån går upp för andra akten sitter Carmen med tamburinen på ett bord i Lillas Pastias restaurang i en kostym med vit skjorta, rött förkläde, vit atlaskjol med sidenlappar och paljetter som skall blixtra i olika brokiga färger och ett grant skärp, enligt Engdahls egna anteckningar i partituret. Foto: Fredrik Diehl, Wiborg. Svenska litteratursällskapet i Finland.

”slängde med höfterna”. (Bild 4.) Jösse (Don José) däremot hade varit en lite löjlig figur, sjungit dåligt och inte kunnat föra sig.

[D]å kom *primadonnan* Carmen fram, som också var cigarrflicka, och stämde upp med sin granna röst en sprittande liflig sång, en s. k. Havanna [sic], som var riktigt uppriskande att höra. Carmen var pigg som en mört, nätt klädd, hade flere korkskrufvar i pannan och gick fram och tillbaka på scen och slängde med höfterna, som alla zigenerskor pläga göra. (*Åbo Tidning* 25.4.1889, min kurs.)

I citatet kallar Naema Carmen för ”primadonnan”, vilket visserligen kan tolkas som en hänvisning till Carmens position som underhållare i operan, men som framförallt signalerar att Naema här först och främst bedömer Engdahls prestation (”granna röst”, ”uppriskande”, ”pigg som en mört”) och inte rollkaraktären.

Naemas och Carmens moral kolliderar första gången med varandra då Escamillo kommer in på scenen.

Han [Escamillo] väckte stort uppseende och Carmen, som måste hafva varit fasligt kärlåten af sig, såg äfven helt förtjust på honom. Jag kan ej begripa mig på fruntimmer, som byta om tycke lika lätt som ett par strumpor. Jag skulle skämmas ögonen ur mig om jag, min älskade Theodor, ej skulle blifva dig trogen till mitt sista andedrag. (*Åbo Tidning* 25.4.1889.)

Naema låter sig inte lockas in i operans upprepade försök att definiera Carmen som ”den andra” i relation till det civiliserade ”vi:et” i salongen. Det är möjligt att (den manliga) skribenten därmed ville att läsaren skulle grubbla på det uppenbara: att Carmen genom att ges tillträde till operascenen redan blivit en av ”oss”. Naema börjar ändå betrakta Carmen som ett hot mot familjeinstitutionens helgd, och det är inte utan betydelse att kåsören skriver under en kvinnlig signatur. I debatten mellan förespråkarna av traditionella värderingar och dem som försvarade kvinnornas rättigheter ställdes männen och kvinnorna allt oftare mot varandra, och signaturen Naema tog tillfället i akt för att få fram att även kvinnorna kunde ställa sig bakom en traditionell samhällsordning där hemmet och härden var kvinnans plats.²²

Mot slutet av kåseriet kommer hon till det som är kärnan i den estetiska idealismen: att konsten skall vara moraliskt upplyftande, ha en tydlig lärdom och man skall gå stärkt ut från teatern. Ett slut där de medverkande hemfaller åt svek, mord och överlag moraliskt förfall omintetgjorde hela värdet av operan. Naema gick hem fysiskt illamående som om hon fått i sig en alldeles för starkt kryddad mat.

Länge låg jag och tänkte på deras sorgliga öde, förorsakadt af lättsinne, svartsjuka och andra svåra inre fel. (*Åbo Tidning* 25.4.1889.)

Det är arvet från 1870-talets heta teaterdiskussioner i Finland som gör sig påmint i Naemas kåseri, ungdomarna från landsorten sökte sig till städerna för att studera och var lätta offer för stadens dekadenta kultur. Speciellt de statsunderstödda scenerna skulle därför ta sitt nationella ansvar och ge endast en upp-

²² Om hur speciellt Ibsens produktion initierade en livlig debatt om äktenskapet och familjen i den finländska pressen på 1880-talet, se Riikonen 2006, 34.

bygglig repertoar. Teater eller musikteater som lättsinnigt nöje var förkastligt, och därför bildar hon och maken lantbruksrådet gemensam front mot lättsinnet. (Broman-Kananen 2017, 169–214; 2018, 114–131.) Om skribenten faktiskt är en man, kan kåseriet läsas som ett slags varning åt kvinnorna i salongen att de inte borde identifiera sig med Carmens frihetslängtan, även om Engdahl som operans primadonna kunde få väcka publikens sympatier och beundran.

Naema verkar ändå inte ha gett upp ifråga om opera trots missträkningarna med *Carmen*. Hon återkommer senare (*Åbo Tidning* 15.2.1890) och blandar återigen lika glatt ihop verklighet och fiktion i *Faust* där sångerskan Alma Fohström sjöng Margaretas roll. Hon ställer nämligen återigen en lite liknande fråga som i sitt brev om *Carmen*, nämligen om vad Fohströms make kapten Rohde som fanns i publiken, egentligen tänkte då han såg sin hustru omfamna Faust.

En lång och blond Carmen: Gina Oselio

Gina Oselios gästspel i Köpenhamn i september 1888, blev för hennes del nordisk premiär med *Carmen* och hennes tolkning omtalades vida omkring. Oselio tycks ha varit allt det som Elisabeth Dons inte varit: expressiv, dramatisk, dansant och till och med överdrivet förförisk. Hennes Carmen var inte bara kokett utan en kokott, vilket odiskutabelt placerade in henne i de prostituerades fack.

Oselio besökte Kungliga Operan i Stockholm i Carmens roll både 1890 samt 1891, det senare gästspelet i april endast en månad före premiären i Kristiania. Oselio själv uttalade sig om rollen inför gästspelet i Stockholm i en intervju i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* (5.10. 1889): "Men man är ju van att Carmen skall vara söt och graciös, riktigt så där i operettstil. Det är inte sant, är inte rätt! Carmen skall skrämma. Publiken skall få förakt och avsky för henne – hjärtlös, liderlig och falsk som hon är." I samma intervju berättar hon att hon arbetat länge på Carmens roll, och hittat det rätta uttrycket i Milano, på La Scala: "så som jag sett och instinktligt fattat denna grymma, trolösa, djäfvul-ska kvinna". Oselios kommentar om en operettlik söt och graciös Carmen kan hänvisa till Oselios föregångare i rollen på de svenska scenerna, Moe och Niehoff. Speciellt Niehoff omtalades exempelvis i Finland som "en stundom nästan sentimental figur, som man i vissa ögonblick måste draga på munnen åt" (*Åbo Tidning* 19.6.1889).

Oselios uttalande om att hon ville göra en Carmen som publiken skulle känna förakt och avsky inför är klart i linje med den estetiska idealismen. Oselio ville göra en Carmen som var ett varnande exempel för alla i publiken, hon skulle inte locka någon i publiken att identifiera sig med henne, snarare skulle hon fungera som ett avskräckande exempel. Samtidigt riktades publikens sympatier mot Don José istället, det oskyldiga offret för en sadistisk kvinnas beteende.

Oselio formulerade de två ytterligheterna för hur Carmen kunde iscensättas, som söt och graciös eller som en *femme fatale*, men något tredje alternativ kunde hon inte föreställa sig. Den svenska sångerskan Signe Hebbe förhöll sig däremot ytterst kritiskt mot hennes tolkning: hon hade gjort henne till en "lättsinnig slyna, färdig att sälja sin ynnest till den förste bästa". Hebbe poängterar



Bild 4. Oselio's kostym i andra akten. Den ser ut att vara orientaliskt inspirerad med något som liknar astronomiska symboler, guld- och rödfärgade trianglar, kors och stjärnor på den blå himlen/kjolen. Färgerna finns återgivna på ett koloretrat fotografi och kan tänkas följa den ursprungliga färgskalan på kostymen. Foto: Gösta Florman. Nasjonalbiblioteket i Norge.

vidare att Oselio inte "gifvit den Carmen som Bizet skrivit den härligaste och mest karakteristiska musik för, och därmed punkt". (*Aftonbladet* 21.1.1892, cit. ur Lewenhaupt 1988, 308.)

I Köpenhamn kom Oselios annorlunda och extrema Carmen förmodligen som en total överraskning efter Dons kyliga och avmätta tolkning, och väckte också motstridiga känslor.

Den Carmen, fröken Oselio igår visade oss, var både blond och hög [lång]. Där var intetsomhelst zigenaraktigt eller särdeles spanskt med den, och dock var det en mycket tydlig och säkert träffad Carmen. Som hon planterade sina ögon hungrigt på varje man, som kom inom hennes räckvidd, som hon lutade sig mot dem, som hon dansade för dem med vaggande höfter och utbredda armar. Det var inte att ta fel på. Man kunde bli helt betänklig, då man kom ihåg att skådeplatsen var de köpenhamnska abonnenternas kungliga scen. (*Politiken* 7.9.1888.)

Oselios rolltolkning befann sig på gränsen till det tillåtna på en ärevärdig scen, men som prostituerad ansågs hon ändå ha varit en "tydlig och säkert träffad Carmen". Då var det en mindre brist att det inte fanns något särdeles zigenaraktigt eller spanskt hos henne, utan var nordiskt blond och lång. (Bild 4.)

I Christiania Theater i Norge iscensattes operan 1891 av Oselios fästman och blivande make Bjørn Bjørnson, son till den norska nationalskalden Bjørnstjerne Bjørnson. De norska sångarna Wilhelm Kloed och Bjarne Lund sjöng i Don José's respektive Escamillos roller. De övriga rollerna innehades av skådespelare som hade tillräckligt goda sångröster. Christiania Theater hade köpt rättigheterna till operan från Paris ända fram till oktober 1892, satsat på nya dekorationer, förstärkt orkestern (med engelskt horn) och engagerat balettdansare. (*Aftenposten* 14.5.1891.)

På samma sätt som den danska pressen skissar de norska dagstidningarna upp en motstridig bild av Oselio i titelrollen. Alla verkar vara överens om att Oselio hade en omfångsrik och vacker röst, och att hon hade en stor dramatisk talang, men Carmen hade hon gjort excentrisk och överdrivet tillspetsad. Trots kritikernas fascination inför Oselios djärva tolkning skuldbelägger de alla Carmen på samma sätt som deras kollegor i grannländerna. Samtidigt positioneras Don José som den troskyldige som närapå har rätt att döda henne. Hennes lek hade varit farlig och hon borde förstått att mannens hjärta är lättantändligt och agerat i enlighet med den vetskapen. En kritiker tillägger att Don José på det här viset åtminstone räddat Escamillo från en stor fara:

Ridån faller snabbt, Don José har trots sitt dåd åskådarnas medlidande, Carmen har gjort honom olycklig, vanärat honom, svikit honom. Och med Carmens död har också toreadoren Escamillo undvikit en fara; ty Carmen älskade redan den tappra men knappast vidare trofasta tjurfäktaren, och själv har hon ju sagt: "Men älskar jag, då akta dig." (*Fædrelandsvennen* 3.6.1891.)

Recensenten tycks här anse att Don José uppoffrade sig för hela det manliga släktet genom att döda Carmen, och kritiken urartar sig därmed till rena rama verbala häxförföljelsen av henne. Om man tillåts ta kritikernas reaktioner på

allvar så uppnådde Oselio åtminstone sina egna mål med tolkningen, nämligen att skrämma upp publiken ordentligt, och speciellt de manliga kritikerna.

Recensionerna ger dubbla budskap, dels är de översvallande ifråga om Oselios röst och utförande, men dels skyndar de sig att påpeka det osympatiska i hennes tolkning, underförstått att hon gärna kunde ha gjort Carmen lite mer sympatisk, och mindre frånstötande. *Dagbladet* ville försvara Oselio gentemot den kritik som framställts mot henne i andra länder:

Svenskarna och danskarna har ju klandrat det sätt, varpå hon *spelar* rollen. Hon understryker nämligen det vilda, det brutala i denna halvciviliserade spanska zigenarkokotten, och jag antar, att hon får sina landsmän, i alla fall de flesta, med på denna uppfattning. Ty Carmen är ingen salongsdam, utan i all simpelhet en förslagen, en övermodig med kärleken fräckt lekande kvinnomänniska. Om det rent musikaliska i Frk. Oselios Carmen finns det förmodligen bara *en* uppfattning. För en så intelligent genomarbetning in i detalj, en intonation som aldrig felar, inte på en enda ton, därtill en stämma som tycks vara lika elastisk och lika outtömlig i hela dess omfång – allt detta förenar sig till något utomordentligt, som måste betecknas som stor, som överlägsen konst. (*Dagbladet* 16.5.1891.)

Kritikernas publicistiska strategier för att hantera den oreglerliga Carmen/Oselio kan jämföras med Lindbergs strategi i Sverige, men med en särskild nyans. Oselio hade ställt dem inför ett svårlöst dilemma: hon hade de facto varit obehaglig, frånstötande, erotisk utmanande och skrämmande på scenen, och "svenskar- na och danskarna" tycks därför bara ha förfasat sig och inte riktigt förstått att Oselio faktiskt *spelar* en roll. Kritikern kände sig manad till att extra kraftfullt ställa sig bakom Oselios tolkning med musikaliska argument som för att försvara hennes tilltag med att göra en extremt färgstark Carmen.

Oselios norska tolkning av Carmens roll kom tidsmässigt sist av de fyra nordiska premiärerna, även om hon redan innan presenterat sin Carmentolkning i Danmark och Sverige. Till Finland kom hon på en konsertturné endast någon vecka innan *Carmen* hade premiär i Viborg, och hon sjöng då bland annat habaneran och seguidillan på en konsert i Helsingfors. (*Helsingfors Dagblad* 31.12.1888.)

Den nordiska Carmen: en kvinna eller en demon?

Artikelns huvudfrågor handlade om hur den spanska, hetlevrade zigenerskan iscensattes av sina nordiska systrar, hur hon definierades av den samtida operakritiken samt hurdan kvinnopolitiskt klimat hon kom till i Norden. Jag har hävdad att *Carmen* som den första realistiska operan med en kvinnofigur som varken uppoffrar sig eller dör för sin kärlek, kom rakt in i ett konstnärligt paradigmskifte i Norden; ett paradigmskifte mellan den konservativa estetiska idealismen och de nyare stilinriktningarna realismen och naturalismen. Då den estetiska idealismens treenighet mellan sanning, skönhet och godhet föll samman, blev realismen en fiende till idealismen. Detta hände explicit med *Carmen*, och

sannolikt därför upplevde Carmens fyra nordiska systrar det som nödvändigt att å ena sidan fortsätta med urpremiärens domesticering av kvinnokaraktern (Moe, Engdahl, Dons) eller å andra sidan göra henne så extrem som möjligt för att få henne att framstå som ett avskräckande exempel (Oselio). Något tredje alternativ förekom inte.

I enlighet med ett *histoire croisée*:s metodologiska perspektiv har jag huvudsakligen fokuserat på tre centrala meningsskapande sammanhang för operan som genomkorsar varandra: a) den estetiska idealismen som en menings- och kulturellt men även kvinnopolitisk kontext för operan; b) sångerskornas rolltolkningar som hör samman med deras personligheter, men också med deras utbildning och röstläge; 3) de musikaliska och kulturella sammanhang som de (manliga) recensenterna konstruerade för operan i dagstidningarna efter föreställningarna. Tillsammans bildade de en komplicerad helhet som här spjälkts upp enbart för tydlighetens skull.

De frågor som ställdes i början av artikeln besvaras på följande sätt:

Hur iscensattes Carmen av sina nordiska systrar? Den måttliga Carmen var ideal, och Olefine Moe och Emma Engdahl tycks ha kommit närmast detta ideal. Båda visade att de hade temperament, men samtidigt höll de sig inom konventionalitetens gränser. Moes och Engdahls Rosina- eller Susanna-aktiga tolkningar kan sägas ha neutraliserat Carmen, ofarliggjort henne, och var troligen ett instinktivt försök av sångerskorna att göra rollen socialt mera acceptabel, men kanske också en överlevnadsstrategi för dem själva så att de till röst och temperament klarade av rollen konstnärligt. Om man får tro recensionerna så tog både Moe och Engdahl mera fasta på Carmens roll som underhållare och artist i sina tolkningar, och mindre på hennes istadiga frihetslängtan och hängslösa självcentrering.

Dons saknade dramatisk förmåga för rollen, och uppenbarligen i det skedet också röst. Hennes största kapital var att hon var "inhemsk" och därför kunde bidra till att för första gången uppföra *Carmen* på danska. Frågan om nationalitet och språk var avgörande för teatrarna, även om den nomadiska och exotisk-erotiska Carmen i övrigt knappast var den bästa frontfiguren för nationalismen och framförallt inte för det familjeinriktade kvinnoidealet som nationalismen förespråkade. Gina Oselio var den stora internationella primadonnan som gästspelade i hemlandet. Hon var i det närmaste perfekt för Carmens roll beträffande röst, erfarenhet och dramatisk talang. Ursäkten för hennes "grymma" och enligt vissa kritiker alltför överdrivna tolkning av rollen var att hon utarbetat rollen utomlands för betydligt större operascener, där allt måste överdrivas för att synas och höras. Oselios/Carmens grymhet hindrade sympatierna att hopas på Carmens sida, samtidigt hindrades också alla diskussioner om sista aktens egentliga budskap och det som Carmen själv sammanfattar i sitt euforiska utrop: "Fri är hon född, fri skall hon också dö". Engdahls och Oselios tolkningar var uppenbarligen varandras motpoler i många avseenden, men de var de enda som tycks ha dansat bra.

Hurdant kvinnopolitiskt klimat kom Carmen till i Norden? På basen av ovanstående kan man sluta sig till att *Carmen* inte alls öppet deltog i någon diskussion om kvinnans samhällsposition, inte ens i Norden som trots allt var ett föregångsland inom kvinnofrågan redan på 1880-talet (Melby et al. 2006). På ett djupare plan kan man ändå hävda att den problematik som operan kretsar kring, med en självmedveten kvinna som tar sig rätten att lämna en man, för operan relativt nära den problematik som Ibsens *Et dukkehjem* tar upp. I likhet med *Et dukkehjem* bedömdes även *Carmen* i grunden som ett relationsdrama och det som tycktes stöta recensenterna allra mest var att *Carmen* exponerar sitt oberoende och går sin egen väg och lämnar en man åt sitt öde på samma sätt som Ibsens *Nora* gör i slutet av dramat.

Det finns dock ett undantag till kritikernas ovilja att se *Carmens* frihetslängtan som något annat än destruktiv och hotfull. *Fædrelandsvennens* (3.6.1891) kritiker jämför *Carmen* med två välkända norska litterära kvinnofigurer, *Petra* i *Bjørnstjerne Bjørnsons* roman *Fiskerjenten*, och fabriksflickan *Silla* i *Jonas Lies Livsslaven*. Båda romanerna kan betecknas som naturalistiska, med huvudkaraktärer ur arbetarklassen. Fiskarflickan *Petra* genomgår en regelrätt klassresa i romanen och kan förverkliga sin dröm om att bli skådespelare, medan *Silla* i *Livsslaven* trots upprepade försök aldrig kommer ut ur sin misär, och dör fattig och ung. Det gemensamma som båda har med *Carmen* var, enligt kritikern att de var stolta, och självmedvetna. *Oselios Carmen* knyckte till exempel på nacken på ett sätt som fick recensenten att tänka på fiskarflickan *Petra*, medan han också *Carmen* som en kombination av både *Silla* och *Petra*. Jämförelsen mellan *Carmen* och en kombinerad *Silla/Petra* utgår troligen å ena sida från att *Silla* är en fabriksflicka (som *Carmen*) och å andra sidan från att fiskarflickan *Petra*, i motsats till *Silla*, är en överlevare, som inte ger upp ifråga om sin dröm (som *Carmen* ända fram till slutet). Denna kritiker var den enda som placerade in operan i en modern litterär genre där en kvinna, även från de lägre samhällsklasserna, har möjligheter att själv påverka sitt eget livsöde.

Hur definierades Carmen av den samtida operakritiken? Dagstidningarnas kritiker tycks ha haft en förvånansvärt likartad idealbild av *Carmen* i tankarna som de jämförde den reella *Carmen* på scenen med. I de flesta fall hade scenens *Carmen* knappast levt upp till deras förväntningar, men några sångerskor kom närmare idealet än andra. *Carmen* är en *femme fatale* som förgör *Don José*, som trots sin svaghet är den egentliga hjälten i operan. Enligt kritikerna är *Carmen* därmed inte någon förkämpe för den moderna kvinnan. Däremot förvisas hon kraftigt och envetet av pressen till samhällets utkanter där hon lever ett undantagsliv och där andra lagar gäller än i det övriga samhället. Kritikerna ställer sig mer eller mindre enhälligt bakom tolkningen att *Don José*'s svartsjukemord är rättfärdigat för att det återställer en tillfälligt rubbad ordning (Pels och Crébas 1988, 80).²³

²³ Abbate (1993, 237) betraktar också både *Salome* (Strauss) och *Carmen* som de operans "monster" som måste straffas av intrigen eftersom de vänder upp och ner på 1800-talets stereotypa könsroller.

Dagstidningarnas dubbla diskurser, dels om *Carmen* som rollkaraktär och dels om *Carmens* rollinnehavare, är påtagliga. Som ovan nämnts är en av orsakerna till bytet av register troligen att man fritt kunde demonisera *Carmen* som rollkaraktär, utan att de nationella primadonnorna befläckades av samma demonisering. Recensenternas byte av register innebar att de ifråga om sångerskorna för en stund lägger sina moraliska dubier om *Carmens* karaktär åt sidan och istället fokuserar på rollen som musikalisk och dramatisk-artistisk utmaning. Man beundrade inte *Carmen*, men däremot beundrade man sångerskornas förmåga att representera rollen i all sin mångsidighet på scenen. Det är således sångerskorna som uppträder, också i recensionerna, som de förebilder för den nya kvinnan som *Carmen* själv aldrig kunde vara på 1800-talet. Det som var omöjligt för *Carmen* kunde de fyra primadonnorna däremot vara: nationella symboler för kvinnors utbildning och karriär i offentligheten. Det var också som sådana de beundrades och representerades i pressen. (Se även Rutherford 1992, 95–113.)

Sångerskornas relation till rollen senare i livet varierade. *Carmen* var Engdahls sista roll (10.2.1890) innan hon gifte sig och drog sig tillbaka från scenen. Moe uppträdde flera gånger i rollen under hela sin karriär, gästspelade med den i olika länder och lyftes fram i pressen som den som skapat rollen i hela Norden. Själv förhöll hon sig något reserverad till rollen: i en födelsedagsintervju på sin 75-årsdag förnekade hon att *Carmens* roll skulle ha haft någon särställning i hennes repertoar. Hon hade tyckt om alla sina roller, men kanske allra mest om *Maries* roll i *Regementets dotter* (Donizetti). (*Svenska Dagbladet* 3.2.1925.) Inte heller för *Dons* blev rollen särdeles central trots att kritikerna med tiden blev allt försonligare mot hennes rollprestation. En av hennes bästa roller var istället *Amneris* roll i *Aida* (Verdi). Däremot var *Carmen* Oselios mest sjungna roll, hon firade till och med sitt 40-årsjubileum som sångare med *Carmen*, 26 år efter den norska premiären, år 1917. Kritiken var blandad, å ena sidan hyllades hon med stående ovationer på *Nationalteatret*, medan rösten å andra sidan inte längre varit den allra bästa under jubileumsturnén. (*Aftenposten* 31.8.1917.) I Finland skulle det ta mer än 20 år innan *Carmen* uppfördes på nytt efter Inhemska operasällskapets turnéer, ända till 1907 då Maikki Järnefelt (1871–1929) sjöng *Carmens* roll på tyska på Finska Nationalteatern, medan hennes make Armas Järnefelt dirigerade orkestern.

Källor

Arkiv

Danmark
 Det Kongelige Bibliotek
 Rigsarkivet
 Teatermuséet i Hofteatret

Finland

Nationalbiblioteket

Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska Teaterns arkiv

Suomalaisen kirjallisuuden seura/Kirjallisuusarkisto

Åbo Akademis bibliotek, handskrift- och bildenheten

Sibeliusmuseums arkiv

Norge

Nasjonalbiblioteket

Sverige

Kungliga Biblioteket – Sveriges Nationalbibliotek

Kungliga Teatrarnas Arkiv

Musik och Teaterbiblioteket

Libretton och partitur

Bizet, George. [sine anno]. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. [Finland: Emma Engdahls partitur. Sibelius-museum].

Bizet, George. [sine anno]. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. Partition Chant et Piano arrangée par L'auteur. [Danmark: *Det Kongelige Bibliotek*].

Bizet, George. [sine anno]. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. Partition Chant et Piano arrangée par L'auteur. [Danmark: Instruktørsparti. *Det Kongelige Bibliotek*].

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic. 1878. *Carmen* (George Bizet), övers. Frans Hedberg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic. 1887. *Carmen* (George Bizet), övers. Pietro Holst. Kjøbenhavn: Kgl. Hof-Musikhandel (Henrik Hennings).

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic. 1899. *Carmen* (George Bizet), Kjøbenhavn: Det Nordiske Førlag. Musikførlaget: Henrik Hennings. [Norge: Nasjonalbiblioteket].

Dagstidningar

Danmark

Avisen

Dagbladet

Politiken

Socialdemokraten

Finland

Finsk Tidskrift

Helsingfors Dagblad

Nya Pressen

Uusi Suometar

Wasa Tidning

Åbo Tidning

Östra Finland

Norge

Aftenposten

Dagbladet
Fædrelandsvennen
Kristiania Intelligentssedler

Sverige
Aftonbladet
Dagens Nyheter
Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning
Ny Illustrerad Tidning
Stockholms Dagblad

Litteratur

- Abbate, Carolyn. 1993. "Opera; Or, the Envoicing of Women". I *Musicology and Difference : Gender and Sexuality in Music Scholarship*, red. Ruth A. Solie, 225–257. Berkeley: University of California Press.
- Blom, Ida. 2000. "Gender and Nation in International Comparison". I *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, red. Ida Blom, Karen Hagemann, och Catherine Hall, 3–26. Oxford, New York: Berg.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2012. "Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in 1870s". I *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, red. Anne Siivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager, 154–191. Docmus Research Publications 4. Helsinki: Sibelius-Akademin.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2015. "Beyond the National Gaze: Opera in late 1870s Helsinki". I *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, red. Vesa Kurkela, och Markus Mantere, 71–78. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2016. "*Carmen* i kalla Norden: Inhemska Operasällskapets föreställningar i Viborg, Helsingfors, Åbo och Vasa 1888–1889". *Etnomusikologian vuosikirja* 28: 1–33.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2017. "Grand Opera and Finnish Nationalism in Helsinki, 1876–1877". I *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*, red. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen, och Jens Hesselager, 169–214. DocMus Research Publications 9. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2018. "Fenella (*La Muette de Portici*) and Valentine (*Les Huguenots*) as symbols of national identity in Helsinki 1877". I *Grand Opera outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, red. Jens Hesselager, 114–131. London and New York: Routledge.
- Byckling, Liisa. 2009. *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.
- Carmen*. Performance History. Nätkälla: <http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/history.html> [Hämtad 13.6.2018.]
- Clément, Catherine. 1988. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Davis, Jill. 1992. "The New Woman and the New Life". I *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*, red. Viv Gardner & Susan Rutherford, 17–36. London: Harvester Wheatsheaf.
- Dean, Winton. 1948. *Bizet*. London: J. M. Dent and Sons Ltd.
- Dean, Winton. 1990. *Essays on Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Eckhoff Kindem, Ingeborg. 1941. *Den norske operas historie*. Oslo: Ernst G. Mortensen–Forlagsavdelningen.
- Edholm, Erik af. 1948. *Mot seklets slut. Svunna dagar. Ur Förste Hovmarskalken Erik af Edholms dagböcker*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners.

- Elomaa, Hanna. 2001. "Mikrohistoria johtolankojen jäljillä". I *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, red. Kari Immonen, och Maarit Leskelä-Kärki, 59–74. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.
- Espagne, Michel. 2013. "Comparison and Transfer". I *Transnational Challenges to National History Writing*, red. Mathias Middell, och Lluís Roura, 36–53. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fausser, Annegret & Everist, Mark (red.). 2009. *Music Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Gademan, Göran. 1996. *Realismen på operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860–62*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.
- Ginzburg, Carlo. 2013. "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It". I *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, red. Hans Renders & Binne de Haan, 125–154. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Grut, Johanna. 2004. *Olefine Moe (1850–1933). Sveriges första Carmen – En studie av en operasångerskas yrkesliv*. C-uppsats. Uppsala Universitet: Institutionen för musikkvetenskap.
- Lewenhaupt, Inga. 1988. *Signe Hebbe (1837–1925). Skådespelerska, operasångerska, pedagog*. Stockholm.
- Levi, Giovanni. 2001. "On Microhistory". I *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, 79–119. Cambridge: Polity Press.
- Marjanen, Jani 2009. "Undermining methodological nationalism: Histoire croisée of concepts as transnational history". I *Transnational Political Spaces: Agents – Structures – Encounters*, red. Mathias Albert, Gesa Bluhm, Jan Helmig, Andreas Leutzsch, och Jochen Walter, 239–263. Frankfurt & New York: Campus Verlag.
- McClary, Susan. 1992. *Georges Bizet Carmen*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- McClary, Susan 2007. *Reading Music. Selected Essays*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Moi, Toril. 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Neiendam, Robert. 1927. *Det Kongelige Teaters Historie IV. 1882–1886*. København: Pios Boghandel, Povel Branner Nørregade.
- Neiendam, Robert. 1930. *Det Kongelige Teaters Historie V*. København: Pios Boghandel Povel Branner Nørregade.
- Oeser, Fritz (red.). 1964. "Vorwort". *Georg Bizet Carmen. Oper in drei Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée*. Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative. Klavierauszug. Kassel: Alkor-Edition.
- Paavolainen, Pentti. 2016. *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872–1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Pels, Dick & Crébas, Aya. 1988. "Carmen – or the Invention of a New Feminine Myth". *Theory, Culture and Society* 5 (3): 579–610.
- Pikkanen, Ilona. 2012. *Casting the Ideal Past, a Narratological Close Reading of Eilii Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906–1910)*, PhD., diss. Tampere: University of Tampere.
- Qvamme, Børre. 2004. *Opera og Operette i Kristiania*. Oslo: Solum Forlag.
- Richardson, Angélique & Willis, Chris. 2002. *The New Woman in Fiction and Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Basingstoke: Palgrave.
- Riikonen, H.K. 2006. "Politiikkaa, naisasiaa, moraalaa – Ibsen-kritiikin suuntaviivoja". I *Ibsen Suomessa*, red. Hanna Korsberg, 32–67. Helsinki: Like.
- Rossi, Riikka. 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Rutherford, Susan. 1992. "The Voice of Freedom: Images of the Prima Donna". I *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*, red. Viv Gardner, och Susan Rutherford, 95–113. London: Harvester Wheatsheaf.
- Shepelern, Gerhard. 1995. *Operaens historie I Danmark*. København: Munkgaard, Rosinante,
- Sørensen, Øystein. 1997. "What's in a Name? The Name of the Written Language of Norway". I *The Cultural Construction of Norden*, red. Bo Stråth & Øystein Sørensen, 121–137. Oslo, Stockholm, Copenhagen, Oxford & Boston: Scandinavian University Press.
- Werner, Michael and Bénédicte Zimmermann. 2006. "Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity". *History and Theory* 45 (1): 30–50.

Carmen in Ultima Thule: Four Nordic Interpretations of a Spanish Gipsy in Late 19th Century

Carmen (composed by Georges Bizet) had its Nordic première at the Royal Swedish Theatre in Stockholm in 1878, only three years after its first performance at the Opéra-Comique in Paris. Olefine Moe-Torssell (1850–1933), a relatively high soprano, sung the role in Stockholm, thus becoming the first *Carmen* in *Norden*. Thirteen years later the opera had already been staged all over the Nordic countries: in Denmark (1887) with the young female singer Elisabeth Dons (1864–1942) in *Carmen*'s role, in Finland (1889) with Emma Engdahl (1852–1930) in the title role, and in Norway (1891) with the expressive singer Gina Oselio (Ingeborg Aas, 1858–1937) as *Carmen*.

In my article, I argue that *Carmen* arrived in *Norden* in the middle of an artistic paradigm shift, which manifested itself as a public polemic between advocates for a conservative aesthetic idealism, and those defending new and modern art movements, such as realism and naturalism. A main concern among the debaters was how the woman and especially the changed behaviour of the modern woman should be represented in art. As a realistic opera with a female character who neither sacrifices herself nor dies for love, *Carmen* can be construed as one comment on this debate, whether this was the authors' intention or not.

My analysis reveals that since *Carmen* could never be linked to the traditional chain of self-sacrificing female characters, most newspaper critics, as well as the singer Gina Oselio, turned to the reverse formula: if a female character could not be idealised, she should be demonised (Moi 2006). Hence the Nordic critics unanimously defined *Carmen* as a *femme fatale* who destroys the innocent Don José, the actual hero of the opera.

Ulla-Britta Broman-Kananen (ulla-britta.broman-kananen@uniarts.fi) universitetsforskare, docent vid Konstuniversitetets Sibelius-Akademi.

yle

RSO

KEVÄÄN KONSERTIT MYYNNISSÄ NYT

Liput 9–45,50 €

ticketmaster[®]



yle.fi/rso

Bernhard Crusellin vuosi 1798 – nuoren muusikon toiminta uusien lähteiden valossa

Janne Palkisto



Johdanto

Säveltäjä ja klarinetisti Bernhard Crusellin (1775–1838) elämäntarina Uudenkaupungin ja Viaporin vaatimattomista oloista Tukholman kulttuurielämän keskelle on vakiintunut tärkeäksi luvuksi Suomen ja Ruotsin musiikinhistoriaa. Crusellista ensimmäisten joukossa elämäkertatekstin julkaissut H.A. Reinholm (1853, 208) lukee hänet Suomen merkkimiesten joukkoon vetoamalla hänen suomalaisen syntyperäänsä ja luonteeseensa. Toivo Haapanen (1940, 31) kirjoittaa teoksessaan *Suomen säveltaide*, että ”vaikka Crusellin elämäntyö ajan olojen johdosta tulikin kohdistumaan etupäässä Ruotsiin, on hänelle jo vanhastaan ja täydellä syyllä varattu kunniapaikka myös Suomen musiikin historiassa”. Ilkka Oramo (1984–1985, 9) muistuttaa, miten ajatteleme Suomen historiaa vais-tomaisesti nykyisistä maantieteellisistä rajoistamme käsin, mutta ne muodostuivat paljon Crusellin Tukholmaan-muuttoa myöhemmin. Fabian Dahlströmin (1995, 259–260) mukaan merkittävimmin vasta toisen maailmansodan jälkeen hahmottunut historiakuva eli kokonaiskäsitys suomalaisesta musiikista vaatii, että Crusellia käsitellään myös suomalaisessa musiikinhistoriassa. Ruotsin musiikinhistorian yleisesityksessä *Musiken i Sverige* huomautetaan, että Crusell on Franz Berwaldin (1796–1868) ohella Ruotsin ainoa 1800-luvun säveltäjä, jonka soitinsävellyksistä suurin osa on 1900-luvulla uudelleenjulkaistu (Tegen 1992, 310). Kummankin maan musiikinhistorioissa Crusellia pidetään yhtenä maan merkittävimmistä klassis-romanttisista säveltäjistä.

Erytishuomiota Crusellia koskevassa tutkimuksessa ovat saaneet hänen kolme mittavaa ulkomaanmatkaansa vuosina 1803, 1811 ja 1822. Niiden aikana hän kirjoitti matkapäiväkirjoja, jotka on myöhemmin julkaistu kahteen otteeseen kommentoituina laitoksina.¹ Sen sijaan ensimmäinen ulkomaanmatka, joka kesällä 1798 suuntautui Tukholmasta Berliiniin klarinetisti Franz Tauschin (1762–1817) oppiin, on matkapäiväkirjan ja muiden lähteiden puuttuessa jäänyt vähemmälle huomiolle. Crusellia tutkinut Dahlström (1976, 41) valittelee matkapäiväkirjan puutetta, koska jos sellainen olisi ollut, ”en viktigt fas i klarinettundervisningens utveckling skulle där ha kunnat bli sakkunnigt belyst”. Ei ole myöskään ollut tietoa siitä, missä Crusell matkallaan tarkalleen ottaen esiintyi ja kuinka monta kertaa. Ensimmäisessä omaelämäkerrassa (1825) Crusell mainit-

¹ 1977 Dahlströmin toimittamana ruotsiksi ja 2010 Koskisen [nyk. Palkisto] toimittamana suomeksi.

si kyseiseltä matkalta yhden Hampurin-konsertin, jälkimmäisessä (1837) kaksi. Molemmissa mainitaan yksi konsertti Berliinissä.

Aiempi tutkimus ei ole myöskään onnistunut löytämään ensimmäistä matkaa selventävää kirjeaineistoa. On kuitenkin ollut jälkiä siitä, että Crusellin matkalta kirjoittamia kirjeitä olisi ainakin jossain vaiheessa säilynyt sukulaisten hallussa: vaimon Anna Klemmingin velipuolen jälkeläinen Sven Klemming (1952, 57–58) lainasi niitä 1950-luvulla kirjoittamassaan sukuhistoriassa. Myöhemmin Crusellia tutkinut Åke Vretblad yritti saada kirjeitä käsiinsä, mutta ei saanut suvulle lähettämäänsä tiedusteluun vastausta.² Tämän artikkelin kirjoittaja löysi kirjeet Crusellin vaimon velipuolen jälkeläisen Michael Kolterjahnin avulla. Hän viimeisteli vuonna 2016 Klemmingin sukuarkiston luettelointia luovutettuaan materiaalin Tukholman kaupunginarkistoon³. Klemmingin sukuarkisto sisältää 4,2 hyllymetriä kansioita, joissa on muun muassa kirjeitä, valokuva-albumeita ja kirjoja ajanjaksolta 1790–2015. Crusellin Anna Klemmingille lähettämiä kirjeitä siellä on kolme, joista kaksi on kirjoitettu Berliinin-matkalta 1798.⁴ Samassa sukuarkistossa on myös kaksi Crusellin äidille Margareta Elisabeth Messmannille kuulunutta kirjaa sekä Crusellin vävyn Franz Preumayerin muistikirja, jotka ovat niin ikään uusia – aiemmalle tutkimukselle tuntemattomaksi jääneitä – Crusell-tutkimuksen lähteitä.⁵

Tarkastelen tässä artikkelissa näitä uusia lähteitä hyväksi käyttäen Bernhard Crusellin elämää ja toimintaa vuonna 1798 ja erityisesti hänen tuona vuonna tekemäänsä opintomatkaa Berliiniin. Sekä aiemmin tunnettujen että uusien lähteiden nojalla olen voinut rekonstruoida uutta tietoa hänen aiemmin valaisemattomaksi jääneestä nuoruudenmatkasta opintoineen, konsertteineen ja ihmissuhteineen. Näiden lähteiden esittely ja niihin liittyvä uuden tiedon tuottaminen on tämän artikkelin tärkein tavoite. Tutkimuskysymykseni on: miltä nuoren muusikon toiminta vuoden 1798 opintomatalla uusien lähteiden valossa näyttää ja minkälaiset vaikuttimet hänen musiikillista toimintaansa tuona vuonna ohjasivat tai saattoivat ohjata? Kutsumalla Crusellia ”nuoreksi” muusikoksi tarkoitan paitsi hänen nuorta ikäänsä niin myös vähäistä kokemusta solistisena klarinetistina sekä hänen elämänvaihettaan perhettä perustavana ihmisenä. Lähestymistapani on biografinen ja erityisesti niin sanotun uuden elämäkertatutkimuksen mukainen (esim. Halldórsdóttir 2014; Florin 2014; Hakosalo ym. 2014; Leskelä-Kärki 2017). Käytän hyväkseni myös mikrohistoriaa (esim. Ginzburg 1976–1996), josta ammentava uusi biografinen tutkimus on tuonut esiin, miten elämäkertatutkimus ei ole vain yhden henkilön elämän ja historian tutkimusta, vaan samalla ikkuna kokonaisen aikakauden tapahtumiin, käytänteisiin ja arvoihin, joita tarkastellaan yhden henkilön kautta. Tutkimalla

² MB: ÅV F3:4. Mainitussa arkistossa on musiikintutkija Åke Vretbladin kesken-eräisiä ja lähes loppuun saatettuja tutkimuksia muun muassa Crusellista sekä sekalaista kirjeenvaihtoa.

³ Kiitän Michael Kolterjahnia kirjeiden löytämisestä ja kaikesta avusta.

⁴ SA = Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

⁵ SA = Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 33 (29).

ainutlaatuista ja erityistä voidaan hahmottaa myös jotakin yleistä ja kaikille yhteistä. (Leskelä-Kärki 2017, 17–25.)

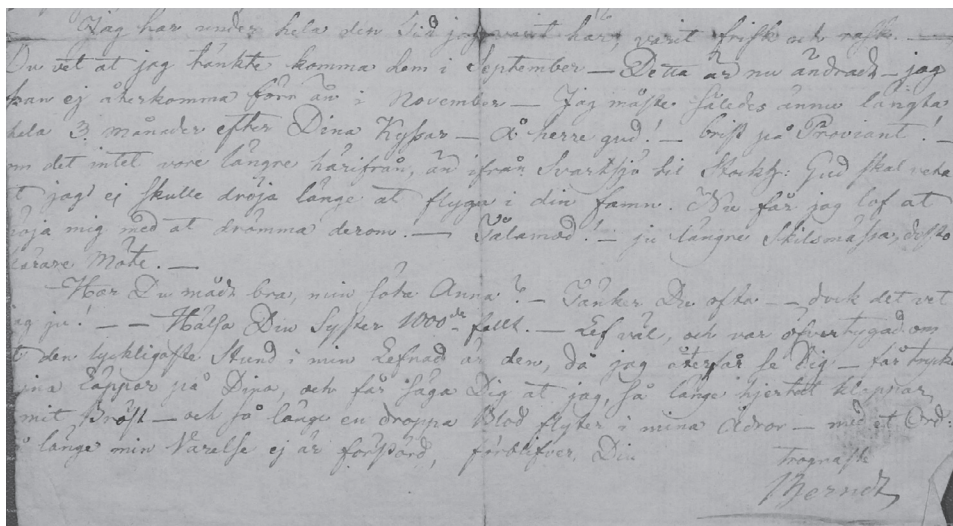
Tärkeimmät lähteet tutkimuksessani ovat Crusellin omaelämäkerrat vuosilta 1825 ja 1837 sekä jo edellä mainitsemani uusi aineisto: Crusellin vuonna 1798 kirjoittamat matkakirjeet (Klemmingin sukuarkistossa) sekä niitä täydentävä sanoma- ja aikakauslehtiaineisto. Crusellin ruotsiksi kirjoittamat kaksi omaelämäkerta ovat Tukholman Kungliga Bibliotekin käsikirjoituskokoelmassa.⁶ Niistä ensimmäinen syntyi, kun kirjailija ja taidevaikuttaja Marianne Ehrenström tilasi sen julkaisuunsa *Notices sur la Littérature et les beaux arts en Suède* (suomeksi ”Huomioita kirjallisuudesta ja kaunotaiteista Ruotsissa”, 1826). Jälkimmäinen on päivätty 6.11.1837 ja sen on lyhennettynä ja muokattuna julkaissut kirjailija ja historioitsija Adolf Ivar Arwidsson teoksessaan *Stockholm förr och nu* (1837). (Dahlström 1976, 25.) Käytän tutkimuksessani Crusellin käsikirjoittamia omaelämäkertoja saadakseni tietää, millä tavalla löytämäni uudet kirjelähteet täydentävät aiemmin tunnettua kuvaa hänen elämänvaiheistaan. Primaarilähteiden käyttäminen kertoo myös luotettavammin kuin niiden julkaistut versiot sen, mitä Crusell itse on Ehrenströmille ja Arwidssonille elämästään kertonut.

Tiedot Crusellin vuoden 1798 matkallaan pitämistä konserteista Berliinissä ja Hampurissa tämän artikkelin kirjoittaja löysi omaelämäkertojen johdattelemana sanomalehti-ilmoituksista Berliinin valtionkirjastosta. Crusellin konsertti-ilmoituksia julkaistiin *Berlinische Nachrichten* sekä *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* -lehdissä. *Allgemeine Musikalische Zeitung* -aikakauslehdessä löytyy maininta Crusellin soitosta vuonna 1798, kunhan malttaa jatkaa lukemista seuraavan vuoden 1799 numeroon asti. Lisäksi tutkimuksessa on taustatiedon täydentämisessä ja ajankuvan muodostamisessa käytetty edellä mainittujen sanomalehtien vuonna 1798 ilmestyneitä numeroita, joista saamaani aikakauden Berliiniä koskevaa tietoa olen tukenut tutkimuskirjallisuudella (Börsch-Supan 2001; Dwyer 2000; sekä Schultz 1987).

Elämäkertatutkimuksessa tutkimuksen kohteena olevasta ihmisestä tulee historioitsija ja biografiatutkija Christina Florinin (2014, 43) sanoin ”sosiaalisten, poliittisten, kulttuuristen ja historiallisten prosessien kohtaamispaikka”. Näyttää siltä, että vuoden 1798 aikana Crusellin toimintaan ovat vaikuttaneet hyvin erilaiset motiivit. Ammatillisen kehittymisen kanssa ristesä kotona Tukholmassa versova ihmissuhde Anna Klemmingiin ja sen edistäminen matkalla Spandaussa, jossa tämän isoisän perhe asui. Pariskunta avioitui matkaa seuranneena vuonna 1799. Olisiko niin, että Crusellin elämää hahmotettaessa vuoden 1798 tapahtumiin liittyvä uusi lähdeaineisto antaa sille uudenlaisen juonteen ja painotuksen? Yhdeksi matkaanlähden motiiviksi – musiikkiin liittyvien ammatillisten tavoitteiden ohella – paljastuu suhteiden rakentaminen tulevan vaimon sukuun ja kotiinpaluun syyksi kotona odottanut rakkaussuhde.

Uusien lähteiden ja tiedon myötä on herännyt myös sivukysymyksiä. Mikä viivästytti Crusellin paluuta takaisin Tukholmaan ja mistä hän kirjeessään Anna Klemmingille kertoo (ks. kuva 1)? Miksi hän ylipäänsä palasi Berliinistä Tukhol-

⁶ I.c.20 Biogr. Sv. C.: BC-1825 (omaelämäkerta vuodelta 1825), BC-1837 (omaelämäkerta vuodelta 1837).



Kuva 1: Crusell kirjoitti kirjeessään (21.8.1798) tulevalle vaimolleen Anna Klemmingille, että hänen kotiinpaluunsa Berliinistä Tukholmaan on viivästynyt.⁷

maan? Miksi opinnoille ja paluumatkalle ei löytynyt rahallista tukijaa, vaikka menomatkan kustannusten kattamisessa auttoi tunnettu mesenaatti Ulrika Wilhelmina von Schwerin-Putbus?

Mikrohistorioitsija Carlo Ginzburg (1976–1996, 194) kirjoittaa hämmästyneensä, kuinka paljon historiankulkuun oli hänen tietämättään ollut vaikutusta kirjoilla, joita hän ei ollut koskaan lukenut, sekä tapahtumilla ja henkilöillä, joiden olemassaolosta hän ei ollut tiennyt. Uusien lähteiden avulla ja yhtä vuotta mikrohistoriallisesti tutkimalla voimme nostaa esiin myös Crusellin toimintaan vaikuttaneita aiemmin tuntemattomia ihmisiä, tapahtumia ja kirjoituksia. Tämän artikkelin kirjoittajan toive on, että uuden lähdeaineiston tarjoama tieto Crusellin elämään vaikuttaneista henkilöistä ja tapahtumista aiheuttaisi samansuuntaisen hämmästyksen kuin mikrohistoria yleisesti Ginzburgissa.

Ennen Crusellin vuoden 1798 tarkastelua luon tiivistetyn yleiskatsauksen hänen elämäänsä kokonaisuudessaan, jotta voimme ymmärtää tarkastelemani ajan merkitystä myös laajemmassa elämäkerrallisessa yhteydessä.

Bernhard Crusellin elämäkulkku

Crusell syntyi 15.10.1775 Uudessakaupungissa. Hänen ensimmäinen nimensä Bernhard tuli äidin Margareta Elisabet Messmannin isältä, ruotsalaissyntyiselta Porin jalkaväkirykmentin vääpeliltä Berndt Fredrik Messmanilta⁸ ja toinen nimi

⁷ BC => Anna Klemming, Berlin 21.8.1798. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

Henrik isän, kirjansitoja Jacob Crusellin isältä, Porissa vaikuttaneelta kirjansitojamestarilta ja kirkkovääriltä Henrik Crusellilta. Pienessä Uudessakaupungissa vaikuttaa olleen niukasti töitä kirjansitojalle, joten perhe muutti vuonna 1784 Nurmijärvelle – ehkä käytyään välissä lyhyesti Hämeenlinnassa. (Dahlström 1977, 8–9.)

Erityistä syytä juuri Nurmijärvelle muutolle ei ole löytenyt, sillä kirjansitojan töitä ei sielläkään tuntunut olevan, vaan Jacob kierteli Jokioisissa asti ansioiden perässä (Vallinkoski 1992, 130). Opittuaan naapurinpojalta klarinetinsoiton alkeet nuori Bernhard herätti soitollaan viereisen Numlahden kartanonherran kapteeni Erik Lorenz Armfeltin huomion. Armfelt vei 12-vuotiaan pojan Viiporiin eli nykyiseen Suomenlinnaan, josta tämä sai paikan Leskikuningattaren henkirykmentin vapaaehtoisena soittajana. Muutaman siellä vietetyn vuoden jälkeen Crusell siirtyi huoltajansa majuri Olof Wallenstjernan mukana rykmentin Tukholmassa sijaitsevaan pataljoonaan. Valtakunnan pääkaupungissa hän päätyi aluksi Kaarle-herttuan soittokuntaan ja sitten Kuninkaallisen hovikapellin klarinetistiksi vain 17-vuoden ikäisenä vuonna 1793. (Dahlström 1977, 8–11.)

Nousu säveltäväksi klarinettivirtuosiksi vaati vielä jatko-opintoja: niitä Crusell teki matkustamalla Keski-Eurooppaan, ensimmäiseksi vuonna 1798 opiskelukseen klarinetinsoittoa Franz Tauschin johdolla Berliinissä, sen jälkeen 1803 oppiakseen säveltämistä François-Joseph Gossecin ja Henri Montan Bertonin oppilaana Pariisissa. Kun säveltäminen oli muuttunut ammattimaisemmaksi, hän matkusti vuonna 1811 Leipzigiin etsimään uusille teoksilleen kustantajaa. Sellaiseksi ryhtyi Ambrosius Kühnel, jonka elinkeinoa ja kustannustoimintaa Crusellin kanssa jatkoi myöhemmin C. F. Peters. Kesän 1822 matkan Crusell teki Karlsbadiin juomaan luonnonvesiä, joilla uskottiin olevan terveyttä edistävä vaikutus. Matkallaan hän tapasi muun muassa Carl Maria von Weberin (1786–1826), Giacomo Meyerbeerin (1791–1864) ja Felix Mendelssohnin (1809–1847). (Dahlström 1977, 10–22.)

Hovikapellin musikäntörynnän rinnalle vuodesta 1818 alkaen Crusellille yhtä tärkeäksi nousi toiminta Linköpingin rykmenttien musiikinjohtajana, mihin sisältyi paljon myös opetustyötä (Vretblad 1977, 171). Opetustyö oli tullut hänelle luontevaksi osaksi muusikon ammattikuvaa viimeistään vuoden 1798 matkalla hänen tutustuessaan Franz Tauschiin.

Crusellin sävellystuotanto käsittää kolme klarinettikonserttoa, kolme klarinettikvartettoa, teoksia muille puupuhaltimille, yhden oopperan ja yksinlaulaja.⁹ Tuotannon kulmakivi, kolme klarinettikonserttoa, ovat klassis-romanttista musiikkia, jossa on kuultavissa ranskalaisen oopperan vaikutusta (Koskinen 2005, 77–79). Asemasta yhtenä valtakunnan tärkeimmistä säveltaiteilijoista kertoo se, että häneltä tilattiin musiikki Ruotsin suurimman rakennusprojektin, Göta Kanalin vihkiäisiin vuonna 1832 (Vretblad 1977, 184–185). Crusell kuoli Tukholmassa 28.7.1838 62-vuotiaana (Dahlström 1977, 23). Hänen merkityksensä varsinkin klarinettiteosten säveltäjänä on edelleen vahva ja hän on hyvä

⁸ Enckell 1987, 193.

⁹ Luettelo Crusellin keskeisistä sävellyksistä löytyy esimerkiksi teoksesta Dahlström, Helmer, O’Loughlin, Strindberg ja Vretblad 1977, 248–254.

esimerkki 1700-luvun Suomessa syntyneestä kielitaitoisesta ihmisestä (ruotsi, suomi, saksa, ranska, italia), jolle vaikutteiden hakeminen Keski-Euroopasta oli luonteva osa elämäntulkua.

Crusellin matka Berliiniin

Vuoden 1798 alussa Crusell oli 22-vuotias muusikko. Hän työskenteli klarinetistina Tukholmassa Kuninkaallisessa hovikapellissa, joka toimi myös ooppera-orkesterina. Vaikka hän oli saanut hyvän ja arvostetun muusikonpaikan, hänen mieltään vaikuttaa silti kaiheartaneen ammatillinen epävarmuus. ”Jag började nu allt mer och mer finna huru mycket det ännu i artistisk bildning felades mig”, hän kirjoittaa omaelämäkerrassaan 1837. Vanhemman polven muusikkoystävätkin Tukholmassa olivat todennäköisesti muualla kuulleet sujuvampaa klarinetinsoittoa kuin mihin sotilassoittokunnasta ponnistanut nuori Crusell pystyi. Tiedetään, että Crusell oli jo muutamaan kertaan soittanut vaativia konserttoja julkisissa konserteissa Tukholmassa (Dahlström 1976, 242–243), mutta hänen tietämyksensä soolokonserttojen soittamisesta ja niiden mahdollisuuksista perustuivat ohueen kokemukseen. Hänen oli myös ollut nopeasti sopeuduttava oopperaorkesterin kovaan työtahtiin. Näiden puutteiden tunnistaminen on todennäköisesti ollut yhtenä opintomatkalta lähtemisen motiivina.

”Länge hade C. [Crusell] hört Clarinettisten Tausch i Berlin omtalas som en stor Virtuos, och hans högsta önskan var att kunna få taga Lektioner af denna Mästare”, Crusell kirjoittaa omaelämäkerrassaan 1825. Tausch oli aikakauden johtavia klarinetisteja ja klarinetin virtuoosisoiton perustaja, kuten Dahlström (1976, 40) määrittelee. Crusell kuuli Tauschin nimen oletettavasti työtovereiltaan Tukholman hovikapellissa. Crusellin kollegoista tiesivät tämän Mannheimin hovikapellista kuuluisuuteen ponnahtaneen klarinetisti Tauschin ainakin hänen kanssaan aikanaan samassa orkesterissa työskennelleet säveltäjä-kapellimestari Georg Joseph Vogler ja vuonna 1792 jo edesmennyt kapellimestari Joseph Martin Kraus. Tausch oli monien elämänvaiheiden jälkeen asettunut Berliiniin, Preussin pääkaupunkiin, soittamaan ja opettamaan.

Crusellin matkaanlähtöpäivä Tukholmasta oli 25. huhtikuuta 1798 (Fryklund 1949, 170) ja hän saapui Berliiniin yhdeksäntenä toukokuuta.¹⁰ Matkareitistä ei ole tietoa, mutta jos Berliiniin kuljettiin suoraan, reitti saattoi hyvinkin noudatella paremmin dokumentoidun, hänen vuoden 1811 matkansa etappeja (28.5.–15.6.1811). Silloin Crusell olisi aluksi matkustanut vaunuilla Tukholmasta etelän Ystadiin, mistä postilaiva olisi vienyt hänet Arkonanmeren yli Stralsundiin. Siitä matka olisi jatkunut jälleen vaunuilla Berliiniin asti.

”Vid min förhastade Afresa var jag så Confus, så utom mig, at jag til och med glömde at hälsa Din Syster, min Cousine Lena. Bed henne derföre om Förlä-

¹⁰ BC => Anna Klemming, Berlin 12.5.1798. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

telse”, Crusell kirjoitti Annalle 12.5.1798. Tämä uusi kirjelähde tukee omaelämäkerran mainintaa, jonka mukaan kyyti Tukholmasta Berliiniin järjestyi ilman suuria kustannuksia tai jopa ilmaiseksi ja hän teki päätöksen matkaan lähtemisestä kahdessa tunnissa (Crusell 1825). Matkasuunnitelmia oli ollut aiemminkin, mutta ”brist på medel att resa hade hittils varit det största hindret” (mt.). Nyt matkan rahoittajana oli kreivitär Ulrika Wilhelmina von Schwerin-Putbus (1762–1843), yksi ensimmäisistä, joka Crusellin musiikilliset lahjat Tukholmassa huomasi. Hän polveutui Putbusin aatelissuvusta ja sai monien merkittävien sukulaisuksiensa takia erikoiskohtelua Saksin hovissa. Kreivittärellä ei ollut omia lapsia, mutta hän otti miehensä kanssa kasvattilapsia ja rahoitti, paitsi Crusellin matkoja, myös klarinetisti Samuel Kellmanin opintoja. (Kämpe 1916, 109–110, 148, 186–187, 266–267.)

Tukholman kaupunginarkiston Klemmingin sukuarkistossa on Johan Christoffer Klemmingin muotokuva. Sen takapuolella on käsinkirjoitettu lappu, jonka mukaan Crusellin matkaseurana oli taiteilija ”Köhlström”.¹¹ Kyseessä lienee ollut kuvataiteilija Isak Kjöhlström (1769–1821), taidemaalari Elias Martinin oppilas, jonka tiedetään vuonna 1798 oleskelleen Berliinissä.¹² Kjöhlströmin tuotannosta tunnetaan muotokuva Crusellin ihastuksen Anna Klemmingin Spandaussa asuneesta isoisästä Johan Magnus Klemmingistä sekä nuoresta Johan Fredrik Berwaldista, joka samana kesänä – vain kymmenvuotiaana – piti konsertin Berliinissä 29.7.1798 oopperatalon suuressa salissa isänsä, Tukholman hovikapellin fagotisti Georg Johann Abraham Berwaldin kanssa.¹³ ”Min Resa var en af de angenämaste och nöjsammaste. Et vackert Väder, godt Resesällskap”, Crusell kirjoitti Annalle (12.5.1798). Vaikkei hän mainitse kirjeessään matkaseuraansa nimeltä, voimme olettaa sen olleen kuvataiteilija Kjöhlström.

Meren takana matkalaista odotti Euroopan kartalle sata vuotta aiemmin muotoutunut Preussin kuningaskunta. Se oli mantereen pohjoisosassa sijaitseva melko repaleinen valtakunta, jonka romahdusta vielä kuningas Fredrik II Suuren kuoleman 1786 jälkeenkin yleisesti odotettiin. Nyt kuitenkin valtio eli rauhan ja vaurastumisen aikaa. Ajan Eurooppa velloi keskellä voimakasta kaupungistumisen aaltoa: yli 10 000 asukkaan kaupunkien määrä lähes kaksinkertaistui, ja Berliini oli yksi maanosan nopeimmin kasvavista metropoleista (Vries 1984, 30, 234).

Berliinin Unter den Lindenin loistelijas oopperatalo pysyi Crusellin matkan ajan suljettuna kuningas Fredrik Wilhelm II:n edellisenä vuonna tapahtuneen kuoleman takia (Bauman et al. 2001 ja Becker et al. 2001). Italialaiset laulajat olivat pakanneet laukkunsa ja häipyneet kotimaahansa; musiikinjohtaja ja säveltäjä Vincenzo Righini (1756–1812) vaimoineen ottanut kiinnityksen Hampuriin (Schneider 1852, 276–278). Oopperatalon suosio oli jo aiemmin laskenut, sillä berliiniläisyleisön kiinnostuksen puolelleen oli voittanut Gendarmenmarktin

¹¹ SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8, Johan Christoffer Klemming Brev.

¹² Hultmark, Hultmark ja Moselius 1944, 182–183.

¹³ Vedos muotokuvasta on nähtävissä teoksessa Klemming 1952, 41; em. konsertti pidettiin 29.7.1798. BN 24.7.1798.

ranskalaiseen teatteritaloon vuonna 1786 perustettu Nationaltheater. Se oli jätännyt vanhan talon italialaiset *opera seriat* varjoonsa ja juurruttanut kaupunkiin saksankielisen oopperan. Uudenaikaiset teokset vaativat orkesteriin yhä useammin myös klarinetinsoittajia: Wolfgang Amadeus Mozartin *Don Giovanni* ja *Figaron häät* (*Le nozze di Figaro*), *Singspielit Ryöstö seraljista* (*Die Entführung aus dem Serail*) ja *Taikahuilu* (*Die Zauberflöte*) sekä Christoph Willibald Gluckin *Iphigenia Tauriissa* (*Iphigénie en Tauride*). Mainitut oopperauutuudet pyrittiin esittämään Berliinissä pian niiden muualla tapahtuneiden kantaesitysten jälkeen. (Bauman et al. 2001 ja Becker et al. 2001.) Vaikka Crusell ei kirjeissään tai omaelämäkerrassaan mainitse käyntejään vuonna 1798 oopperassa tai konserteissa, on oletettavaa, että hän kävi katsomassa edellä mainittuja teoksia ja kuuli melko tuoreeltaan, millaisia uusia mahdollisuuksia klarinetilla ja muilla puhaltimilla näissä teoksissa oli.

Kulttuurielämä oli kesäkaudella 1798 vilkasta. Sitä värittivät uuden hallitsijan Fredrik Wilhelm III:n syntymäpäivät sekä valajuhla *Huldigungsfest*. Kuninkaanvalaa juhliittiin Nationaltheaterissa heinäkuun kuudentena uudella oopperalla: Johann Friedrich Reichardtin (1752–1814) teoksella *Die Geisterinsel*.¹⁴ Klarineteilla on teoksessa haikeita välikommentteja niin Fabion aariassa ”Ich küsse dich” kuin Fernandon ja Arielin duetossa ”Werd ich des Daseins Wonne schmecken”. Vaikkei Crusell itse kantaesityksessä olisi ollut läsnä, hän lienee kuullut uudesta teoksesta ja sen ominaisuuksista opettajaltaan tai kaupungin muilta muusikoilta.

Franz Tauschin vaikutus

Berliinissä Crusell aloitti soittotunnit uuden opettajansa Franz Tauschin johdolla. ”C. [Crusell] var var nog lycklig att vid ankomsten finna Tausch beredvillig att undervisa honom”, hän kirjoittaa omaelämäkerrassaan (1825). Tauschin antamista oppitunneista tiedetään sen verran, että hän määräsi Crusellin soittamaan asteikkoja: ”Hans lilla egenkärlek blef väl något sårad när han måste begynna sina Lektioner med att blåsa Scalan”, Crusell kirjoittaa omaelämäkerrassaan (1825) ja jatkaa: ”men detta var likväl nödvändigt, emedan han förut ej haft aning om hvad man kallar en grundlig Skola”.

Koska Crusell kirjoittaa, että oppitunnit ”aloitettiin” (”begynna”) asteikoilla, vasta myöhemmin soittotunneilla ilmeisesti ryhdyttiin hiomaan varsinaista konserttiohjelmistoa. Tausch esitteli varmaankin myös säveltämiään uusia klarinetteoksia, sillä Crusell soitti seuraavina vuosina Tukholmassa tämän muunnelmia ja seksteton. Yhden Tauschin klarinettikonserton hän oli esittänyt jo maaliskuussa ennen Berliinin-matkaansa. (Dahlström 1976, 243.) Varsinaiset ohjelmisto-opinnot saattoivat siten ehkä alkaa tämän Crusellin jo tuntemaan teoksen harjoittamisella.

¹⁴ BN 6.7.1798.

Opettaja oli klarinettivirtuosi, joka – toisin kuin oppilaansa – oli jo pikkulapsesta saakka saanut elää yhdessä maanosan tärkeimmistä klarinettipaikkakunnista. Franz Tausch oli muuttanut Berliiniin vuonna 1789 saatuaan paikan kuningattaren orkesterista. Hän oli oppinut klarinetin- ja viulunsoiton Jacobisältään, maineikkaan Mannheimin hoviorkesterin klarinettistilta, joka pojan syntymän aikaan vielä toimi Heidelbergissä kirkkomuusikkona, mutta joka kutsuttiin Mannheimiin hovikapelliin sen laajentumisen aikana 1765. Samasta paikasta sai myös Franz ensimmäisen pysyvän kiinnityksensä oppilasjäseneksi. Tehtävä jatkui myöhemmin hovimuusikon tittelillä hovin siirryttyä Müncheniin. (Rice 2003, 165–166.)

Mannheimia parempaa paikkaa klarinettistiksi kasvamiseen tuskin olisi voinut olla. Tauschit soittivat Mannheimin orkesterissa Wolfgang Amadeus Mozartin viettäessä aikaa siellä syksyllä 1777 ja keväällä 1778. Hovin muusikoiden innoittamana Mozart sävelsi paria vuotta myöhemmin oopperansa *Idomeneo*, jonka haastavat klarinettiosuudet on ajateltu Tauscheja varten. (Rice 2003, 137.)

Jacob ja Franz Tauschin aikana, 1700-luvun puolivälistä eteenpäin, Mannheimin kaupunki oli merkittävä paikka klassisen orkesterisoinnin kehityksessä. Siellä sijaitsevassa hoviorkesterissa luotiin tehokeinoja uusien puhaltimien vakiinnuttamisen lisäksi myös muun muassa ääripäiden dynaamisilla nyansseilla sekä niiden nopealla vaihtelulla. Näihin pyrkimykseen klarinetti sopi erinomaisesti, koska sillä oli jo varhain suhteellisen vaivatonta soittaa sekä hiljaa että voimakkaasti. Fortessa soittaessa sen sointi oli kirkas ja fanfaarimainen, pianisimossa pehmeä ja laulava. Pyrkimyksiä äärivoimakkuuksien käyttöön oli toki pienemmässä mittakaavassa ollut muuallakin Euroopassa, sillä Mannheimissa hyödynnettyjen tehokeinojen juuret johtavat kaikkialla viljeltyyn italialaiseen ja ranskalaiseen oopperaan. (Rice 2003, 109, Wolf 2001.)

Laajamuotoisia orkesteriteoksia soittaviin kokoonpanoihin uutena soittimena ilmestynyt suloääninen klarinetti herätti huomiota. Esimerkiksi Tauschin soitto sai musiikkitietosanakirjailija Ernst Ludwig Gerberin runosuonen puhkeamaan. Kuultuaan Tauschia Berliinissä hotelli Stadt Paris'n konsertissa 1793 hän kuvaili (1814, 328) tämän soittoa seuraavasti: ”Mikä soinnin monimuotoisuus! Vuoroin se on leppeän länsituulen lennättämien lehtien havinaa, vuoroin soitin säkenöivin kuvioin kiipeää kaikkien muiden yläpuolelle, jolloin pehmeät melodiat aina puhkeavat virtaamaan.”¹⁵ Klarinetin aseman vakiintuminen orkesterikokoonpanoihin sijoittui juuri pariin vuosikymmeneen ennen ja jälkeen Crusellin vuoden 1798 matkaa. Ranskan vallankumouksen jälkeen klarinetit soivat monilukuisina sotilassoittokunnissa ja paraatikenttien juhllisuuksissa, mutta myös parhaiden virtuoosien taidot olivat riittävän kehittyneet – samoin soitinrakennus. (Page 2001, Rendall 1978, 86–87.)

¹⁵ ”Welch eine Mannichfaltigkeit in der Modifikation der Töne seines Instruments! Bald war es das leise Flüstern der durch den sanften Hauch des Zephyrs bewegten Blätter, bald erhob sich sein Instrument in vollenden und glänzenden gebrochenen Passagen über alle übrigen, wobey immer die schmelzendsten Melodien abwechselten.” (Gerber 1814, 328.) Artikkelin saksankielisten tekstikatkelmien suomennokset ovat kirjoittajan.

Tausch oli tullut Berliiniin Friedrich Wilhelm II:n musiikkiuudistusten aikana, jolloin puhallinsoittajien merkitys oopperaorkesterissa kasvoi. Heitä olivat Tauschin lisäksi klarinetisti Joseph Beer, fagotisti Georg Wenzel Ritter ja cornisti Jean Lebrun. Aiemmin puhaltajat olivat olleet vain orkesterin yleissoinnin parantajia, mutta uusien säveltäjien, kuten jo edellä mainittujen Reichardt ja Righinin teoksissa, esimerkiksi klarinetit saivat itsenäisen aseman. Uudet puhallinsoittajat ansaitsivat jopa paremmin kuin konserttimestari, mikä kertoo siitä, että halu kiinnittää taitavia puhaltajia lisääntyi voimakkaasti ja heidän hintansa työmarkkinoilla nousi. (Henzel 1999, 142–143.) Crusellin opintomatka Berliiniin osui siis puhallinsoittamisen kehityksen kannalta merkittävään ajanjaksoon.

Franz Tausch oli yksi ensimmäisistä klarinetille laajan ohjelmiston säveltäneistä virtuoosista. Ajalle oli tyypillistä, että virtuoosisoittajat myös sävelsivät itselleen teoksia. Tauschin klarinettikonserton Es-duuri (1796) soolo-osuus avautuu elämäniloisina julistuksina, staccatoa ja legatoa taitavasti vaihdellen, kuin orkesterilta vastausta vaatien. Hitaan osan laskeva teema on haikeansuloinen. Tauschin ajan tapa kirjoittaa klarinetille kehittyi myöhemmin konserttoja kirjoittaneiden säveltäjien, kuten Crusellin, teoksissa kohti soittimelle vieläkin luonteenomaisempaa ilmaisua ja laulullisuutta. 1700-luvun lopun klarinetin soolostemmoissa oli vielä muun muassa viulunsoiton perinteistä kumpuavia sävelkulkuja. (Dahlström 1976, 97–102.)

Berliinissä Crusell tutustui Tauschin musikaalisiin perheenjäseniin ja myöhemmän matkapäivämerkinnän perusteella (13.10.1803) näytti ystävystyneen erityisesti tämän pianistivaimon kanssa. Gerberin (1814, 327–328) mukaan Tauschin viidestä lapsesta vanhimmalla tyttärellä oli ”voimakas ja puhdas lauluääni”, toinen osoitti suurta lahjakkuutta klaveerin ääressä ja poika Friedrich Wilhelm jatkoi puhallininstituutin ylläpitoa isänsä jälkeen.¹⁶ (Gerber 1814, 327–328, ja Weston 2001.)

Crusellin pitämät konsertit Berliinissä ja Hampurissa vuonna 1798

Kun Berliinissä 1798 koitti lokakuu, Crusell oli ollut opintomatallaan yli viisi kuukautta. Jostain syystä opinnot olivat venähtäneet alkuperäistä suunnitelmaa selvästi pitemmäksi. Virkavapaus Ruotsin hovikapellissa oli alun perin myönnetty 25. huhtikuuta lähtien vain syyskuun viidenteen päivään saakka eli neljän kuukauden ajaksi (Fryklund 1949, 169–170). ”Du vet at jag tänkte komma hem i September _ Detta är nu ändradt _ jag kan ej återkomma förr än i November _ Jag måste således ännu längta hela 3. månader efter Dina Kyssar _ Å herre gud!”, Crusell kirjoitti Annalleen.¹⁷ Mitään syytä matkan pidentymiselle kirjeessä ei mainita.

¹⁶ Gerber ei kerro Tauschin tyttärien tai vaimon nimiä.

¹⁷ BC => Anna Klemming, Berlin 21.8.1798. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

Omaelämäkerta (1825) vihjaa, että Crusellilla olisi ollut halua jäädä Berliiniin vieläkin pitemmäksi aikaa. ”I slutet af October nödgades han återvända till Sverige”, hän kirjoittaa. Ilmaisun ”nödgades [...] återvända”, voi tulkita tarkoittavan sitä, että Ruotsissa oli jotain, joka teki paluun välttämättömäksi. Mutta liittyikö se ammattiin vai ihmissuhteeseen? Crusell oli elämässään lapsesta saakka tottunut asuinpaikan muutoksiin ja esimerkiksi vuonna 1803 hänellä oli vakavia suunnitelmia asettua Pariisiin pidemmäksi aikaa. Mutta nyt – ensimmäisellä opintomatallaan – hänen oli jostain syystä palattava takaisin kotiin.

Ilmeisesti Crusellin opintomatkan mesenaatti kreivitär Schwerin-Putbus ei maksanut Crusellin paluumatkaa. Opiskeluajan pidentyminen tuli ehkä maksamaan enemmän kuin etukäteen suunniteltu ajanjakso ja Crusell päätti maksaa lisäajan omalla rahalla konsertoimalla Berliinissä ja paluumatkalla Hampurissa useaan kertaan uusien muusikkoystävänsä kanssa.

Koleana sunnuntaina 21.10.1798 klo 18.00 Crusell piti konsertin Berliinissä hotelli Stadt Paris’n salissa.¹⁸ Ilta oli merkittävä, sillä se tarkoitti Crusellille ensiesiintymistä Ruotsin valtakunnan ulkopuolella. Tapahtumasta ilmoitettiin *Berlinische Nachrichten* -sanomalehdessä seuraavasti:

Huomenna, sunnuntaina 21. lokakuuta, pitää ruotsalainen Kammer Musikus Crusell, Stadt Paris’n salissa, suuren vokaali- ja instrumentaalikonsertin, jossa hän tarjoaa kuultavaksemme klarinetinsoittoaan. Madame Bachmann ja herrat Hurka, Tausch ja Zeuner ovat mielellään luvanneet auttaa häntä. Lippuja saa kuudellatoista groschenilla herra Fritscheltä ilmoituskonttorista, Stadt Paris’n portieerilta ja ovelta. Konsertti alkaa klo 6. (BN 20.10.1798.)

Kuusitoista groschenia maksoivat muutkin hotellin salissa pidetyt konsertit, mutta esimerkiksi kotikonsertteihin saattoi Berliinissä päästä parilla groschenilla.¹⁹ Hotelli tai majatalo *Stadt Paris’n* sali linnanpihalta etelään vievällä Brüderstrassella oli yksi kaupungin käytetyimmistä konserttipaikoista, vaikka sitä moitittiin pieneksi ja aatelisyleisölle epämieluisaksi.²⁰

Berliinin-konsertin muut esiintyjät julkistettiin vasta edellisenä päivänä – kahdessa ensimmäisessä ilmoituksessa herätettiin kiinnostusta pelkällä Crusellin nimellä ja luvattiin lisätietoja myöhemmin. Oli varmasti Crusellin onni, että hänen kanssaan esiintyi kaupungin suuri tenoritähti Friedrich Franz Hurka (1762–1805), joka nautti hovioopperassa tuhannen taalerin vuosipalkkaa ja niitti mainetta myös konserttilaulajana (Kutsch, Riemens ja Rost 2012b, 2176). Nytkin Hurka oli vain paria viikkoa aiemmin laulanut Mozartia Berliinin Nikolainkirkossa.²¹ Konsertin toinen laulaja oli mezzosopraano Charlotte Bachmann

¹⁸ BN 20.10.1798.

¹⁹ Tieto perustuu *Berlinische Nachrichten* -sanomalehden konsertti-ilmoituksiin vuonna 1798.

²⁰ AMZ 1800, 622–623. Tuhoutuneen *Stadt Paris’n* talon paikalla (Brüderstrasse 39) on nykyään *European Management Schoolin* piha. Crusellin ajan Brüderstrassesta voi nähdä jäljet enää numeroissa 10 ja 13, joissa sijaitsevat Nicolaihaus ja Galgenhaus.

²¹ 4.10.1798 (BN 4.10.1798).



Kuva 2: Ruhtinatar Frederica kuunteli Crusellin soittoa lokakuun 1798 Berliinin-konsertissa. Johann Gottfried Schadowin kuuluisaan patsaaseen hän on ikuistettuna sisarensa Louisen (vas.) kanssa. Patsas on Berliinin Alte Nationalgaleriessa. (Kuva: Janne Palkisto.)

(1757–1817), joka Hurkan kanssa kuului hiljan kaupunkiin perustetun Singakademien jäsenistöön (Kutsch, Riemens ja Rost 2012a, 192).²² Kolmas esiintyjä, Crusellin ikätoveri Karl Traugott Zeuner (1775–1841), oli dresdeniläissyntyinen pianisti ja säveltäjä, joka muutaman vuoden kuluttua päätyi Pietariin opettamaan Mihail Glinkaa (Spencer ja Musgrave 2001).

Tietoja esitetystä ohjelmistosta ei ole.²³ Konserttiyleisöstä tunnetaan Crusellin myöhemmän (11.7.1822) kertoman perusteella yksi merkkihenkilö: ruhtinatar Frederica von Mecklenburg-Strelitz (1778–1841), Preussin kuningatar Louisen sisar. Ruhtinatar tapasi Crusellin Karlsbadissa 24 vuotta myöhemmin ja kertoi muistavansa konsertin.²⁴ Ruhtinattaren läsnäolosta Crusellin konsertissa voidaan päätellä, että Berliinin yläluokka pani konsertin merkille ja saapui myös paikalle.

”Recetten var betydlig”, Crusell kirjoittaa konsertista omaelämäkerrassaan (1825). ”Men Tausch behöll största delen för gifna Lectioner, och lemnade C. [Crusell] så mycket öfrigt att han kunde komma till Hamburg, där han åter gaf en Concert, som förskaffade honom rese penningar till Stockholm.”

Crusellin paluumatka Berliinistä Tukholmaan eteni siis ensin Hampuriin, jossa hän viipyi ainakin kaksi viikkoa. Lauantaina, marraskuun 10. päivänä, oli Hurkan ja hänen konserttinsa Hampurin Gänsemarktin oopperatalossa (HC 9.11.1798). Lehti-ilmoituksessa (kuva 3) mainitaan ensimmäiseksi Hurka, sitten Berliinistä hiljattain Hampuriin muuttanut sopraano Rosine Eleonore Elisabeth Righini ja vasta viimeiseksi Crusell.

Konsertin pitopaikka, oopperatalo eli Deutsches Schauspiel, muistutti suurta hevostallia, jonka laudoitetun julkisivun sisään kätkeytyivät näyttämö, orkesteritilat, maalauksin koristeltu holvikatto sekä permanto ja kaksi parvea 1600 kuullijalle. Käytävät ja rappuset olivat kapeita, eikä mustalla kankaalla päällystettyjä

²² Hänen miehensä, alttoviulisti ja soitinrakentaja Karl Ludwig Bachmann, oli keskeinen hahmo Berliinin konserttielämässä. (Kutsch, Riemens ja Rost 2012a, 192.)

²³ Riemannin musiikkitietosanakirjassa, hakusana-artikkelissa *Crusell* (Riemann 1900, 224), mainitaan, että Crusell ja Tausch olisivat tuona vuonna käyneet ”Wettkampfin”, eli jonkinlaisen musiikillisen mittelön: ”Kapelle zu Stockholm angestellt, machte Konzertreisen (1798 Wettkampf mit Franz Tausch) und studierte noch 1803 am Pariser Konservatorium Komposition.” Riemannin tietosanakirjan yhdeksännessä painoksessa (Riemann 1919, 233) lähteeksi mainitaan ”Svensk Musiktidning 15.1.1887 (Cronhamn)”. Mainituksessa lehdessä ilmestyneessä Frithiof Cronhamnin Crusell-artikkelissa ei kuitenkaan mainita mitään Crusellin ja Tauschin konsertista (Cronhamn 1887, 10–12). Esittelivätkö opettaja ja oppilas siis kilvan osaamistaan, vai oliko kyseessä vauhdikas sävellys kahdelle klarinetille? Tausch julkaisi B-duuri-konserttonsa kahdelle klarinetille kaksi vuotta myöhemmin vuonna 1800, mutta Crusellin opintomatkan aikaan se saattoi olla jo valmistunut (Rice 2003, 166, Gerber 1814, 328).

²⁴ Frederica on sisarensa Louisen kanssa ikuistettuna Johann Gottfried Schadowin kuuluisassa *Prinzessinnengruppe*-veistoksessa, josta on tehty lukuisia kopioita, ja jonka marmoriversio on esillä Berliinin Alte Nationalgaleriessa (ks. kuva 2).

Concert-Anzeige.

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird Herr Hurka, Königl. Preussischer Tenor-Sänger aus Berlin, am Sonnabend, den 10ten November, im hiesigen Deutschen Schauspielhause ein öffentliches Concert geben, und sich mit verschiedenen auserlesenen Singsstücken hören lassen. Madame Righini, diese mit Recht beliebte Sängerin, wird die Gefälligkeit für Herrn Hurka haben, dieses Concert durch ihren Gesang zu verschönern. Ebenfalls wird Herr Crusell, Virtuose auf der Clarinette, aus der Königl. Schwedischen Kapelle, die Zuhörer mit einem ausgesuchten Clarinett-Concert zu vergnügen suchen.

Der Anfang des Concerts ist präcise um 6 Uhr, und die Eingangs-Preise, wie beim Schauspiel. Billets sind bey Herrn Hurka im schwarzen Adler, No. 41, bey dem Herrn Capirer Bartels im Opernhofe, und dem acht bey den Eingänge u. haben.

Hamburg.

Kuva 3: Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten -lehden ilmoituksessa 9.11.1798 kirjoitettu, että "[...] myös herra Crusell, klarinettivirtuosi, Ruotsin kuninkaallisesta kapellista, viihdyttää kuulijoi- ta erinomaisella klarinettikonsertolla."

penkkejä riittänyt läheskään kaikille. Saapuakseen paikalle yleisön piti kulkea pihalle kuivumaan ripustettujen pyykkien lomasta. (Wenzel 1978, 33.)

Konsertin olosuhteet eivät olleet juhlavat, mutta Crusell vaikuttaa saavuttaneen esiintymisellään menestystä. Esiintymisestä löytyy lyhyt Hampurin-kirjeenvaihtajan maininta *Allgemeine Musikalische Zeitungissa*. Lehden mukaan Crusellilla oli "kaunis sointi ja hän puhalsi erityisesti Andanten tai Adagion hyvällä maulla, mistä hän ansaitsi suosionsoitukset". (AMZ 1799, 621.) Tämä Crusell-arvio ilmestyi vasta vuoden 1799 numerossa. Tähänastinen tutkimus on huomioinut vain lehden vuoden 1798 numeron, jossa Crusellista ei vielä ollut mainintaa (ks. Dahlström 1976, 41). Siitä, kenen musiikkia Crusell konsertissaan soitti, ei ole tietoa.

Sunnuntaina 25.11.1798 järjestettiin Hampurissa toinen konsertti professori Johann Georg Büschin salissa. Lippuja sai ostaa etukäteen Meyn veljesten musiikkikaupasta, joka samalla mainosti Hurkan avustuksella koottua pianosävellysten julkaisusarjaa. Lehti-ilmoituksessa (22.11.1798) Crusellin mainitaan ilah- tuneen edellisessä konsertissa saavuttamastaan yleisönsuosioista. Tämän voisi

helposti ohittaa ilmoitustekstin liioitteluna, mutta jonkinlaisesta yleisön kiinnostuksen heräämisestä kertoo se, että tällä kertaa konserttia mainostettiin aluksi Crusellin nimellä ja vasta sen jälkeen mainittiin Hurkan laulavan tilaisuudessa.

Pedagogi ja kirjailija Johann Georg Büsch (1728–1800), jonka salissa konsertti pidettiin, luetaan valistuksen eli *Aufklärungin* päähenkilöihin. Häneen sopii jälkimaailman huomio siitä, että ahkerimmat valistusihmiset eivät välttämättä olleet vuosisadan suurimpia filosofejia, vaan pikemmin yleisintellektuelleja (Oz-Salzberger 2014, 31). Niinpä, paitsi että Büsch oli mukana perustamassa köyhäinlaitosta ja johtamassa Handelsakademieta, hän yhtä lailla julkaisi kirjoituksia muun muassa uimisen hyödyllisyydestä, lihan suolaamisesta ja mökin lämmityksestä.²⁵ Musiikista kirjoittamiseen hän ei koskaan näytä ryhtyneen, vaikka isännöi konsertteja. Büschin kunniaksi pystytettiin hänen kuolemansa jälkeen 1802 muistopatsas nykyisen Kunsthallen paikalle, josta se myöhemmin siirrettiin Dammtorin aseman vierustalle. Sitä kävi Crusellkin myöhemmällä Pariisin-matkallaan katsomassa (ks. matkapäiväkirja 27.4.1803).

Crusellin vuoden 1798 Berliinin- ja Hampurin-matkoja voidaan pitää amatillisesti menestyksekkäinä. Jo pelkästään hänen nimensä konsertti-ilmoituksissa Hampurin *Correspondent*-lehdessä levisi laajalle, sillä lehden painosmäärä oli kymmenessä vuodessa kaksinkertaistunut 25000 kappaleeseen. Sitä luettiin kaikkialla Saksassa ja seurattiin muuallakin Euroopassa. (Kopitzsch 1982, 408.) Crusellin solististen esiintymisten luettelosta (Dahlström 1976, 242–262) voidaan nähdä, miten vuoden 1798 Berliinin-matkan jälkeen hänen esiintymisensä sooloklarinetistina Ruotsissa lisääntyivät ja hänen palkkansa nousi merkittävästi keväällä 1799 (Dahlström 1977, 11). Keski-Eurooppaan luodut kontaktit helpottivat yhteydenottoja myöhemmillä matkoilla ja hän sai uusia ammatillisia esikuvia.

Crusellin ihastus Anna Sofia Klemming

Matka mannermaalle oli venynyt aiottua pitemmäksi. Joulunaika lähestyi ja kuurankukat koristivat aamuisin kestikievereiden ikkunoita. Crusellin oli kiiruhdettava takaisin Tukholmaan. Tarkka paluuajankohta ei ole tiedossa, mutta sen on täytynyt olla joulukuun 1798 puolella. Perillä Tukholmassa kotiinpalaajaa odottivat työt hovikapellissa – ja tuleva vaimo, ”sötaste Annette”.²⁶

”Din Bild sväfväs beständigt för mina Ögon och ingen Minut passerar, som ej är helgad åt åtankan af Dig. Jag är Lycklig, Glad och Nöjd; ty jag vet at Du delar mina Tänkesätt”, Crusell kirjoitti Berliinistä Annalle Ruotsiin matkansa alkupuolella 12.5.1798. Kaikki vuoden 1798 matkakirjeet Annalle huokuivat lemmentunnetta ja nostavat siksi esiin aiemmin tuntemattomamman puolen Crusellista.

²⁵ Tiedot perustuvat Berliinin Staatsbibliothekin tietokannasta löytyviin Büschin kirjoituksiin sekä teokseen Zabeck 1964.

²⁶ Crusell kirjeessään Anna Klemmingille 12.5.1798.

Tähänastinen tutkimus ei ole käsitellyt Crusellin suhdetta, eikä tämän vuoden kirjeitä, joissa Crusell esiintyy rakastuneena nuorena miehenä, ole aiemmin tunnettu. Kirjeenvaihto Annan kanssa merkitsi matkalla mukana kulkevaa ja kehittyvää ihmissuhdetta. Tapa, jolla tuon ajan ihminen kirjeissä kuvitteli läheisensä tai perheensä, on vähintään yhtä tärkeää kuin se miten hän toimi heidän kanssaan jokapäiväisessä elämässään. Niin kauan kuin läheiset pitivät yhteyttä kirjeitse, he ylläpitivät ja kehittivät suhteitaan. (Henkes 2012, 177–178.)

Preussin-matkallaan 22-vuotias Crusell teki juuri tässä mielessä tärkeää työtä henkilökohtaisen ihmissuhteensa eteen. Hän oli rakastunut 20 vuotta kesällä täyttävään Anna Sofia Klemmingiin, joka oli syntynyt tunnettuun peltiseppäskuun.²⁷ Isä Johan Christopher Klemming (1750–1821) oli peltiseppäoltermanni, joka piti kauppapuotia Tukholmassa Ålandsgrändillä nykyisen Mästar Samuelsgatanin ja Regeringsgatanin kulmassa. Hän hopeoi, kultasi sekä rakensi lyhtyjä ja lamppeja. (Klemming 1952, 44–63.) Ei ole tietoa siitä, missä Anna Klemming ja Bernhard Crusell alunperin tutustuivat, mutta se on voinut tapahtua valmisteltaessa jotakin kuninkaallista seremoniaa, johon on tarvittu juhlaalaistusta, koristeita ja Crusellin oman orkesterin, hovikapellin soittoa.

Juhlaalaistusten kehittymisen myötä Klemmingeistä tuli arvostettuja käsityöläisiä, ja perhe oli läheisissä tekemisissä Kustaa III:n siskon, prinsessa Sofia Albertinan kanssa. Kustaa III:lta Klemming sai nimikoidun kultakellon sekä Drottningholmin linnan vierustan käsityöläiskortteleista maapalan, jossa perhe asui kesäisin. Alueella sijaitsee edelleen sekä Lilla että Stora Klemmingsbergen. (Klemming 1952, 44–63.)

Klemmingin perhe osoitti ilmeisesti jonkinasteista hyväksyntää klarinettia soittavaa vävyehdokasta kohtaan. Berliinin-matkallaan Crusell sai tavata Spandauissa Berliinin lähellä asuvan Annan isoisän Johan Magnus Klemmingin. Hän sai siellä kirjeen Annalta tämän isän kirjeen sisällä. Crusell kuvaa tätä tapahtumaa vastauksessaan 21.8.1798:

”Tack, tusend tack, söta Du! för de få tröskande Orden. _ Äfven har jag bekommit det, utan hvilket jag altid tykte at jag ej var fullkomligt Lycklig, neml_n et bref ifrån Dig. _ Detta var en Galenskap, jag vet det, ty sedan Du så ofta gifvit mig prof af Din Tillgifvenhet för mig, var det ej nödigt at jag derom skulle öfvertyga genom döda Bokstäfver. Men _ jag märker at det är sannt hvad man så ofta sagt mig: at då man är kär så vet man intet hvad man vill. Emedlertid är Ditt Bref min käraste Lecture, och, jag har ej funnit någodt bättre Medel än detta, at fördrifva Ledsnaden.

Isoisä, hyväkuntonen 78-vuotias Johan Magnus Klemming, työskenteli peltiseppänä vielä vaivatta Berliinin ja Charlottenburgin linnojen katoilla.²⁸ ”Jag har hos Dina Slägtingar i Spandau haft många roliga Stunder. _ Den yngsta af Dina Fastrar är mycket lik Dig. Hon är 11 år gammal”, Crusell kirjoitti Annalle (21.8.1798).

²⁷ Anna Sofia Klemming oli syntynyt 15.6.1778.

²⁸ Tieto on peräisin pieneltä lapulta, joka löytyi Johan Christoffer [?] Klemmingin muotokuvan takaa. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8, Johan Christoffer Klemming Brev.

Anna Klemmingillä oli kahdeksan vuotta nuorempi velipuoli Carl Gustaf (1786–1851), todennäköisesti adoptoitu lapsi, joka jatkoi isänsä peltiseppämättä ja seurusteli myöhemmin tiiviisti siskopuolensa Crusellin kanssa perustaman perheen kanssa. Carl Gustafin äidin henkilöllisyyttä ei tunneta, mutta suvussa on yritetty selvittää, olisiko poika yksi prinsessa Sofia Albertinan salaisista lapsista.²⁹ Carl Gustaf toimitti oopperalle paljon rekvisiittaa, kuten aseita, miekkoja, tikareita, kilpiä, kruunuja, ketjuja ja soihtuja. (Klemming 1952, 64–80.) Myöhemmin Bernhard Crusellin jäämistöä nuoruuden kirjeineen siirtyi Carl Gustafille ja hänen jälkeläisilleen. Carl Gustafin pojanpojan Viktor Klemmingin kodista 1920-luvulla otetussa valokuvassa näkyy seinällä Anna Klemmingin muotokuva (Klemming 1952, 265). Sen nykyinen olinpaikka on tuntematon³⁰.

Crusellin ajatukset Annaa kohtaan vaikuttivat Berliinin-kirjeessä 21.8.1798 intohimoisilta:

Har Du mådt bra, min söta Anna? _ Tänker Du ofta __ ³¹ dock det vet jag ju! __ Hälsa Din Syster 1000_de fallt. _ Lef väl, och var öfvertygad om at den lyckligaste Stund i min Lefnad är den, då jag återfår se Dig _ får trycka mina Läppar på Dina, och får säga Dig at jag, så länge hjertat klappar [i] mit Bröst _ och så länge en droppa Blod flyter i mina Ädror _ med et Ord: så länge min Varelse ej är förstörd, förblifver, Din trognaste Berndt.

Kirjeenvaihto vahvistaa aiemman tutkimuksen ja muiden lähteiden luomaa kuvaa Crusellista perhesuhteita tärkeänä pitävänä ihmisenä. Hänen aiemmin syntyneet sisaruksensa eivät olleet jääneet eloon ja Jacob-isä ilmeisesti matkusteli paljon kirjansitomistöiden perässä. Vain 12-vuotiaana Crusell muutti yksin Viaporiin ja sai uuden huoltajan pataljoonan majurista. Kenties lapsuuden kokemusten vahvistamana aikuinen Crusell näytti vaalivan vastakkaista elämäntapaa, jossa pysyvät ihmissuhteet olivat tärkeässä osassa. Kirjeenvaihdossa perhekuulumiset saavat paljon huomiota ja esimerkiksi matkapäiväkirjoista (1803, 1811, 1822) jokainen huipentuu riemuun nähdä vaimo ja lapset terveinä.

Bernhard Crusellin ensimmäisellä ulkomaanmatkalla oli merkittäviä seuruksia muusikonuran ohella hänen parisuhteelleen ja tulevalle perhe-elämälle. Suhde tulevaan vaimoon kehittyi ja samalla hän tutustui tämän sukuun. Crusellin ja Anna Klemmingin häät pidettiin – noin vuosi ensimmäisen opintomatkan jälkeen – 17.10.1799.³² Kotona ja pariskunnan välisessä kirjeenvaihdossa Anna

²⁹ Klemmingin sukua tutkinut Michael Kolterjahn kertoi tämän tekijälle 2.12.2016. Sofia Albertinan lapsista ks. esim. Mårtenson 2006, 19.

³⁰ Tämän kirjoittaja kysyi asiaa sekä suullisesti Michael Kolterjahnilta 2.12.2016 että sähköpostitse toiselta jälkeläiseltä Björn Klemmingiltä 19.10.2016. He vastasivat, että taulun myöhemmistä vaiheista ei ole tietoa.

³¹ Crusellin kirjoittamissa kirjeissä esiintyy paljon alaviivoja. Ne voivat tässä kohdalla merkitä sanaa, jota ei ole haluttu kirjoittaa esille, mutta yleisemmin ne rytmittävät tekstiä ja toimivat usein samaan tapaan kuin ajatusviivat.

oli "Söta Anna" tai "Sötaste Annette", Crusell "Bubbe", eli lastenkielellä "Gubbe", "ukkeli"³³. Crusellit saivat kuusi lasta, joista kolme selvisi aikuisikään.

Vuoden 1798 tapahtumien vaikutukset Crusellin elämään

Crusell ja hänen toimintansa vuonna 1798 voidaan uuden tiedon valossa nähdä selkeämmin sosiaalisten, poliittisten, kulttuuristen ja historiallisten prosessien kohtaamispaikkana. Soittimena klarinetin virtuoosikehitys oli juuri siinä vaiheessa, että Crusell saattoi liittää itsensä sen tuleviin solistitriumfeihin. Preussi ja sen pääkaupunki Berliini olivat vetäneet puoleensa musiikkialan etevimpiä tekijöitä, joihin Crusell loi henkilökohtaisia suhteita. Matkakohde tarjosi mahdollisuudet tavata myös ihastuksen kohteen, Anna Klemmingin, sukua sekä koetella ja kehittää rakkaussuhteen kestävyyttä.

Crusellin ensimmäinen ulkomaanmatka vuonna 1798 merkitsi käännekohtaa hänen elämässään sekä ammatillisesti että henkilökohtaisesti. Hän kohosi soittotaidoissa uudelle tasolle, loi suhteet Keski-Euroopan merkittävään musiikkikeskukseen ja pohjusti oman avioliittonsa. Tauschin esimerkkiä seuraten hän pyrki laajan klarinettiohjelmiston säveltämiseen ja palasi Keski-Eurooppaan useita kertoja.

Myöhemmin säveltämässään klarinettiteoksissa, kuten f-molli-konsertossa (1818) Crusell otti kaiken irti klarinetin dynaamisista mahdollisuuksista vieden Berliinissä oppimaansa, Mannheimissa kiteytettyä ilmaisuvoimaa yhä pidemmälle. Tukholman hovikapelliin muodostui Tauschin berliiniläisen mallin mukainen soolopuhaltajien collegio, joka esiintyi yhdessä ja jolle Crusell sävelsi uusia teoksia, kuten *Concertanten B-duuri* ja *Potpurin* (Dahlström 1976, 144–145, 198).

Myöhemmin (1818–1837) Crusell teki suurtyön musiikinopetuksen parissa toimiessaan Linköpingissä sotilassoittokuntien johtajana. Myös hänen omat lapsensa näyttävät harjoittaneen musiikkia: Fredrikan ja Berndt Augustin perukirjoista löytyy soittimia ja nuotteja. Sofian nimi on kirjattu Kuninkaallisen musiikkiakatemian oppilasluetteloon ja hän on saanut taidoistaan hyvät arviot³⁴. Jos haluaa etsiä Crusellin myöhemmälle elämälle esikuvan säveltävästä klarinetti-virtuoosista musikaalisine perheineen, se on helppo jäljittää Franz Tauschiin ja vuoden 1798 Berliinin-kokemuksiin.

³² Tieto Jakobin seurakunnan vihkikirjasta JJK: Lysnings- och vigselböcker SE/SSA/0008/E 1/2 (1793–1830). Dahlström esittää mielestäni virheellisesti, että vihkimys olisi tapahtunut tammikuussa ja että Crusell itse olisi muistanut vuodenajan omaelämäkerrassaan väärin (Dahlström 1976, 41, ja 1977, 11).

³³ "Bubbe" kirjeestä BC => Anna Klemming, Uppsala 17.6.1800. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

³⁴ VH: Fredrika Crusellin perukirja. F II: 34, nr 1463. SA: Berndt August Crusellin perukirja. Nedre Borgrätten F6:31 (1842–1844). 132. MB: KMA: Huvudarkivet A1a:4 Protokoll 1814–1816. Oppilasluettelo vuodelta 1815.

Suhde opettajaan Franz Tauschiin vaikuttaa myöhempien tietojen valossa jatkuneen Berliinin-matkan jälkeenkin. Kun Crusellin appi matkusteli Berliinissä vuonna 1802, halusi Tausch lähettää tämän välityksellä entiselle oppilaalleen nuotteja käteismaksua vastaan. Crusell järjesteli rahoja Drottningholmista käsin.³⁵ Vuoden 1803 matkalla Crusell tapasi Tauschin uudelleen Berliinissä, ja he vaihtoivat kuulumisia klarinetin kehityksestä. Crusell antoi Tauschille Beethovenin trion nuotin ja sai tältä sekstettoja sekä neuvon: ”Pitäkää huolta kielityksessätänne ja harjoitelkaa edelleen asteikkosoittoa”³⁶. (13., 15. ja 16.10.1803.)

Tausch ei ainakaan Crusellin omien havaintojen mukaan vaikuttanut olevan jälleennäkemisestä kovinkaan innoissaan. ”Phlegmatisk emottagning”, hän kirjoitti Tauschin reaktiosta, kun tämän perheen naiset sen sijaan riemuitsivat jälleennäkemisestä hänen vierellään (13.10.1803). Tauschin vaimolta Crusell sai lahjaksi solmukkeen, mistä hän kirjoittaa ranskaksi muuten pääosin ruotsinkielisessä tekstissä (mt.). Kielen vaihtaminen saattaa liittyä motiiviin pitää tapaus omana tietona päiväkirjassa, jota olisivat saattaneet muutkin lukea.

Jokunen kysymys jää silti ilman selitystä. Uudenkoan lähdeaineiston avulla emme voi saada tietää, mitä teoksia Crusell konserteissaan soitti ja miksi hänen paluunsa Ruotsiin viivästyi. Tämä on kuitenkin tyypillistä elämäkerroille, kuten elämäkertatutkija Maarit Leskelä-Kärki (2017, 242) kirjoittaa: ”Elämäkertakirjoittajan velvollisuus ei ole sanoa kaikkea kaikkea tai ratkaista jokaista arvoitusta. Aukat ja ristiriidat kuuluvat elämäntarinoihin.”

Uuden lähdeaineiston valossa voi todeta, että Bernhard Crusellin omaelämäkerrat tuntuvat pääosin pitävän paikkansa vuoden 1798 tapahtumien osalta. Elämäkerroista ensimmäisessä (1825) hän mainitsee tosin vain yhden Hampurin-konsertin, vaikka sanomalehtiaineisto osoittaa, että niitä pidettiin siellä kaksi. Lehti-ilmoitusten painotuksista voi myös varovaisesti päätellä, että esiintymiset Hampurissa huomioitiin myönteisesti.

Merkittävin uusi tieto nyt löytyneiden kirjeiden ansiosta on se, että Crusellin suhde tulevaan vaimoon Anna Klemmingiin oli alkanut jo ennen matkaa. Uusi ihmissuhde on otettava tutkimuksessa huomioon, kun Crusellin toimintaa mainittuna vuonna arvioidaan. Aineiston mikrohistorialliseen tutkimukseen liittyvänä havaintona voi tämän erityistapauksen kautta hahmottaa jotakin kaikille muusikoille yleistä ja yhteistä. Muusikot eivät rakasta pelkästään musiikkia, eivätkä tee valintoja pelkästään ammattiin liittyvin perustein.

Crusell viihtyi Berliinissä, koki sen innostavaksi ja ammatillisesti hyödylliseksi ja halusi konsertoida siellä. Ammatillisen kehityksen rinnalla elämänsuunnitelmiin vaikutti rakastuminen, joka houkutteli taiteilijan takaisin kotiin. Ihmissuhteen painavasta merkityksestä löytyy helposti tukea Crusellin matkakirjeestä Annalle (12.5.1798): ”Kanske snart skal en ljusare Framtid visa sig för våra blickar _ Kanske snart skal jag frimodigt kunna säga: jag älskar henne, och dermed spara Visst Folck som tro sig veta mer än andra, den mödan att längre bråka sina hjernor.” Crusellin ja Klemmingin välinen suhde muuttui vuoden 1798 matkan

³⁵ BC => Johan Klemming, Drottningholm 25.6.1802. SA: Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

³⁶ ”Geben sie acht auf ihre Zunge und suchen sie die Scala wieder hervor.”

jälkeen julkiseksi. Se saattoikin olla ollut salakihlaus, joka Klemmingin suvun luvalla saatettiin paluun jälkeen pian kaikkien tietoon.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Painamattomat arkistolähteet

JJK = Jakob och Johannes kyrkoarkiv, Stockholm
Lysnings- och vigselböcker SE/SSA/0008/E 1/2 (1793–1830)

KB = Kungliga Biblioteket, Stockholm

Crusell, Bernhard 1825. Omaelämäkerta vuodelta 1825. I.c.20 Biogr. Sv. C.
1837. Omaelämäkerta vuodelta 1837. I.c.20 Biogr. Sv. C.
1803. Matkapäiväkirja vuoden 1803 matkalta. M.233 ja M.234.
1811. Matkapäiväkirja vuoden 1811 matkalta. M.234.
1822. Matkapäiväkirja vuoden 1822 matkalta. M.234.

MB = Musik- och teaterbibliotekets arkiv, Stockholm

Vretblads arkiv: ÅV = Åke Vretblad. F3: Vols. 4, 5, 6, 7. K1: Fotografier

KMA = Kungl. Musikaliska Akademiens arkiv, Stockholm

Oppilasuuttelo vuodelta 1815. Huvudarkivet A1a:4 Protokoll 1814–1816.

SA = Stadsarkiv, Stockholm

Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 8.

BC => Anna Klemming, Berlin 12.5.1798.

BC => Anna Klemming, Berlin 21.8.1798.

BC => Anna Klemming, Uppsala 17.6.1800.

BC => Johan Klemming, Drottningholm 25.6.1802.

Klemming släktarkiv, SE/SSA/3498, kartong 33 (29).

Berndt August Crusellin perukirja. Nedre Borgrätten F6:31 (1842–1844).
132.

VH = Vifolka Häradsrätts arkiv

Fredrika Crusellin perukirja. F II: 34, nr 1463.

Painetut arkistolähteet

Aikakauslehdet

AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1798, 1799, 1800.

Sanomalehdet

BN = *Berlinische Nachrichten* 1798.

HC = *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* 1798.

Nuotit

Reichardt, Johann Friedrich. *Die Geisterinsel*. Partituuri, faksimile käsikirjoituksesta. German Opera 1770–1800, ed. with introduction by Thomas Baumann. New York: Garland.

Tutkimuskirjallisuus

- Arwidsson, Adolf Ivar. 1837 (kolofonissa 1840). *Stockholm förr och nu*. Stockholm: Hellsten.
- Bauman, Thomas, Heinz Becker, Richard D. Green, Hugh Canning ja Imre Fábíán. 2001. S.v. Berlin (opera). *Grove Music Online*. Sähköinen lähde osoitteessa www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (vierailtu 28.6.2018). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Becker, Heinz, Richard D. Green, Hugh Canning, Imre Fábíán ja Curt A. Roesler. 2001. S.v. Berlin. *Grove Music Online*. Sähköinen lähde osoitteessa www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (vierailtu 28.6.2018). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Börsch-Supan, Helmut. 2001. *Künstlerwanderungen nach Berlin vor Schinkel und danach*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Cronhamn, Frithiof. 1887. "En tonskald. Några små anteckningar om Bernhard Crusell". *Svensk Musiktidning* (2): 10–12.
- Crusell, Bernhard. 1977. Crusells resedagböcker. Toim. Fabian Dahlström. Teoksessa Fabian Dahlström, Åke Vretblad, Axel Helmer, Axel Strindberg ja Niall O'Loughlin: *Bernhard Crusell. Tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie* (21): 24–168.
- Crusell, Bernhard. 2010. *Keski-Euroopan matkapäiväkirjat 1803–1822*. Suomentanut ja toimittanut Janne Koskinen [nyk. Palkisto]. Helsinki: SKS.
- Dahlström, Fabian. 1976. *Bernhard Henrik Crusell. Klarinettisten och hans större instrumentalverk*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Dahlström, Fabian. 1977. "Biografisk inledning". Teoksessa Fabian Dahlström, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad: *Bernhard Crusell. Tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie* (21): 7–23.
- Dahlström, Fabian, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad. 1977. "Verkförteckning". Teoksessa Fabian Dahlström, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad: *Bernhard Crusell. Tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie* (21): 248–254.
- Dahlström, Fabian. 1995. Romantiikan kynnyksellä. Suom. Hannu Wuorela. Teoksessa Fabian Dahlström ja Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. 258–283. Porvoo: WSOY.
- Dwyer, Philip G. 2000. Prussia during the French Revolutionary and Napoleonic Wars, 1786–1815. Teoksessa *The Rise of Prussia 1700–1830*. Ed. Philip. G. Dwyer. 239–258. Essex: Pearson Education.
- Ehrenström, Marianne. 1826. *Notices sur la Littérature et les beaux arts en Suède*. Stockholm: Eckstein.
- Enckell, Gerald. 1987. "Messman – en militärläkt från Satakunta". *Genos* (58): 188–208.
- Florin, Christina. 2014. "Biografia rajoja rikkomassa. Kolme esimerkkiä ruotsalaisesta elämäkertatutkimuksesta." Suom. Heini Hakosalo. Teoksessa *Historiallinen elämä – Biografia ja historiantutkimus*. Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. 27–44. Helsinki: SKS.
- Fryklund, Daniel. 1949. "Några brev från Bernhard Crusell". *Svensk tidskrift för musikkforskning* (31): 169–181.
- Gerber, Ernst Ludwig. 1814. S.v. Franz Tausch. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 326–328. Leipzig: Kühnel.
- Ginzburg, Carlo. 1976–1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.

- Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Halldórsdóttir, Erla Hulda. 2014. "Elämä kirjessä. Miten representoida jo representoitua elämää?" Suom. Heini Hakosalo. Teoksessa *Historiallinen elämä – Biografia ja historiantutkimus*. Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila, Heidi Kurvinen. 146–158. Helsinki: SKS.
- Hakosalo, Heini, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. 2014. "Johdanto: Elämää suurempaa." Teoksessa *Historiallinen elämä – Biografia ja historiantutkimus*. Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen. 7–23. Helsinki: SKS.
- Henkes, Barbara. 2012. "Letter-Writing and the Construction of a Transnational Family: A Private Correspondence between the Netherlands and Germany, 1920–1949." Teoksessa *Life Writing Matters in Europe*. Toim. Marijke Huisman, Anneke Ribberink, Monica Soeting ja Alfred Hornung. 177–192. Heidelberg: Winter.
- Henzel, Christoph. 1999. *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Hultmark, Emil, Carna Hultmark ja Carl David Moselius. 1944. *Svenska kopparstickare och etsare 1500–1944*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri Ab.
- Klemming, Sven. 1952. *Släkten Klemmings historia*. Västerås: Vestmanlands Läns Tidnings AB Tryckeri.
- Kopitzsch, Franklin. 1982. "Zwischen Hauptrezess und Franzosenzeit 1712–1806." Teoksessa *Hamburg – Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner. Band I. Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*. Toim. Hans-Dieter Loose. 351–414. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Koskinen [nyk. Palkisto], Janne. 2005. *Romantiikka Bernhard Crusellin klarinettikonsoertoissa*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Kutsch, Karl-Josef, Leo Riemens ja Hansjörg Rost. 2012a. S.v. Charlotte Bachmann. *Grosses Sängerlexikon. Vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage*. Eds. Karl-Josef Kutsch, Leo Riemens ja Hansjörg Rost. München: K.G. Saur. 192.
- Kutsch, Karl-Josef, Leo Riemens ja Hansjörg Rost. 2012b. S.v. Friedrich Franz Hurka. *Grosses Sängerlexikon. Vierte, erweiterte und aktualisierte Auflage*. Eds. Karl-Josef Kutsch, Leo Riemens ja Hansjörg Rost. München: K.G. Saur. 2176.
- Kämpe, Alfred. 1916. *En gustaviansk patriot och hans hustru. Generalen och generalskan greve Philip Schwerin*. Stockholm: C. L. Gullbergs förlag.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2017. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Vantaa: Avain.
- Mårtenson, Jan. 2006. *Sofia Albertina: en prinsessas palats*. Tukholma: Wahlström & Widstrand.
- Oramo, Ilkka. 1984–1985. "Onko Suomen kansalla musiikinhistoriaa?" Sic – Sibelius-Akatemian vuosikirja 2. 7–19.
- Oz-Salzberger, Fania. 2014. "Enlightenment, national Enlightenment, and translation." Teoksessa *The Routledge Companion to Eighteenth Century Philosophy*. Ed. Aaron Garrett. 31–61. New York City: Routledge.
- Page, Janet K. 2001. S.v. Band (i) 2. 1600–1800 (i) Military music. *Grove Music Online*. Sähköinen lähde osoitteessa www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (vierailtu 2.7.2018). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Reinholm, Henrik August. 1853. "Crusell, Bernhard Henrik, musik-kompositör 1775–1838". Teoksessa *Finlands minnesvärde män. Samling af lefnadsteckningar. Första bandet*. Helsingfors: J. C. Frenckell & Son. 208–236.
- Rendall, F. Geoffrey. 1978 (1954). *The Clarinet*. Third edition, revised and some additional material by Philip Bate. New York: W. W. Norton & Company.
- Rice, Albert R. 2003. *The Clarinet in the Classical Period*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Riemann, Hugo. 1900. S.v. Bernhard Crusell. *Musik-Lexikon. Fünfte, Vollständig umgearbeitete Auflage*. Leipzig: Max Hesse. 224.

- Riemann, Hugo. 1919. S.v. Bernhard Crusell. *Musik-Lexikon. Neunte, vom Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein*. Berlin: Max Hesse. 233.
- Schneider, Louis. 1852. *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schultz, Helga. 1987. *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Spencer, Jennifer ja Michael Musgrave. 2001. S.v. Karl Traugott Zeuner. *Grove Music Online*. Sähköinen lähde osoitteessa www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (vierailtu 19.3.2018). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Tegen, Martin. 1992. "Piano- och kammarmusiken." Teoksessa *Musiken i Sverige III. Den nationella identiteten 1810–1920*. Toim. Leif Jonsson ja Martin Tegen. 309–320. Stockholm: Fischer & Co.
- Vallinkoski, Jorma. 1992. *Suomen kirjansitojamestarit 1514–1868*. Toim. Jarl Pousar. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja 54. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Vretblad, Åke. 1977. "Bernhard Crusell i Linköping." Teoksessa Fabian Dahlström, Axel Helmer, Niall O'Loughlin, Axel Strindberg ja Åke Vretblad: *Bernhard Crusell. Tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie* (21): 169–202.
- Vries, Jan de. 1984. *European Urbanization 1500–1800*. London: Methuen and Company.
- Wenzel, Joachim E. 1978. *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*. Hamburg: Staatsoper.
- Weston, Pamela. 2001. S.v. Franz Tausch. *Grove Music Online*. Sähköinen lähde osoitteessa www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (vierailtu 30.6.2018). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Wolf, Eugene K. 2001. S.v. Mannheim style. *Grove Music Online*. Sähköinen lähde osoitteessa www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (vierailtu 13.3.2018). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Zabeck, Jürgen. 1964. *Johann Georg Büsch: Ein Beitrag zur Geschichte und zur Methodologie der Wirtschaftswissenschaften und der Wirtschaftspädagogik*. Talous- ja yhteiskuntatieteiden väitöskirja. Wirtsch.- u. sozialwiss. F., Diss. v. 29. Hamburg.

Bernhard Crusell in 1798 in the light of new sources

This article examines the life of the Swedish-Finnish clarinetist and composer Bernhard Crusell (1775–1838) in the year 1798. He was born in Uusikaupunki, Finland, and moved in 1791 to Stockholm, where he soon started working as a clarinetist in the court orchestra. Crusell became a distinguished soloist after having studied with Franz Tausch in Berlin during the summer of 1798. Not much is known about the visit, which was Crusell's first to the continent; however, new sources have recently come to light that provide new information about the trip.

The author of this article found two letters that Crusell had written to his beloved, Anna Klemming, which were thought to be missing. The letters were written in Berlin and were dated 12th May, 1798 and 21st August, 1798. The content of these letters confirms some details previously recorded in other sources, such as in his autobiographies: the possibility to travel to Berlin came about

at short notice, and he ended up staying in Berlin three months longer than planned.

Previous studies have not made any reference to Crusell's concerts in Berlin and Hamburg during this trip. The author found new information on them in newspapers from the time. Crusell first performed in Berlin on 21st October, 1798 at the Hotel Stadt Paris with his teacher Franz Tausch, the singers Friedrich Franz Hurka and Charlotte Bachmann and pianist Karl Traugott Zeuner. His next two concerts were held in Hamburg: the first on 10th November, 1798 at the Deutsches Schauspiel with Hurka and soprano Rosine Eleonore Elisabeth Righini. The review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* stated that Crusell had "a beautiful tone and that he played specially the Andante or Adagio in a good style". The second concert in Hamburg was held on 25th November, 1798 at the residence of Johann Georg Büsch, one of the leading figures of the German *Aufklärung* era.

Crusell's trip to Berlin in 1798 took place at a time when the clarinet was undergoing a period of significant development. Composers had recently started to use the instrument regularly in operas and orchestral works and were composing important solos for it. Crusell's teacher, Franz Tausch, was one of the leading virtuosos of the instrument, and in Crusell's later life, Tausch's influence on his own career became apparent. Like Tausch, he also composed important repertory for the instrument, worked as a teacher and as was the case with Tausch's family, Crusell's children also started playing instruments and learning to sing. Furthermore, in the same way as in Tausch's orchestra, the wind instrumentalists in the court orchestra of Sweden became prominent soloists, and they gave concerts together as an ensemble.

Finally, the new sources provide an explanation for a detail that has so far not been fully understood in Crusell's autobiography: why he "had to" travel back to Sweden from Berlin. The newly found letters to Anna Klemming clearly show that the 22-year-old musician was in love and feeling somewhat homesick. The letters are full of sensuality towards Anna and reveal that he met Anna's relatives living in Spandau. Perhaps Crusell obtained permission to marry Anna from them: the wedding was held the following year and over the years they had six children together. This blossoming relationship must surely be taken into account when drawing conclusions on Crusell's activities during the year 1798.

FM Janne Palkisto (entinen Koskinen) (janne.palkisto@yle.fi) valmistelee väitöskirjaa Turun yliopiston musiikkitieteen laitokselle säveltäjä-klarinetisti Bernhard Crusellin toiminnasta aikalaislähteiden valossa. Palkisto työskentelee klassisen musiikin toimittajana YLEssä muun muassa RSO:n konserttien juontajana ja selostajana. Hän toimii myös klarinetistina sinfoniaorkestereissa ja kamarimusiikkikokoonpanoissa.

TAPIOLA
SINFONIETTA

KLASSISTA UUDELLA TWISTILLÄ

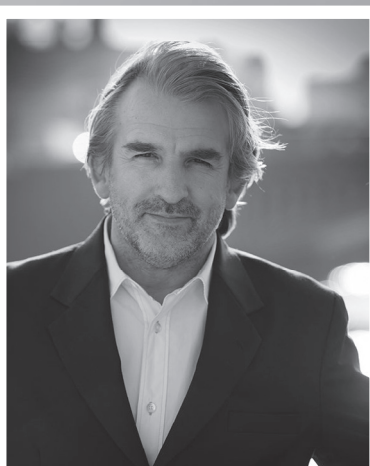
WWW.TAPIOLASINFONIETTA.FI



lippu.fi

Elämysten ilta Lahdessa

Mäkelä ja Melartinin 5. sinfonia



To 21.2. klo 19 Sibeliusstalo, Lahti

SINFONIAKONSERTTI

Klaus Mäkelä, kapellimestari

Barry Douglas, piano

Sauli Zinovjev: Batteria

Robert Schumann: Pianokonsertto

Erkki Melartin: Sinfonia nro 5

Jimmy López: Perú Negro

Autenttinen, herkkä, virkistävä, jykevä... Maailman kuuluisimpiin pianisteihin kuuluva Barry Douglas on kerännyt adjektiiveja sanavaraston ylähylyltä alkaen vuoden 1986 Moskovan Tšaikovski-kilpailun voitostaan. Tällä kertaa hän soittaa Robert Schumannin runollisen pianokonsertton solistina. Vahva ilmaisu värittää puolestaan lahtelaissäveltäjä Sauli Zinovjevin ja Suomessa opiskelleen Jimmy Lópezin teoksia. Erkki Melartinin suurten mittojen 5. sinfonia on vaikuttava. Sen finaalin neloisfuuga on lajissaan maamme ylittämätön taidonnäyte.

Jälki-istunto konsertin jälkeen

Kapellimestari Klaus Mäkelää haastattelee FT, dos. Tuire Ranta-Meyer



Sinfonia Lahti

LAHDEN KAUPUNGINORKESTERI

Liput: 30–24 € aik. / 25–20 € eläk. /
8 € lapset, opiskelijat, työttömät

Sibeliusstalon lipunmyynti
0600 393 949 (1,53 €/min+pvm)
www.lippu.fi

www.sinfonia-lahti.fi

Erkki Melartinin 5. sinfonian finaalfuuga: taidonnäyte ja sen analyysit

Juhani Alesaro



Erkki Melartinin viides sinfonia kantaesitettiin torstaina 13.1.1916.¹ Helsinkiläisen *Hufvudstadsbladetin* musiikkiarvostelija Karl Fredrik Wasenius (nimimerkki "Bis") kirjoitti siitä (perjantaina 14.1.1916) muun muassa: "Den [- -] presenterar sig i teoretiskt hänseende som någonting af det allra förnämligaste som blifvit skrifvet hos oss; detta sagdt med speciellt ögonmärke på finalen, som till sin skickligt och lärdomsrikt gjorda konstruktion torde kunna anses vara här enastående".² Erkki Salmenhaaran (2000, 11) arvioinnista näkee, ettei myöhempi suomalainen musiikki ole tuon finaalin "ainutlaatuisuutta" horjuttanut: "Melartinin viides sinfonia on kontrapunktiikan ylittämätön taidonnäyte Suomessa. Sen finaalina on nelinkertainen fuuga, ts. fuuga, joka yhdistää toisiinsa samanaikaisesti neljä eri teemaa."

Tuosta taidonnäytteestä ei kuitenkaan ole meillä paljoa kirjoitettu. Osasyynä tähän on, että partituurin käsikirjoituksen valokopio on ollut yleisesti saatavilla vasta vuodesta 1976 lähtien.³ Sinfonian puhtaaksikirjoitettu partituuri on julkaistu yli 30 vuotta myöhemmin 2008 (Fennica Gehrman). Vasta tämä partituuri on varustettu käyttöä helpottavin tahtinumeroin.

Tarkoitukseni on tässä artikkelissa analysoida Melartinin 5. sinfonian finaalfuugaa. Ennen varsinaista muodon analyysia sivuan polyfonian asemaa Melartinin tuotannossa ja kartoitan sitä, mitä finaalfuugasta on tähän mennessä sanottu. Kiinnitän suurinta huomiota anonyymiin analyysiin, joka ilmestyi eripainoksena vuonna 1916 Melartinin 5. sinfonian kantaesityksen aikoihin ja joka julkaistiin nimettömänä sen jälkeen myös *Tidning för Musik* -lehdessä. Oma analyysini rakentuu ennen muuta kyseisen kirjoituksen pohjalle sitä tarkentaen ja laajentaen. Suhde sen ja omani välillä muistuttaa suhdetta Robert Schumannin (1971 [1835/1854]) Hector Berlioz'n *Fantastisesta sinfoniasta* kirjoittaman analyysin ja Edward T. Conen (1971) analyysin "Schumann Amplified" välillä.

Tarkastelen artikkelissa myös käsikirjoituksen kaksoisviivoja (joita se sisältää paljon runsaammin kuin puhtaaksikirjoitettu partituuri). Finaalfuugaa analysoi-

¹ Melartin-tutkija, FT Tuire Ranta-Meyer on antanut käyttööni aihettani koskevia tutkimustensa tuloksia sekä arkistolöytöjään ja muutoinkin aikaansa säästämättä antanut apuaan. Tästä lausun hänelle lämpimät kiitokseni.

² Salmenhaaran 1996, 220 kääntämänä: "Se [- -] on teoreettisessa suhteessa kaikkein etevintä mitä meillä on kirjoitettu; tämä sanottuna silmälläpitäen erityisesti finaalia, jonka voitaneen katsoa olevan taitavasti ja oppineesti sommitellussa rakenteessaan meillä ainutlaatuinen."

³ Music Finlandin tietopalvelupäällikkö Kari Laitinen 26.6.2018 sähköpostissa Ranta-Meyerille.

dessani kiinnitän aluksi huomiota kaksoisviivojen havainnollistamaan taitejakkoon, arvioin niiden suhdetta jo tehtyyn analyttiseen työhön ja neloisfuugan kokonaisuudon ennen kuin käyn erittelemään taiteryhmiä ja taitteita sekä niissä sovellettuja polyfonisia tekniikoita. Kokonaisuudon hahmotuttua tarkastelen finaali- ja fuugan tonaalista pohjapiirrosta vertaillen sitä niihin tonaalisen arkkitehtuurin periaatteisiin, joita ennen Melartinia on sovellettu. Melartinin tyylin tarkastelu antaa aihetta myös sen vertaamiseen edeltäneeseen polyfoniseen traditioon ja aikansa käytäntöön. Lopuksi esitän oman tulkintani sinfonian alaotsikosta ”sinfonia brevis”.

Finaali- ja fuugan koskevan kirjoittelun niukkuuden lisäksi tutkimukselle tuottaa ongelmia se, että tämä vähäinenkin aineisto sisältää toisistaan poikkeavia, osin jopa ristiriitaisia tietoja. Jotta kirjoittelun erilaisia väitteitä voitaisiin arvioida ja niiden sisältämiä virhellisiä käsityksiä itse teokseen verrattuna oikaista, finaali- ja fuugaa tarkastellaan yksityiskohtaisesti alusta loppuun. Tämän helpottamiseksi ja neloisfuugan laajuuden sekä sen teemarunsauden hallitsemiseksi on fuugan ensimmäisen teeman (vuoden 1916 analyysissä pääteeman) esiintymät varustettu juoksevalla numeroinnilla. Finaali- ja fuugan läpikäynti tähänastisten analyysien tarkistamiseksi ei pyri olemaan kaikenkattava, vaan kohdistuu etenkin niihin puoliin, joihin sitä koskevassa kirjoittelussa on puututtu. Niistäkin joitakin asioita, kuten dissonanssin käsittelyä, tuodaan hajahuomioina esiin vain sikäli kuin ne antavat aihetta laajempiin johtopäätöksiin ja mahdollisiin jatkotutkimuksiin.

Tässä tapaustutkimuksessa tyydyn aluksi kirjaamaan vastaantulevat havainnot pyrkimättä tulkitsemaan niitä jonkin yleisesti tunnetun analyttisen mallin (esim. kronilaisuus, schenkeriläisyys) valossa. Valmiin analyysimallin karttaminen ei kuitenkaan merkitse toimimista metodisessa tyhjiössä. Kuten tähtitieteen kopernikaanista kumousta kuvannut matemaatikko ja tieteenhistorioitsija Raimo Lehti (1989, 316) on todennut, ”sellainen ’vallankumouksellinen’, joka hylkää kaiken ajatuksellisen perintönsä, ei saa mitään aikaan, ei varsinkaan tiedettä”. Kun pyrkimykseni eivät musiikkitieteen parissa ole kumouksellisia, Melartinin neloisfuugaa tutkivana minun on luontevaa nojata siihen musiikinteoreettiseen perinteeseen, joka Euroopassa fuuga-analyysin ja harmonian (esim. Fux, Marpurg, Kirnberger) vaiheilla on kertynyt vuosisatojen kuluessa ennen analyttisten järjestelmien nousun aikaa 1800- ja 1900-luvuilla.⁴ Tällaista perinteelle tukeutuvaa tarkastelutapaa – jota voi kutsua *common sense* -ajatteluksi tai nykyajan näkökulmasta eklektiseksi – soveltaessaan tutkija ei ole lyönyt lukkoon metodiaan etukäteen, ei sulje pois asioita jotka ehkä tietyn mallin kannalta ovat perifeerisiä eikä liioin saa palkinnokseen mallin ennako-oletuksista seuraavia johtopäätöksiä.⁵ Tällaista epädogmaattista tarkastelutapaa soveltaessani voin

⁴ Fuugasta lajina ja muotona sekä sen analyysistä löytää käyttökelpoisia yleiskuvauksia esim. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition 2001) Vol. 9 s.v. *fugue* (s. 318–332) tai *OIMus II* 1977 s.v. *fuuga* (s. 326–329).

⁵ Esimerkiksi Schenker-analyysissa (ks. mm. *Otavan iso musiikkitietosanakirja OIMus V*, 1979 s.v. *Schenker-analyysi*) eräs sen ennako-oletus liittyy sävellyksen toonikakolmisoinnun määräämään tonaaliseen pohjapiirroksen. Katso lisää esim. Cone 1960, 35–36; Alesaro 2010.

vain käyttää – ”periaatteettomuudesta” joskus syytety, mielestäni Suomen suurimman valtiomiehen tavoin – ”sitä pientä järkeä, minkä Jumala on ihmiselle antanut” (Paasikivi 1979, 10).⁶

Artikkelini tutkimusaineistona olen käyttänyt Helsingin kaupunginarkistossa säilytettävää kluuttikansiin sidottua Melartinin 5. sinfonian käsikirjoitusta (Helsingin kaupunginorkesteri No 517), siitä vuonna 1976 tehtyä mustavalkoista valokopiota (Teosto 2859) sekä vuonna 2008 puhtaaksikirjoitettua partituuria. Valokopio on paikoin hailea, ja käsikirjoituksen eriväriset merkinnät näyttävät siinä yhtäläisiltä. Sen vuoksi olen todistelussani nojannut selkeämpään alkuperäiseen käsikirjoitukseen, jossa muste, lyijykynä, punakynä sekä eriväriset sinikynät osoittavat merkintöjen eri tasot.

Melartin ja polyfonia

Polyfonia sinänsä ei ole Erkki Melartinin tuotannossa ”ainutlaatuista” (ks. Wase-nius 1916 yllä), se ei murtaudu esiin vasta 5. sinfoniassa. Polyfonisen tekniikan hallinnalle laskettiin pohja jo opiskeluaikana Helsingin musiikkiopistossa. Ranta-Meyerin (2008, 21) mukaan Melartinin teoreettisten aineiden ja sävellyksen opettaja Martin Wegelius (1846–1906) ”edellytti perusteellisia kontrapunktiopintoja” ennen kuin Melartinin välillä jo alkaneita sävellysopintoja voitaisiin jatkaa. Vuosina 1899–1901 Melartin opiskeli Wienissä Robert Fuchsin (1847–1927) johdolla muun muassa kontrapunktiä. Fuchs lähti liikkeelle vokaalisatsista ”varmistaakseen oppilaittensa varman tekniikan”. Melartinia oli jo Suomessa pidetty ”arbetsdillenä”, joten ei ollut ihme, että myös Fuchs, jonka tapana oli ”kirjoittaa oppilailla puhtaan diatonisia kontrapunktiharjoituksia ja fuugia kasapäin siinä määrin, että vihdoinkin tämä jäykkä muoto alkoi elää”, sai hämmästellä oppilaansa ahkeruutta. (Ibid. 26–29.)

Melartinin sinfonioista kirjoittanut Leo Härkönen (1935, 26), joka hänkin katsoo viidennen, a-molli-sinfonian olevan ”tekijänsä kontrapunktisen taidon mestarinäyte”, toteaa että ”näissä teoksissa esiintyy erikoisesti hänen vapaa, mutta symmetrinen muotoilukykyensä ja taidokas polyfoninen sommittelunsa. Jo kahdessa ensimmäisessä, c-molli- ja e-molli-sinfoniassa on tämä havaittavissa.” (ibid.) On silti todettava, ettei Melartin anna missään muussa sinfoniasaan polyfonialle niin huomattavaa asemaa kuin viidennessä. Kuudes sinfonia ei enää seuraa samoja jälkiä. Siinä Maasalon (1969, 23) mukaan ”aikaisempi komplisoitu kontrapunktinen kudos ja äärimmilleen viety osien välinen temaattinen ykseys on nyt antanut sijan vapaammalle temaattiselle elämälle”. Melartin ei kuitenkaan tyhjentänyt polyfonista osaamistaan 5. sinfoniansa nelosfuugaan. Heikki Poroilan (2015, 133) mukaan Melartinin viimeinen opusnumeron saanut teos vuodelta 1936 oli *Neljä fuugaa jousikvartetille* op. 189.

⁶ J. K. Paasikiven kirjeestä Väinö Tannerille 17.7.1939.

Mitä finaaliuugasta on tähän mennessä sanottu?

Aihettani koskevat vähäiset kirjallisuuslähteet voidaan jakaa kolmeen lajiin: mainintoihin, kuvauksiin ja analyysihin. Useimmat finaalista kirjoittaneet tyytyvät jompaankumpaan ensiksi mainittuun. Suppeissa maininnoissa fuuga on etualalla (Härkönen 1935, 26; Pylkkänen 1992, 10–11; Salmenhaara 2000, 11; Liljeroos 2015, 119), kun taas hiukan laajemmissa kuvauksissa esitetään finaalin ajallista kulkua huomioiden myös koraalin osuus siinä (Maasalo 1969, 22–23; Korhonen 1995, 32; Räihälä 2000a, 18; 2000b, 47). Maininnat ja kuvaukset syvenevät analyysin suuntaan, kun kirjoittajat poimivat esille – eivät tosin aina tarkasti – fuugassa käytettyjä sävellystekniikoita. Palaan epätarkkuuksiin jäljempänä.

Analyyttisiä tekstejä, joissa muiden sinfonian osien lisäksi myös fuugaa on käsitelty, tunnen neljä. Näistä vanhin on *Tidning för Musik* -lehden vuoden 1916 tammikuun ensimmäisessä numerossa sivuilla 3–5 ilmestynyt kirjoitus ”Sinfonia brevis, n. 5, a-moll. av Erkki Melartin. Tematisk analys.” Allekirjoittamaton teksti on sivuilla 3 ja 5, kun taas sivu 4 käsittää nuottiesimerkit, joita on kaikkiaan 14.

Kymmenen vuotta tämän jälkeen Härkönen (1926b, 21) julkaisi *Suomen Musiikkilehdessä* laajan kaksiosaisen Melartinin sävellystuotantoa koskevan kirjoituksen. Jälkimmäisessä osassa hän koskettaa 5. sinfonian finaaliakin, ”joka on suurin piirtein neliteemainen fuuga”. Härkönen ei esitä nuottiesimerkkejä, mutta pelkästä kuvauksesta hänen tekstinsä erottuu suuremman yksityiskohtaisuutensa puolesta.

Suomalaisen musiikin historiansa Melartin-jaksoon Salmenhaara (1996, 222–223) on sisällyttänyt finaaliin sisältyvästä fuugasta ”neljän fuugaeksposition” luettelon teemoineen ilman tahtinumeroita. Hänkään ei esitä fuugasta nuottiesimerkkejä. Finaalin kaikkiaan 303 tahdistta Salmenhaaran lista kattaa tahdit 1–30, 31–49, 50–74 ja 75–105, mutta päättyy ennen vuoden 1916 analyysissä mainittua ”Fis-duuriin johtavaa käännettä”. Taitejaon jälkeen Salmenhaara kuvailee musiikin etenemistä samaan tapaan kuin vuoden 1916 analyysi ja Härkönen (1926b, 21).

Sakari Ylivuori (2015, 36–57) on kirjoittanut artikkelin ”Voima, ääriiviivat ja sinfoninen ykseys. Melartinin viides sinfonia, ’Sinfonia Brevis’, op. 90”. Se ei kuitenkaan sisällä finaaliuugan analyysia, vaikka otsikon ja laajuuden perusteella sitä lukija olisi saattanut odottaa. Hänen artikkelinsa keskittyy sinfonian ensimmäiseen ja toiseen osaan niitä kaavioiden ja nuottiesimerkeiden valaisten. 5. sinfoniasta kirjoittaneista ainoastaan Ylivuori (s. 40) on kiteyttänyt muotokaavaksi ABACABA vuoden 1916 analyysin kuvauksen teoksen kolmannesta osasta. Artikkeleihin sisältyvät finaalia käsittelevät tekstikohdat (s. 39, 41) eivät kerro enempää kuin vuosien 1916 ja 1926 analyttiset tekstit, joskin hän on kietonut esittämänsä huomiot sinänsä mielenkiintoiseen sinfonianlaajuista etenevää ja takautuvaa temaattista prosessia koskevaan pohdiskeluun (ks. Ylivuori 2015, 39, kuva 1).

Kirjallisuustarkastelun perusteella voi todeta, että ainoastaan finaaliuugan alkupuolen jakamisessa taitteisiin Salmenhaara menee Ylivuorta – ja kaikkia muitakin kirjoittajia – jonkin verran pitemmälle.

Kuka on vuoden 1916 analyysin kirjoittaja?

Kysymystä vuoden 1916 analyysin kirjoittajasta ei tietääkseni ole pohdittu Melartinin eläessä eikä pitkään sen jälkeenkään. Salmenhaara (1996, 221) arvelee, että *”Tidning för Musikissa (1/1916) julkaistu nimetön analyysi – joka jälleen nuottiliitteineen jaettiin konserttiyleisön valistukseksi – on todennäköisesti Melartinin itsensä laatima”*.⁷ Ranta-Meyer ja Kyllönen (2008, 2) esittävät, että *”sana- ja nuottiesimerkkien avulla on pääteltävissä, että nimetön artikkeli on säveltäjän itsensä kirjoittama”*. Ylivuori (2015, 38) ei esitä edellistä lainausta, mutta tekee nimettömän artikkelin osalta kirjoittajasta lähdeluetteloonsa tieteellisten vaatimusten mukaisen hakasulkuvarauksen (ibid., 53). Tekstissään hän silti luottaa aiempiin kirjoittajiin siteeraten 1916 artikkelin ajatuksia *”säveltäjän itsensä”* mainintoina (ibid., 38–39, 50).

Nähdäkseni moni seikka artikkelissa voi saada uumoilemaan Melartinia sen kirjoittajaksi. Vaikka vuoden 1916 analyysia ei ole allekirjoitettu, voi hyvin olettaa, että juuri jonkun muun kirjoittajan kuin säveltäjän itsensä olisi pitänyt merkitä alle nimensä tai nimimerkkinsä. Alempana esitän oletuksen miksi nimi- kirjoitus on jätetty merkitsemättä.

Vuonna 1905 säveltäjä oli *Finsk Musikrevy* -lehden toisessa numerossa julkaissut analyysin kyseisenä vuonna valmistuneesta toisesta sinfoniastaan: *”Symfoni N:o 2 (e-moll) af Erkki Melartin. Musikalisk analys”* (Ranta-Meyer 2003, 96). Vuosien 1905 ja 1916 analyysien vertaileva lukija voi päätyä käsitykseen, että molempien kirjoittaja on sama henkilö, sillä artikkelien muoto on samankaltainen. Ilman aikaisempaan *”musiikilliseen analyysiin”* vertaamistakin myöhemmässä *”temaattisessa analyysissä”* on piirteitä, jotka kielivät kohteestaan erittäin hyvin perillä olevasta kirjoittajasta.

Kummankin analyysin alussa kirjoittaja selittää, ettei aio puuttua teoksen ajatus- tai tunnesisältöön (1905 *”tankeinhållet”*, 1916 *”tanke- eller känsloinhållet”*). Aiemman analyysin lukijalle on selvää, että säveltäjällä toki olisi tästä ensi käden tietoa. Myöhemmän analyysin kirjoittaja antaa saman vaikutelman.⁸ Lisäksi Melartinin käsialaa tunteva huomaa, että vuoden 1916 analyysin nuot-

⁷ Ilmaisu *”jaettiin”* edellyttää ilmaista jakelua, mutta *Hufvudstadsbladetissa* 12.1.1916 julkaistun, seuraavan päivän konserttia esittelevän pikku-uutisen mukaan *”programmet [- -] blir af ovanligt intresse genom sitt hufvudnummer, Erkki Melartins nya Symfoni n:r 5 [- -]. För nödig vägledning vis à vis verkets konstruktion har ”Tidning för musik” ombesörjt en tryckt tematisk analys däraf, hvilken säljes vid ingången”*. Itse konserttipäivänä torstaina 13.1.1916 samassa lehdessä oli uusi, allekirjoituksella *”Bis”* varustettu konserttiedotus, jonka lopussa oli lause: *”En tryckt tematisk analys (med notexempel) öfver symfonin säljes vid ingången.”*

⁸ Huomiota kiinnittää myös, ettei vuonna 1905 (ks. Räihälä 2000a, 14; 2000b, 46) eikä 1916 kirjoittaja tunnu pitävän kiinni omasta kannastaan, vaan kuitenkin tuolloin tällöin luonnehtii musiikkia sanoin, jotka ainakin romantiikan aikakauden jälkeisestä lukijasta tuntuvat kertovan sekä ajatus- että tunnesisällöstä (esim. 1905, 39 *”sönderslitna motiv”*; vrt. Ranta-Meyer 2003, 96 sekä 1916, 3 *”en aning om seger”*).

tiesimerkit ovat hänen piirtämiään (Ranta-Meyer kirjoittajalle 20.6.2018). Vaikka käsiala olisikin tunnistamaton, joistakin nuottiesimerkeistä voi päätellä, että ne perustuvat säveltäjän luonnoksiin. Analyysin esimerkkitaulukossa numerona 6. on kaksi fermaatein (perinteinen koraalin säkeen päätöstä osoittava merkki) merkittyä koraalin säettä, joista ensimmäinen päättyy A-duurissa ja toinen sen rinnakaissävelajissa luonnollisessa fis-mollissa. Ensimmäinen säe kuullaan kolmasti jo sinfonian alkuosissa: ensiosan kehittelyn lopussa A-duurissa vajaana vailla päätössointuaan (I:229–233), sitten ensiosan codassa kokonaisena päätössointuineen luonnollisessa a-mollissa (I:352–361) sekä vihdoin toisen osan lopussa kokonaisena A-duurissa (II:89–94). Koraalin toinen säe saadaan kuulla vasta finaalissa, mutta siellä se ei kuitenkaan esiinny luonnollisessa fis-mollissa (kuten analyysin esimerkissä), vaan luonnollisissa dis- ja d-molleissa. Miksi teemataulukossa olisi nähty vaivaa toisen säkeen transponoimiseksi ensimmäisen säkeen A-duurin rinnakaissävellajiin? On luultavaa, että nuottiesimerkin säkeet ovat peräisin koraalin kauttaaltaan A-duurissa ollesta alkumuodosta. Teemataulukon 7. esimerkki viittaa samaan suuntaan. Siinä hitaan osan pääteemaa ei ole otettu Andanten alusta (II:1–9), kuten vähiten vaivaa nähden olisi voinut tehdä, vaan esimerkki yhdistää tahdit II:1–8 ja II:16–18. Tässäkin käytettävissä ollut luonnos, sävellyksen varhempi vaihe, selittää asian yksinkertaisimmalla tavalla.

On siis lukuisia seikkoja, jotka viittaavat tai näyttävät viittaavan Melartiniin vuoden 1916 analyysin tietolähteenä, ehkäpä myös sen tekstin kirjoittajana. On myös toisia, vähäisemmiltä näyttäviä asioita, joita on vaikea yhdistää Melartiniin, mutta helpommin muuhun kirjoittajaan. Vaatimattomaksi tunnettu Melartin tuskin olisi luonnehtinut erästä neloisfuugansa komplisoitua yksityiskohtaa 'vahvaksi ajatusrakennelmaksi' ("en stark tankebyggnad"), mutta tuollainen kehu sopii kenelle tahansa muulle. Melartin tuskin olisi erehtynyt analyysissaan sanomaan, että finaalin lopussa koraalin ensimmäinen säe ("första strof") toistuu, kun hän oli toistanut koraalin viimeisen, seitsemännen säkeen. Muutkin pienet epätarkkuudet joita artikkelissa tapaa (ks. seuraava osio), panee luontevammin jonkun muun kirjoittajan tilille. Sekin yksityiskohta, että analyysissa koraalin eri säkeitten sävellajit ("ass-, diss-, g-, d-, gess-, ess-, a") on kirjoitettu pienin kirjaimin, ikäänkuin ne kaikki olisivat eri molleissa, sopii huonosti Helsingin musiikkiopistossa musiikin teorian opettajanakin toimineen Melartinin pirtaan.⁹ Laitoksen perustajan Martin Wegeliuksen (1846–1906) opistoaan varten kirjoittamassa teorian oppikirjassa (*Lärobok i allmän musikära och analys*) noudatettiin saksalaista käytäntöä, jossa duurisävellajit on kirjoitettu isoin ja mollisävellajit pienin kirjaimin; näinhän suomalaisessa musiikinopetuksessa yhäkin tehdään.¹⁰ Tällainen analyttinen epätarkkuus on luontevinta säilyttää jonkun muun kirjoittajan kuin säveltäjän harteille.

On olemassa lähde, josta on pääteltävissä Melartinin osuuden vuoden 1916 analyysissa rajoittuneen nuottiesimerkkien piirtämiseen ja lisäksi enintään ensikäden tietojen antamiseen. Helsingin kaupunginarkistossa säilytettävän 5. sinfo-

⁹ Melartinista opettajana ks. Ranta-Meyer 2003, 69, 73, 86–87 ja 2008, 47–48.

¹⁰ Ks. Wegelius 1888, 13–14: Dur- och mollskalan; Wegelius–Ekman 1909, 17–18: Dur- och mollskalan.

nian partituurin käsikirjoituksen 20-viivastoiselle nuottilehdelle kirjoitetun nimisivun kääntöpuolelle, partituurin ensimmäistä sivua vasten, on taitekohdastaan liimattu eripainos vuoden 1916 analyysistä (sen sivut on numeroitu 2–4). Eripainoksen viimeisen sivun alle puuttuvan nimikirjoituksen kohdalle on Melartinin käsialalla lyijykynällä lainausmerkkien sisään kirjoitettu alleviivattu ”Bis” ja sen alle sulkeisiin ilman lainausmerkkejä (= Karl Fredrik Wasenius).¹¹ Eripainoksen nimisivun alalaitaan on niin ikään lyijykynällä merkitty ”Ur Tidning för musik”, mutta silti sen tekstisivuilta 2 ja 4 on kuin korrehtuurista joitakin sanoja kevyesti pyyhitty yli lyijykynällä; sivulla 2 on vasempaan marginaaliin myös merkitty ylipyyhittyjä korvaavia sanoja (ei Melartinin käsialalla), joita siis ei ole painettu. Ylipyyhinnät – tai ainakin osa niistä – ovat luultavasti Melartinin tekemiä, minkä päättelen siitä, että analyysin luonnehdinnasta ”en stark tankebyggnad” (vahva ajatusrakennelma) on sana ”stark” ylipyyhitty.

Analyysin kirjoittajaksi paljastuu siten ”Bis” Wasenius, joka on nuottiesimerkkien lisäksi mitä luultavimmin saanut analyysiaan varten tietoja teoksesta suullisesti Melartinilta. Siten parhaiten käyvät ymmärrettäviksi tämän kriitikon läpikotainen perehtyminen sävellysuutuuteen (josta päätellen säveltäjää itseään on saatettu epäillä analyysin kirjoittajaksi) sekä Melartinin tekemiksi hieman oudot yksityiskohdat ja huolimattomuudet. Kun säveltäjän osuus artikkelin syntymiseen on ollut huomattava, on Waseniuksen voinut olla vaikeata ottaa sitä pelkästään omiin nimiinsä. Lisäksi allekirjoituksen puuttumiseen ovat voineet vaikuttaa myös jääviyssyyt: 5. sinfonian temaattisen analyysin kirjoittaja oli samalla sen kantaesityksessä läsnä myös *Hufvudstadsbladetin* kriitikkona.

Mitä vuoden 1916 analyysissä kerrotaan fuugasta?

Jos Melartin – kuten näyttää – on vuoden 1916 analyysin pääasiallinen tietolähde, kirjoitus saattaa tallentaa niin sanottua tekijän tietoa ja siten sen kiinnostavuus analyysin kannalta kasvaa. Seuraavassa olen suomentanut tämän analyysin viimeiseltä sivulta fuugaa koskevaa tekstiä, osin karsittuna. Viittaukset analyysin teemataulukoon olen poistanut. Niiden sijasta viittaan tarpeen tullen puhtaaksikirjoitetun partituurin vastaaviin tahteihin.

Finaali *largo–accelerando–allegro* on nimetty suurisuuntaiseksi neloisfuugaksi (”en stort hållen qvadrupelfuga”), jonka kaikki teemat ovat tunnettuja edellisistä osista.¹² Fuugateema IV:1–4 (kuva 1b) on kehitelty ensimmäisen osan pääteemasta I:3–5 (kuva 1a).¹³

¹¹ Nämä merkinnät ovat säveltäjän käsialan tuntevat Tuire Ranta-Meyer ja Jani Kyllönen 6.7.2018 tunnistaneet Melartinin tekemiksi.

¹² Pylkkänen 1992, 10 sanoo virheellisesti, että ”... teemoista kolme juontuu sinfonian aiemmista osista.”

¹³ Waseniuksen analyysin teemataulukossa fuugateema tempossa *Lento* vailla tahtiosoitusta on esimerkki 12, ja esimerkki 1b-d on siinä ensiosan pääteema. Waseniuksen taulukon esimerkki 12 kattaa sen esimerkki 1b:n kokonaisuudessaan ja ensimmäisen sävelen 1c:stä vastaten oheista kuva 1b:tä.

(Moderato)

a) Vc. I: 3 *p*

I taite
Largo - pensieroso

b) Cb. IV: 1 (suoni reali) *p*

(1.)

Kuva 1. Ensimmäisen ja neljännen osan pääteemat.

(Allegro)

a) Fl. I III: 3 *fz* *p* *morendo*

III taite
IV: 31 Allegretto

b) Vle. *f*

Kuva 2. Intermezzon teema ja toinen fuugateema.

Allegro

a) Vl. I I: 58 *ff* *8va*

IV taite
Allegro moderato

b) Vc. IV: 50 *ff* *fz*

Kuva 3. Ensi osan lopputeema ja kolmas fuugateema.

Poco più allegro

a) Tr. I I: 42 *f*

V taite
IV: 75 Più allegro

b) Cor. *f*

Kuva 4. Ensi osan sivuteema ja neljäs fuugateema.

Toinen teema IV:31–34 (kuva 2b) on nuotilleen ("not för not") sama kuin kolmannen osan, intermezzon ensimmäinen teema III:3–7 (kuva 2a).¹⁴ Tämän jälkeen molempia teemoja kuljetetaan yhdessä. Kolmas teema IV:50–53 (kuva 3b) johon tultaessa tempo on jo kiihtynyt allegroon, on muunnos ("en ny form") ensi osan lopputeemasta ("slutsats") I:58–60 (kuva 3a).¹⁵ Näiden kolmen teeman esiinnyttyä yhdessä ilmaantuu neljäs teema IV:75–78 (kuva 4b), ensi osan sivuteeman ("sidosats") I:42–45 eräs muoto (kuva 4a).¹⁶ Näitä fuugan teemoja kehitellään monenlaisina yhdistelminä.

Nelosisfuugan teemat esitelyään Wasenius jatkaa:

Fis-duuriin johtavan käänteen jälkeen alkaa niiden käyttö käännöksinä ja erilaisina yhä villimpinä ("alt vildare") ja terävämmin dissonoivina ahtokulkuina ("Engführungen"). Tähän ahdinkoon ei löydy muuta ratkaisua kuin koraali joka katkaisee ("avbryter") fuugan villin lennon. Jokaisen koraalin säkeen katkaisee tosin uudelleen fuuga, mutta joka keskeytyksen jälkeen koraalimelodia voimistuu. Sen seitsemän säettä seuraavat toisiaan joka kerran eri sävelajeissa ("varje gång i olika tonarter, ass-, diss-, g-, d-, gess-, ess-, a"). Vielä kerran kohotetaan fuugan ja sinfonian pääaihe IV:1–4 vahvaksi ajatusrakennelmaksi, nelinkertaiseksi kaanoniksi ("en fyrdubbel canon"), jonka kaikki äänet aloittavat samanaikaisesti, basso pääasiallisesti kahden tahdin nuotein ("2-takts noter"), tenorit kokonuotein, altot puolinuotein ja sopraanot neljäsosin. Tämä johtaa vain vahvasti dissonoivaan viimeiseen kriisiin ("en starkt dissonerande sista kris") josta koraalin ensi säe, [p.o. seitsemäs] pääteeman seuraamana, sädehtii voitollisena duurissa.

Huomioita Waseniuksen analyysistä

Vuoden 1916 analyysin lukija panee merkille, että kirjoittaja esittelee eri teemat ja käytetyt polyfoniset tekniikat lyömättä laimin osan kokonaisuudesta, mutta ei kuitenkaan jaa fuugaa taitteisiin eli ekspositioihin, mikä on tavallinen menettely fuuga-analyysissa. Joko Wasenius kaihtoi tätä tehtävää tai sitten käytettävissä oleva aika ei siihen riittänyt. Vasta Salmenhaara (1996, 222) on jakanut osan finaaliuugasta taitteisiin. Kuten mainittu, tässä suhteessa voi katsoa hänen menneen muita kirjoittajia jonkin verran pitemmälle.

¹⁴ Waseniuksen teemataulukossa toinen teema on esimerkki 9 tempossa *Allegro moderato* (tahdit III:3–7). Ehkä tämän vuoksi fuugan toista teemaa ei ole kirjoitettu uudelleen IV osan esimerkiksi. Wasenius on hieman suurpiirteinen: fuugan toinen teema ei ole sama kuin esimerkki 9 kokonaisuudessaan, vaan vain sen alun tasaista liikettä vastaava osa huiluteeman ensimmäiseen kahdeksasosanuottiin asti (III:3–6); niin ikään huiluteeman alun kvarttihyppyn korvaa toisessa fuugateemassa oktaavihyppy.

¹⁵ Waseniuksen teemataulukossa se on esimerkki 13 tempossa *Allegro*.

¹⁶ Waseniuksen teemataulukossa se on esimerkki 14 vailla tempomerkintää. Oktaavia ylempänä kuin kuvassa 4b sen aloittavan a¹:n alle on lisätty säestävät sävelet e¹ ja cis¹.

Kun Wasenius sanoo kaikkien fuugan teemojen olevan tunnettuja edellisistä osista ("dess temata äro alla kända från de föregående satserna"), näin onkin kuulijan kannalta, mutta syntyhistorian kannalta katsoen nelisfuuga on sinfonian teemojen alkulähde. Sen perusteella, mitä Ranta-Meyer (alla) on saanut selville 5. sinfonian syntyvaiheista, säveltäjän työ on alkanut fuugasta. Siitä se on jatkunut muihin osiin, jotka valmiissa teoksessa edeltävät sitä.

Nelisfuuga jotain tulevaa sinfoniaa varten vaikuttaa olleen Melartinilla työn alla huomattavan varhaisessa vaiheessa, kymmenisen vuotta ennen kuin hän aloitti 5. sinfonian säveltämisen. Jo ennen 3. ja 4. sinfoniensa valmistumista, vuonna 1906, Melartin kirjoitti Nummellan parantolassa tuberkuloosipotilaana ollessaan muistikirjaansa (26.12.1906): "Arbetat på en quadrupelfuga (möjligen symfoni n:o 4). Samt på symfonin (3)." Tämän jälkeen seuraava viittaus nelisfuugaan on vuodelta 1908, jolloin Melartin paljastaa muistikirjassaan (27.5.1908) valmistelevansa sitä nimenomaan a-molli-sinfoniaa varten: 'Arbetat mycket på quadrupelfugan (a moll symfonin).' Muutaman viikon päästä kesäkuussa (20.6.1908) säveltäjä vielä kirjoittaa, kuinka hauska on ollut säveltää a-molli-sinfonian finaalia ja nelisfuugan ahtokulku: "Arbetat på a moll symfonins final (quadrupelfugans engführungen), roligt".¹⁷

Koraalia kuvatessaan Wasenius ei tee eroa mollin eri muotojen (luonnollinen, harmoninen) välillä, sillä koraalin säkeet jotka kulkevat dis- ja d-mollissa eivät sisällä harmonisen mollin korotettua johtosäveltä, vaan käyttävät luonnollisen mollin subtoonikaa. Analyysin mollikäsite on vieläpä niin väljä, että se sulkee piiriinsä myös mollinkaltaiset moodit.¹⁸ Tämä mollikäsitteen väljyys voi olla peräisin Melartinilta itseltään tai se voi johtua Waseniuksen musiikinteoreettisen tuntemuksen rajoituksista; näitähän Melartin on voinut ottaa huomioon jo puhuessaan Waseniukselle sinfoniastaan. Oli miten oli, tämä mollikäsitteen väljyys antaa mielestäni aiheen kahteen nykyistä analyysia koskevaan johtopäätökseen. Ensiksikin, että molliasteikkojen eri muodot (myös mollinkaltaiset moodit) on yksityiskohtiin liittyvässä analyysissä syytä huomioida tasa-arvoisina asteikkoina harmonisen mollin ohessa, eikä pitää viimeksi mainittua analyytisenä normina. Toiseksi näiden asteikkojen kutsuminen waseniusmaisen kokoaavasti "molliksi" saattaa osoittautua käyttökelpoiseksi tonaalisen pohjapiirroksen mittakaavassa.

¹⁷ Ranta-Meyer 18.3.2018 sähköpostiviestissä kirjoittajalle. Muistikirjassa tarkoitettu ahtokulkua merkitsevä sana "engführung" on pyyhitty lyijykynällä yli käsi-kirjoitukseen liitetystä Waseniuksen artikkelin eripainoksessa.

¹⁸ Wasenius 1916, 3 (II palsta) pitää tahteja I:138–146 ennen kansanlaulun-omaista episodista – sekä myös tätä – fis-mollina ("i fis-moll"). Näiden tahtien ajan soi sointu Fis–a–cis1–dis1 säestäen fis-pohjaista melodiaa, jonka säveliköksi osoittautuu fis – gis – a – h – cis – dis – e – fis. Tässä yhteydessä Wasenius ei liioin näe ainoaksi mahdollisuudeksi pitää paikallaan pysyvää muodostelmaa Fis–a–cis1–dis1 kvinttisekstisointuna, so. muunnetun nelisoinnun käännöksenä, vaan tekstin perusteella näyttää käsittävän sen fis-doorisen toonikalle rakentuvaksi lisäsektisoinniksi (fis-doorinen: I⁵⁺⁶).

Onko Melartin sittenkin jakanut fuugansa taitteisiin?

Vuoden 1916 analyysissä ei puhuta taitejaosta, mutta sinfonian käsikirjoitusta tutkiessaan joutuu kysymään, onko Melartin partituurissaan sittenkin antanut merkkejä fuugansa taitejaosta. Tätä varten on syytä tutkailla muitakin partituurin merkintöjä kuin säveltasoihin liittyviä. Ranta-Meyer ja Kyllönen (2008, 2) toteavat, että alkuperäinen partituuri ”sisältää eri kerrostumia ja eri kapellimestareiden merkintöjä”.¹⁹ Kun Melartin johti 5. sinfoniansa kantaesityksen, hän oli ensimmäinen, jolla oli syytä tehdä partituuriinsa kapellimestarin työtä helpottavia merkintöjä.²⁰ Näitä ovat muiden muassa käsikirjoitukseen merkityt harjoitusnumerot ja kaksoisviivat.²¹ Se, kummat on merkitty ensiksi, ei käy ilmi. Jos harjoitusnumerot ja kaksoisviivat on tehnyt kaksi eri henkilöä, oletan säveltäjän olleen vastuussa kaksoisviivoista. Syitä tähän oletukseen esitän alempana. Aluksi on paikallaan tarkastella käsikirjoituksen harjoitusnumeroiden ja kaksoisviivojen suhdetta toisiinsa.

Harjoitusnumeroita on tapana sijoittaa kohtiin, jotka ovat orkesterin harjoittamisen kannalta mielekkäitä. Käsikirjoituksessa neliömäisesti kehystetyt harjoitusnumerot keskellä sivua on merkitty punakynällä tahtiviivan yläpuolelle, kuin kahden tahdin väliin (esim. harjoitusnumero 1 sijaitsee tahtien 1:6–7 kohdalla). Puhtaaksikirjoitetussa partituurissa keskellä sivua oleva harjoitusnumero on yleensä sijoitettu käsikirjoituksen tahtiparin jälkimmäisen tahdin ylle. Harjoitusnumeroiden osalta tulen siis jatkossa viittaamaan vain yhteen tahtiin.

Kaksoisviivoja on perinteisesti käytetty jäsentelyn apuna. Tahtilajin tai etumerkinnän vaihtuessa uutta merkintää korostaa yhden tahtiviivan asemesta kaksoisviiva. Myös taiteraja, silloinkin kun tahtilaji tai etumerkintä ei muutu, voidaan osoittaa kaksoisviivalla. Taiterajoja ovat kaksoisviivoin merkinneet pianosävellyksissään esimerkiksi Schubert, Schumann ja Brahms. Näihin merkinnällisiin rajakohtiin saattaa liittyä myös tempon vaihdos, mutta pelkkää tempon vaihdosta ei välttämättä korosteta kaksoisviivalla.²²

¹⁹ Kun 5. sinfonian valokopio on otettu 1976, sitä ennen käsikirjoituksesta johdaneisiin kapellimestareihin Ranta-Meyerin tutkimusten mukaan lukeutuvat Melartin (1916 ja 1935), Georg Schnéevoigt (1935 ja 1943), Martti Similä (1946), Tauno Hannikainen (1955), sekä Jussi Jalas (1974).

²⁰ Maasalo 1969, 21 mainitsee virheellisesti kantaesityspäivän konsertin kapellimestarina vain Schnéevoigtin, vaikka Melartin johti siinä oman sinfoniansa.

²¹ Samoin metronomimerkinnät helpottavat – ainakin suuntaa antaen – kapellimestaria. Käsikirjoitukseen perehtyvä löytää finaalin sivuilta lukuisia lyijykynällä tehtyjä metronomimerkintöjä, joilla asteittainen tempon kiihtyminen on osoitettu. Valokopiossa näiden erilainen kynänjälki ei erotu.

²² Tempon vaihdos taiterajalla ilman kaksoisviivaa: ks. Beethovenin 3. sinfonia op. 55 (1803–1804) 4. osan tahdit 348–349 (Allegro molto–Poco Andante). Tempon vaihdos taiterajalla osoitettu kaksoisviivalla: ks. Schubertin 8. sinfonia C-duuri (1828) 1. osan tahdit 568–569 (Allegro ma non troppo–Più moto; tässä tahtilaji ja etumerkintä eivät vaihdu).

Melartinin 5. sinfonian 164 sivua käsittävässä käsikirjoituksessa on runsaasti kaksoisviivoja, kaikkiaan 114 kappaletta (en ole lukenyt tähän mukaan säveltäjän kunkin osan alkuun ja loppuun merkitsemiä kaksoisviivoja). Runsaus selittyy siitä, että kaksoisviivoja on taiterajojen osoittamisen ohella käytetty osoittamaan myös taitteiden osia, joskus säkeitä (fraaseja). Tiheimmillään kaksoisviivojen välillä on vain kaksi tahtia. Käsikirjoituksessa kaksoisviivoja tapaa sekä aivan partituurisivun alussa että sivujen keskellä. Niiden merkitsemisessä on käytetty sekä mustetta että lyijykynää, viivainta ja vapaata kättä.

Sivujen keskellä kaksoisviivat on toisinaan kirjoitettu viivaimella (viivain + viivain) musteella. Näitä kaksoisviivoja voi varmimmin pitää säveltäjän tekemänä. Useimmat kaksoisviivat on saatu aikaan siten, että vapaalla kädellä (tai sitten viivaimella huolettomasti) on musteella viivaimella merkityn tahtiviivan vasemmalle puolelle vedetty lyijykynällä toinen viiva, joka seuraa tahtiviivaa välillä lähempää ja kauempaa, milloin siinä kiinnikin ollen, välillä yhtenäisenä, mutta välillä katkonaisenakin (viivain + vapaa käsi). Kutsun jatkossa edellisiä viivaimella ja jälkimmäisiä käsivaralta vedetyiksi kaksoisviivoiksi.

Kaikki ne kaksoisviivat, jotka ovat partituurisivun alussa, on vedetty käsivaraisesti ja selvästikin ilman viivainta. Ne kulkevat akkoladiviivan oikealla puolella siten, että viivastojen nuottiavain jää musteella merkityn akkoladiviivan ja vapaalla kädellä lyijykynällä vedetyn viivan väliin; näissä kaksoisviivoissa siis musteen ja lyijykynän järjestys on päinvastainen kuin partituurisivuille merkityissä kaksoisviivoissa.²³

Sinfonian kolmannessa osassa on kahdesti käytetty jopa kolmoisviivoja. Ne on saatu aikaan siten, että viivaimella musteella vedetyn kaksoisviivan vasemmalle puolelle on lyijykynällä vedetty vielä kolmaskin käsivarainen viiva. Kaksois- ja kolmoisviivojen osalta tulen jatkossa viittaamaan tahtipariin, jonka väliselle tahtiviivalle ne on merkitty (esim: IV:88–89; finaalin yhdeksäs kaksoisviiva).

Harjoitusnumeroita käsikirjoituksen partituurissa on 126, kun taas kaksoisviivoja on 114. Osissa on yleensä enemmän harjoitusnumeroita kuin kaksoisviivoja, vain kolmannessa osassa jälkimmäisiä on enemmän. Taulukossa 1 on eritelty harjoitusnumeroiden ja kaksoisviivojen määrä kussakin osassa sekä näiden yhteensattuminen. Viimeisen sarakkeen sana ”muualla” suo mahdollisuuden siihenkin, että kaksoisviiva sijaitsee vain tahdin päässä harjoitusnumerosta (esim. I:35 harjoitusnumero 6, I:35–36 kaksoisviiva). Harjoitusnumeroiden ja

²³ Ainoa 5. sinfonian partituurin käsikirjoituksessa oleva sivun keskelle merkitty kaksoisviiva jossa lyijykynällä merkitty käsivarainen viiva kulkee musteviivan oikealla puolella, on ensimmäisessä osassa harjoitusnumeron 42 kohdalle vedetty 38. kaksoisviiva. Siinä lyijykynäviiva mutkittelee seismografin tavoin. Toinen horkkamaisesti vapiseva lyijykynäviiva tavataan harjoitusnumeron 44 kohdalla, mutta tässä 39. kaksoisviivassa se kulkee tavanomaiseen tapaan musteviivan vasemmalla puolella. Ainoat tapaukset, joissa kaksoisviivassa lyijykynä risteää musteella vedetyn viivainsuoran tahtiviivan, ovat III osassa harjoitusnumeron 18 kohdalle vedetty 26. kaksoisviiva sekä IV osassa harjoitusnumeron 39 kohdalle vedetty 30. kaksoisviiva; näissä lyijykynäviiva kulkee ylhäällä tahtiviivan vasemmalla, alhaalla sen oikealla puolella.

kaksoisviivojen yhteensattumien määrä on suuri, muttei niin suuri, että sama henkilö – tai kaksi eri henkilöä – olisi katsonut niiden ajavan saman asian.

Taulukko 1. Harjoitusnumeroiden ja kaksoisviivojen suhde.

	harjoitusnume- roita	kaksoisviivoja	kaksoisviivoja harjoitusnume- roiden kohdalla	kaksoisviivoja muualla kuin harjoitusnume- roiden kohdalla
I osa	50	45	26	19
II osa	18	12	9	3
III osa	19	27	15	12
IV osa	39	30	24	6

Kaksoisviivojen kohdalle on vain harvoin merkitty tahtilajin tai sävellajin vaihdos: I ja II osassa ei kertaakaan, III osassa viisi kertaa, IV osassa kaksi kertaa. Lisäksi III osassa, jossa kaksoisviivat viidesti osoittavat tahtilajin tai/ja etumerkin-
nän vaihtumista, on myös kuusi kohtaa, joissa tahtilajin vaihdosta ei ole mer-
kitty kaksoisviivalla.²⁴ Tämän käytännön perusteella partituurin kaksoisviivojen
pääasiallinen tehtävä näyttää olevan jäsentää muotoa. Kaksoisviivat on vedetty
osoittamaan jonkin jakson, taitteen tai tiheimmillään muutaman tahdin välein
fraasin alkua, varsinkin milloin sellainen alkaa vuoden 1916 analyysin teematau-
lukkoon merkityllä aiheella.²⁵

Mielestäni kaikkein selvin osoitus jäsentävästä tehtävästä on III osan kol-
moisviivojen tapaus. Oikopäätä niiden saattaisi luulla kehystävän Intermezzon
trio-taitetta, siis ABACABA:n C:tä,²⁶ eli osuvan tahteihin III:72–73 (harjoitusnu-
mero 8) ja III:119–120 (harjoitusnumero 14). Kuitenkin vain jälkimmäinen kol-

²⁴ Tahtilajin vaihdos 2/2:sta 3/2:aan vailla kaksoisviivoja: III:78–79, III:86–87, III:97–98, III:105–106. Tahtilajin vaihdos 3/2:sta 2/2:aan vailla kaksoisviivoja: III:79–80, III:98–99.

²⁵ Ylivuoren 2015, 41–42 esittämä ensiosan esittelyjakson hahmotus neljine tee-
ma-alueineen poikkeaa vuoden 1916 analyysin hahmotuksesta, jossa on kolme
teemaa. Kaksoisviivat tukevat Waseniuksen hahmotustapaa. Joissakin kohdin
Waseniuksen analyysin teema alkaa Ylivuoren hahmottaman kokonaisuuden si-
sältä. Ylivuori asettaa ”toisen” ja ”kolmannen” teeman väliin lyhyen neljän tahdin
”transition” (ibid., 42, kuva 2). Tämän motiivinen sisältö (pääteeman pääaihe) on
kuitenkin alkanut jo Ylivuoren ”toisen teeman” lopulla viidennestä kaksoisviiva-
sta I:35–36 (ks. ibid., 55 liite 2). Jälleen kaksoisviivan I:53–54 mukaan Ylivuoren
”kolmannen teeman” (t. 42–56) lopulla alkaa kahdeksannesta kaksoisviivasta
I:53–54 sivuteeman diminuution aloittama uusi kokonaisuus, joka käsittää tah-
dit I:54–58 (ks. Ylivuori 2015, 55 liite 3).

²⁶ Ylivuori 2015, 41 (alaviitteessä 15) kutsuu trioa termillä ”C-jakso”. Hänen mu-
kaansa kolmannen osan C-jakso alkaa ylöspäisellä kvinttihypyillä, mutta viulujen
hyppy h¹–e¹ tahdissa III:78 on toki alaspäinen. Ylivuori on silti oikeilla jäljillä:
Waseniuksen – ja siis myös Melartinin – mukaan kolmannessa osassa ”Följer en
trioartad episod [- -] som utvecklats ur huvudtemats kvartsprång”.

moisviiva on harjoitusnumeron 14 kohdalla edellisen ollessa tahdeissa III:53–54 (harjoitusnumero 6), jossa ABACABA:n järjestyksessä toinen A-taite alkaa. Trion alku harjoitusnumeron 8 kohdalla on merkitty 'vain' kaksoisviivalla. Mikä siis on synnä kolmoisviivojen sijoitteluun? Kummallakin kerralla kolmoisviivan jälkeen alkaa sellainen A-taite, jossa tanhumaisen viulujen aiheen taustalla (sen kontrapunktina) kömpii verkkaisesti (siis augmentoituna) aiheita, jotka ikäänkuin luonnostelevat tulevan neljännen osan fuugateeman käännös- ja alkuperäismuotoa.²⁷ Tähän III osan rajojen yli ulottuvaan, sinfonian kokonaisuuden kannalta tärkeään seikkaan kolmoisviivojen on tarkoitus kiinnittää kapellimestarin huomiota!

Kaksoisviivojen jäsentävä tehtävä on mielestäni painavin todistus siitä, että ne (ainakin ne) on käsikirjoitukseen merkinnyt säveltäjä. Kapellimestarilla, joka – joko luvalla tai luvatta – säveltäjän aloittamaa käytäntöä vapaasti jatkaen olisi mielin määrin piirrellyt kaksois- ja kolmoisviivoja käsikirjoitukseen, olisi täytyntä olla poikkeuksellisen nopea ja syvä hahmottamiskyky yhtyneenä poikkeukselliseen itsevarmuuteen. Harjoitusnumeroiden lisääminen partituuriin ei tällaisia ominaisuuksia edellytä.

Sinfonian käsikirjoituksen 114:sta kaksoisviivasta vuoden 2008 puhtaaksikirjoitettuun partituuriin on otettu mukaan 15. Esipuhe ei puutu kaksoisviiva-asiaan, mutta nähdäkseni kaksoisviivoista on säilytetty yleensä laajimpia muotoyksiköitä jaottavat. Taulukossa 2 muutosten määrä on eritelty osakohtaisesti.

Taulukko 2. Kaksoisviivojen lukumäärä käsikirjoituksessa ja partituurissa.

	kaksoisviivoja käsikirjoituksessa	kaksoisviivoja puhtaaksikirjoitetussa partituurissa
I osa	45	5
II osa	12	0
III osa	27	6
IV osa	30	4

Ensimmäisen ja toisen osan kaikki kaksoisviivat on merkitty käsivaraisesti. Ensiosan viisi säilytettyä kaksoisviivaa ovat tosin näistä siisteimpiä muistuttava viivaimella vedettyjä. Kolmannen osan kuudesta säilytetystä kaksoisviivasta viisi on viivaimella vedetty yhden ollessa käsivarainen (III:150–151 harjoitusnumero 18), muut kolme neljästä käsikirjoituksen alkuperäisestä kaksoisviivasta on tehty musteella viivaimella vetäen. Kolmoisviivat on puhtaaksikirjoitetussa partituurissa muutettu kaksoisviivoiksi, joten olen sisällyttänyt ne noihin edellä mainittuihin viiteen viivaimella vedettyyn.

Kaikki neljännen osan neljä painetussa partituurissa säilytettyä kaksoisviivaa on käsikirjoitukseen tehty musteella, molemmat viivat viivaimella vetäen; käsivaraiset kaksoisviivat lyijykynäviivoineen on siitä jätetty pois. Neljännen osan neljästä musteella ja viivaimella tehdystä kaksoisviivasta yhden jäljessä (IV:49–50,

²⁷ Maasalo 1969, 22 ja Ylivuori 2015, 39, 40–41 toteavat oikein näiden fuugateeman esimuotojen ajallisen järjestyksen: I (inversio), O (originaali). Salmenhaaralla 1996, 222 järjestys on virheellisesti päinvastainen.

harjoitusnumero 7) on tahtilajin vaihdos, toisen jäljessä (IV:113–114, harjoitusnumero 14) on etumerkinnän muutos. Kahden muun yhteydessä on säilyttämisen syynä lienee tempon vaihdos (IV:30–31 *Allegro*, IV:74–75, harjoitusnumero 10 *Più allegro*). Alempana **lihavoim** nämä puhtaaksikirjoitettuun partituuriin jätetyt kaksoisviivat.

Salmenhaaran ekspositiot ja niiden suhde kaksoisviivoihin

On paikallaan aloittaa katsomalla, miten kaksoisviivat – varsinkin puhtaaksi kirjoitettuun partituuriin jätetyt – suhtautuvat Salmenhaaran (1996, 222) esittämään taitejakoon. Näistä neljästä fuugaekspositiosta ensimmäisen hän on nimennyt ”Teema 1 (tonaalinen jäljittely)”. Se kattaa tahdit IV:1–30, jonka jälkeen seuraa **neljäs** kaksoisviiva IV:30–31, ensimmäinen musteella merkityistä. Neloisfuugan ensimmäinen a-molli-teema (ks. kuva 1b), jota tästedes kutsun osan pääteemaksi, esiintyy aluksi kahdesti (dux ja comes) tahdeissa IV:1–6 kromaattisen kolmen tahdin laajuisen kaksiaänisen pienvälikkeen seuratussa. Ensimmäinen kaksoisviiva IV:9–10 edeltää kolmatta teemaesiintymää (dux). Ensimmäisen ja toisen teemaesiintymän kaltaista kolmatta ja neljättä teemaesiintymää (dux ja comes) tahdeissa IV:10–15 seuraa kromaattinen kuuden tahdin laajuinen neliääninen välike, jota edeltää toinen kaksoisviiva IV:15–16. Kolmas kaksoisviiva IV:21–22 aloittaa uuden teemaesiintymien sarjan tahdeissa IV:22–31, jossa pääteema esiintyy ahtokulussa neljästi C-tasolla alkaen (5., 6., 7. ja 8. teemaesiintymissä kaikissa comesmuoto) ja viidennen kerran Fis-tasolla alkaen (9. teemaesiintymässä dux-muoto). Olen antanut järjestysnumeron myös osittaisille, alusta tai lopusta vajaille, mutta kuitenkin selvästi pääteemaksi tunnistettaville esiintymille.²⁸ Nämä pääteeman uudet esiintymät eivät tavanomaisesta poikkeavien aloitustasojensa puolesta kuitenkaan hyvästi mahdu Salmenhaaran käyttämän käsitteen ”tonaalinen jäljittely” piiriin, joten hänen antamansa fuugaeksposition määre kirjaimellisesti otettuna riittää kattamaan vain tahdit IV:1–21. Viimeistään Salmenhaaran (1996, 222) toisen ekspositionsa yhteydessä antaman määreen yhteydessä käy selväksi, että hän on lukenut ensimmäiseen fuugaekspositioonsa tahdit IV:1–30.

Neljästä hahmottamastaan fuugaekspositiosta toista Salmenhaara kutsuu nimellä ”Teema 2; 1+2”. Luen tämän siten, että ilmaantuu toinen teema jota käsitellään yhdessä ensimmäisen kanssa. Se kattaa tahdit IV:31–49 sijoittuen **neljännen** IV:30–31 ja **kuudennen** IV:49–50 kaksoisviivan väliin. Melartinin neloisfuugan rakenne on aluksi suksessiivinen, ei simultaaninen, sillä toinen fuugateema (ks. kuva 2b) tahdeissa IV:31–34 esiintyy aluksi yksinään. Se on **neljännen** IV:30–31 sekä viidennen kaksoisviivan IV:34–35 kehystämä. Toisen fuugateeman esiintymät saavat viidennen kaksoisviivan jälkeen tahdeissa IV:35–46 kontrapunktikseen pääteeman 10., 11. ja 12. teemaesiintymän. Niitä seuraa lyhyt välike (IV:46–49), jota seuraa **kuudes** kaksoisviiva IV:49–50.

²⁸ Näitä ovat esim. 8., 15. ja 28. teemaesiintymä.

Salmenhaaran neljästä fuugaekspositiosta kolmas on nimetty ”Teema 3 + 1 + 2”. Luen tämän siten, että ilmaantuu kolmas teema, jota käsitellään yhdessä ensimmäisen ja toisen kanssa. Kolmas ekspositio kattaa tahdit IV:50–74 sijoituen **kuudennen** IV:49–50 ja **kahdeksannen** IV:74–75 kaksoisviivan väliin. Kolmas fuugateema (ks. kuva 3b) tahdeissa IV:50–53 esiintyy aluksi muun muassa nousevan *allegro*-tempoisen *fauxbourdon*-kulun säestämänä. Tässäkin kohden neloisfuugan rakennetta voidaan pitää suksessiivisena, sillä vasta seuraava kolmannen fuugateeman esiintymä saa kontrapunktikseen toisen fuugateeman tahdeissa IV:53–56. Kahden tahdin mittaisen välikkeen (IV:56–57) jälkeen ne yhdessä saavat tahdeissa IV:35–46 kontrapunktikseen pääteeman 13., 14. ja 15. teemaesiintymän. 15:tä vain osittaista teemaesiintymää tahdeissa IV:66–67 seuraa seitsemännen IV:67–68 ja **kahdeksannen** kaksoisviivan IV:74–75 kehystämä välike tahdeissa IV:68–74.

Salmenhaaran mukaan neljäs fuugaekspositio on ”Teema 4 + 2 + 3 + 1”. Ilmaantuu siis neljäs teema, jota käsitellään yhdessä edellisten kolmen kanssa. Neljäs ekspositio kattaa tahdit IV:75–105 sekä seuraavan kahdennentoista ja **kolmannentoista** kaksoisviivan IV:113–114 kehystämän välikkeen (IV:106–113), jota Salmenhaara ei enää analyysissään mainitse. Neljäs ekspositio ja välike sijoittuvat **kahdeksannen** IV:74–75 ja **kolmannentoista** IV:113–114 kaksoisviivan väliin. Neljäs fuugateema (ks. kuva 4b) ei enää esiinny yksinään eikä liioin *fauxbourdonin* tai vastaavan säestämänä, vaan heti aluksi saa kontrapunktikseen toisen fuugateeman tahdeissa IV:75–78. Tämä neloisfuugan ekspositio on siis rakenteeltaan simultaaninen. Seuraava neljännen fuugateeman esiintymä saa kontrapunktikseen toisen ja kolmannen fuugateeman tahdeissa IV:78–81. Sitä seuraavat yhdistelmät ovatkin jo nelinkertaista kontrapunktia pitäen sisällään myös pääteeman 16., 17., 18., 19., 20. ja 21. esiintymät. Kaksoisviivat jakavat nämä esiintymät neljään ryhmään taulukko 3:n mukaisesti.²⁹

Taulukko 3. Nelinkertaisen kontrapunktin asetelmien suhde kaksoisviivoihin.

Salmenhaaran analyysin 4. eksposition (t. 75–105) jälkipuoli				
Tahdit	82–85, 85–88	89–92, 92–95	98–101	102–105
Pääteeman esiintymät nelinkertaisen kontrapunktin asetelmissä	16.–17.	18.–19.	20.	21.
Rajautuen kaksoisviivoihin	8. kv–9. kv	9. kv–10. kv	10. kv–11. kv	11. kv–12. kv
Taitteen aloittavan kaksoisviivan sijainti	IV:74–75	IV:88–89	IV:97–98	IV:101–102

²⁹ Viimeistään tässä on syytä todeta sekä Waseniuksen että Salmenhaarankin analyysien valossa, ettei Härkösen 1926b, 21 lause ”ensin kuljetetaan läpi kolme teemaa yhdessä ja sitten samat erikseen, jolloin kolmatta käsiteltäessä tulee mukaan koraali” vastaa todellisuutta.

Kaksoisviivat ja fuugan taitejako

Edeltävä Salmenhaaran (1996, 222) hahmottamien ekspositioiden tarkastelu on toivoakseni vakuuttanut lukijan kaksoisviivojen ja muotorakenteen kiinteästä yhteydestä. Hänkin siis on jaotellut neljä taitettaan musteella merkittyjen kaksoisviivojen mukaan. Kaikilla jäsentävillä kaksoisviivoilla ei nähdäkseni kuitenkaan ole samanlaista painoarvoa, koska käsikirjoituksessa muutamat on vedetty musteella. Jos jokainen kaksoisviiva tulkittaisiin taiterajaksi, se viipaloisi fuugan salamimakaraksi. Esimerkiksi äänten sisääntulot (dux bassossa – comes tenorissa – dux altossa – comes sopraanossa) välikkeineen, joiden katson yhdessä muodostavan neliäänisen fuugan ensimmäisen taitteen, tulisi kaksoisviivoja jäykästi taiterajoiksi tulkiten jakaa kaksiaääniseen ensimmäiseen, kolmi- ja neliääniseen toiseen taitteeseen sekä erilliseen neliääniseen välikkeeseen. Pidän kuitenkin teemaesiintymiä 1. – 4. välikkeineen ensimmäisenä taitteena (tahdit IV:1–21), kun taas toisena taitteena (tahdit IV:22–30) pidän sitä seuraavaa ahtoitamattomia sopraanosta bassoon, joka käsittää teemaesiintymät 5. – 8. ja jälleen sopraanoon nousevan 9. teemaesiintymän. Jaan siis, Salmenhaarasta poiketen, hänen laajan ensimmäisen ekspositionsa kahteen taitteeseen sekä erilaisen jäljittelytekniikan perusteella että osin kaksoisviivojen (alku–kolmas sekä kolmas–**neljäs** kaksoisviiva) perusteella.

Salmenhaaran jako, joka perustuu jäljiteltävien fuugateemojen määrään (taitteessa joko yksi, kaksi, kolme tai neljä teemaa), on kyllä itsessään järkeenkäypä ja havainnollinen. Kuitenkin perinteisen fuuga-analyysin kannalta katsottuna ja ottaen huomioon neliäänisen fuugan äänimäärän yhdeksän teemaesiintymää taitteessa – joista neljä olisi varsinaista ja peräti viisi ylimääräistä – olisi ylenpalttinen määrä yhden taitteen osalle. Kuuden tahdin laajuinen välike (tahdit IV:16–21) jaottaa nämä yhdeksän teemaesiintymää luontevasti kahdeksi taitteeksi (ensimmäisessä 4 ja toisessa 5 teemaesiintymää), joista jälkimmäisessä taitteessa on siis yksi ylimääräinen ($5 = 4 + 1$) teemaesiintymä. Fuugaa tarkastellessani kiinnitän tarpeen vaatiessa huomiota tämänkaltaisiin laajempiin muotoa jäsentäviin välikkeisiin; tahdin tai parin laajuisista niin sanotuista pienvälikkeistä mainitsen vain milloin ne jäsentävät muotoa.

Salmenhaaran jaon toista ja kolmatta ekspositiota pidän vastaavasti neloisfuugan kolmantena (tahdit IV:31–49) ja neljäntenä (tahdit IV:50–74) taitteena (rajakohtina **neljäs–kuudes** sekä **kuudes–kahdeksas** kaksoisviiva). Salmenhaaran neljännen eksposition jaan osin kaksoisviivojen mukaisesti neloisfuugan viidenneksi (IV:75–97) ja kuudenneksi (IV:98–113) taitteeksi (rajakohtina **kahdeksas–kymmenes** sekä **kymmenes–kolmastoista** kaksoisviiva). Näistä viides taite käsittää neljä ja kuudes taite kaksi pääteeman esiintymää nelinkertaisessa kontrapunktissa (ks. taulukkoa 3 yllä). Ryhmitän tähänastiset kuusi taitetta jäljiteltävien teemojen lukumäärän perusteella kahdeksi taiteryhmäksi (A ja B). Taitteiden kokoamisessa ryhmiksi käytän siis samaa perustetta kuin Salmenhaara. Taiteryhmä A käsittää taitteet I–II (yksi teema) ja taiteryhmä B taitteet III–VI (teemojen määrän kasvu kahdesta neljäksi). Näiden jälkeen seuraavat kaksoisviivojen niin ikään rajaamat fuugan taitteet voidaan jälleen ryhmittää kahdeksi taiteryhmäksi (C ja D).

Taulukko 4. Finaalifuugan taiteryhmät.

Taiteryhmä	A	B	C	D	(E) coda
Tahdit	1–30	31–113	114–161	162–254	255–303
Taitteet	I–II (2 taitetta)	III–VI (4 taitetta)	VII–X (4 taitetta)	XI–XVII (7 taitetta)	+ 3 taitetta
Rajautuen kaksoisviivoihin	alku–4. kv	4. kv–13. kv	13. kv–18. kv	18. kv–26. kv	26. kv–loppu
Laatu	pääteema	pääteeman lisäksi 2., 3. ja 4. teema	teemojen inversio, ahto ym.	koraalin säkeiden ja fuugataitteiden VII–X kertaava vuorottelu	poly- ja homofonisia taitteita
Pääteeman esiintymät taitteissa	1.–4., 5.–8.+9.	10.–12., 13.– 15., 16.–19., 20.–21.	22.–23., 24.–27.+28., 29.–32., 33.–36., 37.–39.	40.–42., 43., 44.–47.+48., 49.–52., 53.–56., 57.–59., 60.	61.–64., 65.

Näin finaalfuugassa voidaan taulukon 4 mukaisesti hahmottaa kaikkiaan neljä taiteryhmää: *taiteryhmä A* (tahdit IV:1–30), jossa pääteema yksinään esiintyy, *taiteryhmä B* (tahdit IV:31–113), jossa muut teemat tuodaan mukaan polyfoniseen käsittelyyn (oktaavikäanteiseen kontrapunktiin), *taiteryhmä C* (tahdit IV:114–161), jossa teemoihin sovelletaan muita erikoistekniikkoja, kuten kääntämistä, ahtoa jne. sekä *taiteryhmä D* (tahdit IV:162–254), jossa koraali ilmaantuu ja sen säkeet ja fuuga vuorottelevat.

Taiteryhmien mittasuhteet saattavat tahtimäärissä näyttää epäsuhtaisilta. Ajassa suhde on hieman toisenlainen. On muistettava, että finaali alkaa *Largo*-tempossa (4/4). Jo alusta on ohjeena *poco a poco accelerando*. Toisen taitteen alussa harjoitusnumeron 3 kohdalla tempo on *Moderato* ja kolmannen taitteen – siis taiteryhmän B – alussa tahdissa 31 jo *Allegretto*. Tempo kiihtyy edelleen neljännen taitteen alussa harjoitusnumeron 7 kohdalla tempoon *Allegro moderato* (2/2). Tässä on lisämääränä annettu kapellimestarille "(tempo stabile)". Harjoitusnumeron 9 kohdalla uusi kiihdytys *poco a poco accel.* johtaa viidennen taitteen alussa harjoitusnumeron 10 kohdalla tempoon *Più allegro*. Tempo kiihtyy vielä tästäkin.³⁰

³⁰ Käsikirjoituksessa on lyijykynällä merkitty harjoitusnumeron 10 jälkeen tahtien 75–76 kohdalle ympyrän sisään numero "84" osoittamaan tempoa *Più allegro*, siis M.M. puolinuotille = 84. Puhtaaksikirjoitetussa partituurissa kuudennen ja seitsemännen taitteen välisen välikkeen alussa tahdissa 106 lukee ohje "*poco a poco più aggirando*" joka jatkossa on joko *Tempo* (kuten tahdissa 114 harjoitusnumeron 14 kohdalla) tai tilapäisten vaihteluiden jälkeen *A tempo*. Sanan *aggirando* (suom. ohittaa, siis ohittaen nopeudessa edellisen tempon *Più allegro*) jälkeen ennen harjoitusnumeroa 14 tahdissa 113 on keskelle käsikirjoituksen partituurisivua lyijykynällä merkitty ympyrän sisään "96", siis M.M. puolinuotille = 96. Tämä lyijykynämerkintä keskellä partituurisivua tavataan uudestaan ko-

Neljää polyfonista taiteryhmää A–D seuraa sekä poly- että homofonisia taitteita käsittävä coda (tahdit IV:255–303), jota voidaan haluttaessa pitää viidentenä *taiteryhmänä E*. Seuraavan taiteryhmä B:n viidettä ja kuudetta taitetta tarkastelevan osion jälkeen tarkastelen yksityiskohtaisemmin taiteryhmiä C–E.

Nelosisuuga ja nelinkertainen kontrapunkti

Salmenhaara (2000, 11) luonnehti 5. sinfonian finaalia fuugaksi, ”joka yhdistää toisiinsa samanaikaisesti neljä eri teemaa”. Näitä simultaanisia yhdistelmiä, joissa pääteema soi milloin ylimmässä, milloin alimmassa äänessä, milloin taas jossakin väliäänessä, kutsutaan tekniseltä kannalta katsoen nelinkertaiseksi kontrapunktiksi oktaavissa. Tämä tekniikka, jonka yksinkertaisempia lajeja ovat kaksin- ja kolminkertainen kontrapunkti, on ollut käytössä jo ennen kuin fuuga varsinaisena sävellystyypinä olikaan.³¹ Sitä on käytetty sekä modaalisella ja duuri–molli-tonaalisella kaudella että myös näiden jälkeen.³² Tekniikan perusajatus sinänsä on ajaton, eikä sen käyttäminen merkitse ”edistystä” saati ”taantumusta”. Kuitenkin aikojen vierieessä tekniikkaa on sovellettu erilaisissa harmonisissa yhteyksissä.

Renessanssin aikaisessa intervallilähtöisessä kontrapunktissa tarkat säännöt säätelivät äänten suhdetta. Koska kaksiaanisessa oktaavikänteisessä kontrapunktissa perusasetelman konsonoiva kvintti-intervalli muuttuu dissonoivaksi kvartiksi, on kvinttiäkin jo perusasetelmassa käsiteltävä dissonanssin tavoin, jotta äänten oktaavisiirto ei tuottaisi säännönvastaisia kulkuja.³³ Kvartti oli dissonanssi vain suhteessa alimpaan ääneen, bassoon; ylä-äänten välisenä intervallina sitä sai käyttää vapaasti. Barokin aikana alkunsa saanut harmoninen kontrapunkti (jonka perusta, kenraalibasso, on tavallisimmin neliääninen) sallii kvartti-intervallille useampia tulkintamahdollisuuksia: se voi olla joko sointuun kuulumaton hajasävel tai soinnun sävel. Hajasävelenä se voi edetä asteittaisesti alas- tai ylös-

raalin seitsemättä säettä kerrattaessa harjoitusnumeron 38 kohdalla. Siinä puhtaaksikirjoitetun partituurin tahdin IV:289 yllä lukee: *A tempo (allegro)*; käsikirjoituksessa *allegro*-sanan jälkeen ennen sulkua seuraa huutomerkki.

³¹ Alfred Mannin (1981, 18) mukaan ensimmäisenä vastaliikkeisestä imitaatiosta sekä kaksinkertaisesta kontrapunktista kirjoitti 1555 Don Nicola Vicentino teoksessaan *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica*. Renessanssin aikana fuuga-termillä varsinaisesti tarkoitettiin fuugaekspositiota osana sävellystä. Sävellyslajiksi fuuga kehittyi vasta barokin aikakaudella (ibid., 31–32).

³² Ks. esim. J. S. Bachin Sinfonian 15 h-molli tahteja 1–6 ja Bela Bartókin *Mikrokosoksen* kappaleita I:23, II:50 sekä V:123a ja 123b, jotka ovat havainnollisia esimerkkejä kaksiaanisesta oktaavikänteisestä kaksinkertaisesta kontrapunktin soveltamisesta.

³³ Ks. Jeppesen 1972, 219–221; Mann 1981, 108–109.

päin.³⁴ Suhteessa bassoon syntyy neliäänisessä kudoksessa kvarttisekstisointu, joka puolestaan voi olla joko dissonoiva, tai – tietyin edellytyksin – niin sanottu konsonoiva kvarttisekstisointu, jonka basso voi edetä hypyllä saman harmonian muuhun muotoon (tällaista konsonoivaa kvarttisekstisointua Melartin käyttä esim. tahdissa IV:82, ks. kuva 5). Finaalifuugansa nelinkertaisessa kontrapunktissa Melartin jatkaa barokista alkunsa saanutta harmonian avaamisen traditiota nelisointujen käänöksineen kaikkineen, joten ei ole mielekästä etsiä – ja löytää – siitä renessanssin aikojen sääntöjen ylitsekäymisiä.

Kaksinkertaisessa kontrapunktissa on $2 \times 1 = 2$ mahdollisuutta yhdistellä kahta teemaa. Kolminkertaisessa kontrapunktissa kolmas ääni lisää mahdollisuuksien määrää kuuteen ($3 \times 2 \times 1 = 6$). Nelinkertaisessa kontrapunktissa teemojen samanaikaisia yhdistelymahdollisuuksia on $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$. Alla olevissa taulukoissa 5, 6, 7 ja 8 on esitelty kaikki nelinkertaisen kontrapunktin yhdistelmät siten, että taulukko kerrallaan kukin teema on vuorollaan sijoitettu ylimpään ääneen, sopraanoon: ensin pääteema (numero 1), sitten muut kolme teemaa, jotka on vastaavasti merkitty numeroilla 2, 3 ja 4.

Taulukko 5. Neloisfuugan teemojen suhde 19. esiintymässä.

			19. teemaesiintymä t. IV:92–95 V taite		
1	1	1	1	1	1
2	2	3	3	4	4
3	4	2	4	2	3
4	3	4	2	3	2

Taulukko 6. Neloisfuugan teemojen suhde 16., 20. ja 23. (=43.) esiintymässä.

		20. teemaesiintymä t. IV:98–101 VI taite	inversiomuodot: 23. (= 43.) teemaesiintymä; t. IV:129–132 (t. IV:182–185) VII taite (= XII)		16. teemaesiintymä t. IV:82–85 V taite
2	2	2	2	2	2
1	1	3	3	4	4
3	4	1	4	1	3
4	3	4	1	3	1

³⁴ Vrt. esim. J. S. Bachin Sinfonian 15 h-molli tahteja 1–3 (perusasetelma) tahteihin 4–6 (oktaavikäänneinen muoto). Perusasetelmassa tahdissa 1 sointuun h: I kuuluva kvintti fis^1 muuttuu käännytyssä asetelmassa tahdissa 4 kvarttisekstisoinnun fis -bassoksi, jossa dissonoiva kvartti sitten tahdissa 5 saa sääntöjen mukaisen 4–3 purkauksensa h^1 - ais^1 . Vastaavasti perusasetelmassa tahdissa 2 kvintin fis^1/h hajasävelenä käsitelty h soinnussa h: V^6 muuttuu käännytyssä asetelmassa tahdissa 5 hajasäveliseksi kvartiksi h^1/fis soinnussa h: V.

Taulukko 7. Neloisfuugan teemojen suhde 18. ja 21. esiintymissä.

18. teemaesiintymä t. IV:89–92 V taite	21. teemaesiintymä t. IV:102–105 VI taite				
3	3	3	3	3	3
1	1	2	2	4	4
2	4	1	4	1	2
4	2	4	1	2	1

Taulukko 8. Neloisfuugan teemojen suhde 17. esiintymässä.

		17. teemaesiintymä V taite t. IV:85–88			
4	4	4	4	4	4
1	1	2	2	3	3
2	3	1	3	1	2
3	2	3	1	2	1

Teemojen ollessa käänösmodossaan (inversioina) Melartin on käyttänyt taulukon 6 neljännen sarakkeen yhdistelmää. Tämä 23. teemaesiintymä kerataan myöhemmin 43. teemaesiintymänä; sen soitinnus on silloin erilainen, mutta teemojen suhde toisiinsa sama.

Melartin on siis käyttänyt kaikkiaan kahdestakymmenestä neljästä mahdollisuudesta seitsemää. Tässä otannassa ei ole mitään tavatonta; kolminkertaisessaakaan kontrapunktissa säveltäjät eivät välttämättä tule käyttäneeksi kaikkia kuutta mahdollisuutta.³⁵ Yhdistelmien käytön sanelee musiikillinen tarve, ei halu esitellä tekniikkaa. Neljä ensimmäistä yhdistelmänsä (ks. taulukkoa 9) Melartin on valinnut siten, että viidennen taitteen teemaesiintymissä 16.–19. (tahdit IV:82–85, 85–88, 89–92, 92–95) pääteema nousee bassosta tenoriin, sitten altoon ja lopuksi sopraanoon: B–T–A–S. Toinen fuugateema vuorostaan laskee äänestä toiseen: S–A–T–B. Kolmannen fuugateeman rata on sahaviiva T–B–S–A ja neljännen fuugateeman rata puolestaan on sille käänteinen sahaviiva A–S–B–T; samalla tämä käänteinen sahaviiva on edellinen sahaviiva luettuna lopusta alkuun!

Taulukko 9. Neloisfuugan teemojen kierto neljässä ensimmäisessä yhdistelmässä.

Sopraano	2	4	3	1 (19.)
Alto	4	2	1 (18.)	3
Tenori	3	1 (17.)	2	4
Basso	1 (16.)	3	4	2

³⁵ Esim. J. S. Bach käyttää WKL:n I osan c-molli-fuugassa kuudesta yhdistelmämahdollisuudesta viisi (ks. Linnala 1966:15–16, jossa tämän J. S. Bachin WKL:n I osan c-molli-fuugan kaikki kuusi kolminkertaisen kontrapunktiin yhdistelmämahdollisuutta on esitetty allekkain). Fuuga-artikkeleissaan molemmat aiemmin mainitut hakuteokset (The New Grove, OIMus) sattuvat sisältämään tuon saman fuugan analyysin.

Tämän yhteyden vuoksi luen nämä neljä yhdistelmää viidenneksi taitteeksi huolimatta sen jakavasta yhdeksänestä kaksoisviivasta IV:88–89 harjoitusnumeron 12 kohdalla (vrt. ensimmäiseen IV:9–10 ja toiseen kaksoisviivaan IV:15–16 jotka halkaisevat ensimmäistä taitetta). Kahden tahdin pienvälkkeen IV:96–97 jälkeen seuraavat kuudenteen taitteeseen lukemani yhdistelmät 20.–21. (tahdit IV:98–101, 102–105). Nämä Melartin on valinnut siten, että edellisten kaltaiset suorat ja käyrät eivät enää saa jatkoja.

Lukuun ottamatta myöhempiä kaikkiaan kahdeksaa tahtia, joissa teemat nelinkertaisessa kontrapunktissa esiintyvät käännoksinä eli inversioina (seitsemäs yhdistelmä tahdeissa IV:129–132 ja uudestaan tahdeissa IV:182–185) nimenomaisesti nämä kuusi nelinkertaisen kontrapunktin yhdistelmää viidennessä ja kuudennessa taitteessa – kaikkiaan 22 (väliskeineen 24) tahtia – kantavat nähdäkseni päävastuun finaaliuugan suuresta maineesta suomalaisen musiikin tähän asti ylittämättömänä taidonnäytteenä. Kuvassa 5 on näistä yhdistelmistä ensimmäinen, jonka bassossa on pääteeman 16. esiintymä. Ensiviulujen ylempi puolisko kaksintaa sopraanon myös oktaavia ylemmäksi. Vain tässä ensiksi esiintyvässä yhdistelmässä kolmas ja neljäs fuugateema esittävät samanaikaisesti sekä duuri- että molliasteikon mukaisen terssin (IV:84); muissa yhdistelmissä terssin laatu on kummassakin teemassa joko suuri tai pieni. Tällainen polymodaalisuus, Melartinille poikkeuksellinen, on Bartókille tyyppillinen keinovara (ks. Oramo 1977, 21, 44–48).

(V taite)
(Più allegro)

IV:82

2. Vln. Ib., II
4. Tr. I-III

3. Fl., Ob., Cl., Cor.
1. Fg., Vc. e Cb.

(16.)

Kuva 5. Nelinkertaisen kontrapunktin ajallisesti ensimmäinen esiintymä

Taite-erittelyä Salmenhaaran jälkeen

Kuten yllä todettiin, Salmenhaara ei taitejaossaan enää kiinnitä huomiota vuoden 1916 analyysissä mainittuun Fis-duuriin johtavaan käännteeseen. Sen jälkeen alkaa teemojen käyttö inversioina. Näissä teemojen intervallit ovat samat, mutta niiden suunta päinvastainen. Polyfonisen tekniikan muutoksen johdosta luen tästedes alkavat taitteet osaksi uutta taiteryhmää, taiteryhmä C:tä (IV:114–161); ks. taulukkoa 10.

Taulukko 10. Taiteryhmä C:n taitteet.

Taiteryhmä C				
Tahdit	114–132	133–140	141–150	151–161
Taitteet	VII	VIII	IX	X
Rajautuen kaksoisviivoihin	13. kv–15. Kv	15. kv–16. kv	16. kv–17. kv	17. kv–18. kv
Laatu	teemat erikseen inversioina sekä nelinkertaisessa kontrapunktissa	pääteeman ahtokulku toisen teeman säestämänä	pääteeman edellistä tiheämpiä ahtokulkuja	pääteeman eri rytmiset tiheydet neliaänisessä ahtokulussa
Pääteeman esiintymät taitteissa	22.–23.	24.–27. + 28.	29.–32., 33.–36.	37.–39.

Seitsemännen taitteen alussa tekniikan muutos ei koske vain teeman käsitelytapaa vaan koko kudosta. **Kolmannentoista** (IV:113–114) ja neljännen toista (IV:115–116) kaksoisviivan kehystämisen kahden tahdin kestoisen basson sävelen cis/Cis (dominatti fis-mollissa, joka on breviksen laajuinen) jälkeen kuullaan pääteeman 22. esiintymä käännökseenä Fis-duurissa ylimmässä äänessä tahdeissa IV:116–119; säilytettäessä intervallien laatu inversiossa molliasteikko muuttuu duuriasteikoksi. Kaikki neljä fuugateemaa esitetään kertaalleen peräkkäin käännöksinä järjestyksessä pääteema – kolmas fuugateema tahdeissa IV:119–121 – neljäs fuugateema tahdeissa IV:121–124 – toinen fuugateema tahdeissa IV:124–127 (kuva 6).

(VII taite)
(Allegro)
IV:116
Tr. I
f
(22.)
Cor.
f (III teema)
120
Trbn. I, II
f (IV teema)
15
124
ff (II teema)
Vc.
ff
Vc. e Cb.
etc.

Kuva 6. Neljä fuugateemaa käännöksinä

Lisäksi neljästä peräkkäisestä käännösmuodosta kolme soi Fis-duurin tonika-dominantti-urkupisteen yllä. Viimeiseksi toinen fuugateema esiintyy inversiona bassossa, mutta senkin yläpuolella (käyrätorvissa) soi sävel fis, joskin nyt h-mollissa etenevän toisen teeman dominanttisävelenä. Vaikka useat seitsemännen taitteen (IV:114–132) teemoista alkavatkin silloin kun edellinen päättyy, näiden vaatimattomat säestysäännet luovat edelliseen verrattuna likimain homofonisen vaikutelman. Tämä onkin tervetullut rentoutuminen ennen kahden tahdin (IV:127–128) kaksiaänistä polyfonista valmistelua (toinen ja kolmas fuugateema vajaanuotoisina) pääteeman 23. teemaesiintymälle, jossa kaikki

neljä teemaa inversioina esiintyvät nelinkertaisessa kontrapunktissa (kuva 7, yllä jo mainittu nelinkertaisen kontrapunktin seitsemäs yhdistelmä tahdeissa IV:129–132). Tämän seitsemännen taitteen (tahdit IV:114–132) huipennuksen päätöksenä on viidestoista kaksoisviiva IV:132–133.

(VII taite)
(Allegro)

IV:129

2. Fl., Vl. I, II
3. Tr.

4. Cor.
1. Cfg., Vle, Vc. e Cb.

ff

mf

ff

(23.)

Kuva 7. Käännetyt fuugateemat nelinkertaisessa kontrapunktissa

Vuoden 1916 analyysin mukaan käännöksien jälkeen teemat esiintyvät erilaisina yhä villimpinä ja terävämmin dissonoivina ahtokulkuina. Näitähän Melartinin mielestä oli hauska säveltää. Kahdeksannessa taitteessa (IV:133–140) pääteeman dux-muodon inversion 24., 25., 26. ja 27. esiintymä järjestyksessä A–S–T–B muodostavat ahtokulun, jossa aluksi puupuhaltimien soittamat pääteemat tulevat sisään kolmen puolinuotin (siis puolentoista tahdin) välein. Näitä säestää viuluissa toisen teeman (lopusta muunnettu) inversio tahdeissa 133–136 sekä sen hengessä kulkeva yhtä tiheä kontrapunkti tahdeissa 136–138. Lisäksi ennen kuudettatoista kaksoisviivaa IV:140–141, jonka katson kahdeksannen taitteen päätökseksi, 28. pääteeman comes-muodon inversio osittaisena seuraa tahdeissa 138–140 sopraanossa puoli tahtia bassonäänen alkaman duxin inversion jälkeen kahdeksannen taitteen ylimääräisenä teemaesiintymänä (kuva 8, ks. taulukkoa 10).

Kuudenneltatoista kaksoisviivalta IV:140–141 alkavan yhdeksännen taitteen (IV:141–151) alkupuoli (tahdit 141–146) käsittää teemaesiintymät 29., 30., 31. ja 32. järjestyksessä T–S–A–B ahtokulussa siten, että T–S–A seuraavat puolen tahdin välein ja A–B tahdin välein. Näiden puhaltimien soittamien sisääntulojen aikana (joita jouset enimmäkseen kaksintavat) kahdeksanasosaliikkeestä ei enää vastaa toinen fuugateema, vaan pysyvä sävel a¹, joka toisissa viuluissa on ositettu kahdeksanasosarepetitioksi. Yhdeksännen taitteen jälkipuoli (tahdit 146–151) käsittää teemaesiintymät 33., 34., 35. ja 36. järjestyksessä T–B–A–S ahtokulussa siten, että T–B sekä A–S seuraavat puolen tahdin välein, mutta B–A tahdin välein. Tässä vain tenori ja altto ovat dux-muodon inversioita, kun taas basso ja sopraano esittävät pääteeman comes-muodon alkuperäisenä. Ahdon soitinusratkaisu on samanlainen kuin taitteen alkupuolella. Ero satsissa on, että jäl-

kolmannella kerralla. Pääteeman diminuutiosta pääasiallisesti neljäsosiin sopraanossa (dimS) käytän numeroa 37.a, alkuperäismuodosta puolinuotein allossa (origA) numeroa 37.b, harvennuksesta kokonuotteihin tenorissa (augmT) numeroa 37.c sekä kaksinkertaisesta harvennuksesta bassossa (augm-augmB) numeroa 37.d. Allossa soivan teeman originaalimuodon päätössävelen soidessa käyrätorvet (sekä alttoviulut päästyään originaalimuotonsa loppuun) aloittavat teeman comes-muodon (tahdit IV:154–157) ja kaksi tahtia sen jälkeen trumpetit teeman dux-muodon inversion (tahdit IV:156–159). Trumpettien myötä tässä kymmenennessä taitteessa (IV:151–161) fuugan ääniluku tilapäisesti kasvaa siis neljäänisestä viisiääniseksi. Nämä ahtokaanonin alun jälkeen seuraavat muodot numeroin 38. ja 39. teemaesiintymäksi (kuva 9, ks. taulukkoa 10). Erona vuoden 1916 analyysissä kuvattuun neljääniseen ahtokaanoniin on ensimmäisellä (ja toisella) kerralla se, että vain muodot dimS, origA sekä augmT soivat kokonaisuudessaan, kun taas kaksinkertainen augmentaatio (augm-augmB) katkaistaan siihen tahtiin, missä augmT päättyy (IV:157). Tämän jälkeiset bassoäänien ”2-tahtiset nuotit” eivät enää ole teemasta peräisin. Viimeisimmän trumpettien 39. teemaesiintymän aloitettua sitä puolen tahdin kuluttua seuraa toisen fuugateeman originaalimuoto (IV:156–159; kuvassa vain sen alku osoitettu nuotein). Tässä pääteeman ja toisen fuugateeman yhdistelmässä ei siis kerrata nelinkertaisen kontrapunktin perusasetelmaa (vrt. kuva 5). Finaalifuugan seitsemännen (IV:114–132), kahdeksannen (IV:133–140), yhdeksännen (IV:141–150) ja kymmenennen taitteen (IV:151–161) luen siis *taiteryhmäksi C* (tahdit IV:114–161).

Edellisen kaltaista Waseniuksen kuvaamaa ahdinkoa (”trångmål”) kestää vielä vain parin tahdin välikkeen (IV:160–161) verran, kunnes fuugan ”villin lennon” katkaisee koraali, joka alkaa 18. kaksoisviivasta IV:161–162. Tämä tässä osassa uusi aihe aloittaa seuraavan, järjestyksessä neljännen *taiteryhmän D* (tahdit IV:162–254).

X taite
(Allegro)

IV: 151

Fl., Ob., Cl., Vl. I & II

155

mf Tr.

fff Fl., Cl., Vl. I & II

ff Tr., Vle.

ff Cor.

Fg., Trbn. I, II, Vc.

160

Cfag., Trbn. III, Tba., Cb.

(37.) (38.) (39.)

(ei eis)-----

Kuva 9. Pääteeman erilaiset rytmiset muodot neljäänisessä ahtokaanonissa

Koraali Melartinin fuugassa

Keskiajan ja uskonpuhdistuksen ajan alun perin rytmiset kirkolliset sävelmät olivat 1700-luvun lopulle ja 1800-luvun alkupuolelle tultaessa muokkautuneet yleensä tasajakoisiksi enimmäkseen yhtä pitkiä aika-arvoja käsittäviksi. Tällaista niin sanottua tasatahtista koraalia Melartin jäljittelee viidennessä sinfoniassaan, meneepä hänen viisisäkeinen (kertauksineen seitsensäkeinen) koraalisävelmänsä melkeinpä vain yhden aika-arvon käytössään tasatahtisia esikuviaan pitemmällekin.

Viidennessä sinfoniassa käytetty koraali on käsittääkseni säveltäjän oma luomus. Kuitenkin Melartinin koraalin ensimmäinen säe (kuva 10a) – sen toista, korkeammalle pyrkivää säveltä lukuun ottamatta – muistuttaa erään keskiaikaisen saksalaisen viisisäkeisen koraalin (1529) ensimmäistä säettä (suomenkielisessä vuoden 1986 virsikirjassa numero 322). Niin ikään Melartinin koraalin viimeinen seitsemäs säe (kuva 10b) on samanlainen kuin vuodelta 1538 peräisin olevan viisisäkeisen saksalaisen koraalin toinen ja viides säe.³⁷ Jälkimmäisestä viisisäkeisestä koraalista (1986 virsikirjassa numero 263) tulee kuten Melartininkin koraalista seitsensäkeinen, kun sen alkusäkeet veisattaessa kerrataan. Reijo Pajamon (1991, 75) mukaan kyseiset koraalit ovat olleet käytössä Suomessa jo Hemminki Maskulaisen virsikirjasta (1605) alkaen. Muille Melartinin koraalin säkeille en tunne suoria vastineita koraalitradiitiosta.

Tasatahtisen koraalin mallin mukaisesti Melartinin koraalin kudoskin on kirjoitettu rytmisesti niukemmaksi kuin 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa kukoistaneessa kantionaaliteylyssä, joka antoi luterilaiselle koraalille sen yksinkertaisimman vokaalisen hahmon (ks. Soinne 1986, 5). Melartinin koraalissa

Andante

III: 89 1. säe

Cor. I *p*

a)

SVK 322 (transp.) 1. säe

XVII taite (Allegro)

IV: 244 7. säe 250

Tr. I *ff*

b)

SVK 263 (transp.) 5. säe

Kuva 10. Melartinin koraalin säkeitten yhteyksiä koraalitradiitiioon

³⁷ Tämän jälkimmäisen vastaavuuden havaitsemisesta kiitän säveltäjä, kirkkomuusikko Juhani Haapasaloa.

bassoäänikin etenee enimmäkseen kokonuotein (*contrapunctus simplex*). Vain 2. ja 4. säkeen loppupuolella (IV:180, 205) basso jakaa yhden tahdin puolinuoteiksi. Melodian ja basson liikesuhde on tässä kohden siis 1:2, mikä on yksinkertaisin laji *contrapunctus floridusta*, runsaampaa, ”kukkivaa” kontrapunktia. Väliäänistä (altto, tenori) muutoin kuin kokonuotein, tai sidotu in kokonuotein, etenee vain tenori puolinuotein yhdessä tahdissa seitsemännen säkeen ja sen myöhemmän toiston lopulla (IV:250, 295).

Rytmiseltä asultaan Melartinin koraali muistuttaa siis harmonian oppikirjoissa tavattavia koraalisoinnutuksen tehtävämalleja.³⁸ Tämä tehtävämallin kaltaisuus ei kuitenkaan koske äänenkuljetusta eikä harmoniaa. Neliäänisyydestä ei pidetä jäykästi kiinni; neli- ja viisiäänisyys vuorottelevat toisessa säkeessä ja seitsemäs säe on kauttaaltaan viisiääninen, paikoin ääniä on enemmänkin. Ääriäänien välillä Melartin viljelee myötäliikettä runsaammin kuin kantionaalityylissä; myös ns. kiellettyjä rinnakkaisliikkeitä esiintyy (IV:216–217 oktaaviparalleeli sopraanon ja tenorin välillä). Säkeiden sisällä Melartin käyttää hieman runsaammin sekstisointuja kuin kantionaalityylissä on tapana; sen sijaan säeloput saattavat jyrkästikin poiketa kantionaalityylistä. Kolmas säe päättyy toonikan lisäsektisointuun,³⁹ 1., 2. ja 5. säe puolestaan päättyvät muunnosointuihin, jotka murtautuvat säkeessä viljellyn sävellajin ulkopuolelle.

On syytä panna merkille, että ikäänkuin-kantionaalityylistä huolimatta Melartin 5. käyttää sinfoniassaan koraaliaan tavoilla, jotka ovat kirkkomusiikille vieraita: siinä kantionaalityyliä viljellään erillisinä sovituksina, joko seurakuntalaulun säestyksenä tai itsenäisinä kantaattien tai passioiden numeroina. Kirkkomusiikin perinteessä kantionaalityylistä koraalia ei katkota sille vieraan materiaalin lomaan kontrastoiviksi säkeiksi, vieläpä eri sävellajeissa kulkeviksi. Niin sanotussa ritornello-koraalissa läpiviedyn koraalin säkeet voivat kyllä kuin saariyryhmänä kohota ritornellon virrasta, mutta tällöin säkeet – joita ei enää käsitellä kantionaalityylin mukaisesti – asettuvat *cantus firmuksena* osaksi polyfonista kudosta. Melartin ei myöskään käsittele koraaliaan menetelmin, joita tavataan erityyppisissä koraalialkusoitoissa (ks. Tolonen 1971, 22–23), ei liioin koraalifuugan tapaan (ks. Mann 1981, 213–227). Koraalin työstämisessä Melartin käyttää tavanomaista *cantus firmus* -tekniikkaa sinfoniassaan vain kerran, koraalin seitsemännen säkeen kertauksessa finaalin lopussa. Muutoin tämän koraalin säkeet ovat soineet *contrapunctus simplexinä*, vailla muunrytmisiä linjoja. I ja II osassa muut aiheet pääsevät alkuun vasta ensi säkeen fermaatilla.⁴⁰ Lisäksi I osan codassa A-duuri-koraalin ensi säe a-mollissa (I:352–361) etenee ostinatokuvion yllä, mutta tämäkään ratkaisu ei ole perinteiselle kirkkomusiikille tyyppinen.

³⁸ Siihen nähden on outoa, että vuoden 1916 analyysin teemataulukossa vain sopraanon ja altton linjoissa nuottien varret on kirjoitettu vastakkaisiin suuntiin, mutta tenori ja basso on yhdistetty alaspäisillä varsilla.

³⁹ Kolmas säe – A-duurissa olleen ensisäkeen kertaus G-duurissa – päättyy toonikan lisäsektisointuun (G: V – I⁵⁺⁶).

⁴⁰ Vain I osan codassa pääteemasta peräisin oleva aihe (I:6–7) soi jo ensi säkeen viimeistä edellisen sävelen aikana (I:358–359).

Koraalin ja fuugan vuorottelu

Vuoden 1916 analyysin mukaan fuuga katkaisee jokaisen koraalin säkeen (ks. taulukkoa 11), mutta jokaisen keskeytyksen jälkeen koraalimelodia kasvaa voimaltaan ("Varje fras av koralen avbrytes visserligen ånyo av fugan, men efter varje avbrott växer koralmelodin allt starkare"). Wasenius ei siis kuvaa koraalin ja fuugan suhdetta "taisteluksi", mikä kuva etsimättä voisi tulla kuulijan mieleen (vrt. Härkönen 1926b).

Taulukko 11. Taiteryhmä D:n taitteet.

Taiteryhmä D							
Tahdit	162–175	176–185	186–200	201–212	213–224	225–243	244–254
Taitteet	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
Rajautuen kaksoisviivoihin	18. kv–19. kv	19. kv–20. kv	20. kv–21. kv	21. kv–23. kv	23. kv–24. kv	24. kv–25. kv	25. kv–26. kv
Laatu (koraalin, fuuga-taitteen)	1. säe, uusi	2. säe, VII:stä	3. säe, VIII:sta	4. säe, IX:stä	5. säe, IX:stä	6. säe, X:stä	7. säe, uusi
Päätteen esiintymät fuuga-taitteissa	40.–42.	43. (= 23.)	44.– 47.+48. (= 24.– 27.+28.)	49.–52. (= 29.–32.)	53.–56. (= 33.–36.)	57.–59. (= 37.–39.)	60.

18. kaksoisviivasta alkavan koraalin ensimmäinen säe (IV:162–169) kulkee As-duurissa.⁴¹ Koraalin sisääntulossa fuugan ja koraalin vastakohta on jyrkkä: fuugaa soittaa täysi orkesteri, koraalin ensimmäistä säettä soittavat vain huilut ja klarinetit, tam-tam, harppu sekä korkeat jouset; täyden orkesterin fuuga soi *fortissimo* (viuluissa *fff*), koraali taas *piano pianissimo* (tam-tam *pppp*, harppu *pp*), Fuugassa viljellään dissonansseja osin vakiintuneista säännöistä poiketen, koraali puolestaan on kantionaalityyliä mukailien konsonoiva; fuugan eri äänissä kamppailevat erilaiset rytmit, koraalissa kaikki äänet etenevät yhtä pitkin aika-arvoin. Vain harmonisessa suhteessa ei ole vastakohtaa: koraalin alkusäkeen aloittava As-duuri-kolmisointu (kuva 11) toimii toonikasointuna (As: V^7-I) polyfonisen taitteen edellisen tahdin dominanttitehoiselle soinnulle, joka aivan tahdin lopussa laajenee noonisoinnuksi (Dis=Es– g^2 –ais=b–cis¹=des¹–f²).

Koraalisäkeen päätössävel (IV:169) c^2/c^1 ei tässä kylläkään ole As-duuri-soinnun tertiini toisen osan lopussa (II:89–93) esiintyneen A-duurissa kulkeneen koraalin alkusäkeen mallin mukaan (V^5-I^3), vaan C-duuri-kolmisoinnun oktaavi

⁴¹ Ylivuorella 2015, 41 on – ilmeisesti painovirheen vuoksi – ensimmäisen säkeen sävellajiksi As-duurin sijasta merkitty Es-duuri.

IV: 160 (X taite) (Allegro) XI taite
1. säe -----

gis: I⁶ V⁷ ⁹/₇ As: I V⁶ I II⁶

Kuva 11. Koraalin ensimmäisen säkeen alku

(kuva 12). Tältä harhalopukkeelta (As: V⁵ – V⁸ → VI) alkaa taas polyfoninen tekstuuri, jota pidän osana neloisfuugan 11. taitetta, sillä *taiteryhmä D*:ssä taitteena voi pitää sekä koraalin säkeen että sitä seuraavien polyfonisten tahtien yhdessä muodostamaa kokonaisuutta (IV:162–175).⁴² 11. taitteen seitsemän viimeisen tahdin (IV:169–175) polyfonian aikana tavataan pääteeman 40., 41. ja 42. esiintymä. Näistä 40. teemaesiintymä on kuin hento kaiku edeltäneen 10. taitteen ahtokaanonista; tässä alkavat yhtäaikaaisesti vain pääteeman dux-muodon inversio (40.a tahdeissa IV:169–172) sekä sen augmentoitu inversio bassossa (40.b tahdeissa IV:169–175). Näiden sekä niitä säestävän toisen fuugateeman (lopusta muunnetun) inversion aikana tulee sisään vielä pääteeman comes-muoto (41. tahdeissa IV:170–73).

Tämän pääteeman originaalimuodon päätyttyä esiintyy vielä pääteeman 42. osittainen comes-muoto, jonka alkusävelten välinen intervalli on laajennettu kvintistä sekstiksi (tahdeissa IV:173–175). Tämä yhdestoista, jo *forteen* kasvanut taite päättyy 19. kaksoisviivaan IV:175–176, josta samalla alkaa koraalin toinen säe.

Koraalin toinen säe (IV:176–169) kulkee luonnollisessa dis-mollissa (harpun notaatiossa es-molli). Koraalisäkeen aloittava dis: VII⁶ toimi edeltäneelle taitteelle puolilopukkeena. Dynamiikka on edelleen *pp*, mutta koraalin soittajistoon on lisätty sellot ja ensimmäinen käyrätorvi. Waseniuksen analyysin teemataulukon 6. esimerkin puolinuotein kulkevassa koraalissa 2. säkeen fermaattia edeltävä sävel on kokonuotti. Sinfonian finaalissa, jossa koraali kulkee kokonuotein, 2. ja 4. säkeen päätössäveliä edeltävien sävelten pitäisi siis aika-arvoltaan olla yhtä kuin kaksi sidekaarella yhdistettyä kokonuottia eli *breviksiä*. Vain neljännessä säkeessä (IV:206–207) käykin näin, mutta toisessa säkeessä tämäkin poikkeama yhden aika-arvon käytöstä lyhentyi kokonuotiksi (IV:181), siis yhtä pitkäksi säveleksi kuin muut. Waseniuksen analyysin 6. esimerkissä toinen säe päättyi toistuvaan fis-molli sointuun. Tämän mallin mukaan tahdeissa IV:181–182 soisi siis kaksi dis-

⁴² Koko tämän koraalin ja fuugan vuorottelusta rakentuvan *taiteryhmän D* (IV:162–254) ajan koraalin säkeitten alkuja jaksottaa käsikirjoituksessa kaksoisviiva, kun taas fuuga-tekstuurin alkua ei yleensä ole merkitty kaksoisviivalla. Ainoa poikkeus tästä on 22. kaksoisviiva IV:207–208 14. taitteen sisällä, sen polyfonisen vaiheen alussa.

(XI taite)
(Allegro)

IV:167 ---- 1. säe

As: VI V V → VI

(40.^a) (41.)

Kuva 12. Koraalin ensimmäisen säkeen päätös

molli sointua, mutta jälkimmäinen sointu onkin H-pohjainen duurisointu (dis: I–VI). Tältä odottamattomalta koraalin toisen säkeen päätössoinnulta alkaa neljän tahdin pituinen polyfoninen tekstuuri, joka nyt ensi kertaa ei esitä uutta muuten kuin soitinnuksen osalta. 43. teemaesiintymänä se muutoin toistaa seitsemännen taitteen (IV:114–132) lopussa (IV:129–132) esiintyneen 23. teemaesiintymän, jossa osan neljä teemaa yhtäikaa soivat nelinkertaisessa kontrapunktissa (vrt. kuva 7). Tämä 12. taite (IV:176–185) päättyy 20. kaksoisviivaan IV:185–186.

Koraalin kolmas säe (IV:186–193) eli ensi säkeen kertaus kulkee nyt G-duurissa. Tähänastisen orkesterin sijasta koraalia soittavat nyt klarinetit, trumpetit ja ensimmäinen pasuuna *mf*. Kolmannen säkeen aloittava G-duuri-sointu toimii harhalopukkeena (H: V– \flat VI) edelliselle taitteelle. Sen päättävä kadenssi G: V – I⁵⁺⁶ soi huolimatta autenttiselle kadenssille ominaisesta bassokulusta d–G hieman harhalopukkeenomaiselta klassiseen harmoniseen kieliooppiin tottuneen korvissa. Päättävä sointu onkin kaksikerroksinen: se muodostuu sekä toonikasta G: I että sen aikana alkavasta pääteeman dux-muodon inversion kvarttihypystä e¹–h (kuva 13). Tällainen erikoislaatuinen tonaalinen kaksoisvalotus (tässä e:/G:) on Jean Sibeliuksen sävellystyylissä usein tavattava keinovara (ks. Alesaro 2015, 306–318).

(XIII taite)
(Allegro)

IV:191 ---- 3. säe

G: VI V I⁵⁺⁶ (e:/G:)

(44.) (45.) (46.)

Kuva 13. Koraalin kolmannen säkeen päätös.

Tämän kolmannentoista taitteen (IV:186–200) koraalin päätössäveleltä alkavana kahdeksantahtisena loppuna on jälleen vain soitinukseltaan muuttunut aikaisempi kahdeksas taite (IV:133–140; vrt. kuva 8). Sen teemaesiintymät 24.–27. + 28. toistuvat nyt 13. taitteen teemaesiintymänä 44.–47. + 48. Taitteen päätöksenä on 21. kaksoisviiva IV:200–201.

Koraalin neljäs säe (IV:201–208) eli toisen säkeen kertaus kulkee luonnollisessa d-mollissa. Klarinetit ovat nyt poissa, mutta trumpettien lisänä koraalia soittavat myös kolme pasuunaa ja tuuba. Neljännen säkeen aloittava d: VII⁶ toimi edeltäneelle taitteelle odottamattomana muunnosointuna. Neljännen säkeen päätössointu (päinvastoin kuin edellä toisen säkeen) ei nyt muuta vuoden 1916 analyysin esimerkin numero 6 toisen säkeen mallia. Niinpä neljäs säe päättyy toistuvaan d-molli sointuun, joista päätössointua edeltävä on niin ikään mallin mukaisesti *brevistä* vastaava. Tämän 14. taitteen (IV:201–212) koraalin päätössoinnulta alkavana viisitahtisena polyfonisena loppuna on vain soitinukseltaan muuttunut yhdeksännen taitteen (IV:141–151) alkupuoli (IV:141–145). Tämän alussa on tässä taiteryhmässä poikkeuksellinen sisäinen (22.) kaksoisviiva IV:207–208, ehkä siksi, että polyfonia tässä kohden alkaa vailla harmonisia yllätyksiä. Yhdeksännen taitteen teemaesiintymät 29.–32. toistuvat nyt 14. taitteen teemaesiintymänä 49.–52. Taitteen päätöksenä on 23. kaksoisviiva IV:212–213.

Koraalin viides säe (IV:213–220) kulkee Ges-duurissa. B-merkkejä onkin käytetty harpun osuudessa, mutta täysi vaskikuoro on merkitty Fis-duuriin. Viidennen säkeen aloittava Fis: V6 toimii dominantin harhapurkauksena (A: V–V→VI) edelliselle taitteelle. Säkeen päätös on yllättävä: plagaalisen kadenssin Fis: IV–I asemesta toonikasoinnun korvaa muunnosointu, Fis-duurin alennetulle kolmannelle asteelle rakentuva A-duuri-kolmisointu (Fis: IV– bIII). Pääsävel-lajin toonikasointu esiintyy siis tässä vaihdossävelajin harhalopukkeena. Tämä muunnosointu toimii toonikana koraalin päätössoinnulta alkavalle taitteen loppulle (kuva 14).

Tämän 15. taitteen (IV:213–224) viisitahtisena loppuna kertautuu yhdeksännen taitteen (IV:141–151) loppupuoli (IV:146–151). Se ei tässä ole muuttunut

(XV taite)
(Allegro)

IV:216 ----- 5. säe
Tr. I

220
VI. II

Cor. I

Trbn.

Arp.

Cor. II, IV

Fg., Vc.

S – S
(8) (8)

A – A

Cfg.
Cb.
Tba.

Fis: VI IV⁵⁺⁶ bIII

(53.) (54.) (55.) (56.)

Kuva 14. Koraalin viidennen säkeen päätös

vain soitinnukseltaan, vaan tähän on alkuun lisätty aiemman basson alapuolelle uudeksi bassoääneksi neljännen fuugateeman käännösmuoto. Aiemmat teemaesiintymät 33.–36. toistuvat nyt 15. taitteen teemaesiintymänä 53.–56. Taitteen päätöksenä on 24. kaksoisviiva IV:224–225.

Koraalin kuudes säe (IV:225–233) aloittaa Es-duurissa. Orkesterina ovat edelleen vaskikuoro ja harppu. Säkeen aloittava Es-duuri-kolmisointu suoran vaihdoksen toonikana ikäänkuin kieltää edellä olleen; edeltäneen taitteen viimeinen sointu olisi löytänyt säännönmukaisen purkauksensa ei Es-, vaan E-duuri-kolmisoinnussa. Tämä kuudes säe moduloi siten, että sen päätössointu on Es-duurin rinnakkaissävellajin c-mollin dominantti. Tällä kerralla fuugamainen taite ei ala koraalisäkeen päätössoinnulta (IV:232) vaan sen jälkeen (IV:233). Koraalisäkeen päättävää G-duuri-sointua (c: V) seuraava gis-molli-kolmisointu (harpulle merkitty as-mollina) luo oudon vaikutelman; aivan kuin alkava fuugataite ei vuorostaan välittäisi koraalista mitään (kuva 15).⁴³

(XVI taite) **ritard.** **A tempo**
 IV:230 ----- 6. säe
 Fl., Ob., Cl., Vl. I
 Tr., Vl. II
ff
 Fg., Trbn. I, II, Vla., Vc.
 Cfg., Trbn. III, Tba., Cb.
 f
 Arp.
 c: IV IV⁶ V (VI)
 (57^a_b_c_d)

Kuva 15. Koraalin kuudennen säkeen päätös

Tämän 16. taitteen (IV:225–243) yhdentoista tahdin pituisena loppuosana kertautuu 10. taite (IV:151–161), joka edelsi koraalin ensimmäistä säettä. Sekä tämän 16. että edeltäneen 10. taitteen ahtokaanonit (vrt. kuva 9) ovat esimuotoja Waseniuksen kuvaamasta vahvasta ajatusrakennelmasta. Soitinnuksen muutokset ovat tässä vähäisiä. Aiemmat 10. taitteen teemaesiintymät 37.a–d – 39. toistuvat nyt 16. taitteen teemaesiintymänä 57.a–d – 59. Taitteen päätöksenä on 25. kaksoisviiva IV:243–244.

Koraalin seitsemäs säe (IV:244–251) kulkee A-duurissa. Orkesterina ovat edelleen vaskikuoro, nyt jo *fortissimossa*, sekä harppu (*fff*). Tätä viimeistä säettä

⁴³ Vaikka harpulle as-molli-kolmisointu bassonaan As1–As on merkitty *ff*, käytännössä sitä ylempänä niin ikään *fortissimossa* soiva kontrafagotin, tuuban ja kontrabassojen Dis soi harpun ”periaatteellista” bassoa voimakkaammin tehden soinnusta kvarttisekstisoinnun Dis–dis–gis–h. Tämä soitinnusratkaisu tuo mieleen Sibeliuksen tavan tuoda ’basso basson alle’ (ks. Alesaro 2015, 147–160).

(XVI taite) XVII taite
(Allegro) 7. säe -----

IV: 243

a)

gis: V⁷ 9/7 A: IV III⁶ VI

b)

Kuva 16. Koraalin seitsemännen säkeen alku

XVII taite
(Allegro)

IV: 244 7. säe

Tr. I, II

Trbn. II, III

rit. 250 A tempo

• = Cor. I, III

A: IV III⁶ VI II III II⁶ V I/III¹ = I⁶

Kuva 17. Koraalin seitsemäs säe

edeltää sama musiikki kuin aiemmin ensimmäistä säettä.⁴⁴ Silloin (ks. kuvaa 11) koraalin alkusäveltä edeltävä dominanttinoonisointu sai purkauksensa As: V⁹-I suhteisesti; nyt seitsemännen koraalisäkeen aloittava A: IV, D-duuri-kolmisointu (kuva 16a), toimii edeltäneen taitteen saman viimeisen dominanttinoonisoinnun purkauksena, ikäänkuin D-duuri-sointua edeltäisi – noonisoinnun osasointuna – Es-pohjainen ylinouseva sekstisointu (kuva 16b).

Seitsemäs säe päättyy vaskisektiossa (ja harpulla) autenttiseen kadenssiin A: V⁸⁻⁷-I, mutta samanaikaisesti tuuban A-sävelen kanssa tulee sisään kontrafagotin ja kontrabassojen Cis; tämä basson alle ilmaantuva matalampi basson sävel muuttaa A: I:n I⁶:ksi. Tämä tekninen keinovara on Sibeliukselle tyypillinen (ks.

⁴⁴ Olisiko sama edeltänyt polyfonia antanut sysäyksen sille vuoden 1916 analyysin virheelliselle maininnalle, että lopussa alkusäe ("första strof") toistuu?

Alesaro 2015, 147–160). Näin autenttinen kadenssi muuttuu epätäydelliseksi ($V^{8-7} - I^6$), mikä siirtää odotettua loppua (kuva 17).

Tässä 17. taitteessa (IV:244–254) ei enää palata entiseen jo kuultuun, koska koraalin sisältävän *taiteryhmä D:n* sisällä kaikkiin edeltävän *taiteryhmä C:n* taitteisiin on jo tarpeellisin osin viitattu. Siksi taitteen loppuosana tahdista IV:251 alkaen on lyhyt, toonikasoinnulta A: I⁶ alkava, vain neljän tahdin mittainen kaksiaäninen säestetty ahtokulku. Sen muodostavat pääteeman 60. teemaesiintymä, joka on osittainen (sekä alkusäveltä että loppua vailla oleva) dux-muoto sekä neljännen fuugateeman inversio (vrt. kuvan 14 tahteihin IV:220–223), joka tahdeissa 253–255 esiintyy viimeisen kerran. Fuugan 17. taitteen – ja samalla *taiteryhmä D:n* – päätöksenä on 26. kaksoisviiva IV:254–255.

Coda tai viides *taiteryhmä E*

En ole ainoa, joka katsoo finaalfuugan codan (ks. taulukkoa 12) alkavan kuudennestakolmatta kaksoisviivasta IV:254–255 (harjoitusnumero 33:n kohdalta). Käsikirjoitukseen on siihen kohtaan lyijykynällä kirjoitettu alleviivattuna sana ”Coda” vinosti alhaalta vasemmalta ylös oikealle kuin kello kahdeksasta kello kahteen.

Taulukko 12. Codan (*taiteryhmä E:n*) taitteet.

Coda (<i>taiteryhmä E</i>)			
Tahdit	255–270	271–288	289–303
Taitteet	XVIII	XIX	XX
Rajautuen kaksoisviivoihin	26. kv–28. kv	28. kv–29. kv	29. kv–loppu
Laatu	pääteeman eri rytmiset tiheydet neliäänisessä ahtokulussa (Waseniuksen ”en stark tankebyggnad”)	orkesterin <i>ff</i> -faarit ja sekvenssi toonikaurkupisteellä (ei-polyfoninen taite)	koraalin 7. säkeen <i>cantus-firmus</i> -kerkaus jota pääteema seuraa
Pääteeman esiintymät taitteissa	61.–64.	–	65.

Tästä kaksoisviivasta alkaa tuo Waseniuksen mainitsema ”vahva ajatusrakennelma”. Kuten on jo todettu, se on 10. (ks. kuva 9) ja 16. taitteen ahtokaanonin (ks. kuva 15) kolmas ja täydellisin esiintymä, nyt ei enää gis-mollissa vaan A-duurissa. Tällä kolmannella kerralla bassossa esiintyvä fuugan pääteeman kaksinkertainen harvennus *breviksen* mittaisiksi aika-arvoiksi (augm-augmB) vihdoin toteutuu kokonaisuudessaan. Sen aikana tenorin harvennettu muoto (augmT) esiintyy kahdesti ja alton alkuperäinen dux-muoto (origA) neljästi. Siten tämä huipentava rakenne tulee sisältäneeksi pääteeman yhtä aikaa alkavat esiintymät 61.a–d sekä myös teeman 62. esiintymän (origA), esiintymän 63.a–b,

jossa yhtäkaa alkuperäinen ja harvennettu teema (origA/augmT), sekä 64. teeman esiintymän (origA). Esiintymän 63.a–b alku on merkitty 27. kaksoisviivala IV:262–263. Teeman kaksi tahtia pitkä sopraanon tihennetty muoto (dimS), joka aiemmin esiinnyttyään jatkui vapaana kontrapunktina, esiintyy nyt säestävänä ostinatona kahdeksan kertaa peräkkäin. Sen toistumisia en ole lukenut mukaan edellisiin teemaesiintymiin. Niin ikään ”en stark tankebyggnad” sisältää piccololla ja oboeilla ostinoivasti kahdeksan kertaa (tahdeissa IV:256–270) esiintyvän ensimmäisestä osasta peräisin olevan motiivin, jota kutsun signaalitorvi-aiheeksi (tahdissa I:76 ensi kertaa).⁴⁵ Pääteeman esiintymän 61.a–d aikana soi soolohuilulla myös toinen fuugateema (IV:255–258), joka tässä esiintyy viimeisen kerran.


Polyfonian päättävän 28. kaksoisviivan IV:270–271 jälkeen coda jatkuu toonika-urkupisteen yllä, aluksi homofonisesti täyden orkesterin *fff*-fanfaarein (IV:271–278) ja sitten pääasiassa ylinousevien kolmisointujen nousevana paralleelina (IV:279–288). Tämän vaiheen (josta Wasenius käyttää ilmausta ”en starkt dissonerande sista kris”) jälkeen kerrataan – edelleen toonikaurkupisteen yllä – koraalin seitsemäs säe (IV:289–296).⁴⁶ Sen alku on jäsennetty 29. kaksoisviivalla IV:288–289. Vaskikuoroon liittyvät nyt vielä fagotit ja matalat jouset. Seitsemännen säkeen autenttista kadenssia (A: V^{B-7}– I) ei tällä kertaa hämmennetä basson alapuolelle ilmaantuvin uusin sävelin (vrt. kuva 17). Tämäkään kadenssi ei kuitenkaan ole täydellinen, koska melodiassa aiemmin seitsemännessä säkeessä (IV:250–251) ykköstrumpetin ja -pasuunan soittama säkeen päätös $h^1/h-a^1/a$ teräsäveleltä toonikalle (vrt. kuva 17) ei toistu, vaan nyt (IV:295–296) ykköstrumpetti hyppää kvartilla ylöspäin (h^1-e^2) ja kolmas trumpetti sekä ensimmäinen pasuuna nousevat asteittaisesti ($h-cis^1$).

⁴⁵ Tämä vuoden 1916 analyysin teemataulukon 4. aihe saattaa olla muistuma tai lainaus Mahlerin neljännen sinfonian (1901) alusta, tahdeista 2–3 (3. ja 4. huilu). Signaalitorvi-aihe esiintyy sellaisenaan myös kolmannessa osassa (III:10–11) sekä muunneltuna toisessa osassa (II:58–59, 62–68), s.o. kaikissa sinfonian osissa. Tässä on syytä oikaista Härkösen 1926b, 21fuugaa koskeva virhetulkinta: ”Kaikki tunnetuimmat sinfonian teemat, noin 14, joutuvat täällä käsitellyiksi”. Tämä siirtyy Salmenhaaralle 1996, 222 muodossa ”[-] varsinaisten fuugateemojen ohella kudokseen kytketään tavalla tai toisella sinfonian kaikki 14 aihetta.” Ensinnäkin vuoden 1916 analyysin teemataulukossa ne sinfonian teemat, jotka myöhemmin muussa osassa palaavat samassa tai hieman muunnetussa muodossa, on kirjoitettu uudelleen ja niille on samalla annettu uusi numero (vrt. numeroita 1b ja 12, 2 ja 14, 3 ja 13). Aiheita sinfoniassa on siis vähemmän kuin 14. Toiseksi – laskutavasta riippumatta – finaalfuugassa esiintyvät edellä mainittujen taulukon aiheiden lisäksi aiheet 4 (signaalitorvi-aihe), 6 (koraali) ja 9 (Intermezzon huiluaihe toisena fuugateemana), mutta eivät aiheet 5 (ensiosan ”kansanlaulu”), 7 (hitaan osan pääteema), 8 (hitaan osan sivuteema), 10 (Intermezzon pääaihe) ja 11 (Intermezzon trion teema).

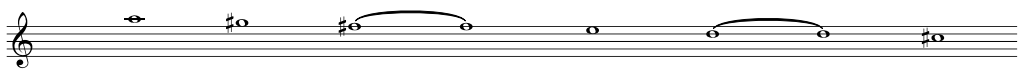
⁴⁶ Kuten todettu, Wasenius haksautti kuvaamaan koraalin toistuvan seitsemännen säkeen sen alkusäkeeksi. Virhe periytyy Härköselä 1926b, 21 muodossa ”[-] kehittyä dissonoivaksi taisteluksi, josta koraalin ensi säe ja sinfonian pääteema saavat valtavan duurivoiton”.

Kuten aiemmin todettiin, vasta nyt koraalin seitsemättä säettä kerrattaessa Melartin soveltaa ensi kerran *cantus firmus* -tekniikkaa: koraalisäkeen ylle (tahdit 289–296) asetetaan korkeampien puupuhaltimien ja josten soittama laskeva melodia, jossa pisteellistä triolirytmä toistetaan synkopoiden (kuva 18c). Tämän kontrapunktin runkosävelet muodostavat kokonuotein laskevan astekulun a–gis–fis–fis–e–d–d–cis (kuva 18b). *Cantus firmuksen* ja sen kontrapunktin suhde on siis pohjaltaan likimain *contrapunctus simplex*, jonka *floridus*-muodossa kontrapunktin kokonuotit on rytmisesti elävöitetty alasisusävelillä. Ilmiasultaan kontrapunkti vaikuttaa uudelta aiheelta, mutta sen runkosävelet voi nähdä – ja ehkä kuullakin – karkeistettuna versiona fuugateeman dux-muodosta (kuva 18a; vrt. kuva 1b) vailla sen alkusäveltä ja laskevan linjan kromatiikkaa (tällainen dux-muoto vilahti jo pääteeman 60. osittaisessa esiintymässä tahdeissa IV:251–253). Lopultakin siis *coincidentia oppositorum*, vastakohtien yhdistyminen!

a)



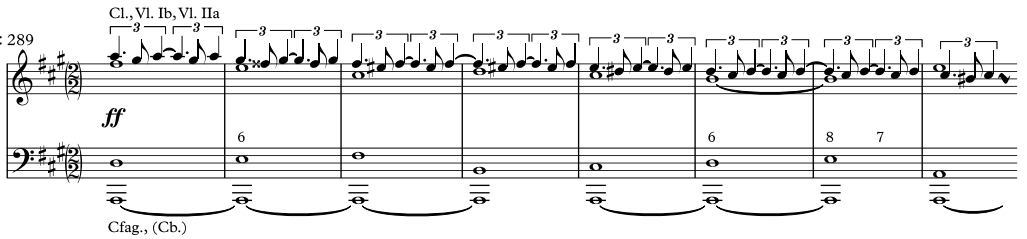
b)



(Coda)
A tempo (allegro)
 Cl., Vl. Ib, Vl. IIa

IV: 289

c)



Trbn. I

Trbn. III

Cfag., (Cb.)

Kuva 18. Koraalin seitsemännen säkeen kertaus

Tätä yhdistymistäkö juhlii teoksen päättävä, alussa ja lopussa vain toonikasoinnun säestämä, ensin trumpettien ja sitten ensimmäisen pasuunankin *fff* unisono-toitus (IV:296–303), fuugan pääteeman 65. esiintymä? Sen alkua osoittaa finaalisivujen viimeinen kaksoisviiva IV:295–296, järjestyksessä kolmaskymmenes.⁴⁷

Käyttäessään eri sävellajeissa kulkeviin säkeisiin ositettua koraalia vain kuin johdattajana osan varsinaiseen huipennukseen (jossa tosin koraalin viimeinen säe esitetään uudelleen) Melartin menettelee toisin kuin edellisessä sinfoniasaan, jonka lopussa soi koraali ”Jo joutui armas aika”. Vaikka myös neljännen

⁴⁷ Tässä kohden Maasalon 1969, 22 väite, että ”lopussa kaikki neljä teemaa soivat samanaikaisesti” osoittautuu virheelliseksi. Väite ei muutu oikeammaksi, mikäli ”lopuksi” katsottaisiin codaa edeltävä musiikki. Tuo Maasalon virheellinen väite periytyy Pyökkäselälle 1992, 11.

sinfonian (1912–1913/1916) lopussa koraalin päätöstä seuraa ensiosan pääteema, se on siinä vain kuin muistuttajana. Täyttymyksensä 4. sinfonian finaali, samoin kuin koko teos, saa pääsävellajissa E-duurissa loistavassa yhtenäisessä jakamattomassa koraalissa.

Tavassaan käyttää koraalia 5. sinfonian finaalissa Melartin olennaisesti poikkeaa myös joistakin siihenastisista orkesterikirjallisuudessa tavattavista ratkaisuista. Sinfonian finaalin kruunaavaa koraalia (vrt. Melartinin IV sinfonia) ovat soveltaneet myös Mendelssohn (V sinfonia; ”Ein’ feste Burg ist unser Gott”) ja Bruckner (V sinfonia; ei-trad.). Toisin kuin Melartinilla, jolle koraali on kuin jotakin muulle musiikille vastakohtaista, Mendelssohnilla ja Brucknerilla koraali (varsinkin sen alkusäe) toimii myös teema-aineksena.⁴⁸ Tällöin koraali jalkautuneena osaksi kudosta saattaa kyllästää läsnäolollaan laajojakin taitteita. Mahlerin toisen ja viidennen sinfonian finaalien yhteydessä on niin ikään puhuttu koraalista, joskin ero edeltäjiin – ja myös Melartiniin – on melkoinen. Näissä Mahlerin sinfoniaosissa koraali ei lajina eroa muusta musiikista, vaan aiheet, jotka jo finaalin alusta alkaen ovat motiiveina ja teemoina rakentaneet sen muotoa, saavat säveltäjältä (augmentaation ja/tai tekstuurin keinoin) lopulta koraalimaisenkin ilmiäsun.

Forte fortissimo: periaatteet ja käytäntö

Vuonna 1928 ilmestyneessä aforismikokoelmassaan ”Minä uskon” (op. 150) Melartin katsoo (s. 27), että ”Me emme saa huutaa! – tämä on itsekasvatuksen tuskallisin ja vaikein käsky –, jos me todella koetamme toteuttaa sen kaikkialla elämässä ja taiteessa: me emme saa huutaa!” Ajatteliko Melartin näin vasta 1920-luvulla? Jos hän oli sitä mieltä jo 5. sinfoniensa aikoihin niin voi kysyä, toteuttiko Melartin periaatteensa ”kaikkialla elämässä ja taiteessa”? Huutaako hän 5. sinfoniensa finaalin lopussa?

Jos Melartin joutuikin tässä *forte fortissimo*n periaatteessa ja käytännössä itsensä kanssa ristiriitaan – tulihan hänen mietelauseeseensakin peräti kaksi huutomerkkiä – voi silti kysyä: onko musiikillinen huuto taiteellinen virhe? Eikö huutaminen ole ilmaisun äärimmäinen muoto? Eikö äärimmäisiäkin ilmaisun lajeja joskus tarvita? Musiikillista huutoa eivät ole viljelleet ainoastaan Beethoven tai Wagner; nekin säveltäjät, joita pidetään ilmaisultaan pidättyvämpinä, kuten esim. Chopin (ei kaihdakaan merkintää *fff*) tai Brahms (esim. 1. sinfonian alussa, vaikka vain yksi *f*), ovat huutaneet milloin ovat pitäneet sitä tarpeellisenä.

⁴⁸ Mendelssohnilla *Uskonpuhdistussinfonian* finaalin kehittäjäjakson modulaatioissa koraalimelodian peräkkäiset säkeet esiintyvät eri sävellajeissa. Melartinilla tonaalisesti vastaavanlainen ratkaisu on kuitenkin muodossa eri kohdassa ja erilaisessa tehtävässä.

Tonaalisen tradition modulaatiokäyrästä

Edellä käynyt finaaliuugan jako taitteisiin ja niiden kokoaminen taiteryhmiksi osoittavat rakenteen ääriviivat, sen osat ja näiden osien musiikillisen sisällön suhteet: niin sanoakseni rakennuksen julkisivun. Kuitenkin vasta kun tiedetään, minkälaisiin tonaalisiin suhteisiin taitteet on asetettu, voidaan hahmottaa sävellyksen tonaalinen suunnitelma eli rakennuksen pohjapiirros. Kuten rakennuksen julkisivua ja pohjapiirrosta, voi myös uugan kontrapunktisia tekniikoita ja tonaalista rakennetta tarkastella erikseen.

Näin on tehnyt esim. J. S. Bachin oppilas Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), joka teoksensa *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ensimmäisen osan (1771) modulaatiota käsittelevissä luvuissa on antanut ohjeita sävellysten tonaalisesta rakenteesta. Kirnberger ei kuulunut aikansa galantin estetiikan edustajiin; päinvastoin rameaulaisen Friedrich Wilhelm Marpurgin (1718–1795) ohella hän anti-rameaulaisena (ks. Kirnberger 1982, xv) kuului niihin harvoihin 1700-luvun musikoihin, joihin isä-Bach oli tehnyt lähtemättömän vaikutuksen ja jonka metodia hän ”parhaan maallisen kykynsä mukaan” pyrki esittelemään (ks. Jeppesen 1972, 34). Kirnberger on ankkuroinut modulaationäkemyksensä perinteeseen, jota sävellysten tonaalisen rakenteen osalta ei kiistetty vielä pitkään aikaan hänen jälkeensääkään. Toisaalta isä-Bachin harmoninen vaikutus näkyy siinä, että periodeissa, jotka alkavat ja päättyvät samassa sävellajissa, hän katsoo periodin tiheitäkin sisäisiä modulaatioita vain poikkeamiksi, jotka eivät muuta itse sävellajia (ibid., 120 Ex. 6.24). Näin hän – vielä tuntematta termiä väldominantti – suhtautuu sävellajin käsitteeseen kuin olisi tuntenut sen.

Kirnbergerin (ibid., 121) mukaan kaikki laajemmat sävellykset, jotka koostuvat useista periodeista, edellyttävät useampien sävellajien käyttöä. Ne kaikki noudattavat samaa kaavaa: ensin ne kulkevat valitussa pääsävellajissa, sitten siirtyvät muihin sävellajeihin palatakseen lopuksi pääsävellajiin. Hän ei siis tässä tee eroa homo- ja polyfonisten sävellysten, ei myöskään erilaisten muotorakenteiden välillä. Tälle modulatoriselle perusrakenteelle Kirnberger antaa sitten yksityiskohtaisempia ohjeita. Pääsävellaji on ensiksi osoitettava selvästi viipymällä siellä tarpeeksi kauan; se myös hallitsee sävellyksen kokonaisuudesta kauimmin. Pääsävellajin vakiinnuttua siirrytään ensin läheiseen sivusävellajiin ja sitten yhä kaukaisempiin. Mitä kauempana muu sävellaji on pääsävellajista, sitä vähemmän aikaa siellä on viivytävä. Viimeksi siirrytään hetkeksi kaukaisimpaan sivusävellajiin, josta sitten palataan pääsävellajiin hyvin lyhyesti läpäisten kaksi tai kolme läheisempää sivusävellajia, jonka jälkeen siirrytään läheisimmän sivusävellajin kautta pääsävellajiin (ibid., 135). Sävellyksen modulaatiokäyrä nousee siis aluksi loivasti, mutta lopussa laskee jyrkemmin. Suppeassa sävellyksessä ehditään käydä vain läheisimmässä sivusävellajissa, kun taas hyvin laajoissa sävellyksissä voidaan sivusävellajit vakiinnuttaa niin painokkaasti, että niistä tulee kuin korvaavia pääsävellajeja (ibid., 126). Näinhän on asian laita esimerkiksi nykyisin sonaattimuotoisiksi kutsutuissa sävellyksissä.

Kirnbergerillä C-duurin sivusävellajien läheisyysjärjestys on: G-duuri, a-molli, e-molli, F-duuri, d-molli. Nämä ovat C-pohjaisen duuriheksakordin asteiden sävellajit, joissa on pääsävellajiin verrattuna eroa enintään yhden etumerkin verran. Vastaavasti a-mollin sivusävellajien läheisyysjärjestys on: e-molli, C-duuri, d-molli, F-duuri, G-duuri. Mollissa sivusävellajeja ei siis johdeta mollin toonikalle perustuvasta heksakordista, vaan a-mollin sivusävellajien toonikat ovat samat kuin rinnakkaissävellajin C-duurin heksakordissa, mutta eri järjestyksessä. Näin siis Kirnbergerillä (ibid., 127) mollin sivusävellajien normiasteikoksi tulee luonnollinen molli. Siinä a-mollin kaukaisin sivusävellaji on G-duuri, siis luonnollisen a-mollin subtoonikan sävellaji.

Teoksessa esitellään sivusävellajeja, joissa on eroa kahden etumerkin verran ("kaukaisten modulaatioiden ensimmäinen taso") tai peräti kolmen etumerkin verran ("kaukaisten modulaatioiden toinen taso"). Ensimmäiseen tasoon kuuluu esimerkiksi duurin johtosävelen sävellaji (C-duurissa h-molli). Toiseen tasoon kuuluu esimerkiksi melodisen mollin korotetun kuudennen asteen sävellaji (a-mollissa fis-molli). Kirnberger suosittelee kaukaisempia sävellajeja lähestyttäväksi siten, että niihin siirrytään jostakin läheisemmästä sivusävellajista (ibid., 139–140).

Jo Kirnbergerin omana aikana (itse asiassa jo hänen oman opettajansa musiikissa) oirehti taipumus pitää samalle toonikalle rakentuvia duuri- ja molliasteikkoja – muunnossävellajeja – keskenään vaihtokelpoisina, siis saman tonaliteetin ilmentyminä. Tämän ajattelun myötä syntyivät ne klassismin ja romantiikan ajan molli-sinfoniat, joiden finaalit kulkevat muunnosduurissa (muiden muassa Beethovenin viides ja yhdeksäs). Ainakin jo Beethoven keksi yhdistää muunnossävellajiajattelun (C: = c:) jossa sama toonika takaa yhtäläisyyden, vanhempaan rinnakkaissävellajiajatteluun (C:/a:), jossa asteikkojen yhteiset säveltasot ja sama etumerkintä merkitsevät lähintä sävellajien sukulaisuutta. Kumpakin ajattelutapaa yhdessä soveltaen esim. C-duurille läheisimmiksi sävellajeiksi saadaan paitsi c-molli ja a-molli, myös edellisen rinnakkaisduuri Es-duuri ja jälkimmäisen muunnosduuri A-duuri. Kirnbergerin C-duurille ja a-mollille perustuvissa läheisyystaulukoissa nämä uudet "lähisävellajit" olivat kaukaisimpia sivusävellajimahdollisuuksia, kolmen etumerkin päässä oleva kaukaisten modulaatioiden "toinen taso".⁴⁹ Tämä pienterssisuhteisten sävellajien lähin piiri on myös Schubertille ja Schumannille tuttua maastoa. Jos tätä kehää kuljetaan edelleen, niin C-duurin pienterssisuhteisen lähisävellajin Es-duurin lähimmiksi sävellajeiksi saadaan vuorostaan es-molli ja c-molli, sekä es-mollin rinnakkaisduuri Ges-duuri ja c-mollin muunnosduuri C-duuri. C-duurin pienterssisuhteisen lähisävellajin A-duurin lähimmiksi sävellajeiksi saadaan vuorostaan a-molli ja fis-molli sekä a-mollin rinnakkaisduuri C-duuri ja fis-mollin muunnosduuri Fis-duuri. Kokoelmaksi karttuu sävellajien C:, c:, Es:, es:, Ges:/Fis:, fis:, A:, a:, C: piiri, siis ns. sävellajien pienterssijär-

⁴⁹ Esimerkiksi kolmannen pianokonserttonsa (op. 37, 1800) 2. osan alussa, 12 ensimmäisen tahdin aikana, Beethoven koskettaa pääsävellajista E-duurista käsin, paitsi rinnakkais- (cis-molli tahdeissa 3–5), myös muunnosmollia (e-molli tahdeissa 10–12) sekä muunnosmollin rinnakkaisduuria (G-duuri tahdeissa 9–10).

jestelmä (p3-systeemi).⁵⁰ Tämä pienterssisuhteisten sävellajien täysi piiri oli tuttu Franz Lisztille ja Anton Brucknerille ja tietenkin myös heidän jälkeisilleen säveltäjille, kuten esimerkiksi Claude Debussylle.⁵¹

Romantiikan ajan musiikissa tunnettiin myös sävellajien suurterssijärjestelmä (s3-systeemi). Koeluennessaan 1896 Sibelius luonnehti sitä ytimekkäästi: ”Kuvaavana piirteenä tälle uudelle [Wagnerin ja Lisztin] käsitykselle sävellajista mainittakoon, että esimerkiksi C-duurin toonikan katsotaan olevan hallitsevana sekä As-duurissa että E-duurissa. Tämä on tosin idullaan jo Beethovenilla” (ks. Oramo 1980, 94–95). Näin nähtynä siis C-toonika hallitsee esim. Brahmsin 1. sinfoniaa, jonka osien sävellajit ovat c-molli, E-duuri, As-duuri ja c-molli/C-duuri.

Melartinin imitoinnin tonaalisesta laadusta

Finaalfuugan ensimmäiselle taitteelle on Melartinin 5. sinfoniassa ominaista jo Wagnerin musiikissa tavattava piirre: sävellajin ja sävellajitunnun hämärtymiseen vievä kromaattisuus. Teeman dux-muodon runko, sen diatonista loppua lukuun ottamatta, on kromaattinen.⁵² Bassokulkua (tässä runkosävelin A–Gis–G–Fis–F–E), jossa puoliaskelin laskeudutaan toonikalta dominantille, oli kuitenkin käytetty jo barokin aikana ilman että tämä sinänsä olisi johtanut sävellajitunnun hämärtymiseen. Näin kuitenkin käy jo finaalfuugan alkutahdeissa siksi, ettei Melartin esitä teeman comes-muotoa kokonaisuena, vaan osittaisena.

Comesin alku tosin noudattaa tonaalisen jäljittelyn perinteisiä vaatimuksia: dux-muodon aloittavaan basson ylöspäiseen kvarttihyppyyn E–A vastataan jäljittelevässä tenoriäännessä kvinttihyppyllä A–e. Sen jälkeen comes-muoto toistaa duxin sävelkulun kvinttiä ylempää (kuva 19). Tähän asti kaikki on tehty oikeaoppisesti. Comes-muodon duxia vastaava osa jää kuitenkin yhtä säveltä lyhyemmäksi kuin mitä dux. Taiteen sääntöjen mukaan comesin viimeisen sävelen tulisi olla a-mollissa kulkevan duxin päätöksen F–E–D–C viimeistä säveltä C:tä vastaa-

⁵⁰ Musiikintieteellisessä kirjallisuudessa itsenäinen p3-järjestelmä tavataan vanhemman kvinttisuhte-järjestelmän rinnalle asetettuna jo Gottfried Weberin (1779–1839) vuosina 1817–1821 ilmestyneessä pääteoksessa *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (ks. Kopp 2002, 44–45).

⁵¹ Lisztin *Transkendenttinen etydi* no. 2 a-molli käsittää vain seuraavat sävellajit a: (t. 1–17, 41–68, 37–102), fis: (23–25), c: (29–34) ja Es:/es: (36–37). A-mollin lisäksi vain c-mollissa myös toonika esiintyy, kun taas muut sävellajit ovat läsnä vain asteikkonsa ja dominanttinsa kautta. Muodossa c-molli korvaa klassisen kaavan lähisävellajia C-duuria. Muutoin sävellyksen modulaatiokäyrä poikkeaa Kirnbergerin esittämästä; onpa se siihen verrattuna suorastaan käänteinen: alussa jyrkkä, lopussa ei vain loiva vaan suorastaan tasainen, koska sävellyksen ensimmäisen kolmanneksen aikana tapahtuneitten suurimpien muutosten jälkeen pysytään pääsävellajissa.

⁵² Teeman päätössäveleksi katson a-mollin mediantin C, johon fuugateema päättyy vuoden 1916 analyysin teemataulukossa.

I taite
Largo - pensieroso

Cb. *p*
 (suoni reali)

Vc. *p*

Comes:
 ()

(1.) (2.)

Kuva 19. Finaalifuugan alkutahdit

va kvinttiä ylempi sävel G alaspäisessä astekulussa c–H–A–G, mutta sen sijasta kuullaankin tahdissa IV:6 ylöspäiseen sekstihyppyyn päättyvä kulku c–H–A–f.

Teeman päättävän nelisävelikön lyhentymisestä kolmisäveliseksi seuraa, ettei jo alkutahdeissa osittaisen comes-muodon sävellajiksi pääse hahmottumaan dominanttisävellaji e-molli, varsinkin kun uusi neljäs sävel f, joka on tässä (IV:6–7) ympäristöään pitempikin, ei kuulu e-mollin sävelikköön. Kun duxin esittänyt ääni on säestänyt comesia kromaattisella kontrapunktilla, ei kudoksessa ole mitään, mikä kielisi modulaatiosta dominanttisävellajiin ja ankkuroisi comesin sinne. Vaikutelmana alussa on ikäänkuin kromaattinen liemi, jossa a-molliin viittaavat intervallihypyt E–A ja A–e kelluvat. Ensimmäisen taitteen jälkimmäinen määrämittainen comes (pääteeman 4. esiintymä) sopraanoäänessä tahdissa IV:15 tosin päättyy e-molli-soinnun terssille kululla c¹–h–a–g, mutta tämän neljäsoosan kestoisen soinnun pohjasäveltä E:tä edeltävä basson sävel on taaskin F, joka puolinuottina kestää comesin g:tä edeltävän kulun c¹–h–a ajan. Edellä tai seuraavassa ei liioin ole todettavissa e-mollille tyypillisiä harmonioita.

Se, ettei heti alussa teeman comes-muotoa esitetä loppuun saakka duxia vastaten, ei jää erilliseksi tapaukseksi. Finaalifuugassa vain kolme teeman comes-muotoa (teeman 4., 5. ja 6. esiintymä) vastaa tarkoin duxia. Neljässä muussa (teeman 11., 38., 41. ja 58. esiintymä) on duxin viimeinen intervalli, laskeva suuri sekunti, comesissa korvattu laskevalla pienellä sekunnilla.⁵³ Jos tämä näennäisesti vähäinen muutos sovellettaisiin ensimmäiseen comes-muotoon (pääteeman 2. esiintymä), sen duxia vastaava laskeva nelisävelikkö saisi muodon c¹–h–a–gis. Kun comes alkaa kvinttihypyllä (tässä A–e), merkitsisi tämä sitä, ettei tällainen ”comes-muoto” siirtyisikään dominanttisävellajiin, vaan pysyisi pääsävellajissa a-mollissa.⁵⁴ Fuugan kaikkiaan seitsemästätoista comes-muodosta muut kym-

⁵³ Pääteeman comes-muotoinen 38. esiintymä löytyy kuvan 9 tahdeista 154–157 ja 41. esiintymä löytyy kuvan 12 tahdeista 170–173.

⁵⁴ Tämä onkin tilanne teeman 11. esiintymässä tahdeissa IV:39–42; siinä sopraanon comes-muodon alun ylöspäistä kvinttihyppyä a¹–e² säestää e-mollissa alkava neloisfuugan toinen fuugateema (vrt. kuva 2b), jonka sävelikössä kolmas aste g pian korvataan gis:llä (kuvassa 2b tätä säveltä vastaisi cis¹). Selitystä modulaatioksi e-mollista a-molliin ei tue yhdistelmän ensimmäisen tahdin IV:39 bassoääni, jossa soi oktaavihyppy A–a neljäsosin. Sen jälkeen sellojen esittämä toinen fuugateema toimii kudoksen bassona.

menen jäävät osittaisiksi. Joissakin ainoastaan dux-muodon viimeinen intervalli, laskeva sekunti, on korvattu toisenlaisella intervallilla (2., 7., 34., 36., 54. ja 56. esiintymä),⁵⁵ toisissa dux-muodon lyhennys on huomattavampi (8., 28., 42. ja 48. esiintymä). Lisäksi jotkut näistä osittaisista comes-muodoista (7., 8. ja 42. esiintymä) ovat tonaalisesti epämääräisiä. Finaalfuugassa teeman comes-muodon esiintymät jäävät yleensäkin vähemmälle; kaikkiaan kuudestakymmenestä viidestä esiintymästä dux-muotoja on 38 ja comes-muotoja 17.

Kun Melartin saattaa vielä pääsävellajinkin dux-muodon loppua käsitellä vastaavasti (ks. kuvaa 5), finaalfuugan pääteeman kokonaishahmoa ei voi enää pitää tonaalisesti yksiselitteisenä.⁵⁶ Tällaisessa tonaalisesti vaihtelevassa teeman lopun käsittelyssä – silloinkin kun ensimmäisen taitteen kromaattinen harmonia on jätetty taakse – nousevat dux- ja comes-muotojen alkujen samoina pysyvät kvartti- ja kvinttilyhyypyt selvimmäksi kudoksen sävellajia määrittäväksi tekijäksi. Kaikkien yllä mainittujen seikkojen johdosta tulen finaalfuugan tonaalista pohjapiirrosta tarkastellessani epäoikeoppisesti pitämään finaalfuugan dux- ja comes-muotojen samoja säveliä käsittäviä kvartteja ja kvinttejä yhden ja saman sävellajin ilmentyminä. Näin siis tulkitseen kromatisoiduksi a-aioliseksi tahtien 12–15 yllä jo mainitun teeman 4. esiintymän (= toinen comesin esiintymä), joka siis vastaa tarkoin duxia päättyen säveleen g. Tässä teemassa duuritersi on molliterssiä ajallisesti painokkaampi, mutta duxin selvän molliluonteen vuoksi pidän comesinkin kohdalla kiinni mollinkaltaisesta kromatisoitusta aiolinen-määritelmästä sen sijaan, että kutsuisin sitä kromatisoiduksi miksolyydiseksi.⁵⁷ Kuitenkin tonaalisen pohjapiirroksen yhteydessä kutsun comes-muotojen sävel-lajeja ”waseniusmaisen” väljästi malleiksi.

Finaalfuugan tonaalinen pohjapiirros

Missä suhteessa Melartinin finaalfuugan tonaalinen pohjapiirros on Kirnbergerin esittämiin klassisiin modulaation periaatteisiin tai romantiikan aikana käytettyyn sävellajien pienterssijärjestelmään? Onko Melartinin fuugan tonaalinen pohjapiirros ”nykyaikainen” (vrt. Härkönen 1926b, 21) siinä mielessä, että se on irronnut klassisen modulaatiokäyrän suunnittelun perinteistä? Näinhän saattaa olla niissä sävellyksissä, jotka kauttaaltaan pohjautuvat p3-järjestelmään. Osan

⁵⁵ Pääteeman comes-muotoinen 54. esiintymä löytyy kuvan 14 tahdeista 220–223. Siinä laskeva sekunti (A–G) on korvattu nousevalla (A–H). Tästä syystä loppusävel on pantu sulkuihin. Comes-muotoisesta pääteeman 56. esiintymästä näkyy kuvassa 14 vain alkupuoli.

⁵⁶ Melartinin tonaalisesti vaihteleva dux-muodon lopun käsittely ei ole sama asia kuin klassisen fuugan melodisesti vaihteleva teeman lopun käsittely. Sehän ei klassisessa fuugassa ole poikkeus, vaan suorastaan normi, joka analyysissä saattaa herättää kysymyksen: ”Missä teema päättyy?” (vrt. Tolonen 1971, 97–98).

⁵⁷ Tällaisen comes-muodon kutsuminen ”duuriksi” edellyttää analyttistä ideologiaa, jolle vain duuri ja molli ovat realiteetteja.

koulutuksestaan Melartin sai Itävallan pääkaupungissa, jossa vuosisatojen ajan oli asunut suuria tonaaliseen traditioon kiinni kasvaneita muusikkoja. Vaikka Melartin käyttikin musiikissaan monenlaisia sävelasteikkoja, vielä 5. sinfoniassa duuri- ja molliasteikot muodostivat hänen tonaalisen ajattelunsa perustan (vrt. Ylivuori 2015, 43). Tällöin voisi olettaa, että finaaliuugassa voisi havaita suunnittelua, joka palautuu muiden muassa Kirnbergerin esittelemiin periaatteisiin.

Nähdäkseni Melartinin fuugan tonaalisessa pohjapiirroksessa (kuva 20) näkyy merkkejä vanhemmasta barokkis-esiklassisesta ajattelusta, muutenkin kuin siinä kaikkein yleisimmässä mielessä, että pääsävellajista lähdetään ja siihen loppussa palataan. Finaaliuugan tonaalinen suurkaarros noudattaa niitä klassisia periaatteita, joihin saimme tutustua Kirnbergerin opastuksella, mutta modulatiokäyrän yksityiskohdissa on havaittavissa piirteitä, jotka viittavat p3-järjestelmän huomioonottamiseen; niitä Kirnberger olisi tietenkin oudoksunut. Tässä mielessä voidaan puhua myös Melartinin fuugan tonaalisen pohjapiirroksen "nykyaikaisuudesta" omana aikanaan. Melartin toki tunsikin myös s3-järjestelmän, mutta finaaliuugassa sitä nähdäkseni ei sovelleta.

Kun Melartinin 5. sinfonian pääsävellajit ovat a-molli ja (toisessa osassa) A-duuri, on näistä johdettu p3-järjestelmä seuraavanlainen: A:, a:, C:, c:, Es:, es:, Ges:/Fis:, fis:, A:, a:. Heti ensimmäisen taitteen (IV:1–21) jälkeen Melartin käyttää toisessa taitteessa (IV:22–30) 5.–8. teemaesiintymässä (IV:22–27)

D = dux, C = comes, Di = duxin inversio, Ci = comesin inversio
 ♩ = originaalimuoto, ♯ = inversio, • = ei-pääteema

I D C D C 3. C 22 C C C C D 4. 31 II D C D 6. 50 V D D D D 8. 75 VI D 10. D 13. C 114 VII Di 133 VIII Di¹⁵ Di 23. Di Di Di Ci 16. 28.

IX Di Di Di Di Di C Di C 17. 36 X D 18. C Di 18. XI Di C C 19. 42 XII Di 20. Di Di Di Di Di C 21. 48 XIII Di Di Di Di 23. 52 XIV Di C Di C 24. 56

XVI 225 XVII 25. 244 Coda 26. 255 D D D D 28. 271 Krom. 29. 289 (7. säc)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65.

Kuva 20. Finaaliuugan tonaalinen pohjapiirros

sivusävellajina c-mollia sekä 9. teemaesiintymässä (IV:28–31) fis-mollia. Nämä p3-systeemiin kuuluvat sävellajit olisivat olleet liian kaukaisia Kirnbergerille näin alussa lähestyttäviksi. Ylivuoren artikkelin lukenut muistaa panna tässä merkille säveltasot c ja fis; näitä kahtahan hän (2015, 43, 46, 47) löysi ensimmäisen ja toisen osan ratkaisevilta kohdilta. Alkuosien kaikuna ja sille kuin nyökäten ne esiintyvät tässä lähisävellajien toonikoina.⁵⁸ Kolmannessa (IV:31–49), neljännessä (IV:50–74) ja viidennessä (IV:75–97) taitteessa Melartin on tonaalisesti klassisempi palaten jälleen teemaesiintymissä käyttämään a- ja e-tasoa, toonikaa ja dominanttia. Poikkeuksena on 15. osittainen teemaesiintymä cis-mollissa neljännen taitteen lopussa (IV:66–67). Pienterssijärjestelmässä tämä ohi vilahtava cis-molli on tähän asti ensimmäinen vieras sävellaji. Sitä seuraa tiheästi moduloiva välike, joka vie jälleen a-tasolle viidennen taitteen (IV:75–) alussa. Edellä manittu cis-taso ennakoi kuudennen taitteen (IV:98–113) teemaesiintymiä 20. ja 21., joista edellinen on cis-mollia enharmonisesti vastaavassa des-mollissa ja jälkimmäinen Des-duurissa. Säveltasojen cis/des merkitys käy ilmeiseksi, kun seitsemännen taitteen (IV:114–132) alussa siirrytään Fis-duuriin; ne olivat dominanttisia suhteessa fis-tasoon, joka taas kuuluu hallitsevaan p3-järjestelmään. Seitsemännessä ja kahdeksannessa taitteessa (IV:133–140) sävellajien dominanttinen logiikka jatkuu: fis-tasoa seuraa h-taso, sitä taas e-taso. Hieman yllättäen järjestys yhdeksännessä taitteessa (IV:141–151) ei olekaan a-d, vaan päinvastainen d-a; näin ilmeisesti siksi, että yhdeksännen taitteen jälkipuoliskolla vallitsisi toonika. Paluulla a-tasolle päättyy ensimmäinen tonaalinen suurkaarros.

Kymmenennen taitteen (IV:151–161) alku pitää sisällään finaalfuugan suurimman tonaalisen yllätyksen: toonikasävellaji a-mollista siirrytään äkillisesti sen johtosävelen sävellajiin gis-molliin, jossa sävellajissa – tai sen enharmonisessa vastineessa as-mollissa – kulkevat taitteen teemaesiintymät 37.–39; tuon ”vahvan ajatusrakennelman” ensimmäinen esiintymä. Tällainen modulaation jyrkkyys sekä sen kohdesävellaji olisi Kirnbergerille ollut vieras ajatus, ilmeisesti jopa mahdoton, sillä hän ei esitä mollin johtosävelen sävellajia modulaation kohdesävellajiksi edes laajimmassa kaukaisten sävellajien valikoimassaan (Kirnberger 1982, 140). Olisiko Kirnberger ehkä tässä katsonut Melartinin ”huutavan”? Toinen asia on, että vuoden 1771 jälkeen sivusävellajien valikoima oli laajentunut siinä määrin, ettei Melartin tässä ensimmäisenä astu tuntemattomalle manteele.⁵⁹

Yllätykset eivät lopu: kymmenennessä taitteessa yllätys oli sen sävellaji, yhdennessätoista taitteessa (IV:162–175) yllätyksellistä on koraalin esiinmurtautu-

⁵⁸ Ylivuori 2015, 43 pitää fis-tasoa a-mollissa ”vieraana”; näin voidaan väittää, mikäli harmonista mollia pidetään analyttisenä normina. Näin voidaan väittää myös, mikäli schenkeriläisittäin ajatellaan, että ”modulaatioita (’uusia’ sävellajeja) määrittää ja kontrolloi viime kädessä (perustasolla) toonikakolmisointu” (ks. OIMus 1979, 155 ensimmäinen palsta s.v. Schenker-analyysi).

⁵⁹ Esimerkiksi ensimmäisen pianokonserttonsa d-molli op. 15 (1854–1859) finaaliassa Brahms antaa Rondon 2-repriisimuotoisessa pääteemassa sen lisäkeiden kadensoida d-mollin johtosävelen sävellajiin cis-molliin (t. 21–23, 156–158, 309–311) ennen paluuta d-mollin dominantille.

minen, joskaan ei koraalin ensisäkeen sävellaji, sillä sen As-duuria on valmistanut jo edellisen taitteen muunnossävellaji gis-molli ja varsinkin taitteen viimeinen dominanttitehoinen sointu (gis: V⁷), joka tahdin viimeisellä kahdeksasosalla kasvaa dominanttinoonisoinnuksi (ks. kuva 11).

Jo vuoden 1916 analyysissään K.F. Wasenius luetteli koraalin eri säkeiden sävellajit. Nähdäkseni ne noudattavat suunnitelmaa, jossa ensimmäisen ja toisen säkeen sävellajien kvintti- tai kvarttisuhte (As: – dis:/es:) siirtyy kolmannessa ja neljännessä säkeessä pienen sekunnin alaspäin: (G: – d:), jonka jälkeen viidennen säkeen sävellaji Ges-duuri on jälleen edellisiä yksikköjä pienen sekunnin alempana. Tämän jälkeen sovelletaan hallitsevaa p3-järjestelmää (A:, a:, C:, c:, Es:, es:, Ges:/Fis:, fis:, A:, a:), jossa koraalin säkeiden sävellajit laskevat pienin terssein (Ges:, Es:, c:, A:). Viidennen säkeen Ges-duuria seuraa kuudennen säkeen Es-duuri, jonka päätössointu on c-mollin puolilopuke. Seitsemännessä säkeessä päästään vihdoin pääsävellajiin A-duuriin.

Koraalin ensimmäisen, toisen ja viidennen säkeen päätössoinnulta alkavat fuugataitteet ikäänkuin katkaisevat koraalin etenemisen esittämällä koraalisäkeen ”normaalin” päätössoinnun asemesta joko harhalopukkeen tai muuten yhteydessään odottamattoman soinnun. Kolmannenkin säkeen päätökseltä alkava fuugataite antaa koraalisäkeen päätössoinnulle (G: I⁵⁺⁶) tonaalisen kaksoisvalotuksen (e:/G:). Kuudennen säkeen päätössoinnun (c: V) jälkeen gis-molli-kvarttisekstisoinnulta alkava fuugataite ei harmonisesti ikäänkuin välitä mitään koraalisäkeen päätössoinnusta. Poikkeuksen tästä fuugataitteiden harmonisesta ”vastahangasta” muodostavat neljättä ja seitsemättä säettä seuraavat taitteet, joiden alkuna ei ole harmonista yllätystä. Toisaalta koraalikaan ei käyttäydy niinkuin se olisi fuugan ystävä: koraalin kolmas ja viides säe alkavat edeltävän fuugataitteen harhalopukkeena; koraalin neljännen säkeen alku odottamattomana muunnosointuna puolestaan katkaisee edeltävän fuugataitteen. Koraalin kuudes ja seitsemäs säe alkavat kuin eivät harmonisesti välittäisi mitään edeltävistä fuugataitteista. Ainoana poikkeuksena tästä harmonisesta ”vastahangasta” on koraalin ensimmäisen säkeen alku.

Mitä lähemmäs koraalin loppua tullaan, sitä suuremmaksi kasvaa sen ja fuugan harmoninen ”eripura”, jos kohta voikin sanoa, että koraali vähitellen saa yliotteen. Fuuga puolestaan pian ehtyy keksinnältään eikä koraalin ensisäkeen jälkeen enää esitä juuri mitään uutta (ks. taulukkoa 11). Finaalifuugassa koraali, jonka jokainen säe soi eri sävellajissa, ei kuitenkaan mielestäni vaikuta olevan tonaalisesti sirpaleina, vaan koko ajan ikäänkuin hakee ominta sävellajiaan. Koko sinfonian mittakaavassa puolestaan koraalin ensi säe, joka I ja II osassa on esitetty A-duurissa, a-mollissa ja jälleen A-duurissa, vääjäämättä kutsuu koraalin seitsemättä säettä palaamaan kotiinsa A-duuriin.

Koraalin ja fuugan harmoninen ”eripura” kuuluu siinäkin, etteivät koraalisäkeitä kulloinkin seuraavien fuugataitteiden teemaesiintymät yleensä kulje edellisen koraalisäkeen sävellajissa, vaan käyttävät muita sävellajeja. Ainoa poikkeus on neljästoista taite (IV:201–212), jossa luonnollisessa d-mollissa kulkevaa koraalisäettä seuraavien teemaesiintymien 49.–52. sävellajit ovat d- ja a-molleissa (tämän taitteen alkuhan oli myös ainoa kaksoisviivalla merkitty). Kyseisen

taitteen molemmin puolin koraalisäkeen ja teemaesiintymien sävellajit ovat p3-suhteisia. Kolmannessatoista taitteessa (IV:186–200) p3-suhde on G: ja e:; osin yhtäaikaisenakin e:/G:, viidennessätoista taitteessa (IV:213–224) suhde on Ges:/Fis: – a:. Tässä finaalfuugan toinen tonaalinen suurkaarros saavuttaa a-molliin palaamalla päätepisteensä. Ehkä siksi tarvitaan vielä äkillinen loitontuminen pääsävellajista, jotta koraalin seitsemännen säkeen paluu A-duuriin saisi tonaalista tuoreutta. Loitontumisen saa aikaan gis-mollin paluu; kymmenennen taitteen kertautuessa kuudennentoista taitteen loppuna kertautuu myös sen sävellaji gis-molli. Näin Melartin tulee käyneeksi finaaliolosuhteissa kaukaisimmassa sävellajissa gis-mollissa kahdesti.

Tässä on Melartinin modulaatiokäyrän muodon ero Kirnbergeriin. Jälkimmäinen ei puhu sivusävellajien toistosta mitään, joten voi olettaa, ettei hänen modulaatiokäyränsä ole rakenteeltaan palautuva muuten kuin pääsävellajin osalta. Koraalin seitsemännen säkeen jälkeen 60. sekä kaikki codan muut pääteeman esiintymät 61.–65. ovat a-tasolla (ks. kuva 20), joten se toonikana tulee tarpeellisesti vakiinnutetuksi ei vain finaalin, vaan koko sinfoniankin mittakavassa.

Klassinen polyfonia ja Melartinin polyfonia

Esitellessään Melartinin sinfonioista viidettä Härkönen (1926b, 21) toteaa, että "[– –] sinfonia brevis a-mollissa v:lta 1916 on hyvä näyte siitä, mitä nykyaikainen kontrapunktitaito voi suorittaa." Melartinin 5. sinfonian polyfoniassa tuota "nykyaikaisuutta" ei ollut vain valmistumisvuosi. Siinä on myös tuntuvilla 1900-luvun alulle ominaisia piirteitä, jotka poikkeavat klassisesta polyfoniasta. Nämä koskevat äänenkuljetusta ja siinä erityisesti dissonanssin käsittelyä.

Tässä sinfoniassaan säveltäjä on viljellyt – oletettavasti täysin tietoisesti – klassisessa kontrapunktissa kiellettyjä rinnakkaisliikkeitä, rinnakkaisia kvinttejä ja rinnakkaisia oktaaveja. Yllä tapasimme tällaista jopa koraalista (kuvassa 14 viidennessä säkeessä tahdeissa IV:216–217 priimi- sekä oktaaviparalleeli trumpettien ja 1. pasuunan sopraanoäänien ja käyrätorvien altoäänien välillä). Aikaisemmin 1800-luvulla noita rinnakkaisliikkeitä oli käytetty silloin kun tavoiteltiin "rahvaanomaisuutta",⁶⁰ mutta orkesterimusiikissa kielletyille rinnakkaisliikkeille padot avasi varsinaisesti Wagner. Tässäkin suhteessa Wagner merkitsee murrosta perinteeseen nähden. Yleisellä tasolla jo romantiikan ideologia, jonka ytimeenä voi pitää Jean Paulin kiteytystä "romantiikka on kauneutta vailla rajoja" (ks. Strunk 1981, 6), vie vääjäämättä siihen asti vallinneitten äänenkuljetuksen(kin) normien rikkomiseen. Romanttinen taiteilija luo itse itselleen lait; eihän nyt toki "neron" tarvitse piitata kanttorien säännöistä! Wagnerin jälkeen aiemmin kiellettyjä rinnakkaisliikkeitä alettiin tarpeen tullen käyttää, joskaan ei siinä run-

⁶⁰ Mm. Chopin masurkoissaan, ks. tarkemmin esim. op. 17 no. 1 (1834) t. 14–16.

saudessa kuin hän. Jollei jo aiemmin, niin viimeistään 1909 johtaessaan ensimmäisenä Pohjoismaissa Mahlerin sinfoniaosan Viipurissa (ks. Ranta-Meyer 2003, 129; 2007:11) Melartin sai toisen sinfonian (1888–1894) toisessa Andante-osassa nähdä ja kuulla paralleelikkvinttien ei-tökeröä käyttöä.⁶¹

Vuoden 1916 analyysissa Wasenius kiinnitti huomiota kohtiin jotka fuugassa ovat dissonoivia; esimerkiksi ahtokulujen yhteydessä ”allt skarpare och vildare dissonerande former av [– –] Engführungen”. ”Villiä” näissä ei tuolloin ollut dissonoiuvuus sinänsä, vaan se miten Melartin dissonansseja käytti. Perinteisesti dissonanssit eli riitaintervallit, jotka vaativat purkausta tuli asteittaisesti purkaa useimmiten alaspäisellä astekululla konsonansseihin eli tasaintervalleihin jotka eivät vaadi purkautumista. Villiä oli nyt se, että Melartin saattoi edetä painokkaaseen dissonanssiin hypyllä (ks. huilu ja ensiviulu tiheän ahtokulun tahdeissa IV:141–142) tai jättää dissonanssin paikalleen, kunnes se muuttuu konsonanssiksi tai uudeksi dissonanssiksi vastaäänen astekulun tai hypyn johdosta (kuvassa 7 tahdeissa IV:129–130 kvarttisekstisoinnun kvartti h muuttuu terssiksi basson nousevan astekulun seurauksena, kuvassa 8 pääteeman ahtokuluissa tahdeissa IV: 134–135 ja IV:137–138 septimi jää paikalleen priimin hypätessä kvartin alaspäin). Toisin sanoen Melartin – vaikka ei ottanutkaan tavakseen edetä dissonanssista hypyllä – saattoi muutoin käsitellä dissonanssia tavoilla, joita opettajansa Wegelius tai Fuchs olisivat oudoksuneet. Wasenius tunnisti näin Melartinin musiikissa jotain siihen musiikilliseen pyrkimykseen liittyvää, jota Debussy muutamia vuosia aiemmin oli luonnehtinut ”sallittavuuden rajojen laajentamiseksi äänen valtakunnassa”.⁶² Äärimmilleen tuo pyrkimys kiristyi ilmiössä, josta Schönberg käytti nimitystä ”dissonanssin emansipaatio”.⁶³ Melartin tuskin luki itseään edellä mainittujen säveltäjien seuraajiin, mutta edellä mainittu musiikillinen virtaus epäilemättä oli 1900-luvun alussa siinä määrin pinnalla, ettei se voinut olla tuntematon matkustelevalle ja aktiivisesti aikaansa seuraavalle Melartinille (vrt. Ranta-Meyer 2003, 136).

Melartin aikansa satsikulttuurissa

Edellä oleva analyysi sinfonian finaaliuugasta osoittaa säveltäjän hallinneen ja toteuttaneen klassisen polyfonian periaatteita vakuuttavasti, mutta ajankohdan tyylivirtaukset huomioiden rikkoneen selvästi myös perinteisiä normeja esimerkiksi äänenkuljetuksessa. Tonaalinen pohjapiirros osoittaa Melartinin yhdistäneen perinteiseen sävellajien kvinttisuhteistoon myös pienterssisuhteisten sävellajien käytön. Klassisessa kontrapunktissa kielletyt rinnakkaisliikkeet ovat

⁶¹ Rinnakkaisia kvinttejä äänenkuljetuksessa Mahlerin 2. sinfonian II osassa: t. 10–11 (VI. I/Vc. ; As: V⁵–VI⁵ sopraanon ja basson välillä), 93–94 (VI. I/VI. IIb; As: I:n avauksessa hajasävelten välillä), 247–248 (VI. I/Fl. I, Cl. I; As: V⁹–I⁵).

⁶² Stravinski 1963, 105; Debussyn kirjeestä Stravinskille 9.11.1913 selostaen lainattu.

⁶³ Ks. esim. Schönberg 1941, 216–218.

samoin osoitus Melartinin tietoisesta toimimisesta aikansa satsikulttuurin hengessä. Alkuperäiseen partituuriin merkityt kaksoisviivat, olivat ne sitten vasta harjoitustilanteessa lisättyjä tai eivät, jäsentävät finaalfuugaa ja sen taitteita tavalla, jota mitä oletettavammin on pidettävä säveltäjän omana analyyttisena näkemyksenä.

Edellä hajahuomioina merkille pantua Melartinin ”villii” dissonanssin käsittelyä ei mielestäni sovi lakaista maton alle sanomalla esimerkiksi, että ”Melartinin satsi on kuitenkin enimmäkseen varsin perinteistä”. Mikäli Melartinin toisinaan ”allt skarpare och vildare” dissonanssikäsittelyltä ei suljeta silmiä – eikä korvia! – niin avautuu kaksi mahdollisuutta: on joko pyrittävä löytämään malli, joka selittää sekä perinteiset että ”villit” yksityiskohdat, tai, jos tämä ei ole mahdollista, on harkittava mahdollisuutta, että musiikin kudosta ohjaisi useampi kuin yksi satsitekniikka. Tällainen pohdiskelu on erityisen aiheellista silloin, jos halutaan arvioida Melartinin suhdetta aikalaisensa Jean Sibeliuksen sävellystyöhön ja musiikkiin.⁶⁴ Ylivuori (2015, 40) on kiinnittänyt huomiota joihinkin Melartinin 5. sinfonian kohtiin, jotka ovat kuin Sibeliuksen akateemisen koeluennon (1896) erään harmonisen idean soveltamista. Tämän Sibelius-vaikutteen lähteenä en kuitenkaan oleta olleen painamaton ja nuottiesimerkitön käsikirjoitus, joka julkaistiin vasta vuosikymmeniä kummankin säveltäjän kuoleman jälkeen (ks. Oramo 1980, 85–105). Suorimpana vaikutteen antajana pidän Melartinin hyvin tuntemaa Sibeliuksen musiikkia,⁶⁵ jossa jo *Kullervosta* (1891) alkaen tämä oli soveltanut sitä harmonista ideaa, jonka sitten muutamia vuosia myöhemmin kirjasi koeluentoonsa.⁶⁶

Kysymys Melartinin Sibelius-vaikutteista on laaja; aihe ansaitsisi oman tutkimuksensa. Nähdäkseni Melartinin saamat Sibelius-vaikutteet ovat sekä pinnalla että pinnanalaisia. Pinnalla olevat voidaan musiikissa kuulla (ks. Ylivuori 2015, 40), mutta selvästi kuultavissakin olevat Sibelius-vaikutteet voivat kuitenkin jäädä huomaamatta, mikäli ne eivät mahdu kuulijan käsitykseen Melartinin tyyli-
valikoimasta.⁶⁷ Pinnanalaiset Sibelius-vaikutteet eivät välttämättä nouse kuulohavaintoon saakka; 5. sinfonian finaalfuugassa ne liittyvät joko yksityiskohtiin

⁶⁴ Sibelius-analyysin edellytyksistä ks. esim. Salmenhaara 1970, 68–70; Alesaro 2015, 1–7 ja 246–248.

⁶⁵ Ks. Ranta-Meyer 2004, 44–48 Melartin ”Sibeliuksen imussa ja vanavedessä”.

⁶⁶ Ks. Ylivuori 2015, 40. Tätä Sibeliuksen vuonna 1896 pitämän akateemisen koeluennon kohtaa ja sen merkitystä Sibeliuksen sävellystekniikalle on kattavasti eritellyt Jouko Tolonen 1976, 79–92. Tolosen artikkelin Sibelius-tutkimukselle avaamia näkymiä kehrittelee edelleen Alesaro 2015.

⁶⁷ 5. sinfonian Intermezzo-osan trion melodian Maasalo 1969, 22 katsoo olevan ”harmonioiltaan tšaikovskiaaninen”. Salmenhaara 1996, 222 puolestaan katsoo sen etenevän ”tšaikovskimaisiin kääntein”. Näin yleisesti ottaen onkin, mutta kuitenkin melodian alussa sekä sointuyhdistelmä (D: V7–I7 dominanttiurkupisteellä) että osa kaarroksesta (6. aste – 7. aste – ylöspäinen kvarttihyppy johtosäveleltä 3. asteelle) tahdeissa III:78–80 ja III:97–99 voidaan palauttaa Sibeliuksen e-molli Capricen op. 24 no. 3 (1898) tahteihin 37–40 ja 41–44 (G: II–V7–I7).

tai laajempiin ratkaisuihin jotka ovat klassiselle kudostekniikalle epätyypillisiä, mutta Sibeliuksella tavanomaisia.⁶⁸

Esimerkkinä Melartinin laajemmista ratkaisuista on 5. sinfonian kolmannessa osassa celestan osuus (III:113–137); se toimii kudoksessa ja muodossa tavalla, jota Salmenhaara (1970, 35) on Sibeliuksen yhteydessä kuvannut seuraavasti: "[– –] hänen polyfoninen ajattelunsa on laadultaan toisenlaatuista: sen yksikkönä eivät ole eri äänet, vaan eri tasot. [– –] Muotorakenteiden yhteydessä on erityisen tärkeää, että nämä eri tasot eivät suinkaan aina etene yht'aikaisesti".⁶⁹

Kokoavasti voinee todeta, että vastoin käsitystä Melartinin riippumattomuudesta Sibeliuksesta puhuvat sekä todettavissa olevat että pinnanalaiset vaikutteet. Melartin on kulkenut omaa tietään, mutta Sibeliukselle tuon tuostakin hattuaan nostaen.

Lyhyt vai pitkä *brevis*?

Vanha sanonta "*ars longa, vita brevis*" on yleisesti tunnettu.⁷⁰ Tässä latinan kielien merkityksessä sana *brevis* (= lyhyt) on Melartinin sinfonian alaotsikkona yleisesti ymmärretty.

Oman aikansa taustaa vasten termi voidaan siten ymmärtää, sillä verrattuna esimerkiksi Brucknerin ja Mahlerin pisimpiin sinfonioihin Melartinin viides on lyhyt. Sen mittojen vertailua aikansa mammuttisinfonioihin en ole kuitenkaan nähnyt kirjallisuudessa tehdyn, vaan sitä on poikkeuksetta pidetty "normaalimittaisena" (Maasalo 1969, 21) tai "täysimittaisena" sinfoniana (Räihälä 2000, 47; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2008, 2; Ylivuori 2015, 50). Sellainen Melartinin viides sinfonia toki onkin, jos sitä vertaa esim. wieniläisklassikkojen tai Sibeliuksen useimpiin sinfonioihin.

Viides sinfonia on myös mahdollista käsittää lyhyenä, jos sitä vertaa Melartinin edeltäviin sinfonioihin. Räihälän (2000, 12–19) sekä Liljeroosin (2015, 115–122) antamien esitysten kestojen valossa sarja on seuraavanlainen: 1. sinfonia (25 min), 2. sinfonia (28 min),⁷¹ 3. sinfonia (35–44 min), 4. sinfonia (42 min, säveltäjän lyhennysten jälkeen), 5. sinfonia (31–35 min),⁷² 6. sinfonia (35–38

⁶⁸ Tällaisista kudoksen yksityiskohdista on edellä käsitelty seuraavia: koraalin kolmannen säkeen harmonisesti kaksikerroksinen päätös kuvassa 13, sekä koraalin kuudennen säkeen jälkeisen fuugataitteen alku kuvassa 15 ja seitsemännen säkeen päätös kuvassa 17, joissa on 'basso basson alla'.

⁶⁹ Salmenhaara puhuu tässä *Tapiolasta* (1926), mutta sama ajattelu on havaittavissa jo aiemmin, esimerkiksi *Aallottarissa* (1914).

⁷⁰ Suom. "Taito/taide on pitkä, elämä lyhyt".



⁷¹ Sinfoniat 1. ja 2. ovat oletettavasti yllä esitettyä pitempiä, sillä Liljeroosin 2015, 115 mukaan niidenkin Ondine-levytyksessä on laajoja ylipyyhintöjä.

⁷² Partituurin käsikirjoituksen loppuun on lyijykynällä merkitty osien kestot: 12 ½, 7 ½, 4 ½, 6 ½ sekä niiden alle summa 31. Alakulmassa nuottiviivastojen alla lukee "Esitysaika siis noin 32 min."

min).⁷³ Erot sinfonioiden laajuudessa eivät kuitenkaan ole merkittäviä; niinpä verrattuina myöhäisromantiikan jättisinfonioiden kaikki ovat lyhyitä. Tässäkään yhteydessä ei 5. sinfonian epiteetti oikein satu kohdalleen. Näin Melartinin 5. sinfonian epiteetin ja pituuden välille syntyy epäsuhta. Kun ”lyhyt” sinfonia ei oikeastaan olekaan lyhyt, on tämä seikka joko todettu – tai jätetty toteamatta (Wasenius 1916, 3; Pylkkänen 1992, 10; Korhonen 1995, 32).

Epäsuhta on mahdollista (ja luontevaakin) selittää historiallisesti. ”Ranta-Meyerin tutkimusten mukaan Melartin alkoi säveltää jo kesällä 1908 a-mollisinfoniaa [–]. Alun perin Melartinilla lienee ollut mielessä suppeampi kokonaisuus, sillä hän puhuu sinfoniastaan vielä pitkää[n] nimellä ’sinfonietta’”, kertovat Ranta-Meyer ja Kyllönen esipuheessa (2008, 2). Tällöin olisi mahdollista, että työn laajennuttuakin alkuperäinen ajatus olisi lyönyt leimansa *brevis*-epiteettiin.

Lisänimen ja koon epäsuhtaa on myöskin koetettu selittää parhain päin. Tällöin eräs mahdollisuus on selittää määrä laaduksi. Siten Härkönen (1935, 26) tulkitsee *brevis*-termin seuraavasti: ”Epiteettinsä mukaisesti sinfonian luonne on keskitetty ja voimakas”. Salmenhaara (1996, 221) pohtii: ”Kenties *brevis*-epiteetin kuitenkin oikeuttaa tietty pyrkimys keskittämiseen ja temaattisen prosessin ’loogisuuteen’”. Ylivuori (2015, 50) katsoo, että ”[–]sisällön tiivys lienee myös selitys Melartinin sinfonialleen antamalle lisänimelle *Sinfonia brevis* [–]”.

Kielitaitoinen Melartin epäamättä tunki latinan sanan ”*brevis*” merkityksen, vaikkei ollutkaan käynyt klassillista, vaan reaaliyseoita (ks. Ranta-Meyer 2003, 28). Muusikkona hän kuitenkin olletikin tunki myös tuon myöhemmän munkki-latinan sanan merkityksen nuottikirjoituksessa käytettävän aika-arvon nimenä. Alkuaan mensuraalinuottikirjoituksessa sarjassa *maxima–longa–brevis–semi-brevis–minima* aika-arvo *brevis* (”lyhyt”) oli *longaa* (”pitkä”) lyhyempi. Kuitenkin *brevis* periytyi myöhempään, vielä nytkin yleisesti käytettyyn ja tunnettuun nuottikirjoitukseen, josta *maxima* ja *longa* jäivät pois. Siinä entinen ”lyhyt” onkin nyt kaikkein pisin aika-arvo: *brevis* = kaksoiskokonuotti, joka voidaan osoittaa yhdellä ainoalla merkillä ( tai ) sen sijaan, että sidekaarella yhdistettäisiin kaksi samantasoista kokonuottia (= *semibrevistä*).⁷⁴ Olettamalla Melartinin käyttäneen 5. sinfoniensa epiteetissä *brevis*-sanaa tässä merkityksessä epäsuhta sinfonian lisänimen ja sen ’normaalimittaisuuden’ välillä poistuu.

Barokin jälkeen *brevis*-aika-arvon käyttö muualla kuin *stile antico* -vaikutteisessa kirkkomusiikissa on käynyt harvinaiseksi, samoin niin sanotun suuren *alla breve* -tahtilajinkin (jonka tahtiosoitus merkitään joko C tai 4/2). Milloin tuota tahtilajia orkesterimusiikissa käytetään (kuten esimerkiksi Schumann viisiosaisen ”*Reiniläisen*” sinfoniensa 4. osan tahdeissa 61–67), *brevis*-merkin asemesta kaksi samantasoista kokonuottia yhdistetään sidekaarella. Melartin ei missään kohtaa neloisuugassaan käytä suurta *alla breve* -tahtilajia, joten mahdollisuuttakaan *brevis*-merkin käyttöön ei siinä tarjoudu. Käytännössä *breviksen* pituisia aika-ar-

⁷³ Liljeroos 2015, 115–122 antaa kestoja vain niistä sinfonioidista, joista on useampia levytyksiä (3., 4., 5. ja 6. sinfonia).

⁷⁴ Vielä J. S. Bach saattoi kantaattikoraalien notaatiossa – joskin harvoin – käyttää *brevistä* (ks. no. 130 kokoelmassa ”371 vierstimmige Choralgesänge”).

voja, siis samantasoisia sidekaarella yhdistettyjä kokonuuotteja, tapaa finaalfuugan niissä kohdissa, joissa teema on kaksinkertaisesti laajennettu (augm-augm). Tämä Waseniuksen mielestä vahva ajatusrakennelma ("en stark tankebyggnad") esiintyy finaalfuugassa kolmasti. Näin vähä ei kuitenkaan voine selittää *brevis*-termin päätymistä sinfonian alaotsikkoon. Käsite *brevis* voidaankin 5. sinfoniassa tulkita laajemmin: lähtien samantasoisien sävelten yhdistämisestä sidekaarella päätyen samantasoisien sävellajien yhdistämiseksi havaintokokemuksessa.

Ranta-Meyer ja Kyllönen (2008, 2) ovat huomauttaneet sarjamaisesta piirteestä kaikkien sinfonian osien sävellajien ollessa joko a-molli tai A-duuri, "mikä on tavanomaisuudesta poikkeava persoonallinen ratkaisu sinfoniassa" (ks. myös Salmenhaara 1996, 221; Ylivuori 2015, 50). Tämä valinta edesauttaa nähdäkseen suuremman kokonaisuuden hahmottumista. Kun neljästä osasta kaksi ensimmäistä soitetaan "quasi attacca" ja kaksi viimeistä "attacca" (ks. Ylivuori 2015, 39 kuva 1), on se kuin sitomista, jossa kaksi puolikasta, ikäänkuin a-tasoista puolinuottia (*minima*), yhdistetään kahdeksi a-tasoiseksi kokonuuotiksi (*semibrevis*). Näin kuunneltuna sinfonian kahdesta a-tasoisesta *semibreviksestä* yhdessä hahmottuu lopulta a-tasoinen *toonika-brevis* – "Sinfonia brevis"!

Lähteet

Käsikirjoitukset

- Melartin, Erkki. 1916. op 90. *Sinfonia brevis. No 5 (a moll)*. Helsingin kaupunginorkesteri No 517; kannet konepahvia, päällä kluutti. Helsingin kaupunginarkisto.
Melartin Erkki. 1997. *Sinfonia brevis. No.5, op. 90*. Teosto 2859. Suomalaisen Musiikin Tiedotuskeskus. Finnish Music Information Centre. Helsinki.

Nuottijulkaisut

- Melartin Erkki. 2007. *Sinfonia brevis. (Sinfonia No 5) op. 90*. Toim. Jani Kyllönen. Helsinki: Erkki Melartin-Seura.
Melartin Erkki. 2008. *Sinfonia brevis. Symphony No. 5*. Toim. Jani Kyllönen. Helsinki: Fennica Gehrman.

Kirjallisuus

- Alesaro, Juhani. 2010. "Musiikkianalyysia haittaavista ajatusrakennelmista. Schenkerin Harmony-teoksen pykälien 107–114 arvostelua". Teoksessa *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*. Vastaava päätoimittaja: Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 109-132.
Alesaro, Juhani. 2015. *The apparition from the forest: A treatise on Satz in the music of Jean Sibelius*. Studia Musica 66. University of the Arts Helsinki. Sibelius Academy. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-016-7>
Cone, Edward T. 1960 [reprint 2016 Palala Press]. "Analysis Today". Teoksessa *Problems of modern music: The Princeton seminar in advanced musical studies*. Ed. by Paul Henry Lang. New York: W. W. Norton. 34–50.

- Cone, Edward T. 1971. "Schumann Amplified". Teoksessa *A Norton Critical Score. Hector Berlioz: Fantastic Symphony. An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*. Edited by Edward T. Cone. London: Chappell & Co Ltd. 249–277.
- Härkönen, Leo. 1926a. "Erkki Melartinin sävellystuotanto". *Suomen musiikkilehti* nro 1/1926, 2–3.
- Härkönen, Leo. 1926b. "Erkki Melartinin sävellystuotanto". *Suomen musiikkilehti* nro 2/1926, 19–21.
- Härkönen, Leo. 1935. "Erkki Melartinin sinfonioista". *Musiikkitieto* nro 2/1935, 26.
- Jeppesen, Knud. 1972. *Kontrapunkti. Klassisen vokaalipolyfonian oppikirja*. Suomentanut Osmo Lindeman. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1982 [1771]. *The Art of Strict Musical Composition*. Translated by David Beach and Jürgen Thym. Music Theory Translation Series, 4. Yale University Press.
- Kopp, David. 2006 [2002]. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge studies in music theory and analysis; 17. New York: Cambridge University Press.
- Korhonen, Kimmo. 1995. *Bravo! Suomalainen orkesterimusiikki 1*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus ja Kirjastopalvelu.
- Lehti, Raimo. 1989. *Tanssi auringon ympäri: Kopernikus, Kepler ja aurinkokeskisen tähtitieteen synty*. Oulu: Pohjoinen.
- Liljeroos, Mats. 2015. "Ut ur den sibelianska slagskuggan: Dags för rehabilitering av symfonikern Melartin". *Musiikki* 45 (1): 111–124.
- Linnala, Eino. 1966. *Yleinen musiikkioppi 2*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö. Kolmas painos.
- Maasalo, Kai. 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY.
- Mann, Alfred. 1981 [1958]. *The study of fugue*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Melartin, Erkki. 2000 [1928]. *Minä uskon*. Mietelmiä (Op. 150). Uusi laitos. Toim. Heikki Poroila. Jyväskylä: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta*. Acta Musicologica Fennica 10. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- Oramo, Ilkka. 1980. "Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin. Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1896". *Musiikki* 10 (2): 85–122.
- Paasikivi, Juho Kusti. 1979. *Toimintani Moskovassa ja Suomessa 1939–1941*. Porvoo – Helsinki – Juva. Werner Söderström Osakeyhtiö. Profiili-sarja. Neljäs painos.
- Pajamo, Reijo. 1991. *Hymnologian peruskurssi*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Poroila, Heikki. 2015. "Opuksella vai ilman? Suomalaisen säveltäjien ja kustantajien salattu maailma". *Musiikki* 45 (1): 125–135.
- Pylkkänen, Klaus. 1992. Erkki Melartin – Suomen Mahler? Erkki Melartinin sinfoniat myöhäisromanttisen lajityyppinsä edustajina. Seminaarityö. Helsingin yliopisto: Musiikkitieteen laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2003. Ei päivää ilman kynänpiirtoa: Erkki Melartinin säveltäjäntyo, teosten tyylit ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Lisensiaatintutkimus, lokakuu 2003. Jyväskylän yliopisto: Musiikin laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2004. "Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä". *Musiikki* 34 (3): 41–63.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2007. "Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911". *Musiikki* 37 (4): 3–36.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen. 2008. Erkki Melartinin 5. sinfonia, "Sinfonia brevis" (op. 90). Edition esipuhe. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Räihälä, Osmo Tapio. 2000a. "Erkki Melartin: a symphonic composer of international stature?" *Finnish Music Quarterly* (1): 8–19.
- Räihälä, Osmo Tapio. 2000b. "Erkki Melartin, kansainvälisten mittojen sinfonikko?" *Rondo* 2000 (3): 44–47.
- Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana*. Acta Musicologica Fennica 4. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Suomen musiikin historia 2. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 2000. "Erkki Melartin sinfonikkona." *Musiikki* 30 (1–2):7–12.
- Schumann, Robert. 1971 [1835/1854]. "A Symphony by Berlioz". Teoksessa *A Norton Critical Score. Hector Berlioz: Fantastic Symphony. An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*. Edited by Edward T. Cone. London: Chappell & Co Ltd. 220-248.
- Schönberg, Arnold. 1941. "Composition with twelve tones (1)." Teoksessa *Style and idea*. Selected writings of Arnold Schoenberg. Edited by Leonard Stein, translations by Leo Black. Faber and Faber Limited 1984. 214–245.
- Soinne, Paavo. 1986. "Kenraalibasso ja koraali." *Kirkkomusiikki* nro 2/1986:5–7.
- Stravinski, Igor. 1963. *Keskusteluja Robert Craftin kanssa*. Suomentanut Riitta Björklund. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Strunk, Oliver. 1981. *Source Readings in Music History*. Volume V: The Romantic Era. Selected and Annotated by Oliver Strunk. London, Boston: Faber and Faber Limited.
- Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali ja Bachin fuugateemat*. Teoksessa *Das Wohltemperierte Klavier I*. Acta Musicologica Fennica V. Helsinki.
- Tolonen, Jouko. 1976. "Jean Sibeliuksen koeluento ja mollipentakordin soinnutus." Teoksessa *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10.X.1976 Festskrift till Erik Tawaststjerna*. Acta Musicologica Fennica 9. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki, Otava. 79–92.
- [Wasenius, Karl Fredrik.] 1916. Sinfonia brevis, n. 5, a-moll. av Erkki Melartin. Tematisk analys. *Tidning för Musik* VI (1) Januari: 3–5.
- Wegelius, Martin. 1888. *Lärobok i allmän musikära och analys*. af M. Wegelius. Lärare och direktor vid Helsingfors Musikinstitutet. 1:sta kursen. G. W. Edlunds förlag.
- Wegelius, Martin. 1889. *Lärobok i allmän musikära och analys*. af M. Wegelius, Lärare och direktor vid Helsingfors Musikinstitutet. 2:dra kursen. G. W. Edlunds förlag.
- Wegelius, Martin–Ekman Karl. 1909. *Lärobok i allmän musikära och analys*. av M. Wegelius. 1:sta kursen. andra reviderade upplagan. Helsingfors. G. W. Edlunds förlagsaktiebolag.
- Ylivuori, Sakari. 2015. "Voima, ääriiviivat ja sinfoninen ykseys: Melartinin viides sinfonia, 'Sinfonia brevis', op. 90." *Musiikki* 45 (1): 36–57.

MuT Juhani Alesaro (juhani.alesaro@wippies.fi) väitteli tohtoriksi Jean Sibeliuksen sävellyksissä käytetyistä satsitekniikoista Sibeliuksen Akatemiassa vuonna 2015. Hän on toiminut kyseisessä musiikkikorkeakoulussa 1900-luvulla teoreettisten aineiden sekä 2000-luvulla partituurinsoiton opettajana.

The finale fugue in Erkki Melartin's Symphony No. 5: a specimen of skill and its analyses

The article analyses the finale of Erkki Melartin's Symphony No. 5 "Sinfonia brevis", which was premiered in January 1916. In the Finnish music literature the finale, a quadruple fugue, still remains unexamined. Although being Melartin's most extensive and skilful polyphonic construction, this finale – also including a chorale in one of its sections – has not provoked too many reviews or analyses of it. Furthermore, the perusal of the score reveals that even in this scarce literary material there appear some misunderstandings that deserve to be corrected.

The very first (anonymous) review in the press appeared immediately after the premier in 1916. It contains the most exhaustive and detailed analysis of the symphony. It was long suspected that only the composer could have had such an intimate knowledge of the work. Yet the research of the manuscript of the symphony – which is supplied by an off-print of the critique containing a penciled signature – reveals that the writer of the article was Karl Fredrik Wasenius, the leading critic of *Hufvudstadsbladet* and at the same time a good friend of the composer. The relation between Wasenius's analysis and that of mine resembles the relation between Robert Schumann's analysis on the *Symphonie fantastique* by Hector Berlioz and Edward T. Cone's analysis "Schumann Amplified". Thus my analysis mainly focuses on those matters that are discussed in the previous analyses, e.g. diverse contrapuntal techniques and formal design. In determining various sections of the fugue the several doubled bar-lines found in the manuscript are taken into consideration. In addition, the tonal arch of the quadruple fugue is explored and described.

Ei maanalaista vastarintaa vaan tiedeyhteisön näkyvää ja kuuluvaa yhteistyötä tieteen parhaaksi

Lea Ryyänen-Karjalainen

Tieteen kielestä on käyty viime aikoina julkisuudessa runsaasti keskustelua. On ollut ilahduttavaa huomata, että keskustelua ovat käyneet eri alojen ja eri uravaiheessa olevat tutkijat. Näin kielen merkityksen monimuotoisuus on tullut mielestäni erittäin hyvin esille. *Musiikki* 4/2017 pääkirjoituksessa ”Kieli keskellä” käsiteltiin käytyä keskustelua ja pohdittiin myös lehden omaa kielivalintaa ja sen perusteita. Riippumatta siitä, mistä tieteenalasta on kyse, näkökulmia kielivalintaan on monta. Valintoihin vaikuttavat tieteenalojen historiallinen perintö ja vaikuttavuuden arvioinnin traditiot. Lisäksi on tärkeää miettiä, millaiseen tieteelliseen keskusteluun halutaan osallistua, kuinka laajasti tutkimustulosten halutaan leviävän ja mihin niillä halutaan vaikuttaa.

Pääkirjoituksessa mainittiin kotimaisten tieteellisten julkaisujen kielen merkitys päätöksenteon tukena sekä muu yhteiskunnallinen vaikuttavuus. Ne ovat saaneet tutkijat keskustelemaan tieteellisen tiedon jakamisesta, tieteentekijöiden viestintätaidoista, tutkijoiden ja päätöksentekijöiden vuorovaikutuksesta sekä jälkimmäisten halusta ylipäätään hyödyntää tutkittua tietoa. Tiedeviestinnästä on tullut oleellinen osa tutkijan arkea. Se edellyttää sekä eri mediavälineiden hallintaa että taitoja ja rohkeutta viestiä tutkitusta tiedosta nopeasti muuttuvassa ympäristössä, jossa tutkijan puhetta haastetaan ja epäillään ja jossa asiantuntijuudesta on tullut yleistä omaisuutta. Tällöin kielen valinnalla on suuri merkitys, ja mielestäni on luontevaa viestiä kotimaisilla kielillä silloin kun viesti halutaan mahdollisimman selkeäksi ja tutkimustulosten tarkoitushakuinen tulkinta halutaan minimoida. Kielivalinnalla on näkemykseni mukaan rooli myös kansallisen julkaisutoiminnan turvaamisessa. Arkityössäni Tieteellisten seurain valtuuskunnassa (TSV) saan nähdä kotimaisen tieteellisen julkaisemisen rikkauden mutta myös huolen siitä, miten pystymme huolehtimaan julkaisutoiminnan laadusta ja toimintamahdollisuuksista julkaisutoiminnan kulttuurinmuutoksessa.

Tieteenalojen erojen, tiedeviestinnän ja vaikuttavuuden lisäksi tiedeyhteisössä käydään keskustelua myös siitä, vaikuttaako opetus- ja kulttuuriministeriön tai yliopiston resurssiohjaus kielen tai julkaisukanavien valintaan. Julkaisufoorumi-luokitusta on käytetty yliopistojen tuottamien tieteellisten julkaisujen laatuindikaattorina opetus- ja kulttuuriministeriön asettamassa yliopistojen rahoitusmallissa vuodesta 2015 alkaen. Tieteellisten ja muiden julkaisujen perusteella jaetaan tällä sopimuskaudella yhteensä 13 prosenttia yliopistojen perusrahoituksesta. Seuraavalla sopimuskaudella on mahdollista, että rahoitus-

mallissa tullaan painottamaan avointa julkaisemista. Tämä painotus on linjassa Euroopan Unionin tekemien avoimen julkaisemisen linjausten kanssa. Se voi kuitenkin aiheuttaa huolta niillä tieteenaloilla ja niissä tiedejulkaisijoissa, joille avoin julkaiseminen syystä tai toisesta on vielä ratkaisematon asia.

Julkaisufoorumi-luokitukseen on kohdistunut koko sen olemassaolon ajan runsaasti kritiikkiä. Vähitellen on kuitenkin alettu ymmärtää mallin hyvät puolet. Toisin kuin esimerkiksi kansainvälisten tietokantojen aineistoihin pohjautuvassa viittausanalyysissä, luokituksessa pystytään ottamaan eri tieteenalojen julkaisukäytäntöjen erityispiirteet, esimerkiksi kansalliset julkaisukanavat, huomioon paremmin. Lisäksi tiedeyhteisö pystyy osallistumaan ja vaikuttamaan luokituksen kehittämiseen. Julkaisufoorumi on myös omalta osaltaan ollut vähintäänkin välillisesti synnyttämässä keskustelua tieteen kielestä ja sen merkityksestä.

Julkaisufoorumin alkuperäisen tarkoituksen näkökulmasta on huolestuttavaa, että luokituksesta näyttää joissain yliopistoissa tulleen myös yksittäisen tutkijan arvioinnin väline. Tämä käy ilmi TSV:n ja UNIFI:n selvityksestä (ks. http://www.acatiimi.fi/5_2018/16.php). Metriikan käyttöön yksittäisen tutkijan arvioinnissa tarvitaan lisää vastuullisuutta. Esimerkiksi rekrytoinneissa ja henkilökohtaista suoriutumista arvioitaessa prosessien ja arviointikriteerien tulisi olla läpinäkyviä, arviointimenetelmien, aineistojen, asiantuntijoiden ja indikaattoreiden tulisi olla arvioinnin kohteen ja tavoitteiden kannalta eettisesti ja teknisesti kestäviä. Suomessa puuttuu taho, joka arvioisi tai ohjeistaisi tutkijan arvioinnin toteutusta, eettisyyttä ja läpinäkyvyyttä. Nyt tätä puutetta pyritään poistamaan; TSV on asettanut työryhmän, jonka tehtävänä on laatia kansallinen tutkijan vastuullista arviointia koskeva suositus ja tätä tukeva tietopohja. Tavoitteena on julkaista suositus keväällä 2019. Työryhmästä saa lisätietoja osoitteessa <https://www.tsv.fi/fi/uutiset/ty%C3%B6ryhm%C3%A4-ohjeistamaan-tutkijan-vastuullista-arviointia>.

Sen sijaan että tiedeyhteisö tyytyisi olemaan vain ohjattavana tai että vain rahoitusleikkausten kaltaiset rankat toimenpiteet saavat tiedeyhteisön eri toimijat yhteiseen rintamaan, on varmasti olemassa asioita, joista tiedeyhteisö voi löytää yhteisiä tavoitteita ja linjauksia tieteenalojen eroista ja tiedeorganisaatioiden kehittämistarpeiden ja -vaiheiden eroista huolimatta. TSV:n järjestämä, yksittäisen tutkijan arviointia käsitellyt Tieteessä tapahtuu -foorumi keväällä 2015 oli hyvä esimerkki tiedeyhteisöä laajasti kiinnostavasta aiheesta, jota voitiin käsitellä yhdessä, tuoda esille erilaisia näkemyksiä ilman oikean tai väärän määrittelemistä ja pohtia, millaiset valinnat ja toimenpiteet olisivat tieteen edistämisen tai tutkijoiden avoimen arvioinnin kannalta parhaita.

Opetus- ja kulttuuriministeriö osoitti vuoden 2018 alussa TSV:lle uutena tehtävänä avoimen tieteen ja tutkimuksen koordinaatio- ja kehittämistehtävät. Avoimen tieteen koordinaatio laajentaa TSV:n vastuita ja vahvistaa sen roolia riippumattomana tiedepoliittisena toimijana. TSV:n lakisäätöihin tehtäviin on eri tavoin sen perustamisesta asti, vuodesta 1899, kuulunut kotimaisen julkaisutoiminnan edistäminen. TSV:n ja tieteellisten seurojen toimintaa kotimaisen tieteen ja tieteellisen kirjallisuuden turvaamiseksi ei valtuuskunnan perustamisen aikoihin ilmeisesti koettu poliittisesti epäilyttäväksi toiminnaksi kuten esi-

merkiksi samana vuonna perustetun Sivistystä kodeille -yhdistyksen, joka nimettiin sitten turvallisesti Martta-Yhdistykseksi. Tiede ja tieteen tekijät ovat kuitenkin aina olleet yhteiskunnan terveen kehityksen tarvitsemia kyseenalaisia, tiedon tuottajia ja sen jakajia. Vaikka tänään emme taistelekaan tieteen tai taiteen keinoin sortotoimia vastaan, meidän tulee aktiivisesti – mieluummin etukenossa – seurata sekä kansallista että kansainvälistä tiedepoliittista kehitystä ja olla yhdessä vaikuttamassa siihen, mitä tutkimme ja mitä viestimme. Silloin vahvistamme tieteen autonomiaa ja merkitystä yhteiskunnassa.

Tiedeyhteisöllä on kyky ja halu tunnistaa niitä kehittämiskohteita, joista se voi löytää yhteisen näkemyksen ja tahtotilan. Koordinaation määrittelyn yhteydessä, keskusteluissa tiedeyhteisön eri toimijoiden kanssa, olemme todenneet yhdeksi ensimmäisistä yhteisistä linjaustarpeista kotimaisen tieteellisen julkaisemisen politiikan määrittelyn. Kun kyseessä oleva politiikka tai strategia on tähän asti puuttunut, olemme olleet esimerkiksi e-aineistosopimuksia koskevilla neuvotteluilla huonommassa asemassa kuin ne maat, joilla on tukenaan kansallinen tavoitteet ja reunaehdot määrittelevä strategia. Julkaisupolitiikassa voidaan myös pohtia kielen roolia ilman eri tieteenalojen vastakkainasettelua tai erilaisten valintojen arvottamista.

Syntykö avoimen tieteen koordinaatiosta laajempikin alusta tiedeyhteisön yhteistyölle ottaa kantaa, nostaa keskusteluun ja ideoida korkeakoulu- ja tiedepolitiikkaa edistäviä asioita ja siten muodostaa positiivinen vastavoima ja keskustelukumppani yhteiskunnan muille toimijoille, riippuu meistä itsestämme.

Lähteet

- Majjala, Minna. 2017. *Kultakauden maanalainen vastarinta*. Helsinki: Otava.
- Viesti rohkeasti, vaikuta vastuullisesti. *Tiedeviestinnän suositukset*. 2018. Tiedonjulkaisemisen neuvottelukunta. [Verkkolähde https://www.tjnk.fi/sites/tjnk.fi/files/tiedeviestinnan_suosituksset_2018.pdf]
- Wahlfors, Leena ja Janne Pölonen. 2018. Julkaisufoorumi-luokitus ja vastuullinen tutkimusmetriikka. *Acatiimi* 5.

MuT Lea Ryyänen-Karjalainen (lea.ryynanen-karjalainen@tsv.fi) on Tieteellisten seurain valtuuskunnan toiminnanjohtaja.

Millä kielellä tutkia musiikkia?

Markus Mantere

Suomalainen musiikkitiede sai alkunsa reilu vuosisata sitten. Ensimmäiset ammattitutkijat Ilmari Krohn (1867–1960), Armas Launis (1884–1959), Otto Andersson (1879–1969), Toivo Haapanen (1889–1950) ja A. O. Väisänen (1890–1969) puolustivat ensimmäisiä alan väitöskirjojaan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, Krohn tosin jo ensimmäisenä 1800-luvun puolella 1899. Launis oli Krohnin oppilaista ensimmäinen väitellessään 1910; samaan ensimmäiseen tutkijasukupolveen kuului vielä Väisänen, vaikka hänen muut ammatilliset kiireensä lykkäsivätkin tohtoroitumista vuoteen 1939 saakka.

Tutkimuksella oli selvästi kansallinen tehtävä ja tilaus. Sen aiheet liittyivät suomalaiseen kansanmusiikkiin ja musiikilliseen historiaan sekä sukukansojen musiikkiperinteeseen. Musiikkitiede oli selvästi osa ns. ”kansallisten tieteiden” järjestelmää (Ilkka Herlinin termi), jonka suuri tehtävä oli oikeuttaa ja perustella Suomen kulttuurista autonomiaa ja pitkää historiaa. Yliopistolla oli paitsi konkreettinen tehtävä virkamiesten kouluttajana ja älymystön työssijana, mutta myös symbolinen merkitys sivistysvaltion yhtenä tärkeänä instituutiona.

Kansallisesta tehtävästään huolimatta varhaisen suomalaisen musiikkitieteen kansainvälisen vuorovaikutuksen kieli oli pääasiassa saksa. (Otto Anderssonin väitöskirja munniharpusta oli tästä ruotsinkielisyydessään poikkeus.) Suomalaiset tutkijat osallistuivat aktiivisesti eurooppalaisen tiedeyhteisön toimintaan; Krohnin kohdalla voidaan jopa puhua tietynlaisesta auktoriteettiasemasta. Suomalainen musiikintutkimus oli varsin hyvin tunnettua, ja Krohnin kirjeenvaihto esimerkiksi Guido Adlerin, Erich von Hornbostelin ja Bela Bartokin kanssa kertoo osaltaan siitä merkityksestä ja tunnettuudesta, jota hänen työnsä aikanaan nautti kansainvälisesti.

* * *

Mitä merkitystä tällä alamme oppi- ja instituutiohistorialla sitten on pohdittaessa tutkimuksen kielikysymystä omassa tilanteessamme? Historia tuo aina perspektiiviä, ja on kiinnostavaa huomata, että monessa suhteessa olemme samankaltaisessa tilanteessa kuin kollegamme sata vuotta sitten. Aivan kuin silloinkin, alamme kansainvälinen painopiste on muualla, tosin silloisen valtaosin saksankielisen tiedeyhteisön sijaan enemmän angloamerikkalaisessa musiikintutkimuksessa. Edelleenkin tavoitamme kansainvälistä tiedeyhteisöä huonosti suomenkielellä; ruotsiksi sentään pohjoismainen keskusteluyhteys on olemassa.

Vähintäänkin englannin kielellä julkaiseminen ja kansainväliseen keskusteluun osallistuminen on siis aivan välttämätöntä, emmekä tässä tiedemaailman kansainvälistymisen kaiken aikaa kiihtyvässä prosessissa olekaan jääneet mitenkään sivustakatsojiksi. Suomalainen musiikintutkimus on ainakin kohtalaisen

tunnettua ulkomailla ja alan jatko-opiskelijoitakin on hakeutunut nimenomaan Suomeen rakentamaan tieteellistä ammattitaitoaan. Suomalaisia tutkijoita on kansainvälisten tiedeseurojen luottamustehtävissä ja monet ovat myös luoneet uransa suomalaisen tiedemaailman ulkopuolella.

Tästä huolimatta olen huolissani siitä, että *kielestä itsessään* näyttää tulleen tutkimuksen arvokriteeri – näyttää siltä, että arvostamme jo lähtökohtaisesti, alasta riippumatta, omia kotimaisilla kielillä toimivia tiedejulkaisujamme alemmalle tasolle kuin kansainvälisiä julkaisuja. Muuhun lopputulokseen ei voi päätyä tarkastellessa esimerkiksi TSV:n Julkaisufoorumin tekemiä linjauksia tiedejulkaisujen tason arvioinnissaan. Julkaisufoorumi luokittelee 32064 tiedelehteä, kustantajaa tai julkaisusarjaa, ja näistä 678 saa luokituksen 3 eli ”korkein taso”. Vain yksi näistä, uskontotieteellinen kausijulkaisu *Temenos*, on suomalainen. Tason 2, ”johtava taso” saavuttaa luokituksessa 2369 julkaisukanavaa, joiden joukossa on 40 suomalaista julkaisua. Mikään näistä ei ole varsinaisesti musiikintutkimuksen alan julkaisu, tosin *Eloressa* on julkaistu myös oman alamme tutkimusta aika ajoin. Varsinaisesti alamme julkaisut, kuten *Musiikkikin*, sijoittuvat kuitenkin tasoille 1, ”perustaso” tai 0, ”ei luokitusta”.

Tässä yhteydessä ei tarvitse mennä Julkaisufoorumin kriteereihin, joista on takavuosina keskusteltu melko laajasti. Luokitussysteemi on selvästi suomea tiedekielenä syrjivä ja hieman epäselville julkaisujen laatua koskeville oletuksille rakentuva kokonaisuus, mutta silti sille on nopeassa ajassa tullut merkitystä, jota harva osasi ennakoida vielä vajaat kymmenen vuotta sitten. Yliopistojen rahanjaosta merkittävä osa, yli 10 prosenttia, määräytyy niiden raportoiman julkaisutoiminnan perusteella, ja mitä korkeammat jufo-luokitukset julkaisuilla on, sitä enemmän niitä kohti myönnetään rahoitusta. Tämä reilun 32 000 rivin excel-taulukko, JuFon luokittelemien julkaisukanavien kokonaisuus, ei siis selvästikään pysynyt siinä tehtävässä, johon se luotiin – suurten julkaisukanava-volyymien bibliometriikan ja ohjauksen instrumenttina – vaan siitä on tullut suora tutkimuksen arvioinnin väline, ainakin rahoittajien silmissä.

Myöskään Julkaisufoorumin tehtävä ei ollut alun perin vertailla tieteenaloja tai tutkimussuuntauksia keskenään, mutta näin se joka tapauksessa on päätyneet tekemään. Jokainen, joka on julkaissut työtään sekä suomalaisessa että kansainvälisessä julkaisukanavassa tietää sen, että kaikki, mikä on tutkimuksen arvoista ja kiinnostavaa, jopa alan perustutkimusta, ei suinkaan ole kansainvälisesti kiinnostavaa. Vaikkapa oma tämänhetkinen tutkimuskohteeni, Tampereen musiikkielämä 1900-luvun alussa, on toistaiseksi suomalaisessa musiikinhistorian kirjoituksessa miltei tutkimaton alue, mutta esimerkiksi *Journal of Musicology*n lukijalle aiheen valinta pitäisi perustella melko laajasti uskottavuuden ja kiinnostavuuden saavuttamiseksi. Tämänkin jälkeen artikkelin alkuun tarvitaan paljon taustoittavaa tietoa Tampereesta ja sen yhteiskuntarakenteesta, Suomesta ja sen poliittisesta historiasta, kieliriidoista, ja muusta sellaisesta, josta suomalainen lukija tietää jo lähtökohtaisesti aika lailla. Angloamerikkalainen tiedejulkaisu on myös usein varsin tarkka julkaisujen mitasta, joten voi ennakoida, että pelkkä aiheen taustoittaminen veisi melko suuren osan koko tekstin kokonaismitasta. Minulla on tästä melko paljonkin omakohtaista kokemusta, ja valitettavasti jou-

dun toteamaan, että korkeatasoistenkin julkaisujen (siis JuFo-luokitusten valossa tarkasteltuna) kohdalla on paljon energiaa mennyt itse keskeisimmän sisällön sijaan usein melko toisarvoisiinkin seikkoihin, joiden kautta Suomea on koetettu saattaa tutkimukselliselle maailmankartalle.

En tietenkään ole väittämässä, että vaikkapa suomalaisten kaupunkien musiikkihistoriasta pitäisi julkaista vain suomalaisissa julkaisuissa. Tällainen olisi paitsi ammatillinen itsemurha mutta myös vastoin kansainvälisen tiedemaailman käytäntöjä. Sen sijaan olen sitä mieltä, että tutkijan itsensä olisi voitava päättää, mikä on hänen kulloisellekin työlleen tarkoituksenmukaisin ja eniten tieteellistä keskustelua innoittava julkaisukanava. Tälläkin hetkellä toki tähän on mahdollisuus, mutta useimpien työsuhteiden ollessa määräaikaisia ja ulkopuolelta rahoitettuja, JuFo-luokituksilla on merkitystä tutkijan uran jatkoon kannalta. On houkuttelevampaa ja tietysti rationaalisempaa rakentaa korkean statuksen julkaisuluettelo kuin pyrkiä tieteelliseen keskusteluun mahdollisesti asiantuntevimpien kollegojen kanssa alemman JuFo-statuksen lehdissä. Kun yliopistojen rahoituskin riippuu julkaisuista siinä määrin, että JuFo 3 -luokan julkaisut arvostetaan 3–4 kertaa arvokkaammiksi kuin JuFo 1 -luokkalaiset, on selvää, mihin kanaviin nuoria tutkijoita kehoitetaan vuosittaisissa kehityskeskusteluissa ja mentoroinnissa suuntaamaan työtään. Entä miten käy monografioiden? Perinteisesti monografia on tutkijan kypsän ja pitkäjänteisen työn tulos, mutta yliopistojen julkaisutuloksen kannalta suomenkielinen tietokirja vaikkapa JuFo 1 -kustantajalla on vähempiarvoinen tuotos kuin kovatasoisessa kv-julkaisussa julkaistu artikkeli. Silti olisi hyvä, että tutkimusta olisi saatavilla myös kotimaisilla kielillä ja myös monografioiden. Näin säilyimme sivistysvaltiona.

Lopuksi toistan ajatuksia, joista olemme viime aikoina kaikki saaneet lukea lehdistä, esimerkiksi *Acatiimistä* ja *Helsingin Sanomista*. Yksittäisistä tutkijoista on erityisesti mainittava Janne Saarikivi, joka on väsymättä tästä aiheesta viime vuosina taittanut peistä. Kotimaisia kieliä on aktiivisesti vaalittava tieteen kielinä ja säilytettävä rakenteita ja instituutioita, joissa tällä on mahdollista toteutua. Emme voi kansainvälistyä vain alkamalla puhua, kirjoittaa ja ajatella englanniksi – siitä ei akateemisessa laadussa voi olla kyse. On kyseenalaistettava systemaattista, kaikkialla ympäröivää oman kieli- ja kulttuuritaustamme aliarvioimista ja pohdittava tarkemmin sitä, mistä tutkimuksen laadussa oikein on kyse. Kaikki tutkimusalat, musiikintutkimuksen alallakaan, eivät ole laatunsa osalta verrattavissa niiden herättämän kansainvälisen kiinnostuksen perusteella. Suomalaisella tieteellisellä keskustelulla on oma arvonsa, eikä sen arvostaminen, suosiminen ja etsiminen sinänsä kerro tunkkaisesta sulkeutumisesta omien piirien sisälle. Pikemmin kyse on arvokkaan kulttuurisen pääoman vaalimisesta ja terveestä omanarvontunnosta, mihin meillä musiikintutkijoillakin on täysi syy.

FT, Dos. Markus Mantere (markus.mantere@uniarts.fi) on Suomen musiikkiteollisuuden seuran puheenjohtaja

Tähtiä, tunteita, merkityksiä ja käytäntöjä estradeilla

Tuire Ranta-Meyer

Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheres. Toim. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 9, 2017. Tunteet estradilla -näyttely Sinebrychoffin taidemuseossa 13.9.2018–3.3.2019.

Menneiden aikojen oopperaesityksiä ja esitystaiteen suuria hetkiä on totuttu pitämään väistämättömän ohimenevinä. Nykypäivän tutkijoiden kannalta ne ovat hankalasti lähestyttävää, ainakin jos esityksistä halutaan tavoittaa niiden sisin olemus. Kuten viime vuonna ilmestyneen, erityisesti esityksiin, esittäjiin ja transnationaaliin ilmiöihin keskittyvän antologian *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century* päätoimittajat muistuttavat esipuheessaan (s.9), "lauluäänien tärkeyttä ei oopperan historiassa voi ohittaa." He jatkavat tutkimusteemansa kannalta olennaisesta seikasta: "Ihmisiäni soivana ilmiönä on se, mikä lumoo esityksessä. Visuaalisesti orientoituneessa ja kirjallisiin teksteihin painottuvassa maailmassamme on siksi aina haastavampaa löytää empiirisiä jälkiä lauluäänistä, jotka ovat hiljenneet ainiaaksi."

Silti antologia osoittaa musiikkiesityksistä jäävän yllättävästi lähdeaineistoa, jonka avulla entisajan esitykset voivat muodostua lähes eläväksi kokemukseksi myös jälkipolville. Paitsi, että ne ovat voineet vaikuttaa psyykkisellä tasolla tunteisiin ja muokata asenteita, niistä on voinut onneksi jäädä konkreettista materiaalia tutkijan käyttöön. Tällaisia ovat kommentoidut partituurit tai librettot, näyttämö- ja lavastusluonnokset, näytäntöjä tai harjoituksia esittävät maalaukset ja myöhemmin valokuvat, paperille ikuistetut lausunnot, muut kirjalliset todistuskappaleet, lehtiarvostelut, muistitieto ja kirjeenvaihdot.

Ooppera-antologian yksi laajimmista artikkeleista, Clair Rowdenin "Parodying opera in Paris: *Tannhäuser* on the popular stage" valottaa oivallisesti oopperatutkimuksen yhtä harvinaisempaa lähdeaineistokategoriaa, parodioita. Ne voivat paljastaa alkuperäisteoksesta ja sen esityksistä jotain, joka muuten jäisi katveeseen. Rowdenin mukaan 1800-luvun Ranskassa tehtiin ajankohtaisreper-tuaarista lehtiin esimerkiksi pilapiirroksia ja sarjakuvia ja niitä versioitiin nukke-teattereihin. Artikkeliki keskittyy kuitenkin tutkimukselliseen dialogiin *Tannhäuserin* vuoden 1861 Pariisin-esitysten ja niiden näyttämölle tuotujen parodioiden välillä. Aineistoa on olemassa, koska Richard Wagner oli 19. vuosisadan todennäköisesti parodioiduin säveltäjä Jacques Offenbachin rinnalla.

Ilmeisen sattumalta tätä DocMusin 2017 julkaisemaa, useisiin aiempiin tutkimusprojekteihin (esimerkiksi The Finnish Opera Company 1873–1879 from

a Micro-historical Perspective; Opera in the Move) nojautuvaa antologiaa täydentää taidehistorioitsija Laura Gutmanin 2018 kuratoima näyttely ”Tunteet estradilla” Sinebrychoffin museossa Bulevardilla. Sen teemana on draaman, teatterin ja oopperan tuottamien jännitteiden, yllätysten ja tunteiden kuvaaminen maalaustaiteessa ja grafiikassa. Kun 1700- ja 1800-luvun yläluokkisiin käytöstapoihin ei kuulunut emootioiden ilmaiseminen julkisesti, vaan tunteenpurkauksia pidettiin sopimattomina ja itsehillintään liittyvän normin vastaisina, teatteri ja ooppera antoivat ”yleisölle mahdollisuuden eläytyä näyttämöllä esitettävään kohtaukseen. Tunteet vapautuivat kahleistaan ja katsojat löysivät ilmaisun omillekin tunteilleen”, kuten näyttelyn lehdistötiedotteessa (2018, 10) todetaan.

Diivat ja ihailijat

Teatteri- ja oopperaseurueiden ensimmäiset suuret tähdet nousivat esiin 1800-luvulla. Menestyksekkään uran takaajaksi nousi uusi ilmiö, ihailijajoukko. Yleisön palvonnan kohteet antoivat maalata itsestään muotokuvia ja otattaa taiteilijakuvia tärkeimmissä rooleissaan. Näin he levittivät mainettaan ja vahvistivat sidettä ihailijoihin. Muotokuvissa hetken dramaattisuutta saatettiin jopa lisätä vaikutuksen voimistamiseksi. Tämä näkyy näyttelyssä selvästi, kun vertaa Aino Acktésta otettua eteeristä valokuvatriptyykiä (Christoph Willibald Gluckin oopperan *Alceste* nimiroolissa) Albert Edelfeltin 1902 maalaamaan teatraaliseen roolikuvaan *Aino Ackté Alcestena Styx-virran rannalla*. Näyttelyn lehdistötiedotteessa ja opasteissa todetaan, että Edelfelt maalasi teoksen katsojan ja ihailijan näkökulmasta:

Ilmeisen näytelmällisen muotokuvan keinotekoiselta vaikuttava valaistus on peräisin näyttämön etureunan parrasvaloista. Aino Ackté laulaa muotokuvassa aariaa *Divinités du Styx* traagisessa kohtauksessa, jossa kuningatar Alceste valmistautuu uhraamaan henkensä pelastaakseen puolisonsa. Dramaattista vaikutelmaa lisää, että manalan rajalla virtaava Styx on kuvattu mustaksi aallokiksi, joka myrskyää lyijynharmaan taivaan alla. (Tunteet estradilla -lehdistötiedote 2018, 3.)¹

Ooppera-antologiassa Hilary Poriss käsittelee diivakulttuuria ja siihen liittynyttä primadonnien välistä kilpailuasetelmaa. Hän on päässyt ranskalaisen maailman-

¹ Lehdistötiedote ei nähdäkseni anna täysin oikeaa kuvaa väittäessään, että ”in-nokas teatterinharrastaja Albert Edelfelt pääsi suomalaisten tähtien suosioon” ja että muotokuvan tilaaminen hyödytti järjestelyinä molempia osapuolia ”sillä se toi mainetta yhtä lailla mallille kuin taiteilijalle”. Todellisuudessa Edelfelt (1854–1905) oli jo 1870-luvulta alkaen meritoitunut ja arvostettu taidemaalari, jolla Ida Aalbergin tai Aino Acktén tilausmuotokuvat vuonna 1902 tehdessään oli erittäin vakiintunut kansainvälinenkin asema. Vain näyttelijä Hedvig Charlotta Raa-Winterhjelmin muotokuva (1876) on taiteilijan varhaisempaa tuotantoa. (Ks. esim. Edelfeltin juhla-kirja 2004.)



Kuva 1. Aino Ackté, Pariisi 1901. Valokuvaaja Léopold-Émile Reutlinger. Teatterimuseon kokoelmat, kuva Hannu Aaltonen (Kansalliskallio).

tähden, mezzosopraano Pauline Viardot'n (1821–1910) vasta nyt arkistoista löytyneen ainutlaatuisen primaariaineiston pariin ja arvioi sen perusteella, ettei suhde kilpailijoihin – Viardot'n tapauksessa jopa nuorena kuolleeseen isosisko Maria Malibraniin – ollut yksioikoinen. Siihen sisältyi niin vertailua ja lauluteknistä mallioppimista kuin ihailua ja inhoakin: sekä epäluottamusta että yhtä hyvin lojaaliutta.

Näyttämön lumo

Tunteet estradilla -näyttely tuo esiin, miten 1800-luvulla oopperoiden ja tragedioiden suosio kasvoi. Carl Ludvig Engel suunnitteli Helsingin ensimmäisen teatterirakennuksen Esplanadin puistoon. Pieni puurakenteinen teatteri valmistui 1827, mutta siellä ei ollut vielä vakinaista toimintaa, ei kotimaisia ammattinäyttelijöitä eikä kansallista ohjelmistoa. Se oli ulkomaisten teatteriseurueiden vierailuteatterina. Vasta 1860 vihittiin käyttöön ruotsinkielinen Nya Teatern, ja sen tuhouduttua tulipalossa uusi rakennus Svenska Teatern valmistui kuusi vuotta myöhemmin. Venäläinen Aleksanterin teatteri valmistui 1879. (Olkkonen 1987, 527; Tunteet estradilla lehdistötiedote 2018, 18–20.) Historiallisten näytelmi-

en ja oopperaesitysten menestys innoitti lavastajat käyttämään runsaasti rekvisiittia ja tehosteita. Romanttinen maisemamaalaus heijastui myös kulissien suunnitteluun, ja esimerkiksi kaasuvalaistus korosti lavastuksen dramaattisuutta. (Tunteet estradilla -lehdistötiedote 2018, 15.)

Antologian ensimmäisen osan artikkeleissa sekä Göran Gademan että Göran Tegnér paneutuvat tavoittamaan, tulkitsemaan ja rekonstruoimaan menneisyyden oopperaesityksiä myös laadullisesti. Sen he tekevät monipuolisesti teatteritalojen, laulajien, ohjauksen, näyttämöllepanon (*mise-en-scène*), lavastuksen ja puvustuksen sekä vastaanoton näkökulmasta. Sekä Giuseppe Verdin *Ernanin* (1848–1849) että Wagnerin *Lohengrinin* (1874) Tukholman-ensiesityksistä on pystytty jäljittämään hämmästyttävä määrä autenttista arkistoaineistoa: ohjaajan luonnoksia ja muistiinpanoja, kapellimestarin tai laulajien merkintöjä nuoteissa, oopperan tuotannosta vastaavien välistä kirjeenvaihtoa tai muistilappusia, kohtausten pohjapiirroksia, lavastus- ja valaistussuunnitelmia, maalauksia, valokuvia, sanomalehtiarvosteluihin sisältyneitä kuvauksia kohtausten visuaalisesta ominaislaadusta, yksityiskirjeitä ja muita aikalaiskirjoituksia. Lisäksi pääroolien esittäjien (*Lohengrinissa* muiden muassa Fredrika Stenhammar, Carl Fredrik Lundqvist, Thérèse Saxenberg; *Ernanissa* Francesco Giaffei ja kuusi muuta italialaista laulajaa) sekä vokaalisia että dramaattisista kykyjä on arvioitu aikalaistiedon perusteella.

Ooppera ja kansallinen herääminen

Sinebrychoffin museon näyttelyssä esimerkkeinä suomalaista identiteettiä vahvistavasta historiamaalauksesta ovat Robert Ekmanin *Lemminkäinen tulisella järvellä* (noin 1867) ja Edelfeltin *Poltettu kylä* (1879). Vaikka ne aiheensa puolesta eivät liity suoraan näyttämöteoksiin, niissä on näkyvillä romantiikan aikakaudesta alkaen ilmennyt tapa ikuistaa historiallisiin maalauksiin erityisen tärkeä hetki, ikään kuin näytelmän huippukohta juuri ennen esiripun laskeutumista. Tausta, valaistus, henkilöiden vaihtamat katseet, asennot ja esineet noudattivat yleisesti tunnettuja sääntöjä. Usein maalauksen kehyksenä oli punainen esirippu, joka nosti tapahtuman esiin ja tehosti tunnelatausta. Teatterin inspiroimat juonelliset ainekset herättivät katsojissa voimakkaita tunteita ja toivat maalauksiin yllättäviä jännitteitä. (Tunteet estradilla -lehdistötiedote 2018, 9, 13, 15–17, 21.)

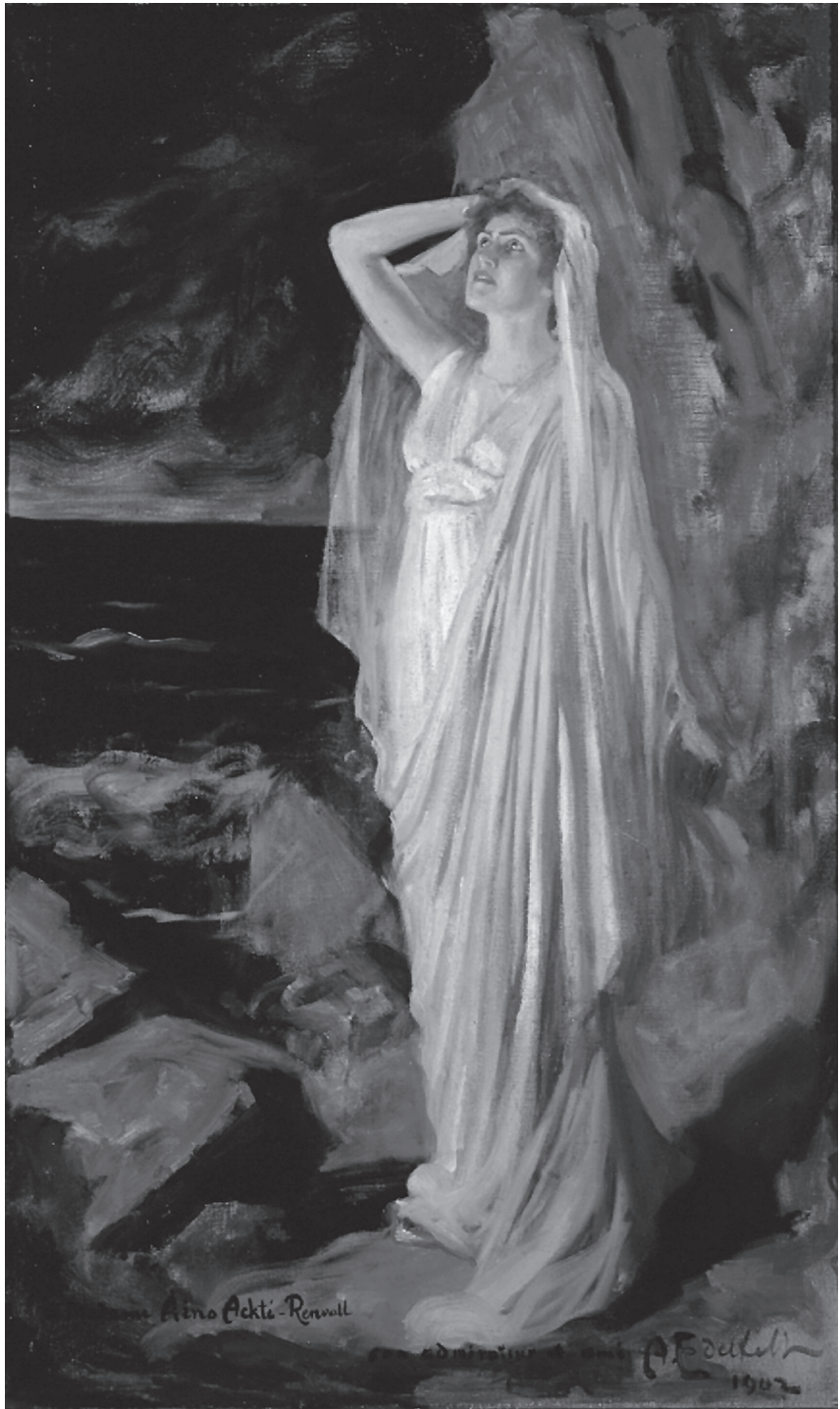
Oopperakirjan jälkimmäinen osa Stage and Nation tarkastelee poliittisten, kansallisten tai kielellisten itsenäistymispyrkimysten näkymistä oopperakulttuurissa tai itse oopperateoksissa. Ulla-Britta Broman-Kananen esittelee laajasti ruotsalaisen ja suomalaisen teatterin välille vuosina 1876–1877 syntynyttä kieli- ja kulttuuripoliittista kilpailua, jonka seurauksena tuolla aikavälillä Helsingissä esitettiin poikkeuksellinen määrä suuria oopperoita. Artikkelin perustuu kiinnostaviin ja ansiokkaasti arkistojen kätköistä esiin tuotuihin ajankohdan primaari-lähteisiin (esimerkiksi Maria Grapen kirjeet Hedvig Charlotta Raa-Winterhjelmille), ja muiden muassa oopperalaulajien Emma Engdahlin ja Julius Salomonin

taiteellisesta työskentelystä ja äänellisestä kvaliteetista saa elävän kuvan. Kahden teatterin (Svenska Teatern ja Suomalainen teatteri) keskenään erilainen ohjelmisto niitä selvästi profiloivana seikkana tulee ensi kertaa yksityiskohtaisesti analysoitua.

Ehkä varsinkin ulkomaista lukijaa varten sveko- ja fennomaanien eripurantautat olisi ollut syytä kontekstualisoida selkeämmin. Nyt esimerkiksi johdannossa (s. 169–173) ei mainita lainkaan, että suomi nousi vasta vuonna 1863, oopperariitaa vain 13 vuotta aiemmin edes periaatteellisesti tasaveroiseksi kieleksi ruotsin rinnalle ja että tuolloin kuitenkin 85 % väestöstä puhui äidinkielenään suomea. Artikkelin perusteella on mahdollista kuvitella, että 1870-luvulla suomen kieli ja suomenkielinen teatteri olisivat olleet täysin tasaväkisessä asemassa Suomen ruotsinkielisen kulttuurin ja näytelmäkirjallisuuden kanssa. Fennomaanien ja svekomaanien välillä kyse ei kuitenkaan ollut vain harmittomasta kieleen tai ohjelmiston painopisteisiin kytkeytyvästä kinastelusta. Kuten tunnettu, ruotsinmieliset käyttivät erityisesti juuri tuolla vuosikymmenellä valtaansa ja heikensivät maan ylivoimaisesti suurimman kieliryhmän, suomenkielisten, mahdollisuuksia kulttuuriin ja koulutukseen (ks. mm. Iijoki 1991, Olkkonen 1987, 527–526, Kemiläinen 1985, 484–490). Vuosien 1876–1877 oopperataiston taustalla oli siten monisyisemmät, eliittiaseman säilyttämiseen tai äärimuodossaan rodulliseen ylemmyyteen liittyvät tekijät kuin mitä artikkeli antaa ymmärtää (ks. Kemiläinen 1998, 107, 115–135).

Sekä Randi M. Selvikillä, Ellen Karoline Gjervanilla että Hannele Ketomäellä on artikkeleissaan tapausesimerkkeinä isänmaallisia vivahteita ja kansallisromanttisia aspekteja omaavat oopperat. Selvik ja Gjervan tarkastelevat kumpikin tanskalaisen J. P. A. Schulzin yksinäytöksistä *Singspieliä tai oopperaa Høstgildet* (1790) eri näkökulmista valottaen muiden muassa säveltäjän taustaa, toimintaa, tuotantoa, teoksen lajityyppiä, paikallisuuden ilmentämistä, hallitsevaan kuninkaaseen ja maahan liittyvää heräävää patriotismia ja lojaalisuuden ihannetta.

Ketomäki kuvaa ja erittelee tarkasti Oskar Merikannon oopperan *Pohjan neiti* (1898) vasta kymmenen vuotta valmistumisensa jälkeen tapahtunutta Viipurin-kantaesitystä ja kiinnittää sekä oopperateoksen synnyn että sen kantaesityksen ajankohdan patriottis-poliittisiin aatevirtauksiin. Pieniä epätarkkuuksia muuten havainnollisesta artikkelista löytyy. Toisin kuin sivulla 269 mainitaan, suomalainen sivistyneistö ei 1800-luvun lopussa ja 1900-aivan alussa niinkään ajanut maan itsenäistymistä tai irrottautumista Venäjältä, vaan pikemminkin halusi palauttaa perustuslaillisen järjestyksen, jonka se katsoi venäläisen hallinnon rikkoneen (Maijala 2017, 342, 384–385). Artikkelin johdantoon on pujahnut vahingossa muitakin epätäsmällisyyksiä: *Pohjan neiti* (1898) ei syntynyt ensimmäisen venäläistämiskauden aikana eikä seurauksena, sillä niin kutsutun ensimmäisen sortokauden käynnistänyt helmikuun manifesti annettiin vasta 1899. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ei ollut myöskään käynnistänyt oopperakilpailua vuonna 1898, kuten artikkeli (s. 269) väittää. Kyse oli pikemminkin suomen kielen aseman vahvistamisesta. Jo 1880 kuollut tehtailija ja suomalaisuusmies Johan Daniel Stenberg oli testamentissaan lahjoittanut SKS:lle varoja ”suomalaisen säveltäjän laatiman, Suomen mytologiasta tai historiasta otettua



Kuva 2. Albert Edelfeltin roolikuvamaalaus (1902) Aino Ackté Alcestena Styxvirran rannalla. Ateneumin taidemuseon kokoelmat, kuva Jaakko Holm (Kansallisgalleria).

aihetta esittävän oopperan palkitsemiseksi” (ks. Salmenhaara 1996, 355–359; Ranta-Meyer 2008, 52). Kilpailu julkistettiin joidenkin mutkien jälkeen vasta vuonna 1891 ja sitten uudelleen kuusi vuotta myöhemmin 1897, koska siihen mennessä siihen ei ollut saapunut yhtään teosta.

Kokoava esipuhe

Kun ilmestynyt artikkelikokoelma koostuu keskenään hieman hajanaisesta valikoimasta oopperaesitysten maailmaan liittyviä artikkeleita, esipuheen merkitys tutkimusteemaa ja kokonaisuutta valottavana tekstinä on ratkaisevassa asemassa. Siinä Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager ovat onnistuneet erinomaisesti. He myös toteavat jo alussa (s. 8), kuinka uudet historiantutkimuksen metodit edellyttävät myös tutkijalta korostunutta tietoisuutta tulkintojen subjektiivisuudesta ja jatkuvaa itsereflektiota tutkimuksen edetessä.

Ehkäpä esipuheen hengessä antologian kaikkien artikkeleiden suhteen olisi toivonut vielä enemmän lähdekriittistä pohdintaa, vaikka esimerkiksi Gademan (s. 84–85) jonkin verran tätä tutkimusproblematiikkaa käsittelee. Havainto koskee erityisesti sanomalehtikirjoittelua ja -kriittikää, josta yhden yksittäisen arvostelijan näkemys saatetaan ottaa liian yksioikoisesti todisteeksi esityksen tai laulajien tasosta. Kuitenkin myös musiikkikriitikki oli ”pitkällä 19. vuosisadalla” mieltymysten, suosikkien ja poliittisten agendojen temmelyskenttää. Varsinkin Suomessa se otti 1800-luvulla vasta ensiaskeliaan, eivätkä arvostelijat olleet välttämättä ammattilaisia. Esimerkiksi Erkki Melartin kuvasi vielä vuonna 1898 *Uuden Suomettaren* musiikkikriitikko Robert Elmgreniä ”ammatiltaan lääkäriksi ja varsin nokkelaksi, itserakkaaksi herrasmieheksi, jolla on pikkuisen musikaalisuutta, muttei aavistustakaan musiikista sanan syvemmässä merkityksessä” (Ranta-Meyer 2003, 158). (Ks. musiikkikritiikin kehityksestä myös Sarjala 1994 ja Salmenhaara 1995, 484–488.)

Tracing operatic performances on silti monipuolisuudessaan – ja Glenda Gossin hienostuneen kielellisen viimeistelyn ansiosta – tärkeä ja vaikuttava kontribuutio nimenomaan oopperan esityshistorian tutkimukseen. Tutkimuskysymykset ovat huolellisesti pohdittuja, jolloin historiallisiin lähteisiin liittyvä ansiokas heuristiikka johtaa loppupäätelmissä aidosti uuteen tietoon ja monenlaisten näkökulmien vahvistumiseen. Tunteet estradilla -näyttely Sinebrychoffin museossa tarjoutuu kirjaan perehtyneelle pisteeksi i:n päälle.

Lähteet ja kirjallisuus

Albert Edelfelt 1854–1905 *juhlakirja*. 2004. Ateneumin taidemuseo. Helsinki: Valtion taidemuseo.

- lijoki, Taimo. 1991. *Kouluopetuksen vaiheita keskiajan katedraalikoulusta nykyisiin kouluihin*. 3. painos. Helsinki: Otava.
- Kemiläinen, Aira, Marjatta Hietala ja Pekka Suvanto. 1985. *Mongoleja vai germaaneja? – rotuteorioiden suomalaiset*. Historiallinen Arkisto 86. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Kemiläinen, Aira. 1998. *Finns in the Shadow of the "Aryans". Race theories and Racism*. Studia Historica 59. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Majjala, Minna. 2017. *Kultakauden maanalainen vastarinta*. Helsinki: Otava.
- Olkkonen, Tuomo. 1987. Modernisoitua suuriruhtinaskunta. Teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*, toim. Seppo Zetterberg. Porvoo: WSOY.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2003. Ei päivää ilman kynänpiiroa. Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Lisensiaatintutkimus. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria. *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Salmenhaara, Erkki. 1995. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Keskiaika–1899*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja C 100.
- Tunteet estradilla. 2018. Lehdistötiedote 11.9.2018 näyttelyyn 13.9.2018–3.3.2019. Sibrychhoffin taidemuseo.

FT, MuM Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Suomen musiikin ja musiikkikasvatuksen historian dosentti, joka on perehtynyt erityisesti Erkki Melartinin teosten reseptioon.

Ohjeita kirjoittajalle

Musiikki-lehdessä julkaistaan suomen-, ruotsin- sekä perustellusta syystä englanninkielisiä artikkeleita. Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkielisiltä käsikirjoituksilta edellytetään kielentarkastus ennen vertaisarviointikierrosta. Käsikirjoitusten maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaativat. Artikkelikäsikirjoituksen loppuun lisätään englanninkielinen, noin kahden lyhyen kappaleen mittainen tiivistelmä artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmää, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. 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 jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muualla sellaisenaan tai käännöksenä.**

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 vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu käsikirjoitus toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen versio.

Viimeistään siinä vaiheessa, kun käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (*soft hyphens*) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso jäljempänä "Visualisoiva aineisto"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "–" (ei "—" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten

osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomentettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). 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...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviiteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun visualisoivaa aineistoa on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkiteollinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen 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.
- Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tarkistettu 10.10.2017 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.
- Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- 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.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Tarkistettu 10.10.2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.
- 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.

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 yhdysviivalla 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. Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia käytetään 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. 2013, 8. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press). Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne voidaan eritellä arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. On suositeltavaa laatia nuottiesimerkit Finale-nuotinkirjoitusohjelmalla. Tallennettaessa visuaalisoivaa 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 artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä "kuviksi" (ei esimerkiksi "nuottiesimerkeiksi", "taulukoksi" tai "kaavioiksi"). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi "<Kuva 1>". Kuviiin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on mustavalkoinen sekä laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. **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 ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

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 sinfoniaista.*
- 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 musiikinhistoriankirjoituksen 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 €.

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– . 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. 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). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.